

La edición crítica de música en la era digital. Perspectivas y reflexiones

Luis Pérez-Valero. Universidad de las Artes (Ecuador) / Red de Investigación en Artes | luis.perez@uartes.edu.ec | ORCID: 0000-0002-8685-3375

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.11>

Resumen

La edición crítica de música, como disciplina musicológica, es de reciente data en América Latina. Dentro de sus méritos, está la recuperación de materiales para músicos y editores. Sin embargo, la aparición de la tecnología ha cambiado los modos de trabajo. El objetivo de este artículo es describir las incidencias de la tecnología y las humanidades digitales en torno a la música notada. El alcance se define desde la mirada periférica de permanente crisis que caracteriza la producción académica en América Latina. Se presentan los principales estudios teóricos de edición crítica y se complementan desde la musicología latinoamericana. Han sido esenciales los textos que analizan la problemática de los modos de producción sobre edición y publicación en la era digital. A nivel metodológico, la investigación es bibliográfica y documental y supuso una sistematización de fuentes digitales. Entre las conclusiones, se destaca que la edición crítica musical en la región, sus archivos, centros de edición y distribución están en transformación, pero con poco alcance internacional. Por ello, este documento sobre las perspectivas y alcances de la partitura como producto en la actualidad espera generar reflexiones acordes a las complejidades que conlleva la cultura en la era de la información.

Palabras clave: Humanidades digitales, Edición crítica de la música, Musicología digital, Teoría de la edición.

Critical Music Edition in the Digital Age. Perspectives and Thoughts

Abstract

Critical music editing, as a musicological theory, is recent in Latin America. Among its merits, we find the recovery of materials for musicians and researchers. However, the emergence of technology has changed the way we work. This article discusses the incidence of technology and digital humanities on notated music. It starts with the peripheral gaze of the permanent crisis that characterizes academic production in Latin America. It is supported by the main critical edition theorists, and it is complemented by the contribution from Latin American musicology. Texts analyzing the modes of production problems in editing and publishing in the digital age have been essential. At the methodological level, the research is bibliographical and documentary and includes systematization of digital sources. Among the conclusions, it is highlighted that critical music editing in the region, its archives, publishing centers, and distribution are undergoing transformation, but with little international reach. Therefore, this document on the perspectives and scope of the score as a product today hopes to generate reflections in line with the complexities of culture in the information age.

Keywords: Digital Humanities, Critical Music Edition, Digital Musicology, Editing Theory.

* * *

Introducción¹

La edición crítica de música es una disciplina musicológica que garantiza la preservación, estudio y difusión de obras musicales a través de la fijación textual. Sin este proceso, numerosas composiciones serían inaccesibles para intérpretes e investigadores. A lo largo de la historia, la edición ha mutado de la transcripción manuscrita, la impresión, hasta las plataformas digitales, lo que ha transformado los soportes del repertorio musical. En medio de esto, el editor es un mediador entre el material original y el mundo. Sin este procedimiento, el consumo de la música notada no existiría. Al igual que en los textos tradicionales, la figura del editor es central: elige qué publicar, selecciona y coordina la relación entre compositor, impresor, ejecutante y audiencia. El proceso editorial garantiza “la materialidad del contenido, sea esta impresa o digital”. También, hace “corpórea” y “perceptible” a una publicación, lo que permite su lectura.²

El editor coordina una publicación desde el catálogo y este sirve para vender el producto. Walden, Smiraglia y Beak han señalado la importancia de editorializar la música. Como ejemplo representativo está Beethoven. El compositor alemán escribía música con innumerables tachones y manchas de tinta. Sin copista, ni editor, la obra de Beethoven continuaría ilegible.³ Música sin editar; música que desaparece. Un caso lo hallamos en Héctor Pellegatti (1903-2001), inmigrante italiano que vivió en Venezuela, escribió conciertos, sinfonías, óperas y cantatas; pero ninguna obra suya ha sido editada. Su legado, en la actualidad, corre el riesgo de desaparecer. Estos dos casos lejanos y dispares entre sí —Beethoven y Pellegatti— denotan, sin embargo, la importancia de editorializar la música para su preservación y difusión.⁴

Existe una conexión estrecha entre la edición crítica de música y los estudios sociales, la ciencia y la tecnología. Al mismo tiempo, la investigación histórica y cultural se vincula con la tecnología y los métodos científicos para reinterpretar las obras musicales del pasado. Mediante el uso de técnicas digitales, como el análisis espectral y las reconstrucciones virtuales, los editores proponen textos musicales que revelan contextos técnicos, estéticos e incluso las decisiones creativas de los compositores.⁵ Esta intersección entre humanidades y tecnología permite comprender los cambios de la música a lo largo del tiempo, así como enriquece nuestra apreciación de la música y de la sociedad en la cual se generó.⁶

¹ Este trabajo forma parte del proyecto “Musicología y producción musical”. Código: VPIA-2025-08-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil. Un avance de esta investigación se presentó en el I Congreso Internacional “Humanidades en Tiempo Presente. Una poética transdisciplinaria” (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 29 al 31 de mayo de 2023).

² Wilson Enrique Colmenares Moreno, “Aproximación al concepto de observatorio editorial: recomendaciones para su creación”, *Revista General de Información y Documentación* Vol. 31, N° 1, (2021): 120.

³ Edward Walden, *Beethoven's Immortal Beloved: Solving the Mystery* (Nueva York: Scarecrow, 2011); Richard P. Smiraglia y Jihee Beak, *Describing Music Materials. A Manual for Resource Description of Printed and Recorded Music and Music Videos* (Connecticut: Rowman & Littlefield, 2017).

⁴ Luis Pérez-Valero, “Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra”, *Anuario Musical* N° 78, (2023): 181-202.

⁵ Fernando Cruz Quintana, *Panorama histórico del libro y la edición digital* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2022); Leen Breure, Onno Boonstra y Peter Doorn, *Past, Present, and Future of Historical Information Science* (Amsterdam: NIWI-KNAW, 2004).

⁶ Sobre el consumo de textos digitales a partir del COVID-19, véase Guillermo Okhuysen, “La industria editorial independiente en México: libros en pandemia y una forzada transformación digital”, *Revista de Ciencias Sociales* Vol. 1, N° 6, (2022): 87-99. Sin duda que el confinamiento obligado cambió los modos de acceso a la cultura y las formas de aprender en estos últimos años. Véase Adolfo Abadía, “Desde la pantalla o el papel, el libro universitario en tiempos de pandemia”, en *Ensayos sobre la pandemia*, Ximena Castro Sardi (comp.) (Cali: Editorial Universidad Icesi, 2020), 43-53.

La revolución digital ha cambiado las dinámicas de la edición musical. La incorporación de nuevos softwares ha acelerado la digitalización de manuscritos y de ediciones antiguas y el uso de plataformas interactivas facilita el análisis y la interpretación de las fuentes originales. Programas de notación musical, bases de datos en línea y algoritmos de análisis textual han optimizado los procesos editoriales; se han ampliado las posibilidades de restauración y reconstrucción de obras. Sin embargo, estos avances también presentan desafíos metodológicos y éticos, en especial en lo que respecta a las ediciones y a la gestión de derechos de autor en el ámbito digital.

Las humanidades digitales han facilitado la colaboración global en la edición crítica. La digitalización de manuscritos permite el acceso a los materiales y a la preservación eficiente de los documentos. En algunos casos, el uso de técnicas de análisis espectral o el reconocimiento de patrones en la música ayuda a los editores a detectar variantes y relaciones en las partituras. Esto ha permitido que los expertos reconstruyan obras musicales desde distintas partes del mundo.⁷ En última instancia, la convergencia entre tecnología y humanidades ha enriquecido el proceso editorial: surgen nuevas perspectivas sobre la historia musical y ha mejorado la precisión de las interpretaciones editoriales.

No obstante, en América Latina la edición crítica de música enfrenta dificultades particulares que limitan su desarrollo y proyección internacional. La falta de acceso a archivos digitalizados, la escasez de financiamiento para proyectos editoriales y la incompleta formación en musicología aplicada han restringido la consolidación de esta disciplina en la región. A diferencia de Europa y Norteamérica, donde existen instituciones dedicadas exclusivamente a la edición crítica, en América Latina la producción editorial depende en gran medida de iniciativas individuales o académicas, con recursos magros. Ante este panorama, resulta apropiado reflexionar sobre estrategias para consolidar la edición crítica de música como un campo de investigación y como práctica que preserve el patrimonio musical y proyecte sus productos en espacios globales.

Para los teóricos de la edición dentro de Latinoamérica, los cambios digitales ofrecen un desafío por un lado interesante, pero por otro, desolador. No es suficiente con que el compositor ponga su música al servicio de los intérpretes; es necesario definir los medios para que llegue a manos del ejecutante. No basta con subir un PDF a internet, también hay que despertar el interés hacia algunas de las obras por encima de otras. Para exponer esta situación, este texto está dividido en tres partes. En la primera, se presenta la transición entre los soportes físicos y los digitales. En la segunda, se comenta la edición crítica de música, a partir de una selección de obras en las que se aplicaron criterios musicológicos, como el acompañamiento de estudios críticos y sustentación curatorial. Se esclarece la edición institucional, la corporativa y la autopublicación. En la tercera parte, se evalúan algunos casos alternativos de emprendimientos editoriales digitales.⁸

⁷ María Gembero-Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds). *Musicología en la web. Patrimonio musical y humanidades digitales* (Kassel: Reichenberger, 2021); Paul Grünbacher, “A Study on Variability for Multi-Device Rendering in Digital Music Publishing”, en *VaMoS '22: Proceedings of the 16th International Working Conference on Variability Modelling of Software-Intensive Systems* (Nueva York: Association for Computing Machinery, 2022), 1-9; Chiara Martignano, Antonio Calvia y Michele Epifani, “Tools and Perspectives for a Digital Critical Edition of Fourteenth Century Polyphonic Music”, en *Music Encoding Conference Proceedings 2021*, Stefan Münnich y David Rizo (eds.) (Alicante: Universidad de Alicante, 2022), 65-74.

⁸ Mariantonia Palacios (ed.), *Gonzalo Castellanos Yumar. Opera Omnia para piano* (Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2019); Juan Francisco Sans (ed.), *Arias antiguas del Nuevo Mundo. Siglos XVII y XVIII* (Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2018); James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008); Maria Caraci Vela, *La filología musicale. Istituzione, storia, strumenti critici*. Volumen 1 (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005).

1. Edición de música: del papel al soporte digital

La partitura en papel era el producto final antes de la era digital. Luego, entraban otros agentes, como los distribuidores y consumidores; estos últimos eran músicos profesionales y aficionados.⁹ La teoría de la edición ha estudiado el vínculo entre todos los agentes, aunque la cadena es más compleja, como lo han expresado Martínez Marín y Rojo Vega.¹⁰ Hasta hace cuatro décadas, editar música incluía la relación entre compositor, copista y editor. La partitura era devuelta al creador y revisada de nuevo hasta obtener la versión final. En el papel, quedaba la versión inamovible del contenido; la compañía editorial se aseguraba que cualquier posible intervención de terceros se regulara por los derechos editoriales.¹¹ Así, por esta restricción, han circulado desde varias décadas hasta la actualidad algunas obras (incluso canónicas) con errores. Por ejemplo, hay dos casos relevantes y contrastantes entre sí. En las ediciones del compositor venezolano Antonio Lauro (1917-1986), hay yerros que no se han subsanado por protocolos jurídicos.¹² Mientras tanto, autores con larga trayectoria editorial *post mortem* como Johann Sebastian Bach (1685-1750) han sido sometidos a revisiones editoriales con frecuencia.¹³ Sin duda que la distancia temporal con la muerte del compositor, la publicación de la obra y los derechos de sucesión flexibilizan la revisión editorial.

Esto se ha complejizado con la aparición del software de notación musical. En música, la edición crítica digital tiene precedentes desde inicios del siglo XXI.¹⁴ Marín-López ha presentado un estado del arte en torno a la musicología latinoamericana y la era digital, sus horizontes, alternativas y debates. El autor destaca las ventajas, pero subraya el desbalance de América Latina frente a otras realidades. La edición crítica digital no es el tópico principal de su aporte, aunque se infiere que está entrelíneas a través de su análisis de la reconstrucción de fragmentos perdidos o deteriorados, de la investigación en archivos o de la mención del proyecto editorial *Marenzio Online Digital Edition* (MODE), entre otros temas.¹⁵ El soporte digital redimensiona la labor del editor. Al respecto, Bhaskar ha propuesto el concepto de “prisma de amplificación”, que sustituiría las anteriores nociones, ya que el editor, además de seleccionar el contenido, determina los formatos e incluso, la estética visual que tendrá la presentación.¹⁶

⁹ El término aficionado no es peyorativo. Entre los siglos XIX y XX, algunas publicaciones periódicas ofrecían música notada para aficionados. Antes de la aparición de la música grabada, las personas que querían disfrutar de la música debían contar con un intérprete o aprender a tocar un instrumento. No en vano, la vastedad del repertorio para canto y piano y piano solo es muestra del nivel que tenían los músicos aficionados de otras épocas. Véase al respecto, el trabajo de Ianina Canalis y Jorge Petrosino, “¿Cuánta música cabe en una página de periódico? Sonido impreso en papel a principios del siglo XX”, *Question Vol. 1*, N° 42, (2014): 260-284.

¹⁰ Jesús A. Martínez Marín (dir.), *Historia de la edición en España. 1836-1936* (Madrid: Marcial Pons, 2001); Anastasio Rojo Vega, “Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI”, *Castilla. Estudios de Literatura* N° 19, (1994): 129-158.

¹¹ Ruth Towse, “Economics of Publishing: Copyright and the Market”, *Journal of Cultural Economics* N° 41, (2017): 403-420.

¹² Luis Zea, “Antonio Lauro: His Guitar Works. Corrections of Printing Errors”, *Guitar International Magazine Vol. 14*, N° 9, (1985): 24.

¹³ Andrew Talle, “Some Observations on the Sources for Bach’s Violin Soli and Cello Suites”, *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute Vol. 53*, N° 1, (2022): 1-44.

¹⁴ Eric Clarke y Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (Londres: Oxford University Press, 2004). Gembero-Ustárroz y Ros-Fábregas, “Musicología en la web...”, 12.

¹⁵ Javier Marín-López, “Musicología digital y América Latina: retos y modelos para una nueva cartografía de saber musicológico”, *Boletín Música* N° 52-53, (2020): 5-33.

¹⁶ Michael Bhaskar, *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

En la actualidad, la era digital da acceso inmediato a fuentes originales. Esto ha dejado en evidencia que algunas ediciones sustentaron las intervenciones editoriales para lograr una partitura funcional, de lectura sin ambivalencias.¹⁷ No obstante, aquello que despeja dudas sobre un criterio editorial puede representar inconvenientes a nivel comercial. La tecnología permite tener un archivo con múltiples documentos. Si un investigador desea consultar la fuente original, una edición crítica digital puede darle acceso a la misma. Wiering analizó este potencial: el tamaño del texto se ajusta a gusto, los hipervínculos complementan la información, el investigador puede hacer múltiples análisis y el contenido se adapta para tocar la música. Toda edición crítica contiene introducciones o estudios críticos que suman en la relación producto y precio. En la edición digital, se puede expandir o contraer el contenido en función de las necesidades del consumidor.¹⁸

La tecnología ha agilizado el trabajo del editor, ha ampliado las posibilidades de acceso al material y permite la difusión más allá del tradicional documento impreso. Los softwares de notación facilitan la transcripción, análisis y publicación de partituras, con una precisión y accesibilidad sin precedentes. Herramientas como Dórico, Sibelius y MuseScore optimizan el trabajo de los editores con fuentes originales y permiten una edición dinámica. Estos programas ofrecen opciones avanzadas, como la comparación de versiones, la posibilidad de incluir anotaciones críticas en tiempo real y la generación de archivos que se editan de forma colaborativa.

Sin embargo, el impacto de estas herramientas en América Latina ha sido desigual. Si bien MuseScore, al tener distribución gratuita, ha facilitado el acceso a la edición digital en comunidades con recursos limitados, en la edición profesional se usan programas como Dórico y Sibelius. Sus costos son elevados en algunos países de la región, lo que restringe su uso académico y comercial. Además, para aprovechar estas herramientas, se requiere formación técnica específica, aspecto que no siempre está integrado en los programas académicos de musicología en las universidades latinoamericanas. En consecuencia, hay proyectos editoriales que carecen de recursos y conocimientos suficientes para aprovechar al máximo la tecnología, lo que dificulta la profesionalización de la edición crítica en la región.

2. La edición crítica de música

La edición digital plantea desafíos metodológicos y éticos en la musicología latinoamericana. A diferencia de las ediciones impresas —que antes de su publicación tienen procesos de validación editorial— en los entornos digitales las partituras se difunden de inmediato, sin una evaluación académica. De esta manera, se ha producido un aumento exponencial de ediciones sin criterio filológico, con errores de transcripción y falta de referencias a las fuentes originales, aspectos que comprometen la calidad editorial. Frente a esta situación, la alternativa es fomentar programas de capacitación dentro de las instituciones académicas de la región y promover redes de colaboración entre musicólogos y editores, acciones que garantizarían que la tecnología sea utilizada con rigor metodológico. Por otra parte, los softwares de notación musical circulan de forma pirata en

¹⁷ Philip Brett, “Text, Context, and the Early Music Editor”, en *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Nicholas Kenyon (ed.) (Oxford: Oxford University Press, 1988), 83-114; John Haines, “The First Musical Edition of the Troubadours: On Applying the Critical Method to Medieval Monophony”, *Music and Letters Vol.83, N° 3*, (2002): 351-370.

¹⁸ Frans Wiering, “Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model”, en *Modern Methods for Musicology*, Tim Crawford y Lorna Gibson (eds.) (Nueva York: Routledge, 2016), 43-66.

América Latina, lo que ha incentivado que compositores y pseudoeditores hagan ediciones deficientes e ilegibles.¹⁹

En una búsqueda que se realizó sobre reediciones piratas en internet, los datos permitieron identificar tres tipos de recurrencias: 1) Copias no autorizadas de obras publicadas: un copista las hace para uso personal y luego, las comparte por internet. Se realiza esto porque la partitura original está mal impresa o para estudiar la música. En vez de leer la partitura y usar un metrónomo, se utiliza la transcripción como reproducción mecánica.²⁰ 2) Ediciones sin criterio. Se copia la música, pero la disposición de los compases y las alteraciones no tienen sentido.²¹ 3) Ediciones de manuscritos que han circulado mucho y recibido sucesivas modificaciones. Es el caso de los arreglos para coros, cuyo material pasa de mano en mano entre las distintas agrupaciones.²²

En cada una de estas situaciones se perpetúan errores y la única perjudicada es la música. Además, las copias no autorizadas de partituras son la forma más visible de piratería musical. Este fenómeno ha sido consecuencia de la digitalización y de la facilidad con la que se pueden compartir archivos. En muchos casos, músicos y estudiantes usan estas copias debido al alto costo de las ediciones oficiales o la falta de distribución en ciertas regiones de América Latina. Es una práctica negativa para la industria editorial, pues desincentiva la producción de ediciones críticas profesionales y entorpece la sostenibilidad de proyectos de publicación de repertorios históricos. Por otro lado, la circulación de copias no autorizadas compromete la integridad de las obras musicales. A menudo esos archivos han sido escaneados con baja resolución y contienen errores en la notación o en la disposición del texto musical, lo que genera confusión en los intérpretes. Además, la ausencia de información sobre el editor y sobre las fuentes utilizadas impide verificar la fidelidad de la partitura con respecto al original. En consecuencia, la imposibilidad de acceder a versiones precisas y confiables de las obras incentiva la piratería y afecta tanto a editores como a músicos por igual.

Otro problema derivado del acceso a las herramientas de edición digital está dado por las ediciones sin criterio alguno. En estos casos, no hay un marco metodológico; el resultado editorial genera versiones con un texto musical alterado, con omisiones importantes e, incluso, aparecen errores que nunca existieron en las fuentes originales. Mientras que en una edición crítica profesional se detallan las fuentes utilizadas, en estas no hay un aparato crítico que justifique las decisiones técnicas. En las ediciones no oficiales, no hay transparencia sobre la procedencia del material, lo que impide que los intérpretes puedan evaluar la confiabilidad de la partitura. Así, se mantienen y complican las versiones incorrectas de las obras. Además, suelen distribuirse con rapidez a través de internet, lo que agrava la situación. Al no tener ningún control de calidad, estas partituras alcanzan difusión en poco tiempo y, en algunos casos, desplazan a las ediciones críticas bien fundamentadas. En este sentido, la competencia con materiales de baja calidad editorial no solo afecta la labor de los editores profesionales, sino que repercute en la formación de los músicos,

¹⁹ No hay definición para el “pseudoeditor”. Aquí designa al individuo que edita sin conocimiento del proceso editorial. Existe el término *Pseudocode Editor*, pero tiene otro sentido en el lenguaje de programación y no se relaciona con nuestra referencia. Véase también Grünbacher, “A Study on...”, 7; Kimmy Szeto, “The Roles of Academic Libraries in Shaping Music Publishing in the Digital Age”, *Library Trends Vol. 6*, N° 2, (2018): 303-318.

²⁰ Cfr. las distintas versiones en internet de *Preludio criollo*, de Rodrigo Riera, editado originalmente en 1963 por Morro Music Corp. Nueva York.

²¹ Véanse las innumerables versiones de obras corales en: <https://cpdl.org> y <https://www.choralmidisdigest.com/>

²² En esta última categoría, la información puede resultar abrumadora. Por ejemplo, la edición de *Alegres pregonan*, de Vicente Emilio Sojo. La cantidad de errores en la copia y propuesta de edición es amplia. Disponible en: <https://www.choralmidisdigest.com/midis/villancicos/sojo-alegrespreg.pdf>

quienes interpretan versiones inexactas, al no ser conscientes de esta deficiencia. Un aspecto similar ha sido estudiado por Núñez, quien a partir de la edición crítica de las *17 canciones para voz y piano* de Antonio Estévez (1916-1988), explica cómo a lo largo de cuarenta años intérpretes, pianistas acompañantes y maestros de canto han usado una partitura llena de errores, pese a que es la única edición autorizada por el compositor.²³ Entonces, un compositor no es siempre un buen editor. Son procesos musicales, técnicos y editoriales distintos, pero complementarios.

La edición de manuscritos sin respaldo académico es común en países sin tradición de industria editorial musical, como Venezuela, Ecuador, Perú u otros. Está normalizado en los repertorios corales y de música de cámara, en los que los músicos, en un intento por difundir partituras que se han transmitido a través de la fotocopia, transcriben y editan manuscritos sin criterio musicológico. La intención puede ser legítima, pero el resultado es problemático debido a la ausencia de metodologías. El principal riesgo de esta práctica es la alteración involuntaria de la obra original. La falta de acceso a fuentes adicionales, el desconocimiento de las convenciones de notación y la tendencia a corregir lo que se percibe como errores, distorsionan el contenido del texto. Como resultado, se crean versiones que, aunque presentadas como fieles al original, contienen modificaciones.

Cuando una obra existe en múltiples versiones no verificadas, es más difícil justificar una edición crítica formal. Los músicos pueden considerar que el material está accesible, lo que debilita el incentivo a desarrollar investigaciones sobre el repertorio y limita las posibilidades de hacer ediciones que contribuyan a la preservación de la música. Cada forma de piratería tiene características particulares, pero todas comparten un denominador común: la falta de control editorial y metodológico. Las copias no autorizadas facilitan el acceso a materiales alterados y sin revisión. A su vez, la edición de manuscritos sin marco metodológico genera nuevas versiones sin procesos rigurosos de validación. Se reproducen las inconsistencias y las ediciones poco fiables.

¿Es significativo el impacto de estas prácticas en el mundo editorial y en la circulación de la música? La proliferación de este tipo de material desautoriza a las ediciones críticas profesionales. La edición crítica se fundamenta en la investigación musicológica rigurosa, basada en fuentes primarias, cotejo de manuscritos y ediciones tempranas, criterios filológicos y conocimiento del contexto histórico y estilístico de la obra. Su objetivo es ofrecer a los músicos y estudiosos versiones lo más fieles posible a la intención del compositor, que corrijan errores de transmisión y clarifiquen aspectos interpretativos a través de un aparato crítico detallado. Al privilegiar la comodidad sobre la fidelidad textual, los músicos legitiman versiones problemáticas y diluyen la relevancia de la edición profesional, que requiere años de investigación y representa una inversión intelectual y económica significativa. La preferencia por ediciones accesibles, pero defectuosas, reduce la demanda y el reconocimiento de las ediciones críticas y afecta tanto su viabilidad comercial como su impacto en la interpretación musical. Este problema se acentúa en el contexto digital, donde la disponibilidad inmediata de partituras escaneadas, sin curaduría, facilita el uso indiscriminado de fuentes poco fiables.

Finalmente, estas problemáticas inciden en la educación musical, ya que los intérpretes en formación tienen menos posibilidades de acceder a ediciones que les permitan comprender las obras en su contexto histórico. Uno de los pilares de la educación musical institucionalizada es la interpretación con base en la partitura. Sin embargo, cuando los estudiantes trabajan con malas

²³ Cristina Núñez, “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez” (Tesis de Maestría, Universidad Central de Venezuela, 2022).

ediciones, aprenden versiones alteradas o distorsionadas de las obras. A corto plazo, esto compromete la capacidad para la toma de decisiones interpretativas bien informadas. Por ejemplo, en el caso de la música antigua o de compositores con fuentes contradictorias, la ausencia de un aparato crítico impide que los estudiantes comprendan la evolución textual de la obra y las decisiones editoriales que hay detrás de su versión. En consecuencia, no se fomenta el hábito de elegir una partitura por criterios editoriales, sino por la accesibilidad al material. Hay ediciones comerciales que agregan dinámicas, articulaciones y digitaciones que no estaban en la fuente original, lo que conduce a una interpretación estandarizada y ajena a la práctica histórica. Asimismo, en la educación musical se refuerza una dependencia de la autoridad editorial, en lugar de fomentar la autonomía del intérprete como investigador del texto musical.²⁴

Ante este panorama, es fundamental desarrollar estrategias para combatir la piratería, pero, sobre todo, fomentar una cultura editorial basada en la rigurosidad académica. Es necesario ampliar el acceso a las ediciones críticas digitales, que sea legal y asequible. Esto permitiría reducir la demanda de copias no autorizadas. Adicionalmente, resulta imperativo promover la formación en edición crítica dentro de los programas de musicología y composición, para que los músicos adquieran criterios sólidos al momento de seleccionar partituras. La creación de redes de colaboración entre editores, investigadores y músicos podría contribuir a la consolidación de proyectos editoriales que garanticen la difusión de materiales de alta calidad, sin recurrir a prácticas que comprometan la integridad de las obras musicales.

En síntesis, se hacen copias de copias de ediciones y se editan manuscritos sin criterio. Esto hace perdurar los errores, a falta de una industria editorial musical. El menoscabo hacia la música hace que quede expuesta a malas versiones.²⁵ Numerosos manuscritos antiguos han sobrevivido gracias al resguardo de bibliotecas y universidades durante la Edad Media y Moderna. De la misma manera, la edición crítica de música se ampara en el claustro universitario. Los editores han sacado a la luz trabajos que de otro modo hubieran desaparecido. Por ejemplo, Mansilla y Wolkowicz editaron un volumen con obras inéditas del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000).²⁶ Otras instituciones, como la Universidad Central de Venezuela, han publicado compilaciones como la colección *Clásicos de la literatura pianística venezolana* bajo el cuidado de Juan Francisco Sans y Maríantonía Palacios; esto se logró a través de un equipo de trabajo conformado por editores.²⁷ La Pontificia Universidad Católica Argentina y la Universidad Nacional de Loja (Ecuador) han consolidado la edición crítica como una línea de investigación, han fomentado trabajos de posgrado e incentivado, en la medida de las circunstancias, la publicación. Gracias a esto, se conocen obras del repertorio pianístico de Silvia Eisenstein (1917-1986) o la música de

²⁴ No se ha encontrado bibliografía en español que aborde el tema de la educación musical y su relación con la edición crítica de música. Esto podría ser una fructífera línea de investigación emergente. Empero, recomendamos el trabajo de Hernández Ramírez en torno a la obra de Emilio Pujol. El autor pone de relieve la importancia de la edición crítica para la transmisión de las estrategias pedagógicas del guitarrista español. Fabián Hernández Ramírez, “La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980): estudio comparativo, catálogo y edición crítica” (Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2011).

²⁵ Juan Francisco Sans, “Edición crítica y composición musical”, en *2° Simposio en Composición Musical e Investigación Latinoamericana. Las artes como comprensión de nuestro mundo. Actas*, Luis Pérez-Valero (ed.) (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021), 91-140.

²⁶ Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz (eds.), *Carlos Guastavino. Música inédita* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2012).

²⁷ Una lista completa de esta colección se puede consultar en Luis Pérez-Valero (ed.), *2° Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana. Las artes como comprensión de nuestro mundo. Actas* (Guayaquil: UArtes, 2021), 161.

Salvador Bustamante Celi (1876-1935).²⁸ Estos trabajos son de edición de música histórica; los compositores han muerto. Como se verá a continuación, para los compositores vivos, la edición musical se ubica en tres frentes: 1) la publicación/edición institucional, permeada por la academia; 2) la edición corporativa, con intervención desde el mundo empresarial; 3) la autopublicación, en la cual el compositor-editor intenta visibilizar su obra.

2.1. La edición institucional como investigación multidisciplinar digital

La partitura es un objeto de múltiples usos, por ejemplo, para la interpretación, la enseñanza o el análisis. Como soporte digital es un campo casi infinito: da acceso a fuentes originales, remite a grabaciones históricas y textos críticos. Del mismo modo, se pueden visualizar anotaciones de ejecutantes y enlaces a trabajos similares. El editor digital es parte de un equipo multidisciplinario, como ha sido en todas las épocas. Han cambiado los formatos y los modos de distribución, pero se mantiene la toma de decisiones y los equipos para concretar una edición. Las partituras digitales permiten revisar las intervenciones del documento a lo largo del proceso. Por ejemplo, Martignano y su equipo realizaron una edición que explora alternativas desde lo digital. Los autores desarrollaron una aplicación que permite al lector interactuar con ediciones a partir de códigos intervenidos en el programa Finale. Se presenta la partitura original, el aparato crítico y la posibilidad de leer el texto musical, con o sin las intervenciones editoriales.²⁹ Ante esta experiencia nos preguntamos, ¿cuál es el panorama para los editores de América Latina? Porque no existe edición crítica sin archivo, lo que retrotrae el tema a un lugar anterior. Sans y Palacios han explicado las dificultades para revisar unas cuantas páginas en un fondo público.³⁰ Además, todo archivo está condicionado por su ubicación, contexto y custodios;³¹ problemas que no tuvieron ni Martignano ni Wiering.

Además, el financiamiento es esencial. El editor crítico tiene remuneración cuando está bajo el amparo de una universidad o centro de investigación. El pago se establece por horas trabajadas o productos terminados. En cualquier caso, esto cubre apenas algunas fases del trabajo editorial: investigación en archivo, copia de materiales, así como el meticuloso proceso de gabinete: copia, edición y diagramación del texto. Pero cuando se desea hacer un producto para su divulgación, se deben establecer redes para acceder a las fuentes, también contar con especialistas en lo digital y en lenguaje de programación. En universidades con carreras de tecnología no habrá problemas para establecer equipos multidisciplinarios, pero es difícil para quienes apuesten por una edición crítica independiente. La tecnología digital abre posibilidades, pero la fotocopia y la impresión continúan como medios para aprender la música, lo que mantiene a la industria editorial digital musical en un nicho de especialistas.³² En este sentido, es importante recordar la noción que

²⁸ María Olimpia Sorrentino, “Silvia Eisenstein (1917-1986). Edición crítica de su obra para piano: piano solo, a cuatro manos, dos pianos” (Tesis de doctorado, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2021); Chemary Larez, Marianela Arocha, Gabriela Pacají, Nicole Granda y Fredy Sarango (eds.), *Salvador Bustamante Celi*, Tomo 1 (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2022).

²⁹ Martignano, “Tools and Perspective...”, 67.

³⁰ Juan Francisco Sans y Mariantonia Palacios, “Un archivo en disputa”, en *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, Miguel Ángel García (ed.) (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2023), 29-46.

³¹ Miguel Ángel García, “Introducción. El archivo: entre polisemia y la virtualidad”, en *Los archivos de las (etno)musicologías...*, 7-28.

³² Andrés Ricardo Rivas Cuéllar, “Catalogación, digitalización y conservación de partituras de Música Colombiana del Archivo Musical de la Banda Nacional” (Tesis de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018); Miguel

autores como Abadía y Colmenares Moreno han relacionado con la edición: contenidos de palabra escrita o hablada, como audiolibros o podcasts y, en nuestro caso, música impresa o digital.³³

Sans experimentó lo difícil que es publicar música en América Latina. Por eso, cuando se concreta un proyecto, los editores tienden a incluir todo lo que pueden, aunque se difumine el criterio curatorial.³⁴ Un ejemplo de esta situación son los dos volúmenes de la colección *Poéticas sonoras latinoamericanas*, con trabajos que han visto la luz gracias al formato en el que se vació el contenido: archivo digital en PDF.³⁵ La compilación involucró a compositores latinoamericanos de diversos estilos, escuelas y países. Las plantillas instrumentales abarcan desde música para instrumento solo, hasta formatos para ensambles indeterminados y para computadoras. Convergen nuevas grafías, notación tradicional y partituras gráficas. Estos libros tienen otra característica: la edición de cada trozo fue hecha por su compositor, por lo que podría entenderse como una autopublicación que se coordinó entre instituciones. Es cierto que el resultado permite evaluar cómo cada creador ve su partitura, pero evidenció que algunos compositores tienen mayor criterio editorial que otros. Esto se hubiera evitado a través de la organización de un trabajo de edición, corrección y diagramación, a cargo de un equipo de especialistas. Pero sin lugar a duda, un trabajo semejante excedía el presupuesto y el plazo para publicar. Pese a ello, la compilación ha sido positiva. En un solo libro destaca la pluralidad estilística entre compositores. Al momento de abordar alguna obra, basta con imprimir las páginas que se requieran o utilizar algún dispositivo electrónico para su lectura.

2.2. La casa de papel: edición corporativa

En Europa y Norteamérica se mantiene una tradición editorial porque hay consumidores de música notada. Ante este panorama, el compositor que publica de manera independiente tiene pocas posibilidades de sobrevivir en el mercado internacional. La Asociación de Editores de Música de Estados Unidos tiene más de quinientas empresas afiliadas.³⁶ La mayoría tiene alcance mundial; varias de ellas con siglos de tradición, como Peters o Breitkopf & Härtel; otras se han dedicado a la música popular, como BMG Music Publishing. Las páginas web de estas corporaciones tienen información sobre obras, compositores, futuras presentaciones y, en algunos casos, anuncian las obras que se están por lanzar al mercado. Sin embargo, el papel es el soporte del producto. Las empresas trabajan en formatos digitales puertas adentro, para la copia y la edición de la música; pero la partitura está concebida para la venta y alquiler en formato físico. Hay ediciones de estudio, de uso —para tocar en concierto—, y ediciones *Urtext*.³⁷

La relación con el papel tiene un vínculo práctico. El músico que toca con papel suele intervenir el documento, coloca su propia digitación, sugerencias de un director e incluso, otro tipo de anotaciones personales. El soporte digital permite hacer lo mismo y, también, otras cosas que la

Ángel García, “¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología”, *Resonancias Vol. 22, N° 43*, (2018): 67-82; Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997).

³³ Abadía, “Desde la pantalla o el papel...”, 43-53; Colmenares Moreno, “Aproximación al concepto...”, 139.

³⁴ Sans, “Edición crítica y composición musical”, 92-94.

³⁵ Claudio Alsuyet, Victoria Gandini y Rafael Guzmán Barrios (comps.), *Poéticas sonoras latinoamericanas*. Volumen 1 (Guayaquil: Universidad Nacional de las Artes / UArtes, 2019); Victoria Gandini y Rafael Guzmán Barrios (comps.), *Poéticas sonoras latinoamericanas*. Volumen 2 (Guayaquil: Universidad Nacional de las Artes / UArtes, 2021).

³⁶ En inglés: Music Publishers Association of the United States. <https://www.mpa.org/all-publishers/>

³⁷ Las ediciones *Urtext* son aquellas que están libres de intervenciones editoriales y, técnicamente, son copia exacta del original. Sin embargo, en distintos momentos se ha abierto el debate sobre la eficiencia de este tipo de publicación. Véase Grier, *La edición crítica...*, 18-22.

partitura en físico no contemplaba, como cambiar el tamaño de la letra y organizar los pases de página. Con la aparición del formato digital, el proceso de edición se ha simplificado; el compositor concibe y edita su música por su cuenta. Parecería que la casa editorial como intermediario se disiparía hasta desaparecer el editor dentro de la cadena de valor. Sin embargo, tener acceso y difundir desde internet no es suficiente. La figura del *publisher* es fundamental en la gestión de la música, aspecto que es cubierto por la edición corporativa. Este último término se define como aquella empresa que hace edición, publicación y difusión editorial. ¿Cuáles son las alternativas que tiene el compositor latinoamericano?

En América Latina, la inestabilidad económica ha constituido un obstáculo para la sostenibilidad de proyectos editoriales en música, en especial en proyectos de preservación, edición y difusión de archivos musicales. A diferencia de los contextos europeos o estadounidenses, donde las editoras musicales operan con márgenes de ganancia limitados, pero estables, en América Latina las condiciones del mercado dificultan la supervivencia mínima de tales iniciativas. Una editorial musical exige un equilibrio entre la vocación cultural y la gestión empresarial, desafío que se agudiza en entornos donde el consumo cultural es reducido, el apoyo estatal es discontinuo y los canales de distribución son frágiles o inexistentes.

De manera convencional, en una editorial confluían compositores, copistas, editores, maquetadores, rotuladores, publicistas, administradores, contables, abogados, entre otros. Todo giraba en torno a la música impresa. En la era digital esto se ha trastocado, aunque la presencia del gerente general aún continúa. Por ejemplo, Cayambis Music Press, fundada en 2013, tiene como objetivo editar a compositores latinoamericanos. Su CEO, John L. Walker, identificó que las casas editoriales no estaban interesadas en publicar a los nuevos creadores del continente. Las editoriales en Europa y Estados Unidos estaban satisfechas con la producción de Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Carlos Chávez y acaso, un puñado más. La generación de compositores latinos nacida entre las décadas de 1960 y 1980 carecía de representación. En América Latina se escribía música, pero no se editaba; lo poco que se publicó, circulaba con poco alcance. Es así como Cayambis comenzó a editar obras de toda América: posee un catálogo de casi mil títulos en diversos formatos, se ha nutrido de autores vivos y ha incorporado obras de fallecidos. Al editar a compositores que en vida no publicaron, evita que dichos materiales se pierdan. En el catálogo disponible se encuentran autores emblemáticos, como Julián Aguirre (1868-1924), Alfredo del Mónaco (1938-2015), Juan Bautista Plaza (1898-1965), Carmela Mackenna (1879-1962), entre otros.

Pero ¿cuál es el modelo de Cayambis en la edición digital? Sin perder el soporte en papel, esta empresa muestra cómo los editores de música se adaptan a las circunstancias digitales. Cayambis expone en línea su catálogo y, valiéndose del servicio postal estadounidense, el músico compra el material por correo. Puertas adentro, todas las ediciones han sido tratadas en software de notación, pero el PDF no se vende. Cayambis Music Press es una empresa registrada y sus partituras poseen ISMN.³⁸ Cada publicación ha sido depositada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, lo que garantiza perdurabilidad física a lo largo del tiempo. Desde su trinchera idiomática, la editorial tiene alcance comercial como no lo tiene ningún compositor latinoamericano que publique de manera independiente.

¿Una casa editorial solo debe publicar? La respuesta dependerá del alcance y los horizontes a los que pretenda llegar. Cayambis encontró un nicho en el repertorio que han ignorado otras

³⁸ Siglas de *International Standard Music Number*: número de estandarización internacional de música.

editoriales. Pero cada oportunidad también tiene escollos que superar, como la urgencia de educar sobre el tipo de música que se vende. Por ello, la editorial ha creado diversas estrategias y actividades. Por ejemplo, la Cayambis Sinfonietta, agrupación multiinstrumental y poliestilística que aborda el repertorio publicado. A partir de un tema determinado, se organizan conciertos para difundir la obra de los compositores. La casa editora también produce el programa de radio *Latin American Voices*, desde donde se difunde música y se hacen entrevistas a sus compositores e intérpretes. Igualmente, publica un boletín mensual en línea: *The Cayambis Connection*, con información sobre sus ediciones, compositores, actividades y efemérides. Ha establecido una fundación para promover a nuevos intérpretes, compositores y editores.

Además de la editorial Cayambis, que ilustra las tensiones entre sostenibilidad económica y compromiso con la difusión de un repertorio, cabe mencionar otras experiencias que complejizan el panorama. Tal es el caso de Melos, en Argentina, que a lo largo del siglo XX publicó materiales pedagógicos y partituras de autores nacionales y europeos, pese a las fluctuaciones económicas que marcaron su trayectoria desde su creación en 1924, como sede sudamericana de la poderosa Ricordi Milano. Asimismo, Filarmonika, aunque con sede en Estados Unidos, representa una iniciativa liderada por peruanos que intenta responder a las necesidades de publicación y circulación de música latinoamericana desde el exterior, apelando a recursos comunitarios y estrategias de autoedición para sortear las limitaciones estructurales que enfrentan las editoriales en la región. Todas las actividades están mediadas por la tecnología digital. Ante un ejemplo semejante ¿cuál es el alcance del compositor que se autopublica?

2.3. Del proyecto Bach a la autopublicación

Editorializar música es una labor compleja. Implica decisiones que van más allá de la selección y ordenamiento de los materiales. En el caso de Johann Sebastian Bach, los primeros editores establecieron criterios, como definir los parámetros interpretativos, articulaciones, el tipo de ornamentación y la digitación. Casi todos los manuscritos de Bach carecen de indicaciones explícitas sobre estos aspectos, lo que obligó a los editores a tomar decisiones basadas en comparaciones con fuentes contemporáneas, estudios estilísticos y análisis de la praxis interpretativa barroca.

A medida que se avanzaba en el trabajo editorial de las partituras de Bach, la cuestión de la autenticidad se volvió un debate álgido. Había obras atribuidas al cantor de Leipzig sin respaldo de fuentes autógrafas. A finales del siglo XIX, Spitta ayudó a tomar decisiones desde el estilo y el análisis de las fuentes.³⁹ Con el tiempo, algunos de sus juicios han sido revisados con nuevos descubrimientos musicológicos. La edición de la obra de Bach no solo tenía una dimensión musicológica, sino también ideológica. En el siglo XIX, la *Bach Gesellschaft* (Sociedad Bach) emprendió la publicación integral de sus obras con el propósito de consolidar a Bach como el pilar de la música alemana. Este esfuerzo de edición trascendió lo meramente académico y se convirtió en un proyecto de construcción de identidad cultural. La selección del repertorio, la transcripción de los manuscritos y las decisiones editoriales reflejaban una visión de Bach como genio universal y símbolo de la tradición musical germánica.⁴⁰

³⁹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, dos volúmenes (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873-1880).

⁴⁰ Robin Leaver (ed.), *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach* (Nueva York: Routledge, 2016).

En el siglo XX, con el auge de la interpretación históricamente informada, la edición de la música de Bach adquirió nuevos enfoques. Mientras que las primeras ediciones románticas a menudo añadían indicaciones, dinámicas y expresiones inexistentes en las fuentes originales, los editores más recientes han buscado preservar la mayor fidelidad posible al manuscrito original. Las ediciones *Urtext* permiten a los intérpretes acercarse a la notación de Bach con la menor intervención posible. La edición musical es un campo dinámico. Los proyectos digitales permiten el acceso abierto a manuscritos, ediciones críticas y de cierta manera, democratizan el estudio y la interpretación de la música de Bach. Sin embargo, la labor del editor aún es fundamental; debe mediar entre la fuente, la tradición y la práctica interpretativa contemporánea.

El proyecto editorial de Bach es un modelo del siglo XIX que se ha mantenido hasta la actualidad. Pero ¿cómo hacen actualmente los compositores vivos? En el pasado, la publicación de una obra dependía del apoyo de un mecenas o de acuerdos con editoriales especializadas. Hoy los compositores pueden compartir sus partituras de manera inmediata. Plataformas como IMSLP y las redes sociales han transformado la circulación de la música escrita. Esto facilita el acceso a públicos que, de otro modo, jamás habrían conocido ciertas obras. Sin embargo, esta aparente democratización también trae consigo desafíos: desde la ausencia de filtros editoriales que comprometen la calidad del material publicado hasta la sobreabundancia de partituras que dificultan la visibilidad de una obra en un mar de opciones.

Al respecto, la inmediatez de la difusión digital contrasta con el proceso de revisión y validación editorial. Históricamente, la publicación de una obra implicaba revisiones por parte del editor, la corrección de erratas y en algunos casos, la adaptación a convenciones notacionales aceptadas por la comunidad musical. Hoy, muchos compositores publican sus partituras sin este proceso de mediación, lo que lleva a problemas de interpretación o incluso a la propagación de errores. Aunque la tecnología ha facilitado la autopublicación, la labor del editor es fundamental para garantizar la calidad del repertorio.

Por otro lado, el acceso inmediato a partituras plantea preguntas sobre la propiedad intelectual y la remuneración a los compositores. Mientras que los sistemas tradicionales de edición garantizaban la distribución de la obra y los derechos de autor, en el entorno digital las partituras pueden ser descargadas, modificadas y reutilizadas sin el consentimiento del creador. Algunos compositores optan por licencias abiertas, como *Creative Commons*, para fomentar la difusión sin perder el control sobre su obra, mientras que otros usan estrategias híbridas que combinan venta directa y acceso gratuito selectivo.⁴¹

El entorno digital abrió las posibilidades de interacción entre compositores y ejecutantes. Redes como YouTube, Instagram o TikTok permiten que la interpretación de una obra llegue al público, incluso antes de que sea publicada formalmente.⁴² Un compositor puede compartir fragmentos de su partitura en video, recibir comentarios de músicos y ajustar detalles antes de su publicación definitiva. En este sentido, la edición de música en la era digital no solo es un proceso de distribución, sino también de construcción colaborativa entre creadores e intérpretes. Así, aunque la tecnología ha modificado la relación entre compositor, editor y oyentes, la publicación de una obra sigue siendo un proceso que va más allá de la simple difusión. La edición, la curaduría y la interpretación son elementos claves para instaurar una composición dentro de un repertorio.

⁴¹ Juan José Luque, “La edición de partituras históricas para banda de música: de la investigación en archivos a la publicación y difusión de las obras”, *Estudios Bandísticos Vol. 1*, N° 1, (2017): 93-100.

⁴² Trevor Boffone, “TikTok is Theatre, Theatre is TikTok”, *Theatre History Studies Vol. 41*, (2022): 41-48.

No todo es favorable; la autopublicación tiene sus desventajas. Ser compositor y usar software de edición musical no es sinónimo de ser editor. Una partitura bien compuesta condena su futuro si está mal editada. El compositor que se autoedita corre el riesgo de que su música no cumpla con los requisitos administrativos para su circulación: registro de autor, ISMN, licencia para su interpretación y grabación. De por sí, los editores no tienen el control sobre el éxito que puedan alcanzar sus obras patrocinadas. Ser editor es entender las fluctuaciones del mercado y apostar por obras que no logran consolidarse en el circuito artístico. En otras ocasiones, la obra obtiene un éxito que no se esperaba. El compositor sigue su instinto, no necesariamente las fluctuaciones del mercado.

En la era digital se trastocó la línea de creación-edición-consumo / autor-editor-impresor-distribuidor-lector. En la autopublicación, la edición es ejercida por el compositor, quien selecciona y prepara los materiales, organiza su difusión y los lanza al mundo desde lo virtual. Pero la autopublicación se enfrenta a circunstancias adversas en el mercado internacional. Para comenzar, en los grandes festivales y salas de conciertos, la música que se interpreta debe pertenecer a una editorial.⁴³ Sin una empresa detrás, son pocas las posibilidades de circulación y programación a nivel internacional.

Conclusiones

Se ha presentado un panorama sobre la edición musical en América Latina, en el cual destacan las tensiones entre las posibilidades digitales y las limitaciones estructurales que enfrenta la región. La edición crítica es una disciplina fundamental para la preservación y circulación del patrimonio musical, pero enfrenta obstáculos, como el acceso a archivos, la formación metodológica, la falta de financiamiento y la piratería editorial. A pesar de los avances tecnológicos que permiten la digitalización, el trabajo colaborativo remoto y la autopublicación, la ausencia de criterios editoriales sólidos y el uso extendido de software pirata comprometen la calidad del material disponible y la educación musical de nuevas generaciones. La edición profesional, con aparato crítico, fuentes contrastadas y metodología rigurosa, aún no se ha consolidado como práctica institucional en muchas universidades de la región.

Frente a este panorama, urge formular políticas culturales y académicas para fortalecer el ecosistema editorial musical. Una posible vía es la institucionalización de la edición crítica como línea de investigación reconocida y financiada dentro de los programas de musicología, composición y educación musical. También se requiere generar redes de colaboración entre universidades, archivos y centros de investigación para compartir recursos, capacitar editores y sistematizar repertorios. Asimismo, es vital crear observatorios editoriales que promuevan buenas prácticas y plataformas de edición con licencias abiertas, pero curaduría rigurosa. Incentivar la profesionalización de los compositores-editores, articular proyectos interdisciplinarios con carreras de tecnología y fortalecer las alianzas con editoriales como Cayambis, Melos o Filarmonika podría ampliar la circulación internacional de la música latinoamericana sin comprometer la calidad de las ediciones ni el legado de sus creadores.

La edición crítica digital tiene múltiples ventajas, pero toma a los editores latinoamericanos con dificultades, como el acceso digital a archivos, capacitación en técnicas, teoría editorial y desarrollo

⁴³ R. Scott Hiller, "The Importance of Quality: How Music Festivals Achieved Commercial Success", *Journal of Cultural Economics* 40, N° 3, (2016): 309-334.

tecnológico. ¿Cómo mejorar esta situación? La educación es una opción, como formar a los músicos con criterios de selección editorial, promover los estudios sobre la edición crítica e incentivar talleres sobre herramientas básicas para editar música. En América Latina, frente a la edición de autores vivos destaca la edición crítica de corte histórico. Cada una tiene sus particularidades que han de profundizarse en otros trabajos. La universidad latinoamericana es resguardo y centro de producción de la edición crítica. Pero el alcance está condicionado por los rigores presupuestarios de cualquier producto académico: qué se publicará y cómo se justificará la inversión financiera.

Aunque haya buenas intenciones, editar sin criterio es contraproducente. Las consecuencias son negativas para la música. Una misma obra puede circular en varias versiones y el músico novel o amateur selecciona sin juicio técnico. Quizás la versión del pseudoeditor sea legible, pero genera otros errores. Esto se evita con el acceso a partituras publicadas profesionalmente. Por último, cuando coexisten distintas versiones sin sustento, se abarata el ejercicio editorial de la música y se socava la posibilidad de generar partituras de música latinoamericana que se consoliden en otros espacios, tanto físicos como virtuales.

* * *

Referencias bibliográficas

- Abadía, Adolfo. “Desde la pantalla o el papel, el libro universitario en tiempos de pandemia”. En *Ensayos sobre la pandemia*, compilado por Ximena Castro Sardi *et alii*, 43-53. Cali: Universidad Icesi, 2020. <https://doi.org/10.18046/EUI/vc.4.2020>
- Alsuyet, Claudio; Victoria Gandini y Rafael Guzmán Barrios (comps). *Poéticas sonoras latinoamericanas*, Volumen 1. Guayaquil: Universidad Nacional de las Artes (Argentina) / Universidad de las Artes, 2019.
- Bhaskar, Michael. *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Boffone, Trevor. “TikTok is Theatre, Theatre is TikTok”, *Theatre History Studies*, Vol. 41, (2022): 41-48. *Project MUSE*, <https://dx.doi.org/10.1353/th.2022.0028>.
- Brett, Philip. “Text, Context, and the Early Music Editor”. En *Authenticity and Early Music: A Symposium*, editado por Nicholas Kenyon, 83-114. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Breure, Leen; Onno Boonstra y Peter Doorn. *Past, Present, and Future of Historical Information Science*. Amsterdam: NIWI-KNAW, 2004.
- Canalis, Ianina y Jorge Petrosino. “¿Cuánta música cabe en una página de periódico? Sonido impreso en papel a principios del siglo XX”, *Question* Vol. 1, N° 42, (2014): 260-284.
- Caraci Vela, Maria. *La filologia musicale. Istituzione, storia, strumenti critici*. Volumen 1. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Clarke, Eric y Nicholas Cook, eds. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Londres: Oxford University Press, 2004.
- Colmenares Moreno, Wilson Enrique. “Aproximación al concepto de observatorio editorial: recomendaciones para su creación”, *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 31, N° 1, (2021): 119-147.

- Cruz Quintana, Fernando. *Panorama histórico del libro y la edición digital*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2022.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Gandini, Victoria y Rafael Guzmán Barrios, comps. *Poéticas sonoras latinoamericanas*. Volumen 2. Guayaquil: Universidad Nacional de las Artes (Argentina) / Universidad de las Artes, 2021.
- García, Miguel Ángel. “¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología”. *Resonancias*, Vol. 22, N° 43, (2018): 67-82.
- García, Miguel Ángel. “Introducción. El archivo: entre la polisemia y la virtualidad”. En *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, editado por Miguel Ángel García, 7-28. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2023.
- Gembero-Ustárroz, María y Emilio Ros-Fábregas, eds. *Musicología en la web. Patrimonio musical y humanidades digitales*. Kassel: Reichenberger, 2021.
- Grier, James. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.
- Grünbacher, Paul. “A Study on Variability for Multi-Device Rendering in Digital Music Publishing”. En *VaMoS '22: Proceedings of the 16th International Working Conference on Variability Modelling of Software-Intensive Systems*, 1-9. Nueva York: Association for Computing Machinery, 2022.
- Haines, John. “The First Musical Edition of the Troubadours: On Applying the Critical Method to Medieval Monophony”, *Music and Letters*, Vol. 83, N° 3, (2002): 351-370. <https://doi.org/10.1093/ml/83.3.351>
- Hernández Ramírez, Fabián. “La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980): estudio comparativo, catálogo y edición crítica”. Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, 2011.
- Hiller, R. Scott. “The importance of Quality: How Music Festivals Achieved Commercial Success”, *Journal of Cultural Economics*, Vol. 40, N° 3, (2016): 309-334.
- Larez, Chemary; Marianela Arocha, Gabriela Pacaji, Nicole Granda y Fredy Sarango. *Salvador Bustamante Celi*. Volumen 1. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2022.
- Leaver, Robin, ed. *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. Nueva York: Routledge, 2016.
- Luque, Juan José. “La edición de partituras históricas para banda de música: de la investigación en archivos a la publicación y difusión de las obras”, *Estudios Bandísticos*, Vol. 1, N° 1, (2017): 93-100.
- Mansilla, Silvina Luz y Vera Wolkowicz, eds. *Carlos Guastavino. Música inédita*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2012.
- Marín-López, Javier. “Musicología digital y América Latina: retos y modelos para una nueva cartografía de saber musicológico”, *Boletín Música*, N° 52-53, (2020): 5-33.
- Martignano, Chiara; Antonio Calvia y Michele Epifani. “Tools and Perspectives for a Digital Critical Edition of Fourteenth-Century Polyphonic Music”. En *Music Encoding Conference Proceedings 2021*, editado por Stefan Münnich y David Rizo, 65-74. Alicante: Universidad de Alicante, 2022.
- Martínez Marín, Jesús A., dir. *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Núñez, Cristina. “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez”. Tesis de Maestría. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2022.

- Okhuysen, Guillermo. “La industria editorial independiente en México: libros en pandemia y una forzada transformación digital”, *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 1, N° 6, (2022): 87-99.
- Palacios, Mariantonia, ed. *Gonzalo Castellanos Yumar. Opera Omnia para piano*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2019.
- Pérez-Valero, Luis, ed. *2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana. Las artes como comprensión de nuestro mundo. Actas*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Pérez-Valero, Luis. “Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra”, *Anuario Musical*, N° 78, (2023): 181-202.
- Rivas Cuéllar, Andrés Ricardo. “Catalogación, digitalización y conservación de partituras de Música Colombiana del Archivo Musical de la Banda Nacional”. Tesis de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018.
- Rojo Vega, Anastasio. “Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI”. *Castilla. Estudios de Literatura*, N° 19, (1994): 129-158.
- Sans, Juan Francisco, ed. *Arias antiguas del Nuevo Mundo. Siglos XVII y XVIII*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2018.
- Sans, Juan Francisco. “Edición crítica y composición musical”. En *2º Simposio en Composición Musical e Investigación Latinoamericana. Las artes como comprensión de nuestro mundo. Actas*, editado por Luis Pérez-Valero, 91-140. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Sans, Juan Francisco y Mariantonia Palacios. “Un archivo en disputa”. En *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, editado por Miguel Ángel García, 29-46. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2023.
- Smiraglia, Richard P. y Jihee Beak. *Describing Music Materials. A Manual for Resource Description of Printed and Recorded Music and Music Videos*. Connecticut: Rowman & Littlefield, 2017.
- Sorrentino, María Olimpia. “Silvia Eisenstein (1917-1986). Edición crítica de su obra para piano: piano solo, a cuatro manos, dos pianos”. Tesis de Doctorado, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2021.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Dos volúmenes. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873-1880.
- Szeto, Kimmy. “The Roles of Academic Libraries in Shaping Music Publishing in the Digital Age”. *Library Trends*, Vol. 6, N° 2, (2018): 303-318.
- Talle, Andrew. “Some Observations on the Sources for Bach’s Violin Soli and Cello Suites”, *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol. 53, N° 1, (2022): 1-44.
- Towse, Ruth. “Economics of Publishing: Copyright and the Market”. *Journal of Cultural Economics*, N° 41, (2017): 403-420.
- Walden, Edward. *Beethoven's Immortal Beloved: Solving the Mystery*. Nueva York: Scarecrow Press, 2011.
- Wiering, Frans. “Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model”. En *Modern Methods for Musicology*, editado por Tim Crawford y Lorna Gibson, 43-66. Nueva York: Routledge, 2016.
- Zea, Luis. “Antonio Lauro: His Guitar Works. Corrections of Printing Errors”, *Guitar International Magazine*, Vol 14, N° 9, (1985): 24.

* * *

Luis Pérez-Valero. Es Doctor en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magíster en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música, área composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales-UNEARTE). Ha escrito más de diez artículos académicos en revistas académicas de España, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Ha publicado los libros *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (autor) y *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (coautor). Sus intereses en investigación se centran en la estética de la grabación, la producción musical, la música popular y la edición crítica. En la actualidad es docente e investigador en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en Ecuador. Forma parte la Red de Investigación en Artes (Redinart) y del equipo de investigación del Oxford Bibliographies Online de la Oxford University Press.

Fecha de recepción: 03 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 11 de junio de 2025