

La edición de partituras históricas para banda de música: de la investigación en archivos a la publicación y difusión de las obras

*The Edition of Historical Scores for Wind Orchestra:
from Investigation in Archives to the Publication and Diffusion of Works*

Javier Jurado Luque
Conservatorio Superior de Música de Vigo

Fecha de recepción: 10 enero 2017

Fecha de aceptación: 17 enero 2017

Resumen

Este artículo describe, sucintamente y de forma divulgativa, la problemática del proceso de recuperación de obras para banda de música, desde su búsqueda inicial a la posterior edición, publicación y difusión. El autor parte para ello de su experiencia profesional como investigador y director de trabajos científicos al respecto, así como de su faceta al frente de la editorial Dos Acordes, conocida por su atención a este repertorio.

Abstract

The present article describes the problems regarding recuperation processes of works for wind band in a broad manner. It includes the complete procedure from the initial search until the final edition, publishing and promotion. In doing so, the author draws on his personal experience as a researcher and director of scientific works in this field, alongside his role in leading the publishing company Dos Acordes, which focuses on this type of repertoire.

Palabras clave

Música para banda, fuentes, archivos civiles, edición, derechos de autor.

Keywords

Music for wind orchestra, sources, civil records, publishing, copyright.

Introducción

A pesar de la cantidad de bandas de música presentes en nuestro entorno, un estudio amplio de estas agrupaciones (historia, repertorio, recuperación de obras, compositores, directores, formaciones concretas, etc.) se encuentra con el inconveniente de la ausencia de tradición investigadora en este campo. Un problema habitual es el de la recuperación, adaptación e interpretación del repertorio histórico, al manifestarse las agrupaciones más favorablemente ante la ejecución de piezas de nueva creación que ante la recuperación de un rico y variado patrimonio.

El objetivo principal de este trabajo es ofrecer al investigador novel información básica sobre el proceso a seguir desde la llegada al archivo hasta la publicación de obras. Como objetivo secundario se pretende proporcionar herramientas que posibiliten, de forma sencilla, afrontar con ciertas garantías su trabajo. Su vocación divulgativa se manifiesta en la amplitud de temas tratados en una limitada extensión, lo que supone un necesario trato superficial de todos ellos.

Investigación en archivos

España posee un numeroso patrimonio de música para banda, conservado en diferentes tipos de archivos. De entre ellos destacamos los de agrupaciones existentes

en la actualidad o bien desaparecidas (bandas municipales, militares, agrupaciones musicales civiles), los familiares (tanto de directores como de compositores) y otros relacionados indirectamente con esas formaciones (sociedades de autores, fundaciones, conservatorios, ayuntamientos, seminarios, catedrales, corales, bibliotecas públicas...), a los que habría que sumar diversas piezas sueltas difíciles de encuadrar en los grupos anteriores (catálogos de anticuarios, colecciones particulares, etc.).

Además de la importancia del archivo, en lo que se refiere a la cantidad y calidad de las obras (con numerosas copias manuscritas de dudosa autoría y validez), la mayoría no se encuentran completamente catalogadas, lo que dificulta al investigador la tarea de localizar una pieza determinada.

A la hora de buscar una partitura concreta es factible indagar en archivos con los que estuviera relacionada, o bien seguir la pista que proporcionan los programas de concierto reflejados en fuentes hemerográficas, referencias en fuentes epistolares (sobre todo de compositores y directores), archivos de agrupaciones (si existieran, y no solo por la posibilidad de encontrarla, sino por la información conservada en programas de mano, actas, etc.), interpretaciones actuales y/o grabaciones, etc. Así, por ejemplo, siguiendo informaciones de prensa al investigar la zarzuela *La Virgen de la Roca*¹, con música de Ángel Rodulfo sobre libreto de José María Barreiro, supimos de la existencia de una versión para banda de su Intermedio, la *Muiñeira Lembranzas*², adaptada por el director de la desaparecida Banda de Música Municipal de Vigo, Mónico García de la Parra, datos que nos llevaron a localizar el autógrafo en el archivo histórico de esta formación³.

¹ RODULFO, Ángel y BARREIRO, José María. *La Virgen de la Roca*. Apropósito lírico-dramático en un acto y tres cuadros. Jurado Luque, Javier y Reinero, María (eds.) Madrid, Ideamúsica, 2015.

² RODULFO, Ángel, GARCÍA DE LA PARRA, Mónico (arr.). *Lembranzas* (Muiñeira). Intermedio de la zarzuela La Virgen de la Roca. Jurado Luque, Javier (ed.). Baiona (Pontevedra), Dos Acordes, 2017 [en preparación].

³ Contamos para ello con la ayuda del investigador Pablo Abreu, que se encontraba trabajando en dicho archivo.

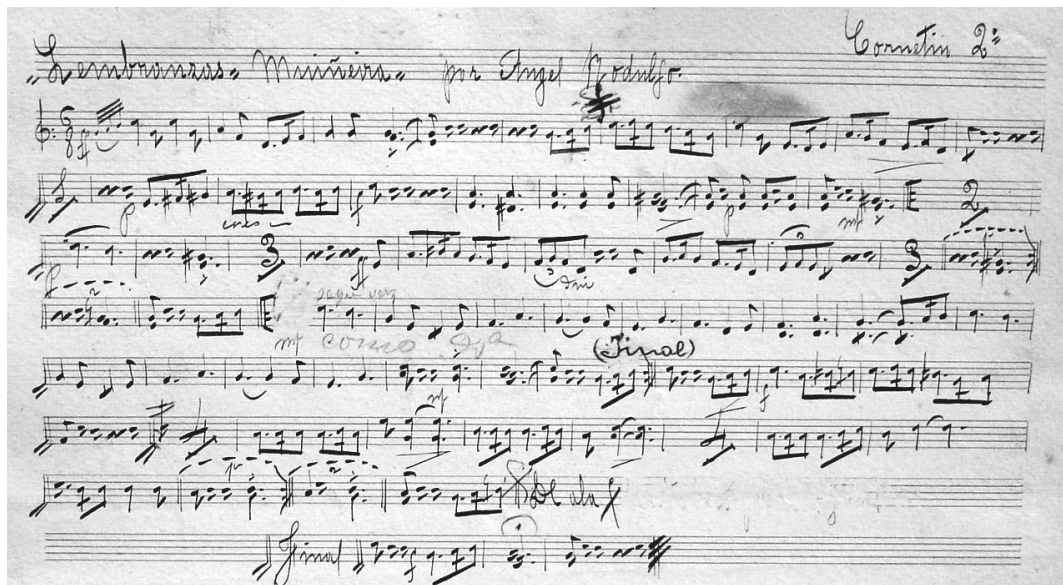


Imagen 1: Parte de la *Muñeira Lembranzas*, de la zarzuela *La Virgen de la Roca*

La elección de la obra depende de varios factores, partiendo de su interés interpretativo o histórico. En nuestro caso particular, consideramos su calidad a la hora de integrar una colección de piezas independientes o bien dentro de una línea de investigación, sea de un autor concreto, contexto o época. Como ejemplo del primer caso citaremos *Celtia*⁴, de Enrique González Arroita-Jauregui, publicada dentro de la serie *Ávrego* de la colección *Ars Gallaeciae Musicae* y, del segundo, *Non chores, Sabeliña!*⁵, de Gustavo Freire, para completar con la suite para orquesta la edición de la zarzuela homónima⁶ y la biografía del compositor⁷.

A pesar del comprensible entusiasmo que despierta encontrar una obra, debemos considerar que no siempre conviene tomarla como fuente fidedigna, ya que podría tratarse de un esbozo previo, guion, arreglo posterior del autor u otra

persona allegada, o bien de transcripción o versión realizada por alguien ajeno al compositor; como bien se sabe, en este repertorio es práctica común la copia manuscrita de partes realizadas por diferentes directores, con el fin de adecuar una obra a la plantilla de su agrupación. Así, para ilustrar el primer caso, encontramos diversas partituras de *A lenda de Montelongo*, de Bernardo del Río, en su archivo familiar (tres diferentes), así como en el Archivo de la Banda Municipal de Santiago de Compostela (dos), en el Archivo de Carlos Rey, etc.

⁴ GONZÁLEZ ARROITAJAUREGUI, Enrique. *Celtia*. Serráns, Carlos (ed.). Baiona (Pontevedra), Dos Acordes y AGADIC, 2011.

⁵ FREIRE, Gustavo. *Non chores, Sabeliña!* Zarzuela galega. Suite para banda. Trillo, Joám (ed.). Baiona (Pontevedra), Dos Acordes y AGADIC, 2008.

⁶ *Ibidem*.

⁷ PARDO DE NEYRA, Xulio. *Gustavo Freire na Galiza da época nós*. Baiona (Pontevedra), Dos Acordes, 2008.

En el segundo caso anterior, la obra encontrada sería copia, versión o arreglo de otro autor; como ejemplo citamos la obra *A noite do santo Cristo*⁸, de Hixinio Cambeses, encontrada previamente en el archivo de otra agrupación bajo el nombre de *Poema Galaico*, atribuida a Joaquín Montañés.

Al manejar revisiones del compositor alejadas en el tiempo, como en el ejemplo citado del archivo familiar de Bernardo Del Río (autógrafos o apógrafos⁹ de 1924, 1933 y 1951), cabe preguntarnos cuál sería la más apropiada para editar. Aunque en principio parezca lógico decantarnos por la última, considerada fruto de una maduración compositiva, podría tratarse de una adaptación a una formación de menores efectivos o calidad. Por ello, cada caso presenta distintas posibilidades que incluyen desde recuperaciones de un momento dado de la composición hasta la mezcla de las diferentes versiones producidas a lo largo del tiempo.

Un problema diferente surge al abordar a los responsables del archivo, que pueden facilitar o dificultar el acceso a las fuentes, tema delicado al tratar de archivos familiares.

⁸ CAMBESES, Higinio. *A noite o Santo Cristo*. Rapsodia galega para banda sinfónica. Costa Vázquez, Luis (ed.). Baiona (Pontevedra), Dos Acordes y AGADIC, 2007.

⁹ Además del autógrafo del propio compositor existe el apógrafo, copia del original y, por ello, realizada por persona allegada o bajo la supervisión del compositor, a los que sumar los manuscritos, copias realizada sobre modelos diversos y que provienen de cualquier mano).

¹⁰ Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes musicales Históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850). GONZÁLEZ, José y otros. Madrid, Arco/Libros, 1996.

¹¹ GARCÍA SOUTO, Libertad. «Historia musical bandística de Xinzo. Catalogación do arquivo musical da Banda de Música Xuvenil de Xinzo». Trabajo Fin de Máster. Director: Javier Jurado Luque. Vigo: Universidad de Vigo, 2014.

¹² QUINTAS ALONSO, Israel. «A Banda de Música Municipal de Pontebedra no período de Juan Moldes Touza. Catalogación no arquivo (1935-1936; 1959-1965)». Trabajo Fin de Máster. Director: Javier Jurado Luque. Vigo: Universidad de Vigo, 2014.

Catalogación

La catalogación de un archivo completo facilita la investigación, propia o ajena, así como la búsqueda y elección de repertorio por parte de los directores. Aunque este apartado precisaría de todo un artículo, nos detendremos sucintamente en él, ofreciendo al investigador unas pautas básicas a seguir ante la necesidad de catalogar el archivo donde busca determinadas fuentes. De hecho, la catalogación puede constituir, por sí misma, el grueso de un trabajo de investigación.

No existe una norma única de catalogación, si bien se pueden concluir ciertos aspectos comunes a la hora de elaborar bases de datos informatizadas sobre software diverso. Para ello, se hace preciso adaptar las normas del *Repertoire International des Sources Musicales* (RISM)¹⁰, al no existir orientaciones para este tipo de repertorio.

En cualquier caso, y como mínimo, recomendamos recoger los siguientes campos: autor, título, género y subgénero, orgánico, tonalidad, compás, aire (movimiento), fecha y lugar de composición (si la incluye), número de compases, tipo de documento (guion, general y/o partes), naturaleza del documento (manuscrito, fotocopia o edición), dimensiones (en centímetros) de general y partes, así como número de páginas, editorial (caso de estar publicada), número de plancha (en las partituras antiguas impresas), incipit literario (el inicio o primer verso, si es que tiene letra), incipit musical (primera frase o tema) y observaciones (dedicatoria, fecha del estreno, etc.).

Estos campos son aplicables a archivos de diferente tipología, tanto de agrupaciones actuales¹¹ como históricos o familiares¹².

Edición

El uso generalizado de este término ha mermado su importancia, siendo aplicado coloquialmente a tres procesos diferentes: transcripción informática de la partitura (*score editing*), corrección y revisión de la obra (*copyediting*) e impresión, distribución y venta (*publishing*). Para aquellos que desarrollamos nuestra labor cotidianamente en los tres campos resulta comprensible la confusión, si bien sería preferible que los músicos discernieran al respecto, tal y como acontece en otros ámbitos de estudio como, por ejemplo, el literario.

De entrada, y dadas las características de las fuentes, es común tener que proceder a la limpieza de los materiales sin deteriorar el papel, lo que se consigue escaneando la partitura y tratando la imagen en un programa adecuado, aclarando zonas, modificando el contraste y/o el brillo, ampliando o reduciendo, perfilando grafías, etc.

En segundo lugar, aparece el problema de la transformación, en mayor o menor medida, del original. El respeto a este no significa que debamos elaborar una mera copia (aunque en ocasiones no es preciso nada más), ya que estas obras fueron pensadas, mayoritariamente, para agrupaciones de menos efectivos y de menor capacidad musical, con orgánicos alejados de los actuales. Por ello, es habitual añadir instrumentos, actualizar combinaciones tímbricas, realizar *divisis*, establecer dinámicas (incluso diferentes por líneas, práctica no habitual antiguamente), eliminar trémolos y efectos que ya no se emplean, adecuar articulaciones, entre otros. Un ejemplo claro puede ser el relativo a la percusión: si en la década de 1920 una agrupación solía presentar dos percusionistas (tambor o redoblante, y bombo y platos) y, con suerte, timbalero, ahora son

habituales formaciones con un destacado número de instrumentistas, lo que afecta tanto al papel de la pequeña percusión como al añadido de láminas, elementos bien aprovechados por los compositores actuales.

También encontramos el proceso contrario, es decir, la eliminación de instrumentos de la pieza original debido a su cantidad y variedad. Tal es el caso de *Lugo-Ferrol*¹³, de Gregorio Baudot, que incluye seis trompetas (reducidas a tres voces), contrafagot, clarinetes altos, saxo soprano y bajo, y fliscornos soprano, barítono y alto; aunque adecuado para la Banda del Segundo Regimiento de Infantería de Marina de Ferrol del año 1920, dicho orgánico aleja la pieza de la mayor parte de agrupaciones actuales.

Por ello, además de las habituales modificaciones (pasar los cornetines a trompetas, modificar las trompas en mi bemol por otras en fa), es común que se barajen otras opciones, que abarcan desde el añadido de instrumentos (cuidando de no desvirtuar el equilibrio entre los planos sonoros) hasta visiones más sinfónicas, actualizando el estilo a las tendencias actuales. Todo ello dicho sin ánimo de entrar en la polémica sobre si se debe respetar absolutamente el original, o en qué medida. Así, hemos obrado como meros transcritores en ocasiones¹⁴, o bien introducido las actualizaciones habituales antedichas¹⁵, hasta llegar a versionar obras muy presentes en el repertorio¹⁶.

Para aclarar las posibles dudas que nuestra edición pueda presentar a los directo-

¹³ BAUDOT PUENTE, Gregorio. *Lugo-Ferrol. Pasodobre sobre motivos de aires galegos, para banda*. Trillo, Joám (ed.). Baiona (Pontevedra), Dos Acordes y AGADIC, 2010.

¹⁴ RODULFO, Á. *Lembranzas...*

¹⁵ SOUTULLO OTERO, Reveriano. *Al Santísimo Sacramento*. Marcha regular. Jurado Luque, Javier (ed.). Madrid, Ideamúsica, 2013.

¹⁶ DEL RIO, Bernardo. *A lenda de Montelongo. Escenas populares gallegas*. Jurado Luque, Javier (arr.). (Inédita).

res, podríamos incluir el facsímil original y su transcripción informática (edición diplomática). En las notas previas de la publicación se anotarán las modificaciones realizadas y su porqué, las fuentes empleadas y otros datos de interés que posibiliten una óptima interpretación.

En lo que se refiere a los defectos, dada la variedad de formaciones, no parece tarea fácil reseñarlos todos. Aunque en ocasiones no hemos situado ninguno¹⁷, consideramos adecuado plantear una serie de sugerencias, dejando a cada director las decisiones al respecto, según la efectividad de los integrantes de su formación.

Secuenciación

Una vez realizada la edición conviene escuchar la obra completa para ayudar a perfilar algunos detalles. Los programas editores de partituras profesionales (Finale, Sibelius...) ofrecen buenos sonidos, sean a través de MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) o bien cargando librerías VST (*Virtual Studio Technology*) de distinta índole. Esta opción proporciona una importante ayuda a la hora de escuchar, aunque sea virtualmente, la pieza escogida (recuperada, editada o versionada). Sin embargo, a pesar de la fidelidad tímbrica que, en ocasiones, alcanzan estos programas, una orquesta de vientos presenta una riqueza de articulaciones que el *software* básico no puede ofrecer. Por ello, en algunos casos empleamos y recomendamos la opción de recreación con sonidos digitales (*mock-up*)¹⁸.

Para ello partimos del MIDI de la pieza,

elaborando la secuencia musical a través de un *software* DAW (*Digital Audio WorkStation*, como Cubase, Sonar, Logic Pro...), de manera que cada instrumento, cargado a través de librerías digitales, se organiza en pistas, permitiendo la aplicación sencilla de diversas articulaciones (sea a través de teclas específicas, asignando una articulación a cada pista o empleando posibilidades específicas de cada DAW) y matices (ya que, dependiendo del rango dinámico, la librería puede modificarse, lo que proporciona un mayor realismo, especialmente detectable en los metales).

Con posterioridad, se hace un balance de planos sonoros y comienza el proceso de producción, empleando EQ, compresores, *reverbs*, etc., a través de los cuales se consigue una destacada verosimilitud sonora. El paso siguiente es la mezcla y, finalmente, la masterización.

Dado que cada librería de instrumentos fue grabada en una sala con características acústicas concretas se hace preciso mezclarla con otras que aporten riqueza tímbrica, distintos matices e, incluso más articulaciones (dado que una librería *standard* posibilita, básicamente, *legato*, *marcato* y *portato*); en este caso, debemos vigilar la integración de las diversas librerías empleadas. A pesar de ser trabajoso, el resultado merece la pena, proporcionando a directores e investigadores una base muy próxima a la realidad que evita pérdidas de tiempo y molestas correcciones al enfrentar la obra a la formación en el ensayo.

Publicación

Rematada la edición (notas iniciales, partitura, *particellas*) comienza el trabajo editorial (obtención del código internacional de la publicación y del depósito legal, diseño,

¹⁷ SOUTULLO OTERO, Reveriano y Suite Vigo. *Suite sinfónica sobre cantos rexionais galegos*. Trillo, João (ed.). Baiona (Pontevedra), Dos Acordes y AGADIC, 2009.

¹⁸ Para saber más: <<http://www.dosacordes.es/web/index.php/elaboracion-de-mock-up/>>.

impresión, contratos de edición...). Las partes se pueden incluir en papel, como en la marcha *La Hostia Sagrada*¹⁹, o bien como archivos PDF en un CD-ROM, como en *Hermance*²⁰, ambas obras de Reveriano Soutullo.

Existen códigos internacionales para partituras (*International Standard Music Number*, ISMN) y libros (*International Standard Book Number*, ISBN). El motivo de la elección de uno u otro depende del enfoque, y no de la cantidad de páginas, que se le proporcione al conjunto de notas críticas y estudio frente a la partitura.

La finalidad última del trabajo es la interpretación de la pieza, por lo que se debe vigilar tanto la edición (pases de página de *particellas*, tamaño de la tipografía musical, márgenes, extensión del texto inicial de la partitura general, decisión sobre encuadración grapada, fresada o cosida...) como la difusión posterior (contacto con bandas que la interpreten o graben, publicaciones científicas o divulgativas que incluyan su recensión, centros de enseñanza musical, etc.).

La edición electrónica no está demasiado extendida en nuestro mundo, aunque presenta varias ventajas: menor coste, comodidad en su divulgación y almacenamiento, impresión de copias, etc. Por el momento, hemos llegado a una solución intermedia entre ambas opciones, proporcionando en archivo electrónico a la ANDB dos marchas procesionales de Reveriano Soutullo, previamente editadas en papel²¹.

Derechos de autor

La legislación relativa a los derechos de autor²² es demasiado extensa como para tratarla en un apartado de artículo, aunque abordaremos su aplicación a nuestro tema.

Existen dos tipos de derechos de autor, morales y patrimoniales, que pueden ser ejercidos por el compositor o sus herederos dentro de los plazos legales establecidos. Los morales son el de inédito (que implica la divulgación o no de la obra, así como el nombre o pseudónimo empleado para ello), paternidad (reconocimiento de la autoría), integridad (mantenimiento íntegro del original), modificación (posibilidad del propietario de los derechos de introducir cambios, siempre que dicha modificación no contradiga los derechos adquiridos por otra persona física o jurídica), arrepentimiento (con la consiguiente retirada comercial, aunque deberá indemnizar al editor técnico) y acceso (libre acceso al ejemplar de la obra).

Por su parte, los derechos patrimoniales se relacionan con la explotación de la obra o bien con el derecho compensatorio. En relación a la explotación, encontramos el derecho de reproducción (fijación en partitura), distribución (venta, alquiler, préstamo o en cualquier otra forma, manteniéndose los derechos aunque aparezcan nuevas fórmulas de distribución), comunicación pública (sea por interpretación o emisión pública) y transformación (al realizar arreglos y versiones musicales, lo que incluye las reducciones pianísticas de obras originalmente compuestas para agrupaciones más amplias). El derecho compensatorio incluye el de remuneración por copia privada, justificado por lo que el pro-

¹⁹ SOUTULLO OTERO, Reveriano. *La Hostia sagrada*. Marcha solemne. Jurado Luque, Javier (ed.). Madrid, Ideamúsica, 2013.

²⁰ SOUTULLO OTERO, Reveriano. *Hermance*. Serenata romántica para banda. Trillo, Joám (ed.). Baiona (Pontevedra), Dos Acor-des y AGADIC, 2009.

²¹ SOUTULLO OTERO, Reveriano. *La Hostia...*

²² Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (BOE núm. 97 de 22 de abril de 1996).

pietario deja de percibir al ser su obra fijada en soportes electrónicos diversos²³.

En lo que se refiere a la caducidad de los derechos de autor, para los fallecidos después de la entrada en vigor de la ley 22/1987 de 7 de diciembre (anterior Ley de Propiedad Intelectual) cuentan setenta años *post mortem auctoris* (contabilizados a 1 de enero siguiente), mientras que con los fallecidos antes de esa fecha el plazo es de ochenta años. Los períodos están armonizados con los de la Unión Europea²⁵, siendo necesario consultar la legislación específica si se trata de otros países.

De lo expuesto se deduce que la autorización firmada de los titulares de los derechos es necesaria con vistas a evitar problemas surgidos a lo largo de la investigación. Si se realiza de forma consensuada ante la sociedad de gestión, independientemente de los posibles (y exiguos) emolumentos que se puedan obtener por la interpretación, se nos informará de agrupaciones concretas, fechas y salas donde se ha interpretado la obra, si bien la tipología de este repertorio la aproxima más a una interpretación pública en espacios abiertos o de forma gratuita, en la que no es habitual la intervención de las sociedades de gestión.

Como excepción a la aplicación de cualquier derecho señalamos el de cita (siempre que se produzca con fines docentes

y de investigación), el de reproducción (si se trata de esos mismos fines, o bien en programas informativos de radio y televisión) y el de copia privada.

Las sociedades de gestión velan por la aplicación de los derechos de sus asociados, interesándonos en nuestra labor por dos principales: la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE, responsable de los derechos generados por la interpretación de obras literarias, musicales, coreográficas, cinematográficas, etc.) y el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO, que gestiona los derechos sobre las obras impresas).

Actualmente existen otras licencias propias del mundo digital, con las que también trabajamos en ámbitos pedagógicos y divulgativos (especialmente las diversas licencias *Creative Commons*). No las recomendamos en el ámbito tratado ya que, al tratarse de aplicaciones de los derechos norteamericanos, muy diferentes de los europeos, pueden derivar en problemas legales de difícil solución.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos presentado de forma sencilla los pasos a seguir en el proceso de búsqueda, recuperación, edición y publicación de repertorio para bandas de música. Aunque exentos de la tradición investigadora que, al respecto, poseen otros géneros (tales como la música sinfónica, para piano, canciones, zarzuela, etc.), la pervivencia en nuestro entorno de registros históricos brinda enormes posibilidades de investigación, tanto a estudiosos curtidos en otros ámbitos de recuperación como a integrantes, directores y archiveros de las propias agrupaciones.

²³ Real Decreto 1657/2012, de 7 de diciembre, por el que se regula el procedimiento de pago de la compensación equitativa por copia privada con cargo a los Presupuestos Generales del Estado (BOE núm. 295 de 8 de diciembre de 2012), anulado por sentencia del Tribunal Supremo nº 2394/2016, de 10 de noviembre. En el momento de escribir este artículo se ignora de qué manera responderá el Estado para compensar a los autores tras esta sentencia.

²⁴ Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual (BOE núm. 275 de 17 de noviembre de 1987).

²⁵ Directiva 93/98/CEE del Consejo, de 29 de octubre de 1993, relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines (DOUE núm. 290 de 24 de noviembre de 1993).