

## PREFACIO

Actualmente; cuando se reeditan obras antiguas, existe el deseo general de proveer un texto tan fidedigno como sea posible, libre de adiciones por parte del editor o del revisor. Esto es usualmente muy difícil, por razones que serán expuestas más abajo; y en la mayor parte de los casos, uno solamente puede intentar averiguar lo que el compositor en realidad deseaba. Por otra parte, el «Urtext» (texto original) no es una solución definitiva, pues uno debe ser también buen conocedor de las convenciones interpretativas de la época; en este sentido el Urtext aumenta la responsabilidad del intérprete. Las ediciones del siglo XIX intentaron aligerar de esta responsabilidad al ejecutante, pero estaban muy a menudo basadas en un insuficiente conocimiento de las convenciones interpretativas, y en un acercamiento excesivamente subjetivo a la obra, así que rara vez era posible averiguar las verdaderas intenciones del compositor. Las ediciones Urtext son la respuesta a este daño, pero deben ir acompañadas de indicaciones a los intérpretes y estudiantes acerca de como debe ser «leído» el «Urtext». Estas indicaciones no deben ir incorporadas al texto musical, sino que se deben dejar a libros de texto basados en las investigaciones de los especialistas; los puntos de vista actuales difieren bastante de aquellos que prevalecían a comienzos de siglo.

Las revisiones críticas de textos se apoyan normalmente en cuatro fuentes; el manuscrito o copias de él corregidas por el compositor; ediciones originales, si fueron supervisadas por el compositor; hojas de prueba con las correcciones de éste; y cuando es posible, copias impresas posteriormente corregidas por el compositor. Incluso compositores muy concienzudos introducen mejoras y alteraciones en las hojas de prueba, sin que entren en el manuscrito; las discrepancias entre las ediciones y el manuscrito no deben ser consideradas automáticamente como errores de impresión, pues esto podría frecuentemente dar lugar a serias equivocaciones. Pero como las hojas de prueba de cada edición sólo muy rara vez han sido conservadas, hay que utilizar el propio juicio para decidir si las diferencias son el resultado de alteraciones hechas por el mismo compositor, de lecturas erróneas de las pruebas, o de alteraciones introducidas por el calígrafo o el editor, aceptadas, aunque de mala gana, por el compositor. En último caso, uno tiene que decidir si no es preferible la versión del manuscrito a la del texto impreso; pero no se debe acentuar el riesgo inherente a considerar el manuscrito como el único criterio de autenticidad; hacerlo significaría reintroducir errores que el compositor mismo eliminó en las pruebas, pero no en el manuscrito. No obstante, los manuscritos son la fuente más importante, y a menudo revelan sutilezas que fueron perdidas incluso en la primera edición.

Los poseedores de manuscritos deberían ser obligados por una ley a proveer a su biblioteca nacional de una fotocopia de éste, pues los manuscritos son propiedad de la humanidad.

El trabajo de esta edición se ha apoyado principalmente en el manuscrito, o en la primera edición si no se podía

disponer de aquél, aunque esto significara romper las reglas actuales de este tipo de trabajos. Aquí no se debe ser demasiado rígido, pues en la mayoría de los casos, el compositor sabe la manera de aclarar el contenido musical sirviéndose de medios tales como las indicaciones de fraseo y ejecución, o el reparto de la música entre los dos pentagramas. Incluso algunas ediciones «Urtext» dividen rígidamente el contenido musical escribiendo en el pentagrama superior las notas que debe tocar la mano derecha y en el inferior las de la izquierda, pero esta práctica al mismo tiempo que facilita la ejecución, puede oscurecer el contenido, musical, y no es siempre recomendable.

¿Hasta qué punto se pueden unificar aquellos pasajes que, siendo básicamente iguales, difieren en algunos detalles? A veces estas pequeñas diferencias son deliberadas y dan vida a la música. (Aquí cualquier intento de «igualar» debe ser descartado. Por otra parte el compositor podía haber mejorado el pasaje entero al llegar a la repetición, y entonces sería correcto alterar el primero también. Únicamente se puede decidir en cada caso según el propio criterio.

Esto también se refiere a los pasajes donde una figura se repite varias veces pero la indicación de ejecución sólo se da la primera vez. Se podría hacer demasiado complicada la página impresa si se escribiesen todas las indicaciones, y esto sólo puede ser recomendable donde su omisión pudiera dejar en duda al intérprete.

La distinción entre punto (.) y acento (´) y cuña (⏏) es un problema que ha sido ampliamente discutido. En la segunda mitad del siglo XVIII, cada una de estas indicaciones tenía ciertamente un significado diferente; la dificultad estriba ahora en averiguar cuál es exactamente la diferencia. Hasta el «Vollständige Pianoforteschule» de Carl Czerny, que apareció ca. 1840, hace una distinción explícita entre «picado-ligado» (·~·) «staccato» (...) y «marcato» o «staccatissimo» (⏏⏏⏏), e incluso dentro de estas tres categorías hay diferenciaciones adicionales. Las fuentes más antiguas hacen distinción entre punto y acento; normalmente el acento hace más corta la nota que el punto. Sin embargo el acento tiene a menudo otro significado que tiende a ser pasado por alto: indica el final de una frase donde no es evidente por sí mismo. (D. G. Türk. «Klavierschule»). Algunos compositores utilizan el acento no para acortar la nota, sino para indicar una especie de «coma» antes de la nota siguiente. Sin embargo, a principios del siglo XIX, las dos indicaciones eran usadas indiscriminadamente como signos de «staccato», así que resulta difícil para nosotros a menudo decidir qué es lo que quería el compositor exactamente. Esto es válido en el caso de los manuscritos de Beethoven, que hacen difícil decidir cuándo quería un punto específicamente; en cualquier caso se contentaba con utilizar exclusivamente uno u otro signo a lo largo de varias obras. Hay, sin embargo, un cierto número de obras en las que son usados ambos signos (véase el ensayo clásico de Nottebohm «Punkte und Striche» en «Beethoveniana» I, 107 et seq.). Incluso si hay sólo unos pocos pasajes donde clara-

mente se debe considerar el punto como un signo de staccato, uno debe intentar cultivar todavía una cierta sensibilidad para estas diferencias, no «plancharlas». Por esta razón, la presente edición utiliza ambos signos. El revisor comprende que esto se hace corriendo el riesgo de tomar decisiones subjetivas, pero considera que resulta de ello un daño menor que la igualación general acostumbrada actualmente. Quizá cuando conozcamos mejor las fuentes de la época, encontremos también que hemos desarrollado una mayor sensibilidad para las diversas sutilezas con cuya notación estaría familiarizado un músico de aquel tiempo.

Cuando una de las versiones de las que disponíamos pudo ser tomada obviamente como auténtica, fue hecho sin comentario alguno. Donde hubo diferencias importantes, éstas son mencionadas en las «Kritische Anmerkungen» (Notas Críticas). Al revisor le parece que nuestro texto es el más plausible; las variantes enumeradas en las páginas siguientes darán, no obstante, a los intérpretes la oportunidad de decidir por sí mismos.

El cotejo ha sido realizado también, aparte de con los MSS. y las primeras ediciones mencionadas más abajo, con las más importantes de las restantes ediciones antiguas. (Peters, Simrock, Breitkopf, Artaria, Haslinger, André.)

Donde las indicaciones de fraseo, etc., se han perdido en un pasaje que aparece por segunda vez, normalmente han sido añadidas, a menos que hubiese razones para pensar que su omisión fue intencionada; pero cuando ciertas indicaciones precisas de ejecución figuran únicamente en los primeros compases de un pasaje, nosotros las incluimos sólo hasta el punto en que terminan en el original, aunque su continuación sea obvia.

Uno de los problemas más difíciles para cualquier revisor es decidir si las alteraciones de las posteriores ediciones coetáneas deben ser atribuidas a correcciones por parte de Beethoven (cf. las observaciones anteriores sobre las diferencias entre los manuscritos y las primeras ediciones). Los problemas de esta clase han sido considerados con particular cuidado en la presente edición, en un intento de reconstruir un texto lo más cercano posible a las intenciones de Beethoven (es imposible una certidumbre total).

Las indicaciones de fraseo son un problema especialmente difícil. Podemos suponer justificadamente que una ligadura que abarca parte de una frase debe ser entendida como una indicación de legato para la frase entera, pero donde las indicaciones de fraseo han sido cambiadas, lo mencionamos, ya que en los manuscritos dichas indicaciones dan a menudo la información más valiosa sobre el proceso de composición; frecuentemente es difícil decidir qué cosas son resultado de una falta de cuidado y cuáles

otras son intencionadas. Incluso en las ediciones más antiguas existen bastantes distorsiones; sin embargo, hay casos en los que se ha perdido el manuscrito, y en los cuales uno no se siente lo suficientemente seguro de sí mismo como para desviarse de la edición impresa; en tales casos debemos confiar en esta última.

Los seisillos en Beethoven pueden significar tanto dos grupos de tres notas como tres grupos de dos notas; la decisión recae sobre el intérprete en cada caso.

En las obras de las que se sabe que Beethoven no corrigió la primera edición, pero cuyo manuscrito está disponible, los adornos han sido anotados tal como Beethoven los escribiera, de modo que los intérpretes deben familiarizarse con las más sutiles diferenciaciones acostumbradas en la época. En los restantes casos se ha utilizado la notación actual.

Dos convenciones de la época de Beethoven no han sido conservadas en nuestra edición; la indicación de un cambio de armadura al comienzo de un renglón, y la indicación de un cambio de compás en la línea precedente.

Los errores de impresión y de caligrafía obvios han sido corregidos sin comentarios; solamente donde hubo alguna duda se han indicado las adiciones en tipos más pequeños o entre paréntesis. Los añadidos que no se mencionan en las notas críticas pertenecen al revisor.

Con la intención de mantener la página impresa lo más clara posible, las digitaciones sólo se han indicado rara vez, allí donde simplifican la lectura a primera vista. Cada pianista utilizará su propia digitación.

Finalmente al revisor le gustaría dar las gracias a todas aquellas personas que le ayudaron en su trabajo poniendo prontamente a su disposición las numerosas fuentes y preparando fotocopias de los manuscritos y de las primeras ediciones que poseían: sobre todo, al director del Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Dr. Leopold Novak; al Dr. Hedwig Kraus, bibliotecario del Gesellschaft der Musikfreunde, Viena; al director del Beethoven-Archiv en Bonn, Dr. Joseph Schmidt-Görg, y a su ayudante Dr. Dagmar Weise. Valiosa ayuda y consejo en la revisión de texto prestaron el Dr. Ingrid Samson (Frankfurt), Franz Eibner, Karl Heinz Füssl y Bruno Seidlhofer (Viena), Dr. Oswald Jonas, (Chicago), Fritz Rothschild y Eduard Steuermann (Nueva York).

Las notas críticas seleccionan de entre la abundancia de problemas que se presentan prácticamente a cada compás, aquellos pasajes donde el lector podría desear saber por qué se eligió determinada solución, y qué fuentes se usaron.

Erwin Ratz.