

## EDITAR LA MÚSICA: EL CASO DE DEBUSSY \*

Roy Howat

En la prolongación de la puesta en marcha de las *Obras completas de Claude Debussy* en 1982, en sus primeras apariciones en 1985, he puesto por escrito algunas reflexiones sobre esta empresa<sup>1</sup>. Este artículo retoma el tema, a la luz de lo que este trabajo nos ha enseñado entretanto, no sólo para la música a la que afecta directamente, sino más generalmente para las ediciones críticas o Urtext (una palabra tan escabrosa como la palabra “auténtica” para la interpretación). Más allá de las *Obras completas de Claude Debussy*, las lecciones aprendidas han influido en otras ediciones hechas posteriormente, como por ejemplo las de la música de Fauré y de Chabrier<sup>2</sup>.

En 1983, cuando las *Obras completas de Claude Debussy* estaban todavía en mantillas, me sorprendí al asistir a una conferencia impartida por Howard Mayer Brown sobre la edición en curso de las obras de Josquin<sup>3</sup>. A pesar de la diferencia evidente entre las empresas Debussy y Josquin<sup>3</sup> -Debussy pudo controlar sobre la marcha la mayor parte de sus primeras ediciones, y eso en una notación musical que sigue siendo actualmente corriente-, resaltan fuertemente dos convergencias. La primera, que hay que abordar rápidamente la cuestión de las fuentes, es decir, decidir si se escoge una sola fuente principal para cada obra o si se permite mezclar varias, intentando sacar lo mejor de cada una.

Esto nos lleva enseguida a la segunda convergencia: incluso en este trabajo llamado “científico” (especialmente en Francia, donde la musicología

\* *Éditer la musique: le cas Debussy*, en *Marsyas* n°37/38 - junio 1996. París: Cité de la Musique (págs. 30-42).

1. Véase bibliografía, Howat (1985). Entre otras cosas, este ensayo trata especialmente de la compleja cuestión de las “intenciones” de un compositor. Las *Œuvres complètes de Claude Debussy* están actualmente en prensa bajo la dirección de F. Lesure y de un comité de redacción integrado por P. Boulez, M. Chimènes, M. Flothuis, C. Helffer, R. Howat y M. Rolf.

2. Véase bibliografía, Ediciones, Emmanuel Chabrier y Gabriel Fauré.

3. Conferencia dada en el marco de los “postgraduate seminars” en la universidad de Sidney, Septiembre de 1983.

forma parte explícitamente de las ciencias), un componente de subjetividad sigue siendo inevitable. Veremos en las páginas que siguen que cada vez que persiguiéramos evadirnos de una subjetividad, una evasión así tendría una parte igual de subjetividad o, peor, porque estaría velada. Este trabajo no puede ignorar la cuestión de la sensibilidad musical: si hemos elegido para esta empresa editorial a musicólogos o intérpretes-musicólogos en vez de funcionarios del ministerio, es porque estos problemas exigen un conocimiento íntimo del repertorio, combinado con un “gusto musical”. Nuestra medida principal de objetividad consiste simplemente en observar la parte inevitable de subjetividad –puesto que la composición constituye por sí misma una labor subjetiva–.

Volviendo a la primera cuestión, una decisión sobre la manera de tratar las fuentes exige una reflexión primero sobre el estado de éstas, y después sobre el carácter del compositor. Para intentar seguir su forma de pensar y de entender, intentamos ponernos en su piel tanto como podemos –igual que lo hacemos como intérpretes– a través de su correspondencia, del estado de sus fuentes, de lo que podríamos averiguar sobre sus métodos de trabajo y sobre la gestación de tal obra, de circunstancias de su vida en diferentes momentos, etc.

En este dominio de múltiples fuentes, podemos distinguir bastante deprisa dos categorías: por un lado, las fuentes diversas que constituyen dos o más versiones distintas (musical o cronológicamente) de una obra; por otro lado, las fuentes que constituyen más bien etapas sucesivas de preparación de una versión concreta (para una representación, una edición, etc.). Como ejemplo de la primera categoría, podemos citar la *Sarabande*, la segunda de las *Images* para piano de 1894 (que quedaron inéditas hasta 1978), que aparecieron en 1901, modificadas en la suite *Pour le piano*. Esta segunda versión, que conserva esencialmente la forma y las proporciones de la primera, presenta sin embargo ligeros cambios de armonía, de textura, de dinámica, de fraseo y sobre todo de articulación. No sería, por tanto, pertinente poner indicaciones de la una sobre la otra. Solamente si una indicación en una versión implica una omisión importante y no intencionada en la otra podemos considerar añadir una nota editorial (escrita en pequeño o entre corchetes), y considerarlo simplemente de la misma forma que las notas editoriales añadidas<sup>4</sup>.

Para otras obras, la relación entre las fuentes es a veces menos simple. Primero, Debussy fue siempre un “retocador”: incluso después de publicar, continuaba a veces, más allá de la corrección de las faltas, inscribiendo las correcciones musicales en sus ejemplares (como lo hacía a veces hasta la última prueba). Si cada etapa, antes y después de la publicación gana en finura musical, se plantea entonces un riesgo simultáneo de corrupción: lapsus al pasarlo a limpio (a menudo en horas nocturnas), erratas inadvertidas de impresión y un

4. Las dos versiones de esta *Sarabande* aparecerán en la serie I, vol. 2 de las Obras completas, actualmente en prensa.

aspecto ahora familiar para los editores de la música de piano en el marco de las *Obras completas*, esos pasajes donde el uso del grabado distorsiona o pierde una lógica visible en la escritura manuscrita. Es por esta razón por lo que las *Obras completas* han optado por un uso menos convencional del grabado, descrito más adelante. Se trata aquí de “creaciones” editoriales de las *Obras completas de Claude Debussy*; la otra “creación” editorial consiste en aceptar como fuente contribuyente, aunque sea secundaria: la de las grabaciones hechas por el compositor mismo.

A todo esto hay que añadir las etapas posteriores a la publicación. Si Debussy continuaba retocando, lo hacía a veces sobre diversos ejemplares, a veces con variantes sobre el mismo pasaje. A menudo, las reimpressiones hechas durante su vida no han recogido más que una parte de estos retoques –instigados ¿por quién?-. ¿La elección estuvo influida por los costes variables de reimpresión, que Debussy, siempre falto de dinero, estaba obligado a pagar en parte? Después de su muerte, las reimpressiones han seguido siendo retocadas a base de fuentes, la mayor parte sin identificar: ¿eran auténticas? (Las impresiones, basadas en revisiones anónimas que han sido recogidas en las *Obras completas*, son tratadas como editoriales.) Si la palabra “Urtext” en este contexto comienza a tambalearse sobre sus cimientos, vemos igualmente hasta qué punto un texto “definitivo” puede ser quimérico, incluso inalcanzable sin combinar lo que consideramos que es lo “mejor” de varias fuentes. A propósito de esto, los pentagramas suplementarios son a menudo útiles, aunque poco prácticos para las partituras de orquesta...

Para la música de piano al menos, hemos llegado a una combinación de dos fuentes principales. En lo que concierne a la evolución puramente musical de una obra, la prioridad está en la última edición impresa en vida de Debussy (además de las correcciones manuscritas sobre ejemplares, al menos en los casos no problemáticos). En cambio, para ciertos aspectos de la notación y de la polifonía (los que contrarían las normas del grabado), damos más prioridad a la copia en limpio que al autógrafo. (Es raro en Debussy encontrar más de una copia en limpio por obra, y normalmente es la que sirvió para el grabado.) Se autoriza un tercer nivel de toda corrección juzgada necesaria, tomada esta vez de las fuentes secundarias (borradores, grabaciones del compositor, recuerdos juzgados sólidos de familiares, etc.), introducida como nota editorial del grabador. Las paráfrasis siguientes ilustran la naturaleza y el valor (a veces variable) de estas fuentes.

El primer libro de *Preludios* es un buen ejemplo de una copia en limpio de Debussy, editada en facsímil (véase la bibliografía al final de este artículo); se ven todos los matices de la escritura de un compositor que tenía la manía de la belleza gráfica. Una historia diferente ocurre con sus borradores, de uso estrictamente personal, bien provistos de tachones y

correcciones, a menudo desprovistos de claves, armaduras y a veces de alteraciones importantes (una situación habitual en la mayoría de los compositores). Sin duda por esta razón, Debussy tenía la costumbre de tirar sus borradores (excepto sus partichelas de obras con orquesta), dejando sólo su copia en limpio. Menos mal que, para sus últimas obras (*En blanc et noir*, *Estudios*, *Sonatas*), ha conservado al menos su última redacción en sucio completa; la de los *Doce Estudios* está editada en facsímil (véase bibliografía). Sus borradores son importantes para nosotros al menos por dos razones: sugieren primero la naturaleza probable de los borradores tirados en años anteriores; además, a menudo iluminan, al menos por implicación, los problemas que encontramos en las fuentes principales, un aspecto especialmente importante para las últimas obras que no conocieron reediciones corregidas antes de la muerte del compositor.



*Ejemplo 1*

Étude “Pour les notes répétées”

a) edición original (1916). Durand

Una buena ilustración de todo esto se deriva del Ejemplo 1, que nos demuestra la combinación necesaria de todas las fuentes para resolver un pasaje problemático del estudio *Pour les notes répétées*. El Ejemplo 1a, que cita la edición original, no es intocable –aunque haya que corregir la ortografía de “*in pochettino*” (*un pochettino*)– y no hay más que un pequeño matiz que podría sugerir un problema: el regulador de crescendo que atraviesa la línea divisoria está un poco en contradicción con la clara discontinuidad del fraseo y de la armonía de la mano izquierda. El Ejemplo 1b, que reproduce la copia en limpio, nos revela inmediatamente una ambigüedad, una ligadura para la mano derecha dejada “viuda” en el final del sistema<sup>5</sup>. En

b) copia en limpio del autógrafo (Biblioteca Nacional de Francia).



(nuevo sistema)



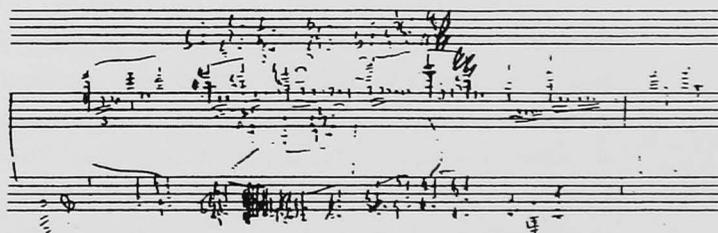
5. Tomamos prestado aquí este término informático para describir una ligadura que queda abierta al final de sistema sin ser completada en el sistema siguiente.

efecto, esta fuente nos enseña dos lecciones, y hay que elegir una sola. Vemos que el grabador había dado prioridad al fraseo del segundo sistema –a lo mejor para evitar una complicación derivada de la cuestión de los puntos *staccato*–.

Todavía dos variantes en este punto van en nuestra dirección. Sobre la copia en limpio, las redondas del bajo al principio van seguidas de pequeñas ligaduras, omitidas en la edición. A lo mejor el grabador las juzgó inútiles, ya que las redondas completan la duración total del compás. Para Debussy, sin embargo, estas ligaduras abiertas significaban siempre una prolongación de la nota más allá de su valor normativo –es decir en este caso, justo en el compás siguiente, una prolongación imposible de escribir de otra forma a causa del cambio de clave de Sol–. Pero es el borrador el que tiene que revelar la variante más elocuente, desconocida para el grabador: entre tres ensayos visibles para la progresión de la mano izquierda, vemos en la versión definitiva (pentagrama central, encima de la mano derecha) dos becuadros en el último acorde del primer compás, en el *mi* y *la*, ausentes de otras fuentes. Una vez probadas, estas alteraciones transforman el sentido de todo el pasaje, orientándolo decididamente hacia una frase completa de dos compases. El desorden del borrador en este punto, agravado por el cambio de sistema de la copia en limpio, puede explicar un “agujero” de concentración por parte del compositor en el momento de pasar a limpio (cuatro acordes después, en la mano izquierda, ha perdido igualmente sobre la copia en limpio un sostenido indispensable para el *re*, visible en el borrador).

c) borrador.

Biblioteca F. Lang (Royaumont)



El Ejemplo 1 de la página anterior es tan claro a la hora de mostrar el peligro de corrupción al copiar, que hemos incorporado estas alteraciones directamente al texto musical de las *Oeuvres complètes*. En un caso menos complejo y a lo mejor más abierto, nos hemos servido de un pentagrama suplementario para un compás del estudio *Pour les agréments* (Ejemplo 2). Podemos sospechar que el *re* becuadro del borrador (en vez del sostenido en la copia en limpio) es musicalmente más verosímil, más vivamente coloreado, lo cual sugiere un simple lapsus en el momento de la puesta en limpio de un compás lleno de diversas alteraciones. El pentagrama suplementario deja la elección al lector, y revela al mismo tiempo el estado de las fuentes sin que sea necesario un comentario suplementario.

Cédex -----

(borrador)

**Ejemplo 2**  
 “Pour les agréments”

extracto de las *Œuvres complètes de Claude Debussy*.  
 (© Durand-Costallat, 1991)

Otro estudio, *Pour les accords*, revela un matiz importante perdido por las prácticas del grabado en la edición original: Claude Helffer, editor de los *Estudios para las Obras completas*, restablece un doble alineamiento vertical tomado de la copia en limpio, entre los adornos de la mano derecha, lo cual transforma totalmente el sentido musical en este pasaje (Ejemplo 3).

**Ejemplo 3**  
 “Pour les accords”

extracto de las *Œuvres complètes de Claude Debussy*, según el autógrafo.  
 (© Durand-Costallat, 1991)

(Lento, molto rubato)  
 Rit. -----

$\left(\frac{6}{8}\right)$

*p* < > *più pp*

En una carta de 1907 a Jacques Durand, que acompañaba la copia en limpio de la segunda serie de las *Images* para piano, Debussy suplica a su editor: “Quisiera usted ser tan amable de rogar a su grabador que respete la posición de los matices. Tienen una importancia extrema y pianística”<sup>6</sup>. La pertinencia de esta demanda se revela en una comparación general de ediciones originales y de copias en limpio. Esto nos ha incitado a dar prioridad a ciertos aspectos de la escritura manuscrita: la localización exacta de los matices (naturalmente) y la amplitud de los matices como los reguladores; la extensión exacta de las ligaduras abiertas (que indican una prolongación del sonido con el pedal); y finalmente el aspecto que es el que más contraría la práctica normal del grabado: las direcciones de los trazos empleados por Debussy para mantener visualmente las líneas de polifonía, sin preocuparse por la altura de las notas en el pentagrama. Los ejemplos siguientes ilustran estos casos.

Un problema constante entre los manuscritos y la impresión es que éstos dejan a menudo demasiado poco espacio entre los pentagramas para las indicaciones dinámicas. Fauré, por ejemplo, cuya escritura es generosamente amplia, las escribía casi siempre encima del pentagrama superior (como bastantes compositores); en la mayor parte de los casos, su grabador

6. Véase Durand, *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, p. 45 (la fecha indicada, enero 1907, está equivocada).

adivinó sus intenciones al ponerlas entre los dos pentagramas. Es entonces comprensible que Charles Douin (el grabador que trabajaba para Durand) haya hecho normalmente lo mismo para Debussy. Pero la costumbre de Debussy, con una escritura más pequeña, es más exacta. De ordinario, consigue acomodar sus indicaciones de dinámica entre sus pentagramas; cuando las coloca en otra parte, esto implica una significación especial. Douin, siguiendo las reglas normales del grabado, fundadas (como es siempre el caso) en la simetría visual, ha descuidado a menudo esta sutil distinción.

El Ejemplo 4 muestra un caso en la parte central de *Jardins sous la pluie*. Vemos con qué cuidado Debussy ha calculado la progresión dinámica (Ejemplo 4a), primero con un crescendo solamente para la mano izquierda, seguido de un crescendo para las dos manos hasta un apogeo *mezzo forte*. Desgraciadamente, el cuidado más bien visual de Douin le ha hecho descuidar el sentido musical (Ejemplo 4b), primero por la regla que prohíbe poner un regulador en el interior de una ligadura, y después por su búsqueda de una simetría visual entre los compases, que le ha hecho acortar el segundo crescendo<sup>7</sup>. Lo mismo ocurre en el Ejemplo 5, hacia el final de *L'Isle joyeuse*: la edición original indica de forma errónea los tres primeros *crescendi* para las dos manos, pierde el carácter polifónico y orquestal, y añade en revancha una inútil dificultad de ejecución para la mano derecha.

Estos dos casos son tres y cuatro años anteriores a la carta de Debussy citada más arriba. Desgraciadamente, su ruego no se ha visto cumplido del todo, ya que el problema resurge, más de dos años después de su carta, en el preludio *Des pas sur la neige* (Ejemplo 6). Esta vez el crescendo está destinado, según el autógrafo, únicamente a la mano derecha (como

#### Ejemplo 4

“Jardins sous la pluie”

a) extraído de las *Œuvres complètes de Claude Debussy*, según el autógrafo.  
(© Durand-Costallat, 1991)

b) edición original (1903), Durand

7. El principio del Ejemplo 4 traiciona igualmente un becuadro omitido en la edición original, restablecido en las reimpresiones.

Tempo: très animé jusqu'à la fin.

**Ejemplo 5**  
"L'Isle joyeuse"

a) *(Œuvres complètes de Claude Debussy, según el autógrafo. © Durand-Costallat, 1991)*

Tempo: très animé jusqu'à la fin.

b) edición original, 1904 (Durand)

vuelve a suceder en la página siguiente de la partitura, donde esta distinción de las voces se confirma a través de la indicación suplementaria *sempre pp* para las voces inferiores); la edición original pierde cada vez esta distinción. Aparte del pensamiento decididamente polifónico que une todos estos ejemplos, el Ejemplo 6 desvela un segundo nivel de distorsión, en tanto que el regulador tan púdicamente fino de la edición original sugiere un matiz distinto al indicado por el regulador más amplio y abierto del manuscrito autógrafo.

*Ejemplo 6*

“Des pas sur la neige”

a) *Œuvres complètes de Claude Debussy*, según el autógrafo  
(© Durand-Costallat, 1986)

b) edición original (1910),  
Durand

La cuestión de la dirección de las plicas está bien ilustrada por un extracto bastante largo de la *Image* para piano “*Mouvement*” (Ejemplo 7a). La versión autógrafa, recogida en las *Obras completas* revela una gran línea arquitectónica en el bajo (las plicas siempre hacia abajo), que se mantiene así en toda la obra; en cambio, la edición original, siguiendo la regla del grabado (Ejemplo 7b), esconde la integridad de esta voz, por ejemplo, pareciendo llevarla falsamente al tenor en los compases 47-48.

Para las ligaduras, un problema en todos los compositores proviene del hecho de que una pluma mantenida a mano –y que añade a menudo el fraseo de prisa y corriendo y sobre la marcha– tiende a situarlas de manera poco aproximada. Las ligaduras de fraseo autógrafas de Debussy, por otra parte, son a veces un poco cortas en relación con las notas que deben cubrir; en cambio, las de Mozart, Fauré o Chabrier tienden a ser un poco largas y en general

*Ejemplo 7*

“*Mouvement*”

a) *Œuvres complètes de Claude Debussy*, según el autógrafo.  
(© Durand-Costallat, 1991)

QUODLIBET

Musical score for measures 47-50. The right hand plays a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a simple accompaniment of chords and single notes. Dynamics include *p* and *pp*.

Musical score for measures 51-54. The right hand features a melodic line with a *tr* (trill) in measure 52. The left hand continues with accompaniment. Dynamics include *molto cresc.* and *ff*.

Musical score for measures 55-58. The right hand has a melodic line with a *tr* in measure 56. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *mf*.

Musical score for measures 59-63. The right hand has a melodic line with a *tr* in measure 62. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *dim.* and *pp*.

b) edición original (1905),  
Durand

Musical score for measures 46-50. The right hand plays a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *dim.* and *p*.

Musical score for measures 60-63. The right hand has a melodic line with a *tr* in measure 62. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, *f*, and *sf*. A *morendo* marking is present.

los lectores y los grabadores se acostumbran en seguida a los caracteres de cada escritura. Pero con una escritura musical original y nueva como la de Debussy, ésta deja ambigüedades, a menudo interpretadas de forma ultraclásica por el grabador Douin. En caso de duda, Douin tiende a menudo a terminar la ligadura sobre la nota más cercana, como podemos constatar en el Ejemplo 1 presentado más arriba, igual que en otros lugares.

Hay un caso donde, irónicamente, es el mismo cuidado de Debussy el que lo ha obstaculizado. El Ejemplo 8a, que reproduce la copia en limpio, muestra que Debussy antes de interponer un compás arriba, había empezado cuidadosamente en el segundo compás una ligadura de fraseo que debía cubrir tres compases; solamente la ha dejado “viuda” al cambiar de sistema. Después, sobre el compás añadido arriba, ha añadido cuidadosamente un fraseo cerrado, en contradicción con el más largo que le rodea... Para la edición original (Ejemplo 8b), Douin ha interpretado todo a su modo clásico, aunque el manuscrito sugiere más bien un fraseo para la mano derecha cubriendo cuatro compases (nada nuevo para los que están habituados a la escritura de Chopin). Las costumbres de Douin se delatan de la forma más flagrante, además, porque se acortan hasta antes de la línea divisoria de la primera ligadura de fraseo sobre el Ejemplo 8 (mano derecha), que quiebra una línea de polifonía, indicada sin ambigüedad sobre el manuscrito, que lleva hasta –y más allá– del mi bemol inicial del segundo compás. Esta tendencia, una vez vista, nos ha puesto especialmente en guardia en las *Obras completas* para el fraseo.

Esta aversión (¿freudiana?) por parte de Douin de franquear las líneas divisorias tiene aún otra consecuencia, en lo que se refiere al uso frecuente de Debussy de ligaduras abiertas partiendo de una nota o un acorde, para indicar “dejar vibrar” el pedal. En las ediciones originales de su obra para piano, encontramos por doquier tales ligaduras que llevan un poco tontamente a la línea divisoria, allí donde los manuscritos las prolongan hasta el compás siguiente.

*Ejemplo 8*  
“Mouvement”

a) copia en limpio autógrafa  
(Biblioteca Nacional de Francia)



b) edición original  
(1916), Durand

te. En la mayor parte de los casos, el intérprete puede adivinar el sentido, pero cuando las ligaduras abiertas de Debussy llevan a un compás vacío, esto puede naturalmente parecer curioso. Un caso así, al principio del prelude *Les collines d'Anacapri*, se ve agravado por la posición del compás vacío al final del sistema (Ejemplo 9a). Habiendo vaciado este compás del final de las ligaduras, Douin parece haberlo encontrado desprovisto de toda función útil, y se ha limitado a suprimirlo... (Ejemplo 9c). Se trata aquí de uno de los dos compases añadidos a los *Preludios* en las *Obras completas*. Si se extraña uno de que Debussy no lo corrigiera sobre la prueba, hay que conocer la excepcional densidad de anotaciones del primer libro de los *Preludios*; al sistema siguiente de este pasaje, una mala lectura en “p” de un *sfz* manuscrito se le ha escapado igualmente.

Esta tendencia general se confirma más allá de Debussy, por ejemplo en el segundo pasaje de *Dolly* de Fauré, “*Messieu Aoul!*” (título de Fauré, cambiado por su editor en “*Mi-a-ou*”<sup>8</sup>). Se trata aquí de un fraseo más un regulador crescendo, los dos dejados “viudos” en

*Ejemplo 9*

“*Les Collines d'Anacapri*”

a) copia en limpio autógrafa y nuevo sistema (Dover).

8. Los títulos originales están restablecidos en la edición Peters (véase bibliografía).

Très modéré

En serrant -----

quittez, en laissant vibrer

b) *Œuvres complètes de Claude Debussy*.  
(© Durand-Costallat, 1986).

Très modéré

En serrant -----

quittez, en laissant vibrer

c) edición original (1910),  
Durand.

un cambio de página autógrafa (Ejemplo 10a). Si el grabador reproduce el regulador al menos de forma honrada, aunque de modo no muy inteligente (Ejemplo 10c), no ocurre lo mismo para su tratamiento del fraseo –a menos que lo consideremos desde el único punto de vista de una regla de trabajo aplicada ciegamente–. Esto nos enseña cada vez más a leer entre líneas para las lecciones sospechosas en cualquier partitura. Un caso muy significativo se encuentra en Schubert, en el Andantino de su gran *Sonata póstuma en La* (D. 959). El enorme clímax-principal de este movimiento, centrado en el compás 122, es anunciado por un regulador

*Ejemplo 10*

Fauré, “*Messieu Aoul!*” (“*Dolly*”)

a) copia en limpio autógrafa  
(Biblioteca Nacional de Francia).

nueva página

b) presunta intención

c) edición original, 1897  
(reproducido con la amable autorización de Ediciones Hamelle).

crescendo (partiendo de *ff*) que se termina curiosamente en todas las ediciones casi un compás antes del *fff* z del compás 122 (*fff* z según la puesta en limpio del autógrafo, se vuelve *ff* z en todas las ediciones<sup>9</sup>). Dejando aparte la mala lectura universal del *fff* z, el lector puede probablemente adivinar dónde comienza un nuevo sistema en la copia en limpio del autógrafo: por supuesto, un compás antes del *fff* z, dejando “viudo” el regulador que sobrepasa la línea divisoria final del sistema precedente...

Podemos preguntarnos si Debussy verdaderamente no se dio cuenta de todas las ligaduras mal hechas en las pruebas. Una respuesta se deriva de una instrucción que acompaña siempre la llegada de la mayoría de las pruebas (afortunadamente, no las de las *Obras completas*), aproximadamente la fórmula siguiente: “sólo las faltas evidentes hay que corregirlas; el resto de los cambios se harán a expensas del autor”. Dado el mal estado crónico de las finanzas de Debussy, y los archivos de la casa Durand muestran las estrictas costumbres de Jacques Durand en este tema<sup>10</sup>, podemos adivinar el resto. Además, la experiencia nos ha confirmado a menudo nuestras sospechas en cuanto a los orígenes de los problemas en las reglas mismas del grabado: al someter al grabado a una lección que restablecía la escritura de Debussy, ¡hemos recibido a veces una primera prueba que restablecía en cambio la lección de la edición original! Ha habido que discutirlo todo con nuestros grabadores, a veces absolviéndolos en nuestros comentarios fuera de las normas. Incluso entonces, recibíamos a veces una prueba anotada, en sitios problemáticos, con bonitos comentarios tales como: “¡Qué horror!”. La más deliciosa de estas esquelas amorosas coronaba el Ejemplo 11 (que restablece en la voz

9. Este manuscrito que pertenece a una colección particular es casi inaccesible, pero puede consultarse un microfilm en la Library of Congress, Washington, y unas copias de este microfilm en la Pendlebury Music Library, Universidad de Cambridge (Inglaterra).

10. En la correspondencia de Debussy, encontramos a menudo el nombre de la casa Durand et Fils convertida en “Dufils”.



superior las plicas ascendentes del autógrafo): “Debussy, en su paraíso, ¡¡¡debe sentirse aliviado!!!”. Nuestra educación a este respecto se ha profundizado todavía más por dos reacciones contrastadas a esta práctica de las *Obras completas*: las de algunos editores de música (la mayor parte del estilo de “¡Qué horror!”, “Vaya con las leyes del grabado”, etc.), frente a la de los músicos, la mayoría encantados de poder “escuchar” por medio de sus ojos los matices sonoros desvelados por estos “delitos”.

au Mouvt

### Ejemplo 11

“Poissons d’or”

(“*Œuvres complètes de Claude Debussy*”, según el autógrafo).

© Durand-Costallat, 1991.

Otro nivel de corrección característico de las *Obras completas* se une a la corrección de las faltas (conocidas o sospechadas) del compositor. Aparte de los recuerdos de pianistas como Marguerite Long o Marcel Ciampi (que hay a veces que coger con pinzas), poseemos (muy pocas) grabaciones de Debussy en disco, y cilindros o rollos de piano en el sistema Welte. Hemos escrito anteriormente a propósito de rollos (véase bibliografía, Howat 1994). A pesar de los aspectos dudosos de los rollos, no podemos menospreciarlos: si algunas de sus variantes son menos que bienvenidas –musicalmente inútiles y probablemente el resultado de los nervios de estudio de grabación–, otras son indispensables. De esta marisma hay que poder extraer una elección juiciosa –inevitablemente subjetiva, claro– de variantes necesarias o útiles. En la mayoría, se trata de alteraciones omitidas en las fuentes escritas y grabadas, pero confirmadas en el rollo.

A veces las variantes van más allá, por ejemplo en el Preludio *Le vent dans la plaine* donde se encuentra repetida una variante modal (compases 5-6), lo cual implica un retoque inscrito a lo mejor por Debussy sobre su propio ejemplar, por desgracia hoy perdido. De la misma forma, el preludio *Danseuses de Delphes* se beneficia de una serie de acordes sincopados en la mano izquierda (compases 8-9), que rellenan un pequeño “agujero” de textura en las fuentes anotadas. La corrección más importante, por más que pueda ser discutible porque proviene del rollo <sup>11</sup>, concierne a los doblamientos de tempo en los compases 7-12 y 22-83 del

11. Contrariamente a un disco negro, un rollo conserva la misma tonalidad a pesar de la velocidad de rotación, lo cual hace imposible recuperar el tempo exacto en la grabación de origen.

preludio *La cathédrale engloutie*. Desde la aparición del volumen de *Preludios* de las *Obras completas* –donde esta corrección está publicada, con referencia a otras fuentes que la corroboran– han reaparecido dos fuentes más que la confirman: una orquestación inédita de la obra realizada por un colega de Debussy, Henri Büsser<sup>12</sup>, y aumentos métricos análogos en la notación lírica de Rameau, seguramente muy conocidos por Debussy<sup>13</sup>.

Para los pasajes en donde ninguna fuente, incluso secundaria, ofrece corrección a una supuesta falta, se trata simplemente de una cuestión de gusto y de experiencia. Esta última nos enseña, por las correcciones auténticas de fuentes, el tipo de faltas a las cuales Debussy (u otro compositor) estaba predispuesto. Por ejemplo, los acordes que faltan de *Danseuses de Delphes*, revelados por el rollo Welte, nos ha animado a hacer un añadido editorial del mismo tipo al preludio *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, en un pequeño “agujero” semejante en el compás 20.

Otra trampa para muchos compositores: el signo  $\surd$  de repetición. En lo que atañe a Debussy, hay que confesar que su grabador ha sabido entenderlo, allí donde Debussy lo ha utilizado de forma inexacta, por ejemplo indicando literalmente un compás a repetir, cuando se trataba verdaderamente de un tiempo repetido varias veces. Pero cuando una articulación se une a una figuración repetida después por los signos  $\surd$ , las complicaciones pueden acumularse. El Ejemplo 12a muestra un caso en *En blanc et noir*, donde nuestro pobre Douin, al repetir con las figuraciones algunas rayas *tenuto* y plicas de negra, ha elegido probablemente mal. A lo mejor para cubrirse sus espaldas, Douin ha hecho lo contrario en un compás del estudio *Pour les tierces* (Ejemplo 12b); desgraciadamente, la lógica musical sugiere lo contrario, en esta ocasión que el acento sobre el sol se repita cada vez, para llevar mejor la voz por medio del crescendo al la bemol del siguiente compás. En definitiva, la dificultad de elegir bien, incluso para Douin (del que hay que decir que era uno de los mejores grabadores de la

### Ejemplo 12

a) “*En blanc et noir*”,  
1er movimiento, piano I, edición original (1915), Durand

autógrafo :  $\surd$        $\surd$

Sans rigueur ↓      ↓

*p dolce*

12. Biblioteca Nacional de Francia, Ms. 18837, fechado por Büsser “Enero 1921” e indicando los cambios (“marcar las negras”, “marcar las blancas”) con los movimientos metronómicos.

13. Esto afecta a los pasajes en recitativo, donde el compás 2/4, que no estaba todavía en uso en las obras líricas, debía de remplazarse por un compás de 2/2. Véase en relación con esto el artículo de D. Tunley (1984).

Con fuoco

*p e molto cresc.*

*ff*

autógrafo : / / /

b) *Étude "Pour les tierces"*,  
edición original (1916),  
Durand

época), ilustra hasta qué punto necesitamos de toda la musicalidad, aunque subjetiva, de los editores de las *Obras completas*.

El problema sin duda más frecuente concierne a las alteraciones que sospechamos que han sido omitidas. Las notas en cuestión se unen a menudo a un elemento tonal –una especialidad de Debussy, además– donde un compositor puede fácilmente descuidar una contradicción entre el modo y la armadura activa en ese momento. En consecuencia, es a menudo la nota que corresponde al último elemento de la armadura que se pone en duda –o, por una lógica análoga– la primera nota “más allá” de la armadura, es decir, la nota que estaría alterada si la armadura llevara un elemento más. Por ejemplo, en *L’Isle joyeuse* (Ejemplo 13a), en el propio tema principal, el añadido necesario de un becuadro (indicado arriba del ejemplo) está documentado por dos familiares de Debussy, Marguerite Long y Bernardino Molinari<sup>14</sup>. Este añadido está además implicado en el curso de la obra por repeticiones del tema en otras tonalidades donde figura la alteración equivalente. Este ejemplo se apoya en otros dos casos, *Les fées sont d’exquises danseuses* y *Pagodes*, donde la nota sospechosa atañe de la misma forma al último elemento “más allá” de la armadura (Ejemplo 13c). A esto se añaden otros argumentos musicales. Para *Les fées*, encontramos un

### Ejemplo 13

a) *“L’Isle joyeuse”*,  
edición original según el autógrafo  
(1904), Durand.

*p léger et rythmé*

14. M. Long (véase bibliografía), p. 64. A Molinari, director de orquesta de Turín, Debussy le prometió un día orquestrar *L’Isle joyeuse*. En 1917, viendo que Debussy estaba demasiado enfermo para poder hacerlo, Molinari tomó indicaciones del autor para hacer él mismo esta transcripción (véase bibliografía, C. Debussy, *L’Isle joyeuse*). Su transcripción coloca bien el becuadro de nuestro Ejemplo 13.

b) “*Les fées sont d’exquises danseuses*”,  
edición original (1913), Durand.

Musical score for "Les fées sont d'exquises danseuses". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction with a trill (tr) and a crescendo (p cresc.). The right hand has a melodic line with a fermata and a question mark above it, and a final cadence. The left hand has a bass line with a fermata and a question mark above it.

c) “*Pagodes*”, (*Œuvres complètes de Claude Debussy*)  
© Durand-Costallat, 1991).

Musical score for "Pagodes". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction (p) with a fermata and a question mark above it. The right hand has a melodic line with a fermata and a question mark above it. The left hand has a bass line with a fermata and a question mark above it. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes a section with a question mark above it: [? à mi?].

contexto tonal análogo (que toca siempre la nota sol), en este caso la escala octatónica (que altera los tonos y semitonos) recorriendo el segundo libro de *Preludios* y que sugiere aquí un sol becuadro; para *Pagodes*, tenemos la lógica polifónica de una serie de terceras menores (en relación con la voz superior) antes y después del acorde dudoso, en medio de la cual una sola tercera mayor sonaría un poco mal. Finalmente, para las dos obras, hay un aspecto puramente pianístico que convierte en incómodos los dos pasajes para la mano sin alteración (en el caso de *Pagodes*, el acorde es imposible de abarcar para la mayor parte de las manos, mientras que un “arpeggio” produce un efecto bastante torpe). Si este último elemento está lejos de ser concluyente, no podemos descuidarlo en un repertorio donde los pianistas conocen bien la relación inspiradora para Debussy entre la gracia musical y la fisionomía.

Hemos visto ya hasta qué punto las páginas nuevas y los nuevos sistemas (sobre una copia en limpio) son los lugares más proclives a las faltas, con lo cual la continuidad musical se ve visiblemente interrumpida. En lo que concierne a *Jardins sous la pluie*, una carta de Debussy a Durand indica una repetición de un compás que ha habido que añadir sobre la prueba, ya que había sido omitida en la copia en limpio<sup>15</sup>. En dicha copia, no nos extraña encontrar ese “agujero” exactamente en un cambio de página (Ejemplo 14a). Sin que la prueba esté documentada, el mismo problema se plantea para el preludio *Les Tierces alternées*, en el que un solo compás “soltero” molesta en un contexto de compases siempre en parejas (véase Ejemplo 14b; el compás en cuestión lleva un corchete). La repetición del pasaje hacia

15. Véase Durand, *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, p. 10.



Ejemplo 14

a) "Jardins sous la pluie",  
autógrafo (Biblioteca Nacional de Francia).

(página nueva)



edición original (1903),  
Durand.

el final de la obra, aunque no exacta en esos compases, mantiene sin embargo los compases en parejas. Una vez más, el lector podrá adivinar dónde se sitúa, en la copia en limpio autógrafa, el cambio de página: evidentemente, en el compás 31. (El volumen en cuestión de las *Obras completas*, para evitar todo dogmatismo, no añade nada al texto musical, pero señala el problema proponiendo la posibilidad de duplicar este compás.)

Finalmente, tendremos que abordar una cuestión general que afecta a la edición "crítica" o Urtext. Recientemente, tratando de "abrir" sobre la prueba los reguladores demasiado finos (para una publicación fuera de *Las Obras completas* de Debussy), me encontré bloqueado por una regla que se dice inamovible –según el editor consciente, una "ley de grabado"– que limita la amplitud de los reguladores, siempre por cuestiones de elegancia visual, a un cierto porcentaje de su extensión. Perdimos así la posibilidad de reproducir la forma bastante abierta de reguladores del manuscrito en cuestión. Estamos muy satisfechos, en las *Obras completas*, de haber podido convencer a nuestros grabadores (a pesar de sus protestas) de dar prioridad al uso de los manuscritos.

Para la mayoría de los editores, sin embargo –incluidos los editores de casi toda la serie Urtext–, esta cuestión sigue siendo inabordable. Hay que añadir que la mayor parte de las ediciones Urtext se sirven de la costumbre, considerada como normal, de transferir tácitamente notas de un pentagrama a otro, y de reescribir tácitamente valores sincopados en valores liga-

b) “*Les Tierces alternées*”  
 (“*Œuvres complètes de Claude Debussy*”),  
 © Durand-Costallat, 1986.

dos, “por razones de legibilidad y uso actual <sup>16</sup>”. Al contrario, estas costumbres hacen que la lectura suela resultar más pesada: por ejemplo, el antiguo y excelente uso de poner una redonda, o un puntillo a una nota, a través de la línea divisoria, se transforma hoy por el uso visualmente más complejo (y no siempre idéntico en cuanto al matiz musical) de dos notas ligadas a través de la línea divisoria. Podríamos fácilmente, si los editores lo permitieran, volver a coger un repertorio simple y lógico de tales costumbres, acompañado de matices implícitos de ritmo y de polifonía muy a menudo perdidas en el momento de su “reanotación” moderna.

Este argumento afecta sobre todo a los grandes acentos manuscritos de compositores como Schubert y Chopin. Incluso nuestras ediciones críticas actuales se creen obligadas a dividir estas siglas estrictamente en dos categorías, ya sea en acentos (bastante pequeños), ya sea

16. Esta cuasi-cita resume el género de frase empleado para justificar tales prácticas (en caso de que esta práctica no se aplique tácitamente).

en reguladores *diminuendo* (más largos, pero cuya amplitud está reducida por las reglas de grabado). Frecuentemente, éstos, además, están situados tan inexactamente que parecen indicar un *diminuendo* puesto justo medio compás antes o después de la nota o acorde visiblemente acentuado en el manuscrito. (He visto muchos ejemplos en varias obras de Schubert y Chopin.) En definitiva, ni una ni otra de estas formas corrientes da fe de la escritura del compositor y... sin embargo... el único obstáculo frente a una representación que sería más clara es la costumbre corriente y universal del grabado... Al grito repetido de los editores: “Pero los lectores comprenderán mal un nuevo uso”, estamos obligados a responder que nada podría ser peor entendido en este terreno, y que los prefacios pueden fácilmente explicarlo todo, y enseñar a los lectores cómo leer mejor entre las líneas de la notación musical. En verdad, un solo estilo de grabado, bastante estrictamente fijado desde más o menos un siglo, no es suficiente ya para la vasta extensión del repertorio actual de concierto.

La actualidad de los ejemplos citados más arriba se ilustra bien por el hecho de que, para algunos, su descubrimiento es posterior a la aparición de esos volúmenes en concreto de las *Obras completas de Claude Debussy* (nuestros lectores podrán divertirse buscando cuáles), y que deberán, en su caso, ser introducidos en nuevas impresiones. Por todas estas razones, “la edición verdaderamente definitiva” no existe, y probablemente no existirá jamás, al menos de forma literal. (El orgullo por mi parte, en el momento de la aparición de los *Preludios*, quedó rápidamente anulado al ver una pequeña errata de fraseo ¡en el primer sistema del primer preludio!) En definitiva, una edición crítica no puede ofrecer más que lo “mejor posible” en el momento de su aparición, y es siempre perfectible –por ejemplo, si fuentes escondidas durante tiempo salen súbitamente a la luz, como fue recientemente el caso de dos obras que formaban parte de las *Obras completas*<sup>17</sup>. ■

Traducción: **Cristina Ferriz**

---

<sup>17</sup>. Se trata de los autógrafos de *Lindaraja* y de *En blanc et noir*, que afectan (aunque ligeramente) a la serie I, vol. 8 (obras para dos pianos).

**BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS**

**Ediciones y facsímiles:**

Emmanuel Chabrier, *Works for Solo Piano*, editado por Roy Howat. Nueva York: Dover, 1995.

Claude Debussy, *L'Isle joyeuse*, transcripción para orquesta de Bernardino Molinari. París: A. Durand & Fils, 1923 (D. & F. 10246).

Claude Debussy, *Étude retrouvée* (para piano: facsímil del autógrafo, con realización y comentario crítico). Bryn Mawr: Theodore Presser, 1980.

Claude Debussy, *Preludes Book 1. The autograph score. With an Introduction by Roy Howat*, The Pierpont Morgan Library Music Manuscript Reprint Series. Nueva York: Dover Publications, 1987.

Claude Debussy, *Études pour le piano. Fac-similé des esquisses autographes (1915). Introduction par Roy Howat*, Publicaciones del Centro de Documentación Claude Debussy, tomo 5. Ginebra: Minkoff; 1989.

*Œuvres complètes de Claude Debussy, série 1 vol. 2. Images (1894); Pour le piano; Children's corner.* Edición de Roy Howat. París: Durand, en curso de publicación.

*Œuvres complètes de Claude Debussy, série 1 vol. 3. Estampes; D'un cahier d'esquisses; Masques; L'Isle joyeuse; Images, séries 1 & 2.* Edición de Roy Howat. París: Costallat & Durand, 1991.

*Œuvres complètes de Claude Debussy, série 1 vol. 5. Préludes, livres 1 & 2.* Edición de Roy Howat con la colaboración de Claude Helffer, París: Costallat & Durand, 1985.

*Œuvres complètes de Claude Debussy, série 1 vol. 6. Études, livres 1 & 2.* Edición de Claude Helffer. París: Costallat & Durand, 1985.

*Œuvres complètes de Claude Debussy, série 1 vol. 8. Œuvres pour 2 pianos.* Edición de Noël Lee. París: Costallat & Durand, 1985.

Gabriel Fauré, *Élégie op. 24 et Sicilienne op. 78*, violonchelo y piano, edición Urtext de Roy Howat. Londres: Peters Edition, 1994 (no es posible la venta en Francia por razones de derechos de autor).

Gabriel Fauré, *Dolly op. 56*, piano a 4 manos; edición Urtext por Roy Howat. Londres, Peters Edition, 1995 (no es posible la venta en Francia).

Gabriel Fauré, *Sonata n.º 1 para violín y piano op. 13.* Edición Urtext por Roy Howat. Londres, Peters Edition, en preparación.

**Fuentes literarias:**

Durand, J., ed., *Letters de Claude Debussy à son éditeur*. París: Durand, 1927.

Howat, R. (1985) "The New Debussy Edition: approaches and techniques", *Studies in music* (University of Western Australia), vol. 19, pp. 94-113.

Howat, R. (1994): "Debussy and Welte", *The Pianola Journal*, vol. 7, pp. 3-18.

Howat, R. (1995a): "En route for L'Isle Joyeuse: the restoration of a triptych", *Cahiers Debussy*, vol. 19, pp. 37-52.

Howat, R., (1995b): "What do we perform?", en John Rink, ed., *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: CUP, pp. 3-20.

Howat, R., (1996): "Debussy's piano music: sources and performance", en Richard Langham Smith, (ed.), *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 78-107 (en prensa).

Long, M., *Au piano avec Claude Debussy*. París: Julliard, 1960 [existe traducción española].

Tunley, D., "The union of words and music in seventeenth-century French song - the long and the short of it", *Australian Journal of French Studies*, vol. 3 (1984), pp. 281-308.