COMPASES OMITIDOS Y PASAJES CON ERRORES EN OBRAS CLÁSICAS *

Paul Badura-Skoda •

QUODLIBET

En términos generales, los músicos tienen un gran respeto por la partitura impresa. En el caso de las ediciones completas o Urtext, este respeto se convierte a menudo en una especie de veneración piadosa. Naturalmente, la fe en una buena edición es por sí misma bastante elogiable, pues una buena reproducción impresa es el eslabón más importante entre el compositor y el intérprete. Sin embargo, esta confianza en una buena edición nunca debe ser ciega. Hasta el mejor de los editores puede equivocarse, y ni el grabador más aplicado está a salvo de cometer errores. En caso de duda, sólo el manuscrito original del compositor puede ofrecer una respuesta concluyente.

Bajo el título "*En torno a algunos pasajes supuestamente erróneos en las obras de Bach, Mozart y Beethoven*", Schumann escribió en 1841 en la *Neue Zeitschrift für Musik*:[1]

> Si todos [los errores] fueran conocidos, quizá se podrían escribir libros enteros sobre los mismos; de hecho creo que los maestros se sonreirán a veces al llegar a su morada celestial el sonido de algunas de sus obras, incluidos todos los errores ratificados por el tiempo y la costumbre, cuando no por un devoto afán [...].

A continuación cita a modo de ejemplo varios errores ampliamente difundidos en las ediciones de la época; entre ellos figura un curioso caso tomado de la Sinfonía en sol menor de Mozart, que merece ser mencionado también aquí. Mozart había escrito en una hoja aparte una versión alternativa de los cc. 29-32 (y de los compases paralelos 100-103) del Andante de esta

---

* "*Missing Bars and Corrupted Passages in Classical Masterpieces*", publicado en *The Music Review*. La primera versión de este artículo se publicó en *Neue Zeitshrift für Musik* (noviembre de 1958).

• Paul Badura-Skoda ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

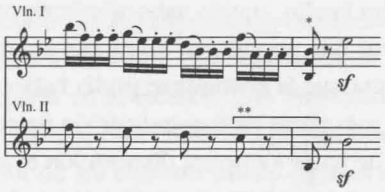
[1] R. Schumann, *Escritos completos* (2ª edición, Leipzig, 1871), vol. II, págs. 228 y ss.

obra, presumiblemente con el fin de facilitar la entonación de los antiguos instrumentos de viento en las difíciles tonalidades de re bemol y sol bemol mayor, respectivamente. En la partitura, estos pasajes aparecían señalados mediante dobles barras de compás que al parecer fueron mal entendidas por algún copista. El caso es que todas las primeras copias e impresiones de la sinfonía contienen los cuatro compases de la hoja aparte además de las que aparecen en el propio movimiento:[2] según nos indica el artículo de Schumann, así es como se interpretaba este movimiento. Schumann, quien desconocía el manuscrito autógrafo, propugnaba la supresión de los cuatro compases: para ello aducía la imposibilidad de que tanto la injustificada doble modulación de re bemol mayor a si bemol menor como la defectuosa conducción de voces originada por la yuxtaposición de las dos frases de cuatro compases tuvieran su origen en Mozart. Pero si no lo hubiera hecho, ¿quién sabe si este error se habría infiltrado en la antigua *Gesamtausgabe* mozartiana? Esta suposición no es tan improbable como podría parecer, sobre todo si tenemos en cuenta que la costumbre podía haber embotado los oídos de la época, siendo aquélla el obstáculo más tenaz en la erradicación de errores arraigados. Por otra parte, hoy contamos con la suerte de tener a nuestra disposición el autógrafo de la Sinfonía en sol menor, cuyo examen cuidadoso debería haber bastado para esclarecer la realidad sin remitirnos a las observaciones de Schumann.

Lamentablemente, muchos valiosos manuscritos que se encontraban en la antigua *Preussische Staatsbibliothek* se perdieron durante la Segunda Guerra Mundial; entre ellos se encontraban los manuscritos de las sinfonías Séptima y Novena de Beethoven, así como *La flauta mágica* y alrededor de una decena de conciertos para piano de Mozart. Sólo es posible apreciar la gravedad de esta pérdida si se tiene en cuenta cuán a menudo es necesario contrastar los pasajes con sus fuentes y con qué frecuencia -todavía hoy- los errores más increíbles pasan de una edición impresa a la siguiente. Dentro de nuestra desgracia podemos considerarnos afortunados: antes de la guerra, el pianista Rudolf Serkin, durante muchos años residente en los Estados Unidos, se interesó tanto por un pasaje dudoso del Concierto en si bemol mayor K. 595 de Mozart que pidió a algunos amigos que se lo enviaran fotocopiado desde Berlín (por "razones raciales", las autoridades le negaban el derecho a utilizar la biblioteca). Debemos a Serkin que, gracias al recurso último de esta fotocopia, vuelva a estar a disposición de los investigadores el texto autógrafo, cuyo original desapareció entre los papeles póstumos de Toscanini y fue buscado con insistencia por el director Georg Szell y quien esto escribe. Hasta que reaparezca el manuscrito original de Mozart (algo hasta el momento bastante hipotético), esta fotocopia será de un valor inestimable.

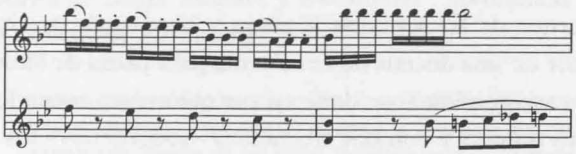
[2] H. C. Robbins Landon, prólogo a IV/II, vol. 9 de la "*Neue Mozart-Ausgabe*", págs. x y 267 y ss.

El estudio de esta fotocopia demostró que en todas las ediciones modernas (con excepción de la edición Steingräber nº 2198, descatalogada hace tiempo, y el volumen publicado dentro de la *Neue Mozart-Ausgabe*) hay omitidos siete compases en el primer movimiento; como demuestra de forma incontrovertible la letra de Mozart, los siete cc. 352-358 (pág. 40 en la partitura de la edición Eulenburg) que siguen inmediatamente a la cadencia deben ser insertados entre los cc. 46-47. Ello confiere al movimiento un equilibrio formal del que carece en caso contrario. En la antigua versión, la primera aparición de la tensión cromática tiene lugar justo antes del desarrollo, en un momento en el que Mozart nunca incorpora material temático nuevo. La nueva versión también corrige la ilógica escritura de las partes de los primeros y los segundos violines en los cc. 46 y 47. El texto antiguo presentaba lo siguiente:

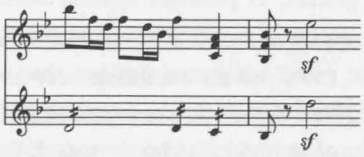


[* acorde de tres notas, injustificado por la escritura de voces, y la dificultad de la ejecución]
[** salto injustificado de novena descendente]

Al comienzo del fragmento insertado, esto se convierte en:



Y al final:



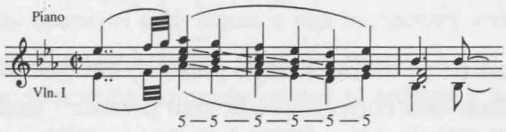
En esta forma, con la inclusión de los siete compases, imprimió *Artaria* el concierto en vida de Mozart (agosto de 1791).

La pregunta que se plantea, naturalmente, es cómo pudo suceder que los editores de la antigua *Gesamtausgabe* de Mozart y los de la partitura *Eulenburg* (nº 775, por lo demás excelente), cuyas revisiones se basaron en ambos casos en el autógrafo, pasaran por alto estos siete compases. El manuscrito original nos ofrece la explicación: a modo de abreviatura,

Mozart anotó en todas las partes de la partitura un "*NB*" antes del c. 47, añadiendo -aunque de forma más bien ininteligible- las palabras "siete compases" por encima del pentagrama superior. El pasaje que había de ser insertado aquí, los cc. 352-358, fue señalado por Mozart con un asterisco al comienzo y al final en todas las partes. Los editores, por lo visto, no entendieron esta abreviatura. No obstante, cualquier persona que esté familiarizada con los manuscritos de Mozart sabrá que el compositor salzburgués hace un uso muy frecuente de tales abreviaturas. En el tercer movimiento de este concierto, por ejemplo, Mozart también se sirve de este recurso en la notación en los cc. 315-322, indicando la introducción de los cc. 51-58 en este punto. La única diferencia es que en el primer movimiento Mozart no escribió el primer pasaje, hecho sin duda reseñable. Pero ¿por qué no pudo Mozart por una vez omitir por error algunos compases al realizar la copia en limpio y corregir más tarde su error? Sea como fuere, las indicaciones de Mozart no dejan lugar a dudas sobre la necesidad de incluir estos siete compases en la exposición del primer movimiento.[3]

El examen de la fotocopia del segundo movimiento dio como fruto otro importante descubrimiento. Ésta contiene un famoso pasaje con las llamadas "quintas de Puccini": se trata de quintas paralelas, producidas al doblar los primeros violines, en la octava inferior, la nota superior del intervalo de cuarta en el piano:

[Según la edición *AMA* (en la que falta ¢ al comienzo del movimiento) y la edición *Eulenburg*]



Esta sorprendente sucesión, única en Mozart, ha sido desde hace tiempo materia de disputa entre músicos. Algunos consideran este pasaje un "golpe particularmente audaz" del Mozart "tardío", mientras que entre los expertos en el estilo de Mozart estaba extendida la convicción de que se trataba de un simple "lapsus".

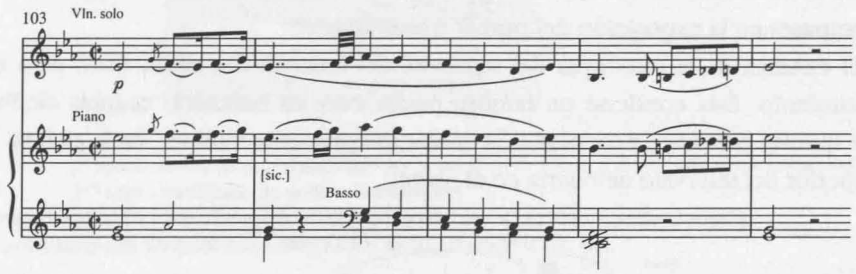
Esta segunda opinión es la acertada. Sin embargo, el "lapsus" no se debe tanto a Mozart como a sus editores. Para comprender la notación original de este pasaje es necesario que profundicemos un poco en la técnica mozartiana de la composición y la notación. Como ya observó A. Einstein,[4] parece probable que Mozart siempre compusiese y anotase una obra

[3] Paradójicamente, con ocasión de una grabación de este concierto que restablecía estos siete compases, Serkin hubo de encajar una crítica en la que se reprobaba la incorporación de "arbitrarios añadidos de su cosecha" (*The Gramophone*, julio y octubre de 1959).

[4] A. Einstein, "*Mozart's Handwriting and the Creative Process*", *Papers read at the International Congress of Musicology*. Nueva York, 1939; cf. asimismo el prólogo de Einstein a la tercera edición del catálogo *Köchel*.

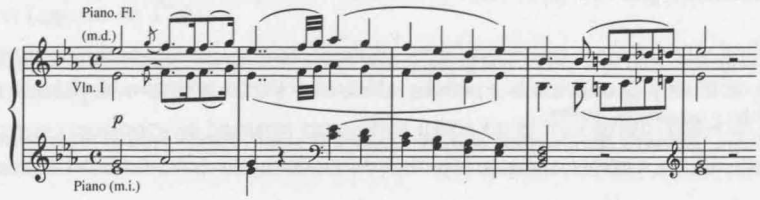
orquestal en dos fases, escribiendo primero las partes principales a lo largo de toda la obra y luego la partitura general. En el caso del concierto que nos ocupa también siguió su método habitual, escribiendo primero la parte del piano y quizá el bajo orquestal; al hacerlo dio a los cc. 104-105 uniformidad con los cc. 2-3. Más tarde, no obstante, al hacer que los primeros violines doblasen la melodía de estos compases en la octava inferior, advirtió naturalmente las quintas que ello producía con el acompañamiento del piano. Entonces tachó expresamente las siete terceras de la mano izquierda del piano, escribió "*Basso*" sobre este pentagrama (palabra que podemos interpretar aquí como "inferior") e incluyó una clave de fa antes de la sucesión de terceras.

[Según el autógrafo]
[ligaduras aquí sobre dos compases]



El hecho de que Mozart no se tomase tiempo para escribir por entero la nueva versión demuestra que debió de realizar esta corrección con gran premura; también se olvidó de restablecer la clave de sol dos compases más tarde. Naturalmente, las terceras originalmente escritas en clave de sol no tienen sentido alguno en clave de fa. Sólo así puede explicarse que casi todos los editores (nuevamente con la excepción de la citada edición *Steingräber*) hayan pasado por alto hasta ahora el verdadero significado de la indicación "*Basso*", rechazando la clave de fa introducida y restituyendo en su versión original los acordes expresamente eliminados por Mozart. La consecuencia, claro está, es el restablecimiento de la controvertida sucesión de quintas.

Una armonización de este pasaje claramente sólo es posible con primeras inversiones. La versión correcta es sin duda la siguiente:

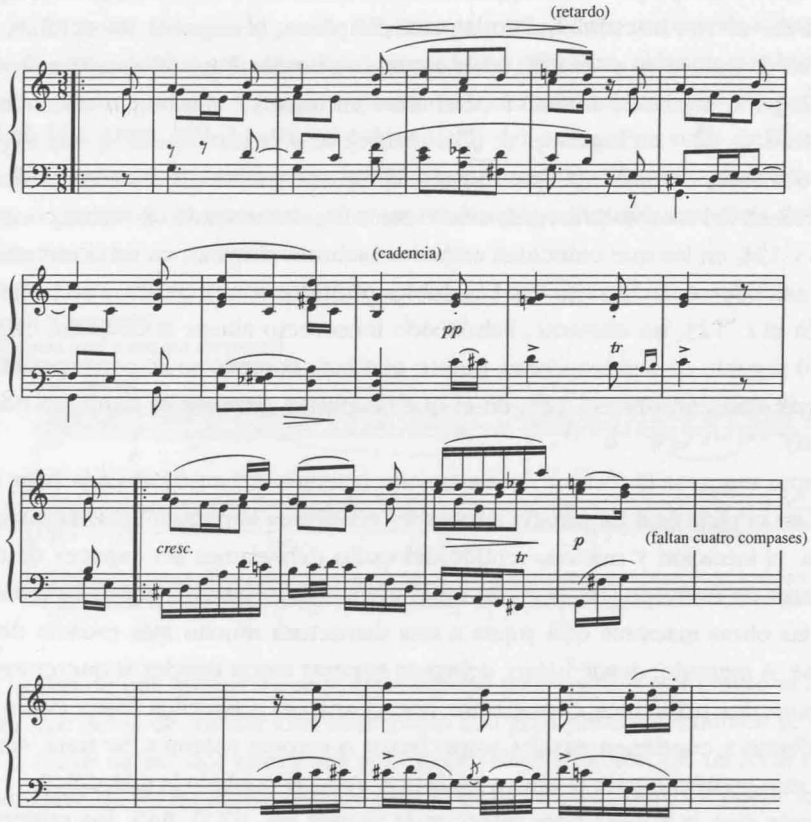


El procedimiento compositivo de Mozart al que aludimos anteriormente también viene a explicar, por cierto, una pequeña divergencia rítmica que encontramos en este movimiento. Cuando el tema fue escrito inicialmente en la parte del piano, la negra de los cc. 2, 6, 26, 30, 83, 87, 104 y 108 (e incluso en el c. 124) tenía un único puntillo. Probablemente sólo durante la escritura de la parte orquestal decidió Mozart crear en lugar de ello un contexto de dobles puntillos; escribió ♩.𝅘𝅥𝅯 en lugar de ♩.𝅘𝅥𝅯 en los cc. 10, 14, 104, 108 y 124 de la parte orquestal. No obstante, es evidente que el ritmo debe ser tratado de manera uniforme en todas las apariciones del motivo principal; esto viene a ser demostrado de forma concluyente por los cc. 104 y 124, en los que coinciden ambas notaciones rítmicas: en estas circunstancias es impensable una diferenciación rítmica. Los dobles puntillos son preferibles en la ejecución, desde luego (en el c. 123, no obstante, habría sido incorrecto alterar la notación original de un solo puntillo seguido de semicorcheas, puesto que este compás no se corresponde con el siguiente compás sino con uno, el 125, en el que las partes orquestales tampoco contienen dobles puntillos).

No siempre tenemos la fortuna de contar con la ayuda del autógrafo a la hora de refutar el error de un copista que ha pasado a todas las ediciones impresas. Y sin embargo, utilizando la lógica, la intuición y nuestro sentido del estilo deberíamos ser capaces de detectar los peores errores de este tipo. Después de todo, el análisis demuestra repetidamente que la estructura de las obras maestras está sujeta a una estructura mucho más estricta de lo que suele suponerse. A menudo, desde luego, debemos superar cierta timidez si queremos aplicar constructivamente los principios consagrados por el análisis a aquellos casos cuyas fuentes son poco fidedignas y contienen pasajes sospechosos o errores patentes. Se trata, sin embargo, de la tarea más gratificante de la crítica estilística, aunque también la más difícil.

En relación con la Sonata para piano en la menor op. 42 D. 845, los editores de la *Gesamtausgabe* de Schubert comentaron que la edición primera de Pennauer (Viena, 1826), la única fuente que se encontraba a su disposición, contenía un número inusual de errores, la mayoría de los cuales habían sido rectificados por ellos "como algo natural" (es decir, tácitamente). Lo cierto es que esta primera edición de Pennauer sigue siendo hasta el momento la única fuente disponible, al haber desaparecido el autógrafo en vida de Schubert. Las correcciones llevadas a cabo por la *Gesamtausgabe* son muy encomiables, pero desafortunadamente no subsanan todos los errores de esta edición. Quizá podamos incluso afirmar que a los editores les pasó desapercibido el error más grave de toda la sonata, pues dejaron de advertir que faltan cuatro compases del segundo movimiento y un compás del movimiento final. De hecho, en todas las ediciones la primera variación sobre el tema es cuatro compases más breve que el propio tema y que todas las variaciones que siguen.

He aquí la segunda parte del tema y la segunda parte de la variación I, según la primera edición:



Es inimaginable que semejante reducción fuese intencionada por parte de Schubert. Ello contradiría por completo la lógica de la forma variación de Schubert. En la primera edición (y por consiguiente en todas las restantes ediciones de este movimiento), el esquema formal presenta el siguiente aspecto:

Tema:	A (8 + 8 compases) -	|: B (8 compases) -	A (8 compases) : |
Var. I:	|: A (8) : | -	|: B (4 ??) -	A (8) : |
Var. II:	|: A (8) : | -	|: B (8) -	A (8) : |

Todas las restantes variaciones como la variación II.

El tema presenta por tanto una forma ternaria, con secciones de ocho compases cada una. Como es habitual, A y B + A se repiten cada vez; en el tema, sin embargo, la repetición de A' tiene lugar en la octava superior, y por consiguiente aparece escrita.

Uno de los principios estructurales más importantes en los compositores clásicos es que la construcción de una pieza en periodos de cuatro y ocho compases sólo se ve interrumpida en circunstancias excepcionales. Un grupo de cuatro u ocho compases actúa como una especie de pilar: al ser rítmicamente equilibrado, y por tanto estático, se presta a la creación de grandes estructuras formales, tales como los movimientos sinfónicos. Los clásicos eran perfectamente conscientes de esta sintaxis periódica y de su principio numérico, como demuestran las operaciones numéricas que a menudo aparecen en los márgenes de sus manuscritos. Desde Mozart hasta Bruckner encontramos instructivos ejemplos que demuestran la gran importancia atribuida a este principio. Si nos fijamos detenidamente, es ingenuo suponer que el ejemplo anterior pueda representar la intención de Schubert. La comparación con cualquiera de las demás variaciones instrumentales de Schubert no dejan lugar a dudas: el compositor vienés siempre se ajustaba estrechamente a la estructura métrica y armónica del tema en las dos primeras variaciones. Era precisamente en su modo de abordar la variación donde Schubert se mostraba más conservador; no encontramos en Schubert las innovaciones y audacias formales que suele introducir Beethoven, y menos aún en el ámbito del ritmo y el compás. A la hora de tomarse libertades armónicas era algo menos conservador: era perfectamente capaz de transponer una variación a una tonalidad lejana, como en el caso del Impromptu en si bemol mayor op. 142 núm. 3. Pero también aquí había llegado más lejos Beethoven, quien escribió cada una de sus Variaciones op. 34 para piano en una tonalidad distinta. Así pues, no es sólo el instinto musical lo que se rebela contra la omisión intencionada de los citados cuatro compases -cuando hace algún tiempo oí por primera vez a un colega tocar este movimiento, pensé que había tenido un lapsus de memoria-;[5] también sobre la base del análisis estilístico propugnamos la restitución de dichos compases.

En primer lugar, ¿cómo pudo suceder este error? Obviamente, nos encontramos ante un burdo error por parte del copista o grabador de la primera edición. Los pasajes que repiten ideas musicales idénticas o similares contienen a menudo errores de este tipo. Así, en una edición de las sonatas de Beethoven publicada en 1900 (*Peters*) faltan dos compases del primer movimiento de la Sonata op. 109 (cc. 44-45). En una copia contemporánea de la Sonata para piano K. 309 de Mozart, que por lo demás no presenta ninguna particularidad, faltan los cc. 62 a 72 del tercer movimiento (no existe manuscrito autógrafo de esta obra. Si no hubiese

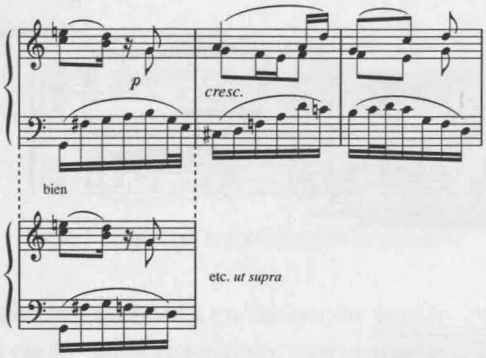
[5] Nuestro instinto se subleva aquí al atentarse contra la lógica musical: el caso sería comparable a la omisión de un verso en un poema constituido por estrofas de cuatro versos.

aparecido en vida de Mozart una primera edición de esta pieza, esta copia habría sido utilizada como fuente, y es posible que estos compases hubiesen faltado hasta en las ediciones actuales). Un error del grabador parece tanto más probable en la primera edición de la sonata de Schubert por cuanto los citados cuatro compases debían haber iniciado una nueva página. La omisión de compases en un cambio de página es uno de los lapsus más frecuentes entre los copistas. En una ocasión, por cierto, el propio Schubert omitió cuatro compases cuando copiaba un borrador. En la copia en limpio del último movimiento de la Sonata en sol mayor op. 78 D. 894 faltan los cc. 96-99, que sí aparecen en un boceto de este pasaje que se ha conservado. Sin embargo, el propio Schubert advirtió posteriormente su error y escribió los compases olvidados en el margen de la página, insertándolos mediante la indicación "*vide*".

Corresponde, pues, al intérprete (al "artista re-creativo") la labor de restituir los compases omitidos de la Sonata en la menor en el espíritu de Schubert, al menos en la medida en que ello sea posible. La anterior observación, según la cual los errores de este tipo se dan casi siempre en pasajes idénticos o similares, debería facilitar esta labor. Lo más probable es que los cuatro compases no contuviesen nada expresamente nuevo como el intercambio de voces que tiene lugar en el pasaje paralelo de la variación II; cabe imaginar que contenían una repetición más o menos ornamentada del tema, análoga a la primera parte de la variación.

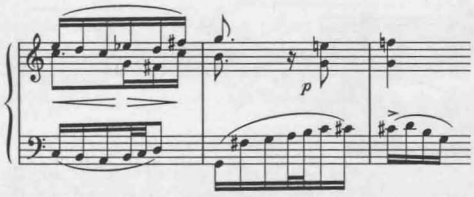
Se trata ahora de determinar qué compases de la sección intermedia fueron omitidos inadvertidamente: ¿se trata de los cuatro primeros o de los cuatro segundos? Atendiendo al tema y a la variación que sigue, se puede responder a esta pregunta de forma inequívoca. Pues en ambos casos el cuarto compás de la segunda sección aporta una semicadencia con un retardo de cuarta y sexta, mientras que la semicadencia del octavo compás carece de dicho retardo. Además, en el tema y en la segunda variación el énfasis de la dominante sólo es introducido en el tercer compás de la segunda sección en su primera inversión (en la tercera parte del compás), pero en el séptimo compás aparece en estado fundamental (con *re* en el bajo). Por tanto podemos suponer que son los segundos cuatro compases los que faltan, aunque a primera vista la evolución de la línea de bajo en el cuarto compás parezca indicar lo contrario. Lo que ocurre es que la evolución de las voces superiores se corresponde aquí con el c. 4; la línea de bajo, en cambio, se corresponde con el c. 8. Pero es posible que fuera precisamente esto lo que dio lugar al error. En contraste con la voz superior, parece que la la evolución del bajo en los cc. 4 y 8 parece casi idéntica, y por ello posiblemente llevase al copista o grabador a omitir los cuatro compases.

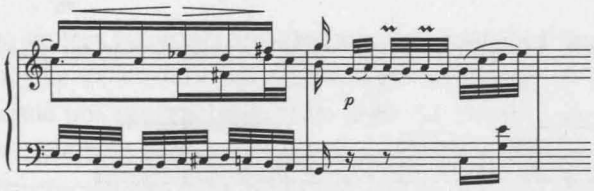
La reconstrucción de los cc. 4-6 no debe presentar excesiva dificultad. Surgen las siguientes posibilidades:



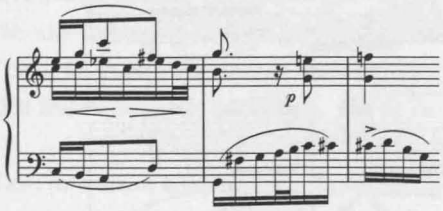
[más cauto, pero también más convencional]

Mucho más difícil es la reconstrucción de los cc. 7-8. En vista de que el principio y el final de la primera variación están una octava por encima de los del tema mientras que la sección intermedia está en el mismo ámbito, la semicadencia del octavo compás de la segunda sección debe ser alcanzada -a diferencia de lo que ocurre en el tema- por medio de una línea ascendente que lleve a *sol*$_4$. La mejor solución es tomar el recorrido melódico del propio Schubert en la variación II:

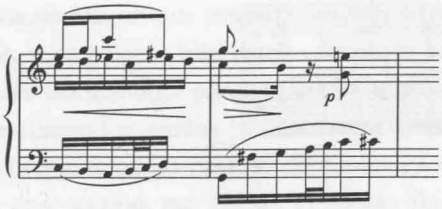




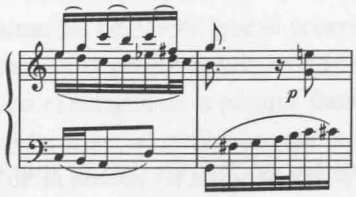
[tomado de la var. II]



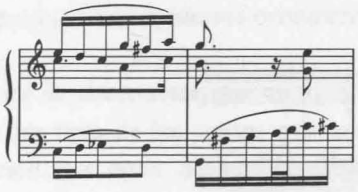
Otras posibilidades serían:



[o bien]

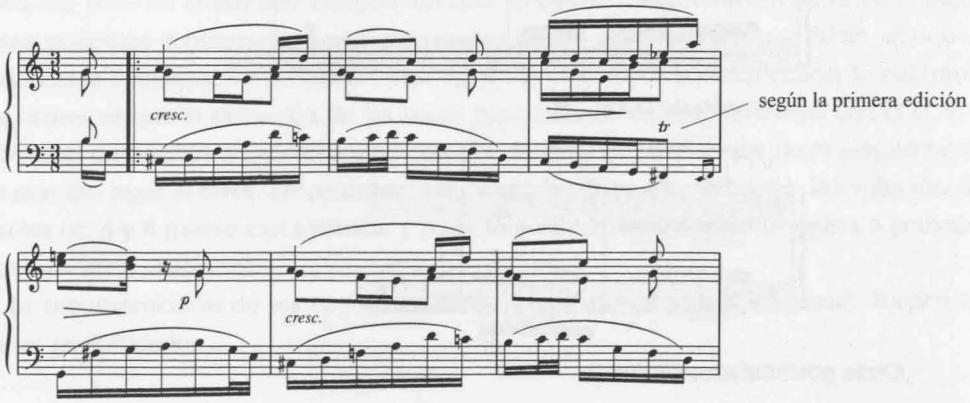


Estas versiones están inspiradas en la segunda variación. Pero también podríamos tomar en consideración estructuras cuyas líneas de bajo correspondiesen al tema, esto es, que no introdujesen el *mi♭* en el registro agudo sino en el grave:

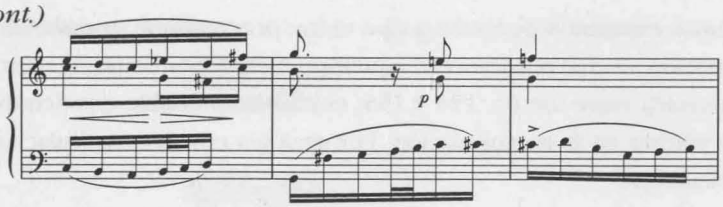


Estos últimos intentos de reconstrucción, no obstante, resultan menos convincentes que el primero.

Situado en su contexto, la siguiente tentativa de reconstrucción me parece la más afortunada:



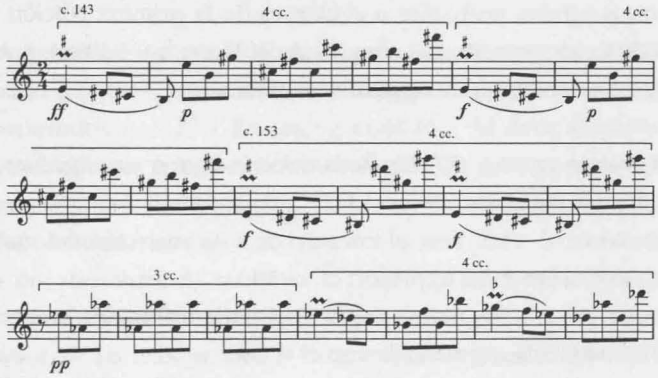
(cont.)



[etc., como en las versiones impresas]

En las diversas ocasiones en las que he tocado esta versión en público, ésta nunca ha sido percibida como "antischubertiana" por oyente alguno.

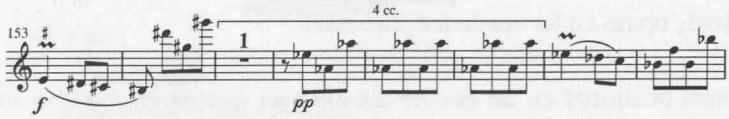
La omisión de estos cuatro compases, no obstante, no es el único error ostensible del grabador de la primera edición. En el grupo final de la exposición del último movimiento, los grupos de cuatro compases se ven interrumpidos de forma inesperada por un grupo de tres compases que perturba el fluir rítmico (cc. 155-157):



Un grupo de tres compases situado entre tantos grupos de cuatro compases altera el equilibrio métrico de un movimiento; el efecto, por así decirlo, es similar al que crearía en el diseño de un tejado una viga excesivamente corta. De vez en cuando, naturalmente, el compositor trata intencionadamente de despistar nuestro sentido del ritmo; en tales casos, sin embargo, la perturbación está bien fundamentada. Fijémonos, por ejemplo, en los periodos irregulares del comienzo de este movimiento. A los ocho compases del inicio del tema sigue una extensión de seis compases, y a su repetición inmediata sigue a su vez una extensión de diez compases, pero en cualquier caso el equilibrio viene a restablecerse en un nivel superior al sumar estas dos frases dieciséis compases. No se da una lógica similar, sin embargo, en los cc. 153-155.

Aquí nos encontramos ante un inesperado grupo de tres compases en un contexto de grupos de cuatro compases. Pero si nos fijamos en el pasaje paralelo de la recapitulación

(c. 462), veremos enseguida que este grupo viene precedido de un silencio general de un compás de duración, el cual restablece el equilibrio métrico. Sin duda, la misma pausa general debería ser insertada entre los cc. 154 y 155: es muy improbable que Schubert desease una diferencia tan mínima en la recapitulación. Por analogía con la recapitulación, la exposición debería ser como sigue:



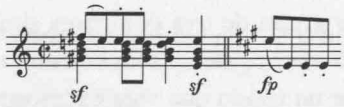
Esta idea viene a ser respaldada por el hecho de que Schubert soliese idear sus recapitulaciones de manera esquemática, sin cambiar el ritmo ni ningún otro de los rasgos característicos de la composición. Desde luego, si exceptuamos el silencio de un compás, la recapitulación de este movimiento es exactamente igual a la exposición.

Hay algunas otras erratas probables o evidentes de la primera edición que fueron asumidas por muchas ediciones posteriores, como la de la Universal Edition, por lo general irreprochable. A esta última se refieren las siguientes anotaciones:

Primer movimiento, cc. 2-3, 6-7. Sin duda debería figurar una ligadura sobre los puntillos a juzgar por los pasajes paralelos.

Primer movimiento, c. 195. Pese al encanto de esta variación del motivo del bajo, es probable que se trate de un error del impresor; cf. c. 35.

Primer movimiento, c. 199, última negra. Sería más apropiada la escritura del acorde de la mano derecha como tríada, en analogía con el c. 39:



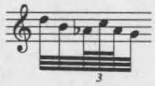
El cambio en la posición del acorde prepara, como elemento de la escritura de voces, para el salto de octava de la melodía.

Segundo movimiento, cc. 7 y 27. Por encima de los puntillos de *staccato* debe añadirse una ligadura, en analogía con los cc. 3 y 11.

Variación II. Entre los cc. 9 y 10, el *sol* del tenor debería estar ligado, como lo está en el soprano entre los cc. 12 y 13. La solución de Erwin Ratz (Universal Edition), quien en la anacrusa de la segunda parte añade un bemol antes de *si*, en analogía con el *la♭* del compás siguiente, parece más recomendable que la versión de la *Gesamtausgabe*, que opta en lugar de ello por suprimir el bemol que precede al *la* del c. 9. Pues precisamente en esta variación

comienza Schubert a experimentar con matices de modo menor. Además, la notación de

como tresillo,



en lugar de como mordente, como ocurre en otros momentos de la variación,

se explica así fácilmente por la presencia del inusual intervalo de segunda aumentada.

Tercer movimiento, cc. 3-4. En analogía con el c. 95, probablemente deba añadirse un *crescendo*. En el c. 20 parece indicado añadir una ligadura en la parte superior.

Tercer movimiento, c. 17, segundo tiempo. En analogía con el c. 109 debería añadirse un *fp*.

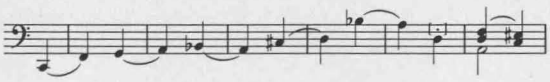
Tercer movimiento, c. 68, última negra. Probablemente debería añadirse un *fa*♯ al acorde de la mano izquierda, como hallamos cuatro compases más adelante.

Tercer movimiento, c. 130. En analogía con el c. 32 debe añadirse un *pp*.

Tercer movimiento, trío, penúltimo compás. La nota superior del acorde de la mano izquierda debería ser probablemente fa_3. En la versión impresa, el bajo y el tiple forman unas extrañas quintas consecutivas.

Cuarto movimiento. El motivo probablemente haya de tocarse todas las veces con mordente. Es decir, nunca

Cc. 404-410. Lo más probable es que Schubert escribiese la siguiente articulación para la mano izquierda:

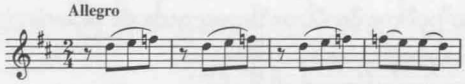


Cuarto movimiento, c. 510 (compás decimocuarto por el final). La primera nota de la mano izquierda debería ser *sol*, en analogía con los pasajes paralelos. La resolución de la séptima de dominante del compás anterior es asignada al acorde de la mano derecha. Por supuesto, se debe mantener el carácter melódico del motivo derivado del tercer compás del movimiento.

Desafortunadamente, algunos editores han añadido sin comentario alguno ciertas líneas de bajo que van por debajo de la nota más baja del piano de Schubert (*fa* grave); esto es especialmente reprobable en los cc. 418-420 del último movimiento. Las octavas añadidas crean

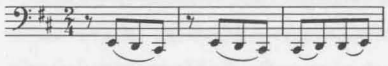
aquí un sonido demasiado denso. La primera edición presenta notas no octavadas a partir de la segunda mitad del c. 418.

Para finalizar, podemos mencionar la ausencia de un compás en una obra de importancia menor. En las Variaciones sobre un minueto de Duport K. 573 de Mozart es evidente la omisión de un compás, tanto en la primera edición como en todas las posteriores. En la coda, Mozart quería sin duda que el motivo



tuviese respuesta en la forma especular

En las ediciones, sin embargo, este bonito "espejo" se ve empañado del siguiente modo:

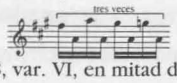


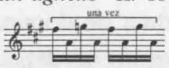
Se trata de un grupo de tres compases bastante poco mozartiano: podríamos citar en la obra de Mozart un centenar de casos similares en los que las agrupaciones de cuatro compases nunca son abandonadas.[6]

Uno tiene la esperanza de que algún día los editores tengan el valor necesario para corregir errores semejantes[7] aun cuando el autógrafo -única fuente de una certeza definitiva- haya desaparecido.[8] Porque, por concluir con otra cita de Schumann,[9] "¿qué mejor modo de mostrar nuestra veneración por los grandes maestros que tratar de borrar de sus obras el daño causado por error o accidente?". ■

Traducción: **Paul S. McLaney**

---

[6] Por ejemplo, el Concierto para piano en mi bemol mayor K. 449, tercer movimiento, a partir del c. 258; Concierto en fa mayor K. 459, tercer movimiento, cc. 444-453; Variaciones sobre "*Come un agnello*" K. 460, var. VIII, inmediatamente antes de la cadencia: 

, así como en la cadencia 

; Variaciones sobre "*Salve tu Domine*" K. 398, var. VI, en mitad de la cadencia, etc.

[7] Ni que decir tiene que este tipo de correcciones nunca deben realizarse sin las debidas notas a pie de página.

[8] Después de la publicación original de este artículo en alemán (1958) he tenido la fortuna de confirmar una de mis teorías. Por una feliz coincidencia se descubrió una nueva fuente de las Variaciones "*Duport*". El desaparecido Dr. Ernst Fritz Schmid, durante su trabajo de investigación como editor de la Neue Mozart-Ausgabe, halló una copia temprana de la pieza en la que aparece escrito el compás que falta.

[9] *Escritos completos*, vol. II; pág. 233.