

Quando la música se hace visible: criterios y técnicas de edición musical

Todas las fuentes, no importa su origen, contienen tres tipos de lecciones: lecciones buenas, lecciones razonablemente buenas y errores claros de copia [...] La tarea del editor es ubicar cada lección en una de las tres categorías.

James Grier, *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*, 2008, pág. 91.



Edición de ejemplos musicales en investigaciones

Las ediciones de fragmentos musicales destinadas a un artículo de investigación, a una publicación didáctica o a un programa de concierto poseen en cada caso su propia y significativa función. Estas ediciones suelen tener en común algunos rasgos, ya que al ser empleadas en una investigación cuyo objetivo inmediato es académico, esto es, al tratarse de un texto cuyo destino primero no es la práctica musical sino su estudio, se procurará una óptima exposición de aquellos aspectos técnicos que el investigador considere relevantes. Si su objetivo es la interpretación musical, también tendrá su propia y particular edición crítica.

A tal efecto, los ejemplos musicales son editados en función de cada interés específico dentro del discurso musicológico. La edición se concentra en mantener el sentido musical de la pieza sin dejar de facilitar el análisis del elemento concreto elegido. De este modo, puede transcribirse un fragmento musical que ejemplifique la instrumentación de una obra, o que constate el particular empleo de determinados instrumentos. También pueden destacarse relaciones melódicas o cuestiones rítmicas, o bien la acentuación del texto, la línea declamatoria o la entrada de las voces en una pieza vocal. Se trata, por tanto, de establecer un criterio de edición selectivo que nos permita evidenciar el sentido de la investigación.

Edición musical en publicaciones dirigidas “a los aficionados”: *Quinta Sinfonía* de Ludwig van Beethoven

En ocasiones, se incluye una selección de fragmentos musicales en publicaciones que exponen la estructura y desarrollo de una obra. Puede tratarse de un texto didáctico en el que se enfatizan distintas características, y se señala en cada una de ellas una cuestión concreta mediante la edición de un arreglo particular: melodía a solo, reducciones orquestales, selección de melodías destacables, etc. Conocemos textos en los que se incluyen pequeños fragmentos de obras mayores, con la intención de ejemplificar sus rasgos principales en un formato reducido. Estos fragmentos permiten a distintos lectores tener información elemental sobre la pieza analizada. Así ocurre con frecuencia en textos escolares, en los que puede seguirse la melodía básica, el diseño rítmico principal o la instrumentación de la pieza.

En el análisis de las Sinfonías beethovenianas por George Grove se encuentra un ejemplo de edición en una publicación no destinada a los especialistas, sino “a los aficionados” (1896, prefacio, pág. v). De un modo analítico, y sin dejar de lado la descripción de episodios biográficos o referencias estilísticas, Grove expone una sucesión de fragmentos centrados en elementos significativos. Destacan las ediciones de motivos que serán desarrollados con complejidad en la obra musical, si bien en la publicación didáctica son expuestos reducidos a una simplicidad que permite constatar la idea originaria. También se incluyen fragmentos musicales en los que la articulación o las dinámicas son consideradas cuestiones destacables. Estas reducciones nos permiten seguir el entramado de relaciones motivicas, o la conexión de temas musicales y su desarrollo a lo largo de una pieza. De este modo, aportan un conocimiento básico que favorece un acercamiento a una producción sinfónica monumental.

Vemos a continuación un ejemplo de edición sobre el famoso motivo de la *Quinta Sinfonía* de Ludwig van Beethoven. El origen de la obra en su sentido global se basa en el denominado “golpe del destino”. Una vez establecido, se observará su empleo continuado en la obra. Su diseño rítmico [EJEMPLO 1] es simple en apariencia, si bien de él Beethoven obtendrá una producción grandiosa y compleja en su desarrollo. El diseño es el siguiente:



Ejemplo 1. Diseño rítmico del motivo inicial, “el golpe del destino”, empleado por Ludwig van Beethoven como origen de su *Quinta Sinfonía*.

Este motivo [EJEMPLO 2] consiste en la repetición en unísono en tres corcheas, seguidas de un intervalo de 3ª descendente, del modo siguiente:



Ejemplo 2. Motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Ludwig van Beethoven.

George Grove reduce la partitura orquestal a una selección de elementos planteados de un modo sencillo [EJEMPLO 3]. La edición del empleo del motivo permite observar la reiteración rítmica, así como presentar su uso a distinta altura mediante cambios de registro. Si bien es una reducción de la partitura orquestal, y por tanto es básica, incluye acompañamiento de acordes para sugerir el apoyo musical al motivo. También se encuentran referencias al tempo musical (*Allegro con brio*), a la tonalidad (Do menor), alusiones a la instrumentación (cuerdas y clarinetes al unísono) y, entre otros elementos, a las dinámicas (*fortissimo*, *piano*).



Ejemplo 3. Fragmento inicial de la “Quinta Sinfonía” de Ludwig van Beethoven, en *Beethoven and his Nine Symphonies*, por George Grove, 1896, pág. 146. Reducción de la partitura orquestal, con la edición del motivo característico de la pieza.

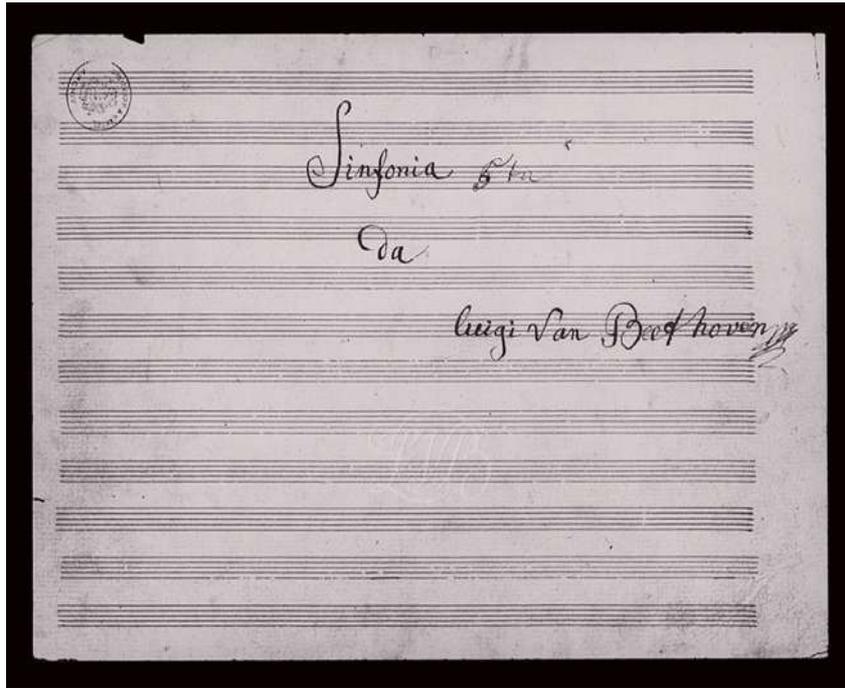
Tras el fragmento editado, Grove explica su significado y su opinión personal sobre el motivo de la pieza, y comenta la valoración del propio compositor con respecto al motivo embrionario de la sinfonía en su conjunto, del modo siguiente:

La frase, tal y como está ahora, con su comienzo repentino y el rugido de sus notas alargadas, golpea como un trueno. Sería sublime si no hubiera demasiado conflicto en él [...] Beethoven dijo al respecto, ‘tal es el golpe del Destino en la puerta’, pero en verdad ninguna expresión es demasiado fuerte para el efecto de este súbito ataque¹. (*Ibid.*)

Es un ejemplo de difusión didáctica de una pieza musical, en una combinación de referencias y análisis musicales junto a las impresiones producidas por la música en sí, y alusiones romantizadas sobre la biografía del compositor, convertido este último en la imagen de un genio incomparable. Así, la frase atribuida a Beethoven sobre el motivo de su *Quinta Sinfonía* procede en realidad de referencias posteriores a su periodo vital, y fue difundida por Anton Felix Schindler, biógrafo del compositor, quien ha sido desacreditado en cuanto a la veracidad de sus afirmaciones en diversas ocasiones (Bonds, 2006, págs. xvii-xvii). Con todo, la referencia empleada por Grove forma parte del imaginario relativo a una obra icónica, y de este modo ha llegado a nuestros días. Es, por tanto, un ejemplo de edición dirigida a un público no especialista en materia musical, el cual, sin embargo, anhela comprender formas musicales complejas. De este modo, un aficionado, un lector no experto, puede seguir con mayor facilidad la pieza musical de Beethoven y comenzar a conocer su estructura.

A continuación, vemos dos formatos diferentes empleados para registrar la *Quinta Sinfonía*. El primero corresponde a una partitura manuscrita llevada a cabo por un copista [EJEMPLOS 4 y 5]; el segundo es una edición orquestal impresa del inicio de la obra [EJEMPLO 6]. Si el manuscrito presenta tachaduras, la partitura impresa sería la empleada por el director, ya que los intérpretes utilizarían una *particella*, una partitura de su parte. Esta segunda edición también puede ser empleada para analizar la música en su concepción global, y para seguir el desarrollo de la obra con una visión completa de su sentido musical.

¹ “The phrase, as it now stands, with its sudden start, and the roar of its long holding notes, strikes like thunder. It would be sublime if there were not too much conflict in it [...] Beethoven said of it, ‘So pocht das Schicksal and die Pforte’ - ‘such is the blow of Fate on the door’” (Grove, 1896, pág. 146). (traducción, por la autora)



Ejemplo 4. Ludwig van Beethoven. Portada de la *Quinta Sinfonía* [Sinfonia 5 da Luigi van Beethoven]. Manuscrito de copista, sin fechar [s.f.], pág. 1.

Un análisis musicológico podría emplear la partitura manuscrita por su interés en el proceso y particularidad de la copia de una pieza musical, el criterio del copista con respecto a la partitura en la que se basa, o la estructura de la copia, entre otras cuestiones.



Ejemplo 5. Ludwig van Beethoven. *Quinta Sinfonia* [Sinfonia 5 da Luigi van Beethoven]. Manuscrito de copista, [s.f.] (*Ibid.*, pág. 3).

Por su parte, la partitura impresa sería objeto de análisis como forma musical, por su estructura tonal, las variaciones del motivo inicial o los cambios en la orquestación, entre otras muchas opciones.

3

FÜNFTHE SYMPHONIE
von
L. VAN BEETHOVEN.

Beethovens Werke. Serie I. № 5.

Dem Fürsten von Lobkowitz und dem Grafen Rasumofsky gewidmet.
Op. 67.

Allegro con brio. $\text{♩} = 108.$

Original-Verleger: Breitkopf & Härtel in Leipzig. R. 5. Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Ejemplo 6. Ludwig van Beethoven. Inicio de la “Quinta Sinfonía”, n. 5, op. 67 en Do menor, en *Beethoven Werke*. Edición crítica publicada por Breitkopf und Härtel, s.f., pág. 3.

Distintas ediciones y formatos son documentos en las que se encuentran posibilidades de uso y de investigación diversas. Se optará por una u otra en particular en función del objetivo planteado por músicos, musicólogos e investigadores. La selección de fuentes musicales y sus particulares ediciones no serán casuales o arbitrarias, sino parte significativa de un interés centrado en una finalidad específica.

Selección de ejemplos en un análisis musical: *Praeludio* de Fanny Hensel

Cuando se emplea la edición musical en un estudio, se debe presentar información relevante para validar un análisis específico, por lo que los ejemplos incluidos son editados con el fin de ejemplificar aquellas tesis que se sostienen en las investigaciones. Por ello, estas ediciones musicales permiten establecer un nexo entre la música en sí misma y su análisis. Es decir, las obras musicales se convierten en fondos documentales, y como tales, en ellas se seleccionan fragmentos, o bien se transcriben elementos escogidos por su interés académico, así como se llevan a cabo reducciones de su material musical.

Presentamos a continuación la edición de cinco ejemplos musicales referidos a la obra de Fanny Hensel *Praeludio*, fechada el 27 de diciembre de 1827. La partitura se encuentra en una selección de piezas para piano titulada *Klaviermusik, eine Auswahl/Piano Music, a Selection/Oeuvres pour piano, une Sélection*, publicada en 2005, en el bicentenario del nacimiento de la compositora. Hemos seleccionado y editado fragmentos que pueden resultar de utilidad para comentar la reutilización del tema principal a lo largo de la pieza. Al incluir distintos ejemplos, se registra un proceso compositivo basado en el empleo de un material melódico de formas diversas. De este modo, podemos señalar su estructura, ya que la pieza de Hensel es fruto de una elaboración: sin alejarse de la sencillez, los fragmentos escogidos y editados reflejan que se trata de una obra con una finalidad de ensayo de técnicas y elementos musicales, siendo un ejercicio de composición no carente de elegancia. Al mismo tiempo, nos permite iniciarnos en el conocimiento de la edición de una pieza musical de Fanny Hensel, pues será *Juli [Julio]*, obra de mayor complejidad y extensión, la incluida en su edición crítica completa.

La melodía principal de la pieza se basa en acordes que la sustentan, con un carácter homofónico que permite reconocer la misma con facilidad [EJEMPLO 7]. También observamos la reiteración rítmica en el uso de figuras de negra y corchea en este inicio musical, así como una clara similitud en el acompañamiento llevado a cabo en la mano izquierda. El diseño rítmico es el siguiente:



Ejemplo 7. Fanny Hensel, *Praeludio*, 1827. Diseño rítmico básico de la melodía principal de la pieza.

El inicio de la pieza [EJEMPLO 8] es el indicado a continuación:

Praeludio

Fanny Hensel

Ejemplo 8. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 1-5). En los primeros compases de la obra se encuentra la melodía original.

En el siguiente fragmento [EJEMPLO 9], se encuentran de nuevo los compases 1 a 5, si bien hemos simplificado la melodía para tener presente el material básico a desarrollar en la pieza musical. Así, aparecen aisladas las melodías, tanto la principal como el acompañamiento, aquí sin su despliegue en acordes. Sería, por tanto, un modo de facilitar el conocimiento de la melodía principal de la pieza.



Ejemplo 9. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 1-5). Se trata de una reducción del fragmento inicial, para presentar de un modo básico la melodía principal, así como el acompañamiento.

En el siguiente fragmento musical [EJEMPLO 10] se expone la imitación rítmica de la melodía original, en la que se mantiene el empleo de acordes, mientras el acompañamiento dobla su melodía a la 8ª, intercalando sucesiones en escalas descendentes.



Ejemplo 10. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 39-43). Fragmento musical en el que el acompañamiento en la voz inferior aparece doblado a la octava. El material melódico sigue siendo claramente reconocible.

El empleo reiterado de la melodía se observa también en el final de la pieza [EJEMPLO 11], en esta ocasión en la mano izquierda, esto es, en un registro grave. Se expone el siguiente fragmento simplificado, editado como reducción sin incluir los acordes más graves, con el fin de observar con mayor claridad la melodía.



Ejemplo 11. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 47-50). Final de la pieza, con una nueva elaboración del tema en el registro grave. En la transcripción se emplea la reducción del material musical, para observar de modo simplificado los últimos compases.

En el final de la pieza, Hensel incluye acordes que apoyan la melodía. Vemos a continuación la edición completa de estos últimos compases [EJEMPLO 12]. En ellos, a la melodía se añade el descenso de acordes previos a los acordes finales.



Ejemplo 12. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 47-50). Final de la pieza, con una nueva elaboración del tema en el registro grave.

Como vemos, cada fragmento editado nos permite observar una cuestión específica, bien sea la reiterada utilización de una melodía con diversas modificaciones, la forma en la que la compositora consigue mantener la unidad en el empleo de la misma, o el uso de distintos recursos para aportar variedad. De este modo, las ediciones de fragmentos musicales están destinadas a exponer o corroborar un análisis musicológico establecido a distintos niveles de dificultad, en función del público lector al que el texto vaya destinado.

Cuando una edición se convierte en edición crítica: *Hammerklavier* op. 106 de Ludwig van Beethoven

Una edición crítica exige una serie de decisiones con el objetivo de lograr una producción musical precisa. Debe basarse en un proceso de información documentada, con un imprescindible rigor en la selección y análisis de las fuentes empleadas. De este modo, es conveniente conocer las distintas partituras (manuscritas e impresas) que se conservan de una obra, las anotaciones de los compositores (si existieran esas fuentes), las referencias en fuentes documentales como diarios o epistolarios y, en definitiva, todo un volumen de información que se revisa y sobre el que se reflexiona para decidir la fórmula correcta en la edición de una partitura. Si es así, entonces se tratará de una edición crítica, y no una simple transcripción.

Como ejemplo, podemos mencionar la reconocida discusión sobre la sonata n. 29 en Si bemol Mayor, op. 106, conocida como *Hammerklavier* [*Große Sonate für das Hammerklavier*] de Ludwig van Beethoven, especialmente en cuanto a sus compases 224 a 226, y en el empleo en ellos de un sostenido o un becuadro en la nota La (La# o La \flat). Sin partitura autógrafa, “o bien Beethoven cambió de idea entre los apuntes y la primera edición, o bien el becuadro (que anularía al sostenido de la armadura de clave) fue omitido por error en la copia impresa” (Grier, 2008, pág. 11). Para que esta cuestión se resolviera sin duda, deberíamos conocer una partitura autógrafa en la que Beethoven hubiera tachado una alteración para incluir otra, o bien hubiera mantenido la alteración propia de la armadura, entre otras opciones. No siendo así, la discusión, centrada en cuestiones armónicas y en la intencionalidad del compositor, se extiende en el tiempo (*Ibid.*, págs. 101-102). La amplitud de recursos compositivos es parte de la concepción de la producción de un creador que podía escoger fórmulas armónicas inesperadas, y que fue entendido en su propio periodo como una extraordinaria figura innovadora (véase *El futuro en el pasado: por el valor de ser músico. Ludwig van Beethoven*, Fernández Sinde, 2021).

A continuación, vemos tres ejemplos de ediciones críticas. En la primera edición aquí incluida [EJEMPLO 13], bajo la decisión del reconocido director de orquesta, pianista y compositor Hans von Bülow (1871) se elige mantener la tonalidad de Si Mayor en este pasaje, con el sostenido en la nota La. Esta misma opción se encuentra en la edición de Bertha Antonia Wallner en 1972 [EJEMPLO 14].



Ejemplo 13. Ludwig van Beethoven. “Sonate für das Pianoforte” [“Große Sonate für das Hammerklavier”], op. 106, en Si bemol, primer movimiento, *Allegro*, Hans von Bülow (ed.), en *Sonaten und Andere Werke für das Pianoforte*, s.f., pág. 219, cc. 225-226; Ejemplo 14. Ludwig van Beethoven. “Große Sonate für das Hammerklavier”, primer movimiento, *Allegro*, Bertha Antonia Wallner (ed.), 1972, en *Klaviersonaten*, vol. 2, pág. 234, cc. 225-226.

Por su parte, en la edición siguiente [EJEMPLO 15], llevada a cabo por el director de orquesta, pianista y compositor Alfredo Casella (1920), la decisión es la opuesta, ya que se emplea la nota precedida por un becuadro que anula el sostenido presente en la armadura.



Ejemplo 15. Ludwig van Beethoven. *Piano Sonata* [Große Sonate für das Hammerklavier], Alfredo Casella (ed. crítica, revisión y corrección), 1920, n. 29, pág. 99, cc. 225-226.

Al tratarse de una edición crítica, Casella razona su elección, argumentando en contra de la opción de Bülow, del modo siguiente:

Es conocida la discusión que tuvo lugar sobre estos dos compases. Habiendo Beethoven omitido el ♯ [becuadro] en todas las notas La -hasta el regreso de la tonalidad de Si bemol- Bülow formuló, con su habitual brío, despótico y polémico, el convencimiento de que esta omisión de Beethoven fue en cambio un deseo, una enarmonía genial [...] En mi opinión el descubrimiento de Bülow no se sostiene ante un examen crítico de buena fe [...] Beethoven olvidaba muy a menudo las alteraciones accidentales². (*Ibid.*)

² “È nota la discussione intavolata attorno a queste due battute. Avendo Beethoven ommesso il ♯ [bequadro] a tutti i La -fino al ritorno della tonalità di Si bemolle- Bülow formulò, colla sua abituale verve, despótica e polemica, il convincimento che questa omissione di Beethoven fosse invece una voluta, geniale enarmonia [...] Secondo me la scoperta bülowiana non regge ad un esame critico di buona fede [...] Beethoven dimenticava spessissimo gli accidenti” (Casella [ed.], en Ludwig van Beethoven. *Piano Sonata* [Große Sonate für das Hammerklavier], 1920, n. 29, pág. 99). (traducción, por la autora)

Tras atribuir diversos errores a Bülow, Casella concluye de modo rotundo: “Caen así todas las acusaciones de ‘trivialización’, y de ‘falsificación’ promovidas por Bülow y seguidores a quienes encuentran aquel célebre La sostenido muy feo y absolutamente ilógico”³ (*Ibid.*). Esta decisión se incluye enlazada con los compases en los que se encuentra la nota discutida, tal y como se espera en una edición crítica, pues en ella, cada decisión debe ser razonada [EJEMPLO 16].

(a) È nota la discussione internazionale attorno a questo do beccato. Averlo: Beethoven stesso li è bello. È così al ritorno della tonalità di Mi. Bülow forzò, nella sua edizione, un'aggiunta a posteriori, il convenimento che questa esaltazione di Beethoven fosse invece una velleità, gentile rievocazione. È l'asserzione di Bülow (non è così) e i vari esponenti, quali ad es. il d'Albert, il d'Indy, il Dohnányi, ecc. Beethoven ha la propria, inimitabile non poggia ad un suono estremo di buona fede. Anzi, Beethoven ha il suo sistema di scrittura di cui si sa anche nei suoi manoscritti più accurati. Poi il semplice aspetto, del resto, vale a dire, basterebbe da solo a rendere l'assurdità del concetto. In seguito, vi è l'impossibilità di una azione di un sostenuto di cui si è parlato in lettere. (b) Questa la modificazione di Bülow: (c) Nella nota preceduta.

(a) On connaît les discussions qui ont été menées sur ce passage. Beethoven avait écrit ce do à son retour de la tonalité de Mi, Bülow, avec ses disciples, prétendit qu'il s'agissait d'une addition à posteriori, le convenant que cette exaltation de Beethoven n'était qu'une velleité, gentile évocation. C'est l'assertion de Bülow (non est ainsi) et les divers représentants, tels qu'Albert, d'Indy, Dohnányi, etc. Beethoven a son système, inimitable non poggia ad un suono estremo di buona fede. Anzi, Beethoven ha il suo sistema di scrittura di cui si sa anche nei suoi manoscritti più accurati. Poi il semplice aspetto, del resto, vale a dire, basterebbe da solo a rendere l'assurdità del concetto. In seguito, vi è l'impossibilità di una azione di un sostenuto di cui si è parlato in lettere. (b) Questa la modificazione di Bülow: (c) Nella nota preceduta.

(a) The discussion engaged around these few measures is well known. As Beethoven modified the key of D#-B-flat, with the return to the key of D#-B-flat, with the individual disposition and potentiality given, persuaded that this exaltation of Beethoven's was limited a goal and deliberate editorialistic modification. And Bülow's assertion about notation, and valuable supporters, such as d'Albert, d'Indy, Dohnányi, etc. Beethoven's system, meant stand a critical and unprejudiced scrutiny. First of all, Beethoven was often superbly meticulous even to his most accurate manuscript. Again, the very aspect of the interval, $\text{D}\sharp/\text{B}\flat$, would, by itself, suffice to reveal the absurdity of this idea. Once again, there is the impossibility of a satisfactory harmonization of both the manuscript and the note to be suppressed.

(b) Bülow's modification is the best: (c) See the preceding note.

Ejemplo 16. Ludwig van Beethoven. *Piano Sonata* [*Große Sonate für das Hammerklavier*], Alfredo Casella (ed. crítica, revisión y corrección), 1920, n. 29, pág. 99.

Compuesta entre 1817 y 1818, y siendo publicada por primera vez en 1819, su dificultad técnica ha convertido a la *Sonata Hammerklavier* en una pieza virtuosística destinada a conciertos y grabaciones de intérpretes destacados. Su valor artístico no es discutido, mas sí presenta las dificultades propias de una edición crítica. Así, las preguntas se acumulan al transcribir la creación de un artista: ¿habría indicado Beethoven en su manuscrito original el empleo de un becuadro en las notas debatidas?, ¿llevaría a cabo alguna modificación, gesto frecuente, tras la composición de la pieza?, ¿podría haberse producido algún error en la copia primera?, ¿quién, en realidad, tendría razón en modificar o no una nota en una edición?, ¿la armonía del fragmento exige que se mantenga el sostenido en la nota La, o bien es razonable emplear un La becuadro?, ¿se puede conocer en verdad la intención del compositor?, ¿hay en la obra una decisión del compositor o un error de un copista?. Estas son solo algunas de las preguntas que se plantean al editar unos breves compases. Cada editor, y cada intérprete, deberá decidir qué hará, y deberá justificar su propia opción. Y, de este modo, la discusión razonada continuará.

³ “Cadono così tutte le accuse de ‘trivializzazione’, e di ‘falsificazione’, mosse da Bülow e seguaci a coloro che trovano quel celebre La # [diesis] bruttissimo ed assolutamente illogico” (Casella [ed.], en Ludwig van Beethoven. *Piano Sonata* [*Große Sonate für das Hammerklavier*], 1920, n. 29, pág. 99). (traducción, por la autora)

Edición crítica de la pieza para piano *Juli* de Fanny Mendelssohn Hensel

He estado componiendo mucho últimamente, y he llamado a mis piezas para piano con los nombres de mis lugares favoritos, en parte porque realmente me vinieron a la mente en estos lugares, en parte porque nuestras agradables excursiones estuvieron en mi mente mientras las estaba escribiendo. Formarán un delicioso recuerdo, una especie de segundo diario. Pero no imagines que les doy este nombre cuando las interpreto en sociedad; son por completo para el hogar⁴.

Fanny Hensel, Carta a su hermana Rebeca Mendelssohn.

El presente texto tiene como objeto la edición crítica de la pieza “Juli” incluida en la colección *El Año. Doce piezas características para Fortepiano [Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für das Fortepiano]*. Cada pieza representa un mes, a las que se añade un postludio. Esta colección fue compuesta por Fanny Hensel entre el 28 de agosto y el 23 de diciembre de 1841, y regalada a su esposo, el pintor Wilhelm Hensel, como presente navideño (Todd, 2010, pág. 275). La concepción del ciclo fue pionero, adelantándose en treinta y cuatro años a la composición *Las Estaciones* de Piotr Ilich Tchaikovsky (Gates, otoño 2007, pág. 12).



Figura 1. Weger y Singer (grabadores). *Wilhelm y Fanny Hensel, nacida Mendelssohn Bartholdy*, hacia 1850. Viena, Biblioteca Nacional de Austria. A pesar del título, el apellido Bartholdy fue añadido al apellido de nacimiento [Mendelssohn] por decisión paterna.

⁴ “I have been composing a good deal lately, and have called my piano pieces after the names of my favourite haunts, partly because they really came into my mind at these spots, partly because our pleasant excursions were in my mind while I was writing them. They will form a delightful souvenir, a kind of second diary. But do not imagine that I give these names when playing them in society; they are for home use entirely” (Fanny Hensel, Carta a su hermana Rebeca Mendelssohn, en Sebastian Hensel, 1881, vol. 2, pág. 103). (traducción, por la autora)

Fanny Mendelssohn Hensel

*La vida se escapa y no se detiene ni una hora, y nunca la existencia me ha parecido más deseable*⁵.

Fanny Mendelssohn, carta y diario, Nápoles, 1840.

Fanny Mendelssohn (Hamburgo, 1805-Berlín, 1847), compositora, pianista y directora. Con una producción extensa que supera las cuatrocientas cincuenta obras, es un ejemplo relevante de la autoría ajena al ámbito profesional.



Figura 2. Wilhelm Hensel. *Fanny Mendelssohn Bartholdy, compositora alemana, 1829.*

Fanny Mendelssohn recibió una muy cuidada instrucción musical (Rothenberg, 2003, pág. 690), y poseyó un talento musical reconocido y apreciado por su hermano, el afamado compositor Félix Mendelssohn (Hamburgo, 1809-Leipzig, 1847), con quien intercambiaba opiniones en materia musical basadas en el mutuo respeto al conocimiento artístico (Todd, 2001, págs. 690 y 706). Si bien Félix Mendelssohn inició una trayectoria profesional, realizó estancias de aprendizaje en Italia y desarrolló una muy exitosa y prestigiosa carrera musical como compositor, director e intérprete, Fanny Mendelssohn mantuvo su actividad musical en su entorno familiar y de socialización.

⁵ “*La vita fugge e non s’arresta un’ora* [en italiano el original], et jamais l’existence ne m’a paru plus désirable” (Fanny Mendelssohn, carta a su familia desde Nápoles, 1840, en E. Sergy, Sebastian Hensel y Fanny Hensel, 1888, pág. 290). (traducción, por la autora)

Procedente de una acomodada familia, sus obras no fueron difundidas de modo independiente hasta superados sus cuarenta años (Wilson Kimber, 2002, pág. 119), ya convertida en ese momento en una creadora con una prolífica producción. Sus primeras publicaciones fueron, de hecho, unas piezas entremezcladas en las colecciones de canciones en alemán [*lieder*] de Félix Mendelssohn opp. 8 y 9 (Asti y Gritton, 2000, pág. 4). Esta combinación de piezas bajo nombre del compositor fue llevada a cabo por petición a este último de su madre, con la intención de que la compositora pueda ver publicada su producción (Citron, 1987, pág. xLI). Fanny Hensel, como tantas otras compositoras, modificó su nombre tras contraer matrimonio. Así, sus obras aparecen bajo la firma Hensel, apellido de su esposo.

Los testimonios presentes en documentos privados como epistolarios y diarios reflejan el anhelo de Fanny Hensel por la difusión de su música más allá de un espacio exquisito pero reducido, lo que no parecía ser considerado conveniente en su entorno social. En la actualidad, y junto a nombres como Clara Wieck Schumann, conforma la imagen de creadoras de talento. Su producción se centra principalmente en el género de salón, con más de doscientas cincuenta obras: piezas pianísticas y numerosos *lieder*, junto a producciones corales. Parte de su obra ha sido difundida de modo creciente, mientras su figura ha sido investigada tanto en estudios de género como en cuanto a la Historia cultural de su periodo biográfico, y al propio interés musicológico de su producción (Fernández Sinde, 2009, págs. 72-74).

Fuentes documentales empleadas en ediciones críticas

Facsimil. Del latín fac simile: "hacer similar". Nombre dado a un género de publicación en libro basada en técnicas de impresión foto-mecánicas que intenta recrear la apariencia de un original manuscrito o edición impresa⁶.

Stephen Immel, *Voz Facsimile*, 2001.

Al editar una obra, se deben consultar todas las fuentes documentales relevantes disponibles. Se analizarán distintas referencias en cada fuente, como cambios de notación o apuntes manuscritos, por ejemplo. Se procurará llevar a cabo la versión más informada y ajustada al método académico de consulta y verificación. Por su parte, la edición final completa de una obra deberá permitir la interpretación musical de la misma, por lo que la claridad y la corrección técnica serán indispensables.

En una investigación destinada a la publicación de una edición crítica se consultan las distintas ediciones o partituras manuscritas de una pieza musical, pero no es la única fuente de documentación. Se estudian a su vez diarios, memorias, críticas o crónicas en prensa, literatura diversa que asiente el contexto y conocimiento del estilo y técnicas de los creadores y sus obras, entre otras opciones. En el caso de la obra de Hensel, veremos tipos de partituras conservadas y accesibles (pues existen ejemplares en manos privadas sin permiso de consulta), así como documentos privados (cartas y diarios), junto con documentos relacionados con el estilo de la compositora, el contexto de su producción y las consideraciones de su entorno.

⁶ "Facsimile. (Lat. fac simile: 'make similar'). Name given to a genre of book publishing based on photo-mechanical printing techniques that attempts to recreate the appearance of an original handwritten manuscript or printed edition" (Immel, 2001). (traducción, por la autora)



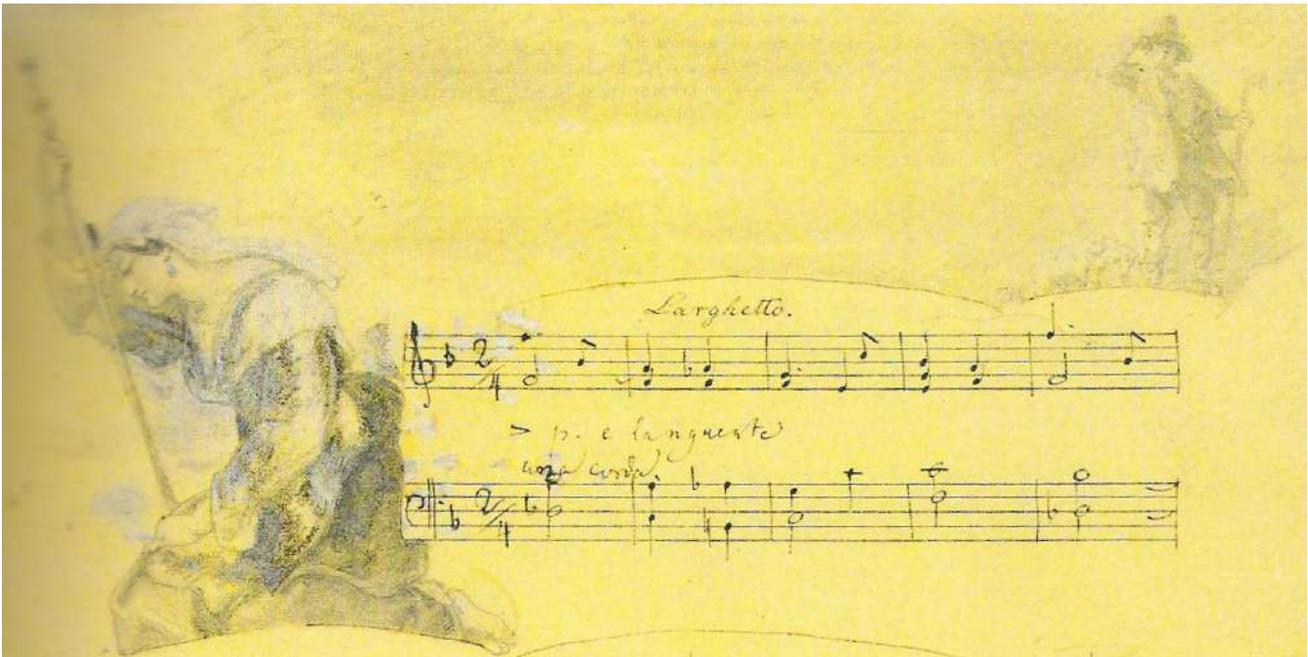
Figura 3. Julius Eduard Wilhelm Helfft. *Sala de música en el hogar de Fanny Hensel* (Berlín, calle Leipziger, n. 3), 1849.

La fuentes principales utilizadas en la edición crítica de la partitura *Juli* corresponden a distintos manuscritos. La primera fuente es un facsímil del manuscrito autógrafo adquirido en 1997 por la Biblioteca Estatal de Berlín, e incluido en los denominados Archivos Mendelssohn. Existe una copia manuscrita, también con ilustración (así como con ciertas variantes en cuanto a las piezas), conocida como *Reisealbum* [*Álbum de viaje*], conservada en la Biblioteca berlinesa (MA Ms166) (Arfini, 2016). A estas fuentes se añade, por su parte, otra copia, no autógrafa, en manos privadas (Borchard, 2000, p. xi). Por tanto, tenemos conocimiento de tres manuscritos en los que se recoge y recrea la música de Fanny Hensel. Asimismo, ha sido publicada una edición impresa con la transcripción de las piezas (Serbescu, Heller y Suga-Maack [eds.], 1998), en cuyo aparato crítico se incluyen referencias al primer manuscrito no autógrafo.

Un facsímil de la colección manuscrita *Das Jahr* [*El Año*], basado en una copia “a limpio”, esto es, revisada, ha sido publicado [EJEMPLO 17] (Borchard, Suga-Maack y Thorau, 2000). Este facsímil corresponde, por tanto, a un segundo manuscrito autógrafo. En él se emplean distintos tonos de papel para cada pieza musical, así como ilustraciones del propio Wilhelm Hensel, y se incluyen unos versos como introducción a cada pieza, todos ellos procedentes de las obras de poetas como Johann Wolfgang von Goethe o Friedrich Schiller, sobre cuyos textos Fanny Hensel compuso *lieder* (Todd, 2010, pág. 275). Se trata por tanto de una combinación de música, poesía y pintura en un inspirado diario del tan deseado viaje por Italia:

¡Oh, hermosa Italia! ¡Cuánto me has enriquecido! ¡Qué tesoros tuyos llevo a mi hogar en mi corazón! ¿Pero seré capaz de confiar enteramente en mi memoria? ¿Serán mis recuerdos tan vívidos como fueron mis impresiones?⁷. (Fanny Hensel, *Diario*, Nápoles, 1840)

⁷ “O beautiful Italy! How rich thou hast made me! What treasures I am bearing home from thee in my heart! But shall I be able to trust my memory entirely? Will my recollections be as vivid as my impressions were? (Fanny Hensel, *Diario*, Nápoles, 1840, en Sebastian Hensel, 1881, pág. 144). (traducción, por la autora)



Ejemplo 17. Fanny Hensel. "Juli", fragmento inicial (cc.1-5), con ilustraciones de Wilhelm Hensel, 1841. Facsímil del manuscrito autógrafa *Das Jahr*. Biblioteca Estatal de Berlín, Archivos Mendelssohn.

Fanny Hensel viajó a Italia en dos ocasiones: 1839-1840 y 1845. Las impresiones de su primera estancia italiana se encuentran en *Das Jahr*, obra compuesta en 1841 (Citron, 2001). La obra no fue interpretada durante alrededor de ciento cincuenta años, ya que el facsímil mencionado apareció en 1989, y fue a partir de esa fecha cuando se inició su difusión musical en conciertos y grabaciones (Todd, 2010, págs. 277-278).

En la introducción de la pieza *Juli*, Fanny Hensel incluyó algunos fragmentos de versos procedentes del poema de Friedrich Schiller *Der Abend* [*El atardecer*]. El poema, por su parte, fue musicado por compositores como Johannes Brahms (1874) y Richard Strauss (1897) (véase listado de partituras, pág. 25). En el texto, Schiller alude a figuras mitológicas como Thetis, Apolo y Cupido, así como hace referencia a una naturaleza convertida en espejo de la relación entre los distintos personajes. La obra poética fue fruto de la inspiración provocada por la visión de un cuadro, en una destacable comunicación entre ámbitos de creación diversos, ya que se aúnan la imagen, la palabra y el sonido musical.

El fragmento elegido para la introducción de la pieza de Hensel se centra de este modo en la descripción del entorno natural y su importancia para los mortales [EJEMPLO 18]. La traducción de los versos de Schiller corresponde al escritor, profesor e investigador Nando López. Son los indicados a continuación:

Die Fluren dürsten	Las campiñas están sedientas
Nach erquickendem Thau,	Del refrescante rocío
Der Mensch verschmachtet	La gente languidece

Ejemplo 18. Friedrich Schiller. *Der Abend* (versos 1-3, fragmento), (*Ibid.*).

Aparato Crítico

En el aparato crítico se incluyen las citas, referencias y notas aclaratorias que puntualizan el trabajo de edición realizado. En este apartado, se transmite de modo razonado el formato en el que se presentan las particularidades de la edición, entre las que se encuentran correcciones de errores detectados en la obra a editar (o la consideración de errores en la misma por parte del editor), detalles sobre términos que se encuentran o no presentes en la obra u obras en las que se basa la edición, o cualquier cuestión que se considere de interés. Es la justificación correspondiente a la propia edición de la pieza musical, por lo que conviene precisar en ella detalles que permitan comprender el modo en el que se ha llevado a cabo el trabajo de edición.

Entre las cuestiones a señalar, se incluye la denominación elegida para aludir a las notas mediante su registro [EJEMPLO 19]. Esta puntualización resulta imprescindible para establecer sin confusión alguna el sistema de referencia de la notación, ya que en el aparato crítico se alude a las notas mediante su descripción numérica (Do 1 [C¹], Mi 3 [E³], Fa 4 [F⁴], etc.).

Referencias en el aparato crítico serían las indicadas a continuación:

- Las indicaciones dinámicas y de expresión que aparecen en esta edición emplean la terminología que aparece en el manuscrito. En ese sentido, se incluye una única referencia al término *Pedal* incluida en el manuscrito, al igual que una única alteración de precaución, ambas señaladas en el manuscrito.
- El sistema de referencia a la altura de las notas empleada en la presente edición crítica es la siguiente:



Ejemplo 19. Referencia a la altura de las notas. Es una fórmula establecida la indicación de la nomenclatura de las notas musicales en un aparato crítico.

Tras las indicaciones sobre terminología o registro sonoro, así como sobre cualquier cuestión general que se considere ajustada a cada edición, se detallan algunas puntualizaciones referidas a compases, figuras, alteraciones, etc., esto es, acerca de cualquier punto a precisar para justificar la transcripción que se presentará como fruto del trabajo crítico. En el caso que nos ocupa, algunas de estas precisiones serían las siguientes:

- cc. 25-29: la indicación de octava baja (8^{vb}) en los dos primeros compases aparece abarcando el *tremolo* exclusivamente, y no la siguiente figura (♩). En la edición se ha mantenido esta opción hasta el compás 28. Aunque el compás 29 extiende el signo durante todo el primer tiempo del mismo, se ha optado por mantener la misma estructura que en los compases anteriores.
- c. 27: en el manuscrito analizado por Borchard, Suga-Maack y Thorau (Hensel, 2000 [ed.]) se indica en el bajo La bemol-Re bemol [Ab⁰-Db¹] tremolo en octava baja (8^{vb}). La

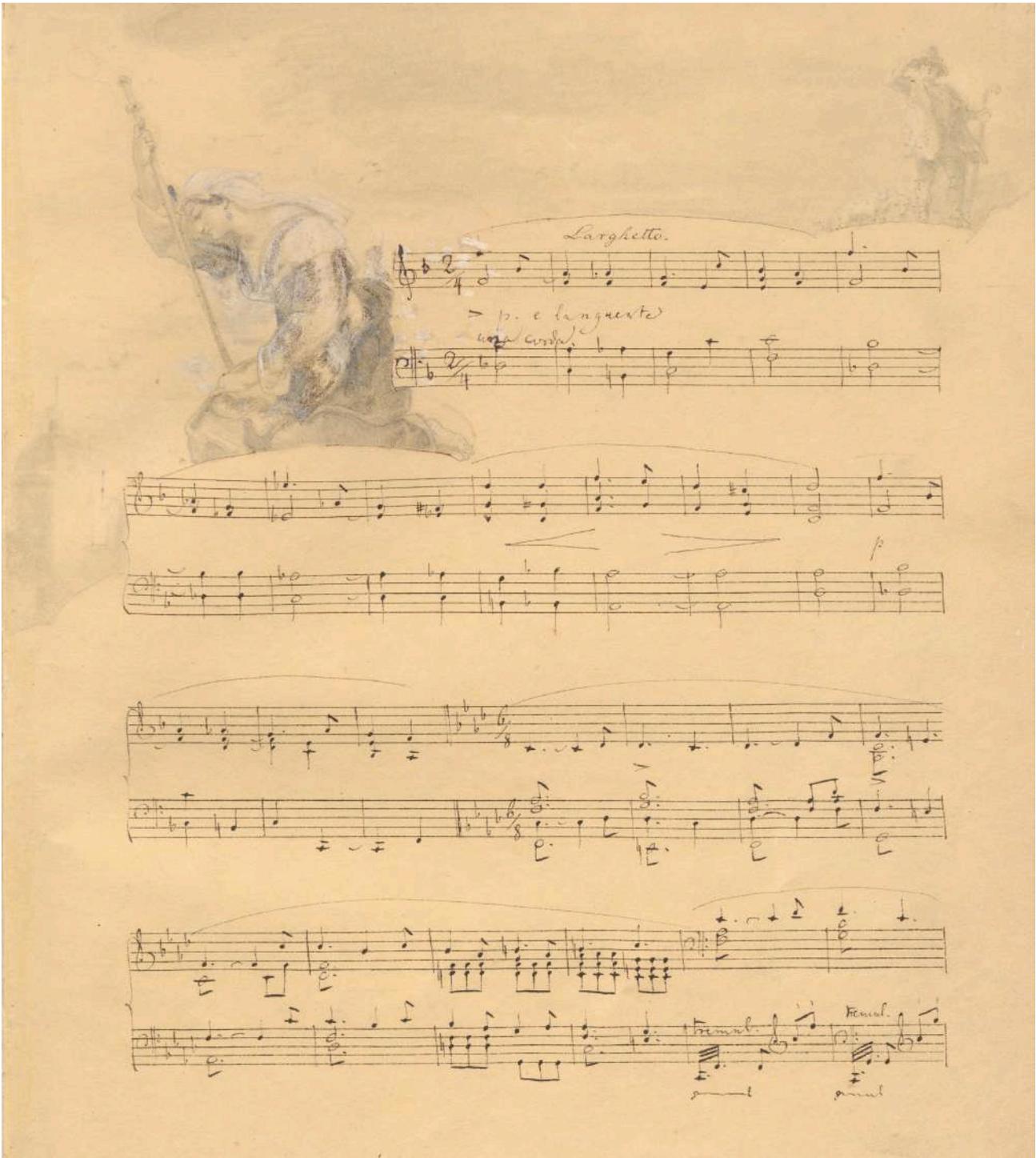
extensión del piano lo convierte en impracticable, por lo que se considera un error. La opción de la edición es Si bemol-Re bemol [Bb^0 - Db^1] tremolo en octava baja (8^{vb}). El manuscrito ES (la primera copia) citado en la edición de Serbescu, Heller y Suga-Maack emplea Re bemol y Fa [Db^0 y F^0] (Hensel, 1998 [ed.], pág. 8).

- cc. 27-28: la ligadura de expresión no está indicada en el manuscrito, pero la correspondencia entre frases musicales hace pertinente su inclusión.
- c. 29: Indicada la referencia *tre corde*. Por tanto, se incluye la indicación de Pedal.
- c. 30: no se incluye el puntillo en la nota Do [C^4] en el compás 30, ya que se mantiene el modelo de figuración similar, empleado, por ejemplo, en el compás 32.
- cc. 30 y 32: el puntillo en el c. 33 no aparece en las notas Fa y La [F^3 y A^3]. La decisión tomada supone prolongar mediante puntillos las dos notas inferiores de los acordes, con la excepción de la nota F^3 en el c. 32, pues no aparece en el manuscrito. Se ha optado por mantener el empleo del signo de prolongación de modo similar a los compases 30 y 32, pues se asemejan. Se evita asimismo la disonancia que supondría extender el sonido de las notas La bemol y Si bemol [Ab^3 y Bb^3] en el c. 32.
- c. 54: indicación *Ped.* Es la única ocasión en la que aparece el término *Pedal*.
- c. 65: se incluye un décimo y último *glissando*, al considerar que forma parte de una misma sección, junto con la conveniencia en la interpretación, al ser un acorde de 11^a .

Como vemos, en el aparato crítico se establecen detalles de la transcripción. De este modo, no solo se ofrece al investigador, al intérprete o al público lector una partitura practicable, sino que se comparten las decisiones que han llevado a que esa edición, denominada crítica, sea tal y como es. Así, se incluirían cuestiones como el empleo o añadido de *legati* (ligaduras de expresión), reguladores para convertir ciertos pasajes en más fluidos (indicaciones de *crescendo* y *diminuendo*), así como la digitación para el intérprete.



Ejemplo 20. Fanny Hensel. "Juli", (fragmento cc. 30-31). *Das Jahr*, con ilustraciones de Wilhelm Hensel, 1841. Facsímil del manuscrito autógrafo disponible en la Biblioteca Estatal de Berlín, Archivos Mendelssohn (Hensel, 2000 [ed.], pág. 2).



Ejemplo 21. Fanny Hensel. "Juli", manuscrito, con ilustraciones de Wilhelm Hensel, s.f., *Das Jahr. 12 Charakterstücke für das Forte-Piano [El Año. Doce piezas de carácter para piano]*, Manuscrito, con ilustraciones de Wilhelm Hensel, s.f., pág. 55.

A continuación, se incluye la partitura en la que se transcribe a un formato impreso una pieza manuscrita, hermosa en su combinación de materiales, pintura y música, pero sin duda menos práctica para la lectura sincronizada de un intérprete. Será el objeto final que permita estudiar o interpretar la pieza, ayudar a su difusión y favorecer el análisis y estudio razonado de la música elegida, su contexto musical y las corrientes de composición coetáneas. Así, podemos convertir la materia sonora en material visible mediante una edición musical.

Anexo

Transcripción de la pieza “Juli”. Fanny Hensel. (2000 [ed.]). *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke (1841) für das Fortepiano. Illustrierte Reinschrift mit Zeichnungen von Wilhelm Hensel/Twelve Character Pieces (1841) for Fortepiano. Illustrated fair copy with illustrations by Wilhelm Hensel.* Facsímil del manuscrito autógrafa. Berlín, Biblioteca Estatal, Archivo Mendelssohn. Beatrix Borchard, Ayako Suga-Maack y Christian Thorau (epílogos). Berlín, Furore edition 892.

Juli

Das Jahr, 1841 Fanny Hensel
 Die Fluren dürsten M^a Jesús Fdez. Sinde (ed.)

Larghetto ♩ = 64

Piano *> p et languente*

Ped. una corda

2

Juli

25

26

27

28

29

f

dim.

8vb

Red. tre corde

Juli

3

31

p

8^{vb}

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The treble clef part starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 31 features a series of chords, while measure 32 has a melodic line. The bass clef part has a continuous eighth-note accompaniment. An 8^{vb} (8va below) marking is present in the bass clef.

33

8^{vb}

Detailed description: This system contains measures 33 and 34. The treble clef part has chords. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. An 8^{vb} marking is present in the bass clef.

34

Red. una corda

8^{vb}

Detailed description: This system contains measures 34 and 35. The treble clef part has chords. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. An 8^{vb} marking is present in the bass clef. The instruction *Red. una corda* is written above the treble clef.

35

8^{vb}

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. The treble clef part has chords. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. An 8^{vb} marking is present in the bass clef.

37

sempre staccato

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. The treble clef part has a melodic line with slurs. The bass clef part has eighth-note accompaniment. The instruction *sempre staccato* is written in the bass clef.

4

Juli

42

Musical score for measures 42-45. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 42 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur covers measures 42-45. Measure 43 has a half note in the right hand and a half note in the bass. Measure 44 has a half note in the right hand and a half note in the bass. Measure 45 has a half note in the right hand and a half note in the bass.

46

Musical score for measures 46-49. Measure 46 has a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 47 has a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 48 has a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 49 has a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Dynamics include *cresc.* and *f*. The instruction *ped. tre corde* is written below the bass line.

50

Musical score for measures 50-53. Measure 50 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 51 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 52 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 53 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Dynamics include *poco ritenuto*. Accents are placed over the right-hand notes in measures 52 and 53.

54

Musical score for measures 54-57. Measure 54 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 55 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 56 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 57 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Dynamics include *ff* and *p*. An *8va* marking is present below the bass line in measure 54.

58

Musical score for measures 58-61. Measure 58 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 59 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 60 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. Measure 61 has a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line with quarter notes. The instruction *ped.* is written below the bass line.

Juli

5

65

con espressione
pp

Detailed description: This system of musical notation covers measures 65 to 71. The music is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). The right hand (treble clef) features a melodic line with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Performance markings include 'con espressione' and 'pp' (pianissimo).

72

Detailed description: This system of musical notation covers measures 72 to 74. The right hand (treble clef) has a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes and rests. The left hand (bass clef) has a simple accompaniment of quarter notes and rests. The system concludes with a double bar line.

Listado de ejemplos

- Ejemplo 1. Diseño rítmico del motivo inicial, “el golpe del destino”, empleado por Ludwig van Beethoven como origen de su *Quinta Sinfonía*.
- Ejemplo 2. Motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Ludwig van Beethoven.
- Ejemplo 3. Fragmento inicial de la *Quinta Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, en *Beethoven and his Nine Symphonies*, por George Grove, 1896, pág. 146. Reducción de la partitura orquestal, con la edición del motivo característico de la pieza.
- Ejemplo 4. Ludwig van Beethoven. Portada de la “Quinta Sinfonía” [Sinfonía 5 da Luigi van Beethoven]. Manuscrito de copista, sin fechar [s.f.], pág. 1.
- Ejemplo 5. Ludwig van Beethoven. *Quinta Sinfonía* [Sinfonía 5 da Luigi van Beethoven]. Manuscrito de copista, [s.f.] (*Ibid.*, pág. 3).
- Ejemplo 6. Ludwig van Beethoven. Inicio de la “Quinta Sinfonía”, n. 5, op. 67 en Do menor, en *Beethoven Werke*, pág. 3. Edición crítica publicada por Breitkopf und Härtel, s.f., pág. 3.
- Ejemplo 7. Fanny Hensel, *Praeludio*, 1827. Diseño rítmico básico de la melodía principal de la pieza.
- Ejemplo 8. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 1-5). En los primeros compases de la obra se encuentra la melodía original.
- Ejemplo 9. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 1-5). Se trata de una reducción del fragmento inicial, para presentar de un modo básico la melodía principal, así como el acompañamiento.
- Ejemplo 10. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 39-43). Fragmento musical en el que el acompañamiento en la voz inferior aparece doblado a la octava. El material melódico sigue siendo claramente reconocible.
- Ejemplo 11. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 47-50). Final de la pieza, con una nueva elaboración del tema en el registro grave. En la transcripción se emplea la reducción del material musical, para observar de modo simplificado los últimos compases.
- Ejemplo 12. Fanny Hensel. *Praeludio* (cc. 47-50). Final de la pieza, con una nueva elaboración del tema en el registro grave.
- Ejemplo 13. Ludwig van Beethoven. “Sonate für das Pianoforte” [“Große Sonate für das Hammerklavier”], op. 106, en Si bemol, Hans von Bülow (ed.), en *Sonaten und Andere Werke für das Pianoforte*, primer movimiento, *Allegro*, s.f., pág. 219, cc. 225-226.
- Ejemplo 14. Ludwig van Beethoven. “Große Sonate für das Hammerklavier”, primer movimiento, *Allegro*, Bertha Antonia Wallner (ed.), 1972, en *Klaviersonaten*, vol. 2, pág. 234, cc. 225-226.
- Ejemplo 15. Ludwig van Beethoven. *Piano Sonata* [*Große Sonate für das Hammerklavier*], Alfredo Casella (ed. crítica, revisión y corrección), 1920, n. 29, pág. 99, cc. 225-226.
- Ejemplo 16. Ejemplo 16. Ludwig van Beethoven. *Piano Sonata* [*Große Sonate für das Hammerklavier*], Alfredo Casella (ed. crítica, revisión y corrección), 1920, n. 29, pág. 99.
- Ejemplo 17. Fanny Hensel. “Juli”. Fragmento inicial (cc.1-5), con ilustraciones de Wilhelm Hensel, 1841. Facsímil del manuscrito autógrafo *Das Jahr*. Biblioteca Estatal de Berlín, Archivos Mendelssohn.
- Ejemplo 18. Friedrich Schiller. *Der Abend* (versos 1-3, fragmento). Friedrich Schiller Archiv. Weimar, Aionas Verlag. <<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/gedichte-schillers/kurze-gedichte/der-abend-2/>>
- Ejemplo 19. Referencia a la altura de las notas. Es una fórmula establecida la indicación de la nomenclatura de las notas musicales en un aparato crítico.
- Ejemplo 20. Fanny Hensel. “Juli”. (Fragmento cc. 30-31). *Das Jahr*, con ilustraciones de Wilhelm Hensel, 1841. Facsímil del manuscrito autógrafo disponible en la Biblioteca Estatal de Berlín, Archivos Mendelssohn.
- Ejemplo 21. Fanny Hensel. “Juli”, *Das Jahr. 12 Charakterstücke für das Forte-Piano* [*El Año. Doce piezas de carácter para piano*]. Manuscrito, con ilustraciones de Wilhelm Hensel, s.f., pág. 55. International Musical Score Library Project [IMSLP] (dominio público). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP605610-PMLP907629-Hensel_Mendelssohn_Das_Jahr_H385_ms_SBB.pdf>

Listado de figuras

- Figura 1. Weger y Singer (grabadores). (hacia 1850). *Wilhelm y Fanny Hensel, nacida Mendelssohn Bartholdy*. Viena, Biblioteca Nacional de Austria. <<https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?112EBC4C>>
- Figura 2. Wilhelm Hensel. (1829). *Fanny Mendelssohn Bartholdy, compositora alemana*. Wikimedia Commons (dominio público). <https://es.wikipedia.org/wiki/Fanny_Mendelssohn#/media/Archivo:Fannymendelssohn-improved.jpg>
- Figura 3. Julius Eduard Wilhelm Helfft. (1849). *Sala de música en el hogar de Fanny Hensel* (Berlín, calle Leipziger, n. 3). Google Art Project, Wikimedia Commons (dominio público). <[https://es.wikipedia.org/wiki/Fanny_Mendelssohn#/media/Archivo:Julius_Eduard_Wilhelm_Helfft_-_The_Music_Room_of_Fanny_Hensel_\(nee_Mendelssohn\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Fanny_Mendelssohn#/media/Archivo:Julius_Eduard_Wilhelm_Helfft_-_The_Music_Room_of_Fanny_Hensel_(nee_Mendelssohn)_-_Google_Art_Project.jpg)>

Partituras

- BEETHOVEN, Ludwig van. (s. f.). *Quinta Sinfonía*. Manuscrito de copista. IMSLP (dominio público). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP46080-PMLP01586-Op.67_Manuscript.pdf>
- _____. (s.f. [1862]). “Quinta Sinfonía”, n. 5, op. 67 en Do menor, en *Beethoven Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechnete Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 1. Symphonien für grosser orchester*. Leipzig, Breitkopf und Härtel. IMSLP (dominio público). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP52624-PMLP01586-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_No_5_Op_67.pdf>
- _____. (1871). “Sonate für das Pianoforte” [“Große Sonate für das Hammerklavier”], op. 106 Si dur, en *Sonaten und Andere Werke für das Pianoforte*, primer movimiento, *Allegro*. (1871). Hans von Bülow (ed.). Stuttgart, Cotta. IMSLP (dominio público). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP719784-PMLP1486-Beethoven_op_106_ed_Bulow_s.pdf>
- _____. (1920). *Piano Sonata [Große Sonate für das Hammerklavier]*, n. 29, op. 106, Si bemol Mayor. Alfredo Casella (edición crítica, revisión y corrección). Milán, Ricordi. IMSLP (dominio público). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP69592-PMLP01486-Opus_106.pdf>
- _____. (1972). “Große Sonate für das Hammerklavier”, op. 106, en *Klaviersonaten*, vol. 2. Bertha Antonia Wallner (ed.). Munich, G. Henle Verlag. IMSLP (dominio público). <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/5d/IMSLP534071-PMLP01486-Beethoven_Piano-Sonatas_Henle-vol2_no29_pp227-272.pdf>
- BRAHMS, Johannes (música); Friedrich Schiller (poema). (noviembre de 1874). “Der Abend” [“El atardecer”], en *Tres Cuartetos*, para voces SATB y piano, op. 64, n. 2, primera edición, Leipzig, C. F. Peters. IMSLP (dominio público). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP23088-PMLP52782-BraWV,_S._275.pdf>
- HENSEL, Fanny. (s.f.). *Das Jahr. 12 Charakterstücke für das Forte-Piano [El Año. Doce piezas de carácter para piano]*. Manuscrito, no aparece fechado (la obra en su primera copia fue compuesta en 1841). IMSLP (dominio público). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP605610-PMLP907629-Hensel_Mendelssohn_Das_Jahr_H385_ms_SBB.pdf>
- _____. (1998 [ed.]). *Das Jahr. 12 Charakterstücke für das Forte-Piano*, vol. 1, Liana Gavrilă Serbescu, Barbara Heller y Ayako Suga-Maack, Ayako (eds.). Kassel, Furore Edition 138.
- _____. (2000 [ed.]). *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke (1841) für das Fortepiano. Illustrierte Reinschrift mit Zeichnungen von Wilhelm Hensel/Twelve Character Pieces (1841) for Fortepiano. Illustrated fair copy with illustrations by Wilhelm Hensel*. Facsímil del manuscrito autógrafa. Berlín, Biblioteca Estatal, Archivo Mendelssohn. Beatrix Borchard, Ayako Suga-Maack y Christian Thorau (epílogos). Kassel, Furore edition 892.
- _____. (2005 [ed.]). “Praeludio”, *Klaviermusik, eine Auswahl/Piano Music, a Selection/Oeuvres pour piano, une Sélection*. Kassel, Furore.
- STRAUSS, Richard (música); Friedrich Schiller (poema). (1897). “Der Abend”, en *Zwei Gesänge [Dos Canciones]*, op. 34, n. 1. Viena, Universal Edition. IMSLP (dominio público). <[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP141039-PMLP266669-Strauss_-_2_Ges%C3%A4nge,_Op._34_-_1._Der_Abend_\(chorus\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP141039-PMLP266669-Strauss_-_2_Ges%C3%A4nge,_Op._34_-_1._Der_Abend_(chorus).pdf)>

Fuentes documentales

- GROVE, George. (1896). *Beethoven and his Nine Symphonies*. Londres, Novello and Company. IMSLP. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP93496-PMLP192824-Beethoven_and_his_nine_symphonies.pdf>
- HENSEL, Sebastian. (1881). *The Mendelssohn Family (1720-1847) from Letters and Journals*, vol. 2. Carl Klingeman (trad.), segunda edición. Nueva York, Harper and Brothers.
- _____. (1929). *Die Familie Mendelssohn 1729-1747, Nach Briefen und Tagebüchern*, Friedrich Brandes (ed.). Leipzig, Hesse und Becker, 3 vols.
- SERGY, E; Sebastian Hensel; y Fanny Mendelssohn Hensel. (1888). *Fanny Mendelssohn d'après les memoires de son fils*. Paris, Fischbacher.
- SCHILLER, Friedrich. (s.f.). *Der Abend*. Friedrich Schiller Archiv. Weimar, Aionas Verlag. <<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/gedichte-schillers/kurze-gedichte/der-abend-2/>>

Grabaciones

- BEETHOVEN, Ludwig van. *Piano Sonata [Große Sonate für das Hammerklavier]*, n. 29, op. 106, Si bemol Mayor, Primer movimiento *Allegro*.
- BRADLEY-FULGONI, Peter (piano). (febrero 2018). Peter Hill (ingeniero de sonido). Grabado en la sala de conciertos Saint Paul, Universidad de Huddersfield. IMSLP (Creative Commons, atribución-no comercial). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP514686-PMLP01486-Beethoven_Sonata_106_-_1st_Movt.mp3>
- RZEWSKI, Frederic (piano). (marzo 1991). Grabación del concierto celebrado en Bern, Suiza. IMSLP (Creative Commons atribución-no comercial), IMSLP, Werner Icking Music Collection. <<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP153842-WIMA.b7bf-Hammerklavier-1.mp3>>
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Quinta Sinfonía*, n. 5, op. 67 en Do menor, Primer movimiento, *Allegro con brio*. IMSLP. Listado de cuarenta y ocho grabaciones. <https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5,_Op.67_%28Beethoven,_Ludwig_van%29>
- ORQUESTA SINFÓNICA DE COLUMBIA, Bruno Walter (dirección). (1963). Columbia Masterworks. IMSLP (dominio público). <https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/1/19/IMSLP726695-PMLP1586-02.01._Symphony_No._5_In_C_Minor,_Op._67-_I_-_Allegro_Con_Brio.mp3>
- ORQUESTA FILARMÓNICA DE NUEVA YORK, Leonard Bernstein (dirección). (1963). Columbia Masterworks. IMSLP (dominio público). <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/d6/IMSLP728533-PMLP1586-01.01._Symphonie_Nr._5_C-min._Op._67-_1._Mov-_Allegro_Con_Brio.mp3>
- ORQUESTA SINFÓNICA FULDA, Simon Schindler (dirección). (10 de marzo de 2000). Grabación en la Grosser Saal der Orangerie. IMSLP (Creative Commons, atribución). <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP298641-PMLP01586-LvBeethoven_Symphony_No.5_mvt1.ogg>
- [MENDELSSOHN] HENSEL, Fanny. (1841). "Juli (Serenade)", *Das Jahr. 12 Charakterstücke für Forte-Piano*.
- BIESEMANS, Els (piano). (2012). *Das Jahr*. Leipzig, Genuin; Schweizer Radio und Fernsehen.
- RAUCHS, Béatrice (piano). (1995). "Das Jahr", *Klavierwerke*, vol. 1. 1995. Bissingen, Bayer-Records.
- ROTHENBERG, Sarah (pianoforte). (1996). *Das Jahr*. Arabesque.
- SERBESCU, Liana. (1986). "Das Jahr", *Klavierwerke*, vol. 1. Georgsmarienhütte.
- SKRIDE, Lauma. (2007). *The Year, 12 Charakterstücke für Forte-Piano*. Alemania, Sony Classical.
- URBAN, Ulrich. (1998). *Das Jahr, Klavierzyklus/The Year, Piano cycle*. Koch Schwann Musica Mundi.

Referencias bibliográficas

- ARFINI, Maria Teresa. (2016). "Il 'Reise-Album, 1839-840' di Fanny e Wilhelm Hensel", *L'Idomeneo*, n. 21, págs. 21-36. Lecce, Università del Salento, DOI 10-1285/I20380313V21P21. <<http://sibaese.unisalento.it/index.php/idadomeneo/article/view/16766/14415>>
- BONDS, Mark Evan. (2006). *Music as thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton University Press.
- BORCHARD, Beatrix. (2000). "I think I've got it", en Fanny Hensel, *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke (1841) für das Fortepiano. Illustrierte Reinschrift mit Zeichnungen von Wilhelm Hensel/Twelve Character Pieces (1841) for Fortepiano. Illustrated fair copy with illustrations by Wilhelm Hensel*. Facsímil del manuscrito autógrafa. Berlín, Biblioteca Estatal, Archivo Mendelssohn. Beatrix Borchard, Ayako Suga-Maack y Christian Thorau (epílogos). Kassel, Furore edition 892, págs. X-XIII.
- CITRON, Marcia J. (1987). *The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. (Recopilación, edición y traducción, con ensayos introductorios y notas). Pendagon Press.
- _____. (2001). Voz "Mendelssohn-(Bartholdy) [Hensel], Fanny (Cäcilie)", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.
- FERNÁNDEZ SINDE, María Jesús. (2009). "'Como prueba de mi talento': compositoras del siglo XIX", en *Creadoras de Música*. Madrid, Instituto de la Mujer, Ministerio de Igualdad, págs. 69-87.
- _____. (2021). "El futuro que surge en el pasado: por el valor de ser músico, Ludwig van Beethoven". Materiales de enriquecimiento educativo para alumnos y profesores de Educación Secundaria: *A través del tiempo*. Madrid, Consejería de Educación y Juventud, Fundación Pryconsa.
- GATES, Eugene. (otoño 2007). "Fanny Mendelssohn Hensel: a life of music within domestic limits", *The Kapralova Society Journal*, vol. 5, n. 2, págs. 1-12.
- GRIER, James. (2008). *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid, Akal Música. Primera edición, *The critical editing of music: history, method, and practice*, 1996, Cambridge University Press.
- GRITTON, Susan y Eugene Asti. (2000). Programa de grabación, en *Fanny Mendelssohn Lieder* (CD), Anne Steeb y Bernd Müller (traducción del programa de grabación); Susan Gritton (soprano), Eugene Asti (piano). Londres, Hyperion.
- IMMEL, Steven. (2001). Voz "Facsimile", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.
- ROTHENBERG, Sarah. (invierno 1993). "'Thus Far, But No Farther': Fanny Mendelssohn-Hensel's Unfinished Journey", *The Musical Quarterly*, vol. 77, págs. 689-708.
- WILSON KIMBER, Marian. (otoño, 2002). "The 'suppression' of Fanny Mendelssohn: rethinking feminist biography", *19th-Century Music*, vol. 26, n. 2, págs. 113-129.
- TODD, R. Larry. (2001). Voz "Mendelssohn-(Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyrell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.
- _____. (2010). *Fanny Hensel. The other Mendelssohn*. Oxford, Oxford University Press.