

UNA LIGADURA ES UNA LIGADURA.

REFLEXIONES SOBRE LOS PARES DE NOTAS LIGADAS EN BEETHOVEN *

Paul Badura-Skoda

Hay una ley antiquísima que afirma que dos notas de una misma altura conectadas por una ligadura deben unirse. El valor de la segunda nota se añade al de la primera sin producir un sonido nuevo. En muchos casos una ligadura equivale a un puntillo. Mozart, por ejemplo, prefería la notación $\overset{\frown}{\text{p}} \text{ a } \overset{\frown}{\text{p}} \cdot$. Según algunos pianistas, sólo Beethoven puso en alguna ocasión reparos a esta regla. No obstante, existe una convención casi tan antigua, según la cual las notas repetidas deben ser ligerísimamente separadas. La notación de esto es una combinación de ligadura y puntos - $\overset{\frown}{\text{p}} \overset{\cdot}{\text{p}}$ - que llamamos *portato* o *portamento*. Aunque parezca extraño, esta notación es malinterpretada por muchos pianistas e intérpretes de cuerda que abrevian las notas de forma excesiva. Quizá resultase útil cambiar la notación convencional para evitar interpretaciones erróneas, por ejemplo en el movimiento en forma de variaciones de la *Sonata para piano op. 109* de Beethoven, en el c. 153 y ss. (ejemplo 1).

Ejemplo 1

a)

propuesta de notación moderna

b)

* *A tie is a Tie: Reflections on Beethoven's pairs of tied notes.* Publicado en *Early Music* (febrero 1988). Oxford University Press.

Ilustración 1

Allegro molto. d. = 108.

2nd Movement

SCHERZO.

The ties in the right hand and the fingering placed over them, here signify something wholly peculiar. Thus, the second note is repeated in an audible manner with the 3rd finger, so that it sounds nearly as follows:—

that is, the first note (with the 4th finger) very *tenuto*, and the other (with the 3rd finger) smartly detached and less marked:— and so elsewhere. The 4th finger must therefore glide aside and make way for the third.

Comentario de Carl Czerny acerca del Scherzo de la Sonata para violonchelo y piano op. 69 de Beethoven [Las ligaduras de la mano derecha y la digitación que aparece sobre las mismas tienen aquí un significado particular. Así, la segunda nota se repite de manera audible con el tercer dedo, de forma que suena casi como sigue:

esto es, la primera nota (con el dedo 4º), muy *tenuto*, y la otra (3º dedo) un poco suelta y menos marcada; y lo mismo en los demás casos. El 4º dedo debe, por tanto, deslizarse a un lado y dejar paso al 3º.]

Beethoven crea confusión en tres de sus obras al asignar a pares de notas ligadas la digitación 4-3: surge aquí la cuestión de por qué se necesitan dos dedos para lo que suena como una sola nota. Tal notación se da en el Scherzo de la Sonata para violonchelo op. 69,¹ en el Adagio de la Sonata para piano op. 106 y —dos veces— en la Sonata para piano op. 110 (véase el ejemplo 2). Es interesante observar que todas estas ligaduras tienen lugar en notas sincopadas. Por otra parte, la mayoría de ellas podría haberse escrito sencillamente en notas de doble duración, evitando las ligaduras. Antes de extraer conclusiones debemos reparar en algunas notaciones similares en otras obras y reflexionar acerca de su significado e intención.

Ejemplo 2

Sonata para violonchelo op. 69; inicio del Scherzo
Allegro molto

a)

1. En mi opinión, el signo *fortissimo* que aparece en muchas ediciones es simplemente un *dal segno* mal leído que debía aparecer en el autógrafo perdido para indicar la entrada *da capo*.

Sonata para piano op. 106; Adagio, c. 165

b)

Sonata para piano op. 110; tercer mov., c. 5

c)

Sonata para piano op. 110; cuarto mov., c. 125

d)

Pueden hallarse pares de notas ligadas en el Adagio del *Cuarteto de cuerda en mi menor op. 59 núm. 2*, en la *Grosse Fuge op. 133*, en el segundo movimiento de la *Sonata para piano op. 111*, y, naturalmente, en la parte del violonchelo del Scherzo de la *Sonata op. 69* (véase el ejemplo 2a). Los ejemplos más interesantes son los del *op. 59/2* y el *op. 111*. ¿Qué llevó a Beethoven a emplear una notación más complicada cuando la opción más simple y rápida habría producido a primera vista el mismo resultado en la interpretación? (compárese el ejemplo 4a con el 3a, y el 4b con el 3c).

Ejemplo 3

Cuarteto de cuerda op. 59/ 2; Molto Adagio, cc. 8 y ss.

Molto adagio. Si tratta questo prezzo

con molto di sentimento $\text{♩} = 60$

a)

Grosse Fuge op. 130; inicio de la fuga


Allegro

b)

Sonata para piano op. 111; segundo mov., c. 65 y ss.

c)

Ejemplo 4

a) 

b) 

Para dar respuesta correcta a esta pregunta, debemos considerar las costumbres interpretativas decimonónicas, que experimentaron un cambio radical según avanzaba el siglo. A finales del siglo XVIII y principios del XIX se daba especial importancia a un estilo interpretativo caracterizado por la claridad en la articulación; los largos *legati* eran excepciones a esta regla, mientras que en el transcurso del siglo XIX la ejecución *legato* se convirtió en el estilo predominante en la ejecución;² esto es, hasta alrededor del año 1800 lo habitual era tocar sin *legato*, lo que implica una abreviación de los valores de las notas: “en las notas que deben tocarse de la manera habitual, esto es, ni separadas ni ligadas, se levanta el dedo de la tecla un poco antes de lo que dicta el valor de la nota”.³ Parece ser que, en tiempos de Beethoven, una negra sin signos de articulación solía acortarse hasta el valor de una corchea o de una corchea con puntillo. Es improbable que los grandes compositores vieneses vieran con buenos ojos este hábito que priva a no pocos movimientos de la expresión buscada. La única manera de dar al intérprete la indicación de mantener correctamente el valor de las notas era añadir la indicación *tenuto* o *sostenuto*. Así comprendemos por qué en el último Haydn y en el primer Beethoven se emplea esta indicación con tanta frecuencia en lugares en los que hoy nos parece innecesaria: por ejemplo, en las *Variaciones en fa menor de Haydn* (Hb. XVII/4) o en el segundo movimiento de la *Sonata para piano op. 7* de Beethoven (véase el ejemplo 5). En el ejemplo 2c encontramos en el acorde de la mano izquierda la indicación “*sempre tenuto*”.

2. Resulta típico que la indicación de Beethoven “*non legato*” en los movimientos finales de las *Sonatas para piano op. 31 n.º 3* y *op. 106* fuese “corregida” por “*ben legato*” en la edición completa (hacia 1880).

3. G. D. F. Türk, *Klavierschule* (Halle, 2/1802); véase asimismo E. y P. Badura-Skoda, *Interpreting Mozart on the Keyboard* (Nueva York, 1986); págs. 54 y ss.

Ejemplo 5

Haydn, Variaciones en fa menor; Andante

a)

Beethoven, Sonata para piano op. 7; segundo movimiento

b)

Sin embargo, el intérprete puede fácilmente pasar por alto la palabra escrita. Por consiguiente, Beethoven optó por un método personal de notación que hiciese claramente visible la prolongación de las notas; ésta sería así observada en la interpretación. Con una notación como la que aparece en el *op. 59/ 2* y en el *op. 111*, sólo un diletante podría haber tocado algo parecido al ejemplo 6a en lugar de 6b, la idea de Beethoven. Aún no he oído a un solo pianista o intérprete de cuerda tocar de forma repetida las notas ligadas del *op. 59/ 2* o del *op. 111*. En la *Grosse Fuge* el tema resultaría especialmente distorsionado -hasta hacerse irreconocible- si se tocaran las notas ligadas como repetición. Además, hay algunas entradas del tema en notación “normal” (ejemplo 7).

Ejemplo 6

a)

b)

Ejemplo 7

Grosse Fuge; c. 167 y ss.

a)

Grosse Fuge; c. 273 y ss.

b)

Como señalamos anteriormente, el problema surge del hecho de que la indicación de dos dedos distintos en una sola tecla parece señalar la existencia de dos sonidos a pesar de la ligadura. El primer autor en interpretarlo de esta manera fue Carl Czerny, cuyo comentario a la *Sonata para violonchelo y piano op. 69* ofrecemos en la ilustración 1.⁴ Puesto que Czerny era discípulo de Beethoven, es comprensible que su interpretación fuese considerada obligatoria y, en consecuencia, fuera seguida por generaciones enteras de pianistas, incluidos Hans von Bülow⁵ y Artur Schnabel.⁶ Sin embargo, resulta más dudosa la cuestión de si Czerny recibió estas instrucciones del propio Beethoven. Aunque no hay duda de que estudió algunas obras tempranas para piano de Beethoven con el propio compositor, sus contactos posteriores con él debieron hacerse infrecuentes. Sería ingenuo suponer que Czerny mantenía consultas regulares con Beethoven sobre problemas interpretativos; tales contactos, de haber existido, habrían quedado registrados en los cuadernos de conversación. En una conversación con

4. C. Czerny, *On the Proper performance of all Beethoven's works for Piano*, ed. de P. Badura-Skoda (Viena, 1970) [ed. facs. de Czerny, *Pianoforte-Schule op. 500*, IV, caps. 2 y ss.]. Czerny no ofreció ninguna explicación sobre los pasajes similares de las *Sonatas para piano op. 106* y *op. 110*.

5. H. von Bülow, *Beethovens Werke für Pianoforte Solo*. Stuttgart, 1886.

6. A. Schnabel, *Beethoven: 32 Sonate per Pianoforte*. Milán, 1981.

Nottebohm, Czerny ofreció una lista de las obras que había estudiado bajo la supervisión de Beethoven; la *Sonata op. 69* no figuraba entre ellas.⁷

El primer musicólogo que advirtió que esta interpretación debía de ser errónea –en la *Sonata op. 69* así como en los *op. 106* y *110*– fue el ilustre Heinrich Schenker. Su edición y comentario del *op. 110* es un monumento lleno de precisión y perspicacia: con mucho el mejor análisis que se ha hecho de una de las últimas sonatas de Beethoven.⁸ Según Schenker, la interpretación de Czerny era un error de comprensión: pese a las indicaciones sobre la digitación, las notas ligadas no debían tocarse repetidas. Según su razonamiento, el violonchelo sólo puede seguir la partitura de Beethoven por medio de una arcada continua.⁹ De modo similar, según Schenker, los pares de notas ligadas del *op. 106* deben tocarse como verdaderas ligaduras, del mismo modo que el compás precedente (véase el ejemplo 8).¹⁰ Es un indudable error musical producir el sonido de doce semicorcheas repetidas en lugar de la interpretación ofrecida en el ejemplo 9, que responde claramente a las intenciones del compositor. No existe más opción a esta disyuntiva: oiremos la segunda nota de una ligadura o no la oiremos.

Ejemplo 8

Sonata para piano op. 106

Ejemplo 9

Con diferencia, el grupo de ligaduras más controvertido es el que aparece en el “recitativo” del *op. 110* (ej. 2c). Schnabel afirma que:

El tercer dedo debería producir al tocar la tecla un impulso adicional, algo a medio camino entre un sonido real y uno imaginario, audible en cualquier caso. Puede ser de ayuda pensar en una palabra que represente el sonido y la expresión deseados, una sílaba para el grupo de dos notas: quizá la palabra “Du” (en español, “tú” presenta un

7. Czerny (ed. Badura-Skoda), *op. cit.*; pág. 5.

8. H. Schenker, *Beethoven: die letzten Sonaten (Sonate As dur op. 110)*. Viena, 1972.

9. Schenker, *op. cit.*; pág. 71.

10. *Ibid.*

significado y un sonido vocálico idénticos; “Du” tiene un valor íntimo, cálido y expresivo): debe darse a la vocal un énfasis enternecedor que varíe en intensidad entre un tierno y etéreo suspiro y una invocación apasionada.¹¹

Nadie niega los logros de Schnabel como imaginativo pianista, pero imaginar la palabra “du-u” repetida catorce veces sucesivas raya en lo ridículo. Por otra parte, la interpretación de Schnabel presenta una seria desventaja. Lo que parece un *accelerando* gradual se convierte en su interpretación en un ritmo irregular con una parada inesperada en la única nota sin ligadura: la sexta, escrita como semicorchea con puntillo. La explicación más clara de este pasaje realizada hasta la fecha es la de Schenker:

Podemos comprobar que en la versión auténtica la nota *la* es repetida continuamente y a intervalos cada vez más cortos. Su duración es al principio de tres semicorcheas; después, por dos veces, de dos semicorcheas; también dos veces, semicorchea y media; finalmente, aparece nueve veces como semicorchea.¹²

También ofrece un gráfico de estas síncopas (véase el ejemplo 10). Insiste en que la digitación de Beethoven (4-3) no indica la repetición de un sonido sino un silencioso cambio en la misma tecla por razones expresivas. Encuentro esta interpretación plenamente convincente: una *messa di voce* cuasi vocal adaptada a las sonoridades del piano. La digitación 4-3 -con un sigiloso cambio- presenta dos ventajas: en primer lugar, el pianista debe mantenerse en la tecla tanto tiempo como pueda; en segundo lugar, se impide el golpeo de la tecla que se produce al tocar con la muñeca como lo haría el afinador de pianos: en lugar de esto se induce a los dedos a acariciar la tecla.

Ejemplo 10

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in G major (one sharp) and contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, and 4 indicated below. The second staff is in D major (two sharps) and contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, and 4 indicated below. The notes are connected by slurs, suggesting a continuous, legato performance.

Ejemplo 11

The image shows a single staff of musical notation in G major. It contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, and 4 indicated below. The notes are connected by slurs, suggesting a continuous, legato performance.

11. Schenker, *op. cit.*; págs. 235 y ss., notas al pie. Para este ejemplo, el original inglés emplea las palabras “du” y “you”. [N. del T.]

12. Schenker, *op. cit.*; págs. 66 y ss.

Examinemos finalmente la última aparición de las ligaduras repetidas, concretamente en el *Arioso dolente*. Algunos pianistas conectan estas notas por medio del doble escape (ver ejemplo 11); pero se les debería recordar que Beethoven no conocía aún la “gran patente” de Érard. Nuevamente, parece más probable que el compositor hubiese pensado en verdaderas ligaduras. Hasta la “*Bebung*” del clavicordio ha sido citada con el fin de justificar la (leve) separación existente entre las notas ligadas, como si Beethoven hubiese querido imitar la peculiaridad de un instrumento prácticamente extinto.¹³ Resulta irónico que el símbolo empleado para este efecto de *vibrato* no fuese la ligadura sino el *portato*. En realidad, una nota con “*Bebung*” no era en absoluto una nota repetida. En lugar de esto, el extremo posterior de la tecla, la tangente, permanecía en contacto continuo con la cuerda mientras un suave subir y bajar del dedo creaba una ligera alteración en la altura. Y resulta difícil encontrar una razón por la cual Beethoven pudiese haber desarrollado sentimientos nostálgicos hacia un instrumento que significaba poco o nada para él. Así que, en conclusión, propongo tratar las ligaduras de Beethoven como simples ligaduras.¹⁴ ■

Traducción: Paul S. McLaney

13. Bülow, *op. cit.*; págs. 53 y 108 (notas al pie).

14. Existe además una prueba muy interesante que demuestra que las ligaduras son simples ligaduras. La podemos encontrar en la obra de Sandra Rosenblum *Performance Practices in Classic Piano Music* (Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1991; pág. 206); no obstante, la autora trata este problema demasiado someramente y sin ofrecer solución alguna. Rosenblum presenta un ejemplo del cuaderno de bocetos ‘Kafka’ (1797-99), del que afirma que “ha sido reproducido varias veces, pero con escasos comentarios”, y que contiene la siguiente anotación de Beethoven: “*Hierbei muss der 3^{er} Finger über dem 4^{ten} solange kreuzweis liegen, bis dieser wegzieht und alsdann der 3^{er} an seine Stelle kömmt*” (el dedo tercero debe cruzarse sobre el cuarto, hasta que éste se retire y el tercero ocupe su lugar):



[Beethoven tachó la armadura en este ejercicio, aunque es claramente pertinente]. Además, como ejemplo adicional de este patrón en su obra pianística, es interesante señalar que en el arreglo para piano a cuatro manos de la *Grosse Fuge*, el compositor conserva de la versión para cuarteto de cuerda las corcheas ligadas en la notación del sujeto de la fuga, aunque Beethoven no indica la digitación para el pianista. Ha sido el señor Albert Frantz quien amablemente me ha facilitado esta información.