
EL DESARROLLO DE IDEAS DEL SIGLO XIX EN LA NOTACIÓN PARA PIANO DE BARTÓK, 1907-14.*

László Somfai

Una valoración del mensaje completo y auténtico de la notación escrita de la generación de Béla Bartók hace menos de un siglo exige una investigación no menos prudente que los importantísimos temas relacionados con la “interpretación histórica” de la música del siglo XVIII o comienzos del XIX. Con Bartók, al igual que con el repertorio anterior, nos enfrentamos a la posibilidad de que los signos, los símbolos y las indicaciones interpretativas de la partitura tengan un significado ligera (o considerablemente) diferente en la actualidad. Además, las convenciones notacionales –la información implícita– han de entenderse como una parte integral de la partitura. Por obvio que esto pueda parecer, muchos editores de las ediciones *Urtext* del tipo de una *Neue Ausgabe* de música del siglo XVIII no se plantean aún descubrir y explicar las convenciones (o las supuestas convenciones) en cambio permanente de la notación más allá de la simple ortografía. Los intérpretes inteligentes suelen preferir una fotocopia autoeditada de una fuente al *Urtext* impreso basado supuestamente en el análisis de todas las fuentes disponibles.

Cuando Bartók era joven, ni la enseñanza sistemática de la notación adecuada de las ideas musicales ni la provisión de indicaciones interpretativas formaban parte del curriculum de un compositor. El estudiante se familiarizaba con cientos de partituras leyendo el repertorio contemporáneo y el de uso habitual; y aprendía de su profesor de piano en clase, de un gran artista en sus recitales, de oír a una orquesta y de comparar las diversas ediciones de una misma obra. Ya sea por la falta de información relevante, o a veces por la abundancia y la confusión de datos secundarios, existen pocas probabilidades de que podamos descubrir en la mayoría de los casos –incluso después de transcu-

* © Joseph Kerman, ed.: *Music at the Turn of Century*. University of California Press. Pp. 181-199: *Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation, 1907-14*. László Somfai. pp.181-199.

rridas tan sólo unas pocas décadas- qué convenciones notacionales resultaban evidentes para un músico creador y, en consecuencia, cómo pretendía que se tocara su propia música. Bartók puede considerarse como una excepción afortunada. En primer lugar, la documentación relevante disponible es inusualmente rica ¹. En segundo, existe un “triángulo” especial de fuentes parcialmente relacionadas, cuyo estudio comparativo podría conducir a observaciones importantes y objetivas. Los tres puntos del triángulo son los siguientes:

A

versiones de composiciones de Bartók realizadas antes y después de su publicación ²

C

ediciones interpretativas ⁴ de obras para piano de los siglos XVIII y XIX, preparadas por Bartók entre 1907 y 1926, que comprenden en total unas 2.000 páginas de música impresa ⁵

B

grabaciones de interpretaciones de Bartók de música propia y de otros compositores, realizadas entre 1910 y 1945, con una duración total de unas diez horas ³

1. Bartók era un hombre muy meticuloso que guardaba, y “reciclaba” realmente, prácticamente todo. (Por ejemplo, el reverso en blanco de las cartas que recibía lo utilizaba para esbozar un nuevo ensayo, o como papel en el que pegar páginas más pequeñas con transcripciones de música folklórica, etc., prácticas que ayudan a asignar fechas aproximadas a algunas de sus obras misceláneas). La mayoría de las partituras impresas que utilizó durante sus años de colegio se encuentran en la actualidad bien en el Archivo Bartók de Budapest, bien en la colección privada de Béla Bartók, hijo, también en Budapest. Para una lista cronológica de los estudios para piano de Bartók, véase D. Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890-1904* (Kassel, 1974), pp. 217-45.

2. Sobre el proceso compositivo de Bartók, véase mi *Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók's Works*, *Studia Musicologica* 23 (1981), pp. 17-66.

3. *Edición Discográfica del Centenario de Bartók* (completa) (Hungaroton LPX 12326-33 y 12334-38) (Budapest, 1981); véase mi estudio en el Vol. I, *The Centenary Edition of Bartók's Records*, pp. 19-32.

4. [N. del T.] “Performing edition” en el original. Con este término se refiere el autor a lo largo de este artículo a aquellas ediciones destinadas fundamentalmente a los intérpretes (despojadas con frecuencia, por tanto, de aparato crítico o de variantes textuales), en las que la persona responsable de la edición añade aquellas indicaciones que piensa que pueden ser de utilidad al intérprete (dinámica, digitación, articulación, ornamentación, etc.).

5. Por encargo del Archivo Bartók de Budapest, András Wilhelm y yo mismo estamos preparando todas las ediciones interpretativas de Bartók para su publicación por Editio Musica Budapest (EMB) en la serie *Bartók Reprint Edition*, una reedición crítica con comentarios en tres idiomas. Constará de siete volúmenes:

1º). Bach, *Wohltemperiertes Klavier* I-IV (1ª ed.).

2º). Bach, *Wohltemperiertes Klavier* I-II (2ª ed. revisada).

3º). Música para teclado de Bach, Scarlatti y Couperin.

4º). Haydn, Sonatas.

5º). Mozart, Sonatas.

6º-7º). Beethoven, Sonatas I-II.

8º). Beethoven, Piezas para piano.

9º). Música para piano de Schubert, Mendelssohn, Schumann y Chopin.

10º-11º). Estudios para piano I-II (Heller, Köhler, Duvernoy) (Los vols. 1-2 y 4-7 están ya listos para su publicación).

Estos tres grupos de fuentes no se conocen igual de bien. La edición del Centenario de 1981 puso a disposición del público el grupo **B**; la única adición significativa será la publicación de un cilindro fonográfico recientemente descubierto en el que Bartók toca su *Esbozo n° 3*, un regalo de boda que hizo a Emma y Zoltán Kodály en agosto de 1910 y, de hecho, la interpretación grabada de Bartók más antigua que se conserva. Las integrantes del grupo **C**, las ediciones interpretativas de Bartók, están disponibles en parte únicamente (en ediciones nuevas nada fiables) en Hungría y países vecinos; sólo recientemente ha comenzado su estudio sistemático como una fuente importante para investigar la musicalidad y la notación de Bartók ⁶. El grupo **A**, las composiciones del propio Bartók, incluye no sólo versiones diferentes realizadas durante el proceso compositivo, sino también las preparadas *después* de la primera edición autorizada; estas últimas pueden representar bien una forma realmente corregida -una *Fassung letzter Hand*- o una forma alternativa/variante ⁷. Muchos músicos se encuentran actualmente confundidos ante las diversas ediciones, pero hasta que una edición crítica completa ponga a disposición las fuentes, sólo pueden estudiarse fuentes y casos esporádicos ⁸.

Los tres grupos del triángulo de fuentes no tienen igual importancia para los estudios bartokianos en general. El grado de interconexiones directas varía, como indica el gráfico de la figura 1. El solapamiento entre **A** y **B** es considerable, pero tiene valor principalmente para un grupo reducido de estudiosos bartokianos ⁹. Las interconexiones entre **B** y **C** son muy infrecuentes, aunque más claras ¹⁰.

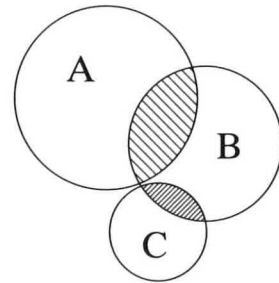


figura 1

6. Una exposición dedicada al tema se inauguró recientemente en el Museo de Historia de la Música de la Academia Húngara de Ciencias, en Budapest. Véase mi catálogo, *As Béla Bartók Played Classics* (Budapest, 1986).

7. Véase el catálogo de la exposición permanente del Archivo Bartók de Budapest, László Somfai, *Bartók's Workshop. Sketches, Manuscripts, Versions: The Compositional Process* (Budapest, 1987).

8. En 1981 esbocé la poco ventajosa situación de cara a una edición crítica completa de Bartók (*The Budapest Bartók Archives*, Fontis artis musicae 29 (1982), 59-65). En 1982 murió la viuda del compositor, la Sra. Ditta Bartók-Pásztori; actualmente tienen lugar las negociaciones preliminares para realizar una edición de este tipo con el heredero americano, Péter Bartók.

9. Existen tres colecciones principales que contienen casi todas las fuentes primarias: (1) La "Herencia" y el "Archivo" originales de Nueva York, que desde 1986 han estado en posesión de Péter Bartók (Homosassa, Florida); (2) El Archivo Bartók de Budapest, la única colección abierta al público como instituto, con un personal integrado por especialistas; y (3) la colección privada de Budapest de Béla Bartók, hijo.

10. Por ejemplo, la grabación de prueba de Bartók en un estudio en diciembre de 1929 de dos Sonatas de Scarlatti que él mismo había editado en 1926; o su interpretación en un estudio radiofónico en 1939 del tema y la primera variación de la op. 34 de Beethoven, que había editado en 1910.

Las conexiones indirectas entre los grupos A y C tienen, sin embargo, una importancia capital para el estudio general de la notación y la práctica interpretativa. El hecho de que uno de los más grandes compositores de nuestro siglo fuera también un extraordinario concertista de piano que estaba familiarizado íntimamente con la tradición de Viena y Budapest de interpretar la música de uso habitual en torno al cambio de siglo y que aportó detalladas indicaciones interpretativas para la totalidad del *Clave bien temperado* de Bach, diecinueve sonatas de Haydn, veinte sonatas de Mozart, veintisiete sonatas y otras cinco obras para piano de Beethoven, así como piezas de Couperin, Scarlatti, Schubert, Schumann y Chopin, constituye un caso único. Este estudio mostrará que la labor editorial de Bartók en publicaciones del tipo *Instruktive Ausgabe*, la mayor parte de las cuales pueden fecharse con exactitud ¹¹, pueden compararse provechosamente con sus composiciones de los mismos años y meses. Sus propias obras pueden también resultar iluminadas por un estudio detallado de las explicaciones en varias de sus ediciones interpretativas donde se detalla el significado de los signos musicales.

I

Un cotejo de las dos versiones de la *Bagatela n° 1* puede servir de punto de partida básico. El compositor consideró las *Bagatelas*, escritas en la primavera de 1908, durante el período más decisivo para la formación del estilo maduro de Bartók, como la “inauguración de una nueva dirección de la escritura pianística”, en la que “surge un nuevo estilo pianístico como reacción contra la exuberancia de la música para piano romántica del siglo XIX; un estilo despojado de todos los elementos decorativos no esenciales, que se vale única y deliberadamente de los medios técnicos más restringidos ¹².” La muy estudiada *Bagatela n° 1* ¹³ fue escrita presumiblemente el 14 de abril de 1908, tal y como sugiere la fecha que figura en el primer borrador existente (lámina 1) ¹⁴. Aunque la armadura doble, con cuatro sostenidos en el pentagrama superior y cuatro bemoles en el inferior, provocó análisis bitonales en la década de 1920 ¹⁵, el propio Bartók interpretó la obra “simplemente como un Do mayor con una

11. La mayoría de los contratos originales en los archivos de EMB (el sucesor legal de los anteriores editores privados de música húngara) conservan la fecha de entrega por parte de Bartók de la copia del grabador. En cartas, notas, esbozos de prólogos, etc., conservados en el Archivo Bartók de Budapest pueden encontrarse datos adicionales.

12. Béla Bartók *Essay*, ed. Benjamin Schoff (Nueva York, 1976), p. 432.

13. Dos análisis recientes son Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Laaber, 1984), pp. 54-55; y Elliot Antokoletz, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley y Los Angeles, 1984), pp. 52-54.

14. Como este esbozo llegó al Archivo Bartók de Budapest procedente de la colección de la Sra. Emma Kodaly, existe una ligera posibilidad de que pueda tratarse de una copia hecha (y fechada) para Emma por Bartók. El manuscrito, sin embargo, se parece al típico “primer borrador” que hacía por aquellos años Bartók de una pieza para piano.

15. La primera clasificación significativa de la *Bagatela n° 1* como un ejemplo de “politonalidad” lograda a

coloración fría.”¹⁶ En agosto de 1908, las *Catorces Bagatelas* se enviaron a un grabador de Leipzig, Röder, y poco después las publicó Rozsnyai. Como muestra el facsímil de la edición original (lámina 2), el texto musical básico de la nº 1 no sufrió cambios significativos (Bartók corrigió ligeramente la mano derecha en los cc. 6-7, y comprimió el ritmo de los dos últimos compases en uno). Pero la notación de Bartók de las indicaciones interpretativas experimentó una revisión considerable. Además de modificar las indicaciones de tempo y los números metronómicos, incrementó la independencia de la dinámica en las manos derecha e izquierda. Estos aspectos fueron ya fijados en un segundo borrador de ca. mayo 1908 (lámina 3)¹⁷.



Lámina 1: Bartók, Bagatela nº1, borrador autógrafo [Archivo Bartók de Budapest].



Lámina 2: Bartók, Bagatela nº1, 1ª ed. de Rozsnyai.

“través de medios contrapuntísticos empíricos” apareció en la entrada “Armonía” [Harmony] de *A Dictionary of Modern Music and Musicians* (Londres, 1924) de Eaglefield-Hull; véase ej. 27 en la p. 220. La entrada aparece firmada por ocho nombres, Bartók y siete músicos ingleses (incluidos Donald Tovey, Edward Dent y Ralph Vaughan Williams). El texto y la selección de los ejemplos musicales dio lugar a un congreso en Londres en el que Bartók era el único compositor continental presente en el mismo.¹⁶ *Béla Bartók Essays*, p. 433. A Bartók no le gustó sólo de manera retroactiva que sus obras fueran etiquetadas de “bitonales” o “politonales”. El programa original del estreno de Budapest de las Bagatelas (19 marzo 1910) se refiere a la nº 1 como “1. Molto sostenuto (Do mayor)”.

17. El facsímil de la página completa aparece reproducido en *The Piano Music of Béla Bartók: The Archive Edition, Serie I*, ed. Benjamin Suchoff (Nueva York, 1981), p. xvii.

Bartók diferenció también la pulsación de las dos manos cambiando la notación uniformemente *portato* por un tenuto ligado en la mano derecha y un “semitenuto” ligado (—) en la izquierda. No tomó esta decisión hasta el último momento: en la copia del editor preparada por un copista profesional, borró los puntos staccato de la mano derecha y los sustituyó por signos tenuto, a la vez que añadió el tenuto al punto de la mano izquierda (lámina 4).

La perfecta diferenciación de la pulsación (timbre e intensidad) entre los motivos *mezzo forte* ascendente y *piano* descendente es, de hecho, de gran utilidad para el pianista de cara a expresar el conflicto tonal-modal que constituye la esencia misma de la *Bagatela n.º 1*. A resultas de ello vienen a la cabeza unas cuantas preguntas fundamentales. ¿Cambió Bartók significativamente el estilo deseado con estos refinamientos, o representan para él la primera notación de una idea y la versión editada esencialmente la misma pieza: la primera en una notación en estilo concertístico menos detallada ¹⁸ y la segunda en una edición cuasi-interpretativa? Antes de ocuparnos de esta cuestión, debemos preguntarnos también: ¿sabemos cómo diferenciaba Bartók el staccato ligado, el tenuto ligado y el semitenuto ligado (o semi-staccato, —) cuando era él mismo el intérprete? Y cuando aparece una ligadura en la notación para piano de Bartók en combinación con signos adicionales (como el staccato y el tenuto), ¿está concebida fundamentalmente para sugerir una articulación o un fraseo determinados?

Afortunadamente, en este punto podemos referirnos a la edición de Bartók del *Clave bien temperado*, en la que trabajó en medio de una febril actividad compositiva durante la primera mitad de 1908.



Lámina 3: Bartók, Bagatela n.º 1, borrador intermedio (reimpreso de *The Music of Béla Bartók*, The Archive Edition, Serie I, Dover Publications, Inc).

18. “Estilo concertístico” [Concert-style] es una expresión que utilizo para la notación adoptada específicamente por Bartók en obras para piano escritas originalmente para interpretarlas él mismo, como la *Suite op. 14*, la *Sonata* (1926) o los *Conciertos para piano núms. 1 y 2*.

II

En enero de 1907, aun sin contar con una notable experiencia pedagógica, Bartók fue nombrado, con veintiséis años, catedrático de piano de la Academia de Música de Budapest. Heredó la clase y la cátedra de su antiguo profesor, el alumno de Liszt, István Thomán, que hubo de jubilarse repentinamente a los 45 años. En aquel momento existían sólo tres profesores para piano principales en el claustro: los otros dos eran el presidente, el engraido Árpád Szendy (44 años), también alumno de Liszt y un compositor de obras mediocres en el trillado lenguaje nacional; y Kálman Chován (55 años), un experto en metodología pianística formado en el Conservatorio de Viena.

Aproximadamente en la misma época, Rozsnyai, un emprendedor editor de música de Budapest, decidió poner a la venta ediciones impresas en Hungría de música para piano y de cámara; su intención era que desplazaran a las ediciones alemanas importadas (publicadas



Lámina 4: Bartók, Bagatela n.º1, caligrafía del copista con correcciones y adiciones de Bartók (Archivo Bartók de Budapest).

fundamentalmente por Cotta'sche Buchhandlung en Stuttgart). La preparación de estas nuevas ediciones se confió de manera exclusiva a los profesores de la Academia de Budapest. Para los primeros volúmenes, Rozsnyai necesitaba urgentemente las *Invencciones a dos y tres voces* de J.S. Bach; Szendy se hizo cargo de ellas. El *Clave bien temperado* se confió al más joven y más vigoroso Bartók.

En otro lugar me he ocupado en detalle de la edición de Tausig de los "22" que tenían status oficial en Hungría antes del nuevo *Clave bien temperado (CBT)* húngaro; de la secuencia *progressiv geordnet* (según criterios técnicos y musicales) de Bartók de los *48 Preludios y Fugas* completas, editados en cuatro volúmenes (doce en cada uno); de su dependencia del texto contenido en las *J.S. Bach Werke*; de su ideal, acertado o equivocado, del instrumento,

la ornamentación y el estilo interpretativo más adecuados¹⁹. Aquí debemos contentarnos con algunos aspectos de la notación, considerados cronológicamente. La tabla 1 presenta un esbozo aproximado de la secuencia de hechos trazada a partir de la fecha de los contratos. (Rozsnyai [R.K.] y el editor rival de Budapest, Rózsavölgyi [Rv.] cumplimentaban generalmente la fórmula contractual el día que Bartók entregaba la copia de la obra del grabador.)

Recordemos que las *Bagatelas* fueron escritas en la práctica entre el 14 de febrero y mayo de 1908, y las *Piezas fáciles* a finales de la primavera (hacia junio)²⁰. Suele ignorarse que los vols. I y II de la edición del *CBT* de Bartók fueron cuidadosamente revisados más tarde (ca. 1913)²¹; las ediciones recientes de Editio Musica Budapest (EMB) presentan tácitamente sólo el texto de la forma revisada.

Tabla 1

<u>Nº DE PLANCHA</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>HONORARIOS</u>	<u>FECHA DE CONTRATO</u>
R.K. 246	Bach <i>CBT</i> Vol. I	400.- K	[sin fecha; ca. 1907]
R.K. 274	Bach <i>CBT</i> Vol. II	400.- K	15 de marzo de 1908
R.K. 248	Bach <i>CBT</i> Vol. III	400.- K	13 de junio de 1908
Rv. 3199	Bartók Rapsodia op.1	[no consta]	19 de junio de 1908
R.K. 249	Bach <i>CBT</i> Vol. IV	400.- K	25 de junio de 1908
R.K. 293	Bartók Diez Piezas fáciles para piano ^a	350.- K	25 de junio de 1908
R.K. 338	Bartók 14 Bagatelas	500.- K	15 de agosto de 1908

^a. Denominadas en el contrato *Once Piezas*; la serie consta de 1 + 10 piezas, ya que *Dedicatoria* aparece como la primera sin que se le adjudique ningún número.

En el presente estudio, basado en las copias originales de la biblioteca de Bartók, se examinarán tanto la primera como la segunda edición revisada, designadas como volumen I¹ y I², o II¹ y II², respectivamente.

Una comparación de los signos e indicaciones interpretativos en los cuatro volúmenes del *CBT*, así como en las reediciones de los dos primeros, revela que a la vez que elabora el ideal notacional preciso para la música para teclado de Bach, Bartók enriqueció y cinceló

19. "Introducción crítica" a los Vols. I y II de la *Bartók Reprint Series* [en preparación].

20. Sobre la cronología y las fechas, conocidas de obras escritas entre febrero y junio de 1908, véanse mis notas incluidas en el disco *Béla Bartók, Complete Edition, Piano Music 2* (Budapest, 1967) (Hungaroton LPX 1299), pp. 6-8.

21. La "segunda edición revisada" carece de fecha; tampoco está fechado el nuevo prólogo de Bartók, o el texto para el apéndice. Sugerimos circa 1913 como la fecha de publicación sobre la base de un análisis de las copias más antiguas existentes (precio, dirección del editor, etc.); véase mi estudio mencionado en nº 18.

inmensamente su notación pianística²². Las revisiones de los vols. I y II se hicieron necesarias no, creo, por culpa de unas pocas notas equivocadas, sino porque Bartók hubo de enfrentarse dramáticamente a las consecuencias prácticas de la notación musical por medio de la interpretación real de los preludios y fugas obligatorios de Bach a cargo de sus nuevos alumnos, de sus colegas y de alumnos libres que llegaban a Budapest procedentes de las provincias para superar el examen de la Academia. El resultado fue que, como editor, Bartók introdujo más indicaciones en las ediciones interpretativas de música para piano más antigua: de hecho, una sobredosis de signos; como compositor, fundamentalmente en las obras pedagógicas, tomaba prestadas a continuación ideas notacionales de las ediciones interpretativas.

Examinemos la micro-cronología de la aplicación de unos pocos signos escogidos (tabla 2): *marcato* y *marcatissimo*, ambos familiares gracias a las obras de Bartók anteriores a 1907; el semitenuto (♮), que Bartók no había usado en sus obras para piano antes de 1908; y la indicación para emplear el pedal derecho (que aparecía en anteriores obras de Bartók en la tradicional forma decimonónica $\overset{\text{Ped.}}{\text{♯}}$). (Los signos entre paréntesis en la tabla 2 indican apariciones infrecuentes.)

Es importante realizar algunas precisiones (los números se refieren a los de la primera columna de la izquierda de la tabla 2):

1. Bartók utilizó *marcato* en la edición de *CBT* desde el comienzo mismo.
2. *Marcatissimo* lo introdujo en II¹; más tarde, tanto en I² como II², muchos signos (>) se cambiaron por (Λ).
3. Después de un empleo esporádico del staccato-más-tenuto en el vol. IV²³, Bartók se valió abundantemente de esta pulsación en los volúmenes revisados I²-II², e.g. como en el ej. 1²⁴.
4. En la primera edición de 1907-08 existen sólo unos pocos signos de pedal lineales²⁵; en los volúmenes revisados I²-II² aparecen frecuentemente.
5. El signo de pedal lineal con un final en diagonal, que indica la liberación gradual del pedal, aparece tan sólo en los vols. revisados²⁶.

22. La música para piano escrita por Bartók durante su labor editorial en el *CBT*, i.e. de 1907 a junio de 1908, incluye obras como las *Tres Canciones* folklóricas húngaras del distrito de Csík, la primera de las *Dos Elegías*, las *Catorce Bagatelas* y las *Diez Piezas fáciles para piano*.

23. En el Vol. IV de Bartók, la *Fuga n.º 38* (Fa menor, Libro I) y el *Preludio núm. 44* (Mi^b menor, Libro I) tienen signos de semitenuto.

24. Vol. I, *Fuga n.º 6* (Fa mayor, Libro I). En el Archivo Bartók de Budapest se conserva una copia de la primera edición en la que Bartók escribió anotaciones a lápiz anteriores a la revisión, incluidos estos signos de semitenuto.

25. Vol. III: *Fuga n.º 16* (Sol[♯] menor, Libro I), *Preludio n.º 22* (Do mayor, Libro I); Vol. IV: *Preludios* núms. 37 (Do[♯] mayor, Libro II) y 42 (La^b mayor, Libro II).

26. Vol I²: Preludios núms. 2 (Re menor, Libro I), 7 (Do menor, Libro I) y 13 (Fa mayor, Libro II).

6. En los vols. III-IV, Bartók emplea ocasionalmente una extraña forma asimétrica, que marca el lugar preciso en que debe pisarse el pedal²⁷. Busoni fue probablemente quien le inspiró este procedimiento²⁸.

7. En la primera edición, existe también un número reducido de indicaciones de pedal tradicionales; algunas aparecen quizás por descuido²⁹, otras como una indicación general (*senza Ped.*, *con Ped.* en el Preludio n° 22 en Do mayor [del *CBT* Libro I]).

Tabla 2

	1907	1908			ca. 1913	
	I ¹	15 de marzo II ¹	13 de junio III	25 de junio IV	I ²	II ²
1	>	>	>	>	>	>
2		Λ	Λ	Λ	Λ	Λ
3				(∩)	∩	∩
4		(┌)		(┌)	┌	┌
5					└	
6			└	└		
7a		<i>senza</i> ^{ped.}				<i>senza</i> ^{ped.}
b		<i>con</i> ^{ped.}				<i>con</i> ^{ped.}
c			(^{ped.})	(^{ped.} *)		

Mis ejemplos están seleccionados más o menos arbitrariamente del inmenso complejo de notación musical. No obstante, los volúmenes y las versiones posteriores del *CBT* confirman que dos signos (líneas 3 y 4 de la tabla 2) no fueron introducidos en la notación pianística de Bartók hasta 1908. No podemos saber con certeza el origen de estos signos³⁰, pero podemos al menos determinar la fecha en que fueron utilizados por primera vez por Bartók. Volviendo a la *Bagatela n° 1*, advertimos que el signo de semitenuto representaba de hecho

27. *Preludio n° 27* (Do mayor, Libro II), *Fugas* núms. 41 (Si b menor, Libro I) y 43 (Do # menor, Libro I).

28. Un signo similar puede encontrarse en la Parte I, *Preludio en Do mayor*, c.1, de la edición Busoni: una línea vertical punteada conduce desde el asterisco al lugar exacto en el que hay que soltar el pedal.

29. Tipo (a), *Fuga n° 27* (Do mayor, Libro II), tipo (c), *Fuga n° 45* (La menor, Libro I).

30. En la segunda mitad de junio, Bartók conoció a Busoni en Viena y tocó las Bagatelas en la clase para piano de este último. Véase D. Dille, *Dokumente über Bartóks Beziehungen zu Busoni*, Documenta Bartókiana 2 (1965), 62-76. Cabe suponer que el encuentro con Busoni, en el que bien pudieron abordarse problemas notacionales, animó a Bartók a adoptar signos de semitenuto.

un matiz de notación completamente nuevo en la notación de Bartók cuando revisó la copia del impresor³¹. Como el signo de pedal de la línea 4 de la tabla 2 (no utilizado en esta Bagatela) no era familiar para el lector, Bartók explicó su significado en sus breves instrucciones introductorias a las *Diez Piezas fáciles para piano* y las *Catorce Bagatelas*³².

Resulta muy curioso que en estas dos mismas colecciones Bartók no hiciera ningún comentario sobre los dos tipos de horquillas *crescendo-decrescendo*, una grabada en negrita (véase, por ejemplo, c. 13 de la lámina 2), la otra en fina, aunque ambas se prepararon con instrucciones especiales para el grabador alemán. Estos signos infrecuentes constituyen la expresión manifiesta de que en la notación de sus nuevas composiciones pianísticas de 1908, Bartók adoptó de un modo experimental ideas utilizadas en sus recientes ediciones interpretativas. Como compositor, Bartók utilizó esta ayuda tipográfica para distinguir entre matices específicos (la dinámica generalmente en una mano o una voz) y efectos dinámicos más generales. De modo similar, Bartók, en su faceta de editor, distinguió entre horquillas en negrita y en fina en su edición del *CBT*³³.

En el caso de la música para teclado de J. S. Bach, en la que el texto original carece de dinámica, resultaba posible (e inteligente) diferenciar editorialmente entre el tamaño y la función de los matices dinámicos por medio de signos de diversos tamaños. La misma técnica no podía utilizarse, sin embargo, en la edición de música clásica vienesa, una empresa que Bartók habría de abordar muy pronto. Del mismo modo, el número relativamente pequeño de signos de articulación auténticos en el *CBT* (una ligadura o staccato ocasionales) podían hallar cabida fácilmente en notas a pie de página, dejando así a Bartók libre de utilizar un sistema de dos niveles de ligaduras: uno para indicar la interpretación legato (o, en combinación con los signos staccato y tenuto, otros tipos de pulsación), y otro para sugerir un fraseo musical. No queda siempre inmediatamente claro qué es cada cosa: si una ligadura larga indica legato y las breves por debajo de ella, fraseo, o viceversa. En muchos casos, como en la notación pianística desarrollada de los compositores del siglo XIX, aparecen unificados en un refinado sistema de ligaduras.

Examinemos, por ejemplo, las mínimas variaciones entre la primera edición y la edición revisada de Bartók del *Preludio n.º 13* en Fa mayor (*CBT* Libro II; láminas 5-6). Su concepto básico de una interpretación ininterrumpida, *sempre legatissimo*, a la manera de

31. Desde el 30 de junio hasta ca. 7 de septiembre, Bartók estuvo en Suiza y Francia (el día del contrato de las Bagatelas, el 15 de agosto, en Val d'Isère en el Lac des Tignes). La revisión final de la copia del impresor hubo de hacerse, por tanto, en el extranjero.

32. Puede leerse una traducción inglesa de estas "Instrucciones" en la Serie I de *The Archives Edition* (véase n.º 16 supra), pp. 68 y 105.

33. "El signo < > con líneas finas denota un leve crescendo y decrecendo restringido a una voz, un <, más grueso, un crescendo mayor y más general que afecta por igual a todas las voces" (del "Apéndice" de Bartók al Vol. F).

un órgano ³⁴, que ha perdido vigencia actualmente pero que representa una lectura pianística típica en torno al cambio de siglo, no cambió en absoluto entre 1908 y ca. 1913.

Allegro non troppo
♩ = 66

Ejemplo 1

La revisión (lámina 6) representa simplemente una notación corregida, más precisa: la plasmación de lo que se pensaba que era *musikalisch natürlich*, como un *cres.-dim.* para las primeras notas de la mano derecha; un fraseo adicional para las voces internas; un acento más marcado en las notas largas y la acentuación de notas sincopadas; una pulsación diferente para un sencillo acorde de tónica y uno alterado inmediatamente después (c. 3). Estos elegantes detalles arrojan luz sobre la musicalidad y el gusto de Bartók, y sobre las características de expresión y articulación que pensaba que no era necesario fijar incluso en la notación de sus propias obras pianísticas.

Algunos detalles seguirán siendo ambiguos para el músico actual. Por ejemplo, ¿cuál es el significado exacto de un signo tenuto sobre notas aisladas, solo o en combinación con otros signos, como en la primera nota de la mano izquierda en el c. 1, o en el segundo y el tercer acordes de la mano derecha en el c. 3? ¿Afecta a la duración (indicando que la tecla ha de mantenerse pulsada hasta el final mismo del valor de la nota), la acentuación (como el signo de acentuación más ligero) o la pulsación (una pulsación especial, un *Tenuto-Anschlag*)? Con vistas a clarificar este tipo de problema, incluiremos a continuación un estudio de los textos que recogen y explican los signos interpretativos empleados por Bartók.

34. Nota de Bartók: "Este preludio es notablemente organístico. En la interpretación debería sonar como si la secuencia permanente de contrapunto basada en corcheas avanzara por medio de acordes amplios, sostenidos. Este efecto puede lograrse por medio del *legatissimo* y de la utilización cautelosa del pedal restringida a los lugares adecuados."

III

Existen cuatro textos escritos por Bartók que explican los signos interpretativos ³⁵. Dos de ellos son explicaciones absolutamente genuinas (B y D), mientras que otros dos están escritos en forma de notas (A y C):

A. El prólogo y el apéndice a Bach, *Wohltemperirtes Klavier, Bd. I* (R.K. 246), 1907.

B. La *Zeichenerklärung* a cada una de las sonatas de Beethoven, *Sonaten für Pianoforte* (Rv. 3281, etc.), 1909.

C. El nuevo apéndice a la “segunda edición revisada” de Bach, *Wohltemperirtes Klavier, Bd. I* (R.K. 246), ca. 1913.

D. El prólogo a las doce piezas seleccionadas de Bach, *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (Rv. 3681), 1916.



Lámina 5: 1ª edición (1908) de Bartók del Preludio en Fa mayor (ed. Rozsnyai, copia en el Archivo Bartók de Budapest).

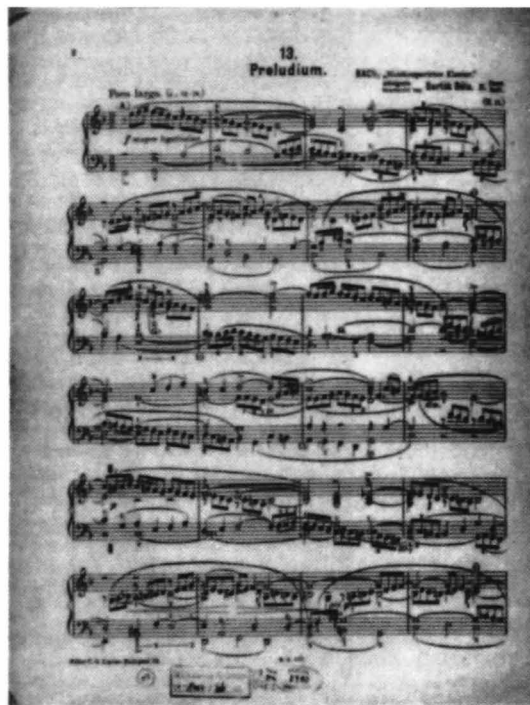


Lámina 6: “2ª ed. revisada” (ca. 1913) de Bartók del Preludio en Fa mayor (antigua impresión Rozsnyai en el Archivo Bartók de Budapest).

35. La *Zongora Iskola* (Escuela de piano) de 1913, “escrita por Béla Bartók y Sándor Reschofsky” (Rózsavölgyi 3635), no constituye a este respecto fuente alguna; Bartók contribuyó al volumen con composiciones breves, pero el texto y las explicaciones son en exclusiva de Reschofsky.

Bartók escribió todos ellos en húngaro; el alemán de la edición original bilingüe era bien una traducción propia u otra autorizada por él. Existen, por supuesto, numerosas indicaciones breves pero importantes de Bartók en torno al significado y la interpretación de ciertos signos en un contexto dado, especialmente en las notas individuales al *CBT* y a las sonatas de Beethoven. No obstante, los textos de B, C y D son también indispensables para el intérprete de la propia música de Bartók.

Las láminas 7-8 reproducen la versión alemana original de D y B ³⁶. La primera representa en mi opinión el más importante de estos textos. Dado que las piezas de Bach son estudios para principiantes, Bartók incluye explicaciones elementales. Pero las gradaciones tanto de la duración de las notas (de *staccatissimo* a *legato*) como de los acentos tienen también valor para los intérpretes más avezados de Bartók. Repárese, por ejemplo, que en *portato* (que Bartók denominaba errónea pero constantemente *portamento*) ³⁷ las notas acortadas “se unen con un timbre especial”. En el texto C, en una formulación ligeramente diferente, leemos que

el signo $\text{---} \text{---} \text{---}$ (signo de tenuto y punto) significa una especie de semiacortamiento combinado con una pulsación *tenuto*. La interpretación del (signo de *portamento*) está estrechamente relacionada con él. La única diferencia entre los dos es que el *portamento* [recte: *portato*] requiere un grado mayor de ligereza [*Leichtigkeit*].

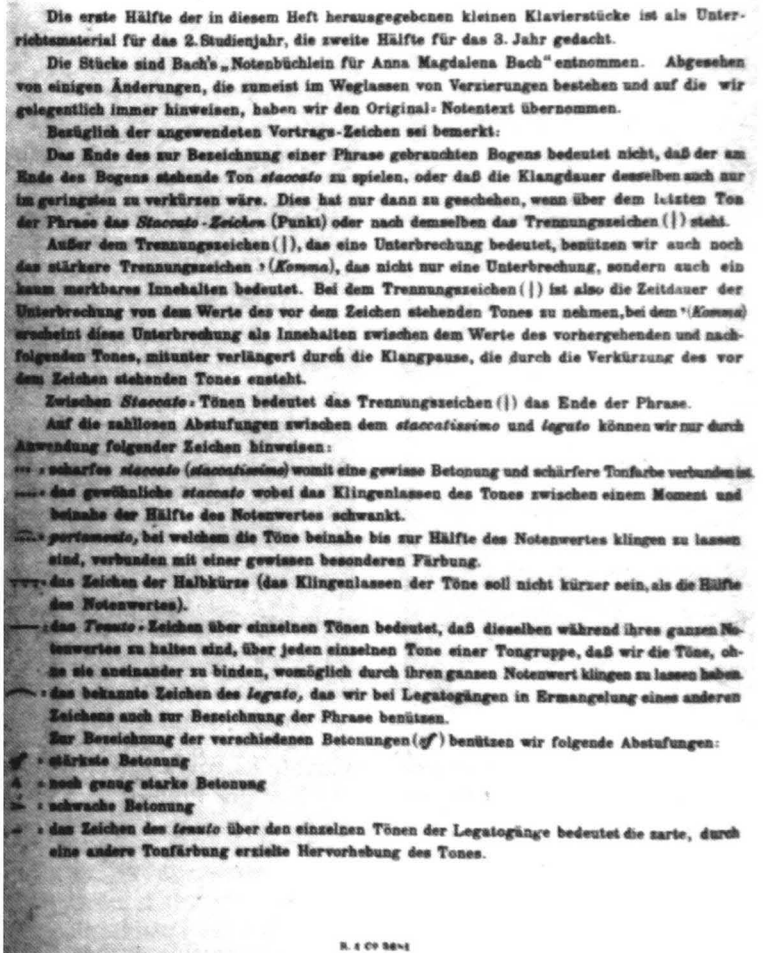


Lámina 7: Prólogo de Bartók a las doce piezas de Bach, *Notenbüchlein für Anna Magdalena* (1ª ed. Rozsnyai, 1916).

36. En copias anteriores de la lámina 8 faltaban las dos últimas líneas del texto.

37. Bartók se vio inducido probablemente a confusión por la última frase del prólogo de Ehlert a la edición del *CBT* (veintidós obras) de Tausig: “Die horizontale Striche (---) bedeuten ein etwas accentuirtes Portamento.

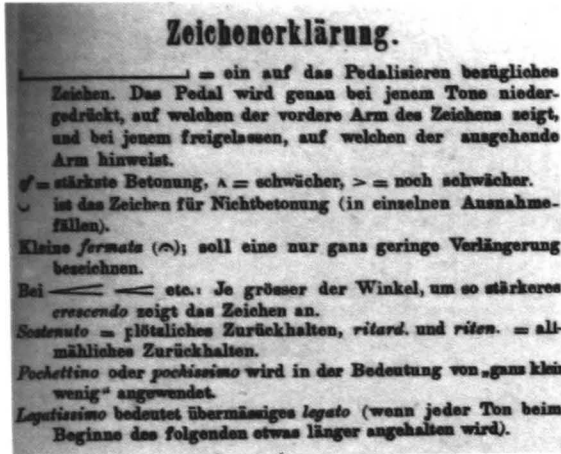


Lámina 8: Explicación de Bartók a los signos utilizados en su impresión de las sonatas de Beethoven editadas por Rózsavölgyi (1909-).

Resulta significativo que Bartók ofreciera un segundo significado para el signo tenuto colocado sobre las notas de un pasaje legato: representa el grado más ligero de acento, un suave énfasis producido por una pulsación diferente ³⁸.

En el prólogo a Anna Magdalena resulta básica la explicación de dos signos de separación, la coma y la línea vertical, indicaciones que suelen interpretarse incorrectamente en la actualidad por parte incluso de los grandes intérpretes. En una carta del 7 de diciembre de 1939 a Boosey & Hawkes, Bartók describió la diferencia en inglés; “ , (coma) significa no sólo una interrupción, sino también una pausa adicional (*Luftpause*); | significa sólo una interrupción (división del sonido) sin ninguna pausa extraordinaria.” ³⁹

El cuarto párrafo (“*Das Ende...*”) me parece el más esclarecedor. Demuestra indirectamente que una práctica dieciochesca era aún válida en la primera década de este siglo: Bartók quería evitar que el pianista tocara la última nota con una ligadura automáticamente breve. En el texto C, que trata del mismo fenómeno, puso el dedo en la llaga del origen del problema: tanto el fraseo como el legato se expresaban convencionalmente con una ligadura ⁴⁰.

Fue con esta situación en mente con la que Bartók realizó los cambios de último minuto en la notación de la *Bagatela n° 1* para fijar la duración y el carácter de las notas en ambas manos. Las ligaduras indican fraseo, mientras que la duración y la pulsación deseadas de la

38. Hablando con músicos que habían tocado con Bartók, he descubierto una y otra vez que existía en su memoria cierta confusión sobre si un signo de tenuto quería decir un ligero acento, o simplemente un cambio de timbre.

Los textos que acompañan la edición de las sonatas de Beethoven se ocupan tan sólo de tres signos de acentuación (no está el tenuto), pero incluyen también el signo de no acentuación (◡). El propio Bartók lo utilizó muy raramente en sus ediciones y no lo tomó prestado del símbolo similar *unbetont* de Schoenberg (tal y como se encuentra en la op. 23 y otras obras). Pero señala también que cuanto más grande es el ángulo de un signo de crescendo, mayor debería ser el efecto del crescendo. Las pruebas de las propias obras de Bartók están llenas de correcciones de signos *cresc.-dim.*, ya sea de su propio emplazamiento o de su ángulo.

39. Citado por John Vinton, *Hints to the Printers from Bartók*, Music & Letters 49 (1968), 228. ¡La duración de la interrupción es, por supuesto, el factor crucial! La interpretación del segundo movimiento de la *Sonata para violín n° 2* por parte de Szigeti y Bartók, en el concierto celebrado en 1940 en la Biblioteca del Congreso (Centenary Edition, LPX 12332-A), debería estudiarse cuidadosamente como un caso modélico.

40. Esta es la formulación alemana de Bartók: “Als Phrasierungs- und Legatobezeichnung dient ein und dasselbe Zeichen: der Bogen.”

nota se fijan mediante los signos de tenuto y semitenuto. La pulsación y el carácter de las dos manos no son claramente idénticos, ni tampoco son meramente variantes ópticas de un *portato*, tal y como está escrito en el autógrafo. ¿Pretendía Bartók con la revisión cambiar (diferenciar) realmente su concepto original del estilo interpretativo de la Bagatela? O si la notación original *portato* hubiera implicado un cierto tipo (decimonónico) de libertad por parte del músico profesional, ¿quién interpretaría unas notas tan sensibles según su contexto melódico-armónico y su *Affekt*?

En 1908, Bartók se encontraba claramente aprendiendo aún las sutilezas de la notación, y la gran cantidad de música para piano más antigua para la que iba a preparar ediciones interpretativas en el curso de los próximos años se convertiría en el instrumento central de su autoeducación.

IV

La tabla 3 ofrece una cronología de las ediciones interpretativas que Bartók preparó para tres editores húngaros: Rozsnyai (1907-26), Rózsavölgyi & Co. (1909-19) y Bárd (1920). Incluyo, además, las transcripciones para piano de Bartók (1928-30), un género muy diferente, que no será abordado en este estudio, así como sus contribuciones (en su mayor parte inéditas) en su condición de uno de los editores de la antigua edición Liszt (1911-18) ⁴¹.

Los tres segmentos cronológicos esbozados en la tabla 3 representan una actividad editorial cada vez menor. Los años 1910-12 fueron de lejos los más activos. Fueron también años productivos para las propias composiciones de Bartók: 1910: la finalización de *Dos Danzas Rumanas*, *Siete Esbozos*, *Cuatro Endechas para piano*, la Segunda de las *Burlescas* para piano y las dos *Imágenes para orquesta*; 1911: *Allegro barbaro*, La Tercera de las *Burlescas*, la ópera en un acto *El castillo de Barbazul*, la orquestación de las *Danzas Rumanas*, y los dos *Retratos II*; 1912: el borrador de las *Cuatro Piezas para orquesta*.

El segundo período, que comienza con las piezas para Anna Magdalena en 1916, consta de una serie menos significativa de ediciones de estudios para piano motivados simplemente por la acuciante necesidad de ingresos extraordinarios que sufrió Bartók durante los últimos años de la guerra y los inmediatamente posteriores (1917-20). Al mismo tiempo, en los delgados volúmenes de Couperin y Scarlatti, las ediciones interpretativas de Bartók alcanzan su nivel más alto, ya que tanto la selección como el método editorial fueron responsabilidad exclusivamente suya.

Resulta fascinante tocar las series completas de Beethoven, Mozart o Haydn en la secuencia editorial elegida por Bartók. Como su experiencia creció rápidamente en cada uno

41. Un breve examen de esta actividad aún desconocida de Bartók se encuentra en mi "Liszt's Influence on Bartók Reconsidered", *New Hungarian Quarterly* 102 (1986), 210-19.

Tabla 3

<u>FECHA</u>	<u>ROZSNYAI</u>	<u>RÓZAVÖLGYI</u>	<u>OTROS EDITORES</u>
1907-08	Bach, <i>Clave bien temperado</i> , completo, 4 vols.		
1909		Beethoven, 5 sonatas ^a	
1910	Beethoven, piezas para piano: ops. 33, 34, 35, 89, 119. Mozart: 4 sonatas ^c , Fantasía, K.396	Beethoven, 11 sonatas ^b	
1911	Schumann, <i>Jugendalbum</i> Schubert, 2 scherzi Mozart, 15 sonatas ^d Haydn, 4 sonatas ^e		(1911-18: edita las obras de Liszt para la ed. completa de Breitkopf & Härtel).
1912	Mozart, 1 sonata ^f Haydn, 7 sonatas ^h	Beethoven, 9 sonatas ^g	
1913	Haydn, 6 sonatas ⁱ Bach, <i>CBT</i> , vols. I-II (2 ^ª ed. rev.).		
1916		Bach, selección de <i>Anna Magdalena</i> (12 piezas). (Rev. 1924: 13 piezas).	

a. Según los contratos, la correspondencia de Bartók con el editor y las investigaciones de András Wilhelm (editor de los dos volúmenes de sonatas de Beethoven), se incluía la op. 2, n^º1 en Fa menor, op. 10, n^º1 en Do menor, op. 13 en Do menor, op. 27, n^º2 en Do # menor, y op. 49, n^º1 en Sol menor. Estas sonatas se reeditaron (regrabaron) ca. 1911.

b. Op. 2, n^º3 en Do mayor, op. 10, n^º2 en Fa mayor, op. 14, núms. 1-2 en Mi mayor y Sol mayor, op. 49, n^º2 en Sol mayor (hasta el 8 de junio) y op. 26 en La b mayor, op. 57 en Fa menor, op. 78 en Fa # mayor, op. 79 en Sol mayor, op. 90 en Mi menor, op. 53 en Do mayor (hasta el 6 de octubre).

c. K. 457/475 en Do menor, K. 331 en La mayor, K. 310 en La menor, K. 396 Fantasía en Do menor, K. 283 en Sol mayor.

d. K. 332 en Fa mayor (27 de enero); K. 330 en Do mayor (9 de mayo); K. 333 en Si b mayor, K. 576 en Re mayor (28 de septiembre); K. 279 en Do mayor, K. 280 en Fa mayor, K. 309 en Do mayor (6 de octubre); K. 281 en Si b mayor, K. 311 en Re mayor, K. 284 en Re mayor (13 de octubre); K. 570 en Si b mayor, K. 282 en Mi b mayor (27 octubre); K. 545 en Do mayor, K. Anh. 135 en Fa mayor, K. 533/494 en Fa mayor (13 de noviembre).

e. Utilizando los números de la Wiener Urtext (ChL), WU 53 en Mi menor (¿1910 ó 1911?); WU 42 en Sol mayor (20 de noviembre de 1911); WU 48 en Do mayor, 50 en Re mayor (9 de diciembre).

f. K. Anh. 136 en Si b mayor.

g. Op. 2, n^º2 en La mayor, op. 7 en Mi b mayor, op. 10, n^º3 en Re mayor, op. 22 en Si b mayor, op. 27, n^º1 en Mi b mayor, op. 28 en Re mayor, op. 31, núms. 1-3, en Sol mayor, Re menor y Mi b mayor.

h. WU 49 en Do # menor, 56 en Re mayor, 55 en Si b mayor, 62 en Mi b mayor, 30 en Re mayor, 54 en Sol mayor (15 de abril); WU 52 en Sol mayor (¿2 de junio?).

i. WU 58 en Do mayor, 38 en Fa mayor, 31 en La b mayor, 59 en Mi b mayor, 46 en Mi mayor (21 de enero).

<u>FECHA</u>	<u>ROZSNYAI</u>	<u>RÓZAVÖLGYI</u>	<u>OTROS EDITORES</u>
1917		estudios para piano: Köhler, op. 242 Heller, ops. 45-47, 119, 125. Sonata-Album Duvernoy.	
1920	Haydn, 2 sonatas j Scarlatti, vol. I (vol. II: 1926).		para Bárd: Chopin, 14 Valses Beethoven, Escocesas.
1924	Couperin, vols. I-II.		
1928			para Carl Fischer, Nueva York: transcripciones de Marcello, Rossi, Della Ciaia, Frescobaldi, Zipoli ed. póst.: Purcell, 2 preludios, transcripción.
1929			
1930		Bach, Sonata para órgano en Sol mayor, BWV 530, transcripción.	

de los repertorios, puede hablarse de una evolución genuina. Bartók eligió primero las sonatas o piezas que conocía y que le gustaban más, como la *Fantasia en Do menor* de Mozart, K. 475, preparada para Rozsnyai (que apareció con la indicación *Bearbeitug von* en vez de *Herausgegeben von*, como en ediciones posteriores; véase lámina 9).

Rozsnyai copió el estilo de las *Instruktive Ausgabe* de Cotta de muchos modos. El editor había de introducir en la partitura letras que indicaran el primer tema, la transición, el segundo tema, etc., una práctica que Bartók detestaba. Tampoco se sentía a gusto teniendo que señalar indicaciones metronómicas: a menudo las tomaba prestadas en todo o en parte de la edición de Lebert para Cotta ⁴², un hecho que podría sorprender a los conocedores de la meticulosidad de Bartók respecto de las indicaciones metronómicas y las minuciones de sus propias obras ⁴³. La digitación le interesaba en cierta medida, pero era especialmente concienzudo en la inter-

j. WU 32 en Sol menor, 12 en La mayor (¿8 de julio de 1920?).

42. O, en algunos casos, Bartók decidía simplemente no dar indicaciones metronómicas. Entre sus ediciones de sonatas de Haydn, la primera (en 1910 o 1911) y las ocho últimas (1913 y 1920) se imprimieron sin ellas. De las diez sonatas editadas en 1911-12 con indicaciones metronómicas, sólo en tres o cuatro casos Bartók modificó sustancialmente la propuesta de Lebert.

43. Sobre las contradicciones ostensiblemente desconcertantes entre la velocidad metronómica y la *durata* dada por Bartók, véase László Somfai, "Die 'Allegro bararo' -Aufnahme von Bartók textkritisch bewertet", *Documenta Bartókiana* 6 (1981), 259-75.



Lámina 9: Edición de Bartók de la Fantasia en Do menor, K. 475 de Mozart (Rozsnyai, 1910).

pretación de la dinámica, el fraseo, la pulsación y el carácter, así como en el empleo del pedal.

Resulta fácil, afortunadamente, separar las adiciones de Bartók de las que él creía que estaban en la *Urtext*⁴⁴. La dinámica de pequeño tamaño, los puntos y tenuti (y — ; y las horquillas y ligaduras finas *crescendo-decrescendo* eran todas adiciones editoriales. Bartók desautorizó ocasionalmente las indicaciones del compositor, que colocaba entre paréntesis y explicaba en una nota a pie de página (véase, por ejemplo, el *forte* en los cc. 1, 3 y 5 de la *Fantasia en Do menor*). Bartók estaba familiarizado, por supuesto, con el procedimiento editorial de distinguir entre el tipo normal y el pequeño. Como demuestra su biblioteca, cuando era joven estudió la mayor parte del repertorio habitual en la edición de Cotta, incluidos Schubert y Weber en la edición de Franz Liszt, que en su prólogo realizaba con precisión este tipo de distinciones.

Puede que incluso sus contemporáneos encontraran las ediciones interpretativas de Bartók cargadas innecesariamente de indicaciones. Nos permiten, sin embargo, reconstruir su estilo y su gusto de la manera

más vivida. Repárese con qué intensidad sentía Bartók en la *Fantasia* de Mozart, por ejemplo, el modelo anacrusa-parte fuerte de Riemann de los cc. 1-2, 3-4; cómo tocaba *legatissimo* en un bajo Alberti lento (c. 6 ss.); cómo utilizaba el pedal (c. 8 ss.), consiguiendo, a fin de cuentas, un efecto menos borroso que en el piano actual⁴⁵.

Pero, ¿cómo podemos estar seguros de estar tocando realmente la *Fantasia* de Mozart según las indicaciones interpretativas de Bartók? ¿Podemos saber, por ejemplo, qué es lo que entendía por *sonore*, *p ma sonore*, o al marcar el pulgar *marcato pero dolce*? Un modo de

44. En el caso de Mozart, Bartók obtuvo de su editor las sonatas impresas individuales bien del antiguo volumen de la *Gesamtausgabe* (1978) o de la "Urtextausgabe" de Erns Rudorff (*Sonaten und Phantasien für Clavier von W. A. Mozart, I-II*, 1985), ambas publicadas por Breitkopf & Härtel. Este fue el "Urtext" que editaría más tarde.

45. En relación con los pianos utilizados entonces en Hungría, puede que merezca la pena citar una nota de Bartók a la op. 2, nº 2, II, c. 28 de Beethoven (donde utilizaba un signo de semipedal —). Después de la explicación de la ejecución de un semipedal, Bartók añade: "Bei Bechstein und andern, bei uns weniger bekannten Klavieren ist das Halb-Pedal vom ganzen in fühlbarer Weise abgesondert..."

aproximarse a las intenciones del editor sería realizar una compilación y análisis cuidadosos de todas las indicaciones verbales. En sus ediciones de Mozart, Bartók utilizó un rico vocabulario italiano. Dejando de lado las modificaciones *poco*, *molto*, *subito*, encontramos:

<i>sonore</i>	<i>grazioso</i>	<i>marcato</i>
<i>espressivo</i>	<i>leggiero</i>	<i>pesante</i>
<i>cantabile</i>	<i>scherzando</i>	<i>energico</i>
<i>dolce</i>	<i>vigoroso</i>	<i>agitato</i>
<i>sostenuto</i>		<i>risoluto</i>
<i>semplice</i>		<i>martellato</i>
<i>quieto</i>		
<i>tranquilo</i>		
<i>calando</i>		

Ejemplo 2

Adagio ♩ = 80

Rev. de Béla Bartók

a)

b)

Otro método sería valerse del ya mencionado “triángulo” de fuentes: comparar las grabaciones fonográficas de Bartók con su copia de concierto, preferiblemente su propia edición interpretativa, si es que ésta existe. Podemos comparar brevemente la edición de 1910 de Bartók de las *Variaciones*, *op. 34* de Beethoven (ej. 2a) con la grabación de un concierto de estudio transmitido por Radio Budapest el 13 de enero de 1939 (Hungaroton LPX 12335-A).

La comparación no es del todo buena, ya que no existen pruebas de que Bartók utilizara su propia edición de 1910 en aquel concierto. De hecho, es probable que utilizara una *Urtext* de Breitkopf & Härtel ⁴⁶. Además, en la época en la que había preparado la edición interpretativa, casi tres décadas antes de su concierto, esta obra de Beethoven no se encontraba aún en su repertorio, aunque podemos asumir que su comprensión del *Affekt* y el estilo básicos del tema de la variación no habían cambiado radicalmente. Escojamos ejemplos tan sólo de los cuatro primeros compases: Bartók eligió una articulación diferente para las últimasemicorcheas del c. 3; el crescendo que va del c. 1 al c. 2 se convirtió en una transición rápida y nerviosa en la interpretación de Bartók, y realizó un hermoso rubato para la figura anacrúsica del final del c. 4. (Véase ej. 2b; las correcciones y adiciones en negrita las he transcrito a partir de la grabación de Bartók) ⁴⁷.

Volviendo a nuestra relación de las ediciones (tabla 3): el estilo de la editorial de Rózsavölgyi era menos rígido que el de Rozsnyai. Al editar las sonatas de Beethoven, Bartók tuvo, por tanto, una mayor libertad. No se vio obligado a introducir un análisis formal abreviado y pudo escribir notas más amplias, incluyendo con frecuencia indicaciones más personales del tipo de

Aquéllos que repararon en el énfasis tan tremendo con que [Richard] Strauss dirigía los dos últimos de estos acordes del primer movimiento de la *Heroica*,

The image shows a musical score for piano, consisting of four measures. The first measure is marked with a forte (*ff*) dynamic. The second measure shows a crescendo. The third and fourth measures are marked with a fortissimo (*sfff*) dynamic. The score is in G major, 3/4 time, and features a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: Measure 1: G2, B2, D3; Measure 2: G2, B2, D3, G3; Measure 3: G2, B2, D3; Measure 4: G2, B2, D3, G3.

y que experimentaron el efecto demoledor de una fuerza inesperada que sobrepasaba casi el *fortissimo*, tratarán de producir un efecto similar -aunque en menor medida- en estos dos compases [op. 2, n° 3 en Do mayor, I, cc. 67-68].

46. Como miembro permanente de la "Commission Internationale de la Cooperation Intellectuelle" de la Liga de Naciones, Bartók preparó un borrador de resolución en 1932 en relación con la promoción y el apoyo de las ediciones *Urtext* (y de las ediciones facsímiles de manuscritos importantes). Otto Erich Deutsch llamó la atención de Bartók sobre este particular, pero por entonces Bartók ya había tomado partido por las ediciones *Urtext*.

47. Una conexión más estrecha y directa entre notación (realizada ca. 1920 pero sin editar hasta 1926) e interpretación (23 diciembre 1929, Hungaroton LPX 12326-B) se encuentra en el caso de la Sonata en Si b mayor de Scarlatti (L. 50, K. 70).

Las veintisiete sonatas de Beethoven editadas por Bartók podrían suponer la mayor contribución el estudio de la musicalidad de Bartók en torno a 1909-12⁴⁸. Este es el motivo por el que, en primer lugar, conocía a Beethoven mejor y tocaba sus obras con más frecuencia que las de los otros maestros y, en segundo, por lo que sus fueron aquí considerablemente más fiables que las consultadas para Mozart y Haydn⁴⁹.

V

Mi empeño de considerar las ediciones interpretativas de Bartók como una fuente altamente informativa de su personalidad musical podría ser recibido escépticamente por aquellos que creen que puede reflejar simplemente el *Zeitgeist*, el gusto musical en torno al cambio de siglo en los principales centros europeos: Viena, Budapest, Praga y Berlín. Pero un estudio comparativo mostrará claramente que incluso dentro del marco del estilo general de aquellos años en las tradiciones musicales germano-austro-húngaras, Bartók tenía de hecho conceptos individuales y los puso sobre el papel con una precisión cada vez mayor. Con dos ejemplos será suficiente: el comienzo tanto del *Preludio* como de la *Fuga en Re menor del CBT I* (nº 2 en la edición de Bartók).

El ejemplo 3 muestra el comienzo del prelude tal y como lo editaron Tausig, d'Albert, Busoni y Bartók, en sus dos versiones. Bartók conocía a buen seguro las ediciones anteriores (la de Tausig era la oficial en sus años de estudiante). La articulación de la mano izquierda en la de Bartók es obviamente personal. El fraseo de la mano derecha (¡pero no la articulación!) parece corresponderse con la de Busoni en la primera edición (I) y con la de Tausig en la revisada (II). Si se examina el fraseo de d'Albert, o se tocan las dos manos en las cinco ediciones una detrás de otra, se obtiene una vivida imagen de la inspiración musical y el temperamento del joven Bartók.

48. La reimpresión de las sonatas de Beethoven en curso no constará únicamente de veinticinco sonatas (las otras siete sonatas, en su mayoría de última época -opp. 54, 81a, 101, 106, 109, 110 y 111-, no formaban parte del curriculum pianístico oficial de la Academia de Música de Budapest), sino también de los facsímiles de la op. 101 y la op. 111. Estas dos obras fueron editadas cuidadosamente por Bartók, pero nunca publicadas; las copias del grabador sólo han salido a la luz recientemente.

49. András Wilhelm ha señalado que Bartók eligió primeramente la edición de D'Albert como su fuente principal para Beethoven (Leipzig, 1902-04), y que más tarde utilizó la *Urtext* editada por Breitkopf & Härtel (*Urtext Classischer Musikwerke*). Su biblioteca contiene también las ediciones facsímiles de las sonatas existentes entonces.

La fuente principal para Haydn fue una versión decimonónica de Breitkopf & Härtel (Pl. nº 8252 ss.), fascículo de *Sonaten für das Pianoforte von Joseph Haydn [...] Neue Ausgabe*. Se trata en muchos aspectos de un texto de Haydn viciado; pero la edición *Urtext* de Pasler no estaba aún disponible.

Ejemplo 3

Tausig (1869)
Moderato

p
sempre staccato il baso

d'Albert (1906)
Moderato

p
tenuto

Busoni (1894)
Un poco agitato, non allegro

mezza voce
quasi staccato 2)

Bartók (1907)
Quieto ♩ = 63

p molto legato

Bartók (re. ca. 1913)
Quieto ♩ = 70

p molto legato
(quasi legatissimo)

Ejemplo 4

Bach Werke (Kroll) 1864

a) 

Tausig 1869

b) **Andante sostenuto**


Busoni 1894

c) **Andante espressivo**


d'Albert 1906

d) **Andante**


Bartók 1907

e) **Moderato** ♩ = 69


Bartók (rev.) ca. 1913

f) **Moderato** ♩ = 69


El sujeto de la *Fuga en Re menor* ha constituido siempre un enigma. Una ligadura y un staccato⁵⁰ de mano de Bach en el c. 2, debidamente reimpresso en las *Werke* de Bach (véase ej. 4a), ha conducido a los posteriores editores a adoptar diferentes seudosoluciones. Bartók, especialmente en la versión revisada (ej. 4f), parece sentir este acento con más fuerza que sus predecesores. En estos ejemplos vemos también con qué rapidez evolucionaron las tradiciones de ejecución del trino, de la manera antigua, comenzando con la nota auxiliar superior (ej. 4b), al comienzo más moderno con la nota principal (ej. 4c-e), y vuelta al método antiguo (ej. 4f).

VI

El siglo XIX fue el primer período en el que los compositores más importantes se dieron cuenta de que las obras sobresalientes del pasado necesitaban no sólo ser redescubiertas, sino también transmitidas con una notación moderna y más precisa⁵¹. (Uno piensa, por ejemplo, en la partitura de Mendelssohn de la *Pasión según San Mateo*, la edición de Schubert y Weber realizada por Liszt para Cotta, la edición de Haendel realizada por Brahms para Chrysander, etc.) Además, estos compositores perseguían adecuar la notación de sus propias obras originales a un sistema de validez general de indicaciones interpretativas, a pesar de que pudieran necesitarse signos adicionales. A finales de siglo, esta sensación de responsabilidad histórica se extendió entre los compositores centroeuropeos. De hecho, sería muy útil estudiar el papel tan importante que jugaron las ediciones interpretativas alemanas del repertorio para piano habitual durante los años de formación de los compositores nacidos en las décadas entre 1860 y 1890. El impacto sobre Béla Bartók fue obviamente muy grande, primero cuando, como estudiante de piano en su adolescencia, aprendió el significado real de los signos interpretativos, y después, aproximadamente durante los años 1907-14, cuando tuvo que expresar como editor su interpretación madura de obras anteriores en forma de ediciones interpretativas con una notación detallada.

En lo que respecta a la notación de sus propias obras para piano –ya sean las escritas en el nuevo estilo inaugurado por las Bagatelas de 1908 o las pertenecientes a una tradición

50. El staccato es un punto en el autógrafo; véase la edición facsímil de CBT Libro I (*Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke* 5 [Leipzig, s.f.]).

Nota de Bartók: "La ligadura sobre las semicorcheas del sujeto, así como la raya staccato están también presentes en el manuscrito original. Como en la época de Bach, tanto el punto como la raya indican simplemente que la nota así marcada debe tocarse con una duración relativamente más breve. El staccato indicado por medio de una raya similar se utilizará por tanto todo el tiempo en el sentido de un staccato con punto."



51. Un precedente importante es la reinstrumentación que Mozart llevó a cabo de obras de Haendel por encargo de van Swieten, a pesar de que estamos más bien ante arreglos que ante la modernización de una notación obsoleta.

más lisztiana (en la que continuó escribiendo hasta la década de 1920) -existen dos estilos básicos que han de identificarse:


1. Obras para piano en una “versión editada”, muy similar a, y claramente influida por, el espíritu y la técnica de las “ediciones interpretativas” de finales del siglo XIX.

2. Obras para piano en una notación de “estilo concertístico”, utilizada por primera vez por Bartók en piezas destinadas fundamentalmente a ser interpretadas por él mismo (e.g., la *Suite, op. 14*; las *Sonatas para violín núms. 1 y 2*, la *Sonata* (1926), *Al aire libre*, los *Conciertos para piano núms. 1 y 2*). Las indicaciones de pedal y de digitación aparecen aquí sólo cuando constituyen una parte del efecto perseguido con relación a la armonía o la pulsación ⁵².

El estilo de notación detallada de las ediciones interpretativas era, a buen seguro, adecuado para obras y series que tenían una clara finalidad pedagógica, como *Para los niños* (1908-09), las *Diez Piezas fáciles para piano* (1908), las *Danzas folklóricas rumanas* (1915) y los *Villancicos rumanos I-II* (1915). Hay veces, sin embargo, en las que la notación de Bartók contiene unas grandes dosis de detalle, aunque la pieza misma, desde nuestro punto de vista, parezca no pertenecer a la esfera educativa. A veces podemos averiguar la motivación de hacerlo así. Las *Bagatelas*, por ejemplo, eran recomendadas de hecho como piezas “libres” en el mismo catálogo de música para piano de Rozsnyai que incluía las ediciones de Bartók del repertorio obligatorio. Pero, ¿por qué fue editada por Bartók *Improvisaciones* (1920), probablemente su arreglo más original de música campesina y una pieza predilecta en sus recitales, con tanto cuidado que apenas existe una sola nota en la que no esté indicada la pulsación precisa? No podemos más que asumir que Bartók era especialmente cuidadoso a la hora de fijar la notación de obras basadas en material folklórico porque el estilo perseguido era extraño para la mayoría de los clientes de Universal Edition.

En los años que siguieron a su experimentación más ambiciosa con diversas notaciones, el interés de Bartók empezó a diluirse. Se cansó pronto de luchar con el estilo propio de su nuevo editor (Universal desde 1917). En algunas partituras pianísticas de Universal aceptó, por ejemplo, el signo de pedal , pero más tarde volvió al tradicional, y menos preciso, . ⁵²

En los años treinta, el estilo de notación de las ediciones interpretativas desapareció gradualmente de la nueva música para piano de Bartók. En *Mikrokosmos* -en este caso en el estilo propio de otra casa editora, Boosey & Hawkes- hallamos una tercera notación, bastante precisa pero claramente más “sencilla”. Bartók parece haber reconocido que el signifi-

52. Por ejemplo, los signos de pedal  y la digitación 1+2 del segundo movimiento de la *Suite, op. 14*.

cado preciso de los signos interpretativos se entendía y se ensañaba de modo diferente en los diversos conservatorios, países y culturas. Pero no renunció a su lucha. Sabía que la notación musical era por naturaleza inadecuadamente precisa ⁵³, y con el interés cada vez mayor de las casas de discos importantes, realizó grabaciones de muchas de sus obras, fijando así las interpretaciones auténticas (o un posible modelo) ⁵⁴. En los años 30 desarrolló además una notación microscópica (microacústica) al transcribir miles de canciones folklóricas y danzas vocales e instrumentales a partir de cilindros y discos de fonógrafo. Revisó también exhaustivamente sus transcripciones más antiguas. El papel de estas actividades en la autoexpresión creativa de Bartók no aparece aún reconocido adecuadamente en la literatura existente ⁵⁵.





La interpretación de obras escritas en este tercer estilo de notación, más sencillo, debe combinarse con el estudio sistemático de grabaciones realizadas o supervisadas por Bartók. Piénsese en el *Concierto para violín* de 1937-38, encargado en 1936 por Zoltán Székely, el compañero camerístico de Bartók por aquel entonces. Bartók concluyó la obra en forma de *particella*, que tocó y estudió con Székely. Le entregó una copia al violinista para que reconsiderara cuidadosamente la parte solista. En la notación original de Bartók, la entrada del solista con el tema del segundo movimiento (ej. 5a) tiene una hermosa y delicada articulación, concebida seguramente para tocarse arco arriba-arco abajo, con un ligero *portato* separando la primera nota del resto ⁵⁶. Székely divide los dos golpes de arco de cada compás en cuatro (ej. 5b).

¿Cambió Székely el carácter del tema para sugerir una interpretación más carnosa y vibrante, con más movimiento y acentuación del arco? Y si fue así, ¿por qué no rechazó Bartók su notación, en vez de enviarla a la imprenta? Sería un gran error (aunque habitual) com-

53. Bartók, "Mechanical Music", en *Essays*, pp. 289-98. [N. del T.: Existe traducción española en Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1979, pp. 222-35].

54. Cuando se preparó una nueva edición de la *Suite op. 14*, en 1937, Bartók hizo que Universal imprimiera el siguiente texto en la música: "Authentische Grammophon-Aufnahme [Vortrag des Komponisten]: His Master's Voice AN 468, 72-671/2." Este texto no figura, sin embargo, en las últimas ediciones.

55. Para una mejor comprensión de las transcripciones de Bartók de música folklórica grabada, véase y óigase *Hungarian Folk Music Gramophone Records with Béla Bartók's Transcriptions*, ed. László Somfai (Budapest, 1981), (Hungaroton LPX 18058-60).

56. Desde mediados de los años treinta en adelante, Bartók distinguió entre dos modelos de articulación similares en las partituras editadas por Boosey & Hawkes: un punto dentro de la ligadura (i.e., con el staccato entre la cabeza de la nota y la ligadura) y un punto fuera de la ligadura. Como escribió a Boosey & Hawkes, el 7 de diciembre de 1939, "En los instrumentos de cuerda (frotada) (a)  y (b)  o (a)  y (b)  tienen un significado diferente. (a) significa una interrupción antes de la última corchea, (b) significa un sonido más breve de la última nota, sin ninguna interrupción." (Bartók siguió este principio también en cierta medida en la notación de sus últimas obras pianísticas).

Ejemplo 5

a) *Particella de Bartók*

b) *Boosey & Hawkes*

parar las dos notaciones en una lectura y una ejecución post-Heifetz (o post-Oistrakh, post-Stern). Afortunadamente, el estreno, tocado por Székely con la Orquesta del Concertgebouw bajo la dirección de Mengelberg (23 marzo 1939) fue grabado en los estudios Hilversum y más tarde publicado (en 1971, en Hungaroton LPX 11573) ⁵⁷. Podemos oír así la lectura de Székely de la articulación impresa del tema lento. Esta es, de hecho, la “forma oral” autorizada, ya que Bartók trabajó con Székely y dejó que el violinista tocara el concierto antes de fijar los signos y las indicaciones interpretativas. Más tarde, la notación se “corrigió” hasta cierto punto, ya que Székely pensaba que debería imprimirse adecuadamente de modo que los violinistas de su generación pudieran tocarla según los deseos de Bartók. Quienes hayan oído el disco se darán cuenta de que la delicada y elegante interpretación de Székely es totalmente ajena a la(s) lectura(s) de la mayor parte de las superestrellas violinísticas actuales. Quizás se acercarian más al carácter pretendido si la partitura impresa hubiera conservado la versión manuscrita. ¿Desdeñaremos la articulación de Székely de la partitura autorizada, restaurando la versión manuscrita? En el futuro, las convenciones para entender los signos de notación básicos pueden aún encaminarse en otras direcciones.

Una comprensión del mensaje completo y detallado de una partitura de Bartók no puede concluir obviamente con el acto de leer y memorizar la música impresa como la base de la reinterpretación. Pero si ésta va a ser la rutina a partir de ahora, los intérpretes de la música de Bartók puede que tengan que enfrentarse más tarde o más temprano con un enfoque rival: la corriente de las “interpretaciones históricas”, en las que se cultive un estilo bartokiano más individual, más interesante y más audazmente personal. ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**

57. Disponible en la actualidad en nuestro país en disco compacto (Philips 426, 104-2). [N. del T.].