

---

---

## LIGADURAS Y ARTICULACIÓN DURANTE EL CLASICISMO Y EL ROMANTICISMO (1750-1900) \*

Clive Brown

Durante el Clasicismo y el Romanticismo la ligadura significaba fundamentalmente que las notas que abrazaba debían enlazarse unas con otras suavemente, como en un melisma vocal o en una figuración que un instrumentista de cuerda interpretara con un solo movimiento continuo del arco. La ligadura podía connotar otros significados relativos a la ejecución de la frase en modo *legato* que deben deducirse en parte del periodo, de la formación y de los hábitos del compositor relativos a la notación, y en parte del contexto musical. Por ejemplo, es importante determinar si la música ha sido concebida para cuerdas, pensando en los instrumentos de viento, en un instrumento de teclado, o en la voz, o si revela otros signos de haber sido anotada con cuidado, etc. Puesto que el movimiento de arco "natural" durante el preclasicismo suponía un determinado acento al comienzo y una cierta separación entre los distintos movimientos de arco, desde pronto surgió una tendencia a ver este estilo interpretativo como algo inherente, en cierta medida, a la notación y al significado de la ligadura en la música destinada a otros instrumentos.

No obstante, las ligaduras u otros signos que gráficamente resultan indistinguibles de ellas podían significar varias cosas diferentes. En música vocal, la ligadura podía usarse en su sentido general de *legato* para determinar el conjunto de notas agrupadas en una misma sílaba (aunque ésto no llegó a ser una convención estable durante el periodo); pero podía significar también un portamento claramente perceptible, a veces incluso entre notas correspondientes a sílabas distintas.<sup>1</sup> Naturalmente, el mismo signo podía significar a menudo una unión de notas iguales, pero no siempre indicaba una simple prolongación

\* *Slurs and Articulation*, perteneciente a *Classical and Romantic Performance 1750-1900*. Oxford University Press, 1999.

<sup>1</sup> Véase el cap. 15 de *Classical and Romantic Performance 1750-1900*. Oxford University Press, 1999.

de la nota. Un curioso hábito de notación que resultaba frecuente todavía en la generación de Berlioz y Schumann consistía en ligar una nota de duración igual a dos tiempos del compás a otra de un tiempo de duración, en lugar de utilizar el puntillo añadido a la primera, en las cadencias femeninas o en contextos similares (ejemplo 1). Parece probable que tuviera como finalidad advertir a los intérpretes por medio de la nota prolongada que debían matizarla de la manera que era normal para dichas cadencias.

*Ejemplo 1* Sterndale Bennett, Fantasía-Obertura de *Paradise and the Peri* op. 42

[A Tempo agitato] (Solo cuerda)

Resulta difícil saber qué quería significar Beethoven cuando recurría a esas ligaduras aparentemente superfluas que aparecen en algunas de sus obras, de manera especialmente notable en la *Grosse Fuge* op. 133; pero resulta verosímil pensar que pretendía algo semejante al acortamiento y al *diminuendo* típicos de las cadencias femeninas.<sup>2</sup> No siempre deben interpretarse sin separación las notas de igual altura enlazadas de este modo. Dejando aparte otras cuestiones frecuentemente discutidas, como por ejemplo si deben atacarse las segundas notas de los pares de notas ligadas de la Sonata para violonchelo op. 69 de Beethoven<sup>3</sup> –como recomendaba Czerny, que quizás tenía en mente la costumbre de los intérpretes de instrumentos de cuerda de subrayar el tiempo fuerte de una síncopa–, no era raro que los compositores utilizaran las ligaduras (sin ninguna otra clase de signo de articulación) situadas sobre varias notas repetidas para conseguir una suerte de portato sin interrupciones, aunque en

<sup>2</sup> Véase, de Emil Platen, *Zeitgenössische Hinweise zur Aufführungspraxis der letzten Streichquartette Beethovens*, en Rudolf Klein, ed., *Beiträge '76-78: Beethoven Kolloquium 1977; Dokumentation und Aufführungspraxis* (Kassel, 1978); págs. 100-107.

<sup>3</sup> Y en otros casos similares en las Sonatas para piano op. 106 y op. 110; véase el artículo de Paul Badura-Skoda "A Tie is a Tie". *Early Music*, 16 (1988), págs. 84 y ss. Publicado en castellano en *Quodlibet* 16 (febrero de 2000); la referencia a estas sonatas de Beethoven se encuentran en las págs. 50 y ss.

estos casos la ligadura solía abrazar más de dos notas. Ejemplos de ello pueden encontrarse en obras tan distintas como *Der Raufhängekehrer* de Salieri o *Parsifal* de Wagner.<sup>4</sup> Desde pronto, las sucesiones de notas de igual altura se encerraban en ligaduras que constituían una figuración o una frase que exigía la mínima separación posible entre ellas para articularlas como notas repetidas en el contexto de una frase *legato* (ejemplo 2).

**Ejemplo 2** Beethoven. Quinta Sinfonía op. 67. Cuarto movimiento

[Allegro]

fl. 1, 2

[p] p

cl. 1, 2

[p] p

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff is for flute (fl. 1, 2) and the bottom for clarinet (cl. 1, 2). Both staves are in 2/4 time and marked 'Allegro'. The music features long, sweeping ligatures that encompass multiple notes of varying pitch and dynamics. Dynamic markings include [p] and p. The notation is characteristic of the late 18th or early 19th century style.

Más todavía, durante el siglo XVIII, la aparición de ligaduras de longitud mayor de la normal constituía a menudo una abreviatura que indicaba la continuación de un patrón de ligaduras establecido previamente, como sucede por ejemplo en *La diavolessa* de Galuppi (ejemplo 3).

**Ejemplo 3** Galuppi, *La diavolessa*. Acto I, escena II. Österreichische Nationalbibliothek, Viena, MS 18070; publicado en facsímil en la serie *Italian Opera 1640-1770* (Nueva York y Londres, Garland 1978)

[Cantabile]

vn. 1

ob. 1

Detailed description: This musical example shows two staves: violin (vn. 1) and oboe (ob. 1). The music is marked 'Cantabile' and is in 3/4 time. A long, continuous ligature spans across both staves, indicating a sustained melodic line. The notation is typical of the 18th-century Italian opera style.

Además de estos significados principales, podía utilizarse un signo muy similar para denotar algo completamente distinto. En la música para cuerdas de Haydn, por ejemplo, se usa para indicar que un pasaje debe interpretarse con la misma cuerda (ejemplo 4).

**Ejemplo 4** Haydn, Cuarteto de cuerda, op. 64/4. Segundo movimiento

Menuetto allegretto

p

Detailed description: This musical example shows two staves of a minuet in G major, 3/4 time, marked 'Menuetto allegretto'. The music is in a simple, elegant style. A long ligature is used to indicate that the notes should be played on the same string. A dynamic marking of p is present at the bottom of the second staff.

<sup>4</sup> Véase, más abajo, el epígrafe "Ligaduras articuladas".

Se utilizaba también para delimitar tresillos u otras agrupaciones irregulares, a menudo sin que ello supusiera ningún efecto de ligadura real. Berlioz utilizaba un signo semejante a una ligadura en las partes de trompa para indicar la acción de una válvula o pistón sin cambiar la embocadura.<sup>5</sup> En la música francesa o de influencia francesa del siglo XVIII una ligadura larga podía significar que las desigualdades que se aplicaban normalmente no debían aplicarse a las notas abrazadas por ella.<sup>6</sup>

### La ligadura matizada y la ligadura como legato

Por lo que se refiere a la interpretación pianística, durante todo el siglo XIX existió el acuerdo más o menos universal de que dos notas ligadas habían de interpretarse aproximadamente tal y como indicó Adam en 1804, quien observa:

Cuando sólo hay dos notas enlazadas entre sí y cuando las dos notas tienen el mismo valor o la segunda de ellas tiene la mitad del valor de la primera, en el *forte* lo mismo que en el *piano*, es necesario para expresar la ligadura ejercer algo de presión con el dedo en la primera nota y elevar éste en la segunda eliminando la mitad de su valor, tocando además la segunda más suavemente que la primera [ejemplo 5].<sup>7</sup>

#### Ejemplo 5

Adam, *Méthode*; pág. 153



A veces se recomendaba incluso un mayor acortamiento de la segunda nota, como hacía, por ejemplo, Crelle, que ilustraba la segunda nota de una par de semicorcheas ligadas como una fusa.<sup>8</sup> Del mismo modo, muchos pianistas del siglo XIX consideraban apropiado acortar también la última nota de un grupo más amplio de notas ligadas, como indican las opiniones al respecto de Hummel, Kalkbrenner, Czerny, Moscheles y otros.

El gesto de abandonar la última nota de una ligadura, especialmente cuando se trata de dos notas de igual duración de las cuales la primera puede considerarse como una apoyatura, se designaba en alemán con el término "*Abzug*". Este término se encuentra con frecuencia en los escritos de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Algunos autores nos ofrecen útiles observaciones relativas a la articulación en esas circunstancias.

<sup>5</sup> Augh Macdonald, "Two Peculiarities of Berlioz's Notation", *Music and Letters*, 50 (1969); págs. 25-44.

<sup>6</sup> Fuller: "Notes inégales", pág. 422. *Diccionario New Grove*, xiii; págs. 420-427.

<sup>7</sup> *Méthode du piano du Conservatoire*. París, 1804; pág. 151.

<sup>8</sup> *Emiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag*. Berlín, 1823; pág. 93.



El punto de vista predominante a finales del siglo XVIII acerca de la interpretación del *Abzug* queda muy bien reflejado en un tratado de J. F. Reichardt titulado *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, del año 1776. El autor escribe:

La apoyatura de duración determinada siempre recibe una presión más intensa del arco que la nota real. Sin embargo, no es correcto abandonar siempre por esta razón la nota que sigue a la apoyatura. El *Abzug* puede ser falso o auténtico. En el *Abzug* falso, que se puede ejecutar en cualquier nota precedida de una apoyatura, el arco prosigue su movimiento, aunque más débilmente, o incluso se detiene sobre la cuerda. En el *Abzug* auténtico, que se interpreta en cualquier nota con apoyatura a la que siga un silencio, el arco se levanta y se separa completamente de las cuerdas tan pronto como la nota se escucha levemente.

La elevación del arco se aplica a todas las notas seguidas por un silencio, con excepción de las notas sin apoyatura, que mantienen toda su duración y sólo entonces se levanta el arco; sin embargo, una nota con apoyatura –como la última sílaba de una frase– se escuchará muy breve y débilmente, siempre que vaya seguida de un silencio. Puesto que se trata de la última nota y no hay ninguna otra después que la oscurezca, siempre se escuchará suficientemente fuerte. En cualquier caso, la apoyatura provoca en el oyente una expectativa tan fuerte de la nota que sigue que el más leve toque basta para satisfacerle.<sup>9</sup>

Este tratamiento de la apoyatura se asoció en gran medida a la interpretación de cualquier grupo de notas emparejadas, y en cierta medida también a la ejecución de los demás grupos breves de notas ligadas. Pero incluso durante el siglo XVIII había diferentes opiniones acerca de los detalles de la interpretación en semejantes circunstancias.

Koch se refirió indirectamente a la distinción de Reichardt entre el *Abzug* auténtico y el falso al discutir la interpretación de las apoyaturas:

Esta manera suave de ligar la apoyatura con la nota principal que les sigue se llama *Abzug*, y por lo que se refiere a su ejecución, la opinión de los músicos se encuentra todavía dividida. Por ejemplo, algunos sostienen expresamente que el dedo, si se está tocando un instrumento de teclado, o el arco, si se toca el violín, deben levantarse suavemente después de la nota principal; otros, sin embargo, consideran esto innecesario siempre que a la nota principal no le siga un silencio.<sup>10</sup>

Más tarde, ya en el siglo XIX, Johann Andreas Christian Burkhard consideraba el *Abzug* como:

en general, la manera de actuar sobre los varios y refinados instrumentos por medio del uso del dedo con el fin de destacar y de separar las diversas notas; o la manera en que la nota principal que sigue a una apoyatura se acorta [se tañe] por medio del arco en los instrumentos de cuerda o por medio del dedo en los de teclado; a partir de esto, se puede distinguir entre el *Abzug* verdadero y el falso, según si el arco o el dedo se separan completamente de la cuerda apenas la nota ha sido levemente escuchada, o si continúa más o menos débilmente o permanece sobre la cuerda.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Berlín y Leipzig, 1776; págs. 41-43.

<sup>10</sup> *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt, 1803; artículo "Vorschlag".

<sup>11</sup> *Neues vollständiges musikalisches Wörterbuch* (Ulm, 1832), artículo "Abzug".

Otros autores de la primera mitad del siglo XIX proporcionaron definiciones diferentes del *Abzug*, como por ejemplo Andersch en 1827, que atribuía al término el significado de “una forma de interpretación que consiste en proporcionar la mayor presión a una apoyatura ligada a la nota principal y finalizar ésta suavemente”;<sup>12</sup> o como August Gathy en 1840, que lo entendía como “la acción de elevar o separar el arco de la cuerda, en los instrumentos de la familia del violín, o el dedo de la tecla o del orificio, en los instrumentos de teclado o de viento”.<sup>13</sup> Pero en esta etapa la terminología parece tener una relación mucho más débil con la práctica.

Hay pruebas de que la discusión teórica acerca del *Abzug* “verdadero” y “falso” podría estar relacionada con la manera de anotar estas figuraciones durante los siglos XVIII y XIX. En muchos casos, los compositores de los siglos XVIII y XIX se tomaban el trabajo añadido de acortar la segunda nota y escribir el silencio. En las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert podemos encontrar numerosos ejemplos de grupos de dos notas ligadas con y sin el acortamiento de la nota final (que podía indicarse con un silencio o con un signo de *staccato*).

La correspondencia entre Brahms y Joachim durante el año 1879 proporciona un ejemplo revelador de las diferentes actitudes que a finales del siglo XIX podían mantener acerca de la ejecución de las ligaduras en las frases breves un pianista que era además un gran compositor y un violinista con un talento considerable también en lo que se refiere a la composición. Joachim, que consideraba el asunto desde el punto de vista del ejecutante, reconocía la dificultad de decidir si las ligaduras se referían en general sólo a una forma de interpretación *legato*, o más bien a un fraseo particular, y observó que

resultaría difícil decidir dónde las ligaduras significan “varias notas interpretadas en un mismo movimiento continuo de arco”, o, por otra parte, dónde significan “una división significativa de grupos de notas”. Por ejemplo [ejemplo 6a]: este pasaje podría sonar perfectamente unido incluso si se interpretara con diferentes arcos, mientras que en el piano esto mismo sonaría aproximadamente así [véase ejemplo 6b] en todas circunstancias.

Ejemplo 6



<sup>12</sup> *Musikalisches Wörterbuch*, artículo “*Abzug*” (Berlín, 1829)

<sup>13</sup> *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 2ª edición. Leipzig, 1840; artículo “*Abzug*”.

Brahms discrepó, señalando que:

la ligadura sobre varias notas no reduce el valor de ninguna de ellas. Tan sólo significa *legato*, y se puede hacer de acuerdo con los grupos, las frases o incluso por capricho. Tan sólo las ligaduras de dos notas reducen el valor de la última [ejemplo 7a]. En el caso de los grupos más largos de notas: [ejemplo 7b], cabría la libertad y el refinamiento interpretativo de hacerlo así, lo cual, ciertamente, resulta adecuado por lo general.

Ejemplo 7

a) 

b) 

En otras palabras, Brahms pensaba que el acortamiento de la última nota de los grupos de dos notas ligadas, estuviera o no indicado por medio de silencio o de un signo de *staccato*, debía hacerse obligatoriamente, mientras que en las ligaduras sobre grupos más extensos lo consideraba opcional. De todas formas, parece que, como compositor, Brahms no consideraba importante especificar y detallar todos los refinamientos de fraseo que cabía esperar del intérprete, puesto que añadió:

Todas estas consideraciones me parecen inútiles. Pero tú tienes la escoba en tus manos [Joachim estaba preparando en ese momento la parte solista del concierto para violín de Brahms] y nos queda todavía mucho que barrer.<sup>14</sup>

Todo parece indicar que, a pesar de la opinión expresa de Brahms (que podría deberse quizás a su interés en la música del pasado), incluso la ejecución distintiva de los grupos de dos notas ligadas se estaba haciendo cada vez más rara durante el siglo XIX. Ya en 1845, Mendelssohn había considerado necesario señalar que en los tiempos de Haendel estas figuraciones se habrían interpretado haciendo un acento en la primera nota y a continuación un *diminuendo*, lo cual indica que ya no era una costumbre automática interpretarlas de esta forma.<sup>15</sup>

Sin embargo, en la música de Brahms hay muchos ejemplos en los que resulta evidente la intención del compositor de que los grupos de dos notas ligadas se interpreten con los matices tradicionales. En el tercer movimiento de su Cuarteto de cuerda op. 51 núm. 1 (ejemplo 8), esta forma de interpretación se convierte en una característica fundamental de la música. Los grupos descendentes de dos notas ligadas que aparecen en otras obras de Brahms a menudo parecen demandar un tratamiento semejante; por ejemplo, el Adagio del Quinteto

<sup>14</sup> *Briefwechsel*, VI; págs. 149-153.

<sup>15</sup> Véase el artículo "Berlioz and the Slur", de Nicholas Temperley. *Music & Letters*, 50 (1969); pág. 391.

para clarinete op. 115 (ejemplo 9). En un contexto en el que predomina casi exclusivamente el *legato* no parece verosímil que el compositor deseara una separación física real de los grupos de dos notas ligadas, pero sí parece adecuada una interpretación que -aunque discretamente- hiciera un acento y un *diminuendo* en cada uno de los grupos. En muchos otros casos similares que aparecen en obras para cuerda de Brahms el acento que parece más adecuado para el comienzo de cada grupo es el que resulta del mero cambio de sentido del movimiento del arco, como ocurre, por ejemplo, en el primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 67 (ejemplo 10). A menudo el tempo resulta un factor decisivo al respecto.

*Ejemplo 8*

Brahms, Cuarteto de cuerda op. 51 núm. 1. Tercer movimiento

*Allegretto molto moderato e comodo*

*Ejemplo 9*

Brahms, Quinteto para clarinete op. 115. Segundo movimiento

[Adagio]

*Ejemplo 10*

Brahms, Cuarteto de cuerda op. 67. Primer movimiento

[Vivace]

En este periodo, la causa más importante de ambigüedad por lo que se refiere al significado de la ligadura, como demuestra la correspondencia entre Brahms y Joachim, era la tendencia a anotar secciones largas que debían interpretarse en un *legato* continuo por medio de una sucesión de ligaduras más bien breves (por lo general de un compás). Esto respondía a una necesidad práctica en el caso de la escritura para instrumentos de cuerda, puesto que sólo se puede ligar un número limitado de notas sin cambiar el arco. Esta notación era también frecuente en la escritura para teclado durante el siglo XVIII y a comienzos del XIX, y a menudo provocaba cierto desconcierto a los intérpretes sin experiencia. Resulta difícil encontrar antes de finales del siglo XVIII ligaduras más largas que lo que permite un movimiento continuo de arco. Y esto sucede incluso en la música para instrumentos de viento, en los que la respiración permite realizar frases ininterrumpidas bastante más largas, o en la música para teclado, en el que no hay límite para la longitud de un pasaje *legato* -suponiendo que no con-

tenga saltos más amplios que lo que permite la extensión de la mano (al menos antes de la llegada del pedal)-. Durante todo el siglo XVIII, los músicos continuaron estableciendo una estrecha relación entre la ligadura y el movimiento del arco de los instrumentos de cuerda; Löhlein, por ejemplo, comenta en su *Clavier-Schule* al explicar la ligadura y la articulación:

El teclado no es tan perfecto por lo que respecta a la expresión como los instrumentos de cuerda y de viento. Sin embargo, las notas pueden interpretarse también de diversas maneras y se pueden imitar algunas clases de movimientos de arco.<sup>16</sup>

Sucede a menudo que allí donde los compositores del siglo XVIII o del XIX escriben una sucesión de ligaduras breves realmente no hay intención de que se realice un acento expresivo en la primera nota, seguido de un *diminuendo* y un acortamiento de la nota final de cada ligadura, en especial si las ligaduras ocupan compases completos o medios compases. A pesar de la convención aceptada generalmente durante el siglo XVIII de articular las separaciones entre las figuraciones ligadas, Türk recomendaba expresamente no realizar la separación en circunstancias como las que aparecen en el ejemplo 11b.<sup>17</sup> Todavía en 1839, Czerny consideró necesario explicar que cuando las ligaduras “se trazan sobre varias notas, aunque no se haga de forma continua, sino que se interrumpan en varias líneas, se considera que éstas forman una única [ligadura] y no debe hacerse separación apreciable alguna”.<sup>18</sup> Añade que si un compositor quisiera que se hiciera una separación entre las ligaduras tendría que colocar un punto o una vírgula sobre la última nota de la ligadura.

*Ejemplo 11* Türk, *Klavierschule*, VI, 2; a) & 21; b) & 19

The image shows two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', in treble clef. Both staves begin with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Staff 'a)' shows a sequence of eighth notes grouped by slurs, with a fermata over the final note of the second group. Staff 'b)' shows a similar sequence of eighth notes, but with a fermata over the final note of the second group and a small vertical mark above it, indicating a specific articulation or dynamic change.

Otro problema se refería a la cuestión de si en una ligadura resultaba adecuado realizar matices dinámicos distintos al *diminuendo*. Al comienzo del periodo el tratamiento teórico de esta cuestión parecía excluir esta posibilidad. A comienzos del siglo XIX Koch todavía podía describir la ligadura exclusivamente en términos de su función básica de articular una frase más bien corta con un *legato* uniforme. Sostenía que cualquier acento o articulación diferente después de la primera nota de la ligadura supondría una contradicción de su significado:

<sup>16</sup> 2ª ed., pág. 69 (Leipzig y Züllichau, 1765).

<sup>17</sup> *Klavierschule*, VI; 19-21 (Leipzig y La Haya, 1789).

<sup>18</sup> *Pianoforte-Schule*, I; pág. 187 (Viena, 1839).



Cuando se interpreta tales ligaduras, es un error acentuar la segunda nota o la nota ligada a la precedente, en los instrumentos de cuerda por medio de una presión extra del arco, o en los de viento por medio de una presión extra del aire; con un acento tal se despierta hasta cierto punto el sentimiento de un nuevo ataque y la intención y el efecto real de la ligadura en gran medida se pierde.<sup>19</sup>

Cuando Koch escribió esto evidentemente había perdido el contacto con la práctica real de los compositores contemporáneos, pero resulta sorprendente cuánto persistieron esas ideas, como demuestra el hecho de que el joven músico Philip Corri pudiera afirmar todavía en 1810 que “una ligadura prolongada prohíbe todo énfasis dentro de ella”.<sup>20</sup>

Es evidente que las largas ligaduras que, durante los primeros años del siglo XIX, comenzaban a aparecer cada vez con más frecuencia en las obras de Beethoven, de Clementi y de otros compositores de su generación pretendían significar que el pasaje era como un todo que debía interpretarse *legato*, aunque no excluían ni acentos ni matices o fraseos dinámicos; ni tampoco se pretendía que el comienzo o el final de la ligadura tuvieran que matizarse respectivamente con un acento y una articulación especial. Incluso en las ligaduras más breves a menudo se contemplaba la posibilidad de hacer acentos y matices dinámicos distintos del tradicional *diminuendo*, aunque no siempre se indicaban. Esto sucede frecuentemente en la música de Beethoven, en la que a veces la articulación y la acentuación están implícitas, como al comienzo del *Adagio* de la Sonata para violín op. 96 (ejemplo 12), o a veces insinuadas, por ejemplo, por medio del barrado del compás. De hecho, en la música de este periodo se dan muchas situaciones en las que claramente no se contempla la tradicional interpretación acento-*diminuendo* de las ligaduras breves.

*Ejemplo 12* Beethoven. Sonata para violín op. 96. Segundo movimiento

[Adagio espressivo]

vln.

sotto voce

La música de Beethoven proporciona numerosos ejemplos en los que las ligaduras no concuerdan fácilmente con las explicaciones teóricas. El examen de los autógrafos y su comparación con las partituras corregidas por los copistas nos proporciona una información valiosa acerca de la medida en que podemos confiar en la notación de los autógrafos a la hora de obtener información acerca de lo que podía tener en mente, y nos recuerda que las nociones propias del siglo XX acerca de la precisión en la notación raramente puede aplicarse en este periodo, incluso cuando se trata del más concienzudo de los compositores de entonces. Un

<sup>19</sup> *Musikalisches Lexikon*, artículo “*Legato*”.

<sup>20</sup> *L'anima di musica*; pág. 72 (Londres, 1810).

ejemplo muy instructivo lo ofrece la Quinta sinfonía. La frase que comienza en el c. 64 del último movimiento aparece por primera vez en la viola y en el clarinete al unísono, pero con dos patrones diferentes de ligadura (ejemplo 13); en las frecuentes apariciones subsiguientes de la frase, Beethoven traza la ligadura casi siempre a partir de la segunda nota, aunque a veces también desde la primera e incluso más ambiguamente de un punto intermedio entre la primera y la segunda. Sin embargo, en la partitura ya copiada y en las particellas, que Beethoven corrigió exhaustivamente, el copista traza casi invariablemente la ligadura a partir de la primera nota de la figuración; y aunque Beethoven hizo cambios en las copias en estos mismos compases, incluso añadiendo ligaduras que faltaban, ni una sola vez hizo además de modificar el punto de arranque de la ligadura de la primera a la segunda nota. Si hubiera querido alguna clase de acento expresivo en la segunda nota de la figuración hubiera tenido que hacer alguna modificación (la frecuencia con que esta frase aparece excluye la posibilidad de que se trate de un descuido por parte del compositor).

*Ejemplo 13* Beethoven. Quinta sinfonía op. 67. Cuarto movimiento

[Allegro]

cl. 1  
fp

va.  
fp

La conclusión inevitable es que Beethoven quería sencillamente que la frase completa se ejecutara *legato*. En el caso de esta frase de cuatro notas, a pesar de la ambigüedad en el comienzo de la ligadura, desde un punto de vista musical resulta admisible la interpretación con acento en la primera nota y consiguiente *diminuendo*, aunque tampoco puede excluirse que Beethoven pensara en alguna clase de acentuación secundaria de la tercera nota, que cae en tiempo fuerte.

Algunos compositores, como por ejemplo Clementi y Berlioz, adoptaron la práctica de elidir las ligaduras de un modo que parece sugerir la realización de la acentuación en el contexto de un *legato* continuo. En la música de Beethoven, casos semejantes aparecen, más probablemente, como resultado del alargamiento de una ligadura para incluir notas subsiguientes. Ejemplos en los que elisiones como las mencionadas parecen responder a la intención del compositor se encuentran ocasionalmente en la música de Clementi,<sup>21</sup> y de forma mucho más coherente y consecuente en las obras de Berlioz.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Roseblum, *Performance Practices*, in *Classic Piano Music*. Bloomington e Indianápolis, 1988.

<sup>22</sup> Véase Macdonald, "Two Peculiarities".

### La ligadura larga de fraseo

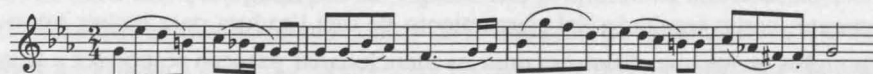
La confusión entre el movimiento de arco de los instrumentos de cuerda, el uso de ligaduras para señalar la articulación de figuraciones breves en la escritura para instrumentos de teclado o de viento, y el uso de ligaduras más largas para señalar la extensión de una frase melódica o simplemente para indicar un fraseo *legato* ocasionó dificultades a muchos músicos posteriores del siglo XIX. Los esfuerzos que realizaron para intentar poner algo de orden en las prácticas claramente incoherentes de los compositores anteriores no sirvió más que para añadir un nuevo estrato de confusión, especialmente cuando las ediciones que se realizaron durante los años finales del siglo XIX oscurecieron las intenciones originales de los compositores anteriores al reemplazar las ligaduras cortas de las figuraciones por ligaduras largas de fraseo.

No está claro hasta qué punto tenían razón los compositores de finales del siglo XIX al pensar que las ligaduras usadas por los compositores anteriores –especialmente en la música para instrumentos de teclado– no representaban adecuadamente sus intenciones musicales. Es cierto que muchos compositores pertenecientes a las generaciones anteriores, incluida la de Mendelssohn, distaban mucho de ser coherentes al respecto. No obstante, la dificultad parece haber surgido de la suposición de que las ligaduras que claramente sólo pretendían concretar las agrupaciones de notas a interpretar *legato* dentro de las frases de mayor longitud invitaban a interpretar las figuraciones que encerraban con una articulación diferenciada y, de este modo, deformaban los contornos de la estructura musical. Claramente, este fue el motivo que movió a Karl Klindworth a modificar las ligaduras en su edición de los *Lieder ohne Worte*, en cuyo prefacio escribió:

Siempre que ha parecido preferible para una mejor comprensión de las intenciones del compositor, he añadido ligaduras de fraseo que extienden las secciones breves de un compás de longitud y las convierten en frases melódicas. Si se compara el comienzo de la pieza núm. 14 de la edición antigua con el de la presente se tendrá una buena ilustración de mi manera de proceder [ejemplo 14].<sup>23</sup>

#### Ejemplo 14 Mendelssohn, *Lieder ohne Worte*. Edición de Klindworth; pág. iii

Edición antigua



Edición actual



<sup>23</sup> Londres, *Novello* (1898); pág. iii.

Y en referencia al op. 30 núm. 1 en mi bemol, explicaba:

Las nuevas ligaduras de fraseo quieren evitar al pianista el error de ejecutar la melodía de acuerdo con las reglas estrictas de la interpretación pianística, según las cuales en cada ligadura debería acentuarse la primera nota y acortar ligeramente el valor de la última, separándola así del grupo [de la ligadura] siguiente. Reflexionando acerca de la manera como Mendelssohn querría que se tocara la melodía, [intenté] imaginar el estilo en que, por ejemplo, un gran violinista hubiera interpretado la romanza con el fraseo dado. Y es indudable que hubiera enlazado el último grupo de notas tocadas con un mismo movimiento de arco continuo a la nota siguiente del nuevo arco, sin acortar su valor, y de este modo hubiera unido frase con frase haciendo que la melodía pudiera llegar a nuestros corazones como una corriente amplia e ininterrumpida".<sup>24</sup>

Klindworth era tan sólo veintiún años más joven que Mendelssohn y aunque desde luego es posible que en algunos casos particulares su comprensión de las intenciones implícitas en la notación elegida por el compositor pudiera ser errónea, no hay razones demasiado sólidas para creer que estuviera equivocado en lo fundamental acerca del estilo en general. Si se escucha la interpretación que Joachim hace al violín de su propia Romanza en do, se puede oír precisamente el tipo de interpretación que Klindworth deseaba; y no cabe duda de que la formación musical de Joachim se vio muy influida por su temprana asociación con Mendelssohn. Fuera lo que fuese lo que Mendelssohn quería indicar con sus ligaduras, parece muy poco verosímil que esperara que se interpretara de acuerdo con lo que Klindworth llama "reglas estrictas de la interpretación pianística". Ciertamente, Klindworth no era el único de los músicos de finales del siglo XIX que creía que el uso de las ligaduras que hacía la mayor parte de los compositores resultaba inadecuado para traducir sus intenciones reales. Lussy también criticó la práctica de sus contemporáneos al respecto.<sup>25</sup>

Sin embargo, fue Hugo Riemann el que llevó a cabo los esfuerzos más continuados para encontrar una manera de anotar todos los aspectos del fraseo con la mayor precisión. Estableció sus premisas en detalle en 1884,<sup>26</sup> y a lo largo de la siguiente década hizo uso de sus principios en muchas ediciones de obras para piano de los siglos XVIII y XIX. Como destacó en el prefacio a su edición de los *Moments musicaux* op. 94 y de los dos scherzos de Schubert para Litolf Verlag, la diferencia principal entre las ediciones con indicaciones de fraseo y las otras reside en el uso de la ligadura. Las líneas curvadas o ligaduras, que indican una articulación ligada (en la música para piano muy a menudo de forma incorrecta, pues suelen hacerlo tomando como referencia los movimientos de arco del violín), revelan el análisis temático de una obra musical, la unión de motivos en frases y la separación entre las frases; vienen a cubrir, así, una carencia sensible de la notación musical, a saber, una puntuación inequívoca;

<sup>24</sup> *Ibid.*, págs. v-vi.

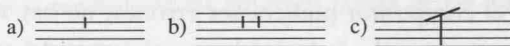
<sup>25</sup> *Le Rhythme musical*, págs. 66 y ss. (París, 1883).

<sup>26</sup> *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalische Phrasierung* (Hamburgo, 1884).



permiten al intérprete (incluso al que carece de talento) dar una interpretación correcta de los pensamientos musicales. Este análisis resulta más detallado y completo por medio del signo siguiente [ejemplo 15a], que indica la extensión de los motivos más breves contenidos en una frase. El signo se duplica a veces [ejemplo 15b] para señalar las subdivisiones principales de una frase, y se escribe siempre de forma oblicua cuando coincide con una barra de separación de compás [ejemplo 15c]. Este signo no indica de ningún modo una interrupción de la frase en la interpretación, sino que sólo desempeña la función de una marca analítica; sin embargo, la expresión no puede ser la correcta si no se comprende el sentido del signo a fondo.

*Ejemplo 15* Schubert, Momento musical op. 94 núm. 1. Brunswick, Littolff [ca. 1890]



Las ediciones de Klindworth y las de otros muchos editores de finales del siglo XIX y de principios del XX, incluido Donald Francis Tovey, se vieron profundamente afectadas por los ejemplos de Riemann; apareció una multitud de ediciones fraseadas, alguna de las cuales se utiliza todavía. El problema de estas ediciones es que, a pesar de que por lo general no distorsionan el estilo interpretativo concebido por el compositor, siempre corren el riesgo de oscurecer los detalles. En la edición de Klindworth de los *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, por ejemplo, en el compás cuarto del ejemplo 14, donde Mendelssohn comienza una nueva ligadura sobre la última nota de la frase, la versión de Klindworth puede ocultar la intención del compositor de enlazar frases.

### Ligaduras articuladas

Las señales de articulación combinadas con las ligaduras derivan directamente de las técnicas interpretativas de los instrumentos de cuerda. El uso simultáneo de esos signos significaba originalmente que la clase de articulación especificada debía realizarse en un solo movimiento continuo de arco y no con movimientos alternados descendentes y ascendentes. Pero esta era la situación poco antes de que los compositores comenzaran a utilizar la misma notación para los demás instrumentos y para la música vocal, y como sucedió con todas las formas de notación que se habían difundido ampliamente, comenzaron a parecer diferencias de uso sutiles – y no tan sutiles – entre los diferentes instrumentos y las diferentes escuelas de compositores y de intérpretes.



Otro asunto que se trata en la correspondencia de Brahms con Joachim ilumina un ámbito particular en el que durante la segunda mitad del siglo XIX existieron contradicciones fundamentales y con profundas raíces. La discusión de este asunto surgió cuando durante la preparación del Concierto de violín de Brahms, Joachim marcó algunos movimientos de arco con puntos bajo una ligadura, lo que sorprendió a Brahms; como mencionamos más arriba, es evidente que ambos no estaban en desacuerdo acerca del efecto del pasaje (que debía ser el de un *staccato* nítido), sino sólo acerca de la manera de anotarlo. Brahms escribió a Joachim:

¿Con qué derecho, desde cuándo y con qué autoridad escriben los violinistas el signo de portamento (  $\frown$  ) [es decir, portato]<sup>27</sup> donde no corresponde? Has marcado los pasajes de octavas del Rondó (  $\frown$  ), pero yo habría utilizado allí vírgulas afiladas. ¿Por qué entonces hacer otra cosa? Ya sabes que hasta ahora no he cedido al uso que hacen los violinistas de las malditas líneas horizontales (  $\text{—}$  ) ¿Por qué (  $\frown$  ) tendría que significar para nosotros otra cosa que para Beethoven?<sup>28</sup>

Joachim contestó con una explicación detallada del origen y de los significados de estos signos -tal y como él los entendía-, e insistió en que siempre había advertido a sus discípulos que había que tener en cuenta, a la hora de interpretar pasajes con puntos bajo ligaduras, si el compositor era pianista o instrumentista de cuerda. Joachim pensaba erróneamente que la divergencia de los significados de esa forma de notación se había originado en torno a 1800.<sup>29</sup>

De hecho, el significado de esta clase de signos de articulación bajo las ligaduras ya resultaba problemático a mediados del siglo XVIII, y desde entonces sin interrupción ha causado problemas a los intérpretes. La dificultad principal estriba en decidir si la notación indica notas claramente separadas entre sí, notas más delicadamente destacadas y ligeramente separadas, a veces notas casi *legato*, o algún otro grado intermedio de articulación; pero existe el problema añadido, típico de la interpretación de los instrumentos de cuerda durante los siglos XVIII y XIX, de decidir si la separación nítida de las notas -si esto es lo que se pretende- debería producirse mediante un golpe firme de arco o mediante un movimiento como de rebote. En consecuencia, la misma notación podía significar prácticamente toda la variedad

<sup>27</sup> Algunos compositores del siglo XIX utilizan el término "*portamento*" donde debería aparecer "*portato*". "*Portamento*" se utiliza en este libro para referirse al *legato* del cantante o al deslizamiento claramente audible entre dos notas que a veces resulta como consecuencia del *legato*, especialmente en la música vocal y en la interpretación de los instrumentos de cuerdas. "*Portato*" se utiliza para describir todos los grados de articulación que se indican por medio de puntos bajo ligadura y que se encuentran entre el *legato* puro y el *staccato* muy suelto. Se trata de un uso perfectamente establecido: las notas articuladas por medio del *portato* las definió Lichtental en 1826 como "aquellas que se destacan sin que el arco se levante de la cuerda; [...] por lo tanto no son ni *legato* ni sueltas ["*sciolto*"], sino casi arrastradas dando a cada nota un ligero impulso con el arco (Dizionario, i. 128 y figura 122).

<sup>28</sup> Briefwechsel, VI; pág. 146.

<sup>29</sup> *Ibid.*, págs. 148 y ss.

posible de grados de articulación, desde la pulsación de las notas, separadas de manera apenas perceptible, hasta el más ligero *staccato*. La amplia variedad de significados de los puntos y de las vírgulas bajo la ligadura queda bien ilustrada por los ejemplos siguientes.

En 1732, Walter, al definir vagamente el "*Punctus percutiens*", observaba que, en la música instrumental y vocal, un punto sobre una nota o bajo ella significaba que debía interpretarse *staccato*, pero cuando en música instrumental (y es obvio que bajo esta expresión entiende música para cuerda) hay además una ligadura, las notas "deben interpretarse con un único movimiento de arco". Se da por supuesto que las notas han de interpretarse, en cualquier caso, *staccato*.<sup>30</sup>

Veintiún años más tarde, C. P. E. Bach, desde el punto de vista del intérprete de clave, consideraba que los puntos bajo la ligadura designaban el portato ("*Tragen der Töne*"). Para los intérpretes alemanes de clave de la segunda mitad del siglo XVIII, el "portato" parecía implicar un cierto acento en cada nota pero sin separación entre ellas. Marpurg lo describía en los términos siguientes:

Quando el signo del *staccato* y el de la ligadura aparecen a la vez sobre varias notas seguidas, esto significa que las notas afectadas deben destacarse con una cierta presión más intensa del dedo, y deben enlazarse entre sí según el proceder normal.<sup>31</sup>

Una generación más tarde, Türk señalaba que

los pequeños puntos indican la presión que cada tecla debe recibir, y mediante la ligadura se le recuerda al intérprete que debe mantener la nota después de la presión hasta que haya agotado toda la duración anotada.<sup>32</sup>

Sin embargo, cuando el signo se encuentra sobre una sola nota y no sobre un grupo significa más bien el *Bebung* (presión repetida que se ejerce sin levantar la tecla, que afecta a la estabilidad de la altura de la nota).<sup>33</sup> Con todo, cinco años después de la publicación del *Versuch* de C. P. E. Bach, *El arte de la digitación en el clavicembalo* de Niccolo Pasquali, inclinándose más bien del lado de la práctica interpretativa de los instrumentos de cuerda, utiliza los puntos bajo una ligadura para señalar una sucesión de notas separadas que han de interpretarse *staccatissimo* con el mismo dedo.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> *Musicalisches Lexicon*, artículo "*Punctus percutiens*" (Leipzig, 1732).

<sup>31</sup> *Anleitung zum Clavierspielen*, pág. 29 (Berlín, 1775).




<sup>32</sup> *Klavierschule*, VI; 3, &37.

<sup>33</sup> *Versuch*, I; 3, 20.

<sup>34</sup> *Lección XVI*.

Por las mismas fechas, J. F. Agricola explicaba el portato de los cantantes (aunque no empleaba este término) de manera similar al portato de los instrumentos de teclado (el texto afirma que se anotaba con “pequeños trazos” [*“Streichelchen”*] bajo una ligadura, pero el ejemplo musical que acompaña al texto muestra puntos bajo la ligadura); aconsejaba que esas notas “no se deben separar ni atacar, sino que tan sólo deben destacarse por medio de una suave presión ejercida con los pulmones”.<sup>35</sup> Otros autores, como por ejemplo Johann Samuel Petri o J. B. Lasser, dan descripciones muy similares de la interpretación del *portato* en el canto y en los instrumentos de viento.<sup>36</sup>

Quantz reconocía tres clases de ligadura articulada: se utilizaban sólo sobre notas repetidas, tanto si bajo la ligadura aparecen puntos como si hay vírgulas. La primera, mencionada sólo en relación con la flauta, se produce por medio de la presión del aire con movimientos de la caja torácica; la segunda se interpreta en la flauta por medio de una articulación más aguda, “por así decir, como un *staccato* con el pecho”, pero sin articulación con la lengua, y en el violín “mediante un breve impulso del arco pero de manera sostenida” (es decir, portato); y la tercera, que sólo menciona en relación con el violín, se efectúa con toques de arco completamente separados pero en un mismo movimiento de arco.<sup>37</sup> Leopold Mozart describe las dos últimas categorías de Quantz de manera similar, pero utiliza además los trazos bajo la ligadura para significar un movimiento de arco que parece similar al moderno *staccato* ligado (es decir, sin levantar el arco completamente de la cuerda; por razones técnicas parece claro que cuando él se refiere a “una rápida elevación del arco” realmente quiere decir un relajamiento de la presión en lugar de una clara elevación y separación de la cuerda).<sup>38</sup> Resulta significativo que ambos autores sólo ilustren el portato sobre notas repetidas.

Ocupándose exclusivamente de la interpretación violinística, Joseph Riepel describe tres posibles signos de articulación bajo la ligadura: a) , b)  y c) . La explicación que da de su significado no cuadra con las de Quantz y Mozart. Según sus indicaciones, a) parece apuntar a una técnica semejante al moderno *staccato* ligado, en la que unos breves golpes de arco ejercen sobre la cuerda en sucesión repetida una presión rápida seguida de relajación, levantando (si es que llega realmente a levantarse) apenas el arco de la cuerda, produciendo notas nítidamente articuladas; b) requiere un movimiento de arco más prolongado

<sup>35</sup> *Anleitung zur Singkunst*, pág. 135 (Berlín, 1757). El texto alemán reza: “*müssen nicht abgesetzt, auch nicht gestossen, sondern nur, und zwar jede, durch einen gelinden Druck mit der Brust markirt werden*”. Julianne Baird (*Introduction to the Art of Singing* by Johann Friedrich Agricola, Cambridge, 1995, pág. 160) traduce esto de otra forma, al interpretar las palabras “*nicht abgesetzt, auch nicht gestossen*” como “[no se debe] ni separar ni destacar [las notas]”, olvidando que el término “*gestossen*” implica acentuación de la nota.

<sup>36</sup> Petri, *Anleitung zur practischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentenspieler*, 2ª edición (Leipzig, 1782); Lasser, *Vollständige Anleitung zur Singkunst* (Múnich, 1798).

<sup>37</sup> *Versuch*, VI, 1, &11 y XVII; 2, &12.

<sup>38</sup> *Ibid.*, I, 3, &17 y VII, 1, &17.

además de la elevación y separación del arco de la cuerda entre nota y nota; y c) exige un portato muy sostenido cuya ejecución describe como sigue: “el arco apenas se eleva, más bien casi representa el sonido de una lira”<sup>39</sup> (no obstante, en la práctica la línea ondulada solía aparecer sin ligadura).

La falta de rigor con que los compositores utilizaban esos signos queda patente en seguida al examinar los manuscritos y la música impresa de entonces. En el autógrafo de una sinfonía de Pokorny (un discípulo de Riepel) se emplean la ligadura con puntos y la ligadura con la línea ondulada, muy cerca la una de la otra, claramente con el mismo significado (ejemplo 16).

*Ejemplo 16*

Franz Xaver Pokorny, Sinfonía en do. Primer movimiento. El autógrafo se encuentra en la Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Regensburg, Pokorny 7; está publicado en facsímil en la serie *The Symphony 1720-1840* (Nueva York y Londres, 1984)



J. F. Reichardt se refería en 1776 tanto a las notas separadas en un mismo movimiento de arco como al *portato*, pero no distinguía la forma de escribir estas formas de articulación: las representa a ambas por medio de la ligadura con puntos. El ejemplo que pone del *portato*, sin embargo, representa una misma nota repetida (la misma altura), mientras que las notas nítidamente separadas aparecen sobre figuras melódicas. Describía el *portato* como la manera

<sup>39</sup> *Gründliche Erklärung*, pág. 16 (Frankfurt y Leipzig, 1757).



“más delicada” de ejecutar las notas repetidas, y afirmaba: “en un mismo movimiento de arco se atacan varias notas, pero sin unirlas completamente entre sí: entre nota y nota hay siempre una pequeña pausa del arco”. Pero también advertía que no se debían unir las notas demasiado suavemente, pues de este modo se corre el peligro de oscurecer la línea melódica;<sup>40</sup> en esto no parece estar completamente de acuerdo con Mozart, quien tan sólo ponía la condición de que las notas “deben separarse unas de otras mediante una ligera presión del arco”.

En la obra de Löhlein titulada *Anweisung zum Violinspielen* (1774) se utilizan los puntitos bajo la ligadura para indicar una separación nítida, y no se hace mención alguna del *portato*.<sup>41</sup> En los ejercicios del capítulo XI, sin embargo, parece haber varios ejemplos de una figura que, como se desprende de su situación como figura de acompañamiento que consta de la misma nota repetida, se asemeja al *portato*; esos ejemplos aparecen anotados también con puntos bajo una ligadura. Löhlein utiliza los puntos bajo la ligadura colocados sobre una sola nota para indicar además una clase de *vibrato* (*Bebung*) realizado con la mano izquierda –el equivalente violinístico de la *Bebung* que C. P. E. Bach describe para el clavicordio–. En cualquier caso, esta misma notación parece haber sido utilizada en la música para cuerda referida a la *Bebung* realizada con el arco, como sucede, por ejemplo, en las óperas de Gluck, a veces junto con la indicación “tremolando”.

En la música para cuerdas, los teóricos proponían el uso del *portato* en lugar del *staccato* en las figuraciones de acompañamiento que consistían en la misma nota repetida. Ciertamente, Giuseppe Maria Cambini sugería en torno a 1800 que esta manera de usar el arco debería usarse siempre que se encontraran las indicaciones “*piano*”, “*dolce*” o “*piano dolce*”, aunque el compositor no lo hubiera indicado expresamente; para anotar esta forma de articular con el arco, Cambini utilizaba o los puntos o la línea ondulada.<sup>42</sup> Pero, como sugieren las descripciones de Quantz, Mozart y Reichardt, cabía una amplia variación por lo que se refiere a la presión y a la separación de las notas.

El último ejemplo que presentamos, también de un tratado del siglo XVIII, introduce la posibilidad de ejecutar un *staccato* ligado donde no aparece ninguna indicación para ello. En su *Anweisung zum Violinspielen* de 1792, J. A. Hiller explica que cuando aparecen puntos (sin ligadura), “en tanto que esos puntos no deban referirse meramente a ataques, significan una manera completamente distinta de interpretación que en el lenguaje del arte se llama punto *d’arco* (ataque con el arco). En este caso, varias de las notas así señaladas se tocan en un solo movimiento de arco y se destacan brevemente por medio de un impulso del arco”; añade el autor más adelante que “el punto *d’arco* puede hacerse más fácilmente con un movi-

<sup>40</sup> *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten* (Berlín y Leipzig, 1776), 24; págs. 17-18.

<sup>41</sup> Págs. 32-33.

<sup>42</sup> *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon* (París, ca. 1800), pág. 23.



miento ascendente del arco partiendo del extremo superior de éste hasta su punto medio”.<sup>43</sup> Como confirman los ejemplos musicales que aporta, se está refiriendo al *staccato* realizado con un sólo movimiento de arco a un tempo moderado, que otros autores anotan por medio de los puntos bajo la ligadura o las vírgulas bajo la ligadura. Añade que el solista puede intentar realizar esta articulación con el arco a *tempos* mucho más rápidos. Hiller usa la notación de los puntos bajo ligadura para anotar el portato, pero parece haber querido decir (el pasaje no resulta nada claro) que la misma notación podría utilizarse también para el “punto *d’arco*”; ciertamente, otros la utilizaron de esta manera.

Durante el siglo XVIII, el uso de esta notación comporta un margen de indeterminación en el que el tipo de interpretación a la que apunta se encuentra en la línea fronteriza entre el portato y el *staccato*. Esto aparece muy claramente en la definición que da Koch de “*Piquiren*” en su *Lexikon* de 1802:

Con esta expresión se designa un particular movimiento de arco en los instrumentos de cuerda mediante el cual se pueden tocar muchas notas sucesivas en forma de escala por medio de un *staccato* muy corto [...]; por ejemplo: [ejemplo 17a]

Se debe dejar la interpretación de notas rápidas en tempos rápidos a los solistas que lo hayan practicado especialmente; sin embargo, cuando se trata de la misma nota repetida e interpretada a un tempo moderado, se puede utilizar este tipo de ataque también en partes orquestales; por ejemplo: [ejemplo 17b].

*Ejemplo 17* Koch, *Musikalisches Lexikon*; artículo “*Piquiren*”



Las fuentes del siglo XIX revelan una cierta variedad de preocupaciones. Algunas de las notaciones de las que se ocupaban los autores del siglo XVIII ya se habían quedado obsoletas; el tremolando de Gluck y la *Bebung* desaparecieron gradualmente del uso cotidiano, como sucedió también con el uso de la línea ondulada para indicar el portato. En París, donde la influencia de Gluck seguía siendo importante, estas prácticas parecen haberse prolongado. Spontini, que dominó la *grand* ópera durante la primera década del siglo XIX, utilizaba una línea ondulada en los mismos contextos en que aparecía en Gluck. Baillot en 1834<sup>44</sup> se ocupó todavía del uso de la línea ondulada como signo del *portato*, y Berlioz se refiere en su *Grand*

<sup>43</sup> Págs. 41 y ss.

<sup>44</sup> *L'art du violon*, pág. 137 (París, 1804).

*traité* (1843) al tremolando de Gluck.<sup>45</sup> La línea ondulada siguió utilizándose en la música para cuerdas para indicar un *vibrato* ejecutado con la mano izquierda y un tremolo ejecutado con impulsos de arco separados, y en el piano, especialmente en las partituras reducidas para voz o de óperas, para indicar el equivalente pianístico del tremolo. Como antes, prosiguió la tendencia de los compositores a utilizar las diversas notaciones de forma incoherente y un poco arbitraria, aunque el número de posibles significados se elevó. Por ejemplo, mientras que Pokorny había utilizado la línea ondulada y los puntos bajo la ligadura para significar el portato, Rossini utilizaba arbitrariamente o la línea ondulada o una figura consistente en tres o cuatro trazos diagonales para significar el tremolo con impulsos de arco separados (ejemplo 18) a la manera descrita en los *Principes élémentaires de musique* (c. 1800), donde se podía leer: “se utiliza [la línea ondulada] normalmente sobre la redonda en las partes de acompañamiento de un recitativo *obligato*. El efecto de tremolo es el mismo que produce una sucesión de fusas sobre la misma nota en movimiento rápido. Sólo los instrumentos de cuerda y los timbales pueden producir este efecto de trémolo”. Y sigue un ejemplo musical encabezado por la leyenda: “Manera de ejecutar el trémolo” (ejemplo 19).<sup>46</sup>

### Ejemplo 18

Rossini, *Semiramide*,  
Acto II, núm. 10

The image shows a musical score for Example 18, which is a page from Rossini's *Semiramide*, Act II, number 10. The score consists of several staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Italian. Below it are several staves for instruments, including a piano. The piano part features a tremolo effect on a note, indicated by a wavy line above the notehead. The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

### Ejemplo 19

Gossec et al., *Principes*, I; pág. 48

The image shows a musical score for Example 19, which is a page from Gossec et al.'s *Principes*, I, page 48. The score is a single staff in treble clef. It shows a note with a wavy line above it, indicating a tremolo effect. The note is followed by a series of notes with stems, and then a final note with a wavy line above it. The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

En los métodos de piano el uso de puntos bajo la ligadura como notación del *portato* parece haber sido aceptado desde principios del siglo XIX; la explicación que da Adams de esta notación en su *Méthode du piano du Conservatoire* (1802), a saber, que significaba que a cada una de sus notas debía mantenerse tres cuartos de su valor,<sup>47</sup> fue repetida por muchos

<sup>45</sup> *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, op. 10 (París, 1843); pág. 19.

<sup>46</sup> Gossec et al., *Principes élémentaires de musique* (París, ? 1798-1802).

<sup>47</sup> pág. 155.

otros métodos de piano y también, de manera algo anómala, algunos de instrumentos de cuerda. Los métodos de canto y los de instrumentos de viento continuaron considerando los puntos bajo la ligadura como notación característica del portato; por ejemplo, el método para oboe de la *Musikschule* de Fröhlich, donde se dice que el instrumento está dotado de un “carácter especialmente suave que casi cubre la distancia entre el *staccato* y el ligado”.<sup>48</sup> Algunos autores, en especial algunos pianistas, advirtieron también que en los pasajes articulados con el *portato* cada nota recibe un énfasis ligero;<sup>49</sup> para un violinista este resultado es consecuencia natural de la técnica de su instrumento. Lichtenthal, a partir de un ejemplo que tomó prestado de Francesco Pollini,<sup>50</sup> observaba que en las frases de estilo *cantabile* un ligero retraso en la entrada de cada nota “contribuye no poco a la expresión”,<sup>51</sup> y dio el ejemplo 20 como ilustración de ello. Parece estar relacionada con esta práctica la costumbre de muchos intérpretes de instrumentos de teclado del siglo XIX de utilizar una especie de arpeggio al interpretar los pasajes articulados con *portato*. Moscheles, por ejemplo, ilustra la interpretación del *portato* en sus Estudios op. 70, libro I, tal y como aparece en el ejemplo 21. Como se deduce de estos ejemplos, el rango posible de variaciones en el grado de acentuación, presión y separación de las notas en la ejecución del *portato* que pudiera exigir un contexto musical particular indudablemente debía de ser mayor que lo que pudieran hacer pensar las afirmaciones de los teóricos.

Lichtenthal, *Dizionario*; fig. 141

Ejemplo 20

Ejemplo 21 Moscheles, *Studies for the Piano Forte...* op. 70, 2 vols. (Londres [ca. 1843]); I, 6

Ejecución

<sup>48</sup> Vol. II, pág. 40.

<sup>49</sup> Czerny *Pianoforte-Schule*, III, 24; Hummel, *Anweisung*, I, 64; Starke, *Wiener Pianoforte-Schule*, I, pt. I, 13; Daniel Steibelt, *Méthode de piano* (Leipzig, [1809]): pág. 57.

<sup>50</sup> *Metodo per clavicembalo* (Milán, 1811).

<sup>51</sup> *Dizionario*, artículo “*Staccato*”.

Durante el siglo XIX, en los métodos para instrumentos de cuerda, la ambigüedad referente incluso a lo fundamental continuó siendo tan importante como antes. Fröhlich, en la sección dedicada al violín de su *Musikschule*, interpretaba los puntos bajo la ligadura como *staccato* ligado, aunque antes había utilizado este signo de articulación para significar el *portato*, sin advertir ninguna clase de contradicción en ello –al menos en apariencia–.<sup>52</sup> Dotzauer, en su *Méthode de violoncelle*, que data aproximadamente de 1825, usaba los puntillos bajo ligadura tan sólo para significar alguna clase de *staccato*, pero en su posterior *Violoncell-Schule*, aparecido en torno a 1836, describe también un *staccato* ejecutado por medio de saltos del arco (cuyo uso desaconsejaba salvo en raras circunstancias) que anotaba de la misma manera.<sup>53</sup> Por otra parte, Spohr, en su *Violinschule* de 1832, pasando por alto completamente el *staccato saltato*, utilizaba los puntos bajo ligadura para el usual *staccato* ligado, pero también señaló, aunque sólo de pasada, que las frases marcadas de esta manera, especialmente en los movimientos lentos, podrían interpretarse destacando más delicadamente las notas.<sup>54</sup>

En consecuencia, el significado de los puntillos o las vírgulas bajo ligadura durante finales del siglo XVIII y principios del XIX no resulta ni claro ni coherente. En la música para teclado es bastante razonable suponer, a pesar del ejemplo en contradicción de Pasquali, que en la mayor parte de los casos los puntos bajo ligadura significan portato; también en la música para instrumentos de viento y en la música vocal esta notación indica el *portato*. En la música para cuerdas la situación es mucho más complicada, en especial cuando el compositor tocaba tanto un instrumento de teclado como uno de cuerda; y a causa de la proliferación de golpes de arco –cada vez más numerosos y también más sofisticados– que tuvo lugar entonces, el abanico de posibles significados se hizo aún mayor. En estas circunstancias, la única guía para interpretar verazmente las intenciones del compositor es el examen del contexto musical y a la vez la consideración de la formación y el bagaje musical del compositor. Puede resultar de ayuda en estos casos examinar ejemplos en los que parezca requerirse una u otra interpretación.

Por lo menos en un par de ocasiones Haydn utilizó vírgulas en lugar de puntos bajo ligadura. Una de estas ocasiones se encuentra en la partitura autógrafa de su Concertante en si bemol para violín, violoncello, oboe, fagot y orquesta (1791; Hob. I:105). Pero aquí distan de estar claras sus intenciones. En los cc. 100-101 del primer movimiento escribió lo siguiente en la parte de violín solo (ejemplo 22a):

<sup>52</sup> Vol. III, 48.

<sup>53</sup> *Méthode de violoncelle*, 27-28; *Violoncell-Schule*, 22 (Mainz, ca. 1815).

<sup>54</sup> *Violinschule*, 115.

Ejemplo 22

Haydn, Concertante Hob. I:105

Puesto que prácticamente siempre escribía puntos bajo ligadura, el uso de las vírgulas parece indicar la intención expresa de que se hiciera algo diferente del *portato*, y a primera vista parece verosímil que imaginara para este pasaje una sucesión de golpes de arco nítidamente separados, como solían significar con esta notación Quantz, Leopold Mozart y Riepel. Pero en el pasaje paralelo de la reexposición (cc. 218-219) escribió la figuración tal y como aparece a continuación (ejemplo 22b). Esto nos deja en la incertidumbre, puesto que no podemos saber si quería contrastar la segunda aparición de la frase o si la notación distinta es mero error consecuencia de una distracción. Diez años más tarde, en el Trío del Minueto de su Cuarteto de cuerda op. 77 núm. 1, tuvo buen cuidado de hacer una clara distinción entre ambas notaciones, lo que muy seguramente quiere decir que quería establecer una clara diferencia entre las notas claramente separadas interpretadas en un único movimiento de arco y el típico *portato*. En la partitura de bolsillo *Eulenburg*, y en la mayor parte de las ediciones, el pasaje aparece con puntos bajo ligaduras en todas las partes, pero en el autógrafo Haydn escribió con toda claridad vírgulas bajo las ligaduras del primer violín, con sus figuraciones con saltos, y puntos bajo las ligaduras de las figuraciones de acompañamiento de negras repetidas que aparecen en las tres partes restantes (ejemplo 23).

Ejemplo 23

Haydn, Cuarteto de cuerda op. 77 núm. 1. Tercer movimiento



Los autógrafos tardíos de Haydn suelen manifestar una mayor preocupación por la precisión en la notación de las articulaciones que los anteriores; por eso, resultaría precipitado suponer que, puesto que en 1800 utilizaba vírgulas bajo ligadura para indicar *staccato*, los pasajes con puntos bajo ligadura de sus obras anteriores no deben interpretarse nunca *staccato*, o que, puesto que se han perdido tantos autógrafos tempranos, las ediciones impresas reflejan fielmente la notación original. Haydn, que ejerció como violinista a lo largo de toda su carrera de compositor, debía de estar bien al tanto del uso de las dos notaciones del *staccato* ligado. A pesar de todo, en la mayor parte de los casos, el contexto musical parece indicar que utilizaba los puntos bajo ligadura para indicar cierta clase de portato; indudablemente, éste podía oscilar desde una forma muy suave de destacar las notas hasta una ejecución en que éstas quedarían nítidamente separadas, pero parece poco apropiado interpretar esa notación con golpes de arco agudamente acentuados o que se eleven y se separen de la cuerda.

Mozart, a pesar de la distinción que había hecho su padre entre los efectos de los puntos y las vírgulas bajo ligadura, parece no haber utilizado esta última notación en absoluto. Sin duda, en su música para instrumentos de teclado utilizaba los puntos bajo ligadura para indicar el *portato*, y en la mayor parte de los casos en su música para cuerdas el contexto sugiere muy claramente que también aquí es el *portato* lo que quiere significar; pero queda abierta la posibilidad de que, en la escritura para cuerdas, haya utilizado esta notación en alguna ocasión para indicar una sucesión de golpes de arco más incisivamente articulada. De una de sus cartas se desprende evidentemente que conocía el *staccato* ligado y demostraba un gran interés por él. En 1777 describe a su padre la manera de tocar de Fränzl y dice:

Tiene también un sonido de lo más bello, claro y redondo. Nunca pierde una nota; se puede escuchar con claridad todo. Todo está claramente recortado. Tiene un bello *staccato* que ejecuta con un solo movimiento de arco arriba o abajo.<sup>55</sup>

Parece muy verosímil que un *staccato* tal se hubiera anotado entonces por medio de puntos bajo ligadura, y también es muy posible que Mozart haya utilizado esa notación para traducir este efecto. Hay lugares en sus obras en los que parece probable, por razones musicales y técnicas, que ésta sea la ejecución correcta. Un ejemplo de ello -que deja poco espacio a la duda- podemos encontrarlo en el primer movimiento de su Concierto para violín en re K. 211 (ejemplo 24). Por otra parte, hay otros pasajes de sus obras en los que los intérpretes de hoy en día por lo general ejecutan un *staccato* ligado nítidamente separado, y sin embargo es probable que en ellos Mozart pretendiera un golpe de arco más conectado; por

<sup>55</sup> Emily Anderson, traductora y editora: *The Letters of Mozart and his Family*, 2ª ed. (Londres, 1966); pág. 384.

ejemplo, en el primer movimiento del Cuarteto de cuerda en re K. 575. En el c. 66 se introduce la figuración que muestra el ejemplo 25a. Cuando la repite cuatro compases más adelante y en las cinco ocasiones en que aparece después, escribe la articulación de los golpes de arco tal y como muestra el ejemplo 25b. Las ediciones impresas dan por lo general la articulación del primer pasaje a los restantes, pero se podría argüir que las otras articulaciones revelan más claramente las intenciones de Mozart.

*Ejemplo 24* Mozart, Concerto para violín K. 211. Primer movimiento, *Allegro moderato*



*Ejemplo 25* Mozart, Cuarteto de cuerda, K. 575. Primer movimiento



En el contexto de la articulación del movimiento del arco del primer pasaje parece muy posible un golpe de arco nítidamente separado, pero parece mucho menos verosímil en relación con la versión siguiente; es probable que Mozart estuviera bien al tanto de que el arco abajo produce un *staccato* distinto, menos duro que el arco arriba. En general, diversas consideraciones musicales y técnicas sugieren que Mozart utilizaba los puntos bajo ligadura en su música de madurez para cuerdas para significar el *portato*, que es lo que, por otra parte, indicaba sin lugar a dudas en su música para instrumentos de teclado.

Parece que Beethoven utilizaba sistemáticamente los puntos bajo ligadura con el significado del *portato*, tanto en su música para instrumentos de teclado, como en la de cuerda o viento. Seguramente este es el sentido de la tan citada carta a Carl Holz acerca de la importancia de distinguir entre las vírgulas y los puntos al copiar el Cuarteto en la menor.<sup>56</sup> La única distinción clara y coherente que aparece en su autógrafo se hace precisamente entre puntos bajo ligadura y vírgulas sobre notas sin ligadura. Esta interpretación de la carta se ve corroborada por el cuidado que Beethoven puso en la corrección de las particellas de la Séptima Sinfonía; en la mayor parte de los casos, donde los copistas habían escrito  $\frown$ , Beethoven

<sup>56</sup> Anderson, *The Letters of Beethoven*, III; 1241.

escribió sistemáticamente  $\cdot$ . A pesar de la forma caótica de escribir que manifestó en otros lugares, Beethoven anotó aquí invariablemente y con absoluta claridad puntos bajo ligaduras.

Aunque es casi seguro que Beethoven nunca quiso significar con sus puntos bajo ligadura la articulación en *staccato*, el grado preciso de articulación a realizar variará naturalmente en función del contexto musical. Los intérpretes de hoy en día, especialmente los de cuerda, aunque también los de instrumentos de viento y de teclado, a menudo interpretan mal el significado que Beethoven atribuía a los puntos bajo la ligadura, pues los ejecutan de una manera excesivamente suelta. Es probable que los intérpretes de mediados del siglo XIX ya cometieran el mismo error.

Schubert, como Haydn, Mozart y Beethoven, era también intérprete de un instrumento de cuerda, además de pianista. Creció en una época en la que la escuela de Viotti estaba cobrando importancia muy rápidamente y el dominio del *staccato* ligado era una parte esencial de la técnica de todo aspirante a intérprete de un instrumento de cuerda. Parece claro que no todos los pasajes que anotó con puntos bajo ligadura debían interpretarse *portato*. Por ejemplo, aún suponiendo que la primera edición reflejara fielmente el autógrafo perdido de Schubert, lo que aparece anotado así en el *Minueto* del Cuarteto de cuerda op. 125 núm. 2 (ejemplo 26) seguramente debía interpretarse como un *staccato* ligado; si esa notación no proviene de Schubert, entonces al menos constituiría una indicación de las prácticas de un editor de 1840.

Ejemplo 26 Schubert, Cuarteto de cuerda op. 125 núm. 2 D.353. Tercer movimiento

Cuando Schubert escribía puntos bajo ligadura en arpeggios o escalas a *tempi* moderados o rápidos parece posible que tuviera la intención de que se realizara una articulación en la frontera entre el *portato* y el *staccato*, incluso cuando utilizaba la misma notación para el

viento y para la cuerda, como sucede en la cuarta variación del *Andante* del Octeto, o para el violín y el piano, como en el *Andante* del Quinteto *La trucha* (ejemplo 27).

Ejemplo 27 Schubert, Quinteto con piano *La trucha* D. 667. Primer movimiento

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system shows the beginning of a phrase with a melodic line in the Violin I staff, featuring triplets and a piano accompaniment. The second system continues the piece, with dynamic markings such as 'dim.' and 'pp' indicating a decrease in volume. The score is written in 3/4 time and B-flat major.

Es posible que, en un pasaje como éste, Schubert quisiera resaltar la igualdad de acentuación de las partes (es decir, el ligero énfasis en cada una de las notas). Otro pasaje de *La trucha* en que parece más apropiado un *staccato* más nítido es la variación segunda del *Andantino*; la combinación del *tempo*<sup>57</sup> y de la notación (con un *fp* y un golpe de arco separado en la primera nota de la primera aparición de la figuración) proporciona un *locus classicus* para un *staccato* ligado, aunque seguramente es más adecuado al contexto un *staccato* más bien relajado que no uno demasiado duro.

<sup>57</sup> Probablemente deba ser más bien rápido.



Muchos de los intérpretes de instrumentos de cuerda que conoció Schubert seguramente hubieran utilizado puntos bajo ligadura para anotar golpes de arco articulados nítidamente. Esto es lo que sugiere la notación de la articulación de los movimientos de arco de las partes manuscritas de su Sexta Sinfonía, de las que se sirvieron algunos miembros de su círculo y que datan del periodo comprendido entre 1825 y 1828; en ellas los tresillos de semicorcheas del segundo movimiento, que en el autógrafo de Schubert aparecen con los puntos de *staccato*, fueron reunidos (después de que se escribieran las partes) en grupos de entre tres y seis semicorcheas que debían interpretarse con un sólo movimiento de arco.<sup>58</sup> Los compositores mismos raramente anotaban en sus partituras orquestales los *staccati* ligados; sin embargo, ocasionalmente, cuando se quería escribir este efecto, con toda seguridad se hacía con puntos bajo ligadura. Un ejemplo de esto lo encontramos en el primer movimiento de la Cuarta Sinfonía de Spohr, *Die Weihe der Töne* (ejemplo 28). Otro ejemplo aparece en el movimiento final, *Allegro vivacissimo*, de la Tercera Sinfonía de Mendelssohn (ejemplo 29).

**Ejemplo 28** Spohr, Cuarta Sinfonía, *Die Weihe der Töne*, op. 86. Primer movimiento

[Allegro]

*p*

*cresc.*

**Ejemplo 29** Mendelssohn, Tercera Sinfonía op. 56, Cuarto movimiento

[Allegro vivacissimo]

[*p*]

*sf*

Cuando escribía para cuerdas solas, Mendelssohn utilizaba con frecuencia los puntos bajo ligadura en contextos en los que claramente deseaba un *staccato* ligado; utilizaba también esa notación para distintos tipos de *spiccato* ligado, lo mismo que para el *portato*. Un buen ejemplo de *staccato* ligado se puede encontrar en el *Scherzo* del Octeto, y es muy probable que los movimientos de arco que aquí aparecen sean los que convienen al último movi-

<sup>58</sup> Se encuentran en la colección de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena.

miento del Trío con piano op. 66, dedicado a Spohr, cuya interpretación del *staccato* ligado admiraba Mendelssohn (ejemplo 30). Sin embargo, en el último movimiento del Concierto para violín de Mendelssohn parece más adecuado un *staccato* o *spiccato* más ligero, mientras que en el primer movimiento los puntos bajo ligadura que aparecen en los vientos y en el violín solo en el segundo tema, claramente indican *portato* (ejemplo 31a y 31b). El violinista Ferdinand David, amigo de Mendelssohn, escribió sobre este último pasaje líneas horizontales bajo ligadura en su edición del concierto (ejemplo 31c).

*Ejemplo 30* Mendelssohn, Octeto op. 20. Tercer movimiento

[Allegro leggierissimo]

a)

Trío con piano op. 66. Cuarto movimiento

[Allegro appassionato]

b)

*Ejemplo 31* Mendelssohn, Concierto para violín op. 64. Tercer movimiento

[Allegro molto vivace]

a)

Primer movimiento

[Allegro molto appassionato]

b)

c)

Incluso en el caso de los cantantes se espera a veces que los puntos bajo ligaduras se interpreten como notas nítidamente articuladas en lugar de *portato*. Un ejemplo interesante de esto se encuentra en *Les Huguenots* de Meyerbeer, donde la flauta y el oboe interpretan una figuración de semicorcheas repetidas a la que responde la soprano en inversión casi inmediatamente. Ambas figuraciones están anotadas con puntos bajo ligadura, pero Meyerbeer añade en las partes de los vientos la indicación “*appuyez chaque note*” (apoyar cada nota), y en la parte de la voz “*saccadé*” (cortado) (ejemplo 32).

## Ejemplo 32

Meyerbeer, *Les Huguenots*. Núm. 7, Andante cantabile,  $\text{♩} = 69$ , 12/8

*ralentissez d'avantage*

*appuyez chaque note*  
*molto cresc.*  
*pp*

*pp*  
*ppp*

*pp*  
*pp*

*pp*  
*pp*

*cresc. saccadé*  
*pp*  
*dim.*  
*pp*

ver que sur tes bords j'aime à re-ver que sur tes bords j'aime à re

*pp*

A diferencia de la mayor parte de los autores de la primera mitad del siglo XIX, que parecen mostrar poca preocupación por las ambigüedades referentes a la notación del *portato*, *staccato* ligado, *staccato saltato* y *spiccato*, el violinista francés Baillot buscaba la mayor precisión al respecto. Para anotar una sucesión de notas interpretadas en un solo golpe de arco que rebota contra la cuerda -un tipo de golpe de arco que desaconsejaba la mayor parte de los autores alemanes del momento- se sirvió de trazos o cuñas bajo ligadura. Además, puesto que los puntos bajo ligadura pueden significar tanto un delicado *portato* (que él llamaba *ondulation*) como un nítido *staccato* (o *détaché articulé*), insistió en la necesidad de usar dos notaciones diferenciadas para estos dos efectos. Para el *portato* propuso una notación similar a la línea ondulada del siglo XVIII y reservó los puntos bajo ligadura para el *staccato*. Sin embargo, produce confusión el hecho de que repitiera la interpretación que Adam dió de los puntos bajo ligadura: no queda completamente claro en las observaciones de Baillot si consideraba sinónimos la *ondulation* y el *portato* o si en su opinión entre ellos podría existir alguna diferencia significativa.<sup>59</sup>

Según avanzaba el siglo, se extendió el interés por la precisión en la notación. Los teóricos y los compositores se servían de nuevos sistemas de notación cada vez más diferenciados. El sistema de la *Violinschule* de Ferdinand David se servía de vírgulas o cuñas como signo del arco *martelé* y de los puntos para el *sautillé*; además, utilizaba las líneas horizontales para el *tenuto* y las vírgulas bajo ligadura para el *staccato* ligado, puntos bajo ligadura para el *sautillé* o el *spiccato* en un sólo movimiento de arco, y líneas bajo ligadura para el *portato*.<sup>60</sup> No obstante, la asociación de los puntos bajo ligadura con el *staccato* estaba tan profundamente enraizada que tampoco David mantuvo coherentemente en sus numerosas ediciones su propio criterio para distinguir entre el *staccato* ligado y el *spiccato* ligado. Otros autores influidos por su sistema de notación de las articulaciones, como por ejemplo Hermann Schröder,<sup>61</sup> siguieron todas sus distinciones excepto la referente al *staccato* ligado y el *spiccato*. En una manifestación más de incoherencia, David utilizaba a menudo en sus ediciones las líneas horizontales bajo ligadura para el *portato*, pero continuó utilizando también los puntos bajo ligadura donde el compositor parecía querer *portato*. En este caso, es posible que algunas de estas incoherencias surgieran de una interpretación incorrecta de las intenciones del compositor. En su edición de las sonatas de Beethoven, por ejemplo, usó a veces sus líneas bajo ligadura, a veces conservó la notación original de Beethoven con puntos bajo ligadura y a veces

<sup>59</sup> *L'art du violon*, págs. 268-270 (París, 1803).

<sup>60</sup> Las líneas horizontales bajo ligadura tienen una historia más larga de lo que pudiera sugerir la correspondencia entre Brahms y Joachim. Parece ser que el joven Franz Berwald lo utilizó ya en 1818 en el *Poco adagio* de su Cuarteto de cuerda en sol menor (F. Berwald; *Sämtliche Werke*, XI; Kassel, 1966).

<sup>61</sup> *Die Kunst des Violinspiels* (Colonia, 1887).



mezcló la notación propuesta por la edición para el *staccato* ligado con la notación original beethoveniana del *portato*.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, muchos compositores adoptaron las líneas horizontales bajo ligadura como notación del *portato*, entre ellos Wagner, Dvorák y Bruch. Sin embargo, Brahms se resistió a esta notación incluso después de la correspondencia con Joachim acerca de este asunto y continuó utilizando los puntos bajo ligadura como signo exclusivo del *portato*; no obstante, cedió en cierta medida al menos en una ocasión: en la primera edición de su Sonata para violín op. 108, la parte de violín de la partitura completa utiliza sistemáticamente puntos bajo ligadura en los primeros dieciséis compases del tercer movimiento, mientras que la *particella* de violín usa sistemáticamente en el mismo pasaje líneas horizontales bajo ligadura. Durante esta segunda mitad de siglo, los compositores utilizaron cada vez más frecuentemente otros signos en combinación con las ligaduras, como > > > ó ^ ^ ^ ^ , o incluso la ligadura sola sobre notas repetidas, con el fin de caracterizar con mayor precisión los tipos de articulación que deseaban. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores**