

## TÜRK, LA PULSACIÓN Y EL LEGATO: LA BÚSQUEDA DE UNA BASE LÓGICA \*

Daniel M. Raessler

Entre las muchas decisiones que han de afrontar los intérpretes de música antigua para teclado, pocas son tan fundamentales como las que afectan a la pulsación<sup>1</sup>. Si debe utilizarse o no el legato como la pulsación normal, el grado de separación entre notas no legato y si las notas carentes de toda indicación deben tocarse siempre no legato son todas ellas opciones que se le plantean al intérprete, ya sea consciente o inconscientemente. Estos aspectos de la pulsación en los instrumentos de teclado constituyen el tema de este estudio. En vez de examinarlo en su contexto más amplio, con las dificultades intrínsecas que surgen de las cuestiones del instrumento, la procedencia y la época, este estudio se centra en la obra de una sola persona: Daniel Gottlob Türk.

Existen numerosas razones por las que Türk y sus sonatas para teclado constituyen un tema de investigación ideal. El fue, de entrada, un consumado pedagogo. La seriedad y el celo con el que llevó a cabo su labor como profesor pueden verse de inmediato en la *Klavierschule* (1789), que comprende más de 400 páginas y que abarca un amplio espectro de educación musical, incluidos temas como una descripción introductoria de los diversos instrumentos de teclado, lectura de notas, digitación, ornamentación e interpretación.<sup>2</sup> Aunque mencionado frecuentemente como un sucesor del *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*<sup>3</sup> de C. P. E. Bach, la *Klavierschule* de Türk merece un estudio más cuidadoso que el que justificaría aquél considerado aisladamente. En concreto, las descripciones que contiene sobre la pulsación, la articulación y la expresión de los instrumentos de teclado son más detalladas que las del *Versuch* de C. P. E. Bach. En segundo lugar, la conocida predilección de

\* *Türk, touch and slurring: finding a rationale*, en *Early Music*, Vol. XVII núm. 1 (Febrero 1989, pp. 55-59).

1. "Touch" en el original inglés. Por "pulsación" no debe entenderse en este artículo únicamente el "ataque" del dedo sobre la tecla, sino que debe ampliarse a aspectos dinámicos y expresivos. [N. del T.]

2. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit Kritischen Anmerkungen* (Leipzig y Halle, 1789; trad. ing. R.H. Haagh [Lincoln, Nebraska, 1982]).

3. C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlín, 1753).

Türk por el clavicordio elimina la necesidad de especular sobre el instrumento que él tenía en mente cuando escribía. Finalmente, la composición de sus 48 sonatas para teclado –ocho colecciones de seis– se extendió durante los años 1776–93, por lo que constituye una completa representación de su estilo.<sup>4</sup> Las sonatas forman un vínculo tangible entre la *Klavierschule* de Türk y el resto de sus composiciones, de modo que junto con la *Klavierschule* constituyen las fuentes fundamentales para esta investigación.

Tomando como su punto de partida los comentarios de Türk sobre el no legato (que consideraba como la pulsación normal), este estudio resume su descripción sobre los factores que afectan a la extensión de las notas no legato, y concluye con un examen de su utilización de la ligadura y de las complicaciones que surgen cuando se intenta formular una base lógica fiable en relación con su utilización.

La descripción que hace Türk de las diversas pulsaciones se encuentra en el sexto capítulo de la *Klavierschule*. Después de describir el staccato, el appoggiato y el legato, centró su atención en las notas carentes de toda indicación, notas tocadas del “modo habitual”:

Para las notas que deben tocarse del modo habitual (esto es, ni separadas ni ligadas), se levanta el dedo de la tecla un poco antes de lo que se requiere por la duración de las notas. En consecuencia, las notas de (a) se tocan aproximadamente como en (b) o (c), dependiendo de las circunstancias. Si se entremezclan algunas notas en las que debe marcarse todo su valor, entonces se escribe sobre ellas “Ten.” o “Tenuto” (d).<sup>5</sup>

Ejemplo 1

Este ejemplo ilustra la concepción de Türk de que no sólo deben separarse las notas carentes de toda indicación, sino también que el grado de separación era



4. Las sonatas, publicadas en colecciones de seis, son las siguientes: *Sechs Sonaten für das Clavier*, i (Leipzig y Halle, 1776, 2/1777); *Sechs Sonaten für das Clavier*, ii (Leipzig y Halle, 1777, 2/1789); *Sechs leichte Klaviersonaten*, i (Leipzig y Halle, 1783, 2/1793); *Sechs leichte Klaviersonaten*, ii (Leipzig y Halle, 1783); *Sechs kleine Klaviersonaten*, i (Leipzig y Halle, 1785, 2/1787); *Sechs kleine Klaviersonaten*, ii (Leipzig y Halle, 1793); *Sechs kleine Klaviersonaten*, iii (Leipzig y Halle, 1793); *Sechs Klaviersonaten grosstentheils für Kenner*, i (Leipzig y Halle, 1789).

5. Türk, *Klavierschule*, p. 356. C.P.E. Bach y Marpurg realizaron observaciones similares. Bach (*Versuch*, op. cit., ed. 1759, p. 89) escribió: “Las notas que no están ni separadas ni ligadas ni totalmente sostenidas se mantienen la mitad de su valor, a menos que se escriba sobre ellas la abreviatura ‘ten.’ (mantenido), en cuyo caso deben mantenerse totalmente.” Marpurg, por su parte, escribe en el *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlín, 1765, p. 29): “Tanto el legato como el staccato son diferentes del movimiento ordinario [*ordentliche fortgeben*], en el que se le eleva rápidamente el dedo de la nota precedente y justo antes de pulsar la nota siguiente. Como se supone en todo momento este movimiento ordinario, nunca se indica.”

Debe señalarse que Türk no compartía la observación de Bach de que las notas sin ningún tipo de indicación deben mantenerse durante sólo la mitad de su valor. Türk razonaba que (1) el carácter de una composición impone una serie de restricciones en contra de la idea de Bach; (2) la distinción entre ejecución staccato y no legato se ha perdido; y (3) si cada nota se mantiene durante sólo la mitad de su valor, el sonido de la pieza resulta demasiado picaresco (*Klavierschule*, p. 356).

variable, “dependiendo de las circunstancias”. Explicaba estas circunstancias en la sección sobre la expresión, indicando la existencia de un amplio espectro de pulsaciones que van de la que tiene peso a la ligera, y la diferencia entre una ejecución con peso y otra ligera está relacionada fundamentalmente con la duración, de modo que una ejecución con peso, por ejemplo, quería decir que las notas debían estar conectadas. Se cuidaba de añadir, sin embargo, los grados de intensidad y suavidad que llevaban también aparejados.<sup>6</sup> Con vistas a determinar la medida adecuada de ligereza o de peso, sugería que debían tenerse en cuenta los siguientes cinco criterios:

**1. Carácter y propósito de la composición.** Resulta esencial la comprensión del carácter global de la composición, que puede obtenerse en primer lugar a partir del tipo de indicación de tempo. Türk citaba los siguientes, de los que pueden encontrarse ejemplos en sus sonatas, tal y como se indica *infra* (véase n. 3 para detalles bibliográficos):

(a) Las composiciones que son majestuosas, serias, solemnes, patéticas, etc., requieren una ejecución con peso; la pieza debe tocarse con plenitud y fuerza, fuertemente acentuada. Con este tipo de composición, algunas inscripciones típicas son *grave*, *pomposo* (1789, núm. 4, ii), *patetico* (1793, núm. 4, i; 1789, núm. 1, ii), *maestoso* y *sostenuto* (1783/i, núm. 2, ii; 1789, núm. 1, ii; 1783/ii, núm. 3, ii).

(b) Las indicaciones como *compiacevole*, *con dolcezza* (1793, núm. 1, i), *glissicato*, *lusingando* (1783/i, núm. 6, i; 1786, núm. 5, i; 1783/ii, núm. 4, ii), *Pastorale*, *piacevole*, etc. requieren una ejecución más ligera y sensiblemente más delicada cuando se encuentra en composiciones que tienen un carácter agradable y delicado.

(c) Las piezas en las que el sentimiento predominante es la rapidez, la viveza y la alegría, que se indican por medio de *Allegro scherzando* (1777, núm. 4, iii; 1786, núm. 5, iii; 1789, núm. 5, iii), *burlesco*, *giocoso*, *con allegrezza* (1783/i, núm. 3, iii), *risvegliato*, etc., deben tocarse con gran ligereza.

(d) Deben ligarse las notas y utilizarse el portato [*Trägen der Töne*] para la tristeza y afectos similares, que suelen indicarse por medio de inscripciones como con *afflizione* (1783/i, núm. 5, i), *con amarezza*, *doloroso*, *lagrimoso*, *languido* y *mesto* (1785, núm. 3, ii).

Türk añadía que las composiciones cuyo propósito es más serio (fugas, sonatas, odas y canciones religiosas, etc.) requieren una ejecución con mucho mayor peso que los divertimentos de poca monta, las canciones festivas, las danzas animadas, etc.

---

6. Türk, *Klavierschule*, pp. 358-59.



Aunque los criterios de Türk para determinar la pulsación son muy detallados, pueden resumirse del siguiente modo: cuanto más lento es el tempo, más largos son los valores de las notas predominantes y cuanto más solemne es el carácter, más peso debe tener la pulsación. Por otro lado, cuanto más rápidos sean el tempo y los valores de las notas, más ligera, esto es, más separada, es la pulsación.

A pesar de esta apariencia de una sencillez relativa en la determinación del grado de no legato, surgen al menos dos dificultades. Está, para empezar, el problema de la factibilidad. ¿Debe esperarse realmente que se utilice una pulsación no legato en un pasaje rápido de virtuosismo? El siguiente pasaje de la *Klavierschule* no alberga duda ninguna:

La claridad mecánica requiere que incluso en el más rápido de los pasajes uno deba oír además de los ornamentos esenciales y opcionales todas y cada una de las notas con su debida fuerza, redondeadas y claramente separadas del resto. Así, aquéllos que tocan confusamente o bien omiten por completo ciertas notas (se ligan o se pasan por alto), o al menos éstas no se resaltan plenamente y se separan claramente.<sup>7</sup>

Así, aunque pueda resultar difícil, deben separarse claramente incluso las notas más rápidas.

La segunda dificultad surge de los numerosos pasajes (e incluso los cuatro movimientos de sonata) que carecen de indicaciones que afecten a la pulsación. ¿Ha de considerarse la ausencia de estas indicaciones tan vinculante como lo es su presencia en otros contextos? Los comentarios de Türk (ya citados) sobre la ejecución clara de notas carentes de indicación señalan que éste es ciertamente el caso. Así, aunque hay una cierta latitud en el grado de separación, no permitía este privilegio en la determinación de si son o no separadas.

Una respuesta a esta segunda dificultad es examinar sus comentarios sobre las ligaduras, así como el modo en que las utilizó en sus sonatas. Si ha de establecerse una base lógica para su uso, entonces puede ser posible que sobrevenga la aparente inflexibilidad de Türk en relación con las notas carentes de indicación.

La *Klavierschule* indica que los ornamentos y el diseño rítmico corta-larga son siempre ligados. “Los ornamentos van ligados, en su mayoría, a la nota principal.”<sup>8</sup> Türk realizó esencialmente la misma observación en relación con las apoyaturas, añadiendo una ilustración:

---

7. Türk, *Klavierschule*, p. 335.

8. Türk, *Klavierschule*, p. 239.

Toda apoyatura debe ligarse a la siguiente nota, haya una ligadura (a) o no (b). Así, la ejecución en (d) sería incorrecta, mientras que los dos estilos que se muestran en (c) son correctos, dependiendo de las circunstancias.<sup>9</sup>



Ejemplo 3

Su descripción de las ligaduras de ritmos corta-larga es igualmente lúcida.

Las figuras en las que la primera nota es corta y la segunda tiene puntillo deben ligarse sin excepción y, en general, deben tocarse con delicadeza. La primera nota (corta) debe realmente acentuarse, aunque este acento debe ser delicado.<sup>10</sup>

Volviendo a las sonatas en busca de ejemplos de notas ligadas de manera consecuente, se pone de manifiesto que las ligaduras de Türk se ajustan, de modo general, a lo que podría esperarse. Cuanto más lento es el tempo, por ejemplo, mayor es el número de notas ligadas. En los tempos más rápidos, particularmente el allegretto y otros más rápidos, la inmensa mayoría de las ligaduras cubren únicamente dos o tres notas. Son más significativos, no obstante, determinados tipos de figuras, tanto melódicas como rítmicas, que solían ligarse. Entre estas figuras se encuentran (además de la que se examina *infra*) los acordes partidos (ej. 4a), los grupos de parejas de notas (ej. 4b), los pasajes cromáticos, especialmente en tempos más lentos (ej. 1c), los grupos de cuatro notas (ej. 4d) y las síncopas (ej. 4e).

Allegro non troppo, ma con brio

Ejemplo 4a

Sechs leichte Klaviersonaten, ii (1783), núm. 2, 1<sup>er</sup> mov.



Allegretto grazioso

Ejemplo 4b

Sechs Sonaten für das Clavier, ii (1789), núm. 4, 1<sup>er</sup> mov.



9. Türk, *Klavierschule*, p. 218.

10. Türk, *Klavierschule*, p. 363.

Ejemplo 4c

Moderato assai e grazioso

Sechs Klaviersonaten grosstentheils für Kenner, i (1789), núm. 5, 1<sup>er</sup> mov.

Ejemplo 4d

Allegretto con tenerezza

Sechs leichte Klaviersonaten , i (1783), núm. 3, 1<sup>er</sup> mov.

Ejemplo 4e

Allegro moderato

Sechs Sonaten für das Clavier, ii (1789), núm. 5, 1<sup>er</sup> mov.

Sea cual sea el alivio que se sienta al poder identificar lugares propicios para las ligaduras, aquél se desvanece lentamente cuando nos damos cuenta de que la misma figura puede ligarse de una serie de modos diferentes. Se encuentran ligaduras diversas, por ejemplo, en dos ediciones diferentes de las sonatas de 1776; aunque las notas son las mismas, las ligaduras se acortaron en la versión posterior (véase ej. 5). Un cambio tan sutil ilustra la dificultad de establecer un tipo adecuado de ligadura para un pasaje concreto.

Sechs Sonaten für das Clavier, i núm. 4, 2<sup>o</sup> mov.

Ed. 1777

Ed. 1776 Andantino

Ejemplo 5

La dificultad de determinar las ligaduras adecuadas se ve agravada por las figuras que aparecen no sólo en dos ediciones diferentes de la misma obra, sino a lo largo de todas las sonatas. Por ejemplo, el ritmo  aparece frecuentemente en las sonatas de Türk y suele ligarse de tres maneras. En la más habitual, las tres notas se agrupan conjuntamente, separándose de las que les siguen; esto sucedía habitualmente cuando la última nota de la figura se repetía (ej. 6) o cuando la(s) nota(s) que siguen a los grupos de tres notas no era(n) una extensión de ese grupo (ej. 7).

*Ejemplo 6*

Affectuoso



Sechs Sonaten für das Clavier, i (1776),  
núm. 5, 2º mov.

*Ejemplo 7*

Allegretto grazioso



Sechs kleine Klaviersonaten, ii (1786),  
núm. 1, 1º mov.

Las ligaduras de cuatro notas se utilizaban para extender la figura de modo que incluyera una nota adicional, como en los ej. 8 y 9.

Sin embargo, si el pasaje se construía a partir de las notas de una tríada, entonces la ligadura se desplazaba para que así mantuviera el diseño triádico (véanse ej. 10 y 11).

En algunos casos, la figura no estaba ligada, mientras que en otros la ligadura se extendía hasta incluir más de cuatro notas. ¿Cómo pueden explicarse estas diferencias? El descuido puede ser a veces el responsable, especialmente en el caso de una omisión. No obstante, pueden citarse ejemplos en los que una ligadura menos habitual subraya el pasaje, como en el ej. 9, en el que se transmite una mayor sensación de patetismo gracias al agrupamiento más extenso.

Un último elemento a considerar en la búsqueda de una base lógica para la pulsación y el legato es el del gusto. Aunque los comentarios de Türk sobre el tema aparecen en el contexto de la interpretación de apoyaturas, sus percepciones son aplicables a una escala más amplia. El problema crucial, como él señaló, era que el gusto de cada persona es diferente,

*Ejemplo 8*

**Allegro scherzando**

Sechs kleine Klaviersonaten grosstentheils für Kenner, i (1789), núm. 5, 3<sup>er</sup> mov.

*Ejemplo 9*

**Adagio cantabile**

Sechs kleine Klaviersonaten ii (1786), núm. 5, 2<sup>a</sup> mov.

*Ejemplo 10*

**Allegro di molto**

Sechs Sonaten für daas Clavier, i (1776), núm. 3, 1<sup>er</sup> mov.

*Ejemplo 11*

**Allegro con spirito**

Sechs Sonaten für daas Clavier, i (1776), núm. 4, 1<sup>er</sup> mov.

*Ejemplo 12*

**Poco Adagio, patetico e sostenuto**

Sechs Klaviersonaten grosstentheils für Kenner, i (1789), núm. 1, 2<sup>a</sup> mov.

incluso el de compositores tan grandes como Bach, Haydn y Mozart.<sup>11</sup> No constituye, por tanto, ninguna sorpresa encontrar diferencias de un compositor a otro, de una obra a otra o de una frase a otra.

11. Türk, *Klavierschule*, pp.200-201. Véase también el principio del capítulo 6 (“Sobre la expresión”, pp. 332-34) y la quinta sección del Apéndice (“Sobre el estilo”, pp. 403-5).

En su *Klavierschule*, Türk admite que es en efecto imposible estipular una única interpretación de un ornamento concreto, y que no hay ninguna serie de reglas o instrucciones que soporte la prueba de todos los casos o todos los intérpretes. Lo mismo podría decirse con idéntica adecuación de la pulsación y el legato, ya que aunque el no legato podría considerarse como la pulsación normal para la música de Türk, y proponerse en consecuencia una justificación para su uso, su aplicación debe seguir siendo, sin embargo, flexible a la vista de las numerosas variables. Con el legato, el nivel de flexibilidad es incluso mayor, por lo que la formulación de una base lógica es virtualmente imposible sin la existencia de innumerables excepciones y exclusiones.

Türk aconsejaba, no obstante, a sus lectores que buscaran las intenciones del compositor, ilustrando esto con una frase cuyo significado experimenta un profundo cambio cuando se traslada la coma una palabra:

[No] perdió su vida, sólo su fortuna.  
Perdió su vida, no sólo su fortuna.<sup>12</sup>

Quizás pueda realizarse una analogía mejor con un idioma extranjero. No importa cuán exhaustivamente se haya dominado el vocabulario, las reglas, etc., ya que no es hasta que el hablante se ha inmerso completamente en la cultura concreta cuando el habla pasa a ser enteramente natural y el acento menos perceptible. Cuando tiene lugar ese proceso, las “reglas”, aunque siguen constituyendo la base de una comunicación inteligente, dan paso a la expresión. En música ésta se traduce en que el intérprete entendido es capaz de alcanzar un grado notable de libertad en la interpretación. Esa libertad se basa en una reconciliación cuidadosamente considerada entre la evidencia objetiva, por un lado, y el juicio subjetivo por otro. Lo objetivo, que encuentra su expresión en tablas de ornamentos y en la conversión de indicaciones de tempo en cifras metronómicas, puede aportar unas guías interpretativas generales dentro de las cuales pueden encontrarse las normas. Lo subjetivo, por contraste, exige que la individualidad de cada frase, que los diferentes contextos de motivos por lo demás idénticos despierten la atención del oyente. La búsqueda una base lógica para la pulsación y el legato demuestra ser en última instancia algo más complejo que un simple listado de opciones probables. Se trata más bien de una consecuencia de penetrar en la esencia de la música con vistas a descubrir las intenciones expresivas del compositor, y de encontrar después un modo de comunicarlas. ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**

---

12. Türk, *Klavierschule*, p. 340.