

# UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

DOCTORADO EN MÚSICA  
VALENCIA, JUNIO DE 2015



**Título:**

**LA ESCUELA DE VIOLÍN DE LEOPOLD MOZART  
(AUGSBURGO, JAKOB LOTTER, 1756): ANÁLISIS Y ESTUDIO CRÍTICO**

VOLUMEN I

**Tesis doctoral defendida por: NIEVES PASCUAL LEÓN**

**Co-directores: DR. ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN  
DR. ROLF BÄCKER**





## RESUMEN

### La "Escuela de Violín" de Leopold Mozart: análisis y estudio crítico

La presente tesis doctoral pretende ofrecer un primer estudio a partir de la traducción crítica ya realizada en la Tesis de Máster (presentada en la UPV en septiembre de 2011). Dicha traducción supuso la primera versión en lengua castellana de este importante tratado instrumental ya ampliamente conocido a nivel internacional a través de su versión original en lengua alemana así como de sus traducciones ya "históricas" a la lengua inglesa, francesa, italiana, etc. Con el aporte de una traducción filológica (en la que se ofrecía al lector la versión facsímil de la primera edición del original en páginas enfrentadas frente a la traducción española) se ofreció una primera aproximación a unos contenidos restringidos para el lector común de habla hispana desde la aparición del tratado en 1756.

Con la plataforma generada desde entonces, que he podido publicar con posterioridad (Barcelona, Editorial Arpeggio, 2013), he tenido oportunidad de abordar el presente análisis y estudio crítico de los contenidos del mencionado tratado acercándolos tanto a profesionales (músicos en general, intérpretes, musicólogos, etc.) como a aficionados e interesados en el ámbito de la interpretación musical y/o en el contexto del periodo de la Ilustración en la Europa de mediados del siglo XVIII.

El trabajo ha pretendido, además de hacer un trabajo minucioso a través de los contenidos ofrecidos por Leopold Mozart en los capítulos de esta Escuela, contrastarlo con otros textos de referencia del mismo ámbito espacio-temporal (F. Marpurg, C. P. E. Bach, F. Geminiani, G. Tartini, etc.), conectarlo con el ámbito hispánico coetáneo (J. Herrando, F. Valls, P. Rabassa, etc.), cuestión que hasta la fecha no se había planteado de forma sistemática y rigurosa desde la investigación musicológica de ámbito hispánico. Cumple, así, el presente estudio con un doble objetivo: por un lado, aportar un estudio detenido de una obra clave de la literatura musical y para violín universal hasta la fecha muy restringida para el ámbito hispanohablante y, por otra, facilitar el acceso del gran público a la obra a través de un estudio "definitivo" de la misma (en el sentido de que ofrece una herramienta hasta ahora inexistente y que cualquiera podrá cotejar, mejorar, corregir o ampliar), con el objeto de contribuir a su máxima divulgación.

## RESUM

### La "Escola de Violí" de Leopold Mozart: anàlisi i estudi crític

La present tesi doctoral pretén oferir un primer estudi a partir de la traducció crítica ja realitzada en la Tesi de Màster (presentada en la UPV al setembre de 2011). La dita traducció va suposar la primera versió en llengua castellana d'este important tractat instrumental ja àmpliament conegut a nivell internacional a través de la seua versió original en llengua alemanya així com de les seues traduccions ja "històriques" a la llengua anglesa, francesa, italiana, etc. Amb l'aportació d'una traducció filològica (en la que s'oferia al lector la versió facsímil de la primera edició de l'original en pàgines enfrontades amb la traducció espanyola) es va oferir una primera aproximació a uns continguts restringits per al lector comú de parla hispana des de l'aparició del tractat en 1756.

A partir d'aquesta plataforma, que he pogut publicar amb posterioritat (Barcelona, Editorial Arpeggio, 2013), he tingut oportunitat d'abordar la present anàlisi i estudi crític dels continguts del mencionat tractat acostant-los tant a professionals (músics en general, intèrprets, musicòlegs, etc.) com a aficionats i interessats en l'àmbit de la interpretació musical y/o en el context del període de la Il·lustració en l'Europa de mitjan del segle XVIII.

El treball ha pretés, a més de fer un treball minuciós a través dels continguts oferits per Leopold Mozart en els capítols d'esta Escola, contrastar-ho amb altres textos de referència del mateix àmbit espai-temporal (F. Marpurg, C. P. E. Bach, F. Geminiani, G. Tartini, etc.), connectar-ho amb l'àmbit hispànic coetani (J. Herrando, F. Valls, P. Rabassa, etc.), qüestió que fins a la data no s'havia plantejat de forma sistemàtica i rigorosa des de la investigació musicològica d'àmbit hispànic. Complix, així, el present estudi amb un doble objectiu: d'una banda, aportar un estudi detingut d'una obra clau de la literatura musical i per a violí universal fins a la data molt restringida per a l'àmbit castellanoparlant i, d'una altra, facilitar l'accés del gran públic a l'obra a través d'un estudi "definitiu" de la mateixa (en el sentit que ofereix una ferramenta fins ara inexistent i que qualsevol podrà confrontar, millorar, corregir o ampliar), amb l'objecte de contribuir a la seua màxima divulgació.

## ABSTRACT

### Leopold Mozart's "Violin School": analysis and critical study

This Thesis aims to provide a first study starting from the critical translation already done in the "Masters Thesis" (presented in the UPV in September 2011). That was the first Spanish translation of this important instrumental treatise, already widely known for its original German version, as well as its "historical" translations into English, French, Italian, etc. The Spanish philological translation (where the reader could compare the facsimile version of the original's first edition with the Spanish translation in the facing page) offered a first approach to the contents of Leopold Mozart's text, which had been restricted for the common Hispanic reader from its publication in 1756.

I was able to publish that work (Barcelona, Editorial Arpeggio, 2013) and now I had the opportunity to complete it with this analysis and critical study of the treatise, facilitating the text to professionals (musicians in general, interpreters, musicologists, etc.), and general public interested in the field of musical interpretation and/or in the context of the Enlightenment period in Europe in the mid-eighteenth century.

The Thesis pretends to do a thorough analysis of the contents offered by Leopold Mozart and to compare them with other important texts of the same context (F. Marpurg, C. P. E. Bach, F. Geminiani intended G. Tartini, etc.), connecting them also to the contemporary Hispanic world (J. Herrando, F. Valls, P. Rabassa, etc.), an issue which had not been approached to date in a systematic and rigorous way. In this sense, this study fulfills two objectives: First, it provides a detailed study of a key piece of musical literature and of violin technique, which was restricted to the date to the Spanish-speaking world. Second, it facilitates the general access to the text through a "definitive" study of it (for the reason that it provides a tool so far non-existent and that anyone may compare, improve, correct or expand), in order to contribute to its maximum exposure.



**La Escuela de Violín de Leopold Mozart  
(Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico**

**ÍNDICE**

**VOLUMEN I: TESIS DOCTORAL**

<b>Justificación</b>	7
<b>Metodología</b>	9
<b>Objetivos</b>	12
<b>Estado de la cuestión</b>	14
<b>La Escuela de Violín de Leopold Mozart: análisis y estudio crítico</b>	21
<b>Introducción</b>	23
Primera parte: Organología	23
Segunda parte: Fuentes bibliográficas	61
<b>Capítulo primero: Elementos de la música</b>	70
<b>Capítulo segundo: Postura, técnica de arco y otros fundamentos prácticos</b>	90
<b>Capítulo tercero: Tonalidad y práctica de escalas</b>	111
<b>Capítulo cuarto: Reglas sobre el movimiento del arco</b>	118
<b>Capítulo quinto: Papel del arco en la producción del sonido</b>	135
<b>Capítulo sexto: Sobre la interpretación de los tresillos</b>	144
<b>Capítulo séptimo: El gusto musical y las variantes del arco</b>	159
<b>Capítulo octavo: Posiciones de la mano izquierda</b>	173
<b>Capítulo noveno: Adornos musicales</b>	193
Introducción a la ornamentación musical a mediados del siglo XVIII	193
La ornamentación en la tratadística y en el repertorio español de los siglos XVI-XVIII	208
Estudio comparativo de los adornos en la literatura pedagógica entre 1750 y 1756	253
La familia de la apoyatura	254
La familia del trino	303
Otras notas de adorno	362
<b>Capítulo décimo: Sobre la correcta interpretación</b>	381
<b>Conclusiones</b>	406
<b>Bibliografía</b>	414

**VOLUMEN II: Traducción crítica de la Escuela de Violín de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756).**



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero mostrar mi agradecimiento a la Universidad Politécnica de Valencia y, en concreto, al Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, a cuyo programa de Doctorado de Música corresponde esta tesis.

No hubiera sido posible llevar a cabo este estudio sin la ayuda y sabia aportación de mis directores de tesis, Antonio Ezquerro y Rolf Bäcker. Con máximo cuidado han guiado este trabajo con su buena orientación y saber hacer.

Por último, debo dar las gracias a mis padres, por apoyarme con paciencia, a mi marido, por dedicarme su cariño a diario, y a mis hijos, que han sido mi inspiración en todo momento.





## JUSTIFICACIÓN

Esta tesis surge del trabajo previo de traducción crítica de la *Violinschule* (*Escuela de Violín*) de Leopold Mozart que desarrollé como parte del Trabajo de Fin de Máster en Música del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la UPV y presenté en septiembre de 2011. Las interesantes cuestiones que se fueron planteando durante la traducción motivaron la continuación del estudio de la *Violinschule* a través de un análisis comparativo con la literatura pedagógica de su contexto más cercano.

Con la traducción de la *Escuela de Violín* quise ejercer, al mismo tiempo, una acción de justicia ante un texto al que indudablemente se le debe una divulgación mucho más extensa y ante su autor, al que tradicionalmente se le ha atribuido un papel secundario, fundamentalmente relacionado con la paternidad y educación de su talentoso hijo, olvidando frecuentemente su importante papel como violinista, compositor y pedagogo. Por otra parte, este tratado despierta un gran atractivo como la fuente más cercana a la formación musical y estética recibida por el joven Mozart, así como un testimonio más de la estricta disciplina educativa a la que estuvo sometido.

Ahora, basándome en aquella traducción he querido acercarme al texto todavía más para elaborar el presente trabajo. Para ello, he examinado el tratado desde el punto de vista de su entorno más inmediato, comparando el desarrollo de sus contenidos con el que ofrecen otras fuentes contemporáneas al texto y elaborando un estudio crítico de la *Violinschule* que completara así el trabajo comenzado con su traducción.

Pues, a pesar de las recurrentes referencias a este tratado como paradigma de texto pedagógico musical, es llamativa la escasa profundización en el estudio del mismo, especialmente en el área hispanohablante. De este modo, el presente trabajo puede considerarse como punto de partida de posteriores investigaciones, o de la aplicación de sus contenidos a la práctica.

En este sentido, y desde el punto de vista de la pedagogía violinística, cabría plantearse la adecuación de esta *Escuela de Violín* a la enseñanza actual, así como su inclusión total o parcial (limitada al ejercicio de los numerosos ejemplos musicales facilitados por L. Mozart) en el currículum y programación de la enseñanza musical.

Además, el amplio contenido organológico comprendido en el tratado de Leopold Mozart serviría de punto de partida para un análisis sobre la evolución organológica en la familia de los instrumentos de cuerda frotada, y sobre las principales escuelas de construcción de violines, tanto en el área germánica como a nivel europeo.

En último término, y ante el actual y creciente interés por la interpretación musical histórica o “historicista” (“históricamente informada”), las enseñanzas técnicas transmitidas por Leopold Mozart se suman a los testimonios ya existentes y constituyen una fuente de suma importancia para afrontar la ejecución según el paradigma de la época. Así, considero que este análisis será una herramienta de gran utilidad para el ejecutante que se enfrente al repertorio instrumental de mediados de siglo XVIII y que desee basar su interpretación en el conocimiento de los principios técnicos sobre los que fueron escritas estas obras.

## METODOLOGÍA

El presente trabajo está basado en la traducción de la *Escuela de Violín* de Leopold Mozart que elaboré como parte de mi Trabajo Fin de Máster (Universidad Politécnica de Valencia, septiembre de 2011). Esta traducción fue elaborada a partir en ejemplar de la primera edición del tratado conservado en la Biblioteca estatal y municipal de Augsburgo (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg). Sin embargo, por la mayor calidad de sus imágenes, esta vez he extraído las imágenes del ejemplar conservado en la estatal de Baviera, en Múnich (Bayerische Staatsbibliothek München) bajo la signatura 4.Mus.th. 1064. La editorial Arpeggio publicó mi traducción en 2013<sup>1</sup>.

Si bien la traducción de la *Violinschule* no se ha considerado estrictamente como parte del presente trabajo de tesis doctoral, he considerado oportuno incluirla en un segundo volumen anexo por diversas razones. En primer término, porque da plenamente sentido al estudio que aquí se expone, y porque sin ella la comprensión del mismo pudiera dar sensación de carente de un material esencial. Por otra parte, dicha traducción crítica formó ya parte de mi trabajo académico previo a esta tesis, de suerte que se integra plenamente en los objetivos globales de carácter científico y académico que trazamos en su día entre mis co-directores y yo misma para los contenidos que nos ocupan, en lo que supuso un acuerdo “de equipo”, tutelado por profesionales en la materia, aunque exclusivamente protagonizado por mi trabajo personal. Y en segundo lugar, ha parecido conveniente incluir esta traducción crítica como herramienta fundamental de cotejo, para que el lector pueda confrontar directa y cómodamente lo expuesto en mi estudio sobre ella, con el texto original. Se trata de una edición “bilingüe” del tratado, por la comparabilidad que ofrece al lector, así como por respeto tanto a forma como a contenido del texto original alemán. Así, mi traducción se presenta, por comodidad, en parejas de páginas enfrentadas con el texto original a la izquierda y el español a la derecha. De tal modo, se facilita aquí, por vez primera, la comprensión del tratado al lector hispano-hablante, paso a paso, de modo que será capaz, llegado el caso, de citar la obra por su fuente primaria —objeto primero de cualquier investigación pretendidamente no sujeta a intermediarios—, comprendiéndola, y pudiendo optar, bien por la cita en lengua española de la traducción que aquí se ofrece —la cual incluso ha respetado la paginación original—, o incluso por prescindir de ella, de manera que la citada traducción se convierta en una verdadera “herramienta” de trabajo, de utilidad para el estudio y la investigación”.

---

<sup>1</sup> MOZART, Leopold: *Escuela de violín*. [Pascual León, Nieves (trad.)]. Barcelona, Arpeggio, 2013.

La metodología utilizada para llevar a cabo este estudio ha ido variando en relación con los contenidos que ofrecían sus diferentes apartados.

En la primera parte de la Introducción a su *Escuela de Violín*, L. Mozart desarrolla contenidos de carácter organológico, enumerando una serie de doce instrumentos de cuerda diferentes que se utilizaban a mediados del siglo XVIII en el área germánica. La *Violinschule* apenas les dedica unas breves notas sobre su construcción y características, pues sin duda resultaban conocidos al lector al que se dirigía el texto. Y si bien algunas de estas tipologías instrumentales se han mantenido sin cambios hasta la actualidad, otras tantas han desaparecido o evolucionado. Por ello, he considerado oportuno ilustrar todos estos instrumentos con imágenes pertenecientes a archivos gráficos de colecciones actuales, así como con representaciones extraídas de algunos importantes tratados. De forma similar, en el capítulo segundo he querido desarrollar los contenidos referentes a la técnica del arco, acompañándolos de algunas fotografías actuales y de unas breves notas sobre la construcción de arcos.

Un segundo grupo de contenidos está dedicado a cuestiones técnicas, con énfasis sobre cuestiones posturales, lo que resulta fundamental en un texto que, como la *Violinschule*, se dirige al estudiante que se inicia en el violín. He basado el análisis de este tipo de descripciones técnicas en la observación de algunas representaciones gráficas, extraídas tanto de fuentes pictóricas como de los mismos tratados instrumentales. Además, he incluido algunas fotografías de grandes intérpretes del siglo XX que demuestran la validez de los contenidos desarrollados por L. Mozart dos siglos atrás.

Por último, el grueso del análisis se basa en el estudio comparativo de diferentes textos pedagógicos pertenecientes, fundamentalmente, al mismo contexto histórico en el que se inserta la *Violinschule*. He querido apoyar todo este tipo de contenidos teóricos con ejemplos musicales extraídos de los mismos textos pedagógicos o del repertorio violinístico.

Si bien ciertos aspectos técnicos o interpretativos como la improvisación de adornos o el uso de la posición y los cambios de arco darían pie a una profunda reflexión en torno a la evolución de estos conceptos y la vigencia de los mismos en la práctica actual, he considerado oportuno delimitar el análisis al entorno más próximo a la *Violinschule*. Pues, en primer lugar, un estudio exhaustivo de estas cuestiones resultaría inabarcable para una tesis doctoral. Además, resulta necesario focalizar el análisis sobre un momento concreto, la década central del siglo XVIII, clave en la transición entre el barroco y el clasicismo, y fundamental en el establecimiento de la técnica violinística contemporánea. Sin embargo, sí que he considerado interesante ampliar el estudio de la ornamentación al área hispánica, dado su carácter vanguardista y su importante papel en el repertorio español de los siglos XVI a XVIII.

La estructura de la presente tesis doctoral sigue, en líneas generales, el orden de capítulos tal y como se presentan en la *Violinschule*. No obstante, la presentación en diez capítulos en lugar de los doce originales, se debe a la agrupación de los capítulos noveno, décimo y undécimo de la *Violinschule* en un mismo capítulo, el noveno de esta tesis doctoral, dedicado a la ornamentación. En consecuencia, el capítulo duodécimo del texto original corresponde al décimo capítulo del presente trabajo, “sobre la correcta interpretación”.

Por otra parte, he querido enfocar de forma algo diferente la Introducción y el capítulo primero: L. Mozart dedica la segunda parte de su Introducción a un relato histórico-mitológico sobre la historia de la música; sin embargo, he querido enfocar este apartado como un testimonio del tipo de fuentes bibliográficas que manejaba el autor y en las que se basó para redactar su tratado. Además, L. Mozart dedica su primer capítulo a desarrollar con gran detalle ciertos aspectos de la teoría de la música que he considerado básicos y ajenos a la discusión fundamental de esta tesis, sobre la técnica propia del violín y sobre ciertas cuestiones interpretativas. Por este motivo, y con una perspectiva de darle la máxima utilidad a mi trabajo, desde el punto de vista práctico, y aun didáctico para la actualidad (es decir, de aplicabilidad social y profesional), he considerado oportuno sintetizar los contenidos desarrollados a lo largo de las tres partes que presenta el primer capítulo original.

Las citas a las fuentes aparecen siempre en el idioma original y siempre ofrezco traducción española propia. En el caso de citas breves, para mayor fluidez de la lectura, he incorporado la traducción española en el texto, figurando su original a pie de página. Sin embargo, en citas de cierta extensión he preferido insertar el original en el cuerpo del texto con un formato más reducido y remitir a su traducción española en una nota al pie.

## OBJETIVOS

El objetivo de esta tesis doctoral es el estudio de la primera edición de la *Escuela de Violín (Versuch einer gründlichen Violinschule)*. Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756) de Leopold Mozart, basado en la traducción castellana del mismo que elaboré como parte de mi tesis de Máster.

Aquel trabajo estaba concebido como punto de partida para posteriores estudios o para la aplicación práctica de los contenidos del tratado. Pues bien, esta tesis supone la cristalización de algunas de aquellas cuestiones que surgían a raíz de la traducción.

Un primer objetivo es el estudio comparativo de la *Violinschule* en relación con otros textos sobre pedagogía instrumental de la misma época (aun a pesar de que pudieran estar concebidos desde diferentes perspectivas, ya como tratados teóricos, ya como métodos para la práctica o enseñanza, o incluso como obras didácticas y para el ejercicio práctico cotidiano del “mecanismo” del instrumento), como los de G. Tartini (1750c), F. Geminiani (1751), F. Galeazzi (1791 y 1796), en el área italiana, o los de C.P.E. Bach (1753), J. Quantz (1752), F. Marpurg (1755) o D. G. Türk (1789) en el área germánica. Además, el estudio puede extrapolarse a la comparación con el tratado de José Herrando (1756), su homólogo en la pedagogía del violín en España.

Por otra parte, el contenido organológico comprendido en el tratado de L. Mozart resulta un interesante testimonio sobre las variedades de instrumentos de cuerda frotada que coexistían a mediados del siglo XVIII. Llama la atención el amplio catálogo, formado por doce categorías, de las cuales muchas han desaparecido o han evolucionado en los cuatro miembros de la actual familia de las cuerdas. Si bien L. Mozart hace una sucinta descripción de estas doce tipologías, con carácter meramente divulgativo como corresponde a un tratado práctico como es la *Violinschule*, el objetivo de mi análisis es profundizar algo más en la descripción de su aspecto y características. De este modo, y basándome también en la representación gráfica de estos instrumentos, pretendo ofrecer al lector actual una imagen más completa de los mismos.

El fin último del texto de L. Mozart es el de facilitar ciertas pautas de aprendizaje y ofrecer una descripción sobre los considerados correctos criterios de interpretación. El tratado se dirige tanto al docente de violín como al joven músico que se acerca por primera vez al instrumento. Así pues, en línea con los objetivos que perseguía L. Mozart al redactar la *Violinschule*, el objetivo último de este trabajo basado en su estudio debe ser, asimismo, pedagógico. A través del análisis de sus diferentes contenidos, tanto teóricos como prácticos,

cabe plantearse la adecuación de este tratado a la enseñanza actual del violín y su incorporación total o parcial en el currículum de enseñanza musical.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien existe todavía una amplia tarea de estudio a desarrollar alrededor de esta *Escuela de Violín* en el ámbito hispanohablante, es cierto que en el ámbito internacional sí se ha tratado profusamente, remontándose el interés por el texto a su primera aparición. A continuación presentaré una enumeración de las diversas apariciones del tratado desde su primera edición en 1756 hasta las últimas ediciones revisadas anteriores a esta traducción castellana. Un primer grupo de publicaciones comprende las ediciones del tratado aparecidas en vida del autor.

Leopold Mozart encomendó la primera edición de la *Violinschule* al taller de su amigo Johann Jakob Lotter de Augsburgo, ciudad natal de Leopold Mozart y con la que siempre mantuvo una estrecha relación, en 1756, como *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4 Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen*. Aparece catalogada<sup>2</sup> en RISM, B/VI/2.

Esta primera edición obtuvo gran éxito, extendiendo la fama de Mozart en el plano europeo de tal modo, que diez años más tarde se editó la traducción del tratado al holandés. La edición estuvo a cargo de Johannes Enschede en Haarlem (1766) y llevó el título *Grondig Onderwys in het behandelen der Viool, ontworpen door Leopold Mozart, Hoogvorstelyk Salzburgschen Kamer-Musicus, met 4 Konst-Plaat en een Tafel van de Regelen der Strykmanier enz.voorzien*. Esta traducción aparece registrada en el *Biographisch-bibliographischen Quellen-Lexikon* de Robert Eitner (\*1832;†1905) VII, 91<sup>3</sup>.

A ésta le siguió una traducción francesa publicada en París en 1769<sup>4</sup>, tres años más

---

<sup>2</sup> LESURE, François (dir.): *Écrits imprimés concernant la musique*. Vol. II (M-Z). Múnich-Duisburgo, G. Henle, 1971, pp. 600-602. Esta edición, de 264 páginas en octavo, corrió a cargo del editor Lotter (“Verlag des Verfassers”). RISM menciona hasta 44 ejemplares conservados de esta primera edición, a razón de once en Alemania y otros tantos en los Estados Unidos de América; seis en Austria, y otros tantos en Gran Bretaña; dos en Dinamarca, y otros dos en Holanda; así como uno en cada uno de los siguientes países: Finlandia, Francia, Italia, República Checa, Rumanía y Suiza. De todas las diversas ediciones de este tratado que registra el RISM, no se localiza ningún ejemplar en España.

<sup>3</sup> EITNER, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1902. También se registra esta edición holandesa en la citada publicación del RISM a cargo de F. Lesure (*op. cit.*, p. 601), donde se señala que salió a la luz con 259 páginas y tamaño en cuarto, anotándose hasta quince ejemplares hoy conservados a nivel mundial: cinco en Holanda, cuatro en los Estados Unidos de América, tres en Gran Bretaña, dos en Bélgica y uno en Austria.

<sup>4</sup> Aparece referencia de esta edición francesa en la edición del tratado en su traducción inglesa a cargo de Editha Knocker en MOZART, Leopold: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. [KNOCKER, Editha (trad.)]: Oxford, Oxford University Press, 1985. RISM (F. Lesure, *op. cit.*, p. 601) registra su título completo como: *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon composée par Léopold Mozart... traduite de l'allemand en français par Valentin Roeser... On trouvera à la fin de cette méthode XII petits duo et un caprice faciles et à la portée des commençants*. Editado en París por Le Menu, con apenas 89 páginas numeradas en tamaño folio y sin fecha, aunque RISM, que registra seis ejemplares conservados en la actualidad (uno en cada



tarde, el *Méthode raisonnée Pour apprendre à Jouer du Violon* [...], traducido del alemán por Valentin Roeser<sup>5</sup>, músico de la corte del duque Luis Felipe I de Orléans. Esta traducción aparecerá por segunda vez en el taller de Le Menu, París, en 1778, con privilegios reales.<sup>6</sup>

De 1769-1770 data también la segunda edición en lengua alemana, revisada y ampliada respecto a la primera, y de nuevo a cargo de Lotter en Augsburgo: *Leopold Mozarts Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Zweyte vermehrte Auflage*. Aparece también catalogada en RISM B/VI/2<sup>7</sup>.

En 1787 se publica la tercera y última edición alemana en vida del autor, previa a su muerte el 28 de mayo de ese mismo año. Este texto (*Leopold Mozarts Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Dritte vermehrte Auflage*) vuelve a imprimirse en Augsburgo, ahora en el taller de Lotter “e hijo” y aporta añadiduras y correcciones, si bien mantiene el prólogo de la primera<sup>8</sup>. Aparece catalogada en RISM, B/VI/2<sup>9</sup>. En el párrafo final del último capítulo anuncia una posible cuarta edición y se disculpa por una dedicación inferior a lo que desearía, achacándola a los viajes que, por aquellos tiempos, realizaba por Europa exhibiendo a sus hijos<sup>10</sup>.

Un segundo grupo de publicaciones comprende las ediciones posteriores a la muerte del autor, entre las que existe una cuarta edición de 1791 (*Leopold Mozarts Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Vierte Auflage*) publicada en Frankfurt y Leipzig, pero sobre la que no consta el impresor, lo cual parece indicar que no se trataba de una edición autorizada, aunque sí habla a

---

uno de los siguientes países: Alemania, los Estados Unidos de América, Francia, Gran Bretaña, Holanda e Italia), atribuye su datación a 1770.

<sup>5</sup> El clarinetista, compositor, arreglista y traductor alemán Valentin Roeser (\*1735c; †1782c) vivió en París desde 1754, donde tradujo al francés textos en lengua alemana como los de Friedrich Wilhelm Marpurge y L. Mozart, contribuyendo de este modo a difundir la obra de sus compatriotas.

<sup>6</sup> Otras ediciones parisinas, con igual título, y todas sin indicación expresa de fecha y con 89 páginas, según RISM (F. Lesure, *op. cit.*, p. 602), son las siguientes: 1) París, Boyer et Le Menu, [1783c]. Tamaño en octavo (un único ejemplar conservado, en los Estados Unidos); 2) París, Boyer, [1788c]. Tamaño en folio (un ejemplar en Gran Bretaña y otro en los Estados Unidos); y 3) París, Nadermann, [1800c]. Tamaño en folio “dos ejemplares en Estados Unidos y otros dos en Francia).

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 601. En realidad, existen dos versiones diferentes de esa segunda edición, ambas salidas del mismo taller editorial, aunque una en el año 1769, y otra “a costa del editor” (“auf Kosten des Verfassers”), en 1770. La de 1769, en octavo, consta de 268 páginas y de ella se conocen trece ejemplares en la actualidad: cinco en Alemania, tres en Estados Unidos, dos en Austria, otros dos en Gran Bretaña y uno en Dinamarca. De la edición de 1770 se conservan 32 ejemplares, a razón de seis en Alemania, siete en Estados Unidos, seis en Austria, tres en Francia, tres en Gran Bretaña, dos en Suiza y uno en cada uno de los siguientes países: Bélgica, Dinamarca, Holanda, Hungría e Italia.

<sup>8</sup> Esta tercera edición puede consultarse online dentro del catálogo de la Petrucci Library: MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo, Lotter, 1787.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 601. En octavo, consta de 268 páginas. RISM registra 55 ejemplares, de los cuales dieciocho se hallan en Alemania, diez en Austria, siete en Estados Unidos, cinco en Gran Bretaña, cuatro en Suiza, tres en Italia, dos en Francia, y uno en cada uno de los siguientes países: Bélgica, Dinamarca, Holanda, Noruega, Polonia y República Checa.

<sup>10</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo, Lotter, 1787, p. 277.

favor del creciente interés por esta obra<sup>11</sup>.

A ella le sigue su edición corregida de 1800 (*Leopold Mozarts Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Vierte vermehrte Auflage*) si bien debiera considerarse como quinta edición teniendo en cuenta la anterior. De nuevo se imprime en Augsburgo en el taller de Lotter e hijo<sup>12</sup>, y, según E. Knocker, queda obsoleta en comparación con otros métodos coetáneos que sí se hacían eco de las numerosas modificaciones que estaban ocurriendo en el campo de la interpretación violinística<sup>13</sup>. Lo mismo cabe decir respecto a ediciones posteriores, como la de Leipzig en la imprenta de Hoffmeister y Kühnel en 1804, con el subtítulo de *Neue umgearbeitete Ausgabe*, en la que sólo figura una representación del arco del violín<sup>14</sup>, pues las posturas expuestas por Leopold Mozart en la primera edición habían perdido validez en este momento.

En el catálogo online de la Biblioteca Mozartiana, perteneciente a la Fundación del Mozarteum de Salzburgo<sup>15</sup>, aparece constancia de una traducción al ruso datada en 1804, a cargo de Paul Torson, en edición de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo.

Son numerosas las ediciones ampliadas y revisadas a inicios del siglo XIX. En París, Michel Woldemar publica en 1801 su *Méthode de violon par L. Mozart rédigée par Woldemar, élève de Lolli*. En el ámbito germánico destaca Viena, con ediciones como la de 1806 en la imprenta de Cappi, la de Sigismund Neukomm en el taller de Mollo este mismo año o la *Neue vollständige theoretisch-practische Violinschule für Lehrer und Lernende* de Joseph Pirlinger por la imprenta de Hoffmeister en 1799<sup>16</sup>. En Leipzig, Hoffmeister & Kühnel (1804) y Peters (1817) reimprimen la obra, mientras que Schiedermayr publica *Ein zweckmäßiger Auszug aus der großen Violin Schule von Mozart* en la casa Schott, de Maguncia, en 1818. El tratado llega incluso a Londres en una edición parcial a cargo del taller

---

<sup>11</sup> RISM (*op. cit.*, p. 601) anota veinte ejemplares conservados de esta primera versión de la cuarta edición: ocho en Alemania; tres en Estados Unidos; dos en Austria, en Gran Bretaña y en Suiza; y uno en Hungría, en Italia y en la República Checa.

<sup>12</sup> RISM (*op. cit.*, p. 601) registra 27 ejemplares conservados, de los cuales se localizan doce en Alemania; cinco en Austria; tres, en Gran Bretaña y en Suiza; dos en Italia; y uno, en Estados Unidos, y en Holanda.

<sup>13</sup> MOZART, Leopold: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. [Knocker, Editha (trad.)]. Oxford, Oxford University Press, 1985.

<sup>14</sup> Disponible en: <<http://mozarteum.at/en/research>> [Fecha de consulta: 25 de enero de 2015].

<sup>15</sup> Disponible en: <[www.mozarteum.at/wissenschaft/bibliothek/bibliotheca-mozartiana](http://www.mozarteum.at/wissenschaft/bibliothek/bibliotheca-mozartiana)> [Fecha de consulta: 27 de enero de 2015].

<sup>16</sup> RISM (*op. cit.*, p. 602) atribuye esta publicación a dos autores-editores, Leopold Mozart y Joseph Pirlinger. Su título completo es: *Neue vollständige theoretische und praktische Violin-Schule für Lehrer und Lernende. Herausgegeben von L. Mozart und J. Pirlinger. [1ter-2ter Theil]*. Esta publicación vio la luz en Viena, a cargo de la “Musikalisch-typographische Verlagsgesellschaft” (Christian Gottlob Täubel), 1799-1800. En tamaño folio, constaba de cien páginas. Se conocen tres ejemplares, dos en Austria (uno de ellos únicamente con la primera parte) y uno en Alemania. Por su parte, RISM anota una versión distinta y posterior de dicha edición, ésta (en tamaño octavo y con 105 páginas) aparecida con igual título, aunque rematado únicamente como “Erster Theil”, que vio la luz en Viena, en las oficinas de Joseph Elder, en 1800. Se conoce un único ejemplar, que se conserva en Suiza.

de Wheatstone en 1812, titulado *Mozart's violin school on the art of bowing*.

En la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se conserva una copia española del tratado: *Método de tocar el violín por Leopoldo Mozart. Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas acerca de la música en general y el diapason del instrumento. Por un aficionado principiante*<sup>17</sup>. No obstante, las notables omisiones y los numerosos añadidos del autor anónimo hacen de este ejemplar una fuente poco fiable en relación con el texto original. Esta copia manuscrita carece de fecha, pero puede datarse a partir de 1831, fecha de fundación del Real Conservatorio.

Debemos considerar que a principios del siglo XIX se publican métodos más modernos, como el *Méthode de violon* (París, Magasin de Musique du Conservatoire Royal, 1803) de Pierre Baillot, Pierre Rode, y Rodolphe Kreutzer, el *Metodo della mecánica progressiva per suonare il violino* de Bartolomeo Campagnoli (Milán, Ricordi, 1820), la *Violinschule* de Ludwig Spohr (Viena, Tobias Haslinger, 1832), así como numerosos opus de estudios técnicos, como los “24 Caprichos” de Pierre Gaviniès, los “36 Caprichos” de Federigo Fiorillo o los “24 Caprichos” de Niccolò Paganini. Estos textos forman parte de los currículums oficiales y ofrecen una respuesta pedagógica a las nuevas exigencias técnicas.

Sin embargo, a principios del siglo XX, con el auge de los estudios de musicología, se renueva el interés por los textos originales, por lo que se continuará la exploración del tratado de L. Mozart mediante reimpresiones del texto original. Un primer grupo de estudios sobre la *Violinschule* son los trabajos incluidos como parte de las ediciones críticas del tratado. Entre ellos destacan las palabras preliminares de B. Paumgartner a la edición facsímil del tratado<sup>18</sup>, el prefacio de Alfred Einstein a la traducción inglesa de Editha Knocker<sup>19</sup>, los comentarios de Hans Rudolf Jung y la introducción de David Oistrakh a la reimpresión de la tercera edición del tratado<sup>20</sup>, el prólogo que hace Greta Moens-Haenen a la reimpresión de la primera edición<sup>21</sup> o el trabajo de G. F. Kasperek sobre la segunda edición del tratado<sup>22</sup>. En el ámbito hispanohablante seguía faltando una versión de la *Violinschule* de L. Mozart hasta la reciente

---

<sup>17</sup> MOZART, Leopold: “Método de tocar el violín por Leopoldo Mozart. Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas acerca de la música en general y el diapason del instrumento. Por un aficionado principiante”, en *Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, 12 y 13 (2005-2006). [Fernández de la Cuesta, Ismael (dir.)]. Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2006.

<sup>18</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. [Paumgartner, Bernhard (ed.)]. Viena, Carl Stephenson, 1922.

<sup>19</sup> MOZART, Leopold: *A treatise on the fundamental principles of Violin playing*. [Einstein, Alfred (ed.)], [Knocker, Editha (trad.)]. Oxford, Oxford University Press, 1948.

<sup>20</sup> MOZART, Leopold: *Gründliche Violinschule. Faksimile- Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg 1789*. [Jung, Hans Rudolf (ed.)]. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1968.

<sup>21</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule, Faksimile-Reprint der 1. Aufl. 1756*. [Moens-Haenen, Greta (ed.)]. Kassel, Bärenreiter, 1995.

<sup>22</sup> MOZART, Leopold: *Gründliche Violinschule. Erstausgabe der zweiten Auflage von 1769 in moderner Schrift und angepaßter Rechtschreibung*. [Beckmann, Mathias Michael (ed.)]. [Kasperek, Gottfried Franz (trad.)]. Salzburg, Kulturverlag Polzer, 2007, pp. 11-23.

publicación de mi trabajo de traducción en 2013<sup>23</sup>.

Por otra parte, existen numerosos textos que, integrados en su mayor parte en publicaciones periódicas, estudian brevemente el tratado de L. Mozart. Entre ellos cabe destacar los estudios de W. Egk<sup>24</sup>, K. Gerhartz<sup>25</sup>, J. Hofmiller<sup>26</sup>, A. Rosenthal<sup>27</sup> o U. Pesic<sup>28</sup>. Además, y fruto del profundo estudio de la *Violinschule*, surgen una serie de publicaciones que aplican sus contenidos a determinados aspectos o a un repertorio concreto. En este campo cabe citar el trabajo sobre articulación de R. Stowell<sup>29</sup>; el estudio de P. Petrobelli que desarrolla la relación entre la *Violinschule* y la música vocal<sup>30</sup>, y las guías a la interpretación de Mozart hijo que hacen Ralph Cherubini<sup>31</sup> y David Kerr<sup>32</sup>. Dentro del grupo de artículos basados en el tratado, figuran también las reflexiones en torno a la cultura de L. Mozart<sup>33</sup>, al sistema comunicativo de la *Violinschule*<sup>34</sup>, o los principios estéticos sobre los que se apoya el texto<sup>35</sup>. W. Lidke<sup>36</sup> realiza una interesante comparación contrastando las escuelas de violín de L. Mozart y L. Spohr.

Por último, también hay que citar aquéllos textos que, con carácter generalista, se basan en los contenidos de la *Violinschule* y de otros tratados de la época para elaborar una

---

<sup>23</sup> MOZART, Leopold: *Escuela de violín*. [Pascual León, Nieves (trad.)]. Barcelona, Editorial Arpeggio, 2013.

<sup>24</sup> EGK, Werner: "Anmerkungen zur Violinschule von Leopold Mozart", en *Gestalt und Gedanke*. Munich, Bayerische Akademie der schönen Künste, 1957, pp. 28-35.

<sup>25</sup> GERHARTZ, Karl: "Die Violinschule von Leopold Mozart (1756)", en *Mozart-Jahrbuch*. Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, 1929, pp. 234-302.

<sup>26</sup> HOFMILLER, Josef: "Der alte Mozart und seine Violinschule", en *Acta Mozartiana*. Augsburg, Deutsche Mozart-Gesellschaft, 1987, pp. 1-7.

<sup>27</sup> ROSENTHAL, Albi: "Leopold Mozarts "Violinschule" Annotated by the Author", en *Mozart Studies 1*. [Eisen, Cliff (ed.)]. Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 83-99.

<sup>28</sup> PESIC, Uros: *Leopold Mozart, nas savremenik. Violinska skola Leopolda Mocarta u sluzbi savremenog violinizma*. Belgrado, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1999.

<sup>29</sup> STOWELL, Robin: "Leopold Mozart revised: Articulation in Violin Playing during the second half of the Eighteenth Century", en *Perspectives on Mozart Performance*. [Todd, Ralph Larry y Williams, Peter (eds.)]. Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 126-157.

<sup>30</sup> PETROBELLI, Pierluigi: "La Violinschule di Leopold Mozart e la musica vocale", en *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*. [Danckwardt, Marianne y Hoyer, Johannes, (eds.)]. Augsburg, Wißner, 2006, pp. 11-15.

<sup>31</sup> CHERUBINI, Ralph: *Leopold Mozart's Violinschule as a Guide to the Performance of W.A. Mozart's Sonatas for Violin and Keyboard*, Tesis doctoral. Cleveland, Case Western Reserve University, 1976.

<sup>32</sup> KERR, David Wallis: *A Performance Edition of W.A. Mozart's "Eine kleine Nachtmusik" KV 525, based upon Performance Principles propounded in Leopold Mozart's "Versuch einer gründlichen Violinschule"*, Tesis doctoral. Greeley, University of Northern Colorado, 1986.

<sup>33</sup> PETROBELLI, Pierluigi: "La cultura di Leopold Mozart e la sua Violinschule", en *Mozart-Jahrbuch*. Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, 1989/1990, pp. 9-16.

<sup>34</sup> ANGELUCCI, Eugenia: "La forma della comunicazione nel sistema didattico della "Violinschule" di Leopold Mozart", en *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums*. [Mancal, Josef y Plath, Wolfgang, (eds.)]. Augsburg, Wißner, 1997, pp. 107-145.

<sup>35</sup> BROY, Erich: "Die „gewisse gute Art“ zu spielen. Überlegungen zu Ästhetik und Methodik in Leopold Mozarts Violinschule", en *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*. [Danckwardt, Marianne y Hoyer, Johannes, (eds.)]. Augsburg, Wißner, 2006, pp. 18-62.

<sup>36</sup> LIDKE, Wolfgang: "Übereinstimmung und Gegensatz der Violinschulen von Leopold Mozart und Louis Spohr", en *Festschrift Louis Spohr*: [Kraft, Günther (ed.)]. Weimar, Sektion Musikwissenschaft des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Arbeitskreis Thüringen, en colaboración con la división de Cultura del Ayuntamiento de Erfurt, 1959, pp. 7-25.

descripción sistemática de los principios que guían la interpretación en el Clasicismo. Robert Donington aborda en su libro la interpretación de la “música antigua” desde un amplio abanico de aspectos interpretativos<sup>37</sup>. Por su parte, David Boyden<sup>38</sup> y Robin Stowell<sup>39</sup> también profundizan en este aspecto, si bien en referencia a la técnica específicamente violinística.

Mi trabajo sobre la *Violinschule* pretende completar este catálogo de publicaciones y, aprovechando la extensión y el desarrollo de contenidos que permite la estructura de una tesis doctoral, elaborar un estudio mucho más sistemático y exhaustivo de los contenidos que expone L. Mozart. Al mismo tiempo, pretendo ampliar el análisis comparativo de la citada “Escuela” con otros tratados instrumentales de su misma época, de modo que mi trabajo sirva al intérprete que desee enfrentarse al repertorio de la segunda mitad del siglo XVIII.

---

<sup>37</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992].

<sup>38</sup> BOYDEN, David: *History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Londres, Oxford University Press, 1965.

<sup>39</sup> STOWELL, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.



**LA *ESCUELA DE VIOLÍN* DE LEOPOLD MOZART  
(AUGSBURGO, JAKOB LOTTER, 1756): ANÁLISIS Y ESTUDIO CRÍTICO**





## INTRODUCCIÓN

### PRIMERA PARTE DE LA INTRODUCCIÓN: ORGANOLOGÍA

#### LA FAMILIA DE LAS VIOLAS

Tras registrar las formalidades de rigor en la Dedicatoria y el Prólogo, Leopold Mozart comienza el desarrollo de contenidos de su Escuela para Violín con una enumeración de las doce tipologías de instrumentos de cuerda comprendidos en la familia de las violas:

1. *Pochette*;
2. Violín mudo;
3. Violín medio;
4. Violín común o soprano;
5. Viola (*alto viola* o *viola da braccio*);
6. *Viola di fagotto*;
7. *Bassel* o *bassete*;
8. Violón (contrabajo);
9. Viola da gamba;
10. Bordón (*baryton*);
11. Viola de amor;
- y 12. Violet inglés.

En esta enumeración, el término viola adquiere gran amplitud de significado, comprendiendo de forma general a toda la familia de instrumentos de cuerda frotada. Sin embargo, no todos los autores coinciden en esta delimitación. Así, Donington<sup>1</sup>, quizá inspirado por la diferenciación establecida previamente por Praetorius<sup>2</sup>, propone una distinción entre las familias de las violas y los violines, asociándolas a los conceptos de *viola da gamba* y *viola da braccio*, respectivamente. A pesar de las notables coincidencias entre

---

<sup>1</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, pp. 527-528].

<sup>2</sup> PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum; ex veterum et recentiorum, ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius denique musicae artis observatione: in cantorum, organistarum, organopoeorum, caeterorumque musicam scientiam amantium et tractantium gratiam collectum: et secundum generalem indicem tuti operi praefixum, in quatuor tomos distributum*. Wolfenbüttel, Elias Holwein; Wittenberg, Johann Richter, 1614/15 (-Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1618/20). 3 vols. [vol. I, Wolfenbüttel, 1614; Wittenberg, 1615; vol. II, parte I *De organographia*, Wolfenbüttel, 1618-1619; parte II *Theatrum instrumentorum*, Wolfenbüttel, 1620; vol. III *Termini musici*, Wolfenbüttel, 1618-1619.]

ambas, Donington señala algunas de las diversidades existentes en su estructura: junto a unas cuerdas más delgadas, la chapa que forma las tapas de las violas es más fina y ligera que la de los violines, logrando en su conjunto una sonoridad más apagada. Donington relaciona la familia de las violas con el rasgo común de su posición entre las piernas del intérprete, al mismo tiempo que les atribuye un origen anterior, mientras que limita la existencia del violín al siglo XVI, a partir del cruce entre el *rebec* y la *lira da braccio*. Sobre el origen de la viola, remite a Jean Rousseau<sup>3</sup>, que, en su *Traité de la viole*, remonta su origen a tiempos antiguos, relacionándola con el origen de la música por su proximidad a la voz humana.

Así pues, puede resultar interesante considerar esta clasificación binomial previa y dedicarse, en primer lugar, a la familia de las violas (*da gamba*), a las que corresponderían las tipologías sexta, novena y décima de Leopold Mozart: la *viola da gamba* propiamente dicha y el bordón.

Donington afirma que las violas quedaron obsoletas a lo largo del periodo barroco, logrando sólo sobrevivir en la figura de la *viola de gamba* o *basso viola*, cuya técnica se desarrolló desde finales del siglo XVI hasta principios del XVIII y que seguiría en uso hasta el siglo XIX. Así pues, tenemos que remontarnos a un tratado anterior, el *Syntagma musicum* de Michael Praetorius<sup>4</sup>, en cuya sexta parte, *Theatrum Instrumentum seu Sciagraphia* (Vol. II, parte II del *Syntagma Musicum*) se enumeran los diversos instrumentos pertenecientes a la familia de las *viola da gamba*, tal como se muestran en la tabla derecha y se definen en el capítulo XXII, *De Organographia*<sup>5</sup>.

Como puede apreciarse en la ilustración de la izquierda, bajo las cifras 1-3 se representan los diferentes miembros de la familia de las *viola da gamba*: la viola da gamba tenor, la pequeña viola da gamba bajo y la gran viola da gamba bajo, respectivamente. A la misma familia debe añadirse la viola bastarda, representada en la imagen bajo la cifra 4 y la *lira de braccio* italiana, bajo la cifra 5. El lapso de tiempo que separa el *Syntagma musicum* de la *Violinschule* hace difícil la correspondencia exacta entre estos instrumentos y los expuestos por L. Mozart en su tratado. Así, la viola da gamba tenor (nº 1 en la imagen), la pequeña viola da gamba bajo (nº 2 en la imagen) y la gran viola da gamba bajo (nº 3 en la imagen) de M. Praetorius pueden comprenderse en la novena tipología instrumental de la *Violinschule*, correspondiente a la viola da gamba. Por otra parte, la viola bastarda (nº 4 en la imagen) se relaciona con el posterior bordón o *baryton* (décima categoría de L. Mozart).

---

<sup>3</sup> ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687.

<sup>4</sup> PRAETORIUS, Michael: *op. cit.* Vol. II, parte II *Theatrum instrumentorum*.

<sup>5</sup> PRAETORIUS, Michael: *op. cit.* Vol. II, parte I. *De organographia*.

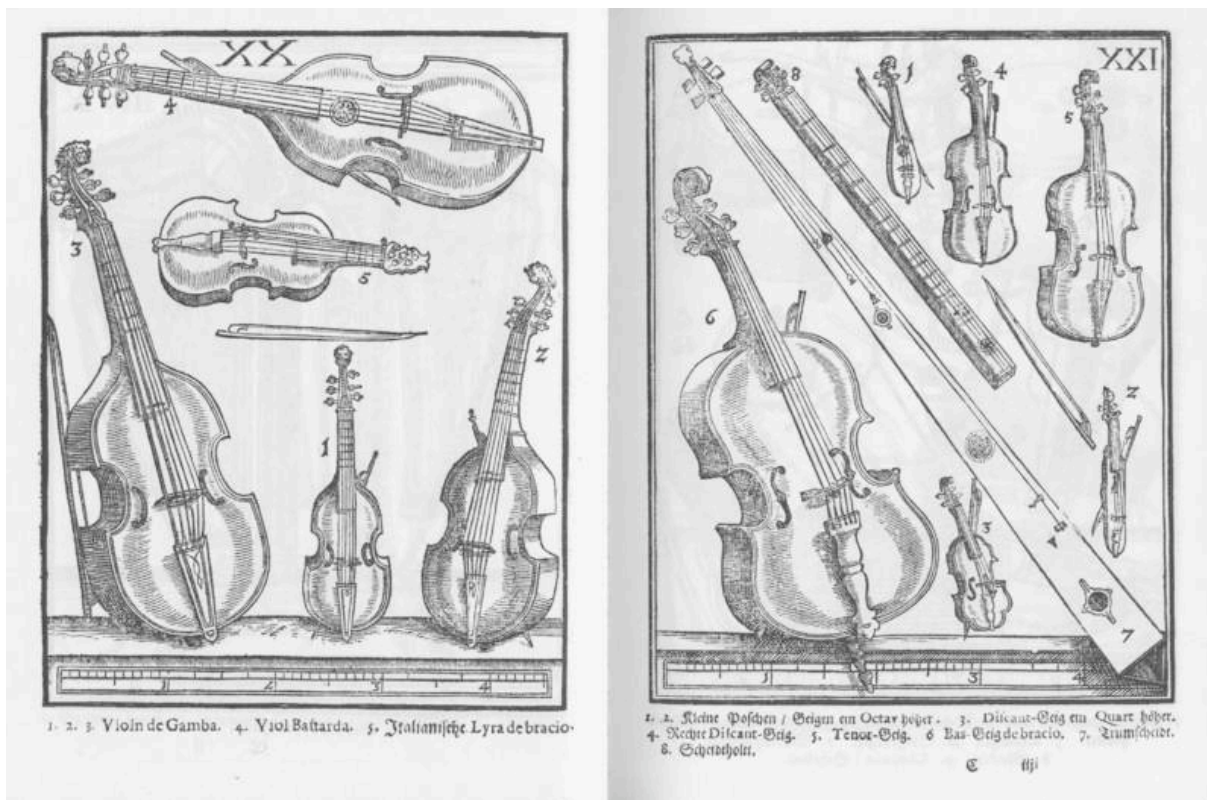


Figura 1: M. Praetorius: *Syntagma Musicum* (1618-1619)

En correspondientes tablas, Praetorius registra gráficamente la afinación de los diferentes tipos de instrumentos pertenecientes tanto a la familia de las violas como a la de los violines. De este modo, se pueden corroborar los rasgos característicos de cada uno de ellos y, en particular, comprobar la adecuación de los mismos a la descripción facilitada por Leopold Mozart más de un siglo más tarde.

Así, la *viola da gamba* de M. Praetorius tiene seis cuerdas afinadas por cuartas, a excepción del intervalo de tercera entre las cuerdas centrales. La distancia de más de un siglo hace que Mattheson en *Das neu eröffnete Orchester*<sup>6</sup>, equipare el término *viola da gamba* al francés *basse de viole* y le atribuya un papel de refuerzo del bajo continuo. Define también la afinación de sus seis cuerdas afinadas: Re – La – Do – Do – Sol – Re. De este modo, resulta una afinación diferente y una extensión de tres octavas, también distinta a la propuesta por Praetorius.

Algunos años más tarde, Leopold Mozart describe la *viola da gamba* (9) dentro de su novena tipología, en la enumeración de instrumentos de cuerda, como dotada de “seis o siete

<sup>6</sup> MATTHESON, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge*. Hamburgo, el autor y la viuda de Benjamin Schiller, 1713, pp. 183-185.

cuerdas”<sup>7</sup>, si bien no detalla su afinación ni registro. La imagen siguiente pertenece a la colección del Metropolitan Museum de Nueva York<sup>8</sup> y corresponde a un modelo inglés de seis cuerdas del constructor Richard Maeares (1680).



**Figura 2: Viola da gamba (Metropolitan Museum, Nueva York).**

Del *Gabinetto armonico* de F. Bonanni<sup>9</sup>, un siglo posterior a la obra de Praetorius, obtenemos la siguiente ilustración de un intérprete de viola (debemos entender *viola da gamba*). Este tratado consiste, más bien, en una colección de grabados de instrumentos al que acompañan descripciones vagas y no completamente satisfactorias: "L'immagine seguente è in atto di suonare un'istromento simile nella figura al Violino, mà per la grandezza che hà è nominato Viola"<sup>10</sup>. Sin embargo, el grabado correspondiente puede resultar interesante por su representación del modo de tañer el instrumento.

---

<sup>7</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Primera parte de la Introducción, párrafo segundo. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 2.

<sup>8</sup> Disponible online en: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/180014987>> [Fecha de consulta: 05.10.2012].

<sup>9</sup> BONNANNI, Filippo: *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori, indicati e spiegati dal padre Filippo Bonanni della Compagnia di Giesù*. Roma, Giorgio Placho, 1722.

<sup>10</sup> Bonanni en HOFFMANN, Bettina: "The nomenclature of the Viol in Italy", en *The Viola da Gamba Society Journal*, 2 (2008), pp. 1-16. [Richard Carter y John Steedman, traducc.].



Figura 3: Viola da gamba. F. Bonanni: Gabinetto armonico (1722).

Tras tratar la *viola da gamba*, Leopold Mozart alude a una décima tipología, el **bordón o baryton (10)**. A pesar de que en el texto de Praetorius no encontramos ningún instrumento con nombre similar, y tal como sugieren algunos autores<sup>11</sup>, puede relacionarse con una evolución de viola bastarda descrita en el *Syntagma Musicum*. Tal como se observa en la ilustración extraída de este texto, y, citando al mismo Praetorius<sup>12</sup>, la viola bastarda deriva de la viola da gamba tenor, con la que comparte afinación<sup>13</sup>; sin embargo, se diferencia de ésta en el tamaño algo mayor y en la forma más alargada de su cuerpo. A sus seis cuerdas de tripa se añaden en el área inglesa, según la descripción de Praetorius, ocho cuerdas más de resonancia, de latón. Es éste el rasgo que facilita la asociación con el bordón descrito por L. Mozart, en la parte trasera de cuyo mástil “se insertan nueve o diez cuerdas de latón y acero”<sup>14</sup>.

Del repertorio para barítono destaca la producción de Joseph Haydn durante su estancia con los príncipes de Esterházy, en la que destacan los doce divertimentos incluidos en el catálogo X de la numeración Hoboken, los 126 tríos para baryton, viola y violonchelo (bajo la cifra XI), los 24 duetos con baryton<sup>15</sup> (bajo la cifra XII) o los tres conciertos perdidos para baryton, con acompañamiento de dos violines y bajo continuo<sup>16</sup>. En la siguiente imagen

<sup>11</sup> BLASCO VERCHER, Francisco y SANJOSÉ HUGUET, Vicente: *Los instrumentos musicales*. Valencia, Universidad de Valencia, 1994, p. 127.

<sup>12</sup> PRAETORIUS, Michael: *op. cit.*, Vol. II, parte I. *De organographia*, capítulo XXI.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>14</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 2.

<sup>15</sup> En la mayoría de casos se trata de obras con forma de Sonata, Dúo o Divertimento, compuestas para dos barytons o para baryton y violonchelo.

<sup>16</sup> HOBOKEN, Anthony von: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. 3 vols. Maguncia, Schott, 1957-1978. La catalogación completa de obras de Joseph Haydn elaborada por Hoboken puede

se observa un ejemplar construido por Daniel Achatius Stadlmann (Viena, 1715), y conservado en el Museo de instrumentos musicales de la Universidad de Leipzig<sup>17</sup>.



**Figura 4: Baryton (Museo de instrumentos musicales, Universidad de Leipzig).**

Leopold Mozart afirma que para el registro de bajo se requiere un instrumento denominado *viola de fagotto* (6), al que reserva el sexto lugar en su enumeración instrumental. Existe cierta confusión en torno a este instrumento. Así, mientras que el diccionario *New Grove*<sup>18</sup> lo asocia a la viola bastarda (véase Figura 1) y el diccionario *Harvard*<sup>19</sup> lo define como una especie de viola afinada como el violonchelo pero sujeta al hombro, Pedrell<sup>20</sup> asimilaba este instrumento a la *viola di bordone*, *baryton* o *viola di paredon*. Según su definición, este instrumento está encordado con seis o siete cuerdas de tripa afinadas por cuartas (desde el Mi 2 hasta el Mi 4 en el caso de seis cuerdas y desde el Si 1 hasta el Mi 4 en el caso de los de siete cuerdas) y dieciséis cuerdas simpáticas de metal ordenadas cromáticamente a partir de la afinación de la cuerda más grave.

---

consultarse online en: <<http://www.uquebec.ca/musique/catal/haydn/hayfj.html>> [Fecha de consulta: 24.06.2012].

<sup>17</sup> Disponible online en: <<http://www.uni-leipzig.de>> [Fecha de consulta: 14.11.2012].

<sup>18</sup> BROWN, Howard M.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York, Oxford University Press, 2001.

<sup>19</sup> RANDEL, Don Michael (editor). *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 221.

<sup>20</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897. [Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 1992, p. 497].

Mientras que los instrumentos comentados hasta este punto pertenecen a la categoría de violas, las restantes nueve tipologías instrumentales enumeradas por L. Mozart corresponderían a la familia de los violines, o *violae da braccio*, según la nomenclatura de M. Praetorius o, salvando las distancias, incluso de R. Donington. Todas ellas se tocan apoyadas en el brazo, a excepción del violonchelo y del contrabajo.

Volviendo al *Syntagma musicum*, y a la ilustración de los instrumentos de cuerda, en la imagen XXI (véase Figura 1) se encuentran representados los ejemplares de la familia de las *violae da braccio* (o violines, según Donington). Sin embargo, y como veremos a continuación, no todos estos ejemplares instrumentales lograron sobrevivir hasta mediados del siglo XVIII.

Siguiendo la clasificación de L. Mozart, la primera tipología corresponde al *pochette* o *poche* (1), usado por los maestros de danza franceses, de donde deriva su nombre, en sus clases y de fácil transporte “en el bolsillo”. Se conoce también como *tanzmeistergeige*, *poschengeige*, *taschengeige* o *sackgeige*. Según la ilustración de Praetorius (imagen XXI, cifras 1 y 2), podía tener forma redondeada o, de manera más habitual, alargada, y se situaba una octava sobre la afinación habitual del violín. A. Kircher (1650) recoge este instrumento entre los *Instrumenta polychorda* bajo el nombre latino de *linterculus*, de *linter*, barca”, por su forma alargada semejante al casco de una embarcación, y le atribuye la misma afinación del violín común. A continuación se muestran las representaciones de este instrumento de Mersenne<sup>21</sup>, y de Kircher<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Sebastien Cramoisy, París, 1636, segunda parte, libro cuarto, p. 178.

<sup>22</sup> KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni: In X Libros Digesta*. Roma, Typographia Haeredum Francisci Corbelleti, 1650, p. 487. [Edición facsímil: París, CNRS, 1963, 3 vols.].

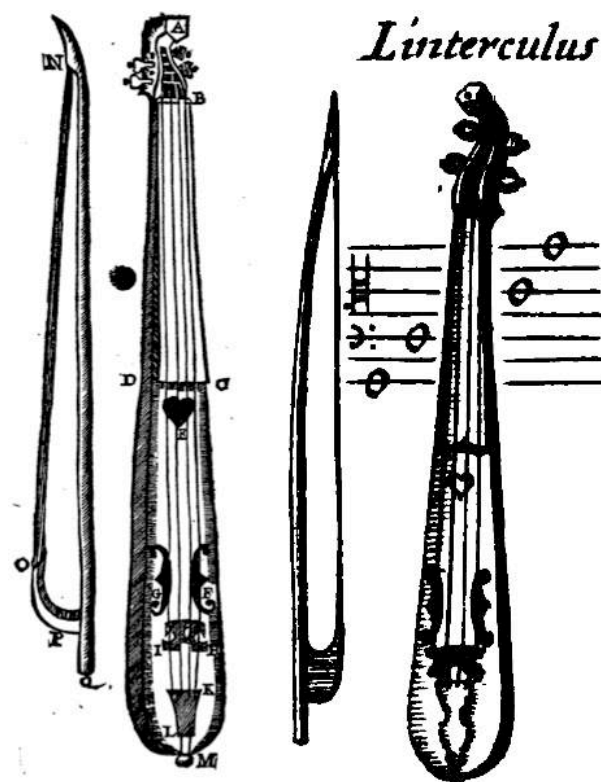


Figura 5: Pochettes. A. Kircher: *Musurgia Universalis* (1650) y M. Mersenne: *Harmonie universelle* (1636).

Adicionalmente, Pedrell<sup>23</sup> nombra la *canne-pochette*, en forma de bastón, con función de funda o estuche para el instrumento y su arco. Asimismo, Pedrell, aunque obviamente mucho tiempo más tarde, habla de *pochettes* de tres o cuatro cuerdas, fijando la afinación de los primeros un intervalo de cuarta o quinta sobre la afinación del violín. La influencia de las *viole d'amore* ocasionó que la construcción de *pochettes* imitara su forma, añadiendo cuerdas simpáticas y dando pie a una subcategoría: el *pochette d'amour*<sup>24</sup>.

A continuación se muestran tres ejemplares de *pochettes* conservados en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York<sup>25</sup>. El modelo de la izquierda corresponde a un instrumento del siglo XVII, del área de Augsburgo (42 cm.) característico por la voluta esculpida en forma de cabeza de león. De la misma región procede el instrumento de la imagen central, construido por Georg Wörle en la década de 1670. (44.2 cm.). El instrumento representado a la derecha es posterior, construido en Francia y datado en el siglo XVIII. Obsérvese la riqueza de los materiales empleados: madera de arce, marfil y ébano. La longitud de estos instrumentos oscila entre los 42 y los 44 centímetros; la anchura de los modelos alemanes, más estrechos, es de 4 cm.

<sup>23</sup> PEDRELL, Felipe: *op. cit.*, p. 65.

<sup>24</sup> STOWELL, Robin: *The early violin and viola*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 176.

<sup>25</sup> Disponible online en: <<http://images.metmuseum.org>> [Fecha de consulta: 23.06.2012].





**Figura 6: Pochettes (Metropolitan Museum de Nueva York).**

La segunda tipología de las citadas por L. Mozart corresponde al **violín mudo (2)**. J. Mattheson<sup>26</sup> confunde este instrumento con el *pochette* en un mismo párrafo bajo la categoría de *strohfideln* [literalmente, “violines de paja”], equiparando los términos *brettvirole* [literalmente, “viola de tabla”] y *poche*. Sin embargo, C. Sachs<sup>27</sup> (1913) describe este instrumento como compuesto por un mástil y una tapa reforzada únicamente por una pequeña caja de resonancia; asimismo, restringe su utilidad a herramienta de estudio, apenas sin cuerpo. En 1972, el violinista austriaco E. Melkus<sup>28</sup> confirma esta definición y sitúa la fabricación de este instrumento en el siglo XVIII. A continuación se muestra un violín mudo perteneciente a la colección del Musikhistorisches Museum de Wilhem Heyer, Colonia,

<sup>26</sup> MATTHESON, Johann: *op. cit.*, p. 280.

<sup>27</sup> SACHS, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. Berlín, Julius Bard, 1913.

<sup>28</sup> MELKUS, Eduard: *Le violon: une introduction à son histoire, à sa facture et à son jeu*. Lausana, Van de Velde-Payot Lausanne, 1972.

descrito en el catálogo de Georg Kinsky<sup>29</sup>. Obsérvese que carece de eses, teniendo sólo una apertura en forma de roseta en la parte superior de la tapa delantera.



**Figura 7: Violín mudo (Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer).**

El tercer tipo de instrumento corresponde a los violines de formato inferior al entero, es decir, el **violín medio, el tercio y el cuarto (3)**. Leopold Mozart desaconseja el uso pedagógico de este instrumento, abogando a favor de la búsqueda de la posición definitiva en la mano del joven intérprete. Sin embargo, da fe del uso profesional y obsoleto de este instrumento, que servía a la comodidad de interpretación de aquellos pasajes que en el violín entero sobrepasaran la cuarta posición. J. S. Bach utilizó el violín medio en las cantatas número 96 y 140, así como en el primer concierto de Brandenburgo bajo la denominación de *terzgeige* (afinado un intervalo de tercera menor sobre la afinación habitual)<sup>30</sup>. Otra variante de esta tercera categoría instrumental es el *quartgeige* (o *violino piccolo*), afinado a la cuarta superior, tal como refleja Praetorius bajo la cifra 3 en la ilustración XXI (véase Figura 1). Stowell<sup>31</sup> determina la afinación de las cuatro cuerdas del *quartgeige* en Do – Sol – Re – La y apunta a sus variables dimensiones, que oscilan entre los 23 cm y los 34 cm<sup>32</sup>. Tal como

---

<sup>29</sup> KINSKY, Georg: *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*. Colonia, Breitkopf & Härtel, 1912.

<sup>30</sup> BOYD, Malcolm: *Bach, The Brandenburg concertos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 31.

<sup>31</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 173.

<sup>32</sup> La afinación del *terzgeige* sería Sol – Do – Fa – Si bemol.

registra Pajares<sup>33</sup>, la designación instrumental del violín medio aparece registrada por primera vez en *L'Orfeo* de Monteverdi.

La cuarta categoría instrumental corresponde al **violín común (4)**, al que Leopold Mozart dedica este tratado. Al igual que se procede en la *Violinschule*, en posteriores apartados me dedicaré a la descripción de los aspectos constructivos, técnicos e interpretativos del mismo.

A modo de ilustración, incluyo una imagen del violín que, supuestamente, poseyó Leopold Mozart, fabricado por Francesco Ruggieri en torno a 1680. W. A. Mozart habría heredado el violín de su padre y, al fallecer, habría pasado al legado de su viuda, Constanze Mozart. Tras la muerte de ésta, el instrumento fue adquirido por el coleccionista de instrumentos Luigi Tarisio (\*1790 c.; †1854); más tarde pasaría por las manos del constructor francés Jean Baptiste Vuillaume (\*1798; †1875) y, a través de un violinista amateur de Grenoble llamado Darrieux, al luthier Albert Caressa (\*1866; †1930) en 1918. La casa de subastas “Troostwijk Auction House”, de Zurich, lo vendió en julio de 2004<sup>34</sup>.



**Figura 8: Violín construido por Francesco Ruggieri (1680).**

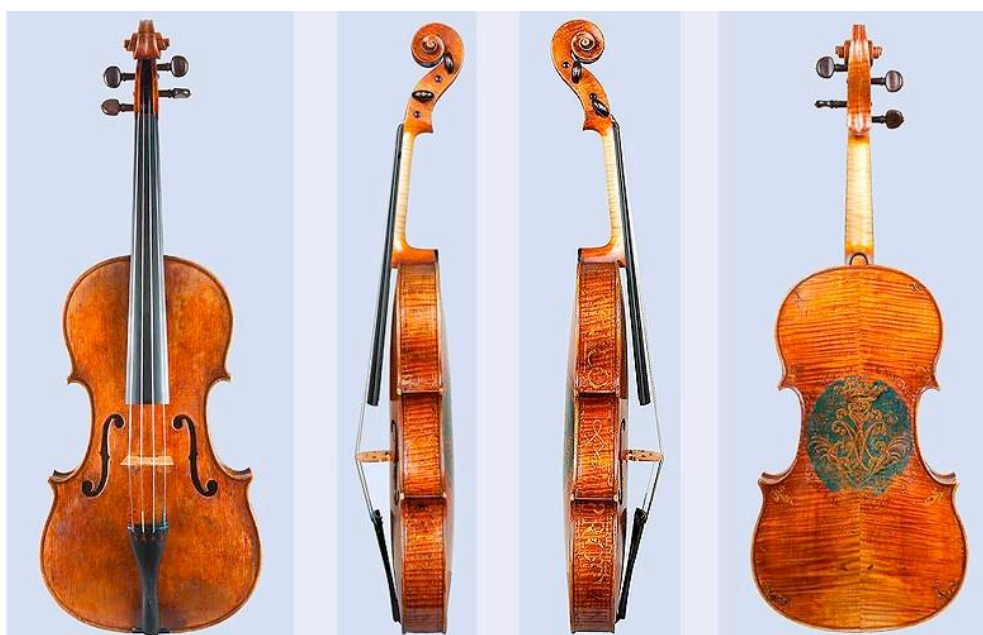
---

<sup>33</sup> PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la música en seis bloques*. Madrid, Aebius, 2010. Bloque cuarto: Dinámica y Timbre, p. 190.

<sup>34</sup> *Troostwijk Exceptional Auction Sale Catalog, July 1-2, 2004, Zurich, 2004*. En la base de datos Cozio. Disponible online en: <<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=6077>> [Fecha de consulta: 23.11.2012].

La quinta tipología corresponde a la **viola (5)** (viola alto o viola tenor), tal y como la conocemos actualmente. Praetorius<sup>35</sup> la incluye en el capítulo XXII de *De Organographia* junto los demás instrumentos de la familia de las *viola da braccio*. Mattheson<sup>36</sup> la describe con los nombres de *viola*, *violetta* y *viola da braccio*, determinando su tamaño mayor al del violín y su afinación un intervalo una cuarta por debajo de aquél: Do 2 – Sol 2 – Re 3 – La 3. Encontramos esta misma afinación en Praetorius. Mattheson señala su papel como instrumento capaz de interpretar los pasajes solistas virtuosos, así como parte intermedia que determina la armonía de una pieza. En este sentido, y siguiendo las palabras de L. Mozart, en la viola se interpretaban “las voces de alto y tenor y también, si resulta necesario, la parte superior del registro del bajo”<sup>37</sup>.

La siguiente imagen representa una viola Andrea Amati (1560) conservada en el “National Music Museum” de la Universidad de Dakota del Sur. Destaca su profusa decoración en los laterales, relacionada con la corte de Felipe II, e incluye el monograma de Marguerite de Valois-Angoulême en su tapa posterior<sup>38</sup>.



**Figura 9: Viola, Andrea Amati (1560).**

Prescindiré en este punto de comentar la sexta tipología, correspondiente a la **viola di fagotto (6)**, de la que ya se ha hablado más arriba. Así pues, la séptima categoría corresponde

<sup>35</sup> PRAETORIUS, Michael: *op. cit.*, Vol. II, parte I. *De organographia*, p. 48.

<sup>36</sup> MATTHESON, Johann: *op. cit.*, pp. 283-285.

<sup>37</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 2.

<sup>38</sup> Disponible online en: <<http://orgs.usd.edu/nmm/Violas/Amati3370/3370AmatiViola.html>> [Fecha de consulta: 27.11.2012].

al **violonchelo** (7), que recibe también las denominaciones de *bassel* o *bassete*. Leopold Mozart dice que es el instrumento más usual para interpretar el bajo y hace referencia a sus cuatro cuerdas si bien añade que antiguamente se encordaban con cinco<sup>39</sup>. La afinación general de estas cuatro cuerdas es Do 2 – Sol 2 – Re 3 – La 3; sin embargo, Praetorius añadía con anterioridad, todavía una segunda alternativa en Fa 1 – Do 2 – Sol 2 – Mi 3<sup>40</sup>. Pedrell<sup>41</sup> data la reducción de cinco a cuatro cuerdas alrededor del año 1725, atribuyéndosela a un tal Bertand [sic.]<sup>42</sup>. Pajares apoya esta tesis<sup>43</sup>: esta quinta cuerda continuó utilizándose en Italia hasta inicios del siglo XVIII y en Alemania hasta mitad de siglo, en el registro agudo, acercando de este modo el registro del chelo al de la viola. Este instrumento tenía un tamaño algo menor, recibiendo el apelativo de *violoncello mezzo* y una de sus intervenciones más notables tiene lugar en la sexta Suite de J. S. Bach. Mattheson agrupa al violonchelo en la misma categoría que la *viola bassa* y la *viola da spalla*. Todos estos instrumentos podían estar encordados con cinco o seis cuerdas; sin embargo, el tamaño más reducido de la *viola da spalla* la hacía más apropiada que el violoncello para interpretar pasajes virtuosos<sup>44</sup>.

Técnicamente, el violonchelo barroco se caracteriza por la ausencia de pica (que parece que no se instaló definitivamente hasta el siglo XIX), por lo que el instrumento se apoyaba sobre las rodillas, sobre un taburete o directamente sobre el suelo.



**Figura 10: Retrato anónimo de L. Bocherini**

<sup>39</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 3.

<sup>40</sup> PRAETORIUS, Michael: *op. cit.*, Vol. II, parte I. *De organographia*, p. 26.

<sup>41</sup> PEDRELL, Felipe: *op. cit.*, pp. 502-503.

<sup>42</sup> Parece que Pedrell se refiere al violero francés Nicolas Bertrand (\*1686; †1835).

<sup>43</sup> PAJARES ALONSO, Roberto L.: *op. cit.*, p. 194.

<sup>44</sup> MATTHESON, Johann: *op. cit.*, p. 285.

La imagen anterior corresponde a un retrato anónimo italiano de Boccherini datado entre 1764 y 1767, perteneciente a la colección de la “National Gallery of Victoria” (Australia)<sup>45</sup>. En este óleo podemos observar cómo el músico sostiene el violonchelo entre las pantorrillas, del mismo modo que se hacía con la viola da gamba. En esta misma línea, Donington completa esta información, haciendo responsable al chelo de la sustitución de la viola da gamba como instrumento solista en el registro grave y afirmando que esta sustitución se inició en Italia y se extendió hacia Inglaterra, Alemania y Francia<sup>46</sup>.

L. Mozart<sup>47</sup> reserva la octava tipología de su clasificación al **contrabajo (8)**, asociado a las denominaciones de violón, *violone*, *basse de violon* o *grosse bass-geige*. Mattheson habla del mayor grosor y longitud de sus cuerdas. Este autor realza la importancia del contrabajo desempeñando la función de doblar a violonchelos o violas da gamba en el registro inferior y de este modo consolidar la base armónica de la pieza a interpretar. Asimismo, destaca su papel como fundamento de coros, arias o recitativos en el teatro, gracias a la potencia de su sonido, mayor al de otros instrumentos acompañantes<sup>48</sup>. Donington también hace referencia al amplio significado del término **violón (8)**, que hacía referencia a diferentes tipos de instrumentos de registro bajo y gran tamaño<sup>49</sup>.

Se trata de un instrumento poco estandarizado, cuyos rasgos y dimensiones varían entre zonas y constructores<sup>50</sup>. Su afinación también es variable, según corresponda a los modelos de tres, cuatro o cinco cuerdas. La afinación a la que apunta Leopold Mozart corresponde a la octava inferior del violonchelo (Do 1 – Sol 1 – Re 2 – La 2) y coincide con la ilustración que A. Kircher presenta en su *Musurgia universalis* y que se muestra a continuación<sup>51</sup>. No obstante, L. Mozart señala también la existencia de instrumentos de cinco cuerdas. En efecto, en la ilustración XXI del *Syntagma Musicum* (véase Figura 1), de la que a continuación se ofrece un detalle, Praetorius representa a un contrabajo (*Bas-Geig de Braccio*) de cinco cuerdas.

---

<sup>45</sup> Disponible online en: <<http://www.ngv.vic.gov.au/col/work/3744>> [Fecha de consulta: 26.06.2012].

<sup>46</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p. 529.

<sup>47</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 3.

<sup>48</sup> MATTHESON, Johann: *op. cit.*, pp. 285-286.

<sup>49</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p. 529.

<sup>50</sup> PAJARES ALONSO, Roberto L.: *op. cit.*, p. 307.

<sup>51</sup> KIRCHER, Athanasius: *op. cit.*



**Figura 11: Violone de cinco cuerdas.**  
M. Praetorius: *Syntagma musicum* (1618).



**Figura 12: Violone.** A. Kircher:  
*Musurgia Universalis* (1650).

Siguiendo a Pedrell, la dotación de cinco cuerdas estaría restringida al área alemana y tendría la función de facilitar ciertos pasajes virtuosos<sup>52</sup>. Según la representación de Praetorius, las cinco cuerdas estarían afinadas en Fa 1 – Do 2 – Re 3 – La 3<sup>53</sup>, si bien esta afinación difiere de la propuesta por Pedrell. También Pedrell habla de instrumentos de tres cuerdas, afinadas en Sol 1 – Re 2 – Sol 2, o bien en Sol 1 – Re 2 – La 2). La siguiente imagen representa a un violón (o contrabajo) de tres cuerdas, fabricado por Bartolomeo Cristofori en 1717 y conservado en el “Metropolitan Museum of Art” de Nueva York<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> PEDRELL, Felipe: *op. cit.*, pp. 502-503.

<sup>53</sup> PRAETORIUS, Michael: *op. cit.*, Vol. II, parte I. *De organographia*, pp. 25-26.

<sup>54</sup> Disponible online: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/180014944>> [Fecha de consulta: 30.06.2012].





**Figura 13: Contrabajo [violón] de tres cuerdas construido por Bartolomeo Cristofori (1717).**

Respecto a la forma de pasar el arco, Donington<sup>55</sup> añade una apreciación: hasta el siglo XVIII, el arco del chelo y del contrabajo se asía desde su parte inferior, adaptándose más tarde en el violonchelo a la técnica impuesta por el violín, donde el arco se agarra en su parte superior. Estas dos variantes en la forma de asir el arco se mantienen actualmente en la interpretación del contrabajo y corresponden a la técnica francesa (desde arriba) y alemana (desde abajo).

Saltando las categorías novena y décima, correspondientes a la *viola da gamba* y al **bordón**, ya tratados con anterioridad, llegamos a la undécima tipología: la **viola de amor** (11), instrumento muy popular a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII. Así, Praetorius no pudo hablar de este instrumento en su *Syntagma musicum* al referirse al uso de cuerdas simpáticas<sup>56</sup>. Habrá que esperar hasta John Evelyn (\*1620; †1706) para leer en su Diario<sup>57</sup> las primeras reseñas sobre la *viola d'amore* en 1679. El primer repertorio en el que interviene el instrumento se atribuye a Heinrich Ignaz Franz Biber (\*1644; †1704),

<sup>55</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p. 544.

<sup>56</sup> DANKS, Harry: *The viola d'amore*. West Midlands, Bois de Boulogne, 1976, p. 12.

<sup>57</sup> BRAY, William (ed.): *Memoirs, illustrative of the Life and Writings of John Evelyn. Comprising his Diary from the year 1641 to 1705/6*. 2 vols. Londres, Henry Cotbours, 1818. [Nueva York, G. P. Putnam & Sons, 1870.]



concretamente la séptima partita en Do menor de su *Harmonia Artificiosa-Ariosa* (1696), para dos violas de amor (encordadas en Do 2 – Sol 2 – Do 3 – Mi bemol 3 – Sol 3 – Do 4) y bajo continuo<sup>58</sup>. Según Pedrell<sup>59</sup>, supone una transformación de la viola contralto. Siguiendo el texto de Mattheson<sup>60</sup>, tiene cuatro cuerdas metálicas y una quinta de tripa, afinadas según el acorde de Do mayor o menor (Do 2 – Sol 2 – Mi/Mi bemol 3 – Do 4 – Sol 4). A las seis cuerdas de tripa de las que habla Leopold Mozart (de las que también dice que las más graves están entorchadas), Pedrell añade una séptima (afinadas en Re 2 – Fa sostenido 2 – La 2 – Re 3 – Fa sostenido 3 – La 3 – Re 4), si bien reconoce que, como veíamos en Mattheson, existían anteriormente ejemplares de cinco cuerdas. Stowell también habla de los modelos de siete cuerdas, datándolos en el siglo XVIII, si bien propone una afinación diferente para las dos cuerdas inferiores (Re 2 – Fa sostenido 2 – La 2 – Re 3 – Fa sostenido 3 – La 3 – Re 4)<sup>61</sup>. Además, las cuerdas simpáticas de acero, situadas bajo el mango y afinadas al unísono o a la octava de las cuerdas de tripa, son las encargadas de dotar a la viola de amor de un timbre especial que, tal como lo describe L. Mozart, “suena de forma especialmente deliciosa en el silencio de la noche”<sup>62</sup>.

La imagen siguiente reproduce un ejemplar conservado en el “Metropolitan Museum of Art” de Nueva York, correspondiente a una viola de amor de seis cuerdas construida en 1780 por Joseph Gagliano<sup>63</sup>. Con unas dimensiones de 26.5 x 9.3 x 91.3 cm, su tamaño es similar al de la viola, diferenciándose en la tendencia caída de sus hombros, o la forma de sus “eses”. Como puede observarse también en la ilustración, las doce clavijas corresponden a las seis cuerdas de tripa y a las seis cuerdas simpáticas de metal. El principal inconveniente del instrumento es, como señala L. Mozart, la facilidad con que se desafina<sup>64</sup>.

---

<sup>58</sup> BIBER, Heinrich Ignaz Franz von: *Harmonia Artificiosa-Ariosa*. Viena, Österreichischer Bundesverlag, 1956.

<sup>59</sup> PEDRELL, Felipe: *op. cit.*, p. 497.

<sup>60</sup> MATTHESON, Johann: *op. cit.*, pp. 282-283.

<sup>61</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 178.

<sup>62</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 4.

<sup>63</sup> Disponible online en: <<http://blog.metmuseum.org/guitarheroes/viola-damore-ca-1780>> [Fecha de consulta: 01.07.2012].

<sup>64</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 4.



**Figura 14: Viola de Amor, de Joseph Gagliano (1780).**

La duodécima categoría corresponde al **violet inglés (12)**, una variante de la viola de amor dotada de siete cuerdas principales y catorce simpáticas. L. Mozart identifica bajo esta denominación al instrumento que otros llaman *violetta marina*<sup>65</sup>. Recibe el apelativo de “inglesa” porque fue inventada por Pietro Castrucci (\*1679; †1752) concertino en Londres de la orquesta de ópera de G. F. Haendel. El compositor escribió partes para este instrumento en sus óperas *Sosarme* (1732) y *Orlando* (1733). A continuación se muestra una imagen de un violet inglés construido por Paulus Alletsee en Munich (1726), conservado en el “Metropolitan Museum of Art” de Nueva York<sup>66</sup>. Véase cómo sus dieciséis clavijas corresponden a las siete cuerdas sonoras y a las nueve cuerdas simpáticas. Destaca la forma ondulada de sus laterales y la apertura en forma de roseta situada bajo el batidor.

---

<sup>65</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 178.

<sup>66</sup> Disponible online en: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/180014953>> [Fecha de consulta: 27/11/2012].



**Figura 15: Violet inglés, de Paulus Alletsee (1726).**

Al margen de esta clasificación, L. Mozart cita la **tromba marina** al final de este párrafo segundo como instrumento obsoleto. El autor define el instrumento como dotado de una única cuerda y distingue entre el instrumento y su antecesor, el *Trumscheit*<sup>67</sup>. Si nos remontamos de nuevo a los textos precedentes, debemos citar la calificación que S. Virdung hace de este instrumento como inútil<sup>68</sup>. La primera descripción técnica corresponde al *Dodecachordon* de Glareano<sup>69</sup>, que lo relaciona con los músicos callejeros de la ribera del río Rhin.

Otro autor de referencia es M. Praetorius, que representa el instrumento con el nombre de *Trumscheit*<sup>70</sup> y, citando a su vez a Glareano, afirma que este instrumento deriva del monocordio. El autor da noticia de trombas marinas con una segunda cuerda simpática, cuya longitud era la mitad de la de la cuerda principal. Praetorius menciona algunas de las limitaciones del instrumento: en él sólo pueden interpretarse melodías de los modos jónico e hipojónico, y los intervalos de tono y semitono son de difícil ejecución.

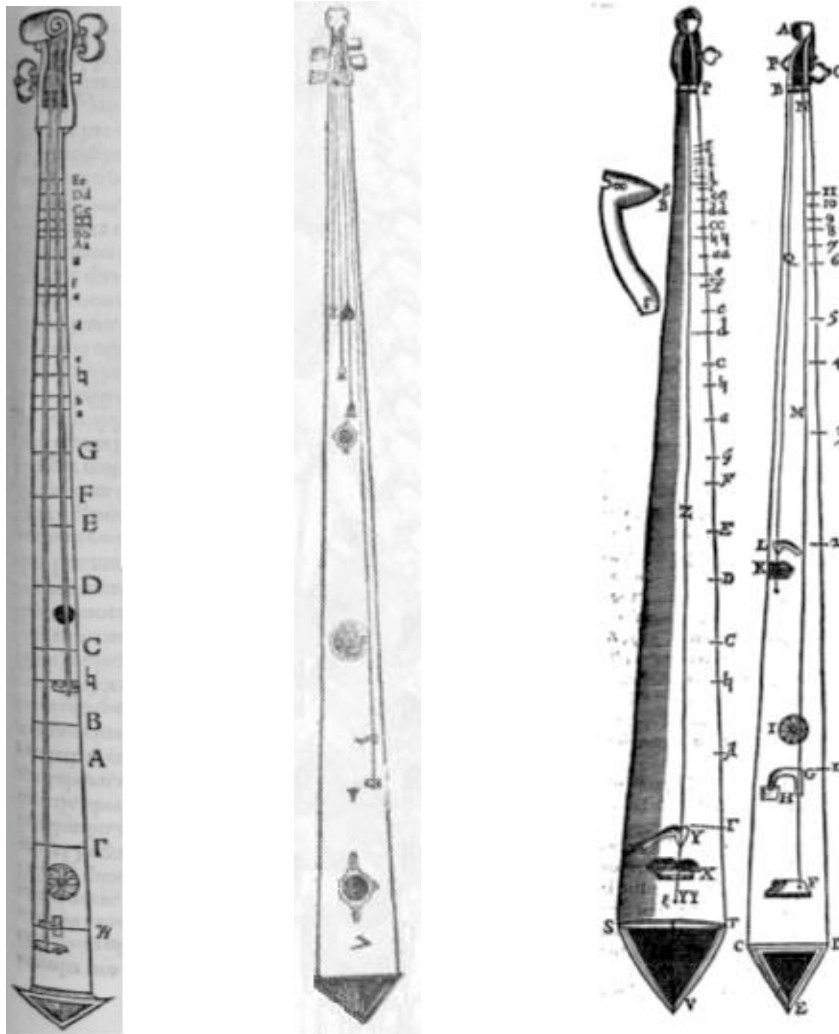
---

<sup>67</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 4.

<sup>68</sup> VIRDUNG, Sebastian: *Musica getuscht und ausgezogen*. Basilea, Michael Furter, 1511, p. 11.

<sup>69</sup> GLAREANO, Heinrich: *Dodecachordon*. Basilea, Heinrich Petri, 1547, Libro I, p. 49.

<sup>70</sup> PRAETORIUS, Michael: *op. cit.*, Vol. II, parte I. *De organographia*. Wolfenbüttel, p. 57.



**Figura 16: Tromba marina según las representaciones de H. Glareano (*Dodecachordon*, 1547), M. Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1618) y M. Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1636).**

En la anterior ilustración observamos las representaciones de la tromba marina correspondientes a los tratados de H. Glareano (*Dodecachordon*, 1547), M. Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1618) y M. Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1636)<sup>71</sup>. En esta última puede observarse que la caja de resonancia es hueca y tiene forma piramidal y base triangular. Sin embargo, y como reconocen otros autores, la estructura poligonal es variable, llegando a alcanzar formas hexagonales<sup>72</sup>. Según la descripción de Praetorius<sup>73</sup>, el instrumento tenía siete pies y tres pulgadas de altura (superior a dos metros). Cada uno de sus tres lados tenía una anchura de siete pies en la parte inferior y de dos pies en la superior. Su rasgo más característico es el puente sobre el que descansa su única cuerda. Uno de los pies del puente

<sup>71</sup> MERSENNE, Marin: *op. cit.*

<sup>72</sup> PEDRELL, Felipe: *op. cit.*, p. 476.

<sup>73</sup> PRAETORIUS, Michael: *op. cit.*, p. 59.

está apoyado, mientras que el otro vibra libremente sobre una pequeña placa de marfil en la superficie de la tabla armónica.

Mattheson afirma que este instrumento no cumple funciones interpretativas, sino especulativas, y que, al igual que el monocordio, es un instrumento científico utilizado en la medición geométrica de los intervalos<sup>74</sup>.

Debemos citar también a Pedrell. Según su descripción, el instrumento se ejecuta apoyado en el suelo y sujetando el clavijero con el hombro izquierdo; la mano derecha frota el arco cerca del clavijero por la parte superior del instrumento, mientras la izquierda se encarga de presionar la cuerda para producir los sonidos deseados<sup>75</sup>. Otras denominaciones del instrumento son las de *tympanischiza* (Glareano), *trompetengeige* (o “violín-trompeta”), *marientrompete* (“trompeta marina”) o *nonnengeige* (o “violín de las monjas”), pues, supuestamente era ejecutado por las religiosas, al no estarles permitido el uso de la trompeta, a cuya sonoridad se asemejaba.

---

<sup>74</sup> MATTHESON, Johann: *op. cit.*, pp. 286-288.

<sup>75</sup> PEDRELL, Felipe: *op. cit.*, p. 476.

## CONSTRUCCIÓN DEL VIOLÍN Y ARTE DE VIOLERÍA

Tras la enumeración y descripción de estas doce categorías instrumentales, Leopold Mozart prosigue con la Introducción, dedicando los siguientes párrafos (párrafos 3º a 7º) a una descripción organológica del violín, al que clasificaba en cuarto lugar en la anterior catalogación de instrumentos de cuerda.

El *tercer párrafo* consiste en una enumeración brevemente detallada de las partes integrantes del instrumento, y el cuarto párrafo está dedicado a la descripción de las cuerdas y su afinación. Los párrafos quinto y sexto constituyen una crítica a la ausencia de científicidad en el arte de la violería, mientras que el séptimo párrafo supone una apelación al violinista práctico sobre aspectos relativos a la relación entre los elementos constructivos del instrumento y su influencia acústica. En este sentido, debe destacarse el carácter fundamentalmente pedagógico, y por tanto no teórico, de esta *Escuela para Violín*, como ya señala su autor en el prólogo al texto. El tratado está orientado a la docencia instrumental, por lo que se entiende que los contenidos teóricos sean reducidos y superficiales, casi a modo de contextualización o restringidos al aprovechamiento práctico de los mismos.

Sin embargo, en el estudio actual de estos aspectos organológicos del violín, considero imprescindible una breve contextualización a las escuelas de construcción del siglo XVIII, y más concretamente al área geográfica que más pudo influir sobre el criterio de Leopold Mozart cuando tuvo en cuenta las consideraciones que más adelante se tratarán.

Puede afirmarse que la ciudad de Füssen, de gran tradición artesana, es la cuna de la construcción de violines alemana<sup>76</sup>. En 1562, en esta ciudad, se formó el primer gremio de violeros en Europa. Concretamente, el área de Füssen gozaba de excelentes recursos para el desarrollo de esta industria: madera de abeto y tejo, así como una situación privilegiada en las rutas comerciales que conducían a Italia. Además, la influencia que ejercían centros de poder tan próximos como la corte del emperador Maximiliano I o la sede arzobispal de Augsburgo, era determinante para el gremio de constructores de laúdes y violas. La proximidad a Italia determinaba el tráfico comercial y artesano, siendo Venecia, Padua, Genova, Bolonia, Nápoles y Roma los destinos favoritos de los constructores de instrumentos. Algunas de las figuras más brillantes de este período son Hans Frei (\*1450; †1523), Sigismund Maler (\*1460; †1526) y Laux Maler (\*1485; †1552). Más tardío es Matthäus Buchenberg (\*1568; †1628), representante del estilo alemán en Roma.

---

<sup>76</sup> SCHULZ, Knut (ed.): *Handwerk in Europa: Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*. Munich, Oldenbourg, 1999, pp. 227-229.

Sin embargo, la construcción de violines en Alemania estuvo siempre determinada por factores externos, siendo la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) su acontecimiento más condicionante. Así, muchos constructores de violines del área de Füssen (ciudad suralemana cercana a Múnich y situada en la frontera con Austria) emigraron a otras zonas, en particular Venecia, Roma y Padua<sup>77</sup>.

De forma general, en el área germánica se distinguen tres núcleos geográficos con tradición constructiva<sup>78</sup>. El primero de ellos es Sajonia, con miembros como Caspar Hopf (\*1650; †1711), de Klingenthal, o la familia Klemm, de Randeck, en la que destacaron Georg Klemm (\*1549; †1628) y Paul Klemm (\*1552; †1623). Una segunda área la constituyen los núcleos austríacos de Viena, el Tirol y Salzburgo, con representantes como Marcell Pichler (\*1630 c.; †1694), Johann Schorn (\*1658; †1718) y Andreas Ferdinand Mayr (\*1690; †1750). El principal representante de la escuela alemana es, precisamente, el tirolés Jakob Stainer (\*1621; †1683)<sup>79</sup>, del que se dice que permaneció un tiempo en Cremona formándose en el taller de Amati<sup>80</sup>. El tercer núcleo es el constituido por el área meridional, entre cuyos representantes se encuentran Leopold Widhalm (\*1722; †1776), en Nuremberg, la familia Stoss (de la que destacarían Franz Stoss (\*1750; †1798) y Johann Stoss (\*1784; †1850)) en Füssen, o la ciudad de Mittenwald, donde trabajaron las familias Klotz y Neuner (o Neiner), a la que pertenecería Mathias Neuner (\*1762; †1832).

La familia Klotz supone, precisamente, el segundo gran nombre del arte de la violería alemana. Parece que Matthias Klotz (\*1656, †1743) fue discípulo de Stainer; a él le siguieron sus hijos Georg Klotz (\*1687, †1737), Sebastian Klotz (\*1696, †1775) y Johann Carol Klotz (\*1709; †1769). Fétis dice de ellos que etiquetaban, bajo el nombre de Stainer, los mejores ejemplares de entre sus propios violines<sup>81</sup>.

La época central del siglo XVIII supone también una era de cambios en la estructura del violín, bajo la demanda de un nuevo sonido más potente y brillante a tenor de la irrupción de la música en los grandes escenarios y de la participación del instrumento como solista frente a orquestas de mayor plantilla y sonoridad que sus antecesoras barrocas<sup>82</sup>. Estos cambios organológicos fueron llevados a cabo de forma gradual durante una larga época de

---

<sup>77</sup> HARGRAVE, Roger: *A violin by Jacobus Stainer (1679)*. Nueva York, The Strad Magazine, 1990, p. 1.

<sup>78</sup> Para un estudio detallado de la construcción de violines en Alemania, puede consultarse el texto de HAMMA, Walter: *Geigenbauer der deutschen Schule des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Tutzing, Hans Schneider, 1986.

<sup>79</sup> FOUCHER, Georges: *Treatise on the history and construction of the violin*. Londres, E. Shore and Co., 1897, pp. 40-41.

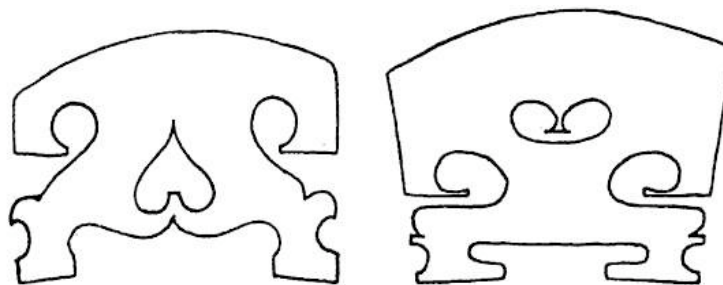
<sup>80</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Notice biographique sur Nicolo Paganini suivie de l'analyse de ses ouvrages*. París, Schonenberger, 1851, p. 17.

<sup>81</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Antoine Stradivari*. París, Vuillaume, 1856, p. 103.

<sup>82</sup> STOWELL, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 23.

transición que puede ser datada entre 1760 y 1830 en la que los instrumentos anteriores fueron adoptando algunas modificaciones ante las nuevas necesidades musicales.

R. Donington<sup>83</sup> describe de forma breve las principales características del violín barroco: Las dimensiones del mástil eran menores, por lo que también la longitud de la cuerda practicable para tocar era más reducida que en el violín actual. Citando de nuevo a Stowell<sup>84</sup>, en el violín barroco, la extensión de las cuerdas sobre la que se tocaba era entre 0,64 cm y 1,27 cm menor que en los instrumentos actuales. La altura del puente era inferior a la del modelo actual, lo cual generaba una menor tensión de las cuerdas. De este modo se explica la habitual presencia de acordes y otros recursos similares en la música barroca, con ejemplos tan notables como las obras para violín solo de J. S. Bach, pues su interpretación bajo estos supuestos resultaba mucho más sencilla que en los instrumentos actuales.



**Figura 1: Puente de violín barroco y actual, R. Stowell.**

Así, a mediados del siglo XVIII, el puente se estilizó y creció de media 2,1 milímetros, manteniendo la característica curvatura descendente bajo la cuerda Mi. Como puede apreciarse en la imagen anterior, tomada del texto de R. Stowell<sup>85</sup>, el modelo izquierdo corresponde al puente barroco, mientras que el derecho responde a los rasgos actuales. También Heron-Allen<sup>86</sup> trata la evolución histórica del arco, citando a su vez el tratado de Fétis. Este último autor adjunta diferentes imágenes de puentes, concluyendo que fue Stradivarius quien estableció su forma definitiva, así como sus incisiones, que se han mantenido hasta la actualidad y cuya modificación resultaría en un empeoramiento de las condiciones sonoras<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, pp. 531-532.]

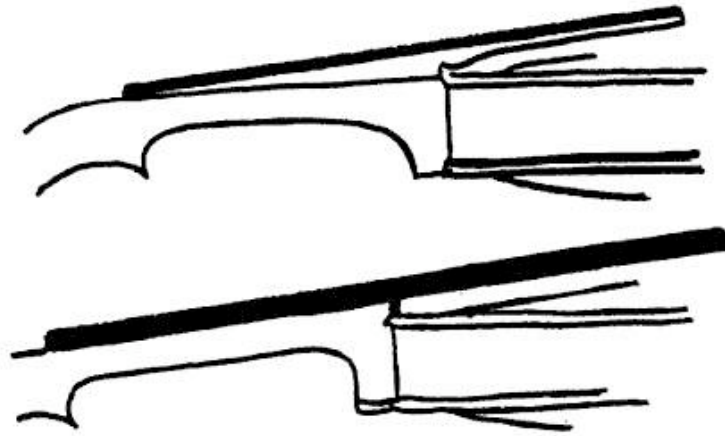
<sup>84</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 23.

<sup>85</sup> STOWELL, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 25.

<sup>86</sup> HERON-ALLEN, Edward: *Violin-Making. A Historical and Practical Guide*. Londres, Ward, Lock and co., 1884. [Nueva York, Dover, 2005]

<sup>87</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Antoine Stradivari*. París, Vuillaume, 1856, p. 95-96.





**Figura 2: Evolución del ángulo del mástil, según R. Stowell.**

Tal como se aprecia en el anterior gráfico extraído del texto de R. Stowell<sup>88</sup>, y en correspondencia a la mayor altura del puente, el mástil también subió para asegurar que las cuerdas permanecieran en un correcto ángulo, entre cuatro y cinco grados más cerrado que en el violín barroco.

Otro de los cambios fue el alargamiento (entre 5,08 cm y 6,35 cm) y estrechamiento del mango, de forma que fuera más manejable en las posiciones altas, con el fin de facilitar la ejecución ante las mayores dificultades técnicas y musicales que aparecían a mediados del siglo XVIII. También de acuerdo con estos nuevos requerimientos, y para poder soportar el incremento de presión de las cuerdas sobre el instrumento generado por las modificaciones señaladas, en el interior del violín se alargó la barra armónica y el alma adquirió un mayor grosor.

En su tesis doctoral, Mc Lennan compara determinadas propiedades físicas del alma en los violines barrocos con el modelo evolucionado. Así mientras que la longitud media se reduce medio milímetro (de 52,5mm a 52,0mm), el grosor se incrementa casi dos milímetros (de 4,5mm a 6,4mm). Este incremento de la masa (de 0,355g a 0,701g) deriva en una menor velocidad del sonido (de 5833 m/s a 5526 m/s)<sup>89</sup>.

Por lo que respecta a la barra armónica, los hermanos Hill en su libro sobre la vida y obra de A. Stradivari<sup>90</sup>, facilitan algunas mediciones para el estudio de su evolución:

<sup>88</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 25.

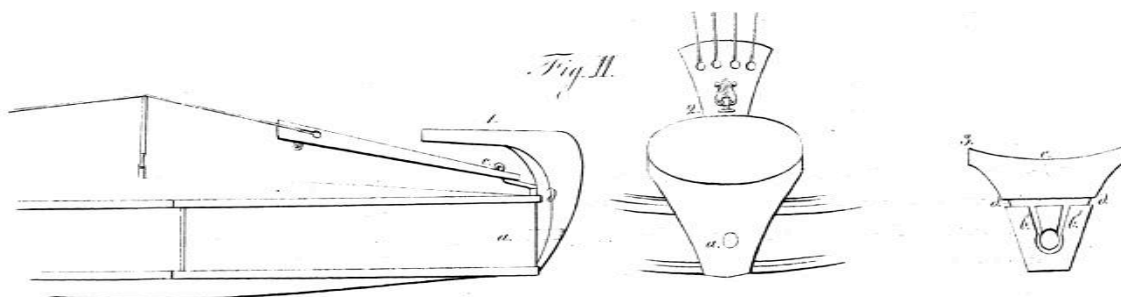
<sup>89</sup> MC LENNAN, John Ewan: *The violin. Music acoustics from Baroque to Romantic*. Tesis doctoral. Sydney, The University of New South Wales, 2008, p. 54. Disponible online en: <<http://www.phys.unsw.edu.au/music/people/mclennan/McLennanThesisComplete.pdf>> [Fecha de consulta: 03.12.2012].

<sup>90</sup> La presente tabla ha sido elaborada a partir de las medidas facilitadas en el texto de HILL, W. Henry; HILL, Arthur F.; y HILL, Alfred E.: *Antonio Stradivari. His life and work (1644-1737)*. Londres, Macmillan and Co., 1909, p. 198. Disponible online en: <<http://archive.org>> [Fecha de consulta: 04/12/2012].

	longitud	altura central	grosor
N. Amati (1650)	21,91	0,64	0,48
N. Amati (1665)	23,50	0,48	0,48
Stradivari (1704)	24,13	0,64	0,48
Stradivari (1710)	24,45	0,64	0,48
Stradivari (1716)	25,40	0,79	0,48
J. B. Guadagnini (1760)	25,08	0,79	0,48
N. Gagliano (1780)	26,04	1,11	0,64
F. Gagliano (1783)	30,48	0,95	0,64
F. Gagliano (1789)	27,31	1,75	1,43
Medidas actuales	26,67	1,11	0,64

**Tabla 1: Evolución en la medida de la barra armónica, hermanos Hill (1909)**

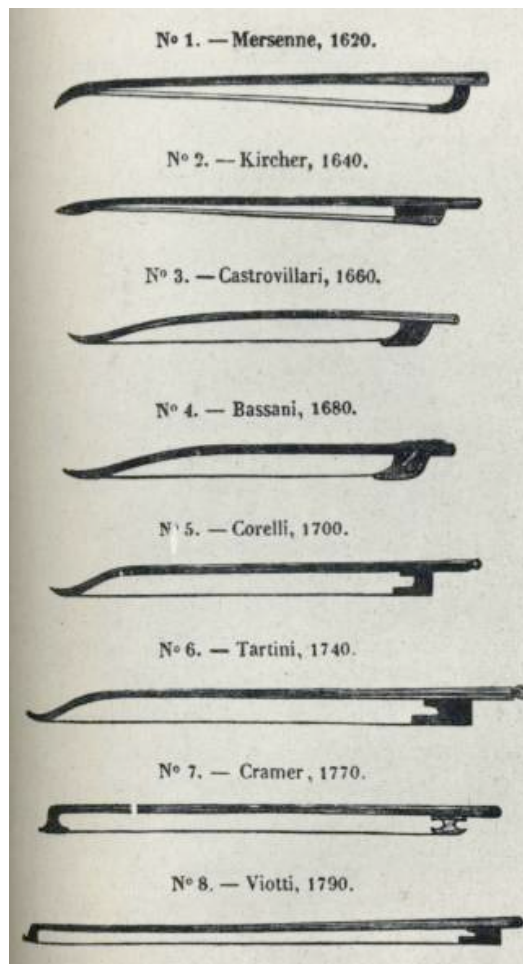
Tal como se observa en la tabla, las medidas correspondientes a la longitud, la altura y el grosor de la barra armónica siguen históricamente una evolución ascendente, reduciéndose ligeramente para estabilizarse en el modelo actual, similar a las medidas propuestas por N. Gagliano (1780).



**Figura 3: Situación de la barbada en el violín, L. Spohr.**

Algunos de los cambios más importantes que viviría el violín durante esta época de transición fueron la incorporación de la barbada, atribuida al violinista alemán Ludwig Spohr (\*1784; †1859), y la lenta adopción del modelo de Tourte para los arcos. El dibujo anterior pertenece al tratado de violín de Spohr<sup>91</sup>; obsérvese la posición central de la barbada, alineada con el cordal.

<sup>91</sup> SPOHR, Ludwig: *Violinschule*. Berlín, Tobias Haslinger, 1832, lámina 1.



**Figura 4: Evolución de la estructura del arco, D. Boyden.**

La imagen superior está extraída del texto de David Boyden que ilustra la evolución de la estructura del arco de violín a lo largo de los siglos XVII y XVIII<sup>92</sup>. Para una explicación detallada de las mejoras acometidas en la construcción de arcos, véase el apartado correspondiente al capítulo segundo de la *Violinschule*.

Sin embargo, Leopold Mozart jamás conoció estas mejoras, datadas a principios de siglo XIX, ni las trató en su *Violinschule*, por lo que no parece necesario tratarlas en este punto.

Volviendo al texto de Leopold Mozart, en el tercer párrafo, tras unos sucintos comentarios sobre los elementos constitutivos del violín (caja de resonancia, diapasón, cordal, puente, clavijas y alma), es llamativo el énfasis en la descripción de la voluta<sup>93</sup>. Predomina el tono de crítica a los constructores que, dominados por un excesivo detallismo externo, prestan a los aspectos decorativos mayor atención que a aspectos constructivos realmente influyentes en la calidad del instrumento. En concreto, alude a volutas esculpidas con forma de caracol o de cabeza de león. En efecto, Stainer adoptó este tipo de ornamentación durante su época

<sup>92</sup> BOYDEN, David: *History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Londres, Oxford University Press, 1965.

<sup>93</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Primera parte de la Introducción, párrafo tercero. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 5.

tardía en Absom, de la que también habla Fétis<sup>94</sup>; está caracterizada por unos rasgos propios y menos influida por los modelos italianos, se caracteriza externamente por el detallismo en el tallado de las volutas en forma de cabeza de león<sup>95</sup>. Si bien éste era el modelo más frecuente, también se esculpían volutas con forma de cabeza humana o de escudos de las familias que encargaban los instrumentos<sup>96</sup>. Este modo de esculpir la voluta sería copiado por sus seguidores de la escuela alemana. En la imagen inferior, la voluta de la izquierda pertenece a un violín de Jacob Stainer datado en 1670<sup>97</sup>, mientras que la de la derecha corresponde a un violín de H. Derazey de mediados del siglo XIX, conservado en el “National Music Museum” de Vermillion (Estados Unidos)<sup>98</sup>:



**Figura 5: Volutas de violín talladas, correspondientes a violines de Jacob Stainer (1670) y Honoré Derazey (hacia 1850-1870), respectivamente.**

No obstante, no debe subestimarse la importancia estética y acústica de la voluta. Según Heron-Allen<sup>99</sup>, la apariencia de la voluta dota de simetría y equilibrio estético al violín, al mismo tiempo que influye en su sonido. Por una parte, la calidad de la madera es responsable de la buena calidad del sonido, en el sentido de que influye en el refuerzo o apagamiento de diferentes frecuencias. Además, al tratarse del extremo superior del instrumento, esta pieza es responsable de transmitir las vibraciones sonoras al cuerpo del instrumento. L. Mozart extiende las anteriores consideraciones al campo del juicio moral,

<sup>94</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Notice biographique sur Nicolo Paganini suivie de l'analyse de ses ouvrages*. París, Schonenberger, 1851, p.17.

<sup>95</sup> STOWELL, Robin: *The early violin and viola*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 32.

<sup>96</sup> HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.*, p. 165.

<sup>97</sup> Esta imagen se encuentra en la base de datos online de instrumentos “Cozio.com” y es cortesía de la casa de subastas Sotheby’s. Disponible online en: <<http://www.cozio.com/instrument.aspx?id=10>> [Fecha de consulta: 07.07.2012].

<sup>98</sup> Disponible online en: <<http://orgs.usd.edu/nmm/Violins/Derazey/5914/Derazey.html>> [Fecha de consulta: 01.12.2012].

<sup>99</sup> HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.*, p. 157.

criticando de forma general a quienes se dejan llevar por los aspectos externos en lugar de guiarse por la esencia y la calidad intrínseca del ser. Es decir, el autor otorga mayor importancia a la calidad sonora resultante del instrumento, por encima incluso de su apariencia externa o de los aspectos constructivos exógenos.

En el *cuarto párrafo* se habla de la correcta manera de encordar el violín<sup>100</sup>. L. Mozart señala la homogeneidad en el grosor de las cuerdas como criterio de gran relevancia en el sonido del instrumento y se lamenta de la frecuente falta de atención y exactitud matemática que recibe por parte de constructores y ejecutantes<sup>101</sup>. El autor invita al intérprete a la realización de un experimento físico mediante pesos a la hora de escoger las cuerdas para su violín. No olvidemos que las cuerdas seguían fabricándose con tripa a mediados del siglo XVIII. Por la ausencia de referencias que afirmen lo contrario, parece que los instrumentos a los que alude Mozart usaban este material para sus cuatro cuerdas. Respecto a las materias primas utilizadas para la fabricación de las cuerdas, M. Mersenne habla de intestinos de ovejas<sup>102</sup>, mientras que A. Kircher desacredita las voces que relacionaban el origen de las cuerdas con su efecto más allá de la sonoridad<sup>103</sup>.

El proceso de fabricación de las cuerdas comienza mediante el raspado de los intestinos; posteriormente, se cortan longitudinalmente y se sumergen en agua entre doce y quince horas. Ello facilita una ligera fermentación que permite extraer las membranas fibrosas; éstas se atan en manojos de diez y vuelven a sumergirse y limpiarse alternativamente<sup>104</sup>. Los filamentos ya limpios se trenzan estando todavía húmedos y se pule la superficie resultante<sup>105</sup>.

No obstante, desde finales del siglo XVII existía la costumbre ocasional de entorchar con acero las cuerdas más graves<sup>106</sup>. La siguiente imagen corresponde a un fragmento del *Retrato de tres músicos de la corte de los Medicis*, de Anton Domenico Gabbiani (\*1652; †1726). La obra está datada en 1687 y se conserva en la “Galleria dell’Academia” de

---

<sup>100</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>101</sup> Para una información detallada sobre el proceso de elaboración de las cuerdas de tripa, consúltese HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.*, pp. 203-215.

<sup>102</sup> MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Sebastien Cramoisy, París, 1636. Libro IV, p. 220.

<sup>103</sup> En relación con ello, este autor afirma que el efecto sobre un rebaño de ovejas es indistinto al tañer ante él dos instrumentos encordados a partir de intestinos de lobo y de oveja, respectivamente. Véase: KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni: In X Libros Digesta*. Typographia Haeredum Francisci Corbelleti, Roma, 1650.

<sup>104</sup> HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.*, pp. 209-211.

<sup>105</sup> CAMPBELL, Murray; GREATED, Clive; y MYERS, Arnold: *Musical instruments. History, Technology & Performance of Instruments of Western Music*. Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 264.

<sup>106</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p. 533.

Florenca<sup>107</sup>. Como puede observarse, la cuerda Sol aparece representada con más brillo que las restantes, lo que sugiere que estuviera entorchada con metal.



**Figura 6: Detalle de *Retrato de tres músicos de la corte de los Medici*, de Anton Domenico Gabbiani (1687)**

Con este entorchado se evitaban algunos de los inconvenientes de las cuerdas de tripa, como son su excesiva sensibilidad a las variaciones de humedad y temperatura, sus frecuentes imperfecciones o la irregularidad de su diámetro, tan criticada por L. Mozart en su texto. Otra de las ventajas que ofrecía el entorchado era la del incremento en la masa de la cuerda mientras mantenía su mismo grosor, por lo que no perdía flexibilidad. Sin embargo, existían diferentes preferencias regionales a la hora de encordar el violín: así, se puede aventurar que Alemania siguió usando cuerdas de tripa hasta bien entrado el siglo XVIII, mientras que Italia, Francia e Inglaterra asimilaron mucho antes el entorchado de la cuerda más grave<sup>108</sup>. Sirva como testigo la referencia de Sébastien de Brossard (\*1655; †1730) al grosor de las cuerdas Re y Sol<sup>109</sup> o la atribución que, ya en 1687, hace Jean Rousseau (\*1644; †1699) de la invención del entorchado de cuerdas con plata a Monsieur Jean de Sainte-Colombe (\*1640 c.; †1700)<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> Disponible online en: <<http://www.wga.hu>> [Fecha de consulta: 11.07.2012].

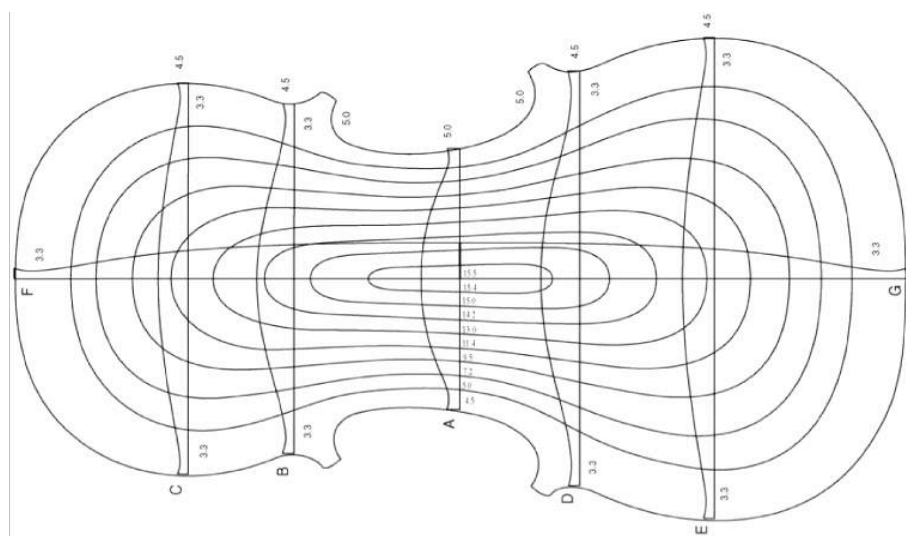
<sup>108</sup> STOWELL, Robin: *The early violin and viola*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 35.

<sup>109</sup> “Si elle est simplement de boyeau, elle doit estre du moins le double plus grosse que la 3e, mais si elle est toute filee elle n'est tres grosse que la 3e.” En BROSSARD, Sébastien de: *Fragments d' une methode de violon*. Manuscrito, París, 1712. [Courlay, Fuzeau, 2003.]

<sup>110</sup> ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687, p. 24.



El *quinto párrafo* supone una crítica a la falta de homogeneidad en el criterio de los constructores de violines. Leopold Mozart se pregunta cómo pueden existir instrumentos tan diferentes en calidad si las normas que guían su manufactura han sido las mismas. Esta reflexión le sirve para enumerar ciertos principios aparentemente validados por la experiencia. Es llamativa la clara alusión al objetivo de la proyección de sonido, que debe lograrse mediante una correcta combinación entre la altura de las cubiertas laterales y la curvatura de la tabla. Es curiosa también su mención a la relación entre el grosor de los diferentes componentes: la tabla inferior debe ser más gruesa que la superior y el grosor de ambas debe incrementarse gradualmente desde los lados hacia el centro de las mismas. Siguiendo a E. Heron-Allen<sup>111</sup>, resulta imposible establecer reglas exactas sobre el grosor de la madera, pues depende en gran medida del tipo de madera que se esté utilizando; sin embargo, este último autor sí afirma que cuanto más dureza tiene una tabla, más fina debe tallarse, y que la calidad del sonido está directamente relacionada con el grosor de la madera. Así, una madera fina producirá un sonido débil, mientras que una tabla más gruesa generará un sonido más potente. A ello hay que añadir que los instrumentos no excesivamente tallados presentan un desarrollo temporal más esperanzador que los excesivamente finos, pues la madera tiende a secarse y afinarse a lo largo de los años. Sergei Muratov<sup>112</sup>, basándose en los modelos constructivos de Antonio Stradivari, elabora un interesante estudio sobre los diagramas topográficos de las tablas superior e inferior del violín. Las líneas de nivel marcadas sobre ambas imágenes corresponden a la unión de puntos con la misma altura o grosor de la madera (en milímetros). Como puede observarse, el grosor de la madera sigue un esquema simétrico en forma de aros concéntricos.

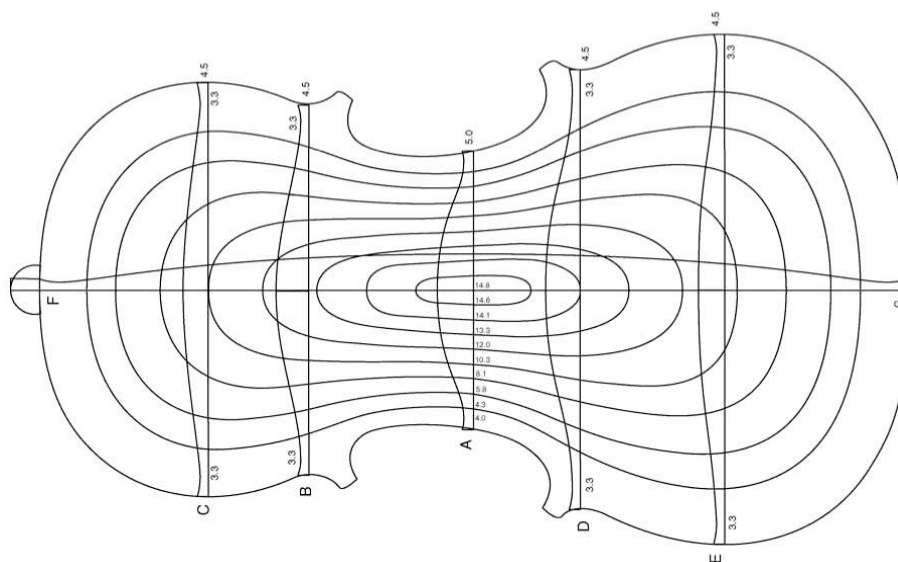


**Figura 7: Diagrama topográfico de la tabla superior del violín.**

<sup>111</sup> HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.*, pp. 140-142.

<sup>112</sup> MURATOV, Sergei: *The Art of the Violin Design*. Bloomington, Author House, 2002.

Los cortes transversales y longitudinales señalados respectivamente con las letras A-E y F-G, muestran cómo se desarrolla este incremento en el grosor de madera, siendo la parte central la más gruesa y afinándose la talla hacia el exterior de la tabla (en su punto más fino mide 3.3 mm, abriéndose ligeramente hacia las paredes laterales hasta alcanzar los 4.5 mm de grosor). Este punto de mayor densidad sirve de punto central de partida de los óvalos concéntricos señalados mediante líneas.



**Figura 8: Diagrama topográfico de la tabla inferior del violín.**

Leopold Mozart destaca en **negrita** el nombre de Lorenz Mizler en el sexto párrafo. Lorenz Christoph Mizler (\*1711; †1778) fue alumno de J. S. Bach, difusor de artículos de contenido musical en la publicación periódica *Musikalische Bibliothek* (1736-1754), y precursor de la *Sozietät der Musicalischen Wissenschaften*, fundada en 1738. Dicha sociedad defendía una concepción del arte musical como ciencia; como tal, y de acuerdo con los predicados ilustrados en boga, la música debía enjuiciarse mediante la razón y no a través de los sentidos. Existen noticias de que Mizler invitó a L. Mozart a ingresar como miembro de dicha sociedad en 1755; sin embargo, parece que no llegó a unirse a ella<sup>113</sup>.

Dicha mención a Mizler en la *Violinschule* parece encomiástica en primer término, tornándose en crítica, sobre el rumbo en el cometido de esta sociedad. L. Mozart sugiere que su esfuerzo estaría mejor empleado en la aplicación del análisis científico a la construcción de violines que en “probar por qué dos octavas o quintas consecutivas no suenan agradables al oído”<sup>114</sup>. Con ello está aludiendo al número de la *Musikalische Bibliothek* correspondiente al año 1743 (segundo volumen, cuarta parte de la revista) que contenía siete artículos sobre la

<sup>113</sup> SADIE, Stanley: *Mozart, the early years 1756-1781*. Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 10.

<sup>114</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 7.



sucesión de octavas y quintas seguidas<sup>115</sup>. Mozart aprovecha esta crítica para dejar plantear de forma abierta algunas cuestiones organológicas de interés y sin respuesta, al menos en tiempos de la *Violinschule*. En efecto, numerosas han sido las investigaciones realizadas a lo largo de los casi tres siglos que nos separan de la publicación de este tratado, guiadas en gran parte por la admiración generada por determinados modelos constructivos.

L. Mozart se plantea en primer lugar cuál sería la madera más adecuada para la construcción de instrumentos de cuerda, así como el procedimiento de secado más adecuado, y en una nota al pie relata el buen resultado del ahumado como método de secado.

En el ámbito hispánico, P. Nassarre destaca entre las obligadas cualidades de la madera su resistencia y solidez, si bien las tapas deben ser delgadas en beneficio de una mejor resonancia del sonido. Su acabado debe ser liso y su superficie, porosa, recomendando especialmente la madera de “pino *avete*” o abeto<sup>116</sup>.

E. Heron-Allen<sup>117</sup> diferencia entre las maderas utilizadas en los componentes principales, de aquélla con que se construyen los elementos accesorios como son las clavijas, la cejilla, el mango, el cordal y el botón. Para estos últimos se utiliza madera de palo de rosa o de ébano, mientras que los componentes principales se tallan de diferentes tipos de madera. Así, el fondo suele ser de madera de arce común o arce blanco y peral, mientras que la tabla superior se fabrica de pino blanco de la región alpina. Otros autores hablan de otra especie de pino conocido como “azarole”<sup>118</sup>, si bien no se trata del árbol acerolo, sino que parece que identifican este término con una especie conocida como píceo europea<sup>119</sup>. F. J. Fétis<sup>120</sup> habla de diferentes trabajos sobre la madera en relación a las áreas de construcción de violines: los antiguos lauderos y violeros italianos utilizaban madera croata, dalmata y turca, que se enviaba a Venecia para fabricar con ella remos de galeras. También da noticia de que la escuela de construcción de Cremona elegía sus maderas de la cara sur de las montañas de la Suiza italiana y del Tirol. En concreto, afirma que Stradivari elegía aquéllas partes con fibras estrechas, rectas y ligeramente separadas. Se entiende que la predilección por la madera orientada al sur está en relación con su mayor exposición al sol y, por tanto, con su inferior

---

<sup>115</sup> Véase el índice completo de artículos de la revista, disponible online en: <[http://de.wikisource.org/wiki/Musikalische\\_Bibliothek\\_\(Mizler\)](http://de.wikisource.org/wiki/Musikalische_Bibliothek_(Mizler))> [Fecha de consulta: 12.07.2012].

<sup>116</sup> NASARRE, Fray Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Libro IV, capítulo XIV, p. 450.

<sup>117</sup> HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.* 127-129.

<sup>118</sup> MAUGIN, Jean-Claude: *Manuel du Luthier*. París, Roret, 1834, p. 9.

<sup>119</sup> MORRIS, William Meredith: *British violin makers*. Londres, Chatto & Windus, 1904. [Gretna, Pelican Publishing Company, 2006, p. 313.]

<sup>120</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Antoine Stradivari*. París, Vuillaume, 1856, p. 63.

grado de humedad. F. Savart<sup>121</sup>, en relación a la fabricación de la tabla inferior, habla de la utilización de maderas de haya o sicomoro, pero preferiblemente de arce, proveniente del Tirol. Sin embargo, añade que en las regiones de las Ardenas o el Mosela podrían encontrarse maderas de similar calidad. Asimismo, en lo referente a la tabla superior, afirma que pese a la preferencia general de los constructores por los abetos del Tirol o de Suiza, él se decanta por los abetos franceses<sup>122</sup>. Resulta muy interesante, sin embargo, que entre estas disertaciones sobre el origen de la madera, F. Savart destaque la importancia de la correcta elección de la parte del árbol más adecuada, pues de ella dependerá la densidad de la madera a tallar.

A modo de ilustración incluyo la siguiente tabla ilustrativa del aspecto de la madera de las diferentes especies mencionadas en el párrafo anterior:



**Figura 9: Tabla de los diferentes tipos de maderas.**

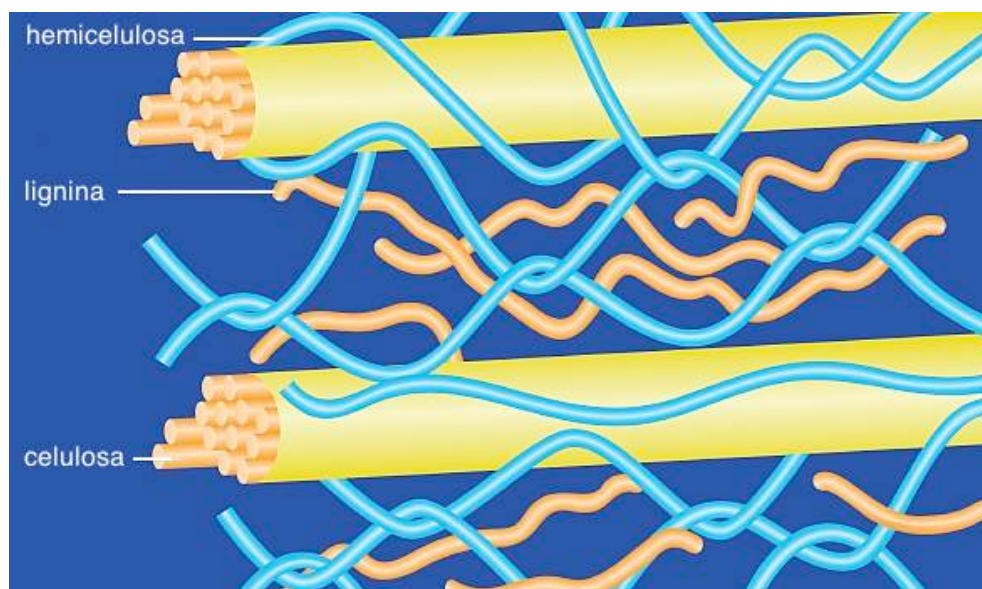
Tal como da a entender L. Mozart, el proceso de secado de la madera tiene también gran relevancia. V. Bocur<sup>123</sup> habla de períodos de secado al aire libre de entre tres a cien años; una duración superior conllevaría un deterioro de las características físicas y mecánicas de la madera, y, por tanto, del aprovechamiento de su rendimiento acústico. Durante su primera década de secado, la madera alcanza el equilibrio higroscópico al liberarse el agua contenida en los componentes de la pared celular. Bocur niega la evidencia de procesos de inmersión en agua de las maderas de los antiguos instrumentos italianos y enumera los tres principales componentes de la madera: la celulosa, la lignina y las hemicelulosas. Mientras que la celulosa es el principal componente de la pared celular secundaria en la célula vegetal, la

<sup>121</sup> SAVART, Félix: *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archets*. Paris, Deterville, 1819, p. 54.

<sup>122</sup> *Ibidem*, pp. 46-47.

<sup>123</sup> BOCUR, Voichita: *Acoustics of wood*. Heidelberg, Springer, 2006, pp. 199-200.

lignina, la hemicelulosa y otros componentes mantienen las microfibrillas de celulosa unidas. Lignina y hemicelulosa son los elementos más inestables y, por ello, son más susceptibles a la modificación mediante procesos químicos, como el secado mediante humo al que alude Leopold Mozart. El siguiente gráfico, elaborado a partir de una imagen perteneciente a una página web de contenido científico<sup>124</sup>, muestra la estructura de la pared secundaria de las células vegetales, donde se pueden apreciar los tres componentes citados.



**Figura 1: Estructura de la pared secundaria en las células vegetales.**

E. Heron-Allen cita a diversos autores en lo referente al proceso de secado de las maderas. Por un lado, figura la opinión de que los grandes constructores de violines ya conocían determinadas recetas para tratar los poros de la madera de forma que no quedaran irregularidades o no se cerraran posteriormente<sup>125</sup>. En concreto, L. Mozart expresa en este mismo párrafo su preocupación por el tratamiento de los poros. Algunos de los tratamientos más citados incluyen la inmersión de las materias primas en agua u otras soluciones, así como el tratamiento de la maderas mediante exposición al vapor<sup>126</sup>. Davidson explica con detalle el proceso de preparación de la madera mediante el vapor, argumentando que, de este modo, la madera mejora en resistencia y sonoridad<sup>127</sup>: tras introducirla en agua hirviendo durante algunas horas, se deja secar la madera y se introduce en una solución de borato de sodio para

<sup>124</sup> Disponible online en: <<http://www.scidacreview.org>> [Fecha de consulta: 01.12.2012].

<sup>125</sup> MACKINTOSH, John: “Remarks on the construction and materials employed in the manufacture of violins”, en: HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.*, p. 130.

<sup>126</sup> Véase OTTO, Jacob Augustus: *A treatise on the structure and preservation of the violin*. Londres, Robert Cocks & Co., 1875, p. 3.

<sup>127</sup> DAVIDSON, Peter: *The violin: A concise exposition of the general principles of construction theoretically and practically treated*. Glasgow, Porteus Brothers, 1871, pp. 81-83.

que los poros liberen albúmina. Finalmente, se expone para su secado al vapor durante tres días.

Por otra parte, existe una corriente que pretende explicarlo únicamente mediante procesos naturales de exposición en lugar seco y aireado al abrigo de las precipitaciones y otros fenómenos meteorológicos durante un período de tiempo extenso. Asimismo, alegan como prueba el *seccadour* (secadero) de la casa de Stradivari en Cremona, si bien no parece factible que el violero expusiera sus maderas, violines y herramientas en este espacio descubierto que, de forma general se destinaba al secado de ropa<sup>128</sup>. Sin embargo, la opinión más extendida aboga a favor del secado natural durante un largo período de tiempo como medio para dotar a la madera de mayor firmeza, elasticidad y capacidad de resonancia.

No parece que se haya teorizado a posteriori respecto a la cuestión que L. Mozart plantea sobre la coincidencia entre los anillos de la madera de la tapas y el fondo, así como tampoco parece plausible que los instrumentos deban barnizarse en su parte interior. La cara exterior del violín es la que está mucho más expuesta, por lo que debe protegerse mediante el barniz, cuya función principal es la de proteger la madera del polvo y de determinados cambios ambientales. Sin embargo, existen testimonios que aseguran que los antiguos instrumentos italianos también recibían algún tipo de tratamiento en su cara interna. A. Riechers<sup>129</sup> asegura que, al recibir para su reparación un violonchelo Gaspar da Salò, comprobó que tanto el puente como el interior del instrumento habían sido recubiertos con algún tipo de barniz para preservarlos del deterioro, atreviéndose a extender este descubrimiento de forma general a los antiguos constructores y alabando esta práctica.

Por último, L. Mozart se cuestiona cuáles deben ser el grosor de las tablas superior e inferior, así como las dimensiones de las paredes laterales. Como veíamos arriba, sobre el grosor de la tabla y del fondo existe ya una amplia teorización basada en el análisis de muestras físicas de algunos de los instrumentos más preciados. También las medidas de las paredes laterales tienen gran importancia. Pues, tal como afirma E. Heron-Allen<sup>130</sup>, si bien no vibran por sí mismas, sí son las encargadas de transmitir las vibraciones desde la tapa superior a la inferior. F. Savart<sup>131</sup> afirma que las paredes laterales deben hacerse con el mismo tipo de madera que la tapa o el fondo y relaciona su baja altura con su correspondiente estrechez, remarcando la importancia de que su grosor sea homogéneo alrededor del lateral del instrumento. Respecto a su altura, vuelve a vincularla con la calidad del sonido, estableciendo

---

<sup>128</sup> POLLENS, Stewart: *Stradivari*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 37.

<sup>129</sup> RIECHERS, August: *The violin and the art of its construction. A treatise on the Stradivarius violin*. Göttingen, Wunder, 1895, pp. 30-31.

<sup>130</sup> HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.*, p. 144.

<sup>131</sup> SAVART, Félix: *op. cit.*, pp. 56-57.

que una altura inferior produce un sonido seco y estridente y que, al aumentar esta medida, la sonoridad se torna más potente y agradable.

También F. J. Fétis<sup>132</sup> señala la relevancia de estas seis piezas que conforman las paredes laterales, pues son las que condicionan el volumen de aire contenido en el violín y, con él, su intensidad sonora. Este autor, basándose en los resultados de varios experimentos sobre las vibraciones del aire en diferentes modelos de violines, determina que aquéllos que contienen una cantidad de aire media son los que producen el mejor sonido.

Para finalizar esta primera parte de la Introducción, L. Mozart se dirige al violinista práctico en su séptimo párrafo, enumerando determinados ajustes que éste debe hacer sobre su violín para mejorar el sonido. Concretamente, alude al papel de las cuerdas, del alma, del puente. En este punto, recomienda el uso de cuerdas gruesas para violines de mayor tamaño y para los registros graves; de forma similar, las cuerdas delgadas son más adecuadas para instrumentos pequeños y registros agudos. Por lo que se refiere a la manera de encordar el violín, véase el comentario correspondiente al cuarto párrafo de la primera parte de la Introducción en este mismo capítulo. En relación a lo expuesto arriba, cabe destacar que las anotaciones de L. Mozart tienen lugar en un contexto en el que no existía una estandarización en la fabricación de las cuerdas, por lo que el violinista debía valerse de estas mínimas nociones acústicas a la hora de elegir las.

Si bien L. Mozart no trata las colas, parece relevante hacer una breve mención a su composición y elaboración. La cola animal se obtiene mediante el proceso de hidrólisis del colágeno a partir de los tendones, la piel y otros tejidos animales. Una de las propiedades de esta cola es su contracción a lo largo del proceso del secado. Por tanto, su volumen disminuye temporalmente, pudiendo dar lugar a huecos en las juntas entre los componentes del instrumento. Si bien el volumen de la cola sintética no varía con su secado, se sigue prefiriendo la cola animal a esta última. En primer lugar, la aparentemente desventajosa falta de solidez puede resultar positiva facilitando que, en caso de golpes, se separen las piezas entre sí y no se produzcan fracturas en los mismos componentes. Además, sus propiedades químicas hacen que se adhiera a colas animales utilizadas en posteriores reparaciones, lo que no resulta posible en las colas sintéticas. Además, la cola animal resulta más discreta a la vista y puede eliminarse fácilmente, mientras que la cola sintética debe eliminarse antes de estar seca<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Antoine Stradivari*. París, Vuillaume, 1856, p. 82.

<sup>133</sup> BEAMENT, James: *Violin explained. Components, Mechanism and Sound*. Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 174.

Tras una breve indicación sobre la posición del alma, el autor dedica el resto del párrafo a la descripción de la correcta posición del puente y de su relación con el sonido. La importancia de esta pieza radica, según E. Heron-Allen<sup>134</sup>, en ser el primer intermediario en la transmisión de las vibraciones sonoras, entre las cuerdas y el cuerpo del violín. Es por ello que su altura y grosor deben estar en concordancia con las características sonoras del instrumento. El texto coincide con la *Violinschule* en lo referente a la posición centrada del puente y a la calidad de su madera, así como en las indicaciones en relación a la altura y grosor de la pieza: si el sonido fuera chillón y desagradable, sería adecuado usar un puente más bajo y grueso, pues de este modo se disminuye la velocidad de transmisión de las vibraciones. Por el contrario, si el sonido fuera débil y apagado, el puente debería estrecharse e incrementar su altura.

Leopold Mozart termina estas indicaciones con unos comentarios sobre el mantenimiento del violín. Señala la importancia de limpiarlo regularmente, añadiendo un comentario sobre la resina, de la que no se deberá abusar “para no producir un sonido áspero y sordo”<sup>135</sup>. En este punto cabe añadir una breve nota sobre la fabricación de la resina o colofonia, extraída a partir de la destilación seca de la resina del pino y de otras coníferas. El agua se evapora de la resina y, tras separar la esencia de trementina se obtiene el residuo sólido conocido como colofonia. Su color depende de la temperatura empleada en el proceso: a mayor temperatura, más oscura su tonalidad<sup>136</sup>. El nombre de colofonia deriva etimológicamente de la ciudad jónica de Colofón, en Jonia, si bien otra corriente lo relaciona con los términos “cola fónica”, o cola sonora, por su utilización en los instrumentos de cuerda frotada.

Por último, L. Mozart hace una invitación general al lector para que amplíe los contenidos expuestos en esta primera parte.

---

<sup>134</sup> HERON-ALLEN, Edward: *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>135</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 9.

<sup>136</sup> STÖCKHARDT, Julius Adolph: *La química usual aplicada a la agricultura y a las artes*. Madrid, J. M. Ducazcal, 1867, p. 487.

## SEGUNDA PARTE DE LA INTRODUCCIÓN: FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

En la segunda parte de la Introducción, y siguiendo la línea de otros muchos tratados musicales, Leopold Mozart teoriza sobre los orígenes y la historia temprana de la música. No cabe duda de que, junto a la Biblia, la citada *Musurgia Universalis* (Roma, Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650) de A. Kircher constituye una de las fuentes de referencia para la elaboración de este apartado. Esta estructuración escolástica todavía deriva, en cierto modo, de la tradición medieval y divide el contenido de los tratados musicales en dos bloques muy diferenciados: un primer bloque de contenido especulativo y un segundo bloque de temática práctica. Uno de los antecedentes más notables es el tratado de Juan de Muris *Notitia artis musicae* (1319-1321), cuyo primer volumen está dedicado a la música teórica mediante la recopilación de términos y definiciones.

Sin embargo, son muchos los textos anteriores a la *Violinschule* que utilizan una estructura introductoria similar y que podemos suponer que sirvieran de modelo a L. Mozart. Este es, por ejemplo, el caso de la *Theorica musicae* de F. Gaffurio (Milán, Philippium Mantegatium, 1492), del *Traité de la viole* de J. Rousseau (París, Christophe Ballard, 1687), que comienza con una disertación sobre el origen de la viola, o de *Das neu-eröffnete Orchester* (Hamburgo, el autor y la viuda de Benjamin Schiller, 1713), cuya introducción dedica J. Mattheson al origen de la música.

Tras un primer párrafo breve de carácter introductorio, L. Mozart especula sobre el origen del nombre de la música y sobre su invención en los párrafos segundo y tercero. Al cuarto párrafo, en el que figuran numerosas citas bíblicas en relación a los antiguos instrumentos musicales, sigue un quinto párrafo sobre los inventores de los mismos. Esta estructuración del discurso en párrafos es interrumpida por una sucinta historia de la música, limitada a sus orígenes y concluida con una enumeración de algunos de los tratadistas musicales a los que me referiré a continuación. Los párrafos sexto a octavo de esta sección están dedicados de forma particular al origen mitológico de los instrumentos de cuerda, concretamente a los de cuerda frotada. L. Mozart apoya su autoridad en citas de Heinrich Glareano<sup>137</sup>, Zaccaria Tevo<sup>138</sup> y Ephraim Chambers<sup>139</sup> y, de este modo, enlaza el origen del violín con la tradición

---

<sup>137</sup> Heinrich Loriti (\*1488; †1563), llamado Glareano, fue un músico, teórico, poeta y humanista suizo. En 1516 publicó *Isagoge in musicen* (1516), un texto breve que trata los elementos de la música. Sin embargo, este autor destaca por el *Dodecachordon* (1547), uno de los textos más influyentes del Renacimiento musical. Como su nombre indica, este tratado eleva a doce el número de modos, añadiendo cuatro modos a los ocho tradicionales: Eolio, Hipoeolio, Jónico e Hipojónico.

<sup>138</sup> Zaccaria Tevo (\*1651; †1711 c.) fue teórico y compositor, religioso de la orden de los franciscanos, conocido por su texto *Il musico testore* (1706). Este texto recoge las teorías expuestas anteriormente por Boecio,

mitológica: atribuye a Mercurio la invención de los cordófonos, e instituye a Orfeo y Safo como artífices del violín y el arco, respectivamente. En este sentido, es llamativo que, en relación al origen de los instrumentos de cuerda, el autor se remita tanto a las corrientes mitológicas como a las teorías históricas de base científica, como veíamos al analizar la primera parte de la Introducción en relación a las diferentes tipologías de instrumentos de cuerda frotada. Esto no es sino una muestra de la encrucijada temporal en que se ubica la redacción de la *Violinschule*, un texto inspirado por un horizonte ilustrado, pero basado en una tradición tratadística anterior según la cual los orígenes de la música se fundamentaban en gran parte en referencias bíblicas y mitológicas, de origen incierto como reconoce el autor en su primer párrafo<sup>140</sup>.

Cabe destacar la gran cantidad de fundamentos de autoridad que se encuentran en este apartado. Concretamente, se trata de un total de cuarenta y tres notas a pie de página, de las cuales sólo siete constituyen aclaraciones propias del autor, siendo las demás citas bibliográficas a las que el autor delega la autoridad de los contenidos tratados. A ellas se suma una amplia enumeración de autores de referencia en relación a cuestiones musicales<sup>141</sup>. En todos estos casos, se trata de contenidos meramente teóricos, con los que es de suponer Mozart se habría familiarizado a lo largo de sus estudios. Por tanto, estas referencias pueden interpretarse como testimonio del nivel de formación y cultura de Leopold Mozart, que demuestra así un vasto conocimiento histórico y literario. Recordemos que Mozart cursó sus estudios secundarios en Augsburgo, en el Liceo Jesuita de San Salvador, entre 1727 y 1737. La formación de este período comprendía un amplio conocimiento de las lenguas clásicas, así como una buena base de francés e italiano y, sobre todo, un completo dominio en su lengua nativa, el alemán. Así, esta educación generalista de base predominantemente humanística, se completaba con un vasto estudio de la Historia, si bien tampoco se abandonaban las ciencias. Entre las asignaturas del curriculum figuran el estudio de la Gramática, la Sintaxis, las Humanidades y la Retórica a lo largo de los primeros años, así como la Lógica, la Dialéctica y la Física durante los dos últimos cursos<sup>142</sup>. Tras el Liceo, en 1737, Mozart ingresó en la Universidad Benedictina de Salzburgo, de la que fue expulsado al año siguiente por escaso

---

Franchino Gaffurio, Vincenzo Galilei, Mersenne, Kircher, etc., por lo que supone un compendio de las ideas sobre las que se basaba la teoría musical a principios del siglo XVIII.

<sup>139</sup> Ephraim Chambers (\*1680; †1740) fue un enciclopedista inglés, famoso por su *Cyclopaedia*, o *Diccionario Universal de Artes y Ciencias* (1728), que influyó notablemente sobre la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert.

<sup>140</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Segunda parte de la Introducción, párrafo primero. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 10.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>142</sup> VALENTIN, Erich: *Leopold Mozart, eine Biographie*. Frankfurt am Main, Insel, 1998, p. 32.



interés y por faltas de asistencia a clase de física, iniciando en 1738 su carrera como violinista profesional en la corte del conde de Thurn y Taxis<sup>143</sup>.

Volviendo a las referencias bibliográficas y autoridades literarias citadas por Mozart, éstas pueden clasificarse en varios grupos, según su origen y contenido. A continuación ordenaré estas fuentes por tipo de contenido y orden cronológico.

Por una parte, figuran las obras de carácter generalista, entre las que se encuentran tres obras antiguas de amplia difusión y repetidas ediciones, la *Margarita Philosophica* de Gregor Reisch (publicado en Friburgo por Johannes Schott en 1503, si bien Mozart cita la edición de 1508, impresa en Basilea por Johannes Schott), el *Thesaurus Linguae Latinae* de Robert Stephani o Estienn (publicado en París en 1531, aunque es de suponer que Mozart consultaría la edición a cargo de Thurnis en Basilea, 1740-1743), el *Lexicon Graeco-Latinum* de Johann Scapula (Basilea, Episcopius, 1579), así como obras relativamente recientes si se considera la fecha de publicación de la *Violinschule*: el *Dizionario Universale* de Ephraim Chambers (Nápoles, Giuseppe de Bonis, 1747) y *Neue Sammlung der merkwürdigsten Reise geschichten* [*Nueva colección de historias de viaje inverosímiles*] de Johann Michael Von Loen (Frankfurt am Main, Hermanos Van Dören, 1748-1766).

En segundo lugar, enumeraré aquellos textos de origen clásico, tanto citados de forma directa a pie de página como incluidos como referentes teóricos en el texto de esta segunda parte de la Introducción. Puede concluirse que L. Mozart adquirió conocimiento de estos textos durante su aprendizaje en el Liceo Jesuita de San Salvador. Como decía más arriba, el currículum pedagógico incluía entre sus asignaturas el estudio de las lenguas clásicas: latín, griego y hebreo. Sin embargo, del texto de la *Violinschule* se deduce que Leopold Mozart debía de tener una mayor soltura con el latín. En efecto, a pesar de recurrir eventualmente a términos hebreos y citas griegas, al final del párrafo quinto de esta segunda parte de la Introducción<sup>144</sup> se hace referencia a las traducciones al latín a cargo de Boecio, Marcus Meibomius<sup>145</sup> y John Wallis<sup>146</sup>. Entre los autores clásicos citados o referidos de forma indirecta figuran los siguientes:

---

<sup>143</sup> SCHENK, Erich: *Mozart and his times*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1959, pp. 8-10.

<sup>144</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 16.

<sup>145</sup> Marcus Meibomius (\*1630c.; †1710c.) publicó las obras de Aristógenes [Tercer libro de *Harmonicorum elementorum*], Euclides [*Introductio harmonica*], Nicómaco [*Harmonices manuale*], Alipio [*Introductio musica*], Gaudencio [*Introductio harmonica*], Bachius [*Introductio artis musicae*], Aristides Quintiliano [Tercer libro de *De musica*] y el noveno libro de Marciano Capella [*De musica*] al griego y al latín *graece et latine*, editado por Ludovico Elzeviro.]

<sup>146</sup> El matemático y profesor de la Universidad de Oxford John Wallis (\*1616; †1713) publicó en 1699 (Oxford, Theatro Sheldoniano) la *editio princeps* de la *Harmonica* de Tolomeo.

- Homero (*Himno a Mercurio*, siglo VIII a.C.)
- Luciano (*Deorum dialogi*, siglo II d.C.)
- Lactancio (*Institutiones divinas*<sup>147</sup>, siglo III d.C.)
- Plinio (*Historia natural*, siglo I d.C.)
- Horacio (*Odas*, siglo I a.C.), Virgilio (*De rerum inventoribus*, siglo I a.C.)
- Pitágoras (siglo VI a.C.)
- Aristóteles (siglo IV a.C.)
- Nicómaco (L. Mozart hace referencia a la leyenda de los martillos, que se registra en el *Enchiridion harmonices* de Nicómaco, siglo II d.C. y, más tarde, en el *Syntagma musicum* de Praetorius, fuente que L. Mozart cita directamente)
- Dídimo (siglo I d.C.)
- Tolomeo (*Harmonicos*, siglo I d.C.)
- Josefo (*Antigüedades judías*, siglo I d.C.)
- Aristógenes (*Elementos armónicos*, siglo IV a.C.)
- Euclides (*Introductio harmonica*, siglo IV-III a.C.)
- Alipio (*Introductio musica*, siglo IV d.C.)
- Gaudencio (*Introductio harmonica*, siglo III-IV d.C.)
- Bacchius (*Introductio artis musicae*, siglo I-II d.C.)
- Arístides Quintiliano (*De musica*, siglo I-II d.C.)
- Marciano Capella (*De musica*, siglo V d.C.)

La temática relacionada con estos textos es variada, abarcando contenidos científico-acústicos, filosóficos y, sobre todo, histórico-mitológicos.

La Biblia constituye también una importante fuente de referencias históricas respecto al origen de la música, muestra del amplio conocimiento que Leopold Mozart debió de adquirir durante sus estudios en San Salvador y de su educación cristiana. Otros textos religiosos citados por el autor son el *Commentaire sur les Psaumes* de Dom Antoine Agustin Calmet (\*1672; †1757), perteneciente al *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament* (París, Emery, 1707-1716).

Por último, el grupo más importante lo componen aquellos autores de referencia estrictamente musical. Encabeza este grupo Boecio (*De musica*, s. V) y le sigue Guido d'Arezzo, inventor de la “nueva música” (*Micrologus*, 1026c.). Resulta curiosa para el lector

---

<sup>147</sup> La afirmación de L. Mozart de que Lactancio atribuye la invención de la lira a Apolo parece errónea, pues en el Epítome de sus *Institutiones divinas* puede leerse: “El ladrón y embaucador Mercurio, ¿qué otra dejó para renombre suyo, sino el recuerdo de sus robos? Ciertamente es digno de estar en el cielo, porque enseñó la lucha y fue el primero que inventó la lira.” Véase: LACTANCIO, Lucio Celio Firmiano: *Institutiones divinas*. SÁNCHEZ SALOR, E. (trad.). Madrid, Gredos, 1990.

actual la inexactitud con que Mozart data la publicación del *Micrologus*, estableciéndola en un margen de doscientos años, entre 1024 y 1224; hoy en día sabemos que tuvo lugar en 1026. Otros autores que se unen a esta categoría de tratadistas musicales son, ordenados por países de procedencia y orden cronológico, los siguientes:

Francia: - Johannes de Muris (*Ars Novae Musicae*; París, 1321),  
- Jacques Bonnet (junto con Pierre Bourdelot: *Histoire de la musique, et de ses effets*; París, Cochart, 1715).

Italia: - Franchino Gaffurio (*Theorica Musicae*; Milán, Philippium Mantegatium, 1492),  
- Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica, et della moderna*; Florencia, Giorgio Marescotti, 1581),  
- Giovanni Maria Artusi (*L'arte del contraponto*; Venecia, Giacomo Vincenti, 1598),  
- Gioseffo Zarlino (*Institutioni et Dimonstrations di musica*; Venecia, G. A. et G. de Franceschi, 1602),  
- Giovanni Battista Doni (*De praestantia musicae veteris*; Florencia, Amatore Massa, 1647),  
- Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*; Roma, Typographia Haeredum Francisci Corbelleti, 1650),  
- Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*; Bologna, Giacomo Monti, 1689),  
- Zaccaria Tevo (*Il musico testore*; Venecia, Antonio Bortoli, 1706),  
- Johann Georg Neidhardt (*Systema generis diatonico-chromatici atque temperamenti aequalis*; Königsberg, Reusner, 1734).

Área germánica: - Joannes Froschius (*Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne* [Escrito curioso y relevante sobre música]; Estrasburgo, Petrus Schöffler y Mathias Apiarius, 1532),  
- Heinrich Glarean (*Dodecachordon*; Basilea, Heinrich Petri, 1547),  
- Michael Praetorius (*Syntagma musicum*; Wolfenbüttel, Elias Holwein; Wittenberg, Johann Richter, 1614/15 (-Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1618/20)),  
- Johannes Kepler (*Harmonices Mundi*; Linz, Godofedo Tampachi, 1619),  
- Giovanni Andrea Bontempi (*Nova quatuor vocibus componendi methodus*; Dresde, Seyffert, 1660),

- Wolfgang Caspar Prinz (*Phyrnis Miyilenaeus oder satyrischer Componist*; Dresde y Leipzig, Johann Christoph Mieth y Johann Christoph Zimmermann, 1696),
- Andreas Werckmeister (*Harmonologia musica*; Frankfurt y Leipzig, Theodorus Philippus Calvisius, 1702),
- Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchester*; Hamburgo, El autor y la viuda de Benjamin Schiller, 1713; *Critica musica*; Hamburgo, el autor, 1722-25; y *Der vollkommene Capellmeister*; Hamburgo, Christian Herold, 1739),
- Mauritius Johann Vogt (*Conclave thesauri magnae artis musicae*; Praga, Labaun, 1719),
- Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*; Viena, Johann Peter van Ghelen, 1725),
- Johann Adolph Scheibe (*Compendium musites theoretico-practicum*; Leipzig, manuscrito, 1730c.),
- Lorenz Christoph Mizler von Kolof (*Musikalischer Staaersteher*; Leipzig, el autor, 1739-1740),
- Meinrad Spiess (*Tractatus musicus compositorio-practicus*; Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1745),
- Friedrich Wilhelm Marpurg (*Die Kunst das Clavier zu spielen*; Berlín, A. Haude und J. C. Spener, 1750; y *Des critischen Musicus an der Spree, erster Band*; Berlín, A. Haude und J. C. Spener, 1750),
- Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*; Berlín, Johann Friedrich Voß, 1752).

Otras áreas: - Leonhard Euler (*Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*; San Petersburgo, Typographia Academiae Scientiarum, 1739).

A este grupo de textos de temática musical pertenecen también los diccionarios musicales de Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de musique*; París, Christophe Ballard, 1703) y Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon*; Leipzig, Wolfgang Deer, 1732).

Al considerar el espectro bibliográfico referido por L. Mozart, resulta destacable en primer lugar el amplio catálogo de títulos pertenecientes a las áreas italiana y germánica, en perjuicio de una llamativa falta de referencia a algunos textos de referencia en el área

francesa, como el *Musicae compendium* (Utrecht, Gesberti a Zÿll, & Theodori ab Ackersdÿck, 1650) de R. Descartes (\*1596; †1650), la *Harmonie universelle* (Sebastien Cramoisy, París, 1636) de M. Mersenne (\*1588; †1648) y los tratados de su contemporáneo J.-Ph. Rameau (\*1683; †1764). También debemos señalar la ausencia de títulos españoles como el *Melopeo y maestro* de P. Cerone (\*1566; †1625) o la *Escuela Música* de P. Nassarre (\*1650; †1730). Quizá estas carencias puedan relacionarse con la falta de difusión de estos textos en el área germánica, en la que se enmarcan la formación y la vida profesional de L. Mozart y a la que tendrían mayor acceso los tratados italianos.

Si se considera históricamente este conjunto de tratados musicales, cabe destacar también la ausencia de referencias a los tratados medievales. Compruébese cómo, tras citar a los autores de la Antigüedad y a Boecio, siguen unas vagas menciones a Guido d'Arezzo y Juan de Muris, omitiéndose cualquier tipo de referencia a los grandes textos de la Edad Media, como pudieran ser *De mensurabili musica* (1240c.) de Juan de Garlandia (\*1195c.; †1272), *Ars cantus mensurabilis* (1280c.) de Franco de Colonia (\*ca.1215-† ca.1270) o *Ars Nova* (1325c.) de Philippe de Vitry (\*1291; †1361).

En este punto debemos llamar la atención sobre el modo en que L. Mozart se refiere a autores coetáneos y, de forma implícita, a textos de aparición muy próxima a la *Violinschule*. Es este el caso del prior benedictino Meinrad Spiess (\*1683; †1761), autor del *Tractatus musicus compositorio-practicus* (a quien L. Mozart pidió consejo compositivo en cierta ocasión<sup>148</sup>), Friedrich Wilhelm Marpurg (\*1718; †1795) o Johann Joachim Quantz (\*1697; †1773). El hecho de que L. Mozart posponga a J. J. Quantz en esta enumeración de tratadistas musicales sugiere que, cronológicamente, consideraba en último lugar su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [Ensayo de un método para tocar la flauta travesera] (Berlín, Johann Friedrich Voß, 1752). De este modo, podemos suponer que, a pesar de que algunos de los tratados más importantes de F. W. Marpurg<sup>149</sup> ya habían sido publicados en 1755, L. Mozart tal vez no habría tenido noticia de ellos hasta la fecha de redacción de la *Violinschule*.

A lo largo de la Introducción, al igual que en el capítulo primero del tratado, se verá cómo el autor desarrolla contenidos de temática general. Su inclusión resulta obligatoria en un tratado como la *Violinschule*, que instruye al principiante en el conocimiento musical y en el

---

<sup>148</sup> VALENTIN, Erich: *op. cit.*, p. 35.

<sup>149</sup> Entre ellos se encuentran: *Abhandlung von der Fuge* [Tratado sobre la fuga] (Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1753-1754), el primer volumen de *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* [Ensayos histórico-críticos sobre la música] (Berlín, Viuda de Johann J. Schützen, 1754-1755), *Anleitung zum Clavierspielen* [Introducción a la técnica de teclado] (Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1755) y la primera parte del *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* [Manual sobre el bajo continuo y la composición] (Berlín, Viuda de Johann J. Schützen, 1755).

de la técnica violinística de forma casi simultánea y sin presuponer conocimientos previos. En este sentido, se debe señalar la indicación de L. Mozart en el primer párrafo de este capítulo, donde admite la necesidad de conocer los fundamentos de la música antes de iniciarse en la práctica musical.

En este sentido, aunque la *Violinschule* es un tratado dedicado principalmente a la práctica instrumental, no descuida por ello temas generales de teoría musical. Así, puede afirmarse que el texto de L. Mozart sigue un modelo de estructura tradicional, comprendiendo temas variados, desde apuntes históricos sobre el origen de la música y del violín, hasta el concepto de buen gusto musical, pasando por una amplia revisión de los fundamentos de teoría musical. En cierto modo, esta estructura sigue la línea de los escritos musicales anteriores, y de inspiración humanística y en cierto modo enciclopédica, que trataban de fundamentar los preceptos de la práctica musical sobre principios científicos, mediante un conjunto de contenidos doctrinales y orgánicos.

Una estructura similar a la *Violinschule* sigue también el texto de F. W. Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1755)<sup>150</sup>. El primer capítulo está dedicado a la explicación de los elementos de la música: tonalidades, claves, duración de las figuras, compases y adornos, entre otros; de este modo, los contenidos puramente prácticos se reservan al segundo capítulo de la obra. Otro tratado que responde también a esta ordenación de contenidos es el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [Ensayo de un método para tocar la flauta travesera] (Berlín, Johann Friedrich Voß, 1752)<sup>151</sup> de J. Quantz. El autor dedica la Introducción a la descripción de las capacidades que debe poseer quien aspire a músico; tras una breve Historia de la flauta travesera (capítulo primero), se dedica a aspectos técnicos desde el segundo capítulo.

No obstante, existe otro modelo de tratado instrumental, contemporáneo e incluso anterior a la *Violinschule*, de estructura más simple y que no cuenta con una variedad de contenidos de tal amplitud. Estos textos están dedicados al intérprete práctico con conocimientos previos de teoría musical, por lo que su contenido teórico está limitado a cuestiones del propio instrumento a estudiar. Es éste el caso del algo anterior *Traité de la viole* de J. Rousseau (París, Christophe Ballard, 1687)<sup>152</sup>: si bien comprende una amplia sección introductoria sobre el origen de la viola y sobre sus primeros ejecutantes destacados, la primera parte del tratado se dedica ya plenamente a la posición del instrumento y al movimiento del arco. Otro ejemplo notable en este sentido es también *The Art of Playing on*

---

<sup>150</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1755.

<sup>151</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Foss, 1752.

<sup>152</sup> ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. Paris: Christophe Ballard, 1687.

*the Violin*, de F. Geminiani (Londres, editor desconocido, 1751)<sup>153</sup>, cuyo contenido, tras un breve prefacio, se limita a la detallada descripción de los veinticuatro ejemplos musicales siguientes, que no son sino una colección de ejercicios técnicos de práctica violinística.

---

<sup>153</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, editor desconocido, 1751.

## CAPÍTULO PRIMERO: ELEMENTOS DE LA MÚSICA

### TIEMPO, COMPÁS Y PULSO

Si la segunda parte de la Introducción presentaba de forma breve la historia de la música y el origen del violín, el primer capítulo de la *Violinschule*, con una estructura en tres secciones, introduce al lector los principales conceptos de teoría musical. La Primera parte del capítulo supone una breve introducción a la Historia de la notación musical y explica las claves; la Segunda parte, desarrolla los conceptos de tiempo y compás; y por último, la Tercera parte vuelve a presentar los distintos valores, explica las alteraciones, los signos de articulación y algunos adornos, y recoge finalmente un breve glosario de términos musicales.

La *Primera parte* comienza con unos breves apuntes sobre la evolución de la notación a lo largo de los párrafos tercero a séptimo en los que se citan las aportaciones de San Gregorio Magno, Guido d'Arezzo y Johannes de Muris. Tras ellos, llama la atención un comentario con el que L. Mozart expresa su satisfacción con el grado de perfección de la música contemporánea: “Aun así, pienso que si es cierto que la música griega curaba enfermedades, entonces la música actual debería, sin lugar a dudas, sacar a los muertos de sus tumbas”<sup>154</sup>.

Pero el aspecto más curioso a destacar de esta *Primera parte del Primer capítulo* es la referencia a los antiguos términos relativos a los valores de las notas, si bien aplicados a los valores actuales que ya estaban en uso en aquella época<sup>155</sup>: longa, breve, semibreve, mínima, semiminima, croma, semicroma y biscroma.



Figura 1: Valores de duración según L. Mozart: *Violinschule* (1756) p. 25.

Nótese cómo el valor de máxima ya no figura entre los considerados por Leopold Mozart. Del mismo modo, el tratado de José Herrando (1756), contemporáneo a la

<sup>154</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Primera parte del capítulo primero, nota g al párrafo séptimo. Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 23.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 25.



*Violinschule*, sigue recogiendo la máxima y la longa como los valores de mayor duración, si bien reconoce que no se usan habitualmente, por lo que la breve (o cuadrada) es considerada el valor más largo entre los existentes<sup>156</sup>. En efecto, a lo largo del período barroco, se fueron perdiendo los valores más largos por falta de utilidad en la práctica, al ser difíciles de mantener en la interpretación instrumental (excepto en el órgano) y, sobre todo, en la vocal. Primero desapareció la máxima y, a continuación, la longa; así, la breve (o cuadrada, según la nomenclatura actual) representaría el valor de mayor duración, el mismo que posteriormente desempeñaría la semibreve (o redonda)<sup>157</sup>. En este sentido, basta comparar la tabla del undécimo párrafo con las figuras representadas en el séptimo párrafo, donde, citando a H. Glareano, atribuye su invención a Johannes de Muris<sup>158</sup>. Entre ellas, la máxima todavía figura como el valor de mayor duración:



Figura 2: Valores de duración antiguos según L. Mozart: *Violinschule* (1756) p. 22.

Sin embargo, llama la atención que, en el párrafo undécimo, L. Mozart considere todavía la longa como el valor más largo cuando, en la práctica de mediados del siglo XVIII, este papel lo asumía ya la semibreve, tal como puede deducirse de los múltiples ejemplos musicales a lo largo de la *Violinschule*, de otros tratados musicales o de la literatura musical de la época. En efecto, ya el tratado de J. Mattheson, cuarenta y tres años anterior al de L. Mozart, reconocía los valores de máxima, longa y breve como anticuados, afirmando que sólo podían encontrarse en piezas de estilo eclesiástico<sup>159</sup>. Del mismo modo, cuatro años antes que L. Mozart, J. J. Quantz expone los valores de duración tal y como los entendemos actualmente y sin mencionar ya la nomenclatura antigua<sup>160</sup>. También la semibreve es el valor más largo para Rousseau algunos años más tarde<sup>161</sup>.

No obstante, Leopold Mozart vuelve a representar la duración de los valores musicales

<sup>156</sup> HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756, pp. 3-5. Disponible online en: <<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>> [Fecha de consulta: 12/08/2012].

<sup>157</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, p. 439].

<sup>158</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 22.

<sup>159</sup> MATTHESON, Johannes: *Das neu-eröffnete Orchester*. Hamburgo, el autor y la viuda de Benjamin Schiller, 1713, p. 90.

<sup>160</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, p. 54.

<sup>161</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques: *Dictionnaire de Musique*. París, la viuda de Duchesne, 1768, p. 530. Véase también: DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis: *Comentario y traducción del "Diccionario de música" de Jean Jacques Rousseau*. Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2002.

y de sus respectivos silencios en la tercera parte de este primer capítulo<sup>162</sup>. Puede comprobarse cómo, si bien parte de nuevo del valor de máxima como el más largo, en este punto sí incorpora la nomenclatura actual para los valores de negra e inferiores. En este punto, Mozart incorpora la distinción terminológica entre pausas y suspiros para aludir con estos últimos a los silencios de menor duración. Así, se consideran pausas los silencios de longa, breve, semibreve y mínima, mientras que los silencios de negra (o semimínima) e inferiores, se consideran suspiros. Si bien J. J. Quantz no reconoce esta nomenclatura, Rousseau sí lo hace, manteniendo igualmente la distinción entre pausas y suspiros de acuerdo con su duración<sup>163</sup>.

La explicación sobre el tiempo y el compás se extiende a lo largo de las partes segunda y tercera de este Primer capítulo de la *Violinschule*. La Segunda parte del capítulo primero con la afirmación de que el “tiempo crea la melodía y es por ello el alma de la música”<sup>164</sup>, quizá inspirada por el texto de Charles Masson, que cita la capacidad del tiempo para despertar diferentes emociones en el oyente<sup>165</sup>. L. Mozart remite a H. Glareano, G. M. Artusi y J. Frosch en el párrafo segundo, en relación a los antiguos signos de notación mensural. En este punto desarrollaremos brevemente el significado de los símbolos de tiempo a los que el autor alude directamente y a partir de los cuales se desarrollaron los actuales signos de compás. Es necesario recordar previamente que el concepto de perfección estaba asociado a la división ternaria y que los términos de “tiempo” y “prolación” indican el tipo de relación existente entre las breves y semibreves o entre las semibreves y las mínimas, respectivamente:

El círculo entero con un punto en su interior (⊙) significaba tiempo perfecto y prolación perfecta, esto es que cada breve (o cuadrada) equivale a tres semibreves (o redondas) y cada una de ellas vale tres mínimas (blancas). Sin embargo, el círculo entero (○) significaba tiempo perfecto y prolación imperfecta, es decir que cada breve se divide en tres semibreves y cada semibreve lo hace a su vez en dos mínimas. El círculo medio o C es el símbolo de tiempo imperfecto, es decir, que cada breve equivale a dos semibreves y prolación imperfecta. Si se desea señalar tiempo imperfecto y prolación perfecta, se añade un punto (C°) al signo anterior. L. Mozart también se refiere al barrado y/o giro de estos símbolos, que no eran sino sistemas de disminución de los valores a su mitad. Así, por ejemplo, bajo un círculo

---

<sup>162</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 34.

<sup>163</sup> ROUSSEAU, Jean Jaques: *op. cit.*, p. 441.

<sup>164</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 27.

<sup>165</sup> “La mesure est l’ame de la Musique, puisqu’elle fait agir avec de justesse un grand nombre de Personnes, & que par la variété de ses mouvemens elle peut encore émouvoir tant de diferentes passions, pouvant calmer les unes & exciter les autres, ainsi qu’on l’a toujours remarqué.” MASSON, Charles: *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*. París, Ballard, 1699, p. 6.

partido (Φ), los valores se reducirían a la mitad respecto a los representados bajo un círculo entero.

Este sistema fue desapareciendo a lo largo del barroco, al mismo tiempo que se imponía el sistema actual, donde ya no hay ambigüedad en la proporción entre los diversos valores y donde la división de los mismos sólo puede ser binaria. No obstante, algunos de los símbolos anteriores han perdurado en el tiempo, siendo a menudo objeto de confusión.

L. Mozart divide los compases en uso en regulares (*gleich*), es decir binarios, e irregulares (*ungleich*), esto es ternarios. Esta división tradicional de compases ha recibido diferentes nombres. Así, F. W. Marpurg<sup>166</sup>, J. Mattheson<sup>167</sup> y J. J. Quantz<sup>168</sup> los denominan *gerade* (pares) o *egale* (regulares) y *ungerade* (impares) o *inegale* (irregulares), argumentando que los compases regulares pueden dividirse en un número de partes pares, al contrario que los irregulares. F. W. Marpurg va más allá, con una clasificación más completa que establece una segunda categoría entre compases simples (si cada parte del compás puede dividirse a su vez de forma regular) y compuestos. Por otra parte, tal y como J. J. Rousseau<sup>169</sup> recoge en su *Dictionnaire de Musique*, los autores franceses distinguen simplemente entre compases divisibles en dos o en tres partes iguales<sup>170</sup>.

La *Violinschule* recoge únicamente tres tipos de compases binarios: el compás de compasillo, el de 2/4 y el compás *alla breve*. Según indicación del propio autor<sup>171</sup>, los compases de 2/8, 4/8, 12/4 y 12/24 no se usaban ya a mediados del siglo XVIII, sino que se expresaban mediante las tres tipologías anteriores. Puede pensarse que, al referirse al compás 12/24, L. Mozart hace referencia al compás de 12/8; no obstante, por comparación con *Das neu-eröffnete Orchester* de J. Mattheson, donde también se recoge este compás, prefiero asimilarlo al compás de 24/16. Este último autor atribuye su uso a pasajes cantados cuyo texto requiere una detallada articulación.

La reducción en la variedad de compases que se observa al comparar el tratado de L. Mozart con otros textos es, sin duda, una muestra de la evolución que estaba sufriendo la música desde finales del período barroco. En efecto, J. Herrando sólo comprende siete tipos de compases, o tiempos, en uso: compás de compasillo, compás mayor (equivalente en realidad a un 2/1, aunque se malinterpretara entonces ya como equivalente al 2/2), 2/4, 3/4,

---

<sup>166</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1752, p. 17.

<sup>167</sup> MATTHESON, Johannes: *op. cit.*, p. 77.

<sup>168</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 55.

<sup>169</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques: *op. cit.*, p. 285.

<sup>170</sup> Véase: MASSON, Charles: *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*. París, Ballard, 1699. LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruselas, F. Foppens, 1704-1705. DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p.412.

<sup>171</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 29.

3/8, 6/8 y 12/8<sup>172</sup>. J. J. Rousseau<sup>173</sup> va más allá y recoge nueve tipos de compases binarios: el señalado mediante un 2 (también representado con una C partida) y los compases de 2/4, 6/4, 6/8, 6/16, C, 12/4, 12/8 y 12/16; sin embargo, más adelante reconoce que el compás de 12/16 ya no se encontraba en uso en la época<sup>174</sup>. J. Mattheson recoge también nueve tipos de compases binarios, si bien no contempla el de 6/16 y sí el de 12/24, como veíamos arriba<sup>175</sup>:

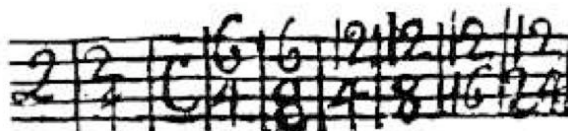


Figura 3: Compases binarios según J. Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchester* (1713), p. 77.

Debemos señalar que para J. Mattheson y J. J. Rousseau, al contrario que para L. Mozart, el compás señalado con un 2 no tiene el mismo significado que el señalado con 2/4. Si bien ambos indican una división del compás en dos partes iguales, Mattheson distingue su uso en función de la música a expresar: el primero se emplea en oberturas, gavotas, rigodones, *entrées* y otras danzas francesas, mientras que el segundo tiene un carácter cantable. La clasificación de F. W. Marpurg<sup>176</sup> es la más completa: divide los compases binarios en simples y compuestos. Entre los compases binarios simples enumera cuatro tipologías: el compás de 4/2, también señalado con una C doblemente partida, el compás de 4/4, también señalado con una C, el compás de 2/2, también señalado con un 2 o con una C barrada, y el compás de 2/4. Asimismo, elabora mediante combinatoria un listado de compases inusuales: 16/1, 16/2, 16/4, 16/8, 16/16, 8/1, 8/2, 8/4, 8/16, 4/1, 4/8, 4/16, 2/1, 2/8 y 2/16. Por lo que respecta a la categoría de compases binarios compuestos, en ella incluye los compases de 12/4, 12/8, 6/4, 6/8, así como las siguientes relaciones inusuales, elaboradas por combinatoria: 24/1, 24/2, 24/4, 24/8, 24/16, 12/1, 12/2, 12/4, 12/16, 6/1, 6/2 y 6/16.

Entre los compases binarios, L. Mozart destaca como más importante el compás recto o de compasillo, señalado con una C y compuesto por cuatro tiempos (compás de 4 por 4). A continuación, el compás de 2 por 4, también señalado con un 2, puede entenderse como la mitad de un compás recto. Por último, L. Mozart define el compás *alla breve*, señalado con una C partida, como simplificación del compás de compasillo. Sin embargo, para J. J.

<sup>172</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 4.

<sup>173</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques: *op. cit.*, p. 284.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 520.

<sup>175</sup> MATTHESON, Johannes: *op. cit.*, p. 77.

<sup>176</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, pp. 19-20.

Quantz<sup>177</sup>, la C partida no es sino una variedad del compás de compasillo, común en en estilo galante y denominada *alla breve* o *alla capella*, de interpretación más rápida que éste último.

Obsérvese la confusión en este punto: siguiendo su denominación, el compás *alla breve* debería contener un valor de breve, es decir, de cuadrada; de este modo, se trataría del compás de 2 por 1. Sin embargo, al definirlo como simplificación del compás recto dividido en dos partes, se entiende automáticamente como un compás de 2 por 2. Por tanto, y siguiendo la argumentación de S. de Brossard<sup>178</sup>, este compás equivale realmente al compás *alla semibreve* o *tempo ordinario*, en el que cabe una redonda por compás, y no al compás *alla breve*, tal y como consta en la descripción de L. Mozart. En este sentido merece la pena citar el tratado de F. W. Marpurg<sup>179</sup>, donde constan dos compases *alla breve*, el *grössere alla breve* (o compás de 4/2), señalado con una C doblemente barrada, y el *kleinere alla breve* (o compás de 2/2), señalado con una C barrada. El primero de estos dos compases, el de 4/2, equivalente al de 2/1, es propiamente el compás “*alla breve*”, pues la unidad de compás correspondiente es la breve; es decir, entra una breve (una cuadrada) en cada compás. Por otra parte, el segundo de estos compases, el de 2/2, tiene un término confuso, pues, estrictamente, su unidad de compás equivale a una redonda; así, en todo caso, debería recibir el nombre de “*alla semibreve*” y no el de *kleinere alla breve*. Véase como el desorden en estos términos se da en una época (mediados del siglo XVIII) en la que estos compases ya no se usaban en la práctica y, consecuentemente, tampoco llegaban a entenderse bien de manera teórica.

No obstante, y de nuevo citando a S. de Brossard<sup>180</sup>, la C partida indica *tempo alla breve* e, históricamente, este signo disminuía las notas a la mitad de su valor; sin embargo, el texto afirma que en la actualidad sólo apunta a que debe tomarse un tiempo más rápido. Como puede comprobarse, y tal como recoge R. Donington<sup>181</sup> a través de varias citas, el significado de esta C partida ha sido objeto de discusión en numerosos tratados. De este modo, asumiendo que el barrado vertical conlleva la reducción de los valores a la mitad de su duración y tomando el compás recto como referencia, supone que dos tiempos del compás recto adquieren la duración que, hubiera tenido uno solo de ellos en el compás de compasillo.

Entre los ternarios, L. Mozart distingue siete tipos de compases: los compases de 3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 6/4, 6/8 y 12/8. J. J. Quantz reconoce estos mismos compases, a los que añade el de 9/8<sup>182</sup>. Llama la atención la inclusión de los compases de 6/4, 6/8 y 12/8 en la categoría de

---

<sup>177</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 57.

<sup>178</sup> BROSSARD, Sébastien de: *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, don't on se sert fréquemment dans toutes sortes de musique, et particulièrement dans l'italienne*. París, Christophe Ballard, 1701.

<sup>179</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, pp. 19-21.

<sup>180</sup> BROSSARD, Sébastien de: *op. cit.*

<sup>181</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, pp. 410-412.

<sup>182</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 56.

ternarios, pues actualmente, como también lo hace J.J. Rousseau, solemos entenderlos como compases binarios de subdivisión ternaria por contener múltiplos de 2 en su numerador. J. Mattheson<sup>183</sup> recoge estos tres últimos compases, junto a los de 12/4, 12/16 y 24/16 como triples mixtos, por estar formados por movimientos similares de arsis y tesis. Obsérvese la ambivalencia en el compás de 24/16: si bien arriba lo incluíamos entre los compases binarios siguiendo a L. Mozart y J. Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchester* lo comprende más tarde entre los compases triples mixtos. A continuación presento los compases expuestos en este tratado como estrictamente ternarios:



Figura 4: Compases ternarios según J. Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchester* (1713).

Entre estos compases ternarios figuran los de 9/8 y 9/16, no incluidos en la *Violinschule*. De forma análoga, J. J. Rousseau presenta algunos años más tarde los compases ternarios en uso: 3/2, 3/4, 3/8, y 9/8<sup>184</sup>. Asimismo, F. W. Marpurg menciona los compases ternarios simples de 3/2, 3/4 y 3/8, calificando los compases de 3/1 y 3/16 como inusuales. Entre los ternarios compuestos, menciona los compases de 9/4 y 9/8, mientras que los compases de 9/1, 9/2 y 9/16 los considera fuera de uso<sup>185</sup>.

Así, si comparamos los textos de F. W. Marpurg y J. J. Rousseau con los compases presentados por J. Mattheson, destaca la exclusión de los compases de 3/1, cuyo valor resultaría excesivo e inapropiado a mediados del siglo XVIII, y de 9/16, tampoco incluido en el tratado de L. Mozart. La falta de aceptación del compás de 9/16 puede resultar justificada por las aclaraciones de J. Mattheson sobre su uso torpe y desatinado; este autor rechaza el compás de 9/8 por los mismos motivos<sup>186</sup>.

Por último, cabe destacar un aspecto llamativo, en relación a los compases aceptados en la *Violinschule*: L. Mozart resulta muy moderno en la catalogación de compases, recogiendo los que se hallaban estrictamente en uso. Este hecho es destacable, sobre todo si tenemos en cuenta que el autor se mostraba mucho más tradicionalista en otras cuestiones, como se veía más arriba en referencia a los valores de duración.

<sup>183</sup> MATTHESON, Johannes: *op. cit.*, p. 78.

<sup>184</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques: *op. cit.*, p. 520.

<sup>185</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, pp. 21-23.

<sup>186</sup> MATTHESON, Johannes: *op. cit.*, p. 88.

El *final de la Segunda parte* del capítulo primero se dedica a la aplicación práctica de los conceptos de ritmo y tiempo a la enseñanza del violín. Este tipo de anotaciones prácticas, comprendidas entre los párrafos séptimo y duodécimo, se dirigen a los profesores de violín y subrayan la importancia en el principiante de la correcta interiorización del pulso y la subdivisión como base de un correcto desarrollo musical. Así, en el *séptimo párrafo* explica el concepto de *tempi* e invita al intérprete a buscar el tiempo natural de cada pieza partiendo de sus rasgos melódico-rítmicos propios. También J. J. Quantz señalaba en su tratado la dificultad y la importancia de una buena elección del *tempo*<sup>187</sup>.

Los *párrafos octavo y noveno* suponen una apelación a los docentes para que insistan en el buen aprendizaje del ritmo. En ellos, L. Mozart recomienda llevar correctamente el tiempo sin necesidad de subdividirlo en unidades menores mediante la voz, la presión del arco o los golpes de pie. Más adelante, como se verá en el capítulo correspondiente a la correcta interpretación<sup>188</sup>, y en referencia a la jerarquía de tiempos dentro del compás, el autor aconseja acentuar o remarcar de forma especial los tiempos fuertes, o “notas buenas”, si no se indica lo contrario. Se trata en estos casos de un acento realizado mediante un incremento en el peso que el brazo derecho ejerce en el arco sobre la cuerda. J. J. Quantz va más allá, indicando que el alumno debe acostumbrarse desde el inicio a golpear la subdivisión en corcheas con la punta del pie mientras se marca el pulso con la mano<sup>189</sup>. También habla de la diferenciación interpretativa entre “notas buenas” y “notas malas”, que incluso se concreta en la demarcación de las notas primera y tercera de un grupo de cuatro<sup>190</sup>. En este sentido, ambos tratados son contrarios al texto de F. Geminiani, que se manifiesta contrario a marcar el tiempo con el arco, pues argumenta que este recurso va contra la idea del compositor y el espíritu de la pieza, resultando difícil deshacerse de esta costumbre posteriormente<sup>191</sup>.

En relación a este recurso de incrementar la presión del arco, L. Mozart sí lo recomienda en la tercera parte de este primer capítulo, si bien supeditado a determinadas fórmulas rítmicas para no alterar el tiempo y adquirir un buen sentido en la subdivisión en las mismas. Es éste el caso de las notas con puntillo<sup>192</sup> y de las notas mantenidas mediante

---

<sup>187</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 260.

<sup>188</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 257.

<sup>189</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 57.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>191</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, editor desconocido, 1751.

<sup>192</sup> “El puntillo deberá destacarse al principio con un acento en el arco para mantener el tiempo con mayor seguridad. No obstante, cuando ya se ha asentado firmemente el tiempo, el puntillo se unirá a la nota discretamente y ya no deberá distinguirse con un acento”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 39.

ligadura de prolongación<sup>193</sup>, en las que la acentuación del arco se reserva para su estudio y correcto aprendizaje rítmico, así como de las notas sincopadas<sup>194</sup>.

De esta manera, el autor presenta los siguientes ejemplos musicales y recomienda ejercer cierta presión extra con el arco en la segunda parte de la figura rítmica. En el primer caso, se realizaría sobre la primera nota del segundo compás, que no se ejecuta por estar ligada a la anterior; en el segundo caso, en la segunda subdivisión de corchea de las notas Re y Mi:

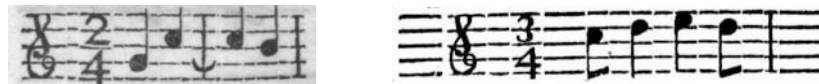


Figura 5: Ejemplo de notas sincopadas en L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 37.

A continuación presento un fragmento del Ejemplo XXIV<sup>195</sup> del tratado de F. Geminiani en el que se muestra la misma figura rítmica de notas mantenidas de un compás al siguiente. En este caso, y tal como ya se avanzaba más arriba, el autor previene al alumno que destaque con el arco la segunda nota de la ligadura, debiendo mantener la misma sonoridad de la nota precedente:



Figura 6: Ejemplo de notas sincopadas en F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), p. 33.

El *décimo párrafo* trata la conveniencia pedagógica en la elección de las piezas de acuerdo a la naturaleza de cada alumno: deberá motivarse a los alumnos más tranquilos mediante obras rápidas, mientras que los alumnos movidos deberán refrenarse mediante obras de tiempo pausado. Asimismo, en el *párrafo undécimo*, L. Mozart sugiere no interpretar obras superiores al nivel que el alumno pueda asumir. Hay que entender que la *Violinschule* procede de un contexto educativo en el que la enseñanza instrumental, generalmente privada o reservada a la transmisión familiar, mostraba un alto grado de personalización. Sin embargo, la fundación generalizada de conservatorios en la Europa a partir del siglo XIX conlleva la clasificación de objetivos por niveles, y esta lógica estandarización radica frecuentemente en la homogeneización a la hora de adjudicar el repertorio al alumnado que cursa enseñanzas musicales en conservatorios y escuelas que aplican de forma generalizada los mismos métodos y el mismo repertorio. En este sentido, y desde el punto de vista actual, puede

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>195</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 33.



resultar interesante considerar estas dos últimas reflexiones de L. Mozart a la hora de ser más flexibles y adaptar a cada alumno la programación didáctica.

Por último, el *párrafo duodécimo* trata la necesidad de mantener el tiempo inicial a lo largo de la obra, para lo cual deberán considerarse los pasajes de mayor dificultad y no comenzar a una velocidad mayor a la que puedan interpretarse.

Mención aparte en este apartado correspondiente al ritmo merece la figura del puntillo. Históricamente, el puntillo actual deriva del *punctum augmentationis*, si bien su interpretación fue polivalente a lo largo del período barroco, alargando el valor de la nota precedente y variando la duración de la nota siguiente a conveniencia y no de forma sistemática. De este modo se manifiesta J. J. Quantz, que afirma que no se puede determinar de forma precisa el valor de la nota siguiente al puntillo<sup>196</sup>. También C. P. E. Bach reduce siempre el valor de las notas posteriores a un puntillo<sup>197</sup>.

No obstante, R. Donington<sup>198</sup> afirma que, en la música Barroca, la mayoría de las notas con puntillo reciben una duración estándar. En efecto, J. Herrando interpreta el puntillo según la concepción actual: “sirven para detener la nota una mitad más del valor que tiene”<sup>199</sup>. Sin embargo, R. Donington también afirma que el puntillo tendía a prolongarse cuando formaba parte de una fórmula rítmica característica o repetitiva, así como en los casos en que, al proceder según la norma, el ritmo con puntillo tenía un carácter torpe e indolente.

Leopold Mozart<sup>200</sup> concibe el puntillo según la norma, aunque reconoce que, en la práctica, y para combatir la languidez en la interpretación, el puntillo tiende a mantenerse más en piezas lentas, acortándose en consecuencia la nota siguiente al mismo. El objetivo que se persigue con ello es doble: por una parte, se evita incurrir en un carácter lánguido y aburrido; por otra, se previene el error de acelerar el tiempo al perderse la referencia del pulso en las notas largas con puntillo. Sin embargo, y a pesar de no resultar habitual en la época, L. Mozart se declara a favor de plasmar esta prolongación de forma explícita y de sistematizarla mediante el uso del doble puntillo. También F. W. Marpurg<sup>201</sup> y D. G. Türk<sup>202</sup> hablan del doble puntillo como recurso para acortar la nota siguiente a la mitad de su valor.

---

<sup>196</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 58.

<sup>197</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, p. 127.

<sup>198</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p. 441.

<sup>199</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*

<sup>200</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 38 y 40.

<sup>201</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, p. 13.

<sup>202</sup> TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule*. Leipzig y Halle, Schwickert, Hemmerde und Schwetsche, 1789, p. 82.

En una nota a pie de página, L. Mozart llama la atención al lector sobre el error que se comete al adjudicar al puntillo el valor de la nota siguiente<sup>203</sup>. Por lo que parece, ésta fue una práctica arraigada en la segunda mitad del siglo XVIII, pues algunos años más tarde, D. G. Türk expresa esta misma crítica en su *Klavierschule* y demuestra la invalidez de este criterio mediante el siguiente ejemplo musical. En él se comprueba cómo, siguiendo esta regla al resolver el siguiente fragmento, el valor total del compás no resulta completo<sup>204</sup>:



Figura 7: D. G. Türk: *Klavierschule* (1789), p. 12.

Por otra parte, hay que destacar la diferenciación que tanto L. Mozart<sup>205</sup> como C. P. E. Bach<sup>206</sup> ofrecen sobre el puntillo, dependiendo del contexto de la obra en que se encuentre. Como se veía más arriba, L. Mozart sugiere que el puntillo se mantenga en piezas de tiempo lento, mientras que recomienda levantar el arco durante el puntillo en tiempos rápidos. J. J. Quantz lo matiza añadiendo además un acento a la nota precedente al puntillo<sup>207</sup>. De este modo, y tal como afirma R. Donington<sup>208</sup>, el puntillo seguido de una nota breve, se convierte en un signo de articulación del discurso musical, similar a un breve silencio que, en el caso de los instrumentos de cuerda, se aprovecha para levantar el arco.

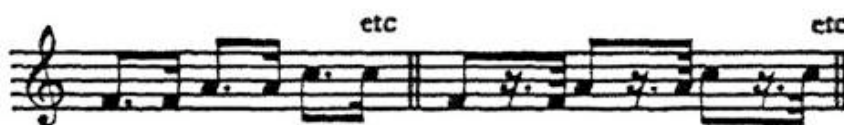


Figura 8: Puntillo como signo de articulación según R. Donington, p. 610.

<sup>203</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 38.

<sup>204</sup> TÜRK, Daniel Gottlob: *op. cit.*, p. 82.

<sup>205</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 40.

<sup>206</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 127.

<sup>207</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 270.

<sup>208</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p. 610.

## OTROS ELEMENTOS DE TEORÍA MUSICAL

Como ya anunciaba al inicio del apartado anterior, si bien el tema del tiempo, del compás y del pulso es el predominante en este primer capítulo de la *Violinschule*, L. Mozart intercala otros conceptos fundamentales de teoría musical a lo largo de sus secciones primera y tercera. Así, en la primera parte del capítulo, tal como se decía arriba, destaca la explicación de las cuerdas del violín o de las claves.

En este sentido, resulta interesante la comparación de las claves registradas por Leopold Mozart en 1756, con las expuestas por otros textos en diferentes décadas del siglo XVIII, con los tratados de J. Mattheson y D. G. Türk como representantes. A continuación, presento un cuadro comparativo de elaboración propia que recoge la descripción de los tres autores sobre los diferentes tipos de claves:

		<b>J. MATTHESON 1713</b>	<b>L. MOZART 1756</b>	<b>D. G. TÜRK 1789</b>
<b>DO</b>	<b>1a</b>	Soprano	Soprano	Soprano
	<b>2a</b>	Mezzo-soprano		en desuso
	<b>3a</b>	Alto, Contra-tenor	Alto	Alto
	<b>4a</b>	Tenor	Tenor	Tenor
	<b>5a</b>			en desuso
<b>FA</b>	<b>3a</b>	Barítono		en desuso
	<b>4a</b>	Bajo, cembalo, órgano, violone	Bajo	Bajo
	<b>5a</b>	gran bajo		en desuso
<b>SOL</b>	<b>1a</b>	flautas	“francesa”, en desuso	“francesa”
	<b>2a</b>	Soprano, violín	violín, trompa, trompeta, flauta	flauta, oboe, violín, piano

Como se deduce de esta tabla, existe una lógica temporal en la exposición de las claves en uso. J. Mattheson<sup>209</sup> es quien ofrece una catalogación más amplia de las claves, mientras que L. Mozart<sup>210</sup> deja de recoger ya algunas de ellas y D. G. Türk<sup>211</sup> califica a algunas de ellas como “en desuso”. La primera diferencia que se observa es que, mientras que L. Mozart y D. G. Türk reservan la clave de Sol para uso instrumental, J. Mattheson también habla de su uso vocal para la parte del Soprano. La clave de Do se reserva de forma generalizada para uso vocal; sin embargo, J. Mattheson también habla de su uso instrumental, si bien no lo detalla. Dentro de esta clave, J. Mattheson disocia las diferentes tesituras, mientras que L. Mozart y D. G. Türk sólo hablan de las claves de Do en primera, tercera y

<sup>209</sup> MATTHESON, Johannes: *Das neu eröffnete Orchester*. Hamburgo, el autor y la viuda de Benjamin Schiller, 1713, Pars Prima Designatoria, Cap. II: Von den Signaturen, párrafo séptimo, p. 70.

<sup>210</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Primera parte del capítulo primero, párrafos noveno y décimo. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, pp. 23-25.

<sup>211</sup> TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule*. Leipzig y Halle, Schwickert y Hemmerde, y Schwetsche, 1789, pp. 38-39.

cuarta. Lo mismo puede decirse respecto a la clave de Fa: tal como afirma D. G. Türk, la clave de Fa en cuarta línea era la única en uso en el área germánica; sin embargo, a través del tratado de J. Mattheson podemos comprobar cómo, casi ochenta años antes, sí existían dos variedades más de esta clave. Por último, sólo hay que observar que el tratado de J. Herrando<sup>212</sup>, coetáneo a la *Violinschule*, recoge la misma catalogación de claves que el texto de L. Mozart. A partir de este análisis, se puede afirmar que la reducción de las claves en uso observada, constituye una variable temporal de considerable relevancia, motivada por el desarrollo del género instrumental y por la voluntad de simplificación en la lectura musical.

Por otra parte, y en relación a la notación, si bien L. Mozart ya detalla en el párrafo duodécimo la notación alfabética (A [La], B [Si], C [Do], D [Re], E [Mi], F [Fa], G [Sol]), poco después modifica, al modo germánico, la nomenclatura del Si a la letra H<sup>213</sup>. En efecto, según el sistema de notación alemana, la letra H hace referencia a la nota Si, mientras que la letra B denota únicamente al Si bemol. Mozart vuelve sobre esta disquisición en la tercera parte del capítulo, si bien relacionada con la teoría de los hexacordos<sup>214</sup>. Este sistema deriva de la Edad Media, si bien se perpetuó pedagógicamente hasta finales del siglo XVII<sup>215</sup>. Recuérdese en este punto que el sistema hexacordal se basa en escalas de seis notas, o hexacordos, cada uno de los cuales contiene un solo semitono en la misma posición: entre los grados tercero y cuarto, denominados Mi y Fa. Existen tres tipos de hexacordos: *hexacordum durum, naturale y molle*. El primero se denomina *durum* porque en él, el Si es becuadro; este hexacordo comienza en Sol y el semitono se sitúa entre las notas Si (denominado Mi) y Do (Fa). El hexacordo natural no contiene la nota Si; comienza en Do y el semitono se encuentra entre las notas Mi (Mi) y Fa (Fa). Por último, el *hexacordum molle* recibe esta denominación por incluir el Si bemol: comienza en Fa, por lo que el semitono se forma entre las notas La (Mi) y Si bemol (Fa). Es por ello que en el área germánica surge, tal y como refiere Mozart, la diferenciación alfabética entre Si (H) y el Si bemol (B), aplicándose este último para el *hexacordum molle*.

Por último, y en relación a las alteraciones, resulta llamativo el comentario de L. Mozart en relación al *signum restitutionis* o becuadro: “Se equivocan aquéllos que no quieren usar el signo (♯) en sus composiciones. Si no lo creen, pregúntenme al respecto”<sup>216</sup>. Con esta tesis, el autor puede estar aludiendo a la doble función del sostenido como signo de alteración

---

<sup>212</sup> HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756, p. 4.

<sup>213</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>215</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, p. 610].

<sup>216</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 41.

ascendente y de anulación. En este sentido, R. Donington afirma que hasta el siglo XVIII no se estableció la función del becuadro como signo de anulación del efecto de sostenidos y bemoles y que, a lo largo del barroco temprano, los bemoles podían anularse mediante sostenidos (y viceversa) y el becuadro únicamente anulaba el bemol de la nota Si<sup>217</sup>.

Mozart también incluye algunas nociones sobre adornos (trino y apoyatura) en esta tercera parte del capítulo primero<sup>218</sup>; no obstante, como L. Mozart desarrolla este tema más adelante, esperaré a los capítulos específicos para tratarlo en profundidad. Destacan también las anotaciones sobre articulación<sup>219</sup>. El sentido que tiene el incluirlas en este punto es el de establecer una base teórica sobre la cual basar los siguientes capítulos de carácter técnico en los que el movimiento del arco se rige por los signos de articulación. R. Donington<sup>220</sup> afirma que los signos de articulación fueron inusuales hasta el siglo XVII y que tampoco abundaron a lo largo del período barroco. De forma general, este autor distingue tres categorías: *legato*, *staccato* y *semi-detaché*. Sin embargo, y como se comprobará a continuación, basándose en las fuentes, su interpretación dependía en gran medida del gusto del ejecutante, del carácter o del tiempo de la obra. A ello hay que añadir el modelo “pre-Tourte” de arco en uso en la época; este arco favorecía el toque articulado y las ligaduras se caracterizaban por un acento en la nota inicial.

El primer signo de articulación que se menciona es la ligadura, que exige que las notas situadas bajo ella se ejecuten seguidas en la misma arcada. Lógicamente, este tipo de ligado no comprende las largas ligaduras de expresión demarcadoras de fraseo y que pueden incluir silencios; en tal caso, el levantamiento del arco sería obligatorio. Un segundo signo de articulación se forma al incorporar un punto o una rayita vertical (*staccato*) para cada nota bajo la ligadura. Mozart sigue exigiendo que estas notas se interpreten en el mismo arco; sin embargo, el autor diferencia entre un menor o mayor grado de separación entre sí de las notas dependiendo de su articulación mediante puntos o rayas, respectivamente. No obstante, las opiniones al respecto son contradictorias y, mientras L. Mozart o J. J. Quantz<sup>221</sup> hablan de estos dos diferentes grados de articulación, autores como C. P. E. Bach o D. G. Türk abogan por el mismo tipo de interpretación para ambos signos. No obstante, quizá podemos relacionar esta disparidad de criterios con el hecho de que, a diferencia de L. Mozart y J. J.

---

<sup>217</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, p. 128].

<sup>218</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>219</sup> *Ibidem*, pp. 42-45.

<sup>220</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p. 93.

<sup>221</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, p. 193.

Quantz, C. P. E. Bach y D. G. Türk estén pensando en instrumentos de teclado, donde, tradicionalmente, no se distinguía entre ambos signos. Así, C. P. E. Bach justifica la equivalencia entre ambos signos, argumentando que los puntos se prefieren a las rayitas verticales para evitar la confusión entre estas últimas y la figura numérica de la cifra 1<sup>222</sup>.

También D. G. Türk equipara ambos signos, si bien reconoce que tienen diferente significado para algunos compositores<sup>223</sup>:



Figura 9: D. G. Türk: *Klavierschule* (1789), p. 353.

En el capítulo vigésimo de la *Violinschule*, estas rayitas verticales aparecen sin la ligadura que las acompañaba algunos párrafos arriba: en este caso, indican acentuación y cambios de arco para cada una de ellas<sup>224</sup>. G. Tartini describe el toque *staccato* como una reducción del valor de las notas a su mitad, aplicándolo a pasajes de semicorcheas como el siguiente, abundantes en la música de A. Corelli y sin signos de articulación<sup>225</sup>:



Figura 10: G. Tartini: *Lettera (...) alla signora Maddalena Lombardini* (1779), p. 5.

El anterior pasaje de semicorcheas debe interpretarse de la siguiente manera:



Figura 11: G. Tartini: *Lettera (...) alla signora Maddalena Lombardini* (1779), p. 6.

Una de las inclusiones más llamativas es el glosario de términos técnicos con que se cierra la tercera parte del capítulo. En su gran mayoría se trata de indicaciones agógicas que implican en cierto modo el carácter de la obra. En relación a la expresión musical, D.

<sup>222</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, p. 125.

<sup>223</sup> TÜRK, Daniel Gottlob: *op. cit.*, p. 353.

<sup>224</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 45.

<sup>225</sup> TARTINI, Giuseppe: *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*. Londres, R. Bremner, 1779, pp. 5-6.

Boccagna<sup>226</sup> afirma que en la música anterior al siglo XVII no existían indicaciones de tiempo y expresión. Así, en el período barroco, había surgido la necesidad de despertar en el oyente determinadas emociones, reforzada por un desarrollo instrumental que mejoraba su musicalidad y favorecía su expresión. Así, L. Mozart concluye este capítulo resaltando la importancia de inculcar en el intérprete “el carácter dominante en la pieza, de modo que penetre en el alma de los oyentes y despierte sus emociones”<sup>227</sup>. La descripción del tiempo y de los sentimientos fue haciéndose más precisa con el tiempo y, en el Romanticismo, la creatividad del intérprete se había reducido notablemente en este sentido. Sin embargo, a mediados del siglo XVIII estas indicaciones todavía no eran suficientemente precisas.

En efecto, L. Mozart todavía reconoce en su tratado la dificultad de expresar el carácter mediante vocablos, por lo que apela al intérprete para que, con experiencia y juicio, haya de descubrir el tiempo o velocidad natural de la obra<sup>228</sup>; y, precisamente, el tipo de compás constituye una de las claves principales para descubrirla<sup>229</sup>. En este punto conviene destacar también las indicaciones sobre el tipo de movimiento de arco recomendado por el autor para cada tipo de movimiento: arcos largos en el *grave*, en el *largo* y en el *sostenuto*, y arcos cortos y ligeros en el *prestissimo* y en el *allegro*. Si bien los términos recogidos por L. Mozart son italianos, él mismo reconoce la aceptación de la traducción de los mismos a otras lenguas; parece que esta costumbre no estaba todavía muy extendida<sup>230</sup>. Así, C. P. E. Bach también se refiere a estos términos italianos indicadores del tiempo<sup>231</sup>, relacionándolo con el carácter de la obra. Para J. J. Quantz, estos términos agógicos suponen también uno de los cuatro factores a considerar, junto al modo, los intervalos y los tipos de disonancias, para determinar el carácter de una pieza<sup>232</sup>. Asimismo, reconoce el mal uso que muchos compositores hacían de estos términos, por lo que sugiere que sea el intérprete quien juzgue el tiempo más adecuado al carácter de la obra<sup>233</sup>. También J. Herrando recoge algunos términos agógicos, o *aires*: Allegro, Allegretto, Andante, Adagio, Grave, Spiritoso, Presto, Giga, Pastorela y Andantino<sup>234</sup>. Obsérvese que entre ellos figuran la Giga y la Pastorela, términos que actualmente no se entienden como *aires*, sino que aluden a tipos de compás o tiempos de danza: F. Pedrell define la Pastorela o Pastoral como una danza francesa en compás de 6/8, “de movimiento moderado y de carácter sencillo y campestre”, y atribuye a la Giga, danza de

---

<sup>226</sup> BOCCAGNA, David: *Musical Terminology*. Nueva York, Pendragon Press, 1999, pp. 20-22.

<sup>227</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 52.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>229</sup> “Estos tipos de compases bastan para mostrar la diferencia natural entre melodías rápidas y lentas” Citado en: *Ibidem*, p. 28.

<sup>230</sup> *Ibidem*: tercera parte del capítulo primero, nota o, p. 48.

<sup>231</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 121.

<sup>232</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 108.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>234</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 5.

origen italiano, el ritmo de 6/8 ó 12/8, “en movimiento *vivace*”<sup>235</sup>. No obstante, la inclusión de estos dos términos entre los *aires* sugiere su interpretación como indicadores del tiempo común con que se interpretaban estas formas tradicionalmente.

F. W. Marpurg es más extenso en su sumario de términos italianos, perteneciente al capítulo sobre el compás<sup>236</sup>. Las separa en dos grupos, según indiquen el tiempo o el carácter de la obra. El primer grupo, a su vez, se divide en categorías, movimientos rápidos y lentos; cada una de ellas muestra una gradación interna que ordena los términos agógicos en tres estadios de rapidez. No obstante, y a pesar de las indicaciones, el autor apela de nuevo a la experiencia como guía para determinar el tiempo justo de una obra.

Esta información debe entenderse en un contexto histórico que todavía desconocía el modo de medir el tiempo con precisión. La falta de un criterio unificado en lo referente al *tempo* en los diferentes tratados era fuente de confusión interpretativa y desembocaba en imprecisas definiciones de los términos de tempo. Así, D. G. Türk reconoce que un mismo término puede dar lugar a dos interpretaciones diferentes:

“Ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett &c. muß in einer weit gemäßigtern Bewegung genommen werden, als ein Allegro für das Theater, oder im so genannten Kammerstyle z.B. in Sinfonien, Divertimenten u. dgl.”<sup>237</sup>.

La definición de algunos términos puede resultar especialmente imprecisa; véase, por ejemplo la definición de *Andante* propuesta por L. Mozart:

“**Andante** (Andante.), gehend. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse (...)”<sup>238</sup>.

La necesidad de tener una unidad de medida hace que J. J. Quantz proponga tomar la medida del pulso humano como referente (en reposo, en torno a las 80 pulsaciones por minuto):

---

<sup>235</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897, pp. 202 y 352.

<sup>236</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, Haude und Spencer, 1752, pp. 16-17.

<sup>237</sup> “Un Allegro para la iglesia o en cantatas sacras, o en un trio o cuarteto de estilo serio, debe tomarse en un tempo mucho más moderado que un Allegro para el teatro o para el así llamado estilo camerístico, como por ejemplo en sinfonías, divertimentos y similares.” TÜRK, Daniel Gottlob: *op. cit.*, p. 111.

<sup>238</sup> “**Andante** (Andante), *caminando*. Esta palabra ya nos indica por sí misma que se le debe dejar a la pieza su tiempo (...)” MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 49.



“Das Mittel welches ich zur Richtschnur des Zeitmaaßes am dienlichsten befinde, ist um so viel bequemer, ie weniger Mühe es kostet, desselben habhaft zu werden; weil es ein jeder immer bey sich hat. Es ist der Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen”<sup>239</sup>.

Esta imprecisión en la concreción de la medida del tiempo sería reparada por la invención del metrónomo a cargo de Dietrich Nikolaus Winkel en 1812. Johann Nepomuk Maelzel (\*1772; †1838) registró su patente en 1815 y fue comercializado a partir del siguiente año<sup>240</sup>. L. v. Beethoven sería el primer compositor en escribir indicaciones metronómicas (en 1817); sin embargo, pueden resultar inverosímilmente rápidas para el intérprete actual y, en ocasiones, son poco fiables por cambios en los criterios del compositor que no fueron registrados en las ediciones de la época.

Sin embargo, no todos los vocablos incluidos en el glosario de términos técnicos de la *Violinschule* se refieren a la agógica, sino que algunos hacen referencia a cuestiones técnicas del violín.

Es éste el caso del *pizzicato*. Según R. Stowell<sup>241</sup>, el primer registro de esta técnica se encuentra en la ópera de C. Monteverdi *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), si bien se trata de un *pizzicato* realizado con dos dedos sobre la cuerda. Asimismo, este autor distingue tres tendencias interpretativas. La primera aboga por su ejecución con el índice de la mano derecha mientras se mantiene el violín en su posición habitual. La segunda corriente prefiere una posición a imitación de la guitarra o de otros instrumentos de cuerda pulsada, sujetando el violín bajo el brazo derecho y ejecutando el *pizzicato* con el dedo pulgar de la mano derecha. Por último, un tercer grupo de autores reconocen ambas técnicas, si bien parecen decantarse por el uso del índice<sup>242</sup>. Es éste el caso de G. S. Löhlein<sup>243</sup>, quien, tras explicar ambos métodos, aboga por el primero, justificando su elección en la escasez de tiempo para devolver el violín a su posición habitual cuando aparece de nuevo la indicación *col arco*.

---

<sup>239</sup> “Encuentro que la forma más conveniente de establecer el tiempo, por ser la más cómoda y comportar menor esfuerzo, pues todo el mundo la lleva consigo, es el pulso de la mano de una persona sana.” QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 261.

<sup>240</sup> LEDESMA, Nicolás: *Obra completa para tecla, vol. I*. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

<sup>241</sup> STOWELL, Robin: *The early violin and viola*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 67.

<sup>242</sup> STOWELL, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 222.

<sup>243</sup> LÖHLEIN, Georg Simon: *Anweisung zum Violinspielen und zur Uebung mit 24 kleinen Duetten erläutert*. Leipzig y Züllichau, Waisenhaus- und Frommannsche Buchhandlung, 1781, pp. 96-97.

Siguiendo la clasificación anterior, L. Mozart pertenecería a la primera de las corrientes, pues recomienda ejecutar dicho artificio con el dedo índice mientras se apoya el pulgar contra el puente. Explica su preferencia del índice por el pulgar, por la mayor carnosidad de este último dedo, que produce un sonido más apagado. Es por ello que sólo recomienda emplearse en la ejecución de acordes en *pizzicato*<sup>244</sup>. J. J. Rousseau equipara este término al francés *pincer*<sup>245</sup>, si bien no especifica cómo debe realizarse técnicamente.

Para J. J. Quantz, el pulgar es el dedo más usado para practicar el *pizzicato*. Resulta interesante el modo en que relaciona este recurso en el violín con el modo de interpretarlo al laúd o con la mandolina, de cuya técnica afirma que deriva. Y es por ello que el autor prefiere el dedo índice para su ejecución, a imitación de los instrumentos de cuerda pulsada. Argumenta que, de este modo, el sonido es más rico y natural y, al igual que L. Mozart, reserva el pulgar para los acordes<sup>246</sup>.

Otro término incluido en el glosario es la indicación *con sordino*, es decir, con sordina. El efecto de la sordina consiste en aumentar el peso del puente al ajustarla a su parte superior, disminuyendo la vibración del puente y, con ella, la de la caja de resonancia. L. Mozart define las sordinas como “pequeños adminículos fabricados en madera, plomo, latón, acero u hojalata, para expresar así mejor lo débil y lo triste”<sup>247</sup>. Sin embargo, si se comprueban diversas descripciones de la sordina, parece que sus materiales eran variables. Así, entre los materiales citados por R. Stowell<sup>248</sup> figuran la madera y el metal; asimismo, afirma que el uso de la sordina se extendió desde su uso orquestal inicial a la interpretación solista a lo largo del siglo XVIII. J. J. Rousseau<sup>249</sup> dice que se construyen de cuero o de plata y adscribe su uso al violín y al violonchelo; el autor da noticia de su uso generalizado en las orquestas italianas, así como del poco agrado que gozaba entre los músicos franceses, que preferían imitar su sonoridad mediante un toque suave. J. J. Quantz<sup>250</sup> habla del uso de sordinas de diferentes tamaños en violines, violas y violonchelos. Aparte de la característica asociación con el carácter melancólico o amoroso, destaca la curiosa relación entre el uso de la sordina y determinadas tonalidades; es éste el caso de Mi menor, Do menor, Fa menor, Mi bemol Mayor, Si menor, La Mayor y Mi Mayor. Entre los materiales citados por J. J. Quantz figuran la madera, el plomo, la hojalata, el latón, y el acero, que son exactamente los mismos que

---

<sup>244</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 51.

<sup>245</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques: *Dictionnaire de Musique*. París, la viuda de Duchesne, 1768, p. 379. Véase también: FUENTE CHARFOLÉ, José Luis: *Comentario y traducción del “Diccionario de música” de Jean Jacques Rousseau*. Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2002.

<sup>246</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 203.

<sup>247</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 52.

<sup>248</sup> STOWELL, Robin: *The early violin and viola*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 38.

<sup>249</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques: *op. cit.*, p. 461.

<sup>250</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 203.

menciona L. Mozart. No obstante, aquél prefiere las sordinas de acero y descalifica las de madera y hojalata por producir un sonido “chirriante”.

## CAPÍTULO SEGUNDO: POSTURA, TÉCNICA DE ARCO Y OTROS FUNDAMENTOS PRÁCTICOS

L. Mozart dedica el segundo capítulo de la *Violinschule* (el primero dedicado exclusivamente a la técnica propia del instrumento) a la correcta posición del violín y a los fundamentos de la técnica de arco.

La técnica violinística había ido desarrollándose desde mediados del siglo XVII y, un siglo más tarde, ocupaba ya un papel predominante en los tratados instrumentales. La independencia del violín como instrumento solista y los requerimientos virtuosísticos de la escuela italiana, con representantes tan notables como A. Vivaldi o A. Corelli, hacían necesaria cierta normalización y sistematización de los recursos técnicos. A ello se añade el hecho de que la creciente demanda de violinistas aficionados exigía la publicación de textos pedagógicos que les permitieran adquirir los fundamentos del instrumento por sí mismos, sin presencia de un instructor. J. Rousseau se muestra muy crítico a este respecto, expresándose contra la enseñanza por escrito de cuestiones técnicas, por la dificultad de comprensión que conlleva su mera lectura y por la necesidad de un profesor que conduzca al alumno hacia la corrección y lo desvíe de los errores<sup>251</sup>.

Si bien los diferentes tratados violinísticos de la época varían en la extensión y detalle en la explicación de la técnica, encontramos apartados de idéntica temática, por lo que resulta interesante en este punto comparar las enseñanzas de L. Mozart con otros textos de la época. Comenzaré por las indicaciones sobre la correcta postura del violinista y sobre la forma de sujetar el violín; a continuación, seguiré con la técnica de la mano izquierda. En tercer lugar, comentaré las principales aportaciones respecto a la técnica de arco; y por último, acabaré con otras anotaciones sobre práctica musical.

Tal como afirma R. Stowell<sup>252</sup>, los teóricos del siglo XVIII enfatizan la comodidad en la postura. Así, tanto F. Galeazzi (\*1758; †1819) en su *Elementi teorico-practici di musica* (con primera edición en 1796)<sup>253</sup> como B. Campagnoli (\*1751; †1827) en su *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino* (con primera edición en francés de 1791)<sup>254</sup>, cuya Introducción sobre el mecanismo del violín supone una reproducción de los contenidos

---

<sup>251</sup> ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687, pp. 26-27.

<sup>252</sup> STOWELL, Robin: *The early violin and viola*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 52.

<sup>253</sup> GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*, 2 vol. Roma, Pilucchi Cacras y Michele Puccinelli, 1791 y 1796. [Ascoli, Francesco Cardì, 1817, pp. 78-80.]

<sup>254</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu du violon*, op. 21, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1791. [*Nuovo metodo della meccanica progressiva per suonare il violino*, op. 21. Milán y Florencia, Edizioni Ricordi, 1852, p. 3.]

presentados por F. Galeazzi algunos años antes, recomiendan buscar la postura que menor fatiga e incomodidad repercute en el intérprete. También J. Herrando comenzaba su tratado resaltando la búsqueda de la naturalidad y conveniencia<sup>255</sup>.

No obstante, no existiría un criterio unificado respecto a la posición del violín hasta un siglo más tarde. R. Donington<sup>256</sup> invita al lector al análisis pictórico y coincide con este autor en la catalogación de dos tendencias predominantes: la que aboga por la sujeción del violín contra el pecho y la que pretende su apoyo lateral contra el cuello tanto a una como a otra parte del cordal. A continuación presento dos representaciones gráficas de las respectivas posiciones.



**Figura 1: Frans Hals: *Retrato de Daniel van Aken* (1640c.)**

Este *Retrato de Daniel van Aken* de Frans Hals (\*1582c.; †1666) datado en torno a 1640, pertenece a la colección del Museo Nacional de Estocolmo<sup>257</sup>. Como puede comprobarse, el violinista mantiene el instrumento en una posición exageradamente baja, sosteniéndolo contra el pecho lateralmente. Según la descripción de Leopold Mozart, si bien esta pose resulta natural para los espectadores, no es cómoda para el intérprete. El violín se apoya únicamente en la mano izquierda, entre los dedos pulgar e índice, por lo que puede resultar inestable en pasajes rápidos o en las posiciones altas<sup>258</sup>. R. Stowell relaciona esta postura con la música de danza, escrita habitualmente para posiciones bajas e interpretada

<sup>255</sup> HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756, p. 2.

<sup>256</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, p. 534.]

<sup>257</sup> Disponible online en: <<http://www.nationalmuseum.se>> [Fecha de consulta: 18.08.2012].

<sup>258</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Capítulo segundo, párrafo segundo. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 53.

con *pochettes* o violines de tamaño reducido<sup>259</sup>. También F. Geminiani (\*1687; †1762) describe esta postura<sup>260</sup>.



**Figura 2:** L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), p. 53.

L. Mozart adjunta una representación gráfica de la misma en la contraportada de su tratado, de la que se puede observar un fragmento sobre estas líneas. Puede comprobarse que el violín se sitúa más elevado, si bien no recibe ningún apoyo de la barbilla; es por ello que el autor prefiere la siguiente posición por su mayor comodidad y estabilidad.

Así pues, la segunda posición citada por L. Mozart resulta más recomendada para el repertorio propio del instrumento. Pues, al apoyar la barbilla ligeramente sobre el violín, se refuerza la estabilidad del instrumento en posiciones altas y pasajes virtuosísticos. No obstante, tampoco existía consenso sobre el lado del cordal sobre el que debía sujetarse<sup>261</sup>. Según la representación de L. Mozart, y como puede verse en la siguiente ilustración, la barbilla se apoya sobre la parte derecha (en el lado de la cuerda Mi)<sup>262</sup>.

<sup>259</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 54.

<sup>260</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, editor desconocido, 1751, p. 2.

<sup>261</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 54.

<sup>262</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 53.



Figura 3: L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756)

J. Herrando recomienda apoyar la barba sobre el cordal<sup>263</sup>, por lo que se puede entender que con ello alude al mismo tipo de apoyo que sugiere L. Mozart. Sin embargo, la mayoría de textos se decantan por la posición actual, que consiste en la posición de la barbilla sobre el lado izquierdo, método que se haría el más extendido. Éste es el caso de J.-B. Saint-Sevin (\*1727; †1803), llamado L'Abbé le Fils<sup>264</sup>, y de F. Galeazzi, que critica a los obstinados en la posición derecha por la cercanía del oído y por el consiguiente entumecimiento de este órgano<sup>265</sup>. B. Campagnoli recomienda no forzar en exceso el violín al apretar la barbilla contra la clavícula, así como mantener la cabeza recta<sup>266</sup>.

Los siguientes comentarios se refieren al eje de giro del violín. J.-B. Saint-Sevin recomienda girar el instrumento hacia la parte aguda<sup>267</sup>. F. Geminiani también apunta a la rotación hacia abajo, pues este gesto favorece los movimientos del arco, permitiendo que el brazo no deba elevarse en exceso para tocar las cuerdas graves<sup>268</sup>. También F. Galeazzi argumenta de este modo, incorporando un leve movimiento de giro consistente en inclinar ligeramente el violín hacia el interior cuando se toquen las cuerdas graves y hacia el exterior cuando se toquen las agudas. Los encargados de realizar este giro son los dedos pulgar e índice de la mano izquierda y de este modo se consigue la mayor comodidad para el brazo derecho<sup>269</sup>. Parece que L. Mozart era consciente de este hábito, por lo que recomienda

<sup>263</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 2.

<sup>264</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

<sup>265</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>266</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 3.

<sup>267</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

<sup>268</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 2.

<sup>269</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 81.

explícitamente mantener quieto el instrumento y no dejarse guiar por el movimiento del arco, ladeándolo<sup>270</sup>.

La forma de empuñar el mástil es, por consiguiente, un factor determinante en el eje de giro y en la posición del violín. F. Geminiani afirma que la voluta debe situarse horizontalmente al apoyo del instrumento.



**Figura 4: Yehudi Menuhin**

Sobre estas líneas se muestra una imagen del violinista Yehudi Menuhin<sup>271</sup> (\*1916; †1999), que ilustra la postura horizontal sugerida por F. Geminiani. Sin embargo, L. Mozart habla de una altura intermedia entre los ojos y la boca del ejecutante. La siguiente imagen de Jasha Heifetz (\*1901; †1987)<sup>272</sup>, representa la postura recomendada en la *Violinschule*.



**Figura 5: Jasha Heifetz**

---

<sup>270</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 56.

<sup>271</sup> Disponible online en: [http://ums.aadl.org/ums\\_photos\\_00732](http://ums.aadl.org/ums_photos_00732) [Fecha de consulta: 13.12.2012].

<sup>272</sup> Disponible online en: <http://www.jaschaheifetz.com/gallery/in-concert> [Fecha de consulta: 13.12.2012].



En este sentido, L. Mozart recomienda no situar las partituras demasiado bajo para no tener que encorvar el cuerpo durante la lectura<sup>273</sup>. Curiosamente, en la siguiente imagen puede comprobarse que la postura con que Louis Carrogis Carmontelle (\*1717; †1806) retrató a Leopold Mozart en su *Portrait de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzbourg, 1756-Vienne, 1791) jouant à Paris avec son père Jean-Georg-Léopold et sa sœur Maria-Anna* en torno a 1763, es un ejemplo de la posición criticada en la *Violinschule*. El violinista no sólo se inclina para acercarse a la partitura, sino que ello le lleva a bajar la voluta del violín a la altura de la cintura. Además, la inestabilidad que aporta la posición cruzada de las piernas hace que la postura sea del todo incorrecta. Es por ello que cabría discutir el grado de realismo de esta imagen, e incluso presuponer que la postura casi de bailarín de Leopold sea un recurso pictórico para dinamizar la imagen y transmitir visualmente algo del movimiento sonoro de la música. Este retrato se conserva actualmente en el Musée Condé<sup>274</sup> del castillo de Chantilly (Francia).



**Figura 6:** *Portrait de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzbourg, 1756-Vienne, 1791) jouant à Paris avec son père Jean-Georg-Léopold et sa sœur Maria-Anna*, por L. C. Carmontelle (1763c.)

En los textos de F. Galeazzi y B. Campagnoli se recomienda no dejar reposar por completo al violín en el hueco formado entre el pulgar y el índice, sino apoyarlo ligeramente hacia el pulgar quedando espacio libre en este hueco de la mano. Esto puede observarse en la

<sup>273</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Capítulo segundo, párrafo sexto. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 55.

<sup>274</sup> Disponible online en: <<http://www.domainedechantilly.com>> [Fecha de consulta: 13/12/2012].

imagen siguiente, perteneciente al tratado de B. Campagnoli<sup>275</sup>, donde también se apreciará que el mango no toca la palma de la mano.



**Figura 7: B. Campagnoli; *Metodo della mecánica progressiva per suonare il violino* (1791), Tabla 2**

Al contrario que los tratadistas italianos, L. Mozart no ladea el mástil hacia el pulgar, sino que lo sitúa entre su primera falange y la base del índice<sup>276</sup>. F. Galeazzi recomienda no apretar el mango del violín, sino sostenerlo ligeramente para no entorpecer la agilidad de la mano izquierda<sup>277</sup>; con este mismo fin, L. Mozart propone un ejercicio para solventar este mal hábito: tocar sujetando la voluta del violín contra la pared<sup>278</sup>. La muñeca y el codo son también dos articulaciones decisivas en el mecanismo de la extremidad izquierda. F. Galeazzi sugiere que la muñeca esté plegada o girada hacia adentro<sup>279</sup> para evitar que, como se decía arriba, la palma de la mano se ponga en contacto con el mango. La *Violinschule* alude a la libertad de la muñeca, consciente de la peligrosidad que una excesiva contracción nerviosa conlleva para la agilidad de los dedos<sup>280</sup>.



**Figura 8: B. Campagnoli; *Metodo della mecánica progressiva per suonare il violino* (1791), p. 4.**

<sup>275</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, Tabla II, no. 6.

<sup>276</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 54.

<sup>277</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 81.

<sup>278</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 54.

<sup>279</sup> GALEAZZI, Francesco: *Op. cit.*, p. 85.

<sup>280</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 57.

Así, y tal como se aprecia en la imagen superior, B. Campagnoli exige que la palma de la mano esté girada en dirección contraria al codo. Éste, por su parte, debe volverse hacia la parte interior del cuerpo, mucho más de lo que se acepta actualmente, llegando hasta mitad del pecho e incluso a apoyarse sobre él si resultara necesario para mantenerse en reposo<sup>281</sup>. También J. Herrando habla de la rotación del codo hacia el cuerpo, de forma que la mano se gire “sin violencia”<sup>282</sup>.

Con ello se llega a las indicaciones sobre el funcionamiento de los dedos de la mano izquierda. En primer lugar, el pulgar cumple una doble función, como apoyo del violín y como ejecutante, junto a otro de los dedos, de las dobles cuerdas. Así se puede deducir del tratado de L. Mozart, que exige que el pulgar no sobresalga en exceso del mástil<sup>283</sup>, lo cual implica un ángulo de apertura mayor que el que se usa actualmente. De modo similar se manifiesta J.-B. Saint-Sevin, que recomienda situar el pulgar frente a la nota La de la cuerda grave (Sol)<sup>284</sup>.

F. Geminiani propone el siguiente ejercicio para practicar la buena posición del resto de dedos. Esta “posición fija” se convertiría en guía para la correcta estructura de la mano izquierda en primera posición, válida hasta el siglo XX<sup>285</sup>. El ejercicio consiste en colocar en el siguiente orden los dedos: en primer lugar, se coloca el primer dedo sobre la nota Fa de la primera cuerda; a continuación, el segundo dedo sobre la nota Do de la segunda cuerda; el tercer dedo se coloca sobre el Sol de la tercera cuerda; y, por último, el cuarto dedo sobre la nota Re de la cuarta cuerda. Mientras se realiza este ejercicio no deben levantarse los dedos pero, una vez colocados, se levantan todos ligeramente<sup>286</sup>.

Este ejercicio de F. Geminiani es, sin duda, la mejor guía para la correcta posición de la mano. A ello añadiré las indicaciones de L. Mozart y F. Galeazzi. El primero recomienda no extender los dedos, sino mantenerlos recogidos en posición curvada, de forma que las falanges estén levantadas y las yemas apunten hacia abajo<sup>287</sup>.

---

<sup>281</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 4.

<sup>282</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 2.

<sup>283</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 54.

<sup>284</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

<sup>285</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 56.

<sup>286</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 1.

<sup>287</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 56.



**Figura 9:** C. Flesch: *The art of violin playing* (1924), p. 6.

Sin embargo, y como se observa en la imagen superior, casi dos siglos más tarde, en su tratado *The art of violin playing*, C. Flesch ilustra y critica esta curvatura considerándola excesiva<sup>288</sup>. Además, al observar las siguientes ilustraciones, detalles de las tres láminas presentadas a lo largo de la *Violinschule*, puede comprobarse que los dedos de la mano izquierda aparecen extendidos en todas ellas, lo cual parece contrario a la propuesta de L. Mozart.



**Figura 10:** L. Mozart: *Violinschule* (1756), Detalles de las láminas I-III.

F. Galeazzi exige la posición perpendicular y en punta de los dedos como medio para dotarlos de mayor fuerza. No obstante, el mismo autor aconseja no apretar los dedos más de lo necesario, contra la idea de que se consigue un mejor sonido cuanto mayor presión se ejerza contra las cuerdas<sup>289</sup>. En efecto, parece que esta idea gozó de aceptación en la época, y son numerosas las referencias en los tratadistas de mediados del siglo XVIII. Así, J. Herrando, dentro de las indicaciones sobre el “Modo de sacar el tono”, recomienda comprobar la correcta presión de los dedos contra las cuerdas mediante la observación de las marcas (o “canales”, según el término empleado por el autor) que deberían distinguirse en ellos al levantarlos<sup>290</sup>. También L. Mozart apunta en este sentido como forma para conseguir un

<sup>288</sup> FLESCHE, Carl: *The art of violin playing*. Nueva York, Carl Fischer, 1924. [Nueva York, Carl Fischer, pp. 6 y 168.]

<sup>289</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 87.

<sup>290</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 2.

sonido “limpio”<sup>291</sup>. Sin embargo, y como se decía arriba, F. Galeazzi y, por extensión, B. Campagnoli<sup>292</sup>, optan por no presionar los dedos verticalmente.

Por último, y en relación a la elevación de los dedos, F. Galeazzi recomienda no levantarlos excesivamente para no perjudicar la afinación ni agilidad de la mano izquierda, al tener que devolverlos a su sitio mediante un recorrido más largo<sup>293</sup>. También L. Mozart habla de ello como medida para facilitar la rapidez y la precisión en el ataque<sup>294</sup>. Esta norma concuerda con el principio de eliminación de fatiga e incomodidad al que ya aludía arriba y al que también se refiere B. Campagnoli<sup>295</sup>.

A continuación me ocuparé de la técnica de arco y, en relación con ella, de la correcta posición de la mano derecha. Tal como afirma R. Stowell, el interés por el arco creció a lo largo del siglo XVIII, bajo la consideración general de que su dominio constituía el alma del instrumento por el potencial expresivo que ofrecía<sup>296</sup>, sobre todo en un contexto histórico que vive el mayor desarrollo de la técnica del canto, que será tomada como referente de la interpretación instrumental. De este modo se manifiestan J.-B. Saint-Sevin<sup>297</sup> y F. Geminiani, que define como una de las mayores bellezas de la música el control sonoro que puede lograrse mediante el dominio del arco<sup>298</sup>. También G. Tartini da especial importancia a la práctica de la técnica de arco como medio para dominar la ejecución<sup>299</sup>.

Este interés por el aprovechamiento expresivo del arco puede relacionarse con el importante cambio en la morfología del instrumento a cargo de François Xavier Tourte<sup>300</sup>, a finales del siglo XVIII. Previamente, la ejecución violínica estaba relacionada con la música de danza y exigía menores requerimientos técnicos. Fue la independencia solista del instrumento el factor desencadenante del mayor interés técnico y de la preocupación por la mejora del instrumento y del arco. No obstante, si bien la evolución del instrumento había

---

<sup>291</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 56.

<sup>292</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 4.

<sup>293</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 88.

<sup>294</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 56.

<sup>295</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 4.

<sup>296</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 74.

<sup>297</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

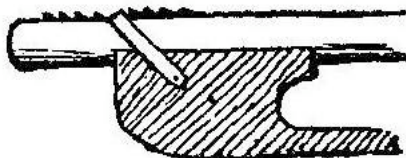
<sup>298</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 1.

<sup>299</sup> TARTINI, Giuseppe: *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*. Londres, R. Bremner, 1779, p. 3.

<sup>300</sup> Tras ocho años como aprendiz de relojero, François Xavier Tourte (\*1747; †1835) tomó el oficio familiar de constructor de arcos junto a su padre y hermano Nicolas Léonard (\*1745; †1807c.) en su taller de París. Ante la mayor demanda de arcos que imitaran musicalidad vocal según la moda de la época, Tourte experimentó con las propiedades de la madera y hayó en la de pernambuco una solución a la flexibilidad y la firmeza que buscaba. Asimismo, y en colaboración con el violinista G. B. Viotti (\*1755; †1824), estandarizó las dimensiones y el peso del arco, prestando especial atención al proceso de encerdado y a su curvatura.

sido objeto de interés históricamente, las principales mejoras en el arco se hicieron esperar hasta finales del siglo XVII.

Así, en primer lugar se añadió un accesorio denominado *crémaillère* al modelo de arco existente: tal como se aprecia en la imagen siguiente<sup>301</sup>, consistía en una banda de metal que partía de la nuez y, al ajustarse a una pieza dentada, regulaba la tensión de las cerdas a voluntad del intérprete<sup>302</sup>.



**Figura 11: Cremaillère**

Se atribuye la evolución de esta invención al tornillo giratorio que actualmente desempeña esta función al francés Louis Tourte (\*1720c.; †1780), padre del famoso constructor de arcos, en torno a 1750, si bien su instalación se generalizaría a manos de su hijo entre 1780 y 1790. D. Boyden, sin embargo, adelanta esta invención hasta finales del siglo XVII basándose en un arco datado en 1694 y perteneciente a la colección Hill de Londres<sup>303</sup>. La relevancia de esta incorporación se traduce en la evolución de la forma de sujetar el arco, tal como se verá a continuación.

La siguiente imagen corresponde a un arco de Nicolas Léonard Tourte, datado en torno a 1760 y con 48 gramos de peso, talón de ébano y tornillo de marfil<sup>304</sup>. Como puede comprobarse, todavía carece de la pieza de nácar que caracterizará a los modelos posteriores.



**Figura 12: Arco de N. L. Tourte (1760c.)**

F.-J. Fétis da noticia de las mejoras introducidas alrededor de 1730 por G. Tartini: aligeró el peso del arco al introducir nuevas maderas en su construcción, le dio una forma más

<sup>301</sup> SAINT-GEORG, Henry: *The bow, its story, manufacture and use*. Londres y Nueva York, Horace Marshall & Son y Charles Scribner's Sons, 1922.

<sup>302</sup> HERON-ALLEN, Edward: *Violin-Making. A Historical and Practical Guide*. Londres, Ward, Lock and co., 1884. [Nueva York, Dover, 2005, p. 94.]

<sup>303</sup> BOYDEN, David: *History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Londres, Oxford University Press, 1965.

<sup>304</sup> Disponible online en: [www.cozio.com](http://www.cozio.com) [Fecha de consulta: 14.12.2012].

recta, acortó su cabeza e hizo pequeñas incisiones en la empuñadura para evitar que resbalara de la mano<sup>305</sup>. Sin embargo, las modificaciones más sustanciales tuvieron lugar en el período comprendido entre 1775 y 1780 y se deben a François Xavier Tourte (\*1747; †1835), segundo hijo de Louis Tourte. R. Donington describe las principales características del “arco pre-Tourte” y lo compara con el modelo posterior. Así, el arco barroco mostraba una curvatura convexa de amplitud variable. Tampoco su longitud era estándar, si bien era hasta cinco centímetros más corto que el modelo actual, lo cual favorecía la particular articulación de la música de danza<sup>306</sup>. En este sentido, las modificaciones tendrían el objetivo de dar al arco una mayor flexibilidad que redundara en un sonido más rico y una articulación variada, según los nuevos requisitos. De acuerdo con ello, F. X. Tourte fijó la longitud del arco en 74-75 centímetros y su peso en torno a los 60 gramos. También fue muy preciso con su curvatura cóncava y obtuvo proporciones exactas de la distancia entre la barra y las cerdas para evitar que se pusieran en contacto al frotar el arco. Asimismo, ornamentó el talón dándole más peso para dotar al arco de mejor equilibrio y trabajó minuciosamente en la textura de las cerdas.

A continuación se muestra una colección de imágenes correspondientes a arcos de F. X. Tourte, con sus correspondientes pesos y detalles sobre los materiales de construcción<sup>307</sup>. Puede comprobarse como su peso está entorno a los 60 gramos y cómo la nuez está dotada ya del tornillo tensor y ha adquirido el aspecto actual.



Peso: 56 gr  
Forma: octogonal  
Talón: ébano, plata y madreperla



Peso: 60 gr  
Forma: octogonal  
Talón: ébano, oro y madreperla



Peso: 60 gr  
Forma: redondeada  
Talón: carey, oro y madreperla



Peso: 61 gr  
Forma: octogonal  
Talón: ébano, oro y madreperla



Peso: 61 gr  
Forma: redondeada  
Talón: ébano, plata y madreperla

<sup>305</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Antoine Stradivari*. París, Vuillaume, 1856, p. 115.

<sup>306</sup> DONINGTON, Robert: *op. cit.*, p. 466.

<sup>307</sup> Disponibles online en: [www.cozio.com](http://www.cozio.com) [Fecha de consulta: 14.12.2012].



Volviendo a la técnica de arco, los testimonios de la época coinciden en destacar dos formas de sujetarlo, si bien no existía un verdadero consenso y, en la práctica, la posición concreta vendría determinada por factores como las diferentes escuelas nacionales, el gusto personal, el tamaño de la mano y los dedos o las peculiaridades de cada arco<sup>308</sup>. Habría que esperar pues hasta la homologación en la construcción de arcos, para que la forma de asirlo también se estandarizara. En este sentido, resulta interesante mencionar que el violinista y compositor italiano Gaetano Pugnani (\*1731; †1798), habiendo investigado sobre lutería, escogía para sus interpretaciones un tipo de arco más recto y alargado que el arco en uso en la época, dotado ya del tornillo tensor cuya invención le atribuyen algunas voces, frente a la opinión general que asigna este avance a Louis Tourte. En ello tuvo que ver, sin duda, la relación de colaboración entre el violinista y la familia de violeros: con Louis Tourte en 1754 y con su hijo François Xavier Tourte entre 1772 y 1773<sup>309</sup>. El siguiente retrato anónimo de G. Pugnani, datado en 1754, y perteneciente a la colección del Royal College of Music de Londres<sup>310</sup>, muestra al compositor acompañado de su violín (quizá su Giuseppe Guarneri del Gesù) y su arco. Como puede apreciarse, la nuez posee un tornillo tensor y la rectitud del arco sugiere un modelo ya alejado del más curvado perfil barroco.



**Figura 13: Anón.: *Ritratto di Gaetano Pugnani* (1754). Detalle de la nuez.**

Volviendo al estudio de las formas de asir el arco, cronológicamente precede la llamada “empuñadura francesa”, tendencia predominante al inicio del barroco, cuando todavía

<sup>308</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 75.

<sup>309</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, 2004, pp. 30-31.

<sup>310</sup> Disponible online en: <<http://www.cph.rcm.ac.uk/Tour/Pages/pugnani.htm>> [Fecha de consulta: 28/12/2012].



no existía el tornillo giratorio. Según este modelo, el pulgar se situaba en contacto con las cerdas al lado de la nuez, ejerciendo y regulando la presión sobre aquéllas. Los tres siguientes dedos se colocaban sobre la barra y el meñique se separaba de aquéllos. Este modo de asir el arco persistió en Francia a lo largo del siglo XVIII, si bien dio lugar a una segunda tendencia conforme fueron modificándose los gustos musicales.

La imagen siguiente es un fragmento del dibujo titulado *Hombre tocando el violín* del holandés Hendrick Sorgh (\*1610c.; †1670), datado en 1645 y perteneciente a la colección del Metropolitan Museum de Nueva York<sup>311</sup>. Como puede apreciarse, el violinista utiliza un arco de modelo “pre-Tourte” y la posición del pulgar le permite regular la presión de las cerdas.



**Figura 14:** H. Sorgh: *Hombre tocando el violín* (1645)

La segunda tendencia se conoce como “empuñadura italiana”: con la invención del tornillo, ya no se requería que el pulgar regulara la presión de las cerdas. Esta es la postura presentada en los tratados de J.-B. Saint-Sevin, J. Herrando, F. Geminiani y L. Mozart. De este modo, el pulgar se sitúa bajo la barra, sosteniendo el peso del arco, y los cuatro dedos restantes se colocan sobre ella, dotando de mayor libertad a la mano derecha y más sutileza al toque.

La siguiente imagen pertenece al tratado de J. Herrando<sup>312</sup> y muestra de forma muy clara esta segunda forma de asir el arco.

---

<sup>311</sup> Disponible online en: <<http://www.metmuseum.org>> [Fecha de consulta: 23.08.2012].

<sup>312</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 2 reverso.



**Figura 15: J. Herrando: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (1756).**



**Figura 16: David Oistrakh**

F. Geminiani se manifiesta a favor de esta postura, aconsejando tomar el arco con libertad y facilidad para evitar la rigidez. Este mismo autor dice que el arco se coge a corta distancia de la nuez, entre el pulgar y el resto de los dedos<sup>313</sup>. Así, al comparar con la siguiente imagen, una fotografía del violinista David Oistrakh<sup>314</sup>, se comprueba que, si bien esta postura se aproxima a la posición actual en la mayor flexibilidad, todavía se diferencia de ella en el alejamiento entre mano y nuez, hasta de cinco centímetros. El pulgar había perdido ya la rigidez que le caracterizaba en el barroco y, generalmente, se situaba debajo el dedo corazón, tal como recomienda J.-B. Saint-Sevin<sup>315</sup>, si bien también podía encontrarse algo más adelantado o atrasado<sup>316</sup>. De este modo, L. Mozart recomienda asir el arco entre el pulgar y la segunda falange del dedo índice, o incluso algo detrás de ésta<sup>317</sup>.

El principal responsable del control del arco era el dedo índice, ejerciendo la función que actualmente desempeña el peso del brazo para determinar la presión del arco contra las cuerdas y, en último término, también el volumen sonoro. Así, F. Geminiani desaconseja ejercer presión con el brazo, relegando esta función únicamente al índice; asimismo, establece que la presión a ejercer dependerá del sonido particular del instrumento<sup>318</sup>. Para incrementar este control y fuerza, existía la costumbre de adelantar el dedo índice, separándolo de los restantes. L. Mozart se manifiesta contrario a hacerlo de forma exagerada para evitar la rigidez y, con ella, la torpeza de la mano derecha; el autor adjunta la siguiente representación gráfica como modelo de índice excesivamente separado y, por tanto, de posición errónea.

<sup>313</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 1.

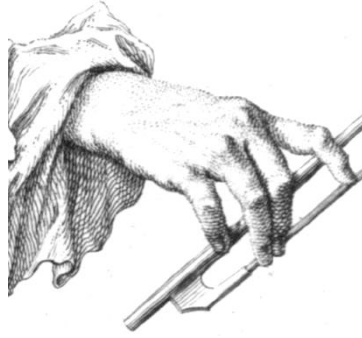
<sup>314</sup> Disponible online en: <<http://www.gramophone.co.uk/HallofFame/ArtistPage/oistrakh>> [Fecha de consulta: 15.12.2012].

<sup>315</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

<sup>316</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 76.

<sup>317</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 54.

<sup>318</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 1.



**Figura 17: L. Mozart: *Violinschule* (1756), Fig. V.**

Asimismo, califica de incorrecta la costumbre de levantar este dedo. No sería hasta el siglo XIX cuando este dedo se uniría definitivamente a los demás, contribuyendo al control de la presión de forma conjunta con el pulgar y la muñeca<sup>319</sup>. El papel del meñique es también de gran relevancia, contribuyendo al balance del arco cuando se toca en su mitad inferior. No obstante, L. Mozart critica el frecuente error de separar excesivamente el meñique de los otros dedos.

Otro aspecto variable era el punto de contacto del índice con la barra del arco. R. Stowell establece dos categorías en referencia a este punto de contacto: la alemana y la franco-belga. Mientras que, según la tendencia alemana, el punto de contacto se encuentra en la tercera falange del dedo índice, la corriente franco-belga lo sitúa más hacia atrás, a la altura de la segunda falange o en la unión de ésta con la tercera<sup>320</sup>. Así, J.-B. Saint-Sevin localiza el contacto en la segunda falange<sup>321</sup>. No obstante, Leopold Mozart, a quien podría considerarse representante de la escuela alemana, sólo acepta esta postura de forma ocasional, reconociendo el punto de contacto habitual entre el pulgar y la segunda falange<sup>322</sup>.

El codo es un importante elemento en el mecanismo de la técnica de arco. J.-B. Saint-Sevin recomienda separarlo del cuerpo<sup>323</sup>, si bien L. Mozart aconseja no levantarlo demasiado e ilustra este error gráficamente<sup>324</sup>, tal como se muestra a continuación.

---

<sup>319</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 76.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

<sup>322</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 54.

<sup>323</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

<sup>324</sup> MOZART, Leopold: *Op. cit.*, p. 54.



**Figura 18: L. Mozart: *Violinschule* (1756), Fig. III.**

Así, el codo debe mantenerse cerca del cuerpo y es J. Herrando quien concreta que esta amplitud debe ser equivalente a un “jeme”, medida de longitud que alude a la distancia que se forma entre los extremos de los dedos pulgar e índice al estirarlos separándolos lo máximo posible<sup>325</sup>. Asimismo, este autor determina que esta articulación debe mantenerse quieta, partiendo de ella el movimiento hacia el inferior de la extremidad, donde la soltura de la muñeca es responsable de la agilidad del arco<sup>326</sup>. Así, los diferentes tratadistas suelen coincidir en la ausencia o limitación de movimientos del hombro. Así, F. Geminiani sí reconoce el uso del hombro en las notas largas, mientras que defiende el empleo de la muñeca para articular las notas breves<sup>327</sup>. La *Violinschule* establece una gradación de movimientos para el mecanismo del brazo derecho: mientras que el hombro apenas debe moverse, el codo es algo más flexible y la muñeca, en cambio, debe poder flexionarse libremente y sin tensión<sup>328</sup>. En este mismo sentido, G. Tartini propone la práctica de los Allegros de A. Corelli para ejercitar la flexibilidad y rapidez de la muñeca<sup>329</sup>. También J.-B. Saint-Sevin se muestra partidario de una mayor libertad en las articulaciones inferiores: los dedos no deben mostrar tensión ninguna, la muñeca tiene que poder moverse libremente y el antebrazo debe seguirla en todos sus movimientos. Sin embargo, el brazo sólo se emplea con arcos enteros, es decir, en notas largas<sup>330</sup>, coincidiendo así con la afirmación de F. Geminiani que ya exponía más arriba.

<sup>325</sup> RAE. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 2003. Disponible online en: <<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>> [Fecha de consulta: 23/08/2011].

<sup>326</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 2.

<sup>327</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 2.

<sup>328</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 55.

<sup>329</sup> TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 3.

<sup>330</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

Otra cuestión común a los diferentes textos es el ángulo de intersección entre el arco y las cuerdas. Si bien actualmente se tiende a la perfecta perpendicularidad entre arco y cuerdas, tal como se muestra en la siguiente imagen extraída del tratado de C. Flesch<sup>331</sup>, a mediados del siglo XVIII no existía una opinión consensuada al respecto, dependiendo esta inclinación del instrumento, del grosor de las cuerdas y del efecto sonoro deseado<sup>332</sup>.



**Figura 19: Posición perpendicular del arco en C. Flesch: *The art of violin playing* (1924), p. 4.**

Así, F. Geminiani aboga a favor del movimiento paralelo al puente, advirtiendo que no podrá realizarse si el brazo derecho tiene alguna rigidez<sup>333</sup>. Leopold Mozart también prefiere el ángulo recto, manteniéndolo cerca del puente, pues de esta forma se obtiene una mayor potencia de sonido y se evita el error de frotar la madera con el arco<sup>334</sup>. Del tratado de J.-B. Saint-Sevin también se deduce claramente que el arco debe conducirse de forma recta sobre las eses del violín<sup>335</sup>. Por contra, no cabe duda de que J. Herrando sí plantea un ángulo más abierto, ladeado hacia el puente<sup>336</sup>. A excepción de este último autor, el resto de tratados citados defiende la tendencia predominante ya desde el siglo anterior. En este sentido, a partir de la *Regola Rubertina* (1542) se conoce que el movimiento del arco seguía una trayectoria perpendicular a las cuerdas ya en el siglo XVI<sup>337</sup>, como también puede comprobarse en este detalle de su portada, salvando la distancia entre el violín y el instrumento de la imagen, que es una viola da gamba:

---

<sup>331</sup> FLESCHE, Carl: *op. cit.*, p. 4.

<sup>332</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 76.

<sup>333</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 2.

<sup>334</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 55.

<sup>335</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

<sup>336</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 2.

<sup>337</sup> GANASSI, Sylvestro: *Regola Rubertina*. Venecia, edición a cargo del autor, 1542, p. 7.



Figura 20: S. Ganassi: *Regola Rubertina* (1542), p. 7.

Así pues, esta tendencia se prolongó a lo largo del siglo XVIII, proyectándose a la técnica actual a través los principales tratados decimonónicos. De este modo se expresa L. Spohr en su *Violinschule*:

“Das erste Erfordernis zu einer regelmäßigen Bogenführung ist, daß der Bogen stets parallel mit dem Stege und im rechten Winkel mit den Saiten bleibt”<sup>338</sup>.

L. Mozart recomienda utilizar arcos largos<sup>339</sup> y F. Geminiani va más allá, indicando que el arco debe utilizarse completamente, incluso en el fragmento de cerdas que quedaba bajo los dedos<sup>340</sup>.

Otro parámetro a estudiar es la presión que debe ejercer el arco sobre las cuerdas. Esta variable cambió en el siglo XVIII, evolucionando desde el modelo sonoro barroco, transparente y ligero, a un estándar clásico de mayor riqueza y resonancia, posible gracias a las innovaciones organológicas que estaban teniendo lugar. En este sentido, mientras que G. Tartini aboga por una presión ligera y constante<sup>341</sup>, y J. Herrando recomienda no pasar el arco “ni apretado ni muy flojo, sino con buen equilibrio”<sup>342</sup>, L. Mozart aconseja que el estudiante tome el arco firmemente y produzca un sonido enérgico, si bien reconoce que la aspereza del sonido resultará molesta al principio<sup>343</sup>.

Leopold Mozart aprovecha este apartado de base técnica para enumerar otros errores comunes de ejecutantes, como girar violentamente la cabeza y el cuerpo, retorcer las manos de forma innatural, mostrar tensión facial en pasajes difíciles o emitir soplidos o sonidos

<sup>338</sup> “La primera condición para pasar el arco de forma regular es que permanezca paralelo al puente y en ángulo recto con las cuerdas”. SPOHR, Ludwig: *Violinschule*. Viena, Tobias Haslinger, 1832, p. 25.

<sup>339</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 56.

<sup>340</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 2.

<sup>341</sup> TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 3.

<sup>342</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 2.

<sup>343</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, párrafo undécimo, p. 58.

guturales de forma incontrolada<sup>344</sup>. No se debe olvidar que todos estos signos externos son señales que denotan la existencia de tensión interna, frecuentemente asociada a vicios posturales y a dificultades técnicas no resueltas que desembocan en la tensión involuntaria de músculos y articulaciones. También F. Geminiani critica las contorsiones teatrales y sin fundamento de cabeza y cuerpo, así como los movimientos bruscos de la mano hechos con artificio, por no corresponder al arte de la música<sup>345</sup>.

Este segundo capítulo se cierra con algunas indicaciones dirigidas a ejecutantes y pedagogos sobre el modo de afrontar la práctica musical para obtener una buena afinación. L. Mozart critica duramente la práctica de pegar etiquetas o realizar marcas e incisiones sobre el diapasón del violín para facilitar la afinación del principiante. Así, si el alumno no tuviera buen oído musical, debería abstenerse de dedicarse al violín y no tratar de suplir esta falta mediante este tipo de remedios a corto plazo y sin efectividad real. En cambio, L. Mozart reconoce que el estudio paciente de la escala musical, comenzando por el tono de Do Mayor, debe ser la base de todo violinista para trabajar la correcta afinación:

“Damit es aber ordentlicher und dem Begriffe leichter kömmt; so fange man zwar bey (C Dur) und (A moll) an, und fahre durch die Tonleitern mit dem Anwachs der Erhöhungszeichen bis auf 6 ( ✖ ) fort: hingegen nehme man hernach auch die zuletzt stehenden zwo Tonleitern (F Dur) und (D moll) zum Anfange der mit (b) vorgezeichneten Tonarten, und spiele herwärts durch die immer sich vermehrenden Erniedrigungszeichen bis auf die 6 (b) zurück”<sup>346</sup>.

Por ello, L. Mozart señala como contraproducente la interpretación temprana de breves obras melódicas que, si bien agradan a alumnos y progenitores, no contribuyen a la correcta formación del oído musical<sup>347</sup>. De forma análoga, F. Galeazzi se muestra muy estricto con el aprendizaje de la escala musical, estableciendo un plazo de entre uno y dos meses para su comprensión. A diferencia de L. Mozart, este autor recomienda iniciarse con la escala de Sol Mayor y sólo pasar al tono de Re y, sucesivamente, a los demás tonos cuando se hubiera fijado la afinación del primero:

---

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>345</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 1.

<sup>346</sup> “Para hacerlo de forma metódica y fácilmente, empiece con Do Mayor y La menor y continúe a través de las tonalidades con signo ascendente crecientes hasta seis sostenidos. Después, tómense las dos últimas escalas (Fa Mayor y Re menor) para comenzar con las escalas de bemoles y tóquense hacia atrás las escalas con ascendente número de signo descendentes, hasta seis bemoles.” MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 68

<sup>347</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.

“Ma per il Violino è assolutamente necessario, che la prima Scala sia in tono di G. e non in C. come alcuni malamente insegnano, ed eccone le evidenti ragioni. (...) Quando il principiante scollo spesso ripetere la Scala, e far molte lezioni in tono di G. avrà imparato a bene intonar questo tono, si potrà accrescere un Diesis di più, e passare al tono di D. col fare di nuovo la Scala in questo tono, il che si proseguirà fintanto che l’intoni perfettamente; accrescendo poi un altro Diesis si passerà al tono di A., anche col fare sempre la Scala di questo tono prima d’ogni lezione, e così di mano in mano seguitando si passerà al tono di E., e poi di B. facendo, e ripetendo le Scale di ogni tono”<sup>348</sup>.

Este autor prevé un plazo de un año entero para el estudio de todos los tonos y recomienda proceder sin prisa para no habituar al oído a la desafinación.

---

<sup>348</sup> “Sin embargo, para el violín es absolutamente necesario que la primera escala sea la del tono de Sol y no la de Do, como algunos enseñan erróneamente, y he aquí las evidentes razones. (...) Cuando el principiante haya repetido continuamente la escala y haya hecho muchas lecciones en el tono de Sol, habrá aprendido a afinar bien este tono, y podrá ascender un poco en cuanto a alteraciones, pasando al tono de Re, haciendo de nuevo la escala en este tono y proseguirá de esta manera hasta que lo afine perfectamente; al añadir otra alteración más pasará al tono de La, y también deberá hacer siempre la escala en este tono antes de todas las lecciones, y así seguirá paso a paso en los tonos de Mi, y después de Si, haciendo y repitiendo las escalas de cada tono.” GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, pp. 49 y 55.



### TERCER CAPÍTULO: TONALIDAD Y PRÁCTICA DE ESCALAS

Entre los diferentes teóricos no existe consenso en la datación de la transición entre modalidad y tonalidad mayor-menor. De acuerdo con el texto de L. Mozart, mientras que la tonalidad mayor-menor estaba plenamente extendida a mediados del siglo XVIII, coexistía con la modalidad, si bien esta última quedaba relegada a la música eclesiástica<sup>349</sup>. Del mismo argumenta J. Mattheson cuando afirma que los modos seguían en uso en el ámbito coral y eclesiástico<sup>350</sup>, y desarrolla teóricamente ambos sistemas.

No obstante, con la *Violinschule* nos encontramos ante un tratado puramente instrumental y es por esto que L. Mozart se limita a desarrollar la teoría tonal mediante escalas dedicadas a la práctica violinística diaria.

Pese a que Leopold Mozart reconoce que todos los tonos están contruidos según los patrones de los modos mayor y menor, a continuación añade la apreciación de que ni se perciben de la misma manera ni expresan lo mismo. Esta consideración debe tomarse como una referencia implícita a la teoría de los afectos, según la cual, a cada modo se le atribuía tradicionalmente un carácter diferente. La catalogación de afectos por tonalidades es ambigua y polivalente, razón que J. Mattheson arguye para incluir una de las más completas descripciones tonales según sus correspondientes afectos en *Das neu-eröffnete Orchester* [La orquesta recientemente inaugurada]<sup>351</sup>.

Si bien la teoría de los afectos fue ampliamente desarrollada en el período barroco, no se trata de un pensamiento nuevo, sino heredado de la Antigüedad clásica. Sin embargo, con la llegada de la tonalidad y la asimilación del temperamento igual a lo largo del siglo XVIII, los matices que hubieran podido aportar los diferentes afectos fueron diluyéndose gradualmente. Sin embargo, y si tenemos en cuenta las palabras de L. Mozart, debemos pensar que en esta época, el uso del temperamento igual quedaba todavía relegado al teclado:

“Auf dem Clavier sind Gis und As, Des und Cis, Fis und Ges, u.s.f. eins. Das machet die Temperatur. Nach dem richtigen Verhältnisse aber sind alle die durch das (*b*) erniedrigten Töne um ein Komma höher als die durch das (♯) erhöhten Noten. Z.E. Des ist höher als Cis; As höher als Gis, Ges höher als Fis, u.s.w. Hier muß das gute

---

<sup>349</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, Nota a al párrafo segundo, p. 59.

<sup>350</sup> MATTHESON, Johann: *Das neu eröffnete Orchester*. Hamburgo, Schiler, 1713, p. 57.

<sup>351</sup> *Ibidem*. Pars Tertia Judicatoria, Cap. II: Von der Musikalischen Thone Eigenschafft und Wirkung in Ausdrückung der Affecten [Sobre las capacidades musicales de los tonos y su efecto en la expresión de los afectos], pp. 231-253.

Gehör Richter seyn: Und es wäre freilich gut, wenn man die Lehrlinge zu dem Klangmässer (*Monochordon*) führete”<sup>352</sup>.

Con la implantación general del temperamento igual, las diferentes tonalidades no serían sino meras transposiciones de las estructuras tonales mayor y menor a diferentes alturas, por lo que, objetivamente, son reducibles únicamente a dos tipos de caracteres. Aun así, la influencia de la teoría de los afectos seguiría teniendo una amplia repercusión. Basten las referencias del tratado de J. J. Quantz o del diccionario de J.-J. Rousseau. El primero atribuye a la música instrumental la tarea de expresar las pasiones y de transportar al oyente de una a otra sin usar palabras<sup>353</sup>, mientras que J.-J. Rousseau, bajo la voz *imitation*, reconoce cómo la capacidad expresiva de la música es capaz de recrear imágenes y despertar emociones en el oyente<sup>354</sup>.

Tras explicar la estructura tonal de ambos modos mediante la enumeración de intervalos que se forman entre la tónica y los diferentes grados, L. Mozart expone una tabla de los 24 tonos, mayores y menores. Consideración aparte merece la nota aclaratoria en referencia a las escalas menores armónica y melódica: el autor muestra su preferencia por la escala menor armónica, a la que atribuye mayor naturalidad que a la melódica<sup>355</sup>. Al estudio de las tonalidades sigue el de los intervalos. La explicación de los intervalos y de las escalas constituye, pues, el núcleo teórico que articula el tercer capítulo de la *Violinschule* y cuyo conocimiento debe dominar el alumno antes de iniciarse a la práctica instrumental. A esta exposición teórica sigue la elaboración de ejercicios prácticos sobre cada cuerda, lo que supone una muestra de lo sistemático del trabajo de L. Mozart, de clara orientación pedagógica. Estos ejercicios consisten en dos escalas cromáticas sobre cada cuerda con diferentes digitaciones.

El hecho de que L. Mozart contemple la escala como unidad técnica en la que ejercitarse de forma previa a la ejecución violínica, apunta a la utilización pedagógica de

---

<sup>352</sup> “En el teclado, el Sol sostenido y el La bemol, el Re bemol y el Do sostenido, el Fa sostenido y el Sol bemol, etc. son uno mismo. Esto es producto del temperamento. Pero, de acuerdo a las relaciones correctas, todas las notas rebajadas con un bemol son una coma más agudas que las notas ascendidas con un sostenido. Por ejemplo, el Re bemol es más agudo que el Do sostenido, el La bemol es más agudo que el Sol sostenido, el Sol bemol es más agudo que el Fa sostenido, etc. En estos casos, juzgará el buen oído y será bueno introducir a los alumnos al monocordio.” MOZART, Leopold: *op. cit.*, Nota *b* al párrafo sexto, p. 66.

<sup>353</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, pp. 293-294.

<sup>354</sup> ROUSSEAU, Jean Jacques: *Dictionnaire de Musique*. París, la viuda de Duchesne, 1768, pp. 253-254. Véase también: FUENTE CHARFOLÉ, José Luis: *Comentario y traducción del “Diccionario de música” de Jean Jacques Rousseau*. Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2002.

<sup>355</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 61.

este recurso. En efecto, y siguiendo a R. Stowell<sup>356</sup>, la escala fue reconocida como herramienta de iniciación musical práctica desde mediados del siglo XVIII, si bien comprobamos que ya se venía recurriendo a ella mucho antes. Así, puede verse que, los primeros ejemplos musicales de J. Rousseau suceden a la explicación los géneros diatónico, armónico y cromático, y corresponden a la digitación de la escala<sup>357</sup>. Entre los ejemplos musicales que constan en las tablas adjuntas al tratado de J. J. Quantz, también las primeras ilustraciones corresponden a la interpretación y digitación de tres modelos de escalas<sup>358</sup>. Del mismo modo, Carl Philip Emanuel Bach desarrolla de forma sistemática las escalas mayores y menores melódicas en el apéndice final<sup>359</sup> y F. W. Marpurg comienza la instrucción práctica en el ejercicio de los dedos con fragmentos digitados en la tonalidad de Do Mayor<sup>360</sup>.

Ya en el ámbito de los tratados para violín, comprobamos que, con mayor o menor detalle, la práctica de las escalas es tenida en cuenta de forma generalizada como base de la ejecución violinística. En efecto, y tal como indica L. Mozart, las escalas son un ejercicio fundamental para que el alumno se familiarice con la afinación de los diferentes intervalos<sup>361</sup>. Asimismo, y como se verá a continuación, no existe uniformidad en el criterio de la digitación, prevaleciendo en cada tratado la fórmula de mayor conveniencia a criterio del correspondiente autor.

De este modo, J. Herrando inicia al principiante en la ejecución violinística mediante la práctica de la escala, que recorre las cuatro cuerdas del violín:



Figura 1: J. Herrando: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (1756), p. 8.

<sup>356</sup> STOWELL, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 256.

<sup>357</sup> ROUSSEAU, Jean. *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687, pp. 44-52.

<sup>358</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, Tab. I.

<sup>359</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, Tabla II.

<sup>360</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, Haude y Spencer, 1752, Tablas anexas.

<sup>361</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 66.

Como se puede comprobar, en este primer ejercicio introductorio, J. Herrando desarrolla la escala en su fórmula más sencilla, limitándose al uso de la primera posición<sup>362</sup>. El Fa sostenido agudo no tiene lugar dentro de la escala de Do Mayor, pero puede atribuirse a la pretensión de que el primer dedo de la mano izquierda busque siempre la distancia de tono en cada cuerda. Puede apreciarse cómo se intenta evitar el cuarto dedo (excepto en la nota superior de la escala), prefiriéndose el cambio a la siguiente cuerda más aguda al aire.

De forma opuesta a su contemporáneo J. Herrando, la *Violinschule* hace hincapié en el uso preferente del cuarto dedo sobre la siguiente cuerda más aguda al aire; a su favor argumenta el beneficio de fortalecer el cuarto dedo, más débil por naturaleza, y de prescindir del cambio de cuerda, con la correspondiente pérdida de tiempo y variación de timbre que conllevaría la cuerda al aire<sup>363</sup>:

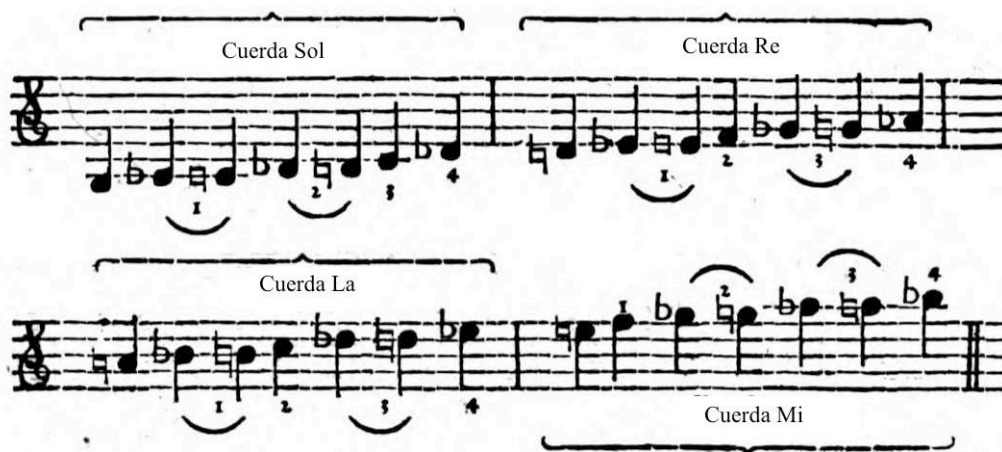


Figura 2: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 66.

Aparte de este punto de conflicto, se ve cómo los planteamientos de ambos tratadistas son completamente diferentes. Mientras que J. Herrando presentaba una escala diatónica, L. Mozart prefiere que el joven intérprete se inicie mediante la afinación de los semitonos con el estudio de la escala cromática. Conviene destacar la precisión auditiva que se exige del principiante con este ejercicio, en que se debe discernir entre los semitonos cromáticos (o mayores, por tener cinco comas) y los semitonos diatónicos (o menores, por tener cuatro comas), diferentes entre sí en una coma de amplitud. De la citada nota a pie de página se deduce que L. Mozart no está pensando en el sistema de afinación temperada según el cual ambos semitonos tendrían la misma amplitud<sup>364</sup>.

<sup>362</sup> HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756, p. 8.

<sup>363</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 66-68.

<sup>364</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, Nota b al párrafo sexto, p. 66.

Sin duda es F. Geminiani<sup>365</sup> quien ofrece una representación más amplia para el estudio de la escala. En el primero de sus Ejemplos, bajo el epígrafe E, incluye una escala diatónica que, como en el caso de J. Herrando, recorre todas las cuerdas del violín. Sin embargo, queda claro que el italiano prefiere cambiar en cada cuerda desde la primera posición hasta la tercera. Así, se limita al uso de cabalgamientos entre los dedos primero y segundo, con lo que consigue evitar los dedos más débiles, tercero y cuarto:



Figura 3: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), p. 4.

El estudio de la escala diatónica continúa con diferentes fórmulas de digitación para el registro superior y con tres modelos para la escala de Do Mayor. F. Geminiani sigue desarrollando la digitación de la escala a lo largo de los Ejemplos segundo a sexto, especificando las distancias de semitono mayor o menor para ayuda del ejecutante.

No obstante, llama la atención la aparente confusión entre semitonos mayores y menores: según el sistema de afinación pitagórica, el semitono mayor o “apotome”, corresponde al semitono cromático, mientras que el semitono menor o “limma”, es el semitono diatónico.

A continuación presento los dos primeros modelos de digitación para estas escalas, a la que el autor denomina “mixta” por preceder con dos tonos al desarrollo de la escala cromática.

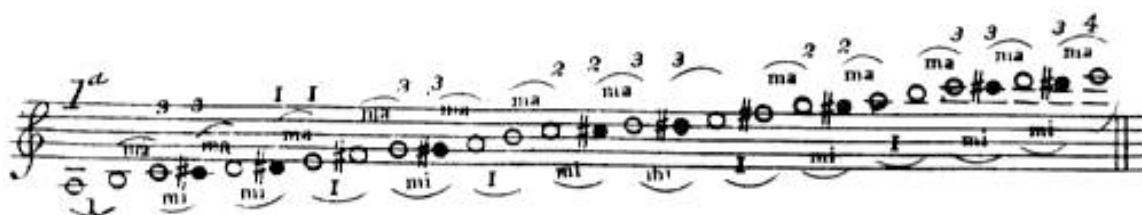


Figura 4: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Essempio II.

Este primer modelo de digitación usa el mismo dedo de forma repetida en notas sucesivas, de forma idéntica a como ya se veía en la fórmula propuesta por L. Mozart (*cfr. supra*). En efecto, parece que este modelo era usado con frecuencia; se encuentra también en

<sup>365</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, editor desconocido, 1751, p. 4.

el tratado de M. Corrette<sup>366</sup>. Nótese que este autor hace uso de la clave de Sol en primera línea (o “francesa”):

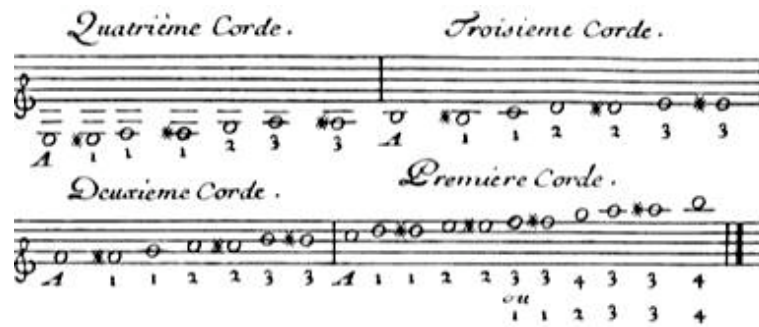


Figura 5: M. Corrette: *L'École d'Orphée* (1738), p. 11

Si bien F. Geminiani reconoce que este modelo de digitación era común en la época, no duda en criticarlo por la torpeza en que se incurre con él, sobre todo en pasajes rápidos o que requieran cierta agilidad<sup>367</sup>. A cambio, el autor propone una serie de hasta siete digitaciones alternativas (*Essempio II*).

<sup>366</sup> CORRETTE, Michel: *L'École d'Orphée*, op. 18. París, chez l'auteur, Boivin, Le Clerc, 1738, p. 11.

<sup>367</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 4.



## Essempio II.

The image displays a musical score titled "Essempio II." by F. Geminiani. It consists of eight staves of music, each representing a different exercise. The exercises are labeled with numbers 1 through 8. Each staff contains a sequence of notes, often with slurs and accents, and is accompanied by various fingering and bowing instructions. For example, the first staff is marked "1<sup>a</sup>" and includes notes like "mi", "ma", and "mi" with various fingerings (1, 2, 3, 4) and bowing directions (up and down bows). The exercises progress through different positions and techniques, such as triplets and sixteenth-note patterns.

Figura 6: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Essempio II.

Como se ha visto, el tercer capítulo de la *Violinschule* supone un punto de inflexión en la estructura del tratado. Por una parte, supone la ultimación en la exposición de contenidos teóricos básicos y, por otra, la iniciación del principiante en la ejecución musical mediante el ejercicio de escalas. Se verá, pues, que el contenido práctico toma mayor peso a partir del siguiente capítulo, apoyado también por un mayor número de ilustraciones musicales.

## CAPÍTULO CUARTO: REGLAS SOBRE EL MOVIMIENTO DEL ARCO

L. Mozart comienza este cuarto capítulo estableciendo una correlación entre los parámetros de la afinación y del ritmo con los recursos técnicos de las manos izquierda y derecha, respectivamente. Así, después de haber dedicado el apartado anterior a los fundamentos técnicos de la afinación, se centra ahora en el estudio del movimiento del arco, condicionado por el ritmo y tempo de la obra.

El violinista y pedagogo Stanley Ritchie, especializado en música barroca, emplea el término “coreografía” para referirse al arte de adecuar la división del arco al discurso melódico<sup>368</sup>, pues la organización de la división del arco trasciende el mero ejercicio mecánico y supone la comprensión del fraseo musical y la elección de una determinada interpretación del mismo. En este sentido, son muchos los tratadistas que coinciden en destacar el correcto movimiento del arco como responsable de la expresión musical. Es por ello que J. Rousseau señala la importancia de su uso ordenado, y distingue su exactitud como elemento que distingue a los grandes intérpretes. Este autor dedica un capítulo entero al movimiento del arco en la viola da gamba. Sin embargo, también especifica que, por la diferente posición de ambos instrumentos y la opuesta direccionalidad del peso del arco, estas reglas son opuestas para viola da gamba y violín, pues el arco en la viola da gamba recibe un mayor peso al moverse hacia arriba<sup>369</sup>. No obstante, si se considera este aspecto a través de la técnica actual del violonchelo, se llegará a la conclusión de que la mayor fuerza de arco se da al tocar arco abajo, al igual que en el violín. Por tanto, estimo que esta apreciación de J. Rousseau puede deberse a que su tratado, escrito en 1687, refería estos movimientos a un arco primitivo donde el talón todavía carecía del peso actual en la nuez, responsable de que actualmente, y de forma natural, el movimiento hacia abajo posea una mayor fuerza.

R. Stowell coincide en relacionar la técnica de arco con su desarrollo histórico, afirmando que, durante los períodos correspondientes al barroco y al primer clasicismo, el modelo de arco “pre-Tourte” favorecía la división de las frases en breves motivos y semifrases<sup>370</sup>. En efecto, un elemento característico de la técnica barroca es el movimiento limitado del brazo, cuyos movimientos más amplios solían reservarse a la interpretación de los valores de mayor duración. Por el contrario, el movimiento de la muñeca y del antebrazo favorecía la consecución de movimientos cortos y, por tanto, una mayor articulación del discurso musical.

---

<sup>368</sup> RITCHIE, Stanley: *Before the Chinrest: a violinist's guide to the mysteries of pre-chinrest technique and style*. Bloomington, Indiana University Press, 2012, p. 20.

<sup>369</sup> ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687, p. 107.

<sup>370</sup> STOWELL, Robin: *The early violin and viola*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 76.



Al comparar diferentes tratados de violín de la segunda mitad del siglo XVIII llama la atención la disparidad en la exposición y ordenación de las explicaciones referentes al movimiento del arco. Así, mientras que Mozart revela la importancia de este tema dedicándole el cuarto capítulo de forma íntegra<sup>371</sup>, F. Geminiani apenas facilita breves indicaciones al respecto en los ejemplos musicales que acompañan su tratado. Sin embargo, lejos de ofrecer al alumno una normativa sistemática del movimiento de arco, las indicaciones del italiano aparecen subordinadas al perfil melódico de la frase, al servicio de la articulación y la expresión de la misma<sup>372</sup>.

Mientras que F. Galeazzi ordena las normas numéricamente<sup>373</sup>, B. Campagnoli intercala comentarios sobre el movimiento del arco en la explicación de sus ejemplos musicales<sup>374</sup>. Por su parte, J. J. Quantz hace referencia al uso del arco a lo largo de las breves notas aclaratorias que acompañan algunos ejemplos en el apartado de técnica violínica<sup>375</sup>. Sin embargo, y a pesar de la diferente presentación que dan los autores a este aspecto técnico, es destacable el hecho de que exista una cierta conformidad entre los diferentes textos respecto a estas reglas y respecto a la consideración de los criterios rítmicos que las determinan.

A lo largo del presente capítulo se analiza, pues, la relación entre ritmo y ordenación de las arcadas. Falta especificar, a modo de aclaración, que el movimiento del arco se caracteriza por dos tipos de direccionalidad: arco arriba y arco abajo. El arco se mueve hacia arriba cuando, partiendo de su extremo inferior, la fricción del mismo contra las cuerdas se dirige hacia la punta, y viceversa. Actualmente ambos movimientos del arco se señalan con los signos  $v$  y  $\Pi$ , respectivamente; sin embargo, estos signos todavía no estaban en uso a mediados del siglo XVIII, por lo que las indicaciones al respecto aparecen con los correspondientes términos en los diferentes idiomas<sup>376</sup>.

El condicionamiento rítmico al que está sometido el orden en el movimiento del arco, viene determinado por el mayor peso del talón y, con ello, por la mayor fuerza natural del

---

<sup>371</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Cuarto capítulo. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, pp. 70-100.

<sup>372</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, editor desconocido, 1751.

<sup>373</sup> GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*. Ascoli, Francesco Cardí, 1817, pp. 175-177.

<sup>374</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *Metodo della mecánica progressiva per suonare il violino*, op. 21. Milán, Edizioni Ricordi, 1852.

<sup>375</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, pp. 187-206.

<sup>376</sup> Nótese que algunos ejemplos aparecen sin signo de clave, pues corresponden a imágenes extraídas del facsímil que no comienzan a principio de pentagrama; en estos casos debe entenderse clave de Sol, pues nos referimos en todo caso a ejemplos que debe interpretar el violín. A lo largo de este capítulo he ido incorporando en los ejemplos musicales los signos de arco arriba y abajo para mayor claridad. En mi trabajo de traducción y edición crítica la *Violinshule* de L. Mozart incorporo estos signos a lo largo de todo el tratado. Véase: MOZART, Leopold: *Escuela de violín*. Pascual León, Nieves (trad.). Arpeggio, Barcelona, 2013.

movimiento arco abajo. A ello hay que sumar, tal como apunta R. Stowell, el relevante papel de la acentuación musical en el siglo XVIII y su estrecha relación con la acentuación como recurso del habla<sup>377</sup>. Johann Georg Sulzer (\*1720; †1779) enumera en su *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774) tres tipologías de acentos: gramáticos, retóricos y patéticos. El acento gramático corresponde musicalmente al primer tiempo o parte fuerte de compás, mientras que los otros acentos enfatizan determinadas notas sobre las que, independientemente del lugar que ocupen dentro del compás, debe recaer la atención del oyente a criterio del intérprete; el mayor interés de una nota puede venir sugerida por un acorde destacable o un cambio de armonía, por una especial ornamentación de la melodía, etc.<sup>378</sup>.

De este modo, la jerarquía de tiempos fuertes y débiles dentro de un compás, así como de partes fuertes o débiles en la subdivisión de un tiempo, es el principal factor determinante de la división en el movimiento del arco. En este sentido, resulta fundamental destacar la importancia que se da, a la hora de planificar la ejecución, a su correcta coordinación con la escritura musical, acentuando adecuadamente el discurso melódico. Así, la correcta acentuación es primordial para la interpretación violinística, siendo quizá el factor de mayor influencia sobre la intención musical. De forma general, nótese cómo una organización en arcadas de la melodía requiere un estudio previo de cada obra o, en caso de lectura repentizada, una gran capacidad por parte del intérprete.

A partir de este principio, los tratados de L. Mozart, F. Geminiani, F. Galeazzi y B. Campagnoli (y, parcialmente, J. J. Quantz), enumeran una serie de normas que a continuación aparecen recopiladas en los principios básicos a los que responden de forma ordenada, comparada e ilustrada mediante ejemplos musicales. Si bien la *Violinschule* ha sido fundamental a la hora de formular estos principios, no siempre he respetado el orden con que L. Mozart presenta las normas sobre el movimiento del arco, sino que he preferido seguir una enumeración propia y ordenada según mi criterio, en aras de una mayor sencillez y claridad.

1. **Arco abajo en tiempo o parte de tiempo fuerte; arco arriba en tiempo o parte de tiempo débil:** El principio general en que se basa la técnica del movimiento del arco es que los tiempos fuertes (o partes fuertes de los mismos) se tocan arco abajo. De este modo se aprovechan los acentos naturales del arco por su mayor peso en el talón y se adaptan a la jerarquía de tiempos del compás. Por el mismo principio, los tiempos

---

<sup>377</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 133.

<sup>378</sup> SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig, Weidmann, 1792, primer volumen, p. 18.

débiles o partes débiles de tiempo deberán tocarse arco arriba, en concordancia con el menor peso del arco en la punta.

Así, L. Mozart enumera como “primera y principal regla” que “si el primer tiempo de un compás no empieza con silencio, tanto en compás binario como ternario, se procurará tocar la primera nota de cada compás con arco abajo”<sup>379</sup>. Esta norma concuerda con la primera de F. Galeazzi, que establece que debe procurarse que la primera nota del compás con inicio tético se toque arco abajo y la última, arco arriba<sup>380</sup>. Esta norma es generalmente aceptada y enumerada como primer principio de la división del arco en posteriores tratados. En este sentido podemos citar a P. Baillot: “Il faut, en général, tirer l'archet quand la phrase commence en frappant. Pousser quand la phrase commence en levant”<sup>381</sup>.

Tras el primer tiempo arco abajo, se suceden arcos arriba y abajo alternativamente, de lo que resulta un movimiento de arco para cada nota en el caso de compás binario con número de notas par (véase ejemplo). Esta distribución del arco corresponde con el término francés *détaché* (literalmente, destacado), que se refiere a la técnica por la que a cada nota le corresponde un golpe de arco. Se distingue entre el *grand détaché*, que usa todo el arco y se emplea para notas largas, y el *petit détaché* o *détaché* breve, que usa fracciones de arco y se aplica a notas más breves. No obstante, L. Mozart no recomienda esta técnica en *tempi* rápidos<sup>382</sup>, pues el excesivo movimiento de la mano derecha restaría agilidad a la pieza. Esta primera norma aparece ilustrada en la *Violinschule* con el siguiente ejemplo; puede observarse que los tiempos fuertes coinciden con el movimiento abajo del arco y los tiempos débiles, con el arco arriba:



Figura 1: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 70.

<sup>379</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756, pp. 70-71.

<sup>380</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 175.

<sup>381</sup> “Debe tocarse arco abajo cuando la frase comience al dar. Arco arriba cuando la frase comience al alzar”.

BAILLOT, Pierre: *L'art du violon*. París, Depot Central de Musique, 1834, p. 16.

<sup>382</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 71.

2. **Movimiento de retorno del arco:** Como se observa en el ejemplo anterior, la primera regla no ofrece problema en compás binario cuando el número de notas es par<sup>383</sup>, pues los arcos abajo y arriba se alternan de forma consecutiva, volviendo al arco abajo en el primer tiempo de cada compás. Sin embargo, si se trata de un compás ternario o un compás binario con un número de notas impar, el intérprete debe intervenir en la alternancia de arcos abajo y arriba para asegurar que el tiempo fuerte vuelva a coincidir con el arco abajo. F. Galeazzi utiliza el término *ripiego d'arco* (repliegue o recogida del arco)<sup>384</sup> para referirse a la técnica que devuelve al movimiento del arco a su orden natural.

En este mismo capítulo de la *Violinschule*, el párrafo vigésimo responde a esta norma, ejemplificada mediante el compás de compasillo, donde la nota que sigue a una blanca debe tomarse arco abajo<sup>385</sup>:



Figura 2: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 78.

El siguiente ejemplo corresponde a los primeros compases de los violines 1 y 2 de la Trío Sonata en Mi bemol Mayor de L. Mozart. Puede comprobarse que el violín 2 cumple la primera regla en el primer compás, con un número de notas par. Sin embargo, el segundo compás del violín primero, con un número de notas impar, obligaría a repetir de forma consecutiva el arco abajo.



Figura 3: L. Mozart: Trío Sonata en Mi bemol Mayor, cc. 1-3.

De forma similar, en un compás ternario se producirían dos arcos abajo seguidos: en el tercer tiempo de un compás y en el primer tiempo del siguiente<sup>386</sup>. L. Mozart contempla este caso dentro de su primera regla, estableciendo como excepción

<sup>383</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 8.

<sup>384</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 175.

<sup>385</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 78.

<sup>386</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, ejemplos 13-15.

el caso de los tiempos rápidos, donde el movimiento de retorno para volver arco abajo redundaría en una falta de agilidad<sup>387</sup>. Sin embargo, y de forma contraria a la *Violinschule*, en el caso de que se suceda un número par de compases con una cantidad de notas impar, F. Galeazzi no considera necesario volver al arco abajo en el primer tiempo, pues el orden del arco se reestablecería automáticamente pasados dos compases<sup>388</sup>. Esta diferencia en los golpes de arco propuestos por L. Mozart y F. Galeazzi implican una relevante diferencia de articulación: mientras que L. Mozart prefiere hacer un movimiento de retorno arco abajo, lo que da pie a una articulación algo separada entre ambas notas, el movimiento alterno de arcos arriba y abajo sugerido por F. Galeazzi favorece en mayor medida el ligado de las mismas.

3. **Adattamento:** Con el fin de tocar el primer tiempo de compás arco abajo, B. Campagnoli propone reordenar el movimiento del arco en el compás, refiriéndose a ello con el término *adattamento*. Esto lo consigue agrupando las notas impares en un número par de arcadas<sup>389</sup>. El autor enumera cuatro maneras de llevarlo a cabo, ilustradas con el siguiente ejemplo extraído de su tratado:

- (1) *Tirato*: ligar dos notas seguidas arco abajo,
- (2) *Spinto*: tocar separadas dos notas seguidas arco arriba,
- (3) *Legato*: consiste en unir dos notas entre sí, tocándose en un mismo golpe de arco. En este caso, la última nota de un compás se liga a la primera del compás siguiente o,
- (4) *Tirato*: simplemente, tocar dos veces seguidas arco abajo (4)<sup>390</sup>, es decir, practicando el retorno de arco.

Nótese que los términos *tirato* y *spinto*, si bien etimológicamente provienen de los verbos o *tirare*, o “estirar”, y *spingere*, o “empujar”, en este contexto significan arco abajo y arco arriba, respectivamente.



Figura 4: B. Campagnoli: *Metodo della mecánica progressiva per suonare il violino* (1852), ej. 29.

<sup>387</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>388</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 176.

<sup>389</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, pp. 175-176.

<sup>390</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, ejemplo 29.

4. **Arco arriba en anacrusa o comienzo acéfalo:** Los ejemplos anteriores se referían todos ellos a inicios téticos. Sin embargo, y de acuerdo con la primera regla, si se trata de un inicio acéfalo o anacrúsico, es decir si existe una pausa en la parte fuerte del compás o de un tiempo y se comienza en parte débil, esta parte debe tocarse arco arriba. La intención es, de este modo, reservar para el ataque del tiempo fuerte el mayor peso y fortaleza de arco que proporciona el talón (arco abajo). L. Mozart presenta esta norma en el párrafo quinto; el párrafo séptimo es una aplicación de esta norma a los compases de 2/2, 3/2 y 3/1, y el párrafo octavo supone una nueva aplicación de este mismo principio<sup>391</sup>. Más adelante, en el párrafo decimosexto, el autor vuelve a hacer referencia al carácter débil de los últimos tiempos de compás y de las anacrusas. De forma similar, F. Galeazzi establece que si se suceden varias notas en parte débil, cada una de ellas precedida por un silencio, se tocan todas arco arriba o como mejor convenga<sup>392</sup>. J. J. Quantz ilustra esta misma norma en el fragmento duodécimo de su tabla XXII: en esta combinación de pausas y notas de igual valor donde las pausas ocupan el tiempo fuerte, las notas en parte débil se ejecutan cada una de ellas con un arco arriba<sup>393</sup>:



**Figura 5: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1792), Tabla XXII, F. 12.**

L. Mozart establece una excepción a esta regla en el caso de inicio acéfalo en los compases de 3/8, 6/8 y 12/8. Si hay una pausa de corchea ocupando el primer tiempo, la siguiente nota se toca arco abajo, tal como se muestra en el siguiente ejemplo extraído de la *Violinschule*<sup>394</sup>. Esto se debe a que en este tipo de compases, el orden en la subdivisión de corcheas es fuerte-semifuerte-débil. En este caso, la primera subdivisión la ocupa un silencio, pero entre las dos siguientes subdivisiones, es la segunda la que debe recibir un mayor énfasis y, consecuentemente, debe ejecutarse arco abajo.

<sup>391</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>392</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 176.

<sup>393</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 191.

<sup>394</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 72.

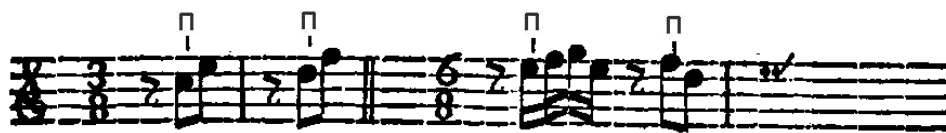


Figura 6: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 72.

5. **Arco abajo en tiempos formados por dos o cuatro notas de igual valor:** Tal como se presentaba en el ejemplo adjunto a la primera norma, cualquier compás binario formado por notas de igual valor (en número par), o cualquier tiempo de compás binario o ternario compuesto por dos o cuatro notas de igual valor debe comenzarse arco abajo y alternar la dirección del arco de tal forma que el siguiente compás comience también arco abajo.

En consonancia con esta norma, J. J. Quantz, presenta una solución similar para el undécimo fragmento de la tabla XXII de su tratado. En los tiempos débiles, es decir en la segunda y cuarta parte del compás, ambas formadas por un grupo par de cuatro semicorcheas se efectúa un movimiento de retorno del arco, comenzándose arco abajo<sup>395</sup>.

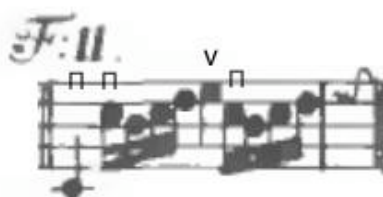


Figura 7: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1792), Tabla XXII, F. 11.

Sin embargo, este movimiento de retorno de arco resultante puede redundar en una falta de agilidad, por lo que L. Mozart recomienda infringir esta regla en los *tempi* rápidos, rompiendo la alternancia y tocando varias notas en un arco<sup>396</sup>.



Figura 8: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 73.

El siguiente ejemplo pertenece al tratado de M. Corrette y también ilustra este caso<sup>397</sup>. De forma equivalente a la terminología italiana (*tirare* y *spingere*) citada más arriba,

<sup>395</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, pp. 190-191.

<sup>396</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>397</sup> CORRETTE, Michel: *L'École d'Orphée, op. 18*. París, edición a cargo del autor, Boivin, Le Clerc, 1738, p. 14.

Corrette utiliza las iniciales T y P para referirse a los movimientos de arco: la T (*tirer*) indica arco abajo, mientras que la P (*pousser*) significa arco arriba. El cuarto tiempo del primer compás, así como los tiempos segundo y cuarto del segundo compás, están formados por dos notas de igual valor (corcheas). Siguiendo este principio deberían comenzarse arco abajo, con un movimiento de retorno del arco; no obstante, la agilidad del fragmento obliga a tomar estas dos notas juntas arco arriba:



Figura 9: M. Corrette: *L'École d'Orphée* (1738), p. 14.

6. **Notas con puntillo:** B. Campagnoli contempla dos tipos de interpretación de las notas con puntillo, dependiendo del tempo de la obra: en tempo lento, cada nota recibe un arco, mientras que en tiempo rápido, la nota con puntillo y la que complementa su valor se tocan juntas en un arco arriba o abajo, indistintamente<sup>398</sup>.

L. Mozart distingue la presencia del puntillo en grupos de dos y cuatro notas. Así, si en los tiempos segundo o cuarto hay una pareja formada por una nota con puntillo y su complementaria, ambas notas se tocan en un mismo arco arriba. Sin embargo, el autor establece una distinción: si la primera nota es la que tiene puntillo, el arco debe levantarse, destacando y retrasando lo máximo posible la segunda nota (en este sentido, resultaría un efecto similar al del doble puntillo). Si, por el contrario, es la segunda nota la que tiene el puntillo, ambas notas se tocan unidas en el mismo arco<sup>399</sup>:



Figura 10: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 74.

De forma similar, J. J. Quantz utiliza los puntillos como recurso para dotar a determinadas danzas de su particular carácter majestuoso. Así, en *loures*, *sarabandes*,

<sup>398</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 21.

<sup>399</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 74.



*courantes* y *chaconas*, la corchea que sigue a una negra con puntillo debe acortarse y separarse con el arco de la nota anterior<sup>400</sup>.

El siguiente fragmento corresponde al inicio de la parte de violín I del Divertimento en Re Mayor de L. Mozart. Siguiendo las indicaciones del mismo compositor, las dos primeras notas están en parte débil, por lo que deben interpretarse en un arco arriba. El arco debe levantarse en el lugar del puntillo y la fusa debe retrasarse al máximo:



Figura 11: L. Mozart: Divertimento en Re Mayor, parte de violín I, c. 1.

El mismo principio expuesto arriba debe seguirse también si las notas con puntillo se dan en un tiempo formado de cuatro notas: en el primer ejemplo, donde la nota con puntillo es la primera, corresponde un arco a cada nota mientras que en el segundo, ambas se unen en una misma arcada. El tercer ejemplo, se distingue del primero en que comienza arco arriba, por lo que las dos primeras notas se ejecutan juntas en un arco, pero dando un toque diferenciado a la segunda. La misma interpretación debe dársele al cuarto ejemplo<sup>401</sup>:



Figura 12: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 75-77.

F. Galeazzi describe el caso donde al puntillo le siguen dos notas cuyo valor conjunto es igual al del puntillo; en tal caso, estas tres notas y la que les siga, si procede por grados conjuntos, deben tocarse en el mismo arco. En el siguiente

<sup>400</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, p. 270.

<sup>401</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Cuarto capítulo, párrafos decimotercero a decimoquinto y decimoséptimo. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, pp. 75-77.

ejemplo puede observarse que el La agudo del cuarto compás procede por salto, por lo que sería lícito tomarlo en otro arco<sup>402</sup>:



Figura 13: F. Galeazzi: *Elementi teorico-practici di musica* (1817), p. 177.

7. **Síncopas:** L. Mozart no menciona explícitamente este concepto, al que dedica los párrafos comprendidos entre el vigésimo primero y el vigésimo séptimo. En primer lugar, establece que, ante una figura sincopada repetida, el intérprete debe alternar el movimiento del arco en cada nota, aunque ello suponga no observar alguna de las normas expuestas más arriba. Así, en el siguiente ejemplo se incumple la primera norma al ejecutar el primer tiempo del segundo compás arco arriba y no arco abajo como requeriría por su condición de tiempo fuerte<sup>403</sup>:



Figura 14: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 79.

J. J. Quantz también aboga en favor de la alternancia de arcos en las síncopas, procurando evitar el carácter lánguido y proponiendo levantar el arco para ejecutar de forma diferenciada varias notas rápidas en la misma arcada cuando el cambio de arco no fuera posible en *tempi* rápidos.

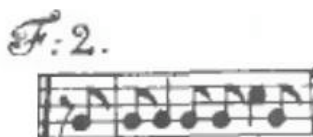


Figura 15: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1792), Tabla XXII, F. 2.

Sin embargo, las indicaciones de articulación del siguiente ejemplo invalidan la norma anterior: las notas tercera y sexta se unen suavemente en un mismo arco a las

<sup>402</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 177.

<sup>403</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 79.

notas segunda y quinta, respectivamente. Además, el intérprete debe atacar “la nota intermedia algo más fuerte con el arco arriba”<sup>404</sup>:



Figura 16: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 79.

L. Mozart insiste sobre esto mismo en el párrafo vigésimo séptimo: “En ocasiones aparecen unidas por una ligadura tres, cuatro, cinco o incluso largas líneas de notas de este tipo, que deben dividirse de acuerdo al compás. Estas notas se tocarán tal como aparecen, sin considerar las reglas anteriores”<sup>405</sup>.

De forma similar deben entenderse los pasajes sincopados del ejemplo decimoséptimo, letra C, del tratado de F. Geminiani, donde la presencia de ligaduras condiciona el movimiento del arco. Las letras g y s representan los movimientos abajo (*giù*) y arriba (*su*) del arco<sup>406</sup>:



Figura 17: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), p. 24.

Los ejemplos recogidos en el párrafo vigésimo quinto ofrecen dos diferentes interpretaciones para el caso en que la síncopa viene precedida por un silencio; esta doble interpretación es señal de la capacidad de intervención que L. Mozart deja, en último término, al intérprete:

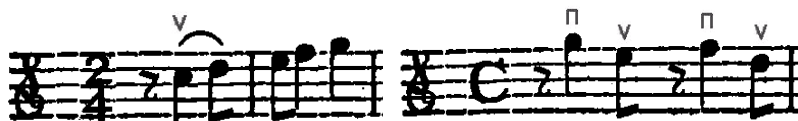


Figura 18: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 81.

Por último, el vigésimo sexto párrafo de la *Violinschule* describe el caso en que anteceden y suceden a la síncopa dos notas breves; en este supuesto, las dos precedentes o las dos siguientes se unen en un arco, tocándose las otras dos en arcos sueltos.

<sup>404</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>405</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

<sup>406</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 24.

8. **Tres notas en un tiempo:** La siguiente norma que ofrece L. Mozart representa un residuo de la interpretación barroca, en la que predomina la preferencia por los arcos cortos. En un grupo de tres notas compuesto por una lenta y dos más rápidas, las dos rápidas se tocan juntas en un arco si la primera de ellas viene arco arriba. Sin embargo, si la primera de las notas rápidas viene arco abajo, la segunda de ellas se toca en otro arco (arriba)<sup>407</sup>:

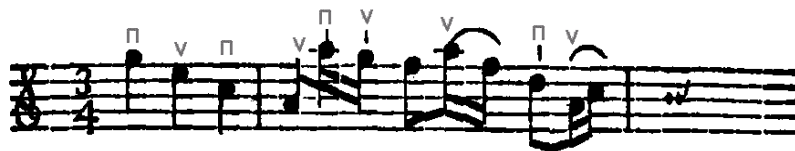


Figura 19: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 78.

A continuación se muestra el caso contrario, en que las notas rápidas preceden a la larga. En este caso, cada nota se toca con un arco diferente<sup>408</sup>:



Figura 20: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 77.

La evolución estilística se observa al comparar estos recursos con los expuestos en el tratado de F. Galeazzi, medio siglo posterior a la *Violinschule* (que, por tanto, estaba más apegada a la estela tardobarroca). El italiano aboga por unas arcadas ligeramente más amplias. Así, para el caso en que un tiempo esté formado por tres notas que avanzan por grados conjuntos y las dos primeras o las dos últimas sumen el valor de la restante o un valor inferior, el autor italiano recomienda unir las tres notas en un arco<sup>409</sup>:



Figura 21: F. Galeazzi: *Elementi teorico-practici di musica* (1817), p. 177.

<sup>407</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 76-78.

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>409</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 177.

9. **Notas repetidas:** La *Violinschule* no recoge explícitamente normas para la interpretación de notas repetidas. Sin embargo, L. Mozart inserta un ejemplo con notas repetidas entre los fragmentos correspondientes a la explicación de las notas sincopadas, destacando la necesidad de levantar el arco entre dos notas seguidas iguales<sup>410</sup>:

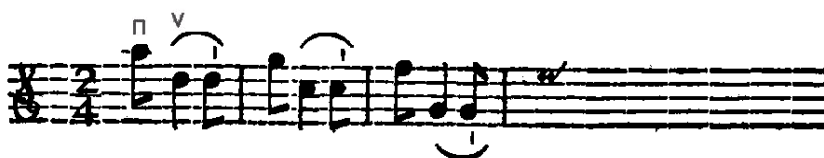


Figura 22: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 80.

F. Galeazzi propone levantar el arco o cambiar la dirección del mismo si se dan dos notas iguales seguidas, lo que, en el siguiente ejemplo, supone cambiar el arco después del primer y tercer tiempo:



Figura 23: F. Galeazzi: *Elementi teorico-practici di musica* (1817), p. 177.

10. **Compases ternarios:** Tal como se avanzaba en la segunda norma, el principio general no funciona en compases ternarios (entonces, se proponía como solución el movimiento de retorno del arco); pero más adelante L. Mozart propone diferentes soluciones.

La primera de ellas consiste en reorganizar las arcadas para poder volver al arco abajo a principio de compás. Esto correspondería al *adattamento* referido en el tercero de estos principios, si bien aplicado ahora exclusivamente a la interpretación de compases ternarios compuestos por tres unidades de tiempo. El criterio de la *Violinschule* es bastante ambiguo en este caso, abogando a favor de la unión de aquellas dos notas que estén menos distantes entre sí<sup>411</sup>. En el siguiente ejemplo, la distancia entre las notas del primer pentagrama no deja lugar a dudas. Sin embargo, las indicaciones de arcos en el segundo pentagrama son discutibles cuando las tres notas del compás se encuentran interválicamente equidistantes entre sí.

<sup>410</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 80.

<sup>411</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.



Figura 23: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 83.

L. Mozart es especialmente flexible en el caso de que varios compases seguidos estén formados de una nota por tiempo. En este caso, la alternativa para paliar el desajuste de arcadas es complementar el arco arriba que se produzca en tiempos fuertes con un especial ataque del arco<sup>412</sup>. Nótese como la tolerancia es una de las características propias de mayor relevancia en el tratado de L. Mozart, que en ocasiones ofrece alternativas u otras posibilidades de solución en los casos complejos. De este modo, este autor da cabida a la creatividad del intérprete y a su capacidad de intervención, cosa que no siempre es así en otros tratados.

También B. Campagnoli propone mantener la alternancia de arco nota a nota, afirmando que “no es necesario acomodar el arco, pues un compás ajusta a otro, y después de dos compases el arco irá abajo”.<sup>413</sup> De forma similar se manifiesta J. J. Quantz, ilustrándolo con el siguiente ejemplo, al que le he añadido las indicaciones de arcos siguiendo sus anotaciones. En este caso, el Fa agudo debería destacarse con un ataque más fuerte de arco:



Figura 25: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1792), Tabla XXII, F. 15.

F. Geminiani sigue el mismo principio de alternancia de arcos nota a nota, sólo interrumpido por la unión de dos o tres notas bajo un mismo signo de articulación<sup>414</sup>:

<sup>412</sup> *Ibidem*, pp. 84-85.

<sup>413</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 21: “Quando le misure delle note ineguali sono due di seguito, o 4, 6, 8, od altre in numero pari, allora non è più necessario d’accomodar l’archetto, perchè una misura aggiusta l’altra, e ad ogni volta due misure l’archetto trovasi tirando.” [Cuando el número de notas diferentes sea de dos, 4, 6 u 8 seguidas, u otro número par, no será necesario acomodar el orden del arco, pues los compases se ajustan entre sí y cada dos compases se dará un arco abajo.]

<sup>414</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 22.



Figura 26: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), p. 22.

En los siguientes ejemplos, el movimiento del arco es alterno en el primer compás y L. Mozart pide que las dos siguientes semicorcheas se toquen juntas arco arriba para poder restaurar el orden natural del arco al dar del tercer compás<sup>415</sup>:

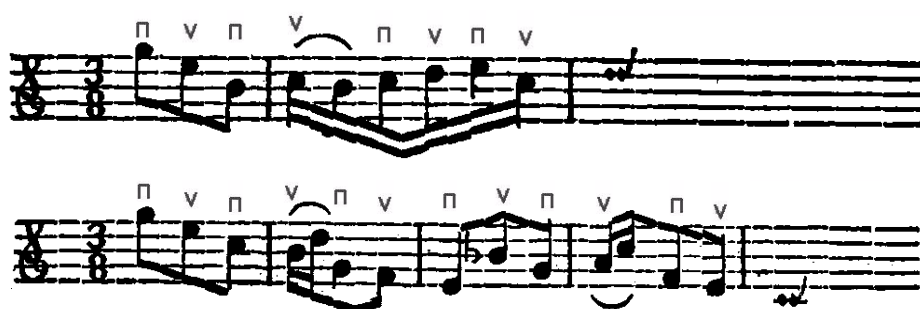


Figura 27: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 84.

Los compases de 3/8, 6/8 y 12/8 representan un caso especial, en concreto con las figuras compuestas de cuatro semicorcheas y una corchea, y en orden inverso. En el primer caso, las semicorcheas se tocan arco abajo y la siguiente corchea, arco arriba; en tiempo rápido, la figura entera podría tocarse en un arco, en cualquiera de las dos direcciones. Si el orden fuera de una corchea seguida de cuatro semicorcheas, las dos primeras se ligarían, tocándose en arcos sueltos las dos restantes; no obstante, en tiempo rápido podrían tocarse las cuatro en un mismo arco arriba<sup>416</sup>.

Los dos siguientes ejemplos corresponden a los primeros y los últimos compases de la parte de violín I en el Presto de la *Sinfonía no. 2 en Si bemol Mayor*, atribuida a L. Mozart:



<sup>415</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 84

<sup>416</sup> *Ibidem*, pp. 85-86.





Figura 28: L. Mozart: Presto de la Sinfonía no. 2 en Si bemol Mayor, parte de violín I.

En los compases iniciales, se cumple la norma de tocar las cuatro semicorcheas iniciales arco abajo y la corchea que les sigue, arco arriba. Sin embargo, en los compases finales, el tempo *presto* justifica que las cuatro semicorcheas puedan tocarse juntas en un arco<sup>417</sup>.

De los anteriores diez principios fundamentales pueden extraerse dos tendencias en lo referente al fraseo violinístico: por una parte, llama la atención el predominio de arcos cortos, en gran medida reservándose un arco para cada nota; en segundo lugar, y en relación con lo anterior, los arcos más largos se reservan a los tiempos rápidos.

De nuevo conviene insistir en el profundo conocimiento que requiere cualquier obra por parte del ejecutante para plantear correctamente los golpes de arco. Por tanto, hay que hacer hincapié en la preparación técnica que todo intérprete debía dominar, desarrollando al mismo tiempo una atención minuciosa sobre los aspectos técnicos y mecánicos del aprendizaje y ejecución del repertorio.

Por último, y como se ha visto a lo largo del presente capítulo, L. Mozart realiza una extensa enumeración casuística sobre la “teoría del movimiento del arco”. Pese a que se sugiera que esta sistematización pueda traducirse de forma rígida a la ejecución práctica, en el fondo no debe interpretarse sino como una *guía* para facilitar al principiante la elección de los arcos. No obstante, el mismo autor cita, como principio último, “el gusto musical”, que determinará de forma flexible el tipo de interpretación:

“Pero estas mismas figuras se pueden tocar también de manera completamente diferente para expresar determinado *gusto musical* [...]. Pues existen casos en que *por necesidad* hay que tocarlas de otra forma, para conseguir el orden del arco o incluso para restaurarlo.”<sup>418</sup>

<sup>417</sup> Las ligaduras del antepenúltimo compás hacen que no sea posible repetir la interpretación por la que se opta tres compases antes.

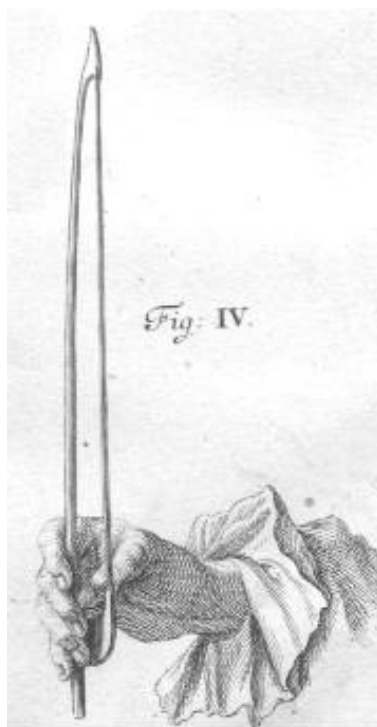
<sup>418</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 76-77. He añadido las cursivas en los términos que considero deben destacarse.



## CAPÍTULO QUINTO: PAPEL DEL ARCO EN LA PRODUCCIÓN DEL SONIDO

Tras haber dedicado el apartado anterior a la ordenación del movimiento del arco, L. Mozart se ocupa en este quinto capítulo de su influencia sobre la producción del sonido y sobre la calidad del mismo.

El párrafo segundo supone una breve nota de atención sobre la importancia del buen encordado. L. Mozart ya resaltaba la importancia de un firme encordado en el capítulo segundo<sup>419</sup> y en este punto vuelve a insistir sobre ello, atribuyéndole un doble papel. Por una parte, la tensión de las cuerdas obliga a que los dedos de la mano izquierda se ejerciten al presionarlas hacia abajo; por otra, esta tensión hace que las cuerdas opongan una mayor resistencia al movimiento del arco, lo que da como resultado un sonido viril, cualidad ésta del buen sonido que llama la atención por su reiteración a lo largo del tratado. B. Campagnoli coincide en nombrar el firme encordado del violín como primer elemento de un sonido bello<sup>420</sup>. Volviendo a la “seriedad y virilidad” del sonido, éstas son cualidades opuestas al sonido “susurrante”, “aéreo” y “sibilante”, que L. Mozart califica de insípido y artificial<sup>421</sup>. Del mismo modo, F. Galeazzi define la *forza* como una de las variables que comprenden la parte sublime del arte del arco<sup>422</sup>.



**Figura 1: L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756)**

<sup>419</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 53.

<sup>420</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *Metodo della mecánica progressiva per suonare il violino*, op. 21. Milán, Edizioni Ricordi, 1852, p. 16.

<sup>421</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 102-103.

<sup>422</sup> GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*. Ascoli, Francesco Cardi, 1817, p. 177.

En este mismo párrafo, y en relación con la firmeza a la hora de agarrar el arco, L. Mozart critica a quienes lo hacen utilizando dos dedos únicamente. De nuevo debemos retroceder hasta el capítulo segundo para relacionar este comentario con la que el autor considera la correcta forma de asir el arco mediante tres puntos de apoyo: el pulgar, la 2ª falange (falange media o falangina) del índice y el meñique.

Sirva de ilustración la anterior imagen, extraída de aquel capítulo. No insistiré más sobre el aspecto técnico-postural, que fue tratado con anterioridad en el comentario del segundo capítulo de la *Violinschule*; me dedicaré en este apartado a la influencia del arco sobre la calidad del sonido. En este sentido, hay dos anotaciones que este capítulo comparte con los apartados análogos de otros tratados coetáneos: la natural aspereza del sonido del violín y el punto de referencia vocal.

En primer lugar, ya en 1620 F. Rognoni menciona cómo el arco debe modelar y dulcificar el sonido del violín, áspero de por sí<sup>423</sup>. De forma similar, L. Mozart recomienda iniciar cualquier ataque con suavidad para evitar el “fuerte ruido desagradable e ininteligible” que de otro modo se produciría<sup>424</sup>.

En segundo lugar, y respecto al paradigma vocal, F. Geminiani define el arte de tocar el violín como “la forma de producir un sonido capaz de competir con la voz humana más perfecta”<sup>425</sup>. L. Mozart escribe:

“Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller. Instrumentalisten seyn soll [...] Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violin zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden [...]”<sup>426</sup>.

Del mismo modo, ya Jean Rousseau, comparando la viola con los instrumentos de cuerda pulsada, había afirmado que la forma de mantener los sonidos con el arco hacía de aquélla el instrumento más cercano a la voz<sup>427</sup>.

---

<sup>423</sup> “Le Viole da braccio, particolarmente il violino, è instrumento in se stesso, crudo, & aspro, se della soave archata non vien temprato, è radolcito”. [“La familia de las violas, y especialmente el violín, es un instrumento en si mismo duro y áspero, si no se temple y dulcifica bien mediante sus suaves arcadas”. ROGNONI, Francesco: *Selva de varii passaggi*. Milán, Filippo Lomazzo, 1620. Citado en: MOENS-HAENEN, Greta: *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2006, p. 110.

<sup>424</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 102.

<sup>425</sup> “The Art of Playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice”. GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin, op. 9*. Londres, Editor desconocido, 1751, p. 1.

<sup>426</sup> “¿quién desconoce que la música para el canto debe ser siempre el espejo donde cualquier instrumentista debería mirarse? [...] Por tanto, allá donde la melodía de la obra no requiera ser dividida en secciones, deberemos esforzarnos no sólo en mantener el arco sobre el violín cuando haya un cambio de arco y de este modo unir un arco con el siguiente [...]” MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>427</sup> “L’avantage que lui donne l’Archet de tenir les Sons [...], puis qu’il approche plus près de la voix qu’aucun

En efecto, la música instrumental del siglo XVIII se inspira en la composición vocal a nivel formal –incorporando formas como el recitado instrumental–, melódico –con un predominante gusto por el *cantabile*– y técnico. Tal como afirma J. Mattheson, la música instrumental u *organica* trata de imitar la voz humana, y el compositor o intérprete instrumental debe antes conocer el arte del canto, más aún que los propios cantantes<sup>428</sup>.

Y es concretamente en aplicación del modelo vocal a la técnica violinística, donde el arco desempeña su principal papel como creador del sonido. De este modo lo definen F. Geminiani<sup>429</sup> y J. J. Quantz. Este último va más allá, atribuyéndole el principal papel en la interpretación como responsable de la expresión musical<sup>430</sup>. También Saint Sevin<sup>431</sup> y B. Campagnoli<sup>432</sup> definen al arco como alma del instrumento y F. Galeazzi dice que el modo de pasar el arco es lo que destaca al violín entre otros instrumentos y lo que distingue a los verdaderos virtuosos, pues es el alma de la expresión musical<sup>433</sup>.

Como rasgo característico de la voz, G. Moens-Haenen destaca la continuidad del sonido, en cuyo cuidado el violinista debe prestar especial atención para que el paso de un sonido a otro resulte imperceptible<sup>434</sup>. En este sentido, la autora cita a H. Le Blanc, que sugiere unir los sonidos de forma que no se escuche la transición entre ellos<sup>435</sup>, y a G. B. Doni, que habla de *la tenuta della voce*, esto es, el mantenimiento del sonido en violas y

---

autre Instrument” [La ventaja que le da el mantener los sonidos con el arco [...], pues le acerca más a la voz que a cualquier otro instrumento”.] ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687, p. 31.

<sup>428</sup> “[...] nennet man Organicam, insgemein die Instrumental-Musik: weil sie mit äusserlichen Werckzeugen zu thun hat, und auf selbigen die menschliche Stimme so nachzuahmen suchet, daß alles gebühlich klinge und singe. [...] derjenige, der etwas rechtes auf Instrumenten setzen oder spielen will, nothwendig die Singekunst aus dem Grunde verstehen, und also fast mehr wissen müsse, als ein blosser Sänger”. [“[...] La música instrumental en su conjunto recibe el nombre de *Organica*: pues se produce mediante instrumentos externos y trata de imitar con ellos la voz humana, de modo que todo suene cantando en la forma correspondiente. [...] Aquél que desee tocar bien un instrumento, debe entender necesariamente el fundamento del arte del canto, y debe saber casi más que un mero cantante”.] MATTHESON, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo, Christian Herold, 1739, p. 470.

<sup>429</sup> “The Tone of the Violin principally Depends upon the right Management of the Bow” [“El sonido del violín depende principalmente del correcto manejo del arco”.] GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 2.

<sup>430</sup> “Bey der Violine und den ihr ähnlichen Instrumenten, kömmt es eigentlich, wegen des Vortrages, am meisten auf den Bogenstrich an” [“En el violín y en instrumentos similares, en realidad la interpretación radica principalmente en el arco”.] QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, p. 187.

<sup>431</sup> SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L’abbé le fils]: *Principes du violon*. París, el autor y Le Clerc, 1761. [París, L’institut de Musicologie de L’Université de París, 1961, p. 1.]

<sup>432</sup> CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 16.

<sup>433</sup> “E’ questa la parte veramente Caratteristica della bell’arte di suonare il Violin, ed è quella appunto, che Molto al di sopra degli altri stromenti lo innalza, e sublima. Per questa distinguonsi i veri Professori, da quelli che nol sono che di nome; è l’Archeggiamento l’anima, anzi il fonte dell’espressione, e dello stile [...]”. [“Ésta es la parte realmente característica del bello arte de tocar el violín, y que lo ensalza y exalta muy por encima de otros instrumentos. Por ella se distinguen los verdaderos profesores de aquellos que sólo lo son por su título; el arco es el alma, así como la fuente de la expresión y del estilo [...]”] GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 169.

<sup>434</sup> MOENS-HAENEN, Greta: *op. cit.*, p. 110.

<sup>435</sup> LE BLANC, Hubert: *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*. Amsterdam, Pierre Mortier, 1740.

violines, “los instrumentos más cercanos a la voz humana”<sup>436</sup>. L. Mozart, tras una explicación físico-acústica del movimiento de las cuerdas, aconseja que resulte “imperceptible el paso entre el movimiento real y el siguiente sobre la cuerda en movimiento”<sup>437</sup>. De forma similar, F. Galeazzi enumera como primera regla del capítulo correspondiente al movimiento del arco, que éste debe ser continuo, evitando los golpes e interrupciones<sup>438</sup>.

Sobre esta base teórica que ensalza las posibilidades del arco en la creación del sonido, L. Mozart pasa al plano práctico enumerando e ilustrando cuatro diferentes formas de modelar el sonido para hacerlo más bello: son las denominadas “divisiones” del arco. Tras la lectura del apartado correspondiente a las divisiones del arco en el tratado posterior de B. Campagnoli, resulta llamativa la fidelidad o sujeción al texto a la *Violinschule*, de la que prácticamente supone una traducción.

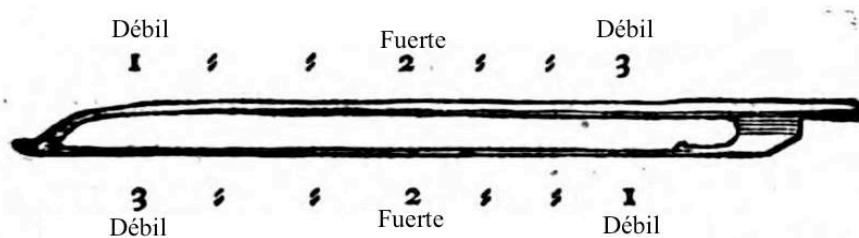


Figura 2: Primera división del arco según L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), p. 102.

En la primera de ellas, el sonido comienza en un extremo del arco con un ataque débil que crece en la parte central y se atenúa en el otro extremo, como se muestra en la imagen superior.

L. Mozart recomienda retener el arco todo lo posible con el fin de aplicar esta división a las notas largas en tiempos lentos<sup>439</sup>. Por su parte, J.-B. Saint Sevin sólo nombra esta división del arco, describiendo del siguiente modo las tres fases de la evolución del sonido: va inflándose desde el comienzo del arco hasta llegar a estallar en su parte central, para acabar disminuyendo<sup>440</sup>.

También F. Geminiani describe esta manera de modelar el sonido:

<sup>436</sup> DONI, Giovanni Battista: *De trattati di musica*, Florencia, Stamperia Imperiale, 1763, segundo volumen, p.107.



<sup>437</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 105.

<sup>438</sup> GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 170.

<sup>439</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 103.

<sup>440</sup> “Pour enfler et diminuir le même son, il faut le commencer faiblement, l’enfler par degré, jusque’à ce qu’il éclate pleinement, et ensuite l’adoucir, de même par degré, de façon qu’il finisse insensiblement.” [“Para aumentar y disminuir un sonido, hay que comenzar débilmente, aumentarlo gradualmente, hasta que alcance un sonido pleno, y endulzarlo inmediatamente, también gradualmente, de modo que se termine imperceptiblemente”.] SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L’abbé le fils]: *op. cit.*, p. 1.

“Una de las mayores bellezas del violín es aumentar y suavizar el sonido [...]. Cuando se toquen notas largas, debería comenzarse con un sonido suave que creciera gradualmente hasta el centro, suavizándose desde ahí paulatinamente hasta el final”<sup>441</sup>.

Más adelante, en el comentario de su *Essempio XVIII*, el autor utiliza los signos  y  para referirse al incremento y disminución del sonido dentro de una misma nota, respectivamente. A continuación se muestra la aplicación de este recurso en el referido Ejemplo XVIII, acompañado de la indicación *Augm[entation]e e dim[inutio]ne di Suono*<sup>442</sup>:



**Figura 3:** F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), *Essempio XVIII*.

F. Galeazzi también describe esta división del arco, si bien no la reserva a las notas de mayor duración, sino que la extiende a valores menores<sup>443</sup>. En la explicación que sigue, justifica la necesidad de comenzar la arcada con un sonido débil, evitando el sonido áspero y desagradable, pero imperceptible desde lejos, que supondría presionar el arco con fuerza desde el inicio.

Obsérvese que puede resultar antinatural producir un sonido débil con la sección del arco más cercana al talón, pues, como decíamos en el capítulo anterior, la estructura del arco dota a esta parte de más peso, redundando en un mayor sonido. F. Galeazzi es consciente de ello y recomienda variar la velocidad del arco ir jugando con la intensidad del sonido. De este modo, si el talón produce de forma natural un sonido más potente, éste deberá compensarse disminuyendo la velocidad del arco para producir un sonido más suave<sup>444</sup>.

Las divisiones presentadas por L. Mozart como segunda y tercera presentan una distribución opuesta: mientras que la segunda división comienza la arcada en fuerte y la acaba

---

<sup>441</sup> “One of the principal Beauties of the Violin is the swelling or encreasing and softening the Sound (...). In playing all long Notes the Sound should be begun soft, and gradually swelled till the Middle, and from thence gradually softened till the End.” [“Una de las principales bellezas del violín es el aumento y la disminución del sonido [...]. Al tocar notas largas, el sonido debería comenzar suavemente, creciendo gradualmente hasta la mitad, y desde ahí ir suavizándose poco a poco hasta el final”.] GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 2.

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>443</sup> “Tal regola deve inviolabilmente osservarsi nelle tenute, e nelle note di qualche valore non solo, ma anche in proporzione, in quelle della più breve durata.” [“Esta regla debe observarse inviolablemente en las notas tenidas, y no sólo en las notas de mayor valor, sino también en proporción, en aquéllas de duración más breve”.] GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 181.

<sup>444</sup> “Se l’arco ha molta forza da principio, si puó essa moderarle con tirarlo con somma lentezza, ciò che appunto si dice sostenere l’arco, o sostentamento d’arco” [“Si el arco lleva mucha fuerza al principio, se puede moderarla guiándolo con gran lentitud, es decir, lo que recibe el nombre de sostener el arco”.] *Ibidem*, p. 182.

en débil, la tercera división incrementa la fuerza a medida que avanza el arco. Los siguientes gráficos lo ilustran:

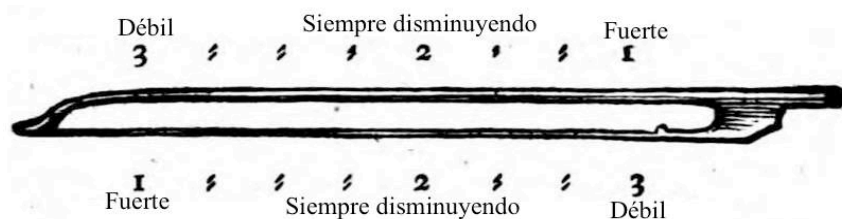


Figura 4: Segunda división del arco según L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), p. 103.



Figura 5: Tercera división del arco según L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), p. 103.

De acuerdo con la explicación anterior en relación a la estructura del arco y a la intensidad naturalmente producida por sus segmentos, la segunda división debería compensarse mediante la velocidad del arco al tocarse arco arriba y la tercera división, al tocarse arco abajo; esto es así porque demandan un matiz piano en el talón y mayor fuerza en la punta.

L. Mozart recomienda emplear la segunda división del arco en notas breves en tiempo rápido, pero no habla de la aplicación de la tercera división. Lo único que dice al respecto es:

“Nur muß man beobachten, daß man den Strich bey der Schwäche des Tones recht langsam, bey der anwachsenden Stärke etwas geschwinder bey der endlichen Stärke aber ganz geschwind hinaus ziehe.”<sup>445</sup>.

Sin embargo, y en referencia a la aplicación de esta tercera división del arco, podemos remitirnos al tratado de F. Geminiani, con abundantes indicaciones de este tipo de arco “creciente” entre las composiciones adjuntas<sup>446</sup>.

<sup>445</sup> “Sólo deberá observarse que el arco se frote muy lentamente cuando el sonido sea débil, algo más rápidamente cuando aumente la intensidad y, muy velozmente al alcanzar la intensidad final”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 104.

<sup>446</sup> GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*

En primer lugar, se observa la utilización de este recurso en notas con puntillo, evitando estancar el tiempo, manteniendo la atención del oyente y guiando el fraseo musical hacia adelante.



Figura 6: *Crescendi* en notas con puntillo en F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Comp. V, IX y X

F. Geminiani utiliza el mismo efecto sobre las notas sincopadas, atrayendo de este modo la atención del oyente. En el primero de los ejemplos siguientes puede comprobarse cómo el crescendo en la síncopa refuerza el efecto dramático procurado por el compositor mediante el cambio de armonía en este punto, desde la tónica a un acorde de séptima disminuida.



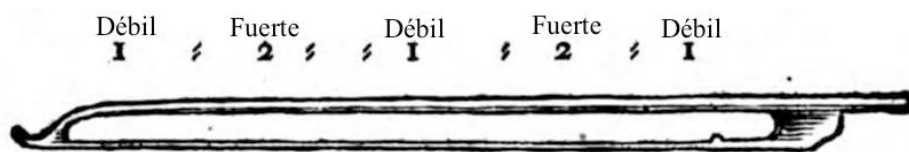
Figura 7: *Crescendi* en síncopas en F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Comp. I, II y IX

De este modo, podemos afirmar que F. Geminiani recomienda este tipo de arco en *crescendo* para llamar la atención sobre determinadas notas. Este mismo principio parece seguir mediante su aplicación a algunas notas que, por su altura, destacan en el perfil melódico de la frase, tanto si se ha llegado a ellas mediante una progresión por grados conjuntos (Comp. I) o han sido preparadas por un adorno (Comp. III), como si suponen una escapada ascendente en relación al discurso melódico precedente (Comp. IX).



Figura 8: *Crescendi* en notas altas en F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Comp. I, III y IX.

Obsérvese a continuación el gráfico que la *Violinschule* presenta en relación a la cuarta división del arco, a la que L. Mozart sólo atribuye una función pedagógica:



**Figura 9:** Cuarta división del arco según L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), p. 104.

Si bien L. Mozart da libertad al alumno para completar el ciclo débil-fuerte-débil “cuatro, cinco, seis o incluso más veces” (en su imagen sólo se representan dos ciclos), B. Campagnoli se distancia en este punto de la *Violinschule* y sólo describe la arcada ilustrada por L. Mozart, de cinco divisiones<sup>447</sup>. Sin embargo, llama la atención que este autor se contradiga en su propia representación gráfica de la cuarta división del arco, donde dividiendo el arco en siete segmentos (véase página siguiente).

L. Mozart relaciona la calidad del sonido con aspectos de naturaleza acústica. Así, en el párrafo undécimo habla de la diferente oscilación de las cuerdas graves y agudas. Este principio físico se relaciona con la recomendación de alejar en mayor o menor medida el punto de contacto entre arco y las cuerdas graves y agudas, respectivamente. En relación con la producción sonora aparece también mención a la técnica de vibrato<sup>448</sup>, a la que, sin embargo, me referiré en el capítulo undécimo.

<sup>447</sup> “Colpo d’archetto diviso in cinque parti, cioè in tre accenti deboli, e due accenti forti”. [“Golpe de arco dividido en cinco partes, es decir en tres partes débiles y tres fuertes”.] CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 17.

<sup>448</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 103.



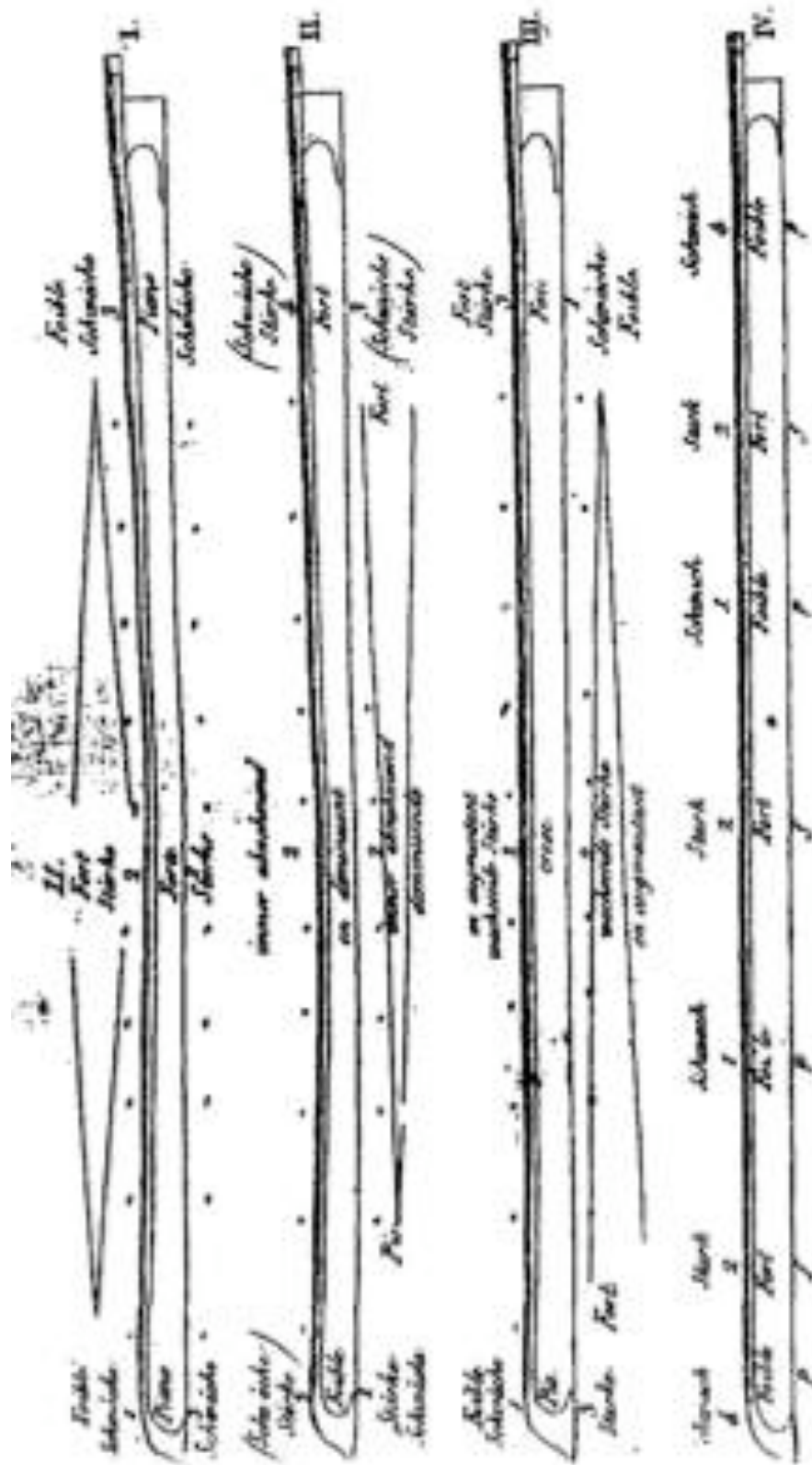


Figura 10: Las cuatro divisiones del arco en B. Campagnoli: *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino* (1852)

## CAPITULO SEXTO: SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE LOS TRESILLOS

Es destacable que L. Mozart dedique un capítulo entero a la interpretación del tresillo, lo cual indica hasta qué punto le preocupaba, por una parte, corregir los defectos que se cometían en su ejecución a mediados del siglo XVIII y, por otra, llamar la atención sobre sus posibilidades expresivas.

L. Mozart define el tresillo como la “figura compuesta por tres notas iguales que, por la unidad de tiempo que ocupan, se consideran como dos”<sup>449</sup>. Si bien esta definición resulta unívoca para el músico actual, también es cierto que la condición de que las tres notas entren en un tiempo no exige necesariamente que dividan el valor del mismo en tres partes iguales. De esta ambigüedad pareció aprovecharse la práctica interpretativa del barroco, ofreciendo diferentes variantes rítmicas de una misma figura, el tresillo, a la que L. Mozart quiere devolver en este punto su justa e igual ejecución.



Figura 1: Resoluciones erróneas del tresillo en L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 109.

También J. J. Quantz critica la interpretación del tresillo que reduce a la mitad sus dos primeras notas. Para compensar este defecto recomienda apoyarse sobre la primera nota del tresillo, manteniéndola algo más<sup>450</sup>. Sin embargo, considero que esta práctica invierte el defecto en la ejecución del tresillo y lleva a acortar las notas segunda y tercera, incurriendo en ello en el segundo de los errores tipificados en la *Violinschule*.

Mucho más precisa es la definición que ofrece D. G. Türk, según la cual un tresillo es la división de una figura en tres partes iguales, representadas por valores cuya duración se reduce un tercio; de este modo, las tres notas del tresillo reúnen el valor que dos de sus valores sumarían normalmente<sup>451</sup>. Este autor también da noticia de las malas prácticas en la

<sup>449</sup> MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 109.

<sup>450</sup> “Bey den Triolen muß man sich wohl in Acht nehmen, daß man sie recht rund und egal mache; nicht aber die zwo ersten Noten davon übereile: damit diese nicht klingen, als wenn sie noch einmal mehr geschwänzet wären; denn auf solche Art würden sie keine Triolen mehr bleiben. Man kann deswegen die erste Note einer Triole, weil die Hauptnote im Accorde ist, ein wenig aushalten [...]” [En los tresillos hay que prestar atención para interpretarlos de forma correcta e igual; para no acelerar más las dos primeras notas: para que éstas no suenen como si fueran semicorcheas; pues de este modo ya no serían tresillos. Por eso, está permitido mantener un poco la primera nota del tresillo, pues es la nota fundamental del acorde [...]] QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, p. 113.

<sup>451</sup> “Die Triole entsteht, wenn eine Note [...] in drey gleiche Theile [...] getheilt wird. In Rücksicht der Geltung macht die Triole eine eigene Klasse aus, denn der Werth der Noten ist in diesem Falle um ein Drittel geringer, als außerdem, d.h. die drey Noten einer Triole gelten nur so viel, als sonst zwey ähnliche [...]” [El tresillo surge cuando una nota [...] se divide en tres partes iguales [...]]. En lo referente a su duración, el tresillo constituye una

ejecución del tresillo, representadas en la siguiente imagen. D. G. Türk reconoce que la primera nota de un tresillo debe destacarse con un acento, pero no por ello prolongarla (véanse letras *b* y *c*)<sup>452</sup>.



Figura 2: Resoluciones erróneas del tresillo en D. G. Türk: *Klavierschule* (1789), p. 103.

Se ha de señalar que, para el músico de la época, la figura de tresillo resulta relativamente nueva, surgida en Italia a partir de los signos de proporción. El mismo D. G. Türk data el origen de su uso a finales del siglo XVII y remite a J. G. Sulzer, que atribuye el tresillo a los modernos a raíz del desarrollo del contrapunto florido<sup>453</sup>.

Un texto de referencia sobre la interpretación del tresillo en los siglos XVII y XVIII es el artículo de Michael Collins, publicado en la JAMS (revista de la Sociedad Americana de Musicología)<sup>454</sup>. En él se recoge la práctica barroca del tresillo ordenada en torno a tres estilos: italiano, francés y mixto, surgido como fusión de los precedentes. El estilo italiano tiende a acortar las dos primeras notas del tresillo o a alargar la primera subdivisión del ritmo binario, dependiendo de que prevalezca la subdivisión binaria (primera resolución) o ternaria (segunda).



Figura 3: Resolución del tresillo según el estilo italiano.

El área francesa retrasó la notación, que no el uso, de tresillos hasta finales del siglo XVII. El siguiente esquema ilustra cómo la tendencia francesa de alargar el primero de los valores impregna la resolución práctica de los tresillos de ritmo tribraquio (donde se pierde la igualdad de los valores, acortándose el segundo y tercero), trocaico (donde el valor largo

---

categoría aparte, pues el valor de las notas se reduce en este caso un tercio, es decir, las tres notas de un tresillo valen juntas tanto como dos notas similares en otro caso [...].” TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule*. Leipzig y Halle, Schwickert y Hemmerde und Schwetsche, 1789, p.74.

<sup>452</sup> TÜRK, Daniel Gottlob: *Ibidem*, p. 103.

<sup>453</sup> “Die Triolen sind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entstanden.” [Los tresillos son un invento de los modernos, surgidos a partir del contrapunto florido”] SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig, Weidmann, 1792, segundo volumen, pp. 1181-1182.

<sup>454</sup> COLLINS, Michael: “The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries”. En *Journal of the American Musicological Society*, 19/3 (Otoño 1966), pp. 281-328.

precedente toma una dimensión mayor) y yámbico (donde el valor breve inicial acaba igualándose en duración a la siguiente nota).



Figura 4: Resolución del tresillo según el estilo francés.

Siguiendo este esquema simplificado de resolución del tresillo, puede relacionarse con el estilo italiano la primera de las resoluciones erróneas facilitadas por L. Mozart (véase Figura 1); la segunda resolución correspondería al estilo francés. De igual modo, las resoluciones *d* y *f* de D. G. Türk (véase Figura 2) corresponden al esquema italiano, mientras que las resoluciones *b* y *c* se adaptan al esquema francés.

El artículo de M. Collins apunta hacia la notación mensural como primer causante de la desigualdad en la interpretación del tresillo. El segundo desencadenante parece hallarse en la combinación de un tresillo y un ritmo binario. Ello se inicia con el uso simultáneo de un compás de subdivisión binaria y uno de subdivisión ternaria: 4/4 contra 12/8, 3/4 contra 9/8, 2/4 contra 6/8. M. Collins relaciona el origen de esta unión con la comodidad que supone para el compositor por no escribir puntillos o silencios, como puede comprobarse en la siguiente imagen:



Figura 5: Muestras del uso simultáneo de compases de subdivisión binaria y ternaria en M. Collins (1966).

Ya bajo el uso del mismo signo de compás para todas las voces, la misma problemática se encuentra con la combinación del tresillo y de ritmos binarios de subdivisión en dos o en cuatro partes. El ritmo predominante es el que decide si el tresillo o el ritmo de subdivisión binaria deben asimilarse al otro. El siguiente ejemplo pertenece al inicio coral de la cantata *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, BWV 201, de J. S. Bach; el ritmo predominante es el de

tresillo, por lo que la anacrusa de semicorchea al compás 22 en la voz debe asimilarse a la última nota del tresillo que suena simultáneamente:

The image shows a musical score for the beginning of the chorus in J.S. Bach's Cantata BWV 201. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Momus e Soprano. The music is in 3/8 time and consists of a triplet of eighth notes. The vocal line includes the lyrics "Ge\_schwin\_de, ge\_".

Figura 6: J. S. Bach: Fragmentos del inicio coral de la Cantata BWV 201 (1729).

Ocurre algo similar en el siguiente fragmento, extraído del Aria de Phoebus de la misma cantata. En los compases 14 y siguientes manda el ritmo de tresillo, por lo que es de suponer que el ritmo de puntillo se adapte a aquél, tocándose la fusa del ritmo de puntillo junto a la última nota del tresillo. De este modo se atenúa o se suaviza el ritmo apuntillado. Por el contrario, puede afirmarse que a partir del compás 26 predomina como unidad de subdivisión la semicorchea, por lo que parece poco probable que el tresillo se dividiera en tres partes iguales. En este caso, las dos primeras notas del tresillo en los compases 29 y 31 se acortarían asimilándose a las fusas; de este modo, la tercera nota del tresillo se tocaría junto a la semicorchea.

The image shows a musical score for the Aria of Phoebus in J.S. Bach's Cantata BWV 201. It features seven staves: Flauto traverso I, Oboe d'amore I, Violino I (con sordino), Violino II (con sordino), Viola (con sordino), Phoebus, and Continuo. The music is in 3/8 time and consists of a triplet of eighth notes. The tempo is marked "Largo".



Figura 7: J. S. Bach: Fragmentos del Aria de Phoebus de la Cantata BWV 201 (1729).

El mismo C. P. E. Bach se muestra tolerante con este tipo de práctica, tal como indica en su *Versuch* (1753), evitando la “desagradable” posición de la semicorchea, calificada como “de difícil ejecución”<sup>455</sup>.

Figura 8: C. P. E. Bach: *Versuch* (1753), Tabla IV, Fig. XII.

Sin embargo, J. J. Quantz ya había teorizado antes sobre el uso simultáneo de tresillos y notas con puntillo, y lo había hecho de forma más moderna, proponiendo la correcta posición de la semicorchea:

“[...] wenn in der einen Stimme Triolen sind, gegen welche die andere Stimme punctierte Noten hat. Man muß demnach die kurze Note nach dem Punkte nicht mit der

<sup>455</sup> “Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem so genannten schlechten oder Vier Viertel-Tacte, ینگleichen bey dem Zwey oder Dreyviertel-Tacte findet man viele Stücke, die statt dieser Tact-Arten oft bequemer mit dem Zwölff, Neun, oder Sechs Achttheil-Tacte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bey Fig. XII befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir alda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.” [“A causa del frecuente uso de tresillos en los así llamados compases imperfectos o de 4/4, así como en los compases de 2/4 y de 3/4, se encuentran muchas obras que, en lugar de usar este tipo de compases, se interpretarían más cómodamente indicadas con los compases de 12/8, 9/8 ó 6/8. Así, en la Fig. XII, las notas se distribuyen como puede verse. De este modo, se evita que la cuarta semicorchea del tiempo suene más tarde, lo que suele resultar incómodo y siempre es difícil.”] BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, Primer volumen, cap. 3, párrafo 27, pp. 128-129.

„dritten Note von der Triole, sondern erst nach derselben anschlagen.“<sup>456</sup>



Figura 9: J. J. Quantz: *Versuch* (1752), Tabla II, Fig. i.

D. G. Türk también propone más adelante una interpretación en la que se respetan ambos ritmos. En los siguientes fragmentos para tecla, la ejecución del “tres contra dos” y del “cuatro contra tres” resulta, si cabe, más compleja al hacerse cargo de las dos voces un mismo intérprete. Para hacer frente a esta dificultad, el tratado permite a los jóvenes estudiantes incurrir en defectos rítmicos, si bien aconseja automatizar mecánicamente ambos ritmos antes de ejecutarlos simultáneamente<sup>457</sup>.



Figura 10: Ejecución simultánea de tresillo y ritmo binario en D. G. Türk: *Klavierschule* (1789), p. 104.

Así, tanto J. J. Quantz, como L. Mozart, como D. G. Türk, abogan por la exactitud en la escritura y por una fiel interpretación de la misma que respete la igualdad de las tres unidades que conforman el tresillo. En este sentido, puede afirmarse que estos tres autores se alejan del modelo barroco y representan una nueva tendencia en la notación e interpretación.







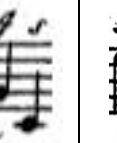
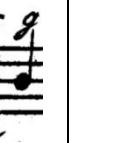
Referida ya esta crítica a la incorrecta interpretación del tresillo (a la que L. Mozart dedica el segundo párrafo de su capítulo sexto), el autor prosigue con la descripción de las diferentes maneras de interpretar un tresillo atendiendo al movimiento del arco. Si bien podría afirmarse que, en lo referente al estudio del empleo del arco, L. Mozart continúa con el desarrollo de contenidos empezado en el capítulo cuarto, el planteamiento de este capítulo sexto es novedoso: la prioridad ya no es ahora la de ordenar el movimiento del arco en

<sup>456</sup> “[...] cuando, contra los tresillos de una voz, hay notas con puntillo en la otra. La nota breve que sucede al puntillo no debe ejecutarse con la tercera nota del tresillo, sino después de ella” QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, p. 113.



<sup>457</sup> TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule*. Leipzig y Halle, Schwickert y Hemmerde und Schwetsche, 1789, p. 104.

concordancia con la jerarquía de tiempos o de partes de los mismos dentro del compás, sino la de jugar con la acentuación natural del arco para ofrecer una interpretación variada que sea capaz de expresar diferentes “afectos”.

En este sentido, la *Violinschule* supera a otros tratados de violín en la teorización del movimiento del arco en los tresillos. F. Geminiani no habla directamente de tresillos, pero sí dedica su *Essempio XVI* a la interpretación de los grupos de tres notas (ejemplificados mediante tres negras, en compás de 3/4). En él se representan las ocho diferentes formas que pueden extraerse por combinatoria, en relación al movimiento del arco. La siguiente tabla recoge todas las combinaciones de arcos junto a los fragmentos musicales correspondientes, extraídos del citado *Essempio XVI*, letra B, del tratado de **F. Geminiani** (1751)<sup>458</sup>. Nótese que las cifras inferiores corresponden al número de compás dentro del ejercicio y que todos los fragmentos deben leerse en clave de Sol:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
□ □ □	∨ □ □	□ ∨ □	□ □ ∨	∨ ∨ ∨	□ ∨ ∨	∨ □ ∨	∨ ∨ □
							


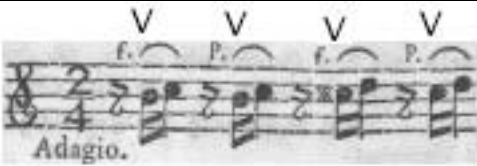


A continuación, presento la siguiente tabla-resumen, que contiene las diferentes maneras de ejecutar un tresillo que enumera **L. Mozart** (1756). Esta organización de contenidos facilitará más abajo la comparación con los tratados de F. Geminiani y F. Galeazzi.

I	Tres notas sueltas.	
II	Tres notas ligadas. Un tresillo arco abajo y otro arco arriba.	

<sup>458</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, Editor desconocido, 1751, p. 22.



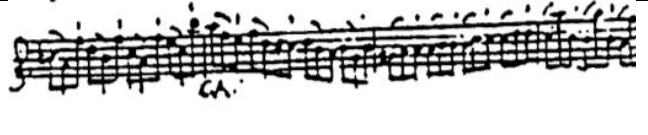
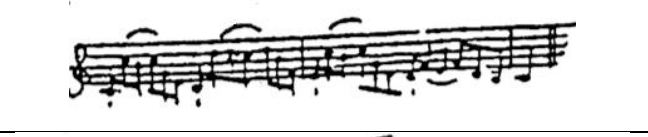
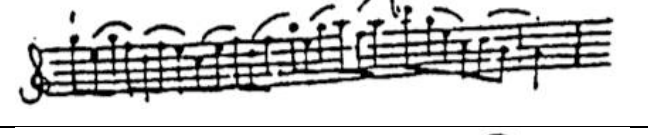
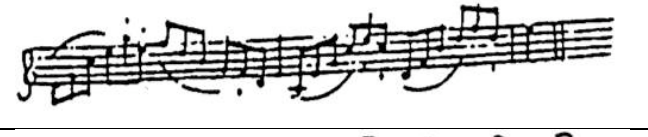
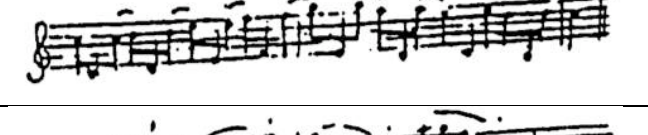
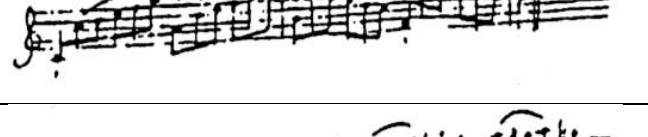

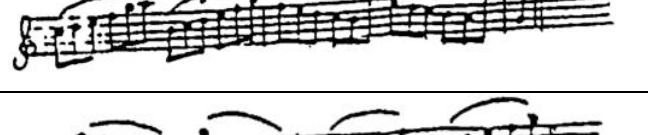
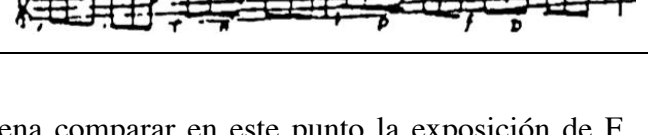
III	La primera suelta y dos ligadas. La primera arco abajo y dos arco arriba.	
IV	Dos ligadas y la tercera suelta. Dos notas arco abajo y la tercera arco arriba.	
V	Dos tresillos ligados. Seis notas arco abajo y seis notas arco arriba.	 <p>Molto Allegro.</p>
VI	Una suelta y cinco ligadas. La primera arco abajo y cinco arco arriba.	 <p>Allabreve.</p>
VII	Pausa y cinco ligadas. Las cinco notas arco arriba.	 <p>Andante.</p>
VIII	Pausa y cinco notas sueltas marcadas con impulsos. Las cinco notas arco arriba.	 <p>Andante.</p>
IX	Pausa y cinco notas sueltas. Cada una en un arco (sin indicaciones).	
X	Pausa y dos notas ligadas a la primera del siguiente grupo. La primera ligadura arco arriba, la segunda arco abajo.	 <p>Andante.</p>
XI	La primera suelta y dos separadas, sueltas. La primera arco abajo y las siguientes arco arriba.	

XII	La primera nota suelta y tres ligadas (sin indicaciones de arco).	
XIII	Pausa y dos notas ligadas. Las dos notas arco arriba.	
XIV	Varios tresillos ligados. La primera ligadura arco abajo, la segunda arco arriba.	
XV	La primera suelta, cuatro ligadas, la última suelta (sin indicaciones de arco).	

Por su parte, **F. Galeazzi** (más tardío, 1791-1796) debió de inspirarse en el tratado de L. Mozart a la hora de recopilar dieciséis posibles combinaciones de arcos en los tresillos en la *Tavola prima* de su tratado<sup>459</sup>:

I	Tres notas sueltas	
II	Tres notas ligadas	
III	Tres ligadas y tres sueltas	
IV	Tres sueltas y tres ligadas	
V	La primera suelta y dos ligadas	

<sup>459</sup> GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*. Ascoli, Francesco Cardi, 1817, *Tavola prima*.

VI	Dos ligadas y la tercera suelta	
VII	La primera suelta, tres ligadas y dos sueltas	
VIII	Las dos últimas de un grupo ligadas a la primera del siguiente	
IX	La última de un grupo ligada a las dos primeras del siguiente	
X	Cuatro ligadas y dos sueltas	
XI	La última de un grupo ligada a la primera del siguiente	
XII	Una suelta, cuatro ligadas y la última suelta	
XIII	La última de un grupo ligada a las dos primeras del siguiente y tres sueltas	
XIV	Cinco ligadas y una suelta	
XV	Una suelta y cinco ligadas	
XVI	Dos ligadas y cuatro sueltas	

Salvando las distancias, merece la pena comparar en este punto la exposición de F. Geminiani y de F. Galeazzi con la *Violinschule*.

En primer lugar, y a pesar de ser anterior a F. Galeazzi y casi coetáneo a F. Geminiani, debe señalarse que la exposición de L. Mozart (1756) es la que más información aporta, incluyendo instrucciones sobre articulación y movimiento del arco. Como puede comprobarse más arriba, F. Geminiani (1751) sólo facilita información sobre el movimiento del arco y F.

Galeazzi (1791-1796) únicamente da indicaciones sobre la articulación. Sin embargo, las cuatro tipologías básicas de articulación aparecen recogidas por los tres tratados:

- Tres notas sueltas. F. Geminiani (III y VII, arcos alternos), L. Mozart (I), F. Galeazzi (I).
- Tres notas ligadas: F. Geminiani (I y V, las tres notas en el mismo arco), L. Mozart (II), F. Galeazzi (II). Obsérvese que las cifras V y XIV de la tabla de L. Mozart no son sino la ampliación de este tipo de articulación a grupos de dos o más tresillos.

Las categorías III (Tres ligadas y tres sueltas) y IV (Tres sueltas y tres ligadas) de F. Galeazzi combinan estas dos primeras tipologías, alternando los tresillos ligados y de notas separadas.

- Primera nota suelta y dos ligadas: F. Geminiani (II y VI), L. Mozart (III), F. Galeazzi (V). Obsérvese que la cifra XI de la tabla de L. Mozart sólo varía en la forma de ejecutar las notas 2ª y 3ª, ya no ligadas, sino ligeramente separadas dentro del mismo arco. Además, la categoría VI (idéntica a la cifra XV en la tabla de F. Galeazzi) amplía este principio a grupos de seis notas y en la cifra XII (idéntica a la VIII de F. Galeazzi) se conectan entre sí varios tresillos con este tipo de articulación.
- Dos ligadas y la tercera nota suelta: F. Geminiani (IV y VIII), L. Mozart (IV), F. Galeazzi (VI). Las cifras X (cuatro ligadas y dos sueltas) XVI (dos ligadas y cuatro sueltas) y XIV (cinco ligadas y una suelta) de F. Galeazzi suponen una ampliación de esta misma articulación a un grupo de seis notas.

En la tabla de L. Mozart, la cifra XV (idéntica a la XII de F. Galeazzi) nace de la combinación y ampliación de las tipologías tercera y cuarta. Así, conserva la esencia de ambas al separar la primera y la última nota del grupo. Lo mismo puede decirse de la categoría VII de la tabla de F. Galeazzi, según la que, de un grupo de seis notas, se suelta la primera, se ligan las tres siguientes y se tocan separadas las dos últimas.

Las cifras IX, XI y XIII suponen una contribución especial del más tardío F. Galeazzi, pues contemplan un tipo de articulación no recogido en la *Violinschule*. Así, la última nota de un tresillo aparece ligada a la primera (categoría XI) o a las dos primeras notas del siguiente (categorías IX y XIII).

A cambio, y en contraste con la carencia de tresillos de inicio acéfalo en la tabla de F. Galeazzi, L. Mozart presta una gran atención a este tipo de figuras, cuyos dos valores restantes representan un suspiro. A esta categoría corresponden las cifras VII, VIII, IX, X y

XIII. El *legato* de las categorías X y XIII asimila estas figuras a la expresión de un suspiro o lamento. Ello resulta muy representativo en relación a la expresión de afectos referida por L. Mozart:

“Zur Nachahmung, oder zur Ausdrückung und Erregung dieser oder jener Leidenschaft werden auch solche Figuren erdacht, durch deren karactermässiges Abspielen man der Natur am nächsten zu kommen glaubt”<sup>460</sup>.

De toda esta comparativa se concluye que la *Violinschule* es el tratado que más detalle presta a la interpretación del tresillo, dedicándole un capítulo completo con una amplia exposición de ejemplos. Puede pensarse que esta atención al tipo de articulación corresponde con una interpretación en que la expresividad era el fin último, inspirada sin duda en los cánones vocales y en la música italiana. Quizá L. Mozart conociera el tratado de F. Geminiani, pero no cabe duda que ambos autores están impregnados por un mismo espíritu y que sus melodías pretenden crear variedad en la articulación como medio expresivo. Por último, parece plausible afirmar que F. Galeazzi se inspirara la *Violinschule* a la hora de desarrollar la *Tavola prima* de su tratado. En efecto, su tabla remite directamente a la exposición de L. Mozart, y supone fundamentalmente una presentación ordenada y sistemática de los contenidos de aquel autor.

Si bien esta exposición teórica aparece ejemplificada, tal como se ha visto, a través de los citados ejemplos musicales en los tratados de F. Geminiani, L. Mozart y F. Galeazzi, no puede olvidarse que, al fin y al cabo, se trata de fragmentos “artificiales”, de carácter pedagógico y compuestos *ex profeso* para la explicación y ejercicio de la teoría expuesta. Es por ello que la literatura violinística ofrece, sin duda, la mejor referencia como aplicación práctica del movimiento de arco en la interpretación del tresillo.

El siguiente ejemplo corresponde a la Sonata no. 12, op. 5, *La Follia* de A. Corelli (1700), donde el empleo de este tipo de articulación de dos notas ligadas y una suelta (categoría IV de la tabla de L. Mozart) y la aparición ocasional de la articulación inversa (categoría III, es decir, una nota suelta y dos ligadas) contribuye a crear el carácter ágil y jovial de este género musical.

---

<sup>460</sup> “Para la imitación, o la expresión y exaltación de uno u otro afecto se recurre a determinadas figuras, con las que, por su carácter, se pretende aproximarse a la naturaleza”. MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Cuarto capítulo. Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 119.





Figura 11: A. Corelli: Fragmento de la Sonata *La Follia* (1700).

En la siguiente imagen se muestran algunos fragmentos del manuscrito de la *Corrente* perteneciente a la segunda Partita para violín solo, BWV 1004, de J. S. Bach (1717-1723). En las imágenes he incorporado las cifras romanas correspondientes a las categorías enumeradas arriba en la tabla de L. Mozart. El hecho de que el mismo compositor indique las ligaduras en los tresillos es un indicio de la importancia de la articulación. A lo largo de la *Corrente* se señalan ligaduras que abarcan uno (categoría II de la tabla de L. Mozart), dos (categoría V) o tres (categoría XIV) tresillos completos; asimismo, J. S. Bach también juega con el efecto de ligar a partir de la segunda nota de tresillo para separar en un arco independiente a la primera, destacándola de forma diferenciada (categoría VI).



Figura 12: J. S. Bach: Fragmentos de la *Corrente*, Partita para violín solo, BWV 1004 (1717-1723).

Por último, el siguiente fragmento corresponde a los primeros compases de la parte de violín en la sonata op. 10 no. 1, *Didone abbandonata*, de G. Tartini (1731). En este ejemplo, la articulación de los tresillos desempeña un rol fundamental como expresión de los lamentos de Dido, pudiendo hablarse de retórica musical: en oposición a las corcheas separadas aparecen grupos de uno (categoría II de la tabla de L. Mozart) o de dos tresillos (categoría V) ligados, siempre en dirección descendente y como parte de una progresión melódica también descendente, reflejo del carácter triste que quiere reflejar el compositor.



Figura 13: G. Tartini: Inicio de la Sonata *Didone abbandonata* (1731).

Por último, merece la pena conectar este estudio de la interpretación del tresillo con las arcadas propuestas por J. Herrando en algunos de los pasajes incluidos dentro de las lecciones de su tratado<sup>461</sup>. A lo largo de su tratado sólo aparecen señaladas estas cuatro tipologías de movimiento de arco en tresillos. Todos los ejemplos deben entenderse en clave de Sol. Las letras O y A corresponden en el tratado de J. Herrando con las indicaciones de arco abajo y arco arriba, respectivamente:



Figura 14: Ejemplos sobre el tipo de arco en los tresillos en J. Herrando: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (1756), pp. 12-26.

<sup>461</sup> HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756, pp. 12-26.

El primero de los ejemplos corresponde a la categoría III de la tabla de L. Mozart, ejecutándose una nota abajo y dos arriba. Nótese que el arco abajo coincide con la parte fuerte de cada tiempo. Este tipo de arcada es la más habitual para la interpretación de tresillos en el tratado de J. Herrando.

El segundo de los ejemplos, junto a la tipología anterior, muestra también la categoría opuesta (correspondiente a la categoría IV de la tabla de L. Mozart): dos notas ligadas arco abajo (coincidiendo con parte fuerte del tiempo) y una suelta arco arriba. Tras este contraste entre ambos tipos de arcadas puede intuirse la intención del compositor por crear un carácter alegre. En el tercer ejemplo de nuevo aparece el contraste entre estas dos categorías.

El cuarto ejemplo correspondería a la categoría IV de la tabla de L. Mozart, en la que corresponden tres notas ligadas en un arco. El movimiento del arco alterna su dirección descendente y ascendente, correspondiendo el arco abajo en la parte fuerte del compás (1<sup>er</sup> y 3<sup>er</sup> tiempos).

Por último, el quinto fragmento introduce la categoría I de L. Mozart, con las tres notas del tresillo sueltas. Más adelante en el mismo ejemplo aparece también señalizada la categoría IV.

De este modo, y comparando ambos tratados, puede afirmarse que la variedad en la ejecución del tresillo en los ejemplos de J. Herrando es mucho menos rica que la que ofrece L. Mozart, con cuatro tipologías frente a las quince de la *Violinschule*. A pesar de que ambos textos aparecen en el mismo año, estas diferencias estilísticas pueden deberse a su pertenencia a dos contextos pedagógicos e interpretativos tan diferentes como son el hispánico y el centroeuropeo.



## CAPÍTULO SÉPTIMO: EL GUSTO MUSICAL Y LAS VARIANTES DEL ARCO

El contenido de este séptimo capítulo enlaza en temática con la exposición del capítulo cuarto, que trataba la regulación del movimiento del arco. L. Mozart vuelve a insistir en la capacidad del arco para animar la música y, por tanto, en su determinante papel en la creación del carácter. El autor reparte entre compositor e intérprete la responsabilidad sobre las decisiones respecto al tipo de movimiento de arco que debe aplicarse. En este sentido, resulta curiosa la nota *a* de la segunda parte de este capítulo:

“Es gibt leider solche Halbcomponisten genug, die selbst die Art eines guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wissen, oder den Fleck neben das Loch setzen. Von solchen Stümpfern ist die Rede nicht: in solchem Falle kömmt es auf die gute Beurtheilungskraft eines Violinisten an”<sup>462</sup>.

Merece especial atención la referencia al gusto musical. Si bien en un principio aparece ligado a un correcto manejo del arco que siga las indicaciones del (juicioso) compositor y que sea capaz de llegar a la percepción del oyente<sup>463</sup>, deriva y se amplía en los últimos párrafos del capítulo (párrafos segundo a séptimo de la segunda parte) hacia su vertiente estética. La referencia al concepto del gusto es común en otros tratados del siglo XVIII. F. Couperin acompaña de indicaciones para tocar según el gusto de la época a los ocho preludios comprendidos en *L'Art de toucher le Clavecin*, afirmando que “[...] le bon-goût d'aujourd'huy, qui est sans comparaison plus pur que l'ancien”<sup>464</sup>. El tratado de J. J. Quantz va más allá y lleva en su título la referencia al gusto musical: *Versuch einer Anweisung, die 'Flute traversière' zu spielen – mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen*<sup>465</sup>. De este modo, sus enseñanzas trascienden la práctica de la flauta y pueden extrapolarse al ejercicio de cualquier otro instrumento según el gusto de la época. Por su parte, D. G. Türk recomienda al principiante escuchar a músicos sobresalientes para formar su gusto musical<sup>466</sup>.

---

<sup>462</sup> “Desgraciadamente hay demasiados compositores de segunda fila que no saben indicar el tipo de interpretación adecuada o que lo hacen muy mal. No hablo de esos pobres diablos, pues en estos casos dependería de la buena capacidad de juicio del violinista”. MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: J. Lotter, 1756. Segunda parte del capítulo séptimo, p. 136.

<sup>463</sup> *Ibidem*, primera parte del capítulo séptimo, párrafo 20, p. 135.

<sup>464</sup> “[...] el buen gusto de hoy en día es, sin comparación, más puro que el antiguo” COUPERIN, François: *L'Art de toucher le Clavecin*. París, edición a cargo del autor y Foucaut, 1716, p. 61.

<sup>465</sup> [“Ensayo de un método sobre cómo tocar la flauta travesera – con diversos comentarios sobre cómo fomentar el buen gusto en la práctica musical”] QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Foss, 1752.

<sup>466</sup> “Außerdem trägt das öftere Hören guter Musiken, vorzüglicher Spieler, und besonders gefühlvoller Sänger, ungemein viel zur Bildung des Geschmacks bey”. [Además, el escuchar a menudo a buenos músicos,

L. Mozart extiende el concepto de gusto a determinados principios interpretativos de fundamento rítmico que, sin duda, son reflejo de la práctica de la época. En este sentido, a lo largo de este capítulo llaman la atención las recurrentes menciones a la importancia de mantener un tempo regular a lo largo de la pieza. Es ésta una recomendación que se encuentra también en otros tratados del siglo XVIII. En *L'Art de toucher le Clavecin*, F. Couperin aconseja no alterar el pulso musical<sup>467</sup>. Algunos años más tarde, J. J. Quantz reconoce que acelerar o ralentizar el tiempo es un error muy común (peor en el segundo caso) y afirma que la elección del *tempo* correcto es tan importante como su mantenimiento hasta el final de la pieza<sup>468</sup>. Asimismo, recomienda marcar el pulso con la punta del pie<sup>469</sup>. Por su parte, C. P. E. Bach, en la tercera edición de su tratado, avisa al lector para que no se deje confundir por el carácter afectuoso de la música y no incurra en el error de retrasar el tiempo<sup>470</sup>:

“Man hüte sich bey dem affectuösen Spielen, daß man nicht zu oft, nicht gar zu sehr anhalte und endlich auch nicht das Tempo hierdurch schleppend mache. Der Affect verführt hierzu gar leicht. Man muß ohngeacht dieser Schönheiten die genaueste Gleichheit der Zeit=Maße bey dem Ende eines Stückes beybehalten, wie sie bey dem Anfange war. Dies ist eine sehr schwere Lection in der Ausübung. Wir finden viele brave Musiker, aber nur wenige, von welchen man in der genauesten Bedeutung mit Recht sagen kan: er endigt so, wie er angefangen hat”.

Sin embargo, parece que L. Mozart pensaba en compatibilizar la estabilidad del pulso y determinadas licencias rítmicas. En cierto modo, esta práctica puede declararse hereditaria de la *inégalité*<sup>471</sup>, popular en la Francia del Barroco y rápidamente extendida por Europa gracias

---

excelentes instrumentistas y, sobre todo, cantantes sensibles, supone una gran aportación en la formación del gusto”] TÜRK, Daniel Gottlob: *Klavierschule*. Leipzig y Halle, Schwickert, Hemmerde und Schwetsche, 1789, p. 20.

<sup>467</sup> “[...] prendre bien garde à ne point altérer le mouvement dans les pieces réglés” [prestar especial atención a no alterar el tiempo en las piezas reguladas]. COUPERIN, François: *op. cit.*, p. 61

<sup>468</sup> “Soll ein Stück eine gute Wirkung thun; so muß es nicht nur in dem ihm eigenen Zeitmaße, sondern auch, vom Anfange bis zum Ende, in einerley Tempo, nicht aber bald langsamer bald geschwinder gespielt werden. Daß aber hierwider sehr oft gehandelt werde, zeigt die tägliche Erfahrung”. [“La buena impresión que genere una pieza no depende únicamente de su tempo, sino también del mantenimiento del pulso desde el inicio hasta el final, sin que de repente se interprete más lento o más rápido. Sin embargo, la experiencia demuestra que a menudo se atenta contra este principio”.] QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Foss, 1752, p. 256.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>470</sup> “Evítese la interpretación afectuosa no parando mucho ni muy a menudo, ni ralentizando de este modo el tempo. El afecto [de una pieza] seduce frecuentemente a ello. Así, a pesar de las bellezas [de la música] hay que mantener hasta el final de una pieza el mismo tiempo del principio. Éste es un aspecto difícil a practicar. Se ven muchos músicos bien educados, pero sólo muy pocos de los que se pueda decir con todo derecho que han acabado tal y como empezaron.” BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig, Schwickert, 1787, p. 99.

<sup>471</sup> Sobre este concepto, véanse las fórmulas rítmicas correspondientes a la prolongación de las notas con puntillo (primer capítulo de la *Violinschule*) o la alteración del tresillo (capítulo sexto de la *Violinschule*).

a la atracción que el continente sentía por el estilo francés. El término hace referencia a un tipo de interpretación que atribuye una diferente duración a notas de idéntico valor rítmico, lo cual suponía un modo de variar y, por tanto, ornamentar la melodía.

El teórico Frederick Neumann rechaza la práctica de la *inégalité* fuera del área de influencia francesa<sup>472</sup>, quizá guiado por textos como el de F. Couperin, donde su uso aparece atribuido a Francia en exclusiva<sup>473</sup>:

“Il y a selon moy dans notre façon d’écrire la musique, des défauts qui se rapportent à la manière d’écrire notre langue. C’est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons [...] Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les varies valeurs qu’ils l’ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suites par degrés conjoints, et cependant nous les marquons égales. Notre usage nous a asservis, et nous continuons.”

Sin embargo, sí que aparecen referencias a esta técnica en los tratados de L. Mozart y J. J. Quantz. De este modo, L. Mozart recomienda atacar con mayor intensidad y prolongar más tiempo la primera nota de un grupo de dos, tres o cuatro notas (de igual duración), tocando la o las siguientes más tarde y con sonido más débil. Del mismo modo, aconseja dar una mayor duración a la primera nota si se suceden varias de diferente valor. Por otra parte, J. J. Quantz intenta precisar la duración de este recurso rítmico en el capítulo dedicado a “la buena interpretación”. Distinguiendo entre las notas situadas en parte fuerte (notas “buenas”) y en parte débil (“notas malas”), dice que, siempre que sea posible, las primeras deben mantenerse más, pero no tanto como si llevaran puntillo:

“Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden als die durchgehenden. [...] doch muß dieses Anhalten nicht soviel ausmachen, als wenn Punkte dabey stünden”<sup>474</sup>.

Resulta interesante observar que, ya dos siglos atrás, en el ámbito hispánico, Tomás de Santa María había hablado de “tañer las Seminimas de una manera, y las corcheas de tres”. En

---

<sup>472</sup> NEUMANN, Frederick: “The French Inégaies, Quantz and Bach”, en *Journal of the American Musiological Society*, 19/1 (1966), pp. 112-114.

<sup>473</sup> “Para mí, en nuestra manera de escribir la música hay defectos que remiten a la forma de escribir nuestra lengua. Así, escribimos de forma diferente a cómo interpretamos [...]. Por contra, los italianos escriben su música con los diversos valores con que la habían pensado. Por ejemplo, nosotros apuntillamos las sucesiones corcheas por grados conjuntos pero, sin embargo, las escribimos iguales. Nuestra costumbre nos ha servido y vamos a continuar así”. COUPERIN, François: *op. cit.*, p. 39.

<sup>474</sup> “Las notas importantes deben mantenerse siempre más que las notas de paso allí donde se pueda, [...] pero esta parada no debe durar tanto como si tuvieran puntillo”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 105.

relación a las primeras, recomendaba “detenerse en la primera y correr la segunda, y ni mas ni menos detenerse en la tercera, y correr la quarta, y desta forma todas las Seminimas”, tal como ilustra en la resolución práctica del siguiente ejemplo musical:



Figura 1: Ejemplo de interpretación de las semínimas, T. de Santa María: *Arte de Tañer Fantasía* (1565), p. 45.

De forma similar recomendaba proceder en las corcheas, deteniéndose en la primera o en la segunda, o también “corriendo tres Corcheas, y deteniendose en la quarta”. Nótese la imprecisión en la medida exacta de este detenimiento:

“el detenimiento en las Corcheas no ha de ser mucho, sino solamente quanto se señale, y se de a entender un poco, porque el mucho detenimiento causa grã[n] desgracia y fealdad en la musica [...]”<sup>475</sup>.

El texto de Santa María es la primera referencia sobre esta práctica, que debió de prolongar su popularidad al siglo XVII, pues, según R. Donington<sup>476</sup>, aparece también recogida los tratados de G. Caccini<sup>477</sup> (1602), P. Cerone<sup>478</sup> (1613), G. Frescobaldi<sup>479</sup> (1615) y F. Correa de Arauxo<sup>480</sup> (1626) dan noticias de esta práctica, bien en la forma larga-breve como en la opuesta.

Pues bien, como se ha visto, mucho tiempo más tarde, y salvando las distancias entre estos textos y los tratados del XVIII, la imprecisión sigue siendo una nota común en los textos que refieren la práctica de la *inégalité*, dejándose al criterio del intérprete la determinación de la medida de este detenimiento. Esta variable “improvisatoria” concuerda con los principios de la práctica musical barroca, donde composición y ejecución instrumental se encuentran

<sup>475</sup> SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de Tañer Fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565. Libro primero, capítulo XIX, pp. 45-46. [GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (ed. facsímil). Barcelona, CSIC, 2007].

<sup>476</sup> DONINGTON, Robert: “Letter from Robert Donington” en *Journal of the American Musiological Society*, 19/1 (1965), pp. 313-358.

<sup>477</sup> CACCINI, Giulio: *Le nuove Musiche*. Florencia, Marescotti, 1602.

<sup>478</sup> CERONE, Pedro: *El melopeo y Maestro*. Nápoles, Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

<sup>479</sup> FRESCOBALDI, Girolamo: *Toccate e partite d’involatura di cimbalo libro primo*. Roma, Niccolò Borboni, 1615.

<sup>480</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de músic práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica: con el qual, y con moderado estudio y perserverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Órgano, y sobretodo teniendo buen natural*. Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.




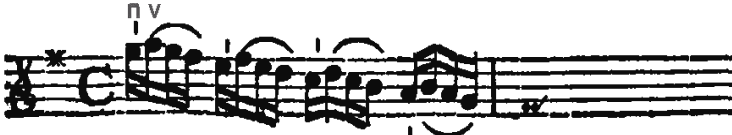

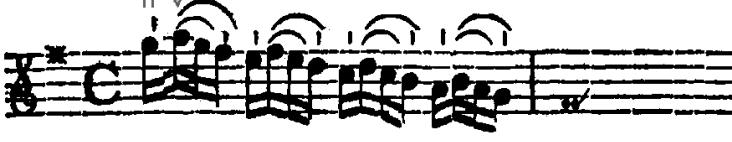



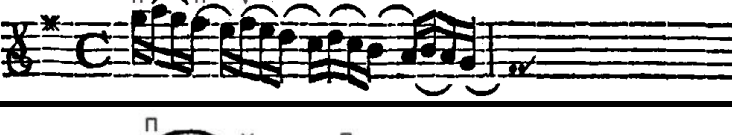
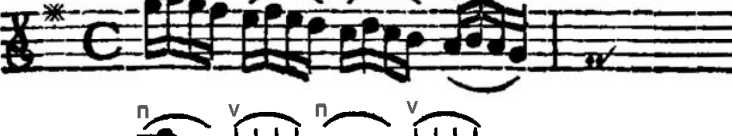

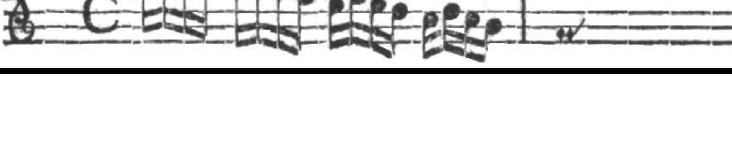
mucho más cercanas que en épocas posteriores. El gusto predominante en el contexto concreto es el que determina la interpretación; de este modo, la escritura de una misma fórmula rítmica daba pie a varias versiones posibles de la misma, dependiendo de convenciones locales y temporales. En este sentido, la interpretación rítmica no es tanto un recurso creativo-improvisatorio del intérprete, sino que puede considerarse un detalle que le viene impuesto por la tradición.

Volviendo a la *Violinschule*, en la tercera parte del capítulo primero ya se había hecho referencia a la ejecución del puntillo, pero en este punto se dedica más a la vertiente interpretativa de esta figura rítmica. Partiendo del fundamento teórico allí expuesto, reconoce la mala costumbre de acelerar el pulso en las notas y, para evitarlo, vuelve a recomendar que se alargue la nota con puntillo y que, de forma imperceptible, se recupere el tiempo “robado” en la siguiente o siguientes. Además, recomienda atacar la nota del puntillo con más fuerza y unir suavemente a ella la siguiente nota. Si es la segunda nota la que lleva puntillo, la primera se liga a ella rápidamente y, en cierto modo, el puntillo adquiere el valor de una breve pausa. En relación al arco, L. Mozart reconoce que un cambio de arco entre la nota con puntillo y la siguiente produce un carácter vivo, mientras que la unión de ambas notas en un arco genera una interpretación más “rica, *cantabile* y agradable”<sup>481</sup>.

Por lo que se refiere al orden del movimiento del arco, mientras que en el capítulo cuarto se exponían sus principios generales, en este punto L. Mozart se centra en su aplicación sobre la repetición de una misma figura rítmica (en concreto, sobre grupos de cuatro semicorcheas seguidos). De nuevo nos encontramos con una exposición teórica de ordenación casuística en la que a un mismo ejemplo musical se le aplican nada menos que dieciséis variedades de movimiento del arco. De acuerdo con la Fe de Erratas de la primera edición, he modificado las indicaciones de arco en los ejemplos musicales de los párrafos sexto y octavo; de este modo, la distribución del arco coincide correctamente con las correspondientes explicaciones.

---

<sup>481</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 144.

<b>Variedad 1</b> (§3)	Dos abajo, dos arriba (2+2)	
<b>Variedad 5</b> (§7)	Ídem (2+2), pero las dos notas arco arriba sueltas	
<b>Variedad 12</b> (§14)	Ídem (2+2), las cuatro notas sueltas	
<b>Variedad 2</b> (§4)	Una abajo, tres arriba (1+3)	
<b>Variedad 13</b> (§15)	Ídem (1+3), las cuatro notas sueltas	
<b>Variedad 16</b> (§18)	Ídem (1+3), de las notas arco arriba, dos ligadas y una suelta	
<b>Variedad 3</b> (§5)	Tres abajo, una arriba (3+1)	
<b>Variedad 4</b> (§6)	Dos abajo, una arriba, una abajo (2+1+1)	
<b>Variedad 6</b> (§8)	Una abajo, dos arriba, una abajo (1+2+1)	
<b>Variedad 7</b> (§9)	Ídem (1+2+1); la 4ª nota se liga a la 1ª del siguiente grupo	
<b>Variedad 8</b> (§10)	Un grupo abajo, un grupo arriba (1+3)	
<b>Variedad 14</b> (§16)	Ídem (1+3); arco arriba con notas sueltas	
<b>Variedad 15</b> (§17)	Un grupo abajo, tres arriba con notas sueltas (4+12)	

<b>Variedad 9</b> (§11)	Dos grupos abajo, dos arriba. (8+8)	
<b>Variedad 10</b> (§12)	Cuatro grupos abajo, cuatro arriba (16+16)	
<b>Variedad 11</b> (§13)	Todo el pasaje en un arco (32)	

Obsérvese cómo en las variedades 4 y 6, el segundo y el cuarto grupo de semicorcheas comienzan arco arriba, incumpléndose la norma fundamental (párrafo noveno del capítulo cuarto) de empezar arco abajo todos los tiempos que estuvieran formados por dos o cuatro notas de igual valor<sup>482</sup>. Si bien podría considerarse una falta de coherencia, el primer y el tercer tiempo, que corresponden con las partes fuerte y semifuerte del compás, sí que cumplen la norma de interpretarse arco abajo; así, considero que el intérprete debe guiarse por este mismo criterio de flexibilidad con el que L. Mozart aplica las arcadas en sus ejemplos musicales.

A lo largo de este capítulo, y como decía más arriba, L. Mozart insiste en la importancia de mantener la regularidad del tiempo y no incurrir en aceleración (variedad 1) ni en “atresillamiento” (variedad 2). Este tipo de ejecución parece ya característica del periodo Clásico, y pretende evitar tradiciones interpretativas que podían resultar más habituales durante el Barroco. Algunas de las medidas que propone para ello son acentuar la primera nota de cada tiempo (variedades 8, 10 y 11), así como la primera y cuarta nota del grupo en la variedad 6, o retrasar ligeramente la 2ª y 4ª semicorchea de grupo en la primera variedad.

Tras esta enumeración, L. Mozart amplía su uso a grupos seguidos de seis corcheas en compás de 3/4 y, en la segunda parte del capítulo, ejemplariza el movimiento del arco sobre grupos compuestos de diferentes figuras rítmicas. El abanico de posibilidades es muy amplio: tal como afirma el mismo compositor, “existen tantas que no es posible recordarlas todas”<sup>483</sup>. Así, en este apartado ya no existe una explicación y ordenación de tipo casuístico, sino que el autor hace uso de treinta y cuatro fragmentos musicales, sobre

<sup>482</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 73.

<sup>483</sup> *Ibidem*: p. 136.

los que aplica de dos a cuatro formas diferentes de mover el arco. En este aspecto sí se puede criticar la exposición de L. Mozart: si bien en un principio parece que está elaborando una especie de catálogo de las variedades del arco, esta sistematización se revela como incompleta y poco pedagógica, al omitir de este modo tantos casos que se quedan fuera de la primera ordenación.

A continuación, y a modo de experiencia-piloto, o de comprobación empírica sobre nuestro propio patrimonio violinístico hispano de la época, hasta el momento muy escasamente estudiado en este sentido, aplicaré los principios del movimiento del arco expuestos en este capítulo y en el cuarto a dos obras pertenecientes al repertorio violinístico español de mediados del siglo XVIII. En concreto, se trata de los dúos para dos violines de José Herrando (\*1720; †1763) y de las sonatas para violín de Nicolás Ximénez (\*1742; †1775c.). Ambos compositores y violinistas, de origen levantino, tuvieron una carrera similar como miembros de capillas musicales.

José Herrando Yago (\*1720c.; †1763) destacó en el panorama musical español de mediados de siglo por su puesto como primer violinista en el Monasterio (fundación real) de la Encarnación de Madrid. De su labor como compositor nos ha llegado una pequeña muestra entre la que figuran pequeñas formas instrumentales a solo (*Sonata en Si bemol Mayor para clave*, *Sonatina para violín a cinco cuerdas*), para agrupaciones camerísticas (*Dúos a dos violines*, *Sonatas para violín y bajo*, *Minueto para dos violines y bajo*, y *Capricho y tema con variaciones para arpa y piano*) y la música para la comedia *Manos blancas no ofenden*, de P. Calderón de la Barca<sup>484</sup>. Sin embargo, su tratado *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, publicado en París en 1756, es el que le ha asegurado fama y posteridad. Los *Tres dúos nuevos para dos violines* de J. Herrando fueron publicados en 1760; el siguiente ejemplo musical corresponde a la parte de Violín I del Allegro inicial del primero de los dúos, en *Mi Mayor*<sup>485</sup>.

---

<sup>484</sup> MORENO, Emilio: “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, 11/3 (1988), pp. 558-559.

<sup>485</sup> Las indicaciones de arcos y los números de compases son añadidos míos que explicaré más adelante.



*Duo I.*  
*Allegro*

Figura 2: Parte de Violín I, *Allegro*, del *Dúo para dos violines en Mi Mayor* de J. Herrando (Madrid,1760)

Lo primero que debe señalarse son algunas omisiones de escritura que hacen que la duración de los compases 42 y 108 resulte incompleta. Así, en el compás 42 falta la segunda mitad del segundo tiempo, aunque puede imaginarse que sea un tresillo de semicorcheas (Si4-La#4-Si4) a imitación de la segunda mitad del primer tiempo; en el compás 108 falta la

segunda mitad del primer tiempo, pero puede imaginarse que sea un Mi3 corchea, por analogía con el compás 106. También falta la prolongación de las ligaduras que unen la primera nota de los compases 31 y 114 a la última nota del compás anterior; no obstante, esto puede deberse a una falta de precaución en la edición, al cambiar de página en el primer caso y de línea en el segundo. Asimismo, faltan algunas ligaduras en la repetición de determinadas células melódicas que anteriormente habían aparecido ligadas. Si bien podría imaginarse que el autor busca una interpretación diferente, prefiero pensar que, simplemente, se deba a una falta de sistematización, pues el compositor espera que el intérprete reproduzca la misma articulación de la fórmula anterior; esto puede comprobarse en los compases 42, 54, 60, 69 y 89.

En relación a las normas sobre el movimiento del arco expuestas tanto en éste como en el cuarto capítulo, puede observarse cómo he buscado respetar el principio fundamental según el cual la primera nota de compás debe tocarse arco abajo.

Una excepción a la norma anterior supone el inicio de los compases 27 y 123, que comienzan arco arriba, condicionados por el segundo tiempo del compás anterior, donde resulta obvio que “es preferible” tomar con arcos diferentes las dos notas repetidas. El mismo principio de arcos independientes he seguido en la repetición de notas dobles de los compases 91 y 92.

La norma de comenzar el compás arco abajo también se incumple en los fragmentos de ritmo sincopado. Sin embargo, y siguiendo la indicación de L. Mozart para los pasajes donde, como es el caso, se suceden varias de estas figuras rítmicas, he señalado arcos abajo y arriba de forma alterna hasta restaurarse el orden normal del arco (véanse los compases 53-55 y 59-61, 145-147 y 151-153).

Una de las medidas elegidas para retomar el correcto orden del arco es el *adattamento*<sup>486</sup> (adaptación), que consiste en tomar varias notas en una misma arcada para que el siguiente tiempo fuerte coincida arco abajo. De este modo he procedido en los compases 133-134, donde cada tiempo presenta un número impar de notas; así, las he reordenado para que el inicio de cada tiempo se toque arco abajo. Otra de las medidas utilizadas es la del retorno de arco, fundamental cuando se desea acompañar la parte fuerte del compás o el matiz *forte* con el arco abajo. Pueden verse ejemplos de su aplicación en los compases 30, 44, 72, 73, 77, 79 y similares.

Siguiendo el mismo principio, los tiempos formados por dos notas iguales deberían comenzarse arco abajo. Sin embargo, L. Mozart contempla una excepción en *tempi* rápidos, pues no hay suficiente tiempo para utilizar el retorno de arco y resulta preferible tocar arco

---

<sup>486</sup> Véase la tercera norma del capítulo cuarto de la *Violinschule*.

arriba (véanse los segundos tiempos de los compases 17, 21, 22, 24, 113, 115, 117, 118 y 120).

Por lo que se refiere al ritmo de puntillo, bastante frecuente en esta pieza, he decidido articularlo de diferentes formas. Así, en valores rápidos (véanse los compases 82, 87 y 93), he preferido cambiar de arco en cada nota, de acuerdo con el capítulo cuarto, §13 de la *Violinschule*:

“Wenn 4 Noten in einem Viertheile zusammen kommen [...], iede Note mit ihrem besonderen Striche, doch abgesondert und also vorgetragen: daß die dreymal gestrichene ganz spät ergriffen, die darauf folgende aber mit geschwinder Abänderung des Striches gleich daran gespielt wird”<sup>487</sup>.

Sin embargo, cuando aparece el ritmo de puntillo en el segundo o cuarto tiempo (véase el compás 109), ambas notas se tocan en un arco arriba pero de forma diferenciada y la nota breve se pospondría lo máximo posible.

La sucesión de varios grupos de notas de igual valor, que L. Mozart desarrolla minuciosamente en el capítulo séptimo, tal y como se ha visto más arriba, aparece con frecuencia en este fragmento. Así, y de acuerdo con la tabla anterior, he ordenado el arco según la **variedad 10** (una arcada por compás) en los compases variedad 79 y 80. He aplicado la **variedad 2** (la primera nota de grupo arco abajo, las siguientes ligadas arco arriba) a los compases 137 y 139 y la **variedad 8** (cada grupo en un arco) a las múltiples sucesiones de tresillos de semicorcheas.

Joaquín Nicolás Ximénez Brufal (\*1742; †1791) provenía de una familia de tradición musical, comenzando muy pronto su formación con el violín y el violonchelo. Tras un período de tres años como miembro de la capilla musical de la colegiata de San Nicolás de Alicante, se desplazó a Londres en 1763. Permaneció en esta ciudad hasta 1786, trabajando como violinista en los Oratorios Reales y participando en su vida cultural mediante actuaciones y la publicación de sus *Six Solos for a Violin* (Londres, 1772). Se trata en realidad de seis sonatas para violín con acompañamiento de bajo cifrado; a continuación se estudiará el movimiento del arco sobre el segundo tiempo de la primera sonata. M. Á. Pico<sup>488</sup> relaciona la

---

<sup>487</sup> “Si hay cuatro notas juntas en un tiempo [...], cada nota tendrá su arco diferente y se interpretará de forma diferenciada y de modo que las fusas se retrasen mucho y la siguiente nota se toque inmediatamente después, con un veloz cambio de arco” MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 75.

<sup>488</sup> PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: “La familia Ximénez Brufal. Aportaciones biográficas”, en *Revista de Musicología*, vol. 23/1 (2000), pp. 131-145.



escritura instrumental del compositor con su técnica con el violín, por la que debió de estar condicionada y que define como “brillante”<sup>489</sup>.

Adagio

6 6 6 5 4 2

6 8

9 6 4 6

14

19 6 5

22 5 9 6 6

28 5 6 6

<sup>489</sup> Las indicaciones de arcos y los números de compases son añadidos míos.



Figura 3: Segundo movimiento del primer *Solo para violín*, en Sol Mayor de N. Ximénez (Londres, 1772).

De este fragmento llama la atención el detalle en la anotación de los signos de articulación; así, bajo la premisa de ejecutar los tiempos fuertes arco abajo, el intérprete debe jugar con la alternancia en el movimiento del arco. Obsérvese cómo se han seguido las indicaciones de la *Violinschule* en relación a los inicios acéfalos y a las figuras que comienzan por pausa o silencio breve (compases 1, 5, 10, 14, 32, 33 y 34), ejecutándose arco arriba al no tratarse de una parte fuerte del compás.

Al tratarse de un tiempo lento, he considerado necesario cambiar el arco cada medio compás en las notas más largas. Por otra parte, retomar el arco en tempo lento resulta más asequible que en tempo rápido; así, he indicado que se retome el arco en los compases 35 y 37, siguiendo la explicación de L. Mozart en relación al ritmo de blanca seguida de dos

negras: “En compás de compasillo, la nota que sigue inmediatamente a una blanca se toca arco abajo”<sup>490</sup>.

El ritmo de puntillo es muy frecuente en la pieza. Así, en los compases 10 y 11, he decidido tomar las dos notas que conforman este ritmo arco arriba; siguiendo las indicaciones del capítulo cuarto, al encontrarse este ritmo en los tiempos segundo y cuarto, ambas notas pueden ejecutarse en un arco arriba, si bien levantando el arco entre ambas para distinguirlas bien y retrasando la última nota al máximo<sup>491</sup>. Sin embargo, en el compás 21, el ritmo de puntillo aparece en valores más breves y comienza con el arco arriba; L. Mozart también contempla este caso, recomendando que las dos primeras notas se toquen arco arriba pero con una separación entre ellas<sup>492</sup>.

Obsérvese cómo en el último tiempo del compás 13 he aplicado la norma según la cual, si un grupo de una nota larga y dos breves comienza arco arriba, cada una de las notas debe recibir su arco propio<sup>493</sup>.

Por lo que se refiere a las variedades del arco aplicadas a la repetición de una misma fórmula rítmica, puede comprobarse cómo N. Ximénez ha aplicado la **variedad 10** en el compás 6, con cuatro grupos de fusas arco abajo y cuatro arco arriba. Por su parte, en el compás 45, el autor ha querido crear un juego con la articulación, utilizando la **variedad 5** y la que sería su inversa. Sin embargo, la ausencia de indicaciones de articulación en la sucesión de semicorcheas que se da entre los compases 27 y 31 me ha hecho decantarme por dar a cada nota su arco independiente.

De la aplicación de las variedades expuestas por L. Mozart a estos dos fragmentos del repertorio hispánico para violín se desprende la aplicabilidad de las teorías expuestas en la *Violinschule*, al menos, a un repertorio que le es cercano en el tiempo y en los rasgos estilísticos. Si bien no siempre aparecen ligaduras que indiquen el tipo de arcada deseada por el compositor, mediante el análisis rítmico de los fragmentos y la comparación con las tablas de L. Mozart, resulta bastante sencillo adaptar el movimiento del arco a las normas establecidas por este autor.

---

<sup>490</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 78.

<sup>491</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 78.

## CAPÍTULO OCTAVO: POSICIONES DE LA MANO IZQUIERDA.

Leopold Mozart dedica el capítulo octavo a las posiciones y lo divide en tres partes, según la tradicional división germánica de las posiciones en entera (*ganze Applicatur*), media<sup>494</sup> (*halbe Applicatur*) y compuesta o mixta (*zusammengesetzte* o *vermischte Applicatur*).

L. Mozart justifica el uso de la posición por tres razones: “la necesidad, la comodidad y la delicadeza”<sup>495</sup>, argumentación que reproduce B. Campagnoli de forma idéntica<sup>496</sup>. La “necesidad” hace que el cambio sea obligatorio, pues en la posición desde la que se parte no puede accederse a determinadas notas que exceden el registro comprendido por ésta. Si bien esto no ocurre en un cambio por “comodidad”, el intérprete prefiere cambiar de posición para asegurarse de que las notas siguientes queden incluidas en la nueva posición o para favorecer el uso de los dedos más fuertes. Por “delicadeza” debe entenderse la buena calidad del sonido, íntimamente relacionada con la homogeneidad de timbre. En este sentido, de la exposición de L. Mozart trasluce un gusto por la uniformidad en el timbre, que le hace recomendar que se eviten intercalar notas al aire en un pasaje de cuerdas pisadas, proponiendo tocar aquéllas en la anterior cuerda más grave<sup>497</sup>. De nuevo aparece una referencia a la misma preocupación en el tratado de Galeazzi, que cita a Jean-Jacques Rousseau como referencia de esta misma opinión e incluso desaconseja las variaciones de timbre que se producen al cambiar de cuerda<sup>498</sup>. En efecto, en su *Dictionnaire de Musique*, J.-J. Rousseau atribuye a las cuerdas al aire un sonido “más grave, resonante y lleno que el que se produce cuando se pisan con el dedo”, atribuyéndolo a la “blandura del dedo”, que interfiere en las vibraciones. Es por ello que atribuye a los buenos intérpretes la ejecución en posiciones superiores<sup>499</sup>. I. F. X. Kürzinger todavía va más allá en lo referente a la

---

<sup>494</sup> Traducción literal de *halbe Applicatur*, que comprende las posiciones 2ª, 4ª y 6ª, y no debe confundirse con la posición que actualmente se denomina “media”, en la que el primer dedo se sitúa a distancia de semitono y a la que se hará referencia más adelante.

<sup>495</sup> “Die Nothwendigkeit, die Bequemlichkeit, und die Zierlichkeit”. MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 147.

<sup>496</sup> “[...] tanto per la necessita che per la comodità e la nitidezza [...]”. “[...] tanto por necesidad como por comodidad y delicadeza”] CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *Metodo della mecánica progressiva per suonare il violino*, op. 21. Milán, Edizioni Ricordi, 1852, p. 33.

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>498</sup> “Ne’ passi d’espressione si osserverà di mutar corda meno che sia possibile, non facendo in 4. corde ciò, che si può fare in 3., non in 3. ciò che si può fare in 2. ciò, nè in 2. che si può fare in una.”[“En los pasajes expresivos se procurará cambiar de cuerda lo menos posible, no haciendo en 4 cuerdas lo que se puede hacer en 3, ni en 3 cuerdas lo que se puede hacer en 2, ni en 2 cuerdas lo que se puede hacer en una.”] GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*, 2 vol. Roma, Pilucchi Cracas y Michele Puccinelli, 1791 y 1796. [Ascoli, Francesco Cardi, 1817, p. 135.]

<sup>499</sup> “Le Son des Cordes à vide est non seulement plus grave, mais plus résonnant et plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les cordes à vide pour ôter cette inégalité de Tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n’est pas dispensée à propos. Cette manière d’exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l’habitude,

calidad del sonido, recomendando que se evite la primera posición para producir un sonido más cantable y agradable; sin embargo, reconoce que esto puede resultar difícil para los principiantes<sup>500</sup>.

Ha de señalarse que las preferencias en el uso de las posiciones y la denominación de las mismas fueron muy diferentes, según nacionalidades y sus áreas de influencia, antes de adoptar la actual clasificación que ordena las posiciones de la primera a la séptima. La siguiente tabla recoge la equivalencia entre las dos tendencias predominantes de ordenación:

Francia (ordenación actual)	Alemania
1 <sup>a</sup>	posición natural ( <i>natürliche Lage</i> )
2 <sup>a</sup>	posición media ( <i>halbe Applicatur</i> )
3 <sup>a</sup>	posición entera ( <i>ganze Applicatur</i> )
4 <sup>a</sup>	segunda posición media ( <i>zweite halbe Applicatur</i> )
5 <sup>a</sup>	segunda posición entera ( <i>zweite ganze Applicatur</i> )
6 <sup>a</sup>	tercera posición media ( <i>dritte halbe Applicatur</i> )
7 <sup>a</sup>	tercera posición entera ( <i>dritte ganze Applicatur</i> )

La 1<sup>a</sup> posición, o posición natural, es la más cercana al clavijero. El término “posición” alude al conjunto de notas que pueden tocarse manteniendo la mano en un lugar fijo. Podría afirmarse que el pulgar tiene la función de guía, situándose en un determinado punto bajo el mástil para cada una de las posiciones. Así, a medida que va ascendiendo el orden de la posición, el pulgar y, con él, la mano, se van desplazando longitudinalmente a lo largo del batidor, en dirección al puente, llegando hasta la séptima posición. Por encima de ésta, las posiciones superiores no son usuales en la música del siglo XVIII.

---

on est vraiment maître de son Instrument, & Dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisées.” [“El sonido de las cuerdas al aire no sólo es más grave, sino también más resonante y más pleno que el de las cuerdas pisadas; pues la blandura del deldo molesta e interfiere en el curso de las vibraciones. Esta diferencia hace que los buenos intérpretes de violín eviten tocar las cuerdas al aire, a no ser que esté dispuesto a propósito de este modo, para evitar el mal efecto que causa la falta de homogeneidad en el timbre. Esta manera de ejecutar exige el uso de posiciones [superiores], lo que aumenta la dificultad de la interpretación. Pero, una vez adquirido el hábito, se es verdaderamente dueño del instrumento y la interpretación es tan buena en los tonos de mayor dificultad como en los más sencillos.”] ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*. París, la viuda de Duchesne, 1768, p. 532. Véase también: FUENTE CHARFOLÉ, José Luis: *Comentario y traducción del “Diccionario de música” de Jean Jacques Rousseau*. Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2002.

<sup>500</sup> “[...] alle Klänge, wenn sie nicht in ihrer natürlichen Stellung, sondern in der Applicatur genommen werden, viel singbarer, und angenehmer in das Gehör fallen. Für die Anfänger aber ist es noch nicht”. “[...] todos los sonidos, si no se tocan en su posición natural, sino en la posición, resultan mucho más cantables, y son más agradables al oído. Pero esto todavía no es para los principiantes.”] KÜRZINGER, Ignaz Franz Xaver: *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen*. Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1763. [p. 67 en la 3<sup>a</sup> edición de 1793]



Mención aparte merece la media posición<sup>501</sup>, cuyo origen relacionan los italianos con Nicola Matteis el Viejo<sup>502</sup> o con Antonio Vivaldi a pesar de la atribución que F. Geminiani se hiciera a sí mismo; quizá sí pueda afirmarse con más seguridad que este último autor fuera el responsable de extender la práctica al área británica desde su llegada a Londres en 1714<sup>503</sup>. Se trata de una posición intermedia entre el clavijero y la primera posición, de modo que la transición de la cuerda al aire a la primera posición resulta más suave. Su uso se generalizó en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que parece explicar el hecho de que no aparezca recogida en tratados anteriores. Retrocediendo hasta 1738, M. Corrette presenta esta tabla en *L'École d'Orphée*<sup>504</sup>. En ella, el primer dedo se sitúa a distancia del primer semitono, como correspondería a la media posición; sin embargo, a continuación este dedo se sirve de un portamento para desplazarse a la siguiente nota, siguiéndose ya en primera posición a partir de aquí. Actualmente podría resultar una desventaja el uso seguido del primer dedo, ya que, en lugar de facilitar un ligado limpio, da lugar a un portamento entre las primeras notas de la escala:



Figura 1: M. Corrette: *École d'Orphée* (1738), p. 11.

L. Mozart presenta una digitación similar en el capítulo tercero de la *Violinschule*, al explicar el recorrido de la escala cromática a lo largo de las cuatro cuerdas<sup>505</sup>:

<sup>501</sup> No debe confundirse con la *halbe Applicatur*, traducida literalmente por “posición media” al inicio de este apartado.

<sup>502</sup> Violinista, guitarrista y compositor italiano (\*Nápoles, 1650c; †Londres, 1707c) que debió de desplazarse a Gran Bretaña en torno a 1670. Son conocidos sus cuatro libros de *Ayres for the violin*.

<sup>503</sup> BURNEY, Charles: *A General History of Music: From the earliest ages to the present period*. Londres, edición a cargo del autor, 1789. Vol. 3, p. 561.

<sup>504</sup> CORRETTE, Michel: *L'École d'Orphée, op. 18*. París, Edición a cargo del autor, Boivin, Le Clerc, 1738, p. 11.

<sup>505</sup> En: MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 67.



Figura 2: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 67.

No obstante, el autor *recomienda evitar* este movimiento del primer dedo, autorizándolo únicamente en los movimientos lentos. Sin duda, el autor pretendía evitar el efecto sonoro del *portamento* y la incomodidad de usar el mismo dedo de forma consecutiva. Así, y como norma general, L. Mozart recomienda tocar la nota sostenida con el cuarto dedo en la anterior cuerda más grave<sup>506</sup>.

El siguiente fragmento sirve a L. Mozart como ejemplo de este principio; lo presento a continuación con dos tipos de digitaciones. La digitación superior correspondería a una interpretación moderna que hiciera uso de la media posición; la digitación inferior sigue la preferencia del autor a favor de usar el cuarto dedo sobre la anterior cuerda más grave:



Figura 3: L. Mozart, *Violinschule* (1756), p. 67.

En el tratado de F. Geminiani sí aparece ya la aplicación habitual de esta media posición. Tal como puede apreciarse en el siguiente fragmento, perteneciente al *Essempio VI*<sup>507</sup>, la digitación comienza con la media posición (señalada con un corchete debajo del pentagrama) en cada una de las tres cuerdas que recorre la escala cromática:

<sup>506</sup> A excepción, claro está, del Sol sostenido grave, donde no podrá aplicarse este recurso.

<sup>507</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*. Londres, editor desconocido, 1760, p. 4.



Figura 4: F. Geminiani, *The Art of Playing on the Violin* (1752), *Essempio IV*

La terminología de las posiciones fue estandarizándose hacia finales del siglo XVIII, adoptándose el modelo francés, con la consiguiente ventaja que aporta la homogeneización de términos; esta denominación francesa de las posiciones sigue en uso hasta la actualidad. Quizá, la tendencia a decantarse por la terminología francesa esté relacionada con su pionera escuela para violín (con los profesores François Baillot, Rodolphe Kreutzer y Pierre Rode como responsables, que publicaron de forma conjunta su *Méthode de violon* en 1803), surgida tras la fundación del Conservatorio de París el 3 de agosto de 1795.

Así, ya en 1832, el tratado de L. Spohr, supone un valioso testimonio, recogiendo estas históricas nomenclaturas alemanas y decantándose por la francesa:

“Ehemals theilte man sie ein in die halbe und ganze. Halbe Applicatur hiess die Lage der Hand, bey der das g der E-Saite mit dem ersten Finger gegriffen wird; ganze Applicatur die, bey der der erste Finger auf das a der E-Saite gesetzt wird. Die folgende Lage hiess wieder halbe, die dann folgende wieder ganze Applicatur u.s.w. Um diese höhern Lagen der Hand von den tiefern, gleich benannten zu unterscheiden, sagte man auch wohl zweite halbe oder zweite ganze Applicatur. Da aber diese Benennung der Applicaturen verwirrend ist, so nehme ich die der Französischen Violinschule auf, die die verschiedenen Lagen der Hand als erste, zweite, u.s.w. bezeichnet”<sup>508</sup>.

Como puede comprobarse, bajo la denominación de “posición media” se recogían las posiciones actualmente clasificadas como 2ª, 4ª y 6ª, donde los dedos 1 y 3 pisan las notas situadas en los espacios, mientras que el término “posición entera” comprendía las posiciones 1ª, 3ª y 5ª, donde los dedos 1 y 3 pisan las notas situadas en las líneas. Esta es también la nomenclatura presentada por L. Mozart en su tratado; no obstante, y para evitar la confusión a la que podrían inducir estos términos tan amplios, a las posiciones superiores podía añadirseles los calificativos de *zweite halbe Applicatur* (segunda posición media), *zweite*

<sup>508</sup> “Antiguamente se las dividía [a las posiciones] en medias y enteras. La posición media era la posición de la mano donde el Sol de la cuerda Mi se tocaba con el primer dedo; la posición entera, aquélla en la que le primer dedo tocaba el La de la cuerda Mi. La siguiente posición se llamaba de nuevo media, la siguiente otra vez entera, etc. Para distinguir estas posiciones de la mano altas de las bajas de mismo nombre, también se las llamaba segunda posición media o segunda posición entera. Pero como esta nomenclatura es confusa, elijo la de la escuela francesa, que denomina las diferentes posiciones de la mano primera, segunda, etc”. SPOHR, Ludwig: *Violinschule*. Viena, Tobias Haslinger, 1832, p. 88.

*ganze Applicatur* (segunda posición entera), etc. En inglés se utilizan términos equivalentes: *half shift* (posición media), *whole shift* (posición entera) y *compound positions*, que incluyen las posiciones a partir de la cuarta; en ocasiones, las posiciones sexta y séptima se diferenciaban de las demás con las denominaciones de *double shift* y *last shift*, respectivamente<sup>509</sup>.

El tratado de J. Herrando sirve como referencia para citar la terminología española sobre este tema. Las posiciones se denominan “mutaciones de mano y media mano” y el autor aconseja hacer los “pasos”, o cambios de posición, con naturalidad y evitando mover excesivamente la mano<sup>510</sup>. Más adelante hace una particular reflexión al respecto:

“Quando se muebe la Mano de la Regular postura que tiene en los Pasos de primera dicen bajarla, y quando se buelbe à su puesto subirla à su lugar, y es todo muy al Contrario, mirando con reflexion la postura del Violin, pues viene à dar su Diapason en la mano, que esta mas abajo que el Cordal, y es azia la Cabeza del sonador, y bolviendo à su Regular, baja, à su lugar, y assi mismo el tono, provado està que mover la mano de su Centro se llamarà subir, y bolverla à el serà vejàr”<sup>511</sup>.

Por lo que se refiere a la terminología francesa, debe señalarse que tampoco existía unidad en la denominación de las posiciones. Si bien M. Corrette en su *École d’Orphée* presenta esta clasificación “actual”<sup>512</sup>, otros autores ofrecen una ordenación “desplazada”, denominando primera posición a la que actualmente corresponde con la segunda. De esta manera, llama la atención cómo en 1837, el *Manuel des compositeurs* de F. J. Fétis presenta la ordenación “desplazada”, muestra de que todavía no existía un consenso en la nomenclatura:

“Así, en la primera posición las notas están dispuestas como sigue:



en la segunda posición:

<sup>509</sup> STOWELL, Robin: *Violin technique and performance practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 86.

<sup>510</sup> HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756, p. 24.

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>512</sup> CORRETTE, Michel: *L’École d’Orphée*, op. 18. París, Chez l’auteur, Boivin, Le Clerc, 1738, p. 37.



Figura 5: F.-J. Fétis, *Manuel des compositeurs* (1837), p. 35.

Otros autores externos al área francesa también adoptaron los usos franceses de nomenclatura. Así, F. Geminiani ya utilizaba la denominación actual de las posiciones y I. F. X. Kürzinger utiliza la nomenclatura “desplazada” refiriéndose con los nombres de primera, segunda y tercera posición a las posiciones que actualmente conocemos como segunda, tercera y cuarta<sup>514</sup>. El caso de Kürzinger es especialmente llamativo: este autor comparte editor y lugar de edición con la *Violinschule* de L. Mozart. Apenas es siete años posterior a éste, pero trata la misma temática, referida por tanto al mismo contexto interpretativo al que se refería L. Mozart. Si bien se trata meramente de una cuestión formal que no debería afectar a la solución técnica del repertorio, llama la atención que Kürzinger, tan cercano a L. Mozart, utilice una nomenclatura diferente, más alineada con la escuela francesa y, por tanto, más avanzada que la que presenta la *Violinschule*.

En Italia, G. Tartini presenta una nomenclatura que incorpora la tendencia “desplazada” francesa, refiriéndose a la primera posición como *luogo naturale*, o *suo luogo*, a la segunda posición como *prima* o *mezza smanicatura* y a las siguientes posiciones como *seconda*, *terza* y *quarta smanicatura*:

“Ponga la mano non a suo luogo, ma a mezza smanicatura, cioè col primo dito in Gsolfaut sul cantino, e tenendo sempre la mano in tale smanicatura suoni tutta quelle parte del Violino, non movendo mai la mano da quel sito, se non che o quando dovrà tocar almirè su la quarta corda o dovrà tocar delasolrè sul cantino, ma poi torni con la mano alla stessa smanicatura di prima, nè mai al luogo naturale. Ella faccia questo Studio fin che è sicura affatto di suonar qualunque parte di Violino (non obbligato a soli) a prima vista. Allora tiri innanzi la sua smanicatura in almirè col primo dito sul cantino, faccia in questa seconda smanicaturalo stesso stessissimo studio fatto su la prima. Divenuta sicura anche di questa, passi alla terza smanicatura con primo dito in Bmì sul cantino [...]. Assicurata, passi alla quarta col primo dito in Csolfaut sul cantino; e in somma questa è

<sup>513</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chef d'orchestre et de musique militaire*. París, Brandus, 1837, p. 35.

<sup>514</sup> KÜRZINGER, Ignaz Franz Xaver: *op. cit.* [p. 68 en la 3<sup>a</sup> edición de 1793]

una Scala di smanicature, di cui quando ella se ne sia fatta padrona, può dire di esser padrona del manico”<sup>515</sup>.

De estas indicaciones se desprende, además, que el autor recomendaba el orden gradual ascendente para el estudio de las posiciones, partiendo de la primera posición y llegando hasta la quinta. Quizá esto esté relacionado con la naturaleza de la literatura pedagógica violinística, que parte del estudio de las posiciones inferiores; por otra parte, se puede considerar que las posiciones inferiores resultan más cómodas para el principiante que las superiores, para las que tiene que desplazar la mano y ajustar las distancias entre los dedos, acortándolas respecto a las posiciones inferiores, para asegurar una buena afinación. Además, el autor recomienda trabajar por posiciones enteras las partes de violín primero o segundo de cualquier concierto, misa, salmo o cualquier otra pieza (es decir, partes que no estuvieran reservadas al solista y cuyas exigencias técnicas fueran, por tanto, menores) desde la primera hasta la cuarta posición<sup>516</sup>. Se trata, por tanto, de descomponer el conjunto de dificultades técnicas a superar, abordando poco a poco las posiciones superiores por imitación desplazada del trabajo realizado para las posiciones inferiores.

En el texto de B. Campagnoli aparece una anotación similar, a favor del orden progresivo en el estudio de la posición<sup>517</sup>. Geminiani también recomienda que el alumno se ejercite en la primera posición y sólo pase a las siguientes cuando domine ésta. Resulta interesante que aconseje estudiar sin arco los ejercicios de posiciones, haciendo que el principiante centre su atención en la digitación de mano izquierda<sup>518</sup>; de este modo, el alumno podría olvidar por un momento la técnica del arco y centraría toda su atención en la correcta afinación de las notas y, por tanto, en la exacta colocación de los dedos correspondiente a cada posición.

De la lectura del anterior pasaje de G. Tartini se desprende también que el compositor evita el uso de las posiciones superiores. Cabe recordar en este punto el uso que anteriormente

---

<sup>515</sup> “Póngase la mano no en su posición [primera posición], sino en la posición media [segunda posición], es decir con el primer dedo en el Sol de la cuerda más aguda [...]. Ahora, desplace su posición al La, con el primer dedo en la cuerda más aguda, y practique esta segunda posición [tercera posición] de igual manera que la anterior. Cuando adquiera seguridad en ella también, pase a la tercera posición [cuarta posición] con el primer dedo en el Si de la cuerda superior [...]. Cuando la asegure, pase a la cuarta [quinta], con el primer dedo en el Do de la cuerda superior [...]”. TARTINI, Giuseppe: *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*. Londres, R. Bremner, 1779, pp. 5-6.

<sup>516</sup> TARTINI, Giuseppe: *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*. Londres, R. Bremner, 1779, pp. 5-6.

<sup>517</sup> “Per seguire l’ordine mecanico progressivo bisogna imparare le sette posizioni l’una dopo l’altra.” [“Para seguir el orden mecánico de forma progresiva hay que estudiar las siete posiciones, una después de otra”.] CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 32.

<sup>518</sup> “From the first Order you are to begin to play. [...] After having been practised in the first Order, you must pass on to the second, and then to the third. [...] The fingering, indeed, requires an earnest Application, and therefore it would be most prudent to undertake it without the use of the Bow [...]” [“Comenzarás a tocar en primera posición. [...] Tras haber practicado la primera posición, deberás pasar a la segunda, y luego a la tercera. [...] En efecto, la digitación requiere gran diligencia, y por ello, lo más prudente sería estudiarla sin usar el arco [...]”.] GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p.2.

se le daba al *violino piccolo* por comodidad, evitando la dificultad de tocar en los registros superiores, que también eran menos frecuentes en el repertorio. Esta función ya resultaba obsoleta en tiempos de L. Mozart, cuando ya sólo era utilizado por los niños:

“Itzt ist man der kleinen Geiglein nimmer benöthiget. Man spielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe”<sup>519</sup>.

No obstante, puede afirmarse que existía una especial predilección por las posiciones inferiores, y parece que el uso de las posiciones altas fue algo excepcional hasta la última década del siglo XVIII; quizá la búsqueda de nuevas sonoridades y dificultades técnicas hizo que se desarrollara este registro superior, al mismo tiempo que el violín se afianzaba como instrumento solista y se desarrollaba como miembro indispensable en los grupos de cámara. Por otra parte, la predilección por las posiciones inferiores puede relacionarse con la menor longitud que el diapason tenía en esta época (cf. capítulo 1.2), lo que estrechaba la distancia entre los tonos y hacía que el ascenso a las posiciones más altas resultara especialmente incómodo y de mayor dificultad. La 7ª posición agotaba el recorrido de la mano sobre el batidor, con el 4º dedo pisando la cuerda La sobre la nota La 5. Por tanto, las notas superiores a este registro se pisaban en el aire, lo cual resulta considerablemente más incómodo y produce un sonido de menor claridad. En este sentido, F. Galeazzi recomienda evitar las notas que se sitúen fuera del batidor, calificándolas de silbidos desagradables, a excepción de los armónicos, en cuyo caso sí se permite la ejecución de los sobreagudos<sup>520</sup>. Del mismo modo, en la explicación de las posiciones, ni F. Geminiani ni L. Mozart suben por encima de la 7ª posición, como se aprecia en los siguientes ejemplos.

La siguiente imagen corresponde al primer ejercicio propuesto por F. Geminiani en su Ejemplo I, dedicado a la práctica de escalas a lo largo de las cuatro cuerdas y hasta la séptima posición:

---

<sup>519</sup> “Este pequeño violín ya no se usa, y es substituido por los registros superiores del violín común”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 2.

<sup>520</sup> “Quanto alle note che escono fuori della tastiera si devono assolutamente evitare, essendo piuttosto fischi spiacevoli, che note, a riserva di alcune voci Armoniche, delle quali è bene servirsi, qualora si abbiano a fare tali note sopra acutissime.” [“Por lo que se refiere a las notas que salen más allá del batidor, se deben evitar por todos los medios, pues resultan muy desagradables, a excepción de algunos armónicos, de los que estará a bien servirse si han de hacerse estas notas sobreagudas”.] GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*, 2 vol. Roma, Pilucchi Cracas y Michele Puccinelli, 1791 y 1796. [Ascoli, Francesco Cardi, 1817, p. 146.]





Figura 6: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1752), *Essempio I*.

El análisis de las *Sonatas para violín* op. 1 y op. 4 de este compositor lleva a la misma conclusión respecto a las posiciones, siendo la 5ª posición la más habitual para ejecutar los pasajes más agudos. El siguiente fragmento corresponde al inicio de la Sonata op. 4, número 12, donde el compositor llega hasta un La 5, siendo esta la nota más alta en sus Sonatas. No obstante, podría considerarse que el pasaje se ejecuta en 5ª posición y únicamente se estira el cuarto dedo para tocar la nota más alta:



Figura 7: F. Geminiani: Sonata op. 4 número 12, cc. 1-4.

En el siguiente ejemplo extraído de la *Violinschule*, L. Mozart se desplaza desde la 4ª hasta la 7ª posición en la cuerda Mi, sirviéndose de una progresión melódica para descender gradualmente a la segunda posición:



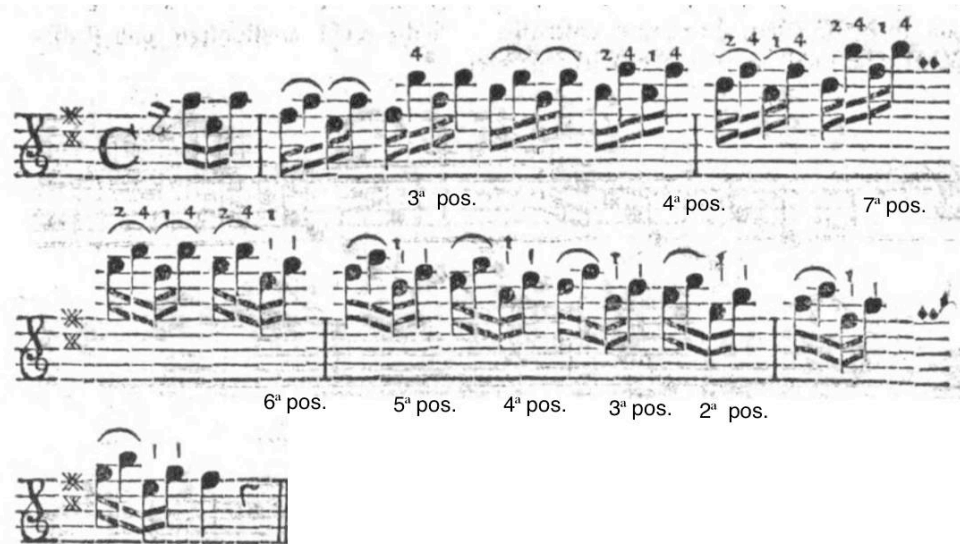


Figura 8: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 170.

Algunos años más tarde, Louis Bornet también argumenta en este sentido, atribuyendo al violín un registro que abarca desde el Sol 2 hasta el Do 6 (sistema franco-belga) y dice que yerra el compositor que supere este registro, pues por encima de él los sonidos ya no son distinguibles y ofenden al oído<sup>521</sup>.

En cualquier caso, parece que hasta mediados de siglo las posiciones más altas solían reservarse para la cuerda Mi<sup>522</sup>. De este modo parece representado en la siguiente tabla del tratado de M. Corrette:



Figura 9: M. Corrette: *École d'Orphée* (1738), p. 37.

<sup>521</sup> BORNET, Louis L' Ainé: *Nouvelle méthode de violon*. París, Viuda de Bornet, 1786, p. 2.

<sup>522</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 87.

Sin embargo, el texto de J. Herrando supone una excepción en el uso de las posiciones superiores. Así, la siguiente escala de Mi menor sube hasta la 11ª posición, sirviéndose de pequeños desplazamientos entre el 2º y el 1º dedo para recorrer las dos octavas superiores en la cuerda Mi:



Figura 10: J. Herrando: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (1756), p. 26.

Quizá esto se deba a que el texto esté dirigido a un destinatario objetivo más amplio que en el caso de la *Violinschule*, que no deja de ser una “escuela”, es decir un libro dirigido a los principiantes y les ofrece una base técnica como fundamento, limitada a las posiciones inferiores.

Pero sin duda es P. A. Locatelli quien, a pesar de ser anterior en el tiempo a estos otros textos, ofrece un mayor despliegue técnico para la práctica de las posiciones. Sin duda esto se debe a las mayores exigencias técnicas de su “arte” del violín (que ya no “escuela”), dirigido a la formación del intérprete mediante un repertorio ya no tanto pedagógico o didáctico, sino mediante unos *capriccios* que suponen un alarde de posibilidades técnicas.

Algunos de los 24 *Capriccios* que forman parte de su *L’arte del violino* (1733) con función de cadencias solistas para los movimientos primero y último de los doce *conciertos* que integran este opus, suben hasta posiciones altas: el 1º llega hasta la séptima posición, y el 8º y el 21º, hasta la octava. Pero sin duda es el 22º *Capriccio* el que merece mayor atención respecto al uso de las posiciones superiores. En la ilustración siguiente, correspondiente a los compases 25-32, el autor sube desde la 10ª hasta la 17ª posición mediante una progresión melódica basada en la repetición de terceras quebradas:

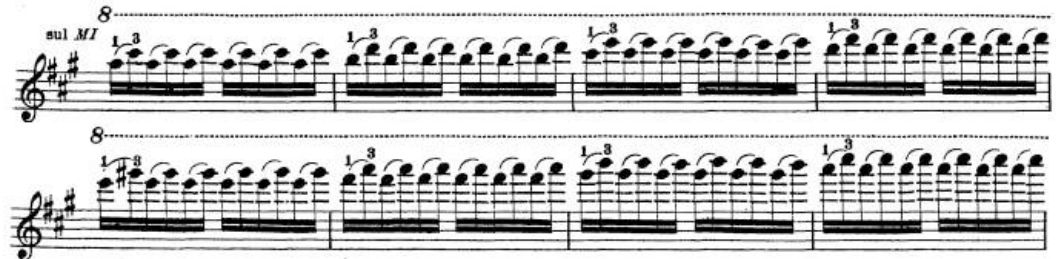


Figura 11: P. Locatelli: *L’Arte del violino* (1733), fragmento del *Capriccio* 22.

Parece que la 3ª posición seguía a la 1ª en orden de preferencia, al tomarse la caja del violín como referencia de la colocación de la mano. El siguiente esquema pertenece al tratado

de M. Corrette; puede observarse que el autor señala la digitación correspondiente a la 3ª posición únicamente sobre la cuerda Mi, lo cual hace pensar que existiera cierta preferencia por el uso de esta posición en la cuerda más aguda:

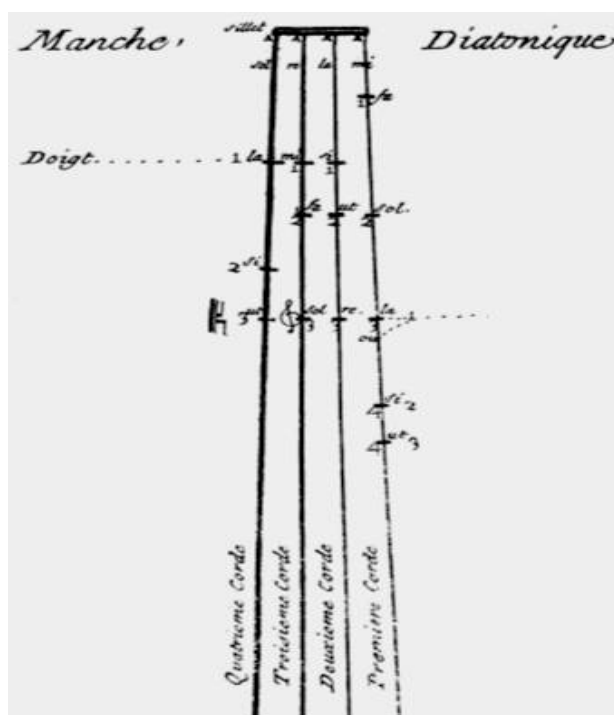


Figura 12: M. Corrette: *École d'Orphée* (1738), p. 9.

Así, tal como se aprecia en la imagen, en las cuerdas más graves se prefieren las posiciones inferiores; esto puede explicarse si se piensa que las notas superiores se tocarían en la siguiente cuerda más aguda, evitando desplazar la mano a posiciones más altas si podía evitarse.

Sin embargo, desde 1760 fue haciéndose más frecuente el uso de la 2ª posición; de este modo se evitaba el movimiento distante e incómodo entre las posiciones 1ª y 3ª<sup>523</sup>.

El método de trabajo por posiciones fijas expuesto arriba también puede relacionarse con la *tendencia barroca a evitar el cambio de posición*, expresión por la que debe entenderse el desplazamiento longitudinal de la mano a lo largo del mástil de una a otra posición. Entre los diferentes autores también existen discordancias en el uso de los cambios de posición, recurso que se solía reservar para acceder a las notas distantes. Por el riesgo en la afinación y comodidad, se entiende que es preferible mantenerse en la misma posición mientras el discurso melódico lo permita. Esta reserva se debe contextualizar en un momento evolutivo en el que el instrumento todavía carecía de barbada y el intérprete debía servirse del pulgar izquierdo como punto de apoyo. Esta invención, que como se dijo en capítulos anteriores, ha sido atribuida a L. Spohr y

<sup>523</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 87.

está datada en torno a 1800, permite que el violín esté sujeto entre la barbilla y la clavícula, facilitando enormemente el cambio de posición. De este modo, la elección de la digitación se ve también influida por estas diferencias en el uso de la posición respecto a la práctica actual. Así, puede afirmarse que, además de variar en su denominación según áreas y escuelas, el uso de las posiciones tampoco era igual al actual.

Siguiendo la *preferencia por mantener una posición fija*, B. Campagnoli aconseja no cambiar si el pasaje no supera el registro de la posición en la que se encuentre la mano. De forma similar, tampoco recomienda abandonar la posición si el pasaje supera este registro por una sola nota<sup>524</sup>. Si esta nota se encontrara a intervalo de 2ª o 3ª bajo el límite inferior del registro, el primer dedo descendería para pisar esta nota, volviendo después a la posición. Del mismo modo, si el registro del pasaje se extendiera más fuera de la posición, “se hará todo lo que sea posible en la posición que se ha fijado, y lo que no pueda hacerse se hará descendiendo la mano a posiciones compuestas”<sup>525</sup>. En el tratado de Galeazzi aparecen expresiones similares, justificadas por la mayor comodidad que supone desplazar únicamente un dedo en lugar de mover toda la mano:

“Non si deve mutar portamento per una nota sola; purchè la cosa sia praticabile. Tende questa regola al Maggiore comodo della mano. Infatti perchè muovere la mano per una sola nota, quando se ne possa fare a meno? In tal caso si sforzerà un dito<sup>526</sup>”.

L. Mozart da indicaciones similares en la *Violinschule*, referidas en este caso al uso de la 3ª posición en la cuerda Mi:

“Wenn in einer Passage die höchste Note das hohe (d) nur um einen Ton übersteiget, folglich nicht weiter als ins (e) geht; so bleibt man bey dieser ganzen Applicatur, und nimmt die Note (e)

---

<sup>524</sup> “[...] non bisogna dunque cambiare di posizione per una sola nota, purchè la cosa sia praticabile”. [“[...] para que sea practicable, no hace falta, por tanto, cambiar de posición por una sola nota”.] CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 32.

<sup>525</sup> “1. Se il canto od il passaggio non supera il limite della posizione ove la mano si ritrova, si suonerà alla stessa posizione. 2. Se il passaggio si estende sopra i limiti della posizione d’una sol nota per grado, o d’una terza, allora, senza muovere la mano, bastear di ritirare il primo dito per fare la nota fuori della posizione. 3. Se il passaggio discende Molto per grado o un po’ fuori della posizione che si è presa, si farà tutto ciò che è eseguibile nella posizione che si ha stabilito, e ciò che non potrà farsi si eseguirà discendendo la mano nelle posizioni composte.” [1. Si la melodía o el fragmento supera el límite de la posición en que se encuentra la mano, se tocará en esta misma posición. Si el fragmento se extiende más arriba de los límites de la posición por una sola nota a distancia de grado o de tercera, sin desplazar la mano, bastará con mover el primer dedo para tocar esa nota fuera de la posición. 3. Si el pasaje baja mucho, por grados conjuntos o se sale un poco de la posición que se tenga, se tocará todo lo que sea posible en la posición establecida, y se bajará la mano a las posiciones compuestas para tocar lo que no pueda hacerse”.] *Ibidem*, p. 34.

<sup>526</sup> “No se debe cambiar de posición por una sola nota para que el pasaje sea practicable. Esta regla es a favor de una mayor comodidad para la mano. Entonces, ¿por qué mover la mano por una nota sola cuando se puede hacer [en la posición]? En este caso, se estirará el dedo”. GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 149.

mit dem vierten Finger. In solchem Falle wird oft der vierte Finger zweymal nach einander gebraucht<sup>527</sup>.

Más adelante, el autor aconseja “mirar siempre anticipadamente si no aparece alguna nota aguda o algún pasaje que exija el uso de la posición”<sup>528</sup>. Es decir, esta técnica requiere prever los pasajes que van a sucederse y tener una lectura a vista rápida que pueda ayudar a determinar, a priori, la digitación de todo un pasaje.

Este mismo principio a favor de *la unidad y la belleza* (es decir, de la homogeneidad) en el timbre, hace que L. Mozart se muestre partidario de realizar los cambios de posición necesarios en puntos donde el cambio de timbre afecte en la menor medida al discurso musical. Este es el caso de las notas repetidas (a) o de los pasajes secuenciales en los que cada segmento de frase mantiene un modelo de digitación (b). El cambio también puede resultar conveniente después de una nota en cuerda al aire (c), o después de una nota con puntillo (d)<sup>529</sup>:

Figura 13: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 154-156.

En la tercera parte de este mismo capítulo octavo, dedicada a la posición compuesta o mixta, L. Mozart da más ejemplos musicales aplicados a estos mismos supuestos “de conveniencia”. Encontramos indicaciones similares en el texto de B. Campagnoli, que *recomienda evitar los cambios de cuerda en pasajes expresivos*, como ya aparecía citado más arriba:

<sup>527</sup> “Cuando en un pasaje la nota más alta sólo sobrepasa el Re en un tono, es decir, no llega hasta el Mi, se permanece en la posición entera y se tocará con el cuarto dedo la nota Mi. En ese caso, el cuarto dedo suele usarse dos veces seguidas”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 150.

<sup>528</sup> *Ibidem*, pp. 154-155.

<sup>529</sup> Debe recordarse que el puntillo solía interpretarse como un signo de articulación, como si se tratara de una breve pausa.

“Nei passaggi d’espressione si osserverà di cangiare la corda il meno possibile, non facendo su quattro corde ciò che si può fare su tre, nè su tre corde ciò che si può fare su due, nè finalmente su due ciò che si può fare su di una sola<sup>530</sup>”.

Es decir, se entiende que para conseguir una buena comunicación de la expresión musical, prima la homogeneidad de sonido es considerado el factor de mayor relevancia para conseguir un timbre bello. De este modo se expresa también F. Galeazzi

“Nel prendere un portamento di salto, [...] si procurerà di muovere la mano nel tempo di una pausa, di una corda vuolta, ovvero dove le note formano il maggior salto, e la mano il minore possibile<sup>531</sup>”.

Si, no obstante, el cambio de posición fuera inevitable, éste será preferible en momentos en que, aprovechando pausas, saltos, articulación staccato u otros accidentes, no se percibiera de forma tan llamativa un cambio de timbre en el curso de una melodía. Se trataría, por tanto, de minimizar el defecto inevitable que suponía para la interpretación el cambio de posición. Así, G. Tartini desaconseja cambiar de posición en pasajes ligados para no dejar huecos en el curso de la melodía:

“Quando in un Andamento occorrono diverse smanicature, bisogna smanicare nelle note staccate non nelle legate, per non far sentire in queste niente di vacuo”<sup>532</sup>.

Dicho de otro modo, puede afirmarse que, cuando estos autores pretenden adaptar los cambios de posición al discurso melódico “a conveniencia”, lo que realmente están haciendo es tratar el recurso técnico de digitación como un medio de fraseo.

No obstante, la afirmación más razonable y moderna es la que ofrece G. Tartini en sus *Regole*, donde dice que es imposible dar reglas sobre los cambios de posición porque dependerá de lo que resulte más cómodo en cada momento, comentario que, por otra parte, resulta obvio y de lógica para cualquier intérprete. Este autor recomienda que el alumno estudie de modo sistemático el cambio de posición para que sea capaz de adaptarse a cada caso donde se requiera este recurso:

---

<sup>530</sup> “En los pasajes expresivos se procurará cambiar de cuerda lo menos posible, no haciendo en 4 cuerdas lo que se puede hacer en 3, ni en 3 cuerdas lo que se puede hacer en 2, ni en 2 cuerdas lo que se puede hacer en una”. CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 35.

<sup>531</sup> “Al cambiar de posición por salto, [...] se procurará mover la mano en una pausa, cuando haya una cuerda al aire o cuando las notas hagan un gran salto, haciendo la mano el menor movimiento posible”. GALEAZZI, Francesco: *op. cit.*, p. 149.

<sup>532</sup> “Cuando en un pasaje aparecen varios cambios de posición, hay que cambiar en las notas picadas y no en las ligadas, de modo que no se escuche un vacío entre éstas”. TARTINI, Giuseppe: *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino*. Bolonia, Ms, G. F. Nicolai (copista), sin fecha.

“Nello smanicare non deve tenersi regola stabile, ma bisogna adattarsi a quello, che nell’occasioni riesce più comodo, onde si deve fare lo studio di smanicare in tutti li modi per esser sempre pronto ad ogni caso possa accadere<sup>533</sup>”.

De este modo, la alusión que hace G. Tartini a la comodidad apunta a la flexibilidad en el uso del cambio de posición, cuestión muy subjetiva e íntimamente relacionado con la conformación de cada mano, la estructura, tamaño y fuerza de los dedos, o la propia intención musical del intérprete<sup>534</sup>.

Un aspecto sobre el que insisten varios autores es el de *limitar el movimiento de la mano al hacer un cambio de posición*. De este modo se expresa B. Campagnoli<sup>535</sup>; y siguiendo el mismo principio, L. Mozart recomienda dejar la mano quieta en la posición al estirar el cuarto dedo:

“Man muß aber bey dem Vorwärtsrücken des kleinen Fingers nicht auch die ganze Hand, folglich alle Finger vorwärts mit bewegen; sondern man muß die Hand unverrückt in ihrer Lage lassen, und nur den vierten Finger allein ausstrecken.<sup>536</sup>”

Esto nos lleva a la cuestión específica de los cambios de posición. Ha de notarse que la mayoría de autores prefieren *dirigirse a las posiciones superiores mediante pequeños movimientos ascendentes en los que se encadena la utilización de digitaciones adyacentes* (12-12; o bien 23-23). La elección de este tipo de movimiento puede relacionarse con la búsqueda de una articulación más ligada y próxima al canto.

Tal como se mencionaba arriba, Herrando se refiere a las posiciones como “pasos”. Si bien este autor no desarrolla el recurso de la posición, limitándose a facilitar algunas escalas digitadas, de su observación también se desprende la preferencia del autor por los saltos pequeños en los cambios de posición. Un buen ejemplo del gusto por los saltos cortos es la siguiente escala digitada<sup>537</sup>. Puede apreciarse cómo en ambas alternativas de digitación predominan las secuencias 12-12 en el ascenso. La diferencia entre ambas alternativas estriba

---

<sup>533</sup> “No hay reglas fijas para el cambio de posición, sino que hay que adaptarse a lo que resulte más cómodo según la ocasión; para ello se debe estudiar el cambio de posición de todas las maneras posibles, de modo que se esté siempre preparado para lo que pueda ocurrir en cada caso.” *Ibidem*.

<sup>534</sup> STOWELL, Robin: *op. cit.*, p. 86.

<sup>535</sup> “Nel passare d’una posizione all’altra bisogna fare colla mano il minimo movimento possibile”. [“Al cambiar de posición hay que hacerlo con el mínimo movimiento posible”.] CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *op. cit.*, p. 32.

<sup>536</sup> “Al estirar hacia delante el meñique, no hay que mover toda la mano ni, por tanto, desplazar todos los dedos hacia delante. En cambio, hay que dejar la mano quieta en su posición y sólo estirar el cuarto dedo”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 151.

<sup>537</sup> HERRANDO, José: *op. cit.*, p. 26.



en que, mientras que la digitación superior mantiene el Mi agudo en cuerda al aire, la digitación inferior lo evita, tocándolo en 3ª posición en la cuerda La y reiterando la secuencia 12-12 desde el principio de la escala. Seguramente el autor sentía preferencia por esta segunda alternativa de digitación, ya que, evitando la cuerda al aire a mitad de la escala, se evita también la consecuente diferencia de timbre que se da al cambiar desde cuerda pisada a cuerda al aire, y viceversa:



Figura 14: J. Herrando: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (1756), p. 26.

No obstante, otros compositores muestran cierta *preferencia por los movimientos más distantes*. En este sentido, resulta interesante el siguiente fragmento extraído del *Esempio I* del tratado de F. Geminiani. Se trata del desarrollo de la escala pasando por todas las cuerdas. Si bien la digitación planteada para las dos primeras octavas se caracteriza por pasos cortos 12-12, el desarrollo a partir de la tercera octava se sirve de saltos más alejados (3-1, 4-1 y 4-2), señalados mediante un círculo en la siguiente imagen. Véase como, mediante este salto, se evitan nuevos cambios de posición en las notas más agudas; así, si bien la ejecución del salto puede resultar difícil, también es cierto que evita desplazar de nuevo la mano, lo que sin duda podría resultar aún más inconveniente en registros tan altos e incómodos para la mano izquierda:



Figura 15: F. Geminiani, *The Art of Playing on the Violin* (1752), *Esempio I*.



De nuevo hay que apuntar a la invención de la barbada como elemento constructivo crucial en el desarrollo de la técnica violinística. La generalización de su uso sería un aliciente para que, en el siguiente siglo, los violinistas se atrevieran a hacer cambios de posición más virtuosos, en los que la digitación sugería saltos más alejados.

Mención especial merece el *portamento*, término por el que se entiende el cambio de posición o movimiento longitudinal de la mano izquierda a lo largo de la cuerda en el que se utiliza de forma consecutiva el mismo dedo.

Existen diversas opiniones respecto a la práctica del *portamento* a mediados del siglo XVIII. Por una parte, F. Geminiani *desaconseja su uso*, aludiendo a la dificultad de pisar dos notas sucesivas con el mismo dedo, sobre todo en tiempo rápido<sup>538</sup>, y calificando de incorrecta la siguiente digitación, por utilizar este recurso:

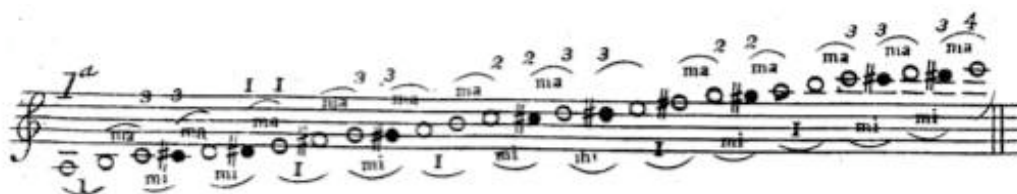


Figura 16: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1752), *Essempio II*.

Del mismo modo, J. F. Reichardt prohíbe el uso del *portamento* en la orquesta, si bien reconoce que en ocasiones sí que es permisible para el solista. Añade que se requiere de muy buen gusto para hacer agradable al oído el *portamento*, pues de otro modo se asemeja al sonido producido por un gato en celo. Sin embargo, *ni siquiera es tolerable cuando varios músicos lo ejecutan a la vez*<sup>539</sup>:

“Das Rücken mit einem Finger durch verschiedene Applicaturen ist dem Ripienisten schlechterdings zu verbieten, obgleich es dem Solospieler zuweilen erlaubt ist. Es gehört sehr viel Delicatesse dazu, um es einem seinen Ohr erträglich zu machen; wie es die mehresten Violinisten machen, drückt es die Seufzer eines verzweifelnden Katers unter der Thürschwelle seiner harthörigen Geliebten, vollkommen aus. Aber auch auf die

<sup>538</sup> “The Position of the Fingers marked in the first Scale (which is that commonly practised) is a faulty one; for two Notes cannot be stopped successively by the same Finger without Difficulty, especially in quick Time.” [“La posición de los dedos anotada en la primera escala (que es la que normalmente se usa) es errónea; pues un mismo dedo no puede tocar de forma sucesiva dos notas seguidas en tiempo rápido”.] GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 4.

<sup>539</sup> “A los [violinistas] *tutti* les está terminantemente prohibido desplazarse entre las diferentes posiciones arrastrando un dedo, pero los solistas pueden hacerlo en ocasiones. Para ello hace falta mucha delicadeza, de modo que resulte soportable al oído; tal y como lo hacen la mayoría de los violinistas, reproduce perfectamente el maullido de un gato decepcionado ante la morada de su gata amada. Pero incluso hecho de la mejor de las maneras, no es posible soportarlo si viene de dos violinistas al mismo tiempo; es por ello que se les prohíbe a los *tutti*”.] REICHARDT, Johann Friedrich: *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlín y Leipzig, George Jacob Decker, 1776, p. 35.

allerbeste Weise konnte man es nicht von zweyen zugleich Vertrauen, es ist also für den Ripienisten aus doppelten Ursachen unerlaubt.”

No obstante, a través de los ejemplos musicales de Leopold Mozart, se percibe su *permissividad* hacia el uso del *portamento*. En el siguiente ejemplo, L. Mozart ofrece diferentes digitaciones para un mismo pasaje. Así, el autor no menciona el portamento como excepción, sino que propone hasta cuatro alternativas de *portamento*, mediante los dedos cuarto, tercero y segundo (variantes N.1., N.2., N.3. y N.5.), respectivamente.



Figura 17: L. Mozart, *Violinschule* (1756), p. 165.

Por otra parte, de la digitación de sus fragmentos musicales se percibe cierta *preferencia por el uso de este recurso en el cuarto dedo*, quizás porque le atribuyera mayor agilidad y pensara que de este modo resultaba más cómodo el *portamento* (señalado con asterisco):



Figura 18: L. Mozart, *Violinschule* (1756), p. 151.

Si bien puede pensarse que estirar el cuarto dedo supone un recurso de digitación para alcanzar la nota más aguda de un pasaje sin cambiar de posición, esto no siempre es así. En el siguiente fragmento, así como en otras piezas en tempo lento, el autor explica claramente que *la elección de la digitación no la determina la necesidad, sino la delicadeza*<sup>540</sup>. De esto se deduce un especial gusto por el *portamento* como recurso expresivo:



Figura 19: L. Mozart, *Violinschule* (1756), p. 162.

<sup>540</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 162.

## CAPÍTULO NOVENO: ADORNOS MUSICALES

### 9.1. INTRODUCCIÓN A LA ORNAMENTACIÓN MUSICAL A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

L. Mozart dedica los capítulos noveno, décimo y undécimo a los adornos, con prolijas descripciones y ejemplos de sus diferentes tipologías. Esta cuidadosa explicación es indicativa de la importancia que tenía la ornamentación en la interpretación musical a mediados del siglo XVIII.

Los adornos musicales aparecen definidos en el *Diccionario musical* de H. C. Koch<sup>541</sup> como cualquier tipo de ornamento sobre las notas reales, lo cual se concreta en determinadas figuras estereotipadas con las que el compositor embellece la melodía. El término alemán es *Manieren*, y *broderies*<sup>542</sup> es su equivalente francés. J. J. Rousseau señala entre sus funciones la variación de un fragmento que se repite, la ornamentación de melodías demasiado simples o el lucimiento técnico de cantantes o instrumentistas<sup>543</sup>.

Los textos de la época aluden a la necesidad de insertar adornos en la melodía. Así, F. W. Marpurg, dice que “ninguna composición agradaría a cualquier oído refinado sin la estricta observancia de los adornos”<sup>544</sup>. Sin embargo, junto a este tipo de referencias aparecen críticas al incorrecto uso de los mismos. El mismo J. J. Rousseau advierte de que “nada habla peor del mal gusto del intérprete que el mal uso y elección de los adornos”<sup>545</sup>. Asimismo, critica la lírica francesa por el abuso que hace de este recurso, y recomienda inspirarse en la práctica italiana.

Conviene destacar que este tipo de advertencias que previenen frente al uso indiscriminado o abusivo de los mismos es común a los diferentes textos en los que se tratan los adornos musicales. Así, en relación con el buen gusto en la ejecución, L. Mozart afirma que los malos intérpretes “hacen los adornos en lugares erróneos, demasiado abundantes y, a menudo, interpretados de forma confusa”<sup>546</sup>. Este comentario tiene sentido en un contexto notacional en el que los adornos ya aparecían en muchos casos escritos por el compositor, si bien seguía en

---

<sup>541</sup> KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main, August Hermann dem Jüngerem, 1802, pp. 926-929.

<sup>542</sup> También *doubles* o *fleuritis*.

<sup>543</sup> FUENTE CHARFOLÉ, José Luis: *Comentario y traducción del “Diccionario de música” de Jean Jacques Rousseau*. Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2002.

<sup>544</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm, (ed.): *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Berlín, Gottlieb August Lange, 1757, III, 2.

<sup>545</sup> “Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d’un Musicien, que le choix & l’usage qu’il fait de ces ornemens”. ROUSSEAU, Jean Jacques: *Dictionnaire de musique*. Ginebra, [Société typographique], 1781, p. 83.

<sup>546</sup> “die Auszierungen sind am unrechten Orte, zu überhäuft, und meistens verwirret angebracht”. MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, J. J. Lotter, 1756, p. 253.

uso la práctica barroca por la que el intérprete añadía o improvisaba sus propias ornamentaciones. De ello da fe L. Mozart:

“Es liegt klar zu Tage, daß ein Violinist wohl muß zu unterscheiden wissen, ob, und was für eine Auszierung der Componist schon ausgesetzt hat? Und ob er noch eine, oder was für eine Auszierung er noch anbringen kann?”<sup>547</sup>.

Sin embargo, por lo que se desprende de los tratados de la época, este ejercicio de creatividad no siempre resultaba acertado.

Sirva como comparación el texto de Sulzer, que, siendo posterior al de L. Mozart, todavía hace referencia a la decisión del intérprete en la elección de los adornos:

“Es ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrücklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht in der verständigen Anbringung derselben. [...] Einige Manieren sind so wesentlich, daß die Tonsetzer sie auf den Stellen, wo sie angebracht werden sollen, vorschreiben; andere werden der Willkühr der Sänger überlassen”<sup>548</sup>.

Esta afirmación deja claro hasta dónde llegaba el papel creativo en la práctica interpretativa, mucho menos presente en la *Violinschule*. Debe tenerse en cuenta que, al fin y al cabo el libro de L. Mozart es una “escuela” (*Schule*), y, consecuentemente, tiene una evidente intencionalidad didáctica que no está presente en los otros tratados citados. Esto podría justificar el interés de su autor por limitar la creatividad de quien está aprendiendo, pues no se dirige a los artistas sino a los educandos. La férrea disciplina que se desprende del tratado es la que seguramente debió de aplicar en la educación de su hijo Wolfgang Amadeus.

F. W. Marpurg recomienda al principiante escuchar buenas interpretaciones de obras conocidas para ir formando el propio gusto, pues “mientras la música sea un inmenso océano de posibilidades, y una persona difiera de las demás en su apreciación”, no existen criterios unívocos al respecto<sup>549</sup>.

---

<sup>547</sup> “Hoy en día, es evidente que un violinista debe saber distinguir correctamente qué tipo de adorno ha establecido el compositor y si él todavía puede añadir determinado adorno”. *Ibidem*, p. 209.

<sup>548</sup> “No es suficiente que [el intérprete] sepa ejecutar los adornos con gracia y empeño; pues la cuestión principal es que los incorpore en el momento apropiado. Algunos adornos resultan tan esenciales, que los compositores los escriben en los lugares donde deben ejecutarse; otros se dejan al gusto del intérprete”. SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig, Weidmann, 1792, p. 360.

<sup>549</sup> “Man höre Personen, die den Ruf haben, daß sie manierlich spielen, und zwar suche man solche Stücke von ihnen spielen zu hören, die man bereits kennt. Hiernach bilde man seinen Geschmack, und übe sich dabey selbst. Denn Regeln, die auf alle mögliche Fälle passen, hievon zu entwerfen, ist unmöglich, so lange die Musik ein unerschöpfliches Meer der Veränderungen bleibet, und ein Mensch von dem andern in der Empfindung zum Theil unterschieden ist”. [“Escúchese a aquéllos que tengan fama por tocar adornos, y en concreto escúchenles

Ya en 1722, en el prefacio a sus *Pièces de Clavecin*, F. Couperin critica a quien no respeta los adornos musicales escritos por el compositor<sup>550</sup>. J. Quantz reconoce que el uso de adornos corresponde a la buena interpretación, pero critica a los ejecutantes que, por carecer de buen gusto musical, abusan del uso de adornos, cambiando con ellos el sentido y la expresión de la obra. Sin embargo, distingue entre las diferencias de carácter que proporciona el abuso de uno u otro tipo de adornos y establece una curiosa la comparación entre música y gastronomía en relación con los adornos musicales:

“Sie machen den Gesang entweder durch überhäufte Vorschläge und Anzüge zu matt; oder durch einen Ueberfluß von ganzen und halben Trillern, Mordanten, Doppelschlägen, battemens, u. d. gl. zu bunt. [...] Die rareste und schmackhafteste Speise machet uns Ekel, wenn wir ihrer zu viel genießen musen. [...] Mit den kleinen Auszierungen gehe er um, wie man mit dem Gewürze bey den bey den Speisen zu thun pflaget [...]”<sup>551</sup>.

Por otra parte, este autor aconseja que los adornos correspondan con el carácter de la melodía que adornan<sup>552</sup>. En concreto, llama la atención sobre su empleo en pasajes donde “el tiempo apenas permite añadiduras, pues un exceso de adornos haría que no pudieran percibirse claramente”<sup>553</sup>. Además, advierte al intérprete para que los adornos no le lleven a acelerar el tempo para no perjudicar el curso melódico<sup>554</sup>.

---

tocar aquéllas obras que ya se conozcan. Fórmese así su propio gusto y practíquelas uno mismo. Pues, mientras la música sea un inmenso océano de posibilidades, y una persona difiera de las demás en su apreciación, resultará imposible enunciar reglas que se adapten a todos los casos posibles”.] MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Klavierspielen*. Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1755, primera parte, capítulo noveno, p. 44.

<sup>550</sup> “Je suis toujours surpris (apres les soins que je me suis donné pour marquer les agrémens qui conviennent à mes Pièces, dont j’ay donné, à part, une explication asés intelligible dans une Méthode particuliere connüe sous le le titre de L’art de toucher le Clavecin) d’entendre des personnes qui les ont apreses sans s’y assujétir. C’est une négligence qui n’est pas pardonnable d’autant qu’il n’est point arbitraire d’y mettre tels agremens qu’on veut “. [“Nunca consigo entender a la gente que aprende [mis obras] sin ajustarse a ellas (después del cuidado que he tenido en marcar los adornos que convienen en mis *Pièces*, sobre los que he dado una explicación inteligible a parte en mi método titulado *L’art de toucher le Clavecin*). Se trata de una falta imperdonable, pues es un hecho que respetar estos adornos no es algo opcional”.] COUPERIN, François. *Pièces de Clavecin*. París, edición a cargo del autor y de Boivin, 1722, libro III, prefacio.

<sup>551</sup> “Hacen la melodía demasiado lánguida con un exceso de apoyaturas o demasiado abigarrada con un exceso de trinos, mordentes, grupetos, battemens y similares. [...] Hasta el más rico y sabroso manjar nos produce rechazo si nos vemos obligados a comer mucho de él. Lo mismo ocurre con los adornos musicales. [...] En relación con los adornos, procédase como se haría con las especias en la comida”. QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch die Flöte traversiere zu spielen*, pp. 82-83.

<sup>552</sup> “Lustige und freche Veränderungen , müssen in keine traurige und modeste Melodie eingemenget werden”. [“No deberían insertarse adornos divertidos y desenfadados en melodías tristes y modestas”]. *Ibidem*, p. 120.

<sup>553</sup> “Absonderlich ist dieses in sehr geschwinden Passagien, wo die Zeit ohnedem nicht viel Zusatz erlaubt, zu beobachten: damit dieselben nicht undeutig und widerwärtig werden”. *Ibidem*, p. 109.

<sup>554</sup> “Mit den Manieren muß man sich im Zeitmaße nicht übereilen; sondern dieselben mit vielem Fleiße und Gelassenheit endigen: weil durch die Uebereilung die schönsten Gedanken unvollkommen werden”. [“Los adornos no pueden hacer que se acelere el tiempo; al contrario, hay que ejecutarlas con gran cuidado, pues al apresurarse, las ideas más bellas se quedan inacabadas”]. *Ibidem*, p. 141.

De forma similar, H. C. Koch, refiriéndose concretamente a la interpretación de *Adagios*, reconoce que la intención del compositor suele quedar ocultada tras la frecuente profusión de adornos. Resulta curioso que este autor plantee la cuestión de si la falta de adornos escritos se debe al deseo expreso del compositor de que una melodía se ejecute de forma simple según el texto o si puede relacionarse con una cierta delegación de responsabilidad creativa hacia el intérprete, permitiendo que éste desarrolle la ornamentación según su propio criterio. H. C. Koch finaliza esta reflexión enumerando las dos condiciones imprescindibles de la improvisación de adornos: respetar la intención melódica y no incurrir en faltas armónicas<sup>555</sup>.

L. Mozart vuelve a citar estas dos condiciones, pero es mucho más tajante en su opinión:

“Hier können iene ungeschickte Spieler, die alle Noten verkräuseln wollen, die Ursache einsehen, warum ein vernünftiger Componist sich ereifert, wenn man ihm die schon ausgesetzten Noten nicht platt wegspielt. [...] Genug! Man mache keine, oder nur solche Auszierungen die weder die Harmonie noch Melodie verderben”<sup>556</sup>.

Además, este autor recomienda al principiante que aprenda a leer correctamente la partitura antes de iniciarse en la práctica de los adornos musicales. Esta severidad puede relacionarse quizás con su experiencia como compositor que comprobaba con decepción cómo la intención plasmada en sus partituras se difuminaba a través de interpretaciones excesivamente “creativas” y alejadas del texto musical.

J. Quantz cita dos tendencias en cuanto a ornamentación, la italiana y la francesa. Respecto a esta última afirma:

“[...] von den französischen Componisten geschieht, mit allen Manieren dergestalt ausgeführet ist, daß nicht noch etwas könne darzu gesetzt”<sup>557</sup>.

---

<sup>555</sup> “Wenn jedoch maniert und variirt werden soll, und muß, so hüte man sich wenigstens dabey, den Sinn der Melodie ganz zu entstellen, und harmonische Fehler zu machen”. KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere, 1802, p. 929.

<sup>556</sup> “Los malos intérpretes que gustan de adornar todas las notas pueden descubrir aquí por qué se enoja un buen compositor cuando no se tocan las notas escritas sencillamente. [...] ¡Basta! No se haga ninguna ornamentación o, como mucho, tan sólo las que no deterioran la armonía y la melodía.” MOZART, Leopold: *op.cit.*, p. 209.

<sup>557</sup> “[...] los compositores franceses escriben todos los adornos, de modo que ya no puede añadirse nada más”. QUANTZ, Johann Joachim: *op.cit.*, p. 118.

También C. P. E. Bach, alaba la costumbre francesa de anotar su ornamentación con una exactitud escrupulosa y afirma que en Alemania se imitaba esta misma costumbre en relación al repertorio para tecla<sup>558</sup>.

Sin embargo, las prevenciones arriba citadas llevan a L. Mozart a decantarse por una escritura donde la apoyatura no aparezca resuelta, evitando que el intérprete o principiante adorne una melodía ya adornada por el compositor:

“Man könnte freylich alle die absteigenden Vorschläge in grosse Noten setzen und in den Tact austheilen. Allein wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind, oder de ralle Noten zu verkräuseln schon gewohnt hat, wie sieht es alsdann sowohl um die Melodie als Harmonie aus? Ich wette darauf ein solcher schenket noch einen langen Vorschlag darzu und spielet es also”<sup>559</sup>.

L. Mozart ilustra esta idea con el siguiente ejemplo: en el pentagrama superior representa una melodía ornamentada mediante apoyaturas que se escriben como notas de adorno, mientras que en el pentagrama inferior estas apoyaturas aparecen ya resueltas rítmicamente como parte de la melodía.



Figura 1: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 194.

Pese a todas las prevenciones expuestas arriba frente al uso indebido de los adornos, puede afirmarse que, con muchas reservas, éstos seguían aceptándose en las partes solistas. No obstante, todos los autores coinciden al señalar que la interpretación a conjunto no daba lugar a este tipo de práctica. L. Mozart dice así:

<sup>558</sup> “Auch hierinnen muß man den Frantzenen Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie in der Bezeichnung ihrer Stücke besonders sorgfältig sind. Die größten Meister unsers Instruments in Deutschland haben dasselbe [...] gethan”, [“También debe reconocérsele a los franceses que sean tan escrupulosos en la anotación de sus obras. Los grandes maestros de nuestro instrumento hacen lo mismo en Alemania [...]”], en: BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, p. 52.

<sup>559</sup> “Todas las apoyaturas descendentes podrían convertirse en notas grandes y distribuirse en el compás. Pero si llega un intérprete que no sepa que son apoyaturas escritas o que ya está acostumbrado a adornar todas las notas, ¿cómo quedarían entonces la melodía y la armonía? Apuesto que alguien así todavía añadiría una larga apoyatura y la tocaría de este modo”, en: MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 195.

“Und in Stücken, wo mehr als einer aus der nämlichen Stimme spielen, nehme man alle Noten so, wie es der Componist vorgeschrieben hat”<sup>560</sup>.

“Was würde es vor eine Verwirrung geben, wenn ieder nach seinem Sinne die Noten verkräuseln wollte? und wurde man nicht letztlich wegen der verschiedenen ungeschickt eingemischten abscheulichen Schönheiten keine Melodie mehr verstehen?”<sup>561</sup>

También H. C. Koch<sup>562</sup> y J. J. Rousseau<sup>563</sup> advierten al músico de orquesta de que se abstenga de adornar la melodía. Lo que se infiere de tantas prevenciones, en lo que todos coinciden e insisten, es que casi todo el mundo abusaba del empleo de adornos, por lo que se pretendía, si no atajar, sí al menos moderar esta práctica.

J. F. Reichardt, en su tratado dedicado a los músicos de orquesta, reconoce que en las partes de conjunto no se usan todos los adornos de que se sirven los solistas, tanto por temor a que parte de los miembros de la orquesta no los conozcan como por desconfianza de que sean capaces de interpretarlos correctamente<sup>564</sup>.

Si bien J. Quantz dedica su tratado a la flauta, tampoco se olvida de dedicar algunas anotaciones a la interpretación de otros instrumentos. Así, llama la atención que desaconseje por completo el uso de adornos en las voces de la viola y que aconseje precaución para su interpretación al violonchelo:

“Vor allen willkürlichen Zusätzen oder Auszierungen in seiner Stimme, muß sich ein guter Bratschist hüten. [...] Ein Violoncellist muß sich hüten, daß er nicht [...] den Baß mit Manieren zu verbrämen, und zur unrechten Zeit Seine Geschicklichkeit zu zeigen suche. Denn wofern ein Violoncellist, wenn er die Setzkunst nicht versteht, im Basse willkürliche Manieren anbringen will; so thut er noch mehr Schaden, als ein Violinist der Ripienstimme [...]”<sup>565</sup>.

---

<sup>560</sup> “Y en piezas en que más de uno toquen una misma parte, tóquense todas las notas tal y como el compositor las haya escrito” *Ibidem*, p. 209.

<sup>561</sup> “Qué gran confusión resultaría si cada cual en su voz enlazara las notas según su propio criterio? Y, ¿acaso se entendería finalmente alguna melodía después de estos horribles embellecimientos desiguales mezclados de forma desmañada?” *Ibidem*, p. 251.

<sup>562</sup> “Bey dem Vortrage der Ripienstimmen ist es durchaus nothwendig, daß sich der Ausfühler derselben aller solcher Manieren enthalte, die nicht ausdrücklich von dem Tonsetzer vorgeschrieben sind” [“En la interpretación de las voces del acompañamiento resulta necesario que el ejecutante se abstenga de hacer cualquier adorno que no esté escrito expresamente por el compositor”]. KOCH, Heinrich Christoph: *op. cit.*, p. 928.

<sup>563</sup> “[...] on fait ce qu’on veut dans un Solo, mais jamais Symphoniste que brode ne fut souffert dans un bon Orchestre” [“[...] en un solo puede hacerse cualquier cosa, pero jamás se aceptará un músico de orquesta que añada ornamentos”]. ROUSSEAU, Jean Jacques: *op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>564</sup> REICHARDT, Johann Friedrich: *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlin y Leipzig, George Jacob Decker, 1776, p. 38.

<sup>565</sup> “Un buen violista evitará todo tipo de añadiduras o adornos en su parte. [...] El violonchelista procurará [...] no arruinar el bajo con adornos, ejecutándolos en lugares inapropiados. Pues si un chelista no domina este arte e



La razón de ello es que la voz de violonchelo solía relegarse al acompañamiento de otras voces, debiendo servir como fundamento armónico de aquéllas y no como parte melódica. Según este argumento, el uso de adornos sí estaría permitido en los papeles de violonchelo solista. A ella le dedica los párrafos 19º a 24º de su capítulo XVII.

Otra de las condiciones impuestas por J. Quantz es que los adornos “caprichosos” se añadan únicamente sobre melodías que ya se hayan escuchado en su forma original<sup>566</sup>. Por otra parte, este autor desaconseja insertar adornos “divertidos y desenfadados” en melodías “tristes y modestas”. En este sentido, F. Galeazzi afirma:

“Deve l’ornamento ajutare l’espressione del principal sentimento, non guastarlo; onde il più valente esecutore è quello, che più sa entrare nella mente del Compositore, investirsi del carattere della composizione che deve eseguire, accrescerne l’energia, unire il proprio sentimento a quello del suo Autore, acciò ne resulti un tutto perfetto”<sup>567</sup>.

Debemos contextualizar todas estas críticas en una etapa de la historia de la interpretación todavía muy cercana a la práctica barroca, en la que el proceso de creación musical se extendía hasta su ejecución, que no estaba limitada a la reproducción literal del texto. La ornamentación apenas aparece descrita en los tratados alemanes del siglo XVII<sup>568</sup>. Tampoco aparece detallada en el repertorio musical, pues era el intérprete y no el compositor el responsable de la ornamentación. En este sentido, merece la pena destacar que las enseñanzas de la *Violinschule*, más avanzada respecto a otros tratados anteriores, ya no estén únicamente orientadas a la correcta improvisación de adornos según su propio criterio, sino que conociera las normas del buen gusto en cuanto a ornamentación y que, en algunos casos, se limitara a ejecutar los adornos escritos por el compositor. Más adelante se volverá sobre el tema con referencias concretas a la interpretación de los diferentes tipos de adornos musicales.

La clasificación más amplia de los adornos es la distinción que algunos autores establecen entre *Spielmanieren* (o adornos “tocados”) y *Setzmanieren* (o adornos “escritos”).

---

inserta adornos caprichosos en el bajo, hace más daño que un violinista *tutti* [...]”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 209 y 213.

<sup>566</sup> “Die Veränderungen müssen nur allezeit erst unternommen werden, wenn der simple Gesang schon gehört worden ist” [“Sólo deben hacerse cambios cuando la melodía simple ya se haya escuchado”]. *Ibidem*, p. 120.

<sup>567</sup> “La ornamentación debe ayudar a expresar el sentimiento principal y no entorpecerlo; así, el intérprete mejor dotado será aquél que sepa adentrarse en la mente del compositor, siendo completamente consciente del carácter de la obra que debe ejecutar, incrementando su energía, uniendo sus propios sentimientos con los del autor, de modo que surja un todo perfecto”, en: GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*. Ascoli, Francesco Cardì, 1817, pp. 218-219.

<sup>568</sup> Sin embargo, y como se verá en el apartado 9.2., la ornamentación ya desempeñaba un importante papel en repertorio y la tratadística española de los siglos XVI y XVII.

Así, mientras que estos últimos consisten en la atomización del tiempo correspondiente al valor “real” más largo, en ritmos más breves<sup>569</sup>, las *Spielmanieren* consisten en la inserción de adornos, tanto improvisados por el ejecutante como escritos por el compositor<sup>570</sup>. Si bien el epígrafe actual de adornos musicales se refiere a los recursos melódicos acuñados bajo el término de *Spielmanieren*, no siempre aparecen bien definidos los límites entre ambas categorías.

Los tratados del siglo XVI coincidían en asimilar los adornos instrumentales a los vocales, y este principio interpretativo perduró en algunos tratados hasta finales del siglo XVIII. Valga como ejemplo la definición que J. G. Sulzer ofrece de los ornamentos, como las “fórmulas” que cantantes e instrumentistas ejecutan sobre determinadas notas para diferenciarlas y destacarlas sobre las demás<sup>571</sup>. C. P. E. Bach también reconoce la equiparación de los adornos instrumentales y vocales, si bien relaciona este hecho con la influencia que el canto había ejercido sobre la práctica instrumental<sup>572</sup>. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII, el género instrumental había ido adquiriendo sus propios rasgos, diferenciándose del género vocal y, con él, también su ornamentación característica.

A continuación presento una tabla con los adornos comprendidos en los principales tratados de interpretación musical de mediados del siglo XVIII. Para su elaboración, he tomado como referencia dos tratados de cuerda (L. Mozart y F. Geminiani), un tratado de viento (J. Quantz), dos tratados de tecla (F. Marpurg y C. P. E. Bach) y un texto dirigido tanto a cantantes como a instrumentistas (G. Tartini).

El de G. Tartini es el más antiguo de estos tratados. De hecho, este texto se considera la primera fuente dedicada de forma exclusiva al estudio de la ornamentación en los instrumentos de cuerda frotada. Parece que su título original era *Trattate del appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, comme pure il trille, tremolo, mordente, ed altro*,

---

<sup>569</sup> Entre los adornos escritos, E. R. Sisman enumera la repetición de notas (*Schwärmer*), las carreras entre dos notas o figuras importantes (*laufende Figuren*), las figuras circulares (*rollende Figuren*), las figuras rotas (*gebrochene Figuren*) o las figuras mixtas. Véase: SISMÁN, Elaine Rochelle: *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 32.

<sup>570</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>571</sup> “So nennet man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen, um dieselben von den andern bloß schlechtweg angegebenen Tönen zu unterscheiden.” [“Así se denominan los adornos que ejecutan cantantes e instrumentistas sobre determinadas notas para diferenciarlas de otras que se ejecutan sin más”], en: SULZER, Johann Georg: *op. cit.*, p. 761.

<sup>572</sup> “Auch hierinnen muß man den Frantzosen Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie in der Bezeichnung ihrer Stücke besonders sorgfältig sind. Die größten Meister unsers Instruments in Deutschland haben dasselbe, wie wohl nicht mit solchem Ueberfluß, gethan, und wer weiß, ob sie nicht durch diese vernünftige Wahl und Anzahl der Manieren Gelegenheit gegeben haben, daß die Frantzosen anjetzo nicht mehr, wie vordem, fast jede Note mit einem solchen Zierrath beschweren, und dadurch die nöthige Deutlichkeit und edle Einfalt des Gesanges verstecken.” [“También debe reconocérsele a los franceses que sean tan escrupulosos en la anotación de sus obras. Los grandes maestros de nuestro instrumento hacen lo mismo en Alemania, quizás en exceso; y quién sabe si la elección y profusión de adornos no ha propiciado que los franceses ya no adornen como antes casi cada nota con un adorno, quedando oculta de este modo la verdadera claridad y sencillez de la melodía”], en: BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 52.

*con dichiarazione delle cadenze naturali e composte* pero el manuscrito original italiano no se ha conservado y actualmente se estudia la edición francesa del mismo: *Traité des agréments de la musique* a cargo de Pierre Denis (París, el autor, 1771). No obstante, Sol Babitz, autor de la traducción inglesa y edición crítica del mismo, se atreve a datarlo en torno a 1750, de modo que L. Mozart habría tenido tiempo para asimilar gran parte de su contenido a su *Violinschule* (1756)<sup>573</sup>.

En orden cronológico sigue el texto de F. Geminiani, que dedica a los adornos su “Ejemplo décimo-octavo”, enumerando catorce categorías de ornamentos<sup>574</sup>:

1. trino simple (*plain shake*)
2. trino compuesto (*turned shake*)
3. apoyatura superior
4. apoyatura inferior
5. mantenimiento (*trattenimento*) de una nota antes o después de un trino
6. *staccato*
7. incremento de intensidad (*crescendo*)
8. disminución de intensidad (*diminuendo*)
9. matiz *piano*
10. matiz *forte*
11. anticipaciones
12. escapadas (*separation*)<sup>575</sup>, que a su vez se adornan mediante mordentes, trinos o variaciones de intensidad y pueden acompañarse de una apoyatura sobre la segunda de las dos notas principales.

Nótese cómo muchas de estas categorías no corresponden a adornos, tal como se entienden en la actualidad, sino que se refieren a matices de articulación (*staccato*) o dinámicos (*piano, forte, crescendo, diminuendo*). Todos estos recursos musicales no serán tratados en el presente estudio, por no considerarse actualmente como adornos y por no estar tampoco comprendidos como tales en el texto de L. Mozart.

---

<sup>573</sup> TARTINI, Giuseppe: *Treatise on the Ornaments of Music*. Babitz, Sol (trad.). Nueva York, Carl Fischer, 1956.

<sup>574</sup> GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, Editor desconocido, 1751, p. 6-8.

<sup>575</sup> “Separaciones”, según su traducción literal. Como puede comprobarse en los ejemplos adjuntos, se trata de escapadas entre notas que situadas a intervalo de segunda o tercera ascendente, o de segunda descendente.



Figura 2: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), *Essempio XVIII*, p. 26.

J. Quantz distingue dos categorías de adornos “fundamentales” (*wesentlich*), las apoyaturas y los trinos, dedicándoles los capítulos octavo y noveno, respectivamente. Los denomina de este modo para distinguirlos de otros adornos “arbitrarios” (*willkürlich*). Mención especial merecen los adornos “fundamentales breves” (*französische Propretäte*), categoría en que se incluyen el semitrino, el grupeto, el mordente y el *battement*. J. Quantz incluye estos cuatro adornos en el capítulo de las apoyaturas. No obstante, considero que esta inclusión se debe a que el autor los utiliza como adornos compuestos en combinación con la apoyatura. Sin embargo, por su naturaleza, así como por afinidad con el resto de tratados comentados, he decidido mantenerlos en las categorías correspondientes: semitrino, mordente y *battement* en la familia de los trinos, y el grupeto en la de las notas de transición. Además, en la tabla aparecen incluidos como adornos compuestos de apoyatura.

En 1755, F. Marpurg lleva a cabo una extensa descripción de los adornos musicales, distinguiendo primero las categorías de *Spielmanieren* y *Setzmanieren*, y enumerando a continuación ocho tipos de adornos:

1. vibrato de tecla (*Bebung*),
2. *accent*: apoyatura (*Vorschlag*) y escapada (*Nachschlag*),
3. apoyatura doble (*Doppelvorschlag*),
4. apoyatura doble (*Schleifer*),
5. grupeto,
6. trino,
7. mordente y
8. acordes rotos

Resulta curioso que este autor incluya la apoyatura (*Vorschlag*) y la escapada (*Nachschlag*)<sup>576</sup> dentro de una misma categoría, la del *Accent*. Al etiquetar de este modo ambos recursos, puede pensarse que F. Marpurg consideraba que estos dos tipos de adornos tenían en común su capacidad de “acentuar”, es decir, de destacar o de dar relieve a determinada nota, adornándola de forma previa (tal como describe el prefijo alemán *vor*, en el caso de la apoyatura) o posterior (con el prefijo alemán *nach*, en el caso del mordente) a su ejecución como nota real de la melodía<sup>577</sup>.

L. Mozart ofrece una extensa descripción de los adornos musicales a lo largo de los capítulos noveno a undécimo de su *Violinschule*. Los capítulos noveno y décimo están dedicados casi de forma exclusiva a las apoyaturas y trinos, respectivamente<sup>578</sup>. Siguiendo las palabras de L. Mozart, el papel del instrumentista debía limitarse a ejecutar las apoyaturas anotadas por el compositor y no debía añadir otras de su propia invención. Sin embargo, parece que L. Mozart sí aceptaba una mayor intervención del intérprete en la inserción de trinos, mordentes, trémolo o vibrato, tal como se desprende de su descripción de estas categorías.

L. Mozart distingue entre estos adornos, “de uso general”, y otros “de uso infrecuente”<sup>579</sup> que aparecen enumerados en su capítulo undécimo y que he recogido en la categoría de “notas de transición”. De ellos dice:

“Alle diese Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo spielt; und dort sehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechslung einiger öfter nach einander kommenden Passagen”<sup>580</sup>.

Así, L. Mozart también deja a criterio del intérprete la inserción en la melodía de estos “adornos caprichosos”, tal como los denomina el compositor.

Hay que mencionar la distinción que C. P. E. Bach establece entre los adornos que aparecen indicados con pequeñas notas y símbolos específicos y los que aparecen ya resueltos como parte del discurso melódico, como ocurre con la ornamentación de las fermatas o

---

<sup>576</sup> He traducido como “escapada” el término alemán *Nachschlag*, si bien no son completamente equivalentes. El *Nachschlag* es un adorno que se ejecuta de forma posterior al pulso y adorna a la nota que le precede, que pierde parte de su valor.

<sup>577</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, p. 46.

<sup>578</sup> Desarrollaré estos adornos y otros ornamentos de sus respectivas familias en la segunda y tercera parte de este capítulo.

<sup>579</sup> “Hay otros tipos de adornos que a menudo reciben denominaciones italianas. Sólo el *battement* tiene origen francés: la *ribattuta*, el grupeto, la *tirata*, el *mezzo Cirkulo* [medio círculo] y otros más, son de procedencia italiana. Y, aunque no es muy frecuente oírlos nombrar, es mi intención presentarlos en este punto, pues no sólo no carecen de utilidad, sino que incluso se pueden aprovechar”, en: MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 245.

<sup>580</sup> “Todos estos adornos se usarán solamente cuando se toque a solo; y aún así, de forma muy comedida, en el momento adecuado y sólo con el propósito de variar un pasaje que se repita varias veces”. *Ibidem*, p. 251.

cadencias. Este autor dedica a los adornos el segundo capítulo de su tratado, distinguiendo siete categorías principales:

1. apoyatura,
2. trino,
3. grupeto,
4. mordente,
5. *anschlag*,
6. *schleiffer* y
7. *schneller*.

En la siguiente tabla, he incluido el *anschlag* y el *schleiffer* como variantes de la apoyatura doble, y he incluido el *schneller* como un tipo de mordente en tiempo rápido.

Estos textos aparecen ordenados en la tabla por orden cronológico y tomando como referencia la acertada clasificación de los adornos que R. Donington ofrece en su libro<sup>581</sup>. Este autor agrupa en cuatro familias los principales ornamentos barrocos: la familia de las apoyaturas (1), la de los trinos (2), la familia de las notas de transición (3) y los adornos compuestos (4). La familia de los trinos es la que engloba una mayor variedad de adornos diferentes; para hacer visualmente más llamativa la referencia a cada uno de ellos que hacen los diferentes autores, he representado cada una de estas categorías con un color.

1. Familia de las apoyaturas
  - a. Apoyatura simple
  - b. Apoyatura doble conjunta y disjunta
  - c. Apoyatura de paso
2. Familia de los trinos
  - a. Tremolo
  - b. Vibrato
  - c. Trino
  - d. Mordente
3. Familia de las notas de transición
  - a. Notas de paso

---

<sup>581</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, pp. 131-132].

- b. Notas de cambio
  - c. Grupeto
  - d. Acordes rotos
  - e. Notas fuera del pulso
  - f. Alteración rítmica, rubato
4. Familia de los adornos compuestos
- a. Apoyatura combinada con trino, semitrino, mordente, arpegio o grupeto
  - b. Grupeto ascendente
  - c. Trino con mordente o grupeto
  - d. Trino ascendente
  - e. Trino descendente
  - f. Cadencia doble
  - g. Trino con resolución
  - h. Retardo combinado con otros ornamentos

	APOYATURAS	TRINOS	NOTAS DE TRANSICIÓN	ADORNOS COMPUESTOS
G. TARTINI, 1750c	Apoyatura simple: ascendente y descendente	Vibrato ( <i>tremblement</i> )		
		Trino ( <i>cadence</i> ): de tono o semitono (en modo menor)		
		Mordente ( <i>mordant</i> )		
F. GEMINIANI, 1751	Apoyatura simple: superior e inferior	Tremolo: descrito como vibrato,		Trino con resolución: <i>turned shake</i> o <i>trillo composto</i>
		Trino ( <i>plain shake</i> o <i>trillo semplice</i> )		
		Mordente ( <i>beat</i> )		
J. QUANTZ, 1752	Apoyatura ( <i>Vorschlag</i> , <i>appoggiatura</i> , <i>port de voix</i> ) simple: en parte fuerte y en parte débil; superior e inferior	Trino. Trino de 3 <sup>a</sup> . Semitrino ( <i>Halbe Triller</i> ) corto y largo.	Grupeto ( <i>Doppelschlag</i> , <i>double</i> )	Compuestos de apoyatura: - <i>Halbe Triller</i> - <i>Doppelschlag</i> - <i>Pincé</i> , descendente - <i>Battement</i>
		<i>Battement</i> largo (trino) y corto ( apoyatura doble conjunta)		Trino con preparación ( <i>Vorschlag</i> )/resolución ( <i>Nachschlag</i> )
C. P. E. BACH, 1753	Apoyatura simple: al dar y de paso; larga y breve	Trino: común, inferior, superior y semitrino ( <i>Halbtriller</i> / <i>Pralltriller</i> ). Trino doble	<i>Doppelschlag</i>	Apoyatura seguida de <i>doppelschlag</i>
	<i>Anschlag</i> : apoyatura doble conjunta o disjunta, por 2 <sup>a</sup> ó 3 <sup>a</sup>	<i>Mordente</i> : largo y corto		Trino con resolución o apoyatura de preparación
	<i>Schleiffer</i> : apoyatura doble o triple, que rellena el salto entre dos notas	<i>Schneller</i> (mordente en tiempo rápido)		Semitrino antecedido por apoyatura y seguido de <i>doppelschlag</i>
F. MARPURG, 1755	Apoyatura simple: breve y larga	Vibrato ( <i>Bebung</i> )	<i>Nachschlag</i> : a modo de escapada, por grado	Apoyatura con mordente
	Apoyatura doble conjunta ( <i>Schleifer</i> ) y disjunta ( <i>Doppelvorschlag</i> )	Trino: simple y doble o compuesto.	Grupeto ( <i>Doppelschlag</i> )	
		Mordente ( <i>Mordant</i> o <i>Kräusel</i> ): corto y largo	Acordes rotos ( <i>Zergliederung</i> / <i>Brechung</i> o <i>Arpeggiato</i> )	
L. MOZART, 1756	Apoyatura simple: breve, larga y muy larga. Ascendente y descendente. Al dar y de paso.	Trino: lento, intermedio, rápido y acelerado. De 2 <sup>a</sup> mayor o menor. Trino doble y trino acompañado.	<i>Zurückschlag</i> o <i>ribattuta</i>	Trino con resolución o preparación
		Trémolo (otros instrumentos y voz) o vibrato (instrumentos de cuerda) en notas largas: lento, creciente y rápido	Grupeto ( <i>grosso</i> )	
		Mordente ( <i>mordant</i> o <i>pincé</i> ): ascendente o descendente	Círculo ( <i>Zirkel</i> )	
	Apoyatura doble conjunta y disjunta	<i>Battement</i> o mordente prolongado	Medio círculo ( <i>Halbzirkel</i> )	
			<i>Tirata</i> y <i>zug</i> ( <i>tirata lenta</i> ): ascendente y descendente	



Tras esta introducción estética sobre el uso de los adornos musicales y la enumeración de sus tipologías fundamentales, procederé al análisis detallado de cada una de ellas. Entre las categorías anteriores, destacan dos sobre las demás: las **apoyaturas** y los **trinos**, que son los adornos a los que más atención dedican los tratados. A ellos dedicaré la segunda y tercera parte de este capítulo noveno, respectivamente.

A lo largo de la exposición comparativa de los distintos tipos de adornos podrá ir comprobándose si los citados autores coinciden en sus planteamientos sobre la resolución de los mismos. Por otra parte, conviene verificar si existen diferencias notables entre la escuela interpretativa italiana (representada por los textos de F. Geminiani y G. Tartini) y germánica (L. Mozart, C. P. E. Bach, J. J. Quantz y F. Marpurg).

En relación con la cuestión sobre la homogeneidad de criterios interpretativos, también resultará interesante comprobar si la resolución de adornos difiere en relación al instrumento al que están dedicados fundamentalmente los tratados y si estas propuestas de interpretación registradas a mediados del siglo XVIII resultan aplicables de forma retroactiva al repertorio barroco.

## 9.2. LA ORNAMENTACIÓN EN LA TRATADÍSTICA Y EN EL REPERTORIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XVI-XVIII

La improvisación debió de ser muy frecuente en la música española de los siglos XVI-XVIII, tal como testifican las numerosas referencias en los tratados de la época. Una forma de improvisación era la variación de un fragmento melódico o de un esquema armónico: las llamadas “diferencias”.

Maurice Esses<sup>582</sup> menciona cinco técnicas de variación:

- anotación de ornamentos rítmicos o melódicos
- glosa: aumentación o disminución de una voz
- inserción de motivos rítmicos o melódicos en el patrón inicial
- alteración del ritmo armónico mediante sincopación
- inserción de nuevas armonías

En el presente apartado, por analogía con los contenidos desarrollados por Leopold Mozart en los capítulos correspondientes a ornamentación, me centraré en la primera de estas categorías.

Si bien el arte de la glosa corresponde a una categoría diferente, en ocasiones aparece recogido como técnica de ornamentación. La primera acepción recogida por la RAE para este término es la de “Explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender”<sup>583</sup>. Así, por extensión al ámbito musical, la glosa era el “comentario” musical, es decir el desarrollo rítmico-melódico, de temas populares u obras precedentes. F. Pedrell define la glosa como las “variaciones compuestas y ejecutadas sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas, salvando determinadas reglas establecidas en la técnica antigua”, pero reconoce que “algunos autores antiguos hacían uso de este nombre para indicar ciertos adornos viciosos y de mal gusto”<sup>584</sup>.

Entre las técnicas para glosar se incluía la ornamentación rítmico-melódica, pero también otras muchas, como el desarrollo rítmico de un pasaje mediante figuras de valor más breve, la adaptación instrumental de obras vocales, etc. Este recurso se utilizó con frecuencia en los siglos XV y XVI, tanto en música (fundamentalmente, en el repertorio para tecla) como en su vertiente literaria. En el ámbito musical, la glosa podía ser anotada por el compositor o

---

<sup>582</sup> ESSES, Maurice: *Dance and instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th Centuries*, vol. I. Nueva York, Pendragon Press, 1992, p. 586.

<sup>583</sup> RAE. Diccionario de la lengua española [en línea, <http://www.rae.es>; Fecha de acceso: 24/02/2015]. Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 2003.

<sup>584</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897. Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 1992, p. 205.

ser de invención improvisada por el intérprete. Esto requería bastante habilidad en el ejecutante, que debía conocer bien la melodía a glosar y dominar las técnicas de contrapunto y composición.

El “glosado” y la “diferencia” (variación de un tema que se expone previamente mediante técnicas de aumentación –queiebros, redobles–, disminución –síntesis del tema a sus rasgos esenciales–, contrapunto, etc.) son géneros instrumentales que recogen la técnica de la glosa como expresión de virtuosismo y que, por tanto, ya no requieren que el intérprete inserte más glosas.

Diego Ortiz publica su *Tratado de Glosas* en 1553, en el que, con sentido pedagógico, incluye extensas tablas de glosas. Este autor enumera tres maneras de ejecutar la glosa. La primera es la más perfecta y requiere una diferenciación rítmica clara de las notas reales que se adornan, mientras que la segunda manera permite una mayor flexibilidad del tiempo. La imagen siguiente muestra la ornamentación de un mismo intervalo mediante estos dos primeros tipos de glosa. Nótese cómo en el primer ejemplo existe una mayor sujeción al tiempo, con un mayor detenimiento en la primera nota. En cambio, el tiempo es más libre en el segundo ejemplo y el rango interválico es también mayor.



Figura 1: D. Ortiz: *Tratado de Glosas* (1553), fol. 3v.

La tercera forma, la menos recomendada, es aquella en la que la glosa se desvía demasiado del curso melódico de la composición. Asimismo, D. Ortiz aconseja al intérprete que anote qué voz se desea adornar, seleccionando después las glosas de su libro e incorporándolas en los lugares señalados<sup>585</sup>.

Algo más tarde, Antonio de Cabezón (\*1510; †1566) destaca como compositor de glosas. Santiago Kastner<sup>586</sup> afirma que Cabezón se limita a añadir glosas a obras vocales (misas, himnos, motetes, madrigales, *chansons* y romances), pero no a piezas instrumentales. Es decir, el arte de la glosa consistiría en transformar obras vocales en instrumentales al añadirles determinadas fórmulas melódicas, las glosas.

<sup>585</sup> ORTIZ, Diego: *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, Valerio y Luis Dorico, 1553, fols. 3v-4.

<sup>586</sup> KASTNER, Macario Santiago: *A interpretação a música hispânica para tecla desde 1450 até 1650*. Lisboa, Música Hispânica, 1936, p. 34.

Siguiendo las indicaciones de este autor, sólo el intérprete con experiencia podía tañer obras glosadas, mientras que los principiantes debían limitarse a obras más sencillas:

“Los que quieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan cuenta que toparan algunas vezes dos voces que van glosando, han de dexar la una, que menos al caso les pareciere hazer, y ansi se podran tañer con facilidad [...]. Los que quieren aprovecharse deste libro y no supieren tañer nada, han de començar a tañer los primeros duos, [...] y ansi poco a poco poner obras a tres y a quatro, que vean no llevan mucha glosa”<sup>587</sup>.

Tomás de Santa María dice que “solamente se hazen glosas en tres figuras, que son Semibreves, Mínimas y Semínimas, aunque las menos vezes en las Semínimas”<sup>588</sup>. Con esta afirmación, el autor se refiere a la técnica de glosar mediante disminución en las notas largas, reduciéndolas a valores más breves para mantener un fluido rítmico más dinámico. Tal como afirma I.-K. Hakalahti, este efecto toma especial sentido en la música para clavicémbalo, pues el sonido de este instrumento se apagaba rápidamente<sup>589</sup>.

Asimismo, Santa María recomienda glosar todas las voces de forma equilibrada e imitar en la glosa el curso imitativo de las voces. Para facilitar al intérprete la tarea de glosar, este autor incluye en su tratado una extensa tabla de glosas con que decorar unísonos, e intervalos de segunda a octava, tanto ascendentes como descendentes.

Como ejemplo de glosas pueden estudiarse los tientos de Heliodoro de Paiva (\*1502c.; †1552), Francisco de Soto (\*1505c.; †1563), Juan Bermudo (\*1510c.; †1565), Antonio Valente (\*1520c.; †1580c.), Antonio Carreira (\*1525; †1589) o Francisco Fernández Palero (†1597).

El libro de Francisco Correa de Arauxo<sup>590</sup> es un ejemplar característico del siglo XVII y supone una recopilación de tientos y otras prácticas con algunas indicaciones del autor. Correa omite ya todo tipo de comentarios sobre la glosa, pero se puede considerar que sus obras las incorporan escritas.

Mucho más tarde, en 1723, Pablo Nassarre publica en Zaragoza la segunda parte de su *Escuela Música según la práctica moderna*. Su cuarto libro está dedicado a la glosa y a las

---

<sup>587</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, Francisco Sánchez, 1578, p. XIX.

<sup>588</sup> SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de Tañer Fantasía*. Valladolid, Francisco Fernandez de Cordova, 1565, fols. 58-59v.

<sup>589</sup> HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584–1654) Facultad Orgánica (1626) as a source performance practice*. Tesis doctoral, Helsinki, Universidad de Helsinki, 2008, p. 166.

<sup>590</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica: con el qual, y con moderado estudio y perserverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Órgano, y sobretodo teniendo buen natural*. Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.

“habilidades en particular, que han de tener los Maestros de Capilla, Organistas y otras especies de Músicos”. De este modo justifica el autor la importancia de la glosa:

“Entre otras muchas, por tres razones, singularmente es utilísima en la musica la *glossa*: la *primera*, porque con ella es mucho mas armoniosa, assi por la variedad de los movimientos, como por las diversas cantidades de tiempo, figuras, y especies disonantes que median entre las consonantes: la *segunda* razon es, porque engendra mayor melodia, assi con la aceleracion de los movimientos, disminucion de figuras, modo de cantar gradatim, lo qual agracia mucho el canto, deleytando la potencia auditiva. [...] La tercera razon porque es utilísima la *glossa*, lo saben bien los Compositores, pues por medio de ella, passan de una consonancia à otra, executando muchos primores, que si no se valieran de ella, no podian, sin faltar a las reglas de el Arte: y no es el menor el poder expresar los afectos que pide la letra; assi acelerando los movimientos, deteniendose en unos mas, y en otros menos, usando muchas vezes de especies falsas [es decir, disonantes], que fueran impracticables por estar prohibidas, à no abonarlas la *glossa*.”<sup>591</sup>

Llama la atención que este tratado, publicado en 1723, desarrolle todavía y de este modo las cualidades de la glosa. No obstante, tal como apunta A. Howell<sup>592</sup>, P. Nassarre había comenzado a redactar su *Escuela música* en 1681, consumándola en 1723, año de su publicación. Es por ello que no puede considerarse un texto característico del siglo XVIII, pues hace referencia a etapas anteriores. Así, esta descripción puede relacionarse con la práctica de la glosa a finales del siglo XVII.

A modo de resumen, I.-K. Hakalahti, enumera los principios que guían el arte de la glosa. En primer lugar, resulta fundamental respetar el carácter de la obra, así como las normas de contrapunto; de este modo, es recomendable no simultanear glosas en dos voces al mismo tiempo para evitar errores como las 5<sup>as</sup> u 8<sup>as</sup> paralelas<sup>593</sup>. Por último, merece la pena adaptar el tipo de glosa al instrumento sobre el que se ejecute; así, el sonido del clave es más propicio que el del órgano, cuya mayor reverberación no se presta del mismo modo a este tipo de ornamentación melódica.

Volviendo a la categoría de la ornamentación musical, y tal como afirma José Luis de la Fuente, “el sistema terminológico de ornamentación melódica vocal-instrumental,

---

<sup>591</sup> NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Segunda parte, libro IV, p. 378.

<sup>592</sup> HOWELL, Almonte C.: *Pablo Nasarre's Escuela musica: A Reappraisal*. (PRUETT, James W., ed.). Chapel Hill, North Carolina Press, “Studies in Musicology: Essays in the History, Style and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon”, pp. 80-108.

<sup>593</sup> HAKALAHTI, Iina-Karita: *op. cit.*, pp. 165-190.

disfrutaba de la misma diversidad y confusión que en el resto de países vecinos. Aunque el resultado dependía, en gran medida, del “buen gusto”, se suponía al ejecutor lo suficientemente instruido en el estilo como para ser capaz de aplicar y practicar por sí mismo dichas indicaciones tan habituales y extendidas entre los compositores que incluso evitaban escribirlas en el cuerpo de la partitura.”<sup>594</sup>

Tan extendido debió de estar su uso que, al igual que en el área germánica, también en el ámbito hispánico se encuentran voces que previenen del uso abusivo de los ornamentos.

Juan Bermudo, en el capítulo 53, titulado “De algunos avisos para los tañedores” se manifiesta crítico con la profusión ornamental improvisada por el ejecutante. Si bien este juicio está dirigido fundamentalmente a la glosa, entendida como comentario a una melodía previa, el principio sobre el que se fundamenta la crítica es el de la fidelidad al texto original, es decir, el de la sujeción del intérprete a la voluntad del compositor:

“El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso: y es, que al poner la Musica no heche glosas, sino de la manera que esta puntado se ha de poner. Si la Musica de la ley vieja por su pesadumbre avia menester glosas: la de estos tiempos no tiene necesidad. No se yo como puede escapar un tañedor (poniendo obras de excelentes hombres) de mal criado, ygnorante y atrevido si las glosa. Viene un Christoval de Morales, que es luz de España en la Musica, y un Bernardino de Figueroa, que es unico en habilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer un motete, y uno que no sabe canto llano (porque un dia supo poner las manos en el organo) se lo quiere enmendar. Que otra cosa es echar glosas a una obra: sino pretender enmendarla. Ponen puntos demasiados: los quales el componedor no puso. Que otra cosa es esto: sino prestarle al componedor Musica. Saben los que de veras son cantores: que se tiene por afrenta entre los hombres de crianza hechar una boz a la obra de otro. Y si los ministriles, o cantores della tienen necesidad: piden licencia al que hizo la tal obra y usan de otros cumplimientos. Y esto no es enmendar: sino suplir, o cumplir ruegos de amigos. El tañedor que echa glosas va enmendado, o por mejor dezir borrando, todas las bozes. Entendido tengo, que algunos las hechan por que no gustan del harmonia, y travazon de lleva la Musica de estos tiempos. Confiesan en ello su grande ygnoracia, deshaziendo con importunas glosas la buena Musica, quitandole el buen ayre, y las graciosas fugas. [...] Si el tañedor fuere sufficiente para hechar glosas, por que es buen componedlo: no las ponga en obras de otros. Haga Musica de su caudal, quite, y ponga quantos puntos quisiere: como en cosa de su casa. Permite se un redoble, y tan disimulado que a penas se sienta. El redoble es como cantor que haze de garganta: lo cual sino es bueno, tan mal parece lo uno, como lo otro”.

---

<sup>594</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Diccionario de música*. (DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis, ed.). Madrid, Akal Música, 2007, p. 112.

De forma similar se expresa Miguel de Fuenllana en el prólogo de su *Orphenica lyra*. Obsérvese como el término glosa aparece referido en este comentario como sinónimo de ornamento (redoble):

“No pongo glosa todas vezes en las obras compuestas, porque no soy de opinión que con glosas ni redobles se obscurezca la verdad de la compostura, como vemos que algunos, contentos con sola su opinion, las obras que muy buenos autores han compuesto con excellente artificio y buen spiritu, puestas en sus manos las componen ellos de nuevo, cercandolas con no se que redobles, ordenados a su voluntad. Digo que si no fuere offreciendose clausula, o en tiempo que la misma compostura diere lugar no se debe en otra manera defraudar la compostura con las semejantes glosas o redobles y como dicho tengo, por la causa que aquí digo, yo no la pongo en las obras de ste libro: salvo al clausular, o en los lugares que la compostura lo demanda, como en las mismas obras se vera”<sup>595</sup>.

Andrés Guerrero también advierte del uso indebido de la ornamentación, si bien con el objetivo de lograr uniformidad en la música del culto. En su *Declaración de las rúbricas generales del Breviario romano*, citando a San Buenaventura, aboga por no “hazer passos, trinos, quiebros, redobles, ni contrapuntos: en particular los que por mostrar su voz, y porque sean oydos”, criticando especialmente a quienes, “sin saber contrapunto, ni por arte, ni por uso, cantan en los Oficios Divinos contra todo punto, dando que reyr a unos, y que murmurar a otros”<sup>596</sup>.

Sin embargo, no todos los autores se muestran contrarios a la práctica de la glosa. José de Torres, en el capítulo XIII de su tratado, titulado “De el modo de acompañar figuras disminuidas, o glosas, y de su inteligencia”, da algunas indicaciones sobre cómo acompañarla:

“Siempre que se hallan corcheas, o semicorcheas en los acompañamientos, regularmente se acompañan dando consonancia a la figura en que da, y alza el compás solamente, dejando las demás sin postura por passar por glosa, y por considerarse en dichos movimientos rápidos, notas de más valor que las abrazan, y comprenden [...]”<sup>597</sup>.

---

<sup>595</sup> FUENLLANA, Miguel de: *Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica lyra*. Sevilla, Martín de Montedoca, 1554, fol. IV.

<sup>596</sup> GUERRERO, Andrés: *Declaración de las rúbricas generales del Breviario romano*. Juan de Lanaja y Quartanet, Zaragoza, 1629, P. 398-399.

<sup>597</sup> TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de: *Reglas generales de acompañar*. Madrid, Imprenta de Música, 1702, p. 112-113.

Exemplo. de glosas, y su construcción, ò inteligencia.  
De Corcheas.



Figura 2: J. de Torres: *Reglas generales de acompañar* (1702), p. 113.

A continuación me centraré en las diferentes categorías de ornamentos melódicos, ordenándolos en dos categorías instrumentales: en primer lugar, los **instrumentos de tecla**; en segundo lugar, **instrumentos de cuerda pulsada** como la vihuela y la guitarra, dedicando un apartado a la ornamentación característica del repertorio para arpa. Finalmente, haré referencia brevemente a la ornamentación en el tratado para **violín** de J. Herrando.

No obstante, conviene definir en este punto los dos términos más recurrentes en la tratadística española. Los vocablos quiebro y redoble se utilizan (con frecuencia, de forma indiscriminada) para aludir a ciertas fórmulas de ornamentación melódica. El término quiebro proviene del verbo quebrar (romper) y aludía a ornamentos breves sobre una nota. El término redoble implica la repetición de alguna nota (la que se redobla). Felipe Pedrell define el quiebro como “trino rápido con gorjeo suave” y añade que el “quiebro en la música antigua equivalía al mordente moderno”<sup>598</sup>. Este autor sí que distingue entre el quiebro y el redoble, afirmando que “en la antigua técnica de las glosas o adornos, redoble significaba lo que hoy el *gruppetto* de cuatro notas. Los antiguos vihuelistas daban también el nombre de redoble al *gruppetto* y a veces al trino.”<sup>599</sup> A lo largo de los párrafos siguientes se estudiarán las definiciones de ambos términos en los tratados de las tres correspondientes categorías instrumentales .

<sup>598</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897. Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 1992, p. 384.

<sup>599</sup> *Ibidem*, p. 392.



Si bien quiebro y redoble son durante mucho tiempo los únicos términos que aluden a fórmulas de ornamentación melódica, a lo largo de los siguientes apartados se verá que los tratados utilizan además algunos otros vocablos para hacer referencia a ornamentos específicos de las correspondientes categorías instrumentales.

### **9.2.1. La ornamentación en los tratados para instrumentos de tecla**

Tal como afirma Santiago Kastner<sup>600</sup>, los compositores solían dejar que el intérprete decidiera sobre la aplicación de ornamentos. De este modo, las indicaciones sobre ornamentación que encontramos en los tratados de la época suelen ir dirigidas a la ejecución “técnica” de los adornos y no tanto a las normas sobre la improvisación de los mismos.

Uno de los primeros autores en tratar la ornamentación en los instrumentos de tecla es **Juan Bermudo**, que dedica a los redobles el segundo capítulo del segundo libro de su *Declaración de instrumentos musicales*<sup>601</sup>: “De los redobles y con que dedos se tomaran las consonancias”. Debe señalarse que Bermudo no distingue entre quiebro y redoble; en su texto no se mencionan los quiebros, pero el término redoble hace referencia a todo tipo de adorno.

En su estudio sobre J. Bermudo, Paloma Otaola relaciona la detallada explicación que hace este teórico del redoble con su frecuente uso instrumental según la moda de la época<sup>602</sup>. En el texto de Bermudo aparece una afirmación que parece justificar esta tesis: “Al tañedor de tal manera es defendido echar glosas que deve redoblar todo quanto pudiere”. Es por ello que insiste en la necesidad de practicarlos diariamente: “cada dia tengan una hora de lición de redobles. Deven enseñarse a redoblar con todos los dedos, que para esto tuvieren disposición y habilidad.”

J. Bermudo nombra dos tipos de redobles: de tono y de semitono, que se utilizan de acuerdo al modo en que esté escrito la pieza. Para redoblar, el autor recomienda tener en cuenta cuáles son los grados esenciales del modo. No obstante, también se menciona el redoble accidental, que es aquél en que se utiliza una nota que no pertenece al modo de la pieza. Respecto a la direccionalidad del adorno, Bermudo contempla redobles tanto superiores como inferiores:

“Ay redoble a la parte [voz] superior de el golpe, o a la parte inferior. Algunos redoblan a la parte superior, y no a la inferior: porque dizen, que el redoble a la parte inferior no es gracioso. Aconsejo a los que quieren aprender, que en ambos [en ambas manos] se ejerciten, y faciliten: porque veran golpes donde ambos se puedan con graciosidad dar”.

---

<sup>600</sup> KASTNER, MACARIO SANTIAGO: *op. cit.*, p. 79.

<sup>601</sup> BERMUDO, Juan: *Libro llamado Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555, fol. 46.

<sup>602</sup> ORTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 305-307.

En cuanto a la digitación, J. Bermudo propone redoblar con el dedo más cercano al que deba ejecutar la nota real: “Los sobredichos redobles se hazen con un dedo el mas cercano que esta al lado, del dedo que dio el golpe”. En general, se recomienda que los redobles se interpreten en la voz superior: “Todas las vezes que la mano derecha pudiere quedar libertada con solo el tiple: se debe hazer para el redoble”; pues, tal como añade más tarde el autor, “los redobles bien hechos en el tiple (por ser boz mas alta) hermostean mucho la Musica”.

Un apartado especial merece el redoble que se hace de forma simultánea en ambas manos. Nótese que el autor se refiere a un redoble oblicuo o en movimiento contrario (ascendente en una voz y descendente en la otra), pues sería un grave error armónico que ambos redobles se desarrollaran por movimiento paralelo. Este redoble simultáneo debe observar siempre que los intervalos que se formen sean consonancias: “no solamente guarde las consonancias en los golpes: pero tambien en los redobles”. Así, si las notas que se redoblan están a intervalo de octava, el movimiento será de  $8^a-6^a-8^a$  (si la mano derecha hace un redoble inferior y la izquierda, superior) o de  $8^a-10^a-8^a$  (viceversa). Si el intervalo inicial es de quinta, sólo se contempla que la mano derecha haga un redoble inferior y la izquierda uno superior, formándose los intervalos de  $5^a-3^a-5^a$ : si se hiciera al revés, aparecería el intervalo de  $7^a$ , que sin embargo debe evitarse al tratarse de una disonancia. En el caso del intervalo de tercera, la mano derecha haría un redoble superior y la izquierda, uno inferior, formándose los intervalos de  $3^a-5^a-3^a$ .

Por último, J. Bermudo hace referencia a lo que podría entenderse como un redoble doble simultáneo en una sola voz, lo que generaría una secuencia interválica consonante, de  $1^a-3^a-1^a$ :

“Un tañedor de los muy señalados en España redobla con dos dedos: el uno a la parte superior del golpe, y el otro a la inferior. [...] A mi oydo es cosa grata el dicho redoble: por la buena harmonia que haze: mayormente quando entra una boz sola.”

Muy cercano en el tiempo es el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* de **Luis Venegas de Henestrosa**. En el apartado correspondiente a los instrumentos de tecla, sólo menciona como adorno el quiebro. Por los detalles que da respecto a la digitación, se entiende que con este término se está refiriendo al trino:

“Tambien se ha de hazer abito enel quiebro, que sera enesta manera. Con la mano derecha, tocando en la tecla que quisiere con el dedo mas largo [corazón], y luego con el segundo [índice]: y tornando al de enmedio, y dar con el quarto, y quedar quebrando con los dos dedos, tercero y quarto: y esto haga primero a espacio, y luego un poco mas

apriessa, hasta hazerlo sueltamente. El quiebro dela mano yzquierda se ha de comenzar con el tercero dedo, y llegar hasta el pulgar: Y luego quedarse quebrando con el segundo y primero, hasta que venga otro movimiento del compas que se sigue”<sup>603</sup>.

Algo más tarde aparece otro texto fundamental para la técnica de tecla: el Arte de tañer fantasía de **Tomás de Santa María**<sup>604</sup>. Este autor sí que distingue entre quiebros y redobles, a los que dedica el capítulo 19 de la primera parte: “Del modo de hazer los redobles, y quiebros”. Su descripción es la más extensa y detallada, abordando los tipos de adornos y algunas pautas para insertarlos en la melodía.

Santa María nombra dos tipos de quiebros y dos tipos de redobles: quiebro sencillo, quiebro reiterado, redoble simple y redoble largo. Si bien los términos quiebro y redoble aluden a “puntos doblados, o reyterados”, en los que se alterna la nota adornada con otras situadas a distancia de tono o semitono, la longitud de ambos tipos de adorno es diferente.

El redoble tiene perfil circular (por lo que resultaría comparable a un grupeto) y es el más largo de todos los adornos; consecuentemente, se ejecuta sobre notas de mayor duración, es decir sobre las semibreves en compases enteros. No obstante, Santa María advierte “que los Redobles en ninguna manera se han de hazer muy largos, por quanto causan fealdad en la musica”. La interválica del redoble es siempre la misma, jugando con los intervalos de tono y de semitono:

“unas vezes lleva el Tono a la parte superior, y el Semitono a la parte inferior, y por el contrario, otras vezes lleva el Tono a la parte inferior, y el Semitono a la parte superior. Y notese, que en ninguna manera es licito hazer Redoble que lleve juntamente dos tonos [...] porque este redoble es muy desgraciado y desabrido para los oydos”<sup>605</sup>.



Figura 3: T. de Santa María: *Arte de tañer fantasía* (1565), fol. 47v.

<sup>603</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para contra punto*. Alcalá, Joan de Brocar, 1557. Primer libro, fol. vi.

<sup>604</sup> SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, primer libro, fols. 46-51.

<sup>605</sup> SANTA MARÍA, Tomás de: *Ibíd.*, fol. 47.

Hay dos clases de quiebros: El quiebro sencillo (que podría equipararse al mordente o mordente invertido) y el quiebro reiterado (similar a un trino largo). Los quiebros sencillos se ejecutan sobre valores breves (semínimas) y los reiterados, en mínimas. Sin embargo, no se hacen quiebros en corcheas ni semicorcheas, pues su duración no sería suficiente para insertar todas las notas del adorno.

“Los Quiebros reysterados se hazen en todas las Minimas, que se hieren con dedos que se pueden hazer, mas los Senzillos no se hazen en todas las Seminimas, pero en la una si, y en la otra no, y desta manera todas”<sup>606</sup>.



Figura 4: T. de Santa María: *Arte de tañer fantasía* (1565), fol. 47.

Existe una excepción en el quiebro sencillo sobre mínima “cuya Solfa haze, sol, fa, mi, fa”, es decir que tiene interválica de tono a la parte inferior y semitono a la superior:

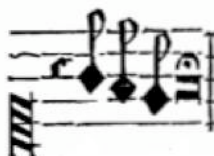


Figura 5: T. de Santa María: *Arte de tañer fantasía* (1565), fol. 47.

Sobre este tipo de quiebro dice Santa María que “necesariamente ha de llevar el Semitono a la parte inferior, y el Tono a la parte superior, porque de otra manera llevaria mucha desgracia y desabrimiento para los oydos”; de este modo, este quiebro sólo podría ejecutarse sobre las notas Do, Re, Fa, Sol y La (cuya nota superior natural está a distancia de tono).

Santa María reconoce la similitud que existe entre el quiebro reiterado y el redoble largo, por lo que aclara que estos dos adornos difieren “en que el Redoble tiene un punto mas, a la parte inferior”

<sup>606</sup> *Ibidem*, fol. 47.



Figura 6: T. de Santa María: *Arte de tañer fantasía* (1565), fol. 47.

Referida ya la clasificación de adornos en redobles y quiebros, sencillos y reiterados, más adelante sorprende una afirmación: “Una sola manera hay de Redoble, y seys de Quiebros”<sup>607</sup>. No obstante, parece que Santa María alude aquí a los adornos recomendados, de los que afirma lo siguiente:

“Estas maneras de Redobles y Quiebros, y la otra manera de Quiebro de Mínimas, que se hazen juntamente con Tono y Semitono, son muy nuevos y muy galanos, los cuales causan tanta gracia y melodia en la musica, que la levantan en tantos grados, y a tanto contentamiento para los oydos, que parece otra cosa distinta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razon se debe usar siempre dellos, y no de otros, por quanto son antiguos y no graciosos.”<sup>608</sup>

Los siguientes párrafos completan el desarrollo de subcategorías de adornos recomendados, las cuales recojo en la siguiente enumeración:

- Quiebros sencillos, con intervalo de tono o de semitono<sup>609</sup>:
  - o Inferior, de 3 puntos

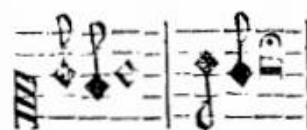


Figura 7: T. de Santa María: *Arte de tañer fantasía* (1565), fol. 48v.

- o Inferior, de 2 puntos (similar al anterior, sin el primer punto)
- o Superior, de 3 puntos

<sup>607</sup> *Ibidem*, fol. 47.

<sup>608</sup> *Ibidem*, fol. 48v.

<sup>609</sup> Si bien en primer lugar, y según la cita anterior, T. de Santa María afirma que estos cuatro quiebros se ejecutan sobre semínimas (“Quanto a los Quiebros, se ha de notar, que seys maneras que ay de Quiebros, las dos se hazen en Mínimas, y las quatro en Semínimas.”), más adelante se contradice y los nombra “quiebros de mínimas” (“De los otros quatro Quiebros de Mínimas, los cuales son Senzillos, esto es, no reyterados, los dos son para subir, y los otros dos para baxar”). Sin embargo, en los siguientes ejemplos se ve cómo el autor los utiliza tanto para adornar mínimas como semínimas.



Figura 8: T. de Santa María: *Arte de tañer fantasía* (1565), fol. 48v.

- o Superior, de 2 puntos (similar al anterior, sin el primer punto)<sup>610</sup>
- Quiebro sencillo sobre mínima que conjuga el intervalo de tono y de semitono (primer ejemplo de la página anterior)
- Quiebro reiterado sobre mínima
- Redoble

Santa María recomienda que estos dos últimos tipos de adornos se empiecen “desde un punto mas alto de donde fenece”; dicha preparación se ejecutaría al alzar y la segunda nota del adorno “ha de herir en la Consonancia que entonces se diere”<sup>611</sup>.

Si bien no es habitual que los textos de la época den pautas sobre el lugar en que deben ejecutarse los adornos, T. de Santa María desarrolla esta cuestión mediante diversos ejemplos, partiendo de la afirmación de que es preferible adornar los tiempos débiles:

“Los quatro Quiebro de Seminimas, assi los que son para subir como los que son para baxar, unas vezes se hazen en las Seminimas, que hieren en el Compas, y en el medio Compas, y otras vezes en las que no hieren en el Compas, ni en el medio Compas, y esta es la mejor manera y mas galana, porque da mas gracia a lo que se tañe.”<sup>612</sup>

Esta afirmación comprende el siguiente ejemplo, aplicable únicamente a melodías descendentes. En él, se adornan dos semínimas que siguen a una síncopa de semibreve<sup>613</sup>:



Figura 9: T. de Santa María: *Arte de tañer fantasía* (1565), fol. 51.

<sup>610</sup> Los adornos de dos notas podrían equipararse a las apoyaturas, de acuerdo a la siguiente descripción que hace de ellos Santa María: “el segundo punto [...] se ha de herir tan presto tras el primero, que casi hieran juntos aun mesmo tiempo, de suerte que parezca que se hiere seguida. Y notese que [...] el que es para subir, no es tan gracioso ni suena tambien a los oydos, como el que es para baxar, y por esta causa no tantas vezes se debe usar del”. *Ibidem*, fol. 49.

<sup>611</sup> *Ibidem*, fol. 48.

<sup>612</sup> *Ibidem*, fol. 50.

<sup>613</sup> *Ibidem*, fol. 51.

Los siguientes ejemplos contradicen la norma anterior, pero muestran que el quiebro se utiliza para destacar la nota extrema en una escala ascendente o descendente, para volver a continuación a la nota de partida<sup>614</sup>:

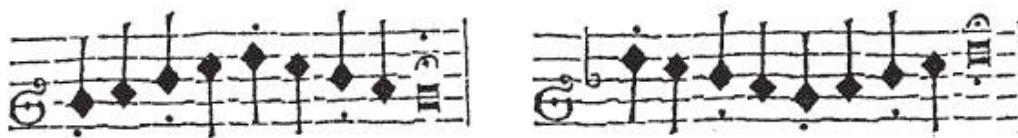


Figura 10: T. de Santa María: *Arte de tañer fantasía* (1565), fol. 51v.

Además, el autor insiste en que los adornos se desarrollen en ambas manos, de forma imitativa, “respondiendose a vezes desta manera [...] assi tañendose en caça como sin ella, lo qual en gran manera adorna la Musica y le da gracia [...]”.

Santa María también incluye consideraciones técnicas exclusivas del repertorio para tecla, como la digitación en los adornos o consejos sobre cómo “herir” las teclas<sup>615</sup>.

Pese a ser posterior al texto de T. de Santa María, **Hernando de Cabezón** sólo menciona los quiebros en el prólogo de las *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela* de su padre, **Antonio de Cabezón**:

“los quiebros se han de hazer con la mano derecha, con tercero y quarto, y con segundo y tercero dedos, y con la mano yzquierda, con tercero y segundo, y con segundo y primero dedos, y quiebren de la parte de arriba lo mas apriesa que pudieren, y no ha de ser largo, sino lo mas corto que pudiere, haziendo siempre fuerça en la tecla que la figura de la cifra demonstrare, donde a el le pareciere hazer quiebro”<sup>616</sup>.

Debe entenderse que el autor está aludiendo al quiebro simple (“lo mas corto que pudiere”), en el cual recomienda destacar la nota real apoyándose más en ella. Este comentario parece claramente referido a la interpretación en instrumentos de tecla. Pasando por alto las cuestiones técnicas sobre la digitación, sí conviene destacar la libertad que A. de

<sup>614</sup> *Ibidem*, fols. 51-51v.

<sup>615</sup> A pesar de la suma importancia de estas anotaciones, no parece adecuado insertarlas en este apartado, dedicado a nombrar los tipos de adornos que aparecen en los diferentes tratados, ordenados por categorías instrumentales.

<sup>616</sup> CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, Francisco Sanchis, 1578, fol. XX.



Cabezón concede al intérprete (“donde a el le pareciere hazer quiebro”) ante la ausencia de signos que indiquen los adornos.

Otro de los textos fundamentales para el estudio de la ornamentación es la *Facultad orgánica* (1626) del organista **F. Correa de Arauxo**<sup>617</sup>, muy posterior a los anteriores tratados. Este autor enumera cuatro tipos de adornos: los quiebros sencillos, los quiebros reiterados o doblados, los redobles sencillos y los redobles reiterados. A ellos les dedica el capítulo quinto de su tratado. De forma general, el autor recomienda adornar la melodía superior, y por ello recomienda resevar la mano derecha “porque quede libre para adornar la obra con quiebro, o redoble”<sup>618</sup>. No obstante, del análisis de sus tientos se desprende que, si bien Correa muestra preferencia por los redobles en la voz superior, también aparecen indicaciones (R mayúscula, como se verá más adelante) referidos a la ornamentación de las otras tres voces (según el estudio de I. K. Hakalahti, en las voces del Tenor, Contralto y Bajo, en este orden de preferencia<sup>619</sup>).

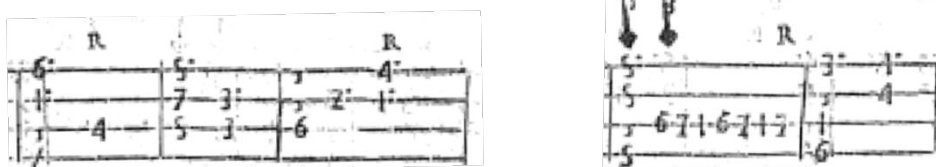


Figura 11: F. Correa de Arauxo: *Facultad orgánica* (1626), Tiento de 6º tono, cc. 9-11 y 36.

Los anteriores ejemplos pertenecen al sexto tiento (de sexto tono) de la *Facultad orgánica*. En el compás 9, el redoble hace referencia a la cifra 4 que aparece en la voz de tenor; en el compás 11, la R afectaría a la cifra 4 en el soprano; por último, en el compás 36, se ejecutaría un redoble en la parte de tenor (la R se ha colocado al final del redoble).

Como puede apreciarse, la música de Correa aparece anotada en cifra; en el prólogo a la obra, los ejemplos aparecen descritos mediante las sílabas de solmisación<sup>620</sup>. En el preámbulo al tiento 29, Correa avisa de la ausencia de indicaciones sobre el valor rítmico de los adornos:

“Advierto que en quiebros y redobles no ay numero determinado de figuras”<sup>621</sup>.

<sup>617</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica: con el qual, y con moderado estudio y perserverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Órgano, y sobretudo teniendo buen natural*. Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626, fols. 15v-16v.

<sup>618</sup> *Ibidem*, fol. 17.

<sup>619</sup> HAKALAHTI, Iina-Karita: *op. cit.*, pp. 181-183.

<sup>620</sup> Así, he considerado necesario anotar un modelo de cada tipo de adorno, de forma que resulte más claro y comprensible.

<sup>621</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *op. cit.*, fol. 75v.

Este enunciado habla de la flexibilidad que se esperaba del intérprete en la ejecución de los adornos; sin embargo, se puede afirmar que ambos tipos de adornos debían interpretarse rápido, pues el autor los considera simples fórmulas para subrayar las entradas de las diversas voces y, por tanto, carecían de relevancia melódica como pudieran tenerla las glosas. Si bien en el tratado de Santa María sí aparecen referencias sobre la parte del compás en que deben ejecutarse los adornos, en el texto de Correa no aparecen indicaciones al respecto<sup>622</sup>.

Por último, hay que mencionar que Correa tiene en consideración el tipo de instrumento sobre el que se ejecutan los adornos. Mientras recomienda que un redoble adorne la entrada de una voz en el clave, prefiere optar por un adorno más corto, el quiebro, para la interpretación en el órgano, de mayor reverberación.

El *quiebro* aparece descrito de forma similar a nuestro actual mordente. Correa cita el quiebro descendente (“una baxada y subida hecha con velocidad”) y, en este sentido, llama la atención que no mencione el movimiento contrario, de quiebro ascendente (equivalente a nuestro mordente invertido)<sup>623</sup>.

En primer lugar, el *quiebro sencillo* se construye mediante dos notas y, consecuentemente, se interpreta con dos dedos: “con tercero y segundo de la mano derecha, y vuelve a acabar con tercero”. Nótese que con esta expresión el autor se refiere a la mano derecha, pero en la mano izquierda la secuencia de digitación sería de 2º-3º-2º. Por los ejemplos solmizados que da el autor (Re-Ut-Re/ Mi-Re-Mi / Fa-Mi-Fa / Sol-Fa-Sol / La-Sol-La), se entiende que las notas que forman el quiebro sencillo han de proceder por grados conjuntos, a distancia de tono o de semitono<sup>624</sup>. Sobre el uso del quiebro sencillo, dice Correa:

“se puede (y aun se debe) usar en todo principio de verso, o obra, pequeña mas propriamente: y en medio de ella, en todos los semibreves, y minimas en que la mano (cualquiera que sea) se hallare desocupada de glosa: y quando se tañere el compas ligero, o a compas mayor”<sup>625</sup>.

---

<sup>622</sup> Así, en cada tipo de adorno he razonado la solución que aparece en el ejemplo resuelto, de acuerdo a los criterios de consonancia y disonancia.

<sup>623</sup> Como se ha visto más arriba, sí que habían aparecido menciones a este tipo de movimiento en tratados anteriores. Véanse los ejemplos extraídos del tratado de T. de Santa María o la digitación anotada por Hernando de Cabezón para estos adornos (2º y 3º ó 3º y 4º en la mano derecha, o 3º y 2º ó 2º y 1º en la mano izquierda).

<sup>624</sup> Este adorno es equiparable al mordente actual, y por ello, a pesar de la ausencia de indicaciones al respecto en el tratado de Correa, he considerado más apropiado que se resuelva al dar, tal como aparece en la siguiente imagen:



<sup>625</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *op.cit.*, fol. 16.

F. Pedrell define el verso o versillo orgánico como una “especie de prelude o intermedio que se intercala entre los distintos versillos de los salmos o cánticos de las estrofas de los himnos y otros cantos de la liturgia”<sup>626</sup>. D. Preciado añade que estos versos debían de estar basados en el tema del salmo, himno, cántico o, en general, parte de la misa, en el que se insertaran<sup>627</sup>. Así, el quiebro sencillo servía para remarcar el inicio de verso y llamar la atención sobre esta nueva sección. Sin embargo, la función del quiebro durante el curso melódico era la de adornar (a modo de relleno) algunas notas, sólo las de mayor duración (semibreves y mínimas). Si en estos puntos estaban “vacíos”, o según las palabras de Correa, “desocupados de glosa”, la función de los adornos era, por tanto, asegurar el fluir melódico para que no se viera detenido en las notas de mayor valor. Leyendo este comentario da la sensación de que Correa era partidario de una ornamentación muy profusa; sin embargo, parece que prima el sentido común cuando más adelante añade la siguiente aclaración:

“pareciera bien dexar algunos puntos llanos, de quando en quando sin ellos”<sup>628</sup>.

Sobre la ornamentación de los valores de menor duración, Correa acepta adornar las semínimas, aunque lo restringe a tiempos lentos, de forma lenta; no se pronuncia sobre el quiebro en corcheas, pero lo rechaza por completo en las semicorcheas:

“En seminimas podeis hazer el quiebro senzillo, en compas de espacio, en uno si, y en otra no: de modo que no son en todas. En corcheas (en compas muy despacio, y siguiendose semicorcheas) lo e visto hazer, aunque raras vezes, en semicorcheas nunca”<sup>629</sup>.

Resulta interesante comparar este punto con el texto de Santa María, que utilizaba una expresión similar, recomendando ejecutar quiebros sencillos “en todas las Seminimas, pero en la una si, y en la otra no”<sup>630</sup>, sin limitaciones sobre el tempo de las obras ni concesiones a los adornos en valores más breves. Así, la mayor permisividad de Correa respecto al uso de los adornos, en comparación con Santa María, se debe sin duda a los setenta años que separan los dos textos. Por otra parte, si bien hay un avance estilístico a favor de la tolerancia en la ornamentación, llama la atención que se mantenga una rigidez similar a lo largo de un lapso tan extenso de tiempo.

---

<sup>626</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897, p. 489.

<sup>627</sup> PRECIADO, Dionisio: *Quiebros y Redobles en Francisco Correa de Araujo*. Madrid, Alpuerto, 1973, p. 59.

<sup>628</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *op.cit.*, fol. 16v.

<sup>629</sup> *Ibidem*.

<sup>630</sup> SANTA MARÍA, Tomás de: *op. cit.*, fol. 47.

En segundo lugar, el *quiebro reiterado o doblado* (que podría equipararse con nuestro actual grupeto) se construye mediante tres notas, comenzando por la nota superior a la nota real, es decir, añadiendo al quiebro sencillo la nota inicial superior. De este modo, se interpreta con tres dedos (“con el dedo cuarto de la mano derecha, y prosiguiendo en todo como el primero”) es decir, 4<sup>o</sup>-3<sup>o</sup>-2<sup>o</sup>-3 en la mano derecha y 1<sup>o</sup>-2<sup>o</sup>-3<sup>o</sup>-2<sup>o</sup> en la mano izquierda.

Correa aporta cuatro ejemplos en solmisación (Mi-Re-Ut-Re / Fa-Mi-Re-Mi / Sol-Fa-Mi-Fa / La-Sol-Fa-Sol)<sup>631</sup>, de los que se concluye que el quiebro reiterado se forma a partir de tres grados contiguos, tanto a distancia de tono como de semitono. Por otra parte, todos estos ejemplos describen quiebros descendentes. Así, parece que Correa no tenía en cuenta los quiebros reiterados ascendentes, de forma contraria a como sucedía en el texto de T. de Santa María.

De nuevo resulta interesante remitirnos al texto de Santa María para su comparación; este autor era mucho más estricto con la situación del semitono en el quiebro de mínimas, que debía situarse estrictamente en la parte inferior del adorno<sup>632</sup>.

Para tomar una decisión sobre la realización rítmica del quiebro reiterado, hay que remitirse al preámbulo del tiento 29, donde Correa cita dos compases (cc. 29 y 41) en los que se ejecuta un quiebro, “cuyas primeras figuras valen cinco semicorcheas”<sup>633</sup>. Esta referencia alude a cierto detenimiento en la primera figura, por lo que he considerado ejecutar las siguientes figuras al alzar del siguiente tiempo, de la siguiente manera:



**Figura 12: Realización rítmico-melódica de un quiebro según la descripción de F. Correa de Arauxo.**

Sobre el uso del quiebro reiterado, Correa habla de su uso obligado:

“en principio de discurso, o obra larga grave, y en cosas de compas grave, como de diez y seis figuras al compas, y de ay para arriba, y quando en estas obras hubiere un semibreve (o minimas a vezes) desocupado en el compas; sin glosa que estorve el hazerlo”<sup>634</sup>.

<sup>631</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *op. cit.*, fol. 15v.

<sup>632</sup> SANTA MARÍA, Tomás de: *op. cit.*, fol. 47v.

<sup>633</sup> CORREA DE ARAUXO, Francisco: *op. cit.*, fol. 75v.

<sup>634</sup> *Ibidem*, fol. 16v.

Es decir, de nuevo el quiebro tiene una doble función: remarcar el inicio de una pieza y mantener el fluir de notas cuando la melodía sufra alguna parada por estar libre de glosa o tratarse de notas largas. Cuando habla de compás grave, debe entenderse que se refiere, al menos, al compás de compasillo o al compás partido. Nótese que la mayor duración de este adorno respecto al quiebro sencillo, hace que no esté contemplado para adornar valores inferiores a la mínima.

A continuación, Correa define el *redoble* (trino, trinado o quiebro, tal como admite que lo llamaban los cantores) como la “repercusion de dos signos propincuos con quiebro senzillo a la postre”<sup>635</sup>. Es decir, el redoble podría equipararse al trino actual, que adorna una nota alternándola con su grado conjunto y cuya resolución consiste en un quiebro sencillo. Correa enumera dos tipos de redoble: el sencillo y reiterado.

Si bien Correa aplica el uso de ambos tipos de quiebros (sencillo y reiterado) en cualquier voz y adornando cualquier nota, se muestra más restrictivo en el uso de redobles, que sólo pueden ejecutarse para rellenar la distancia de semitono:

“assi el senzillo como el doblado, se pueden hazer en todas las voces y signos: en el ut, re, mi, fa, sol, y la; y assi quando no se pudiere hazer el redoble, por ser entre tonos, se haga este en su lugar [...] y nunca useis de redoble (de mi consejo) entre dos tonos, como son: ut, re, y re, mi, y fa, sol, y sol, la, sino en semitono, mi, fa, o sostenido”<sup>636</sup>.

El *redoble sencillo* consta de tres notas (es decir, la nota que se adorna, y los grados inferior y superior a ella), que se ejecutan con los dedos 2º 3º-4º de la mano derecha o con los dedos 3º-2º-1º de la mano izquierda. A continuación anoto un redoble sencillo sobre la nota Sol (que resuelve en el La):



**Figura 13: Realización rítmico-melódica de un redoble sencillo según la descripción de F. Correa de Arauxo.**

<sup>635</sup> *Ibidem*, fol. 15v.

<sup>636</sup> *Ibidem*, fol. 16v.

El redoble reiterado se construye a partir del redoble sencillo, al que “se le añade al principio un numero, mas el dedo pulgar”<sup>637</sup>. Así, puede considerarse que este adorno equivale al trino con preparación. Debe entenderse que Correa se refiere al pulgar de la mano derecha y que, de forma análoga, en la mano izquierda se ejecutaría la nota inferior al principio del adorno con el 4º dedo. La siguiente imagen correspondería a la resolución de un redoble reiterado sobre la nota Sol:



Figura 14: Realización rítmico-melódica de un redoble reiterado según la descripción de F. Correa de Araujo.

Correa no especifica diferencias en el uso de estos dos tipos de redobles, aplicándose ambos

“en el sostenido de toda clausula llana, que dure un compas, o mas, y en todos los mies para acabar en los faes inmediatos mas arriba, por via de clausula; en conclusión en todo semitono mayor llano, que dure un compas”.

Pero, sin duda, es la anotación de los redobles lo que hace especial al texto de Correa. Tal como el mismo autor señala, “estos redobles los acostumbro (a veces) señalar poniendo una R encima, que quiere dezir Redoble, por evitar de puntarlos por cifra”. D. Preciado apunta a que Correa es el primer autor en indicar el lugar exacto donde desea que se ejecuten redobles en sus tientos<sup>638</sup>. Sin embargo, no aparecen indicaciones sobre el lugar de ejecución de los quiebros, a excepción del citado preámbulo al tiento 29. En las 69 piezas contenidas en la *Facultad Orgánica*, aparecen más de doscientas R. Por lo general, las obras más sencillas y breves están menos ornamentadas; además, Correa prefiere adornar los valores más largos y las voces del soprano y del tenor son las más ornamentadas.

Más arriba citaba la *Escuela Música* de **Pablo Nassarre** como modelo de tratado anacrónico, en el que llamaba la atención la obsolescencia de los contenidos relativos a la glosa. Si bien brevemente, este autor también menciona dos tipos de adornos, aleado (“por la

<sup>637</sup> *Ibidem*, fol. 16.

<sup>638</sup> PRECIADO, Dionisio: *Quiebros y Redobles en Francisco Correa de Araujo*. Madrid, Alpuerto, 1973, p. 30.

similitud que tiene en los movimientos de los dedos con los de las alas de las aves”) y trino (curiosamente, relaciona su etimología con el supuesto hecho de que “los Antiguos los tres sonidos primeros los executavan con tres dedos distintos en diferentes teclas”<sup>639</sup>), que difieren entre sí en el número de sonidos que los forman: tres en el caso del aleado, y cinco o más en el trino.

P. Nassarre condiciona la ejecución de estos adornos a la detención del ritmo melódico, para evitar de algún modo que el fluir melódico se pare por completo; en este sentido, la ornamentación cumple una función de “relleno” para evitar el vacío sonoro que se producía al apagarse el sonido de las notas largas en ciertos instrumentos. Así pues, no aparecen indicados mediante ningún signo, pues el autor deja a criterio del instrumentista la decisión sobre la elección de uno u otro adorno. Una de las premisas que debía tener en cuenta es, sin duda, la adecuación a la acústica del instrumento:

“En los Clavicordios, Arpas, y demás Instrumentos de cuerda, conviene, que sea el trino todo aquel tiempo que tiene de valor la figura; porque concluído con él cessa el sonido: pero en el Organo, aunque sea la detencion de él la mitad de el valor de la figura, importa poco, pues no cessa el sonido no moviendo el dedo de la tecla”<sup>640</sup>.

Teniendo en cuenta las indicaciones sobre el número de notas que conforman cada adorno, el aleado y el trino podrían identificarse fácilmente con el mordente y el trino actuales, respectivamente, que resuelvo en notación actual para mayor claridad (en la *Escuela Música* sólo aparecen descritos, pero no hay realización musical de los mismos). La elección rítmica se basa en las indicaciones respecto al número de notas que corresponden a cada adorno, así como en las anotaciones respecto al caso particular del órgano, que invitan a detener el trino a “mitad de el valor de la figura”. Es decir, recomienda trinar únicamente durante la primera parte de la duración de la nota que se adorne y detenerse en la nota real en la segunda mitad, pues un trinado continuo resultaría excesivo si se considera la reverberación natural del órgano. Si bien es cierto que P. Nassarre no da indicaciones sobre dónde debe comenzarse el adorno, sí que estima conveniente “que se hagan à tiempo, de modo, que no se falte el compás”<sup>641</sup>.

---

<sup>639</sup> NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Segunda parte, libro IV, p. 470.

<sup>640</sup> *Ibidem*.

<sup>641</sup> *Ibidem*, p. 471.



**Figura 15: Realización rítmico-melódica, según la descripción de F. Correa de Arauxo, de un aleado superior e inferior, del trino en el órgano y del trino en los instrumentos de cuerda.**

Respecto a los intervallos que conforman ambos adornos, el referente para esta resolución concreta son las indicaciones sobre su digitación en el teclado. Habitualmente, los responsables son el 3º y 4º dedo en la mano derecha, y el 2º y 1º en la izquierda, si bien P. Nasarre tampoco descarta su ejecución con otros dedos:

“La ejecución de el trino ha de ser quando es con la mano derecha regularmente con el dedo tercero, y con el inmediato al pequeño; el que ha de comenzar, y acabar, ha de ser siempre el tercero [...]. Para trinar con propiedad, importa mover los dedos con velocidad, de modo, que los sonidos sean con distinción, sin alcanzar uno à otro [...]. Y aunque de una, y otra mano son los dedos que he dicho con los que comunmente se hacen los trinos, le servirá de gran provecho el ejercicio de trinar con todos los otros; assi por agilizarlos, como por no mudar de dedos quando se ofreciere hazer algun trino breve en el continente de la musica que fuere tocando, haziendolo con los dedos que le vienen successivos”<sup>642</sup>.

De ello se entiende que el trino comienza y acaba por la nota real y se adorna con la inmediata superior. Sin embargo, P. Nasarre da dos opciones de digitación para ejecutar el aleado en la mano derecha (3º-2º-3º, ó 3º-4º-3º) y otras dos para la mano izquierda, que permiten identificar este adorno con el mordente y con el mordente invertido:

“Su ejecución es de dos modos, porque tres sonidos de que consta tan solamente, de un modo es hiriendo la tecla principal con el tercer dedo, y con el índice la demás abaxo, bolviendo á herir con el tercer dedo en el punto principal [...]. El otro modo es, que después de aver pulsado la tecla con el dedo tercero, toca la de mas arriba con el inmediato al pequeño, bolviendo á pulsar la tecla de antes con el mismo tercero: todo lo dicho se entiende, quando se hazen con la mano derecha. Que quando son con la mano izquierda, el punto principal, siempre se pulsa con el dedo index, el de mas arriba con el pulgar, y el de mas abaxo con el tercero”<sup>643</sup>.

<sup>642</sup> *Ibíd.*, p. 470.

<sup>643</sup> *Ibíd.*



Nótese que el tratado de P. Nassarre difiere bastante con los anteriores tratados para tecla en las consideraciones sobre los adornos. Si bien en el fondo está presentando dos modelos de ornamento, uno breve (aleado) y otro largo (trino), al igual que ocurría en otros textos con las referencias al quiebro y al redoble, la nomenclatura lo acerca más a otros tratados para cuerda pulsada, como se verá más adelante. De nuevo cabe relacionar este hecho con el amplio lapso de tiempo que P. Nassarre dedicó a la redacción de la *Escuela Música*, durante la cual debió de conocer textos dedicados a otros instrumentos y evaluar la influencia que podrían tener sobre el desarrollo de la técnica de tecla.

En este punto hay que citar también las *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa*, de **José de Torres**. Si bien en la primera edición de 1702 el autor no hace referencia a la ornamentación melódica, la segunda edición de 1736 añade un cuarto libro sobre el modo de acompañar según el estilo italiano<sup>644</sup>. En él cita las *acciaccaturas* que practican los italianos “en los Recitados y Areas graves” sobre el clavicordio. El autor se refiere a ellas como “posturas o golpes”, a los que califica de “muy extravagantes”, si bien “tolerables y de muy rara y estraña armonia”:

“para executar, y entender dichas posturas, es preciso valerse de aquellos que llamamos mordientes, que es herir con velocidad la tecla antecedente negra, para mantenerse despues en la inmediata blanca”<sup>645</sup>

Nótese que estas *acciaccaturas* aparecen se señalan en color negro para diferenciarlas de las notas principales a las que adornan, en blanco. Se trata siempre de una disonancia (de 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> ó 7<sup>a</sup> respecto a la nota fundamental del acorde) que resulte reglamentariamente en dirección ascendente. Si bien el autor las califica de “mordientes” en la descripción anterior, según la nomenclatura actual se asimilarían a la categoría de apoyaturas breves.



Figura 16: J. De Torres: *Reglas generales de acompañar* (1736), p. 120.

<sup>644</sup> TORRES, José de: *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa*. Madrid, Imprenta de Música, 1736.

<sup>645</sup> *Ibidem*, p. 120.

Un cuarto de siglo más tarde aparece el tratado del **Padre Antonio Soler**. En *La llave de la modulación*<sup>646</sup> no se describe ningún tipo de adorno, pero los ejemplos musicales de su primera parte incluyen trinos y apoyaturas, tal como se muestra en los siguientes ejemplos:



Figura 17: A. Soler: *La llave de la modulación* (1762), p. 101.

Las *Lecciones de clave* de Benito Bails<sup>647</sup> es otro de los tratados de referencia para tecla en el siglo XVIII, pero no incluyen indicaciones sobre la ornamentación. Si bien el *Mapa Armónico Práctico* de Francisco Valls está dedicado fundamentalmente al arte de la composición, su último capítulo se refiere a los “defectos por parte de los executores”, refiriéndose brevemente a la ornamentación:

“Es grave defecto tambien glossar lo que se canta, o tañe, y mucho mayor en los baxos, siendo instrumentos, o voces; porque con las glossas se destruye aquella composicion, y si sucediesse en los acompañamientos seria mucho peor. El remedio de todo es: que cada uno cante, o taña su parte fiel y exactamente; sin añadir, ni quitar nada de lo que pinta el papel, cantandole sin afectacion, ni desayre, sino con el espiritu que pide aquella Musica: no entendiendo con esto, que no pueda cada qual adornar aquella parte, pero sin desfigurarla; antes bien digo, que no poniendo el instrumentista, o cantante algo del caudal proprio, será una Musica insipida, y mucho mas si es de una, o dos voces. Imítense en esto, a Italianos, y Franceses, que son exactísimos, tanto en executar lo que expressan las notas, como en los adornos con que las visten. Oy en España estan ya muy remediados, en voces e instrumentos los referidos abusos”<sup>648</sup>.

<sup>646</sup> SOLER, Antonio: *Llave de la modulación*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1762, p. 101.

<sup>647</sup> BAILS, Benito: *Lecciones de clave, y principios de Harmonía*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1775. [Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 1992.]

<sup>648</sup> VALLS, Francisco: *Mapa armónico práctico*. Barcelona, Ms., 1742. Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783, fols. 282v.-283r. [Edición facsímil: PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.), Barcelona, CSIC, 2002].

Este tipo de crítica a la excesiva intervención del intérprete se encuentra también en los tratados instrumentales de la misma época en el área germánica, como se veía en el apartado anterior. F. Valls recomienda el “término medio”, pues reconoce que la ausencia total de adornos resultaría “insípida”. No obstante, es relevante la última afirmación que reconoce que este tipo de abusos ya se estaban “remediando” en España. En este sentido, se revela en qué estado tan adelantado se encontraba la interpretación en el área hispánica, que a mediados del siglo XVIII abogaba por una ejecución exacta del mensaje del compositor, lejos de todo exceso ornamental barroco.

De la lectura de todos los textos anteriores puede concluirse que no existe homogeneidad en la descripción de quiebros y redobles, y que, a excepción de la *Facultad orgánica* de F. Correa, no aparecen indicaciones sobre el lugar donde deben ejecutarse. Por tanto, el intérprete debe encargarse de investigar en las fuentes y guiarse por las anotaciones de estos tratados a la hora de afrontar la ornamentación en el repertorio para tecla, de acuerdo a los requisitos de cada contexto histórico y estilístico. Al mismo tiempo, y tal como afirma J. Bermudo, el intérprete debe ejercitarse cotidianamente en la práctica de adornos, pues no hay que olvidar el componente mecánico de estas fórmulas sobre los instrumentos de tecla.

De cualquier modo, no hay que olvidar que la función última de quiebros y redobles es puramente estética, de ornamentación de la melodía, a la que brindan otro carácter de acuerdo a las indicaciones del compositor o al criterio del intérprete, pero siempre siguiendo el gusto del contexto.

### **9.2.2. La ornamentación en el repertorio para vihuela, guitarra y arpa**

La ornamentación es una de las principales diferencias entre el repertorio para cuerda pulsada y el de tecla. La **vihuela** es, sin duda, el instrumento que mayor teorización recibe en lo referente a los adornos, lo que indica la importancia de este instrumento en el área hispánica durante este periodo, así como su especial adecuación para la ejecución de adornos melódicos.

De acuerdo con las palabras de Emilio Pujol en el prólogo a su edición de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de **Alonso Mudarra**,

“en ninguna parte del libro de Mudarra encontramos concepto alguno que autorice al vihuelista a intervenir con su propia iniciativa en la introducción caprichosa de ornamentos ni glosas que pueden variar el trazado de las voces. La música de vihuela difiere en esto de la música cifrada para tecla en la misma época”<sup>649</sup>.

Sin embargo, esta afirmación puede parecer bastante severa, pues sólo una década más tarde, **Miguel de Fuenllana** dedica un apartado de su libro para vihuela a los redobles, que clasifica en tres tipos<sup>650</sup>:

La *primera* y más imperfecta es el *dedillo*, que califica así:

“facil y agradable al oydo, pero no se le niegue imperfection pues una de excellencias que este instrumento tiene es el golpe con que el dedo hiere la cuerda. Y puesto que en esta manera de redoble, el dedo quando entra hiere la cuerda con golpe, quando sale no se puede negar el herir con la uña, y esta es imperfection, assi por no ser el punto formado, como por no aver golpe entero ni verdadero. Y de aqui es que los que redoblan con la uña hallaran facilidad en lo que hizieren, pero no perfection”.

De estas palabras se desprende que M. de Fuenllana critica el golpe de la uña y, a cambio, prefiere tocar con la yema, quizás por el mayor control que se obtiene de este modo sobre el ataque. A pesar de estar incluido entre los redobles, el dedillo es más bien un tipo de técnica que F. Pedrell define como “el efecto de la percusión rápida de una nota producida sobre una o varias cuerdas”<sup>651</sup>. Por tanto, no supone la interpretación de un adorno claramente

---

<sup>649</sup> MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, Juan de Leon, 1546. [PUJOL, Emilio (ed.): Barcelona, CSIC, 1949, p. 89.]

<sup>650</sup> FUENLLANA, Miguel de: *Libro de musica para Vihuela intitulado Orphenica lyra*. Sevilla, Martin de Montedoca, 1554, fols. 4r-5.

<sup>651</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897. Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 1992, p. 132.

delimitado sino que consiste más bien en la creación de un efecto sonoro. Frank Koonce equipara este primer método a un tipo de vibrato<sup>652</sup>, pero parece más plausible compararlo con el rasgueado, que se obtendría mediante un movimiento oscilatorio de la mano derecha, que repercute rápidamente sobre una nota.

La *segunda manera* de redoblar es mediante dos dedos (“el dedo pulgar y su compañero”), es decir, con las yemas de los mismos, y la califica como muy buena. Nótese que estos dos dedos son los más fuertes e independientes de la mano, por lo que resultan más hábiles para la ejecución de adornos; sin embargo, la posición en que redoblaría sería enfrentada, por lo que quizás la uña del pulgar todavía interfiriera de algún modo en el sonido. Si bien considera que resulta idóneo en las cuerdas más graves

“por estar las cuerdas mayores mas cercanas al dedo pulgar [...]. Y tambien porque las cuerdas ya dichas como sean mas gruesas y de mayor cuerpo que las que se siguen, ay necesidad que el redoble sea mas entero, y con mayor fortaleza”,

reconoce que esta forma de redoblar puede usarse también en las otras cuerdas, tal como afirma que “lo hazen los estrangeros de nuestra nacion”.

La *tercera manera* se realiza “con los dos dedos primeros de los quatro, que son en la mano derecha”, es decir con los dedos índice y medio, y la califica como excelente

“en velocidad como en limpieza, como en ser muy perfecto lo que con el se tañe, pues como dice es, tiene gran excellencia el herir la cuerda con golpe, sin que se entremeta uña ni otra manera de invencion, pues en solo el dedo, como en cosa biva consiste el verdadero spiritu, que hiriendo la cuerda se le suele dar”.

Es decir, si bien Fuenllana prefería que el pulgar se ocupara de adornar las notas más graves, a continuación reconoce la mayor limpieza de este tercer método; en efecto, el segundo y tercer dedos pulsarían la cuerda situados en la misma dirección, por lo que sólo actuaría la yema del dedo.

Si bien esta descripción de las tres formas de redoble resulta interesante, puede observarse cómo el autor se está refiriendo únicamente a la técnica digital que se utiliza para adornar determinadas notas, pero no a las categorías de adornos, propiamente dichas. Es decir, las técnicas segunda y tercera podrían aplicarse para ejecutar cualquier tipo de adorno, tanto un quiebro como un redoble.

---

<sup>652</sup> KOONCE, Frank: *Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain*. Mel Bay, Pacific, 2008, pp. 28-30.

Pocos años más tarde, **Luis Venegas de Henestrosa** trata los adornos en el prólogo a su *Libro de cifra nueva*, haciendo una diferenciación entre quiebros y redobles cuando se refiere a la vihuela, si bien los términos son todavía confusos. En el apartado correspondiente a la tecla, veíamos cómo sólo hablaba del quiebro, al que equiparábamos con el trino. Sin embargo, al hablar del quiebro en la vihuela, el sentido cambia completamente:

“El quiebro, es menear el dedo encima de la cuerda y traste, que quisiere tocar, o tenello quedo, y quebrar con el Segundo, o tercero dedos, un traste, o dos mas arriba, etc.”<sup>653</sup>.

De esta afirmación se deduce que Venegas concibe el quiebro en la vihuela como un doble recurso: por una parte, se entiende como una especie de *vibrato* (“menear el dedo encima de la cuerda y traste”) y, por otra, como un *adorno* en el que intervienen la nota que se adorna y otra nota superior a ésta. Sin embargo, no existe una única solución, sino que parece que Venegas concibe este tipo de quiebro con diferentes intervalos (“tenello quedo, y quebrar con el Segundo, o tercero dedos, un traste, o dos mas arriba”).

Por lo que se refiere al redoble, este autor menciona cuatro categorías, que apenas describe:

- 1) *De dedillo*, “con el dedo segundo de la mano derecha”. Véase como, a pesar de recibir el mismo nombre que la primera de las técnicas enumeradas por Fuenllana, parece que no coincide en su descripción, pues Venegas utiliza el dedo índice, en lugar del pulgar, para crear este efecto sonoro similar al rasgueado.
- 2) *Figueta castellana*, o “cruzando el primer dedo sobre el segundo”.
- 3) *Figueta extranjera*, descrita como técnica contraria a la *figueta castellana*, pues se ejecuta “doblado el segundo dedo sobre el primero”.

Si bien Venegas de Henestrosa no nombraba estos dos conceptos, a partir de las correspondientes descripciones técnicas, las *figuetas castellana* y *extranjera* pueden identificarse fácilmente con la segunda manera de redoblar entre las enumeradas en la *Orphenica lyra*. M. de Fuenllana no da más detalles, pero el hecho de que hable de “cruzar” el pulgar sobre el índice, remite inmediatamente a la misma postura referida por Venegas, en la

---

<sup>653</sup> VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para contra punto*. Alcalá, Joan de Brocar, 1557, Primer libro, fols. VI-VIv. [ANGLÉS, Higinio (ed.): *La música en la corte de Carlos V. Con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" (Alcala de Henares, 1557)*. Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, 1984.]

que ambas yemas se encuentran enfrentadas.

- 4) Con los dedos segundo y tercero, es decir, el equivalente a la tercera de las maneras enumeradas por Venegas de Henestrosa. Fuenllana se detiene algo más para describir esta técnica, por lo que puede adivinarse que también profesaba más simpatía por ella. De nuevo la razón melódica subyace en esta preferencia, pues esta técnica es la más adecuada para distinguir la melodía del acompañamiento:

“es bueno para llevar el canto llano con el pulgar, y discantar con los dos dedos de contado, o redoblar de dedillo sobre el canto llano: las cuales doz voces, no se podian llevar con los redobles de figueta”<sup>654</sup>.

De la lectura de los textos dedicados a la vihuela de Venegas y Fuenllana se deduce que, en referencia a este instrumento, los términos “quiebro” y “redoble” se usan de forma general y mucho menos concreta que en los tratados de tecla de este mismo periodo, aludiendo en el caso de ambos autores a técnicas digitales en lugar de a figuras ornamentales propiamente dichas. Quizá esto pueda relacionarse con una mayor libertad interpretativa, asociada con un mayor carácter improvisatorio de la música para vihuela que, si bien bajo la recomendación de una técnica que facilitara la articulación y la claridad en la melodía, en última instancia dejaba en manos del intérprete la elección sobre el tipo de ornamentación a aplicar en cada caso.

Existen otros textos de gran importancia dedicados a la vihuela en esta misma época, como los de Luis de Narváez<sup>655</sup>, Enríquez de Valderrábano<sup>656</sup>, Diego Pisador<sup>657</sup> y Esteban Daza<sup>658</sup>. Sin embargo, no me he referido a ellos por no incorporar ninguno de estos autores indicaciones sobre ornamentación.

Dentro del área hispánica resulta imprescindible nombrar a su instrumento más característico, la **guitarra** española. El tratado de referencia es, sin duda, la *Instrucción de música* de **Gaspar Sanz**, que se refiere a los adornos como “primores y habilidades” y los

---

<sup>654</sup> *Ibidem*, fol. VIv.

<sup>655</sup> NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538.

<sup>656</sup> VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.

<sup>657</sup> PISADOR, Diego: *Libro de musica de vihuela*. Salamanca, el autor, 1552.

<sup>658</sup> DAZA, Esteban: *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576.

clasifica en cuatro tipos, a los que dedica sus reglas cuarta a octava, y acompaña de los siguientes signos<sup>659</sup>:

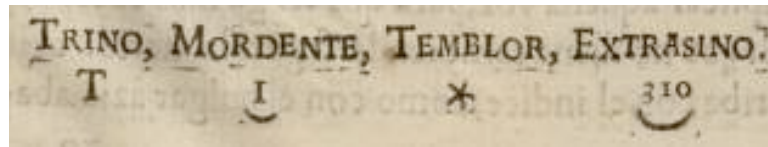


Figura 18: G. Sanz: *Instrucción de música* (1674), p. 8.

La regla cuarta sobre el trino dice así:

“El Trino, y Mordente son muy semejantes, pero tambien se distinguen, en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino medio punto mas abaxo, pero quiero dar una famosa regla, para que sepas donde sale bien el trinado, y lo podeis hazer siempre aunque no lo halles señalado. En primer lugar, la prima, y segunda vacantes, si tuvieres dedo desocupado, trinarlas, aunque no estè apuntado el Trino. Tambien las cuartas, y quintas en segundo traste, y todos los quartos trastes. La razon es, porque son mies, ò sostenidos, que en la Musica corresponde este nombre à los Trinos”<sup>660</sup>.

En primer lugar, nótese que G. Sanz reconoce que *no todos los trinos están anotados en la partitura*. Este autor recomienda acabar el trino medio tono más abajo de la nota con la que empieza, por lo que está indicando que el trino comenzaría con la nota superior a la nota real que se adorna. A continuación, la alusión a los “mies o sostenidos” reafirma esta idea de que el trino se aplicaba sólo como ornamento de relleno en semitonos.

La regla quinta está dedicada al mordente, del que ya decía arriba que se parecía mucho al trino, si bien aparece definido como un adorno “capicúa”, que empieza y termina en el mismo tono:

“El Mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga alli la cuerda, pues porque la muerde, con razon le llaman los Italianos Mordente, à aquel modo de tañer la cuerda”.

Por la descripción del temblor que G. Sanz facilita en la regla sexta, puede decirse que está haciendo referencia a un tipo de efecto sonoro similar al vibrato, al mover la mano izquierda con rapidez mientras se pulsa determinada nota:

<sup>659</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, pp. 8-10. [GARCÍA ABRINES, Luis: *Gaspar Sanz. Instrucción de música sobre la guitarra española. Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la 3ª edición (1674) y del libro tercero de la 8ª edición (1697)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952, 1979].


<sup>660</sup> *Ibidem*, p. 8.



“El Temblor se haze ordinariamente con el dedo pequeño, y tambien alguna vez con los otros, desarrimando la mano del mastil, rebatiendola con mucho pulso à un lado, y à otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado assi”<sup>661</sup>.

Si bien G. Sanz indicaba anteriormente que el temblor aparecía señalado con un asterisco bajo la cifra a la que afecta, en las tablaturas que acompañan el tratado se anota mediante un símbolo de sostenido inclinado, como veremos a continuación.

La regla séptima está dedicada al *extrasino*. De acuerdo con F. Pedrell<sup>662</sup>, que equipara este recurso al arrastre o portamento, el término deriva de los vocablos italianos antiguos *stracino* y *stracinare* (arrastrar, traer hacia sí):

“El Extrasino se haze tañendo con la mano derecha solo, el primer numero que està dentro aquel rasgo de esta suerte,  y después de herido se corre la mano izquierda con alguna fuerça, por los numeros ligados, dandoles el valor que pidiere la sonada”.

Véase cómo realmente no se trata de un adorno u ornamento, sino que G. Sanz está definiendo más bien un tipo de articulación. Se señala mediante una ligadura situada por encima o por debajo de las cifras a las que afecta e indica que la cuerda sólo debe pulsarse en la primera de las notas y que las otras deben de ligarse a aquélla.

Los siguientes ejemplos, extraídos de las tablaturas del tratado<sup>663</sup>, muestran cómo G. Sanz anotaba los signos de trino (con la T bajo de la cifra a que adorna), mordente (señalado con un semicírculo bajo la cifra correspondiente), temblor (que no aparece indicado con un asterisco, sino con el símbolo #) y extrasino:

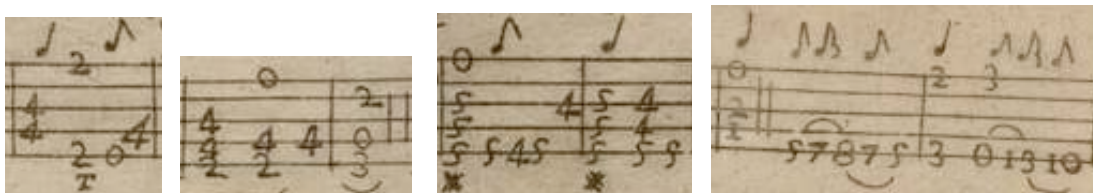


Figura 19: G. Sanz: *Instrucción de música* (1674), ejemplos de trino, mordente, temblor y extrasino.

<sup>661</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>662</sup> PEDRELL, Felipe: *op. cit.*, p. 169.

<sup>663</sup> SANZ, Gaspar: *op. cit.*, pp. 6 y 18.

Aparte de estos cuatro tipos de “adornos”, o más bien de recursos interpretativos, los “mas comunes de la cifra italiana” según G. Sanz, este autor cita dos tipos más, de los que dice que “pocas vezes se apuntan”: el *apoyamento* y la *esmorsata*, a los que dedica la regla octava. En ella cita a un tal Lelio, del que dice que usa estos términos. Sin duda se está refiriendo al que había sido su maestro en Roma, el compositor e intérprete de laúd Lelio Colista (\*1629; †1680).

El *apoyamento* y la *esmorsata*, a los que G. Sanz llama globalmente “ligaduras”, y que podrían denominarse apoyatura ascendente (*apoyamento*) y descendente (*esmorsata*), de acuerdo a las descripciones del tratado:

“El numero con Apoyamento, se hiere de esta suerte: Si hallas un uno en la prima, para tañer este numero, heriràs la primera vacante, y al instante pissala en primero traste, de suerte, que en realidad pissas la que no tocas, y tocas la que no pissas; porque aunque heriste la prima vacante, le robaste su voz, y la aplicaste al primero traste que suena, y no le tañiste. La Esmorsata es al contrario, que roba la consonancia por abaxo. Pongo el mismo ejemplo: Has de tañer la prima en el primero traste, la heriràs primero en tercero, y al instante pissando el primero, haràs que se sienta este numero que no se hiriò. Esto, si lo executas, es lo mejor que te he enseñado para herir la cuerda, con tal sainete, que no parezca Guitarra, sino voces, à que no llegan las manos”<sup>664</sup>.

El modo de señalar estas ligaduras es con un arco situado sobre las cifras o debajo de ellas, tal como el mismo autor indica: ♯ ◡. Este signo podría inducir a confusión por su similitud con el signo de mordente, que también se representa mediante un arco situado bajo la cifra que debe adornarse<sup>665</sup>.

Por último, y si bien fuera ya de su catálogo de “primores y habilidades” pero a continuación de éstos, G. Sanz menciona el *arpeado* (con tres dedos o con cuatro, es decir, formado por tres o cuatro notas), que equivale a un arpegiado en el que las notas se tañen sucesivamente partiendo de la más grave, que se toca con el pulgar:

“començando con el pulgar el baxo, y luego las cuerdas mas inmediatas cifradas, subiendo y baxando los dedos por todas ellas sobre aquel punto, dandole el tiempo, ò compas que pide la sonada. Este modo de tañer se señala con una raita, entre dos puntos;

---

<sup>664</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>665</sup> SÁNCHEZ SERRANO, Andrés: *El pasacalle en la “Instrucción de Música sobre la guitarra española” de Gaspar Sanz (1640-ca.1710)*, I. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes, Colección Música, 2013, pp. 190-192.

v.g. ÷ y también con una raya à modo de paréntesis, que coge de arriba à baxo los puntos que se han de arpear”<sup>666</sup>.

Un buen ejemplo de este recurso es el *Preludio o Capricho arpeado por la cruz*<sup>667</sup>, del que se reproduce a continuación el primer fragmento. Véase la ausencia de barras de compás, lo que, junto a la indicación sobre la libertad del *tempo* (“tiempo o compás que pide la sonada”), da pie a una interpretación del Preludio a modo de improvisación. Este efecto resulta idóneo en un preludio (del latín *praeludium*, es decir, *prae-ludium*, que literalmente significa “antes del juego”, es decir, como preparación a la pieza musical propiamente dicha), cuya función debía de ser templar el instrumento y presentar al oyente la tonalidad en que iba a desarrollarse la pieza que seguía.

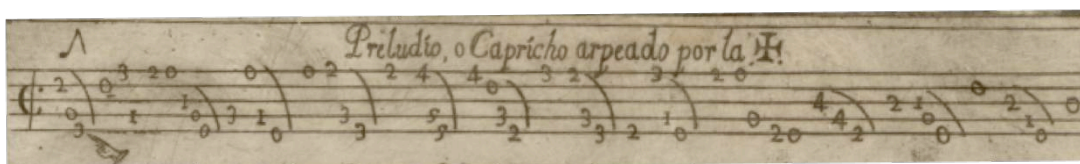


Figura 20: G. Sanz: *Instrucción de música* (1674), lámina 11.

El tratado de G. Sanz debió de disfrutar de una rápida difusión, pues tres años después de su publicación, **Lucas Ruiz de Ribayaz** daba fe de ello citando directamente, y casi plagiando, a este autor en su tratado:

“Las habilidades [...], las trae Gaspar Sanz en su libro de Instrucción de Musica; copianse a la letra como èl las trae.

A la primera le dà nombre de Trino; (t) A la segunda, Mordente: (/) A la tercera, Temblor; (\*) A la quarta, Extrasino (3 i O) Estos quatro son nombres Italianos.

El Trino, y Mordente son muy semejantes; pero tambien se distinguen, en que la voz del Trino no se forma donde se trina, sino medio punto mas abaxo: dare una regla para que se sepa donde sale bien el Trinado, y se podrà hazer siempre, aunque no se halle señalado, en primer lugar la Prima, y segunda vacantes, si huviere dedo ocupado, se pueden Trinar, aunque no esté apuntado el Trino. Tambien las quartas, y quintas en segundo traste, y todos quartos trastes, la razon es (para los músicos solistas) porque son mies, ò sostenido, que en la musica corresponde este nombre a los trinos.

El Mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda, pues porque la muerde, con razon le llaman los Italianos Mordente a aquel modo de tañer la cuerda.

<sup>666</sup> SANZ, Gaspar: *op. cit.*, p. 10

<sup>667</sup> *Ibidem*, lámina 11.

El Temblor se haze ordinariamente con el dedo pequeño y tambien alguna vez con los otros, desarrimando la mano de el braço de la guitarra, y rebatiendola con mucho pulso a un lado y a otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado así. \* 5

El Extrasino se haze tañendo con la mano derecha, solo el primer numero de esta dentro de aquella raya, como se apunta atrás, y despues de herido se corre la mano izquierda con alguna fuerza por los numeros ligados, dándoles el valor que pidiere la tonada. Estas quatro habilidades son las mas comunes de la cifra Italiana. De otras haze relacion el mismo Autor, pero por ser mas para Solistas, que para tañedores de guitarra solamente, no se haze relacion de ellas.

Porque de esto de que se ha hecho relacion en lo tocante a habilidades, por la dificultad de la impresion no se hazen demostraciones, pues dicho Autor ha abierto laminas a propósito para todas las cifras que ha estampado, se difieren los exemplos, hasta que mediante Dios se impriman mayor cantidad de cifras escogidas para luego que se acabe con este libro, para ambos instrumentos.

Aunque Sanz habla de los Trinados, en el interin que llegan sus cifras, por si huviere otras antes, quiero advertir como se apuntan, y como se tañen.

Todas las vezes que se encontraren unas tees como estas antecedentemente a los puntos, como queda escrito, se ha de trinar en aquellos puntos que las traxeren; el modo de trinar es, herir a la cuerda en que se trina con la mano derecha, y menear el dedo que perteneciere al punto (en la cuerda, y traste en que se forma) de la mano izquierda; el modo de menear el dedo es, asentarse y levantarse dos vezes, sin interpolación de tiempo, ni se ha de herir con la mano derecha mas que una vez en cada trinado”<sup>668</sup>.

Nótese que se trata de una reproducción casi exacta de las palabras de G. Sanz, excepto el último párrafo, en el que Ruiz de Ribayaz añade, por su parte, unas anotaciones sobre la forma de ejecutar el trino. De ellas queda claro que la responsable es la mano izquierda, que hace sonar las dos notas que forman el trino al “asentarse y levantarse dos vezes, sin interpolación de tiempo”. De ello se entiende que la medida del trino es libre, pudiendo adaptarse al carácter de la pieza a interpretar.

El *Poema harmonico* del mallorquín **Francisco Guerau** resulta la confirmación definitiva de la influencia del tratado de G. Sanz, volviendo a mencionar los adornos de que aquél daba noticia, volviendo a aludir a la influencia italiana y subrayando la importancia de estos “afectos”, tal como él los denomina:

---

<sup>668</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*. Madrid, Melchor Álvarez, 1677, pp. 16-17.

“lo que mas hermosa, y causa mas harmonia, es la continuacion del Trino, Mordente, Extrasino, y harpeado; que aunque en la verdad, si la Musica es buena, y la tocas á compás, y el instrumento está templado, sonará bien; no obstante, usando destes afectos, que son alma de la Musica, verás la diferencia que vá de uno á otro. Mas el que no pudiere tañer con la continuacion del Trino, Mordente, y Harpeado, no se desconsuele, ni ofusque por esto; toque los numeros sin los afectos dichos, que esto no es hazer ley inviolable, sino solo advertirle lo mejor al que deseare executarlos”<sup>669</sup>.

Si bien resulta obvio que este texto está basado en la *Instrucción de música*, F. Guerau añade algunas particularidades en la descripción de los adornos, que ilustro con algunos ejemplos extraídos del tratado.

Así, respecto al trino, al que también denomina aleado<sup>670</sup>, admite que los italianos lo señalan con una T (si bien él no la utiliza), pero añade otro signo: “una raya pequeña, con dos puntillos” (÷). Nótese cómo este signo podría confundirse fácilmente con uno de los signos del arpeado que propone G. Sanz. La siguiente descripción técnica sobre el trino está en la línea de las indicaciones que daba L. Ruiz de Ribayaz:

“se executa con la mano izquierda, poniendo el dedo conveniente en el traste que el numero señala, y con otro dedo de la misma mano hiriendo la cuerda, sin párar, dos trastes; ó uno mas adelante, segun lo pidiere el punto”.

De estas indicaciones se desprende que el trino comienza con la nota principal, a la que sigue un número indeterminado de batidas con la nota superior. Nótese que, a diferencia de Ruiz de Ribayaz, F. Guerau ya no concreta el número de batidas, por lo que la libertad del intérprete aumenta en los años que distancian ambos textos.

F. Guerau también difiere de G. Sanz en el modo de indicar el mordente, lo que hace con “una C al revés, ó coma, desta suerte, )”. Además, da información acerca del intervalo que separa a las notas del mordente, cosa que no hacía su antecesor:

“se executa poniendo el dedo conveniente dos trastes, ó uno mas atrás de lo que el numero señala, segun lo pidiere el punto, y con otro dedo se ha de herir con mas viveza, que en el trino, la cuerda en el traste que el numero señala, rematando el punto en él”.

---

<sup>669</sup> GUERAU, Francisco: *Poema harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694, fol. 5. [SCHMITT, Thomas (transcripción y estudio). Madrid, Alpuerto, 2000].

<sup>670</sup> P. Nassarre también utilizará este término en relación a los instrumentos de tecla, pero no lo identificará con el trino, sino que con él se referirá a un tipo de adorno equiparable al mordente. NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Segunda parte, libro IV, pp. 470-471.

El siguiente ejemplo corresponde al primero de los *Passacalles de Patillo 8º punto alto* que aparecen en el tratado de F. Guerau<sup>671</sup>. En él pueden apreciarse signos de trino [ $\div$ ] y mordente [ ]]; ambos se indican a la derecha de la cifra a la que afectan:

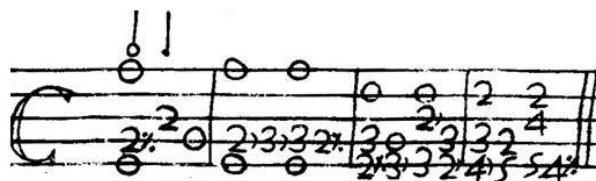


Figura 21: F. Guerau: *Poema harmonico* (1694), ejemplos de trino y mordente.

El signo de temblor evoluciona en F. Guerau hacia “cuatro rayas pequeñas cruzadas” (X), así como también lo hace su ejecución. Mientras que G. Sanz reconocía que solía hacerse con el meñique, F. Guerau ya no menciona este hecho:

“se executa, dando el golpe en la cuerda con la mano derecha, y moviendo á un tiempo la izquierda á uno, y otro lado, sin levantar el dedo del traste que pisa”.

La descripción del extrasino es similar a la de textos anteriores, manteniéndose también el signo correspondiente. A continuación, el undécimo de estos “Passacalles” incluye muchos ejemplos de extrasino, que afectan siempre a las dos notas bajo cuyas cifras está situado un semicírculo o ligadura:

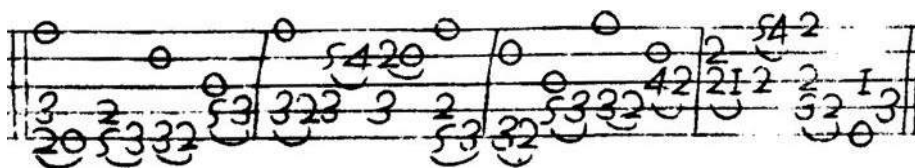


Figura 22: F. Guerau: *Poema harmonico* (1694), ejemplos de extrasino.

En referencia al *arpeado*, a diferencia de lo que ocurre en textos anteriores, sí aparece catalogado como un tipo de adorno. Además, F. Guerau no indica cómo se anota, por lo que puede afirmarse que su ejecución no venía ya determinada por el compositor (como ocurría de acuerdo a las palabras de G. Sanz), sino que, de acuerdo a la moda, el intérprete debía interpretar arpeado siempre que se dieran tres notas en un mismo punto. Como G. Sanz hablaba de tres o cuatro notas, puede pensarse que F. Guerau también estuviera contemplando

<sup>671</sup> GUERAU, Francisco: *op. cit.*, p. 25.

este segundo caso. Otra novedad es la referencia a la digitación con que se ejecuta, así como la sujeción al tempo de la pieza, que contrasta con la libertad rítmica que le otorgaba G. Sanz:

“executaras hiriendo primero con el pulgar la cuerda que le toca, luego con el indice, y despues con el largo; de modo, que no te detengas en el punto mas de lo que valiere, y faltes al compas”.

Por último, hay que hacer referencia al tratado de **Santiago de Murcia**<sup>672</sup>, veinte años posterior al de F. Guerau, en el que no aparecen indicaciones sobre la realización de los diversos ornamentos que aparecen en los fragmentos musicales del texto. La siguiente imagen demuestra cómo el autor seguía usando los mismos signos que sus antecesores, si bien puede observarse que el signo de mordente se acorta tomando la forma de coma:

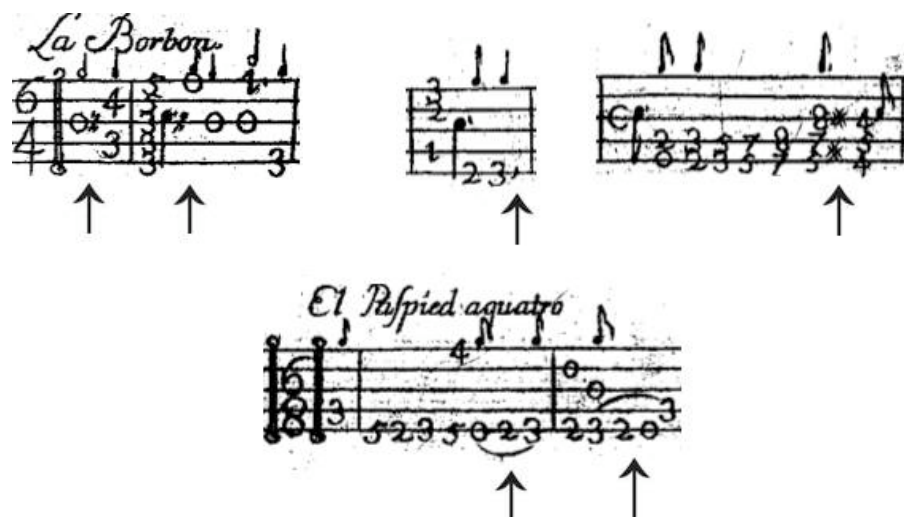


Figura 23: S. de Murcia: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714), ejemplos de trino (p. 76), mordente (p. 79), temblor (p. 123) y extrasino (p. 78).

No obstante, ocho años más tarde, este mismo autor sí proporciona indicaciones sobre la interpretación de los adornos (“gracias y feliranas que caben en este instrumento (como único), las cuales son el alma de lo que se tañe”) en el prólogo a sus *Cifras selectas de guitarra*<sup>673</sup>.

El extrasino aparece definido como en tratados anteriores, con la salvedad de que S. de Murcia habla de dos categorías, correspondientes a los signos de extrasino en que la ligadura o semicírculo está situada por encima o debajo de las cifras a las que afecta:

<sup>672</sup> MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Ms., 1714. Véase también: RUSSELL, Craig H.: *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of Early Eighteenth Century*. Tesis doctoral, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, 1981.

<sup>673</sup> MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas de guitarra*, Ms., 1722, fols. VI-VII. Chile, Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile. [VERA, Alejandro (ed.), A-R Ediciones, Middleton, 2010, pp. 5-8.]

“cuando está de la parte de arriba, y los números debajo, es cayendo los dedos; cuando están los números encima, y el extrasino debajo, es ir rebatiendo como queda dicho”<sup>674</sup>.

Frank Koonce<sup>675</sup> afirma que S. de Murcia es el primer guitarrista español que adopta la práctica francesa de, en cadencias importantes, combinar en ocasiones apoyaturas y mordentes, tal como escribe a continuación:

“Al fin de todas las más tocadas o canciones, se hallan estos extrasinos con una señal al último como una coma, la cual se llama mordente; su ejecución es: después de haber caído el dedo donde cierra el extrasino, se vuelve a rebatir dejándole caer con toda presteza, sin perder el tiempo”<sup>676</sup>.

Al igual que ocurría con el extrasino, S. de Murcia también ofrece dos versiones del mordente, si bien el signo para ambas es el mismo, es

“siendo el rebatir y caer unas veces del traste antecedente y otras de dos trastes antes, según el tono por donde se tañe, y el buen oído del tañedor”.

Es decir, que el intérprete debe guiarse por el contexto armónico a la hora de decidir si el mordente se construye con la nota superior o inferior.

Por último, aparece la mención al trino o trinado, cuya ejecución (“como quien araña aquella cuerda”) remite a un efecto similar al del vibrato, tal como se veía en textos anteriores. Si bien el trinado se hace siempre “en el traste de adonde se levanta el dedo”, S. de Murcia hace una interesante anotación que abre la vía a diferentes amplitudes en el intervalo del trinado:

“cuando hubiere duda se atenderá si debajo del dicho trinado hay algún número pequeño, pues adonde se debe trinar, según fuere”<sup>677</sup>.

El tratado de **Pablo Minguet** es bastante posterior en el tiempo y únicamente se refiere al trino, al que dedica su “regla quarta”.

---

<sup>674</sup> MURCIA, Santiago de: *op. cit.*, fol. VIr.

<sup>675</sup> KOONCE, Frank: *Baroque Guitar in Spain and the New World*. Mel Bay, Pacific, 2010, p. 14.

<sup>676</sup> MURCIA, Santiago de: *op. cit.*, fol. VIr.

<sup>677</sup> *Ibidem*, fol. VII.



“El trino no se afirma donde se trina, sino medio punto mas abaxo; pero quiero dar una regla, para que se sepa donde sale bien el trinado, y se podrá hacer siempre, aunque no se halle señalado. En primer lugar la prima, y segunda vacantes, si se tuviere dedo desocupado, trinarlas aunque no esté apuntado el trino. Tambien las quartas, y quintas en segundo traste, y todos los quartos trastes. La razon es, porque son mîes, ò substenidos, que en la musica corresponde este nombre à los trinos”<sup>678</sup>.

Según esta descripción, el trino comenzaría por la nota situada un semitono por encima de la nota principal y no siempre aparecería indicado por el compositor. De hecho, en los ejemplos incluidos en el tratados no aparece ningún signo que indique que deba ejecutarse un trino. Sin embargo, P. Minguet recomienda trinar siempre los semitonos: la primera y segunda “vacantes”, es decir, al aire (notas Mi y Si, respectivamente), la cuarta y quinta cuerda en segundo traste (es decir, las notas Mi en la cuerda Re y Si en la cuerda La), así como todos los quartos trastes (es decir las notas Sol sostenido, Re sostenido, Si, Fa sostenido, Do sostenido y Sol sostenido), que resolverían ascendentemente en la siguiente nota natural.

La falta de referencia a las otras categorías de adornos hace pensar que ya no fueran considerados como tales, habiéndose asimilado a la escritura como parte del discurso melódico o que, simplemente, ya no estuvieran en uso. La primera hipótesis podría ser válida para el apoyamiento, la esmorsata o el mordente. Por otro lado, seguramente el extrasino se consideraba ya un tipo de articulación y no un adorno, mientras que el temblor quizás recibía ya la consideración actual como efecto sonoro y ya no se contaba entre los adornos propiamente dichos. El arpeado habría pasado a considerarse asimismo un recurso técnico para la interpretación de acordes más que una fórmula de ornamentación.

A modo de resumen presento la siguiente tabla, que recoge los diferentes signos empleados por los autores citados para indicar cada uno de los adornos en sus tablaturas de guitarra:

---

<sup>678</sup> MINGUET, Pablo: *Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple, y vandola, con variedad de sones, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes Laminas finas, por musica, y cifra, para que qualquier Aficionado las pueda aprender con mucha facilidad, y sin Maestro*. Madrid, el autor, 1774, fol. 6r.

	G. Sanz (1674)	L. Ruiz de Ribayaz (1677)	F. Guerau (1694)	S. de Murcia (1714)	P. Minguet (1774)
TRINO	<b>T</b>	<b>t</b>	<b>[T] ÷</b>	÷	[sin signo]
MORDENTE	⤿	/	)	'	[no menciona]
TEMBLOR	#	*	✕	#	[no menciona]
EXTRASINO	⤿ ⤿	—	⤿ [⤿]	⤿ ⤿	[no menciona]
APOYAMIENTO	⤿	[no menciona]	[no menciona]	[no menciona]	[no menciona]
ESMORSATA	⤿	[no menciona]	[no menciona]	[no menciona]	[no menciona]
ARPEADO	÷ )	[no menciona]	[sin símbolo]	[no menciona]	[no menciona]

En primer lugar, se comprueba que G. Sanz es el único autor en mencionar el apoyamiento y la esmorsata (es decir, las apoyaturas inferior y superior), lo que hace pensar que, en lo sucesivo, el repertorio de guitarra absorbió estas ligaduras como parte del discurso melódico y las plasmó mediante cifras, desapareciendo con ellos los ambiguos signos con que G. Sanz los representaba.

En segundo lugar, llama la atención la polisemia de algunos de estos símbolos, no sólo a lo largo de su evolución temporal y en los tratados de los diferentes autores, sino también dentro de un mismo texto (como es el caso del semicírculo o ligadura en el tratado de G. Sanz, por ejemplo). De este modo, el intérprete debe conocer todas estas tendencias y debe dejarse guiar por el contexto estilístico en que considere mejor se enmarca la obra. Asimismo, debe considerar la adecuación al entorno melódico de cada tipo de adorno, decidiendo con qué efecto desea dotar a la nota a la que afecta.

En el caso del extrasino, su inclusión como un tipo de adorno resultará especialmente curiosa al músico actual, pues su equivalente, el ligado, no es considerado como tal, sino como un matiz de articulación. Sin embargo, puede considerarse que la interpretación ligada, tan habitual en el repertorio posterior, no lo fuera tanto en el siglo XVII, sobre todo en instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra. De ahí su inclusión como un modo de “ornamentar” la melodía fuera de la habitual articulación más punteada.

Por último, y frente a la más detallada exposición que se dedica a los adornos en los tratados para tecla, merece la pena señalar de nuevo que en estos textos dedicados a la guitarra no se dan indicaciones rítmicas sobre los adornos. La homogeneidad en esta cuestión

por parte de todos los autores hace pensar en un tipo de ejecución más libre, menos sujeta al tiempo y con una métrica más flexible, de acuerdo con el gusto del propio intérprete.

Como último representante de la familia de la cuerda pulsada, merece un apartado la ornamentación en el repertorio para **arpa**. Quizás su mejor representante sea **Diego Fernández de Huete**, que dedica el capítulo quinto de su tratado a la ejecución de adornos, a los que se refiere de forma colectiva como “trinados”, enumerando tres tipos de símbolos<sup>679</sup>. Para mayor claridad, he denominado a estos tres tipos de adorno trinado, trinado largo y trinado con carrerilla; si bien el autor se refiere en estos términos al describir los signos, hay que decir que no etiqueta de modo claro estas tres categorías:

- Trinado: Se señala mediante una cruz [+] situada sobre la cifra a la que afecte. Siguiendo las palabras del autor, debe interpretarse “tal veloz como si fuera un golpe”, lo que inmediatamente nos remite al mordente como adorno equivalente de este signo. Si bajo la cifra hay una letra P, significa que el trinado debe ejecutarse con el pulgar; si aparece una Y o una L, con los dedos índice o medio (largo), respectivamente.
- Trinado largo: Se indica mediante una cruz acompañada por un punto [+·]. Se trata de “trinados más largos, para que ocupen parte del compás”, por lo que podría afirmarse que se trata de un trino, propiamente dicho.
- Trinado con carrerilla: Aparece señalado con una cruz seguida de dos puntos [+··]. Tal como indica D. Fernández, este tipo de trinado tiene “mas dificultad, y hermosura”. Estos términos, junto al término “carrerilla”, hace pensar en que se tratara de un trino (o trinado largo) al que se le añadiera una preparación inicial.

Las siguientes imágenes corresponden a las láminas 1 y 2 del tratado, donde D. Fernández ilustra cada uno de los signos explicados:



**Figura 24:** D. Fernández de Huete: *Compendio numeroso de zifras armonicas* (1702), trinado sencillo (lámina 1) y trinado largo y con carrerilla (lámina 2).

<sup>679</sup> FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de vna orden, de dos ordenes, y de organo*. Madrid, Imprenta de Música, 1702, capítulo quinto, pp. 8-10.

D. Fernández también habla de arpeados (o *harpeados*) sencillo, dobles y largos, pero no los indica con ningún signo. La diferencia entre estas tres categorías radica en el número de notas que las integran. Así, tal como se aprecia en la siguiente ilustración correspondiente a la lámina 2, el arpeado sencillo consiste simplemente en la ejecución consecutiva de las notas del acorde “como quien alaga las cuerdas”. Sin embargo, el arpeado doble incluye un movimiento ondulante (descendente, ascendente y descendente) de estas mismas notas y el arpeado largo combina una sucesión de varios de estos movimientos ondulantes; el tempo de estos dos últimos arpeados está determinado “según requiera el compás”.



Figura 25: D. Fernández de Huete: *Compendio numeroso de zifras armonicás* (1702), arpeados sencillo, doble y largo (lámina 2).

En este punto resulta interesante recurrir a una cita del tratado de P. Nassarre, que comprendía el arpa, entre otros instrumentos de cuerda, al hablar del trino:

“En los Clavicordios, Arpas, y demás Instrumentos de cuerda, conviene, que sea el trino todo aquel tiempo que tiene de valor la figura; porque concluído con él cessa el sonido”<sup>680</sup>.

Lo que aquí afirma P. Nassarre es que el trino debe durar tanto como dure la nota, es decir que durante su duración debe batirse el trino continuamente. Esta tesis resulta bastante pareja al requisito que D. Fernández establece en relación con el trino largo, es decir que ocupe o que rellene “parte del compás”. Así pues, resulta plausible pensar que P. Nassarre conociera, o acaso hubiera tenido acceso a este texto dedicado al arpa, y que lo considerara al redactar su tratado casi diez años más tarde.

<sup>680</sup> NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723. Segunda parte, libro IV, p. 470.

### 9.2.3. La ornamentación en el repertorio para violín

Por último, por su parentesco con la *Violinschule* de L. Mozart, merece un apartado especial el tratado de violín de José Herrando. Se trata ya de un texto de mediados del siglo XVIII, alejado de la práctica barroca y que apenas hace mención a la ornamentación. Este autor únicamente nombra dos tipos de adornos: la apoyatura y el trino. Respecto a la primera dice: “Las Apoyaturas son unos signos chicos como estos que sirven para dar más expresión y adorno a lo que se toca, y recargar el Punto, donde se fijan”<sup>681</sup>.



Figura 26: J. Herrando: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (1756), ejemplo de apoyaturas (p. 9).

Entre los ejemplos de apoyaturas que aparecen recogidos en las lecciones que acompañan el tratado, se encuentran apoyaturas descendentes (de intervalo de 7<sup>a</sup> ó 4<sup>a</sup> que resuelve en 6<sup>a</sup> ó 3<sup>a</sup>, como se muestra en la imagen, así como ascendentes (de 2<sup>a</sup> que resuelve en 3<sup>a</sup>).

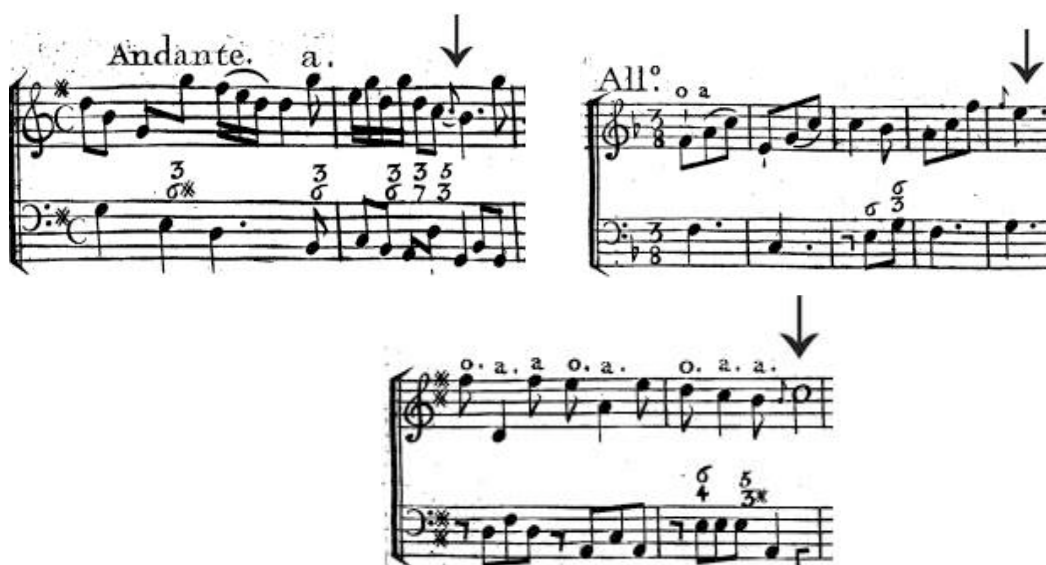


Figura 27: J. Herrando: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (1756), apoyaturas descendentes y ascendente (pp. 17-19).

<sup>681</sup> HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756, p. 24.

En referencia al trino, la descripción que ofrece el autor, hace que se entienda no tanto como técnica para ornamentar puntualmente una nota, sino como recurso técnico que debe incorporarse a la práctica de escalas:

“El modo de saber trinar con facilidad, consiste en aprender bien la escala, haciendo todos los Puntos trinados y en el que caiga al aire la cuerda se executa con el primer dedo batiendole con igualdad y no muy largo y en los demas sentando sobre la Cuerda el dedo antecedente a el que hace el trino muy apartado para que le de vigor y brille a el del trino [...]”<sup>682</sup>

La anterior afirmación parece reforzada por la ausencia de anotaciones de trinos en los fragmentos musicales que aparecen en el tratado.

---

<sup>682</sup> *Ibidem*, p. 24.

### **9.3. ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS ADORNOS EN LA LITERATURA PEDAGÓGICA ENTRE 1750 Y 1756.**

El presente apartado está dividido en tres subapartados, correspondientes a cada una de los grupos o familias de adornos: la familia de las apoyaturas (9.3.1), la familia de los trinos (9.3.2) y la familia de las notas de transición (9.3.3)<sup>683</sup>.

Cada una de estas familias se tratará en detalle, citando a los autores de la tabla que se presentó en la primera parte de este capítulo noveno. Se trata en el caso de todos ellos, de tratados instrumentales de una misma década, pertenecientes a dos áreas de influencia, la italiana y la germánica:

- Giuseppe Tartini (1750c)
- Francesco Geminiani (1752)
- Johann Joachim Quantz (1752)
- Carl Philip Emanuel Bach (1753)
- Friedrich Marpurg (1755)
- Leopold Mozart (1756)

El texto de Leopold Mozart es el referente último de esta comparativa, que tratará los aspectos coincidentes y analizará las posibles razones para las diferencias entre tratados. Si bien todos los trabajos citados corresponden a una misma década, resultará interesante considerar si, a medida que estos textos fueron divulgándose, pudieron influir en autores de distintas áreas geográficas (correspondientes a las escuelas italiana y germánica) o incluso sobre distintas familias instrumentales.

---

<sup>683</sup> A los adornos compuestos no les dedicaré un apartado propio, sino que los iré incluyendo a lo largo de estos tres apartados.

### 9.3.1. LA FAMILIA DE LA APOYATURA

La apoyatura, *appoggiatura* o *port de voix*, aparece definida en el diccionario de F. Pedrell como el adorno “consistente en una pequeña nota de apoyo sin valor efectivo y que se añade a otra nota esencial y de valor efectivo”<sup>684</sup>.

Éste es uno de los adornos que más cuidadosa y amplia exposición recibe en el conjunto de tratados de la época objeto de estudio, la apoyatura, lo que quizá pueda relacionarse con su importante capacidad expresiva, al representar musicalmente un suspiro. Esto la hacía perfectamente idónea para la estética del *Empfindsamer Stil*, o estilo galante.

En este sentido, J. Quantz utiliza explícitamente el adjetivo “galante” en su descripción y justifica la necesidad de las apoyaturas para evitar que las melodías suenen sin gracia<sup>685</sup>. Así, opone el carácter “blando y triste” que confieren las apoyaturas a la melodía a la de otros adornos de carácter más brillante<sup>686</sup>.

De acuerdo con el texto de Pier Francesco Tosi<sup>687</sup>, este adorno es el más sencillo de aprender y de enseñar, por lo que cabe pensar que sea esta razón la que lleve a muchos autores a comenzar el estudio de los ornamentos por el de la apoyatura. Éste es el caso de G. Tartini (capítulo I de la Primera parte del *Traité des agréments*), F. Marpurg (quien, tras unas breves anotaciones sobre la *Bebung*, un tipo de vibrato sobre el clavicordio, inicia el estudio de las *Spielmanieren* (o adornos tocados) con el apartado correspondiente a la apoyatura en el capítulo 9º de la 1ª parte), J. J. Quantz (capítulo 8º del *Versuch*), C. P. E. Bach (que comienza el estudio de las notas de adorno con la apoyatura, en la Sección segunda del Capítulo II de la Primera parte de su *Versuch*) y también L. Mozart (capítulo 9º de la *Violinschule*). Únicamente F. Geminiani cita la apoyatura en segundo lugar, tras el trino, en su catalogación de adornos.

---

<sup>684</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897. [Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 1992, p. 18].

<sup>685</sup> “Ohne dieselben würde eine Melodie öfters sehr mager und einfältig klingen. Soll eine Melodie galant aussehen; so kommen immer mehr Consonanzen als Dissonanzen darinne vor”. [“Sin ellas [las apoyaturas], la melodía sonaría blanda y triste. Si una melodía debe parecer elegante, en ella aparecerán más consonancias que disonancias”.] QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, p. 77.

<sup>686</sup> Es decir, como resolución de la 7ª en la 6ª o de la 4ª en la 3ª.

<sup>687</sup> TOSI, Pier Francesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bolonia, Lelio dalla Volpe, 1723, p. 19.





[Cheute ou port en descendant  
de Voix en montant]

**Figura 1: J. H. d'Anglebert:**  
*Pieces de clavecin* (1689), p. 6.



[accent steigend accent fallend]

**Figura 2: J. S. Bach:** *Clavier-Büchlein vor W. F. Bach* (1720), p. II.

Tal como puede apreciarse en las tablas de J. Henri d'Anglebert<sup>688</sup> y J. S. Bach<sup>689</sup>, la **notación** de la apoyatura era una pequeña marca junto a la nota a la que afectaba. Estos signos fueron reemplazados a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII por pequeñas notas, para diferenciarlas de las notas reales, tal como dice J. J. Quantz. Tal como afirma este autor, estas pequeñas notas suelen tomar generalmente forma de corchea; si se trata de semicorcheas, suele ser adornando a notas más breves, “a las que no se les pueda restar nada de su valor”<sup>690</sup>.

G. Tartini alude a dos formas de anotar la apoyatura: escribiendo directamente su resolución como parte del compás, o mediante pequeñas notas. Sin embargo, este autor es consciente de que la reacción del intérprete es diferente ante cada una de estas dos representaciones gráficas:

“Si cette petite note étoit une grosse note [...], il faudroit l'exprimer avec plus de force que la seconde, et elle demanderoit une petite cadence. Mais comme elle n'est que petite note, l'archet ou le goisier doivent la commencer avec douceur, en augmenter par gradation le son jusqu'a la moitié de sa valeur, et le diminuer de meme en venant tomber sur la grosse note à la quelle est jointe”<sup>691</sup>.

<sup>688</sup> D'ANGLEBERT, Jean-Henri: *Pieces de clavecin*. París, el autor, 1689, folio e.

<sup>689</sup> BACH, Johann Sebastian: *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Ms., Cöthen, 1720, p. II.

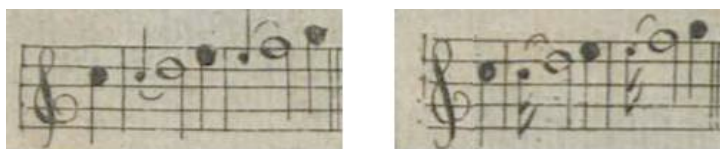
<sup>690</sup> “Sie werden durch ganz kleine Nötchen angedeutet, um sie mit den ordentlichen Noten nicht zu verwirren [...]. Es liegt eben nicht viel dran, ob sie mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzet sind, Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzet. Die zweymal geschwänzeten pfeget man nur vor solchen Noten zu gebrauchen, denen an ihrem Zeitmaße nichts abgebrochen werden darf”. [“Se señalan mediante pequeñas notas, para no confundirlas con las notas normales [...]. Sin embargo, no importa si tienen más de un corchete [es decir, si son semicorcheas o fusas], o si no tienen ninguno [es decir, si son negras]. No obstante, la mayoría de veces sólo tienen uno [es decir, son corcheas]. Las semicorcheas sólo suelen usarse delante de notas a las que no se les pueda restar nada de su valor”.] QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 77.

<sup>691</sup> “Si esta apoyatura fuera [estuviera resuelta como] una nota [de tamaño] grande [...], habría que ejecutarla con más fuerza que la siguiente, y exigiría una pequeña pausa. Pero como se trata de una apoyatura, el arco o la voz deben comenzar con dulzura y aumentar poco a poco el sonido hasta la mitad de su valor, disminuyéndolo hasta llegar a la nota a la que se une”. TARTINI, Giuseppe: *Traité des agréments de la musique*. (DENIS, Pierre: Trad.) París, el autor, 1771, p. 4. [JACOBI, Erwin R. (ed.). Celle y Nueva York, Hermann Moeck, 1961, p. 66].

De ello se entiende que G. Tartini era partidario de escribir las apoyaturas mediante las pequeñas notas para que este adorno conservara su auténtico carácter.

C. P. E. Bach trata estas dos mismas formas de anotación. Además, sobre las pequeñas notas dice que podían ser anotadas como corcheas, o escritas de acuerdo a su verdadero valor, según lo que parece que era la tendencia en la época, a partir de la necesidad de claridad en la notación surgida por la variedad en la duración de las apoyaturas<sup>692</sup>.

En esta misma línea, F. Marpurg critica que estas notitas de apoyo aparezcan indicadas con valores demasiado breves (fig. 14), pues deben escribirse según la duración real que toman (fig. 16), sobre todo en pasajes a varias voces<sup>693</sup>, descartando de este modo que los intérpretes llevaran a cabo interpretaciones distintas de una apoyatura que se desarrollara simultáneamente en diferentes voces:

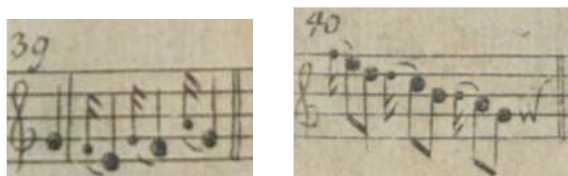


**Figura 3: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla III, fig. 16 y 14.**

A diferencia de G. Tartini, F. Marpurg afirma que la solución definitiva radica en la notación de las apoyaturas como notas melódicas en el cómputo del compás. Así, las pequeñas notas deberían limitarse a las apoyaturas más breves (fig. 39 y 40), mientras que en las apoyaturas largas debería escribirse directamente su resolución.

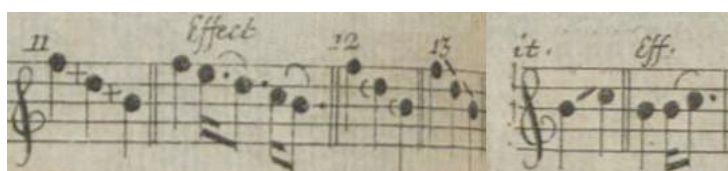
<sup>692</sup> “[...] hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte [...] Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen”. “[...] desde hace poco tiempo se ha empezado a indicar estas apoyaturas de acuerdo con su duración real, en lugar de apuntar todas las apoyaturas como corcheas [...]. Antes, todavía no existían apoyaturas de tan variada duración; sin, embargo, de acuerdo con el gusto actual, no sería posible aclararse sin la anotación exacta de las mismas”.] BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, p. 63.

<sup>693</sup> “Man muß also die Note, womit der Vorschlag gemacht wird, nach dem Wehrte, den sie haben soll, schreiben [...]. Dieses ist um so vielmehr alsdenn nöthig, wenn verschiedene zusammenspielende Personen in Einklängen oder Octaven fortgehen, oder von verschiedenen Stimmen zugleich Terzen oder Sextenweise [...] ein Vorschlag gemacht [...]”. “[Así pues, la nota de la apoyatura debe escribirse de acuerdo con el valor que tendrá [...]. Esto resulta todavía más necesario cuando varios intérpretes o personas avanzan al unísono o en octavas, o varias voces desarrollan una apoyatura simultáneamente en 3as o 6as [...]”.] MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, A. Haude und J. C. Spener, 1755, p. 47.



**Figura 4:** F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla III, fig. 39 y 40.

Además, F. Marpurg vuelve la vista atrás y, además de estas dos formas de escritura de la apoyatura, añade la mención a una tercera, más antigua: la que anotaba este adorno mediante un signo. Estos primeros signos (reproducidos en la Tabla III del tratado) podían ser una cruz (fig. 11), un gancho (fig. 12) o una raya oblicua (fig. 13) situados antes de la nota a la que afectaban. Nótese que el gancho de la figura 12 es el mismo signo que aparecía en las tablas de J. S. Bach y J. H. d'Anglebert.



**Figura 5:** F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla III, fig. 11, 12, 13.

No obstante, F. Marpurg afirma que estos signos ya no estaban en uso o que, en todo caso, se usaban únicamente en las apoyaturas más breves<sup>694</sup>. Esta afirmación recoge la evidencia de un contexto en el que convivían las prácticas pasadas (barroca) y modernas (clásica), constituyendo de hecho, en cierto modo y al mismo tiempo, la descripción de la evolución cronológica que estaba sufriendo la notación de la apoyatura.

Por su parte, L. Mozart recoge la posibilidad de anotar la resolución de las apoyaturas como parte de la melodía, pero advierte del peligro de esta medida:

“Allein wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind, oder der alle Noten zu verkräuseln schon gewohnet hat [...]. Ich wette

<sup>694</sup> “Es wird derselbe entweder durch gewisse Zeichen oder durch Kleine Hülfsnötchen angedeutet, oder ordentlich aufgeschrieben. Die erste Bezeichnung ist nicht viel mehr gebräuchlich, oder man kann sie nur bey den aller kürzesten Vorschlägen gebrauchen. Man bediente sich aber ehedessen hiezu bald eines einfachen Kreuzes, wie bey Fig. 11. Tab. III. bald eines kleinen Häckgens, das man vor die Note setzte, wie bey Fig. 12. und bald eines kleinen schrägen Striches, wie bey Fig. 13. Nachdem nach der Zeit die längern Vorschläge aufkamen, so fieng man an, die kleinen Hülfsnötchen und mit denen die zweyte Bezeichnung dieser Manier einzuführen”. [“Ésta [la apoyatura] se indica mediante determinados signos, con pequeñas notas de apoyo, o se escribe de forma completa. La primera forma de indicarla ya no es usual, o sólo se usa para las apoyaturas más breves. Sin embargo, antes se usaba para ello una pequeña cruz, como en la Figura 11 de la Tabla III, así como un pequeño gancho que se colocaba delante de la nota, como en la Figura 12, o también una rayita oblicua, como en la Figura 13. A medida que fueron apareciendo las apoyaturas largas, se comenzaron a introducir las pequeñas notitas, correspondientes a la segunda de las formas de indicar este adorno”.] MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, pp. 46-47.

darauf ein solcher schenket noch einen langen Vorschlag darzu [...], welches doch nimmer natürlich, sondern schon übertrieben und verwirret läßt”<sup>695</sup>.

Por lo que respecta a la **definición** de las apoyaturas, G. Tartini dice que son pequeñas notas que sirven de ornamento a la nota más grande a la que anteceden y a la que se unen<sup>696</sup>. F. Geminiani no define la apoyatura, pero describe su función como la expresión de “amor, afecto, placer, etc.”<sup>697</sup>. Por su parte, J. J. Quantz<sup>698</sup> y F. Marpurg describen la apoyatura (*Vorschlag* o *Vorhalt*) como la demora de una nota mediante otra que le antecede<sup>699</sup>. C. P. E. Bach va más allá y define la apoyatura como “uno de los adornos más necesarios”, pues contribuyen a mejorar tanto melodía como armonía:

“Im erstern Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen; indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürzten, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen [...]. Im andern Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn”<sup>700</sup>.

Nótese la coincidencia entre esta argumentación y el comentario de J. J. Quantz sobre la utilidad de la apoyatura, como expresión de la disonancia que resuelve descendentemente a consonancia en la nota real, dándole más vida a la pieza<sup>701</sup>:

“Soll eine Melodie galant aussehen; so kommen immer mehr Consonanzen als Dissonanzen darinne vor. Wenn der erstern viele nach einander gesetzt werden: so kann das Gehör dadurch leicht ermüdet werden. Die Dissonanzen müssen es also dann und

---

<sup>695</sup> [“Pero si llega un intérprete que no sepa que son apoyaturas escritas o que ya está acostumbrado a adornar todas las notas [...]. Apuesto que alguien así todavía añadiría una apoyatura larga [...], lo cual no resulta nada natural, sino exagerado y confuso”.] MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Primera parte de la Introducción, párrafo segundo. Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 195

<sup>696</sup> TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 4.

<sup>697</sup> “The Superior Apogiatura is supposed to express Love, Affection, Pleasure, etc. [...] The Inferior Apogiatura has the same Qualities with the preceding [...]”. GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, Editor desconocido, 1751, p. 7.

<sup>698</sup> “Die Vorschläge sind eine Aufhaltung der vorigen Note”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 77.

<sup>699</sup> “Der Vorschlag heißt auch sonst Vorhalt, und besteht derselbe, wie eben gesagt worden, in der Aufhaltung einer Note durch eine vorhergehende”. MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, p. 46.

<sup>700</sup> [“En primer lugar, resultan agradables al unir unas notas con otras y al hacer más breves aquéllas notas que podrían resultar molestas por su duración, colmando el oído mientras repiten la nota anterior [...]. En segundo lugar, modifican la armonía, que resultaría demasiado simple sin las apoyaturas”.] BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>701</sup> Es decir, como resolución del retardo de 7ª en la 6ª o de la 4ª en la 3ª.

wann gleichsam wieder aufmuntern. Hierzu nun können die Vorschläge viel beytragen [...]”<sup>702</sup>.

La distancia de un solo año entre ambos textos resulta demasiado escasa para poder afirmar que C. P. E. Bach conociera el *Versuch* de J. J. Quantz, por lo que la insistencia sobre este factor puede considerarse como una nota común motivada por el interés que en este (y casi en cualquier) contexto musical existía por la disonancia como recurso expresivo<sup>703</sup>.

Por último, L. Mozart, que al redactar su *Violinschule* ya debió de tener acceso a algunos de los textos precedentes, y define las apoyaturas de este modo:

“Die Vorschläge sind Kleine Nötchen, die zwischen den gewöhnlichen Noten stehen, aber nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie sind von der Natur selbst dazu bestimmt die Töne mit einander zu verbinden, und eine Melodie dadurch singbarer zu machen. Ich sage: von der Natur selbst. Denn es ist unlaugbar, daß auch ein Bauer sein Bauernlied etwa also mit Vorschlägen schliesset. [...] Die Natur selbst reißt ihn mit Gewalt dahin. Gleichwie oft der einfältige Bauer in Figuren und Schlüssen redet, ohne es selbst zu wissen. Die Vorschläge sind bald Dissonante; bald sind sie eine Wiederholung der vorigen Note; bald eine Auszierung einer leeren Melodie, und eine Belebung eines schläfrigen Satzes; und endlich sind sie dasjenige, was den Vortrag zusammen hänget”<sup>704</sup>.

Nótese que, si bien aporta una interesante reflexión acerca de la naturalidad de las apoyaturas, propia del espíritu “clásico-vienés”, la siguiente argumentación está basada en los textos de J. J. Quantz y C. P. E. Bach. Con J. J. Quantz (cuatro años anterior al texto de L. Mozart) comparte la referencia a la capacidad de la apoyatura para dotar de carácter a una melodía que carece de él. Las similitudes con el texto de C. P. E. Bach (del que le separan tres años) son muy llamativas, recurriendo de nuevo a las referencias sobre las disonancias, la

---

<sup>702</sup> [“Si una melodía debe parecer galante, en ella aparecerán más consonancias que disonancias. Pero el oído se cansará pronto si hay muchas seguidas de las primeras. Así, las disonancias deben animarla [a la melodía] regularmente. Las disonancias pueden ayudar mucho en esto”.] QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 77.

<sup>703</sup> En la tratadística española también se encuentra un elogio de la disonancia, al menos desde Andrés Lorente: “son tan necessarias en la Musica, para su perfeccion, por quanto con a variedad de especies, perfectas, imperfectas, y falsas, se haze mas harmoniosa, y perfecta, por hallarse mas variacion en ella”. LORENTE, Andrés: *El Porqué de la música*. Alcalá, Nicolás de Xamares, 1672, p. 274.

<sup>704</sup> [“Las apoyaturas son pequeñas notitas que se sitúan entre las notas corrientes pero que no se incluyen en el cómputo del compás. Por naturaleza, sirven para unir las notas entre sí y, con ello, hacer más cantable una melodía. Y digo por naturaleza, pues es innegable que un campesino acabe su canción con apoyaturas, la misma naturaleza le empuja violentamente a ello. De igual forma, el sencillo granjero habla frecuentemente y sin saberlo mediante figuras y en cadencias. Las apoyaturas pueden ser disonancias, [como] repetición de la nota anterior, ornamentación de una melodía vacía y animación de una frase somnolienta, y, por ende, [constituyen] lo único que cohesionan la interpretación”.] MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 193.

repetición de la nota precedente y la función de la apoyatura como “relleno” de un vacío melódico.

Por lo que se refiere a la **clasificación** de las apoyaturas, existe unidad de criterio entre los diferentes textos, que, de forma general, establecen dos categorías básicas, de acuerdo con la direccionalidad de las apoyaturas.

Así, el texto de G. Tartini diferencia entre **apoyaturas ascendentes y descendentes**, describiendo estas últimas como las más naturales y agradables, y afirmando que las apoyaturas ascendentes son contrarias a la naturaleza de la armonía:

“Les petites notes simples en montant ne conviennent point à la nature de l’harmonie; les petites notes en descendant tiennent lieu de la dissonance. Si l’on fait reflexion que la dissonance ne doit pas monter, mais descendre pour se sauver: on verra clairement que les petites notes en montant son contraires à la nature de l’harmonie”<sup>705</sup>.

A partir de este razonamiento, G. Tartini concluye que la apoyatura ascendente no debe usarse de forma aislada, sino combinada con otras notas de adorno o dispuestas de tal modo que finalmente la resolución en la nota real resulte descendente<sup>706</sup>:



Figura 6: G. Tartini: *Traité des agréments* (1750c), p. 9.

En concordancia, G. Tartini apenas describe la apoyatura ascendente, dedicando toda su atención al desarrollo de la apoyatura descendente, como se verá más adelante.

El texto de F. Geminiani también establece dos categorías de apoyaturas: superior e inferior. Ambas aparecen descritas con las mismas características, pero de nuevo aparece cierta preferencia por la apoyatura superior (es decir, descendente): mientras que ésta puede

<sup>705</sup> “Las apoyaturas ascendentes no resultan favorables a la naturaleza de la armonía; las apoyaturas descendentes tienen función de disonancia. Si se piensa que la disonancia debe resolver descendiendo y no subiendo, se verá claramente que las apoyaturas ascendentes son contrarias a la naturaleza de la armonía”. TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 8.

<sup>706</sup> *Ibidem*, p. 9.

adornar cualquier nota, la apoyatura inferior se limita al caso en que la melodía se mueva en un intervalo de 2<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup> ascendente<sup>707</sup>.

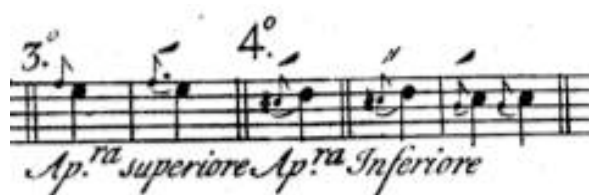


Figura 7: F. Geminiani: *The Art of Violin Playing* (1751), p. 26.

F. W. Marpurg habla de apoyaturas ascendentes y descendentes, afirmando que este movimiento desde la apoyatura hasta la nota que adorna puede darse por grados conjuntos o por salto. En este último caso, que él califica como *ex abrupto*, la apoyatura “tiene que estar preparada como nota real anteriormente” (fig. 37 y 38) o “debe pertenecer a la armonía generada por la nota a la que antecede” (fig. 46)<sup>708</sup>:



Figura 8: F. W. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla III, fig. 37, 38, 46.

Tanto por la ausencia de comentarios al respecto como por los ejemplos de su tratado, puede afirmarse que F. W. Marpurg, al contrario que G. Tartini o F. Geminiani, no rechazaba las apoyaturas ascendentes. En el tratado de J. Quantz vuelve a encontrarse de nuevo una descripción de las apoyaturas ascendentes y descendentes, sin ningún tipo de prevención hacia las primeras<sup>709</sup>, que el autor no duda en utilizar al desarrollar los ejemplos que acompañan su tratado (Tabla VI). Lo mismo ocurre en el tratado de C. P. E. Bach, que dice

<sup>707</sup> “The Inferior Apogiatura has the same Qualities with the preceding, except that is much more confin’d, as it can only be made when the Melody rises the Interval of a second or third [...]”. [“La apoyatura inferior tiene las mismas cualidades que la precedente, excepto que está mucho más limitada, pues sólo puede ejecutarse si la melodía asciende un intervalo de segunda o tercera [...]”]. GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 7.

<sup>708</sup> “Wenn dieser entferntere Ton *ex abrupto* genommen wird, so muß er als Hauptnote entweder vorher gegangen seyn [...] oder er muß zur Harmonie der Note gehören, vor welcher er gemachet wird”. MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, p. 49.

<sup>709</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, pp. 77-78.



que las apoyaturas “van de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo”<sup>710</sup>, es decir, que alude a apoyaturas ascendentes y descendentes.

Estos tres testimonios son suficientes para poder afirmar que en el área germánica ya no existía el rechazo a la apoyatura ascendente que sí manifestaban G. Tartini y F. Geminiani, más cercanos quizás a la antigua escuela barroca.

Sin embargo, en el tratado de L. Mozart vuelven a aparecer expresiones a favor de las apoyaturas descendentes, de las que dice que “son las más naturales, pues son las que contienen su verdadera naturaleza, según las correctas reglas de composición”<sup>711</sup>, reproduciendo de nuevo el argumento al que aludía G. Tartini y demostrando con ello que tuvo acceso a este texto y que no dudó en apropiarse de su contenido en la redacción de la *Violinschule*. Además, al igual que hacía G. Tartini, L. Mozart también recomienda algunas “notas intermedias” entre la apoyatura ascendente y la nota a la que adorna:



Figura 9: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 201.

No obstante, L. Mozart ofrece un catálogo más amplio de casos en los que la apoyatura ascendente está permitida<sup>712</sup>, demostrando que, a pesar de la “herencia” italiana de su tratado, los años que lo separan de G. Tartini habían desarrollado en los compositores una conciencia más tolerante hacia la apoyatura ascendente. Así, L. Mozart habría absorbido las aportaciones propiamente alemanas que habían surgido hasta entonces.

En primer lugar, la apoyatura ascendente resulta aceptable si se sitúa a distancia de semitono de la nota que adorna; además, en pasajes a varias voces, es recomendable que todas ellas desarrollen una apoyatura a la vez. En el siguiente ejemplo, las apoyaturas del soprano y del tenor están a distancia de 7<sup>a</sup> mayor y 2<sup>a</sup> mayor de la fundamental, resolviendo ascendentemente dichas disonancias en la 8<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> del acorde, respectivamente:

<sup>710</sup> “Gehen so wohl von unten in die Höhe, als von oben herunter”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 63.

<sup>711</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 201.

<sup>712</sup> *Ibidem*, pp. 202-205.





Figura 10: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 203.

Si la apoyatura asciende a distancia de segunda, la solución radica en la inserción de una nota auxiliar superior a la real, de modo que se resuelve finalmente en sentido descendente:



Figura 11: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 202.

En el caso en que la apoyatura esté a distancia de 3<sup>a</sup> de la nota a la que adorna, L. Mozart propone insertar una nota intermedia y dotar a estas dos notas que forman la apoyatura de un característico ritmo de puntillo:



Figura 12: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 202.

Por último, si la apoyatura se dirige a la nota real por salto, mediante un intervalo más amplio, L. Mozart propone, tanto para las apoyaturas ascendentes como para las descendentes, que la nota de adorno esté preparada, siendo la repetición de la nota anterior, lo que la dotaría de una “función de retardo”:



Figura 13: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 198 y 205.

A lo largo de esta catalogación de apoyaturas ascendentes aceptadas, puede parecer que L. Mozart ha cambiado de interlocutor, y que ya no se esté dirigiendo al intérprete que ejecuta estas apoyaturas escritas, sino al compositor que las indica en la partitura o al violinista que improvisa estos adornos.

Además de su direccionalidad, un segundo criterio de clasificación de las apoyaturas es el de su ejecución **en parte fuerte o en parte débil**. No todos los tratados tienen en cuenta este factor: F. Geminiani no se manifiesta al respecto, y tampoco lo hace G. Tartini. No obstante, algunos de los ejemplos que este compositor introduce en su tratado dan por hecho que estaba considerando esta interpretación de la apoyatura “al dar”. El ejemplo siguiente corresponde a la explicación de la apoyatura larga e ilustra uno de estos casos<sup>713</sup>:



Figura 14: G. Tartini: *Traité des agréments* (1750c), p.4.

J. J. Quantz sí que menciona dos categorías principales: apoyaturas en parte fuerte, es decir al dar (*niederschlagende*), y apoyaturas en parte débil, o de paso (*durchgehende*)<sup>714</sup>. J. J. Quantz afirma que estas últimas son “de origen francés” y que suelen realizarse cuando la melodía, compuesta por valores iguales (negras, en el siguiente ejemplo), desciende por intervalos de 3<sup>a</sup>:

<sup>713</sup> TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 66.

<sup>714</sup> “Es giebt zweyerley Arten der Vorschläge. Einige werden als anschlagende Noten, oder im Niederschlage; Andere als durchgehende Noten, oder im Aufheben des Tactes angestoßen. Man könnte die ersten: anschlagende, die andern aber: durchgehende Vorschläge benennen”. [“Hay dos tipos de apoyaturas. Unas se ejecutan al dar, o en tiempo fuerte, y otras al alzar del pulso. Las primeras podrían llamarse apoyaturas al dar, mientras que las segundas podrían llamarse apoyaturas de paso”.] QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 78.

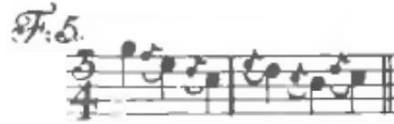


Figura 15: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

Estas apoyaturas de paso también pueden darse cuando una apoyatura resuelta como parte de la melodía viene a su vez adornada por una notita indicadora de apoyatura (Fa y Sol, respectivamente, en el ejemplo):



Figura 16: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

C. P. E. Bach dice que en los compases binarios, las apoyaturas se pueden dar tanto al dar (fig. II, a) como al alzar (fig. II, b), mientras que en los compases ternarios, se dan sólo al dar y adornando una nota larga (fig. III)<sup>715</sup>:



Figura 17: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. III.

F. W. Marpurg no establece categorías en este sentido, pero afirma que resulta incorrecto ejecutar la apoyatura al alzar, sino que hay que hacerlo al dar<sup>716</sup>. Las siguientes imágenes (Tabla III) muestran un fragmento adornado con apoyaturas (fig. 29) y sus realizaciones incorrecta (fig. 35) y correcta (fig. 31):



Figura 18: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla III, fig. 29, 31, 35.

<sup>715</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>716</sup> MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, p. 48.

L. Mozart establece dos categorías de apoyaturas respecto a su situación respecto al compás: al dar y de paso. Sin embargo, si bien según las indicaciones de J. J. Quantz, estas apoyaturas de paso sí que aparecían indicadas en la partitura por el compositor (cf. fig. 15), L. Mozart dice que el intérprete es quien debe saber ejecutarlas “en el lugar apropiado según su propio y sano juicio”<sup>717</sup>. Así pues, estas apoyaturas se anotan como parte de la melodía, si bien el mismo compositor reconoce que podrían indicarse “mediante pequeñas notitas, pero sería algo muy nuevo e inusual”<sup>718</sup>.

Al igual que lo hacía J. J. Quantz, L. Mozart señala que estas apoyaturas de paso suelen aparecer en series descendentes de notas separadas por intervalos de 3<sup>a</sup>. A éste añade otro caso: el de las escalas ascendentes o descendentes en las que la apoyatura supone la repetición del grado anterior:



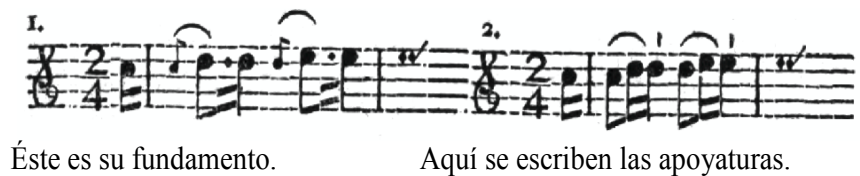
Figura 19: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 206-207.

Una variante de las apoyaturas de paso son los adornos que L. Mozart denomina “apoyaturas intermedias”, tanto ascendentes como descendentes. Tal como se muestra en el siguiente ejemplo, éstas se construyen añadiendo unas notas intermedias entre la apoyatura (Do) y la nota real (Re). Véase cómo L. Mozart se dirige de nuevo al ejecutante al detallar paso a paso la realización rítmica de este tipo de adorno<sup>719</sup>:

<sup>717</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 205.

<sup>718</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>719</sup> [“1. Éste es su fundamento. 2. Aquí se resuelven las apoyaturas. 3. El adorno con apoyaturas intermedias tiene este aspecto. 4. Así debe tocarse.”]



Éste es su fundamento.

Aquí se escriben las apoyaturas.



Éste es el aspecto del adorno con apoyaturas intermedias. Así debe tocarse.

Figura 20: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 208.

Nótese cómo esta explicación supone la reiteración del principio citado unos párrafos más arriba, cuando L. Mozart, siguiendo también las recomendaciones de G. Tartini, recomendaba la inserción de algunas “notas intermedias” entre la apoyatura ascendente y la nota a la que adornaba (cf. fig. 6 y 9).

La **duración** de las apoyaturas es quizá la cuestión que posiblemente más controversia despierte respecto a la interpretación de las mismas.

G. Tartini distingue dos tipos de apoyaturas<sup>720</sup>: la apoyatura larga o mantenida y la apoyatura breve o de paso. La *apoyatura larga* suele adornar el primer o tercer tiempo de un compás de cuatro tiempos, así como el primer tiempo (siendo éste una nota de mayor duración) de un compás de ternario<sup>721</sup>:

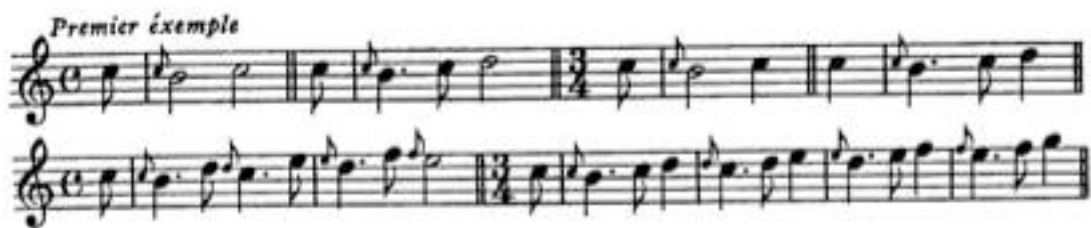


Figura 21: G. Tartini: *Traité des agréments* (1750c), p. 5.

Este tipo de apoyatura toma la mitad del valor de la nota real a la que adorna<sup>722</sup>, excepto en el caso de que se trate de una nota con puntillo. En este supuesto, la apoyatura toma dos tercios de la duración total, del siguiente modo<sup>723</sup>:

<sup>720</sup> Debe recordarse que, como se decía más arriba, G. Tartini se refiere en todo momento a las apoyaturas descendentes, pues no considera naturales las ascendentes y, por tanto, no las recomienda.

<sup>721</sup> TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 5.

<sup>722</sup> “La durée d’une petite note longue doit éгалer celle de la grosse note à laquelle elle est jointe; ou pour mieux dire elle doit partager la valeur de cette grosse note”. [La duración de una apoyatura larga debe ser igual a la de la nota real a la que adorna; es decir, debe tomar la mitad del valor de esta nota”.] *Ibidem*, p. 4.

<sup>723</sup> *Ibidem*, p. 5. [Jacobi, Erwin R. (ed.) *Celle y Nueva York*, Hermann Moeck, 1961, p. 67].



Figura 22: G. Tartini: *Traité des agréments* (1750c), p. 5.

G. Tartini sólo recomienda el uso de la *apoyatura breve* en algunos pasajes concretos. Una de sus funciones es hacer de escalón intermedio para adornar los saltos descendentes de 3<sup>a</sup>, de forma que el resultado final sea un descenso por grados conjuntos. Asimismo, recomienda emplear apoyaturas breves en pasajes que desciendan por grados conjuntos y, ocasionalmente, que asciendan del mismo modo; en estos casos, la apoyatura repetiría el tono de la nota anterior:



Figura 23: G. Tartini: *Traité des agréments* (1750c), pp. 7-9.

No obstante, la duración de la apoyatura breve aparece descrita con gran vaguedad, y su proporción varía dependiendo del valor de la nota a la que adorne. Así, si son corcheas, toman la mitad de su valor; sin embargo, si son negras, se interpretan lo más brevemente posible<sup>724</sup>.

F. Geminiani apenas se expresa sobre la duración de la apoyatura, haciéndolo además con cierta ambigüedad. Así, dice que deben interpretarse “bastante largas, dándoles más de la mitad de la duración o tiempo de la nota a la que acompañan”. Sin embargo, si son breves, “pierden gran parte de las cualidades arriba citadas [expresividad del amor, afecto y placer],

<sup>724</sup> “La valeur des petites notes est indéterminée [...], il paroît que les petites notes valent à peu près la moitié des croches. Si l’on met le même exemple en noires, les petites notes ne vaudront point des croches [...]; et elles feront un fort bon effet si l’on fait longues les grosses notes, et les petites aussi breves qu’il est possible”. *Ibidem*, p. 7. [Jacobi, Erwin R. (ed.) Cello y Nueva York, Hermann Moeck, 1961, p. 69].



pero siempre mantienen su efecto agradable”<sup>725</sup>. Nótese la imprecisión en ambas definiciones, similar a la que emanaba del texto de G. Tartini. Esta falta de sistematización muestra que ambos textos representan una misma práctica por la que el intérprete es mucho más flexible y la ejecución, más libre y homogénea, quizá más próxima al gusto barroco que del clasicismo que estaba empezando a imponerse.

J. J. Quantz distingue entre la duración de las apoyaturas al dar y las **apoyaturas de paso**. Sobre estas últimas, dice que deben interpretarse dentro del tiempo anterior, lo que hace que éste se acorte adoptando un ritmo de puntillo (fig. 6):



Figura 24: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

Este criterio interpretativo es el que diferencia las apoyaturas de paso de las **apoyaturas al dar**, que restan tiempo a la siguiente nota; ésta suele ser larga e ir seguida de un valor más breve. Así, siguiendo la pauta de G. Tartini, este tipo de apoyaturas toman la mitad del valor de la nota a la que adornan (fig. 12):



Figura 25: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

Si esta nota llevara puntillo, la apoyatura tomaría dos tercios de su valor, relegándose a la nota real sólo el último tercio (fig. 14):



Figura 26: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

En los compases de 6/8 ó 6/4, característicos de las gigas, si aparece una nota con puntillo unida a otra mediante ligadura de prolongación, la apoyatura recibe el valor de la primera de estas dos notas, relegándose la nota real a la duración de la segunda de ellas (fig. 16 y 18):

<sup>725</sup> “It should be made pretty long, giving it more than half the Length or Time of the Note it belongs to [...]. If it be made short, it will lose much of the aforesaid Qualities; but will always have a pleasing Effect, [...]”. GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 7.



Figura 27: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

Si la nota que se adorna está seguida por un silencio, la apoyatura toma todo el valor de la nota, que se desplaza a la duración del silencio (fig. 24). Nótese cómo el silencio se interpreta como un signo de respiración, perdiendo su auténtica función de pausa melódica.



Figura 28: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

C. P. E. Bach da una regla general sobre la duración de las apoyaturas que se corresponde con la exposición de J. J. Quantz:

“Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, und bey ungleichen Theilen zwey Drittheile bekommen”<sup>726</sup>.

Es decir, si la nota a la que adornan es divisible en dos partes, la apoyatura toma la mitad de su valor, tal como aparece representada por el valor de la notita que la representa. Sin embargo, si la nota real es divisible en tres partes, la apoyatura toma dos tercios del valor total:



Figura 29: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. III.

<sup>726</sup> “Si se sigue la regla general sobre la duración de estas apoyaturas, se ve que duran la mitad de la nota siguiente si ésta tiene partes iguales [dos partes]; si tiene partes desiguales [tres partes], recibe dos tercios”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 65.



Nótese que, por primera vez, la pequeña nota que indica la apoyatura aparece dibujada con el valor real que tomará al ser ejecutada como parte de la melodía. Esto mismo ocurre con las apoyaturas breves, que toman forma de valores más reducidos (corchea, semicorchea o fusa). En los tratados de G. Tartini, F. Geminiani (fig. 7) y J. J. Quantz, por el contrario, todas las apoyaturas aparecían indicadas con la figura de corchea, independientemente de su duración real.

Así, el mismo C. P. E. Bach reconoce que la duración de la apoyatura podían tomar duraciones tan distintas, que cualquier norma resultaba insuficiente<sup>727</sup>. Los siguientes ejemplos representan algunos de estos casos que no aparecen contemplados en la regla anterior<sup>728</sup>:



**Figura 30:** C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. III.

Los ejemplos identificados con las letras (a), (c), (d) y (f), han sido tratados de forma similar a como indicaba J. J. Quantz para el caso en que, en un compás de 6/4 ó 6/8, la nota real estuviera unida a otra de mismo nombre mediante ligadura de prolongación; así, la apoyatura toma en estos cuatro casos el valor de la primera de las notas ligadas, y el tono de la nota real se reserva a la segunda de ellas. En los ejemplos (b) y (e), la apoyatura repercute, al dar, la nota anterior, que en ambos casos era una anacrusa. En ambos casos, la ejecución de la apoyatura modifica toda la célula rítmica del compás: en (b), la apoyatura toma todo el valor de negra de la nota que adorna, mientras que en (e), al adornar una nota con puntillo, toma el valor de la nota sin puntillo, dejando la duración de éste para la ejecución de las restantes notas.

En relación a las apoyaturas seguidas por silencios, la norma es la misma que daba J. J. Quantz: la apoyatura toma la duración de la nota a la que adorna, mientras que ésta se desplaza al valor del silencio. Sin embargo, C. P. E. Bach reconoce que esta forma de escritura no es coherente con el significado del símbolo de silencio:

<sup>727</sup> “[...] je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen”. [“[...] toda regla sobre su duración resulta insuficiente, pues pueden aparecer [apoyaturas] de todo tipo acompañando a cualquier nota.”] *Ibidem*, p. 64.

<sup>728</sup> La numeración con letras de los ejemplos correspondientes a la Fig. VI no figura en el original, sino que es propia, con el fin de facilitar el comentario de estos ejemplos.

“Die Schreib-Art davon ist nicht die richtigste, weil bey den Pausen nicht stille gehalten wird. Es hätten, statt derselben, Punkte oder längere Noten gesetzt werden sollen”<sup>729</sup>.

C. P. E. Bach dedica unos párrafos a las apoyaturas breves. Si bien en su ejecución se siguen las mismas pautas descritas arriba, al describir el tipo de notas que éstas adornan, parece que el autor apele a la función de improvisación que el intérprete todavía mantenía a mediados del siglo XVIII.

Así, C. P. E. Bach ubica estas apoyaturas breves como adorno de notas de menor duración (a) o de notas largas que percuten repetidamente un mismo tono (b). Asimismo, dice que son habituales en modulaciones (e), al darse notas unidas mediante una ligadura de prolongación (f), en pasajes ligados (g), en los pasajes que se suceden por saltos de 3ª (fig. IX, a) o cuando la apoyatura está a distancia de 8ª justa del bajo. En este último caso (fig. IX, f), la rapidez de la apoyatura intenta “camuflar” la falta armónica que suponen las 8ª al aire. Por último, se emplea una apoyatura corta para adornar la escapada melódica por intervalo de 2ª a partir de una nota principal a la que se vuelve a continuación (nota Sol en fig. X)<sup>730</sup>:



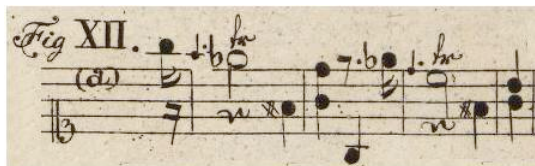
Figura 31: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. III-IV.

Por último, C. P. E. Bach señala un caso en el que la apoyatura se mantiene durante más tiempo del usual, es decir, más de la mitad del valor de la nota a la que acompaña. Se trata de pasajes en los que domina un afecto lánguido y melancólico. En estos casos, es la

<sup>729</sup> [“Esta notación no es la más correcta, pues en las pausas no se guarda silencio. En lugar de éstas [pausas] podrían escribirse puntillos o notas más largas”]. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 65.

<sup>730</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.

armonía la que debe guiar al intérprete para determinar la duración exacta de la apoyatura<sup>731</sup>. En este caso resulta curioso que estas notas de tanta importancia melódica por su duración, se escriban de esta manera tan poco clara, considerándolas meros adornos, y sin anotarlas como parte de la melodía.



**Figura 32:** C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

F. Marpurg no clasifica las apoyaturas según el criterio de su duración. Sin embargo, y como se veía arriba en sus comentarios acerca de la notación de las apoyaturas, este autor habla de apoyaturas largas, por lo que se entiende que, en el fondo, tenía en consideración la clasificación a la que aludían sus contemporáneos.

La exposición de L. Mozart está claramente influenciada por los textos anteriores y, en particular, por los de J. J. Quantz y C. P. E. Bach. En este caso, al ser algunos años posterior a ambos textos, parece factible que L. Mozart tuviera acceso a ellos y se inspirara en los apartados correspondientes a la hora de elaborar este capítulo. Sin embargo, L. Mozart amplía el desarrollo casuístico relacionando el valor de la apoyatura con múltiples factores.

El primer factor que determina el valor de la apoyatura es su situación respecto al tiempo. Así, si se trata de una apoyatura de paso, al igual que proponía J. J. Quantz, ésta se integra en el valor de la nota anterior, que se convierte en una figura con puntillo:



<sup>731</sup> “[...] kommen zuweilen Fälle vor, wo der Vorschlag wegen des Affects länger, als gewöhnlich gehalten wird, und folglich mehr als die Hälfte von der folgenden Note bekommt [...]. Dann und wann muß man aus der Harmonie die Geltung der Vorschläge bestimmen”. *Ibidem*, pp. 67-68.



Figura 33: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 206-207.

Sin embargo, si se trata de una apoyatura al dar, ésta resta valor a la siguiente nota. Su duración concreta dependerá de la clasificación de la apoyatura como larga, muy larga o corta.

En primer lugar, las *apoyaturas largas* adornan negras, corcheas y semicorcheas, tomando la mitad de su duración:

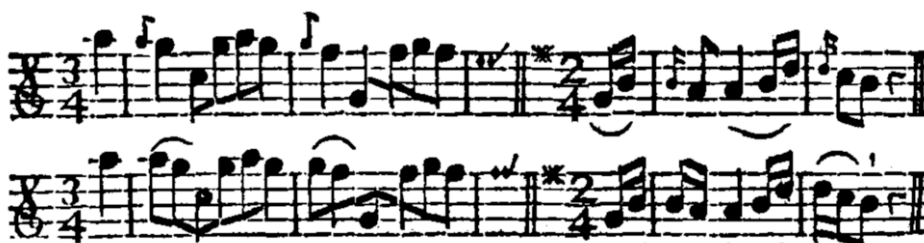


Figura 34: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 194.

En segundo lugar, las *apoyaturas muy largas* se interpretan según diferentes patrones, de acuerdo a lo siguiente:

- En notas con puntillo: en el caso de la figura con puntillo, la apoyatura toma el valor de la figura, restando para la nota real el valor del puntillo, que se convertiría, por así decirlo, en un doble puntillo<sup>732</sup>. De este modo propone L. Mozart la resolución de los siguientes ejemplos:



Figura 35: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 195-196.

<sup>732</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 195.

- En las blancas al inicio de compás de 3/4, o en los compases de 2/4 y 4/4: en ambos casos, la apoyatura recibe tres partes del valor de la blanca:



Figura 36: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 196.

- En los compases de 6/4 o de 6/8, lo cual resulta habitual en formas musicales como la giga o las pastorelas o sicilianas: en este caso, las apoyaturas suelen adornar figuras con puntillo unidas mediante ligadura de prolongación a otra nota del mismo nombre, y en su resolución toman la duración completa de la nota con puntillo:



Figura 37: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 196-197.

- Si la apoyatura larga adorna una nota seguida por pausa, aquélla toma todo el valor de dicha nota, y ésta se desplaza al lugar que ofrece la pausa: así, podría afirmarse que el silencio pierde su valor real y se convierte en un mero signo de articulación musical. Si bien L. Mozart no profundiza en los detalles de su ejecución, quizá este punto podría prestarse a una respiración o “aspiración”, acompañada por un cambio de arco.



Figura 38: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 197.



En tercer lugar, las apoyaturas cortas se ejecutan “tan rápido como sea posible” y no reciben acento, sino que lo desvían a la nota real a la que adornan<sup>733</sup>. Nótese que estas apoyaturas breves aparecen anotadas como semicorcheas, pero de su descripción (“tan rápido como sea posible”) se entiende que la transcripción rítmica real podía variar dependiendo del contexto de la pieza<sup>734</sup>. L. Mozart habla del uso de la apoyatura corta como medio para destacar blancas que aparezcan alternativamente en varias voces a modo de imitación (a la 4ª superior o a la 5ª inferior):



Figura 39: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 200.

L. Mozart también recomienda ejecutar apoyaturas cortas en secuencias de blancas adornadas con apoyaturas y, en general, en aquellos pasajes en los que una apoyatura larga iría contra las normas de la armonía. Este es el caso de los “*allegros*, o de otros movimientos alegres, en los que se suceden notas por grados conjuntos o por terceras, estando todas ellas adornadas con una apoyatura”<sup>735</sup>. En este caso, las razones para ejecutar apoyaturas breves son tanto contribuir rítmicamente al carácter de la pieza (*allegro* u otro movimiento vivo), como evitar el desplazamiento de la nota real y, por tanto, la disonancia que se produciría al chocar ésta con la armonía al desplazarse la nota real. En el siguiente ejemplo, se sobreentiende un acorde de Re menor en el segundo compás; la ejecución como largas de las correspondientes apoyaturas daría pues lugar a sendas disonancias durante los tiempos primero y tercero, lo cual se evita si el Sol y el Mi se interpretan lo más rápido posible:

<sup>733</sup> “Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern ganz schwach angegriffen”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 199.

<sup>734</sup> Este tipo de adornos equivaldría, en realidad, a lo que actualmente se entiende como mordente de una nota o *acciaccatura*.

<sup>735</sup> “[...] wenn in einem Allegro, oder andern scherzhaften Tempo etwelche Noten Stufenweise, oder auch Terzweise nacheinander absteigen, deren iede einen Vorschlag vor sich hat”. *Ibidem*, pp. 199-200.

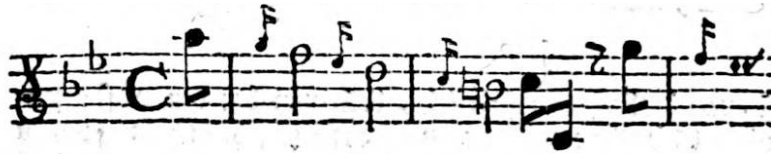


Figura 40: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 200.

Si bien los tratados difieren en lo que se refiere a la duración de las apoyaturas, parece que hay cierto consenso en su **ejecución**. Así, el criterio más extendido para la interpretación de las apoyaturas largas es el que sugiere destacar la nota de la apoyatura mediante un *crescendo*, mientras que la nota a la que ésta adorna recibe un menor énfasis. Las apoyaturas breves, por el contrario, desvían el acento a la nota melódica principal, como se decía más arriba.

En este sentido, puede afirmarse que G. Tartini no gustaba de acentuar la nota de la apoyatura, aunque sí se puede afirmar que deseaba reforzarla “inflándola” con la ayuda de un *crescendo*. Además, se entiende que se debía restar atención a la nota real, a la que se llegaba mediante un *diminuendo* y sobre cuya evolución dinámica no se dice nada:

“[...] l’archet ou le goisier doivent la commencer avec douceur, en augmenter par gradation le son jusqu’a la moitié de sa valeur, et le diminuir de meme en venant tomber sur la grosse note à la quelle elle est jointe”<sup>736</sup>.

No obstante, para paliar de algún modo el efecto por el que la nota real iba desapareciendo, G. Tartini proponía ejecutar un trino en la voz o en los instrumentos de arco (señalado con una cruz en el siguiente ejemplo). Parece que el intérprete debía de conocer este recurso, pues de acuerdo con las palabras del autor, no siempre aparecía indicado. En instrumentos de tecla, un refuerzo similar resultaría excesivamente llamativo y destrozaría por completo el efecto del *diminuendo*.



Figura 41: G. Tartini: *Traité des agréments* (1750c), p. 4.

En relación con las apoyaturas cortas, G. Tartini propone una ejecución diferente:

<sup>736</sup> “[...] el arco o la voz deben comenzarla con dulzura, aumentar gradualmente el sonido hasta la mitad de su valor e ir disminuyéndolo hasta llegar a la nota principal a la que [la apoyatura] se une.” TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 4.

“Elles doivent passer fort légèrement et de maniere qu’on entende beaucoup plus les grosses. Ainsi la force de l’archet de du goisier se doit faire sentir bien plus sur les grosses que sur les petites”<sup>737</sup>.

Además, el texto de G. Tartini, dedicado al violín, habla de tomar la apoyatura y la nota a la que ésta adorna en un mismo golpe de arco. Por tanto, se busca ligar ambas notas, de forma similar a como se interpretarían en la voz bajo una misma respiración<sup>738</sup>.

Por su parte, F. Geminiani recomienda aumentar la intensidad gradualmente en la apoyatura, aplicando más fuerza con el arco hacia el final de la misma<sup>739</sup>, tal como él mismo señala gráficamente en la imagen con la que ilustra las apoyaturas (véase fig. 7 de este apartado). Nótese que, a diferencia de G. Tartini, F. Geminiani propone servirse de un *crescendo* para crear cierta direccionalidad o atracción desde la apoyatura hacia la nota a la que adorna. Por el contrario, G. Tartini recomendaba dirigirse a la nota real mediante un *diminuendo*.

El texto de J. J. Quantz sigue la propuesta interpretativa de F. Geminiani, indicando que la apoyatura debe tocarse con suavidad y dirigirse con ayuda de un *crescendo* hacia la nota a la que adorna, que de nuevo sonará más débil:

“Man muß die Vorschläge mit der Zunge weich anstoßen; und wenn es die Zeit erlaubet, an der Stärke des Tones wachsen lassen; die folgende Note aber etwas schwächer dran schleifen”<sup>740</sup>.

Si bien este tratado está dedicado fundamentalmente a la técnica de la flauta, J. J. Quantz dedica un apartado del capítulo al arte de acompañar con el violín, a la interpretación de las apoyaturas con instrumentos de arco<sup>741</sup>. De forma contraria a como aparecía en textos anteriores, este autor habla de interpretar la apoyatura con un arco propio y si bien especifica

---

<sup>737</sup> [“Deben pasar [las apoyaturas] muy ligeramente y de tal forma que se escuche con más claridad la nota principal. Así, el acento del arco o de la voz debería recaer en la nota principal y no en la apoyatura”]. *Ibidem*, p. 7.

<sup>738</sup> “L’une et l’autre s’exprime par un même coup d’archet, ou par un même coup de goisier”. [“Una y otra se tocan en un mismo golpe de arco o respiración”]. *Ibidem*, p. 4.

<sup>739</sup> “Observing to swell the Sound by Degrees, and towards the End to force the Bow a little” [“Cuidando que el sonido crezca gradualmente, presionando ligeramente el arco hacia el final”] GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 7.

<sup>740</sup> [“Hay que atacar las apoyaturas suavemente con la lengua; y si el tiempo lo permite, ir aumentando el sonido; sin embargo, la siguiente nota se ligará a ella más suavemente”]. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 78.

<sup>741</sup> Capítulo XVII, segunda parte, párrafos 19 a 23.



que la ligadura no debe ligarse a la nota anterior, de esta afirmación se entiende, asimismo, que tampoco debe unirse a la nota siguiente<sup>742</sup>.

J. J. Quantz presenta como variable la dinámica de la apoyatura, que depende de la duración de la misma y del movimiento de la pieza:

“Die langen Vorschläge [...] muß man im Adagio, ohne sie zu markiren, mit dem Bogen an der Stärke wachsen lassen, und die folgende Note sachte dran schleifen, so daß die Vorschläge etwas stärker, als die darauf folgenden Noten, klingen. Im Allegro hingegen kann man die Vorschläge ein wenig markiren. Die kurzen Vorschläge [...] müssen ganz kurz und weich, und so zu sagen nur wie im Vorbeygehen berührt werden”<sup>743</sup>.

C. P. E. Bach recomienda percutir la apoyatura con más fuerza que la nota principal, a la que se liga, “aparezca o no indicado mediante ligadura”<sup>744</sup>. Este autor denomina *Abzug* (literalmente, “retirada”) a este efecto de disminución de la apoyatura, a la que se une, como difuminada, la nota real. Este tipo de interpretación es la que ha perdurado hasta la actualidad

F. Marpurg también menciona la misma regla de ejecución: que la apoyatura se ejecute más fuerte que la nota principal, a la que se unirá suavemente; así, el efecto es similar al de una cadencia femenina. F. Marpurg vuelve a referirse al término *Abzug* y afirma que este efecto no resulta factible en el piano (pues la nota real recibiría involuntariamente un acento al percutirse), aunque sí en el clavicordio y en el *clave de arco*<sup>745</sup>. Además, al advertir sobre la

---

<sup>742</sup> “Eine jede vorgesetzte kleine Note , sie sey lang oder kurz, erfordert ihren besondern Bogenstrich; und muß niemals an die vorgehende Hauptnote geschleifet werden; weil sie anstatt der folgenden Hauptnote angestoßen wird”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, pp. 196-197.

<sup>743</sup> “En un adagio, las apoyaturas largas [...] no deberán acentuarse, sino ir aumentando en sonido mediante el arco y ligarse a la siguiente nota de modo que la apoyatura suene más fuerte que aquélla. Por el contrario, en un allegro, hay que remarcar ligeramente las apoyaturas. Las apoyaturas cortas [...] deberán tocarse muy débil y brevemente, como “de paso”, por así decirlo”. QUANTZ, Johann Joachim: *Ibidem*, p. 197.

<sup>744</sup> “[...] alle Vorschläge stäcker, als die folgende Note [...] angeschlagen, und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht” “[...] todas las apoyaturas se atacan más fuerte que la siguiente nota y se ligan a ésta, aparezca o no indicado mediante ligadura”] BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 64.

<sup>745</sup> El término *Bogenflügel* o *Bogenklavier* hace referencia a una serie de intentos organológicos por reproducir el timbre de los instrumentos de cuerda en el piano. Este instrumento aparece recogido con el nombre de *Nürnbergisches Geigenwerk* en el *Syntagma Musicum* de M. Praetorius, quien atribuye su invención a Hans Heyden (\*1536; †1613) [Organista y constructor de instrumentos de Nürnberg. En 1575 diseñó su primer *Geigenklavizimbel*, o *clave-violín*, que serviría de modelo para otros constructores. Al año siguiente se presentó el instrumento en la Capilla Imperial de Múnich. En su publicación de 1610, *Musical instrumentum reformatum*, Heyden describe el funcionamiento de este instrumento y las ventajas de su sonido prolongado, así como la posibilidad de realizar vibrato y otros matices.]. En el ámbito hispánico destaca una *lira celi* construida por Fray Raimundo Truchado en Toledo (1625); en la actualidad se conserva en el *Muziekinstrumentenmuseum* de Bruselas. Otros constructores de instrumentos que contribuyeron a esta curiosa invención mecánica fueron Johann Georg Gleichmann (\*1685; †1770c) [Organista de Ilmenau, Alemania, que denominó *Klaviergambe* a su prototipo mejorado de 1709.], Le Voirs [Su instrumento fue presentado a la Sociedad de las Ciencias de París en 1741.] y Gottfried Hohlfeld (\*1710c; †1771) [La invención de este mecánico berlinés fue expuesta en la corte de

necesidad de ejecutar a tiempo la apoyatura, parece que F. Marpurg reconoce y admite la práctica de retrasar la nota principal<sup>746</sup>.

Al igual que lo hacía G. Tartini, L. Mozart establece como “regla sin excepción que la apoyatura no se separe nunca de la nota principal y que se toquen ambas siempre en un arco”<sup>747</sup>. De este modo, lo indica, además, mediante las correspondientes ligaduras a lo largo de todos los ejemplos que acompañan este capítulo.

Además, L. Mozart añade otras anotaciones específicas sobre la interpretación de apoyaturas en los instrumentos de cuerda. En concreto, desaprueba el uso de cuerdas al aire para ejecutar las apoyaturas descendentes que coincidan con las correspondientes notas. La solución, por tanto, radica en interpretarlas “con el cuarto dedo sobre la siguiente cuerda más grave”<sup>748</sup>.

De nuevo aparecen en la *Violinschule* similares comentarios sobre la dinámica con que debe unirse la apoyatura a la nota real. Mientras que las apoyaturas largas y muy largas reciben el acento y se unen delicadamente a la nota real a la que adornan<sup>749</sup>, las apoyaturas cortas se interpretan con suavidad y la intensidad recae en la nota siguiente<sup>750</sup>.

Además, la interpretación cambia dependiendo de si se trata de apoyaturas al dar o de paso. Así, en las apoyaturas de paso, éstas se atacan “muy suave y débilmente”, recayendo el acento sobre la siguiente nota, que es la que coincide con la parte fuerte del tiempo<sup>751</sup>:



Figura 42: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 206.

---

Postdam en 1754 y parece que C. P. E. Bach pudo conocer y tocar este instrumento.]. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII fueron apareciendo otros modelos que trataban de perfeccionar los anteriores; sin embargo, este instrumento nunca llegó a la práctica musical.

<sup>746</sup> “Wenn bey einem Vorschlage mehrere Stimmen vorhanden sind, so müssen die Gegenstimmen deßwegen nicht verzögert, sondern solche sogleich mit der vorschlagenden Note gegriffen, und muß nur allein die Hauptnote, auf welche sich der Vorschlag bezieht, verzögert werden”. [“Cuando se da una apoyatura [en un pasaje] a varias voces, éstas no se retrasarán, sino que se tocarán junto a la apoyatura; sólo deberá retrasarse la nota principal que esté adornada por la apoyatura”]. MARPURG, Friedrich: *op. cit.*, p. 49.

<sup>747</sup> “Es ist demnach eine Regel ohne Ausnahme: Man renne den Vorschlag niemal von seiner Hauptnote, und nehme sie allezeit an einem Bogenstriche”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 193.

<sup>748</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>749</sup> “Man kann einen langen Vorschlag [...] gar leicht etwas leicht anstossen, den Ton an der Stärke geschwind wachsen lassen, in der Mitte des Vorschlagas die gröste Stärcke anbringen, und alsdann die Stärke so verliehren, daß letztlich die Hauptnote ganz piano darein schleift” [“Una apoyatura larga [...] puede tocarse ligeramente un poco blanda y dejar que el tono crezca rápidamente al forte, ejerciendo la mayor fuerza a mitad de la apoyatura y perdiendo fuerza después, hasta, por último, unir muy piano la nota principal”]. *Ibidem*, p. 199.

<sup>750</sup> “Der kurze Vorschlag wird [...] ganz schwach angegriffen” *Ibidem*, p. 199.

<sup>751</sup> *Ibidem*, p. 206.

Algo similar ocurre en las apoyaturas intermedias, es decir las notas que se intercalan entre la apoyatura de paso y la nota principal. Así, ésta debe dirigirse con suavidad a la nota principal, que recibe un mayor énfasis; sin embargo, si se deseara crear un efecto más alegre, la apoyatura de paso recibiría un acento y la última nota de la apoyatura intermedia se ejecutaría con puntillo, tal como L. Mozart representa en el siguiente ejemplo:



Figura 43: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 208.

Por último, debe llamarse la atención a propósito de las anotaciones que ofrecen algunos textos, quizá herederos en este punto de la práctica barroca, sobre la **inserción improvisada de apoyaturas**.

El texto de G. Tartini está datado en torno a 1750 y apenas lo separa un breve periodo de tiempo del texto de L. Mozart. Sin embargo, de su lectura se desprende que, a diferencia de éste, el de G. Tartini está dirigido a un tipo de intérprete más cercano a la práctica barroca. La importancia de este texto radica, por una parte, en que se trata del primer tratado dedicado de forma exclusiva a la ornamentación; por otra parte, el testimonio de G. Tartini supone un retrato de la práctica interpretativa italiana a mediados del siglo XVIII. Estas enseñanzas debieron de extenderse rápidamente hacia el resto de Europa, que tenía como referente a la “escuela italiana”.

Dan fe de ello las coincidencias entre el texto de G. Tartini y los tratados del área germánica, que parecen absorber la influyente impronta italiana. Sin embargo, de la lectura de estos últimos se desprende que, si bien paulatinamente, se estaba dando un giro en la concepción del ejecutante, desde una visión barroca del mismo que incluía una faceta de “improvisador” hacia una nueva idea del mismo más limitado a la “interpretación” del mensaje del compositor.

Así, frente a las precauciones que L. Mozart toma contra la falta de corrección en la improvisación de adornos, decantándose por una escritura melódica en que los adornos aparezcan ya indicados por el compositor, G. Tartini explica cuál es el efecto que produce

cada tipo de apoyatura y dicta ciertas reglas generales<sup>752</sup> sobre su correcta inserción en la melodía. En relación a las apoyaturas largas, dice así:

“L’effet de cette sorte de petites notes est de donner à l’expression, du chant et de la noblesse. Ainsi elles conviennent à tous les mouvemens graves et melancoliques. Si l’on s’en servoit dans des mouvemens gays et vifs, qu’on appelle le stile Lombard on affoibliront ce brillant, et l’on énerveroit la vivacité que ces sortes de mouvemens doivent produire. [...] Dans la mesure à quatre tems une grosse note à laquelle on en jointe une petite, doit commencer la mesure ou le troisieme tems. Dans la mesure à trois tems elle doit commencer la mesure. Cette grosse note doit être d’une plus grande valeur que celle qui la suit, parceque les petites notes longues no font pas un bon éffet avec des notes d’égale valeur [...]”<sup>753</sup>.

Más adelante da una explicación similar referida a las apoyaturas breves, cuyo efecto es el contrario al que crean las apoyaturas largas:

“On peut s’en servir non seulement dans les sauts de tierce en descendant, mais encore en tout autre endroit, meme dans les echelles en descendant, et en tel mouvement que ce soit [...]. L’effet de petites notes breves et de passage est de rendre l’expression vive et brillante. [...] Il ne faut pas par consequent mettre les petites notes breves et de passage dans les morceaux graves et melancoliques, mais seulement dans les allegro, ou tout au plus dans les andante cantabile”<sup>754</sup>.

A pesar de la brevedad de las anotaciones de F. Geminiani, de su texto se desprende que, al igual que G. Tartini, se dirige al intérprete que improvisaba adornos en el curso de la ejecución. Así, en relación a la apoyatura superior dice que “puede añadirse a cualquier nota que se desee”<sup>755</sup>.

---

<sup>752</sup> “Regle générale sur la maniere d’employer les petites notes longues”. [“Regla general sobre el modo de emplear las apoyaturas largas”]. TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, pp. 5-6, y “Usage qu’on doit faire de la petite note breve et de passage”. [“Uso de la apoyatura breve o de paso”]. *Ibidem*, pp. 7-8.

<sup>753</sup> “El efecto de este tipo de apoyaturas es hacer la expresión melodiosa y noble. Así, encajan bien en movimientos graves y melancólicos. Si se usan en movimientos alegres y vivos, que es lo que se denomina “estilo lombardo”, apagarán su brillo y debilitarán la vivacidad que estos movimientos deberían producir. [...] En un compás de cuatro tiempos, la nota a la que se una la apoyatura debe comenzar el compás o estar en su tercer tiempo [es decir, siempre en parte fuerte]. En el compás de tres tiempos, debe comenzar el compás. El valor de esta nota debe ser mayor que el de la siguiente, pues las apoyaturas largas no producen buen efecto con notas de igual valor”. *Ibidem*, pp. 4-6.

<sup>754</sup> “Pueden usarse en los descensos por terceras y también en cualquier otro pasaje, incluso en las escalas descendentes, en cualquier *tempo*. [...] El efecto de las apoyaturas breves de paso es crear una expresión viva y brillante. [...] Así, no hay que insertarlas en pasajes melancólicos, sino solamente en los allegros, o como mucho en los andantes *cantabile*”. *Ibidem*, pp. 7-8.

<sup>755</sup> “[...] it may be added to any Note you will”. GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 7.

En relación a la práctica de la improvisación, resulta también interesante considerar las ya arriba citadas indicaciones de J. J. Quantz sobre la direccionalidad de la apoyatura en el párrafo 3º, así como la descripción de la correcta ubicación de la apoyatura en los párrafos 12º y 13º del capítulo VIII. Todas estas explicaciones adquirirían sentido en un contexto notacional en el que las apoyaturas no aparecieran escritas en la melodía, sino cuya improvisación dependiera del conocimiento y criterio del intérprete<sup>756</sup>. El hecho de que J. J. Quantz incorpore estas pautas sobre improvisación de los adornos es un indicio de que, a mediados del siglo XVIII, el intérprete seguía manteniendo cierta autonomía en el proceso creativo.

Además, J. J. Quantz se manifiesta abiertamente refiriéndose a esta intervención del intérprete en el texto musical. Sin embargo, no se trata de una inserción libre de apoyaturas, sino sometida a rigurosas normas que el intérprete debía conocer:

“Es ist nicht genug, die Vorschläge in ihrer Art und Eintheilung spielen zu können, wenn sie vorgezeichnet sind. Man muß auch selbige an ihren Ort zu setzen wissen, wenn sie nicht geschrieben sind. Um solches zu erlernen, nehme man dieses zur Regel: Wenn nach einer, oder etlichen kurzen Noten, im Niederschlage, oder Aufheben des Tactes, eine lange Note folget, und in consonirender Harmonie liegen bleibt; so muß vor der langen [...] ein Vorschlag gemacht werden. Die vorhergehende Note wird zeigen, ob er von oben oder unten genommen werden müsse”<sup>757</sup>.

Así, ya no se percibe el mismo tono con que G. Tartini o F. Geminiani “animaban” al intérprete a insertar apoyaturas a su propio gusto. Apenas unos años más tarde, de las palabras de J. J. Quantz empieza a traslucir la preocupación del compositor por la correcta inserción de este adorno en los lugares apropiados para ello. Además, y tal como se citaba en el capítulo 9.1, el mismo J. J. Quantz mostraba en su tratado cierta prevención frente a la improvisación abusiva de adornos<sup>758</sup>, seguramente por mera intuición o experiencia en la ejecución.

Esto constituye un primer indicio de la progresiva pérdida de confianza del compositor en el intérprete, quizás fomentada por una época anterior caracterizada por el exceso ornamental y las grandes desigualdades en la competencia profesional, en el conocimiento y aun en el buen gusto y criterio entre los diferentes intérpretes y ejecutantes. Así, el papel de este último

---

<sup>756</sup> QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, pp. 78 y 80.

<sup>757</sup> [“No es suficiente con interpretar las apoyaturas cuando aparecen anotadas, de acuerdo con su clase y aparición u orden en el compás. También hay que saber colocarlas en su lugar correspondiente cuando no están escritas. Para adquirir esta habilidad, sígase esta regla: Cuando una o varias notas cortas sigan a una nota larga, tanto al dar como al alzar del compás, estando en consonancia la armonía, [...] se ejecutará una apoyatura delante de la nota larga. La nota anterior indicará si [la apoyatura] debe ser descendente o ascendente”]. *Ibidem*, p. 80.

<sup>758</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.

fue limitándose a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII al de mero ejecutante del mensaje del compositor.

C. P. E. Bach y F. Marpurg son buenos representantes de este momento de cambio de paradigma. Como se citaba más arriba, estos autores se muestran partidarios de una total claridad en la notación de las apoyaturas, de modo que al intérprete no le quede ninguna duda sobre su ejecución. Por tanto, se podría afirmar que ambas *Klavierschulen* son tratados dedicados exclusivamente a la ejecución de las apoyaturas y que se dirigen a un tipo de intérprete “especializado” en la ejecución musical, sin ningún tipo de intervención sobre la partitura.

Es cierto que de la lectura de la *Violinschule* todavía se percibe en cierto modo la función del intérprete como improvisador de apoyaturas, y L. Mozart alude a la necesidad de que éste “comprenda la composición o tenga un sano juicio”<sup>759</sup>, es decir, sentido común. No obstante, lo cierto es que todo desarrollo que ofrece la *Violinschule* sobre la gran variedad de situaciones en que aparece cada tipo de apoyatura está dirigido explícitamente al compositor<sup>760</sup>. Esta desconfianza sobre la intervención del músico ejecutante se revela constantemente, con expresiones como la siguiente:

“Hier können iene ungeschickte Spieler, die alle Noten verkräuseln wollen, die Ursache einsehen, warum ein vernünftiger Componist sich ereifert, wenn man ihm die schon ausgesetzte Noten nicht platt wegspielet”<sup>761</sup>.

Así, a lo largo de este trabajo no profundizo en la improvisación de los adornos, pues considero que el presente capítulo, orientado por las directrices de la *Violinschule*, debe centrarse en la ejecución de los mismos. Por otra parte, el intérprete que en la actualidad ejecute el repertorio clásico, se encontrará textos musicales perfectamente desarrollados, en los que aparecen anotados todos los adornos. Por tanto, su preocupación radicará en la interpretación de los mismos y no tanto en su correcta inserción dentro de la línea melódica.

Como se decía más arriba, la capacidad expresiva de la apoyatura hace que éste resulte quizás el ornamento melódico de mayor importancia en la música de mediados del siglo XVIII. Su presencia en la melodía se hace tan imprescindible, que aparece incluso

---

<sup>759</sup> “Es gehöret aber entweder die Einsicht in die Composition oder eine gesunde Beurtheilungskraft dazu”. [Sin embargo, para ello se requiere comprender la composición o tener un sano juicio”.] MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 198.

<sup>760</sup> *Ibidem*, pp. 197, 198 y 205.

<sup>761</sup> [“Los malos intérpretes que gustan de adornar todas las notas pueden descubrir aquí por qué se enoja un buen compositor cuando no se tocan las notas escritas sencillamente”]. *Ibidem*, p. 209.

yuxtapuesto a otros adornos, formando lo que se denomina un “adorno compuesto”. R. Donington cataloga los adornos compuestos como una categoría especial, pero, para ser prácticos, por mayor utilidad he decidido incluir los **adornos compuestos de apoyatura** en este capítulo.

Un adorno compuesto de apoyatura podría definirse como la yuxtaposición de dos figuras ornamentales que adornan una misma nota, siendo la apoyatura la figura dominante de ellas.

G. Tartini propone enfatizar mediante un trino la nota principal que ya va adornada por una apoyatura larga<sup>762</sup>. Puede considerarse que esta medida no persigue tanto fines ornamentales sino de orden melódico, devolviendo la atención a la nota principal (señalada en el ejemplo con una cruz), que sería desplazada rítmicamente y, con ello también en su acentuación, por este tipo de apoyatura. No obstante, el resultado es un adorno combinado de apoyatura con trino, sin duda uno de los más usuales de la época.



Figura 44: G. Tartini: *Traité des agréments* (1750c), p. 5.

Más adelante, si bien no aparece descrito textualmente, G. Tartini adjunta un ejemplo en el que aparece la resolución de una serie de apoyaturas cortas, reforzadas mediante un trino. Aquí la función del trino es diferente a la del ejemplo anterior, buscando quizás reforzar mediante el trino el carácter ya de por sí alegre y brillante con que este tipo de apoyaturas dotan a la interpretación.



Figura 45: G. Tartini: *Traité des agréments* (1750c), p. 8.

F. Geminiani es, si cabe, menos explícito en lo que se refiere a adornos compuestos. Los siguientes ejemplos musicales corresponden al *Esempio XIX*, que consiste en el desarrollo ornamental de una misma nota mediante diferentes figuras de adorno. Los tres primeros ejemplos combinan la apoyatura con el trino. Este trino es compuesto (*trillo composto*), es decir, cuenta con resolución, en los dos primeros ejemplos, mientras que en el tercer caso se

<sup>762</sup> TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, pp. 4-5.

trata de un trino simple (*trillo semplice*). El guión que aparece junto al símbolo de trino (ejemplos 1º y 3º) indica que debe existir cierto detenimiento en la nota principal. En el primero de los ejemplos, este detenimiento ocurre de forma posterior al trino, mientras que en el tercer ejemplo, se da entre la apoyatura y el trino.



Figura 46: F. Geminiani: *The Art of Violin Playing* (1751), p. 26.

En el tratado de J. J. Quantz vuelven a aparecer las referencias al adorno compuesto por apoyatura y trino, si bien, centrado en el caso donde el compositor hubiera buscado crear una disonancia entre la nota principal y el bajo. En este supuesto, la apoyatura debe ejecutarse lo más brevemente posible, pues de otro modo desplazaría en exceso la nota principal, y con ella la apoyatura; por tanto, el pretendido efecto de la disonancia quedaría difuminado<sup>763</sup>. Los siguientes ejemplos son una muestra de este tipo de adorno combinado sobre una nota principal que construye respecto a la segunda voz las siguientes disonancias: 4ª aumentada (F. 19), 5ª disminuida (F. 20), 7ª disminuida (F. 21) y 2ª mayor (F. 22).

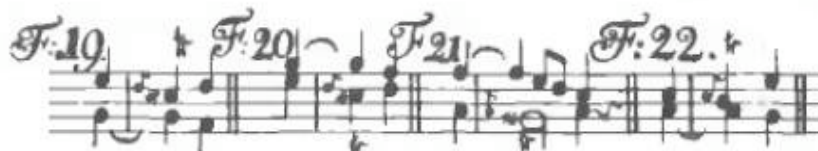


Figura 47: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

Otros adornos que J. J. Quantz combina con la apoyatura son el semitrino (*halbe Triller*), el *pincé* (*Mordant*) y el *doublé* (*Doppelschlag*); el autor relaciona estos tres ornamentos con el gusto francés y reconoce su capacidad para dotar de brillantez el carácter de una pieza. De ellos dice lo siguiente:

“Bey dieser Vermischung der simplen Vorschläge mit den kleinen Manieren [...] wird man finden, daß der Gesang durch die letztern viel lebhafter und schimmernder wird, als ohne dieselben. Man muß nur diese Vermischung mit einer vernünftigen

<sup>763</sup> “Wenn über Noten, so gegen die Grundstimme Dissonanzen machen, es mag die übermäßige Quarte, oder die falsche Quinte, oder die Septime, oder die Secunde seyn, Triller stehen [...], so muß der Vorschlag von dem Triller ganz kurz seyn, um nicht die Dissonanzen in Consonanzen zu verwandeln”. [“Si hay un trino sobre una nota que produzca una disonancia contra la voz del bajo, sea tanto una cuarta aumentada, una quinta disminuida, una séptima o una segunda, la apoyatura que antecede al trino debe ser lo más corta posible para no transformar las disonancias en consonancias”]. QUANTZ, Joseph Joachim: *op. cit.*, p. 80.



Beurtheilung unternehmen. Denn hiervon hängt ein ansehnlicher Theil des guten Vortrages ab”<sup>764</sup>.

Tal como se deduce de la anterior afirmación, esta combinación de adornos debía surgir por iniciativa del propio intérprete, de acuerdo al carácter que sugiriera el contexto musical. Así, en el texto aparecería indicada únicamente la apoyatura, y su criterio le llevaría a insertar un segundo adorno entre ésta y la nota principal.

Las siguientes figuras representan estas tres categorías de adornos compuestos. El semitrino presenta dos formas, sencilla, es decir similar a un mordente (F. 27), y con resolución, esto es, similar a un grupeto superior (F. 28), y se construye a partir de la apoyatura descendente. Sin embargo, el *pincé* (F. 29 y F. 30) y el *doublé* (F. 31) se forman a partir una apoyatura ascendente. Las dos presentaciones del *pincé* (similar a un trino con la nota inferior) se diferencian únicamente en el número de batidas. Nótese cómo este adorno compuesto es similar a la combinación de apoyatura y *trillo semplice* que ofrecía F. Geminiani (Figura 46, 3º). Por otra parte, el *doublé*, que podría equipararse a un grupeto inferior, presenta una forma similar a la segunda de las presentaciones del semitrino, con la salvedad de la diferente direccionalidad interválica.



Figura 48: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

Por su parte, C. P. E. Bach critica, en líneas generales, el abigarramiento en la interpretación; sin embargo, afirma que “por el contrario, una apoyatura ejecutada con sencillez requiere de una resolución ornamentada”<sup>765</sup>, ilustrándola con los siguientes ejemplos:

<sup>764</sup> [“En esta combinación de apoyaturas simples con breves adornos [...], se percibe que, gracias a estos últimos, el canto es mucho más vivo y brillante que sin ellos. Esta combinación debe hacerse con gran criterio. Pues de ello depende, en gran parte, la buena interpretación”]. *Ibidem*, pp. 81-82.

<sup>765</sup> “Ein simpel vorgetragener Vorschlag hingegen leidet gerne eine ausgezierte Folge”. [“Por el contrario, una simple apoyatura requeriría una resolución ornamentada”]. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 68.



Figura 49: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

Nótese la precisión con que C. P. E. Bach anota la exacta ubicación del grupeto: así, mientras que éste adorna a la nota principal en la Fig. XVI, en la Fig. XVII está dibujado entre la apoyatura y la nota principal. Si bien se trata del mismo tipo de adorno, la resolución rítmica diferiría en ambos casos. Así, en el ejemplo de la Fig. XVI la nota de la apoyatura mantiene todo su valor (es decir, un tiempo, la mitad de la duración de la nota que adorna). Sin embargo, en el ejemplo de la Fig. XVII, la apoyatura debe repartir el valor que le correspondería (es decir, un tiempo, dos terceras partes de la duración de la nota que adorna) entre ella y las notas del grupeto.

Por otra parte, los siguientes dos ejemplos ilustran la figura contraria, es decir el adorno compuesto donde la apoyatura se sitúa en segundo lugar. En ellos, el trino no se inserta entre la apoyatura y la nota principal (como ocurre en casos anteriores), sino que adorna la nota precedente a la apoyatura. Nótese como en ambos ejemplos se trata de cadencias finales y que ambos adornos tienen la función de reforzar la sensación conclusiva que debe caracterizarlas. De acuerdo con el autor, después del trino causa mejor efecto la apoyatura ascendente<sup>766</sup>, por lo que el ejemplo (e) resultaría preferible al (g). Así, en este caso concreto, se logra que la sensible (Si) resuelva ascendentemente en la tónica (Do), siguiendo las reglas de la armonía:



Figura 50: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. III.

<sup>766</sup> *Ibidem*, pp. 65 y 70.

F. Marpurg describe algunos ejemplos de adornos compuestos de apoyatura y trino, pero el hecho de que se refiera a ellos en el capítulo correspondiente al trino es un indicio de que este autor estaba pensando en este adorno como el dominante de la figura compuesta<sup>767</sup>.

Sin duda es de nuevo L. Mozart quien ofrece un desarrollo más amplio sobre los adornos compuestos de apoyatura, incluyéndolos al final del capítulo dedicado a este adorno<sup>768</sup>. En concreto, la *Violinschule* cita los siguientes adornos, en tanto figuras ornamentales que se combinan con la apoyatura: *Ueberwurf* (escapada ascendente), *Rückfall* (escapada descendente), *Doppelschlag* (grupito inferior), *Halbtriller* (semitrino) y *Nachschlag* (escapada posterior).

El primero de ellos es el *Ueberwurf*, o escapada ascendente<sup>769</sup>. Se trata de una nota melódica que precede la apoyatura, a modo de anticipación de ésta, y que se liga a la nota anterior, respecto de la cual dibuja un intervalo ascendente.



Figura 51: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 211.

La figura complementaria sería el *Rückfall* o *Abfall*, es decir la escapada descendente<sup>770</sup>. Nótese cómo en el ejemplo la nota melódica anterior a la apoyatura se encuentra a una distancia considerable de ésta; así, la escapada descendente contribuye a acortar este intervalo y a hacer más “cantable” el pasaje.

<sup>767</sup> Por ello, al igual que ocurre en su *Versuch*, haré referencia a estos adornos compuestos en el capítulo correspondiente al trino.

<sup>768</sup> MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 210-216.

<sup>769</sup> “Der Ueberwurf ist eine Note, die vor dem Vorschlage an die vorhergehende Note ganz still angeschliffen wird. Dieser Ueberwurf wird allezeit in die Höhe, bald in den nächsten Ton, bald in die Terz, Quart, u. s. s. auch noch in andere Töne gemacht. Man braucht ihn, theils den aufsteigenden Vorschlag dadurch mit dem absteigenden als dem bessern Vorschlage zu verwechseln; theils aber eine Note dadurch lebhafter zu machen”. [“La escapada ascendente es una nota que se liga muy suavemente a la nota anterior delante de la apoyatura. Esta escapada ascendente se efectúa tanto desde arriba, como desde la nota contigua, como desde la tercera, cuarta, etc., y también desde otras notas. Se utiliza tanto para alternar con ella la apoyatura ascendente con la mejor apoyatura descendente, como para hacer más alegre una nota con ella”]. *Ibidem*, p. 210.

<sup>770</sup> “Gleichwie der Ueberwurf hinauf geht, so fällt eben bey der nämblichen Note der Rückfall oder Abfall gegen die darauf folgende Note oder gegen den darauf kommenden Vorschlag herab. Dieß geschieht, wenn die unmittelbar vor dem Vorschlage stehende Note so weit entfernt, oder auch so trocken und schläferig hangesetzt ist, daß man durch diese Auszierung die Figuren besser zusammen hengen, oder lebhafter machen muß”. [“De igual modo que la escapada ascendente sube, en la misma nota, la escapada descendente baja hasta la siguiente nota o hacia la siguiente apoyatura. Esto ocurre cuando la nota inmediatamente anterior a la apoyatura está tan lejos, o está situada de forma tan abrupta o aburrida, que las figuras deban cohesionarse más, o hacerse más alegres, mediante este ornamento”]. *Ibidem*, p. 212.



Figura 52: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 212.

El *Doppelschlag* o grupeto inferior es una figura circular de cuatro notas, intercalada entre la apoyatura ascendente y la nota a la que adorna. Este adorno compuesto mantiene el acento sobre la apoyatura, reforzada también por un mayor detenimiento rítmico<sup>771</sup>. Así, y de acuerdo con el siguiente ejemplo, L. Mozart preveía para la totalidad de este adorno compuesto la misma duración que atribuía a la apoyatura larga, es decir, la mitad del valor de la nota principal (en el caso de la blanca), y dos tercios de la misma (en el caso de la negra con puntillo). Si bien la nota de la apoyatura mantiene el mayor valor dentro de esta duración, debe ceder parte de ella para la ejecución de este grupeto. Este ejemplo sugiere que el grupeto debe integrarse en la misma ligadura que une ésta (la apoyatura) a la nota principal y, por tanto, ejecutarse en el mismo arco.



Figura 53: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 214.

Nótese la similitud entre el adorno compuesto por *Doppelschlag* (grupeto) y apoyatura que presenta L. Mozart y el adorno compuesto por *doublé* de los presentados por J. J. Quantz (Figura 48, F. 31). En ambos casos se trata de un adorno circular de perfil primero descendente y luego ascendente, que se intercala entre la apoyatura ascendente y la nota a la que ésta adorna. Si bien J. J. Quantz prefiere el término francés para un adorno que, de acuerdo con sus propias palabras, respondía al gusto francés, nótese como L. Mozart adapta el vocablo al alemán, manteniendo el correspondiente matiz semántico que alude a la “doble” percusión de la nota principal que se produce mediante la inserción de este ornamento.

<sup>771</sup> “Der Doppelschlag ist eine Auszierung von vier geschwinden Nötchen, die zwischen dem aufsteigenden Vorschlage und der darauf folgenden Note angebracht, und an den Vorschlag angehenget werden. Die Stärke des Tones fällt auf den Vorschlag, bey dem Doppelschlage verliehret sich die Stärke und die Schwäche kömmt auf die Hauptnote”. [“El grupeto es un adorno de cuatro notitas rápidas que se insertan entre la apoyatura ascendente y la nota siguiente, y se unen a la apoyatura. La fuerza del sonido recae sobre la apoyatura; en el grupeto se pierde la fuerza y la nota principal es débil”.] *Ibidem*, p. 214.

El siguiente adorno compuesto está formado por una apoyatura y un *Halbtriller*, o semitrino<sup>772</sup>. El perfil del semitrino es también circular, pero la direccionalidad es inversa a la del grupeto. Si bien L. Mozart no alude a ello en el texto explicativo correspondiente, la apoyatura que presenta el adorno es descendente en este caso. El movimiento de arco debería ser similar al del adorno anterior, es decir, uniendo en la misma arcada las figuras incluidas dentro de cada uno de los paréntesis del ejemplo: apoyatura, semitrino y nota principal.



Figura 54: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 215.

Este adorno aparece reflejado de igual manera en el tratado de J. J. Quantz, que también lo denomina semitrino y lo ilustra de acuerdo a las mismas condiciones interválicas (Figura 48, F. 28). Así pues, parece que la inserción de uno u otro tipo de adorno entre apoyatura y nota principal venía condicionada por la direccionalidad de la apoyatura: Si se trataba de una apoyatura ascendente, se insertaría un grupeto; en el caso contrario, un semitrino.

Por último, el adorno compuesto con *Nachschlag* (escapada posterior) difiere de los anteriores en que éste ya no se inserta entre la apoyatura y la nota principal, sino que sucede a esta última, con la que comparte la duración a la que la apoyatura le desplaza<sup>773</sup>. Está compuesto por dos notas y, al unirse a la nota principal, se forma una figura similar a la de la bordadura inferior:

<sup>772</sup> “Schier eben so sieht der Halbtriller aus; nur daß er umgekehrt ist. Er wird zwischen dem Vorschlage und der Hauptnote, doch so geschwind angebracht, daß er dem Angange eines Trillers ganz ähnlich läßt [...]. Die Stärke fällt auch hier auf dem Vorschlag; das Übrige muß sich im Tone verlieren”. [“El semitrino tiene un aspecto parecido, pero está invertido. Se ejecuta entre la apoyatura y la nota principal, de forma tan rápida, que al principio es muy similar al trino [...]. La fuerza recae aquí también sobre la apoyatura; el sonido debe perderse en el resto”]. *Ibidem*, p. 215.

<sup>773</sup> “Es sind dieselben ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote anhängen kann; um in langsamen Stücken einen Vortrag lebhafter zu machen”. [“Son un par de notitas rápidas que se pueden enganchar a la nota principal, para hacer más viva la interpretación de piezas lentas”]. *Ibidem*, p. 216.



Figura 55: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 216.

Por último, conviene recordar una vez más la clasificación de adornos que R. Donington incluía en la familia de las apoyaturas<sup>774</sup>:

1. Apoyatura simple
2. Apoyatura doble disjunta
3. Apoyatura doble conjunta
4. *Acciacatura* (o apoyatura breve)
5. Apoyatura de paso

Se trata de cinco tipos de apoyaturas que, si bien difieren en su forma o duración, comparten una misma función: la de llamar la atención sobre determinada nota, a la que preceden y desplazan.

A lo largo del presente capítulo he hecho referencia a las apoyaturas simples (es decir, formadas por una única nota), pero no se han tratado las **apoyaturas dobles**, que corresponderían a las categorías 2ª y 3ª de esta clasificación.

En los tratados de G. Tartini y F. Geminiani no aparecen referencias textuales ni musicales de estos tipos de apoyatura, tratándose en ambos casos únicamente las apoyaturas simples.

J. J. Quantz tampoco dedica un apartado especial a las apoyaturas dobles. Sin embargo, en el capítulo correspondiente a la interpretación con violín del acompañamiento o *ripieno*, habla de dos tipos de apoyatura doble. En primer lugar, y de acuerdo con el siguiente ejemplo, la apoyatura doble mediante notas de paso se interpreta como una apoyatura breve, tomando una pequeña parte de la duración de la nota que adorna:

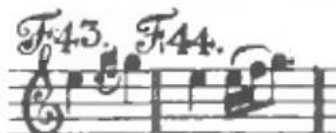


Figura 56: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla XXII.

<sup>774</sup> Véase capítulo 9.1.



De acuerdo con J. J. Quantz, este tipo de adorno era propio del gusto francés<sup>775</sup>. En segundo lugar, el autor presenta una apoyatura doble con ritmo de puntillo, que resultaba más frecuente en movimientos lentos y cuya resolución rítmica es diferente a la anterior:

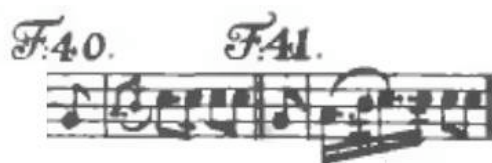


Figura 57: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla XXII.

De acuerdo con la resolución que se ofrece en la F. 41, la apoyatura doble asume en este caso la duración de la nota que adorna y se transforma en un ritmo de doble puntillo, mientras la nota principal queda relegada al valor de su puntillo<sup>776</sup>.

Además, más adelante, al referirse a los adornos compuestos de apoyatura, J. J. Quantz menciona el *battement* (término que puede traducirse por mordente o trino, según la duración del adorno al que se refiera), al que realmente no debería tratarse como adorno compuesto, pues está formado por una única figura ornamental. De acuerdo con las indicaciones del autor, se trata de un adorno que se improvisa ante una nota a la que se accede por salto y que no está adornada por ninguna apoyatura. Los dos *battemens* de la siguiente imagen difieren entre sí en el número de batidas. Mientras que J. J. Quantz admite el primero para valores de cualquier duración, prefiere que el segundo tipo, más largo, adorne notas de duración más larga<sup>777</sup>.

<sup>775</sup> “Die zwo kleinen zweygeschwänzten Noten [...], welche mehr im französischen als italiänischen Geschmacke üblich sind, müssen nicht so langsam [...], sondern präcipitant gespielt werden [...]”. [“Las dos pequeñas semicorcheas [...], que resultan más habituales del gusto francés que del italiano, no deben tocarse lentamente [...], sino de forma precipitada [...]”. QUANTZ, Joseph Joachim: *op. cit.*, p. 198.

<sup>776</sup> “Wenn im langsamen Tempo zwo kleine eingeschwänzte Nötchen vorkommen, hinter deren ersterer ein Punct stehet [...], so bekommen selbige die Zeit von der darauf folgenden Hauptnote; die Hauptnote selbst aber, nur die Zeit von dem Puncte. Sie müssen mit viel Affect gespielt [...] werden. Man muß die mit zweenen Puncten versehene Note im Herunterstriche nehmen, und den Ton an Stärke wachsen lassen; die zwo folgenden, durch ein verlierendes Piano, an die erste schleifen; die letzte kurze aber mit dem Hinaufstriche wieder erheben”. [“Cuando aparecen dos pequeñas semicorcheas en un movimiento lento, y detrás de la primera hay un puntillo [...], ambas recibirán el valor de la siguiente nota principal; sin embargo, ésta mantendrá únicamente el valor de [su] puntillo. Deben interpretarse de forma delicada [...]. La nota que tiene doble puntillo debe tocarse arco abajo y el sonido debe ir incrementándose; las dos siguientes notas se ligarán a la primera mediante un *piano* que vaya desapareciendo; sin embargo, la última se interpretará de nuevo brevemente arco arriba”]. *Ibidem*, p. 197.

<sup>777</sup> “Die *battemens* [...] können bey springenden Noten, wo keine Vorschläge statt finden, angebracht werden; um die Noten lebhaft und schimmernd (brillant) zu machen. Das erste [...] kann sowohl bey geschwinden als langsamen Noten angebracht werden. Das andere schicket sich besser zu etwas langsamen, als zu geschwinden Noten: doch müssen die dreygeschwänzten Noten in der größten Geschwindigkeit gemachet werden”. [“Los *battemens* [...] pueden ejecutarse en notas por salto, donde no haya apoyaturas, para hacerlas más vivas y brillantes. El primero [...] puede ejecutarse tanto en notas rápidas como en lentas. El otro resulta más adecuado en notas lentas que en rápidas: aún así, las fusas deben interpretarse lo más rápido posible”]. *Ibidem*, p. 81.

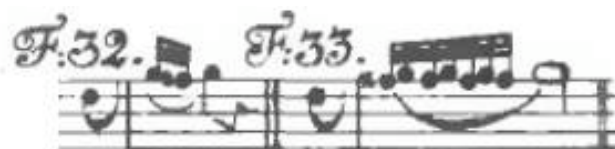


Figura 58: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI.

Estos dos tipos de *battement*, si bien señalados mediante notas y no con los símbolos correspondientes, son fácilmente identificables con el mordente y el trino, que se desarrollarán más adelante en sus apartados correspondientes.

C. P. E. Bach describe dos tipos de apoyatura doble: el *Anschlag* (apoyatura doble disjunta) y el *Schleiffer* (apoyatura doble conjunta). Ambas categorías de apoyaturas dobles difieren entre sí en la interválica de su movimiento, que se desarrolla por salto en la primera de ellas y por grados conjuntos, en la segunda. Considero que la traducción literal de ambos términos no aporta matices de interés al lector hispanohablante, por lo que he optado por elegir una traducción descriptiva de los mismos. Así, he traducido *Anschlag* (literalmente, “golpe”) como apoyatura doble disjunta y, consecuentemente, *Schleiffer* (del verbo *schleifen*, “deslizar”), como apoyatura doble conjunta.

En primer lugar, C. P. E. Bach describe dos tipos de *Anschlag* (apoyatura doble disjunta): aquella cuya primera nota percute el tono anterior y aquélla en la que no lo hace. En ambos casos, la segunda nota es una 2ª superior a la nota principal que se adorna<sup>778</sup>. En las siguientes imágenes se muestran ambos tipos con su correspondiente resolución, junto a la que el autor anota cuál debe ser la interpretación dinámica: en ambos casos, la apoyatura doble es débil, reservándose la mayor fuerza para la nota principal.



Figura 59: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI.

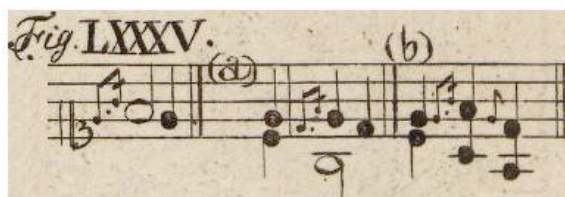
La apoyatura doble disjunta también puede desarrollarse con un ritmo de puntillo. C. P. E. Bach especifica que, en este caso, puede insertarse en diferentes sitios del compás (así, en la Fig. LXXXV, b, adorna un segundo tiempo)<sup>779</sup>. Esta afirmación, junto a la presencia de

<sup>778</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 85.

<sup>779</sup> “Er wird auf verschiedene Arten in den Tackt eingetheilet. [...] Der folgenden Note wird so viel von ihrer Geltung abgezogen, als dieser Anschlag beträgt. Dieser Anschlag kommt in geschwinden Sachen niemahls vor. Er wird mit Nutzen bey affecktuösen Stellen gebraucht”. “[La apoyatura doble disjunta] se inserta en diferentes

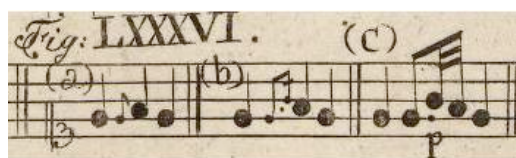


la apoyatura adornando el primer tiempo en los anteriores ejemplos, puede llevar a la tesis de que, por contra, si la apoyatura doble disjunta no tiene puntillo, sólo puede darse en parte fuerte.



**Figura 60:** C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI.

Tal como aparece reflejado en la siguiente imagen, C. P. E. Bach relaciona el origen de la apoyatura doble disjunta con puntillo con la presencia de una apoyatura ascendente de 2ª (Fig. LXXXVI, a). Como se ha visto arriba, existían ciertas prevenciones contra el uso de apoyaturas ascendentes, por lo que entre ésta y la nota principal se solía insertar una segunda nota “auxiliar” (Fig. LXXXVI, b).



**Figura 61:** C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI.

Esta nota “auxiliar” se situaba a la 3ª superior de la apoyatura (y, por tanto, a la 2ª superior de la nota principal), de modo que finalmente resultaba un movimiento descendente hacia la nota principal. Tal como se refleja en su resolución (Fig. LXXXVI, c), la primera nota recibiría más fuerza y la segunda se ligaría suavemente a la nota principal<sup>780</sup>.

En segundo lugar, C. P. E. Bach dedica un apartado propio al *Schleiffer*, o apoyatura doble conjunta, de la que enumera dos categorías: con y sin puntillo.

Los *Schleiffer* sin puntillo pueden ser de dos clases: dobles y triples. La referencia a la apoyatura triple conjunta supone una novedad, pues no aparece en otros tratados y el mismo C. P. E. Bach admite que no hay ningún signo que lo indique. Asimismo, reconoce que su

lugares del compás. [...] A la siguiente nota se le quita tanta duración como recibe la apoyatura doble disjunta. Ésta no aparece nunca en piezas rápidas, sino que se utiliza en pasajes expresivos”. *Ibidem*, p. 105.

<sup>780</sup> “Bey dem Vortrage dieses Anschlags ist zu mercken, daß die erste kleine Note vor dem Punckte jederzeit starck und die andere mit der Haupt-Note schwach angeschlagen werden. Die letzte kleine Note wird so kurtz als möglich an die Haupt-Note gehängt und alle drey werden geschleiff”. [“Al interpretar esta apoyatura doble disjunta habrá que tener en cuenta que la primera notita antes del puntillo sea siempre fuerte, mientras que la siguiente se liga delicadamente a la nota principal, La última notita se interpreta tan breve como sea posible y se une a la nota principal, estando las tres notas ligadas”]. *Ibidem*, p. 106

ejecución es idéntica a la del grupeto (*Doppelschlag*)<sup>781</sup>, por lo que, por comodidad, prefiere utilizar el signo de este adorno (Fig. LXXXIX, b) en vez de anotararlo mediante pequeñas notas (Fig. LXXXIX, c).

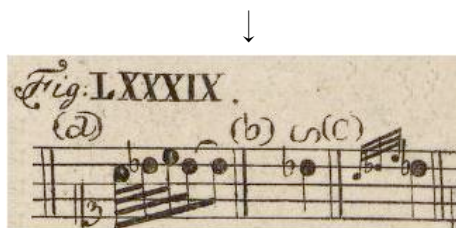


Figura 62: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI.

El hecho de que C. P. E. Bach utilice este signo es indicativo de que, si bien coincide en su función con la apoyatura en que precede a la nota principal adornándola, en realidad está concibiendo este adorno como un grupeto. La falta de referencias a la “apoyatura triple conjunta” en otros textos es también un indicio de que los compositores consideraban este adorno en una categoría diferente<sup>782</sup>.

Volviendo a la apoyatura doble conjunta, puede anotarse mediante pequeñas notas (Fig. LXXXVIII, \*), mediante un “custos” que indica el intervalo a cubrir por la apoyatura doble (Fig. LXXXVIII, a) o resuelta como parte de la melodía (Fig. LXXXVIII, b). Tal como se percibe en la siguiente imagen, la función de las apoyaturas dobles conjuntas es la de unir (por grados conjuntos) dos notas melódicas separadas mediante un salto.

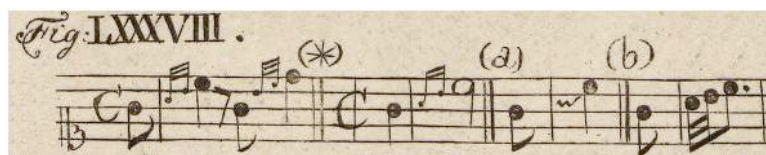


Figura 63: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI.

Mención especial requiere la apoyatura doble conjunta con ritmo de puntillo, que busca producir un efecto gracioso o amable en la melodía<sup>783</sup>. De ella dice C. P. E. Bach:

“Seine Eintheilung ist so verschieden als bey keiner andern Manier. Sie wird ebenfalls durch den Affeckt bestimmt. Ich habe deßwegen in den Probe-Stücken bey dieser Manier eben so wohl, als bey dem Anschlage mit dem Punckte, die Andeutung,

<sup>781</sup> “[...] von diesem Schleiffer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und seine Ausführung einem Doppelschlag in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich ist”. “[...] todavía no existe un signo para estas apoyaturas [triples] conjuntas, y su interpretación es idéntica a la del grupeto en dirección inversa”. *Ibidem*, p. 108.

<sup>782</sup> Por ello, considero más oportuno unir su descripción a la del grupeto, correspondiente a la familia de las notas de transición (capítulo 9.3.3).

<sup>783</sup> *Ibidem*, p. 110.

auch zuweilen die Ausführung so deutlich, als es nur möglich gewesen ist, ausgedrückt”<sup>784</sup>.

Adviértase cómo de nuevo este autor revela su preferencia por la claridad que transmite la escritura “resuelta”. Por tanto, si bien admite que hay muchas resoluciones rítmicas posibles de la apoyatura doble conjunta con puntillo, el interés por que sea el compositor quien anote claramente cuál debe ser la propia en cada caso, habla, al mismo tiempo, de la desconfianza en el intérprete a la hora de elegir la opción correcta.

C. P. E. Bach desarrolla gran variedad de opciones rítmicas para esta apoyatura (Tabla VI, Figura XCIII). De estos ejemplos, se observa que la armonía es un factor determinante en la interpretación rítmica de la apoyatura, en la medida en que crea y resuelve disonancias entre la segunda voz y la melodía principal, a la que pertenecen las notas adornadas con apoyaturas. Sin embargo, de entre todas las resoluciones posibles, el autor dice que éstas son las más frecuentes:



Figura 64: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI.

Tal como aparece indicado en ellos, y de forma idéntica a cómo sucedía en la apoyatura doble disjunta (véase Figura 61), la primera nota de la apoyatura es la que recibe un mayor acento y duración; en ambos casos, aparece un piano a partir de la segunda nota, por la que se pasa brevemente y como grado intermedio hacia la nota principal. Las tres notas se articulan unidas en una misma ligadura. Nótese cómo en el primero de estos ejemplos aparece un punto bajo la última nota de esta ligadura, es decir la nota principal adornada por la apoyatura<sup>785</sup>. Este punto sugiere una articulación picada, es decir, una ejecución más breve de la última nota de la ligadura (con puntillo). En la resolución del segundo ejemplo ya no aparece el picado, pero tras la nota, en lugar del puntillo, aparece un silencio que no figura en el ejemplo original. Así, y tal como se decía en el capítulo correspondiente a la interpretación

<sup>784</sup> “Su resolución difiere de la cualquier otro adorno, dependiendo asimismo del afecto [del contexto melódico en que se inserte]. Por ello, en los ejercicios he anotado lo más claramente posible cuál debe ser la interpretación [rítmica] de este adorno, al igual que he hecho con la apoyatura doble disjunta con puntillo”. *Ibidem*, p. 111.

<sup>785</sup> “Der Punckt über dem kleinen Bogen (1) bedeutet, daß über dieser Note der Finger eher aufgehoben werden muß als die Geltung dauret, folglich wird, wie bey (2) zu sehen ist, aus dem Punckte nach der Haupt-Note eine Pause.” [“El punto sobre el pequeño arco en (1) significa que en esta nota hay que levantar el dedo antes de que acabe la duración completa de la misma; en consecuencia, y como se observa en (2), se hace una pausa en lugar del puntillo de la nota principal”.] *Ibidem*, p. 111.

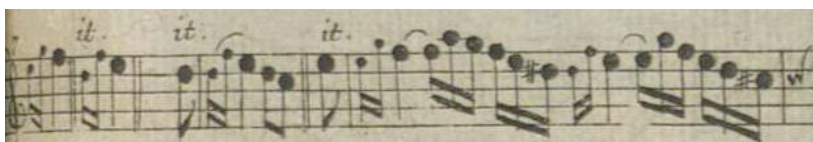
de las notas con puntillo, éste signo pierde una vez más su auténtico significado (como prolongador de la nota a la que acompaña) y se convierte en un signo de articulación: un punto donde la melodía “respira” mediante un cambio de arco, o levantando el dedo de la tecla ligeramente antes de lo que le correspondería.

F. Marpurg dedica un amplio desarrollo a la descripción de las apoyaturas dobles, siguiendo la línea de C. P. E. Bach y distinguiendo dos tipologías: el *Doppelvorschlag* (apoyatura doble disjunta) y el *Schleiffer* (apoyatura doble conjunta). Es interesante que F. Marpurg cite a C. P. E. Bach sólo dos años después de la publicación de su *Versuch*, lo que supone la confirmación de que este texto había gozado de una difusión muy rápida. Los calcos y referencias al *Versuch* son evidentes, como se verá a continuación.

Al igual que ocurría en el tratado de C. P. E. Bach, ambas categorías se diferencian en el tipo de intervalos que separan sus notas, siendo por salto en el *Doppelvorschlag* (apoyatura doble disjunta) y por grados conjuntos en el *Schleiffer* (apoyatura doble conjunta). Si bien la traducción literal del primero de estos términos sería la de “apoyatura doble”, he considerado más preciso reutilizar la traducción propuesta para los términos de C. P. E. Bach; así, me referiré al *Doppelvorschlag* como “apoyatura doble disjunta” y al *Schleiffer*, como “apoyatura doble conjunta”.

F. Marpurg define la “apoyatura doble disjunta” como la “unión de dos apoyaturas de diferente tipo ante una nota principal”<sup>786</sup> y menciona la necesidad de “anotar siempre este adorno con notitas, pues no existe signo para él y no hay necesidad de inventar uno”<sup>787</sup>.

El autor presenta este adorno como muy usual y anota varios ejemplos de él. Los dos primeros realizan un salto ascendente, de 3ª en el primero (F. 7) y con un intervalo más amplio en el segundo (F. 8). El tercer ejemplo (F. 9) supone el movimiento inverso del primero, manteniendo el mismo intervalo de tercera. Nótese cómo en todos los ejemplos, la primera nota de la apoyatura doble supone la repetición de la anterior nota melódica. La resolución rítmica que F. Marpurg propone (F. 8) es idéntica a la que aparecía en el tratado de J. J. Quantz (véase Figura 56).



<sup>786</sup> “Verbindung zweyer Vorschläge von verschiedener Gattung vor einer Hauptnote”. MARPURG, Friedrich: *op. cit.*, p. 51.

<sup>787</sup> “Diese Manier muß allezeit mit Nötchen ausgeschrieben werden, indem man kein zeichen dazu hat, und es auch in der That überflüßig seyn würde, eines dazu zu erfinden”. *Ibidem*, p. 51.



Figura 65: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 7-9.

Repárese cómo todas estas apoyaturas dobles se ejecutan en el primer tiempo del compás, es decir en su parte fuerte. Además, F. Marpurg indica que, si hubiera una segunda voz, este adorno debería ejecutarse a la vez que el tiempo correspondiente<sup>788</sup>, por lo que necesariamente se entiende que recibiría el acento correspondiente al dar del tiempo.

Sin embargo, en el ejemplo correspondiente a la apoyatura doble con puntillo, F. Marpurg escribe este adorno en parte débil del compás (F. 10). Resulta interesante comparar esta resolución rítmica (F. 11) con la que proponía J. J. Quantz para un ejemplo similar. Mientras que aquél adaptaba el ritmo de la apoyatura doble y le daba un mayor valor relativo (véase Figura 57), F. Marpurg se detiene en la primera nota de la apoyatura doble (que, a su vez, resulta la repetición de la anterior nota melódica) y mantiene en la resolución el ritmo que presentaban las “pequeñas notas”; así, la nota principal queda relegada a un último término sin apenas valor rítmico.

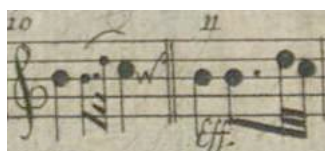


Figura 66: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 10 y 11.

Como se decía más arriba, el *Schleiffer* o “apoyatura doble conjunta” aparece descrita en el siguiente apartado<sup>789</sup>. Puede tomar dirección ascendente (F. 12 de la Figura 68) y descendente (F. 13 de la Figura 68), pero debería unir siempre dos notas melódicas que disten un intervalo de 3<sup>a</sup>; consecuentemente, F. Marpurg añade “male” (mal, incorrecto) a los siguientes ejemplos, donde el intervalo es de 2<sup>a</sup> y de 6<sup>a</sup>, respectivamente:

<sup>788</sup> “Wenn bey einem Doppelvorschlage mehrere Stimmen vorhanden sind, so müssen nicht die Gegenstimmen verzögert, sondern solche sogleich mit den Noten des Doppelvorschlags gegriffen werden”. [“Si una nota doble se da al mismo tiempo que otras voces, éstas no deberán retrasarse, sino tocarse al mismo tiempo que las notas de la apoyatura doble”]. *Ibidem*, p. 51.

<sup>789</sup> *Ibidem*, p. 52.





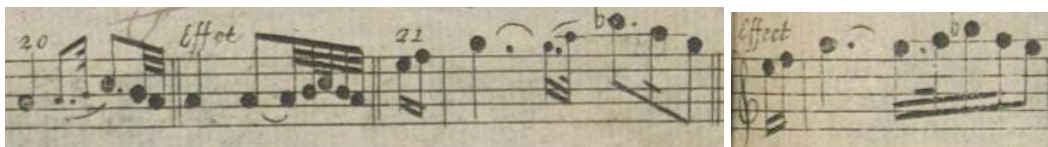
**Figura 67:** F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla VI, fig. 14.

Mientras que la “apoyatura doble disjunta” sólo podía anotarse mediante “pequeñas notas”, este segundo tipo de apoyatura doble admite, además, otros signos: un “custos” (F. 14 y F. 15), de igual forma que el que usaba C. P. E. Bach (véase Figura 63), idéntico para los movimientos ascendente y descendente<sup>790</sup> o una “línea diagonal” (F. 16 y F. 17) que conecta las dos notas melódicas en el espacio en el que se interpreta la apoyatura doble. Este signo es idéntico si la apoyatura une dos notas en un pasaje a dos voces (F. 18 y F. 19).



**Figura 68:** F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 12-19.

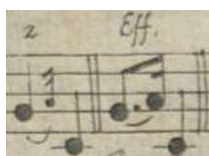
Por último, F. Marpurg incluye también algunos ejemplos en los que la apoyatura doble tiene ritmo de puntillo y une dos notas melódicas que distan un intervalo de 3<sup>a</sup>. Si bien F. Marpurg no anota tantas resoluciones posibles de este adorno como lo hacía C. P. E. Bach, al menos sí que escribe dos ejemplos que varían en su resolución rítmica, lo cual es de nuevo un indicio de la polivalencia rítmica de este adorno. Si bien, en los dos casos, la apoyatura doble adorna a una corchea con puntillo. Así, mientras que en el primer ejemplo (F. 20) la primera nota de la apoyatura adopta casi todo el valor de aquélla y toma la forma de un doble puntillo, en el segundo de ellos (F. 21) sólo asume una parte de la nota principal, manteniéndose el ritmo de puntillo entre las dos notas de la apoyatura doble.



**Figura 69:** F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 20 y 21.

<sup>790</sup> El salto melódico es, por tanto, el que determina la direccionalidad de la apoyatura doble conjunta, que será ascendente o descendente del mismo modo que sea dicho salto.

Finalmente, hay que mencionar que F. Marpurg incluye el *Nachschlag* (escapada posterior o, literalmente, “golpe posterior”) en la misma categoría que la apoyatura. Con este término, etimológicamente contrario a *Vorschlag* (escapada anterior o, literalmente, “golpe anterior”), alude a un tipo de adorno que, al contrario de la apoyatura, sucede a la nota a la que afecta. He considerado que la traducción más apropiada para este recurso es la de “escapada” y lo trataré de forma detallada como parte de la tercera familia de adornos<sup>791</sup>. No obstante, es innegable el parecido entre la resolución de este adorno y la de la apoyatura de paso, a la que se hacía referencia más arriba y que tomaba su valor de la nota precedente.



**Figura 70: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 2.**

La principal diferencia con aquéllas radica en que, gráficamente, el *Nachschlag* (o escapada) aparece unido a la nota anterior, mientras que la apoyatura de paso se une a la siguiente nota melódica. En consecuencia, la interpretación diferiría en el tipo de articulación: mientras que la “respiración” se daría entre la nota melódica precedente y la apoyatura de paso en el caso de aquélla, el *Nachschlag* (o escapada) se uniría en una misma ligadura a la nota precedente.

L. Mozart tampoco dedica un apartado especial a las apoyaturas dobles, sino que, como se veía más arriba, hace referencia a ellas cuando habla de las apoyaturas ascendentes y de las apoyaturas intermedias.

Tal como se veía, L. Mozart prefiere el movimiento descendente de la apoyatura. No obstante, hay algunos casos en los que permitía las apoyaturas ascendentes. Es en este contexto en el que se refiere a las apoyaturas dobles.

Uno de los recursos permitidos consiste en anotar una apoyatura doble conjunta, desde el intervalo de 3ª inferior; en este caso, resulta habitual el ritmo de puntillo. Esto sucede tanto si las dos notas melódicas proceden por grados conjuntos, como si proceden por salto:

<sup>791</sup> Como puede comprobarse más arriba, L. Mozart hace referencia a este término en relación a la figura compuesta de apoyatura y *Nachschlag* o escapadas.

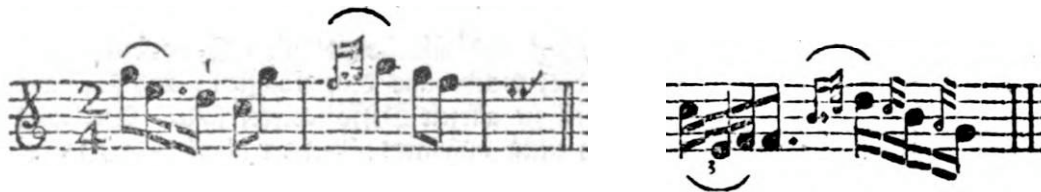


Figura 71: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 202.

La apoyatura doble disjunta es otro de los casos en que se permitía el movimiento ascendente en la apoyatura, desde el intervalo de la 2ª inferior y utilizando la nota situada a la 2ª superior:



Figura 72: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 202.

En este sentido resulta interesante volver a citar el texto de C. P. E. Bach, que relacionaba el origen de la apoyatura doble disjunta con la inserción de una nota “auxiliar” entre la apoyatura ascendente de 2ª y la nota principal (vease Figura 61). Si bien L. Mozart no menciona nada de esta “evolución” de la apoyatura ascendente, lo cierto es que el ejemplo anterior utiliza el mismo recurso interválico para resolver en la nota principal desde la nota situada a su 2ª superior.

L. Mozart también se sirve de las apoyaturas dobles cuando hace referencia a las apoyaturas intermedias, tanto ascendentes como descendentes:



Figura 73: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 207 y 208.

Este apartado dedicado a la apoyatura, quizá el adorno de mayor relevancia en este contexto musical, permite observar las principales tendencias estilísticas de mediados de siglo XVIII. Además, el estudio de los diferentes tratados revela en qué medida se influyeron sus autores, que descubren su opinión sobre la improvisación de adornos y, en definitiva, sobre el papel del intérprete en relación con el escrito del compositor.



### 9.3.2. LA FAMILIA DEL TRINO

De acuerdo con la clasificación presentada en el apartado 9.1., pertenecen a la familia del trino los siguientes adornos, a los que se hará referencia en el presente capítulo:

- a. Trémolo
- b. Vibrato
- c. Trino
- d. Mordente

Lo primero que debe mencionarse es la confusión que todavía se daba en los tratados de mediados del siglo XVIII entre los tres primeros términos. Con el objetivo de fijar claramente estos conceptos, considero imprescindible sentar una base con su definición, tal como la entiende el intérprete actual.

El **trémolo** instrumental es la repetición rápida de una misma nota. En los instrumentos de cuerda frotada se consigue mediante un movimiento de la mano derecha, es decir frotando el arco hacia arriba y hacia abajo de forma continuada sobre una misma nota. Puede existir también trémolo o tremolando en la repetición rápida y sucesiva de varias notas, medida o libre. Si bien los tratados de mediados del siglo XVIII que se citan en este capítulo mencionan el término trémolo, no lo hacen en referencia a este efecto como tal, sino al trino o al vibrato. Por tanto, tampoco le dedicaré un apartado específico. Quizá resulte apropiado pensar que la falta de indicaciones específicas se deba a que este efecto se lograba mediante una escritura en forma de semicorcheas, fusas o, en definitiva, valores breves repetidos. De este modo lo ilustra C. Monteverdi<sup>792</sup>:



Figura 1: C. Monteverdi: *Il combattimento di Tancredi et Clorinda*

<sup>792</sup> MONTEVERDI, Claudio: *Combattimento di Tancredi et Clorinda, Madrigali guerrieri et amorosi, Libro octavo*. Venecia, Alessandro Vincenti, 1638, p. 32.

Por vibrato se entiende la fluctuación rápida de la afinación de una nota, inferior al semitono, que en los instrumentos de arco se consigue mediante un movimiento de la mano izquierda: mientras el dedo se mantiene pisando la nota correspondiente sobre la cuerda, la muñeca realiza un movimiento repetitivo en el sentido de ésta.

Por último, el trino es un ornamento melódico que alterna la nota a la que adorna con una nota auxiliar contigua, situada a distancia de tono o semitono. La diferencia con el trémolo y el vibrato radica en que el número de batidas es concreto, determinado, y por tanto controlado por el intérprete.

Así, al intérprete moderno le llamará la atención que el vibrato y el trémolo se entiendan como adornos musicales de la familia del trino, pues actualmente se consideran un elemento técnico ligado a la expresión con el objetivo de crear un efecto particular. Sin embargo, parece que su inclusión entre los ornamentos musicales era común a mediados del siglo XVIII, como se demostrará en los siguientes textos.

Contra algunas opiniones pseudo-historicistas, resulta legítimo afirmar que el **vibrato** se usaba sin reservas durante el período barroco. Es más, los compositores eran conscientes de su capacidad expresiva. Lo que sí parece lícito plantearse es si la concepción del vibrato era la de ornamento melódico con el que destacar notas concretas o si su uso se asemejaba de algún modo al tratamiento que hoy recibe como efecto tímbrico.

Ya en el siglo XVII aparecen referencias escritas sobre el uso del vibrato. J. Rousseau describe el vibrato de este modo:

“Le Batement se fait lors que deux doigts estant pressez l’un contre l’autre, l’un appuye sur la chorde, & le suivant la bat fort legerement. Le Batement imite une certaine agitation douce de la Voix sur les Sons; c’est pourquoy on le pratique en toutes rencontres quand la valeur de la Note le permet, & il doit durer autant que la Note. La Langueur se fait en variant le doigt sur la Touche. On la pratique ordinairement lors qu’on est obligé de toucher une Note du petit doigt, & que la Mesure le permet; elle doit durer autant que la Note. Cet Agrément est pour suppléer au Batement qu’on ne peut faire quant le petit doigt est appuyé”<sup>793</sup>.

---

<sup>793</sup> [“El *batement* se hace cuando dos dedos están presionados uno contra otro: uno se apoya sobre la cuerda y el otro la va presionando ligeramente. El vibrato imita cierta agitación dulce de la voz; es por ello que se practica siempre que el valor de la nota lo permita, debiendo durar tanto como la nota misma. La *langueur* se hace moviendo el dedo sobre el batidor. Suele hacerse cuando se está obligado a tocar una nota con el meñique y si el compás lo permite. Este adorno suple al *batement*, que no podría hacerse si el meñique está apoyado”]. ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687, pp. 100-101.

Por tanto, la técnica del vibrato difiere dependiendo del dedo con que se ejecute la nota a vibrar. Si ocurre con los dedos índice, medio o anular, J. Rousseau recomienda servirse del siguiente dedo para alternar la nota principal con otra de afinación superior (*batement*, o vibrato de dos dedos). Nótese cómo en este caso, se produciría un intervalo de vibración bastante amplio, muy superior al que se produce en el vibrato, tal como se entiende en la actualidad. Sin embargo, si la nota que debe vibrarse se ejecuta con el meñique, al no haber ningún dedo disponible en la parte superior, el vibrato se ejecuta moviendo el mismo dedo sobre la cuerda (*langueur* o vibrato de un dedo).

El hecho de que F. Geminiani utilice el término *shake* para referirse a las categorías de trino y vibrato, indica que considera estos dos adornos como de una misma familia. Así, F. Geminiani se refiere a ellos como *plain shake* (trino simple), *turned shake* (trino compuesto o con resolución) y *close shake* (vibrato). Sin embargo, en los ejemplos musicales que acompañan el tratado (Esempio XVIII), se sirve de la terminología italiana: *trillo semplice* (trino simple), *trillo composto* (trino compuesto o con resolución) y *tremolo* (vibrato). Por otra parte, este último término puede llevar a confusión con el efecto sonoro que actualmente se conoce como trémolo, si bien por la definición que ofrece no cabe duda de que se está refiriendo al vibrato. De él dice lo siguiente:

“This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may Express Majesty, Dignity &c. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, &c. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable and for this Reason it should be made use of as often as possible”<sup>794</sup>.

En el *Esempio XVIII*, F. Geminiani utiliza el siguiente símbolo para indicar el vibrato (que traduce al italiano como “tremolo”). El hecho de que “no puede anotarse como los ejemplos anteriores” se debe al tipo de intervalo que se forma al vibrar la mano sobre la cuerda, no siendo posible escribir este movimiento ondulatorio inferior al semitono.

---

<sup>794</sup> “Éste [el vibrato] no puede anotarse como los ejemplos anteriores [es decir, como el trino simple o compuesto]. Para interpretarlo, se deberá presionar el dedo con firmeza contra la cuerda del instrumento, y mover la muñeca lenta y regularmente hacia dentro y hacia fuera. Si se hace largo y continuado, el sonido se incrementará gradualmente, acercando el arco hacia el puente, y terminará con gran fuerza, expresando majestuosidad, grandeza, etc. Pero si se hace más corto, débil y suave, puede denotar aflicción, miedo, etc. Y si se ejecuta sobre notas breves, solamente ayuda a que suenen de forma más agradable; por ello, debe usarse lo máximo posible”. GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, Editor desconocido, 1751, p. 8.



Figura 2: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Esemplio XVIII, p. 26.

G. Tartini dice que el vibrato resulta más apropiado en la música instrumental que vocal y habla de su producción desde el punto de vista acústico:

“Cette espece d’agrément par sa nature convient mieux aux instruments qu’aux voix. S’il se trouve quelquefois dans une voix humaine, c’est qu’il est produit par la nature de cette voix. Le son des Cordes de Clavecin, celui des cloches et des cordes à vuide de quelque bon instrument dont on joue avec un archet laisse naturellement après soi une ondulation dans l’air qui en a été frappé. Cette ondulation vient du tremblement des petites parties qui composent ce metal, ou, de la continuation des vibrations de la corde qui est frappée par un archet, quand elle est corde d’un instrument à archet, et par un sautereau quand elle est corde de clavecin”<sup>795</sup>.

Así, en los instrumentos de cuerda frotada este efecto se imita “con un dedo que presiona la cuerda, transmitiendo esa vibración al dedo mediante la fuerza de la muñeca”<sup>796</sup>. La velocidad de la vibración (representada gráficamente mediante una línea ondulada en el siguiente ejemplo) dependerá proporcionalmente de la rapidez en este movimiento.



Figura 3: G. Tartini: *Traité des agrémens de la musique* (1771), p. 15.

Nótese cómo G. Tartini, al igual que hacía F. Geminiani, se refiere únicamente al movimiento de la muñeca, pero no al vibrato de brazo. Este segundo tipo de vibrato, de uso

<sup>795</sup> [“Esta especie de adorno, por su naturaleza, es preferible en los instrumentos que en las voces. Si alguna vez se da en la voz humana es porque es propio de esa voz concreta. El sonido de las cuerdas de clavecín, el de las campanas y el de las cuerdas al aire de algunos instrumentos de arco, generan de forma natural una ondulación en el aire que ha sido excitado. Esta ondulación deriva de la vibración de las pequeñas partículas que componen el metal o de la continuación de la vibración de la cuerda frotada por un arco o percutida, en el caso de los instrumentos de cuerda frotada o del clavecín [respectivamente]”. TARTINI, Giuseppe: *Traité des agrémens de la musique*. (DENIS, Pierre: Trad.) París, el autor, 1771, p. 15. [Jacobi, Erwin R. (ed.) Celle y Nueva York, Hermann Moeck, 1961, p. 84].

<sup>796</sup> “[...] avec un doigt qu’on tient sur la corde, en imprimant ce tremblement à ce doigt par la force du poignet [...]. Si le tremblement du doigt est lent, l’ondulation qui est le tremblement du son sera lente. S’il est vif, l’ondulation sera vive. On peut donc augmenter peu-à-peu la vitesse de l’ondulation en la commençant lentement et en la rendant par degré puls vive”. *Ibidem*, p. 15.

generalizado en la actualidad, no hubiera sido factible a mediados del siglo XVIII: al carecer de barbada, el brazo asumía por sí solo la función de sujetar el violín y no hubiera podido moverse libremente para producir el vibrato.

G. Tartini rechaza el uso de este recurso en las notas que forman intervalos de semitono, pues éstos requieren una entonación perfecta “que no debe ser alterada [...] por el vibrato o la ondulación de la voz”, pues “la afinación debe mantenerse en su punto exacto y, aunque de manera casi imperceptible, [el vibrato] la haría subir o bajar [de éste]”<sup>797</sup>.

En cambio, sí que recomienda emplear el vibrato el final de una frase musical, si acabara con una nota larga, pues prolonga un efecto natural como es el de la continuidad de las vibraciones durante un breve espacio de tiempo<sup>798</sup>. Asimismo, tal como muestra en la siguiente imagen, recomienda usar el vibrato como medio para subdividir internamente una nota larga:



Figura 4: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 16.

G. Tartini indica con los dígitos 1 (menor intensidad) y 2 (mayor intensidad) la intensidad del vibrato, que debe ser mayor en la segunda parte de la síncopa, pues correspondería a la parte fuerte de cada uno de los tiempos<sup>799</sup>. Siguiendo este mismo principio, advierte que, al contrario de lo que ocurre en la síncopa, el vibrato de mayor intensidad recae en la primera subdivisión (es decir, la parte fuerte) de cada uno de los cuatro tiempos de un compás a cuatro partes. Sin embargo, no se entiende que, en el compás a tres

<sup>797</sup> “[...] l’intonation ne doit point être altérée dans les demi sons, et elle le seroit par le tremblement ou l’ondulation de la voix, qui empeche l’intonation de rester a son point fixe et la fait monter ou descendre quoique insensiblement”. *Ibidem*, p. 16.

<sup>798</sup> “Cet agrément fait faire un très bon effet a la note finale d’une phrase musicale, quand cette note est longue. [...] Il produit le meilleur effet de la nature du son parceque quand on a frappé pour la dernière fois une corde de clavecin ou une cloche ou une corde à vuide d’un instrument qui a un archet, le son continue et maintient naturellement le tremblement pendant quelque tems. Il fait pareillement un fort effet sur les notes longues de tel chant que ce soit et quelque soit la mesure, quand les notes son arrangées de la maniere suivante”. *Ibidem*, p. 16.

<sup>799</sup> “[...] le fort du tremblement tombe sur la seconde des deux notes liées marquéé d’un 2 et le foible sur la premiere marquéé d’un 1, c’est une regle générale”. “[...] la vibración más intensa recae sobre la segunda de las dos notas ligadas, marcada con un 2, mientras que la vibración más débil recae sobre la primera, marcada con un 1; esto es una regla general”. *Ibidem*, p. 16.

tiempos, recomiende vibrar con mayor intensidad en la segunda subdivisión de cada parte, pues se trata de partes débiles que, en principio, deberían recibir una vibración más débil<sup>800</sup>.

Si bien la siguiente referencia no pertenece a su tratado de violín, es esencial completar la información sobre el vibrato con los comentarios que G. Tartini ofrece en su *Carta a Maddalena Lombardini*. En ella, el autor describe el vibrato como parte esencial del buen intérprete de violín y da ciertos consejos sobre su estudio, que debe ser “lento, moderadamente rápido y más rápido” (o “adagio, andante y presto”), “pues el mismo trino no vale para un movimiento lento o uno rápido”. G. Tartini recomienda comenzar su estudio “en una cuerda al aire, bien la primera o la segunda”. Primero se toca la nota correspondiente a la cuerda al aire y “el trino se comienza muy lentamente, aumentando su velocidad poco a poco de forma imperceptible hasta que sea rápido”. El autor recomienda estudiar el trino “con asiduidad y atención, comenzando con una cuerda al aire, pues, si se hace un buen trino con el primer dedo, también se hará con el segundo, el tercero e incluso con el cuarto, con el que deberá practicarse de una forma particular, pues es más pequeño que sus hermanos”<sup>801</sup>. G. Tartini propone el siguiente ejemplo, en el que trinaría el primer dedo con la cuerda al aire La:



Figura 5: G. Tartini: *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini* (1779), p. 6

<sup>800</sup> “le fort tombe sur le numero 1 et le foible sur le numero 2, au lieu que dans la mesure a trois tems le fort tombe sur le numero 2 et le foible sur le numero 1. La regle générale est que le fort tombe toujours sur la premiere note du quart ou du huitieme ou du seizieme”. [“La vibración más intensa recae sobre el número 1, y la más débil sobre el 2; sin embargo, en el compás de tres tiempos, la parte más intensa recae sobre el número, 2 y la más débil sobre el número 1. La regla general es que la parte más intensa recaiga siempre sobre la primera parte de la negra, corchea o semicorchea”]. *Ibidem*, p. 16.

<sup>801</sup> “Io da lei lo voglio tardo, mediocre, e presto, cioè battuto adagio, mediocrementemente, e prestamente; e in pratica si ha vero bisogno di questi trilli differenti, non essendo vero, che lo stesso trillo, che serve pero un grave, debba esser lo stesso trillo, che serve per un allegro. [...] Incominci sopra una corda vuota, sia la seconda, sia il cantino, ch’è tutt’uno, un’arcata sostenuta come una messa di voce, e incominci il trillo adagio adagio, e a poco alla volta per gradi insensibili lo vada rideuendo al presto [...]. Questo studio lo faccia con assiduità, e attenzione, e assolutamente lo incominci sopra una corda vuota, perchè s’ella arriverà a farlo bene sopra una corda vuota, molto meglio lo farà col secondo, col terzo dito, e anche col quarto, su cui bisogna far esercizio particolare, perchè è il più picciolo de’ suoi fratelli”. [“Lo quiero lento, medio y rápido, es decir, batido *adagio*, *andante* y *presto*. En la práctica resultan necesarios estos trinos diferentes, y es falso que el mismo trino que sirva para un *grave* sea el mismo trino que sirve para un *allegro*. [...] Empiece en una cuerda al aire, bien la primera o la segunda, da igual, con una nota mantenida, y el trino se comienza muy lentamente, aumentando su velocidad poco a poco de forma imperceptible hasta que sea rápido. [...] Practíquese con asiduidad y atención, comenzando con una cuerda al aire, pues, si se hace un buen trino con el primer dedo, también se hará con el segundo, el tercero e incluso con el cuarto, con el que deberá practicarse de una forma particular, pues es más pequeño que sus hermanos”]. TARTINI, Giuseppe: *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*. Londres, R. Bremner, 1779, pp. 6-7.

No obstante, el autor aconseja que la velocidad en la práctica del trino vaya aumentando gradualmente, y no con el “salto” rítmico que supondría pasar de semicorcheas a fusas, o de fusas a semifusas, por lo que los valores rítmicos del ejemplo son una mera representación a título orientativo: lo único que pretende G. Tartini es ilustrar un incremento de velocidad que, sin embargo, no puede representarse de forma gradual. Esto supone un síntoma de que la escritura de la ornamentación siempre estuvo por detrás de la voluntad, las inquietudes e intereses de los compositores.

Los tratados de C. P. E. Bach y F. Marpurg, dedicados a los instrumentos de tecla, se refieren a un efecto similar al del vibrato, denominado *Bebung*, practicable únicamente en el clavicordio. En este instrumento, una pieza metálica o tangente se mantenía en contacto con la cuerda durante todo el tiempo que se mantuviera pulsada. Si el intérprete ejercía sobre la tecla ciertas vibraciones, dicha pieza las transmitía a la cuerda correspondiente, variando ligeramente la tensión sobre la misma y también su afinación; de este modo se lograba un efecto parecido al vibrato de la cuerda frotada.

C. P. E. Bach dice que se debe practicar este movimiento de forma regular sobre las notas “largas y afectuosas”<sup>802</sup>, acompañándola de la siguiente ilustración:



**Figura 6: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI.**

Además, en la edición de 1787 del mismo tratado recomienda que la *Bebung* se “comience a la mitad de la duración de la nota que adorne”<sup>803</sup>. Resulta interesante que C. P. E. Bach relacione este efecto con el carácter “afectuoso”. Por una parte, esta afirmación relaciona el efecto expresivo del adorno con los pasajes más sentimentales; sin embargo, por otra parte parece lógico que en los movimientos rápidos y alegres no hubiera tiempo suficiente para ejercer esta vibración del dedo sobre la tecla.

<sup>802</sup> “Eine lange und affecktuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleinenden Finger solche gleichsam wiegt”. [“Se puede ejercer la *Bebung* en una nota larga y afectuosa, moviendo el dedo de forma regular sobre la tecla que se mantenga pulsada”]. BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, p. 126.

<sup>803</sup> “Der Anfang einer Bebung wird am besten in der Mitte der Geltung der Note gemacht”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig, Schwickert, 1787, p. 95.

F. Marpurg denomina con el término *Bebung* todo tipo de vibrato, independientemente del instrumento sobre el que se interprete:

“Diese Bewegung geschicht auf besaiteten Instrumenten, vermittelst der Fingerspitzen, auf blasenden Instrumenten und im Singen vermittelst des Atthems. Auf unsern gewöhnlichen Flügeln ist diese Manier gar nicht zu machen, und auf wenig Clavichorden bringet man sie erträglich heraus. Hingegen kann man sie auf dem hohlfeldischen Bogenflügel auf das vollkommenste ausüben”<sup>804</sup>.

Más adelante añade que “sobre la nota se dibujan tantos puntos como movimientos deben ejercerse con el dedo” sobre la tecla. Además, añade una segunda representación (que no aparecía en el tratado de C. P. E. Bach) en la que el número de notas dibujadas debería representar también la cantidad de movimientos del dedo correspondiente; no obstante, reconoce que “no es tan usual en el clavicordio”<sup>805</sup>.

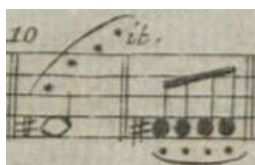


Figura 7: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla III, fig. 10.

J. J. Quantz también utiliza el término *Bebung* para referirse al efecto del vibrato sobre la flauta. No obstante, en su descripción se refiere a un movimiento del dedo, lo que difiere de la anterior explicación de F. Marpurg, quien relacionaba este efecto con una variación de la respiración. J. J. Quantz aconseja emplear este efecto en notas largas que duren medio compás o uno entero<sup>806</sup>. Además, advierte de lo relativamente fácil que resulta que el tono se desafine, lo cual supondría un problema de importancia en interpretaciones a conjunto<sup>807</sup>.

<sup>804</sup> [“Este movimiento se produce en los instrumentos de cuerda mediante la punta del dedo; en instrumentos de viento y en el canto, mediante la respiración. En nuestros pianos habituales, no se puede hacer tal ornamento, y apenas resulta tolerable en algunos clavicordios. Sin embargo, en el *clave de arco* de Hohlfeld es donde mejor puede practicarse”. MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, A. Haude und J. C. Spener, 1755, p. 46.

<sup>805</sup> “[...] pflaget man allezeit so viele Punkte über die Note zu setzen, als Bewegungen mit dem Finger gemacht werden sollen, oder so viele Noten hinzuschreiben, als Bewegungen gemacht werden sollen [...]. Doch ist diese letztere Schreibart nicht so gebräuchlich für das Clavichord”. *Ibidem*, p. 46.

<sup>806</sup> “Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner *mesa di voce* nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine *Bebung* machen”. [“Si hay una nota larga que deba mantenerse medio compás o un compás entero, o *mesa di voce*, como la llaman los italianos, deberá atacarse suavemente con la lengua y apenas soplar; se empezará muy piano, aumentando la intensidad del sonido hasta el centro de la nota y descendiendo desde ella de nuevo hasta su final. Además, se hará un vibrato con el dedo junto al siguiente agujero abierto”. QUANTZ, Johann Joachim:



Al igual que lo hacía con las apoyaturas (véase apartado 9.3.1), L. Mozart relaciona el origen del vibrato (o Tremolo, según su denominación) con la misma naturaleza y habla de su ejecución en las notas largas:

“Der Tremulo ist eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet, und die nicht nur von guten Instrumentalisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. . Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin hiervon. Denn wenn wir eine schlaffe Seyte oder eine Glocke stark anschlagen; so hören wir nach dem Schlage eine gewisse wellenweise Schwebung (*ondeggiamento*) des angeschlagenen Tones: Und diesen zitterenden Nachklang nennet man Tremulo, oder auch den Tremulanten”<sup>808</sup>.

L. Mozart habla de tres tipos de vibrato: lento, creciente y rápido, utilizando para su representación una imagen similar a la que empleara G. Tartini (cf. Figura 2). Si bien indica que el tamaño del signo de ondulación representa la velocidad del vibrato, mencionando explícitamente el ritmo de corcheas o semicorcheas, y afirma que el número de signos de ondulación corresponde a la cantidad de movimientos que debe hacer la mano<sup>809</sup>, se trata de una representación meramente teórica. Así, en el repertorio violinístico no aparece este tipo de signo y es el intérprete quien decide dónde ejecutar el vibrato.

---

*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Foss, 1752, p. 140.

<sup>807</sup> “Damit aber der Ton in wahren Zu- und Abnehmen nicht höher oder tiefer werde, welcher Fehler aus der Eigenschaft der Flöte entspringen könnte; [...] so wird der Ton mit den begleitenden Instrumenten in beständig gleicher Stimmung erhalten, man blase stark oder schwach”. [“Pero para que el tono no se desafine hacia arriba o hacia abajo mientras se aumenta o disminuye [la intensidad], error que derivaría de la misma naturaleza de la flauta, [...]; la afinación deberá igualarse a la de los demás instrumentos que acompañen, se toque fuerte o débilmente”]. *Ibidem*, p. 140.

<sup>808</sup> [“El vibrato es un adorno que surge de la misma naturaleza y que puede ser interpretado no sólo por instrumentistas, sino también por cantantes ingeniosos, sobre notas largas. La misma naturaleza es la guía en ello. Pues si golpeamos con fuerza una cuerda flácida o una campana, oiremos a continuación del golpe cierta vibración en forma de onda (*ondeggiamento*) correspondiente a la nota golpeada. A esta vibración palpitante posterior se le llama vibrato [literalmente, trémolo] o también tremolante”]. MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, J. Lotter, 1756, p. 238.

<sup>809</sup> “Die grösseren Striche mögen Achttheile, die kleinen hingegen Sechzehentheile vorstellen: und so viel Striche sind, so oft muß man die Hand bewegen”. [“Los trazos grandes representan corcheas y los pequeños, semicorcheas; se debe mover la mano tantas veces como trazos se representan”]. MOZART, Leopold: *Ibidem*, p. 239.

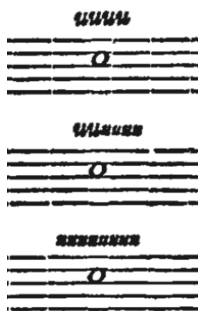


Figura 8: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 239.

Siguen algunas indicaciones técnicas sobre la ejecución del vibrato en los instrumentos de cuerda:

“[...] den Finger auf eine Seyte stark niederdrückt, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schneck gehen muß [...]”<sup>810</sup>.

Nótese cómo L. Mozart habla de que “el dedo presione con fuerza la cuerda”, recomendando más adelante, al igual que hacía G. Tartini, que esta mayor presión ayude a resaltar las subdivisiones de la nota larga que se adorne con el vibrato, repitiéndose cada tiempo o cada dos tiempos si el vibrato fuera rápido<sup>811</sup>. Nótese cómo L. Mozart “plagia” de su predecesor la forma de representar la intensidad del vibrato con las cifras 1 y 2 (cf. Figura 3). Así, en la primera de las ilustraciones siguientes, la mayor intensidad recaería sobre las cifras 2, pues corresponden a la subdivisión de los tiempos 2º y 3º del compás. Por el contrario, en la segunda imagen, la primera de cada pareja de semicorcheas está indicada con un 1 y es la que recibe una mayor intensidad de vibrato.

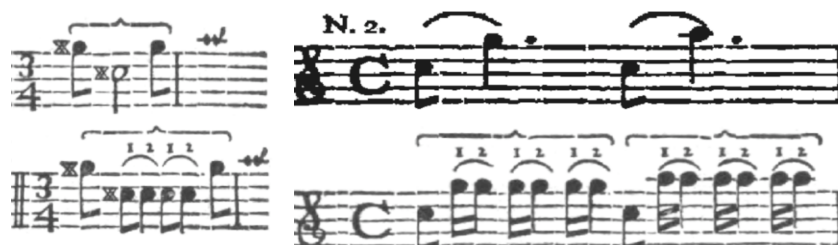


Figura 9: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 240.

<sup>810</sup> “[...] presionando con fuerza el dedo sobre una cuerda y haciendo con la mano un pequeño movimiento, no en el sentido de la cuerda, sino hacia el puente y hacia atrás, en dirección a la voluta [...]”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 238.

<sup>811</sup> “[...] diesen Nachdruck allemal bey der ersten Note jedes Viertheils; in der geschwinden Bewegung aber auf der ersten Note eines jeden halben Viertheils anbringen”. [“Una fuerte presión del dedo, que debe aplicarse siempre en la primera nota de cada tiempo; en el caso del vibrato rápido, sobre la primera nota en cada medio tiempo”]. *Ibidem*, p. 239.

El “plagio” del tratado de G. Tartini llama todavía más la atención en los ejemplos correspondientes al vibrato en notas dobles. Nótese la coincidencia entre los dos siguientes pares de ejemplos, correspondientes a ambos tratados:



Figura 10: G. Tartini: *Traité des agrémens de la musique* (1771), p. 16, y L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 241.

Por otra parte, llama la atención el modo en que se describe el inicio del movimiento: L. Mozart habla primero del movimiento del dedo hacia el puente y después, del movimiento hacia la voluta. Quizá se trate de una descripción aleatoria de las dos direcciones, pero la realidad es que se refiere en primer lugar al movimiento en dirección al puente, lo cual parece más cómodo y adecuado para la postura que conlleva la interpretación al violín, pues conlleva un mayor espacio y libertad de movimiento para la muñeca. Comenzar el vibrato en dirección a la voluta resultaría más torpe y la falta de inercia de este primer movimiento limitaría mucho la intensidad y velocidad del vibrato.

L. Mozart desaconseja utilizar el vibrato por doquier, es decir adornar toda la melodía con un vibrato continuo. Si bien actualmente es un recurso habitual, deberían tenerse en cuenta las siguientes anotaciones en las interpretaciones del repertorio de esta época:

“[...] so würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem Tremulo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremulo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde [...]. Man kann also eine Schlußnote, oder auch eine iede Andere lang aushaltende Note mit dem Tremulo auszieren”<sup>812</sup>.

<sup>812</sup> “[...] así, se cometería un error si todas las notas se tocaran con vibrato. Pues hay intérpretes que tiemblan a

Sin embargo, uno de los lugares donde sí recomienda el vibrato es en la nota larga que precede el inicio de una cadencia solista<sup>813</sup>. La función que desempeña el vibrato en este punto es la de llamar la atención del oyente sobre este punto, que se corresponde con un elemento importante de división de la estructura formal de la obra.



Figura 11: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 241.

L. Mozart da indicaciones sobre la velocidad del movimiento del arco, que debe ser proporcional a la intensidad del vibrato<sup>814</sup>: el arco comienza lentamente, coincidiendo su movimiento más rápido con el inicio de la mayor intensidad en la vibración. De este modo, con ambos recursos se consigue crear un efecto de atracción hacia el siguiente pasaje, llamando la atención del oyente hacia el inicio de la cadencia, propiamente dicha.

Sin duda es el **trino** el adorno “rey” de esta familia, a la que da nombre e impone su característica alternancia rápida de una nota principal con otra auxiliar. De este modo aparece representado en las tablas de J. H. D’Anglebert<sup>815</sup> y J. S. Bach<sup>816</sup>:

---

cada nota como si padecieran una fiebre crónica. El vibrato debe aplicarse sólo en aquellos lugares en los que surgiría por sí sólo naturalmente [...]. Así, las notas finales o las notas mantenidas podrán ser adornadas con un vibrato”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 238-239.

<sup>813</sup> “Bevor man eine Cadenze anfängt, die man bey dem Schlusse eines Solo nach eigener Erfindung dazu machet, pflegt man allemal eine lange Note entweder im Haupttone oder in der Quinte auszuhalten. Bey solcher lanten Aushaltung kann man allezeit einen anwachsenden Tremulo anbringen”. [“Antes de empezar una cadencia de las que se improvisan de forma personal al final de un solo, es costumbre mantener una nota que sea la tónica o la dominante. En estas notas mantenidas se podrá aplicar en cualquier caso un vibrato creciente”]. *Ibidem*, p. 241.

<sup>814</sup> “Man muß aber den Strich mit der Schwäche anfangen, gegen der Mitte zu wachsen, so: daß die größte Stärke auf den Anfang der geschwinden Bewegung fällt; und endlich muß man wieder mit der Schwäche den Strich enden”. [“Este ataque debe comenzarse de forma más suave y crecer en su sección central, de forma que el mayor acento recaiga sobre el inicio del movimiento más rápido; por último, se deberá acabar este ataque de nuevo con suavidad”]. *Ibidem*, p. 242.

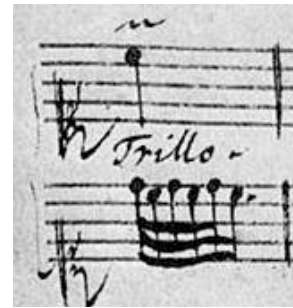
<sup>815</sup> D’ANGLEBERT, Jean Henry: *Pieces de clavecin*. París, el autor, 1689, fol. e.

<sup>816</sup> BACH, Johann Sebastian: *Clavier Büchlein vor Wilhelm Friedeman Bach*. Cöthen, manuscrito, 1720, p. II.



[Tremblement Simple Tremblement appuyé]

**Figura 12: J. H. d'Anglebert:**  
*Pieces de clavecin* (1689), fol. e



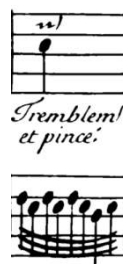
[Trillo]

**Figura 13: J. S. Bach: *Clavier-Büchlein vor W. F. Bach*** (1720), p. II

El símbolo correspondiente al trino es equivalente en ambas tablas. Sin embargo, su ejecución difiere ligeramente. Así, J. H. D'Anglebert anota un “trino sencillo” (*tremblement simple*) de cuatro batidas continuadas, distribuidas a lo largo de la duración de la nota que se adorna. En cambio, J. S. Bach prefiere reducir el número de batidas en favor de un ligero detenimiento en la nota real al final de la duración de la misma.

Además, las tablas recogen los siguientes adornos compuestos de trino. El ejemplo de D'Anglebert equivale a la combinación de trino y mordente de J. S. Bach, si bien el signo de ambos es diferente. Nótese cómo esta combinación podría asimismo entenderse en la práctica como la realización de un trino simple con resolución.

Por otra parte, J. S. Bach ofrece dos alternativas para indicar el adorno compuesto de apoyatura y trino. La primera de ellas aúna los dos elementos: el gancho correspondiente a la apoyatura antecede a la nota mientras que el símbolo de trino se sitúa sobre ella. El segundo signo puede considerarse una “fusión” de ambos en un solo elemento.



[Tremblement et pincé]

**Figura 14: J. H. d'Anglebert:**  
*Pieces de clavecin* (1689), fol. e



[trillo und mordant] [accent u. trillo] [idem]

**Figura 15: J. S. Bach: *Clavier-Büchlein vor W. F. Bach*** (1720), p. II

**G. Tartini** dedica al trino (*trillo* o *cadence* según la edición francesa) una detallada descripción, lo que sin duda constituye un indicativo de la importancia de este adorno en la

música italiana de mediados del siglo XVIII. Este autor recomienda utilizarlo con una precaución similar a la que se tiene al añadir sal a la comida:

“[...] mais il faut s’en servir de la même maniere qu’on se sert du sel dans le manger. Le trop ou trop peu de sel le gate, et l’on ne dois pas en mettre dans tout ce qu’on mange”<sup>817</sup>.

Este tipo de comparación remite inmediatamente a una cita posterior de J. J. Quantz, ya mencionada en el capítulo 9.1<sup>818</sup>. Una primera hipótesis sugiere que el autor alemán tuviera acceso a este texto y se inspirara en la metáfora que compara la alimentación con la ornamentación musical. Por otra parte, también podría tratarse de una metáfora habitual, e incluso tal vez especialmente popular en la época, donde los discursos estéticos acerca del buen "gusto" ya sugerían una confusión casi sinestésica de los sentidos bajo el liderazgo del del gusto.

El modo de ejecutarlo consiste en “apoyar firmemente el dedo correspondiente a la nota más grave y batir la cuerda con el dedo correspondiente a la otra nota [es decir, la superior] con viveza y ligereza”<sup>819</sup>.

G. Tartini ofrece varias clasificaciones, siendo el criterio de la primera de ellas la interválica entre nota principal y auxiliar. Este primer criterio permite dividir los trinos en las categorías “de tono” y “de semitono”, propias de las cadencias finales en los modos mayor y menor, respectivamente. Nótese cómo, al igual que ilustra J. H D’Anglebert en su tabla, se trata de trinos sin resolución y de distribución homogénea del número de batidas a lo largo de la duración de la nota que se adorna.



Figura 16: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 10.

En consecuencia, rechaza todo trino que exceda estos intervalos, como el del siguiente ejemplo. Se trataría, por ejemplo de casos correspondientes a contextos cadenciales en modo

<sup>817</sup> “[...] sin embargo, debe usarse del mismo modo en que se usa la sal en la comida. Demasiada sal o demasiado poca sal la estropean, y no hay que añadirla en todo lo que se come”. TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 10.

<sup>818</sup> “Die rareste und schmackhafteste Speise machet uns Ekel, wenn wir ihrer zu viel genießen musen. [...] Mit den kleinen Auszierungen gehe er um, wie man mit dem Gewürze bey den bey den Speisen zu thun pflieget [...]” [“Hasta el más rico y sabroso manjar nos produce rechazo si nos vemos obligados a comer mucho de él. Lo mismo ocurre con los adornos musicales. [...] En relación a los adornos, procédase como se haría con las especias en la comida”]. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, capítulo 8, párrafo 19, pp. 82-83.

<sup>819</sup> “Le mecanisme du Trillo ou de la cadence consiste à appuyer fermement le doigt de la note la plus basse et battre la corde avec le doigt de l’autre note avec vivacité et légereté”. TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, p. 10.

menor, donde el acorde de séptima de sensible aparece en tercera inversión, y resulta inevitable el intervalo de 2ª aumentada que se forma entre la nota fundamental y la séptima. Para estos casos, G. Tartini recomienda evitar el trino y adornar la nota con otro tipo de adorno.



Figura 17: G. Tartini: *Traité des agrémens de la musique* (1771), p. 10.

Una segunda clasificación se basa en el criterio de la velocidad, dividiendo a los trinos en lentos, moderados y rápidos. Una u otra categoría vendrá determinada por el carácter de las obras en que se inserten. De este modo, el intérprete es, en definitiva, quien decide qué tipo de velocidad aplicar en cada trino, y por tanto debe estar dotado de la habilidad técnica para ejecutar trinos a cualquier velocidad. Así, mientras que “el trino lento conviene en las piezas serias, patéticas y tristes”, el trino moderado adorna piezas “de una alegría media”; por último, el trino rápido se aplica en piezas “alegres, vivas y muy movidas”<sup>820</sup>.



Figura 18: G. Tartini: *Traité des agrémens de la musique* (1771), p. 10.

Este ejemplo resume los tres tipos de trino. Nótese cómo el desarrollo rítmico de los trinos de velocidad moderada y rápida es incorrecto, pues no resultan equivalentes a la duración de blanca de la nota que adornan. En el trino moderado se pretendía dividir, sin duda, la duración de blanca en dos mitades. Una primera opción resultaría batiendo la primera mitad del trino a ritmo de fusas y la segunda, a ritmo de semifusas (en cuyo caso faltarían diez semifusas, es decir, cinco batidas más, en la segunda parte). Otra opción hubiera sido batir la primera mitad del trino a ritmo de semicorcheas (en cuyo caso los corchetes deberían ser dobles y no triples) y la segunda, a ritmo de fusas (en cuyo caso faltaría una batida más de dos notas y los corchetes deberían ser triples y no cuádruples). En el trino rápido, la distribución en ocho batidas, es decir, en dieciséis notas, sería correcta si se tratara de fusas y no de semifusas (en cuyo caso los corchetes deberían ser triples y no cuádruples).

<sup>820</sup> “Le trille lent convient aux morceaux sérieux, pathétiques, tristes; le trille modéré, aux morceaux d’une grieté moyenne; le trille rapide, à deux qui sont gais, entraînants, endiables”. *Ibidem*, p. 11.



Esta inexactitud podría interpretarse como un simple error, pero el hecho de que resulte tan obvio hace pensar que se trate simplemente de una representación orientativa de las tres velocidades del trino. Así, tanto en la teoría como en la práctica, la subdivisión en batidas debía de resultar inexacta y se adaptaría a cada caso concreto. Por tanto, el valor de estas tres representaciones reside en la comparación de las mismas: El trino lento tiene un número inferior de batidas a ritmo más lento, mientras que el trino rápido supone el caso contrario; por su parte, el trino moderado conjuga ambos modelos anteriores, comenzando a un ritmo lento y doblando su velocidad a la mitad de su duración.

El trino cadencial supondría otro ejemplo de este tipo de aceleración rítmica. En este tipo de trinos, G. Tartini se muestra partidario de conjugar la aceleración rítmica con un similar desarrollo dinámico<sup>821</sup>:



Figura 19: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 11.

A diferencia de los ejemplos anteriores, que correspondían todos ellos a trinos simples a partir de una nota y la auxiliar superior, con la que se batía de forma rítmicamente homogénea, G. Tartini añade a continuación ejemplos de trinos con preparación y resolución.

La preparación del trino depende de la direccionalidad de la melodía. Así, si se llega al trino descendiendo, G. Tartini propone hacerlo con una apoyatura descendente que vuelva a percudir la anterior nota melódica. Por el contrario, si se llega al trino desde una nota inferior, la preparación tiene un perfil similar al trino, si bien aparece caracterizada con un ritmo de puntillo:



Figura 20: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 11.

<sup>821</sup> “Puis qu’une voix ou le son d’un instrument fait plaisir en passant du *piano* au *forte*, une cadence doit faire un bon effet quand on la commence lentement et avec douceur, et qu’on en augmente en même-tems la force et la vitesse [...]”. [“Pues, [al igual que] agrada una voz o el sonido de un instrumento al pasar de piano a fuerte, un trino causará buen efecto si comienza lentamente y con dulzura, y aumenta su velocidad al mismo tiempo que la intensidad”]. *Ibidem*, p. 12.



Por otra parte, G. Tartini propone varios tipos de resolución, de los cuales la primera resultaría, según el propio autor, la más “natural”. En este primer modelo, las batidas se detienen en la nota principal al final del trino, a la que le sigue una breve anticipación de la siguiente nota.

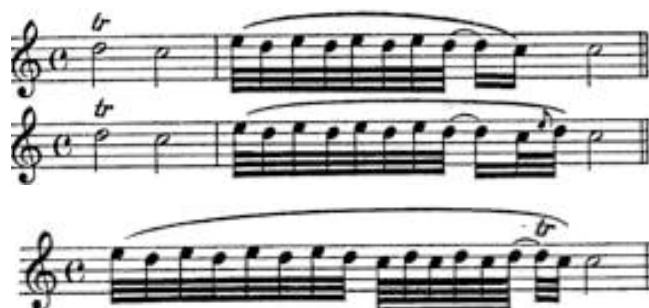


Figura 21: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 11.

El segundo modelo sigue un perfil similar, si bien añade al final un “recordatorio” de la nota trinada, adornada a su vez con una apoyatura superior. Por último, el tercer modelo, conjuga batidas con las notas auxiliares superior e inferior. En esta línea, G. Tartini cita también una forma “mala” de resolver el trino, “pues resulta contraria a la naturaleza”<sup>822</sup>; consiste en trinar una nota y su octava a lo largo de la duración del adorno:



Figura 22: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 12.

Al referirse al uso del trino, G. Tartini le atribuye dos funciones: en cadencias y en pasajes cuya melodía discurre por grados conjuntos (escalas). Este tipo de indicaciones constituyen un indicio de que el trino no siempre aparecía indicado por el compositor y que el intérprete debía insertar este adorno según su criterio y de acuerdo a ciertas pautas.

La primera de estas dos funciones es la cadencial. Así, el trino se utiliza para adornar los finales de frase, coincidiendo con cualquier tipo de cadencia<sup>823</sup> y, por tanto, ayuda a subrayar este momento de articulación del discurso musical. Sin embargo, la ejecución del

<sup>822</sup> “Cette cadence formée par l’art est mauvaise parcequ’elle repugne à la nature”. [“Este trino artificial es malo pues resulta contrario a la naturaleza”]. *Ibidem*, p. 12.

<sup>823</sup> “Le trille s’employe dans les fins de phrases, ou se trouve ce qu’on appelle en composition cadence finale, dans la cadence intermittente, dans celle de quarte et de quinte, et en fin dans celle qui est interrompue [...]”. [“El trino se emplea a final de frase, donde se encuentra lo que en composición se denomina cadencia final, en la cadencia intermedia, en la de cuarta y quinta, y en la cadencia rota”]. *Ibidem*, p. 13.

trino varía dependiendo del tipo de cadencia en que se desarrolle. Así, el trino de la cadencia final debe resultar más efectivo para resaltar el carácter conclusivo de la misma; por tanto, se trataría de un trino más “suntuoso”, cuya resolución correspondería a los modelos presentados hasta este punto. Sin embargo, en cadencias intermedias o rotas, el trino “debe estar formado por tres notas”<sup>824</sup>, es decir, debe contar con una resolución en la que se sirve de la nota auxiliar inferior, como se ve en los siguientes ejemplos. G. Tartini dice que este tipo de trino “es melodioso, acorde a la naturaleza y produce muy buen efecto”<sup>825</sup>.



Figura 23: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 13.

Además, “si hubiera tiempo suficiente, a las tres notas que forman el último trino se añadiría una breve nota de paso”<sup>826</sup>:



Figura 24: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 13.

G. Tartini especifica que esta nota añadida sólo puede incorporarse a melodías descendentes, pues, si apareciera en un movimiento ascendente, resultaría una anticipación de la siguiente nota principal, por lo que el trino perdería en parte su característico efecto de atracción hacia la misma.

En segundo lugar, G. Tartini proporciona algunas normas sobre el uso no cadencial del trino, es decir, en pasajes a modo de escala, donde las notas discurren por grados conjuntos y tienen la misma duración rítmica (corcheas en los siguientes ejemplos).

<sup>824</sup> “Le Trillo des cadences intermittantes et celui des cadences interrompues doit être formé de trois notes [...]”. [“El trino de las cadencias intermedias e interrumpidas debe estar formado por tres notas [...]”]. *Ibidem*, p. 13.

<sup>825</sup> “Ce trille est chantant, il est suivant la nature, et fait très bon effet [...]”. *Ibidem*, p. 13.

<sup>826</sup> “Quand il y a un tems suffisant, on joint au trois notes qui forment le dernier trille une petite note de passage [...]”. *Ibidem*, p. 13.

El primer caso es el de la escala ascendente o descendente, que en el violín puede realizarse “deslizando el segundo dedo o con un solo dedo”<sup>827</sup>. Si bien esta descripción es un tanto imprecisa, de ella se entiende que son los dedos primero y segundo los que realizan el trino, desplazándose mediante un *glissando* a lo largo del batidor.



Figura 25: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 12.

G. Tartini habla de una particular técnica para ejecutar el trino en el violín:

“Les deux notes qui forment cette cadence se joignent de telle maniere que les deux doigts n’abandonnent jamais entierement la corde. On ne la fait pas parconsequent comme les autres en levant le doigt, mais en portant avec le poignet toute la main, et avec la main le doigt dont le mouvement est ondoiant, de maniere que cette cadence est liée et non battue. Elle fait un bon éffet dans les chants ou il y a de l’affectation, et quand les deux notes ne forment qu’un demi ton”<sup>828</sup>.

Lo curioso de esta descripción es la diferenciación entre el trino “ligado” (*liée*) y el trino “batido” (*battue*). Este matiz en la articulación se debe, por tanto, a la ausencia de movimiento digital en el trino “ligado”, cuya realización se asemeja más a un vibrato. Así, es la mano la que ejecuta el movimiento y los dedos pasan a ser parte pasiva del mismo, sufriendo el temblor o “movimiento oscilatorio” que aquélla les transmite. En cambio, en el trino “batido”, los dedos son parte activa y la alternancia de las notas depende de su buena articulación.

Otra norma general habla de la utilidad del trino para enfatizar las partes fuertes dentro de cada compás o de cada tiempo:

“[...] si l’on met un trille sur la premiere note de la mesure, il faut necessairement que le trille tombe sur la troisieme et sur la cinquieme note de la mesure. Mais si l’on met

<sup>827</sup> “Elle se fait de même sur le violon en portant le second doigt ou avec un seul doigt”. [“En el violín, se realiza desplazando el segundo dedo o con un solo dedo”.] *Ibidem*, p. 12.

<sup>828</sup> “Los dos dedos que ejecutan este trino se unen de tal manera que jamás abandonan por completo la cuerda. Así, [este trino] no se hace como los demás, levantando el dedo, sino moviendo toda la mano desde la muñeca; y con la mano, el dedo donde el movimiento es oscilatorio, de modo que este trino es “ligado” y no “batido”. Queda bien en las melodías afectuosas y cuando las dos notas están a distancia de semitono”. *Ibidem*, p. 14.

le trille sur la note qui est avant la mesure, il faut que le trille tombe sur la seconde et quatrieme note de la mesure”<sup>829</sup>.

G. Tartini acompaña esta explicación del siguiente ejemplo, que, sin embargo, la contradice. Pues, de acuerdo a la descripción, al adornar la anacrusa con un trino, no deberían estar adornadas las notas primera y tercera, sino la segunda y la cuarta:



Figura 26: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 14.

Si las notas aparecen ligadas de dos en dos, el trino refuerza asimismo el mayor apoyo que recibiría la primera de ambas. Lo mismo ocurriría si aparecieran dos notas ligadas y seguidas por dos notas sueltas, así como en el caso en que las ligaduras conectan largos pasajes de notas.



Figura 27: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 14.

Sin embargo, si la ligadura comienza en parte débil, tanto si es de dos notas como de tres, el trino debe reforzar la nota situada en la siguiente parte fuerte:



Figura 28: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 14.

<sup>829</sup> “[...] si se ejecuta un trino en la primera nota del compás, resultará necesario que haya otro sobre la tercera y la quinta nota del compás. Pero si se ejecuta un trino en la apoyatura, habría que poner un trino sobre las notas segunda y cuarta del compás”. *Ibidem*, p. 14.

Por el contrario, si se trata de una escala formada con ritmo de puntillo o con notas a contratiempo de similar distribución rítmica, el trino puede reforzar tanto la nota larga como la corta. Sin embargo, G. Tartini reconoce que en el primer caso “hace la expresión más cantabile”, mientras que en el segundo, al subrayar la nota breve situada en parte débil, “hace la expresión más viva y audaz”<sup>830</sup>.



Figura 29: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 14.

Además, el trino puede subrayar la parte fuerte en notas con puntillo o ligaduras de prolongación; su función aquí sería la de ayudar a la subdivisión interna de dichos valores más largos.



Figura 30: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), pp. 14-15.

Por último, quizás con el objetivo de no abusar de este tipo de adorno, G. Tartini recomienda no comenzar una melodía trinando en la primera nota ni hacer trinos en dos notas seguidas. Sin embargo, muchos de los ejemplos anteriores incumplían esta regla. Así, según esta norma, la anacrusa no podría adornarse con un trino, lo cual contrasta con las

<sup>830</sup> “[...] dans le premier exemple le trille sur la note longue rend l’expression plus chantante, et que dans le second exemple mis sur la note breve il rend l’expression plus vive et plus hardie”. [“[...] en el primer ejemplo, el trino sobre la nota larga hace la expresión más cantabile, y en el segundo ejemplo, ejecutado sobre la nota breve, hace la expresión más viva y audaz”]. *Ibidem*, p. 14.

indicaciones dadas al respecto más arriba<sup>831</sup>. No obstante, la ejecución de un trino en la anacrusa y la observancia de la regla que dicta que dos notas seguidas no pueden trinarse consecutivamente, sí que lleva a la citada norma según la cual se adornarían las notas segunda y cuarta del compás.

Por otra parte, un ejemplo donde aparecen muchos trinos seguidos es el de las escalas ascendentes y descendentes, donde se trina cada una de las notas que las componen (véase Figura 25). No obstante, puede pensarse que en este caso el efecto deseado fuera el de crear una “cadena” de trinos aprovechando la especial distribución de las notas en forma de escala.

En definitiva, G. Tartini proporciona una serie de normas orientadas a la improvisación del trino por parte del intérprete, tanto en cadencias como en pasajes melódicos. De todas ellas transluce la facultad del trino para llamar la atención sobre la nota que adorna, por lo que se utiliza para subrayar terminaciones cadenciales y destacar partes fuertes dentro de un compás o de un tiempo.

Poco tiempo después que su predecesor, **F. Geminiani** presenta en su tratado un desarrollo completamente diferente al de aquél. Mientras que G. Tartini abundaba en las pautas por las que el intérprete debía regirse a la hora de insertar trinos en las melodías, F. Geminiani apenas realiza una descripción de este adorno, ilustrado en sus dos formas: *trillo semplice* y *trillo composto*.



Figura 31: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Esemplio XVIII, p. 26.

F. Geminiani recurre aquí a la terminología que ya presentaba J. H. D’Anglebert en su tabla y vuelve a utilizar el término “simple” para referirse a un tipo de trino; sin embargo, no contrapone esta categoría al “trino apoyado” como hacía J. H. D’Anglebert. Así, los dos tipos de trino que menciona F. Geminiani corresponden al “trino simple o sin resolución” (*trillo semplice* o *plain shake*) y “trino compuesto o con resolución” (*trillo composto* o *turned shake*). Nótese cómo este segundo tipo corresponde al adorno compuesto de trino y mordente que presentaban en sus tablas J. H. D’Anglebert y J. S. Bach (véanse Figuras 14 y 15).

<sup>831</sup> “Mais si l’on met le trille sur la note qui est avant la mesure, il faut que le trille tombe sur la seconde et quatrieme note de la mesure”. [“Pero si se ejecuta un trino en la apoyatura, habría que poner un trino sobre las notas segunda y cuarta del compás”]. *Ibidem*, p. 14.



F. Geminiani dibuja signos de trino diferentes para los casos simple y compuesto. El del *trillo semplice* (tr) corresponde al signo actual, mientras que el del *trillo composto* (✚) aparece indicado con un signo ondeado más similar al que aparece en la tabla de J. S. Bach para indicar el adorno compuesto de trino y mordente, si bien cuenta con diferente longitud y perfil. La rayita vertical es un elemento gráfico que puede relacionarse con el movimiento inferior que se realiza en la resolución del adorno mediante la nota auxiliar inferior.

El hecho de no llevar resolución hace que el trino simple pueda aplicarse a cualquier tipo de notas en movimientos rápidos, con el único requisito de que “después de él se pase inmediatamente a la nota siguiente”<sup>832</sup>. Esta afirmación significa que el trino simple debe batirse de forma continuada durante toda la duración de la nota que adorne, evitando cualquier detenimiento en el ritmo de las batidas. Por la ausencia de una referencia sobre los movimientos lentos, parece lógico que F. Geminiani prefiriera adornarlos con trinos con resolución. La interpretación de este segundo adorno difiere según el afecto que demande el contexto musical:

“The turn’d Shake being made quick and long is fit to Express Gaiety; but if you make it short, and continue the Length of the Note plain and soft, it may then Express some of the more tender Passions”<sup>833</sup>.

Esta segunda tipología correspondería al modelo que G. Tartini presentaba como “trino formado por tres notas”, al que describía como idóneo para cadencias intermedias o rotas (véase Figura 19).

F. Geminiani completa la descripción del trino con el adorno que él denomina *tratten[imen]to sopra la nota (Holding a Note)*. Aparece señalado por un guión y consiste en detenerse en la nota principal antes o después de adornarla con el trino, de modo que ésta se siga percibiendo como parte de la melodía<sup>834</sup>.

---

<sup>832</sup> “The plain Shake is proper for quick Movements; and it may be made upon any Note, observing after it to pass immediately to the ensuing Note”. [“El trino simple es apropiado para movimientos rápidos; y puede hacerse sobre cualquier nota, observando que después de él se pase inmediatamente a la nota siguiente”]. GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 6.

<sup>833</sup> “Si el trino compuesto se hace rápido y largo, resultará adecuado para expresar alegría; pero si se hace corto, continuando con suavidad con la nota [a la que adorne], entonces expresará algunas de las pasiones más bien tiernas”. *Ibidem*, p. 6.

<sup>834</sup> “It is necessary to use this often; for were we to make [...] Shakes continually sometimes suffering the pure Note to be heard, the Melody would be too much diversified”. [“Resulta necesario usarlo con frecuencia; pues si trinásemos de forma continuada [...], en ocasiones no permitiéndose que se perciba la nota pura, y la melodía resultaría demasiado cambiante”]. *Ibidem*, p. 6.



Figura 32: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Esemplio XVIII, p. 26.

J. J. Quantz afirma que el trino proporciona “brillo a la ejecución” y resulta imprescindible como parte de la técnica del instrumentista completo<sup>835</sup>. Si bien el autor asume que la habilidad para trinar viene en gran parte determinada por naturaleza, también reconoce que con trabajo se pueden suplir las dificultades<sup>836</sup>.

Resulta interesante que J. J. Quantz relacione la velocidad del trino con la pieza y la acústica del lugar donde se interprete:

“Spielet man an einem großen Orte, wo es sehr schallet; so wird ein etwas langsamer Triller bessere Wirkung thun, als ein geschwinder. Denn durch den Widerschall geräth die allzugeschwinde Bewegung der Töne in eine Verwirrung, und folglich wird der geschwinde Triller undeutlich. Spielet man hingegen in einem kleinen oder tapezirten Zimmer, wo die Zuhörer nahe dabey stehen: so wird ein geschwinder Triller besser seyn, als ein langsamer. Man muß ferner zu unterscheiden wissen, was für Stücke man spielet; damit man nicht, wie viele thun, eine Sache mit der anderen vermenge. In traurigen Stücken muß der Triller langsamer; in lustigen aber geschwinder geschlagen werden”<sup>837</sup>.

Este autor rechaza tanto el trino excesivamente lento, del que dice que los franceses usan en el canto, como el trino excesivamente rápido, que compara con un balido<sup>838</sup>. J. J.

<sup>835</sup> “Wenn ein Instrumentist oder Sänger, alle Geschicklichkeit besäße, welche der gute Geschmack in der Ausführung erfordert; er könnte aber keinen gute Triller schlagen: so würde seine ganze Kunst unvollkommen seyn”. [“Si un instrumentista o cantante fuera hábil y tuviera buen gusto en la interpretación pero no fuera capaz de ejecutar trinos correctamente, todo su arte quedaría incompleto”]. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 83.

<sup>836</sup> “Man kann aber durch Fleiß vieles daran ersetzen und verbeßern: wenn man nur nicht wartet, ob der Triller von sich selbst kommen wolle; sondern bey Zeiten, wenn die Finger noch im Wachsthume sind, die gehörige Mühe anwendet, und denselben zur Vollkommenheit zu bringen suchet”. [“Con trabajo se puede mejorar mucho, si no se espera que el trino se adquiera por sí solo. Por el contrario, mientras los dedos todavía estén creciendo, hay que emplear todo esfuerzo para que se ejerciten por completo”]. *Ibidem*, p. 83.

<sup>837</sup> “Si se toca en un espacio grande con mucha reverberación, quedará mejor un trino más lento que uno rápido. Pues la reverberación hace que la rápida alternancia de las notas resulte una maraña, por lo que un trino rápido no quedaría claro. Por el contrario, si se toca en un espacio pequeño o tapizado, donde la audiencia está sentada a poca distancia, un trino rápido resultará mejor que uno lento. Asimismo, hay que saber diferenciar el tipo de obra que se interprete para no confundir una cosa con otra, como hacen muchos. En piezas tristes, el trino se ejecutará lentamente, mientras que en piezas alegres lo hará más rápido”. *Ibidem*, pp. 83-84.

<sup>838</sup> “Man muß aber die Langsamkeit und Geschwindigkeit hierinne nicht aufs äußerste treiben. Der ganz langsame Triller ist nur bey den Franzosen im Singen üblich; er tauget aber eben so wenig, als der ganz geschwinde zitternde, welchen die Franzosen *chevroté* (meckernd) nennen. Man darf sich nicht verführen laßen, wenn auch einige der größten und berühmten Sänger den Triller absonderlich auf die letztere Art schlügen.



Quantz critica especialmente este último trino, del que advierte a quienes pudieran sentirse “deslumbrados” por su velocidad, que no considera sino una cortina de humo para no interpretar el trino “de velocidad y pulso regular”, más difícil de lograr que el anterior. Por tanto, recomienda el término medio, es decir el trino de velocidad regular, si bien adaptado al contexto agógico en que se interprete<sup>839</sup>. Si bien reconoce que puede resultar difícil determinar la velocidad exacta del trino, da ciertas pautas sobre la determinación del número de batidas:

“[...] einen langen Triller [...] so schüege, daß der Finger in der Zeit eines Pulsschlages nicht viel mehr als vier Bewegungen, und folglich acht solche Noten machte [...]. In geschwinden und lustigen Stücken hingegen, können die kurzen Triller etwas geschwinder geschlagen werden. Man kann hier den Finger, in der Zeit eines Pulsschlages, noch ein- oder aufs höchste zweymal mehr aufheben. Doch findet man diese letztere Art nur bey kurzen Noten, und wenn deren etliche auf einander folgen, statt”<sup>840</sup>.

El siguiente ejemplo ilustra el trino “largo” según la descripción anterior, del tipo que se ejecutaría en movimientos pausados. Está compuesto por cuatro batidas, esto es, por ocho fusas:



**Figura 33: J. J. Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752), Tabla VII, F. 1.**

Manche halten diesen meckernden Triller, aus Unwissenheit, wohl gar für ein besonderes Verdienst; sie wissen aber nicht, daß ein mäßig geschwinder und gleichschlagender Triller viel schwerer zu erlernen ist, als der ganz geschwinde zitternde; welcher folglich vielmehr für einen Fehler gehalten werden muß”. [“Sin embargo, no hay que exagerar en exceso la lentitud o velocidad del trino. Sólo los franceses utilizan en el canto el trino demasiado lento: sin embargo, resulta tan poco frecuente como el trino de temblor rápido, al que los franceses denominan *chevroté* (balido). No hay que dejarse deslumbrar por algunos de los más grandes y conocidos cantantes, que ejecutan el trino de esta segunda manera. Algunos, por ignorancia, consideran este trino-balido como algo extraordinario; sin embargo, no saben que un trino de velocidad y pulso regular resulta más difícil que el que tiembla muy velozmente; éste, por tanto, debe considerarse como un error”]. *Ibidem*, p. 84.

<sup>839</sup> “Soll der Triller schön seyn; so muß er egal, oder in einer gleichen, und dabey mäßigen Geschwindigkeit, geschlagen werden. Auf Instrumenten müßen deswegen die Finger bey keinem Schläge höher, als bey dem andern, aufgehoben werden”. [“Si el trino ha de ser bello, deberá tener una velocidad regular y comedida. Por tanto, [al ejecutarlo] en los instrumentos, los dedos no deberán subirse en ninguna de las batidas más altos que en el resto”]. *Ibidem*, p. 84.

<sup>840</sup> “[...] tóquese el trino largo de tal forma [...] que en un tiempo el dedo no dé más de cuatro batidas, es decir, no toque más de ocho notas [...]. Por el contrario, en movimientos rápidos y alegres, los trinos cortos se pueden tocar algo más rápidos. Así, en un pulso, el dedo puede levantarse una o dos veces más. Este último tipo sólo se da en notas breves que se siguen consecutivamente”. *Ibidem*, pp. 84-85.

Resulta muy curioso cómo J. J. Quantz propone relacionar la velocidad del trino con el registro en que se interprete<sup>841</sup>. De este modo, los registros más graves corresponden con una menor velocidad de batida, que va incrementándose conforme asciende el registro, tanto en las octavas del clavicémbalo, como en las tesituras vocales (siendo el de Soprano el trino más rápido), en los instrumentos de cuerda (cuyo trino más rápido ejecuta el violín) o de viento madera (en cuya familia, el oboe y la flauta son los instrumentos que más rápido trinan). Se entiende que el autor haga referencia a pasajes a solo o en los que el trino se desarrolla de forma aislada en una de las voces, pues esta variedad de velocidades en las batidas no resultaría apropiada si las diferentes voces realizaran un trino de forma simultánea.

Respecto a la interválica del trino, de nuevo se rechaza el trino compuesto por un intervalo de tercera, al igual que ocurría en el texto de G. Tartini (véase figura 17). De acuerdo con las palabras de J. J. Quantz, parece que este tipo de trino había sido moda algún tiempo antes y algunos violinistas y oboístas italianos seguían haciendo uso de él<sup>842</sup>.

Por último, J. J. Quantz describe el inicio y la resolución del trino como elementos independientes con los que se entiende debe contar cada trino<sup>843</sup>. La apoyatura, ascendente o descendente, le precede y “resulta necesaria en la mayor parte de los trinos”<sup>844</sup>. Puede aparecer anotada (F. 2) o no hacerlo (F. 4), en cuyo caso se sobreentiende. Esta apoyatura inicial “es a veces tan rápida como las restantes notas que conforman el trino”<sup>845</sup>. Por otra parte, la resolución del trino puede escribirse mediante pequeñas notas auxiliares (F. 2) o computando estas dos notas como parte de la duración del tiempo correspondiente (F. 3). Al igual que la apoyatura, su velocidad corresponde a la del trino y, en ausencia de anotación alguna (F. 4), se sobreentiende que el intérprete debe ejecutar igualmente esta resolución<sup>846</sup>.

---

<sup>841</sup> “Wegen der Geschwindigkeit der Triller überhaupt, könnte zum Ueberflusse noch bemerket werden, daß man sich deswegen nach der Höhe und Tiefe der Töne zu richten habe”. [“En relación a la velocidad del trino, podría añadirse que hay que orientarse por la altura de las notas”]. *Ibidem*, p. 85.

<sup>842</sup> “Der Terzentriller [...], ob er wohl vor Alters üblich war, auch heut zu Tage noch bey einigen Italianischen Violinisten und Hoboisten Mode ist, darf dennoch [...] nicht gebrauchet werden. Denn ein jeder Triller darf nicht mehr als den Raum von einem ganzen oder halben Tone einnehmen; nachdem es nämlich die Tonart, und die Note von welcher der Triller seinen Ursprung nimmt, erfordert”. [“El trino de tercera [...], si bien era habitual antiguamente y todavía es moda entre algunos violinistas y oboístas italianos, [...] no debe usarse. Pues ningún tipo de trino puede exceder el intervalo del semitono o del tono, dependiendo de la tonalidad y de la nota de la que parta el trino”]. *Ibidem*, p. 84.

<sup>843</sup> “Findet sic aber nur die simple Note allein, [...] so versteht sich sowohl der Vor- als der Nachschlag darunter: weil ohne diese der Triller nicht vollkommen und brillant genug seyn würde”. [“Sin embargo, si sólo aparece una nota, [...] se sobreentienden también la apoyatura y la resolución, pues sin ellos el trino no resultaría completo ni brillante”]. *Ibidem*, p. 85.

<sup>844</sup> “[...] bey dem größten Theile der Triller, Vorschläge erfordert werden”. *Ibidem*, p. 80.

<sup>845</sup> “Der Vorschlag des Trillers ist zuweilen eben so geschwind, als die übrigen Noten, woraus der Triller besteht”. *Ibidem*, p. 86.

<sup>846</sup> “Die Endigung jedes Trillers besteht aus zwo kleinen Noten, so nach der Note des Trillers folgen, und demselben in gleicher Geschwindigkeit angehenget werden [...]”. [“La resolución de cualquier trino está formada por dos pequeñas notas que siguen a la nota del trino, a la que se adhieren con su misma velocidad”]. *Ibidem*, p. 86.



**Figura 34: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VII, F. 2, 3, 4.**

Si bien J. J. Quantz menciona algunas cuestiones técnicas y la digitación del trino en la flauta<sup>847</sup>, he preferido no referirme a ellas en esta tesis, motivada por el tratado de L. Mozart y por la técnica específica del violín.

Fuera del apartado dedicado a los trinos, J. J. Quantz este autor hace algunas menciones a este adorno en el capítulo correspondiente a “la buena interpretación”. En concreto, habla de “algunos cantantes a los que no les cuesta el trino y cometen el error de trinar en exceso”<sup>848</sup>. Este comentario se encuentra en la línea de la crítica generalizada a la ornamentación excesiva, mencionada ya en la primera parte de este noveno capítulo, y es un indicativo de que el intérprete de mediados del siglo XVIII seguía ejerciendo en cierto modo su iniciativa, si bien a menudo resultaba contraria a los deseos del compositor y criticada por estos textos teóricos.

Por otra parte, hay que mencionar el semitrino (*halbe Triller*), que J. J. Quantz citaba en el capítulo correspondiente a las apoyaturas por considerarlo miembro de aquella familia, junto al mordente y al grupeto. De ellos afirma que “son adornos habituales en el ámbito francés para dotar de brillantez a una pieza”<sup>849</sup>. J. J. Quantz cita dos tipos de semitrinos, de acuerdo con los siguientes ejemplos. El primero consta de un único floreo superior (F. 27), mientras que el segundo bordea la nota principal con las notas auxiliares superior e inferior (F. 28). De ambos ejemplos se deduce que el autor considera el semitrino como un adorno intercalado entre la apoyatura y la nota a la que ésta adorna; la presentación conjunta de ambos adornos es quizás el factor que hace que el autor considere el semitrino como parte de la familia de aquélla.



**Figura 35: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI, F. 27, 28.**

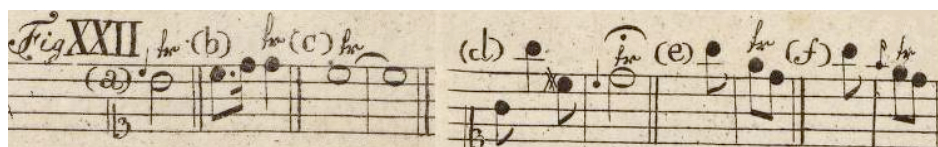
<sup>847</sup> *Ibidem*, pp. 86-88.

<sup>848</sup> “Einige Sänger, denen der Triller nicht schwer zu machen wird, [...] haben diesen Fehler des allzuhäufigen Trillers stark an sich”. *Ibidem*, p. 109.

<sup>849</sup> “welche in der französischen Spielart, um ein Stück brillant zu spielen, üblich sind”. *Ibidem*, p. 80.

Al igual que hacía J. J. Quantz, **C. P. E. Bach** también afirma que los trinos dan vida a la melodía, por lo que los considera imprescindibles. Este autor cita cuatro tipos de trino que aparecen en el repertorio de tecla: trino común, inferior, superior y semitrino (*Halbtriller* o *Pralltriller*). De ellos dice que “cada uno recibe un signo particular” y que, “de forma general se indican con un tr. o con una cruz”<sup>850</sup>.

Si bien J. J. Quantz definía la apoyatura del trino como elemento casi imprescindible, C. P. E. Bach habla de ella únicamente como posibilidad y como vestigio del pasado, denominando *angeschlossene Triller* (literalmente, “trino conectado”) al trino que cuenta con este inicio (Fig. XXII, a); afirma que otro tipo de preparación consistía en la repetición de la nota anterior (Fig. XXII, b). Sin embargo, reconoce que “actualmente” el trino se desarrollaba sin necesidad de estos elementos, en notas que transcurrían por grados conjuntos, por salto, al inicio de frase, de forma consecutiva, en cadencias, paradas largas (Fig. XXII, c), fermatas (Fig. XXII, d), sin necesidad de apoyatura precedente (Fig. XXII, e) o también con ella (Fig. XXII, f).



**Figura 36:** C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

C. P. E. Bach, al igual que hacía J. Quantz, vuelve a mencionar la regularidad en las batidas como característica obligatoria del trino. Para lograrlo, éste recomienda “no levantar demasiado los dedos, y hacerlo en todos en igual medida”<sup>851</sup>. Sin embargo, si su predecesor criticaba la excesiva velocidad (véase nota al pie 46), C. P. E. Bach afirma que “siempre se prefiere un trino rápido a uno lento”. Sin embargo, admite que “el trino podría batirse algo más lentamente en piezas tristes”<sup>852</sup>. Por otra parte, parece que la perseguida “regularidad” se refiere fundamentalmente al control que debe ejercerse sobre la velocidad y altura a la que baten los dedos, y que no está reñida con la práctica del trino de velocidad acelerada, de acuerdo con las siguientes indicaciones:

<sup>850</sup> “Sie werden jeder durch ein besonderes Zeichen in Clavier-Sachen sehr wohl angedeutet. Ausser diesen werden sie insgesamt bald durch ein tr. bald durch ein einfaches Kreuz bezeichnet; man darf also eben so gar sehr nicht um ihren Sitz besorgt seyn, weil ihre bekannte Zeichen Fast überall darbey geschrieben zu werden pflegen”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>851</sup> “Man hebt bey dessen Uebung die Finger nicht zu hoch, und einen wie den andern auf.” [“En este ejercicio no deben levantarse demasiado los dedos, y hacerlo en todos en igual medida”]. *Ibidem*, p. 73.

<sup>852</sup> “Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen; bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfalls etwas langsamer geschlagen werden”. *Ibidem*, p. 72.

“Man macht ihn Anfangs gantz langsam und hernach immer etwas hurtiger, aber allezeit gleich; die Nerven müssen hier ebenfalls schlapp seyn, sonst kommt ein meckernder ungleicher Triller heraus. [...] Bey der Uebung muß man in der Geschwindigkeit nicht eher weiter schreiten, als biß der Schlag völlig gleich ist”<sup>853</sup>.

Por otra parte, C. P. E. Bach insiste en los mismos términos que J. Quantz sobre la importancia de la práctica temprana de los trinos, pues “son los adornos más difíciles” y “no salen bien a todos”<sup>854</sup>. El objetivo de la práctica es fortalecer todos los dedos, y especialmente los más débiles, que a su vez son los que con menos frecuencia trinan en el repertorio para tecla y no tienen oportunidad de suplir, mediante la práctica de las obras, las deficiencias que sufren por naturaleza<sup>855</sup>. Sin embargo, admite que se pueden reducir a dos los trinos “imprescindibles” en cada mano<sup>856</sup>. Asimismo, recomienda ejercitar los dedos con el trino doble (es decir, el que se desarrolla en dos voces simultáneamente). Sin embargo, se refiere al trino doble como ejercicio meramente mecánico, de gran utilidad pero recomienda excluirlo de la práctica si no se domina a la perfección<sup>857</sup>. C. P. E. Bach profundiza en la digitación de los trinos; no obstante, he preferido omitir las referencias específicas a digitación y a técnica particular de los instrumentos de tecla.

El primer trino que trata C. P. E. Bach es el común, indicado habitualmente con el signo correspondiente (Fig. XXIII, a), que puede verse prolongado (Fig. XXIII, b) si adorna una nota más larga. No obstante, el hecho de que en la letra d de esta misma figura utilice el signo *tr* es indicativo de que también reconocía esta segunda forma de indicación, que era la que

---

<sup>853</sup> [“Al principio se hace muy despacio y poco a poco más rápido, pero siempre regular; los nervios también deben controlarse para evitar un trino berreante y desigual. [...] Cuando se practique, no hay que acelerar demasiado la velocidad hasta que las batidas sean completamente regulares”.] *Ibidem*, p. 73.

<sup>854</sup> “Die Triller sind die schwerste Manier. Allen wollen sie nicht gelingen. Man muß sie in der Jugend fleißig üben”. *Ibidem*, p. 72.

<sup>855</sup> “Man muß die Triller mit allen Fingern fleißig üben. Die letztern weden hierdurch starck und fertig. Indessen wird niemand es dahin bringen, daß er mit allen Fingern gleich gut trillern lernt, weil durch die Sachen die man spielt, schon mehr Triller bey gewissen Fingern vorkommen; folglich werden diese ohnvermerckt vorzüglich geübt, und weil auch selbst in die Finger ein Unterschied von der Natur gelegt ist. Indessen kommen doch zuweilen auszuhaltende Triller in den äussersten Stimmen vor, wobey man nicht das Auslesen von Fingern hat, weil unterdessen die andern Stimmen ihre eigene Bewegung behalten [...]” [“Hay que practicar los trinos diligentemente con todos los dedos. Los dos últimos [anular y meñique] se harán así más fuertes. No hay nadie que consiga trinar igual de bien con todos los dedos, pues en las cosas que se interpretan aparecen más trinos con ciertos dedos: por tanto, éstos, de forma involuntaria, practican más, además de existir una diferencia entre dedos por naturaleza. Además, en ocasiones aparecen trinos sostenidos en las voces extremas y no queda otra elección de dedos, pues las otras voces siguen su propio curso [...]”.] *Ibidem*, p. 73.

<sup>856</sup> “Man kan wenigstens ohne zwey gute Triller in jeder Hand nicht fortkommen. In der rechten mit dem zweyten und dritten, und mit dem dritten und vierten Finger; in der lincken Hand mit dem Daumen und zweyten, und mit dem zweyten und dritten Finger”. [“No se puede progresar sin [dominar], al menos dos trinos en cada mano. En la derecha, con el segundo y tercer dedo, y con el tercero y el cuarto; en la mano izquierda, con el pulgar y el segundo, y con el segundo y tercer dedos”.] *Ibidem*, pp. 73-74.

<sup>857</sup> “Auch diese Uebung [...] ist wegen der Finger nützlich; ausser dem aber lasse man sie bey der Ausführung lieber weg, wenn sie nicht recht gleich und scharff sind [...]”. [“Este ejercicio [...] también es útil para los dedos; sin embargo, es mejor prescindir de ellos [los trinos dobles] en la interpretación, si no son regulares y exactos”]. *Ibidem*, p. 74.

utilizaba J. J. Quantz (véase Figura 34). No obstante, el signo ondulado que C. P. E. Bach anota con más frecuencia coincide con el utilizado en las tablas de J. H. D'Anglebert y J. S. Bach (véanse Figuras 12 y 13) y su resolución comienza también por la segunda superior (Fig. XXIII, c). Por este motivo, considera inútil anotar la nota inicial a modo de apoyatura (Fig. XXIII, d) si no sirve para indicar que la primera nota debe cumplir esta función y mantenerse más tiempo.

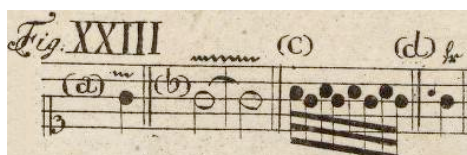


Figura 37: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

Si bien J. J. Quantz describía la resolución (*Nachschlag*) como elemento imprescindible del trino, estuviera o no anotado por el compositor, C. P. E. Bach dice que se hace ocasionalmente y aparece indicado con las notas correspondientes (Fig. XXIV, b) o con un signo de trino modificado por una rayita vertical (Fig. XXIV, c). Este signo es muy similar al propuesto por F. Geminiani (véase Figura 32). Sin embargo, C. P. E. Bach prefiere anotarlo como en b para evitar la confusión de este signo con el del mordente largo. Nótese cómo el signo de mordente modificado coincide exactamente con el que J. S. Bach presentaba en su tabla para el adorno compuesto de trino y mordente (véase Figura 15). Esta coincidencia entre los signos presentados por ambos Bach, resulta lógica, si bien llamativa por el hecho de que en la tabla de Bach padre represente un adorno compuesto y, de acuerdo a la descripción de Bach hijo, a un trino con resolución.

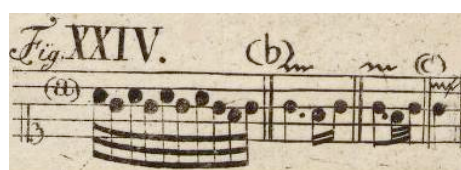


Figura 38: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

C. P. E. Bach dice que la resolución resulta necesaria en los trinos sobre notas tanto largas como breves. Un caso particular suponen las notas con puntillo (véase siguiente imagen), pues cuentan con poco “espacio” para la resolución, pues se ejecuta en la duración correspondiente al puntillo<sup>858</sup>. Es por esta razón que la resolución del ejemplo es incorrecta en

<sup>858</sup> “Ein ganz kleiner Raum zwischen der letzten Note des Nachschlags und der folgenden bleiben muß. Dieser Raum muß nur so viel betragen, daß man kaum hören kan, daß der Nachschlag und die folgende Note zwey abgesonderte Dinge sind”. [“Debe quedar un pequeño espacio entre la última nota de la resolución y la siguiente

la letra h, pues la resolución y la siguiente nota no se percibirían de forma diferenciada. Las propuestas de la letra g mostrarían, por tanto, unas resoluciones aproximadas más acertadas para el ritmo de puntillo en negra y corchea<sup>859</sup>.



Figura 39: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV, F. 27.

Un caso particular es el planteado por el ejemplo d, donde las dos fusas anotadas tras el puntillo sugieren en sí mismas una resolución ascendente del trino. En este caso, C. P. E. Bach dice que “no resulta obligatoria la resolución [...] siempre que el trino se bata correctamente de forma continuada”<sup>860</sup>. Además, en estos casos, las notas que siguen al puntillo llenan el lugar que ocuparía la resolución del trino en caso de que se tratara de una nota larga sin más; por tanto, la ejecución consecutiva de la resolución y de la nota siguiente al trino en tan poco “espacio” resulta tan abigarrada que C. P. E. Bach prefiere omitir la resolución en muchos de estos casos.

Otros casos en los que el autor permite omitirla son con notas cortas (Fig. XXVIII, b) o cuando aparecen muchos trinos seguidos (letra c). En el caso de los tresillos (letra e), únicamente se ejecutaría resolución si la velocidad no fuera demasiado rápida y lo permitiera; en cualquier modo, la interválica del último tresillo condiciona que se prefiera omitir la resolución en él.



Figura 40: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

Sin embargo, después de esta detenida enumeración de casos en los que se acepta o rechaza la resolución del trino, C. P. E. Bach ofrece la solución lógica y definitiva: es el oído, y por tanto, el buen criterio del intérprete, lo que debe decidir sobre lo adecuado de adornar el

nota. Este espacio debe ser de tal modo que permita percibir que la resolución y la siguiente nota son dos cosas diferenciadas”. *Ibidem*, p. 75.

<sup>859</sup> El siguiente ejemplo está escrito en clave de Do en primera.

<sup>860</sup> “Es ist indessen keine nothwendige Schuldigkeit, [...] wenn man nur den Triller gehörig aushält”. *Ibidem*, p. 75.



trino con una resolución<sup>861</sup>. Además, recomienda sustituir el trino por una apoyatura en tiempos excesivamente rápidos donde ésta resultaría más fácil de interpretar, tal como se muestra en la siguiente imagen.



Figura 41: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

C. P. E. Bach llama la atención sobre el hecho de que no siempre aparecen anotadas las alteraciones junto al signo del trino (como es el caso). En tal caso, se entenderían atendiendo las notas precedentes (a) o siguientes (b), así como al contexto armónico<sup>862</sup>. En cualquier caso, el intervalo del batida del trino o de su resolución no puede ser una segunda aumentada; es por ello que en la letra d el Mi se convierte en natural.

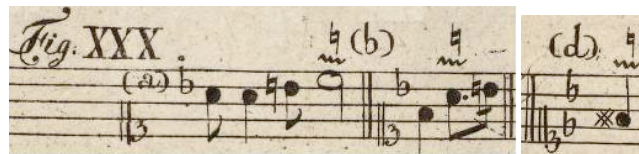


Figura 42: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

Las siguientes anotaciones aluden a la intervención del intérprete sobre la melodía como “improvisador” de adornos no escritos por el compositor. En este sentido, C. P. E. Bach recomienda dejar mantenidas las notas largas ligadas, en la medida en que el clavicémbalo lo permitiera, y no tratar de suplir con un trino el posible “hueco” que quedaría al acabar el sonido. Nótese que el criterio para privar a estos pasajes de trinos es la ligadura de expresión, que revela la intención del compositor por expresar una idea musical a lo largo de una célula más o menos extensa pero sin interrupción de ningún tipo de adorno.



<sup>861</sup> “Ein mittelmäßig Ohr wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kan oder nicht”. [“Cualquier oído medio reconocerá dónde puede hacerse o no una resolución”]. *Ibidem*, p. 76.

<sup>862</sup> “Wenn bey den Trillern und dessen Nachschlage die Versetzungs-Zeichen nicht angedeutet sind, so muß man sie bald aus dem vorhergehenden, bald aus der Folge, bald aus dem Gehöre und der Modulation beurtheilen”. [“Cuando no aparecen indicadas las alteraciones [accidentales] en los trinos o en sus resoluciones, hay que entenderlas por lo que antecede o sigue, así como por el oído y la modulación”]. *Ibidem*, p. 77.



Figura 43: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

Otros comentarios que apuntan en el mismo sentido son la enumeración de faltas más “usuales y feas” en la ejecución de los trinos: tocar la resolución con valores largos (Fig. XXXII) o mediante tres notas en lugar de dos (Fig. XXXIII), no batir el trino durante todo el valor de la nota que adorne, no respetar su apoyatura (si la llevara), tocar el trino demasiado fuerte o ejecutar un trino en toda nota de cierta duración<sup>863</sup>.

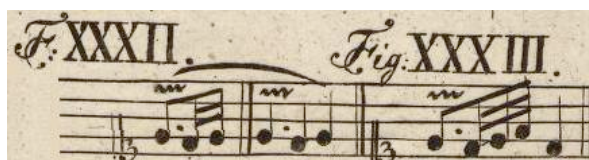


Figura 44: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.



Tras tratar extensamente el trino común, C. P. E. Bach se refiere al inferior, del que dice que sólo se interpreta en los instrumentos de tecla. Aparece indicado con un signo propio (  ), un asterisco, o “se anota el signo general del trino y delega en el buen criterio del instrumentista o cantante para que ejecute el tipo de trino que desee”<sup>864</sup> (véase Fig. XXXIV). Lo mismo ocurre con el trino superior, cuyo signo propio (  ) tiene un diseño invertido al anterior (véase Fig. XLI). Como ambos tipos de trino se resuelven con más notas que el trino común, resultan idóneos para notas largas, especialmente introduciendo cadencias finales.



Figura 45: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

<sup>863</sup> “Wenn man dem Triller einen lahmen Nachschlag anhängt [...]; wenn man dem letztern noch ein Nötgen beyfügt [...]; wenn man dem Triller nicht gehörig aushält, [...] als die Geltung der Note worüber er steht, dauret; wenn man in den Triller, welcher durch einen Vorschlag angeschlossen ist, hinein plumpt, ohne den Vorschlag zu machen [...]; wenn man diesen frechen Triller auf das stärckste schlägt, ohngeacht der Gedanke schwach und matt vorgetragen werden soll; wenn man endlich zu viel trillert, indem man glaubt verbunden zu seyn, jedwede etwas lange Note mit einem Triller zu bezeichnen: so begeheth man eben so heßliche als gewöhnliche Fehler.” [“Si al trino se le añade una resolución débil [...]; si a ésta última se le añade una nota de más [...]; si el trino no se bate durante la duración que corresponda [...] a la nota sobre la que está indicado; si se llega directamente a un trino que esté indicado con una apoyatura, sin hacerla; si se bate el trino demasiado fuerte, sin tener en cuenta que debe ejecutarse débil y discretamente; si, por ende, se abusa del trino, creyendo estar obligado a adornar con un trino cada nota de cierta duración, se incurre en un error tan feo como habitual.”] *Ibidem*, p. 78.



<sup>864</sup> “Weil dieses Zeichen ausser dem Claviere nicht sonderlich beekandt ist, so pflegt dieser Triller auch wohl so bezeichnet zu werden (\*), oder man setzt das gewöhnlich Zeichen eines tr. und überläßt dem Gutfinden des Spielers oder Sängers, was für eine Art von Triller er da anbringen will”. [“Como, fuera del clavecín, apenas se conoce este signo, este tipo de trino también suele indicarse de esta manera (\*), o se anota el signo general del trino y delega en el buen criterio del instrumentista o cantante para que ejecute el tipo de trino que desee”]. BACH, Carl Philipp Emanuel: *Ibidem*, p. 79.

Además, estos dos ornamentos suelen adornar notas repetidas (cf. Fig. XXXVI *a* y Fig. XLIII *a*), notas que proceden por grados conjuntos (cf. Fig. XXXVI *b* y Fig. XLIII *b*) o por salto (cf. Fig. XXXVI *c* y Fig. XLIII *c*).



Figura 46: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.

Por último, el semitrino (*halbe Triller* o *Prall-Triller*) es breve e incisivo; C. P. E. Bach lo describe como “el adorno más imprescindible y agradable” pues hace la interpretación viva y brillante. Sin embargo, también lo califica como el adorno más difícil, y erróneamente suele ejecutarse excesivamente rápido o lento<sup>865</sup>.

Nótese la similitud entre el signo correspondiente (  ) y el grafismo que utilizaba el mismo autor para indicar el trino común (  ), que únicamente se distingue por ser menos anguloso y contar con una ondulación más. C. P. E. Bach dice que este trino sirve para “unir la nota anterior a la siguiente, por lo que nunca aparece en notas desligadas”<sup>866</sup>. Además, aparece siempre adornando el intervalo de 2ª descendente, como se aprecia en los siguientes ejemplos. Nótese cómo su autor lo utiliza para adornar “notas breves” (Fig. XLVII, a) o “que resultan breves como consecuencia de la apoyatura” (Fig. XLVII, b). Si aparece en “notas largas cadenciales” (Fig. XLVII, c) debe interpretarse de forma similar, “manteniendo más tiempo la apoyatura y haciendo corto el [semi]trino”<sup>867</sup>.

<sup>865</sup> “Dieser Triller ist die unentbehrlichste und angenehmste, aber auch darbey die schwerste Manier. Er kommt entweder gar nicht zum Gehör, oder auf eine lahme und unausstehliche Weise, welche seinem natürlichen Wesen entgegen ist [...]” [“Este trino es el adorno más imprescindible y agradable, pero también el más difícil. Pues o bien apenas se percibe o se ejecuta lentamente, lo cual contradice su naturaleza [...]”]. BACH, Carl Philipp Emanuel: *Ibidem*, p. 82.

<sup>866</sup> “Durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, also kömmt er niemahls bey gestossenen Noten vor”. *Ibidem*, p. 82.

<sup>867</sup> “Man findet ihn über kurtzen Noten, oder solchen welche durch einen Vorschlag kurtz werden. Deßwegen wenn er auch über fermirenden Noten vorzukommen pfllegt, so hält den Vorschlag gantz lang, und schnappt hernach gantz kurz mit diesem Triller ab [...]”. *Ibidem*, p. 83.



Figura 47: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. IV.



F. Marpurg relaciona el origen del trino con la apoyatura descendente, ofreciendo una curiosa descripción del mismo como “una serie de apoyaturas repetidas lo más rápidamente posible” o como “intercambio rápido de una nota con su segunda superior”<sup>868</sup>. Asimismo, define el trino como “el adorno más recargado, y por tanto, el más difícil de todos”<sup>869</sup> y dice que “en Francia, la capacidad de un intérprete [...] se mide por su habilidad en los trinos”<sup>870</sup>. Esta afirmación indica la importancia que este adorno tenía en la música francesa de la época; por otra parte, todos estos comentarios deben entenderse referidos a la técnica para instrumentos de tecla. F. Marpurg anota en la siguiente imagen los cuatro signos utilizados para indicar el trino, si bien afirma que los dos últimos signos “son los más apropiados, los más usados”. Además, dice que “da igual si se usa el signo  o ”, pues este signo no debería describir la longitud del trino, sino que ésta “viene determinada por el valor de la nota que adorna”<sup>871</sup>. Estas palabras contrastan con el signo prolongado que utiliza C. P. E. Bach (véase Figura 37). Además, el primero de estos dos signos podría confundirse fácilmente con el signo de semitrino utilizado por C. P. E. Bach (véase Figura 47).





Figura 48: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 25.

<sup>868</sup> “Der Triller nimmt seinen Ursprung aus dem angeschloßenen Vorschlage von oben nach unten, und ist folglich im Grunde nichts anders, als eine Reihe in der größten Geschwindigkeit hintereinander wiederholter fallenden Vorschläge. Die gemeine Erklärung, da man ihn als die geschwindeste Umwechslung einer Note mit einer Secunde drüber beschreibt, ist dieser neuen Erklärung nicht entgegen”. MARPURG, Friedrich Wilhelm: *op. cit.*, p. 53.

<sup>869</sup> “Diese Manier ist die prächtigste und dabey die schwerste unter allen”. *Ibidem*, p. 53.

<sup>870</sup> “Ich habe bemerket, daß die Fähigkeit eines Spielers [...] in Frankreich insgemein nach seiner Fertigkeit im Trillern entschieden wird”. [“Me he dado cuenta de que la capacidad de un intérprete [...] en Francia se determina por su habilidad para batir los trinos”]. *Ibidem*, p. 54.

<sup>871</sup> “Diese letztern Buchstaben sind, als die schicklichsten, am gebräuchlichsten, und da ist es einerley; ob ein  oder ein  genommen wird. [...] Die Länge oder Kürze eines Trillers wird allezeit von dem Wehrte der Note entschieden, auf welcher derselbe gemacht wird”. *Ibidem*, p. 54.

F. Marpurg parece dirigirse al intérprete con la afirmación de que “un trino puede colocarse en cualquier sitio”, dando a entender que el mensaje del compositor no era quizás suficientemente explícito y que el intérprete podía insertar este tipo de adornos a su gusto. La única condición es que “comience por la nota auxiliar y que termine por la principal, con cierta presión [...], para que esta nota se perciba con claridad en último término”<sup>872</sup>.

En cuanto a la clasificación de los trinos en las categorías de simple (*einfach*) y compuesto (*zusammengesetzt* o *Doppeltriller*), el tratado de F. Marpurg remite a las denominaciones de J. H. D’Anglebert y F. Geminiani. El trino simple, es decir, sin resolución, corresponde a la realización del ejemplo anterior (véase Figura 48). En cambio, el trino compuesto cuenta con una nota auxiliar inferior al final del mismo, dando lugar a la resolución (*Nachschlag*), tal como se muestra en la siguiente imagen. F. Marpurg anota cinco maneras de señalar el trino con resolución, por lo que la siguiente figura puede considerarse como una síntesis de los estilos de anotación de otros autores anteriores. La primera (letra *a*) corresponde al signo del trino (largo o corto) modificado mediante un trazo final ascendente que indica que la resolución sube hasta la siguiente nota melódica; nótese la semejanza entre este signo y el dibujado por J. H. D’Anglebert para el adorno compuesto de *tremblement et pincé* (véase Figura 14), cuya ejecución corresponde a la del trino compuesto. En los ejemplos *b* y *c*, las notas de la resolución aparecen anotadas, bien en el cómputo del tiempo al que pertenecen (*b*), tal como lo hacía C. P. E. Bach (véase Figura 38) o con pequeñas notitas auxiliares (*c*); estas dos maneras de indicar la resolución aparecían también en el tratado de J. J. Quantz (véase Figura 34). Las letras *e* y *f* (tanto con el signo de mordente a la derecha del de trino o situado sobre él) suponen el reconocimiento de que el trino con resolución equivale al adorno compuesto de trino y grupeto, es decir a un “grupeto cuyas dos primeras notas se baten trinadas”<sup>873</sup>. Por último, el de la letra *f* corresponde a un signo de trino modificado por una rayita vertical y coincide con el presentado por C. P. E. Bach (véase Figura 38) y, a su vez, por J. S. Bach para el adorno compuesto de trino y mordente (véase Figura 15).

---

<sup>872</sup> “Ein Triller mag stehen wo er will, so muß er mit der Nebennote anfangen, und alsdenn auf der Hauptnote, mit einem gewissen Nachdruck, beym Schlußpunct endigen, damit diese Hauptnote recht deutlich zuletzt empfinden werde”. *Ibidem*, p. 55.

<sup>873</sup> “[...] wenn man die Figur der Noten an sich, ohne die wechselseitige Wiederholung, betrachtet, nichts anders als ein Doppelschlag oder Halbzirkel ist, und folglich derselbe auch durch einen Doppelschlag erklärt werden kann, dessen zwey erste Noten getrillert werden”. “[...] si se observa por sí sola la figura de las notas, sin su repetición, no es otra sino un grupeto, y por tanto, puede indicarse como un grupeto cuyas dos primeras notas se trinan”. *Ibidem*, p. 55.

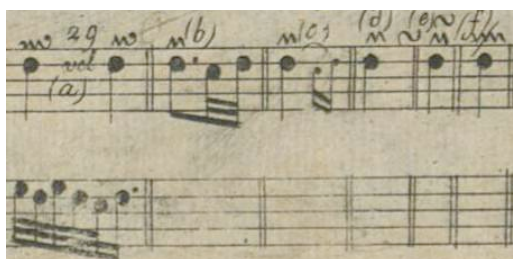


Figura 49: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 29.

Sobre la resolución del trino, F. Marpurg afirma que, en cadencias finales, suele simplificarse y reducirse a la anticipación de la nota final (Tabla V, fig. 10). Por otra parte, el autor cita fórmulas de resolución incorrectas que, por imitación incorrecta del estilo interpretativo de G. Tartini o por influencia de las danzas polacas, consisten en adornar el final del trino con una apoyatura, un mordente o grupeto (Tabla V, fig. 12).



Figura 50: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla V, fig. 10 y 12.

Para el caso en que el trino adorne notas que descienden en intervalos de 2ª y, por tanto, la nota superior del trino coincida con la nota melódica anterior a él, F. Marpurg prevé dos opciones de interpretación: libre (“freyer, schlechter oder abgestoßner Triller”, literalmente, “trino libre, malo o separado”), que consiste en volver a percutir la nota anterior, o ligado (“angeschloßner oder gebundner Triller”, literalmente, “trino unido o ligado”). En los ejemplos 30 y 31 se presentan ambas interpretaciones, respectivamente.



Figura 51: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 30-31.



No obstante, F. Marpurg no respeta esta norma en el siguiente ejemplo y, a cambio, comienza el trino por la nota principal y no por la auxiliar superior. El autor lo denomina “trino incompleto” (*unvollkommner Triller*) y aparece indicado con el mismo signo que utilizaba C. P. E. Bach para el semitrino. F. Marpurg admite que algunos autores utilizan el término *Halbtriller* (literalmente, “medio trino”) para referirse a este tipo de “trino corto”; sin embargo, se niega a aceptar el matiz “partitivo” que aporta la partícula *halb*<sup>874</sup>. Como se veía ya en el texto de C. P. E. Bach, el semitrino se aplica en contextos donde la velocidad del tempo y la brevedad de las notas que adorna hacen necesario que el trino se simplifique y se limite a tres notas.



Figura 52: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla V, fig. 1.

Lo mismo ocurriría si el trino adornara una nota corta, antecedida por otra larga (Tab. V, ejemplos 2 y 4) o si la apoyatura larga que antecede al trino hiciera que se acortara la nota principal (Tab. V, ejemplo 3). F. Marpurg cita a C. P. E. Bach en la recomendación por exagerar el carácter rápido y enérgico del semitrino, incluso en notas de mayor duración<sup>875</sup>.

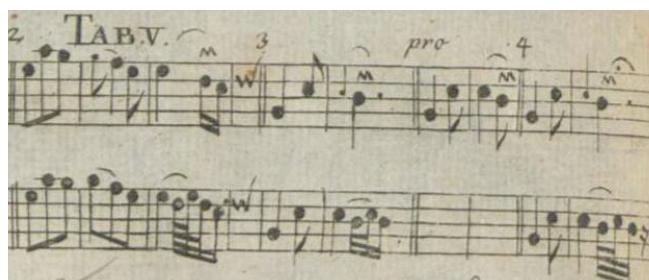



Figura 53: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla V, fig. 2-4.

<sup>874</sup> “[...] die Benennung Halbtriller [...], womit einige Tonkünstler einen kurzen Triller belegen wollen. Da aber eben dieselben keinen ganzen Dreyviertheil- oder Neunachtheiltriller erkennen, so deucht mich, daß man diese Benennung ohne Schaden entbähren kann”. [“[...] el término “medio trino” [...], con la que algunos músicos se refieren a un trino corto. Sin embargo, como no reconocen ningún trino de tres cuartos o de nueve octavos, me parece que puede prescindirse de esta denominación”]. *Ibidem*, pp. 54-55.

<sup>875</sup> “[...] man den Vorschlag ganz lange aushält und hernach ganz kurz mit diesem Triller abschnappet, in der man den Finger von der Taste geschwinde aufhebet”. [“[...] manténgase más tiempo la apoyatura y después hágase el trino muy rápido, levantando los dedos de la tecla velozmente”]. *Ibidem*, p. 56.

Otro de los signos que utiliza F. Marpurg es el del trino con preparación (*vorbereiteter*, *accentuierter* o *schwebender Triller*): . El trazo vertical inicial hace referencia al detenimiento previo en la nota superior auxiliar del trino, mientras que el trazo final curvo alude a la necesidad de terminarlo mediante una fórmula de resolución, al igual que ocurría con el trino compuesto (véase Figura 46).

Otro tipo de adorno compuesto es el formado por el trino precedido por un grupeto, que recibe el nombre de *gezogner* o *geschleifter Triller* (“literalmente, trino ligado”). El autor anota distintos tipos de notación para este adorno (a partir de un grupeto descendente y de otro ascendente en los siguientes ejemplos, respectivamente). Nótese cómo en ambos casos el adorno termina con la resolución inferior que caracterizaba el trino compuesto.

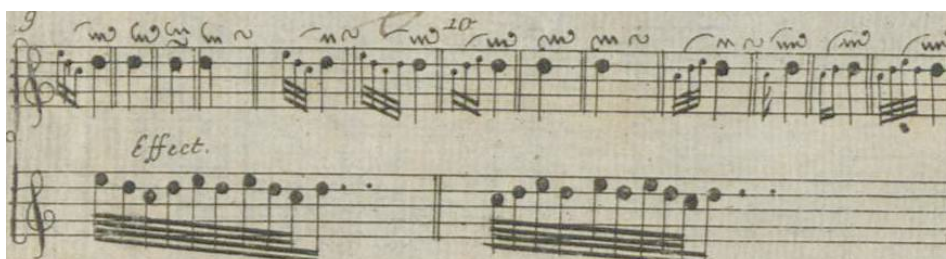


Figura 54: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla V, fig. 9 y 10.

En su definición del trino, **L. Mozart** enumera dos categorías: el trino de tono o de semitono, es decir de 2ª mayor o menor, respectivamente, dependiendo del contexto armónico. En este sentido, el autor hace mención al hábito erróneo de trinar con la nota situada a intervalo de 2ª aumentada o de 3ª:

“Es ist ein schändlicher Fehler, den manche haben, die nicht nur allein niemals dahin sehen, ob sie den Triller mit der grössern oder kleinern Secunde schlagen müssen; sondern sie den Triller entweder gar in der Terze oder im Zwischentone auf gerathewohl machen. Man muß also den Triller weder höher noch tiefer anschlagen, als es die Tonart des Stückes erfordert”<sup>876</sup>.

L. Mozart acepta únicamente una excepción aludiendo a su uso por “un gran maestro italiano”<sup>877</sup>. Sin duda, se está refiriendo a G. Tartini (véase Figura 17), en lo que constituye

<sup>876</sup> “Es un fallo vergonzoso que algunos cometen de no sólo no mirar jamás si el trino debería hacerse con la segunda mayor o menor, sino que, además, hacen el trino indiferentemente con la tercera o con el tono intermedio. Así pues, el trino no se deberá batir ni más agudo ni más grave, sino en la tonalidad que la pieza exija”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 218.

<sup>877</sup> “Es giebt nur einen Fall, wo es scheint als conté man den Triller aus der kleinen Terze oder vergrösserten Secunde machen: Und ein grosser italiänischer Meister lehret Seine Schüler so. Allein auch in diesem Falle ist es besser, wenn man den Triller gar weg läßt, und davor eine andere Auszierung anbringet”. [“Sólo hay un caso donde parece que podría hacerse el trino con la tercera menor o segunda aumentada, y un gran maestro italiano

una evidencia más de que L. Mozart conoció el texto italiano hasta el punto de reproducir idénticamente el primero de los ejemplos siguientes.



Figura 55: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 218.

Aun así, L. Mozart se expresa partidario de sustituir el trino en este caso por otro tipo de adorno (como puede verse en el segundo de los ejemplos anteriores, mediante un pasaje melódico libre a modo de cadencia) o, simplemente, trinar con la 2ª superior.

L. Mozart dice que “todos los trinos cortos se interpretan con una breve apoyatura y resolución”<sup>878</sup>. En esto coincide con el texto de J. J. Quantz (véase Figura 34), que advertía de que la duración de la misma debía igualar la de las restantes notas del trino.



Figura 56: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 220.

Nótese cómo en el ejemplo anterior no aparecen indicadas la apoyatura ni la resolución, lo cual habla de las expectativas del compositor por que el intérprete las ejecutara por iniciativa propia.

Por otra parte, el trino largo se presta a diferentes fórmulas de preparación y resolución. L. Mozart dice que el trino puede iniciarse de tres formas. El primero de estos inicios aparece reflejado en el siguiente ejemplo. Nótese cómo, a pesar de tratarse de una melodía que descende por grados conjuntos, L. Mozart aboga por comenzar a batir el trino por la nota auxiliar superior, que no es sino la nota melódica inmediatamente anterior:

así lo enseña a sus alumnos. Pero también en este caso es mejor eliminar el trino y ejecutar en su lugar otro adorno”]. *Ibidem*, p. 218.

<sup>878</sup> “Mit einem schnellen Vorschlage und Nachschlage spielt man alle kurzen Triller”. *Ibidem*, p. 220.





Figura 57: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 219.

Este ejemplo puede compararse con la solución propuesta por G. Tartini, que consiste en comenzar el trino mediante una apoyatura que vuelva a percudir la nota melódica anterior (véase Figura 20). En cambio, C. P. E. Bach proponía usar en estos casos trinos superiores, inferiores o semitrinos (véanse Figuras 43 y 44) para evitar la repetición consecutiva de la nota melódica anterior. Por su parte, F. Marpurg tenía en cuenta todas las opciones, tanto la opción de volver a percudir la nota anterior, como la de ligarla a la apoyatura del trino (es decir, ligar las dos notas de misma afinación) o utilizar un semitrino (véanse Figuras 48 y 49).

La segunda de estas propuestas para el inicio del trino es el detenimiento en una apoyatura larga descendente, del mismo modo que sugería G. Tartini (véase Figura 20) o la preparación del trino mediante una apoyatura ascendente compuesta de una escapada superior.

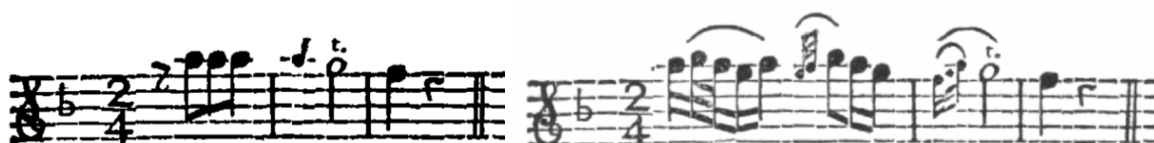


Figura 58: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 219.

Nótese cómo las dos propuestas anteriores consisten al fin y al cabo en la yuxtaposición de dos figuras ornamentales, dando lugar a un adorno compuesto. Por último, L. Mozart propone preparar el trino mediante una *ribatutta* o *Zurückschlag* caracterizada por un ritmo de puntillo, tal como también hacía G. Tartini (véase Figura 20). Sin embargo, en el ejemplo de L. Mozart, los valores van acortando su duración, creando un efecto de atracción hacia la nota trinada.



Figura 59: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 219.

L. Mozart sostiene que el final del trino debe ser natural, proponiendo un breve detenimiento en la nota real y anticipación de la siguiente nota melódica, con o sin repetición de la nota trinada. Una tercera fórmula se ejecuta mediante un final ornamentado, que consiste

en la batida de la nota auxiliar superior primero y de la inferior después, y por último, en la ornamentación de nuevo de la nota real y anticipación de la siguiente nota melódica.

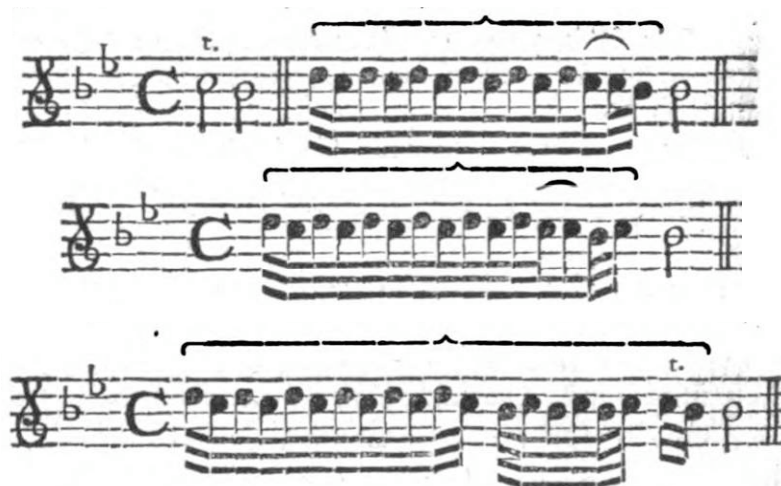


Figura 60: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 220.

L. Mozart también tiene en consideración la transición entre la nota trinada, la precedente y la consecuente. Así, si el trino se da a principio de un pasaje, no le precede apoyatura, pero si aparece a mitad de un pasaje, delante de él se ejecuta una apoyatura que absorbe la mitad del valor de la nota trinada.



Figura 61: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 222.

Por otra parte, para cadencias finales, L. Mozart recomienda evitar la preparación de la siguiente nota melódica, resolviendo el trino en ésta directamente.

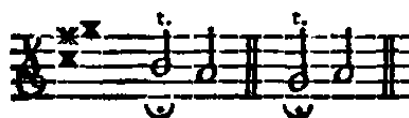


Figura 62: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 223.

Sin embargo, en cadencias intermedias descendentes, L. Mozart propone insertar una resolución que anticipe la siguiente nota melódica. Esta resolución ascendente puede

ornamentarse todavía más al incorporarle una apoyatura de paso, al igual que sugería G. Tartini (véase Figura 24).



Figura 63: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 223-224.

En cadencias intermedias ascendentes, además de la habitual resolución, L. Mozart sugiere la inserción, a continuación de ésta, de dos notitas que conectan el intervalo de 3<sup>a</sup> que se forma hasta la siguiente nota melódica.



Figura 64: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 224.

En cuanto a la interpretación del trino L. Mozart propone, al igual que lo hacía G. Tartini (véase nota al pie 26), distinguir la nota principal sirviéndose de una mayor presión del dedo, mientras que la nota auxiliar superior se bate con suavidad.

Otro aspecto en el que L. Mozart copia a G. Tartini es en la clasificación de los trinos según su velocidad. Sin embargo, si bien el autor italiano hablaba de trinos lentos, moderados (con batidas cuya velocidad se va incrementando) y rápidos, L. Mozart nombra cuatro categorías: lento, intermedio, rápido y acelerado. Al igual que sugería G. Tartini, la elección de la velocidad depende del intérprete, pues no aparece indicado por el compositor, y debe corresponder al carácter de la obra.

“Der langsame wird in traurigen und langsamen Stücken gebraucht; der mittelmäßige in Stücken, die zwar ein lustiges, doch anbey ein gemässigttes und artiges Tempo haben; der geschwinde in Stücken die recht lebhaft, voller Geist und Bewegung sind; und endlich braucht man den anwachsenden Triller meistens bey den

Cadenzen. Diesen letzten pflegt man auch mit piano und forte auszuschnücken: denn er wird auf schönsten [...] vorgetragen”<sup>879</sup>.

Pero, sin duda, donde más valor adquiere el texto de L. Mozart, es en algunas consideraciones propias en relación a la velocidad del trino, demostrando su propia y vasta experiencia como violinista. En primer lugar, recomienda no trinar demasiado rápido, pues el resultado sería “incomprensible, berreante o, como se suele llamar, un trino de cabra”<sup>880</sup>. Asimismo, relaciona la velocidad del trino con la cuerda sobre la que se bate:

“Ferner darf man auf den feinem und hochgestimmten Seyten einen geschwindern Triller schlagen, als auf den dicken und tief gestimmten Seyten: weil die letztern sich langsam, die ersten aber sich sehr geschwind bewegen”<sup>881</sup>.

Por otra parte, y al igual que hacía J. J. Quantz, L. Mozart recomienda tener en cuenta la acústica del lugar donde se interprete. Sin embargo, cuando habla de una “sala grande que resuene mucho”, no se refiere a una sala de conciertos tal como se entiende actualmente, sino a grandes naves de iglesias o palacios donde la amplia reverberación hace desaconsejable trinar rápidamente para evitar que se mezclen las dos notas del trino, a distancia de 2ª, en una disonancia:

“In einem kleinen Orte, welches etwa noch dazu austapeziert ist, oder wo die Zuhörer gar zu nahe sind, wird ein geschwinder Triller von besserer Wirkung seyn. Spielet man hingegen in einem grossen Saal, wo es sehr klinget, oder sind etwa die Zuhörer ziemlich entfernt: so wird man besser einen langsamen Triller machen”<sup>882</sup>.

La importancia que el trino debía tener en el repertorio violinístico de mediados del siglo XVII se revela también en los consejos de L. Mozart sobre su práctica y estudio. En primer lugar, recomienda dar al trino la duración correspondiente a la nota que adorna y coordinarlo perfectamente con la marcha del arco:

---

<sup>879</sup> “El [trino] lento se usa en piezas tristes y lentas; el intermedio, en piezas que tienen un tiempo comedido aunque alegre; el rápido, en piezas muy vivas, llenas de espíritu y movimiento; y, por último, el trino acelerado, se usa sobre todo en cadencias. Este último también suele adornarse con piano y fuerte, pues es la forma más bella de interpretarlo [...]”. *Ibidem*, p. 220.

<sup>880</sup> “unverständlich, meckernd, oder ein sogenannter Geißtriller”. *Ibidem*, p. 220.

<sup>881</sup> “Es preferible batir un trino más rápido en las cuerdas delgadas y de afinación aguda que en las gruesas y de afinación grave, pues estas últimas se mueven lentamente, mientras que las primeras lo hacen muy rápido”. *Ibidem*, p. 221.

<sup>882</sup> “En un lugar pequeño que, además, esté tapizado o donde los oyentes estén muy cerca, producirá mejor efecto un trino rápido. Si, por el contrario, se toca en una sala grande que resuene mucho o donde los oyentes estén bastante alejados, será mejor hacer un trino lento”. *Ibidem*, p. 221.

“Man muß vor allem sich üben einen langen Triller mit Zurückhaltung des Striches zu machen. Denn manchmal muß man eine lange Note aushalten die mit einem Triller bezeichnet ist: und es würde eben so ungereimt lassen dabey abzusetzen, und der Bogen zu ändern [...]. Doch ist auch nichts lächerlicheres, als ein über die Maase langer Triller. Man gehe demnach den mittlern Weeg, und mache einen solchen Triller, welcher dem guten Geschmacke am nächsten kömmt”<sup>883</sup>.

Ya G. Tartini (véase nota al pie 10) y C. P. E. Bach (véase nota al pie 61) mencionaban la importancia de la práctica del trino, en especial con los dedos más débiles. Del mismo modo, L. Mozart recomienda ejercitar todos los dedos por igual, si bien con especial énfasis en el meñique, que “al ser el más débil y el más corto, debe fortalecerse, alargarse y hacerse más hábil y útil a través del puro ejercicio”<sup>884</sup>.

Uno de los puntos en los que L. Mozart más se distancia de G. Tartini es en la práctica del trino sobre una cuerda al aire. Si bien G. Tartini recomendaba, por su mayor agilidad, comenzar el estudio del trino en una cuerda al aire con el primer dedo (véase Figura 5), L. Mozart recomienda evitarlo, batiéndolo en la siguiente cuerda grave. Tal como indica en el siguiente ejemplo, los trinos sobre las notas Mi y La se ejecutarían sobre las cuerdas La y Re, respectivamente, con los dedos 2º y 3º.



Figura 65: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 222.

Por último, L. Mozart enumera algunas reglas sobre la improvisación de los trinos. Nótese que todas las consideraciones anteriores estaban referidas a la práctica y correcta ejecución de los mismos, pero suponían que el compositor indicara qué nota debía adornarse. Estas normas sobre la improvisación del trino tienen, de nuevo, el texto de G. Tartini como referente directo.

L. Mozart establece como regla general “no comenzar nunca el canto con un trino si no

<sup>883</sup> “Sobre todo, habrá que practicar los trinos largos frenando el arco. Pues a veces hay que mantener una nota larga señalada con un trino y resultaría tan absurdo parar y cambiar el arco [...]. Pero nada es más ridículo que un trino prolongado más allá de la medida. Tómese, por tanto, la vía intermedia y hágase un trino que se adecúe lo máximo al buen gusto”. *Ibidem*, pp. 221-222.

<sup>884</sup> “Dieser, da er der schwächste und kürzeste ist, muß durch die pure fleissige Uebung kräftiger, etwas länger, geschickter und brauchbarer weden”. *Ibidem*, p. 222.

está indicado expresamente o si no lo exige una expresión especial”<sup>885</sup>. Asimismo, también desaconseja abusar del trino en la ornamentación melódica. A cambio, dota al trino de una función especial para destacar determinadas notas que, por su propia naturaleza o a voluntad del intérprete, deben recibir un énfasis especial.

Así, en la primera de las siguientes escalas descendentes, L. Mozart recomienda trinar la primera de cada dos notas, de acuerdo con la jerarquía de partes fuertes y débiles de cada tiempo. No obstante, si la anacrusa se adornara con un trino, se seguirían adornando las restantes partes débiles. Obsérvese la exacta correspondencia entre este consejo y el texto de G. Tartini (véase nota al pie 36), así como la coincidencia en los ejemplos musicales (véanse las Figuras 26 y 27).

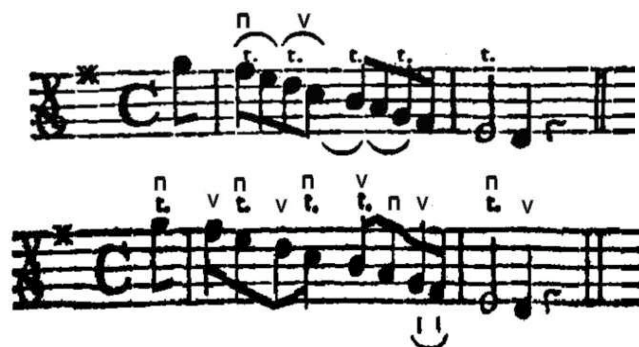


Figura 66: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 225-226.

Los siguientes ejemplos suponen dos variaciones de articulación en un pasaje de semicorcheas. En el primero de ellos, el trino también sirve para destacar la primera semicorchea de cada tiempo, que además viene reforzada por un acento natural que le proporciona el arco abajo. En el segundo ejemplo, la primera nota de cada tiempo se destaca por sí sola con un arco independiente, mientras que las tres semicorcheas restantes aparecen ligadas. Este tipo de articulación podría hacer que la tercera semicorchea de cada tiempo, que ocupa una posición semifuerte, pasara desapercibida; así, el trino sirve para contrarrestar este efecto y proporcionarle más énfasis.



<sup>885</sup> “Als eine Hauptregel mag man sich wohl merken, niemals einen Gesang mit einem Triller anzufangen, wenn es nicht ausdrücklich hingeschrieben ist, oder wo es nicht ein besonderer Ausdruck erfordert”. *Ibidem*, p. 225.

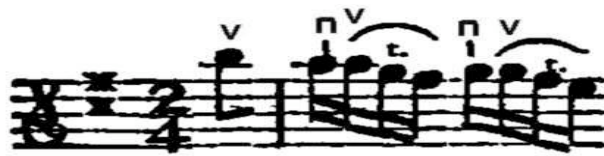


Figura 67: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 226.

Otra de las funciones del trino, de nuevo inspirada en el texto de G. Tartini (véase Figura 30) es ayudar a la subdivisión de las notas con puntillo. Así, en el siguiente ejemplo, el trino se aplica sobre la tercera subdivisión de semicorchea, esto es la parte semifuerte de cada tiempo:



Figura 68: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 226.

El trino también adorna el ritmo de puntillo en los ejemplos siguientes, copiados también de G. Tartini (véase Figura 29). En el primero de ellos, destaca la parte fuerte del tiempo, que además recibe en cada tiempo un arco propio. En el número 3, por el contrario, sirve para desplazar la atención hacia la parte débil de cada tiempo, es decir la última semicorchea. Nótese cómo el arco se levanta en cada puntillo, como si se tratara de un signo de articulación; la respiración en este punto resulta tan llamativa que, en la resolución propuesta por L. Mozart, el puntillo aparece transcrito en forma de silencio de semicorchea.



Figura 69: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 227.

A continuación, siguen unos ejemplos sobre el uso de trinos en escalas ascendentes y descendentes, y de nuevo resulta sencillo encontrar una referencia directa en el texto de G.



Tartini (véase Figura 25). Sin embargo, si aquél recomendaba hacerlo mediante el desplazamiento (*glissando*) del primer o segundo dedo, a estas dos técnicas L. Mozart añade la de su práctica con dedos alternos:



Figura 70: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 228.

Además, L. Mozart añade algunas consideraciones sobre el movimiento del arco en este tipo de pasajes, de las que se desprende que su función era asegurar mediante un ligado continuo que existiera una gran continuidad entre las notas trinadas. En este mismo sentido habla la recomendación por que “nunca se abandone el batimiento del trino” y el proceder mediante *glissando* entre los diferentes tonos:

“[...] erstlich, daß man alle Noten in einem Bogenstriche nehme; oder wenn derselben gar zu viel sind: daß man bey dem Anfange der Tactes, oder im geraden Tacte bey dem dritten Viertheile den Strich verändere. Zweitens, muß man den Bogen niemal ganz von der Violin weglassen; sondern man muß die trillierenden Noten durch einen kaum merklichen Nachdruck mit dem Bogen gleichsam forttragen. Drittens muß die Hülfe des Bogens mit dem Fortrücken der Finger sich so vereinigen: daß sie nicht nur allein allezeit zugleich mit einander fortschreite; sondern daß der Trillerschlag niemal nachlasse, sonst würde man die leere Seyte dazwischen klingen hören”<sup>886</sup>.

El trino también puede adornar grados conjuntos que ascienden o descienden en forma

<sup>886</sup> “[...] en primer lugar, que todas las notas se tomen en un arco o, si fueran demasiadas, que se cambie el arco al inicio del compás o, en compás de compasillo, en el tercer tiempo. En segundo lugar, el arco nunca deberá separarse del violín por completo, sino que las notas con trino deberán ejecutarse de forma similar mediante una presión del arco apenas perceptible. En tercer lugar, deben unificarse el empuje del arco y el avanzar de los dedos de tal forma que no se entorpezcan continuamente, sino que nunca se abandone el batimiento del trino, pues, de otro modo, se oiría también la cuerda al aire”. *Ibidem*, p. 228.



de escala, si bien intercalados con una nota más grave en cuerda al aire. En este caso, L. Mozart recomienda que “el trino se haga tan largo como si se tratara sólo de una nota y el descenso [a la nota grave] se haga muy tarde y sin apenas escucharse”<sup>887</sup>.



Figura 71: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 230.

Por otra parte, L. Mozart señala como menos frecuentes los trinos que adornan notas por salto y los relaciona con pasajes cadenciales en tempo rápido. Conviene señalar que el uso de trino en notas que avanzan por salto, tanto en el caso anterior como en el del siguiente ejemplo, es nuevo en la *Violinschule* respecto a los otros tratados de la misma década.



Figura 72: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 229.

Por último, L. Mozart hace referencia al trino en pasajes a dos voces, lo que sin duda supone un escollo en la técnica específica del violín. Así, el autor recomienda “esforzarse por tocar las notas con ambos dedos al mismo tiempo”<sup>888</sup> y adjunta una tabla a modo de ejercicio para practicar el trino doble en todos los tonos<sup>889</sup>. El trino doble (*Doppeltriller*) consiste en la batida simultánea de sendos trinos en sendas notas dobles, distantes entre sí en intervalo de 3ª ó 6ª (si bien el mismo autor reconoce que este último caso es poco frecuente y sólo aparece en cadencias).

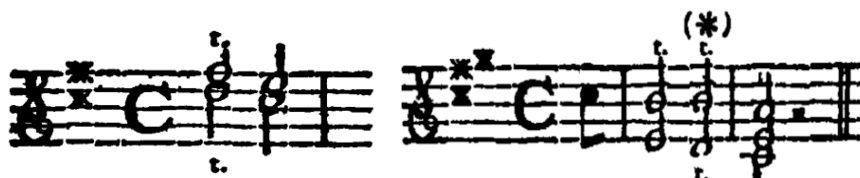


Figura 73: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 230 y 235.

<sup>887</sup> “Man muß bey solchen Gängen den Triller so lang machen, als wenn es nur eine Note wäre; und der Abfall muß ganz spät und kaum gehöret werden”. *Ibidem*, p. 228.

<sup>888</sup> “[...] man muß sich befehligen, daß man die Noten mit beyden Fingern zugleich anschlagt”. *Ibidem*, p. 231.

<sup>889</sup> *Ibidem*, pp. 236-237.

En un pasaje a dos voces, el trino puede acompañar a una de ellas (*begleiteter Triller*, literalmente: “trino acompañado”), principalmente la voz superior. En este caso, L. Mozart recomienda que la voz inferior, es decir, la que acompaña se tome “siempre con una digitación que no dificulte la continuidad del trino en la nota superior”<sup>890</sup>. El segundo de los ejemplos con los que se ilustra este recurso es un fragmento extraído del tercer movimiento (*Andante*) de la Sonata en Sol menor B.g5 de G. Tartini, compuesta en 1730 y conocida con el sobrenombre de *El trino del diablo*.

Las obvias transferencias desde la obra de G. Tartini al tratado de L. Mozart hablan, en primer lugar, de una rápida expansión del tratado italiano y, por tanto, de un interés obvio en Centroeuropa por el estilo interpretativo italiano en la música de cuerda. Es así como G. Tartini se convirtió en el paradigma y la referencia fundamental para los violinistas y compositores dedicados a este instrumento. Por una parte, las referencias que L. Mozart hace de la obra de G. Tartini sin citar al autor son una muestra de la laxitud metodológica de la *Violinschule*. Sin embargo, este tratado, del que se conocen múltiples reediciones, tanto en vida de su autor como póstumas, no debe sólo verse como plagio, sino como testimonio de la veneración hacia el legado de G. Tartini, asegurando la continuidad del gusto italiano en el área germánica.

El último de los adornos correspondientes a la familia del trino es el **mordente**, que comparte con el trino la alternancia entre la nota principal y una nota auxiliar situada a distancia de 2ª; pero se diferencia de aquél en su brevedad y carácter.

Los siguientes ejemplos pertenecen a la tabla de adornos de J. H. d’Anglebert. En primer lugar, llama la atención que no aparezca el mordente superior, lo que quizás se deba a que este tipo de adorno se relacionara con un trino de muy corta duración. El mordente inferior (*pincé*) está representado por un gancho posterior a la nota, lo que lo diferencia de la apoyatura, de idéntico símbolo pero que antecede a la nota adornada. Aparece en forma sencilla y prolongada, lo cual se indica añadiendo un puntillo al signo de mordente. Además, se une formando un adorno compuesto con el trino y con la apoyatura ascendente. Nótese cómo la realización conjunta de trino y mordente resulta equivalente a la de un trino con resolución, como se ha visto anteriormente.

---

<sup>890</sup> “Die untern Noten muß man allemal mit solchen Fingern nehmen, daß dadurch die Fortsetzung des Trillers bey der obern Note nicht gehindert wird”. *Ibidem*, p. 236.



Figura 74: J. H. d'Anglebert: *Pieces de clavecin* (1689), fol. e.

J. S. Bach tampoco reflejaba en su tabla el mordente superior. El mordente inferior aparece dibujado tanto de forma aislada como formando un adorno compuesto al unirse a una apoyatura ascendente, a un trino común y a sendos trinos con preparación ascendente y descendente. De ello se deduce que J. S. Bach consideraba el mordente tanto un adorno por sí mismo como adorno de un elemento utilizado como remate de otros ornamentos, esto es, un modo de resolver los mismos.



Figura 75: J. S. Bach: *Clavier-Büchlein vor W. F. Bach* (1720), p. II

**G. Tartini** tiene un concepto de mordente más amplio que el actual, y, por tanto, diferente al que ofrecían las tablas de J. H. d'Anglebert y J. S. Bach. Para este autor, el término “mordente” define, en primer lugar, un “mordente compuesto” similar al grupeto actual, tal como aparece en la siguiente imagen.



Figura 76: G. Tartini: *Traité des agréments de la musique* (1771), p. 17.

Sólo al final de la descripción de este tipo de adorno, habla G. Tartini de “otra especie de mordente”, esto es un “mordente simple” que se asemejaría más a este adorno tal como se entiende ahora:

“Il y a une autre espece de mordant, qui se tire de la note écrite en la battant vite du même doigt; de manière que ce mordant paroît d’abord un trille. Il ne l’est pas néanmoins, parce que la note qui est battue est qui retourne sur elle même, est descendue sur la note qui est au dessous, au lieu de monter sur celle qui est au dessus. Il se fait en deux notes, ou en Quatre, ou en six; suivant la vitesse plus ou moins grande du mouvement du doigt. Le mordant est d’un grand usage dans les choses gaies et vives. Il n’est pas bon, dans les choses graves et mélancoliques. Dans les choses qui tiennent le milieu, il est bon et il réussit quant il est bien placé”<sup>891</sup>.

Si bien en su forma más extendida, con mayor número de batidas, se parece al trino, tal como reconoce el mismo autor, cuando se presenta con una única batida (es decir, formado por dos notas) es idéntico al mordente actual.



Figura 77: G. Tartini: *Traité des agrémens de la musique* (1771), p. 19.

F. Geminiani enumera el mordente (cuyo término inglés es *Of the Beat*) en su clasificación de adornos. Sin embargo, y como puede comprobarse en la siguiente ilustración, su símbolo y realización es completamente diferente a lo que actualmente se entiende por mordente, así como también a los modelos propuestos por las tablas de sus predecesores un siglo atrás. En el caso de F. Geminiani se trata más bien de un adorno similar al trino, del que se diferencia en que, si aquél batía la nota principal en alternancia con su auxiliar superior, el mordente lo hace con la nota auxiliar inferior, comenzando por la nota principal.



Figura 78: F. Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751), Esemplio XVIII, p. 26.

<sup>891</sup> “Existe otra especie de mordente que deriva de la nota principal, batiéndola rápidamente con el mismo dedo, de modo que en principio, este mordente se asemeja a un trino. Sin embargo, no lo es, pues la nota que se bate repetidamente descende hacia la nota [auxiliar] inferior, en lugar de subir a la nota [auxiliar] superior. Está compuesto de dos, cuatro o seis notas, dependiendo de la rapidez de los dedos. El mordente se usa con frecuencia en piezas alegres y vivas. No resulta apropiado en piezas graves y melancólicas. En piezas intermedias [de carácter intermedio], resulta aceptable y efectivo si se ejecuta en el lugar apropiado”. TARTINI, Giuseppe: *op. cit.*, pp. 18-19.

De acuerdo con el texto de F. Geminiani, su función era la de expresar diferentes pasiones, dependiendo del tipo de interpretación que pretendiera el ejecutante:

“[...] if it be perform'd with Strength, and continued long, it expresses Fury, Anger, Resolution, &c. If it be play'd less strong and shorter, it expresses Mirth, Satisfaction, &c. But if you play it quite soft, and swell the Note, it may then denote Horror, Fear, Grief, Lamentation, &c. By making it short and swelling the Note gently, it may Express Affection and Pleasure”<sup>892</sup>.

Por una parte, y en cuanto a su adecuación al carácter de la pieza, el texto de F. Geminiani es menos restrictivo que el de G. Tartini. Mientras que aquél rechazaba el uso del mordente en tiempos lentos, F. Geminiani propone un amplio abanico de variaciones dinámicas y agógicas para expresar diferentes afectos con este adorno.

Por otra parte, de esta premisa anterior se desprende que F. Geminiani consideraba un mordente de longitud variable. No obstante, la resolución del adorno ofrecida en la imagen anterior, así como sus numerosas representaciones en la tabla correspondiente a los adornos compuestos<sup>893</sup>, hacen pensar en una determinada variabilidad de la cantidad de batidas, pero no en una reducción de las mismas a una sola, de acuerdo con la concepción actual del mismo. Por tanto, no conviene considerar el “mordente” de F. Geminiani como un adorno equiparable al mordente convencional, con el que sólo compartiría alternancia de la nota principal con su auxiliar inferior.

Al igual que el semitrino, **J. J. Quantz** considera el mordente (*pincé* o *mordant*) como miembro de la familia de la apoyatura. Como tal, dice que “según el gusto francés, se usa para dotar de brillantez a una pieza”<sup>894</sup>. En la siguiente imagen, J. J. Quantz representa dos tipos de mordente (F. 29 y F. 30), ambos unidos a una apoyatura ascendente y cercanos a los modelos prolongados que proponían G. Tartini y F. Geminiani. Sin embargo, la imagen F. 32 de la misma tabla representa la realización de un mordente, tal como se entiende en la actualidad. En su explicación textual, no obstante, J. J. Quantz se refiere a este adorno como *battement* y

---

<sup>892</sup> “[...] si se interpreta con fuerza y se prolonga durante largo tiempo, expresa furia, enfado, resolución, etc. Si se interpreta con menos fuerza y más corto, expresa alegría, satisfacción, etc. Pero si se toca bastante suave y se ejecuta un crescendo en la nota, denotará horror, miedo, aflicción, lamento, etc. Si se hace corto y se crece con gentileza en la nota, expresará afecto y placer”. GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>893</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>894</sup> “[...] in der französischen Spielart, um ein Stück brillant zu spielen, üblich sind”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 80.

dice que su función es dar “viveza y brillo” a las notas que adorna, que en todo caso “no tienen apoyatura y proceden por salto”<sup>895</sup>.



Figura 79: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI, F. 29, 30, 32.

C. P. E. Bach define el mordente como un adorno “necesario, pues une y rellena las notas, dotándolas de brillo”<sup>896</sup>. Así, el autor afirma que el mordente puede adornar notas que procedan por salto o grados conjuntos, si bien reconoce que lo más frecuente es encontrarlo en pasos de 2<sup>a</sup> ascendente.

En primer lugar, y de acuerdo con la capacidad del mordente para “dotar de brillo” a algunas notas, conviene utilizarlo no arbitrariamente, sino sobre aquéllos puntos que requieran un énfasis especial por ocupar partes fuertes del compás o del tiempo (Fig. LXXV, a) o simplemente, por conveniencia melódica. En el segundo de los siguientes ejemplos (letra b), el mordente destaca determinadas notas que conviene destacar dentro de un pasaje de semicorcheas y, que de otro modo, quizás pasarían inadvertidas; de forma similar, el mordente ayuda a destacar una de las notas que forman el acorde (letra c). Por otra parte, C. P. E. Bach dice que el mordente es frecuente en las notas con puntillo (letra d) que no se interpreten ligadas o en un ritmo similar al del puntillo (letra e) donde éste haya sido sustituido por silencios. Nótese que L. Mozart ofrecía una interpretación similar del puntillo como signo de articulación, si bien en relación con su ornamentación trinada (véase Figura 69). Por último, C. P. E. Bach propone que el mordente adorne aquellas notas de cierta duración que sigan a valores breves, tanto si se llega a ellos por grados conjuntos (Fig. LXXV, f) como por salto (Fig. LXXV, g).

<sup>895</sup> “Die *battemens* [...] können bey springenden Noten, wo keine Vorschläge statt finden, angebracht werden; um die Noten lebhaft und schimmernd (brillant) zu machen”. *Ibidem*, p. 81.

<sup>896</sup> “Der Mordent ist eine nöthige Manier, welche die Noten zusammen hängt, ausfüllet und ihnen einen Glantz giebt”. BACH, Carl Philip Emanuel: *op. cit.*, p. 80 [98].



Figura 80: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. V, Fig. LXXV.

En segundo lugar, y respondiendo a la función de “relleno” que anunciaba en la definición del mordente, C. P. E. Bach propone una serie de ejemplos con ligaduras de prolongación, notas con puntillo y síncopas adornadas con mordentes.



Figura 81: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. V, Fig. LXXIV.

Sin embargo, y a pesar de esta función de “relleno”, el autor aconseja que el mordente (se entiende que en su versión extendida, con múltiples batidas) “deje siempre un breve espacio” para que se perciba la nota principal suficientemente<sup>897</sup>. Este es otro de los rasgos que diferencia al mordente del trino, pues aquél debía batirse preferiblemente de forma continuada a lo largo de la duración de la nota que adornara.

Al igual que F. Marpurg, C. P. E. Bach también habla de dos tipos de mordente: largo y corto. No obstante, diferencia los signos para ambos, tal como se muestra en la siguiente imagen y de forma similar a como hacía con el signo correspondiente al trino (véase Figura 37). Además, afirma que el mordente largo y el corto adornan valores de mayor o menor duración, respectivamente, si bien reconoce que, mientras que el mordente largo se reserva para negras y corcheas, el corto puede adornar notas de cualquier valor<sup>898</sup>. El mismo autor

<sup>897</sup> “Bey allen Ausfüllungen durch Mordenten muß allezeit noch ein kleiner Zeitraum übrig bleiben und der am besten angebrachte Mordent wird eckelhaft, wenn er sich wie der Triller, in einer geschwinden Verbindung an die folgende Note anschließt”. [“Siempre que se rellena con un mordente debe quedar un breve espacio. [Así], resulta despreciable hasta el mordente mejor interpretado si se une a la siguiente nota como si fuera un trino”.] MARPURG, Friedrich: *op. cit.*, p. 82.

<sup>898</sup> “Ohngeachtet man gemeinlich einen langen Mordenten nur allein über lange Noten, und einen kurtzen über kurtze Noten abzubilden pflegt; so findet sich dennoch jener oft über Viertheilen und Achttheilen, nachdem die Zeitmaße ist, und dieser über Noten von allerley Geltung und Länge”. [“A pesar de que, habitualmente, los mordentes largos se ejecuten sobre notas largas y los cortos sobre notas cortas, aquél [el mordente largo] también



reconoce que el mordente corto tiene un perfil rítmico-melódico similar al semitrino (*Praltriller*), si bien la dirección del intervalo de 2ª es el factor que los diferencia: el semitrino se caracteriza por un intervalo de 2ª entre la nota principal y su auxiliar superior, mientras que el mordente desciende una 2ª hasta su auxiliar inferior.

Por otra parte, reconoce que existe una forma extraordinaria y menos frecuente de ejecutar el mordente (Fig. LXXII, c) en tiempo muy breve. Consiste en ejecutar al mismo tiempo la nota principal y su auxiliar inferior, que se levanta y deja que la nota principal se mantenga percutida algún tiempo más.



Figura 82: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. V, Fig. LXXII.

C. P. E. Bach reconoce que el mordente es el adorno que con más frecuencia adorna la voz del Bajo aunque no aparezca indicado por el compositor<sup>899</sup>. Esta consideración adquiere gran importancia para la interpretación del repertorio para tecla y de todas las obras construidas sobre una melodía de bajo continuo.



Figura 83: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. V, Fig. LXXV.

**F. Marpurg** es el primer autor que ofrece una descripción unívoca e idéntica a la actual del mordente (o *Kräusel*, según el término auténtico alemán):

“Diese Manier [...] besteht in der geschwindesten Umwechselung einer Hauptnote mit einer Nebennote aus der nächsten Stufe darunter, und ist also das

se suele dar sobre negras y corcheas en las que da tiempo, mientras que éste [el mordente corto] aparece sobre notas de cualquier duración y longitud”.] BACH, Carl Philip Emanuel: *op. cit.*, p. 80 [98].

<sup>899</sup> “Unter allen Manieren, kommt der Mordent im Basse, ohne daß man ihn andeutet, am öfftersten vor, und zwar über Noten, welche in die Höhe gehen (h), oder springen (i), bey und ausser Cadenzen, besonders wenn der Baß nachhero eine Octave herunter springt (k)”. [“Entre todos los adornos, el mordente es el que más frecuentemente aparece en el Bajo, sin que esté anotado. En concreto, se da en notas que ascienden [por grados conjuntos] (h) o saltos (i), tanto en cadencias como fuera de ellas, pero sobre todo cuando el Bajo salta a continuación una 8ª hacia abajo (k)”.] *Ibidem*, p. 83 [101].



Gegentheil von einem Triller mit dem bloßen Unterscheid, daß (1) wenn man den Triller von der Nebennote anhebet, allher der Wechselschlag sogleich von der Hauptnote anfängt, und daß (2) ordentlicher Weise der Mordent nicht so viele Wechselschläge, als der Triller, gebrauchet”<sup>900</sup>.

F. Marpurg representa en la siguiente imagen dos tipos de mordente, largo y corto, afirmando que la duración (es decir el número de batidas) depende de la duración de la nota que adorne. Además, reconoce la interpretación de mordente muy corto que C. P. E. Bach ya citaba en su tratado (véase Figura 82, letra c).

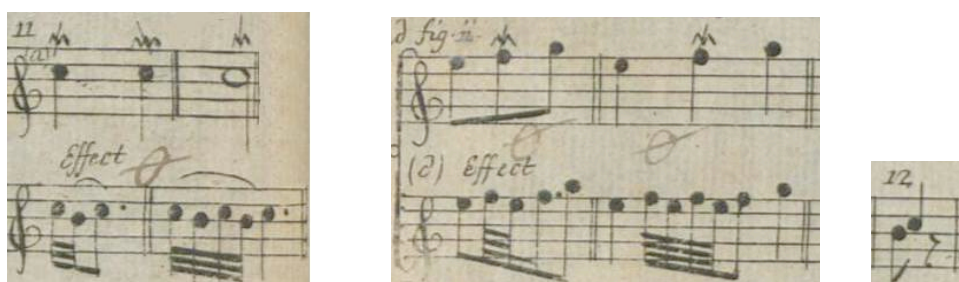


Figura 84: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla V, fig. 11-12.

Además del signo habitual de mordente, F. Marpurg reconoce también el símbolo en forma de gancho (es decir, el que usaba J. S. Bach) y el símbolo que consiste en dos rayitas paralelas, similar al que usaba F. Geminiani (véase Figura 78), si bien situado justo frente a la nota que adorna, a su izquierda. Por último, reconoce que es frecuente añadir una apoyatura antes del mordente.

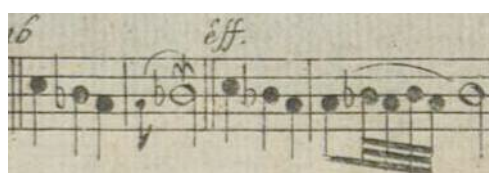


Figura 85: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla VI, fig. 16.

**L. Mozart** define el mordente (*mordant*, *mordente* o *pincé*) como “las dos, tres o más pequeñas notas que, por así decirlo, atacan a la nota principal de manera rápida y silenciosa, desapareciendo inmediatamente, de modo que sólo se escucha resonar claramente a la nota

<sup>900</sup> “Este adorno [...] consiste en la rápida alternancia de una nota principal con su nota auxiliar situada justo debajo de ella; por tanto, es el contrario al trino, con la única diferencia que (1) en el trino las batidas se comienzan por la nota principal y que (2), en su forma ordinaria, el mordente no tiene tantas batidas como el trino”. MARPURG, Friedrich: *op. cit.*, p. 58.

principal”<sup>901</sup>. Esta definición resulta tan ambigua que permite a L. Mozart integrar dentro de la categoría de mordente hasta tres adornos completamente diferentes. El primero de ellos es similar al mordente actual, en sus versiones de una o dos batidas. La segunda acepción de mordente comprende un adorno compuesto por las notas inferior y superior adyacentes a la nota principal, y el mismo autor reconoce que este tipo de “mordente” también puede denominarse apoyatura doble disjunta<sup>902</sup>. La tercera acepción de mordente corresponde con la primera de las definiciones que G. Tartini ofrecía en su tratado (véase Figura 76): se trata de un adorno compuesto por tres notas que ascienden (si la nota melódica anterior es inferior a la nota principal) o, preferentemente, descienden (si la nota melódica anterior es superior a la nota principal) por grados conjuntos, anticipando la nota principal como central del adorno.



Figura 86: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 242.

Se entiende que L. Mozart está refiriéndose a la ejecución improvisada de mordentes cuando recomienda no abusar de ellos y, en especial, evitar su empleo sobre anacrusas.

“Überhaupt muß man den Mordente nur brauchen, wenn man einer Note einen besonderen Nachdruck geben will. Denn die Stärke des Tones fälle auf die Note selbst: der Mordant hingegen wird ganz schwach und recht geschwind an die Hauptnote angeschliffen [...]. Er macht die Note lebhaft; er unterscheidet sie von den übrigen, und giebt den ganzen Vortrage ein anderes Ansehen. Man pflegt ihn also bey ungleichen Noten meistentheils am Anfange eines Viertheils anzubringen: denn dahin gehöret eigentlich der Nachdruck”<sup>903</sup>.

<sup>901</sup> “Den Mordente nennet man die 2, 3, und mehr kleine Nötchen, die ganz schnell und still die Hauptnote, so zu reden, anpacken; sich aber augenblicklich wieder verlieren, daß man die Hauptnote nur allein stark klingen höret”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 242.

<sup>902</sup> “Es wollen zwar einige die zwote Art nicht unter die Mordanten rechnen, sondern diese zwey Nötchen durch das Wort Anschlage von den Mordanten unterscheiden. Allein sie haben doch alle Eigenschaften eines Mordanten. Sie beissen die Hauptnote still und schnell an, und vertieren sich so geschwind, daß man nur die Hauptnote höret”. [“Hay quienes se resisten a incluir el segundo tipo entre los mordentes, denominando a estas dos pequeñas notas apoyatura para diferenciarlas del mordente. Sin embargo, realmente reúnen todas las características de los mordentes. Atacan a la nota principal de manera rápida y silenciosa, desapareciendo tan rápidamente que sólo se llega a escuchar la principal”]. *Ibidem*, pp. 242-243.

<sup>903</sup> “En general, el mordente sólo se deberá utilizar cuando se le quiera dar a determinada nota un acento

Por último, L. Mozart recomienda que la velocidad del mordente sea rápida, aunque no excesiva, fijando como condición la correcta comprensión de las notas que lo forman:

“Uebrigens besteht er gute Vortrag eines Mordenten in der Geschwindigkeit; ie geschwinder er vorgetragen wird, ie besser ist er. Man muß aber das Geschwinde nicht bis auf das Underständliche treiben. Auch bey dem geschwinden Vortrage muß man die Noten verständlich und recht körnicht ausdrücken”<sup>904</sup>.

Nótese cómo, a diferencia del trino, donde L. Mozart daba cuatro alternativas de velocidad, el mordente únicamente se acepta si se interpreta velozmente. Coherentemente, mientras que el trino se adaptaba a obras de diferente carácter, el mordente sólo es capaz de dotar a la obra de brillo y viveza; de ahí que únicamente pueda tomar velocidad rápida.

Por último, cabe hacer referencia al *batement* (o *Zusammenschlag*), adorno similar al mordente y, por tanto, asimilable a él, como ya se veía en los ejemplos que ofrecía F. Marpurg. La principal característica que comparte este adorno con el mordente es la alternancia de una nota principal con la nota auxiliar situada a intervalo de 2ª menor, por lo que se muestra equivalente a uno de los mordentes prolongados que se proponían en todos estos tratados arriba citados. Sin embargo, el *batement* comienza por la nota auxiliar inferior, mientras que aquellos mordentes prolongados comenzaban por el tono de la nota principal (véanse Figuras 77, 78, 79 y 82).

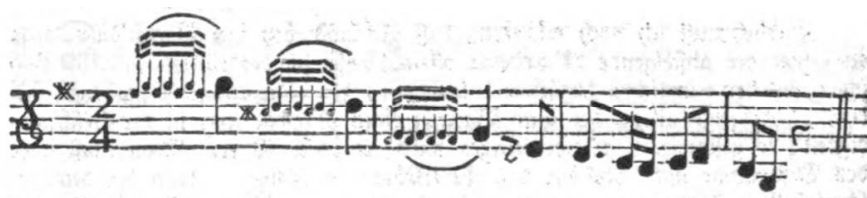


Figura 87: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 245.

Como adorno similar al mordente, L. Mozart atribuye al *batement* el mismo carácter alegre y vivo, y recomienda usarlo “sólo ocasionalmente, a efectos de proporcionar una mayor variedad”<sup>905</sup>.

---

especial, pues la mayor fuerza del tiempo recaerá en esa nota. Por el contrario, el mordente se deslizará muy débil y rápidamente hacia la nota principal [...]. Da a la nota mayor espíritu, diferenciándola del resto y dotando a la interpretación en su conjunto de un aspecto diferente. Por tanto, es común usarlo en notas desiguales, sobretudo al inicio de tiempo, pues corresponde a ellas especialmente este énfasis”. *Ibidem*, p. 245.

<sup>904</sup> “Además, la buena interpretación de un mordente radica en su velocidad: sera mejor cuanto más rápida. A pesar de ello, no se deberá exagerar esta velocidad hasta lo incomprensible. Incluso en la interpretación más rápida se deberán expresar las notas clara y esmeradamente”. *Ibidem*, p. 244.

<sup>905</sup> “Man muß das Batement aber nicht zu oft, ja gar selten, und nur zur Veränderung anbringen”. *Ibidem*, p. 246.

### 9.3.3. OTRAS NOTAS DE ADORNO

Si bien los distintos tratadistas dedican la mayor parte de su atención a las familias de la apoyatura y del trino, existen otros adornos a los que se refieren tangencialmente y que deben citarse en el presente apartado. Los he agrupado dentro de una categoría denominada “notas de transición”, pues todos estos adornos comparten entre sí la función o capacidad de servir de nexo de unión entre dos notas de relevancia melódica.

Volviendo a citar la clasificación que presentaba en el apartado 9.1, esta familia estaría comprendida por adornos como los grupetos, las notas de paso y, en general, las notas que se dan fuera del pulso o en parte débil, o los acordes rotos. En definitiva, se trata de fórmulas ornamentales cuya función consiste en mantener el fluir rítmico entre dos notas que forman parte de la armonía o tienen un significado melódico relevante.

No obstante, estas tipologías reciben un tratamiento desigual en los tratados instrumentales de mediados del siglo XVIII. Así, mientras que en los autores italianos G. Tartini y F. Geminiani no se refieren a estas notas de adorno, los tratados alemanes sí mencionan, si bien con muchas diferencias entre sí, algunas de ellas.

La *Violinschule* de L. Mozart es el tratado más tardío y el que, sin duda, más referencias incluye en este apartado, haciéndose eco de una práctica ornamental ya más consolidada en 1756. No obstante, su autor recomienda hacer un uso cauto de este tipo de ornamentaciones:

“Alle diese Auszierungen braucht man aber nur, wenn mane in Solo spielet; und dort sehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechselung einiger öfter nacheinander kommenden Passagen. Und man sehe wohl auf die Vorschrift des Componisten: denn bey der Anwendung solcher Auszierungen verräth man am meisten seine Unwissenheit. Absonderlich aber hüte man sich vor allen willkürlichen Zieraten, wenn mehrer aus einer Stimme spielen. [...] Und wurde man nicht letztlich wegen der verschiedenen ungeschickt eingemischten abscheulichen Schönheiten keine Melodie mehr verstehen? ich weiß wie bange einem wird, wenn man die singbarsten Stücke durch unnötige Verzierungen so erbärmlich verstümpeln höret”<sup>906</sup>.

---

<sup>906</sup> “Todos estos adornos se usarán solamente cuando se toque a solo; y aún así, de forma muy comedida, en el momento adecuado y sólo con el propósito de variar un pasaje que se repita varias veces. Habrá que atender bien también a las indicaciones del compositor, pues usando estos adornos es dónde más se demuestra la propia ignorancia. Sobre todo deberá cuidarse de adornos caprichosos cuando varios toquen una misma voz. [...] Y, ¿acaso se entendería finalmente alguna melodía después de estos horribles embellecimientos desiguales mezclados de forma desmañada? Sé cuán nervioso se pone uno al escuchar las piezas más cantables distorsionadas de forma deplorable por adornos innecesarios”. MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, J. Lotter, 1756, p. 251.

El primero y más citado de estos adornos “de transición” es el *doublé* o *Doppelschlag*, un adorno de perfil circular que podría traducirse al castellano como grupeto. Adviértase cómo ambos términos, tanto el francés como el germánico, hacen referencia a la “doble” percusión de la nota principal que se produce gracias a la preparación de la misma mediante este adorno.

El antecedente de los textos de mediados del siglo XVIII se encuentra en las tablas de adornos de J. H. d’Anglebert y J. S. Bach, que, con más de treinta años de diferencia entre sí, registran numerosas formas de desarrollar este adorno.



Figura 1: J. H. d’Anglebert: *Pieces de clavecin* (1689), p. 6



Figura 2: J. S. Bach: *Clavier-Büchlein von W. F. Bach* (1720), p. II

En primer lugar, llama la atención que ambos utilicen el término *cadence* para designar dos adornos diferentes con también distintos signos. Así, mientras que J. S. Bach indica de este modo el grupeto (nótese que el símbolo se presenta verticalmente), J. H. d’Anglebert designa de este modo un adorno compuesto de grupeto y trino, en dirección ascendente o descendente. No debe confundirse este adorno con los trinos superior e inferior, que reciben idéntica señalización en el texto de C. P. E. Bach<sup>907</sup>. En cambio, en esta tabla el grupeto recibe la indicación *sans tremblement*, lo que induce a pensar que fuera habitual combinar estas dos fórmulas en un adorno compuesto.

Por otra parte, también el término *double cadence* o su equivalente alemán *Doppellcadence* reciben tratamiento distinto por parte de los dos autores. J. S. Bach señala de este modo un adorno similar a la *cadence* de J. H. d’Anglebert, es decir una fórmula

<sup>907</sup> Véase apartado 9.3.2.

compuesta de grupeto y trino, también en ambas direcciones, pero con menor número de batidas de las que dibujaba su antecesor, 31 años antes. Sin embargo, J. H. d'Anglebert alude con este término a un adorno compuesto desarrollado sobre dos notas melódicas consecutivas: la primera de ellas se adorna mediante un grupeto descendente, mientras que la segunda recibe una *cadence*, esto es un adorno compuesto, a su vez, de grupeto y trino.

Por último, llama la atención que ambos autores utilicen el signo propio del grupeto para señalar el adorno en dirección descendente, por lo que puede considerarse que este modelo fuera el más habitual durante el período Barroco.

Ya a mediados del siglo XVIII, **J. J. Quantz** atribuye al grupeto un origen francés, con lo que quizás conociera las tablas de J. H. d'Anglebert y se estuviera refiriendo a ellas. Describe este adorno como “vivo y brillante”, incluyéndolo en el apartado correspondiente a las apoyaturas<sup>908</sup>. Esta asociación se debe a la aparición combinada de ambas figuras en forma de adorno compuesto, tal como se muestra en el siguiente ejemplo. Nótese que, puesto que el grupeto no goza de autonomía en sí como adorno “independiente”, tampoco aparece señalado con un signo propio, sino transcrito con su resolución melódico-rítmica. J. J. Quantz recomienda usar con cuidado y “buen juicio”<sup>909</sup> este tipo de ornamentación.



**Figura 3: J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Tabla VI, F. 31.**

**C. P. E. Bach** dedica al *Doppelschlag* un apartado independiente, tratándolo con mucho detalle, lo que podría relacionarse con una mayor relevancia de este adorno dentro del repertorio para tecla. Al mismo tiempo, ya lo señala con su característico signo ondulado (si bien prefiere dibujar el signo en posición horizontal, C. P. E. Bach también acepta su versión vertical). La siguiente afirmación confirma el importante papel del grupeto en la técnica de tecla, si bien reconoce la falta de homogeneidad en la anotación de los adornos. No obstante, detrás de esta aparente inexactitud puede verse una aceptación de varios adornos como equivalentes y sustituibles entre sí, lo cual habla de la libertad interpretativa característica de este periodo y del importante papel del músico ejecutante sobre la creación melódica:

<sup>908</sup> Como tal, ya se hizo referencia a este adorno en el apartado 9.3.1.

<sup>909</sup> “Man muß nur diese Vermischung mit einer vernünftigen Beurtheilung unternehmen. Denn hiervon hängt ein ansehnlicher Theil des guten Vortrages ab”. [“Esta unión [de la apoyatura y el grupeto] debe hacerse con criterio. Pues en ello radica gran parte de la buena interpretación”.] QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, pp. 81-82.

“Da man ausser dem Claviere das Zeichen des Doppelschlags eben so wenig kennet, als nöthig diese Manier in der Musick ist: so deutet man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen des Mordenten [...] an”<sup>910</sup>.

Más adelante en el texto, C. P. E. Bach vuelve a reconocer la “similitud del grupeto y del trino con resolución”, lo que ya se colegía de la cita anterior<sup>911</sup>. Así, propone diferenciar el grupeto utilizándolo preferentemente en dirección ascendente<sup>912</sup>. No obstante, y pese al uso ambivalente de los dos adornos, el autor también reconoce dos diferencias entre ambos:

“erstlich dadurch, indem er Seine letzten Noten nicht geschwinde mit der folgenden verbindet, weil [...] also vor der folgenden Note allezeit ein kleiner Zeit-Raum überbleiben muß; zweytens dadurch, daß er zuweilen seinen Schimmer ablegt, und bey langsamen Stücken voller Affeckt mit Fleiß matt gemacht wird”<sup>913</sup>.

Al igual que ocurría en el texto de J. J. Quantz, el grupeto aparece descrito como un adorno de carácter “alegre y brillante”<sup>914</sup>. Tal como se desprende del siguiente ejemplo, el grupeto se ejecuta rápido y puede aplicarse a todo tipo de *tempi*, si bien su resolución rítmica varía en función de ellas. La única limitación que señala es la dificultad de insertar este adorno en notas de duración muy breve, pues las notas que forman el grupeto deberían ejecutarse tan rápidamente que no se percibirían con la suficiente claridad<sup>915</sup>.

---

<sup>910</sup> “Como fuera del teclado apenas se conoce el signo del grupeto, siendo este adorno tan necesario en la música, suele anotarse mediante el signo del trino, o incluso del mordente [...]”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, p. 89.

<sup>911</sup> Se entiende que se está refiriendo al trino de una única batida y con resolución, cuyo perfil melódico resultaría idéntico al del grupeto descendente.

<sup>912</sup> “Aus der Aehnlichkeit dieses Doppelschlags mit einem Triller mit dem Nachschlage folgt, daß der erstere sich ebenfalls mehr nach hinauf als herunterwärts neiget”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>913</sup> “En primer lugar, [se diferencian en que el grupeto] no une sus últimas notas rápidamente a la siguiente [nota melódica], pues antes de la siguiente nota debe quedar siempre un breve espacio; en segundo lugar, [el grupeto] abandona en ocasiones su brillo y, en piezas lentas, se ejecuta con gran afecto y cuidado”. *Ibidem*, p. 90.

<sup>914</sup> “Der Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche den Gesang zugleich angenehm und glänzend macht”. [“El grupeto es un adorno simple que hace la melodía agradable y brillante al mismo tiempo”.] *Ibidem*, p. 85.

<sup>915</sup> “Eine ganz kurtze Note verträgt sie nicht wohl, weil hierdurch wegen der vielen Noten, welche sie enthält und welche doch eine gewisse Zeit erfordern, der Gesang leicht undeutlich werden kan”. [“Una nota muy breve no lo permite, pues las muchas notas de que está formado requieren un cierto tiempo, por lo que la melodía podría no percibirse con claridad”.] *Ibidem*, p. 85.





Figura 4: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. V.

C. P. E. Bach indica que el grupeto puede adornar una nota de dos maneras. Así, puede iniciarse al dar de la nota principal o, de forma retardada, posteriormente a la ejecución de aquélla. C. P. E. Bach hace referencia a tres posibilidades que condicionan este tipo de ejecución: en notas largas, ligadas o con ritmo de puntillo.



Figura 5: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. V.

Por otra parte, el autor cita y ejemplifica numerosos casos en que el grupeto se ejecuta al dar de la nota principal, llegando a la afirmación de que este ornamento “se adecuía tan bien a casi todas las circunstancias, que a menudo se usa inadecuadamente”<sup>916</sup>. Esto le lleva a examinar las condiciones que deben darse para la inserción del grupeto. Considérese que, al ser este *Versuch* un tratado dedicado a la práctica de los instrumentos de tecla, este tipo de comentarios sobre la improvisación de grupetos deben entenderse como dirigidos al ejecutante y no al compositor. Así, se trata de pautas sobre la improvisación ornamental, en obras cuyo texto escrito no incorporara las correspondientes indicaciones al respecto.

La primera condición que debe cumplirse es la adecuación al afecto de la pieza de este adorno que, de por sí, tiene carácter brillante y vivo. En segundo lugar, C. P. E. Bach se muestra más partidario del trino en notas largas. Esto se explica porque, a diferencia del grupeto, con el que una nota de cierta duración quedaría demasiado “vacía”, el trino percute repetidamente la nota principal, manteniéndola de este modo en el recuerdo del oyente<sup>917</sup>. No obstante, C. P. E. Bach no duda en adornar con grupetos notas de cierta duración que

<sup>916</sup> “Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich Fast allerwegens hin, und wird aus dieser Ursache oft gar sehr gemißbraucht”. *Ibidem*, p. 86.

<sup>917</sup> *Ibidem*, p. 87.



aparecen precedidas por una apoyatura larga. Esto puede explicarse porque la apoyatura toma ya parte del valor de la nota principal, restando menos duración para adornar y, de este modo, resultando más fácil mantener la nota principal en el oído.



**Figura 6: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. V, Fig. LI.**

Otra muestra de que C. P. E. Bach se dirige al músico práctico son las referencias a la digitación, al igual que ocurría en relación con otros adornos. Por la rapidez del grupeto, y la menor agilidad del meñique, parecería que este dedo no resulta tan apropiado como otros. Sin embargo, el autor recomienda ejercitarse con todos los dedos:

“[...] thut man dennoch wohl, wenn man ihn fleißigt, weil sie dadurch starck und fertig werden; überdem hängt es nicht allezeit von uns ab, welche Finger wir gerne zu dieser oder jener Manier nehmen”<sup>918</sup>.

La siguiente indicación también está dedicada al ejecutante-improvisador. De ella se desprende la preferencia de C. P. E. Bach por reservar el bajo como fundamento armónico y desviar los adornos hacia las voces superiores, con una función predominantemente melódica:

“Man bringt zwar nicht leichte im Basse Manieren an, wenn sie nicht ausdrücklich angedeutet sind [...]”<sup>919</sup>.

El autor nombra un tipo especial de grupeto, el *prallende Doppelschlag* (literalmente, “grupeto percusivo”), que supone una especie de adorno compuesto de trino y grupeto. La forma de indicarlo es mediante superposición de los símbolos de estos dos adornos. A su vez, puede combinarse con una apoyatura (Fig. LXIII) o presentarse sin ella (Fig. LXIV).

<sup>918</sup> “[...] es aconsejable practicarlo, pues de este modo [los dedos] se fortalecen y agilizan; además, no siempre depende de nosotros decidir con qué dedos tocar los adornos”. *Ibidem*, p. 95.

<sup>919</sup> “En el bajo no suelen ejecutarse adornos si no se indican expresamente [...]”. *Ibidem*, p. 95.



Figura 7: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. V.

Nótese la similitud entre este adorno y un *Pralltriller* (véase apartado 9.3.2) con resolución en el que se repitieran las dos primeras notas del adorno. Al igual que aquél, se caracteriza por un carácter alegre y brillante; por su extenso desarrollo, C. P. E. Bach recomienda que se utilice para adornar notas largas, preferentemente:

“Da diese zusammen gesetzte Manier mehr Noten enthält, als die einfachen Manieren, woraus sie besteht, so füllt sie auch die Geltung einer etwas langen Note besser aus”<sup>920</sup>.

Si bien ya se hacía referencia a los adornos llamados *Anschlag* (apoyatura doble disjunta) y *Schleiffer* (apoyatura doble conjunta) en el apartado correspondiente a la familia de la apoyatura, el perfil melódico de ambos adornos permite relacionarlos también con los adornos de transición<sup>921</sup>.

El *Anschlag* es un adorno al que únicamente hace referencia C. P. E. Bach. Si bien traduje este término como apoyatura doble disjunta, su configuración melódica hace que pueda ser considerado como un adorno de transición, pues utiliza las dos notas principales entre las que se sitúa para desarrollar un tipo de transición entre las mismas. Hay que recordar que existen dos tipos de *Anschlag*: aquélla cuya primera nota percute el tono anterior y aquélla en la que no lo hace. En ambos casos, la segunda nota del adorno prepara la siguiente nota melódica, desde la auxiliar al intervalo de 2ª superior:

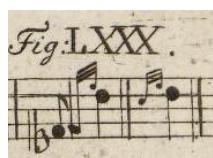


Figura 8: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI.

Como se desprende del ejemplo, el intervalo entre las dos notas que forman el *Anschlag*

<sup>920</sup> “Como este adorno compuesto contiene más notas que los ornamentos simples de los que está formado, es más adecuado para rellenar la duración de notas más largas”. *Ibidem*, p. 93.

<sup>921</sup> “Ihr Vortrag liegt im Worte angedeutet. Sie machen die Gedancken fließend”. [“El mismo término indica cómo se interpreta. Ayudan a que fluyan los pensamientos”.] *Ibidem*, p. 107.

puede tener una extensión mayor o menor. En cualquier caso, como notas de paso que son, se interpretarían con más suavidad que las notas melódicas a las que adornan.

Por otra parte, C. P. E. Bach habla de *Schleiffer* (o apoyatura doble conjunta) de dos y de tres notas, que representa mediante diferentes fórmulas de escritura, tal como se aprecia en la siguiente imagen:



Figura 9: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI, Fig. LXXXVIII-LXXXIX.

Una de las maneras de indicar este adorno es mediante pequeñas notitas auxiliares que preceden a una nota principal, del mismo modo que lo haría una apoyatura (Fig. LXXXVIII, \*, y Fig. LXXXIX, c). Otra posibilidad de anotación es mediante su resolución rítmica dentro del valor de la nota a la que adornan (Fig. LXXXVIII, b, y Fig. LXXXIX, a).

El primer ejemplo corresponde a un *Schleiffer* doble, que en el apartado 9. 1 traduje como apoyatura doble conjunta, si bien puede comprobarse que cumple con la función de adorno de transición, uniendo por grados conjuntos la nota principal que se adorna a la anterior nota melódica. El signo utilizado en la Fig. LXXXVIII, a, representa de forma muy visual este movimiento melódico que rellena el intervalo entre las dos notas melódicas principales.

El *Schleiffer* del segundo ejemplo es triple y C. P. E. Bach es el único autor que reconoce esta categoría. Él mismo admite que no existe ningún signo propio que sirva para indicarla pero, por otra parte, reconoce que su ejecución es idéntica a la del grupeto (*Doppelschlag*), por lo que, por comodidad, se decanta por este tipo de anotación (Fig. LXXXIX, b).

**F. Marpurg** se refiere al grupeto en relación con otras dos figuras. Conviene recordar que este autor establecía una diferenciación de los adornos en dos categorías básicas, *Setzmanieren* y *Spielmanieren*, esto es, adornos “escritos” y “tocados”, respectivamente. Así, los adornos “escritos” son todas aquellas figuras ornamentales que surgen como consecuencia del mismo movimiento melódico, mientras que los adornos “tocados” representan mediante un signo estas notas de adorno que, consecuentemente, no computan en el valor rítmico del compás.

Volviendo al grupeto, F. Marpurg lo relaciona con dos *Setzmanieren* (o adornos escritos) complementarias, el *Halbzirkel* (literalmente, “semicírculo”) y la *Waltze* o *Rolle*

(literalmente, rueda, rodillo o rulo). En ambos casos se trata de figuras circulares, cuya diferencia radica en la posición de la nota principal y de las notas de floreo. Mientras que en la *Waltze* la nota principal se percute en las posiciones “fuertes”, es decir la 1ª y 3ª, en el *Halbzirkel* lo hace en las posiciones “débiles”, esto es la 2ª y la 4ª. Ambas figuras pueden moverse ascendente y descendente, tal como aparece en la siguiente imagen. Por último, F. Marpurg denomina *Zirkel* (literalmente, “círculo”) la unión de dos “semicírculos” (F. 6 del siguiente ejemplo).



Figura 10: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla III, fig. 4-6.

Por otra parte, en el apartado de *Spielmanieren* (adornos tocados), F. Marpurg nombra al grupeto (*Doppelschlag*), que se representa mediante un símbolo propio y puede darse en ambas direcciones, siendo el modelo descendente el más habitual. En consecuencia, existen dos signos ondulados, de curvatura inicial ascendente o descendente. Sin embargo, el mismo autor reconoce que su similitud puede llevar al intérprete a confusión. Es por ello que F. Marpurg propone la utilización generalizada del signo en posición horizontal para el grupeto descendente, girando el signo a posición vertical para representar el grupeto ascendente.



Figura 11: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 22-24.

Por tanto, los grupetos “escritos” *Halbzirkel* y *Waltze* se entienden como una yuxtaposición de apoyatura y *Doppelschlag*, es decir, un adorno compuesto de apoyatura y grupeto, tal como el mismo autor representa en la siguiente imagen.

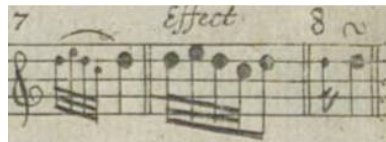


Figura 12: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 7-8.

L. Mozart también habla del grupeto en relación con el *Zirkel* (círculo) y el *Halbzirkel* (semicírculo), si bien no establece una diferenciación entre *Spielmanieren* (adornos tocados) y *Setzmanieren* (adornos escritos), como hacía F. Marpurg. El grupeto aparece designado en la *Violinschule* con el término italiano *grosso*<sup>922</sup>, y descrito como un adorno “que consiste en la unión de dos notas próximas entre sí mediante valores breves” que, “antes de ascender o descender, descienden en un tono, haciendo esto sólo para evitar caer demasiado pronto en la nota principal”<sup>923</sup>.

Ambos tipos de *grosso*, el ascendente y el descendente, aparecen representados en la siguiente imagen como desarrollo de dos melodías por grados conjuntos caracterizadas por un ritmo de puntillo. Nótese cómo el compositor no anota ningún signo que apunte a la interpretación del grupeto, sino que debe ser el mismo intérprete quien lo considere oportuno y de este modo lo improvise.



Figura 13: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 247.

Esta afirmación parece reformada por la siguiente indicación, que limita el uso del grupeto como recurso para variar una melodía repetida y restringe su inserción a pasajes a

<sup>922</sup> F. Pedrell utiliza este mismo término para designar el trino. Véase PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897. Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 1992, p. 468.

<sup>923</sup> “Die Auszierung so man Grosso nennet ist eine Verbindung etwas weniger aus einander stehender Noten, welche Verbindung durch einige geschwinde Noten geschieht. Wenn nun diese geschwinde Noten vor dem Aufsteigen oder Absteigen allemal noch um einen Ton zurück treten, und diesen Aufenthalt nur machen, um nicht zu frühe den Hauptton zu erreichen [...]”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 246-247.

solo, evitando de este modo las disonancias y la falta de claridad en que redundaría la falta de acuerdo de varios intérpretes que recurrieran a este adorno de forma libre y sin coordinar:

“Diese Auszierung muß man aber nur brauchen wenn man allein spielt; und auch dort nur zur Veränderung, wenn eine dergleichen Passage gleich nacheinander wiederholet wird”<sup>924</sup>.

A la explicación del grupeto sigue la del *Cirkel* y *Halbcirkel* (“círculo” y “semicírculo”, respectivamente)<sup>925</sup>. Hay que recordar que F. Marpurg incluía estos dos adornos dentro de la categoría de *Schreibmanieren* (o adornos escritos), siendo el equivalente “escrito” del adorno compuesto por una apoyatura y un grupeto<sup>926</sup>. Sin embargo, y a diferencia de F. Marpurg, L. Mozart no establece ninguna diferenciación entre adornos “escritos” y “tocados”, por lo que el círculo y el semicírculo aparecen descritos como dos categorías similares al grupeto en su forma circular. El círculo vuelve a definirse como la yuxtaposición de dos semicírculos.



Figura 14: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 248.

Al igual que ocurría con el grupeto, tampoco estos adornos aparecen indicados mediante signo alguno, por lo que parece que debían ejecutarse a criterio del intérprete. De nuevo, ambos adornos se presentan tanto ascendente como descendentemente. Por otra parte, nótese cómo el círculo y semicírculo de los ejemplos anteriores ofrecen soluciones melódicas

<sup>924</sup> “Este adorno podrá emplearse únicamente cuando se toque a solo; y, aun así en este caso, sólo para dar variedad cuando un pasaje se repita varias veces”. *Ibidem*, p. 247.

<sup>925</sup> No deben confundirse estas acepciones con una anterior definición que este autor ofrece de los términos para referirse a las ligaduras de expresión.

<sup>926</sup> En el capítulo noveno, L. Mozart también asocia el *Doppelschlag* (grupeto) con la apoyatura. Si bien L. Mozart utiliza el término italiano de *gruppo* para referirse, en general, al grupeto, menciona el vocablo alemán *Doppelschlag* cuando hace referencia al adorno compuesto de grupeto y apoyatura. En este caso, el grupeto se sitúa entre una apoyatura y la nota melódica a la que adorna. MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 214-215.



similares para fórmulas previas diferentes. Por lo tanto, se trata en el caso de ambos ornamentos de, por así decirlo, patrones interválicos de cuatro u ocho notas que el intérprete inserta como adorno bajo diversas condiciones melódicas.

De todo esto se desprende una menor rigidez que la derivada de los tratados de F. Marpurg. Asimismo, no se respeta la norma enunciada por aquel autor según la cual la nota principal ocupaba las posiciones “débiles” (en este caso, las posiciones correspondientes a la 2ª y 4ª semicorchea del tiempo) en los círculos y semicírculos. Así, se entiende que L. Mozart no necesite aludir, como sí hacía F. Marpurg, a la figura de la *Rolle* o *Waltze*, cuya diferencia con el *Halbzirkel* (semicírculo) radicaba en la situación de la nota principal en las posiciones “fuertes”.

Si bien estos cuatro tratados del área germánica (J. J. Quantz, C. P. E. Bach, F. Marpurg y L. Mozart) describen unánimemente el grupeto, existe una serie de ornamentos que aparecen referidos aisladamente en alguno de los textos y que deben incluirse en este apartado en tanto funcionan como adornos de “transición” entre dos puntos melódicos de cierta relevancia.

Uno de ellos es el *Nachschlag* (literalmente, “golpe de después” y, por tanto, opuesto al término *Vorschlag*, literalmente, “golpe de antes”), que podría definirse como un tipo de **escapada posterior** que sigue a la nota principal a la que adorna. En el apartado 9.3.1 ya se hacía referencia a este adorno, por su innegable similitud en su función y ejecución con las apoyaturas de paso, que toman su valor de la nota melódica precedente.

De acuerdo con las palabras de C. P. E. Bach, este adorno no debería pertenecer a una ejecución de buen gusto, si bien reconoce que estaba muy de moda:

“[...] die heßlichen Nachschläge [...], die so gar ausserordentlich Mode sind, und welche leider noch darzu nicht eher gebraucht werden, als bey den sangbarsten Gedancken [...]. Wenn ja Vorschläge hierbey angebracht werden sollten und müßten, so ist die Ausführung leidlicher. Man siehet hieraus, daß man diese Fehler verbessern kan, wenn aus diesen Nachschlägen Vorschläge werden”<sup>927</sup>.

El hecho de que F. Marpurg desarrolle este adorno mediante ejemplos en los que desempeña funciones de floreo, de nota de paso o de anticipación, es indicativo de que el

---

<sup>927</sup> “[...] las feas escapadas posteriores [...], que tan de moda están y que, además, se usan sobre todo en las melodías más cantables [...]. La interpretación se haría más llevadera si en su lugar se ejecutaran apoyaturas. Nótese que estos errores pueden corregirse si se utilizan apoyaturas en lugar de escapadas posteriores”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 70.

*Nachschlag* o escapada posterior seguía siendo una práctica habitual y que este autor no lo rechazaba, al contrario que C. P. E. Bach:



Figura 15: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla IV, fig. 1-6.

El gancho de los ejemplos 1a y 3a representa la nota de floreo, superior e inferior, respectivamente; sin embargo, el mismo autor se muestra partidario de indicarlo mediante una notita auxiliar (1b y 3b) o de anotar directamente su resolución como parte de la melodía. De forma similar, F. Marpurg muestra cómo un guión uniendo las dos notas del salto (4a y 5a) puede indicar la escapada con función de anticipación, decantándose asimismo por la fórmula que desarrolla el adorno de forma melódica (4b y 5b). Con estas indicaciones, queda claro que F. Marpurg se dirige al compositor y no al intérprete, por lo que este recurso no debía de prestarse a la improvisación.

Si bien C. P. E. Bach y F. Marpurg emplean el vocablo *Nachschlag* para designar un tipo de escapada posterior, parece que a L. Mozart no le bastaba este único término para designar cualquier tipo de movimiento ornamental que siguiera a una nota principal enlazándola a la siguiente. Así, desplegó el abanico terminológico utilizando los términos *Ueberwurf*, *Abfall* y *Nachschlag* para describir tres tipos de escapadas posteriores que podían ser improvisadas por el ejecutante y siempre aparecían en compañía de una apoyatura. Es por ello que L. Mozart incluye estos adornos en el capítulo noveno, dedicado a la apoyatura. Sin embargo, estos tres tipos de ornamentos sirven para unir dos notas melódicas, desempeñando una función de transición, por lo que procede hablar de ellos en este apartado.

En el siguiente ejemplo, la **escapada ascendente** (*Ueberwurf*) prepara la apoyatura que adorna la siguiente nota melódica, al mismo tiempo que agiliza el ritmo, dando un carácter más vivo al fragmento.

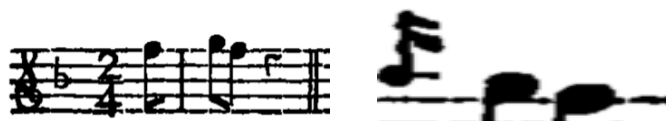


Figura 16: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 211.



La **escapada descendente** (*Abfall*) cumple una función similar. En casos como el del siguiente ejemplo, donde el intervalo entre las dos notas melódicas es tan extenso, la escapada sirve como puente para acortar esta distancia:

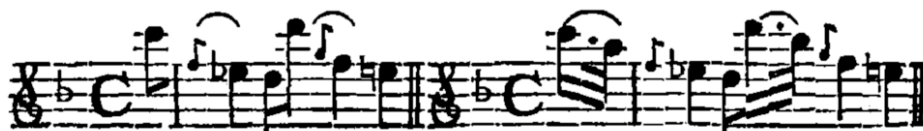


Figura 17: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 212.

Si bien en este caso se propone una escapada al intervalo de 3ª superior de la apoyatura, L. Mozart contempla también un descenso a la 2ª superior o, incluso, a la misma nota de la apoyatura, funcionando como preparación de la misma. El intervalo depende, en todo caso, de la armonía que se desarrolle en ese momento; en este sentido se pregunta el autor:

“Nun schliesse ein jeder selbst, ob nicht zur regulären Spielart oder die Einsicht in die Setzkunst, oder eine ungemein gute natürliche Beurtheilungskraft erfordert werde?”<sup>928</sup>

De esto se infiere que las escapadas no aparecían escritas, y que era el intérprete, aplicando sus conocimientos de armonía o dotado de un “extraordinario criterio natural”, quien decidía si debía ejecutarse una escapada y, en su caso, qué intervalo debía desarrollar.

Por otra parte, las **bordaduras posteriores** (*Nachschlag*<sup>929</sup>) también cumplen la misma función de transición. L. Mozart las describe como “un par de notitas rápidas que pueden engancharse a la nota principal para hacer más viva la interpretación de piezas lentas”<sup>930</sup>.



Figura 18: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 216.

<sup>928</sup> “Deduzca ahora cada cual si la correcta forma de tocar no exige una visión del arte de la composición o un extraordinario criterio natural”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 214.

<sup>929</sup> Más arriba he traducido este mismo término como escapada posterior. Sin embargo, la utilización que hace de él L. Mozart hace más conveniente que en este caso se le dé el matiz que aporta el vocablo “bordadura posterior”

<sup>930</sup> “[...] ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote anhängen kann; um in langsamen Stücken einen Vortrag lebhafter zu machen”.] MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 216.

Otro de los adornos a incluir en este apartado son los **acordes quebrados**. La tabla de J. H. d'Anglebert ya mostraba diversas fórmulas para interpretarlos, pues son muy frecuentes en sus preludios para tecla; este recurso resulta idóneo para transmitir el carácter libre e improvisado de este tipo de obras. Tal como afirma R. Donington<sup>931</sup>, no se trataba de una fórmula ornamental como las demás, sino de un recurso interpretativo para mantener o prolongar con una cierta duración el efecto de un determinado acorde, pues su ejecución en el clave o el clavicordio no permitía que se mantuviera el sonido.

Nótese cómo este adorno aparece señalado mediante una rayita que cruza la plica de la nota superior o inferior del acorde para señalar si la interpretación debe ser descendente o ascendente, respectivamente.



Figura 19: J. H. d'Anglebert: *Pieces de clavecin* (1689), p. 6.

F. Marpurg utiliza este mismo tipo de señalización y, utiliza los términos germánicos (*Zergliederung* o *Brechung*), o *arpeggiato*, según la nomenclatura italiana. Tal como describe este recurso, consiste en “tocar de forma individual y consecutiva dos, tres o más notas escritas verticalmente, en lugar de percutirlas simultáneamente”<sup>932</sup>.



Figura 20: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla V, fig. 16-17.

<sup>931</sup> DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, p. 277.]

<sup>932</sup> “[...] besteht darinnen, daß man zwey, drey, oder mehrere übereinander gesetzte Noten, anstatt solche miteinander zusammen anzuschlagen, vereinzelt und nacheinander anschlägt”. MARPURG: Friedrich: *op. cit.*, p. 59.

Si entre estas notas armónicas se incorporan otras notas auxiliares que se desplazan por grados conjuntos uniendo aquéllas, surge una variación de esta figura, que ya aparecía recogida en la tabla de J. H. d'Anglebert, si bien el autor la consideraba como la aplicación de una apoyatura (*cheute*) sobre una o varias notas de un acorde, lo que daba lugar a una interpretación del mismo ya no simultánea sino arpegiada. Además, adviértase cómo el pequeño paréntesis con que se indica es idéntico al que servía para señalar a apoyatura:

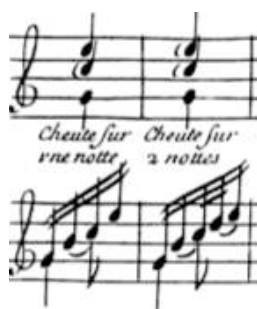


Figura 21: J. H. d'Anglebert: *Pieces de clavecin* (1689), p. 6

La denominación con que F. Marpurg se refiere a este recurso es equivalente a la anterior, refiriéndose a él como *accentuirte Zergliederung* o *accentuirte Brechung*. Literalmente, significaría “acordes quebrados con apoyatura”, pues debe recordarse que *Accent* era uno de los términos con los que se denominaba la apoyatura.

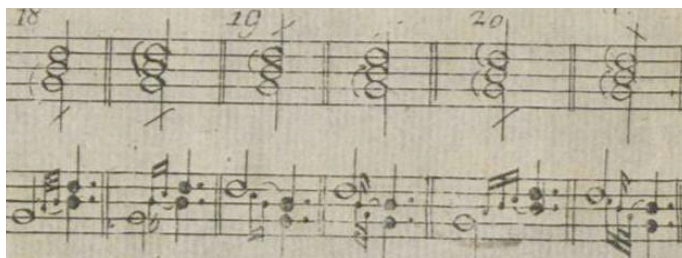


Figura 22: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla V, fig. 18-20.

Además, F. Marpurg combina los acordes quebrados con otros adornos: apoyatura simple (fig. 23 y 28), doble (fig. 26) o triple (fig. 25 y 27), mordente (fig. 22), *Waltze* (fig. 24), grupeto (fig. 27), trino (fig. 29). El efecto de esta profusión ornamental hace del texto de F. Marpurg una formulación teórica del recargado estilo rococó.

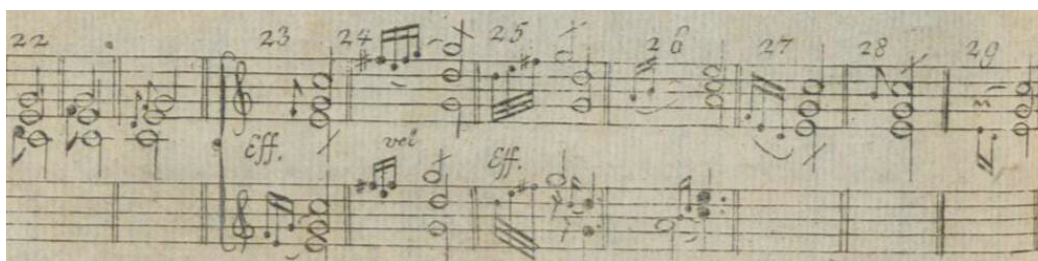


Figura 20: F. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755), Tabla V, fig. 22-29.

L. Mozart describe la *tirata*, cuya función, como adorno de “transición” es el de unir “dos notas que estén separadas entre sí” mediante “una sucesión de notas ascendentes o descendentes por grados conjuntos”<sup>933</sup>. L. Mozart utiliza el término *Zug* (del alemán *ziehen*, “estirar”) para designar la tirata que se desarrolla en tiempo lento.

El siguiente fragmento desarrolla una tirata lenta, es decir un *Zug*, entre el Sol y el Re agudos, uniéndolos mediante grados conjuntos. Nótese cómo únicamente se aprovecha la duración de estas dos notas para desarrollar su conexión mediante notas intermedias, de modo que no se altera el ritmo general del fragmento:



Figura 21: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 249.

En los ejemplos siguientes, L. Mozart desarrolla libremente este recurso mediante tresillos, terceras, movimiento cromático, etc., de lo que se desprende su carácter improvisatorio. Por tanto, se trata de un adorno ejecutado a discreción del intérprete, idóneo para piezas solistas como alarde de virtuosismo; por el contrario, su uso no sería aconsejable en piezas grupales, tanto por la dificultad que conlleva la unificación de criterio de todos los intérpretes, como por lo compleja que resultaría la ejecución conjunta de un pasaje de valores tan breves y de carácter libre.



<sup>933</sup> “[...] die Tirata nichts anderes ist, als eine Reihe stufenweise auf oder absteigender Noten, die zwischen zwoen anderen Noten, welche von einander etwas entfert sind, willkürlich angebracht werden”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 248.



Figura 22: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 250-251.

La *ribattuta* (*Zurückschlag*) funciona asimismo como conexión entre dos notas y también parece limitarse únicamente a partes solistas. Sin embargo, a diferencia de la tirata, que unía dos notas situadas a cierta distancia entre sí, la *ribattuta* transforma rítmicamente notas repetidas o separadas por un intervalo de segunda, tal como se desprende del siguiente ejemplo. L. Mozart afirma que “se utiliza en notas largas mantenidas y, habitualmente, precediendo a un trino”<sup>934</sup>. Por tanto, su función consiste en alterar rítmicamente una nota de cierta duración para mantener un fluir rítmico más continuado en la melodía.



Figura 23: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 246.

Una función similar cumplen los **pasajes cadenciales** libres y virtuosos interpretados por el solista para resaltar una fermata, pues se sitúan a modo de puente entre dos notas cadenciales escritas por el compositor. Así, si bien no se tratan en sí de fórmulas de adorno cerradas, también podrían considerarse como notas de adorno de transición. Suelen ejecutarse sin sujeción particular rítmica o de compás, “ad libitum”. Como su función es la de enlace o transición, estos pasajes deben respetar siempre el carácter de la pieza o movimiento en que se insertan<sup>935</sup>. Tal como C. P. E. Bach refleja en los siguientes ejemplos, estos pasajes pueden estar adornados, asimismo, con otros adornos breves. Con ello se demuestra, una vez más, el extenso uso de la ornamentación en la música instrumental de mediados de siglo XVIII.

<sup>934</sup> “Der Zurückschlag (*Ribattuta*) wird bey dem Aushalten einer recht langen Note, und gemeinlich vor einem Triller angebracht”. *Ibidem*, p. 246.

<sup>935</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, pp. 113-114.

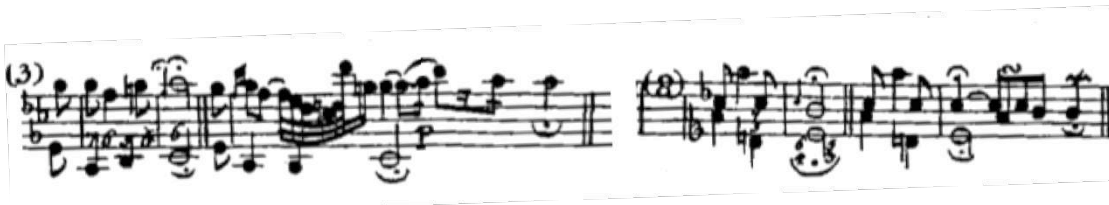


Figura 24: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Tab. VI, Fig. XCVI.

Estos dos ejemplos están escritos en clave de Do en primera. En el primero de ellos, el Fa blanca con calderón se adorna con una apoyatura doble disjunta, a la que sigue una fermata libre que acaba desembocando en la misma nota de partida. En el segundo ejemplo, se realiza un breve detenimiento en el Sol del calderón, al que se vuelve tras realizar un movimiento en zig-zag, al modo de bordadura, con las notas contiguas inferior y superior.

## CAPÍTULO DÉCIMO: LA CORRECTA INTERPRETACIÓN MUSICAL

L. Mozart dedica su último capítulo a la correcta interpretación. Esta manera de apelar directamente al músico ejecutante revela, una vez más, que la *Violinschule* es una “escuela” de violín, es decir un texto de carácter puramente práctico. En este capítulo, mediante referencias a los diferentes aspectos desarrollados a lo largo del tratado, resume un ideario interpretativo basado, por una parte, en la pulcritud y el respeto al texto escrito, y por la otra, en la expresividad musical. Ambos pilares son fundamentales en la estética musical clásica.

J. Quantz y C. P. E. Bach dedican, cada cual en su respectivo ámbito, capítulos similares a este mismo aspecto, lo cual indica que, a mediados del siglo XVIII, la preocupación de estos autores era la correcta “traducción” que el intérprete hiciera del texto escrito. Además, esta preocupación común es característica de tres autores que, al mismo tiempo que tratadistas, eran compositores e intérpretes. El contacto con la práctica musical les hacía conocedores de los malos hábitos interpretativos y justificaba su afán por establecer ciertos criterios que guiaran al ejecutante.

L. Mozart afirma que “todo radica en la buena interpretación”<sup>936</sup>, lo que remite a una concepción central del intérprete como parte del proceso creativo. Su papel no se limitaba al de simple transmisor del mensaje del compositor, sino que iba más allá, cubriendo una última fase en el proceso de creación musical que, muchas veces asumía competencias más propias de aquél. Parece que esta intervención suplía en ocasiones carencias compositivas o corregía el texto musical según un criterio más especializado<sup>937</sup>. Sin embargo, en otras ocasiones, la excesiva participación creativa del intérprete podía resultar perjudicial y constituía en ojos de L. Mozart una falta de respeto hacia el compositor<sup>938</sup>.

---

<sup>936</sup> “An der guten Ausführung ist alles gelegen”. MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, J. Lotter, 1756, p. 252.

<sup>937</sup> “Mancher Halbcomponist ist vom Vergnügen entzückt, und hält nun von neuem erst selbst recht viel auf sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen höret, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Charakters, die ihm niemals eingefallen sind, so viel es möglich ist zu unterscheiden, und folglich die ganze elende Schiererey den Ohren der Zuhörer dirch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen”. [“Algunos compositores poco formados se admiran y se estiman grandemente a sí mismos al escuchar sus galimatías musicales interpretados por buenos músicos que son capaces de aportar en el momento oportuno los afectos en los que éstos ni siquiera habían pensado, así como de variar los caracteres como nunca se les habían ocurrido, consiguiendo que, en consecuencia, todo ese embrollo resulte soportable a los oyentes mediante una buena interpretación”]. *Ibidem*, p. 252.

<sup>938</sup> “[...] manche [...], die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch vertieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrückt werden”. [“[...] algunos piensan que están haciendo bien mientras adornan y retuercen según su propia idea una obra, y no perciben aquellos afectos que pretenden expresarse en la pieza”]. *Ibidem*, p. 252.



J. J. Quantz hace responsable al intérprete del éxito con que se reciba una composición<sup>939</sup>, comparando el papel del intérprete con el del orador y atribuyéndoles una ventaja en tanto que son capaces de conmover sentimientos en el oyente:

“[...] sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. [...]”<sup>940</sup>.

C. P. E. Bach se pregunta en qué consiste la buena interpretación y, al igual que sus antecesores, atribuye al intérprete la capacidad para mejorar la obra del compositor a través de su ejecución:

“Worin aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affeckt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. [...] Ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kann”<sup>941</sup>.

Este especial cometido del músico como transmisor del mensaje del compositor requiere de él una gran capacidad expresiva y una buena preparación. Es por ello que L. Mozart considera fundamental que el violinista reciba una sólida formación y critica a “aquellos que, habiendo apenas superado el dominio del tiempo, se lanzan inmediatamente a conciertos y solos para poder (según su estúpida opinión) contarse cuanto antes entre los virtuosos”<sup>942</sup>. Esta crítica al virtuosismo vacío se inserta en un contexto, el de mediados del siglo XVIII, en el que resultaba excesivamente frecuente la superficialidad en la interpretación y la falta de sumisión del músico a la verdadera expresividad. Este tono recuerda al que utiliza B. Marcello en su panfleto satírico de *Il teatro alla moda*<sup>943</sup>:

---

<sup>939</sup> “Die gute Wirkung einer Musik hängt fast eben so viel von den Ausführem, als von dem Componisten selbst ab. Die beste Composition kann durch einen schlechten Vortrag verstümmelt, eine mittelmäßige Composition aber durch einen guten Vortrag verbessert, und erhoben werden”. [“La buena reacción que reciba cierta música depende tanto de los intérpretes como del compositor. Una mala interpretación estropeará la mejor composición, mientras que una buena interpretación mejorará una composición regular”]. QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Foss, 1752, p. 101.

<sup>940</sup> “[...] se adueñan de los corazones, excitan o calman pasiones, y transportan al oyente en uno u otro afecto [...]”. *Ibidem*, p. 100.

<sup>941</sup> “¿En qué consiste la buena interpretación? Únicamente en la habilidad de expresar, con la voz o el instrumento, ideas musicales de acuerdo con su verdadero contenido y afecto. [...] Una buena interpretación mejora incluso las piezas mediocres y hace que sean bien aceptadas” BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753, pp. 117 y 123.

<sup>942</sup> “[...] solche, die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur sein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 252.

<sup>943</sup> MARCELLO, Benedetto: *Il teatro alla moda, o sia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all' uso moderno, nel quale si danno avvertimenti utili, e necessarj a poeti, compositori di musica, musici dell'uno, e dell'altro sesso, impresarj, suonatory, ingegneri, e pittori di scene*,



“Dovrà il Virtuoso di Violino in primo luogo far ben la Barba, tagliar Calli, pettinar Perucche e compor di Musica. Avrà imparato da principio a suonar da Ballo su i Numeri, non andando mai a tempo, né avrà buon Arcata, ma bensì gran possesso del Manico. Non dipenderà mai nell’Orchestra dal Maestro di Capella o dal primo Violino, suonando con l’Arco solamente dal mezzo in su sempre forte e con diminuzioni a capriccio. Il primo Violino accompagnando Arie a solo incalzerà sempre il tempo, non si unirà mai col Musico, e in fine farà Cadenza lunghissima, quale porterà seco già preparata con Arpeggi, soggetti a più Chorde, etc. etc. etc. Dovranno li Violini accordar tutti assieme, non avendo punto l’orecchio a Cembali o Contrabassi, etc”<sup>944</sup>.

Si bien el texto de B. Marcello es bastante anterior a la *Violinschule*, en ambos se aprecia la misma crítica hacia el carácter narcisista y caprichoso del “virtuoso” de violín y su falta de integración en el conjunto orquestal, llevado por un gran afán por el lucimiento personal. Detrás de estos juicios se encuentra la tesis de que el buen violinista es aquél que respeta las indicaciones del compositor y a sus compañeros. La base la proporcionan, según las palabras de L. Mozart, “un sano criterio adquirido a lo largo de una dilatada experiencia”<sup>945</sup>, madurado como músico de orquesta:

“Man muß also nicht Solospielen, bevor man nicht recht gut accompagnieren kann. [...] und, mit einem Worte, man muß eher vieler geschickten Leute Arbeit richtig und und zierlich lesen können, ehe man anfängt Concerte und Solo zu spielen”<sup>946</sup>.

L. Mozart se atreve incluso a afirmar que “un buen violinista de orquesta resulta mucho más apreciable que un puro solista”. Esto lo justifica afirmando que el solista goza de independencia para enfocar la interpretación según su criterio o habilidad, mientras que el músico de orquesta está sometido a las indicaciones del compositor y a las normas que impone el propio conjunto:

---

*parti buffe, sarti, paggi, comparse, suggeritori, coposti, protettori, e madri di virtuose, ed altre persone appartenenti al teatro.* Venecia, Aldiviva Licante, 1720. [Milán, Ricordi, 1883].

<sup>944</sup> “El virtuoso de violín deberá, en primer lugar, afeitarse bien la barba, cortar callos, peinar pelucas y componer música. Desde el principio habrá aprendido a tocar bailes, sin ir nunca a tiempo ni hacer buenos arcos, pero sí con un gran dominio del mástil. En la orquesta, no prestará nunca atención al director o al primer violín, tocando sólo con la mitad superior del arco, siempre fuerte y con variaciones según su capricho. Cuando el primer violín acompañe arias a solo, acelerará siempre el tiempo, no tocará nunca a la vez que el cantante y, finalmente, ejecutará una cadencia larguísima que traerá ya preparada con arpeggios, melodías a dobles cuerdas, etc. Los violines deberán afinar todos a la vez, sin escuchar a los cembalos o contrabajos, etc.” *Ibidem*, p. 46.

<sup>945</sup> “[...] mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahrunge erlernt”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 253.

<sup>946</sup> “Por ello, no se debería tocar a solo antes de ser capaz de acompañar suficientemente bien. [...] En una palabra: se debe poder leer correctamente el trabajo de mucha gente antes de empezar a tocar conciertos y a solo”. *Ibidem*, pp. 254-255.

“[...] die Fertigkeit besitzen muß den Geschmack verschiedener Componisten, ihre Gedancken und Ausdrücke alsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. [...] muß alles vom Blatte weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen; und er muß sich meistens nach andern richten. [...] ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musick, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhaftige Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen”<sup>947</sup>.

Estas palabras contrastan con la clásica distinción que hace J. J. Quantz entre músicos “virtuosos” e “instruidos”, es decir entre músicos prácticos y teóricos. Además, afirma que al *ripienista*, es decir, al *tutti* o músico de orquesta, le bastan unas habilidades medias y no necesita tener un talento extraordinario:

“Unter dem Worte: geschickter Musikus, verstehe ich einen guten Sänger oder Instrumentisten: ein gelehrter Musikus hingegen heißt bey mir, einer der die Composition gründlich erlernt hat. Weil man aber nicht lauter Helden in der Musik nöthig hat; und auch ein mittelmäßiger Musikus einen guten Ripienisten oder Ausführer der Ausfüllungsstimmen abgeben kann: so ist zu merken, daß zu einem, der auf nichts weiter sein Absehen gerichtet hat, als einen tüchtigen Ripienisten vorzustellen, ein so besonder Talent eben nicht erfordert werde”<sup>948</sup>.

No obstante, el mismo autor parece contradecirse con la siguiente afirmación:

“Allein ich glaube daß ein Solo willkührlich zu spielen leichter sey, als eine Ripienstimme auszuführen, wo man weniger Freyheit hat, und sich mit Vielen vereinigen muß, um das Stück nach dem Sinne des Componisten auszudrücken”<sup>949</sup>.

C. P. E. Bach se expresa del siguiente modo sobre la dificultad implícita de algunos

---

<sup>947</sup> “[...] debe tener la capacidad de captar el estilo de los diferentes compositores, sus pensamientos y expresiones, interpretándolas de inmediato correctamente. [...] debe tocar todo a primera vista, a menudo incluso ciertos pasajes escritos contra la ordenación natural del tiempo; y frecuentemente deberá regirse por lo que hagan los demás. [...] un buen violinista de orquesta debe considerar múltiples aspectos musicales, conocer el arte de la composición y la diferenciación del carácter; además, debe poseer una capacidad extraordinaria para llevar su cargo con honor”. *Ibidem*, pp. 253-254.

<sup>948</sup> “Entiendo que la expresión “músico virtuoso” hace referencia a un buen cantante o instrumentista. Sin embargo, entiendo que un “músico instruido” es aquél que ha estudiado a fondo la composición. Como en la música no se necesitan héroes y cualquier músico regular puede ser un buen *tutti* o incluso líder de las secciones intermedias, hay que decir que quien no tenga la intención de ser algo más que un *tutti* competente, no necesita tampoco un talento extraordinario”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 5.

<sup>949</sup> “Únicamente creo que tocar un solo libremente es más fácil que tocar como *tutti*, pues se tiene menor libertad y se debe conjuntar con mucha gente para ejecutar la obra según la concibió el compositor”. *Ibidem*, p. 103.

pasajes aparentemente sencillos:

“Alle Schwürigkeiten in Passagien sind durch eine starcke Uebung zu erlernen, und erfordern in der That nicht so viele Mühe als der gute Vortrag einfacher Noten”<sup>950</sup>.

Si bien esta afirmación no alude explícitamente a las dificultades de las partes solista y acompañante, en el fondo sí comporta la misma concepción que presentaba J. J. Quantz de ambos tipos de intérprete. Así, mientras que únicamente se requiere práctica para dominar los pasajes virtuosos, por lo que se trata de un aprendizaje puramente mecánico. En cambio, la interpretación de “notas sencillas”, que pueden aparecer también en la parte solista, pero realmente son características del acompañamiento, requiere más esfuerzo. Se entiende que C. P. E. Bach se está refiriendo a un esfuerzo intelectual para dotar a estas “notas sencillas” de sentido y expresividad. Por otra parte, su autor da algunas pautas sobre cómo debe afrontar el intérprete (se entiende que se refiere al solista) los pasajes de mayor dificultad:

“[...] traue man sich nicht mehr zu als man bezwingen kan, wenn man öffentlich spielt [...]. Seine Fähigkeit und Disposition kan man an den geschwindesten und schwersten Passagien abmessen, damit man sich nicht übertreibe und hernach stecken bleibe. Diejenigen Gänge, welche zu Hause mit Mühe und sogar nur dann und wann glücken, muß man öffentlich weglassen [...]”<sup>951</sup>.

Estos consejos recuerdan a un párrafo de la *Violinschule* que ya se citó en el apartado correspondiente. Siendo el texto de L. Mozart posterior al *Versuch*, es probable que aquellas palabras hubieran inspirado la redacción de un consejo similar en el tratado de violín. Sin embargo, mientras que C. P. E. Bach recomienda “cortar por lo sano” eliminando todos aquellos pasajes que se le resistan al intérprete, L. Mozart prefiere, al igual que hacía J. J. Quantz en la cita anterior, recomendar su práctica asidua hasta dominarlos por completo. Considérese que el texto de L. Mozart está dedicado al estudiante de violín, por lo que un consejo como el de C. P. E. Bach resultaría poco conveniente con el respeto a la partitura y con la disciplina en el estudio que propugna la *Violinschule*:

“Er [der Schüler] muß sich also gleich anfangs in eine gewisse vernünftige Gelassenheit setzen; und besonders wenn er schwere Stücke zur Hand nimmt, muß er

---

<sup>950</sup> “Todas las dificultades en pasajes se dominan con un intenso ejercicio, pero no exigen en realidad tanto esfuerzo como la buena interpretación de notas sencillas”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 120.

<sup>951</sup> “[...] cuando toque en público, no se sea más osado de lo que se pueda exigir a sí mismo [...]. Su capacidad y disposición puede comedirse en los pasajes más rápidos y difíciles para no excederse y quedarse parado más tarde. Elimine los pasajes que sólo le salen en casa, e incluso allí le cuestan [...]”. *Ibidem*, pp. 120-121.

dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet die darinn vorkommenden stärkern Passagen richtig wegzuspielen. Er muß die schweren Passagen öfters und besonders üben; bis er entlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo hinauszubringen”<sup>952</sup>.

Tras estas consideraciones sobre la preparación del solista o del acompañante, J. J. Quantz elabora una interesante reflexión sobre la metodología empleada en el estudio del instrumento. Llama la atención que este autor se refiera explícitamente a la problemática de la pedagogía violinística y no a la enseñanza de la flauta, pues la primera era quizás la que más adolecía de este excesivo afán virtuosístico, como también se desprende de las palabras de L. Mozart:

“Es wäre deswegen nöthig, daß ein jeder geschickter Musikmeister, besonders ein Violinist, dahin sähe, daß er seine Scholaren nicht eher zum Solospielen anführete, bis sie schon gute Ripienisten wären. [...] Um bald unter die Anzahl der Virtuosen gerechnet zu werden, fangen sie es öfters verkehrt, nämlich beym Solospielen an; und martern sich mit vielen ausgekünstelten Zierrathen und Schwierigkeiten, denen sie doch nicht gewachsen sind; und dadurch sie doch vielmehr den Vortrag verwirrt, als deutlich machen lernen. Oefters sind auch wohl die Meister selbst Schuld dran; wenn sie zeigen wollen, daß sie im Stande sind, den Scholaren in kurzer Zeit einige Solo beyzubringen [...]”<sup>953</sup>.

Este párrafo supone una crítica al sistema pedagógico, encaminado a formar solistas y no buenos músicos de orquesta, lo que parece poco realista y alejado de la orientación laboral del alumnado. Resulta interesante extrapolar este comentario al sistema educativo actual, lo que sin duda supondría una revisión de las programaciones didácticas. Pues para la formación de un buen músico de orquesta se requeriría una mayor atención a la música de cámara y de conjunto, así como una mayor educación auditiva y analítica. Por otra parte, la metodología y el repertorio instrumental deberían estar más enfocados hacia una completa formación técnica (escalas, estudios, etc.), previa al estudio de determinado repertorio para el que el alumnado

---

<sup>952</sup> “Por ello, [el alumno] deberá empezar con especial moderación desde el principio; especialmente en piezas más difíciles, no deberá empezarlas más rápidas de lo que confía será capaz de tocar correctamente los pasajes rápidos. Deberá estudiar los pasajes difíciles repetidamente con gran atención hasta que adquiera la habilidad necesaria para tocar la pieza entera en un tiempo correcto e igual”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 32.

<sup>953</sup> “Por tanto, resultaría necesario los buenos maestros de música, y sobre todo los violinistas, no guiaran a sus alumnos hacia la interpretación solista hasta que no fueran buenos tutti. [...] A menudo se inician erróneamente en la interpretación solista con el objetivo de figurar pronto entre los virtuosos, y se dedican a los complicados adornos y otras complejidades para las que todavía no están preparados. De este modo se acostumbran a una interpretación caótica en vez de ordenada. A menudo son culpables de ello los mismos maestros, pues quieren demostrar que son capaces de enseñar algunos solos a sus discípulos en poco tiempo [...]”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 103.

no está preparado por carecer de las herramientas técnicas y de la suficiente madurez como músico. No cabe duda de que tanto a los solistas como a los *tutti* corresponde llevar a cabo una buena interpretación y que ambas partes se guían por principios diferentes. La argumentación anterior lleva a L. Mozart y J. J. Quantz a enumerar de una serie de normas por las que debería regirse la buena interpretación.

Ambos dedican la primera advertencia a la **afinación**, cuestión a la que ya se refería B. Marcello en la cita anterior. De esta insistencia generalizada de los tres autores se revela su preocupación por un aspecto que, seguramente, sería descuidado con frecuencia. Así, J. Quantz habla de la afinación como condición de la buena interpretación:

“Ein guter Vortrag muß zum ersten: rein und deutlich seyn. Man muß nicht nur jede Note hören lassen, sondern auch jede Note in ihrer reinen Intonation angeben; damit sie dem Zuhörer alle verständlich werden. [...] Vor dem Falschgreifen muß man sich mit besonderm Fleiße hüten”<sup>954</sup>.

La afinación resulta especialmente relevante en los conjuntos orquestales, pues una mala afinación derivaría en nefastas consecuencias para el conjunto. En este sentido, B. Marcello critica que los violines afinen “todos a la vez, sin escuchar a los cembalos o contrabajos”<sup>955</sup> y L. Mozart afirma:

“[...] oft sogar Leute die das erste Violin vorstellen wollen ihre Instrumente nicht rein zusammen stimmen. [...] Wenn man bey einer Orgel oder Flügel spielet, so muß man sich mit der Stimmung nach solchen richten: sind aber keines von beyden da, so nimmt man den Ton von den Blasinstrumenten”<sup>956</sup>.

A continuación, L. Mozart llama la atención sobre la importancia del **análisis** previo a la interpretación:

“Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aussuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen steckt, die oft beym ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des

---

<sup>954</sup> “La buena interpretación debe ser, en primer lugar, limpia y clara. No sólo debe poder escucharse cada nota, sino que cada una debe estar afinada con exactitud para que el oyente las perciba claramente. [...] Deben evitarse especialmente las notas mal pisadas [es decir, falsas]”. *Ibidem*, p. 104.

<sup>955</sup> Véase MARCELLO, Benedetto: *op. cit.*, p. 46.

<sup>956</sup> “[...] frecuentemente hay gente que quiere dar protagonismo al primer violín y no afinar sus instrumentos juntos. [...] Si se toca con un órgano o clave, en la afinación hay que acomodarse a ellos; pero, si no estuvieran, se tomará el tono de los instrumentos de viento”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 255.

Ausdrucks aber eben nicht leicht abzuspielen ist”<sup>957</sup>.

Nótese cómo el nivel de exigencia resulta bastante elevado para el músico de orquesta que, además de repertizar el repertorio, debía obtener, de un vistazo, una imagen global de la obra<sup>958</sup>. Especial énfasis pone L. Mozart sobre la interpretación que respete el tipo de afecto pretendido por del compositor, pues “todo se debe tocar de forma que uno mismo se emocione”<sup>959</sup>. La alusión a los afectos es un tema recurrente a lo largo de la *Violinschule* y, en general, en la literatura pedagógica de su época. Ya anteriormente, el autor hacía referencia a él en relación al efecto que producían las tonalidades (véase capítulo tercero) o relacionando los afectos con las diferentes notas de adorno (véase capítulo noveno).

La **dinámica** es quizás el medio más efectivo al servicio de la expresividad. Llama la atención la interesante observación que hace L. Mozart en relación a la dinámica:

“[...] wo immer ein Forte hingeschrieben ist, muß man die Stärke mit Maasse brauchen und nicht närrisch reissen: sonderbar bey der Begleitung einer Concertstimme. Oft erfordert eine Note einen stärkern Anstoß; manchmal einen mittelmäßigen; und oft einen kaum merklichen. [...] Denn wenn man gleich unter der Begleitung einer concertierenden Stimme viele Forte hingeschrieben siehet; so muß man doch die Stärke mit seiner Maasse brauchen und nicht so übertreiben, daß man die Hauptstimme dadurch unterdrückt. Eine solche [...] Stärke muß vielmehre die Hauptstimme erheben, die Melodie begeistern, dem Concertisten aushelfen, und ihm die Mühe das Stück recht zu charakterisieren, erleichtern”<sup>960</sup>.

Nótese cómo L. Mozart concibe la dinámica como un elemento más de la pieza que debe contribuir a la expresión, por lo que debe integrarse en el contexto musical en que se utilice, adaptándose al carácter que predomine en el pasaje y respetando siempre la jerarquía de la voz melódica. Se entiende que estas indicaciones están dirigidas a los instrumentistas que acompañan una voz principal, es decir, a los violinistas de orquesta, que deben

---

<sup>957</sup> “Antes de empezar a tocar se deberá observar y analizar la obra perfectamente. Hay que examinar el carácter, el tiempo y el tipo de movimiento que exige la obra, y observar atentamente si contiene algún pasaje que, aunque no llame la atención a primera vista, no resulte fácil debido a la forma especial de la interpretación o de la expresión”. *Ibidem*, p. 255.

<sup>958</sup> Véase MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 253-254.

<sup>959</sup> Man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird”. *Ibidem*, p. 256.

<sup>960</sup> “[...] siempre que aparezca escrito un forte, se deberá usar la fuerza con comedimiento y no exagerar de forma ridícula, sobre todo en el acompañamiento de una voz concertante. [...] Se debe observar el afecto. A menudo, una nota exige un impulso fuerte; otras veces, uno intermedio; y otras muchas, uno apenas perceptible. [...] Si en el acompañamiento de una voz concertante hay indicados muchos forte, se debe usar la fuerza con comedimiento y no exagerar tanto como para cubrir con ello la voz principal. Una fuerza de este tipo [...] debe destacar la voz principal, dotar de vida a la melodía, ayudar al concertista y facilitarle la tarea de dar a la pieza el carácter correcto”. *Ibidem*, pp. 261-262.

mantenerse en un segundo plano a pesar de los “picos” dinámicos que aparezcan en su parte.

J. J. Quantz se refiere a la dinámica en términos pictóricos, hablando de luz, sombra y colores. En concreto, llama la atención que se refiera a la “alternancia del forte y del piano”, lo que habla de una interpretación caracterizada por el contraste de matices dinámicos, característica del repertorio preclásico alemán:

“Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man saget, immer in einerley Farbe spielet, [...] der wird niemanden besonders rühren. Es muß also eine stetige Abwechselung des Forte und Piano dabey beobachtet werden”<sup>961</sup>.

C. P. E. Bach vuelve a recurrir a estas metáforas visuales al definir la dinámica:

“Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt”<sup>962</sup>.

Además de propugnar el respeto por las indicaciones dinámicas escritas, este autor enumera algunos principios que pueden guiar al intérprete a la hora de diseñar el mapa de dinámicas de la pieza, que siempre deben estar en concordancia con los afectos predominantes en la pieza.

“Es ist nicht wohl möglich, die Fälle zu bestimmen, wo forte oder piano statt hat, weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnahmen leiden als sie festsetzen; die besondere Würckung dieses Schatten und Lichts hängt von den Gedancken, von der Verbindung der Gedancken, und überhaupt von dem Componisten ab. [...] Pfllegt man gerne die wiederholten Gedancken [...] durch forte und piano zu unterscheiden. Indessen kan man mercken, daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschafftten mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen. [...] Die Töne eines Gesangs, welche ausser der Leiter ihrer Ton-Art sind, gerne das forte vertragen, ohne Absicht, ob es Con- oder Dissonanzen sind”<sup>963</sup>.

---

<sup>961</sup> “Siempre deben aparecer la luz y la sombra. Quien ejecute todas las notas con la misma intensidad y, como se dice, toque siempre con un mismo color, [...] no emocionará a nadie. Por tanto, debe haber una continua alternancia del forte y piano”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 106.

<sup>962</sup> “La disminución y aumento de la intensidad, que no sin razón se denomina, como en pintura, sombra y luz”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 119.

<sup>963</sup> “No es posible determinar todos los casos donde se toque fuerte o piano, pues incluso las mejores reglas tienen tantas excepciones como asuntos regulan; el efecto de esta luz y sombra depende de la idea [musical], de la unión entre ideas [musicales] y, sobre todo, del compositor. Es costumbre diferenciar las ideas repetidas con forte y piano. Además, hay que tener en cuenta que las disonancias, por lo general, se tocan más fuerte, mientras que las consonancias se tocan más débil, pues aquéllas exaltan las pasiones, mientras que éstas las apaciguan.

L. Mozart también cita varias normas, acompañadas de ejemplos, sobre qué notas deberían destacarse dinámicamente sobre las demás:

“Ja man muß das Schwache mit dem Starcken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen [...]. Die durch (x) und (b) erhöhten Noten soll man allemal etwas stärker anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen. [...] Eben so muß man eine durch (b) und (b) angebrachte schnelle Erniedrigung durch die Stärke unterscheiden”<sup>964</sup>.

Esto indica que no todos los matices aparecían indicados por el compositor y que la dinámica era un medio para reforzar el efecto producido por los movimientos cromáticos o modulaciones. El primero de los siguientes ejemplos se desarrolla en un contexto de Re dórico o primer tono; L. Mozart resalta dinámicamente el sostenido accidental en el Do (séptimo grado), característico de la escala menor melódica, lo que ya se aproxima al actual Re menor. L. Mozart vuelve al piano cuando la melodía desciende y se elimina el sostenido accidental. En el segundo ejemplo, las variaciones dinámicas sirven para resaltar el movimiento cromático de la melodía.



Figura 1: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 256.

L. Mozart también recomienda destacar dinámicamente ciertas notas de mayor duración situadas entre otras más breves, sirviéndose para ello del matiz *fp* como se muestra en los siguientes ejemplos.

[...] Las notas de una melodía que no pertenezcan a la escala de la correspondiente tonalidad, podrán tocarse fuerte sin tener en cuenta si se trata de consonancias o de disonancias”. *Ibidem*, pp. 129-130.

<sup>964</sup> “Se debe variar muchas veces lo débil y lo fuerte, aun sin indicación, y aplicar cada cual en el momento correcto. Las notas alteradas ascendientemente con sostenidos, y los becuadros, deben tocarse más fuertes, pero retomar la dinámica con el curso de la melodía. [...] De igual modo, habrá que distinguir con fuerza una alteración descendente mediante bemoles o becuadros”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 256.





Figura 2: L. Mozart: *Violinschule* (1756), pp. 256-257.

L. Mozart habla de la jerarquía entre las partes fuertes y débiles dentro de un compás como otro medio para transmitir la expresividad. Además, el autor recomienda resaltar la parte fuerte (o “nota buena”, como se denomina en el tratado) mediante un breve detenimiento rítmico, y servirse de una buena distribución del arco para servirse de la fuerza que conlleva su movimiento natural<sup>965</sup>. Sin embargo, L. Mozart reconoce que, en ocasiones, la intención del compositor contradice el orden natural de tiempos fuertes y débiles. Las síncopas del siguiente ejemplo reciben una mayor presión de arco en el tercer tiempo, siendo los primeros tiempos siguientes la mera prolongación de aquéllas, por lo que deben atacarse “débilmente y sin presión”<sup>966</sup>. Cabe recordar en este punto las indicaciones que el mismo L. Mozart daba en el capítulo primero, donde ya apelaba a los docentes a que insistieran en el buen aprendizaje del ritmo, evitando subdividirlo en unidades menores mediante la voz, la presión del arco o los golpes de pie<sup>967</sup>.



Figura 3: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 259.

<sup>965</sup> “Wenn nun dergleichen mehrere Noten nacheinander folgen, über deren zwo und zwo ein Bogen stehet: so fällt auf die erste der zwoen der Accent, und sie wird nicht nur etwas stärker angespielet, sondern auch etwas länger angehalten; die zwote aber wird ganz gelind, und still, auch etwas später daran geschliffen. [...] Es sind aber auch oft 2, 4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbcirkel zusammen verbunden. In solchem Falle muß man die erste derselben etwas stärker anstossen, und länger anhalten, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärker immer Stillter, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen”. [“Ahora bien, si se siguen varias notas iguales sobre las que hay un arco para cada dos, el acento caerá sobre la primera de ambas y no sólo se tocará algo más fuerte, sino que también se mantendrá un poco más; sin embargo, la segunda se ligará muy suave y débilmente, y también algo más tarde. [...] Sin embargo, muchas veces se unen bajo un mismo arco o ligadura tres, cuatro o incluso más notas. En ese caso, se debe atacar la primera de ellas algo más fuerte y mantenerla más tiempo, mientras que las otras se tocarán en el mismo arco disminuyendo la fuerza y cada vez más débilmente, sin la menor presión”]. *Ibidem*, p. 258.

<sup>966</sup> “Denn hier fällt der Ausdruck und die Stärke des Tones auf das letzte Viertheil des Tactes, und das erste Viertheil des folgenden Tactes wird ganz still und ohne Nachdruck daran gehalten”. [Pues aquí la expresión y la fuerza del sonido recaen en el último tiempo del compás, y el primer tiempo del segundo compás se prolonga débilmente y sin presión”]. *Ibidem*, p. 259.

<sup>967</sup> *Ibidem*., p. 39.

Otra norma en contra de la habitual jerarquía de tiempos del compás es el consejo de L. Mozart de acentuar las notas más agudas de un pasaje, para hacer la interpretación más viva<sup>968</sup>. Consecuentemente, no conviene hacerlo en tiempos lentos, pues contradiría la naturaleza de los mismos.



Figura 4: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 260.

Nótese cómo L. Mozart destaca dinámicamente las notas que destacan por arriba en el siguiente ejemplo, formándose, por así decirlo, un efecto de polifonía entre los planos sonoros agudo y sobreagudo. Además, este efecto se resalta mediante la articulación, pues las notas superiores se interpretan sueltas en arcos independientes para contribuir a su especial acentuación. Así, L. Mozart concibe la **articulación** como otro medio al servicio de la expresión. Sin embargo, de sus comentarios se deduce que los compositores no siempre indicaban tales signos de articulación<sup>969</sup>.

L. Mozart hace una última reflexión en torno a la técnica de arco, que debe asimismo adaptarse al afecto que domine en cada pasaje:

“Lustige und tändelnde Passagen müssen mit leichten und kurzen Bogenstrichen erhoben, fröhlich und geschwind weggespielt werden: gleichwie man langsame und traurige Stücke mit langen Bogenzügen, nahrhaft, und mit Zärtlichkeit vortragen muß”<sup>970</sup>.

También J. J. Quantz dedica unas palabras a la articulación, cuyas indicaciones deben respetarse como parte que son del mensaje del compositor:

“Man muß sich hüten, die Noten zu schleifen, welche gestoßen werden sollen; und die zu stoßen, welche man schleifen soll. Es darf nicht scheinen als wenn die Noten

<sup>968</sup> “In lustigen Stücken bringt man meistens den Accent bey der zweyten Note an, um den Vortrag recht lebend zu machen”. [“En piezas alegres suele acentuarse la segunda nota para hacer la interpretación más viva”]. *Ibidem*, p. 259.

<sup>969</sup> “Man muß also nicht nur die hingeschriebenen und vorgezeichneten Schleifer genauest beobachten: sondern wenn in mancher Composition gar nichts angezeigt ist; so muß man das Schleiffen und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Orte anzubringen wissen”. [“Así, no sólo hay que observar las ligaduras escritas y anotadas con la mayor exactitud, sino que uno mismo debe saber ligar y separar las notas con gusto y en el lugar adecuado cuando en alguna composición no hubiera nada señalado”]. *Ibidem*, pp. 258-259.

<sup>970</sup> “Los pasajes alegres y coquetos deben ejecutarse utilizando arcos ligeros y cortos, tocados de manera alegre y ágil. Del mismo modo, los pasajes lentos y tristes deberán interpretarse con arcos largos y con delicadeza”. *Ibidem*, p. 262.

zusammen klebeten. Den Zungenstoß auf Blasinstrumenten, und den Bogenstrich auf Bogeninstrumenten, muß man jederzeit, der Absicht, und der vermittelt der Bogen und Striche geschehenen Anweisung des Componisten gemäß, brauchen: denn hierdurch bekommen die Noten ihre Lebhaftigkeit. [...] Die Finger [...] können die musikalische Aussprache für sich allein nicht ausdrücken, wo nicht die Zunge oder der Bogen, durch gehörige, und zu der vorzutragenden Sache geschickte Bewegungen, das ihrige, und zwar das meiste darzu beytragen”<sup>971</sup>.

Así, la falta de respeto a las indicaciones de articulación anotadas por el compositor perjudica el significado o sentido musical original, pues de este modo se interrumpirían frases o se unirían ideas que, en un principio, no estarían concebidas de este modo.

Llama la atención que C. P. E. Bach utilice también el adjetivo “pegajoso” para referirse a un tipo de articulación ligada que prolonga las notas más allá de su valor real, haciendo que se solapen las unas con las otras:

“Einige Personen spielen kleberich, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurtz: als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstrasse ist die beste”<sup>972</sup>.

Por la descripción que ofrece C. P. E. Bach, este tipo de articulación “pegajosa” resultaría similar al efecto del “pedal de dedos”. El autor critica este toque<sup>973</sup> y lo opone al igualmente desaconsejable ataque excesivamente picado, proponiendo un tipo de articulación intermedia. El mismo C. P. E. Bach reconoce las limitaciones del teclado a la hora de ligar las notas de una melodía, en comparación con otros instrumentos en los que el sonido no se apaga, sino que puede prolongarse mediante la respiración o el arco, a imitación de la técnica vocal<sup>974</sup>. En esto radica la dificultad de la interpretación ligada en el clave, lo que a menudo el

---

<sup>971</sup> “Hay que evitar ligar las notas que deberían ir separadas, y separar las notas que deberían ligarse. No puede parecer que las notas estén pegadas. La lengua, en los instrumentos de viento, y el arco, en los instrumentos de cuerda, deben usarse siempre según la intención del compositor y las anotaciones de ligaduras y rayitas; pues así se da vida a las notas. [...] Los dedos [...] no pueden expresar por sí solos si la lengua o el arco no aportan su parte, la más importante de todas, con los movimientos correctos”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 104.

<sup>972</sup> “Algunas personas tocan pegajoso, como si tuvieran pegamento entre los dedos. Su ataque es demasiado largo, manteniendo las notas más allá de su duración. Otros quieren mejorarlo y tocan demasiado corto, como si las teclas quemaran. También está mal. La vía intermedia es la mejor”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 118.

<sup>973</sup> No obstante, el mismo C. P. E. Bach propone utilizar este recurso en la interpretación de arpeggios. La razón de esto puede ser el deseo de aprovechar la continuidad del sonido, de modo que el arpeggio se perciba como una unidad y no como una sucesión ordenada de notas.

<sup>974</sup> Tal es la preocupación por la “desaparición” del sonido que el mismo autor recomienda ir percutiendo la nota mantenida, práctica que en la actualidad ya no se contempla: “Bey langen Aushaltungen hat man die Freyheit, die lange gebundene Note dann und wann wieder anzuschlagen”. [“En notas mantenidas largas existe la

intérprete desea suplir añadiendo, no siempre acertadamente, ornamentos entre notas melódicas:

“Es ist keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden”<sup>975</sup>.

En la siguiente cita, C. P. E. Bach presenta un tercer tipo de articulación, diferente al ligado y al picado. Llama la atención que el autor proponga alejarse del picado con una articulación que únicamente mantiene las notas la mitad de su valor, pues en la actualidad es éste el tipo de toque con el que interpreta el picado. Para el intérprete actual, no obstante, este tercer tipo de articulación se traduciría en un toque apoyado que combinara la claridad del picado con la continuidad melódica del ligado:

“Die Noten, welche weder gestossen noch geschleiff noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt. [...] Diese Art Noten sind gemeinlich die Achttheile und Viertheile in gemäßigter und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und gantz gelinden Stosse gespielt werden”<sup>976</sup>.

Además, C. P. E. Bach hace una interesante consideración sobre la falta de signos de articulación:

“Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele gestossene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen, nur im Anfange die erstern zu bezeichnen, und es versteht sich, daß diese Zeichen so lange gelten, biß sie aufgehoben werden”<sup>977</sup>.

Si bien esta aclaración puede parecer una obviedad, resulta de gran importancia para el intérprete actual que se enfrente a la partitura original y, ante la falta de indicaciones al respecto, dude si debe continuarse el mismo tipo de articulación o si debe variarse para obtener un efecto contrastante.

---

posibilidad de percutir de cuando en cuando la nota larga prolongada”]. *Ibidem*, p. 128.

<sup>975</sup> “No es poco trabajo tocar en nuestro instrumento un Adagio de forma cantabile sin comprometer el tiempo y la sencillez con excesivos añadidos, o sin volverse poco claro e irrisorio con demasiados adornos”. *Ibidem*, p. 119.

<sup>976</sup> “Las notas que ni se separan, ni se ligan, ni se mantienen, duran la mitad [de su valor]. [...] Este tipo de notas suelen ser las corcheas y negras en tempi tranquilos y comedidos, y no deben ejecutarse sin fuerza sino, con energía y con un toque muy ligero”. *Ibidem*, p. 127.

<sup>977</sup> “Por comodidad, en piezas en las que aparecen muchas notas picadas o ligadas seguidas, sólo suelen anotarse las primeras, y se entiende que estos signos tienen validez hasta que se cambien”. *Ibidem*, p. 126.

J. J. Quantz hace responsable de la articulación, al arco en los instrumentos de cuerda y al golpe de lengua en la técnica de viento. Su equivalente sería la respiración en la técnica del canto, en la que se inspira la música instrumental desde mediados del siglo XVIII:

“Ein jeder Instrumentist muß sich bemühen, das Cantabile so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muß im Lebhaften, das Feuer guter Instrumentisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen suchen”<sup>978</sup>.

Así, resulta curioso que, por defecto, J. J. Quantz atribuya dos caracteres diferentes a los géneros instrumental y vocal, y que ambos deban inspirarse mutuamente para obtener, por imitación, el efecto contrario. Algunos años antes, F. Geminiani ya hablaba de la imitación del timbre vocal como el objetivo último de la interpretación violínica:

“The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice”<sup>979</sup>.

También C. P. E. Bach alude a la necesidad de escuchar a los cantantes para saber imitar sobre el instrumento la característica melodiosidad vocal:

“ [...] Man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören; Man lernet dadurch singend denken, und wird man wohl thun daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen”<sup>980</sup>.

Así pues, de la coincidencia de todos estos autores en torno al paradigma vocal se deduce la importancia que tenía el repertorio para canto sobre la composición instrumental. Si bien los compositores eran conscientes de las limitaciones expresivas de los instrumentos en comparación a la voz, no desistían en su propósito por obtener una melodiosidad similar.

Otro de los parámetros que deben observarse en la buena interpretación es la estabilidad

---

<sup>978</sup> “Cualquier instrumentista debe esforzarse por tocar el *cantabile* como lo haría un buen cantante. Por otra parte, el cantante debe aspirar a la viveza y el fuego de los buenos instrumentistas en la medida en que se lo permita la voz”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 110.

<sup>979</sup> “El arte de tocar el violín consiste en conseguir del instrumento un sonido que, de algún modo, rivalice con la más perfecta voz humana”. GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, Editor desconocido, 1751, p. 1.

<sup>980</sup> “[...] No se debe desaprovechar ninguna oportunidad para escuchar buenos cantantes. De este modo se aprende a pensar *cantabile*, y se haría bien si se cantara para uno mismo la melodía para descubrir su correcta interpretación”. BACH, C. P. E.: *op. cit.*, pp. 121-122.

del *tempo*. En particular, destacan las advertencias que L. Mozart hace al acompañante, es decir al violinista de orquesta, sobre la necesidad de mantener el pulso, sin permitir que influyan sobre esta parte las fluctuaciones rítmicas que sí se le permiten al solista. Así, L. Mozart concibe el acompañamiento como la base sólida que necesita el solista para construir su voz sobre ella:

“Allein wenn man einen wahren Virtuosen [...] accompagniert; dann muß man sich durch das Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnament wieder einreißen”<sup>981</sup>.

El patrón que debe seguir el acompañante es, por tanto, muy diferente al del solista, y difiere, incluso en la duración real de algunos valores. Como se aprecia en la transcripción escrita del efecto sonoro del siguiente fragmento, tanto negras como corcheas aparecen representadas como corcheas.



Figura 5: L. Mozart: *Violinschule* (1756), p. 262.

Se entiende que el silencio transcrito debe entenderse como un signo de articulación que conlleva el cambio de arco: la primera nota se toca arco abajo y la segunda, arco arriba. Esta diferenciación dinámica de las negras y corcheas puede considerarse como la propuesta de L. Mozart para compensar dinámicamente la pérdida de valor que sufren las negras, de modo que siga percibiéndose la relación entre valores de mayor y menor duración. No obstante, el autor especifica que este efecto ocurre en los compases de 6/8 y 12/8, característicos de determinados ritmos de danza, por lo que este tipo de articulación contribuye a crear el movimiento y carácter correspondiente:

“Bey der Begleitung einer Concertstimme muß man meistens die Noten nicht anhaltend, sondern schnell wegspielen, und in dem 6/8 und 12/8 Tacte sind die schwarzen Noten Fast wie Achttheilnoten abzugeigen: um den Vortrag nicht schläffrig zu machen. Man sehe aber auf die Gleichheit des Zeitmaases; und die schwarze Note muß man mehr

<sup>981</sup> “Pero cuando se acompañe a un verdadero virtuoso [...], no deberá uno dejarse llevar hacia la vacilación o la prisa por la posposición o anticipación de las notas que él efectúe de forma acertada y conmovedora, sino que deberá interpretar siempre del mismo modo. De otra forma, el acompañante destruiría aquello que el concertista pretendía crear”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 263.

hören als die Achttheilnote”<sup>982</sup>.

Por último, L. Mozart hace una advertencia que, aunque pueda parecer obvia, revela cuáles eran los defectos de la práctica musical con la que él mismo convivía en su labor como músico de orquesta:

“Übrigens müssen bey einer Musik, wenn sie anders gut seyn solle, alle die Zusammenspielenden einander wohl beobachten und sonderlich auf ihren Anführer sehen: damita sie nicht nur zugleich anfangen; sondern damit sie beständig in gleichem Tempo, und mit gleichem Ausdrücke spielen”<sup>983</sup>.

Por otra parte, C. P. E. Bach llama la atención al intérprete sobre los factores que debe tener en cuenta a la hora de determinar el tempo de una pieza: no sólo debe atender a los términos agógicos que el compositor anota, sino también por el tipo de movimiento que demanda la melodía de acuerdo con su configuración rítmica:

“Der Grad der Bewegung läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte italiänische Kunstwörter anzuzeigen pflegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen”<sup>984</sup>.

Son los valores más rápidos, y no los más lentos, los que determinan, pues, el tempo de la obra. La razón de ello puede ser, por una parte, el hecho de que condicionen la velocidad que tome el intérprete de acuerdo con sus habilidades técnicas. Por otra parte, la configuración rítmico-melódica orienta al intérprete sobre qué tempo elegir según las fórmulas más características de cada tipo de movimiento, apreciadas con base en la frecuencia y disposición de los valores más breves.

C. P. E. Bach establece un segundo criterio para determinar el tempo de la pieza, en relación con el tipo de articulación predominante:

“Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich in gestossenen Noten und das

---

<sup>982</sup> “Cuando se acompaña a una voz concertante, en la mayoría de los casos habrá que tocar las notas y soltarlas rápidamente sin mantenerlas. Así, en los compases de 6/8 y 12/8, las negras casi se ejecutarán como corcheas para no adormecer la interpretación. Sin embargo, atiéndase también a la igualdad del tempo; las negras deberán oírse más que las corcheas”. *Ibidem*, p. 262.

<sup>983</sup> “Además, todos los intérpretes, al hacer música juntos y pretender que ésta sea óptima, deberán observarse mutuamente y, sobre todo a su director, de forma atenta. Y no sólo para empezar juntos, sino para que permanezcan en el mismo tempo y toquen con una misma expresión”. *Ibidem*, p. 263.

<sup>984</sup> “El tipo de movimiento puede determinarse por el contenido de la pieza, que suele describirse con ciertos términos italianos conocidos, como por sus notas o valores más rápidos”. BACH, Carl Philipp Emanuel: *op. cit.*, p. 121.

Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellt. [...] wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist”<sup>985</sup>.

Un último aspecto a considerar es la **presencia física del intérprete**, si bien no correspondería estrictamente al contenido musical de la interpretación. J. J. Quantz hace una interesante reflexión sobre la apariencia del ejecutante:

“Wären auch die auszuführenden Noten noch so schwer: so darf man doch dem Ausführer diese Schwierigkeit nicht ansehen. [...] Vor allen Grimassen muß man sich hüten, und sich soviel als möglich ist in einer beständigen Gelassenheit zu erhalten suchen”<sup>986</sup>.

Es decir, que con independencia de la dificultad técnica que conlleve la pieza, el intérprete no debería dejar que ésta trasluciera a través de gestos o posturas forzadas, sino que su apariencia debería ser siempre relajada. También C. P. E. Bach hace una reflexión parecida:

“man gewisse ängstliche Gebärden vermeiden könne, die die Zuhörer, anstatt sie zu ermuntern, vielmehr verdrießlich machen müssen”<sup>987</sup>.

Así, puede decirse que J. J. Quantz y C. P. E. Bach consideraban estas posturas forzadas como resultado de la tensión física que se produce a raíz de ciertas deficiencias técnicas. Sin embargo, algunos años antes que ellos, F. Geminiani ya criticaba las poses forzadas, si bien las relacionaba con el afán por “teatralizar” la interpretación fingiendo poses y contorsiones:

“Contortions of the Head and Body, and all other such Tricks rather belong to the Professors of Legerdemain and Posture-masters than to the Art of Musick, the Lovers of that Art are not to expected to find any thing of that Sort in this Book”<sup>988</sup>.

También en el ámbito hispánico, J. Herrando recomienda evitar los gestos y posturas

---

<sup>985</sup> “Aunque no aparezca indicado en la pieza, [...] la viveza de un Allegro y la delicadeza de un Adagio se suelen representar con las notas picadas y ligadas, respectivamente”. *Ibidem*, p. 118.

<sup>986</sup> “Aunque las notas a interpretar fueran muy difíciles, esta dificultad no debería percibirse en el intérprete. [...] Debe evitarse cualquier tipo de muecas e intentar mantenerse, dentro de lo posible, en un estado relajado constantemente”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 106.

<sup>987</sup> “evítense ciertas poses pavorosas que, en lugar de animar a los oyentes, pueden disgustarles”. BACH, Carl Philipp Emmanuel: *op. cit.*, p. 121.

<sup>988</sup> “Las contorsiones de la cabeza y el cuerpo, así como otros trucos, más pertenecen a los prestidigitadores que al arte de la música, por lo que los amantes de la música no encontrarán nada de ello en este libro”. GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 1.



forzadas, y para corregirlas recomienda practicar ante un espejo grande. Con esta medida, pretende que el músico tome conciencia de unos vicios adquiridos pero no siempre reconocidos:

“si por su Rudeza o malos vicios ya tomados quisiere quitarlos o enmendarlos se pondra a estudiar delante de un Espejo grande, por que de este modo vera en el el desgobierno de Cuerpo, y tratará de la Emmienda”<sup>989</sup>.

L. Mozart también se refiere a este aspecto, si bien lo hace en el capítulo correspondiente a los principios físicos de la técnica de violín y de arco (véase capítulo segundo):

“[...] man die Violin nicht immer mit iedem Striche hin und her drehen, und sich dadurch bey den Zuschauern zum Gelächter machen sollen. Ein vernünftiger Lehrmeister muß gleich anfangs auf alle dergleichen Fehler sehen, und allezeit die ganze Stellung der Anfängers wohl beobachten, damit er ihm auch nicht den kleinsten Fehler nachsiehet: denn nach und nach wird eine eiserne Gewohnheit daraus, die nicht mehr abzuziehen ist. Es giebt eine Menge solcher Unarten. Die gewöhnlichsten derselben sind das Bewegen der Violin; das hin und her Drehen des Leibes oder Kopfes; die Krümmung des Mundes oder das Rümpfen der Nase, sonderbar wenn etwas ein wenig schwer zu spielen ist; das Zischen, Pfeifen oder gar zu vernehmliche Schnauben mit dem Athem aus dem Munde, Halse oder Nase bey Abspielung einer oder der andern beschwerlichen Note; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, sonderheitlich des Ellenbogens; und endlich die gewaltige Bewegung des ganzen Leibes [...]”<sup>990</sup>.

Resulta curioso que para corregir el mismo vicio, J. Herrando y L. Mozart aludan a dos soluciones diferentes; así, mientras que el español recomienda tocar ante un espejo, L. Mozart apela a la responsabilidad del profesor. Este pequeño detalle indica a qué tipo de lector se dirige cada uno: J. Herrando se dirige al violinista principiante autodidacta y la *Violinschule*

---

<sup>989</sup> HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756, p. 24.

<sup>990</sup> “[...] no se debe girar el violín de un lado a otro con cada arco, haciéndose uno mismo risible a ojos de los espectadores. Un profesor observador debe fijarse en estos errores desde el principio y comprobar siempre la postura completa del principiante para no permitirle ni la más mínima falta, pues, poco a poco se convertiría en un hábito férreo que no sería fácil de eliminar. Hay muchos malos hábitos como éste. Los más comunes son el mover el violín, el girar el cuerpo y la cabeza de un lado a otro, el torcer la boca o la nariz, especialmente cuando se toca algo difícil, el resoplar, silbar o respirar de forma sonora por la boca, garganta o nariz cuando se toca alguna nota difícil, el retorcer de forma forzada e innatural la mano derecha e izquierda, o especialmente el codo, y, finalmente, mover violentamente el cuerpo entero [...]”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, pp. 56-57.

apela también al maestro.

De todas estas citas se revela que el aspecto visual se consideraba una variable más de la interpretación, contribuyendo a la expresión musical de acuerdo con los afectos subyacentes. Por tanto, si se veía perjudicada por la insolencia técnica del intérprete, podría transmitir al oyente un mensaje erróneo de la intención del compositor.

Por último, resulta muy interesante contrastar los tratados en lo que se refiere al principio básico de **fidelidad** al texto musical. Así, J. J. Quantz afirma:

“Jede Note muß in ihrer wahren Geltung, und in ihrem rechten Zeitmaaße ausgedrückt werden. [...] Nicht alle Ausführer kehren sich hieran. Sie geben öfters, aus Unwissenheit, oder aus einem verdorbenen Geschmacke, der folgenden Note etwas von der Zeit, so der vorhergehenden gehöret”<sup>991</sup>.

Con esta frase, el autor rechaza el *rubato*, que supondría una variación en la duración de algunas notas y, por tanto, un cierto desplazamiento respecto al pulso. No obstante, el mismo autor propone destacar las partes fuertes con un pequeño detenimiento rítmico:

“Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch: anschlagende, oder, nach Art der Italiäner, gute Noten zu nennen pfleget, und unter den durchgehenden, welche bey einigen Ausländern schlimme heißen, einen Unterschied im Vortrage zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden als die durchgehenden”<sup>992</sup>.

Así pues, si bien no toleraba el *rubato*, parece que J. J. Quantz sí que tolera la “dilatación” de ciertas notas, se entiende que siempre dentro del pulso estable que les corresponde, con el objetivo de destacarlas sobre las demás. Este recurso, que genera cierta desigualdad entre valores iguales de un mismo pasaje, podría resultar útil en el clave, donde resultaba imposible destacar estas partes fuertes con una mayor intensidad. Sin embargo, C. P. E. Bach sí que propone destacarlas con una mayor presión (sobre la tecla, se entiende), lo que conlleva una mayor intensidad dinámica:

---

<sup>991</sup> “Cada nota debe interpretarse según su duración exacta y en el tempo que corresponda. [...] No todos los intérpretes observan esto. Con frecuencia, por desconocimiento o por mal gusto, dan a la siguiente nota parte del tiempo que pertenece a la primera”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 105.

<sup>992</sup> “Hay que saber marcar una diferencia en la interpretación de las notas principales, que también se llaman partes fuertes o, según los italianos, “notas buenas”, y de las notas de paso, que algunos extranjeros denominan “notas malas”. Siempre que sea posible, hay que destacar más las notas principales que las notas de paso”. *Ibidem.*

“Bey Figuren von 2 und 4 solcher Noten, kriegt die erste und dritte einen etwas stärckern Druck, als die zweyte und vierte, doch so, daß man es kaum mercket. Bey Figuren von drey Noten kriegt die erste diesen Druck. Bey andern Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt”<sup>993</sup>.

Este modo de destacar la primera de dos notas recuerda a la interpretación de las apoyaturas. De hecho, una ligadura de dos notas de igual valor podría considerarse como la formulación escrita de una apoyatura larga.

Aun así, testimonios como el de J. J. Quantz ponen en duda la universalidad del significado de los valores de duración. Algo similar ocurría con el puntillo (véase capítulo tercero), que se convierte en un símbolo polisémico, pues tanto sirve para prolongar en la mitad de su valor a la nota que acompaña, como para introducir una interpretación más incisiva al convertirse en doble puntillo, o para hacer las veces de signo de articulación en el que “tomar aire” entre frases o motivos musicales.

Así pues, llama la atención que mientras estos autores de mediados del siglo XVIII propugnan la fidelidad al texto y se defienden de la excesiva ornamentación improvisada, se muestren al mismo tiempo condescendientes con la duración de las notas. Esto sólo puede entenderse si se piensa que el intérprete de aquella época conocía todas estas normas y el compositor ya contaba con ello. De nuevo se demuestra la imperfección del sistema de notación, ya que, en realidad, la duración exacta de las notas viene determinada por el carácter del fragmento musical en que se inserte. Por tanto, el contexto de la pieza es un factor de gran influencia sobre la interpretación del signo musical de duración.

La cuestión de la fidelidad al texto también surge en relación con el concepto de “buen gusto”. De acuerdo con F. Geminiani éste se obtiene con la observancia de ciertas normas, respetando siempre la intención del compositor:

“It is supposed by many that a real good Taste cannot possibly be acquired by any Rules of Art; it being a peculiar Gift of Nature, indulged only to those who have naturally a good Ear. [...] Playing in good Taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with Strength and Delicacy the Intention of the Composer. This Expression is what every one should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any Person, who is not too fond of his own Opinion, and doth not obstinately resist the Force of true Evidence. [...] I only assert that certain Rules of Art are necessary for a moderate Genius,

---

<sup>993</sup> “En las figuras compuestas por dos o cuatro notas de este tipo, la primera y la tercera reciben una mayor presión que la segunda y la cuarta, si bien de forma apenas perceptible. En figuras de tres notas, la primera recibe esta presión. En otros casos recibirá presión la nota que comience la ligadura”. BACH, Carl Philipp Emanuel: op. cit., p. 126.

and may improve and perfect a good one”<sup>994</sup>.

Así, el concepto de “buena interpretación” está íntimamente ligado con el de “buen gusto”, siendo aquélla la realización material de éste, y estando ambos condicionados por el contexto interpretativo. Por tanto, el “buen gusto” no es unívoco ni universal, sino que está en estrecha relación con la moda.

A diferencia de F. Geminiani, C. P. E. Bach no relaciona el “buen gusto” con determinado marco normativo, sino que recomienda escuchar a otros intérpretes para ir obteniendo referentes que construyan el propio sentido del gusto:

“Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affekt eines Stückes zu Erlangen, und in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, [...] thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl einzelne Musicos als ganze Musickübende Gesellschaften zu hören”<sup>995</sup>.

Estas líneas recuerdan las palabras de F. W. Marpurg y D. G. Türk, que como se decía con anterioridad, recomendaban que el principiante escuchara interpretaciones profesionales para ir formando su propio gusto musical<sup>996</sup>.

El objetivo último de toda “buena interpretación” es, por ende, acercar al oyente la expresividad que pretendía el compositor. De este modo lo define F. Geminiani:

“The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind and command the Passions. The Art of playing the Violin consists in [...] executing every Piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick”<sup>997</sup>.

---

<sup>994</sup> “Muchos piensan que el verdadero buen gusto no puede adquirirse mediante normas y que es un regalo con el que la naturaleza obsequia a quien posee buen oído. [...] Tocar con buen gusto no consiste en ejecutar pasajes [virtuosos] continuamente, sino en expresar con energía y delicadeza la intención del compositor. Todos deberían esforzarse por alcanzar esta expresividad, que cualquiera puede obtener si no está demasiado orgulloso de su propia opinión y no se obstina contra la verdadera evidencia. [...] Yo sólo afirmo que ciertas normas artísticas son necesarias para un ingenio moderado e incluso mejoran a uno perfecto”. GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 6.

<sup>995</sup> “Para comprender el verdadero significado y afecto de una pieza y, en ausencia de las indicaciones necesarias, interpretar las notas comprendidas en ella de forma correcta, [...] será conveniente si se tiene la oportunidad de escuchar músicos individualmente o en conjunto”. BACH, C. P. E.: *op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>996</sup> Véase capítulo séptimo.

<sup>997</sup> “La intención de la música no es sólo agrandar al oído, sino expresar sentimientos, despertar la imaginación, apelar a la mente y animar las pasiones. El arte de tocar el violín consiste en [...] ejecutar cada pieza con exactitud, propiedad y delicadeza en la expresión, según la verdadera intención musical”. GEMINIANI, Francesco: *op. cit.*, p. 1.

Por tanto, en la interpretación musical entran en juego dos variables: expresividad y respeto al texto. Aunque esta reflexión pueda parecer obvia, hay que considerar que a mediados del siglo XVIII la improvisación todavía estaba muy presente en la práctica musical, fruto de la entonces reciente herencia barroca. Así pues, la insistencia de estos autores (ya clásicos y compositores al mismo tiempo) viene motivada por el deseo de que el intérprete respetara su obra y se limitara a ejecutar la misma según las indicaciones escritas por ellos mismos. De forma similar, J. J. Quantz dice que la “buena interpretación” debe ser expresiva y adaptarse a las pasiones que el autor haya querido reflejar:

“Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. [...] So muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurtheilen wissen, was für eine Leidenschaft er in sich enthalte, und seinen Vortrag immer derselben gleichförmig machen”<sup>998</sup>.

Por tanto se requiere que analice la obra y descifre la intención del compositor para transmitirla tal cual al oyente. El mismo autor enumera algunas de las señales que guían al intérprete a la hora de descifrar el carácter que el compositor deseaba imprimir. Así, los matices agógicos anotados por el compositor suponen quizás el testimonio más claro de su intención. La tonalidad es otro de los aspectos más obvios, asociándose el modo mayor con sentimientos enérgicos; mientras que el modo menor expresa tristeza, melancolía, etc. Otro de los aspectos que mayor influencia tiene sobre la recreación del afecto o carácter es, como ya se dijo en el capítulo anterior, la correcta elección de los adornos<sup>999</sup>. Sin embargo, J. J. Quantz hace una interesante consideración sobre la expresividad que aportan diferentes intervalos, ritmos y tipos de articulación:

“Man kann die Leidenschaft erkennen: aus den vorkommenden Intervallen, ob solche nahe oder entfernt liegen, und ob die Noten geschleift oder gestoßen werden sollen. Durch die geschleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche; durch die kurz gestoßenen, oder in entfernten Sprüngen bestehenden Noten, ingleichen durch solche Figuren da die Punkte allezeit hinter der zweyten Noten stehen, aber wird das Lustige und Freche ausgedrückt.

---

<sup>998</sup> “El intérprete de una pieza debe tratar de sumergirse en las pasiones principales y auxiliares que desee expresar. [...] Así, el intérprete también deberá saber juzgar qué pasión se oculta tras cada idea [musical], adaptando su interpretación a ésta”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 107.

<sup>999</sup> “Die Vorschläge machen die Melodie an einander hangend, und vermehren die Harmonie; die Triller und übrigen kleinen Auszierungen, als: halbe Triller, Mordanten, Doppelschläge und battemens, muntern auf”. [“Las apoyaturas dan cohesión a la melodía y dan variedad a la armonía. Los trinos y demás adornos breves, como los semitrinos, mordentes, grupetos y *battemens* [adorno compuesto de mordente y apoyatura], la animan [a la melodía]”. *Ibidem*, p. 107.

Punctierte und anhaltende Noten drücken das Ensthafte und Pathetische; die Untermischung Langer Noten, als halber und ganzer Tacte, under die geschwinden, aber das Prächtige und Erhabene aus”<sup>1000</sup>.

Así pues, no cabe la “aportación personal” del intérprete, sino que su función consiste en descifrar la idea original del compositor, de la que se convierte en un mero mensajero.

En la cita anterior llama la atención la recomendación de que el propio intérprete se sumerja y, por tanto, experimente desde dentro las pasiones. Por tanto, el ejecutante vive una especie de catarsis y se contagia de los afectos que quiso expresar el compositor para poder transmitírselos al oyente en primera persona. Lógicamente, esta habilidad requiere de adiestramiento musical y madurez personal, por lo que sólo puede esperarse de intérpretes completamente formados<sup>1001</sup>. De forma similar se expresa C. P. E. Bach:

“So muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen Seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung”<sup>1002</sup>.

En esta “compasión” (en su sentido etimológico) de los afectos musicales, desempeña un importante papel la personalidad del intérprete, que actúa, por así decirlo, como tamiz expresivo del mensaje original. Resulta fundamental que el músico se conozca a sí mismo y controle su verdadero carácter a la hora de afrontar la interpretación de unos afectos que no siempre le pudieran resultar familiares o naturales:

“Ein flüchtiger und hitziger Mensch, der hauptsächlich zum Prächtigen, Ernsthaften, und zu übereilender Geschwindigkeit aufgeleget ist, muß beym Adagio suchen, sein Feuer so viel als möglich ist zu mäßigen. Ein trauriger und niedergeschlagener Mensch hingegen thut wohl, wenn er, um ein Allegro lebhaft zu spielen, etwas von jenes seinem überflüssigen Feuer anzunehmen sucht. Und wenn ein

---

<sup>1000</sup> “El tipo de pasión se puede reconocer por los intervalos que aparezcan, si son próximos o distantes, y por [la articulación de] las notas, ligadas o picadas. Con los intervalos pequeños y ligados se expresa lo lisonjero, triste y cariñoso; sin embargo, lo jovial y alegre se expresa con notas picadas o separadas por intervalos muy amplios, así como con las figuras [rítmicas] en las que el puntillo se sitúa detrás de la segunda nota. Las notas con puntillo y mantenidas expresan lo serio y lo patético; la intromisión de notas largas, de medio o un compás [de duración] entre las breves, [expresan] lo solemne y elevado”. *Ibidem*, p. 108.

<sup>1001</sup> “Man wolle aber nicht glauben, daß diese feine Unterscheidung in kurzer Zeit könne erlernt werden. Von jungen Leuten, welche gemeinlich hierzu zu flüchtig und ungeduldig sind, kann man sie Fast gar nicht verlangen. Sie kömmt aber mit dem Wachsthume der Empfindung und der Beurtheilungskraft”. [“No se piense que esta diferenciación [de los afectos] pueda adquirirse en poco tiempo. No se puede esperar de los jóvenes, que suelen ser impacientes. Por el contrario, aparece a medida que se desarrolla la sensibilidad y el juicio”]. *Ibidem*, pp. 108-109.

<sup>1002</sup> “Así, [el intérprete] deberá saber sumergirse en todos los afectos que quiera despertar en sus oyentes; de este modo les da a entender sus propias experiencias y los conduce a su contagio”. BACH, C. P. E.: *op. cit.*, p. 122.

aufgeräumter oder sanguinischer Mensch, eine vernünftige Vermischung der Gemüthsbeschaffenheitender beyden vorigen bey sich zu machen weis, und sich nicht durch die ihm angeborhne Selbstliebe und Gemächlichkeit, den Kopf ein wenig anzustrengen, verhindern läßt: so wird er es im guten Vortrage, und in der Musik überhaupt, am weitesten bringen. Bey wem sich aber von der Geburth an eine so glückliche Mischung des Geblütes befindet, die von den Eigenschaften der drey vorigen, von jeder etwas an sich hat, der hat alle nur zu wünschenden Vortheile zur Musik”<sup>1003</sup>.

Estas palabras contrastan con una cita de la *Violinschule* en la que L. Mozart recomendaba al maestro observar el carácter de su alumno a la hora de encomendarle el repertorio:

“Man kann demnach solchen Fehlern, die von dem Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweisung entgegen stehen. Dem Hitzigen kann man mit langsamen Stücken zurück halten und seinen Geist nach und nach dadurch mäßien: den langsamen und schläfrigen Spieler aber, kann man mit fröhlichen Stücken ermuntern, und endlich mit der Zeit aus einem Halbtoden einen Lebendigen machen”<sup>1004</sup>.

Así pues, L. Mozart sugiere que el repertorio ejerce una forma de terapia o acción correctora sobre los rasgos del carácter del alumno que resulten poco convenientes para la interpretación de determinada pieza. Al mismo tiempo, este tipo de estudio supondría un elemento de compensación de los matices del carácter del alumno, lo que lo convierte en un trabajo no sólo musical sino también psicológico. Se puede afirmar, por tanto, que L. Mozart propone una relación entre profesor y alumno que excede lo puramente técnico. El conocimiento personal resulta fundamental en la etapa de formación y forma parte de una enseñanza individualizada en cada alumno e integradora, a partir de sus habilidades, capacidades y personalidad.

---

<sup>1003</sup> “Una persona apresurada y apasionada, que suele estar bien predispuesta para lo grandioso y majestuoso, así como para las velocidades rápidas, debe intentar refrenarse en la medida de lo posible en el Adagio. Por el contrario, es conveniente que la persona triste y decaída toque un Allegro de forma animada, tomando algo de su fuego. Y cuando una persona impulsiva y ordenada sabe cómo hacer para sí una combinación de estos dos caracteres anteriores y evita que no le dominen el amor propio y el conformismo, llegará a lo más alto en la buena interpretación y en la música en general. Pero quien posea de forma innata una configuración de carácter privilegiada, el que posea algo de cada uno de los tres tipos anteriores, éste tendrá toda ventaja que pueda desear en la música”. QUANTZ, Johann Joachim: *op. cit.*, p. 109.

<sup>1004</sup> “Por tanto, se pueden combatir estas faltas relativas al temperamento mediante una correcta instrucción. El apasionado puede ser refrenado con piezas lentas para comedir su espíritu poco a poco; por otra parte, puede animarse al intérprete somnoliento mediante piezas alegres, hasta, finalmente y de una vez, transformar a un medio muerto en persona viva”. MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 32.

## CONCLUSIONES

El interés por la *Violinschule* ha sido constante, prácticamente a nivel internacional, ya desde su publicación en 1756. De hecho, esta primera edición obtuvo gran éxito, extendió la fama de L. Mozart en Europa y dio pie a dos ediciones más del tratado en vida de su autor (en 1769-1770 y 1787, respectivamente).

Sin duda este interés inicial se debía, por una parte, al prestigio de que gozaba su autor como violinista y pedagogo. Desde 1743 formaba parte de la orquesta de la corte de Salzburgo, una de las más relevantes en el momento dentro del área germánica, como cuarto violinista. Entre las funciones a desempeñar, en 1744 se le adjudicó la de la instrucción en el violín de los infantillos de la catedral. Así, la redacción de la *Violinschule* estuvo, sin duda, inspirada por esta práctica pedagógica, una práctica, por otra parte, que se remontaba a muchísimo tiempo atrás en el ámbito eclesiástico y catedralicio de toda la Europa católica. Entre sus alumnos destacaban Luigi Tomasini (\*1741; †1808), que más tarde se convertiría en concertino de la orquesta dirigida por J. Haydn en la corte de Eszterhazy, o Joseph Wölfl (\*1773; †1812), que desarrollaría una importante carrera como compositor.

Por otra parte, y de acuerdo con lo expuesto por el propio autor en el prólogo del tratado, no existía una metodología violinística consistente hasta entonces, por lo que la *Violinschule* debió de suponer una gran ayuda, estableciendo una base sólida sobre la que fundamentar la enseñanza.

No obstante, en el último párrafo del tratado, L. Mozart desvela el fin último de su tratado:

“Und alle meine Bemühung, die ich in Verfassung dieses Buches angewendet habe, ziehet dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkenntniß und Empfindung eines guten musikalischen Geschmacks vorzubereiten”<sup>1005</sup>.

Así pues, todos los contenidos expuestos en la *Violinschule*, desde las descripciones organológicas hasta las pautas técnicas, deben entenderse como requisitos necesarios hacia la conformación del buen juicio y gusto musical. A continuación, y a modo de síntesis de todo lo expuesto en esta tesis, haré un repaso de las enseñanzas que transmite el tratado de L. Mozart y de las principales conclusiones a las que conduce su estudio.

---

<sup>1005</sup> [“Y todo el afán que me ha llevado a la redacción de este libro tiene el objetivo de conducir a los principiantes por el buen camino, así como la preparación hacia el reconocimiento y percepción del buen gusto musical”.] MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 264.



L. Mozart fue intérprete y pedagogo antes que teórico o tratadista, por lo que el verdadero interés de la *Violinschule* radica en sus explicaciones prácticas. Tanto el contenido teórico de la **Introducción**, como el catálogo de textos citados en este apartado y a lo largo del tratado, hablan, por una parte, del alto nivel cultural de su autor (conocedor de la Biblia y los textos clásicos, así como de los textos de consulta y la principal bibliografía de temática musical) y, por otra parte, de la rápida difusión de que gozaban este tipo de textos a mediados del siglo XVIII, así como de la fuerte influencia recíproca que ejercían entre sí las diferentes escuelas o autores que trataban de esta disciplina. En particular, llama la atención que L. Mozart haga referencia a textos poco anteriores a 1756, fundamentalmente del área italiana (G. Tartini) y germánica (F. Marpurg o J. J. Quantz), por lo que puede afirmarse que este autor estaba plenamente al corriente del panorama, la realidad práctico-musical y teórica, y las novedades técnicas que estaban sucediendo coetáneamente a propósito del violín en su tiempo.

Tanto el **primer capítulo**, dedicado a la explicación de algunas cuestiones de teoría musical, como el **segundo**, sobre la postura, la técnica de arco y otros fundamentos prácticos, son característicos de una *Escuela*, esto es, un texto pedagógico dirigido al principiante que trata de sintetizar contenidos prácticos y teóricos para facilitar el autoaprendizaje. Si bien L. Mozart se dirige en ocasiones al maestro, predomina un tono aleccionador (es decir, encaminado fundamentalmente a aquél que se encuentra todavía en fase de aprendizaje). Además, la clara estructuración y el amplio desarrollo de los contenidos a través de una amplia casuística (testimonio del conocimiento directo por parte de L. Mozart de la realidad, carencias o deficiencias y necesidades del alumnado), apela a un proceso de enseñanza individual y autónomo en el que el maestro, en su caso, no se limita al “entrenamiento mecánico”, por así decirlo.

En ocasiones, L. Mozart se muestra muy rígido y exigente en lo referente a la “dotación” musical de cada alumno, estableciendo como requisito ineludible un buen oído y paciencia en la ejercitación práctica de la técnica instrumental. No obstante, puede afirmarse que L. Mozart confía en la capacidad propia de cada alumno y concibe la educación como un proceso integral en el que el carácter desempeña un importante papel; así, el maestro es más bien un guía personal que conduce al alumno sin entorpecerle en su camino (evidente síntoma de un espíritu ilustrado por parte del músico de Augsburgo).

Por otra parte, el material pedagógico al que alude L. Mozart apunta directamente a los aspectos que, prioritariamente, quería educar en los intérpretes. En el **tercer capítulo** de la *Violinschule* se hace énfasis sobre la práctica de escalas, enfocadas a la correcta afinación. L. Mozart propone estudiar todas las escalas a lo largo de un año, y recomienda proceder sin

prisa para evitar errores y no habituar al oído a la desafinación. En este sentido, la visión de la enseñanza de L. Mozart se plantea a modo de un *Gradus ad Parnassum* mediante el cual el alumno, partiendo de los estadios más rudimentarios del conocimiento, va progresando paulatinamente superando dificultades técnicas a modo de peldaños que le conducirán a un estatus profesional y de excelencia interpretativa.

Por otra parte, conviene tener en cuenta que el estudio de las escalas está relacionado con el del cambio de posición (de la mano izquierda) por parte del ejecutante. F. Geminiani (en la conocida edición británica de su tratado), propone una serie numerosa de digitaciones alternativas para una misma escala cromática. Esto se explica por el diferente efecto que se produce en el timbre con el cambio de posición; dependiendo de la configuración rítmico-melódica, se prefiere, por tanto, realizar el cambio de posición en determinado momento. La idea, por tanto, sería aplicar, estudiar u observar, toda la posible combinatoria postural, con vistas a discernir o seleccionar aquella posición individualizada que vaya mejor a cada pasaje de la literatura violinística objeto de estudio. Este hecho, es indicativo una vez más de que la digitación (es decir, el aspecto mecánico) estaba al servicio del timbre, esto es, de la expresividad musical, de la intención del intérprete y del mensaje original del compositor.

Especial mención merece la descripción de la posición corporal en el **capítulo segundo**. Al ilustrar en mi trabajo los contenidos que expone la *Violinschule* mediante imágenes del propio tratado, o bien con fragmentos de obras pictóricas e incluso con algunas fotografías de los grandes violinistas del siglo XX, resulta evidente que la evolución de los aspectos anatómicos y posturales está en estrecha relación con el desarrollo del instrumento. Al no existir un apoyo en la barbada, la inclinación de la cabeza sobre el violín es menor y la barbilla ejerce cierta sujeción del instrumento sobre la clavícula. No obstante, el control del instrumento es menor en ausencia de la barbada. Esto repercute en una menor seguridad en los cambios de posición de la mano izquierda y, por tanto, en una mayor prevención frente al cambio de posición y preferencia por las posiciones fijas. Asimismo, la firmeza con que se mantiene el instrumento influye también en el aplomo con el que se ejecutan los pasajes de mayor virtuosismo. Así, al afrontar la interpretación de obras barrocas y clásicas, al músico contemporáneo le resultará interesante plantearse de qué modo la escritura violinística de estas épocas está condicionada por las circunstancias organológicas del período.

Los **capítulos cuarto a séptimo** tratan el modo de conducir la mano derecha (es decir, el arco, desde diferentes puntos de vista), aplicado a diferentes fórmulas rítmicas y tipos de articulación. Sin embargo, la problemática de estos apartados va mucho más allá de la

mecánica específica de arco, al que L. Mozart considera el “alma” del instrumento<sup>1006</sup>. El arco “moldea” el sonido de forma similar a como lo hace la respiración en el canto; por tanto, es el responsable de la articulación y de la estructuración del discurso melódico. El significado y la expresión musical están íntimamente relacionadas con la organización en frases y con el tipo de articulación de la melodía, según las indicaciones del compositor.

En el capítulo cuarto L. Mozart desarrolla los principios, y muy particularmente cada una o buena parte de las excepciones que deben guiar el orden del movimiento del arco, aplicándolos a una extensa enumeración de fórmulas rítmicas. Este estudio se amplía en el capítulo sexto, dedicado al tresillo. La explicación casuística es la forma idónea de exponer este tipo de contenidos en un tratado dirigido al músico práctico. Este intento de L. Mozart por acotar la casuística, resulta propio de una “escuela” que, a partir del análisis de todas las posibilidades, trata de definir las diferentes actuaciones a abordar en cada caso, ofreciendo al ejecutante herramientas suficientes como para poder elaborarse un criterio propio razonado a partir del cual poder solucionar con éxito todo tipo de problemas técnicos, análogos o no, que pudiera plantearle el repertorio.

Es tanta la casuística que se aborda, que muy posiblemente al intérprete actual podría resultarle difícil imaginar una interpretación repentizada que tuviera en cuenta, es decir, que retuviera entre sus recursos propios y personales, la enorme cantidad de normas expuestas en la *Violinschule*. Así, al relacionar la configuración rítmica de la melodía con el orden en el movimiento del arco, se puede afirmar que L. Mozart esperaba del intérprete un conocimiento previo y análisis de las obras a interpretar. Este profundo conocimiento, tanto analítico como técnico de la obra musical, requiere del músico práctico una completa formación, que no debe limitarse a una ejecución mecánica.

Mención especial merecen las anotaciones sobre el modo de asir el arco, condicionadas por el tipo de mecanismo del arco barroco, que a mediados del siglo XVIII comenzaba a convivir con algunas innovaciones. El modelo de arco actual es el desarrollo del diseño de F. X. Tourte, a partir del cual se dieron las mejoras más sustanciales en las últimas décadas del siglo. Sin embargo, en tiempo de L. Mozart, el pulgar todavía presionaba las cerdas al lado de la nuez, ejerciendo y regulando la presión sobre aquéllas. Así, el pulgar debía de tener una gran sensibilidad y, al mismo tiempo, funcionar como contrapeso de los dedos restantes; en particular, del dedo índice, que también ejercía presión sobre el arco al mismo tiempo que guiaba su trayectoria.

---

<sup>1006</sup> Téngase en cuenta no obstante que, como se ha visto en los capítulos correspondientes previos, el arco al que alude L. Mozart es obviamente diferente al modelo empleado comúnmente en la actualidad para este tipo de época y literatura.

Especialmente interesante resulta en el capítulo séptimo la aplicación de estos principios de técnica de arco a dos fragmentos, casi coetáneos a la *Violinschule*, escritos por los compositores españoles J. Herrando y N. Ximénez. La amplia descripción y casuística que L. Mozart desarrolla en su tratado aporta soluciones para resolver la articulación a pesar de la ocasional falta de indicaciones. Esto demuestra, una vez más, la universalidad de los principios expuestos por L. Mozart, que los hace compatibles con repertorios de otros contextos musicales.

Si los capítulos anteriores se dedicaban a la mano derecha, las posiciones de la mano izquierda se estudian en el **capítulo octavo**. En él se descubre cierta heterogeneidad en la terminología entre las diferentes “escuelas nacionales”, al mismo tiempo que una evolución en el uso de la posición desde el punto de vista actual. L. Mozart aboga por mantener la mano izquierda, en la medida de lo posible, en una misma posición; esto apela al principio de homogeneidad en el timbre, que se revela como un factor de relevancia en la interpretación musical. Un segundo principio que guía la elección de la posición es la comodidad para la mano. Esta cuestión está directamente relacionada con la economía de movimientos o desplazamientos y “encaja” con una filosofía interpretativa de acuerdo a la cual el intérprete debe evitar cualquier tensión. La interpretación natural conviene, en primer lugar, al ejecutante y su manera de concebir musicalmente la partitura; por otra parte, la incomodidad acabaría revelándose en poses forzadas y gestos nerviosos que perjudicarían la variable visual y escénica de la interpretación musical.

Los **capítulos noveno, décimo y undécimo** de la *Violinschule* se dedican a la ornamentación. Un tratamiento tan amplio responde, sin duda, a una importante presencia ornamental que, heredera de la práctica improvisatoria del Barroco, comenzaba a preocupar de forma general a los compositores, pues su profusión era en cierto modo, si no contraria, sí al menos alejada del espíritu clásico, pues desvirtuaba el verdadero significado musical. La comparación de diversos tratados instrumentales de mediados del siglo XVIII lleva a un exhaustivo análisis de las tipologías ornamentales, que expongo en los apartados correspondientes. No obstante, al contrastar los diferentes textos, surgen también interesantes conclusiones acerca de sus autores y de las tendencias que representan, en lo que ha significado para mi estudio un cotejo minucioso de fuentes y casos.

Este análisis permite afirmar que, en comparación con C. P. E. Bach, F. Marpurg, y J. J. Quantz, tal vez L. Mozart sea el teórico alemán de esta época que más se deja influir por otros estilos (francés, italiano, etc.), como gran viajero y admirador de lo foráneo que fue, dejando buena huella, como es bien conocido, en la proyección internacional de su propio hijo, Wolfgang Amadeus. Así, a lo largo de la *Violinschule*, L. Mozart da muestra de un

espíritu sincrético, y es capaz de recoger y cohesionar en su tratado rasgos de los diferentes “estilos nacionales” europeos.

Es un hecho que el autor de la *Violinschule* conocía muy bien los textos italianos, en particular la obra de G. Tartini, la cual plagia en numerosas ocasiones. En esta época, el italiano era el estilo musical más valorado, por lo que sus representantes, orgullosos y conscientes de sus rasgos característicos, no eran propensos a absorber lo foráneo. Por otra parte, los italianos se muestran poco precisos y sistemáticos en sus teorizaciones, lo que parece responder al tópico nacional italiano, sobre todo en comparación con los autores alemanes de la misma época, que, en contraste, tienden a absorber cuanto bueno les llega de lo foráneo, sea cual sea su procedencia, así como a tratar de sistematizar las conclusiones a las que llegan, convirtiéndolas, de ese modo, en algo propio o incluso identificador de lo nuevamente “alemán”.

Además, tanto G. Tartini como F. Geminiani propugnan una interpretación libre y poco homogénea, dando una mayor libertad al ejecutante, que desempeña un papel activo en la creación musical. Así, mientras que en Italia predomina una interpretación más intuitiva, los alemanes (que pudieran dar la sensación de “más evolucionados”, cuando en realidad lo que hacen es fusionar rasgos o elementos dispersos, generando así un estilo “propio”), proponen una mayor reflexión e intelectualidad.

Merece la pena insistir en el matiz de significado que aporta el título *Violinschule*, es decir *Escuela de Violín*. En efecto, se trata de un trabajo eminentemente práctico, concebido para la enseñanza del instrumento y no para el estudio teórico. De este modo, L. Mozart no suele sistematizar ni establecer definiciones o categorías y, cuando lo hace, como ocurre en el glosario de términos técnicos del primer capítulo de la *Violinschule*, predomina el afán por sintetizar y aclarar conceptos e ideas de forma muy básica, pero suficiente, al músico práctico. En cambio, llama la atención la exhaustividad y precisión de la *Violinschule*, que desciende al detalle más que otros tratados, y trata de analizar todos, o el máximo de casos posibles.

Nótese cómo los títulos de los otros tres tratados alemanes analizados inciden también en el aspecto práctico de la música: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [Ensayo de una instrucción para tocar la flauta travesera], de J. J. Quantz (1752), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el clave], de C. P. E. Bach (1753) y *Anleitung zum Clavierspielen* [Introducción a la interpretación del clave], de F. Marpurg (1755). Así, no se trata de meras teorizaciones, sino que los tres títulos se refieren al modo de ejecutar (*spielen*) y están dirigidos al músico práctico. Estos tratados de esencia práctica (bien entendido que se dedican específicamente a la flauta y al clave, y no propiamente al violín), gozaron de gran difusión y su influencia sobre

la interpretación musical fue tal que, en muchos aspectos, todavía en la actualidad perduran los criterios expuestos por sus autores a mediados del siglo XVIII.

Entre estos tres textos alemanes, conviene destacar el *Versuch* de C. P. E. Bach. Éste fue un músico eminentemente práctico, lo que se percibe también en su obra. Este texto no sigue el perfil típico de un tratado, sino que se trata más bien de una guía práctica para el intérprete. Este autor está todavía muy inmerso o imbuido por su padre, Johann Sebastian, y por su entorno próximo, en cuanto al estilo y prácticas musicales anteriores barrocas. Así, se puede afirmar que la grandeza de C. P. E. Bach no radica en sus innovaciones, sino en el modo en que explota magistralmente el material preexistente.

Por último, al contrastar el tratamiento que los tratadistas alemanes hacen de los ornamentos, sus signos y formas de notación, llama la atención su esfuerzo por etiquetar de forma diferenciada cualquier variedad ornamental. A esto se une la falta de homogeneidad en el vocabulario, por lo que a menudo se encamina casi indefectiblemente al lector a un galimatías terminológico que, en el fondo, responde a esquemas ornamentales simples, presentados de forma aislada o combinados entre sí. En este sentido, conviene mencionar la propuesta de C. P. E. Bach a favor de una notación precisa de los adornos, lo cual perseguía facilitar y acotar la tarea del intérprete, que debía limitarse a una ejecución exacta y debida de los ornamentos según el texto original.

Por otra parte, la investigación sobre la ornamentación en el repertorio y la tratadística en España hace contemplar desde otro prisma estos textos de mediados del siglo XVIII. Así, salvando la natural distancia que existe entre ambos conjuntos bibliográficos, el trasladar el estudio al ámbito hispánico permite corroborar hasta qué punto estaba desarrollado el arte de la ornamentación en España, mucho antes de que en el resto de Europa se hablara de estas cuestiones. Las primitivas fórmulas ornamentales renacentistas y barrocas aparecen denotadas con una terminología simple en comparación con el amplio vocabulario posterior, pero su semejanza demuestra que las primeras debieron de calar bien en la práctica instrumental, cristalizando en la gran variedad ornamental barroca que, más tarde, recogerían los tratados instrumentales en torno a 1750.

Por último, en el **duodécimo capítulo**, dedicado a los criterios que guían la correcta interpretación, L. Mozart desarrolla una amplia y casi opuesta descripción de los roles de solista y músico de orquesta, inclinándose por el conjunto de valores propios de la función de *tutti*. Así, detrás de esta definición de principios, se esconde la verdadera finalidad de la *Violinschule*: formar músicos de orquesta correctos, que respeten el mensaje del compositor y la interpretación en conjunto sin caer en la tentación de querer destacar por encima de los demás sirviéndose de aportaciones personales alejadas del verdadero sentido musical. Esta

concepción del intérprete es propia del Clasicismo musical, que anhela la pureza de formas y la claridad melódica (la discreción por encima de la estridencia y la ostentación), rechazando el abigarramiento barroco y la excesiva intervención del ejecutante en la creación musical. En toda esta argumentación vuelve a descubrirse el objetivo del tratado: contribuir a la formación del buen gusto musical.

Leopold Mozart termina la *Violinschule* con una interrogación:

“Wer weis es? Vielleicht wage ich es noch einmal die musikalische Welt mit einer Schrift zu vermehren? Wenn ich anders sehe, daß dieser mein Eifer den Anfängern zu dienen gar ist unnützlich gewesen”<sup>1007</sup>.

El violinista y compositor se preguntaba esto en 1756, año del nacimiento de su hijo Wolfgang Amadeus, sin saber que el talento del joven Mozart condicionaría su propia carrera. L. Mozart, que parecía entonces no renunciar a una posible continuación de su tratado, ya no pudo escribir ningún otro libro, y no por el hecho de que su esfuerzo careciera de sentido, según sus propias palabras, sino por su completa dedicación a la carrera de su hijo. En él dejó a la humanidad el mejor testimonio de su talento como artista y de su desempeño como padre y pedagogo.

---

<sup>1007</sup> [“¿Quién sabe si alguna vez me atreveré de nuevo a enriquecer al mundo musical con otro escrito, si comprendo que mi esfuerzo por servir a los principiantes no ha carecido de sentido?”] MOZART, Leopold: *op. cit.*, p. 264.

## BIBLIOGRAFÍA

AGRICOLA, Martin: *Musica instrumentalis deudsch, gern welcher begriffen ist, wie wan nach dem Geange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Sentenspiel nach der rechtegründen Tabelthor sey abzusetzen*. Wittenberg, Georg Rhau, 1529.

ANGELUCCI, Eugenia: “La forma della comunicazione nel sistema didattico della “Violinschule” di Leopold Mozart”, en MANCAL, Josef y PLATH, Wolfgang, (ed.): *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums*. Augsburg, Wißner, 1997.

ANGLEBERT, Jean-Henri d’: *Pieces de clavecin*. París, el autor, 1689.

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753.

BACH, Johann Sebastian: *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Ms., Cöthen, 1720.

BAILLOT, Pierre: *L’art du violon*. París, Depot Central de Musique, 1834.

BAILS, Benito: *Lecciones de clave, y principios de harmonia*. Madrid, Joachin Ibarra, 1775. [Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 2004.]

BEAMENT, James: *Violin explained. Components, Mechanism and Sound*. Oxford, Oxford University Press, 1997.

BERMUDO, Juan: *Libro llamado Declaración de instrumentos musicales*. Juan de León, Ossuna, 1555.

BIBER, Heinrich Ignaz Franz von: *Harmonia Artificiosa-Ariosa*. Viena, Österreichischer Bundesverlag, 1956.

BLASCO VERCHER, Francisco y SANJOSÉ HUGUET, Vicente: *Los instrumentos musicales*. Valencia, Universidad de Valencia, 1994.

BOCCAGNA, David: *Musical Terminology*. Nueva York, Pendragon Press, 1999.

BOCUR, Voichita: *Acoustics of wood*. Heidelberg, Springer, 2006.

BONNANNI, Filippo: *Gabinetto armonico pieno d’instromenti sonori, indicati e spiegati dal padre Filippo Bonanni della Compagnia di Giesù*. Roma, Giorgio Placho, 1722.

BORNET, Louis “l’Ainé”: *Nouvelle méthode de violon*. París, Viuda de Bornet, 1786.

BOYD, Malcolm: *Bach, The Brandenburg concertos*. Nueva York, Cambridge University Press, 1993.

BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.



BOYDEN, David: *History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Londres, Oxford University Press, 1965.

BRAY, William (ed.): *Memoirs, illustrative of the Life and Writings of John Evelyn*. 2 vols. *Comprising his Diary from the year 1641 to 1705/6*. Nueva York, G. P. Putnam & Sons, 1870.

BROSSARD, Sébastien de: *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, don't on se sert fréquemment dans toutes sortes de musique, et particulièrement dans l'italienne*. París, Christophe Ballard, 1701.

BROSSARD, Sébastien de: *Fragments d'une methode de violon*. [Courlay, Fuzeau, 2003].

BROY, Erich: "Die „gewisse gute Art“ zu spielen. Überlegungen zu Ästhetik und Methodik in Leopold Mozarts Violinschule", en DANCKWARDT, Marianne y HOYER, Johannes, (ed.): *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*. Augsburg, Wißner, 2006.

BURNEY, Charles: *A General History of Music: From the earliest ages to the present period*. Londres, edición a cargo del autor, 1789.

CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, Francisco Sánchez, 1570. [LIMÓN GONZÁLEZ, Miguel; y MAULEÓN RODRÍGUEZ, Gustavo (eds.): *Antonio de Cabezón: Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. (Madrid, Francisco Sánchez, 1578). [EZQUERRO ESTEBAN, A. (prólogo)]. Puebla de los Ángeles (México), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Escuela de Artes-Comisión de Protección y Preservación del Patrimonio Cultural Universitario-H. Consejo Universitario, 2008.] [ARTIGAS PINA, Javier; DELGADO PARRA, Gustavo; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; GONZÁLEZ URIOL, J. L.; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *Antonio de Cabezón (\*1510c; †1566). Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, Francisco Sánchez, 1578). Nueva edición crítica completa. 4 vols. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico"-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.]

CACCINI, Giulio: *Le nuove Musiche*. Florencia, Marescotti, 1602.

CAMPAGNOLI, Bartolomeo: *Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu du violon*, op. 21, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1791. [*Nuovo metodo della meccanica progressiva per suonare il violino*, op. 21. Milán y Florencia, Edizioni Ricordi, 1852.]

CAMPBELL, Murray, GREATED, Clive y MYERS, Arnold: *Musical instruments. History, Technology & Performance of Instruments of Western Music*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

CAPET, Lucien: *La technique supérieure de l'archet*. París, M. Senart, 1916.

CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. [EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613). 2 vols. Barcelona, CSIC, Departamento de Musicología, col. "Monumentos de la Música Española, 74", 2007.]

CHERUBINI, Ralph: *Leopold Mozart's Violinschule as a Guide to the Performance of W.A. Mozart's Sonatas for Violin and Keyboard*. Tesis doctoral, Cleveland, Case Western Reserve University, 1976.

COLLINS, Michael: "The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries", en *Journal of the American Musicological Society*, 19/3 (Otoño 1966), pp. 281-328.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica: con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Órgano, y sobretodo teniendo buen natural*. Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626. [KASTNER, Macario Santiago: *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica y Teórica de Órgano, intitulado "Facultad Orgánica", de Francisco Correa de Arauxo (Alcalá de Henares, 1626)*. Vol. 1: Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, col. "Monumentos de la Música Española, 6", 1948; Vol. 2: Ibíd., col. "Monumentos de la Música Española, 12", 1952.]

CORRETTE, Michel: *L'École d'Orphée*, op. 18. París, Chez l'auteur, Boivin, Le Clerc, 1738.

COUPERIN, François: *L'Art de toucher le Clavecin*. París, edición a cargo del autor y Foucault, 1716.

COUPERIN, François: *Pièces de Clavecin*. París, edición a cargo del autor y de Boivin, 1722.

DANKS, Harry: *The viola d'amore*. Bois de Boulogne, West Midlands, 1976.

DAVIDSON, Peter: *The violin: A concise exposition of the general principles of construction theoretically and practically treated*. Glasgow, Porteus Brothers, 1871.

DAZA, Esteban: *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576.

DOIZI DE VELASCO, Nicolás: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección*. Nápoles, 1640.

DONI, Giovanni Battista: *De trattati di musica*, Florencia, Stamperia Imperiale, 1763.

DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992.]

DONINGTON, Robert: "Letter from Robert Donington" en *Journal of the American Musicological Society*, 19/1 (1965), pp. 313-358.

EITNER, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1902.

ESSES, Maurice: *Dance and instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th Centuries*, vol. I. Pendragon Press, Nueva York, 1992.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, 2004.

FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de vna orden, de dos ordenes, y de organo*. Madrid, Imprenta de Música, 1702.

FÉTIS, François-Joseph: *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chef d'orchestre et de musique militaire*. París, Brandus, 1837.

FÉTIS, François-Joseph: *Notice biographique sur Nicolo Paganini suivie de l'analyse de ses ouvrages*. París, Schonenberger, 1851.

FÉTIS, François-Joseph: *Antoine Stradivari*. París, Vuillaume, 1856.

FLESCH, Carl: *The art of violin playing*. Nueva York, Carl Fischer, 1924. [Nueva York, Carl Fischer, 2000.]

FOUCHER, Georges: *Treatise on the history and construction of the violin*. Londres, E. Shore and Co., 1897.

FRESCOBALDI, Girolamo: *Toccate e partite d'involatura di cimbalo libro primo*. Roma, Niccolò Borboni, 1615.

FUENLLANA, Miguel de: *Libro de musica para Vihuela intitulado Orphenica lyra*. Sevilla, Martin de Montesdoca, 1554.

GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di musica*, 2 vol. Roma, Pilucchi Cracas y Michele Puccinelli, 1791 y 1796. [Ascoli, Francesco Cardi, 1817]

GANASSI, Sylvestro: *Regola Rubertina*. Venecia, edición a cargo del autor, 1542.

GANASSI, Sylvestro: *Opera Intitulata Fontegara*. Venecia, 1535.

GASPARINI, Francesco: *L'Armonico pratico al cimbalo*. Bologna, Giuseppe Antonio Silvani, 1722.

GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, Editor desconocido, 1751.

GERHARTZ, Karl: “Die Violinschule von Leopold Mozart (1756)”, en *Mozart-Jahrbuch*. Salzburgo, Internationale Stiftung Mozarteum, 1929.

GLAREANO, Heinrich: *Dodecachordon*, Basilea, Heinrich Petri, 1547.

GUERAU, Francisco: *Poema harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694. [SCHMITT, Thomas (transcripción y estudio). Madrid, Alpuerto, 2000.]

GUERRERO, Andrés: *Declaración de las rúbricas generales del Breviario romano*. Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1629.

HAKALAHTI, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584–1654) Facultad Orgánica (1626) as a source performance practice*. Tesis doctoral, Helsinki, Universidad de Helsinki, 2008.

HAMMA, Walter: *Geigenbauer der deutschen Schule des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Tutzing, Hans Schneider, 1986.

HARGRAVE, Roger: *A violin by Jacobus Stainer (1679)*. Nueva York, The Strad Magazine, 1990.

HERON-ALLEN, Edward: *Violin-Making. A Historical and Practical Guide*. Londres, Ward, Lock and co., 1884. [Nueva York, Dover, 2005.]

HERRANDO, José: *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*. París, Joannes a Cruce, 1756.

HILL, W. Henry; HILL, Arthur F.; y HILL, Alfred E.: *Antonio Stradivari. His life and work (1644-1737)*. Londres, Macmillan and Co., 1902.

HITCHCOCK, H. Wiley; y SADIE, Stanley (eds.): *The New Grove Dictionary of American Music*. 4 vols. Londres, Macmillan, 1986.

HOBOKEN, Anthony von: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. 3 vols. Maguncia, Schott, 1957-1978.

HOFFMANN, Bettina: "The nomenclature of the Viol in Italy", en *The Viola da Gamba Society Journal*, 2 (2008), pp. 1-16.

HOFMILLER, Josef: "Der alte Mozart und seine Violinschule", en: *Acta Mozartiana*. Augsburg, Deutsche Mozart-Gesellschaft, 1987.

HOWELL, Almonte C.: *Pablo Nasarre's Escuela musica: A Reappraisal*. PRUETT, James W. (ed.). Chapel Hill, North Carolina Press, "Studies in Musicology: Essays in the History, Style and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon", 1969.

KASTNER, Macario Santiago: *A interpretação a música hispánica para tecla desde 1450 até 1650*. Lisboa, Música Hispánica, 1936.

KERR, David Wallis: *A Performance Edition of W.A. Mozart's „Eine kleine Nachtmusik“ KV 525, based upon Performance Principles propounded in Leopold Mozart's "Versuch einer gründlichen Violinschule"*. Tesis doctoral, Greeley, University of Northern Colorado, 1986.

KINSKY, Georg: *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*. Colonia, Breitkopf & Härtel, 1912.

KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni: In X Libros Digesta*. Roma, Typographia Haeredum Francisci Corbelleti, 1650.

KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main, August Hermann dem Jüngeren, 1802.

- KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1862.
- KOONCE, Frank: *Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain*. Mel Bay, Pacific, 2008.
- KÜRZINGER, Ignaz Franz Xaver: *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen*. Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1763.
- LACTANCIO, Lucio Celio Firmiano: *Instituciones divinas*. SÁNCHEZ SALOR, E. (trad.). Madrid, Gredos, 1990.
- LE BLANC, Hubert: *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*. Amsterdam, Pierre Mortier, 1740.
- LE CLERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruselas, F. Foppens, 1704-1705.
- LEDESMA, Nicolás: *Obra completa para tecla, vol. 1*. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.
- LESURE, François (dir.). *Écrits imprimés concernant la musique*. Munich-Duisburgo, G. Henle, 1971.
- LIDKE, Wolfgang: “Übereinstimmung und Gegensatz der Violinschulen von Leopold Mozart und Louis Spohr”, en KRAFT, Günther (ed.): *Festschrift Louis Spohr*, Weimar, Sektion Musikwissenschaft des Verbandes deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Arbeitskreis Thuringen, en colaboración con la división de Cultura del Ayuntamiento de Erfurt, 1959.
- LÖHLEIN, Georg Simon: *Anweisung zum Violinspielen und zur Uebung mit 24 kleinen Duetten erläutert*. Leipzig y Züllichau, Waisenhaus- und Frommannische Buchhandlung, 1781.
- LORENTE, Andrés: *El Porque de la musica: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion y en cada uno de ellos nuevas reglas, razon abreviada, en utiles preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes a la harmonia musica, numerosos exemplos, con clara inteligencia en estilo breve, que al Maestro deleytan, y al Discipulo enseñan, cuya direccion se verá sucintamente anotada antes del Prologo*. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672. [GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.): *Andrés Lorente: El Por qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Barcelona, CSIC, Departamento de Musicología, col. “Textos Universitarios, 38”, 2002.]
- MACKINTOSH, John: “Remarks on the construction and materials employed in the manufacture of violins”, en: HERON-ALLEN, Edward: *Violin-Making. A Historical and Practical Guide*. Londres, Ward, Lock and Co., 1884. [Nueva York, Dover, 2005]
- MARCELLO, Benedetto: *Il teatro alla moda, o sia Metoda sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire l'opere italiane in musica all' uso moderno, nel quale si danno avvertimenti utili, e necessarj a poeti, compositori di musica, musici dell'uno, e dell'altro sesso, impresarj, suonatory, ingegneri, e pittori di scene, parti buffe, sarti, paggi, comparse, suggeritori,*

*coposti, protettori, e madri di virtuose, ed altre persone appartenenti al teatro*. Venecia, Aldiviva Licante, 1720. [Milán, Ricordi, 1883.] [RUSSOMANNO, Stefano (trad.). Madrid, Alianza Música, 2001.]

MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Abhandlung von der Fuge*. Berlín, A. Haude und J. C. Spenner, 1753-1754.

MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Berlín, Viuda de Johann J, Schützen, 1754-1755.

MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, A. Haude y J. C. Spener, 1755.

MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. Berlín, Viuda de Johann J. Schützen, 1755.

MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*. Orense, Instituto de estudios orensanos “Padre Feijoo”, 1976.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española*. 4. Siglo XVIII. Madrid, Alianza Música, 2006.

MASSON, Charles: *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*. París, Ballard, 1699.

MATTHESON, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge*. Hamburgo, El autor y la viuda de Benjamin Schiller, 1713.

MAUGIN, Jean-Claude: *Manuel du Luthier*. París, Roret, 1834.

MC LENNAN, John Ewan: *The violin. Music acoustics from Baroque to Romantic*, tesis doctoral, Sydney, The University of New South Wales, 2008.

MELKUS, Eduard: *Le violon: une introduction à son histoire, à sa facture et à son jeu*. Lausana, Van de Velde-Payot Lausanne, 1972.

MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. París, Sebastien Cramoisy, 1636. [Edición facsímil: LESURE, François (ed.): París, CNRS, 1983).

MILÁN, Luis de: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536. [Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías “París Valencia”, 2004.]

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas, y advertencias generales : que enseñan el modo de taner todos los instrumentos mayores, y mas usuales, come son la guitarra, tiple, vendola, cythara, clavicordis, organo, harpa, psalterio, bandurria, vilin, flauto traversa, flauta ducle y la flautilla: con varios tanidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1752-1754.

MOENS-HAENEN, Greta: *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert*. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2006.

MONTEVERDI, Claudio: *Combatimento di Tancredi et Clorinda, Madrigali guerrieri et amorosi, Libro octavo*. Venecia, Alessandro Vincenti, 1638.

MORENO, Emilio: “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, 11/3 (1988), pp. 558-559.

MORRIS, William Meredith: *British violin makers*. Gretna, Pelican Publishing Company, 2006

MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756.

MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, Lotter, 1787.

MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. PAUMGARTNER, Bernhard (ed.). Viena, Carl Stephenson, 1922.

MOZART, Leopold: *A treatise on the fundamental principles of Violin playing*. EINSTEIN, Alfred (ed.). KNOCKER, Editha (trad.) Oxford, Oxford University Press, 1948.

MOZART, Leopold: *Gründliche Violinschule. Faksimile- Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg 1789*. JUNG, Hans Rudolf (ed.). Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1968.

MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule, Faksimile-Reprint der 1. Aufl. 1756*. MOENS-HAGEN, Greta (ed.). Kassel, Bärenreiter, 1995.

MOZART, Leopold: *Gründliche Violinschule. Erstausgabe der zweiten Auflage von 1769 in moderner Schrift und angepaßter Rechtschreibung*. BECKMANN, Mathias Michael (ed.), KASPAREK, Gottfried Franz (trad.). Salzburg, Kulturverlag Polzer, 2007.

MOZART, Leopold: *Escuela de violín*. PASCUAL, Nieves (trad.). Barcelona, Editorial Arpeggio, 2013.

MOZART, Leopold: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. KNOCKER, Editha (trad.). Oxford, Oxford University Press, 1985.

MOZART, Leopold: “Método de tocar el violín por Leopoldo Mozart. Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas acerca de la música en general y el diapason del instrumento. Por un aficionado principiante”, en *Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, 12 y 13, pp. 118-228.

MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546. [PUJOL, Emilio (ed.): Barcelona, CSIC, 1984]

MURATOV, Sergei. *The Art of the Violin Design*. Bloomington, AuthorHouse, 2002.

MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Ms., 1714.

MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas de guitarra*, Ms., 1722. [VERA, Alejandro (ed.), Middleton, A-R Ediciones, 2010.]

NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538.

NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Pedro de Larumbe (Herederos de Manuel Román), 1723-1724. [Edición facsímil: SIEMENS, Lothar (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980].

NASSARRE, Pablo: *Framentos músicos*. Madrid, Imprenta Real de Música, 1683-1700. [Edición facsímil: ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005].

NEUMANN, Frederick: "The French Inégales, Quantz and Bach", en *Journal of the American Musiological Society*, 19/1 (1966), pp. 112-114.

OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

ORTIZ, Diego: *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, Valerio y Luis Dorico, 1553.

OTTO, Jacob Augustus: *A treatise on the structure and preservation of the violin*. Londres, Robert Cocks & Co., 1875.

PAJARES ALONSO, Roberto L.: *Historia de la música en seis bloques*. Madrid, Aebius, 2010.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897. [Edición facsímil: Valencia, Servicio de reproducción de libros Librerías "París Valencia", 1992.]

PESIC, Uros: *Leopold Mozart, nas savremenik. Violinska skola Leopolda Mocarta u sluzbi savremenog violinizma*. Belgrado, Universitet umetnosti u Beogradu, 1999.

PETROBELLI, Pierluigi: "La Violinschule di Leopold Mozart e la musica vocale", en: DANCKWARDT, Marianne y HOYER, Johannes, (ed.): *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*. Augsburg, Wißner, 2006.

PETROBELLI, Pierluigi: "La cultura di Leopold Mozart e la sua Violinschule", en: *Mozart-Jahrbuch*. Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, 1989-1990, pp. 9-16.

PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: "La familia Ximénez Brufal. Aportaciones biográficas", en *Revista de Musicología*, 23/1 (2000), pp. 131-145.

PISADOR, Diego: *Libro de música de vihuela*. Salamanca, el autor, 1552.

POLLENS, Stewart: *Stradivari*. Nueva York, Cambridge University Press, 2010.



PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum; ex veterum et recentiorum, ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius denique musicae artis observatione: in cantorum, organistarum, organopoeorum, caeterorumque musicam scientiam amantium et tractantium gratiam collectum: et secundum generalem indicem tuti operi praefixum, in quatuor tomos distnibutum*. Wolfenbüttel, Elias Holwein; Wittenberg, Johann Richter, 1614/15 (- Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1618/20). 3 vols. [vol. I, Wolfenbüttel, 1614; Wittenberg, 1615; vol. II, parte I “De organographia”, Wolfenbüttel, 1618-1619; parte II “Theatrum instrumentorum”, Wolfenbüttel, 1620; vol. III “Termini musici”, Wolfenbüttel, 1618-1619.]

PRECIADO, Dionisio: *Quiébros y Redobles en Francisco Correa de Araujo*. Madrid, Alpuerto, 1973.

PRECIADO, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (s. XVIII): biografías, estudios y transcripciones*. Madrid, Editora Nacional, 1983.

QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Foss, 1752.

RABASSA, PEDRO: *Guía para los principiantes, que dessean perfeccionarse en la compossion de la Mussica*. [Manuscrito, Valencia, 1720c. [BONASTRE I BERTRAN, Francesc; MARTÍN MORENO, Antonio; y CLIMENT BARBER, Josep (eds.): *Pere Rabassa: Guía para los principiantes, que dessean perfeccionarse en la compossion de la Mussica*. [Manuscrito, ¿Valencia, 1720c?]. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.]

RANDEL, Don Michael (ed.): *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

REICHARDT, Johann Friedrich: *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlín y Leipzig, George Jacob Decker, 1776.

RIECHERS, August: *The violin and the art of its construction. A treatise on the Stradivarius violin*. Göttingen, Wunder, 1895.

RITCHIE, Stanley: *Before the Chinrest: a violinist's guide to the mysteries of pre-chinrest technique and style*. Bloomington, Indiana University Press, 2012.

ROGNONI, Francesco: *Selva de varii passaggi*. Milán, Filippo Lomazzo, 1620.

ROSENTHAL, Albi: “Leopold Mozarts „Violinschule“ Annotated by the Author”, en EISEN, Cliff (ed.): *Mozart Studies I*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

ROUSSEAU, Jean: *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687.

ROUSSEAU, Jean Jacques: *Dictionnaire de Musique*. París, la viuda de Duchesne, 1768. [FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la: *Comentario y traducción del “Diccionario de música” de Jean Jacques Rousseau*. Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2002.]

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar á compás por canto de organo*. Madrid, Melchor Álvarez, 1677.

SACHS, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. Berlín, Julius Bard, 1913.

SADIE, Stanley: *Mozart, the early years 1756-1781*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

SAINT-GEORG, Henry: *The bow, its story, manufacture and use*. Londres y Nueva York, Horace Marshall & Son y Charles Scribner's Sons, 1922.

SAINT-SEVIN, Joseph-Barnabé [L'abbé le fils]: *Principes du violon*. París, el autor y Le Clerc, 1761. [París, L'institut de Musicologie de L'Université de París, 1961.]

SÁNCHEZ SERRANO, Andrés: *El pasacalle en la "Instrucción de Música sobre la guitarra española" de Gaspar Sanz (1640-ca.1710), I*. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes, Colección Música, 2013.

SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de Tañer Fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565. Libro primero, capítulo XIX, pp. 45-46. Edición facsímil: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. Barcelona, CSIC, 2007.

SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674. [GARCÍA ABRINES, Luis: *Gaspar Sanz. Instrucción de música sobre la guitarra española. Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la 3ª edición (1674) y del libro tercero de la 8ª edición (1697)*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1952, 1979.]

SAVART, Félix: *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archets*. Paris, Deterville, 1819.

SCHENK, Erich: *Mozart and his times*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1959.

SCHULZ, Knut (ed.): *Handwerk in Europa: Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*. Múnich, Oldenbourg, 1999.

SILBINGER, Alexander: *Keyboard Music before 1700*. Nueva York y Londres, Routledge, 2004.

SISMAN, Elaine Rochelle: *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.

SOLER, Antonio: *Llave de la modulación*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1762.

SPITTA, Philipp: *Johan Sebastian Bach*. 2 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel., 1873-1879. [Original, en alemán]. [*Johann Sebastian Bach*. En inglés. 3 vols. [BELL, Clara; y FULLER-MAITLAND, John Alexander (traduccs.)]. Londres, Novello, Ewer & Co., 1884 y 1889]

SPOHR, Louis: *Violinschule*. Berlín, Tobias Haslinger, 1832.

STÖCKHARDT, Julius Adolph: *La química usual aplicada a la agricultura y a las artes*. Madrid, J. M. Ducazcal, 1867.

- STOWELL, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Nueva York, Cambridge University Press, 1985.
- STOWELL, Robin: “Leopold Mozart revised: Articulation in Violin Playing during the second half of the Eighteenth Century”, en TODD, Ralph Larry y WILLIAMS, Peter, (ed.): *Perspectives on Mozart Performance*. Nueva York, Cambridge University Press, 1991.
- STOWELL, Robin: *The early violin and viola*. Nueva York, Cambridge University Press, 2001.
- SUBIRÁ PUIG, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.
- SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig, Weidmann, 1792.
- TARTINI, Giuseppe: *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*. Londres, R. Bremner, 1779.
- TARTINI, Giuseppe: *Treatise on the Ornaments of Music*. BABITZ, Sol (trad.). Nueva York, Carl Fischer, 1956.
- TARTINI, Giuseppe: *Traité des agréments de la musique*. (DENIS, Pierre: Trad.) París, el autor, 1771. [JACOBI, Erwin R. (ed.): Celle y Nueva York, Hermann Moeck, 1961.]
- THISTLETHWAITE, Nicholas y WEBBER, Geoffrey: *The Cambridge Companion to the Organ*. Nueva York, Cambridge University Press, 1998.
- TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*. Madrid, Imprenta de Música, 1702. [Edición facsímil: ARRIAGA MORENO, Gerardo (ed.) Madrid, Arte Tripharia, 1983.]
- TOSI, Pier Francesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bolonia, Lelio dalla Volpe, 1723.
- TÜRCK, Daniel Gottlob: *Klavierschule*. Leipzig y Halle, Schwickert, Hemmerde und Schwetsche, 1789.
- ULLOA, Francisco de: *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid, Bernardo Peralta, 1717.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.
- VALENTIN, Erich: *Leopold Mozart, eine Biographie*. Fráncfort del Meno, Insel, 1998.
- VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico*. 1742. [PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Barcelona, CSIC, Departamento de Musicología, col. “Textos Universitarios, 37”, 2002.]
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para*

*contra punto*. Alcalá, Joan de Brocar, 1557. [ANGLÉS PAMIES, Higinio: *La música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, col. "Monumentos de la Música Española, 2", 1944.]

VIRDUNG, Sebastian: *Musica getuscht und ausgezogen*. Basilea, Michael Furter, 1511. [Kassel, Bärenreiter, col. "Documenta musicologica", 1970].

WERNER, Egek: "Anmerkungen zur Violinschule von Leopold Mozart", en *Gestalt und Gedanke*. Munich, Bayerische Akademie der schönen Künste, 1957

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

Cozio.com, base de datos de instrumentos musicales: <<http://www.cozio.com>>

HOFFMANN, Bettina: "The nomenclature of the Viol in Italy", en *The Viola da Gamba Society Journal*, 2 (2008), pp. 1-16. Translated by Richard Carter and John Steedman.

Gramophone: <[www.gramophone.co.uk](http://www.gramophone.co.uk)>.

Jasha Heifetz, página web oficial: <[www.jaschaheifetz.com](http://www.jaschaheifetz.com)>.

Metropolitan Museum of Art: <<http://www.metmuseum.org>>.

Musée Condé: <<http://www.domainedechantilly.com>>.

National Gallery of Victoria: <[www.ngv.vic.gov.au](http://www.ngv.vic.gov.au)>.

RAE, Diccionario de la lengua española [en línea]. Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 2003: <[www.rae.es](http://www.rae.es)>.

Royal College of Music Museum of Instruments: <<http://www.cph.rcm.ac.uk>>.

Scientific Discovery through Advanced Computing Review: <[www.scidacreview.org](http://www.scidacreview.org)>.

Sveriges ledande konst- och designmuseum: <http://www.nationalmuseum.se>.

Universidad de Dakota del Sur: <<http://orgs.usd.edu>>.

Universidad de Leipzig: <<http://www.uni-leipzig.de>>.

Universidad de Quebec: <<http://www.uquebec.ca>>.

University Musical Society History: <[ums.aadl.org](http://ums.aadl.org)>.

Web Gallery of Art: <[www.wga.hu](http://www.wga.hu)>.

# UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

DOCTORADO EN MÚSICA  
VALENCIA, JUNIO DE 2015



**Título:**  
**LA ESCUELA DE VIOLÍN DE LEOPOLD MOZART**  
**(AUGSBURGO, JAKOB LOTTER, 1756) : ANÁLISIS Y ESTUDIO CRÍTICO**

VOLUMEN II

**Tesis doctoral defendida por: MARÍA DE LAS NIEVES PASCUAL LEÓN**

**Co-directores:** **DR. ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN**  
**DR. ROLF BÄCKER**



**La Escuela de Violín de Leopold Mozart  
(Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico**

**ÍNDICE**

**VOLUMEN I: TESIS DOCTORAL**

**Justificación**

**Metodología**

**Objetivos**

**Estado de la cuestión**

**La Escuela de Violín de Leopold Mozart: análisis y estudio crítico**

**Introducción**

Primera parte: Organología

Segunda parte: Fuentes bibliográficas

**Capítulo primero: Elementos de la música**

**Capítulo segundo: Postura, técnica de arco y otros fundamentos prácticos**

**Capítulo tercero: Tonalidad y práctica de escalas**

**Capítulo cuarto: Reglas sobre el movimiento del arco**

**Capítulo quinto: Papel del arco en la producción del sonido**

**Capítulo sexto: Sobre la interpretación de los tresillos**

**Capítulo séptimo: El gusto musical y las variantes del arco**

**Capítulo octavo: Posiciones de la mano izquierda**

**Capítulo noveno: Adornos musicales**

Introducción a la ornamentación musical a mediados del siglo XVIII

La ornamentación en la tratadística y en el repertorio español de los siglos XVI-XVIII

Estudio comparativo de los adornos en la literatura pedagógica entre 1750 y 1756

La familia de la apoyatura

La familia del trino

Otras notas de adorno

**Capítulo décimo: Sobre la correcta interpretación**

**Conclusiones**

**Bibliografía**

**VOLUMEN II: Traducción crítica de la Escuela de Violin de Leopold Mozart  
(Augsburgo, Jakob Lotter, 1756).**





TRADUCCIÓN CRÍTICA DE LA ESCUELA DE VIOLÍN DE LEOPOLD MOZART  
(AUGSBURO, JAKOB LOTTER, 1756)



CONVENIT IGITUR --- IN GESTU NEC  
VENUSTATEM CONSPICUAM, NEC TURPIDITATEM  
ESSE, NE AUT HISTRIONES,  
AUT OPERARIUM VIDEAMUR ESSE.

Así pues, se convino que en el gesto no debe existir ni gracia fingida ni fealdad, de modo que no nos parezcan actores ni jornaleros.

*Cicerón, Rhetorica ad Herennium [Retórica a Herennio], Libro 3, XV*

Verſuch  
einer gründlichen  
Violinſchule,

entworfen

und mit 4. Kupfertafeln ſammt einer Tabelle  
verſehen

von

Leopold Mozart

Hochfürſtl. Salzburgiſchen Kammermuſikus.

---

In Verlag des Verfaſſers.

Augſpurg,

gedruckt bey Johann Jacob Lotter, 1756.

Ensayo  
de una completa  
Escuela de violín  
escrita  
y provista de cuatro láminas de cobre y de una tabla  
por  
Leopold Mozart,  
Músico de Cámara en la Corte de Salzburgo.

En edición a cargo del autor.  
Augsburgo,  
impreso por Johann Jacob Lotter, 1756.

Ὅτι μὲν ἐν ἡμῖν τὰς τε νέας παιδευτέον μουσικῇ, καὶ αὐτῆς διὰ  
βίαν προσεκτεῖον ὅπη παρικοί, ἐδένα αὐτεπιῖν οἶομαι.

*Esse igitur adolescentes nobis Musica erudiendos, ipsiusque tota Vita,  
quantum fieri possit, rationem habendam, neminem oblocuturum puto.*

*Aristides Quintilianus Libro II. de Musica.*



*No considero que nadie haya de ser contradicho, teniendo razón, en que debemos educar a los adolescentes en la música, así como en todas las disciplinas de la vida.*

*Arístides Quintiliano, Libro II, Sobre la música*



Dem  
Hochwürdigsten und Hochgebohrnen  
des Heil. Röm. Reichs  
**Fürsten**  
**Siegmund Christoph**  
aus dem Hoch Reichsgräflichen Hause  
von  
**Schrattenbach;**  
**Erzbischoffen zu Salzburg;**  
des Heil. Röm. Stuhls  
gebohrnen Legaten /  
und  
Primate[n] des Deutschlandes.

Meinem gnädigsten Landesfürsten und Herrn.



Al  
Excelentísimo e Ilustrísimo  
Príncipe  
del Sacro Imperio Romano,  
Siegmund Christoph,  
del condado  
de  
Schrattenbach,  
Arzobispo de Salzburgo,  
nacido Legado  
del la sacra sede romana  
y Primado de Alemania.  
A mi clemente Príncipe y Señor,

Hochwürdigster und Hochgebohrner

des Heil. Röm. Reichs

**S** ü r s t !

Gnädigster Landesfürst und  
Herr!

**D**arf ich es wohl wagen dem ho-  
hen Namen Euer Hochfürstl.  
Gnaden ein geringes Lehrbuch

zu

¡Excelentísimo e Ilustrísimo  
Príncipe  
del Sacro Imperio Romano!

Clementísimo Príncipe y Señor,

¿Puedo osar dedicar un pequeño libro pedagógico al alto nombre de  
Su Excelentísima Clemencia?

### Zuschrift.

zu widmen? Und sind Regeln zur Violin nicht ein all zu geringes Opfer vor die Hoheit eines Landesfürsten und Primaten von ganz Deutschland? Eine Anweisung für Schüler kann in den Augen eines großen Fürsten kein erhebliches Werk seyn; das weiß ich nur gar zu wohl: doch weiß ich auch/ daß Euer Hochfürstl. Gnaden alles dasjenige höchst angenehm ist/ was immer zur Unterweisung der Jugend in den schönen Künsten auch nur das mindeste beynträgt. Wie viele junge Leute/ welche oft die schönsten Natursgaben hatten/ würden gleich den im Walde verwilderten Meisern

## Dedicatoria

¿No son acaso las reglas de violín una ofrenda demasiado minúscula ante la Alteza de un Príncipe y Primado de toda Alemania? Una instrucción para alumnos no puede parecer una obra relevante a los ojos de un gran Príncipe; esto lo conozco bien. Pero también sé que a Su Excelentísima Clemencia le resultará altamente adecuado todo lo que contribuya aun lo mínimo a la instrucción de la juventud en las Bellas Artes. ¡Cuántos jóvenes dotados de los más bellos dones de la naturaleza habrían crecido como plantas salvajes

### Zuschrift.

unbesorgt aufgewachsen seyn; wenn Derd recht väterliche Hülfe sie nicht bey Zeiten unter die Aufsicht vernünftiger Personen zur Erziehung gebracht hätte. Und wie viele müßten seiner Zeit bey dem Anwachse der Jahren vor Noth und Armuth darben / und als unnütze Weltbürger der Gemeinde zur Beschweriß seyn; wenn Euer Hochfürstl. Gnaden solche nicht nach dem Unterscheid ihres Talents und ihrer Geschicklichkeit in dieser oder jener Wissenschaft hätten gnädigst unterweisen lassen. Die Jugend beyderley Geschlechtes und von allen Ständen hat sich dieser Gnade zu rühmen:

## Dedicatoria

de forma descuidada en el bosque si en aquellos tiempos Su ayuda paternal no les hubiera provisto de educación bajo el cuidado de personas razonables! Y, en aquéllos tiempos, ¡cuántos habrían tenido que sufrir la necesidad y la pobreza con el paso de los años y ser un peso a la sociedad como inútiles ciudadanos del mundo si Su Excelentísima Clemencia no los hubiera introducido clementemente a la instrucción de una u otra ciencia según sus diferencias en talento y habilidad! Los jóvenes de ambos sexos y de todos los estamentos se deben a esta Clemencia;



Zuschrift.

men: einer Gnade / die nicht mit dem Tod  
desienigen / der sie empfangen hat / abstirbt;  
sondern durch ganze Geschlechterregister in  
lebendigem Andenken / und den dankbaren  
Nachkömmlingen unvergeßlich bleibt / die  
eine ganze Reihe Menschen herzuzehlen wif-  
sen / welche / wo sie nicht gar in dem Nichts  
geblieben wären / doch sehr betrübt ihre Tä-  
ge würden hingebacht und ihr Elend wie-  
der auf ihre Nachkommen fortgepflanzt ha-  
ben: wenn nicht der gütigste Fürst ihrem  
Urgroßvater unter die Arme gegriffen und  
ihn in den Stand gesetzt hätte durch seine  
erlernete Wissenschaft im Leben seinen Mit-  
bürgern



## Dedicatoria

una Clemencia que no desaparece con la muerte de aquél que la hubiera recibido, sino que permanece viva en la memoria a lo largo de generaciones, e inolvidable para los descendientes agradecidos. Descendientes que sabrán enumerar a muchos hombres que, si no se hubiesen quedado en la nada, habrían acabado sus días muy tristemente y habrían pasado su desgracia a sus descendientes, si el Príncipe más bondadoso no hubiese echado una mano a su bisabuelo, capacitándolo a serles útil a través de su ciencia estudiada tanto en vida a sus conciudadanos,

Zuschrift.

bürgern / und nach dem Tode auch noch seinen Nachfolgern nützlich zu seyn.

Ich darf es demnach sicher wagen Euer Hochfürstl. Gnaden ein Buch in tiefester Unterthänigkeit zu überreichen / in welchem ich mich nach meinen wenigen Kräften beflissen habe der Musikliebenden Jugend einen Weg zu bahnen / der sie ganz sicher nach dem guten Geschmacke in der Tonkunst führet. Ja ich mache mir die getroste Hoffnung Euer Hochfürstl. Gnaden werden dieser meiner geringen Bemühung / die ich  
den

## Dedicatoria

como a sus descendientes tras su muerte.

Por tanto, puedo osar con seguridad a elevar a Su Excelentísima Clemencia, desde la más baja subordinación, un libro en que me he empleado con mis pocas fuerzas para abrir a los jóvenes amantes de la música un camino que, con certeza, les llevará al buen gusto en el arte del sonido. Deposito mi mayor esperanza en que Su Excelentísima Clemencia no negará Su clemente apoyo,

### Zuschrift.

den Anfängern in der Musik zu Liebe angewendet habe / eben den gnädigsten Schutz nicht versagen / den Sie den Wissenschaften überhaupts / sonderbar aber der Tonkunst bis diese Stunde so ausnehmend angedeihen lassen.

Dieß ist es was ich unterthänigst bitte / mich und die meinigen; ja auch unser ganzes musikalisches Chor zu DERO höchsten Gnaden empfehle; jene unendliche und alle menschliche Vernunft übersteigende vollkommenste göttliche Triadem Harmonicam

) ( ) (

## Dedicatoria

que Usted tan generosamente ha prestado hasta ahora a las ciencias en general, pero especialmente al arte sonoro, a esta mi limitada preocupación que he dirigido por amor a los principiantes en la música.

Esto es lo que pido para mí y para los míos desde la mayor subordinación y también encomiendo nuestro entero coro musical a Su Altísima Clemencia; suplico por la perfecta y divina tríada armónica,

Zuschrift.

nicam aber um die Erhaltung Dero  
Theuresten Person ansehe / und mit  
tiefester Unterwerfung mich nenne

Euer Hochfl. Gnaden

Meines gnädigsten Fürsten und  
Herrn

unterthänigsten und gehorsamsten

Leopold Mozart.

## Dedicatoria

superior a la ilimitada y completa razón humana por el mantenimiento de Su  
Queridísima Persona y  
con la mayor humildad me declaro

subordinadísimo y obedientísimo  
de Su Excelentísima Clemencia,  
Príncipe y Señor mío.

Leopold Mozart.





## Vorbericht.

**S**iele Jahre sind es, als ich für jene, welche sich von mir in der Violin unterweisen ließen, gegenwärtige Regeln niedergeschrieben hatte. Es wunderte mich oft recht sehr, daß zu der Erlernung eines so gewöhnlichen, und bey den meisten Musikern fast unentberlichen Instruments, als die Violin ist, keine Anweisung zum Vorscheine kommen wollte: da man doch guter Anfangsgründe, und absonderlich einiger Regeln über die besondere Strichart nach dem guten Geschmacke schon längst wäre benöthiget gewesen. Mir that es oft sehr leid, wenn ich fand, daß die Lehrlinge so schlecht unterwiesen waren: daß man nicht nur alles vom ersten Anfange nachholen; sondern viele Mühe anwenden



## **Prólogo**

Hace ya muchos años que escribí un conjunto de reglas actualizadas para aquellos que tomaban conmigo lecciones de violín. Me llamaba mucho la atención que para el aprendizaje de un instrumento tan común y casi imprescindible para la mayoría de músicos como es el violín no hubieran aparecido ningunas indicaciones, pues se hubiera necesitado hace ya tiempo una buena base y, sobre todo, algunas reglas sobre los tipos de arco según el buen gusto. Sentía profundamente que los estudiantes fueran instruidos de forma tan deficiente: que no sólo hubiera que repetir de nuevo todo desde la base, sino también que emplearan tal esfuerzo

## Vorbericht.

mußte die ihnen beygebrachtten, oder wenigstens nachgesehenen Fehler wieder abzuziehen. Ich fühlte ein grosses Beyleid, wenn ich schon gewachsene Violinisten, die sich manchmal nicht wenig auf ihre Wissenschaft einbildeten, ganz leichte Passagen, die etwa nur dem Striche nach von der gemeinen Spielart abgiengen, ganz wider die Meynung des Componisten vortragen hörte. Ja, ich erstaunte, wenn ich gar sehen mußte, daß sie auch bey mündlicher Erklärung des schon angezeigten Vortrages, und bey wirklicher Vortpielung desselben, dennoch das Wahre und Reine kaum, oder oft gar nicht erreichen konnten.

Es kam mir demnach in den Sinn, diese Violinschule dem Druck zu übergeben. Ich besprach mich auch wirklich mit dem Buchdrucker. Allein, so groß auch mein Eifer, der musikalischen Welt, so viel an mir ist, zu dienen, immer war; so zauderte ich dennoch mehr denn ein ganzes Jahr: weil ich zu blöde war bey so aufgeklärten Zeiten mit meiner geringen Bemühung an das Tageslicht zu treten.

Endlich erhielt ich von ohngefähr Herrn Marpurgs Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Ich las seine Vorrede. Er sagt gleich anfangs: Daß man  
sich

## Prólogo.

en eliminar los errores adquiridos. Sentía compasión cuando observaba que violinistas ya adultos que presumían a veces demasiado de su ciencia, interpretaban de forma contraria a la intención del compositor pasajes muy fáciles que simplemente se diferenciaban en la distribución del arco de la forma común de tocar. En efecto, me asombraba cuando, incluso, observaba que, ni aun explicándoles y enseñándoles la interpretación, no se aproximaban a la realidad.

Así, me vino a la mente publicar este tratado de violín, comprometiéndome realmente con el impresor. Pero, por grande que fuese siempre mi ambición de servir con cuanto tuviera al mundo musical, dudé de ello todo un año, pues era demasiado torpe para presentarme en tiempos tan ilustrados con mi escasa dedicación.

Finalmente, recibí por casualidad el tratado del señor Marpurg *Contribuciones histórico-críticas sobre los avances de la música*. Leí su prólogo. Ya al principio dice

## Vorbericht.

sich über die Anzahl musikalischer Schriften nicht zu beklagen habe. Er beweiset es auch, und beklagt unter andern, daß noch eine Anweisung zur Violin fehle. Dieß machte nun meinen schon vormals gefaßten Entschluß auf einmal wieder rege, und war der stärkste Antrieb diese Blätter so gleich in meine Vaterstadt an den Buchdrucker zu schicken.

Ob sie nun aber so abgefaßt sind, wie es Herr Marpurg und andere gelehrte Musikverständige wünschen; dieß ist eine Frage, die nicht ich, sondern die Zeit beantworten kann. Und was könnte ich denn wohl auch davon sagen, ohne mich zu tabeln oder zu loben? Das erste will ich nicht: denn es läuft wieder die Eigenliebe. Und wer würde mir doch glauben, daß es mein Ernste wäre? Das Zweyte läuft wider die Wohlansständigkeit; ja es läuft wider die Vernunft und ist sehr lächerlich: da jedermann weiß, was für einen übeln Geruch das eigene Lob nach sich läßt. Wegen der Herausgabe dieses Buches werde ich mich wohl nicht entschuldigen dürfen: weil dieß, meines Wissens, die erste Anweisung zur Violin ist, welche öffentlich erscheinet. Wenn ich mich bey der gelehrten Welt entschuldigen sollte: so müßte es nur wegen der Art der Abhandlung und des Vortrages seyn.

## Prólogo.

que no puede haber queja sobre la cantidad de escritos musicales, explicando este argumento y lamentándose de que no existan reglas sobre el violín. Esto me reafirmó en mi decisión y fue un fuerte impulso para llevar a la imprenta de mi ciudad natal estas páginas.

Si estas páginas están escritas como el señor Marpurg y otros instruidos expertos en música lo hubieran deseado es algo que no puedo responder, sino que resolverá el paso del tiempo. Y, ¿qué más puedo yo añadir sin censurarme o alabarme por ello? No quiero esto primero, pues ofende mi autoestima y, además, ¿quién creería que estoy siendo sincero? Para lo segundo, es necesario pecar contra el decoro y la razón, y es por ello que resulta ridículo, pues todos saben ya que la autoalabanza deja tras de sí un aura pestilente. No puedo pedir perdón por la publicación de este libro, pues supone, tal y como lo entiendo, la primera guía que ha aparecido sobre el violín. Si debo una disculpa al mundo científico, sólo puede ser por la forma en que he ejecutado esta tarea.



## Vorbericht.

Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch, was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmacks einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupt habe ich hier geleyet; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch ißt meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte. Mit einem Buche, welches dem Käufer ein bißchen mehr kostet, ist sehr wenigen gedienet: und wer hat es nöthiger eine solche Anweisung sich bezuschaffen, als der Dürstige, welcher nicht im Stande ist auf lange Zeit sich einen Lehrmeister zu halten? Stecken nicht oft die besten und fähigsten Leute in der größten Armuth; die, wenn sie ein taugliches Lehrbuch bey Handen hätten, in gar kurzer Zeit es sehr weit bringen könnten?

Ich hätte freylich die in diesem Buche vorkommenden Materien noch viel weitläufiger abhandeln, und nach dem

Bey-

## Prólogo.

Queda todavía mucha materia que tratar. Ésta será posiblemente la objeción que se me haga. Pero, ¿de qué temas se trata? Aquéllos que sólo sirven para llamar la atención sobre los malos juicios de algunos concertistas y para formar al intérprete razonable mediante reglas de buen gusto. He dado aquí la base para el correcto arte de tocar, cosa que nadie podrá negar. Sólo en ello consistía y consiste mi intención. Si hubiera deseado tratar el resto de aspectos, este libro tendría el doble de extensión; y esto es, exactamente, lo que pretendía evitar. No es mejor el libro que cuesta algo más al lector, pues, de hecho, ¿quién tiene mayor necesidad de adquirir tal guía sino los necesitados, que no pueden permitirse un profesor durante un largo periodo de tiempo? ¿No sufren acaso a menudo los mejores y más dotados la más grande pobreza?, ¿aquellos que, si dispusieran de un libro de instrucciones fiable, podrían avanzar notablemente en un corto espacio de tiempo?

Podría haber ido más lejos, tratando más someramente las materias citadas en este libro y, siguiendo el ejemplo

## Vorbericht.

Beispiele einiger Schriftsteller, alles von andern Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Seltunst gehören; theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nützen da stehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrößern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im Vierten Hauptstücke mit zweyen Violinen angefangene Beispiele nimmer so fortgesetzt, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden.

Endlich muß ich frey gestehen, daß ich diese Violin-  
schule nicht nur zum Nutzen der Schüler, und zum Behu-  
fe der Lehrmeister geschrieben habe: sondern daß ich sehr  
wünsche alle diejenigen zu bekehren, die durch ihre schlechte  
Unterweisung ihre Lehrlinge unglücklich machen; weil sie  
selbst solche Fehler an sich haben, die sie, wenn sie nur ih-  
rer Eigenliebe auf eine kurze Zeit entsagen wollten, gar  
bald erkennen würden.

*Decipit Exemplar Vitiis imitabile:*

*Horat. L. I. Epist. XIX.*

Vielleicht



## Prólogo.

de algunos autores, interpolando aquí y allá referencias a otras ciencias, y, en particular, podría haber tratado mucho más extensamente el apartado referente a los intervalos. Pero, al ser éstos temas que pertenecen al arte de la composición o sirven más para exhibir la erudición del autor que para ponerse al servicio del alumno, he omitido todo lo que pudiera alargar mi libro. Y también por este deseo de brevedad, no he elaborado los ejemplos para dos violines del cuarto capítulo y, en general, he acortado todos los demás ejemplos.

Finalmente, debo confesar que he escrito este tratado de violín no sólo para el uso de los alumnos y el beneficio de los profesores, sino porque deseo sinceramente convertir a todos aquellos que, por culpa de su mal aprendizaje, frustran a sus propios alumnos. Pues ellos mismos cometen faltas que fácilmente reconocerían si renunciaran durante un momento a su autoestima.

*Defrauda el ejemplo fácil de imitar en sus errores.  
Horacio. L. I. Epístola XIX.*

## Vorbericht.

Vielleicht werden sie dieselben in diesem Buche ganz lebhaft abgemahlet finden; und vielleicht wird mancher, wenn er es gleich nicht gestehet, durch das überzeugende Gewissen zur Besserung gerühret werden. Nur das will ich öffentlich verbetten haben, daß man nicht glaube, als hätte ich bey ein und andern Fehlern, die ich in diesem Buche verächtlich vorstelle, auf gewisse Personen gezielet. Ich bediene mich hier der Worte, mit welchen sich Herr Rabener am Ende des Vorberichtes seiner satyrischen Schriften vor solcher Nachrede verwahret, und erkläre mich: daß ich niemand meyne, als dieienigen, welche wissen, wen ich gemeynet habe.

Omni Musarum licuit Cultoribus ævo  
Parcere Personis, dicere de Vitiis,  
Quæ si irascere agnita videntur.

Sen.

Salzburg, geschrieben den 26.  
des Heumonats, 1756.

Mozart.

## Einleitung

## Prólogo

Es posible que [ellos] encuentren errores tratados en este libro y quizás alguien, aun renunciando a reconocerlo, esté convencido de que deba corregirse. Sólo prohibo expresamente una cosa: que nadie crea que con los errores que pudieran aparecer a lo largo de este libro haya tenido yo la intención de referirme a alguien en particular. Haré uso en este punto de las palabras con que el señor Rabener, al final del prefacio de sus Obras Satíricas, se protege contra estas calumnias y declara: "No me he referido a nadie más que a los que saben a quiénes me refería."

*A todos los adoradores de las musas les está permitido eternamente  
Perdonar a las personas y denunciar los vicios.  
Pues resentirse es reconocerse agraviado.*

Séneca.

Salzburgo, escrito el 26 de julio de 1756.

Mozart.



# Einleitung

## in die Violinschule.

---

### Der Einleitung erster Abschnitt.

Von den Geiginstrumenten, insonderheit  
von der Violin.



§. I.

Das Wort Geige, begreift in sich Instrumente verschiede-  
ner Art und Grösse, welche mit Darmseyten bezogen  
sind, deren jede einer richtigen Austheilung nach grösser  
als die andere seyn muß, und die mit einem aus Holz  
gemachten und mit Pferdhaaren bespannten Bogen gestri-  
chen werden. Aus diesem erhellet, daß das Wort Gei-  
ge ein allgemeines Wort ist, welches alle Arten der Geiginstrumente in sich ein-  
schliesset; und daß es folglich nur von einem Mißbrauche herrühret, wenn man  
Mozarts Violinschule. die

## **Introducción a la Escuela de Violín.**

### **Primera parte de la Introducción. Sobre los instrumentos de cuerda, y en particular el violín.**

#### **§. 1.**

La palabra **viola** hace referencia a instrumentos de diferentes tipos y tamaños, encordados con cuerdas de tripa, cada una de las cuales debe ser mayor a la anterior según la proporción correcta, y tocados con un arco de madera encerado con pelo de crin de caballo. De ello se deriva que el término viola sea tan amplio y abarque tal variedad de instrumentos de cuerda; por ello, es un error



die Violin platterdings die Geige nennet. Ich will die gewöhnlichsten Gattungen hersehen.

## §. 2.

Eine schon fast veraltete Art der Geigen sind die kleinen Sack- oder Spitzgeiglein, welche mit 4. oder auch nur mit 3. Seyten bezogen sind. Sie wurden, wegen der Bequemlichkeit sie in den Schubsack zu stecken, gemeinlich von den Herren Tanzmeistern bey Unterweisung ihrer Lehrlinge gebraucht.

Eine zwote, aber auch wenig mehr übliche Art sind die einfachen, oder Brettgeigen; welche also benennet werden, weil die 4. darauf gespannten Seyten, nur über einem gewölbten Brett gezogen sind, so eigentlich dem obern Theile einer gemeinen Violin oder Diskantgeige gleicht.

Die dritte Art sind die Quart- oder Halbgeiglein. Sie sind kleiner als die gemeinen Violinen, und werden für gar kleine Knaben gebraucht. Doch ist es allezeit besser, wenn es die Finger eines Knaben zulassen, ihn an eine rechte Violin zu gewöhnen; dadurch er die Finger in einer beständigen Gleichheit erhält, sie abhärtet, und solche recht auszustrecken erlernt. Vor einigen Jahren hat man noch so gar Concerte auf diese von den Italiänern sogenannte kleine Violin (Violino piccolo) gesetzt: und da es sich weit höher als eine andere Violin stimmen läßt; so wurde es sonderbar bey musikalischen Nachtstücken mit einer Zwerchflaute, Harfe, oder mit einem andern solchen Instrumente vergesellschaftet, öfters gehört. Ist ist man der kleinen Geiglein nimmer benöthiget. Man spielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe.

Die vierte Gattung sind die gemeinen Violinen oder Diskantgeigen. Von welchen wir eigentlich in diesem Buche zu reden haben.

Eine fünfte Art sind die Altgeigen: welche von dem italiänischen Viola di Braccio, auch Violon heißen; am gemeinsten aber (von Braccio) die Bratschen genennet werden. Man spielet damit sowohl den Alt als den Tenor, auch zur Noth, zu einer hohen Oberstimme den Baß, dazu man doch sonst

Eine sechste Gattung, nämlich die Fagotgeige brauchet; welche der Größe und Besetzung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das Handbassel; doch es ist das Handbassel noch etwas größer als die Fagotgeige. Man pflegt also, wie schon gesagt worden, den Baß damit zu spielen: allein nur zu Violinen, Zwerchflauten, und andern hohen Oberstimmen; sonst würde der Grund die Oberstimme überschreiten, und, wegen dem  
wider

## Primera parte de la Introducción.

llamar vulgarmente viola al violín. A continuación enumeraré las tipologías más comunes.

### §. 2.

Un tipo casi obsoleto de viola es el violín **pochette**, encordado con cuatro o incluso tres cuerdas [Según Pedrell, el pochette de cuatro cuerdas se afinaba una cuarta por encima del violín, y el de tres cuerdas en La 4 - Re 4 - Sol 3, o todavía más agudo, en Si 4 - Mi 4 - La 3.]. Comúnmente era usado por maestros de danza para la enseñanza de sus alumnos, dado su apropiado tamaño que se adaptaba al transporte en el bolsillo.

Un **segundo** tipo, algo más usual, es el **violín mudo** [Traducción del francés *violon sourdine*. Según Stauder, se trata de un instrumento fabricado a partir del siglo XVII y utilizado para estudiar. Melkus lo describe como compuesto por un mástil y una tapa reforzada únicamente por una pequeña caja de resonancia.] llamado así porque sus cuatro cuerdas están estiradas apoyándose solamente sobre un puente arqueado o una pieza de madera, por lo que en su sección superior se asemeja al **violín común** o violín de discanto.

El **tercer tipo** lo forman los violines llamados violín cuarto o **violín medio**. Son más pequeños que el violín común y lo usan los muchachos más jóvenes. Sin embargo, es aconsejable, si los dedos del niño lo permiten, acostumbrarle a un violín entero, de modo que pueda poner sus dedos en una posición definitiva y regular, los fortalezca y aprenda cómo estirarlos. Hace algunos años todavía se podía escuchar este instrumento, llamado por los italianos pequeño violín (*violino piccolo*) y, como se puede afinar mucho más agudo que otros tipos de violines, era común escucharlo especialmente en música nocturna, acompañado de flauta travesera, arpa y otros instrumentos similares. Este pequeño violín ya no se usa más y todo se toca en los registros superiores del violín común.

El **cuarto** tipo es el **violín** común o soprano, que trataremos en particular en este libro.

Una **quinta** tipología la constituyen las **alto violas**, llamadas por los italianos *viola di braccio* o **viola**, pero que habitualmente se denominan *Bratsche* (de *braccio*, brazo). Con ella se tocan las voces de alto y tenor y también, si resulta necesario, la parte superior del registro de bajo, para el cual, por otra parte, se necesita

una **sexta** tipología; en concreto, la **viola di fagotto**, que difiere ligeramente en tamaño y características de sus cuerdas de la viola. Algunos la llaman también viola baja de mano. Sin embargo, este instrumento es algo más grande que la viola di fagotto. Es habitual, como ya he mencionado, tocar el bajo en este último, pero sólo como acompañamiento de violines, flautas y otras partes superiores de registro agudo; de otra forma, el bajo sobrepasaría la voz superior, lo que daría lugar



wider die Regel laufenden Auflösungen, gar oft eine widrige Harmonie hervorbringen. Diese Ueberschreitung der Oberstimme mit der Unterstimme ist in der musikalischen Kunst bey Halbcomponisten ein ganz gemeiner Fehler.

Die siebente Art heißt das Bassel oder Bassete, welches man, nach dem italiänischen Violoncello, das Violoncell nennet. Vor Zeiten hatte es 5. Seyten; ist geigt man es nur mit vieren. Es ist das gemeinste Instrument den Bass damit zu spielen: und obwohl es einige etwas grössere, andere etwas kleinere giebt; so sind sie doch nur der Besetzung nach, folglich nur in der Stärke des Klanges, ein wenig von einander unterschieden.

Der grosse Bass, oder Violon von dem italiänischen Violone ist die achte Gattung der Geiginstrumente. Dieser Violon wird ebenfalls von verschiedener Grösse verfertigt: allein es bleibt allezeit die nämliche Stimmung; nur daß man bey der Besetzung den nöthigen Unterscheid beobachtet. Weil der Violon viel grösser als das Violoncell ist; so ist auch dessen Stimmung um eine ganze Octav tiefer. Er wird am gewöhnlichsten mit 4, der grössere aber auch mit 5. Seyten bezogen.

Die neunte Art ist die Gamba. Sie wird zwischen die Beine gehalten; daher es auch den Name hat: denn die Italiäner nennen es Viola di Gamba, das ist: Beingeige. Heut zu Tage wird auch das Violoncell zwischen die Beine genommen, und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen. Im übrigen ist die Viola di Gamba von dem Violoncell in vielem unterschieden. Es hat 6, auch 7. Seyten; da das Bassel nur 4. hat. Es hat auch eine ganz andere Stimmung, einen angenehmern Ton, und dienet meistens zu einer Oberstimme.

Die zehnte Gattung ist der Bordon, nach dem gemeinen Sprechen der Barydon, von dem italiänischen Viola di Bordone, (a). Dieses Instrument hat, gleich der Gamba, 6 bis 7 Seyten. Der Hals ist sehr breit und dessen hinterer Theil hohl und offen, wo 9 oder auch 10 messingene und stählerne Seyten hinunter gehen, die mit dem Daumen berührt, und geknippet werden; also zwar, daß zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigebogen auf den oben ge-

A 2

spannten

(a) Einige sprechen und schreiben Viola di Bardone. Allein Bardone ist meines Wissens kein italiänisch Wort; wohl aber Bordone: denn dieses heißt eine Tenorstimme; bedeutet auch eine grobe Seyte, eine Hummel, und das leise Brummen der Bienen. Wer dieses Instrument kennet, wird auch einsehen, daß durch das Wort Bordone, der Ton desselben recht sehr gut erkläret sey.



## Primera parte de la Introducción.

a armonías irregulares, según las reglas reconocidas sobre la resolución. Estos cruzamientos de la parte superior con la inferior son a menudo un error común de compositores poco formados.

El **séptimo** tipo se llama **bassel** o **bassete** [Andrés reconoce estos términos] o, como los italianos lo llaman, **violoncello** [violonchello o chelo]. Antiguamente tenía cinco cuerdas, pero ahora tiene cuatro. Es el instrumento en el que más habitualmente se toca el bajo y, aunque algunos son más grandes y otros más pequeños, difieren poco entre ellos, excepto en la fuerza de su sonido, según la forma en que estén encordados.

El contrabajo o **violón**, del italiano *violone*, es el **octavo** tipo de instrumentos de cuerda. [Pedrell asimila este término al de vihuela de arco, pero como afirman Boyden y Donnington, el término violón suele hacer referencia a diferentes tipos de instrumentos de cuerda de registro bajo y gran tamaño, dependiendo del contexto el instrumento concreto al que alude.] El **contrabajo** también se construye en diferentes tamaños, pero tiene siempre la misma afinación; sólo se observan diferencias en el tipo de encordado. Puesto que el contrabajo es mucho más grande que el violonchelo, su afinación es una octava inferior. Normalmente tiene cuatro cuerdas, aunque los modelos más grandes pueden tener también cinco.

El **noveno** tipo es la **viola da gamba**. Se sostiene entre las piernas, de lo que deriva su nombre; pues los italianos la llaman *viola di gamba*, i.e. viola de pierna. Actualmente también el violonchelo se mantiene entre las piernas, por lo que también se le podría llamar con todo derecho viola de pierna. Por lo demás, la viola da gamba es bastante diferente al violonchelo. Tiene seis o siete cuerdas, mientras que el chelo sólo tiene cuatro. Además, tiene una afinación completamente diferente, produciendo un sonido más agradable que habitualmente se emplea en la voz superior.

El **décimo** tipo de instrumento es el **bordón**, comúnmente llamado **baryton** [Según Pérez Gutiérrez, variedad de viola bastarda que deriva de la viola da gamba tenor. Pedrell lo asimila también a la viola di bordone, di fagotto y di paredon], del italiano *viola di bordone*<sup>a</sup>. Este instrumento tiene, al igual que la viola da gamba, seis o siete cuerdas. Tiene un mástil muy ancho, cuya parte trasera esta hueca y abierta y en la que se insertan nueve o diez cuerdas de latón y acero [Para Pedrell, dieciséis cuerdas simpáticas afinadas en orden cromático], que se tocan y se punzan con el pulgar. Así que, mientras que se toca siete

---

<sup>a</sup> Algunos lo denominan *viola di bardone*. Pero *bardone* no es, a mi entender, un término italiano, mientras que *bordone* sí lo es y significa voz de tenor; asimismo, con este término se denomina también a una cuerda gruesa, a un abejorro y al suave zumbido de las abejas. Quien conozca este instrumento estará de acuerdo en que el término *bordone* describe fielmente este sonido.

Spannten Darmseyten die Hauptstimme abgeiget, der Daume durch das Anschlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Seyten den Bass dazu spiele. Und eben deswegen müssen die Stücke besonders dazu gesetzt seyn. Es ist übrigens eines der anmuthigsten Instrumente.

Eine eilfte Art mag die Viola d'Amor seyn; nach dem italiänischen Viola d'Amore, und nach dem französischen Viole d'Amour. Es ist eine besondere Art der Geigen, die, sonderheitlich bey der Abendstille, recht lieblich klinget. Oben ist sie mit 6. Darmseyten, davon die tiefern übersponnen sind, und unter dem Griffe mit 6. stählernen Seyten bezogen; welche letztere weder gegriffen, noch gegeigt werden, sondern nur, den Klang der obern Seyten zu verdoppeln und fortzupflanzen, sind erdacht worden. Dieses Instrument leidet viele Verstimmung.

Die zwölfte Gattung ist das englische Violet, so hauptsächlich von der Viola d'Amore nur dadurch unterschieden ist, daß es oben 7. und unten 14. Seyten, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen Viele der untern Klangseyten einen stärkern Laut von sich giebt.

Eine alte Art der Geiginstrumente ist die aus dem Trumscheid entstandene Trompete marine. Es hat nur eine grosse Darmsente; hat einen dreneckichten Körper; einen langen Hals, u. s. w. Die Sente liegt auf einem Stege, welcher auf einer Seite den Sangboden kaum berühret, und folglich verursacht, daß die Sente, wenn sie gegeigt wird, einen schnarrenden Ton, gleich einer Trompete, von sich giebt.

Diese nun sind alle mir bekannte und meistens noch übliche Gattungen der Geigen; davon die vierte, nämlich die Violin, der Stoff dieser zum Versuch unternommenen Lehrschrift seyn wird.

### §. 3.

Die Violin ist ein aus Holz gefertigtes Instrument, und aus folgenden Theilen zusammen gesetzt. Der obere Theil bestehet in einem gewölbten Dach; der untere Theil in einem eben dergleichen Boden; die Seitenwände, welche das Dach und den Boden zusammen fügen, werden von den Geigenmachern der Zarge (b) genennet; das Ganze aber heißt bey ihnen das Corpus, oder der Körper. An diesem Körper, Corpus, oder Leib, ist der Hals, und auf dem Hals

(b) Der Zarge oder die Zarge: aber nicht Sarge; denn dieses kommt von *σάψ*, *sapsis* und heißt die Einfassung eines todten Körpers.

## Primera parte de la Introducción.

con el arco la voz principal en las cuerdas de tripa, el pulgar toca simultáneamente la voz del bajo en las cuerdas que se encuentran debajo del mástil. En consecuencia, las composiciones deben estar escritas especialmente para este instrumento. De cualquier forma, éste es uno de los instrumentos más encantadores.

Como un **undécimo** tipo podemos citar la **viola de amor**, del italiano *viola d'amore*. Es un tipo diferente de viola que suena de forma especialmente deliciosa en el silencio de la noche. Además, se encorda con seis cuerdas de tripa, las más graves de las cuales están entorchadas, mientras que bajo el mástil se encuentran tensadas seis cuerdas de acero, que ni se tocan ni se frotan con arco sino que sirven para doblar y prolongar el sonido de las cuerdas superiores. Desgraciadamente, este instrumento se desafina fácilmente.

La **duodécima** clase es el **violet inglés**, fácilmente distinguible de la viola de amor por tener siete cuerdas en la parte superior y catorce en la inferior, y, consecuentemente, por su diferente afinación. En concordancia con el número de cuerdas inferiores [simpáticas], el sonido es más intenso.

Una antigua clase de instrumento de cuerda es la así denominada **tromba marina**, nacida a partir de la trompeta violín. Sólo cuenta con una cuerda gruesa; tiene un cuerpo triangular, un mástil largo, etc. La cuerda está extendida sobre un puente que por un lado apenas roza el mástil, lo que hace que la cuerda, al ser frotada, genere un sonido chirriante, similar al de una trompeta.

Estos son los tipos de instrumentos de cuerda que conozco y la mayoría de los cuales todavía está en uso. El **cuarto** de ellos, el **violín**, será la materia que se trate en este tratado.

### §. 3.

El **violín** es un instrumento fabricado en madera y compuesto de las siguientes partes. La parte superior consiste en un tabla arqueada, la parte inferior en un fondo similar. Los constructores de violines llaman aros a las cubiertas laterales que unen la tabla superior con la del fondo, recibiendo todo el conjunto el nombre de *corpus* [Se refiere a la caja de resonancia.] o cuerpo<sup>b</sup>. Unido a este *corpus*, cuerpo o vientre está el mango, y al mango

---

<sup>b</sup> El cuerpo o *Zarge*, pero no *Sarge*, término que deriva de τὰρξ, ζαρκός y significa recipiente de un cadáver.



Hals der Griff; welcher also benennet wird, weil die darüber gespannten Seyten dort gegriffen werden. Unten ist ein Bretchen fest gemacht, an welches die Seyten angebunden sind, die auf einem hölzernen Stege ruhen, und ober dem Hals in Schrauben eingezogen werden; durch deren Hülfe die Violin gestimmt wird. Damit aber der Gewalt der über den Sattel ausgespannten Seyten das Dach nicht niederdrücke, und dadurch der Violin den Klang benehme, so wird in den Körper derselben unter den Steg oder Sattel ein klein Hölzchen gesteckt; welches man den Stimmstock nennet.

Am äussersten Ende bemühen sich die Geigenmacher theils eine zierliche schneckenförmige Krümmung; theils einen wohl gearbeiteten Löwenkopf anzubringen. Ja sie halten sich über dergleichen Auszierungen oft mehr auf, als über dem Hauptwerke selbst: Daraus denn folget, daß auch die Violin, wer sollte es meynen! dem allgemeinen Betrug des äusserlichen Scheines unterworfen ist. Wer den Vogel nach den Federn, und das Pferd nach der Decke schäzset, der wird auch unfehlbar die Violin nach dem Glanze und der Farbe des Firnisses beurtheilen, ohne das Verhältniß der Haupttheile genau zu untersuchen. Also machen es nämlich alle diejenigen, welche ihre Augen, und nicht das Gehirn zum Richter wählen. Der schön gekraufte Löwenkopf kann eben so wenig den Klang der Geige, als eine aufgethürmte Quarreperücke die Vernunft seines lebendigen Perückenstockes bessern. Und dennoch wird manche Violin nur des guten Ansehens wegen geschäzset; und wie oft sind nicht das Kleid, das Geld, der Staat, sonderbar aber die geknüppte Perücke jene Verdienste, die manchen = = = zum Gelehrten, zum Rath, zum Doctor machen. Doch! wo bin ich hingerathen? Der Eifer gegen das so gewöhnliche Urtheil nach dem äusserlichen Scheine hat mich fast aus dem Geleise getrieben.

## §. 4.

Mit vier Seyten wird die Violin bezogen, derer jede, seiner richtigen Abtheilung nach, grösser als die andere seyn muß. Ich sage, nach seiner richtigen Abtheilung: Denn, wenn eine Seyte gegen die andere etwas zu schwach oder zu stark ist, so kann unmöglich ein gleicher und guter Ton herausgebracht werden. Sowohl die Herren Violinisten, als auch die Geigenmacher bestimmen diese Austheilung nach dem Augenmaaß; und es ist nicht zu leugnen, daß es oft sehr schlecht damit zugehet. Man muß in der That mit allem Fleiß an das Werk gehen, wenn man die Violin recht rein beziehen will; und zwar so: daß die

## Primera parte de la Introducción.

se une el diapasón [Véase el término alemán *Griff*, derivado del verbo *greifen*, en castellano coger, agarrar.], llamado así porque las cuerdas, extendidas a lo largo de éste, son agarradas en este lugar. Abajo hay sujeta una pieza de madera [cordal] a la cual se atan las cuerdas que descansan sobre un puente de madera, y tensadas en la parte superior del mango por las clavijas, con ayuda de las cuales se afina el violín. Para evitar que la tensión de las cuerdas tensadas sobre el puente presione demasiado la tapa y debilite el sonido del violín, se inserta una pequeña pieza de madera debajo del puente, dentro del cuerpo del violín, llamada "alma".

En la extremidad final [voluta], los constructores de violines gustan de añadir una curvatura en forma de caracol o una cabeza de león bien esculpida. Frecuentemente incluso se esmeran más en esta decoración que en la estructura principal. En consecuencia, el violín -¡quién lo creería!- es víctima de la falsedad universal de la imagen externa. Aquél que juzgue a una ave por sus plumas o a un caballo por su manta, juzgará también a un violín por el brillo y el color de su barniz, sin examinar cuidadosamente sus partes fundamentales. De esta forma actúan aquéllos que escogen a los ojos como jueces, y no al cerebro. La bella [voluta con forma de] cabeza de león curvada puede mejorar el sonido del violín tan poco como una peluca rizada a la moda aumentaría la inteligencia de su portador. Y, a pesar de ello, muchos violines son valorados simplemente por su apariencia; ¡con cuánta frecuencia ocurre que no son la ropa, el dinero, la pompa y especialmente la peluca rizada los que convierten al hombre en sabio, consejero o doctor! Pero, ¿adónde estoy derivando? El rechazo contra el juicio común, según la apariencia externa, casi me ha alejado del tema.

### §. 4.

El violín se encorda con cuatro cuerdas, cada una de las cuales debe tener el grosor adecuado en relación a las otras. Digo "en relación a las otras", pues si una cuerda fuera demasiado gruesa o fina en proporción con otra, sería imposible obtener un sonido bueno y regular. Tanto los violinistas como los constructores de violines estiman a menudo este grosor a vista, pero no puede negarse que el resultado de ello es frecuentemente malo. En efecto, se debe trabajar con la mayor diligencia si se desea encordar el violín de forma correcta y de tal forma que las cuerdas



Seyten nach der wahren Beschaffenheit der Intervallen, nach welchen sie von einander abstehen, ihre richtige Verhältnisse, und folglich die richtige Zone gegen einander haben. Wer sich Mühe geben will, der kann eine Probe nach mathematischer Lehrart machen, und zwei seine gut ausgezogene Darmseyten aussuchen; es sey ein (A) und (E) ein (D) und (A) oder ein (D) und (G): deren jedoch jede vor sich, so viel möglich, eine gute Gleichheit hat. Das ist: der Diameter oder Durchschnitt der Seyte muß gleich groß seyn. An jede dieser zweyen Seyten können Gewichte von gleicher Schwere gehänget werden. Sind nun die zwei Seyten recht ausgesucht; so müssen sie, bey dem Anschlagen derselben, das Intervall einer Quint hervorbringen. Klingt eine gegen die andere zu hoch, und überschreitet die Quint; so ist es ein Zeichen, daß selbige zu schwach ist, und man nimmt eine stärkere. Oder, man verändert die zu tief klingende, und leset sich dafür eine feinere aus: denn sie ist zu stark. Auf diese Art wird so lange fortgefahren, bis man das Intervall einer reinen Quint gefunden; alsdann haben die Seyten ihr richtiges Verhältniß und sind wohl ausgesucht. Allein, wie schwer ist es nicht, solche gleichdicke Seyten anzutreffen? Sind sie nicht mehrentheils an einem Ende stärker, als an dem andern? Wie kann man mit einer ungleichen Seyte eine sichere Probe machen? Ich will also nochmals erinnern haben, daß man bey Auslesung der Seyten den möglichsten Fleiß anwenden, und nicht alles so hin auf Gerathewohl machen solle.

## §. 5.

Das bedaurlichste ist, daß unsere heutigen Instrumentmacher sich bey Verrichtung ihrer Arbeit so gar wenig Mühe geben. (c) Ja was noch mehr? Daß ein ieder nach seinem Kopfe und Gutgedünken so hin arbeitet, ohne einen gewissen Grund in einem oder dem andern Stücke zu haben. Zum Beispiel: Der Geigenmacher hat etwa durch die Erfahrung zu seiner Regel angenommen, daß bey einem niedern Zarge das Dach höher gewölbt seyn müsse; daß hingegen, wenn der Zarge hoch ist, das Dach etwas weniger gewölbt und erhöht seyn könne: und dieß wegen der Fortpflanzung des Klanges; damit nämlich der Klang durch das Niedere des Zarges oder des Daches nicht zu sehr unterdrückt werde. Er weis ferner, daß der Boden im Holze stärker als das Dach seyn

(c) Die Instrumentmacher arbeiten heut zu Tage freilich meistentheils nur nach Brod. Und eines theils sind sie auch nicht zu verdenken: man verlangt gute Arbeit, und will wenig dafür bezahlen.

## Primera parte de la Introducción.

produzcan intervalos en las proporciones adecuadas entre sí, y que, por tanto, generen las notas correctas. Quien desee tomarse la molestia puede probarlas según los principios matemáticos y comprobarlos en dos cuerdas de tripa bien tensadas, siendo una la cuerda La y otra la cuerda Mi, siendo una la cuerda Re y otra la cuerda La, o siendo una la cuerda Re y otra la cuerda Sol, pero siendo todas ellas lo más regulares posibles. Esto es, el diámetro o sección de la cuerda debe ser uniforme. A cada una de las dos cuerdas se le pueden atar sendos pesos equivalentes. De esta forma, si las dos cuerdas han sido bien elegidas, deberán producir el intervalo de quinta al ser golpeadas; sin embargo, si una cuerda sonara demasiado alta y sobrepasara la quinta, sería señal de que es demasiado fina, por lo que deberá elegirse una cuerda más gruesa. De igual forma, la cuerda que se quede baja será demasiado gruesa y deberá sustituirse por una más delgada. Hay que proceder de este modo hasta obtener una quinta perfecta, pues en este momento las cuerdas estarán correctamente escogidas según su verdadera proporción. Pero, ¡cuán difícil es encontrar cuerdas con grosor regular! ¿No suelen ser más gruesas en un extremo que en el otro? ¿Cómo se puede hacer una prueba con una cuerda irregular? Por ello os quiero recordar de nuevo que la elección de las cuerdas debe hacerse con la mayor diligencia posible y no al azar.

### §. 5.

Lo más lamentable es que los actuales constructores de instrumentos tengan tan poco cuidado en la elaboración de su trabajo<sup>c</sup>. En efecto, y aún más, que cada uno trabaje según su propio entender y forma de hacer, sin tener motivos justificados en sus obras. Por ejemplo, el constructor de violines puede haber llegado por experiencia a la norma de que cuando las cubiertas laterales sean bajas la tabla deberá ser más arqueada; y de que, por el contrario, cuando las cubiertas laterales sean altas, la tabla deberá estar menos elevada y arqueada, todo ello persiguiendo una mayor proyección del sonido, de forma que el sonido no se atenúe por la estrechez entre las paredes y la tabla. Además, sabe que la madera de la tabla del fondo debe ser más gruesa que la de la tabla superior,

---

<sup>c</sup> La mayoría de constructores de instrumentos trabajan actualmente para ganarse la vida, de lo que, por otra parte, no se les puede culpar. La gente demanda buen servicio pero quiere pagar poco por él.



seyn müsse; daß sowohl das Dach als der Boden in der Mitte mehr Holz als auf den Seiten haben sollen; daß übrigens eine gewisse Gleichheit in der sich verlierenden oder allmählig wieder anwachsenden Holzdicke zu beobachten sey, und er weis solche durch den Greisirkel zu untersuchen, u. s. f. Woher kömmt es denn, daß die Violinen so ungleich sind? Woher kömmt es, daß eine laut, die andere still klinget? Warum hat diese einen, so zu sagen, spißigen; jene einen recht hölzernen; diese einen rauhen, schreienden; jene einen traurigen und betäubten Ton? Man darf nicht viel fragen. Alles dieses rühret von der Verschiedenheit der Arbeit her. Ein ieder bestimmet die Höhe, die Dicke, u. s. w. nach seinem Augenmaaß, ohne sich auf einen zureichenden Grund fussen zu können: folglich geräth es einem gut, dem andern schlecht. Dieß ist ein Uebel, welches der Musik wirklich viel von ihrer Schönheit entziehet.

## §. 6.

In diesem Stücke könnten die Herren Mathematiker ihren Ruhm verewigen. Der gelehrte Herr M. Lorenz Mizler, hat vor einigen Jahren schon den nie genug zu rühmenden Vorschlag gethan, eine Gesellschaft musikalischer Wissenschaften in Deutschland anzulegen. Sie hat auch wirklich schon im Jahr 1738. ihren Anfang genommen. Es ist nur zu bedauern, daß eine solche edle Bestrebung nach der redlichen Verbesserung der musikalischen Wissenschaften nicht allezeit reichlich unterstützet wird. Das ganze musikalische Reich wüßte es einer solchen gelehrten Gesellschaft nimmer genug zu verdanken, wenn sie den Instrumentmachern ein so nützbares Licht anzündete, dadurch der Musik eine ungemeyne Zierde zuwachsen könnte. Man wird es mir ja nicht verargen, wenn ich ganz aufrichtig sage: daß an genauer Untersuchung der Instrumente mehr lieget, als wenn man durch die Bemühung vieler Gelehrten endlich vom Grunde erörtert: warum zwo unmittelbar auf einander folgende Octaven oder Quinten nicht wohl in das Gehör fallen. Bey rechtschaffenen Componisten sind sie ohnehin schon längst des Landes verwiesen: und es ist genug, daß sie, wegen ihrem allzuvollkommenen Verhältniß, dem aufmerksamen Ohr, da es eben eine Veränderung erwartet, durch sträfliche Wiederholung zur Last fallen. Ist es denn nicht mehr in Betrachtung zu ziehen, daß wir so wenig gute Instrumente sehen; daß selbige von so ungleicher Arbeit, und von so verschiedener Klangart sind: als wenn wir ganze Reihen papierener Intervallen ausmessen und hinschreiben; davon oft viele in der Ausübung wenig oder gar nichts nützen? Diese gelehrten Herren könn-

ten



## Primera parte de la Introducción.

que ambas deben ser más gruesas en el centro que a los lados, y que, además, debe mantenerse cierta regularidad en el incremento o disminución del grosor de la madera, lo cual puede examinar con el compás y objetos similares. ¿Cómo puede ocurrir entonces que los violines difieran tanto entre sí? ¿Cómo puede ocurrir que unos suenen potentes y otros débiles? ¿Por que tienen unos, por así decirlo, un sonido punzante mientras otros suenan a madera; por qué producen algunos un sonido áspero y chillón, mientras otros dan un sonido triste y atenuado? No se puede preguntar mucho sobre ello. Todo esto deriva de la diferencia entre el trabajo de un hombre y el de otro. Ellos deciden sobre la altura, el grosor, etc., a vista, nunca basándose en principios fijos, por lo que unos logran éxito y otros fracasan. Éste es un defecto que priva a la música de gran parte de belleza.

### §. 6.

En este apartado, los señores matemáticos podrán extender su fama. El estudioso señor **M. Lorenz Mizler** hizo hace algunos años la nunca demasiado alabada propuesta de establecer una Sociedad de Ciencias Musicales en Alemania. Más tarde fue inaugurada en 1738. Sólo debemos lamentar que a un acontecimiento tan noble, que hubiera podido dar lugar una mejora sustancial en la ciencia de la música, no siempre se le diera soporte generoso. Todo el reino musical no hubiera sido nunca capaz de agradecer a tal instruida Sociedad, si ésta hubiese iluminado a los fabricantes de instrumentos, y, a través de esta actividad, la música hubiera aumentado su atractivo. Nadie interpretará mal mi franca afirmación de que es más importante el análisis exacto de los instrumentos que el esfuerzo de los científicos por probar por qué dos octavas o quintas consecutivas no suenan agradables al oído. En cualquier caso, los buenos compositores las han desterrado definitivamente, pues ya es suficiente que, en su proximidad, resulten repugnantes por su imperdonable repetición al oído que juzgue y espere variedad. ¿No deberíamos más bien considerar por qué encontramos tan pocos instrumentos buenos?, ¿por qué los hay con tal variación en la factura y en la calidad del sonido como si midiéramos y anotáramos filas enteras de intervalos sobre papel, muchos de los cuales apenas o aun nada sirven en la práctica? Estos instruidos caballeros

ten also durch eine nützliche Untersuchung, z. E. was für Holz zu einem Geiginstrumente das tauglichste? Wie solches am besten auszutrocknen wäre? (d) Ob nicht bey der Ausarbeitung das Dach und der Boden nach den Jahren (e) einander entgegen stehen sollten? Wie die Schweißlöcher des Holzes am besten zu verschliessen seyn, und ob nicht auch der innere Theil desswegen mit Fourniß ganz fein zu bestreichen, und was für Fourniß der tauglichste wäre? Hauptächlich aber, wie hoch, wie dick, u. s. f. das Dach, der Boden, und der Zarge seyn müssen? Mit einem Worte: durch ein richtiges System, wie eigentlich die Theile einer Geige sich gegen einander regelmässig verhalten sollen, könnten, sage ich, diese gelehrten Herren durch Hülfe der Mathematik, und mit Beyziehung eines guten Geigenmachers die Musik ungemein verbessern.

## §. 7.

Unterdessen bemühet sich ein fleißiger Violinist, sein Instrument durch Veränderung der Seyten, des Sattels und des Stimmstockes nach Möglichkeit zu verbessern. Hat die Violin einen grossen Körper, so werden unfehlbar grössere Seyten von guter Wirkung seyn: ist der Körper hingegen klein, so erfordert es eine kleinere Besetzung. (f) Der Stimmstock muß nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder seyn, und rechter Hand etwas wenig hinter dem Fuß des Sattels stehen. Es ist kein geringer Vortheil den Stimmstock gut zu setzen. Man muß ihn mit vieler Gedult öfters hin und her rücken; jedesmal durch Abspielung verschiedener Töne auf ieder Seyte den Klang der Geige wol untersuchen, und so lang auf diese Art fortfahren: bis man die Güte des Tones gefunden. Der Sattel kann auch viel beytragen. Z. E. Ist der Ton gar zu schreiend und durchdringend, oder, so zu reden, spitzig, folglich unangenehm: so wird er mit einem niedern, breiten, etwas dicken und sonderbar unten wenig ausgeschnittenen Sattel gedämpft. Ist der Ton an sich selbst schwach, still, und unterdrückt: so muß mit einem feinen, nicht zu breiten, anbey so viel es sich thun läßt, hohen, und  
unten

(d) Ich habe selbst eine Violin in Händen gehabt, deren Theile nach der Ausarbeitung, vor dem Zusammensetzen, mit recht gutem Erfolge im Rauchfang sind ausgetrocknet worden.

(e) Die Jahre nennet man die verschiedenen Züge, die sich im Holze zeigen.

(f) Bey hoher und tiefer Stimmung hat man das nämliche zu beobachten. Die dickern Seyten taugen ganz natürlich besser zur tiefen Stimmung, gleichwie die feinen bey der hohen Stimmung von besserer Wirkung sind.

## Primera parte de la Introducción.

podrían, opino yo, mejorar la música infinitamente y, con ayuda de las matemáticas y colaboración de un buen constructor de violines, llevar a cabo investigaciones útiles como, por ejemplo, cuál es la mejor madera para los instrumentos de cuerda, cuál es la mejor forma de secarla<sup>d</sup>, si las tapas superior e inferior deben coincidir en los nudos de la madera<sup>e</sup>, cómo se pueden cerrar mejor los poros de la madera y si, con este fin, el interior no debería barnizarse también, qué tipo de barniz sería en este caso el más adecuado y, sobre todo, qué altura, grosor, etc. deben tener las tapas y las paredes laterales. En una palabra, cómo, de acuerdo con un **sistema** definido, se relacionan entre sí las partes del violín.

### §. 7.

Mientras tanto, el violinista aplicado se esforzará lo posible en mejorar su violín en la medida de lo posible cambiando las cuerdas, el puente y el alma. Si el violín tiene un cuerpo de gran tamaño, las cuerdas gruesas producirán, inequívocamente, un mejor resultado, mientras que si, por el contrario, el cuerpo del violín es pequeño, será preferible encordarlo con cuerdas delgadas<sup>f</sup>. El alma no debe ser ni muy larga ni muy corta y debe estar situada en el lado derecho, ligeramente por detrás del pie del puente. No se debe subestimar la correcta colocación del puente. Hay que ir deslizándolo muchas veces pacientemente, probando cada vez el sonido del violín mediante varias notas en cada cuerda, continuando de esta forma hasta obtener el mejor sonido posible. El puente también afecta en gran medida al sonido. Así, por ejemplo, si el sonido fuera demasiado chillón y penetrante, o, por así decirlo, punzante y por ello desagradable, podría atenuarse usando un puente más bajo, ancho y grueso que hubiera sido cortado ligeramente en su parte inferior. Si el sonido fuera demasiado débil, suave y tenue, deberá usarse un puente delgado, no demasiado ancho y tan alto como sea posible,

---

<sup>d</sup> En cierta ocasión tuve un violín entre mis manos cuyas partes, antes de ser ensambladas, habían sido secadas con humo, con gran éxito.

<sup>e</sup> Los anillos que aparecen en la madera se denominan nudos [en alemán, *Jahre*, literalmente años].

<sup>f</sup> Lo mismo puede observarse con las afinaciones aguda y grave. Las cuerdas gruesas son naturalmente adecuadas para las afinaciones graves, al igual que las delgadas dan mejor resultado con afinaciones más agudas.

unten sowohl als in der Mitte viel ausgeschnittenen Sattel geholfen werden. Solcher muß aber überhaupts von einem recht feinen, wohl geschlossenen, und ausgetrockneten Holze seyn. Uebrigens hat der Sattel seinen Ort auf dem Dache der Violin in der Mitte der zweenen Ausschnitten, welche in der Gestalt eines la-

teinischen **S** Buchstabens auf beyden Seiten angebracht sind. Damit aber

der Klang nirgends unterdrückt werde: so muß das Bretchen, an welches die Seyten festgemacht sind, und welches man, nach dem gemeinen Waidspruche, das Sattelfest nennet, an das unten deswegen eingesteckte Zäpfchen also eingehängt werden, daß es mit dem untern und schmahlen Ende weder über das Dach der Violin herein, noch hinaus reiche, sondern demselben völlig gleich stehe. Man muß endlich auch sein Instrument immer reinlich halten, und absonderlich die Seyten und das Dach, bevor man zu spielen anfängt, allezeit von dem Staub und Koliphon säubern (a).

Dieses wenige mag inzwischen einem fleißig Nachdenkenden schon genug seyn; bis gleichwohl sich jemand hervor thut, welcher, nach meinem Wunsche, diesen meinen kleinen Versuch erweiteret, und alles in ordentliche Regeln bringet.

- (a) Colophonium wird aus gereinigtem Harz gemacht, und man schmiert mit demselben die über den Geigebogen gezogene Pferdhaare; damit sie die Seyten scharfer angreifen. Man muß aber den Bogen nicht zu sehr schmieren; sonst wird der Ton rauh und dumpficht.



## Primera parte de la Introducción.

muy recortado en el centro y en la parte inferior. Un puente de este tipo tiene que ser, sobre todo, de madera muy buena, seca y con los poros bien cerrados. Además, el puente debe estar situado sobre la tabla superior del violín en medio de las dos aperturas con forma de letra latina [eses], a ambos lados del mismo. Para evitar cualquier atenuación del sonido, la pequeña pieza de madera a la que las cuerdas se atan, comúnmente denominado cordal, debe estar enganchado a las pequeñas insertadas con este fin de tal forma, que el extremo inferior y más estrecho ni sobresalga de la tabla del violín ni quede dentro de su superficie, sino al mismo nivel. Por último, habrá que conservar limpio el violín y se deberán limpiar sobre todo la tabla superior y las cuerdas del polvo y la resina antes de empezar a tocar<sup>g</sup>.

Estos pequeños consejos deben resultar suficientes para una mente pensante; hasta que alguien se adelante y, tal y como es mi deseo, amplíe estas breves instrucciones mías, poniendo todo en orden correcto.

---

<sup>g</sup> La resina está fabricada a partir de resina purificada y se extiende a lo largo de las cerdas del arco de forma que se adhieran mejor. Pero no se debe abusar de ella para no producir un sonido áspero y sordo.



## Der Einleitung zweyter Abschnitt.

### Von dem Ursprunge der Musik, und der musikalischen Instrumenten.

#### §. 1.

Nachdem nun die Wesenheit der Violin erkläret worden, sollte man auch etwas von dem Ursprunge derselben beybringen; um dem Anfänger die Abkunft seines Instruments einigermaßen bekannt zu machen. Allein, je weiter man in das Alterthum hinein siehet; je mehr verliert man sich, und geräth auf ungewisse Spuren. Es liegt fast alles auf ungewissem Grunde; und man findet in der That, mehr fabelhaftes als wahrscheinliches.

#### §. 2.

Der Musik überhaupts gehet es eben nicht viel besser. Man hat zu dieser Stunde noch keine vollständige musikalische Historie. Wie viele raufen sich nicht fast nur um den Namen, Musik? Einige glauben das Wort Musik komme von den Musen, welche als Göttinnen des Gesanges verehret worden. Andere nehmen es vom griechischen *μῦσαι*, welches fleißig nachforschen, und untersuchen heißt. Viele halten dafür, es habe seinen Ursprung von Moys (a), welches in egyptischer Sprache ein Wasser, und Icos, so eine Wissenschaft bedeutet (b): daß es also eine bey dem Wasser erfundene Wissenschaft anzeige; und zwar, weil einige wollen, das Geräusch des Nilflusses habe zur Erfindung der Musik Anlaß gegeben: denen aber jene widersprechen, die es dem Gesäuse und Gepfeife des Windes oder dem Gesange der Vögel zuschreiben. Endlich wird es auch mit gutem Juge von dem griechischen *Μῦσα* hergeleitet, welches eigentlich

(a) Margarita Philosophica, Lib. 5. Musicae speculativæ, Tract. 1. Cap. 3. Impress. Basileae 1508.

(b) Zacharias Tevo nel suo Musico Testore. P. 2. C. 7. pag. 10. Stamp. in Venezia 1706.

## **Segunda parte de la Introducción. Sobre el origen de la música y de los instrumentos musicales.**

### **§. 1.**

Habiendo explicado la naturaleza del violín, deberían añadirse algunas palabras acerca de su origen, de modo que el que se inicie conozca algo de su procedencia. Pero cuanto más nos alejamos en la historia, más nos perdemos y nos adentramos en caminos inciertos. Gran parte de ella está fundada sobre una base incierta y, en efecto, en ella encontramos más de fabuloso que de verosímil.

### **§. 2.**

No es mucho mejor en lo que se refiere a la historia de la música. En nuestros días todavía no disponemos de una historia de la música completa. ¿Cuántos no discuten acerca del mismo nombre de la **música**? Algunos creen que la palabra **música** deriva de las **musas**, a las que se les adoró como diosas del canto. Otros la derivan del término del griego  $\mu\tilde{\omega}\delta\alpha\iota$ , que significa investigar minuciosamente y examinar. Muchos afirman que tiene su origen en *Moys*<sup>(a)</sup>, que en lengua egipcia significa agua, y en *Icos*, que significa ciencia<sup>(b)</sup>: es decir, que se trata de una ciencia surgida del agua; concretamente, como algunos quieren creer, el sonido del río Nilo fue el origen del descubrimiento de la música. Otros niegan esto y lo atribuyen al soplo y al silbido del viento o al canto de los pájaros. Por último, se presume con fundamento que derive del griego  $\text{Μοῦσα}$ , que realmente

---

<sup>(a)</sup> *Margarita Philosophica*, Lib. 5. *Musicae speculativa*, Tract. 1. Cap. 3. Impreso en Basilea, 1508. [Se trata de una enciclopedia generalista compilada en 1503 por Gregor Reisch y editada por primera vez en Freiburg por Schott. La edición de Basilea citada por Mozart estuvo a cargo de Schott y Furter. La última edición de este libro se publicó en Venecia en 1600 y estuvo a cargo del traductor italiano Jacomo Antonio Somascho. Esta enciclopedia está compuesta por doce libros y trata las siete artes liberales. De ellos, dos son de contenido musical, según la tradicional división entre música especulativa y práctica. La cita referida se refiere al libro *De principis musicae. Tractatus primus. De musicae laudibus de utilitate.*]

<sup>(b)</sup> Zacharias Tevo: *Musico Testore*, P. 2. C. 7. pag. 10. Impreso en Venecia, 1706. [Impresión veneciana a cargo de Bortoli. Actualmente puede consultarse en TEVO, Zaccaria: *Il musico testore*, Forni, Bologna 1969.]

eigentlich ein aus dem hebräischen entsprungenes Wort ist. Denn es heißt so viel als  $\text{קָנַח}$ ; nämlich: ein vortreffliches und vollkommenes Werk, welches zur Ehre Gottes ausgedacht und erfunden worden (c). Der Leser wähle sich, was ihm beliebt. Ich will nichts entscheiden.

## §. 3.

Was können wir denn von der Erfindung und den Erfindern der Tonkunst gewisses sagen? Man ist auch in diesem Stücke so uneinig, daß es mehrentheils auf Muthmassungen hinaus läuft. Jubal hat das Zeugniß der H. Schrift für sich: wo er der Vater derjenigen genennet wird, welche auf Citharn und Orgeln spielten (d). Und einige glauben, daß nicht Pythagoras, wie man doch sonst vor gewiß (e) behauptet, sondern selbst der Jubal durch die Hammerschläge seines Bruders des Tubal, welcher ein Schmidt solle gewesen seyn, die Verschiedenheit der Töne erfunden habe (f). Vor der Sündflut wird ausser dem Jubal keines Musikverständigen in der H. Schrift gedacht. Ob nun also die Musik mit der allgemeinen Weltstrafe zu Grunde gegangen; oder ob nicht Noe (g), oder einer seiner Söhne solche mit sich in die Arche genommen, davon haben wir keine Nachrichten. Nur das wissen wir, daß die Egyptier solche erstlich wieder empor gebracht; von welchen sie auf die Griechen, von diesen aber auf die Lateiner gekommen ist.

## §. 4.

Wollen wir die alten und neuen Instrumente gegen einander halten? Da werden wir auf lauter ungewisse Wege gerathen, und immer im Finstern wandeln. Wer belehret uns denn, was die ehemaligen Harfen, Citharn, Orgeln, Lehern, Pfeifen, u. s. f. eigentlich für Instrumente gewesen? Wir wollen hören, was ein ganz neues und kostbares Buch (h) von einem Instrumente, dessen

B 2

Jubal

(c) Mich. Prætor. Syntagm. Mus. T. I. p. 38.

(d) Genesis IV, 21.

(e) Franchini Gafuri Theorica Musicæ, Lib. I. Cap. 8. Impres. Mediolani 1492.

(f) [Petrus Commestor in Historia Scholastica.] Marg. Phil. L. 5. Tract. 1. C. 4. Tevo P. I. C. II.

(g) Man spricht auch Noah.

(h) Neue Sammlung der merkwürdigsten Reise geschichten. 2. Buch. 60. Blatt. §. 20.



## Segunda parte de la Introducción.

proviene de un término hebreo. Pues מִשְׁעָן hace referencia a una obra excelente y perfecta, concebida e inventada para honrar a Dios<sup>(c)</sup>. El lector elegirá la opción que prefiera. Yo no me decantaré por ninguna.

### §. 3.

¿Qué podemos decir sobre la invención y los inventores del arte de la música con certeza? A este respecto hay tan poca unanimidad que la mayor parte de lo que se afirma no es sino conjetura. **Jubal** tiene el apoyo de las Sagradas Escrituras, en las que se le denomina padre de **aquellos que tocan la cítara y el órgano**<sup>(d)</sup>. Y algunos creen que no fue **Pitágoras**, como se creía<sup>(e)</sup>, sino el mismo **Jubal** quien, al escuchar los golpes de martillo de su hermano **Tubal**, de quien se dice que debió de ser herrero, descubrió la diferencia entre las notas<sup>(f)</sup>. En las Sagradas Escrituras sólo se menciona como músico a Jubal antes del diluvio. No nos consta que la música desapareciera con el castigo general al mundo o si **Noé**<sup>(g)</sup> o alguno de sus hijos la tomara consigo en el arca. Sólo sabemos que reapareció de nuevo entre los egipcios, de quienes la tomaron los griegos y más tarde los romanos.

### §. 4.

Si comparamos los instrumentos antiguos con los nuevos nos adentraremos en caminos oscuros e inseguros. ¿Quién nos puede informar acerca de qué tipo de instrumentos fueron realmente las antiguas arpas, cítaras, órganos, liras, gaitas, etc.? Atendamos a la información que nos proporciona un libro reciente y valioso<sup>(h)</sup> sobre un instrumento del que

---

<sup>(c)</sup> Michael Prætorius: *Syntagma Musicum*, T.I. p. 38. [Tomo primero, *Musica artis analecta*. Puede consultarse actualmente en la edición facsímil de Bärenreiter a cargo de Karl Votterle, 2001.]

<sup>(d)</sup> Gen. 4, 21. [“Tuvo un hermano llamado Iubal, que fue el padre de los que tocan la cítara y la flauta.”]

<sup>(e)</sup> Franchino Gaffurio: *Theorica Musicæ*, Lib. 1. Cap. 8. Impreso en Milán, 1492. [Puede consultarse la edición a cargo de Ilde Illuminati y Fabio Bellissima, Edizioni del Galluzzo, Florencia, 2005.]

<sup>(f)</sup> Petrus Comestor: *Historia Scholastica*. [Se trata de una paráfrasis bíblica escrita en el siglo XII, utilizado en el curriculum universitario hasta el siglo XV y traducido a lenguas vernáculas. Existe una nueva edición de la misma a cargo de Agneta Sylvan, Brepols, Turnhout 2004.] *Margarita Philosophica*, L. 5. Tract. 1. C. 4. [cf. supra] Tevo, P. 1. C. 11. [cf. supra]

<sup>(g)</sup> También llamado **Noah**.

<sup>(h)</sup> *Neue Sammlung der merkwürdigsten Reisebeschichten*. Libro 2º, p. 60, cap. 20. [Escrito por Johann Michael von Loen (1694-1776) en veintinueve volúmenes y publicado por los hermanos Van Düren en Frankfurt y Leipzig a partir de 1748. Existe una edición de 1973 comprendida en el catálogo Harold Jantz de literatura barroca alemana que incluye índices y referencias bibliográficas y una más actual a cargo de las ediciones Kessinger Publishing, Whitefish, MT, 2010.]

Jubal der Erfinder seyn soll, uns weitläufig erzählt: Das Instrument *Cinyra*, heißt es, war auch bey den Phönicern, und Syrern gebräuchlich. Die Hebräer nannten es *Kinnor*; die Chaldäer *Kinnora*, und die Araber *Kinnara*. Dieses Instrument soll von dem Jubal erfunden und also schon lange vor der Sündflut bekannt gewesen seyn (i). Es soll dasjenige seyn, worauf David vor dem König Saul gespielt (k), und welches man gemeinlich für eine Harfe hält. Es war aus Holz gemacht (l) mit zehen Seyten überzogen, und wurde auf der einen Seite mit einer Schlagfeder gerührt, auf der andern aber mit den Fingern gegriffen, u. s. w. (m). Mit was für einem unserer heutigen Instrumenten könnte man wohl dieses *Kinnor* vergleichen? Es sind ja alle weit davon unterschieden. Der Bericht selbst gründet sich auf Muthmaßung, und die musikalischen Wörterbücher sind zum Theil anderer Meinung. Die gelehrten Herren Verfasser dieses ansehnlichen Werkes haben sich alle Mühe gegeben bey ihren Nachrichten, so viel immer möglich, auf den Grund zu sehen. Allein, die Klingzeuge der Musik betreffend, bekennen sie die Ungewißheit in folgenden Worten, (n): Bey Verehrung des vom Nebucadnezar aufgerichteten Bildes, erwähnt der Prophet Daniel der Posaunen, Trommeten, Harfen, Psalter, Lauten, und allerley Seytenspiels, u. s. w. (o). Wir wollen aber dem Leser nicht gut dafür seyn, ob die hier angedeutete Instrumente eben auch so ausgesehen haben, wie diejenige, die wir heut zu Tage so nennen (p). Man hat also wenig oder gar keine sichere Nachricht mehr von der wahren Beschaffenheit der alten Instrumenten.

## §. 5.

Nicht viel gründlicher finden wir, wenn wir auf die Erfinder der musikalischen Klingzeuge zurücke sehen. Der so beruffenen Leyer der Alten streitet man heute

(i) I. Mos. 4, 21.

(k) I. Sam. 16, 16. 23.

(l) I. König. 10, 12. 2. Chron. 9, 11.

(m) Joseph. Antiq. Lib. 7. Cap. 10.

(n) In dem ersten Buch, 68. Blatt. §. 67.

(o) Cap. 3 5.

(p) Man lese, was Calmet in seinem *Commentaire sur les Pseaumes* von der Musik der Alten angemerkt hat.

se dice que Jubal fue su inventor. **El instrumento llamado Cinyra también era usado por los fenicios y los sirios . Los hebreos lo llamaban Kinnor** [Según Pedrell, uno de primeros instrumentos musicales mencionados en la Biblia, consistente en una pequeña arpa de madera de ciprés o ébano con forma triangular y dotada de nueve cuerdas de tripas de camello. Se difundió entre los pueblos orientales, griegos y romanos.], **los caldeos, Kinnora, y los árabes, Kinnara. Jubal debió de inventar este instrumento que ya era, por tanto, conocido mucho antes del Diluvio<sup>(i)</sup>. Debió de ser el mismo en el que David tocó ante el rey Saúl<sup>(k)</sup> y que comúnmente se conocía como arpa. Estaba fabricado en madera<sup>(l)</sup>, encordado con diez cuerdas y mientras era pulsado por una parte con un plectro se rasgaba por la otra con los dedos, etc.<sup>(m)</sup>. ¿Con cuál de nuestros instrumentos actuales podríamos comparar este Kinnor?** Todos ellos son completamente diferentes. El mismo relato se basa en conjeturas y los diccionarios musicales tienen otra opinión. Los editores instruidos de esta importante obra han tomado gran cuidado en dar una base razonable a sus datos. Sólo en lo que respecta a los instrumentos musicales, reconocen su incertidumbre con las siguientes palabras<sup>(n)</sup>: **Al adorar la imagen erigida por Nabucodonosor, el profeta Daniel menciona trombones, trompetas, arpas, salterios, laúdes y todo tipo de instrumentos de cuerda<sup>(o)</sup>. Sin embargo, no podemos garantizar al lector que estos instrumentos tuvieran el mismo aspecto que los que actualmente reciben el mismo nombre.<sup>(p)</sup>** Así, tenemos poca o ninguna información sobre la verdadera existencia de los instrumentos antiguos.

## §. 5.

No tenemos mayor certeza cuando investigamos sobre los inventores de los instrumentos musicales. Todavía se discute sobre el origen de la antigua lira.

---

<sup>(i)</sup> Gen. 4, 21. [cf. supra]

<sup>(k)</sup> 1 Sam. 16, 16 [“Basta con que nuestro señor lo ordene, ya que tus servidores estamos para atenderte, y buscaremos a un hombre que sepa tocar la cítara, y en cuanto se deje caer sobre ti el mal espíritu, él tocará y tú te mejorarás.”], 23 [“Y así, cuando el espíritu de Dios maltrataba a Saúl, David tomaba la cítara y la tocaba; eso le hacía bien a Saúl, se sentía aliviado y el mal espíritu se alejaba de él.”].

<sup>(l)</sup> 1 Re. 10, 12. [“Con la madera de sándalo el rey hizo un balcón para la Casa de Yavé, y otro para su palacio. Igualmente mandó hacer con esa madera cítaras y arpas para los músicos; nunca se había visto tal cantidad de sándalo.”] 2 Crón. 9, 11 [“Con la madera de sándalo el rey hizo pisos para la casa de Yavé y la casa del rey, cítaras y salterios para los cantores. No se había visto nunca en la tierra de Judá semejante madera.”]

<sup>(m)</sup> Josefo: *Antigüedades judías*, Lib. 7. Cap. 10. [Consúltese actualmente JOSEFO, F., *Antigüedades judías*, editado por José Vara Donado en Akal, Madrid, 1997.]

<sup>(n)</sup> En el primer libro, p. 68, cap. 67. [ídem]

<sup>(o)</sup> Cap. 3, 5. [ídem]

<sup>(p)</sup> Léase lo que Calmet indica en su *Commentaire sur les Psaumes* sobre la música de los antiguos. [Dom Antoine Augustin Calmet (1672-1757), abad de Senones, publicó entre 1707 y 1716 su *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament* en veintitres tomos. Pronto se publicó su traducción latina, publicada entre otros lugares en Augsburgo en 1756 en ocho volúmenes y a la que pensamos L. Mozart debió de referirse en esta cita. Los tomos décimo y undécimo corresponden a *Commentaire sur les Psaumes* y pueden consultarse en la web [http://jesusmarie.free.fr/augustin\\_calmet.html](http://jesusmarie.free.fr/augustin_calmet.html)]

heute noch ihren Vater an. Diodor sagt: Daß Merkur nach der Sündflut den Lauf der Sterne, die Zusammenstimmung des Gesanges und der Zahlen Verhältniß wieder erfunden habe. Er soll auch der Erfinder der Leyer mit 3. oder 4. Seyten seyn. Diesem stimmen bey Homer und Lucian: Lactantius aber schreibt die Erfindung der Leyer dem Apollo zu; Plinius hingegen will den Amphion zum Urheber der Musik machen (q). Und wenn endlich Merkur durch die mehrern Stimmen das Recht zu seiner Leyer behält (r), solche auch nach ihm erst in die Hände des Apollo und Orpheus gekommen ist (s): wie läßt sich solche mit einem unserer heutigen Instrumenten vergleichen? Ist uns denn die eigentliche Gestalt dieser Leyer bekannt? Und können wir etwa den Merkur zu dem Urheber der Geiginstrumenten angeben? Bevor ich hier weiter gehe, will ich einen Versuch wagen, und den Anfängern zu Lieb nur im Kleinen, eine ganz kurze musikalische Geschichte entwerfen.

## Versuch

### einer kurzen Geschichte der Musik.

**G**ott hat dem ersten Menschen gleich nach der Erschaffung alle Gelegenheit an die Hand gegeben, die vortreffliche Wissenschaft der Musik zu erfinden. Adam konnte den Unterschied der Töne an der menschlichen Stimme bemerken; er hörte den Gesang verschiedener Vögel; er vernahm eine abwechselnde Höhe und Tiefe durch das Gepfeife des zwischen die Bäume dringenden Windes: und der Werkzeug zum Singen war ihm ja von dem gütigen Erschaffer schon zum voraus in die Natur gepflanzt. Was soll uns denn abhalten zu glauben, daß Adam von dem Trieb der Natur bewogen, eine Nachahmung z. E. des so anmuthigen Vogelgesanges u. s. f. unternommen, und folglich eine Verschiedenheit der Töne in etwas gefunden habe. Dem Jubal sind seine Verdienste nicht abzuspreehen; denn die H. Schrift selbst beehret ihn, mit dem Titel eines Musikvaters:

B 3

vaters:

(q) Giuseppe Zarlino. Instit. & Dimost. di Musica. P. I. C. 1.

(r) Tevo, P. I. C. 12. pag. 11. [Roberti Stephani Thesaurus Linguae Lat. sub Voce Chelys.]

(s) Dittionario univ. di Efraimo Chambers sub Voce Lyra. Und Polidorus Vergilius de rerum Invent. pag. 51. & 52.



## Segunda parte de la Introducción.

**Diodoro** dice que **Mercurio**, después del diluvio, redescubrió la senda de las estrellas, la armonía del canto y las relaciones entre los números. También se le supone inventor de la lira de tres y cuatro cuerdas. **Homero** y **Luciano** coinciden en ello, pero **Lactancio** atribuye la invención de la lira a **Apolo**, mientras que **Plinio** afirma que **Anfión** fue el creador de la música.<sup>(q)</sup> E incluso si Mercurio ha sido aclamado por la mayoría como el legítimo inventor de la lira,<sup>(r)</sup> que después de él cayó en manos de Apolo y Orfeo,<sup>(s)</sup> ¿cómo pueden compararse estos instrumentos con los contemporáneos? ¿Acaso conocemos la forma de aquella lira? Y, ¿cómo podemos asumir con certeza que Mercurio fuera el creador de los instrumentos de la familia del violín? Antes de ir más lejos, me aventuraré a hacer un breve esbozo sobre la historia de la música para los principiantes.

### Breve historia de la música

Inmediatamente después de la creación, Dios proporcionó a los primeros seres humanos toda oportunidad para inventar la excelente ciencia de la música. **Adán** era capaz de diferenciar los tonos en la voz humana, oía el canto de las diferentes aves, percibía como cambiaba de los graves a los agudos el silbido del viento a través de los árboles y el buen Creador ya le había dotado de la habilidad de cantar por naturaleza desde el principio. De este modo, ¿qué es lo que nos previene de creer que **Adán**, incitado por las necesidades de la naturaleza, probara a imitar, por ejemplo, los alegres cantos de las aves, y descubriera en ellos la gran variedad tonal? No podemos negar el mérito de Jubal, pues incluso las Sagradas Escrituras lo honran con el nombre de Padre de la Música.

---

<sup>(q)</sup> Giuseppe Zarlino, *Institutioni et dimostrationi di musica*, P.I, C. 1. [El tratado está dividido en cuatro partes y fue publicado por primera vez en Venecia en 1602 por Antonio y Giacomo de Franceschi. A pesar del diferente título, parece que su contenido recopila los tratados *Institutione Armoniche* y *Dimostrazioni Armoniche*, de los que existen ediciones modernas consultables. Véase las ediciones facsímil a partir de las ediciones venecianas de ambos tratados publicadas por Broude Brothers, Nueva York, 1965.]

<sup>(r)</sup> Tevo, P.1, C. 12, pag 11. [cf. supra] Roberti Stephani *Thesaurus Linguae Latinae* bajo la entrada *Chelys* [La obra de Estienne fue publicada por primera vez en 1572 en Ginebra, pero suponemos que L. Mozart consultaría la impresión de los Thurnis en Basilea, 1740-1743. Existe una versión moderna de la misma a cargo de las ediciones Culture et Civilization, Bruselas, 1964.]

<sup>(s)</sup> *Dizionario universale delle arti e scienze* de Efraimo Chambers bajo la entrada *Lyra* [Esta obra enciclopédica en nueve volúmenes de Efraimo Chambers (1680-1740) apareció en 1728 y fue publicada en 1748 en su traducción al italiano por Presso Giambatista Pasquali en Venecia. La *Cyclopaedia* original puede consultarse actualmente en su versión digitalizada por la Universidad de Wisconsin.] y Polidoro Virgilio, *De rerum inventoribus libri octo*, pag. 51 y 52.

ra'ers: und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Musik entweder durch den Noe selbst oder durch einen seiner Söhne in die Arche, und nach der Sündflut durch Unterweisung auf die Egyptier gekommen; von denen sie nachgehends die Griechen erlernt, sich in Verbesserung derselben viele Mühe gegeben, und solche endlich auf die Lateiner und andere Völker gebracht haben. Ob aber Cham und sein Sohn Mestaim eben diejenigen waren, davon finden sich keine gründlichen Anzeigen in der H. Schrift (t). Daß zu Labans und Jakobs Zeiten die Musik schon wieder getrieben, ja so gar zum Geleite der Abreisenden als ein Ehrenzeichen gebraucht worden, ist ganz gewiß; weil Laban zu Jakob sprach: Warum hast du ohne mein Wissen fliehen, und mirs nicht anzeigen wollen, daß ich dich mit Freuden, mit Gesang, mit Trummen, und Citharn begleitet hätte? (u) Das Lied der Maria, (x) und wie sie mit andern Weibern bey dem Durchzuge durch das rothe Meer auf der Trumme spielte, ist bekannt (y). Nicht weniger weis man aus der Schrift, daß Moses zwey Posaunen unter gewissen Regeln zu blasen verordnet hatte (z). Man weis das Blasen der Leviten, davon die Mauern der Stadt Jericho einstürzten (aa). Man weis die musikalischen Anstalten, die David gemacht hatte (bb). Und daß man zu seiner Zeit schon vielerley Instrumente gehabt habe, ließt man aus den Aufschriften seiner Psalmen. Assaph der Sohn des Barachias war sein Capellmeister, und Jehiel über die Instrumente gesetzt; man mag ihn also einen Concertmeister nennen (cc). Die Propheten bedienten sich der Musik, wenn sie weissagen wollten: Saul kann uns dessen ein Zeuge seyn (dd). Und in der H. Schrift lesen wir es von den Kindern des Assaph, des Heman und des Idithun (ee). Daß nächst den Hebräern die Griechen die ältesten Musikverständigen gewesen, ist gar nicht zu zweifeln. Es sind uns

Merkur,

(t) Kircherus war dieser Meynung, und Tevo schreibt es in seinem Musico Testore, Cap. 12. pag. 11.

(u) Genesis 31, 27.

(x) Maria, die andere Mirjam nennen, war Moses und Aarons Schwester.

(y) Exod 15. 20. & 21.

(z) Num 10, 2.

(aa) Josue 6, 4. & seq.

(bb) I. Paralip. 15. 16. & seq. nicht weniger Cap. 23 5. 30.

(cc) I. Paralip. 16. 5.

(dd) I Regum 10 5. & 10.

(ee) I Paralip. 25. 1, 2, 3, 4, 5, 6, andere sprechen auch Jedithun.

## Segunda parte de la Introducción.

Pues no es improbable que la enseñanza de la música, bien a través del mismo Noé o de alguno de sus hijos en el arca, llegara hasta el pueblo egipcio después del diluvio, de quien la tomarían más tarde los griegos. Estos hicieron gran esfuerzo por mejorarla y finalmente la extendieron a los romanos y a otros pueblos. Pero no encontramos indicaciones en las Sagradas Escrituras al respecto de si fueron concretamente **Cam** y su hijo **Mizraim**<sup>(t)</sup>. Es bastante cierto que en la época de **Labán** y **Jacob** la música había avanzado bastante, e incluso se utilizaba para honrar a aquéllos que partían de viaje. Pues **Labán** dijo a **Jacob**: **¿Por qué has salido sin que lo supiera y no has querido mostrármelo? Yo te hubiera acompañado con alegría, con cánticos, con tambores y cítaras**<sup>(u)</sup>. Conocemos la canción de María<sup>(x)</sup> y también el hecho de que, con otras mujeres, tocara el tambor durante la travesía del Mar Rojo.<sup>(y)</sup> Por las Escrituras, tampoco desconocemos que **Moisés** hacía tocar dos trombones, según determinadas reglas<sup>(z)</sup>. Sabemos del sonar de los Levitas, que causó la caída de las murallas de la ciudad de **Jerico**<sup>(aa)</sup>. Conocemos las interpretaciones musicales ejecutadas por **David**<sup>(bb)</sup>. Y conocemos por la lectura de los Salmos que en este tiempo existían diferentes tipos de instrumentos. **Asaf**, hijo de **Berequías**, era director y los instrumentos estaban bajo el mando de **Jeiel**, que por ello puede ser calificado como concertino<sup>(cc)</sup>. Los Profetas se servían de la música cuando querían profetizar; **Saúl** nos puede servir como muestra<sup>(dd)</sup>. Y las Sagradas Escrituras también hablan de los hijos de **Asaf**, **Hemán** y **Jedutún**<sup>(ee)</sup>. No hay duda de que fueron los griegos quienes sucedieron a los hebreos en el estudio de la música. Conocemos a **Mercurio**,

---

<sup>(t)</sup> Kircher también mantenía esta opinión [Se refiere a Athanasius Kircher (1602-1680), investigador jesuita de notable influencia. Su tratado sobre música, *Musurgia universalis*, fue publicado en 1650 y puede consultarse en el Service Commun de la Documentation de l'Université de Strasbourg: <http://num-scd-ulp.u-strasbg.fr:8080/465/>], y Tevo la describe en su *Musico Testore*, Cap. 12, p. 11 [cf. supra].

<sup>(u)</sup> Gen. 31, 27. [“¿Por qué has huido en secreto engañándome? ¿Por qué no me avisaste? Yo habría hecho una fiesta para despedirte, con cantos y cítaras y tambores.”]

<sup>(x)</sup> María, también llamada Míriam, fue la hermana de Moisés y Aarón.

<sup>(y)</sup> Ex. 15, 20:21. [“Entonces Miriam, la profetisa, hermana de Aarón, tomó su pandereta en la mano, y todas las mujeres la seguían con tímpanos, danzando en coro. Y Miriam les entonaba las palabras: «Canten a Yavé, que se ha cubierto de gloria; carros y caballos ha arrojado en el mar.»”]

<sup>(z)</sup> Núm. 10, 2. [“Hazte dos trompetas de plata: las harás de plata batida. Te servirán para convocar a la comunidad y para dar la señal de levantar el campamento.”]

<sup>(aa)</sup> Jos. 6, 4 y ss. [“Siete sacerdotes llevarán las siete trompetas de los jubileos delante del Arca. El séptimo día darán siete vueltas a la ciudad, luego los sacerdotes tocarán la trompeta. (...)”]

<sup>(bb)</sup> 1 Cron. 15, 16 y ss. [“David dijo a los jefes de los levitas que dispusieran a sus hermanos, los cantores, con instrumentos musicales, salterios y címbalos para que los hicieran resonar, con voz de júbilo.”], así como Cap. 23, 5. [“Cuatro mil serán porteros y cuatro mil alabarán a Yavé con los instrumentos que hice para su alabanza], 30 [Tenían que estar presentes todas las mañanas para celebrar y alabar a Yavé, y todas las tardes.”]

<sup>(cc)</sup> 1 Cron. 16, 5. [“Asaf era el jefe; Zacarías era el segundo; luego Uziel, Semiramot, Jeiel, Matatías, Eliab, Benafás, Obedom y Jeiel con sus instrumentos, salterios y cítaras. Asaf hacía sonar los címbalos.”]

<sup>(dd)</sup> 1 Re. 10, 5. [“Lo que se servía en su mesa, los departamentos de sus servidores, los trajes de sus ministros, los uniformes de sus mozos, los holocaustos que ofrecía en la Casa de Yavé; se le cortó la respiración.] y 10 [Ella regaló al rey ciento veinte talentos de oro, perfumes en gran cantidad y piedras preciosas; nunca se había visto llegar una tal cantidad de perfumes como la que la reina de Saba obsequió al rey Salomón.”]

<sup>(ee)</sup> 1 Cron. 25, 1:6. [David y los jefes del ejército separaron para el servicio a los hijos de Asaf, Hemán y Jedutún, que profetizaban acompañándose con cítaras, salterios y címbalos.(...)] Otros también lo llaman **Jeditim**.



Merkur, Apollo, Orpheus, Amphion, und mehr andere bekannt. Und wenn gleich einige sind, die behaupten wollen, daß 3. E. niemals ein solcher Mann, welcher Orpheus geheissen, auf der Welt gewesen sey; ja daß das Wort Orpheus in der phöniciſchen Sprache ſo viel heiſſe, als ein weiſer und gelehrter Mann: ſo gehen doch die allermeiſten Zeugniſſe der Alten dahin, daß dieſer Orpheus gelebt habe (ff). Daß viel fabelhaftes mit unterläuft, iſt ganz gewiß: doch liegen unter dieſen Fabeln auch viele Wahrheiten (gg). Bis auf die Zeiten des Pythagors gieng keine Veränderung in der Muſik vor: er aber war der erſte, welcher der Töne Verhältniß mit dem Maasſtabe ſuchte. Dazu brachte ihn ein ungefährer Zufall. Denn als er einſt in einer Schmiede mit Hämmern von verſchiedener Größe auf den Ambos ſchlagen hörte, bemerkte er die Verſchiedenheit der Töne nach dem Unterſchied der Schwere der Hämmer. Er verſuchte es mit zwey gleichen Seyten, an eine derſelben hieng er ein Gewicht von 6. Pfunden, an die andere ein Gewicht von 12. Pfunden, und fand bey dem Anſchlagen dieſer zweyen Seyten, daß ſich die zwote zu der erſten wie 2. zu 1. verhielte: denn ſie war die hohe Octav. Und ſo fand er auch die Quart, und Quint; aber nicht die Terz, wie einige irrig glauben. Dieß war nun ſchon genug der Muſik eine andere Geſtalt zu geben, und ein Inſtrument mit mehrern Seyten zu erfinden, oder ſolches immer noch mit einer Seyte zu vermehren. Es kam aber auch bald zu einem muſikaliſchen Krieg: denn nach dem Pythagor kam Ariſtoren von Tarent, ein Schüler des Ariſtoteles. Und da jener alles nach der Ration und Proportion, dieſer aber alles nach dem Ohr unterſuchte, erwuchs ein langwieriger Streit, welcher endlich durch den Vorſchlag beygelegt wurde:

Daß

- (ff) Seine Schriften ſollen ſeyn: die Argonautica, Hymni und Præcepta de Lapidibus. Die neueſte Ausgabe ſoll zu Utrecht 1689. von Andr. Chriſt. Eſchensbach mit gelehrten Anmerkungen heraus gekommen ſeyn.
- (gg) Zu jener Zeit als dieſe Männer lebten, wurden die gelehrten Leute vergöttert. Und eben dieſes iſt die Urſache, warum alles ſo fabelhaft läßt. Wer weiß es? Vielleicht haben die Poeten der künftigen Jahrhunderte Stoff genug unfere heutigen Virtuosen als Götter zu beſingen? Denn es ſcheint wirklich als wenn die alten Zeiten wieder kommen möchten. Man pflegt (wie man ſagt) dermal ſchon an vielen Orten, die Gelehrten und Künſtler, mit lauter Bravo faſt zu vergöttern, ohne ſie mit einer andern gebührenden und nachdrücklichen Belohnung zu beehren. Allein, dergleichen mageren Lobeserhebungen ſollten den Herrn Virtuosen auch eine Natur der Götter einflößen, und ihre Leiber verklären, damit ſie von himmliſchen Einbildungen leben könnten, und nimmer einer zeitlichen Nothwendigkeit bedürften.



## Segunda parte de la Introducción.

**Apolo, Orfeo y a Anfión**, entre otros. Y a pesar de que algunos afirman que **Orfeo** no existió nunca o, incluso, que que la palabra Orfeo significaba en lengua fenicia hombre sabio e instruido, la mayoría de testimonios de la Antigüedad apuntan a que **Orfeo** existió realmente<sup>(ff)</sup>. Es bastante cierto que hay mucho de fantástico en ello, pero en estas fábulas hay mucho de verdad<sup>(gg)</sup>. Hasta tiempos de **Pitágoras** no se dieron cambios en la música, siendo él el primero que intentó medir la distancia entre los tonos. Una simple casualidad le llevó a ello. Pues estando en una ocasión en una herrería y al oír cómo martillos de varios tamaños golpeaban el yunque, se dio cuenta de la diferencia de los sonidos según la diferencia de peso en los martillos. Experimentó esto con dos cuerdas diferentes, colgando de una de ellas un peso de seis libras y en la otra uno de 12 libras; se dio cuenta de que cuando estas cuerdas se golpeaban, la segunda se comportaba en relación de 2 a 1 con la primera, por lo que sonaba a la octava alta. Del mismo modo halló también la cuarta y la quinta, pero no la tercera, al contrario de lo que algunos creen erróneamente. Esto fue ya suficiente para dar a la música una nueva forma y para crear un nuevo instrumento con varias cuerdas, o para añadirle una cuerda más. Pero pronto irrumpió una batalla musical, pues a **Pitágoras** le sucedió **Aristógenes** de Tarento, discípulo de **Aristóteles**. Y, como aquél midiera según los ratios y proporciones, y éste investigara todo de oído, surgió un largo conflicto que finalmente fue calmado por la propuesta

---

<sup>(ff)</sup> Se afirma que escribió la *Argonautica, Hymni y Praecepta de Lapidibus*. Se dice que la última edición fue publicada por Andr[eas] Christ[ian] Eschenbach en Utrecht en 1689, con notas científicas y literarias. [Véase la edición actual de a cargo de Kissinger Publishing, 2009].

<sup>(gg)</sup> En aquellos tiempos se idolatraba a los hombres instruidos. Y ésta es la razón por la que todo parece inventado. ¿Quién sabe? Puede que los poetas de siglos futuros tengan razón suficiente para honrar como a dioses a los actuales virtuosos del género, pues realmente parece como si quisieran volver a los tiempos antiguos. En aquellos días era usual, como se ha dicho, deificar a científicos y artistas con sonoras **ovaciones** en muchos lugares, sin honrarles también con con otro tipo de reconocimientos. Pero con seguridad, aquellas solas alabanzas imbuían a los virtuosos de la naturaleza de los dioses y purificaban sus cuerpos, de modo que podían subsistir a base de visiones celestiales y no necesitar de bienes perecederos.

Daß Vernunft und Gehör zugleich urtheilen sollen. Die Ehre dieser Vermittelung wird von einigen dem Ptolomäus, von andern dem Didymus zuerkannt: obwohl auch einige sind, die den Didymus selbst für einen Aristoxener halten. Inzwischen soll sich doch die pythagorische Lehrart 5. bis 600. Jahre in Griechenland erhalten haben. Die, so des Pythagors Meinung beypflichteten, wurden *Canonici*, die Aristoxener aber *Harmonici* genannt (*bb*). Von dieser Zeit bis auf die gnadenreiche Geburt unsers Erlösers, und etwa hernach bis gegen das Jahr 500., ja gar bis gegen das Jahr Christi 1000., hat man zwar da und dort in der Musik etwas zu verbessern gesucht; man hat mehrere Töne ausgedacht, wie Ptolomäus die grosse Terz, und ein gewisser Olympus einige Zwischentöne (*ii*). Doch ist in der Hauptsache nichts geändert worden. Es hat zwar auch gegen das Jahr Christi 502., oder 515. Boetius, ein edler Römer, die griechische Musik, so viel an ihm war, zu den Lateinern gebracht, viele griechische Schriften in die lateinische Sprache übersetzt, und, wie viele glauben, anstatt über die griechischen, nun über die lateinischen Buchstaben zu singen angefangen. Nicht weniger hat der Heil. Pabst Gregor der Grosse, etwa im Jahr Christi 594., sich in Verbesserung der Musik recht sehr viele Mühe gegeben; Er hat, um die Musik in eine bessere Ordnung zu bringen, die unnöthigen Buchstaben weggeschafft, und dadurch die Musik um vieles erleichtert; Ihm hat man den gregorianischen Kirchengesang zu verdanken, u. s. f. Doch blieb es noch immer im Grunde bey der griechischen Musik. Bis endlich Guido von Arrezo eine sogenannte neuere Musik erfand; und zwar im Jahr Christi 1024. oder vielleicht, nach anderer Meinung 1224.: die aber noch neuer und lebhafter wurde durch die Erfindung eines gewissen gelehrten Franzosen, Jean de Murs, oder Johann von der Mauer, welcher die Musik in ein ganz anderes Licht gesetzt hatte (*kk*). Diese merkliche Veränderung soll sich nach einiger Meinung um das Jahr Christi 1220, oder wie andere wollen 1330. oder gar 1353. zuge-  
tragen

(*bb*) Pythagoras mag etwa um das Jahr der Welt 3430., Aristoxen aber im 3620sten gelebt haben.

(*ii*) Ptolomäus hat zwar das wahre Verhältniß der grossen Terz gefunden; es war aber nur im harmonischen Geschlechte brauchbar. Joseph Zarlín, ein Italiäner, hat erst das Verhältniß der grossen und kleinen Terz gefunden.

(*kk*) Guido war ein Benedictiner im Kloster Pomposa in dem ferrarischen Gebiete. Er wurde Arretinus genannt: weil er zu Arrezo in Welschland geböhren war. Was er, und Johann von der Mauer eigentlich in der Musik gethan, wird im ersten Hauptstücke in etwas beygebracht werden.

## Segunda parte de la Introducción.

**de que razón y oído** fueran igualmente responsables en el juicio. Algunos atribuyen esta intervención a **Tolomeo**, otros, a **Dídimo**, aunque los hay también que afirman que **Dídimo** era seguidor de Aristógenes. Entre tanto, se supone que el método de enseñanza de Pitágoras se extendió en Grecia durante quinientos o seiscientos años. A los seguidores de Pitágoras se les llamó **canónicos**, a los de Aristógenes se les llamó **armónicos**<sup>(hh)</sup>. Desde este momento hasta el nacimiento de Nuestro Salvador y después, aproximadamente hasta el año 500 o incluso hasta el año 1000, se hicieron esfuerzos por todas partes para mejorar algo la música. Se inventaron algunas notas, como hizo **Tolomeo**, por ejemplo, con la tercera mayor, y como hizo cierto **Olimpo** con **algunas notas intermedias**.<sup>(ii)</sup> Pero lo esencial no cambió. Además, alrededor del año 502 ó 515 [*De institutione musica* está datado actualmente entre los años 500 y 505.], **Boecio**, un noble romano, enseñó la música griega a los romanos tal como él la conocía. Tradujo muchos escritos griegos al latín y, como muchos saben, introdujo en el canto las letras romanas en lugar de griegas. No menos le debemos al Santo Padre, el **Papa Gregorio Magno**, quien sobre el año 594 puso gran trabajo en mejorar la música. Con el fin de dar mayor orden a la música, eliminó las letras innecesarias, facilitando la música grandemente. Entre otras cosas, debemos agradecerle el canto eclesiástico gregoriano. A pesar de ello, la música siguió siendo en su mayoría griega hasta que, finalmente, **Guido** d'Arezzo, inventó la así llamada nueva música en 1024 o quizás, como otros creen, en 1224 [La publicación del *Micrologus* está datada sobre el año 1026.]. Sin embargo, todavía se renovó y revitalizó más gracias a la invención de cierto ilustrado francés, **Juan de Muris**, o Juan del Muro, que arrojó nueva luz sobre la música.<sup>(kk)</sup> Se supone que este notorio cambio ocurrió alrededor del año del Señor 1220 o, como otros afirman, en 1330 o incluso en 1353 [Entre los tratados musicales de Juan de Muris (ca. 1290-ca. 1351) destacan *Notitia artis musicae* (1319/21), *Ars Novae Musicae* (1321), *Compendium musicae practicae* (ca. 1322) y *Musica speculativa secundum Boetium* (1323).].

---

<sup>(hh)</sup> Probablemente **Pitágoras** vivió sobre el año del mundo 3430 y **Aristógenes**, sobre el año 3620. [L. Mozart se refiere aquí a un calendario basado en el conteo de los años a partir de la supuesta creación del mundo. Existen numerosos calendarios, pero por las fechas referidas parece que el autor apela al calendario de San Beda correspondiente a los primitivos cronólogos cristianos que sitúa la creación del mundo en 3952 a. C. Según los datos actuales, Pitágoras vivió entre el 582 y el 507 a. C. (3370-3445 a. m.) y Aristógenes de Tarento, entre el 354 y el 300 a. C. (3598-3652 a. m.)]

<sup>(ii)</sup> Es cierto que Tolomeo descubrió la verdadera relación de la tercera mayor, que, sin embargo, sirvió sólo con fines armónicos. El italiano **José Zarlino** fue el primero que descubrió la relación entre la tercera mayor y menor.

<sup>(kk)</sup> Guido fue monje benedictino en el monasterio de Pomposa, de la región de Ferrara. Se le apodaba De Arezzo porque nació en Arezzo, Italia. Lo que él y Juan de Muris hicieron por la música se relatará brevemente en el capítulo primero.



tragen haben. Man hat es nach der Hand gewagt immer etwas bezuzusehen, und endlich ist sie nach und nach zu einer so schönen Gestalt gekommen, in welcher man sie heut zu Tage bewunderet. Unter den ältesten Schriftstellern sind die, welche vorhin vom Boetius, in letztern Zeiten aber jene, welche von dem Maibom aus dem Griechischen ins Lateinische sind übersezt worden. (11) Dem ist Wallis gefolget, welcher zu Orfort in Engelland im Jahre 1699. die übrigen griechischen Schriftsteller gleichfalls griechisch und lateinisch herausgegeben hat. Glarean, Jarlin, Bontemps, Zacconi, Galilei, Gaffur, Bernard, Donius, Bonnet, Tevo, Kircher, Froschius, Artusi, Repler, Vogt, Neidhardt, Euler, Scheibe, Prinz, Werkmeister, Sur, Matheson, Mizler, Spies, Marpurg, Quantz, und andere mehr, die ich oder nicht kenne, oder die mir ist nicht gleich befallen, sind lauter Männer, die sich durch ihre Schriften um die Musik bey der gelehrten Welt ungemein verdient gemacht haben. Es sind aber lauter theoretische Schriften. Wer practische Schriftsteller sucht, kan derer viele hundert finden, wenn er sich nur in den Wörterbüchern Brossards und Walthers umsieht. Der erste hat sein Buch französisch, der andere deutsch geschrieben; und beede haben sich damit Ehre gemacht.

## §. 6.

Nun will ich mit meiner Untersuchung fortfahren, und inzwischen den Merkur vor den Erfinder der Sentyeninstrumente angeben; bis gleichwohl ein anderer ein mehreres Recht dazu erweist. Es kommen die alten und neuen Schriften völlig übereins, daß, nachdem einmals der über seine Gränzen ausgetretene Nilfluß ganz Egypten überschwemmet hatte, endlich aber in sein Lager wieder zurücke geflossen war, Merkur unter den ausgeschwemmten und auf den Wiesen und Feldern zurück gebliebenen Thieren eine Schildkröte gefunden habe, in deren Schale nichts mehr, als die ausgetrockneten Nerven oder Spannadern noch übrig waren. Diese, da sie bey deren Berührung, nach der Verschiedenheit ihrer Länge und Dicke, auch verschiedene Töne von sich gaben, sollen den Merkur zur Erfindung eines dergleichen Instruments veranlasset haben.

(mm) Und

(11) Marcus Meibomius hat den Aristoxenum, Euclidem, Nicomachum, Alypium, Gaudentium, Bachium, Aristidem Quintilianum und das 9te Buch Martiani Capellæ griechisch und lateinisch zu Amsterdam Anno 1652 in Quart heraus gegeben.

## Segunda parte de la Introducción.

Unos tras otros se aventuraron a añadir nuevos aspectos y poco a poco la música fue tomando la hermosa forma con que actualmente nos maravilla. Entre los autores más antiguos se encuentran los que fueron traducidos del griego al latín por **Boecio** y más recientemente por **Meibomius**.<sup>(1)</sup> A ellos les siguió Wallis, que en 1699 publicó en Oxford, Inglaterra, en latín y griego a los restantes autores griegos [Johannes Wallis (1616-1713) publicó en 1699 la *editio princeps* de la *Harmonica* de Tolomeo.]. **Glareano, Zarlino, Bontemps** [Giovanni Andrea Angelina Bontempi (1624-1705)], **Zacconi** [Ludovico Zacconi (1555-1627)], **Galileo, Gaffurio, Berard** [Debe de referirse a Jean-Antoine Bérard (1710-1772), autor de *L'art du chant* (Paris, 1755).], **Donius** [Giovanni Battista Doni (1595-1650)], **Bonnet** [Jacques Bonnet (1644-1715)], **Tevo, Kircher, Froschius** [Johannes Frosch (1470-1532)], **Artusi, Kepler, Vogt** [Mauritius Johann Vogt (1669-1730)], **Neidhardt** [Johann Georg Neidhardt (ca. 1685-1739)], **Euler, Scheibe** [Johann Adolf Scheibe (1708-1776)], **Prinz** [Wolfgang Kaspar Printz (1641-1717)], **Wer[c]kmeister** [Andreas Werckmeister (1645–1706)], **Fux, Mattheson, Mizler** [Lorenz Christoph Mizler (1711-1778)], **Spies** [Meinrad Spies (1683-1761)], **Marpurg, Quantz** y muchos otros que no conozco o cuyos nombres no me vienen a la mente en este momento fueron hombres que donaron al mundo instruido sus escritos musicales. Pero éstos son sólo escritos teóricos. Aquél que busque autores prácticos, podrá encontrar cientos de ellos en los diccionarios de **Brossard** [*Musical Dictionary* de Sébastien de Brossard (1655-1730)] y **Walther** [*Musicalisches Lexikon* de Johann Gottfried Walther (1684-1748)]. El primero escribió su libro en francés; este otro, en alemán, recibiendo ambos gran honor por ello.

### §. 6.

A continuación procederé con mi investigación; mientras tanto, quiero nombrar a **Mercurio** como inventor de los instrumentos de cuerda, hasta que alguien resulte mayor merecedor de este título. Los escritos antiguos y nuevos coinciden en **que** cuando el Nilo volvió a su cauce después de haber salido más allá de sus márgenes y haber inundado todo Egipto, **Mercurio** encontró el caparazón de una tortuga en el que sólo quedaban nervios y tendones entre los animales ahogados que habían quedado en los prados y en los campos, y praderas. Se supone que fue el tocar **éstos** y el producir diferentes notas de acuerdo a su longitud y **grosor**, lo que inspiró a **Mercurio** a inventar un instrumento parecido<sup>(mm)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> Marcus Meibomius publicó las obras de Aristógenes [Tercer libro de *Harmonicorum elementorum*], Euclides [*Introductio harmonica*], Nicómaco [*Harmonices manuale*], Alipio [*Introductio musica*], Gaudencio [*Introductio harmonica*], Bachijs [*Introductio artis musicae*], Aristides Quintiliano [Tercer libro de *De musica*] y el noveno libro de Marciano Capella [*De musica*] al griego y al latín en cuarto, Amsterdam, en 1652. [*Antiquae musicae auctores septem: graece et latine*, publicado por Ludovico Elzeviro.]

<sup>(mm)</sup> Polidoro Virgilio, p. 51. [cf. supra] Roberti Stephani, *Thesaurus Linguae Latinae* bajo la entrada *Chelys* [cf. supra].

(*mm*) Und dieß war die so berufene Leyer der Alten, und das erste Seyteninstrument, (*nn*) aus welchem nach der Hand durch Vermehrung der Seyten, deren anfänglich nur 3. bis 4. waren, und durch die Abänderung der Gestalt viele andere Instrumente entstanden sind. Zu dessen mehrerem Beweise dienet uns das Wort Chelys, durch welches man im lateinischen eine Geige und oft durch Chelysta einen Geiger ausdrücket. Da es nun aber im Grunde griechisch ist, und χίλυς eine Schildkröte heißt, (*oo*) nicht weniger vor die Leyer des Merkur genommen wird: (*pp*) was läßt uns zweifeln, daß unsere heutige Geiginstrumente von dem Merkur, von der gefundenen Schildkröte, und endlich von der so oft benannten Leyer abstamme?

## §. 7.

Daß man aber, wie heut zu Tage, mit Darmseyten die Instrumente bezogen habe, davon finden wir gründliche Anzeigen. (*qq*) Das lateinische Chorda, italiänische Corda, und französische la Chorde sind alle von dem griechischen χορδή geborget, welches das eigentliche Wort ist, mit welchem die Mediciner das Ingeweide oder Gedärme benennen; (*rr*) da es doch in ieder der ist angeführten Sprachen eine Seyte heißt: weil nämlich die Seyten meistens aus dem Gedärme der Thiere verfertiget werden.

## §. 8.

Nun ist noch zu untersuchen übrig: ob auch die Klingzeuge der Alten mit einem Bogen gestrichen worden. Wenn wir dem Glarean glauben, so ist so gar die liebe Leyer gezeigt worden; denn er sagt, da er von einem Instrumente, so Tympani Schizan heißt, redet, folgende Worte: - - - arcu, quo Lyrae Chor-

(*mm*) Polidorus Vergilius p. 51. Roberti Stephani Thes. Ling. Lat. sub Voce Chelys.

(*nn*) Dizionario univ. di Efraimo Chambers sub Voce Lyra. p. 187. & 188.

(*oo*) Joannis Scapulae Lexicon Græco-Latinum.

(*pp*) Rob. Steph. Thes. Ling. Lat. loco jam cit.

(*qq*) Homer aus dem Lobgesange des Merkur: ἑπτὰ δὲ συμφώνως ὄον ἰταρίωστο χορδὰς: Aber sieben durch richtige Verhältnisse unter sich übereinstimmende Seyten, die von ausgezogenen Schafdärmen gemacht sind. Und Horaz spricht vom Merkur: Tuque testudo resonare septem callida Nervis.

(*rr*) Dizion. Univerf. di Efr. Chambers sub Voce Corde p. 212.



## Segunda parte de la Introducción.

Y ésta fue la así llamada lira de los antiguos, primer instrumento de cuerda<sup>(nn)</sup>, del que surgieron muchos otros instrumentos al aumentar el número de cuerdas, que al principio eran sólo tres o cuatro, y al modificar su forma. Otra prueba de ello la encontramos en la palabra *chelys*, que en latín significa violín y que a menudo hace referencia como *chelysta* a un instrumentista de violín. Pero, al ser su origen griego, y al denotar χέλυς tanto una tortuga<sup>(oo)</sup> como la lira de **Mercurio**<sup>(pp)</sup>, ¿cómo podemos preguntarnos si nuestro actual violín descende de Mercurio, de la tortuga que descubrió y, por último, de la mencionada lira?

### §. 7.

Encontramos muchas referencias acerca de que los instrumentos se encordaban con cuerdas de tripa, tal y como hacemos hoy en día<sup>(qq)</sup>. El término latino *chorda*, el italiano *corda* y el francés *la corde* derivan del griego χορδή, que es el término con el que los médicos designan los intestinos<sup>(rr)</sup>. En todas las lenguas citadas significa cuerda, pues, predominan las cuerdas fabricadas a partir de las entrañas de los animales.

### §. 8.

A continuación nos resta por examinar si los antiguos también frotaban sus instrumentos con un arco. Si creemos a Glareano, incluso la querida lira popular se tocaba con arco; él dice haciendo referencia a un instrumento llamado *tympani schizan*:  
(...) *arcu, quo Lyrae*

---

<sup>(nn)</sup> *Dizionario universale* de Efraimo Chambers bajo la entrada *Lyra*, p. 187 y 188. [cf. supra]

<sup>(oo)</sup> Johann Scapula, *Lexicon Graeco-Latinum*. [Existen numerosas ediciones de este diccionario y según PÉREZ-GARCÍA, la primera edición de Basilea data de 1579.]

<sup>(pp)</sup> Roberti Stephani, *Thesaurus Linguae Latinae*, idem.

<sup>(qq)</sup> Homero, del Himno en alabanza de Mercurio – Ἐπτὰ δὲ συμφώνους ὄιον ἔτανίωατα χορδάς: sino siete cuerdas afinadas en correcta relación entre ellas y fabricadas de tripa de oveja tensada. Y Horacio dice de **Mercurio**: *Tuque testudo resonare septem callida Nervis*. [“Y tu, lira, dócil en acentuar tus doce cuerdas (...)”]

<sup>(rr)</sup> *Dizionario universale* de Efraimo Chambers bajo la entrada *Corde*, p. 212. [cf. supra]

Chordas hodie equinis fetis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur aut verritur potius. (ss) Was ist dieß anders, als ein mit Pferdhaaren bezogener, und mit Pech beschmierter Geigebogen? und will es uns etwas anders sagen, als daß die Leier gezeitigt, oder vielmehr nach ihrer Art gefrazet worden? Es finden sich auch neuere Schriften die dieser Meinung sind; (tt) Und wenn wir es mit dem Tevo halten, so bleibt uns kein Zweifel mehr übrig. Ja wir wissen so gar den Erfinder der Violin und des Geigebogen; da er sagt: Die Violin ist von dem Orpheus dem Sohn des Apollo erfunden worden; und die Dichterin Sapho hat den mit Pferdhaaren bespannten Bogen erdacht, und war die erste, welche nach heutiger Art gezeitigt hat. (uu) Daß wir also, nach diesem Ausspruche, dem Apollo die eigentliche Erfindung der Violin, der Dichterin Sapho die Art selbige mit dem Bogen zu streichen, aus dem ganzen wissentlichen Hergang der Sache aber dem Merkur den Ursprung aller Geiginstrumente zu verdanken haben.

(ss) Glareanus in Dodecachordi Libro I. C. 17. pag. 49. Er schrieb dieß sein ΔΔΔΕΚΑΧΟΡΔΑΟΝ im Jahre Christi 1547.

(tt) Dizion. Univerf. di Efr. Chambers. pag. 188.

(uu) Tevo. P. I. C. 12. p. 11.





## Segunda parte de la Introducción.

*Chordas hodie equinis setis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur aut verritur potius.*<sup>(ss)</sup> ¿A qué puede referirse esto sino a un arco de violín encordado con crines de caballo y untado de brea? Y, ¿qué nos dice sino que la lira se tocaba con arco o era rasgueada según su estilo interpretativo? Hay también escritos modernos que defienden esta opinión<sup>(tt)</sup> y, si estamos de acuerdo con Tevo, no nos cabrá ninguna duda al respecto. En efecto, conocemos incluso al inventor del **violín** y del **arco**, según lo que él dice: **el violín fue inventado por Orfeo, hijo de Apolo, y la poetisa Safo creó el arco al tensar crines de caballo, siendo la primera en tocar el instrumento a la manera actual**<sup>(uu)</sup>. Así, según esta afirmación, verdaderamente debemos agradecer a **Apolo** la invención del **violín**, a **Safo** la forma de frotar el arco, y, considerando su origen histórico, a **Mercurio**, el responsable del origen de los instrumentos de cuerda.

---

<sup>(ss)</sup> Glareano en el *Dodecachordon*, Libro 1, C. 17, pag. 49. Escribió su ΔΩΔΕΚΑΚΟΡΔΟΝ [Dodecachordon] en el año 1547. [“un arco compuesto por cerdas y untado con brea que, en lugar de golpearlas, puede pulsar o frotar las cuerdas de la lira”]

<sup>(tt)</sup> *Dizionario Universale* de Efraimo Chambers, p. 188. [cf. supra]

<sup>(uu)</sup> Tevo, P. 1, C. 12, p. 11. [cf. supra]



# Erstes Hauptstück.

## Des ersten Hauptstücks erster Abschnitt.

Von den alten und neuen musikalischen Buchstaben  
und Noten, wie auch von den jetzt gewöhnlichen  
Linien, und Musikschlüsseln.



§. 1.

Es ist notwendig, daß ein Anfänger, bevor der Lehrmeister ihm die Geige in die Hände läßt, nicht nur das Gegenwärtige, sondern auch die beyde folgende Hauptstücke dem Gedächtniße vollkommen einpräge: da widrigenfalls, wenn der lehrbegierige Schüler gleich nach der Violin die beeden Hände strecket; ein und anderes Stücke geschwind nach dem Gehör abzuspielen erlernet; den Grund nur obenhin beschauet, und mit Unbedacht über die ersten Regeln weg siehet, er alsdann auch das Versäumte gewiß nimmermehr nachholet, und folglich sich selbst dadurch

## **Capítulo primero.**

### **Primera parte del capítulo primero.**

#### **Sobre las letras y notas musicales antiguas y nuevas, sobre las líneas y claves en uso.**

##### **§. 1.**

Es necesario que el principiante, antes de que el profesor ponga el violín en sus manos, memorice no sólo el presente capítulo, sino también los dos siguientes. Pues si el alumno ávido de aprender toma el violín desde el principio, aprenderá las piezas rápidamente de oído, atenderá a los fundamentos sólo de forma superficial y a las primeras reglas inconscientemente, pero nunca recuperará esta pérdida

dadurch in dem Weg stehet zu einem vollkommenen Grad der musikalischen Wissenschaften zu gelangen.

## §. 2.

Alle unsere Erkenntniß entstehet von dem Gebrauche der äußerlichen Sinnen. Es müssen also nothwendig gewisse Zeichen seyn, welche durch unsere Sehungskraft den Willen augenblicklich dahin antreiben, oder mit der natürlichen Menschenstimme, oder auf unterschiedlichen Klingzeugen nach dem Unterscheid der Zeichen auch verschiedene Töne hervorzubringen.

## §. 3.

Die Griechen sangen über ihre Buchstaben, welche sie bald liegend, bald stehend, bald nach der Seite, und auch umgekehrt hinsetzten. Sie hatten derselben bey 48., und bedienten sich keiner Linien; sondern jede Singart hatte ihre besondere Buchstaben, neben welche sie Puncte setzten, um dadurch das Zeitmaas anzuzeigen. (a) Diese Puncten gaben den Alten viel zu schaffen; und sie hatten hauptsächlich zu 3. bis 4. Bedeutungen, nämlich: Punctum Perfectionis, Divisionis, Incrementi, et Alterationis. (b)

## §. 4.

Der heil. Pabst Gregor hat die Buchstaben abgekürzet. Er hat die folgende sieben erwählet: A, B, C, D, E, F, G, und hat sie auf 7. Linien gesetzt, aus deren Höhe und Tiefe man die Verschiedenheit der Töne erkennen konnte: Jede Linie hatte folglich ihren Buchstaben: und man sang auch über diese Buchstaben.

## §. 5.

Bev 500. Jahre hernach kam Guido und nahm eine merkliche Veränderung vor. Er bemerkte, daß es sehr beschwerlich fiel, die Buchstaben auszusprechen: er veränderte sie also in 6. Syllben; die er aus der ersten Strophe des

C 3

auf

(a) Gaffurius in seiner Practica Musicæ, Lib. 2. C. 2. Man lese auch den Marcum Meibomium.

(b) Zarlin. P. 3. C. 70. Glarean. L. 3. C. 4. Artusi l'Arte del Contrapunto. p. 71.

## Primera parte del capítulo primero.

y por tanto se dificultará a sí mismo el acceso al conocimiento musical.

### §. 2.

Todas nuestras **percepciones nacen con el empleo de los sentidos externos**. Para ello deben existir también determinadas señales que estimulen de forma instantánea a la voluntad para producir diferentes tonos, tanto con la voz humana como mediante los diferentes instrumentos musicales, de acuerdo a estas diferentes señales.

### §. 3.

Los griegos cantaban con ayuda de letras que se escribían tumbadas, de pie, ladeadas o incluso giradas. Había aproximadamente 48 letras y no se usaban líneas, sino que a cada canto le correspondían sus propias letras, al lado de las cuales se escribían puntos que indicaban la duración<sup>(a)</sup>. Estos puntos causaban muchos problemas a los antiguos y tenían tres o cuatro significados: *Punctum Perfectionis, Divisionis, Incrementi et Alterationis*<sup>(b)</sup>.

### §. 4.

El Santo Padre, Papa San **Gregorio** Magno estableció la abreviatura mediante letras. Eligió las siete siguientes: A, B, C, D, E, F, G, y las colocó sobre siete líneas, de acuerdo a su altura relativa, de forma que se pudiera reconocer la distancia entre las notas. Por tanto, cada línea tenía sus letras y se cantaba con ayuda de éstas.

### §. 5.

Aproximadamente 500 años más tarde apareció **Guido**, que fue responsable de un cambio considerable. Se dio cuenta de que era muy difícil pronunciar las letras, por lo que las cambió por seis sílabas que tomó de la primera estrofa de un

---

<sup>(a)</sup> *Gaffurio, Practica Musicae, L. 2. C. 2.* [Publicado en primera edición en Milán, 1496. Actualmente puede consultarse la edición traducida al inglés y comentada por Irwing Young, University of Wisconsin Press, 1969.] Véase también *Marcus Meibomius*. [Se refiere a su tratado *Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine*, sobre la música en la Antigüedad, publicado en Amsterdam por Ludovico Elzvir en 1652. Actualmente puede consultarse la edición de Broude Brothers Limited, Nueva York, 1977]

<sup>(b)</sup> *Zarlino, P. 3, C. 70.* [Se refiere a *Institutioni et Demonstrationi di Musica*, Venecia, 1602] *Glareano, L. 3, C. 4.* [Se refiere al Dodecachordon, Basilea, 1547] *Artusi, L'Arte del Contrapunto, p. 71.* [*L'Arte del Contrapunto ridotto in tavole*, Venecia, 1586. Reimpreso en Hildesheim en 1969.]



## 22 Des ersten Hauptstücks, erster Abschnitt.

auf das Fest des heil. Johann des Taufers gemachten Lobgesanges entnommen, nämlich: ut, re, mi, fa, sol, la:




<i>Ut</i> queant Laxis,	<i>re</i> sonare fibris
<i>mira</i> gestorum,	<i>fa</i> muli tuorum
<i>sol</i> ve polluti,	<i>la</i> bii reatum
	Sancte Joannes! (c)

### §. 6.

Hierbey blieb es nicht. Er veränderte nach der Hand auch die Syllben in grosse Puncte, die er auf die Linien setzte, und die Syllben oder Wörter darunter schrieb. Ja er gieng noch weiter; und es fiel ihm bey die grossen Puncte auch in den Zwischenraum zu setzen. (d) Dadurch ersparte er auch zwei Linien: denn er setzte die vormaligen 7. Linien wirklich auf 5. herunter. Dieß hieß nun zwar viel gethan: doch blieb die Musik wegen der gleichen Puncte noch langsam und schläferig.

### §. 7.

Diese Beschwerniß überwand Johann von der Mauer. (e) Er veränderte die Puncte in Noten; und dadurch entstunde endlich eine bessere Eintheilung und ein Zeitmaas, so man vorher nicht hatte. Anfänglich erfand er die folgenden 5. Figuren:

				
<i>Maxima,</i>	<i>Longa,</i>	<i>Brevis,</i>	<i>Semibrevis,</i>	<i>Minima.</i> (f)

Man wagte es nach der Hand diese fünf Figuren mit noch zwei andern zu vermehren: nämlich mit einer Semiminima und mit einer Susa, z. E. man

(c) Angelo Berardi hat es in eine Zeile geschlossen: *ut relevet miserum fatum solitosque labores.*

(d) Von diesen Puncten ist das Wort Contrapunct entstanden, welche Art der Composition ein ieder verstehen muß, der ein rechtschaffener Componiste heißen will.

(e) Was Guido und Johann von der Mauer für Leute gewesen, ist in der Einleitung schon gesagt worden.

(f) Glareanus L. 2. C. 1.

Primera parte del capítulo primero.

himno compuesto para la fiesta de San Juan Bautista, concretamente *ut, re, mi, fa, sol, la*:

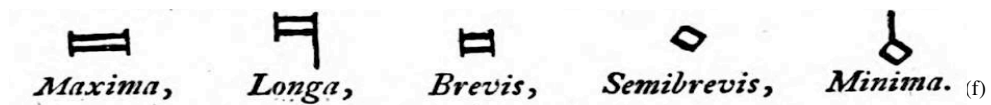
<i>ut queant Laxis,</i>	<i>resonare fibris</i>
<i>mira gestorum</i>	<i>famuli tuorum</i>
<i>solve polluti,</i>	<i>labii reatum</i>
	<i>Sancte Joannes!</i> <sup>(c)</sup>

§. 6.

Pero no quedó en este punto. Convirtió poco a poco las sílabas en grandes puntos que colocó sobre las líneas, escribiendo sílabas o palabras debajo de ellos. Fue incluso más allá, y se le ocurrió colocar los puntos también en el espacio intermedio entre líneas<sup>(d)</sup>. De este modo ahorró dos líneas, reduciendo las anteriores siete a cinco. Esto fue un gran logro, pero la igualdad de los puntos hacía que la música resultara lenta y adormecida.

§. 7.

Esta dificultad fue resuelta por **Juan de Muris**<sup>(e)</sup>. Éste sustituyó los puntos por notas, de lo que surgió el mejor sistema de división del tiempo y de medida que había existido hasta el momento. En primer lugar, ideó las cinco siguientes figuras:



Después se aventuró a añadir a estas cinco figuras dos más: la **semimínima** y la **fusa**. Por ejemplo,

---







<sup>(c)</sup> **Angelo Berardi** lo condensó en un solo verso: *ut relevet miserum fatum solitosque labores*. [“Con el fin de aliviar el mísero destino y las labores habituales” Según HAWKINS, J.: *A general history of the science and practice of music*, Londres, 1776, este verso no aparece en ninguna de las obras catalogadas de Berardi, pero fue usado alrededor de una imagen de violín como logotipo del impresor Monti de Bologna].

<sup>(d)</sup> De estos puntos derivó la palabra *contrapunto*, estilo compositivo que debe conocer todo aquel que desee ser llamado un compositor completo.

<sup>(e)</sup> Ya se ha dicho en la introducción quiénes fueron Guido y Juan de Muris.

<sup>(f)</sup> *Glareano L. 2. C. 1.[Dodecachordon]*



man machte aus der Minima eine Semiminima, da man sie schwarz ausfüllte:  oder man ließ sie weiß; sie bekam aber oben ein kleines Häckel.  Auf eben diese Art wurde die Fusa schwarz vorgestellt; oben aber durch ein Häckel von der Semiminima unterschieden:  oder man ließ sie auch weiß; doch bekam sie 2. Häckel.  Die Instrumentisten nahmen sich endlich die Freyheit auch so gar die Fusam zu zertheilen, und eine Semifusam zu erfinden. Sie war freylich bald erfunden. Man strich die schwarze Note zweymal;  oder, wenn sie weiß blieb, strich man sie drey mal.  (g) Endlich ist mit dem Anwachs der Jahre auch die Musik immer gestiegen, und mit langsamen Schritten durch viele Mühe zu dem heutigen Grad der Vollkommenheit (b) empor gestiegen.

## §. 8.

Fünf Linien sind es auf welche wir ist unsere Noten setzen, und die uns gleich einer Stiege das Aufsteigen und Absteigen der Töne zu erkennen geben. Es werden sowohl unter diese 5. Linien, als auch über dieselben noch andere gezogen: wenn nämlich die Höhe oder Tiefe des Instruments und der Melodie solches erfordert.

## §. 9.







Jedes Instrument wird an einem Zeichen erkannt, welches man den Schlüssel nennet. (i) Dieser Schlüssel stehet allezeit auf einer Linie. Er führt einen gewissen

(g) Glareanus, eodem loco.

(b) Man stosse sich nicht an dem Worte: Vollkommenheit. Wenn wir genau und nach der Schärfe darein sehen, so sind freylich noch Stufen ober uns. Doch glaube ich, wenn es wahr wäre, daß die griechische Musik die Krankheiten geheilet hätte: so müßte unsere heutige Musik unfehlbar gar die Erblaßten aus ihrer Sarge rufen.

(i) Das Wort Schlüssel ist hier metaphorisch genommen. Denn gleichwie ein aus Eisen gemachter Schlüssel das Schloß, zu dem er gemacht ist, aufschließt; also eröfnet uns der musikalische Schlüssel den Weg zu dem Gesange, zu welchem er bestimmet ist.

## Primera parte del capítulo primero.

la semimínima surgió a partir de la mínima, ennegreciéndola  o dejándola blanca, pero añadiéndole un pequeño corchete en la parte superior . De igual forma presentó la **fusa** ennegrecida, diferente de la semimínima por el corchete superior ; también la dejó blanca pero le puso arriba dos corchetes . Por último, los instrumentistas se tomaron la libertad de dividir también la **fusa**, inventando la **semifusa**. Este descubrimiento surgió rápidamente. Se le pusieron dos corchetes a la nota ennegrecida  o tres corchetes al dejarla blanca <sup>(g)</sup>. Finalmente, con el paso de los años, la música se fue desarrollando y alcanzó poco a poco y con gran esfuerzo el grado de perfección<sup>(h)</sup> del que actualmente goza.

### §. 8.

Actualmente son cinco las líneas que, al igual que una escalera, nos permiten al instante reconocer el ascenso y descenso de la línea melódica. También se escribe sobre o bajo las líneas cuando lo exige la altura o la gravedad del instrumento o de la melodía.

### §. 9.

Cada instrumento puede reconocerse por un signo, llamado clave<sup>(i)</sup>. La clave se coloca siempre en una línea. Apunta siempre a determinada

---

<sup>(g)</sup> *Glareano, ibidem.*

<sup>(h)</sup> Que a nadie le sorprenda la palabra **perfección**. Si examinamos el asunto minuciosa y rigurosamente, advertiremos que quedan niveles que alcanzar. Aun así, pienso que si es cierto que la música griega curaba enfermedades, entonces la música actual debería, sin lugar a dudas, sacar a los muertos de sus tumbas.

<sup>(i)</sup> La palabra clave [o llave] se usa de modo figurado. Pues, al igual que una llave de hierro abre la cerradura para la que ha sido fabricada, del mismo modo la clave musical nos abre el camino hacia la melodía a la que se aplica.

gewissen Buchstaben, aus dem wir den Gesang und die Folge der Musikleiter erkennen. Man wird es an seinem Orte klarer sehen. Hier sind die Schlüssel:

Diskant.      Alt.      Tenor.      Baß.      Violin.

Der Diskant, der Alt, und der Tenor haben ihren Schlüssel im (C) folglich was höher hinauf geht heißt (d) (e) (f) u. Der Baß hat ihn im (F) was herunter geht heißt also (e) (d) und so fort: hinauf aber (g) (a) und so weiter. Der Violinschlüssel hat seinen Sitz im (G), wie wir bey der Erklärung der Buchstaben sehen werden.

## §. 10.

Es kann sich aber die Violin dieses Schlüssels nicht allein rühmen: denn es bedienen sich dessen auch verschiedene andere Instrumente, als da sind: die Trompete, das Jägerhorn, die Zwerchflaute und alle dergleichen Blasinstrumente. Und obwohl sich die Violin theils durch die Höhe und Tiefe theils auch durch solche Passagen unterscheidet, die nur der Violin eigen sind: (k) so würde es doch sehr gut seyn, wenn man den Schlüssel wenigstens bey der Trompete und bey dem Jägerhorn verwechselte. Aus dieser Verwechselung könnte man doch alsobald wissen, ob man ein C oder D Trompete, und ob man ein c, d, f, g oder a Horn u. s. f. nöthig hat. Man könnte es also sehen:

C Horn.      D.      C.      F.      oder

g c      g d      g e      g f      g f

G.      A      B

g      g a      g b      Der

(k) Dieß ist ein merklicher Punct, wo sich mancher Halbcomponist in seiner natürlichen Blöße zeigt. Man sieht gleich aus dem Satze ob der Setzer die Natur des Instruments versteht. Und wer sollte nicht lachen, wenn man z. E. auf der Violin solche Gänge, Sprünge und Verdoppelungen abgeissen soll, dazu noch 4. andere Finger nöthig wären?



Primera parte del capítulo primero.

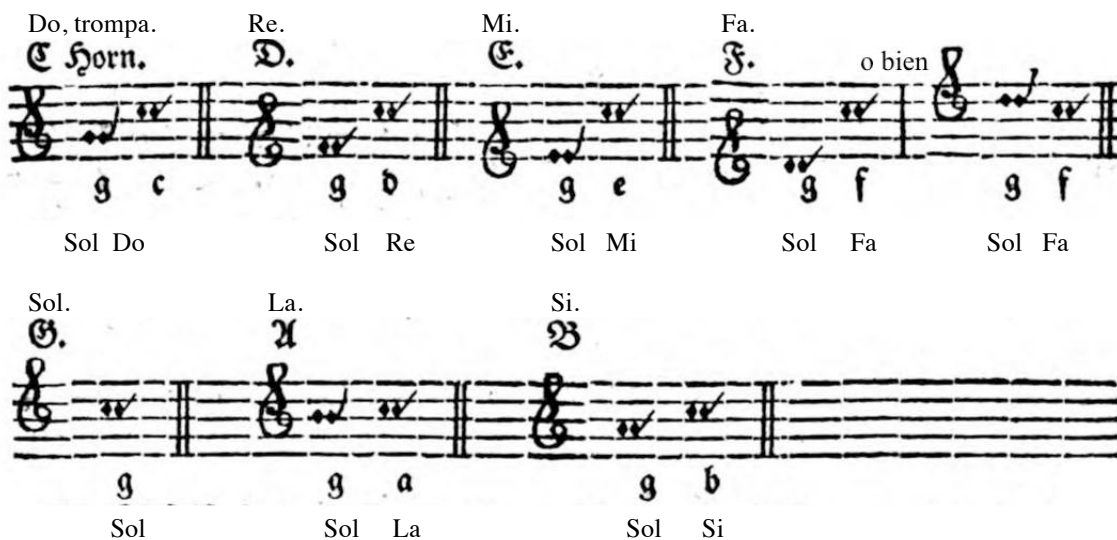
nota, a partir de la cual reconocemos la melodía y la secuencia de la escala musical. Aclaremos esto en este lugar. Estas son las claves:



El discanto, el alto y el tenor se escriben en clave de Do, por lo que las notas sucesivas ascendentes serán Re, Mi, Fa, etc. La clave del bajo es la clave de Fa, por lo que las siguientes notas en sentido descendente serán Mi, Re, etc., y en sentido ascendente, Sol, La, etc. La clave del violín se coloca sobre el Sol, como veremos en la explicación de las letras.

§. 10.

Pero el violín no es el único instrumento que hace uso de esta clave, pues otros instrumentos como la trompeta, la trompa de caza, la flauta travesera y todos los instrumentos de viento similares también la utilizan. Y aunque el violín es fácil de distinguir por sus agudos y graves o por ciertos pasajes característicos<sup>(k)</sup>, sería bueno que se sustituyera esta clave para, al menos, la trompeta y la trompa de caza. Este cambio permitiría reconocer inmediatamente la necesidad de una trompeta en Do o en Re, o de una trompa en Do, Re, Fa, Sol o La, etc. Se podría cambiar de este modo:



<sup>(k)</sup> Éste es un punto crítico en el que se descubren completamente los compositores a medio formar. En la frase se ve inmediatamente si el compositor entiende la naturaleza del instrumento. Y, ¿quién no reiría cuando, por ejemplo, se le exijan al violín tales pasajes, saltos y duplicaciones [notas dobles] que requerirían cuatro dedos más?

Der Schlüssel bleibt allezeit im G: und wenn man hinauf zählt bis in den Zwischenraum, wo das gewöhnliche c der Violin steht; so weis man auch alsogleich was für Horn der Schlüssel anzeigt. Man hat auf diese Art in vorigen Zeiten sehr oft den Violinschlüssel um 3. Töne herunter gesetzt, um die gar hoch gesetzten Stücke füglich zu Papier zu bringen. Alsdann hieß er der französische Schlüssel: *b. E.*



§. 11.

Die Noten sind musikalische Zeichen, welche durch ihre Lage die Höhe und Tiefe, durch ihre Gestalt aber die Länge oder Kürze, das ist, die Dauer derjenigen Töne anzeigen, die wir mit der menschlichen Stimme, oder auf dazu verfertigten Klingzeugen hervorzubringen bemühet sind. Hier sind die heutigen Noten, samt ihrer Benennung.



§. 12.

Man hat die 7. gregorianischen Buchstaben bis diese Stunde in der Musik beygehalten, durch welche die Noten nach ihrer Lage, und folglich die Töne der Benennung nach unterschieden werden. Sie sind also folgende: A, B, C, D, E, F, G, welche allezeit wiederholet werden.

## Primera parte del capítulo primero.

Sigue siendo una clave de Sol y si se cuenta la distancia hasta el espacio donde se haya el Do agudo del violín, se reconoce inmediatamente el tipo de trompa que nos indica la clave. Antiguamente escribían a menudo de esta forma la clave de Sol una tercera inferior, de modo que las obras más agudas cupieran en el papel [clave de Sol en primera línea]. Ésta recibía el nombre de clave francesa. Por ejemplo:



### §. 11.

Las notas son signos musicales que indican por su posición la altura de un sonido, y por su forma, la longitud o duración de aquellas notas que intentamos producir mediante la voz o mediante los instrumentos adecuados. A continuación presentamos las figuras actuales y su nomenclatura:



### §. 12.

Hasta nuestros días se han conservado las siete letras gregorianas con las que diferenciamos las notas por su posición y, consecuentemente, por su denominación. Son las siguientes, repetidas sucesivamente: A [la], B [si], C [do], D [re], E [mi], F [fa], G [sol].



## §. 13.

Die Violin hat 4. Seyten, deren jede ihre Benennung von einem dieser 7. Buchstaben hat. Nämlich:



Die kleinste oder feinste Seyte heißt (E); die neben ihr etwas grössere (A); die folgende (D); und die stärkste heißt (G).

## §. 14.

Um nun mehrere Töne hervorzubringen muß man die Seyten mit den Fingern belegen. Dieses geschieht aber in folgender Ordnung:

Die unterste und tiefste Seyte.

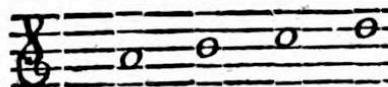
G a b ♯ c



leer. 1 Finger, 2, 3,

Die dritte Seyte.

A b ♯ c d



leer. 1, 2, 3,

Die zwote Seyte.

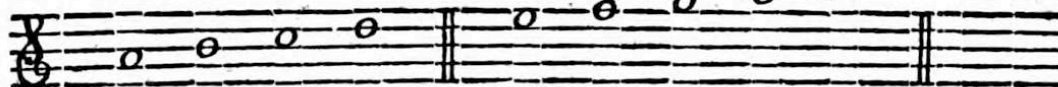
D e f g



leer. 1, 2, 3,

Die vierte und kleinste Seyte.

E f g a b ♯



leer. 1, 2, 3, 4,

Man sieht hier ganz klar die mit den grossen Buchstaben bemerkte 4. leeren Seyten, und nach ieder die mit den Fingern auf denselben zu nehmende übrigen Töne; welche sich der Schüler wohl in das Gedächtniß fassen muß: damit er ohne die Buchstaben auf den Noten zu sehen, und ohne vielem Nachdenken alsogleich weis, was für einen Buchstabsname ieder Note führet, sie stehe wo sie wolle. Nicht minder ist hier wohl anzumerken, daß das unter den 7. Buchstaben vorkommende, und mit dem Zeichen (♯) bemerkte B, oder (b ♯) iederzeit mit dem Buchstaben (H) muß benennet werden. Wovon man die Ursache an seinem Orte lesen wird.



Primera parte del capítulo primero.

§. 13.

El violín tiene cuatro cuerdas; cada una de ellas recibe uno de estos siete nombres de letras. Concretamente:



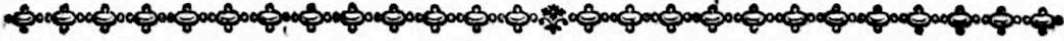
La cuerda más fina o delgada se llama Mi; junto a ella está la cuerda La, algo más gruesa; la siguiente es Re y la más robusta se llama Sol.

§. 14.

Para producir los demás sonidos hay que colocar los dedos en las cuerdas en el siguiente orden:



Observamos aquí claramente las cuatro cuerdas al aire, señaladas con letras mayúsculas, a las que siguen las notas que se consiguen tocando a continuación con los dedos. El alumno deberá memorizarlas bien, de modo que pueda tocar sin necesidad de mirar las letras sobre cada nota y sepa al instante sin pensar demasiado qué nombre corresponde a cada nota, con independencia del lugar donde se encuentre. No podemos dejar de señalar en este punto que entre estas siete letras aparece la B y que deberá llamarse siempre H, aparezca con el signo (  $\flat$  ) o con el signo (  $b$   $\flat$  ). La razón de ello se explicará en su momento.



# Des ersten Hauptstücks zweyter Abschnitt.

## Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase.

### §. 1.

Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik. Er belebt nicht nur allein dieselbe; sondern er erhält auch alle Glieder derselben in ihrer Ordnung. Der Tact bestimmt die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielt werden, und ist dasjenige, was manchem, der sonst in der Musik schon ziemlich weit gekommen ist, auch wider seine von sich selbst abhängende gute Meinung öfters noch mangelt; welcher Mangel von der anfänglichen Vernachlässigung des Tactes herrühret. Es ist also an dem musikalischen Zeitmaase alles gelegen: und der Lehrmeister hat seine größte Mühe mit Gedult dahin anzuwenden, daß der Schüler solches mit Fleiß und Obachtsamkeit rechtschaffen ergreife.

### §. 2.

Der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeigt; nach welcher Bewegung alle zugleich singende und spielende Personen sich zu richten haben. Und gleichwie die Mediciner die Bewegung der Pulsadern mit dem Name Systole und Diastole benennen (a): also heißt man in der Musik das Niederschlagen Thesin das Aufheben der Hand aber Arsin (b).

### §. 3.

Ben der alten Musik hatte man unterschiedliche Meinungen: und es war alles in grosser Verwirrung. Man bemerkte den Tact durch ganze Cirkel und hal-

D 2

be

(a) Συστολή, Διαστολή.

(b) Θέσις, Ἀρσις Giuseppe Zarlino Cap. 49. Es kommt unfehlbar von τίθημι, pono; und von αἶρω, tollo.

## Segunda parte del capítulo primero..

### Sobre el tiempo, o medida del tiempo musical.

#### §. 1.

**El tiempo** crea la melodía y es por ello el alma de la música. No sólo la anima, sino que también coloca todos sus componentes en el orden correcto. **El tiempo** decide el momento en que deben tocarse las diferentes notas y es a menudo lo que falta a muchos de que, a pesar de ello, han avanzado en la música y gozan de buena opinión ajena y de sí mismos. Esta carencia se debe a la falta de dedicación inicial al tiempo musical. Todo depende de la medida del tiempo musical, de manera que el profesor debe emplearse pacientemente para que el alumno lo comprenda correctamente, con diligencia y atención.

#### §. 2.

El tiempo se indica mediante el movimiento ascendente y descendente de la mano, por el que deben guiarse los que cantan o tocan juntos. Y, del mismo modo que los médicos denominan a los movimientos del pulso **sístole** y **diástole**<sup>(a)</sup>, así en la música el movimiento descendente se llama tesis y el movimiento ascendente de la mano, **arsis**<sup>(b)</sup>.

#### §. 3.

En la música antigua existían varias opiniones, por lo que había gran confusión. Se señalaba el tiempo con un círculo entero o medio,

---

<sup>(a)</sup> Συστολή, Διαστολή.

<sup>(b)</sup> Θέσις, ἄρσις, *Giuseppe Zarlino, C. 49*. Estos términos derivan, indiscutiblemente, de τίθημι, pono, dejo, y αἴρω, tullo, tomo.

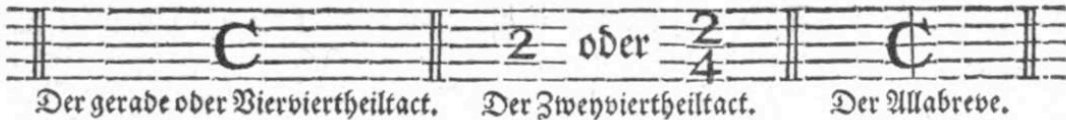
## 28 Des ersten Hauptstücks, zweyter Abschnitt.

be Cirkel, die theils durchschnitten theils umgewendet, theils aber bald von innen bald von aussen durch einen Punct unterschieden waren. Da nun aber solches schimmlichtes Zeug hieher zu schmieren gar zu nichts mehr dienlich ist: so werden die Liebhaber an die alten Schriften selbst angewiesen (c).

### §. 4.

Der heutige Tact wird in den gleichen und ungleichen vertheilet, und am Anfange eines jeden Stückes angezeigt. Der gleiche Tact hat zween Theile (d); der ungleiche hingegen hat 3. Theile. Damit aber die Gleichheit dem Schüler begreiflicher wird; so wird der gleiche oder der sogenannte gerade Tact in vier Theile eingetheilet, und darum auch der Vierviertheiltact genennet. Sein Zeichen ist der lateinische C Buchstabe. Hier sind alle ist gewöhnliche Gattungen der Tacte.

#### Das gleiche Zeitmaaß.



Der gerade oder Vierviertheiltact.    Der Zweyviertheiltact.    Der Allabreve.

#### Das ungleiche Zeitmaaß.



Der ganze Tripel.    Der halbe Tripel.    Der Dreyviertheiltact.    Der Dreyachttheil.    Der Sechsviertel.    Der Sechsaachttheil.    Der Zwölfaachttheil.

Diese Gattungen der Tacte sind schon hinlänglich den natürlichen Unterscheid einer langsamen und geschwinden Melodie einigermaßen anzuzeigen, und auch demjenigen

- (c) Dergleichen Unterhaltung findet man unter andern bey dem Glarean, L. 3. C. 5. 6. & 7. Man lese auch den Artusi, pag. 59, 67, & seq. und den Froschium C. 16.
- (d) Daß der gerade Tact hauptsächlich nur zweytheilig sey, muß ein guter Componist am besten wissen: denn wie schlecht lobt das Werk den Meister, wenn mancher in dem zweyten oder vierten Gliede seine Cadenze schließt. Nur in wenigen und besonders in Baurentänzen, oder andern ausschweifenden Melodien wird es entschuldiget.



## Segunda parte del capítulo primero..

que a veces se partía, se giraba, o se distinguía por un punto en su interior o en su exterior. Como no tiene ya sentido referirse a este caduco sistema, remitiremos a los interesados directamente a las antiguas fuentes<sup>(c)</sup>.

### §. 4.

Los compases se clasifican actualmente en regulares o irregulares [mantenemos la nomenclatura original en lugar de traducir por binarios y ternarios] y se indican al inicio de la obra. Los compases regulares tienen dos partes<sup>(d)</sup>, mientras que los irregulares tienen tres partes. Para que el alumno comprenda la regularidad, se dividirán en cuatro partes los compases regulares o los así llamados compases rectos, que reciben el nombre de compás de cuatro por cuatro. Su símbolo es la letra latina C. Aquí se presentan todos los tipos habituales de compases.

El compás regular



El compás recto o de 4 por 4.      El compás de 2 por 4.      El Allabreve.

El compás irregular



Ternario completo. Ternario medio. De 3 por 4. De 3 por 8. De 6 por 4. De 6 por 8. De 12 por 8.

Estos tipos de compases bastan para mostrar la diferencia natural entre melodías rápidas y lentas, y también para

<sup>(c)</sup> Información sobre ello puede encontrarse, entre otros, en Glareano, L. 3, C. 5, 6 y 7. Véase también *Artusi*, pp. 59, 67 ss., y *Froschium*, C. 16.

<sup>(d)</sup> El buen compositor sabe que el tiempo binario tiene casi siempre dos partes; pues la obra musical no habla bien de su autor cuando plantea una cadencia en el segundo o cuarto tiempo. Sólo puede perdonarse en algunas obras, sobre todo en ciertas danzas campesinas y en otras melodías poco conocidas.

jenigen der den Tact schlägt seine Bequemlichkeit zu verschaffen (e). Denn in einem Zwölftacttheiltacte wird eine geschwindere Melodie angebracht, als in dem Dreyachttheiltacte; weil dieser in dem geschwindesten Tempo nicht kann geschlagen werden, ohne die Zuschauer zum Gelächter zu bewegen: sonderheitlich wenn man die ersten zwey Viertheile mit hoher Erhebung der Hand abtheilen, und jedes besonders niederschlagen will; welches gewiß recht lächerlich läßt.

## §. 5.

Unter diesen Tacten ist der gerade Tact der Haupttact, auf welchen sich alle die übrigen beziehen: Denn die obere Zahl ist der Zähler; die untere aber der Nenner. Man spreche also: Von den Noten, deren vier auf den geraden Tact gehen, kommen zwey auf den Zweyvierteltact. Man sieht daraus, daß der  $\frac{2}{4}$  Tact nur zweyen Theile hat, nämlich, den Aufstrich und Niederstrich. Und weil 4. schwarze oder Viertheilnoten auf den geraden Tact gehen; so müssen derselben zwey auf den  $\frac{2}{4}$  Tact kommen. Auf diese Art werden alle Tacte untersucht. Denn eben also sieht man bey dem ganzen Tripel  $\frac{3}{4}$ , daß von den Noten, deren eine auf den geraden Tact kommt, nothwendig drey auf den  $\frac{3}{4}$  Tripel kommen müssen; welches man in dem folgenden Abschnitte klärer einsehen wird.

## §. 6.

Der Allabreve ist eine Abkürzung des geraden Tactes. Er hat nur zweyen Theile, und ist nichts anders, als der in zweyen Theile gebrachte Biervierteltact: daß folglich zwey Viertheile auf eins zu stehen kommen. Das Zeichen des Allabreve ist der durchstrichene C Buchstabe:  $\text{C}$ . Man pflegt in diesem Tacte wenige Auszierungen anzubringen (f):

D 3

## §. 7.

(e) Die Herren Kunstrichter werden sich ja nicht daran stossen, wenn ich die  $\frac{4}{8}$   $\frac{2}{8}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{9}{16}$   $\frac{12}{16}$   $\frac{12}{24}$   $\frac{12}{4}$  Tacte weg lasse. In meinen Augen sind sie ein unnützes Zeug; man findet sie in den neuern Stücken wenig oder gar nicht; und man hat wirklich Tactsveränderungen genug alles auszudrücken, daß man dieser letztern nicht mehr benöthiget ist. Wer sie liebt, der mag sie mit Haut und Haare nehmen. Ja ich würde den ganzen Tripel auch noch großmüthig dazu schenken, wenn er mich nicht noch aus einigen alten Kirchenstücken troßig anschauete.

(f) Die Welschen nennen den geraden Tact: Tempo minore; den Allabreve aber: Tempo maggiore.


## Segunda parte del capítulo primero.

mayor comodidad de quien lleva el tiempo<sup>(e)</sup>. Pues para una melodía rápida es más adecuado el compás subdividido en doce [12/8] que el subdividido en tres [3/8], pues, no se podría dirigir en este compás en tiempo rápido sin mover a la risa a los espectadores, especialmente si para los dos primeros tiempos se levanta mucho la mano y se quiere hacer un movimiento extraordinario abajo para cada una de ellas, lo que ciertamente resultará muy cómico.

### §. 5.

Entre los compases, el principal es el compás recto [de compasillo], con el que se ponen en relación todos los demás. [El compás de compasillo se señala con el símbolo de C y es equivalente al compás *alla semibreve*, en el que cabe una redonda por compás, siendo, por tanto, el compás de 2/2.] Pues la cifra superior es el numerador y la inferior, el **denominador**. Podemos decir, por tanto, que **de las cuatro notas que conforman un compás recto, dos conformarían un compás de dos por cuatro**. De ello derivamos que el compás de 2/4 tiene sólo dos partes, concretamente el tiempo fuerte y el débil. Y, como en un compás recto caben cuatro negras, deberán caber dos en un compás de 2/4. De este modo se procede con todos los tipos de compases. Del mismo modo se ve en el compás entero ternario de 3/1 que está compuesto de tres notas que tienen como duración un compás recto cada una; lo cual se aclarará en la siguiente sección.

### §. 6.

El compás allabreve es una simplificación del compás recto. Sólo tiene dos partes y no es sino el compás de cuatro por cuatro dividido en dos partes, por lo que, consecuentemente, en un compás cabrán dos negras [Obsérvese la confusión acerca de los compases: El compás allabreve debe en realidad equivaler a una breve, es decir, una cuadrada, siendo, por tanto, el compás de 2/1] . El signo del compás allabreve es la letra C partida: . En este compás se utilizan pocos adornos<sup>(f)</sup>.

---

<sup>(e)</sup> Los señores críticos no se sorprenderán de que omitamos los compases de 4/8, 2/8, 9/8, 9/16, 12/24 [pensamos que puede referirse al compás de 12/8], 12/4. En mi opinión, no son útiles. Se utilizan poco o nada en las obras más modernas y hay ya suficientes variantes de compases para expresar todo, sin necesidad de recurrir a estos últimos. Aquel a quien le gusten, que los use. Incluso añadiría a ellos gustosamente el compás de 3/1 si no me desafiara desde algunas antiguas piezas eclesiásticas.

<sup>(f)</sup> Los italianos llaman al compasillo *tempo minore*, pero al allabreve, *tempo maggiore*.



## §. 7.

Dies ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tactes, welches wir eigentlich das Zeitmaaß und den Tactschlag nennen (g). Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die Art der Bewegung. Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische. Man setzet zwar vor jedes Stück eigens dazu bestimmte Wörter, als da sind: *Allegro*, lustig; *Adagio*, langsam, u. s. f. Allein das Langsame sowohl als das Geschwinde und Lustige hat seine Stufen. Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrückt wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen. Jedes melodisches Stück hat wenigstens einen Satz, aus welchem man die Art der Bewegung, die das Stück erheischt, ganz sicher erkennen kann. Ja oft treibt es mit Gewalt in seine natürliche Bewegung; wenn man anders mit genauer Aufmerksamkeit darauf siehet. Man merke dieses, und wisse aber auch, daß zu dieser Erkenntniß eine lange Erfahrung, und eine gute Beurtheilungskraft erforderet werde. Wer wird mir also widersprechen, wenn ich es unter die ersten Vollkommenheiten der Tonkunst zähle?

## §. 8.

Man muß demnach bey der Unterweisung eines Anfängers keine Mühe sparen ihm den Tact recht begreiflich zu machen. Dazu wird sehr dienlich seyn, wenn der Lehrmeister dem Schüler öfters die Hand zum Tacte führet; alsdann aber ihm ein und andere Stücke von verschiedener Tactart und abwechselnder Bewegung vorspiellet, und den Lehrling den Tact ganz allein dazu schlagen läßt: um zu versuchen, ob er die Abtheilung, Gleichheit, und endlich auch die Veränderung der Bewegung verstehet. Geschieht dieses nicht; so wird der Anfänger manches Stücke schon fertig nach dem Gehör wegspielen, ohne einen guten Tact schlagen zu können. Und wem wird es nicht lächerlich scheinen, wenn ich ihm sage, daß ich selbst einen gesehen, der, ob er gleich die Violin schon ziemlich gut spielte, doch den Tact, sonderbar zu langsamen Melodien, unmöglich hat schlagen

(g) *Tempus, Mensura, Tactus. Lat. Battuta. Ital. La Mesure. Franc.*

## Segunda parte del capítulo primero.

### §. 7.

Realmente, éste es sólo la división matemática del compás, a la que llamamos medida del tiempo y pulso<sup>(g)</sup>. Pero ahora llegamos a un aspecto importante: los tipos de movimientos [*tempi*]. No sólo hay que saber marcar el tiempo correcta y regularmente, sino que también hay que saber a partir de la pieza si la misma requiere un movimiento lento o rápido. Al inicio de las piezas se escriben determinadas palabras que lo definen, como **Allegro**, alegre; **Adagio**, lento, etc. Pero hay distintos grados dentro de lo rápido y lo alegre. E incluso cuando el compositor se esfuerza por explicar más claramente el tipo de movimiento requerido utilizando más términos y palabras complementarias, le resulta imposible describir de manera completamente exacta el tipo [de movimiento] con que desea que se interprete la pieza. Por tanto, esto deberá deducirse de la pieza misma. Cada obra melódica tiene al menos una frase de la que se puede reconocer con bastante seguridad qué tipo de movimiento requiere la pieza. Frecuentemente, si se consideran otros aspectos cuidadosamente, la frase se verá forzada violentamente a tomar su velocidad natural. Debemos recordar esto, pero sabiendo también que para adquirir esta capacidad de reconocimiento hace falta experiencia y buen juicio. ¿Quién me contradirá si cuento a ésta entre una de las más grandes perfecciones del arte de la música?

### §. 8.

Por tanto, no se deben ahorrar esfuerzos haciéndole comprender el compás al principiante. Para ello es recomendable que el profesor guíe con frecuencia la mano del alumno según el compás y que interprete para él piezas con diferentes tipos de compases y variados movimientos, dejándole que lleve el ritmo para comprobar si entiende correctamente la división, la igualdad y, en última instancia, los cambios de tiempo. Si no se procede de este modo, el principiante tocará las piezas de oído, sin ser capaz de marcar bien el tiempo. Y, ¿a quién no le producirá risa que cuente que yo mismo conocí a un intérprete que, aun siendo capaz de tocar bastante bien el violín, era incapaz de llevar bien el tiempo, especialmente de las melodías lentas?

---

<sup>(g)</sup> *Tempus, mesura, y tactus* en latín. *Battuta* en italiano. *La mesure* en francés.



gen können? Ja, daß er vielmehr, anstatt die Vierteltheile mit der Hand richtig anzuzeigen, alle Noten, die man ihm vorgespielt, mit gleicher Bewegung der Hand nachgeahmet, bey aushaltenden Noten ausgehalten, bey laufenden gleichsam auch mitgelaufen, und mit einem Worte alle Bewegungen der Noten mit gleicher Bewegung der Hand nach dem Gehör ausgedrückt hat? Wo kommt dieß anders her, als wenn man dem Schüler gleich die Geige in die Hände läßt, bevor er genugsam unterrichtet worden? Man lehre ihn also vorher jedes Vierteltheil des Tactes mit Ernst, mit Gleichheit, mit Geiste und Eysen recht schlagen, ausdrücken und unterscheiden; hernach wird er die Violin mit Nutzen zur Hand nehmen.

## §. 9.

Die Anfänger werden auch nicht wenig verderbet, wenn man sie an das beständige Abzählen der Achttheilnoten gewöhnet. Wie ist es möglich, daß ein Schüler, dem sein Meister mit solchen Irrlehren bange macht, in einem nur etwas geschwindern Zeitmaasse fortkomme, wenn er jede Achttheilnote abzählet? Ja was noch ärger! wenn er alle Viertelnoten und so gar auch die halben Noten in einfache Fusellen in der Stille abtheilet, mit merklichem Nachdruck des Bogen unterscheidet, und auch (wie ich es selbst gehört habe) mit lauter Stimme herzählet, oder gar mit dem Fusse so viele Schläge niederstößt? Man will sich zwar entschuldigen, daß diese Art zu unterweisen nur aus Noth ergriffen werde: um einen Anfänger eher zu einer gleichen Eintheilung des Tactes zu bringen. Allein dergleichen Gewohnheiten bleiben; und der Schüler verläßt sich darauf und kommt endlich dahin, daß er ohne diese Abzählung keinen Tact richtig wegspielen kann (*b*). Man muß ihm also erst die Vierteltheile recht benzubringen suchen, und alsdann die Unterweisung dahin einrichten, daß der Anfänger jedes Vierteltheil mit genauer Gleichheit in Achttheile, die Achttheile in Sechzehnteile u. s. f. verändern kann. In dem folgenden Hauptstücke wird es durch Beispiele klarer vor Augen gestellt werden.

## §. 10.

(*b*) Man muß freylich zu Zeiten auf ganz besondere Mittel gedenken, wenn man Leuten, die keine natürliche Fähigkeit haben, etwas beybringen soll. Eben also mußte ich einmahl eine ganz besondere Notenerklärung erfinden. Ich stellte nämlich die ganzen Noten als sogenannte Bagen oder 4. Kreuzerstücke vor, die halben Noten durch halbe Bagen, die Viertelnoten durch die Kreuzer, die einfachen Fusellen durch die halben Kreuzer oder Zweypfenniger, die doppelten Fusellen als Pfennige, und endlich die dreyfachen Fusellen als Häller. Laßt dieß nicht recht lächerlich? Und so lächerlich und einfältig es immer klingt, so half es doch: Denn dieser Saamen hatte das richtigste Verhältniß mit der Erde, in die er geworfen ward.

## Segunda parte del capítulo primero.

No sólo eso, sino que, en vez de indicar los cuatro tiempos correctamente con la mano, imitaba con su mano con gestos iguales todas las notas que sonaban, sosteniéndola en las notas largas y agitándola en las notas rápidas: en una palabra, expresando todos los movimientos que oía en la música con movimientos similares de la mano. ¿De dónde procede esto, sino de haber colocado a un principiante el violín entre las manos antes de haberlo instruido suficientemente? Es por ello que habrá que enseñarle previamente a marcar, expresar y discernir el pulso de cada negra seriamente, con igualdad, espíritu y esfuerzo. Después de ello, podrá tomar el violín en sus manos con provecho.

### §. 9.

No poco atormentará a los principiantes que se les acostumbre subdividir siempre las corcheas. ¿Cómo es posible que un alumno al que el profesor atemorice con este método equivocado pueda lograr un tiempo medianamente rápido contando cada corchea? Lo que es aun peor, ¿y si subdivide en voz baja las negras o incluso las blancas en corcheas, marcándolas de forma diferenciada mediante la presión del arco, e incluso (como yo mismo he oído) contando en voz alta, o dando golpes con el pie? La gente se excusa argumentando que este método de enseñanza se usa sólo por la necesidad de enseñar lo antes posible al principiante la división igual del tiempo. Sin embargo, este tipo de hábitos permanecen y el alumno depende de ellos, resultándole finalmente imposible tocar correctamente un solo compás sin subdividir<sup>(h)</sup>. Por tanto, hay que enseñarle bien el pulso de negra y, a continuación, guiar la enseñanza de tal manera que el principiante sepa dividir con perfecta exactitud las negras en corcheas, las corcheas en semicorcheas, etc. En el siguiente capítulo se aclarará esto con algunos ejemplos.

---

<sup>(h)</sup> Pero a veces debe pensarse en métodos especiales cuando se ha de enseñar algo a gente sin habilidades naturales. En este sentido, me vi en cierta ocasión obligado a inventar una explicación especial de las notas. Representé las redondas como el así llamado batz o cuatro monedas de kreutzer; las blancas como medio batz, las negras como un kreutzer, las corcheas como medio kreutzer o como dos peniques, la semicorchea como un penique y, por último, la fusa como un heller. ¿No es esto gracioso? Y, por gracioso y absurdo que suene, funcionó, pues esta semilla era la adecuada para la tierra en que se echaba. [Es decir, que era lo que el alumno, y no el tema, necesitaba.]



## §. 10.

Manchesmal verstehet zwar der Lehrling die Eintheilung; es ist aber mit der Gleichheit des Tactes nicht richtig. Man sehe hierbey auf das Temperament des Schülers; sonst wird er auf seine Lebstage verdorben. Ein fröhlicher, lustiger, hitziger Mensch wird allezeit mehr eilen; ein trauriger, fauler, und kaltsinniger hingegen wird immer zögern. Läßt man einen Menschen der viel Feuer und Geist hat gleich geschwinde Stücke abspielen, bevor er die langsamen genau nach dem Tacte vorzutragen weis; so wird ihm das Eilen lebenslänglich anhangen. Legt man hingegen einem frostigen und schwermüthigen Maulhänger nichts als langsame Stücke vor; so wird er allezeit ein Spieler ohne Geist, ein schläfriger und betrübter Spieler bleiben. Man kann demnach solchen Fehlern, die von dem Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweisung entgegen stehen. Den Hitzigen kann man mit langsamen Stücken zurück halten und seinen Geist nach und nach dadurch mäßigen: den langsamen und schläfrigen Spieler aber, kann man mit fröhlichen Stücken ermuntern, und endlich mit der Zeit aus einem Halbtden einen Lebendigen machen.

## §. 11.

Ueberhaupt soll man einem Anfänger nichts Hartes vorlegen, bevor er nicht das leichte rein wegspielen kann. Man soll ihm ferner keine Menueten oder andere melodiose Stücke geben, die ihm leicht in dem Gedächtnisse bleiben: sondern man lasse ihn anfangs Mittelstimmen von Concerten, wo Pausen darinn sind, oder auch fugirte und mit einem Worte solche Stücke vor sich nehmen, die er mit genauer Beobachtung alles dessen, was ihm zu wissen nothwendig ist, abspielen und folglich zu Tage legen muß, ob er die ihm vorgetragene Regeln verstehe oder nicht. Widrigenfalls wird er sichs angewöhnen, alles nach dem Gehör auf Gerathe wohl abzuspielden.

## §. 12.

Der Schüler muß sich sonderbar befeissen alles was er spielt in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat. Er beugt dadurch jenem gemeinen Fehler vor, den man bey vielen Musiken beobachtet, deren Ende viel geschwinder als der Anfang ist. Er muß sich also gleich anfangs in eine gewisse vernünftige Gelassenheit setzen; und besonders wenn er schwerere Stücke zur Hand nimmt, muß er dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet die darinn vorkommenden stärkern Passagen richtig wegzuspielen. Er muß die schweren Passagen öfters und besonders üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo hinauszubringen.

Des

## Segunda parte del capítulo primero.

### §. 10.

A veces, el alumno comprende la división pero no es correcto en la igualdad del pulso. Obsérvese en este caso el carácter del alumno para no atormentarlo de por vida. Una persona alegre, divertida y apasionada siempre se acelerará más; una persona triste, vaga y tranquila tenderá a frenarse. Si se permite que alguien de espíritu fogoso toque de inmediato piezas rápidas antes de que sepa interpretar las lentas exactamente a tiempo, el hábito de acelerar permanecerá en él durante toda la vida. Por otra parte, si a alguien tranquilo y melancólico se le dan sólo piezas lentas, seguirá siendo un intérprete sin espíritu, un intérprete triste y somnoliento. Por tanto, se pueden combatir estas faltas relativas al temperamento mediante una correcta instrucción. El apasionado puede ser refrenado con piezas lentas para comedir su espíritu poco a poco; por otra parte, puede animarse al intérprete somnoliento mediante piezas alegres, hasta, finalmente y de una vez, transformar a un medio muerto en persona viva.

### §. 11.

Sobre todo, no se debería dar al principiante nada difícil antes de que pueda tocar piezas fáciles enteras bien. Además, no se le deberán dar minuetos u otras piezas melódicas que retenga con facilidad de memoria, sino darle al principio las voces centrales de los conciertos, que contienen pausas o movimientos fugados; en una palabra, piezas en las que tenga que observar y tocar todo lo necesario atentamente, mostrando si ha entendido las reglas que se le han enseñado. De modo contrario, se acostumbrará a tocar de oído y adivinando.

### §. 12.

El alumno deberá esforzarse especialmente en acabar todo lo que interprete al mismo tiempo en que lo empezó. De esta manera evitará un común error que se observa en muchos músicos, cuyo final es mucho más rápido que el comienzo. Por ello, desde el principio, deberá empezar con especial moderación; especialmente en piezas más difíciles, no deberá empezarlas más rápidas de lo que confía será capaz de tocar correctamente los pasajes rápidos. Deberá estudiar los pasajes difíciles repetidamente con gran atención hasta que adquiera la habilidad necesaria para tocar la pieza entera en un tiempo correcto e igual.



# Des ersten Hauptstücks

## dritter Abschnitt.

Von der Dauer oder Geltung der Noten, Pausen und Puncten; samt einer Erklärung aller musikalischen Zeichen und Kunstwörter.

§. 1.

Die Gestalt der heutiges Tages üblichen Noten ist in dem vorigen Abschnitte bereits vor Augen gelegt worden. Nun sind auch die Dauer oder Geltung der Noten, deren Unterscheid, die Gestalt der Pausen, u. s. w. noch zu erklären übrig. Ich will Anfangs von der Pause reden; alsdann aber beedes, Noten und Pausen, mit einander vereinbaren, und unter jede Note jene Pause setzen, die mit derselben in gleichem Verhältnisse stehet.

§. 2.

Die Pause ist ein Zeichen des Stillstehens. Es sind 3. Ursachen, warum die Pause als eine nothwendige Sache in der Musik erfunden worden. Erstens, zur Bequemlichkeit der Sängers und der Blasinstrumentisten, um ihnen Zeit zu lassen etwas auszuruhen und Athem zu holen. Zweytens, aus Nothwendigkeit: weil die Wörter in den Singstücken ihren Absas erfordern; und weil in mancher Composition eine oder die andere Stimme öfter stille halten muß, wenn anders die Melodie nicht soll verdorben und unverständlich gemacht werden. Drittens, aus Zierlichkeit. Denn gleichwie ein beständiges Anhalten aller Stimmen den Singenden, Spielenden und Zuhörenden, nichts als Verdruß verursacht: also erwecket eine liebliche Abwechslung vieler Stimmen, und derselben endliche Vereinigung und Zusammenstimmung ein vieles Vergnügen (a).

§. 3.

(a) Es liegt viel daran, wenn der Componist die Pause am rechten Orte anzubringen weiß. Ja so gar eine kleine Sospir zur rechten Zeit gesetzt, kann vieles thun.

Mozarts Violinschule.

Ⓔ



## Tercera parte del capítulo primero.

### Sobre la duración o valor de las notas, silencios y puntos, con una explicación de todos los signos musicales y términos técnicos.

#### §. 1.

Ya se mostró en el apartado anterior la forma que las figuras tienen actualmente. Faltan ahora por explicar la duración o valor de las notas, sus diferencias, las formas de los silencios, etc. En primer lugar hablaré de la pausa, después pondré en relación las notas y las pausas y colocaré bajo cada nota la correspondiente pausa, en relación de igualdad con aquélla.

#### §. 2.

**La pausa es un signo de silencio.** Hay tres razones por las que se instituyó el silencio como necesaria en la música. **En primer lugar, por comodidad** de los cantantes e instrumentistas de viento, para dejarles tiempo para descansar y tomar aire. **En segundo lugar, por la necesidad** de que la letra en las canciones requiere puntuación y porque en algunas composiciones una u otra voz debe callar varias veces para no perjudicar a la melodía ni hacerla ininteligible. **En tercer lugar, por elegancia.** Pues, al igual que la continuidad permanente de las voces es perjudicial para cantantes, intérpretes y audiencia, del mismo modo **despierta** gran satisfacción la alternancia de las voces y su unión y armonía final<sup>(a)</sup>.

---

<sup>(a)</sup> Mucho depende del lugar en que el compositor coloca el silencio. Pues incluso una breve pausa en el lugar adecuado puede producir un gran resultado.

§. 3.

Eine Art der Pausen sind auch die Sospiren. Man nennet sie Sospiren (b); weil sie von kurzer Dauer sind. Hier will ich jede Pause unter die Note setzen, mit welcher sie in der Dauer oder Geltung übereins kommt.

<b>Longa.</b>	<b>Breve.</b>	<b>Semibreve.</b>	<b>Minima.</b>
Eine lange Note.	Eine kurze Note.	Eine ganze Note.	Die halbe Note. Gilt jede 2 Viertel.
			
Gilt 4 Tacte.	Gilt 2 Tacte.	Sie gilt einen Tact, oder 4 Viertel.	Kommen 2 auf den geraden Tact.
		NB. In dem $\frac{3}{4}$ Tripel wird diese ganze Note als ein Viertel angesehen.	Eine halbe Pause,
			
Diese Pause gilt 4 Tacte, es mag in einem gleichen oder ungleichen Tacte seyn.		Diese Pause gilt allezeit einen Tact, es sey im gleichen oder ungleichen Zeitsmaasse. Im $\frac{3}{4}$ Tripel vertritt diese Pause die Stelle eines Viertels.	
		Gilt einen halben Tact.	

<b>Semiminima.</b>	<b>Croma.</b>
Die Viertelnote. Gilt jede ein Viertel.	Die einfache Fufelle, oder Achttheilnote. Gehen 2 auf ein Viertel.
	
Gehen 4 auf den geraden Tact.	Gehen 8 auf den geraden Tact.
Ein Viertelsospir.	Ein halb Viertel oder Achttheilsospir.
	
Gilt so viel als eine Viertelnote.	Gilt so viel als eine Achttheilnote.

**Semicroma.**

(b) Vom italiänischen, Sospirare, Seufzen.

Tercera parte del capítulo primero.

§. 3.

Un tipo de silencios son los **suspiros** [Mozart incorpora la distinción terminológica entre pausas y suspiros para aludir con estos últimos a los silencios de menor duración]. Se les llama así porque tienen corta duración<sup>(b)</sup>. A continuación colocaré cada pausa bajo la nota que coincida en duración o valor.

<b>Longa.</b>	<b>Breve.</b>	<b>Semibreve.</b>	<b>Minima.</b>
Una nota larga.	Una nota corta.	Una nota entera.	Una media nota.

Dura 4 compases. Dura 2 compases. Dura 1 compás, o bien 4 tiempos. En el compás recto caben 2.  
N. B. En el compás ternario 3/1 se considera la redonda como 1 tiempo.

<b>Semiminima.</b>	<b>Croma.</b>
La negra. Cada una dura una cuarta parte.	La fusea o corchea simple. Cablen dos en una negra.

En un compás recto caben 4. En un compás recto caben 8.

Un suspiro de negra.	Un suspiro de media negra o de corchea.
Dura tanto como una negra.	Dura tanto como una corchea.

<sup>(b)</sup> Del italiano *sospirare*, suspirar.

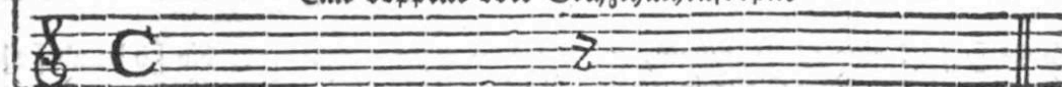
**Semicroma.**

Die doppelte Fuselle oder Sechzehnthheilnote. Gehen 4 auf ein Viertel.



Gehen 16 auf den ganzen Tact.

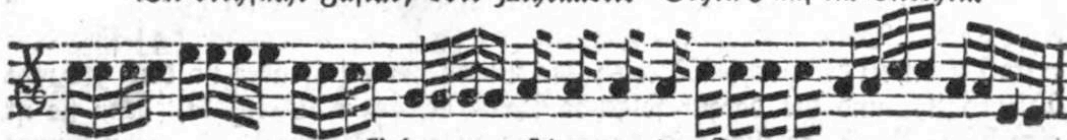
Eine doppelte oder Sechzehnthheilsospir.



Gilt so viel als ein Sechzehnthheilnote.

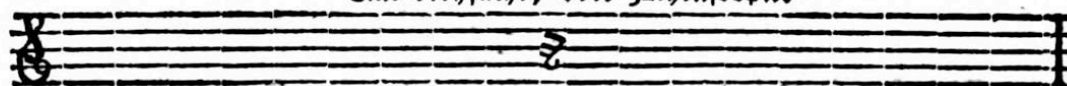
**Biscroma.**

Die dreyfache Fuselle, oder 32theilnote. Gehen 8 auf ein Viertel.



Gehen 32 auf den geraden Tact.

Eine dreyfache, oder 32theilsospir.



Gilt so viel als eine zwey und dreyßigtheilnote.

§. 4.

Die Geltung der Noten liegt hier ganz klar zu Tage. Man sieht, daß eine ganze Note, zwey halbe, vier Viertelnoten, 8 einfache Fusellen oder Achttheilnoten, 16 doppelte und 32 dreyfache Fusellen in einem Werthe sind, und daß sowohl die ganze Note, als die zwey halben, die 4 Viertelnoten, und die 8 einfachen Fusellen, u. s. f. jede vor sich einen ganzen geraden Tact oder vier Vierteltheile betragen.

§. 5.

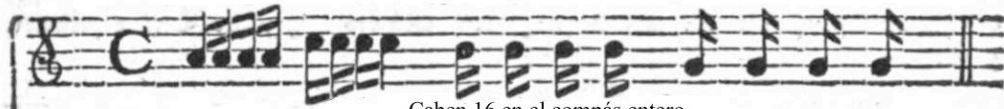
Gleichwie nun aber diese verschiedene Gattungen der Noten, Pausen und Cospiren in der heutigen Musik beständig untereinander vermischet werden: so



### Tercera parte del capítulo primero.

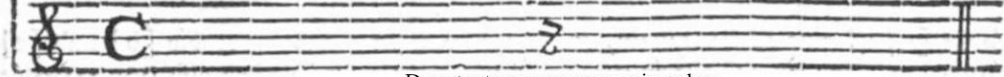
#### **Semicroma.**

La doble fusea o semicorchea. Caben 4 en un tiempo.



Caben 16 en el compás entero.

Un suspiro doble o de semicorchea.



Dura tanto como una semicorchea.

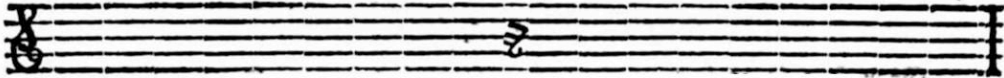
#### **Biscroma.**

Una fusea triple o fusa. Caben 8 en un tiempo.



Caben 32 en el compás entero.

Un suspiro triple o de fusa.



Dura tanto como una fusa.

#### §. 4.

Los valores de las notas se ven muy claros aquí. Vemos que una redonda, dos blancas, cuatro negras, 8 corcheas, 16 semicorcheas y 32 fusas tienen el mismo valor y que la redonda, al igual que las dos blancas, las cuatro negras, las 8 corcheas, etc., ocupan un compás recto entero o cuatro negras.

#### §. 5.

Pero como todos los diferentes tipos de figuras y silencios se mezclan continuamente en la música actual,

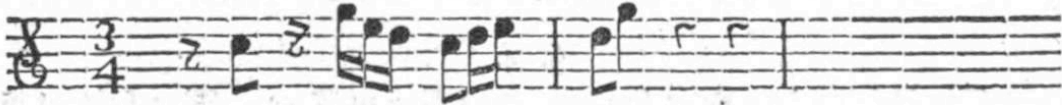
wird zu mehrerer Deutlichkeit zwischen jedem Tacte eine Linie gezogen. Daß also die zwischen zwei Linien stehenden Noten und Pausen allezeit so viel unter sich betragen müssen, als der am Anfange des Stückes angezeigte Tact erfordert. z. E.



Das [c] ist eine Viertelnote, folglich das erste Viertel; die [d] und [e] Noten sind zwei einmal gestrichene oder Achttheilnoten und machen also das zweyte Viertel aus; die doppelte Sospir und die folgenden 3 Noten [f] [g] und [a] sind zusammen vier Sechzehntheile und bewegen das dritte Viertel; das [g] als ein Achttheilnote und die zwei doppelte Fusellen [e] und [d] machen das vierte Viertel. Hier ist eine Linie gezogen: denn hier schließt der erste Tact. Die vier doppelten Fusellen [c] [g] [e] und wider [g] sind das erste Viertel des zweyten Tactes; die Viertelnote [c] aber ist das zweyte Viertel, und die darauf folgende Pause beträgt 2 Viertel, denn sie ist eine halbe Pause, folglich das dritte und vierte Viertel. Alsdann kommt abermal eine Linie, und hier endet sich der zweyte Tact.

## §. 6.

Eben so geht es in dem ungleichen Zeitmaase zu, z. E.



Die erste Sospir beträgt ein Achttheil folglich ein halbes Viertel: man nimmt also die darauf folgende Achttheilnote [c] dazu, so hat man das erste Viertel. Die Doppelsospir mit den drey doppelt gestrichnen Noten [g] [e] und [d] sind das zweyte Viertel. Das einmal gestrichene [c] und die zweymal gestrichnen zwei Noten [d] und [e] machen das dritte und letzte Viertel dieses ersten Tactes, den die Linie von dem zweyten unterscheidet. Die Achttheilnoten [d] und [g] sind das erste Viertel; die zwei Viertelssospiren aber sind das zweyte und dritte Viertel des zweyten Tactes. Und so fort durch alle Tactesveränderungen.

## §. 7.

### Tercera parte del capítulo primero.

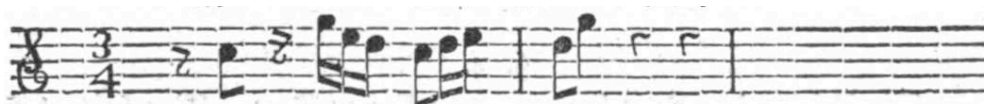
se dibuja una barra entre los compases para mayor claridad. De este modo, las notas y pausas que se hallan entre dos barras de compás deben sumar entre ellas siempre tanto valor como exija el signo de compás que se indica al inicio de la obra. Por ejemplo:



El Do es una negra, y, por tanto, **el primer tiempo**; el Re y el Mi son dos corcheas, por lo que conforman **el segundo tiempo**; el silencio de semicorchea y las tres notas siguientes Fa, Sol y La son cuatro semicorcheas y, en consecuencia, **el tercer tiempo**; el Sol como corchea y el Mi y las dos semicorcheas Mi y Re conforman **el cuarto tiempo**. En este lugar se traza una línea, pues aquí acaba el primer compás. Las cuatro semicorcheas Do, Sol, Mi, y de nuevo Sol, forman **el primer tiempo** del segundo compás; sin embargo, el Do negra es **el segundo tiempo**, y la siguiente pausa dura dos tiempos, **el tercero y el cuarto**, pues es un silencio de blanca. Después viene otra línea y aquí acaba el segundo compás.

#### §. 6.

Lo mismo ocurre en compases irregulares. Por ejemplo:



La primera pausa dura una corchea y, por tanto, medio tiempo; a ella se añade el siguiente Do corchea, con lo que se completa **el primer tiempo**. El silencio de semicorchea y las tres semicorcheas Sol, Mi y Re forman **el segundo tiempo**. El Do corchea y las dos semicorcheas Re y Mi forman **el tercer y último tiempo** del primer compás, al que separa del segundo la barra de compás. Las corcheas Re y Sol son el primer tiempo y los dos silencios de negra son los tiempos segundo y tercero del segundo compás. Y así sucesivamente en todos los tipos de compás.



§. 7.

Oft werden die Noten auch so vermischet, daß eine oder auch mehrere müssen zertheilet werden. Z. E.



Die Achttheilnote [c] beträgt hier nur ein halbes Viertel: es muß also die nebenbey stehende Viertelnote [c], anfangs in Gedanken, nachdem aber auch mit dem Bogenstriche zertheilet, und der erste halbe Theil zur ersten Achttheilnote [c], der zweyte halbe Theil hingegen zur zwoten Achttheilnote [e] gerechnet werden. Wer dieses nicht genug einsieht, der stelle sich die oben angebrachten Noten nur also vor,



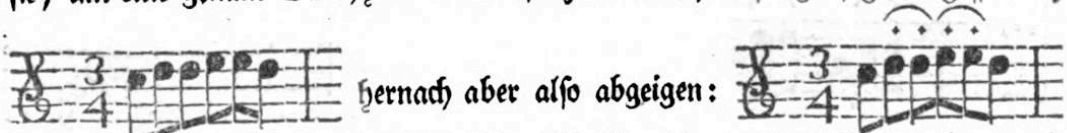
und spiele sie auch, wie sie ihm hier vor Augen liegen. Nachdem aber nehme er das zweyte und dritte [c] mit der nämlichen Gleichheit des Tactes in einem Striche; jedoch also, daß die Abtheilung der Noten durch einen Nachdruck mit dem Bogen bey ieder Note vernehmlich werde. Z. E.



Welches man auch also thun kann, wann mehrere solche abzutheilende Noten nach einander folgen. Z. E.



Denn weil die zwo Noten [d] und [e] müssen zertheilet werden; so kann man sie, um eine genaue Gleichheit des Tempo zu erobern, anfänglich glätweg spielen;



Wo die zwo [d] Noten in einem Hinaufstriche, die zwo [e] Noten aber in einem Herabstriche zusammen genommen und mit guter Gleichheit durch einen Nachdruck des Bogens von einander müssen unterschieden werden (c). Hauptfächlich

☉ 3

muß

(c) Wenn wir seiner Zeit die musikalischen Auszierungen abhandeln werden; als dann werden wir auch diese Noten auf eine ganz andere Art vorzutragen lehren.

Tercera parte del capítulo primero.

§. 7.

Las figuras también aparecen combinadas de forma que una o varias han de ser divididas. Por ejemplo:



El Do corchea sólo dura aquí medio tiempo, por lo que el siguiente Do negra debe dividirse, primero sólo mentalmente, pero más tarde también con el arco, perteneciendo la primera mitad al primer Do corchea y la segunda mitad a la segunda corchea Mi. Quien no sea capaz de comprenderlo, imagínese el ejemplo anterior escrito de la siguiente manera:



y tóquelo también como se presenta aquí. Más tarde deberá tomar el segundo y tercer Do con el mismo valor de tiempo en un mismo arco, de forma que la división de las notas quede clara mediante un acento del arco en cada nota. Por ejemplo:



Esto también puede hacerse cuando aparezcan varias notas para dividir seguidas. Por ejemplo:



Pues, como las dos notas Re y Mi deben dividirse, se puede tocar primero de la siguiente manera para lograr una precisa exactitud de tiempo:



pero luego se tocarán así:



Como las dos notas Re se tocan con el arco arriba y, por el contrario, las dos notas Mi, arco abajo, deben distinguirse entre sí mediante una presión añadida en el arco<sup>(c)</sup>. Principalmente,

<sup>(c)</sup> Cuando hablemos en su momento de los adornos musicales, aprenderemos a interpretar estas notas de forma muy diferente.

## 38 Des ersten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

muß man sich befeissen den zweyten Theil ieder zu zertheilenden Note nicht zu kurz, sondern dem ersten Theile gleich zu halten: denn diese Ungleichheit bey der Zertheilung der Noten ist ein gemeiner Fehler, welcher das Zeitmaas aus seiner Gleichheit in das Geschwinde treibt.

§. 8.

Der Punct, welcher bey einer Note stehet, vergrößeret seine vorhergehende Note um den halben Theil; und die Note, nach welcher der Punct stehet, muß noch halb so lang gehalten werden, als ihre natürliche Grösse beträgt. Z. E. Wenn der Punct nach einer ganzen Note stehet, so gilt er eine halbe:



Ist eben dieß.

Nach einer halben Note gilt der Punct eine Viertheilnote.



Ist eben dieß.

Nach einer Viertheilnote, eine Achttheilnote.



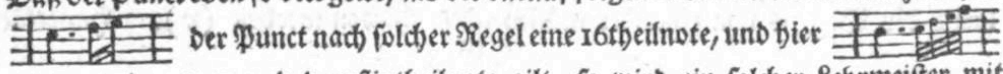
Ist eben dieß.

Nach einer Achttheilnote eine Sechzehnthheilnote, u. s. f. (d).



§. 9.

(d) Ich kann unmöglich einsehen, wie jene ihren Satz beweisen, welche lehren: Daß der Punct eben so viel gelte, als die darauf folgende Note. Wenn nun z. E. hier



der Punct nach solcher Regel eine 16theilnote, und hier gar nur eine zwey und dreyßigtheilnote gilt, so wird ein solcher Lehrmeister mit seiner Rechnung im Tacte schlecht bestehen.



Tercera parte del capítulo primero.

deberemos esforzarnos en no acortar la segunda parte de la nota a dividir, sino en darle el mismo valor que a la primera parte. Pues esta desigualdad en la división de las notas es un error común que forzará la igualdad del tiempo a la aceleración.

§. 8.

El **puntillo** que se coloca junto a una nota alarga la nota precedente la mitad de su valor; y la nota a la cual sigue el punto, debe mantenerse la mitad más de su valor natural. Por ejemplo, si el puntillo sigue a una redonda, el punto tendrá el valor de una blanca:



Equivale a esto.

Después de una blanca, el punto equivale a una negra.



Equivale a esto.

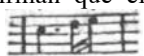
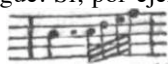
Después de una negra, el punto equivale a una corchea.



Equivale a esto.

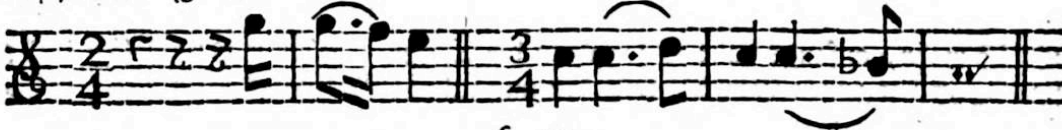
Después de una corchea, una semicorchea, etc<sup>(d)</sup>.



<sup>(d)</sup> No soy capaz de entender cómo lo demuestran aquéllos que afirman que el valor del punto es exactamente el mismo que la nota que lo sigue. Si, por ejemplo aquí  el punto, de acuerdo con esta regla, vale una semicorchea, y aquí  sólo vale una fusa, a tal profesor no le saldrán bien las cuentas en el compás.

## §. 9.

In langsamen Stücken wird der Punct anfangs mit dem Bogen durch einen Nachdruck vernehmlich gemacht: um sicherer im Tacte zu bleiben. Wenn man sich aber im Tacte schon festgesetzt hat: so wird der Punct durch eine sich verlierende Stille an die Note gehalten und niemals durch einen Nachdruck unterschieden. Z. E.



## §. 10.

In geschwinden Stücken wird der Geigebogen bey jedem Puncte aufgehoben; folglich jede Note von der andern abgetrennt und springend vorgetragen. Z. E.



## §. 11.

Es giebt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punct noch etwas länger gehalten werden muß, als die bereits vorgeschriebene Regel erfordert: wenn anders der Vortrag nicht zu schläferig ausfallen soll. Z. E. wenn hier

Adagio.

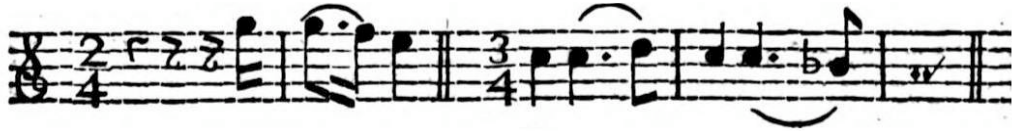


der Punct in seiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es einmal zu faul und recht schläferig klingen. In solchem Falle nun muß man die punctirte Note etwas länger aushalten; die Zeit des längern Aushalten aber muß man der nach dem Puncte folgenden Note, so zu reden, abstehlen.

Man halte demnach in dem ist beygebrachten Exempel die Note [e] mit ihrem Puncte länger; die [f] Note aber nehme man mit einem kurzen Striche so spät, daß die erste der 4 [g] Noten dem richtigen Zeitmaße nach alsogleich darauf komme. Der Punct soll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden. Denn nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; sondern es wird auch dem Eilen, jenom fast allgemeinen Fehler, Einhalt gethan: da hingegen durch das wenige Aushalten des Puncts die Musik gar leicht in das Geschwinde verfällt.

§. 9.

En piezas lentas, el puntillo deberá destacarse al principio con un acento en el arco para mantener el tiempo con mayor seguridad. No obstante, cuando ya se ha asentado firmemente el tiempo, el puntillo se unirá a la nota discretamente y ya no deberá distinguirse con un acento. Por ejemplo:



§. 10.

En piezas rápidas, el arco se levantará en cada puntillo; para ello, cada nota se tocará suelta y separada de las demás. Por ejemplo:



§. 11.

En las piezas lentas hay ciertos pasajes donde el punto debe sostenerse más de lo que requiere la anterior norma para que, de otro modo, la interpretación no resulte demasiado somnolienta. Por ejemplo, si aquí



el puntillo mantuviera su duración usual, sonaría demasiado lánguido y verdaderamente somnoliento. En este caso, la nota con puntillo debe mantenerse más, pero el tiempo que se tome en exceso deberá ser, por así decirlo, robado de la nota que sigue al puntillo. Por ello, en el ejemplo dado, la nota Mi con puntillo se deberá mantener más, pero la nota Fa se tomará con un arco corto lo suficientemente tarde para que el primero de las cuatro notas Sol llegue exactamente a tiempo. En general, el puntillo debe mantenerse más. Pues con ello no sólo se anima la interpretación, sino que evita el error casi general que supone el acelerar. Pues, por el contrario, si el puntillo no se mantiene lo suficiente, la música tiende a acelerarse.



## 40 Des ersten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

fällt. Es wäre sehr gut, wenn diese längere Aushaltung des Puncts recht bestimmt und hingesezt würde. Ich wenigstens habe es schon oft gethan, und meine Vortragsmeinung habe ich mit zweenen Puncten nebst Abkürzung der darauf folgenden Note also zu Tage geleyet:



Es ist wahr, anfangs fällt es fremd in die Augen. Allein was verschlägt dieß? Der Satz hat seinen Grund; und der musikalische Geschmack wird dadurch beförderet. Man besehe es zergliedert. Die Note [e] ist ein Achtheil; der erste Punct gilt dessen halben Theil, folglich ein Sechzehntheil; der zweyte Punct gilt des ersten Puncts halben Theil, also ein zwey und dreyßigtheil; und die letzte Note ist drey mal gestrichen. Man sieht also mittelbar der zweenen Puncten eine einmal gestrichene, eine doppelt gestrichene und zwo drey mal gestrichene Noten, welche zusammen genommen ein Viertel ausmachen.



### §. 12.

Man muß es öfter versuchen, ob der Schüler die mit Puncten und Sospiren unter einander vermischte unterschiedlichen Noten in die Viertel recht abzutheilen weis. Man muß ihm unterschiedliche Tactsarten vorlegen, und ihn nichts anders vor sich nehmen lassen, bis er alles dieß ist Vorgetragene aus dem Grunde verstehet. Ja der Lehrmeister handelt sehr vernünftig, wenn er dem Anfänger unterschiedliche Veränderungen der Noten in allen Gattungen des Tacts aufschreibt, und um es begreiflicher zu machen, jedes Viertel genau unter das andere sezet.

Hier ist ein Muster über den geraden Tact, welches der Schüler ist nur studiren, und alsdann erst geigen muß, wenn er das Hauptstück von der Strichart erlernet hat.

**NB.** Hierher gehöret die hinten beyliegende Tabelle.

### §. 13.



### Tercera parte del capítulo primero.

Sería bueno que este mantenimiento mayor del puntillo se determinara y fuera establecido como regla. Al menos, yo lo he hecho a menudo de este modo y he expresado claramente mi idea sobre la forma correcta de interpretar escribiendo dos puntillos seguidos de una nota acortada:



Es cierto que al principio resulta extraño a la vista. Pero, ¿qué importa? El asunto tiene sentido y con ello se obra en favor del buen gusto musical. Veámoslo por partes. La nota Mi es una corchea; el primer puntillo dura la mitad de su valor y es, por tanto, una semicorchea; el segundo puntillo dura la mitad del primero, es decir, una fusa; y la última nota es una fusa. Vemos pues, cómo de un doble puntillo resultan una corchea, una semicorchea y dos fusas, sumando todas juntas un tiempo.



o bien

### §. 12.

Debe comprobarse constantemente si el alumno sabe dividir correctamente en tiempos las figuras diferentes y mezcladas con puntillos y silencios. Se le deben presentar varios tipos de compases y no permitirle pasar a otra cosa hasta que no entienda completamente esto que se ha explicado. En efecto, el profesor actuará muy inteligentemente si anota para el estudiante todos los diferentes cambios en las notas en todos los tipos de compases y, para hacerlo más comprensible, escribe unos tiempos debajo de otros.

He aquí un modelo para el compás recto, que el alumno deberá estudiar y tocar sólo después, cuando haya aprendido el capítulo sobre los arcos.

**N. B. Aquí corresponde la tabla que se adjunta atrás.**

§. 13.

Nun kommen wir auf die noch übrige musikalischen Zeichen. Diese sind das sogenannte Kreuzel (✱), das B (b) und das H (□), welches die Italiäner das B quadro oder das viereckigte B nennen. Das erste, nämlich das Kreuzel (✱) zeigt an, daß die Note, vor welcher es stehet, um einen halben Ton muß erhöht werden. Es wird also der Finger um einen halben Ton vorwärts gerückt (e). Z. E.

Die mit ✱ bezeichnete Noten heißen: As, B, Cis, Dis, Eis, Fis und Gis.

Das zweyte, nämlich das (b) ist ein Zeichen der Erniedrigung. Es wird demnach wenn ein b vor der Note stehet der Finger zurück gezogen, und die Note um einen halben Ton tiefer gegriffen (f). Z. E.

Die durch b erniedrigte Noten heißen: As, B, Ces, Des, Es, Fes und Ges.

Das dritte Zeichen, nämlich das (□), vertreibt sowohl ✱ als b, und ruft die Note in ihren eigentlichen Ton zurück. Denn es wird allezeit gesetzt, wenn eines dieser beyden Zeichen kurz vorher bey der nämlichen Note, oder vorne bey dem Schlüssel in dem nämlichen Tone stehet (g). Z. E.

Hier wird die erste Note tiefer genommen; weil vor derselben ein b gezeichnet ist. Da aber die zwote Note in dem nämlichen Tone stehet, und ein □ voraus-

- (e) Es wird von dem griechischen (Διείσι) Diesis genennet. Auch Signum Intensionis.
- (f) Das ist das Signum remissionis.
- (g) Signum Restitutionis. Diejenigen, welche das □ Zeichen in ihrer Composition nicht brauchen wollen, die irren sich. Wenn sie es nicht glauben, mögen sie mich darum fragen.

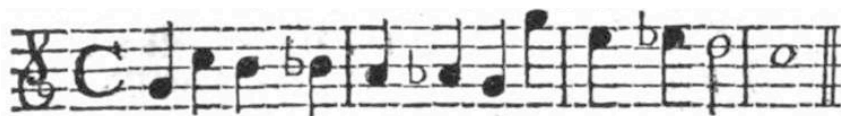
§. 13.

A continuación llegamos a los restantes signos musicales. Éstos son los así llamados sostenido ( \* ), B ( b ), y H ( ♮ ), al que los italianos llaman *B quadro*, es decir, B cuadrada. **El primero**, es decir el sostenido ( \* ) indica que la nota ante la que se coloca debe subirse medio tono. Por ello, el dedo se estirará medio tono hacia adelante<sup>(e)</sup>. Por ejemplo:



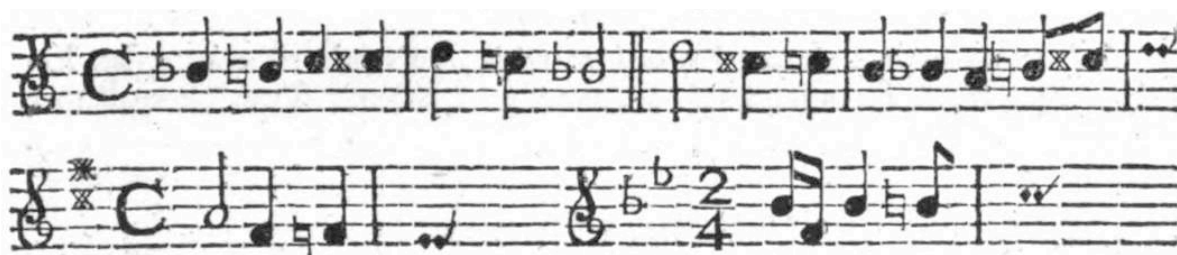
Las notas señaladas con \* se llaman: La sostenido, Si sostenido, Do sostenido, Re sostenido, Mi sostenido, Fa sostenido y Sol sostenido.

**El segundo** [signo], es decir, el bemol ( b ), es un signo para rebajar. Así, cuando hay un bemol delante de la nota, el dedo se retira hacia atrás y la nota se toca medio tono más bajo<sup>(f)</sup>. Por ejemplo:



Las notas rebajadas con bemol se llaman: La bemol, Si bemol, Do bemol, Re bemol, Mi bemol, Fa bemol y Sol bemol.

**El tercer signo**, es decir, el becuadro ( ♮ ), elimina tanto los sostenidos como los bemoles y devuelve la nota a su altura propia. Siempre se da cuando alguno de los otros signos haya aparecido recientemente ante una nota igual o de acuerdo con la armadura de la correspondiente tonalidad al inicio junto a la clave<sup>(g)</sup>. Por ejemplo:



Aquí la primera nota se toca más baja porque aparece un bemol delante de ella. Pero como la siguiente nota permanece en el mismo tono, y se le ha puesto un becuadro delante,

<sup>(e)</sup> Del griego Διέσις, recibe el nombre de diesis y de *signum intensionis*.

<sup>(f)</sup> Es el llamado *signum remisionis*.

<sup>(g)</sup> *Signum restitutionis*. Se equivocan aquéllos que no quieren usar el signo ( ♮ ) en sus composiciones. Si no lo creen, pregúntenme al respecto.



ausgesetzt ist: so wird bey dieser Note der Finger wieder vorwärts gerücket, und die Note in ihrem natürlichen Tone genommen. Im zweyten Tacte eben dieses Exempels wird die zwote Note (c), die durch das \* im vorigen Tacte erhöht worden, durch das □ Zeichen wieder erniedriget, u. s. w.

## §. 14.

Wenn es zum Spielen dergleichen Erhöhungen und Erniedrigungen kömmt, so ergiebt es sich, daß sie oft auf die leeren Seyten fallen: wo die auf die leeren Seyten zu stehen kommenden Noten allezeit mit dem vierten Finger auf der nächsten tiefern Seyte müssen gegriffen werden. Absonderlich wenn es eine Erniedrigung ist. Z. E.



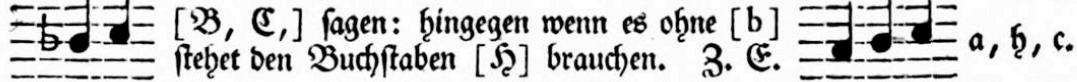
\* Auf der A Seyte mit dem vierten Finger.

\* Auf der D Seyte mit dem vierten Finger.

Wenn ein \* vorstehet  kann man zwar die Note auf der nämlichen Seyte mit dem ersten Finger nehmen: Es ist aber allezeit besser  wenn man sie mit Ausstreckung des vierten Fingers, auf der nebenstehenden tiefern Seyte greift.

## §. 15.

Hier müssen wir auch von demjenigen reden, was wir oben im ersten Abschnitte dieses ersten Hauptstückes §. 14. angemerket haben. Das Intervall oder der Zwischenraum von [H] bis [C] macht den natürlichen größern halben Ton (b). Man muß also, um einen Unterscheid zu machen, wenn ein [b] vorgezeichnet ist



stehet den Buchstaben [H] brauchen. Z. E. Man müßte sonst, wenn es allezeit [b] hieß, bey dem vorstehenden [b], dieses [H] das [B b] nennen. Es geschieht also diese Benennung des (H) eigentlich um das mi von dem fa zu unterscheiden.

## §. 16.

Unter den musikalischen Zeichen ist kein geringes das Verbindungszeichen: Obwohl es von manchen oft sehr wenig beobachtet wird. Es hat die Gestalt

(b) Hemitonium maius naturale.

### Tercera parte del capítulo primero.

el dedo deberá volver a avanzar hacia adelante, y se toca la nota en su altura natural. En el segundo compás de este mismo ejemplo, esta segunda nota Do, que había sido alterada ascendentemente en el compás anterior con el sostenido descende de nuevo con el signo del becuadro, etc.

#### §. 14.

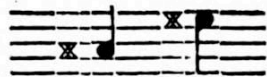
Cuando hay que tocar con estas alteraciones ascendentes y descendentes, a menudo ocurre que coinciden con cuerdas al aire. Las notas que coincidan con cuerdas al aire, deberán tocarse siempre con el cuarto dedo en la siguiente cuerda más grave. En particular cuando haya una alteración descendente. Por ejemplo:



En la cuerda La con el 4º dedo

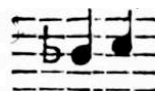
En la cuerda Re con el 4º dedo

Cuando antecede un sostenido, esa nota se podrá tocar en la cuerda correspondiente con el primer dedo. Pero siempre será mejor si se toca con una extensión del cuarto dedo hasta la cuerda grave vecina.



#### §. 15.

Tenemos que hablar en este punto de lo que se ha mencionado anteriormente en la primera sección del capítulo primero, §. 14. El intervalo o espacio entre Si y Do forma el semitono mayor natural.<sup>(h)</sup> Por tanto, para señalar la diferencia, cuando aparece un bemol delante, habrá de decirse B-C. [Mantengo aquí la nomenclatura original alemana de B para indicar Si bemol y para diferenciarla de H, que traduzco como Si.]



Por el contrario, si no tiene bemol, usaremos el nombre Si. Por ejemplo:



La Si Do

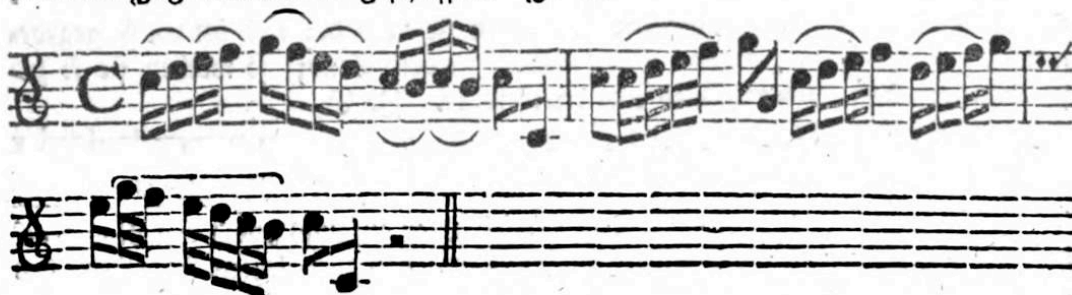
Si no, si siempre que antecediera un bemol se llamara bemol, a éste sí habría que llamarle B bemol. En realidad, la nomenclatura del Si surge para distinguir el Mi del Fa [Mozart está haciendo referencia a la música ficta, ala solmisación y a la teoría de los hexacordos].

#### §. 16.

Entre los signos musicales, no es uno menor la **ligadura**, aunque muchos le prestan a menudo muy poca atención. Tiene

<sup>(h)</sup> *Hemitonium maius naturale.*

Gestalt eines halben Cirkels, welcher über oder unter die Noten gezogen wird. Die Noten welche unter oder ober solchem Cirkel stehen, es seyn hernach 2, 3, 4 oder auch noch mehr, werden alle in einem Bogenstriche zusammen genommen, und nicht abgesondert, sondern ohne Aufheben oder Nachdrucke des Geigebogens in einem Zuge aneinander geschliffen. Z. E.



## §. 17.

Es werden auch unter dem Cirkel, oder, wenn der Cirkel unter den Noten steht, über demselben, unter die Noten oder über die Noten oft Punkte gesetzt. Dieses zeigt an, daß die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem bey ieder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterschieden müssen vorgetragen werden. Z. E.



Sind aber anstatt der Punkte kleine Striche gesetzt: so wird bey ieder Note der Bogen aufgehoben; folglich müssen alle die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten zwar an einem Bogenstriche, doch gänzlich von einander getrennet abgespielt werden. Z. E.



Die erste Note dieses Exempels kömmt in den Herabstriche; die übrigen drey aber



### Tercera parte del capítulo primero.

forma de línea curva y se dibuja encima o debajo de las notas. Puede haber 2, 3, 4 o incluso más notas sobre o bajo esta línea curva, y todas ellas se tocan juntas en un arco; y no de forma separada, sino que se juntan en una misma pasada, sin levantar ni presionar el arco. Por ejemplo.



#### §. 17.

También se colocan **puntos** sobre las notas o bajo las notas, debajo de la línea curva o sobre ella, cuando la curva estuviera bajo las notas. Esto indica que las notas situadas bajo la ligadura se tocan en un arco, pero de forma diferenciada, mediante una leve presión del arco. Por ejemplo.



Si, en vez de puntos, fueran **pequeñas rayas**, el arco se levantaría con cada nota, por lo que las notas bajo la **ligadura** se tocarían en un arco pero completamente separadas entre sí. Por ejemplo.



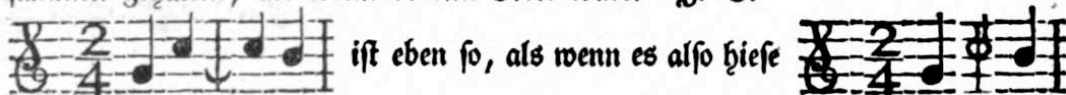
La primera nota de este ejemplo viene arco abajo, pero las tres restantes



aber werden mit jedesmaliger Erhebung des Bogens und mit einem starken Abstoß von einander abgefordert im Hinaufstriche gespielt, u. s. f. (i).

## §. 18.

Dieses Verbindungszeichen wird auch nicht selten über die letzte Note des einen, und über die erste Note des andern Tactes gezogen. Sind die beyden Noten im Tone unterschieden; so werden sie nach der erst im 16. §. gegebenen Regel zusammen gezogen: sind sie aber in einem Tone; so werden sie so zusammen gehalten, als wenn es eine Note wäre. Z. E.



Das erste Viertel des zweiten Tactes wird zwar anfangs durch den Nachdruck des Bogens, ohne jedoch denselben aufzuheben, von dem letzten Viertel des ersten Tactes in etwas unterschieden, und vernehmlich gemacht; welches nur geschieht, um sich genauer im Tacte zu halten. Wenn man aber einmal im Tempo sicher ist: dann muß die zweite Note, welche an die erste gehalten wird, nimmer durch einen Nachdruck unterschieden, sondern nur so ausgehalten werden, wie man eine halbe Note zu spielen pfleget (k). Man mag es nun auf eine oder die andere Art abgeigen, so muß man allezeit bedacht seyn die zweite Note nicht zu kurz auszuhalten: denn dieß ist ein gewöhnlicher Fehler, durch welchen das Zeitmaas aus seiner Gleichheit gebracht und übertrieben wird.

## §. 19.

Wenn ein halber Cirkel über einer Note allein stehet die über sich einen Punct hat: so ist es ein Zeichen des Aushaltens. Z. E.



Ein

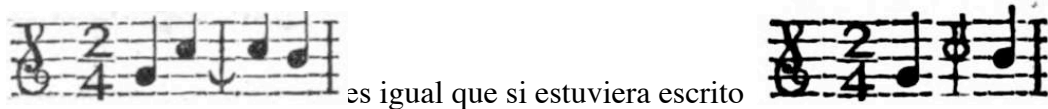
- (i) Viele Herren Componisten setzen dergleichen Zeichen gemeiniglich nur bey dem ersten Tacte, wenn viele solche gleiche Noten folgen: man muß also so lang damit fortfahren, bis eine Veränderung angezeigt wird.
- (k) Es ist übel genug, daß es Leute giebt, die sich auf ihre Kunst sehr viel einzubilden, und doch keine halbe Note, ja fast keine Viertelnote abspielen können, ohne sie in zweene Theile zu zertheilen. Wenn man zwei Noten haben wollte, würde man sie ohnfehlbar hinsetzen. Solche Noten müssen stark angegriffen, und durch eine sich nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden. Wie der Klang einer Glocke, wenn sie scharf angeschlagen wird, sich nach und nach verlieret.

### Tercera parte del capítulo primero.

se tocan arco arriba, levantando el arco cada vez y diferenciándolas mediante un fuerte ataque de arco, etc.<sup>(i)</sup>

#### §. 18.

La **ligadura** también se utiliza frecuentemente entre la última nota de un compás y la primera del siguiente. Si fueran notas de diferente altura, se tocarían juntas, de acuerdo a la regla expuesta anteriormente en §. 16. Pero si son el mismo tono, se mantendrán unidas como si fuera una sola nota. Por ejemplo



El primer tiempo del segundo compás debe diferenciarse y hacerse aparente al principio mediante la presión del arco, sin levantarlo; esto se hará solamente para mantenerse estrictamente en tiempo. Cuando se esté seguro en el tiempo, ya no habrá que distinguir más presionando la segunda nota que esté ligada a la primera, sino sólo mantenerla al igual que se tocaría una mínima.<sup>(k)</sup> Puede tocarse de una u otra forma, pero siempre deberá observarse que la segunda nota no dure demasiado poco, pues éste es un error común por el que el tiempo se desvía de su regularidad y se acelera.

#### §. 19.

Cuando hay un semicírculo sobre una sola nota que tiene un punto sobre ella, esto indica que la nota debe mantenerse. Por ejemplo.



<sup>(i)</sup> Muchos compositores colocan estos signos solamente en el primer compás si siguen muchas notas iguales a aquélla. Por tanto, hay que continuar con ellos hasta que se señale un cambio.

<sup>(k)</sup> Es muy perjudicial que exista gente que se pavonee de su arte y que no sepan tocar una mínima o siquiera una semínima sin dividirla en dos partes. Si se quisieran dos notas, estarían escritas de esa manera. Este tipo de notas han de tocarse con fuerza y, muriendo gradualmente, ser mantenidas sin presión adicional a posteriori, al igual que muere poco a poco el sonido de una campana cuando se la golpea con fuerza.

Ein solches Aushalten wird zwar nach Gutdünken gemacht: doch muß es nicht zu kurz und nicht zu lang, sondern mit guter Beurtheilung geschehen. Alle die Mitspielenden müssen einander beobachten: um sowohl die Aushaltung zugleich mit einander zu enden; als auch um wieder gleichförmig anzufangen. Es ist hierbey sonderbar zu merken, daß man den Ton der Instrumente recht austönen und verrauschen lasse, ehe man wieder zu spielen anfängt; auch daß man dahin sehe, ob alle Stimmen zugleich, oder ob eine nach der andern wieder eintrete: welches man aus den Sospiren, und aus der Bewegung des Anführers, auf den man allezeit die Augen wenden muß, erkennen kann. Die Italiäner nennen dieses Zeichen, la Corona.

§. 20.

Manchesmal setzet der Componiste einige Noten, deren er jede mit ihrem eigenen Striche recht abgestossen, und eine von der andern abgesondert vorgetragen wissen will. In diesem Falle zeiget er seine Vortragsmeinung durch kleine Striche an, die er über oder unter die Noten setzet: Z. E.



§. 21.

Man siehet oft in musikalischen Stücken über ein und andere Note den kleinen Buchstaben (t.) oder auch (tr.) gesetzt. Dieses zeiget einen Triller an. Z. E.



Was aber ein Triller ist, wird an seinem Orte weitläufigt abgehandelt werden.

§. 22.

Jeden Tact sowohl als die musikalischen Stücke selbst in Ordnung zu bringen und einzutheilen, bedienet man sich verschiedener Striche. Jeden Tact unterscheidet ein Strich, wie schon §. 4. gesagt worden, den man den Tactstrich nennet: Die Stücke selbst aber werden mehrentheils in zweene Theile getheilet, und, wo die Theilung angebracht wird, mit zweenen Strichen bemerket, die beyderseits Punkte, oder kleine Nebenstriche haben. Z. E.  $\text{||:}$  oder  $\text{||:}$  Hierdurch

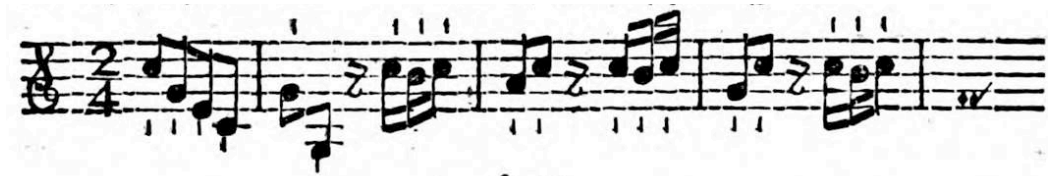


### Tercera parte del capítulo primero.

Es cierto que hay que mantenerla según la opinión del intérprete, pero ni escasamente ni demasiado, sino según el buen juicio. Todos los músicos que intervengan juntos en la interpretación deben mirarse, tanto para acabar la nota mantenida juntos como para empezar de nuevo a la vez. Debe llamarse la atención en particular sobre el hecho de que el sonido de los instrumentos debe disminuir y morir completamente antes de empezar a tocar de nuevo, así como observar que todas las partes comiencen juntas o si unas entran después de las otras, lo cual puede reconocerse por los suspiros y por los movimientos del director, al que hay que dirigir la mirada constantemente. Los italianos llaman a este signo *la corona* [en castellano, calderón].

#### §. 20.

El compositor escribe en ocasiones algunas notas que desea se interpreten cada una con un arco acentuado y diferenciándolas bien entre sí. En este caso anota su idea de interpretación mediante el tipo de arco mediante pequeñas **rayas** que escriben encima o debajo de las notas: por ejemplo.



#### §. 21.

A menudo se ve en las piezas musicales unas pequeñas letras *t* o *tr* sobre algunas notas. Esto indica un trino. Por ejemplo.



Sin embargo, en su momento se tratará con detalle de qué se trata el trino.

#### §. 22.

Se utilizan varias líneas para poder ordenar y dividir correctamente tanto los compases individuales como la misma composición. Como ya se ha dicho en el §. 4, los compases están divididos por líneas, las llamadas barras de compás. Además, las composiciones se dividen generalmente en dos partes y donde se da esta división, se señala mediante dos líneas con puntos o pequeñas rayas a los lados. Por ejemplo. :||: ó =||=. De este modo

46 Des ersten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

Will man anzeigen, daß ieder Theil soll wiederholet werden. Wenn aber nur ein oder der andere Tact zu wiederholen ist; so wird es also angezeigt:



Was immer zwischen solchen Strichen eingeschlossen ist, wird noch einmal wiederholet.

§. 23.

Die kleinen Noten, welche man, sonderheitlich bey der heutigen Musik, immer vor den gewöhnlichen Noten siehet, sind die sogenannten Vorschläge (1); die nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie sind, wenn sie am rechten Orte angebracht werden, unstreitig eine der ersten musikalischen Zieraten, folglich niemah auffser Acht zu lassen. Wir werden sie besonders abhandeln. Sie sehen also aus:



§. 24.

In dem erst gesehenen Exempel sind anfangs nur zwei Sechzehnthelnoten, folglich nur ein halbes Viertel; und dennoch folgt ein Tactstrich. Dieß heißt man den Aufstreich, welcher gleichsam den Eingang in die darauf folgende Melodie macht. Dieser Aufstreich hat oft 3, 4, und auch noch mehrere Noten. Z. E.



§. 25.

(1) Die Italiäner nennen es Appogiature.

### Tercera parte del capítulo primero.

se indica que cada parte debe repetirse. Sin embargo, si sólo ha de repetirse algún compás, se señalará así:



Lo que queda incluido entre estas líneas debe repetirse.

#### §. 23.

Las pequeñas notas que se ven siempre delante de las notas normales, especialmente en la música contemporánea, son las así llamadas **apoyaturas**<sup>(1)</sup>, y no se tienen en cuenta en el [valor del] compás. Si se tocan en el lugar adecuado son, indiscutiblemente, uno de los principales ornamentos musicales, por lo que nunca deberán dejarse desatendidos. Las trataremos de forma especial. Tienen este aspecto:



#### §. 24.

En el ejemplo anterior sólo hay al principio dos semicorcheas, es decir, medio tiempo, al que sigue una barra de compás. Esto se llama **anacrusa**, y se encarga de introducir la siguiente melodía. Esta anacrusa tiene frecuentemente tres, cuatro o incluso más notas. Por ejemplo.



<sup>(1)</sup> Los italianos las llaman *appoggiatura*.



## §. 25.

Wenn es in der Musik recht **Cromatisch** (*m*) zugehet, so kömmt auch oft auf eine nach der Tonart schon mit einem (*x*) versehene Note noch ein **Dies** **fis**, welches also (*+*) oder auch so (*X*) angezeigt wird. Folglich muß die durch das gewöhnliche (*x*) schon vorhin erhöhte Note nochmals um einen halben Ton erhöht werden. **Z. E.**



Hier ist das doppelte (*x*) im **fis**, welches, nachdem die vielen **Subsemitonen**, folglich die vielen gebrochenen Claviere zur Bequemlichkeit der Cembalisten aufgehoben und die **Temperatur** erfunden worden, ist das natürliche (*G*) ist. Man nimmt aber nicht den dritten Finger, sondern man rückt ordentlich den zweiten vor (*n*). Eben dieß geschieht bey der doppelten Erniedrigung einer Note, welche durch kein besonderes Zeichen, sondern nur durch zwey (*b b*) angezeigt wird. Denn man nimmt auch keinen andern Finger, als den, welcher ohnehin auf dieselbe Note fällt.

## §. 26.

An dem Ende fast ieder musikalischen Zeile sieht man dieses Zeichen (*+*), welches der **Custos** **Musikus** genennet und nur hingesezt wird die erste Note der folgenden Zeile anzumerken, und hierdurch, sonderbar in geschwinden Stücken, dem Auge einigermaßen zu Hülfe zu kommen.

## §. 27.

Ueber alle hier schon bengebrachte musikalische Zeichen, giebt es noch viele **Kunstwörter**, die ein Stück nach seinem rechten Zeitmaase vorzutragen, und die

- (*m*) Nachdem die verschiedenen Tongeschlechter der Alten abgeänderet worden, so hat man nur zwey Gattungen erwählet: Das natürliche nämlich, Genus Diatonicum so in seinem Gebiethe weder *x* noch *b* leidet; und das mit (*x*) und (*b*) vermischte oder Genus Cromaticum.
- (*n*) Wenn man ist, da die gebrochenen Claviere auf der Orgel aufgehoben sind, alle Quinten rein stimmt; so giebt es bey der Fortschreitung durch die übrigen Töne eine unerträgliche **Dissonanz**. Man muß demnach temperiren, das ist: man muß einer **Consonanze** etwas nehmen, der andern aber etwas beylegen; man muß sie so eintheilen und die Töne so gegeneinander schweben lassen, daß sie alle dem Gehör erträglich werden. Und dieß heißt man die **Temperatur**. Es wäre zu weitläufig alle die mathematischen Vermischungen vieler gelehrten Männer hier anzuführen. Man lese den **Sauer**, den **Bäumler**, **Senfling**, **Werkemeister** und **Neidhardt**.



§. 25.

Si el discurso musical es muy **cromático**<sup>(m)</sup> a menudo ocurrirá que una nota que ya dotada con un sostenido de acuerdo con la tonalidad, reciba otro sostenido, señalado como (♯♯) ó (x) [Mozart se está refiriendo al doble sostenido.]. Consecuentemente, la nota que ya había sido ya alterada ascendentemente con el sostenido normal, deberá ser ascendida de nuevo un semitono más. Por ejemplo.



Aquí el doble sostenido está sobre el **Fa sostenido**, que equivale al sol natural, pues la abundante **semitonía** y, en consecuencia, las muchas alteraciones fueron eliminadas cuando el **temperamento** igual se descubrió para comodidad de los cembalistas. Sin embargo, no se usa el tercer dedo, sino que lo usual es subir el segundo.<sup>(n)</sup> Esto ocurre incluso cuando se rebaja dos veces una nota, lo cual no se indica con ningún signo especial, sino sólo con dos bemoles. Pues no se usa [en este caso] ningún otro dedo, sino el que caiga en la misma nota [es decir, el que se utilice habitualmente para tocar la nota del mismo nombre].

§. 26.

Al final de casi todos los pentagramas se ve el signo (♯♯), llamado **custos musicus**, y que se coloca sólo para indicar la primera nota del siguiente pentagrama y de este modo, especialmente en piezas rápidas, ayudar de algún modo a la vista.

§. 27.

Además de los signos musicales ya mencionados aquí, existen muchos **términos** que son indispensables para interpretar una obra en el tiempo correcto y

---

<sup>(m)</sup> Sólo se conservan dos especies después de que varios modos antiguos fueran modificados: el natural, *genus diatonicum*, que no tiene ni sostenidos ni bemoles, y el *genus chromaticum*, en el que se incluyen sostenidos y bemoles.

<sup>(n)</sup> Si, ahora que se han abolido las tonalidades divididas en el órgano, se afinara todo por quintas puras, con la progresión de las restantes notas, se produciría una **disonancia** intolerable. Por ello deben ser temperadas. Es decir, hay que coger algo de una **consonancia** y añadirselo a la otra. Deben distribuirse de tal modo las notas y estar en tal balance las unas con las otras que sean todas tolerables al oído. Esto recibe el nombre de afinación **temperada**. Nos extenderíamos demasiado aquí si explicáramos todas las investigaciones matemáticas que los estudiosos han hecho sobre ello. Para ello, léase a **Sauver, Buemler, Henfting, Werkmeister** y **Neidhardt**.

die Leidenschaften nach des rechtschaffenen Componisten Sinne auszudrücken unentbehrlich sind. Die Ordnung derselben mag folgende seyn.

## Musikalische Kunstwörter. (o)

**Prestissimo**, (*Prestissimo*.) zeigt das geschwindeste Tempo an, und ist **Presto assai** (*Presto assai*.) fast eben dieß. Zu diesem sehr geschwinden Zeitmaße wird ein leichter und etwas kurzer Bogenstrich erfordert.

**Presto**, (*Presto*.) heißt geschwind, und das **Allegro assai**, (*Allegro assai*.) ist wenig davon unterschieden.

**Molto Allegro**, (*Molto Allegro*.) ist etwas weniger als **Allegro assai**, doch ist es noch geschwinder als

**Allegro**, (*Allegro*.) welches zwar ein lustiges, doch ein nicht übereiltes Tempo anzeigt; sonderbar wenn es durch Beywörter und Nebenwörter gemässigt wird, als da sind:

**Allegro, ma non tanto**, oder **non troppo**, oder **moderato**, (*Allegro, ma non tanto*, oder *non troppo*, oder *moderato*.) welches eben sagen will, daß man es nicht übertreiben solle. Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, jedoch schon mehr ernsthafter und nimmer so kurzer Strich erfordert, als bey dem geschwindesten Tempo.

**Allegretto**, (*Allegretto*.) ist etwas langsamer als **Allegro**, (*Allegro*.) hat gemeiniglich etwas angenehmes, etwas artiges und scherzhaftes, und vieles mit dem **Andante** (*Andante*.) gemein. Es muß also artig, tändelnd, und scherzhaft vorgetragen werden: welches artige und scherzhafte man sowohl bey diesem als bey anderem Tempo durch das Wort **Gustoso** (*Gustoso*.) deutlicher zu erkennen giebt.

**Vivace** (*Vivace*.) heißt lebhaft, und **Spiritoso** (*Spiritoso*.) will sagen, daß man mit Verstand und Geist spielen solle, und **Animoso** (*Animoso*.) ist fast eben dieß. Alle drey Gattungen sind das Mittel zwischen dem Geschwin-

(o) **Termini Technici.** Man sollte freilich sich durchaus seiner Muttersprache bedienen und man könnte so gut langsam als **Adagio** auf ein musikalisches Stück schreiben: allein soll denn ich der erste seyn?

### Tercera parte del capítulo primero.

para expresar emociones de acuerdo a las intenciones del compositor.

#### **Términos musicales<sup>(o)</sup>.**

***Prestissimo*** (*Prestissimo*.) indica el tiempo más rápido y ***Presto assai*** (*Presto assai*.), casi lo mismo. En este tiempo muy rápido se requiere un arco ligero y corto.

***Presto*** (*Presto*.) significa **rápido** y se diferencia poco del ***Allegro assai*** (*Allegro assai*.).

***Molto Allegro*** (*Molto Allegro*.) es ligeramente menos que *Allegro assai*, pero más rápido que

***Allegro*** (*Allegro*.), que indica un tiempo alegre pero no apresurado, especialmente si se modera mediante adjetivos y adverbios como:

***Allegro, ma non tanto***, o ***non troppo***, o ***moderato*** (*Allegro, ma non tanto*, o *non troppo*, o *moderato*.), que significa que no hay que exagerarlo [es decir, no tomar una velocidad muy rápida]. Para ello se exige un arco ligero y vivo, aunque más firme y no tan corto como en un tiempo más rápido.

***Allegretto*** (*Allegretto*.), algo más lento que ***Allegro*** (*Allegro*.), es frecuentemente cómodo, agradable y gracioso, y tiene mucho en común con el ***Andante*** (*Andante*). Por ello debe interpretarse de forma agradable, entretenida y graciosa, rasgos éstos que describe en éste y en otros tiempos la palabra ***Gustoso*** (*Gustoso*.).

***Vivace*** (*Vivace*.) significa **vivo**, y ***Spiritoso*** (*Spiritoso*.) quiere decir que se debe tocar con consciencia y espíritu; ***Animoso*** (*Animoso*) es casi esto [mismo]. Estos tres estilos son un término medio entre lo

---

<sup>(o)</sup> Términos técnicos. Está permitido el uso de la lengua materna, pudiendo escribir ante una pieza musical tanto lento como Adagio. Pero, ¿debo ser yo el primero en hacerlo?



Geschwinden und Langsamen, welches uns das musikalische Stück, bey dem diese Wörter stehen, selbst mehrers zeigen muß.

**Moderato**, gemäßiget, (*Moderato.*) bescheiden; nicht zu geschwind und nicht zu langsam. Eben dieß weist uns an das Stück selbst, aus dessen Fortgange wir die Mäßigung erkennen müssen.

Das **Tempo Commodo**, und **Tempo giusto**, (*Tempo Commodo* und *Tempo giusto.*) führen uns ebenfalls auf das Stück selbst zurück. Sie sagen uns daß wir das Stück weder zu geschwind weder zu langsam, sondern in dem eigentlichen, gelegenen und natürlichen Tempo spielen sollen. Wir müssen also den wahren Gang eines solchen Stückes in dem Stücke selbst suchen: wie oben im zweyten Abschnitte dieses Hauptstücks schon ist gesagt worden.

**Sostenuto** (*Sostenuto.*) heißt aushalten, oder vielmehr zurückhalten und den Gesang nicht übertreiben. Man muß sich also in solchem Falle eines ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang wohl aneinander hängen.

**Maestoso**, (*Maestoso.*) mit Majestät, bedachtsam, nicht übereilet.

**Staccato** oder **Staccato**, (*Staccato* oder *Staccato.*) gestossen, zeigt an, daß man die Noten wohl von einander absondern und mit einem kurzen Bogenstriche ohne Ziehen vortragen solle.

**Andante**, (*Andante.*) gehend. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse; sonderheitlich wenn man **un poco Allegretto**, (*ma un poco Allegretto.*) dabey stehet.

**Lente** oder **Lentement**, (*Lente, Lentement.*) ganz gemächlich.

**Adagio**, (*Adagio.*) langsam.

**Adagio pesante**, (*Adagio pesante.*) ein schwermütiges Adagio. muß etwas langsamer, und zurückhaltend gespielt werden.

**Largo**, (*Largo.*) ein noch langsames Tempo, wird mit langen Bogenstrichen und mit vieler Gelassenheit abgepielt.

**Grave**, (*Grave.*) schwermütig und ernsthaft, folglich recht sehr langsam. Man muß auch in der That durch einen langen, etwas schweren und

### Tercera parte del capítulo primero.

rápido y lo lento, lo cual mostrará la pieza musical en que figuren estos términos.

**Moderato, comedido** (*Moderato.*), tranquilo, ni demasiado rápido ni demasiado lento. Hace referencia a la pieza misma, durante el curso de la cual debemos de percibir su comedimiento.

**Tempo commodo**, y **Tempo giusto** (*Tempo commodo* y *Tempo giusto.*) de nuevo nos remiten a la misma pieza. Nos dicen que no debemos tocar la pieza ni demasiado rápido ni demasiado lento, sino en el tiempo natural adecuado. Por ello, debemos buscar el verdadero tiempo de una pieza en sí misma, como ya se ha dicho antes, en la segunda sección de este capítulo.

**Sostenuto** (*Sostenuto.*) significa **frenado** o incluso **retenido**, para no acelerar la melodía. Por ello, en este caso debemos usar arcos largos, mantenidos y firmes, y sostener bien la melodía.

**Maestoso** (*Maestoso.*), **con majestuosidad**, controlado, no acelerado.

**Staccato** o **Staccato** (*Staccato* o *Staccato*), **golpeado**; indica que las notas deben estar bien separadas entre sí, siendo interpretadas con un arco corto y sin arrastrarlo.

**Andante** (*Andante.*), **caminando**. Esta palabra ya nos indica por sí misma que se le debe dejar a la pieza su tiempo, sobre todo si aparece junto a **ma un poco Allegretto** (*ma un poco Allegretto*).

**Lento** o **Lentamente** (*Lente, Lentemente.*), **muy pausado**.

**Adagio** (*Adagio*): **lento**.

**Adagio pesante** (*Adagio pesante*): es **un Adagio pesado** y debe tocarse más lenta y pausadamente.

**Largo** (*Largo*): **un tiempo todavía más lento**; debe interpretarse con arcos largos y gran tranquilidad.

**Grave** (*Grave*): **pesante** y **serio** y, por ello, muy lento. En la práctica se expresará este **carácter** de la obra expresado por la palabra **Grave** (*Grave*) mediante arcos largos, algo pesados y solemnes,

ernsthafteu Bogenstrich, und durch das beständige Anhalten und Unterhalten der unter einander abwechselnden Töne den Charakter eines Stückes ausdrücken, welchem das Wort *Grave*, (*Grave.*) vorgesetzt ist.

Zu den langsamen Stücken werden auch noch andere Wörter den ist erklärt beigefügt, um die Meinung des Componisten noch mehr an Tag zu legen; als da sind:

**Cantabile, Singbar.** (*Cantabile.*) Das ist: Man solle sich eines singbaren Vortrags befeiffigen; man soll natürlich, nicht zu viel gekünstelt und also spielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das schönste in der Musik (*p*).

**Arioso,** (*Arioso.*) gleich einer Arie. Es will eben das sagen, was *Cantabile* saget.

**Amabile, Dolce, Soave,** (*Amabile, Dolce, Soave.*) verlangen alle einen angenehmen, süßen, lieblichen und gelinden Vortrag: wobey man die Stimme mäßigen, und nicht mit dem Bogen reißen; sondern mit gelinder Abwechslung des Schwachen und Halbstarcken dem Stücke die gehörige Zierde geben muß.

**Mesto,** (*Mesto.*) betrübt. Dieß Wort erinnert uns, daß wir uns bey Abpielung des Stückes in den Affect der Betrübniß setzen sollen, um die Traurigkeit, welche der Componist in dem Stücke auszudrücken sucht, bey den Zuhörern zu erregen.

**Affettuoso,** (*Affettuoso.*) mit Affect, will, daß wir den Affect, der in dem Stücke steckt, auffuchen, und folglich alles beweglich, eindringend und rührend abspielen sollen.

**Piano** (*Piano.*) heißt still; und **Forte,** (*Forte.*) Laut oder Stark.

**Mezzo** (*Mezzo.*) heißt halb, und wird zur Mäßigung des **Forte** und **Piano** gebraucht. Nämlich **Mezzo forte,** (*Mezzo forte.*) halb stark oder laut; **Mezzo piano,** (*Mezzo piano.*) halb schwach oder still.

**Piu**

(*p*) Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem *Adagio Cantabile* die Noten rechtschaffen verkräufeln, und aus einer Note ein paar duzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches *Sich Sack* einzumischen.

### Tercera parte del capítulo primero.

y prolongando y manteniendo las notas conforme van cambiando.

En las piezas lentas se añaden otras palabras a las explicadas arriba para hacer más clara la intención del compositor, como:

**Cantabile, cantabile** (*Cantabile*). Es decir, debemos esforzarnos por conseguir una interpretación cantable; se deberá tocar de forma natural, de modo no excesivamente adornado y de tal forma que con el instrumento se imite, en la medida de lo posible, el arte del canto. Y esto es lo más bello de la música<sup>(P)</sup>.

**Arioso** (*Arioso*): similar a una **Aria**. Quiere decir lo mismo que **Cantabile**.

**Amabile, Dolce, Soave** (*Amabile, Dolce, Soave*) requieren un estilo placentero, dulce, encantador y suave en el que la parte debe ser moderada y no se debe rascar con el arco, sino que se le debe dar a la pieza el encanto apropiado, variando los débiles y fuertes.

**Mesto** (*Mesto*), triste. Esta palabra nos recuerda que al interpretar la pieza debemos sumergirnos en un afecto de tristeza para poder despertar en los oyentes la melancolía que el compositor pretende expresar en la pieza.

**Affetuoso** (*Affetuoso*), con **afecto**; pretende que debemos buscar la emoción que reside en la obra y, así, tocar de modo emocionante y conmovedor.

**Piano** (*Piano*) significa **silencioso** y **Forte** (*Forte*), **sonoro** o **fuerte**.

**Mezzo** (*Mezzo*) significa **medio** y se utiliza para comedir el **forte** y el **piano**. Así, **Mezzo forte** (*Mezzo forte*) significa **medianamente sonoro** o **fuerte**; **Mezzo piano** (*Mezzo piano*) significa **medianamente débil** o **silencioso**.

---

<sup>(P)</sup> Muchos creen aportar algo enormemente bello al adornar abundantemente las notas de un **Adagio Cantabile**, haciendo de una nota al menos una docena. Estos vomitadores de notas exponen de esta forma su mal juicio y tiemblan cuando deben mantener una nota larga o sólo tocar algunas notas cantabile sin insertar su habitual, burda y ridícula **ostentación**.



**Piu** (*Piu.*) heißt mehr. Daß also **Piu forte** (*Piu forte.*) eine mehrere Stärke; **Piu piano** (*Piu piano.*) eine mehrere Schwäche anzeigen.

**Crescendo**, (*Crescendo.*) wachsend, will uns sagen, daß wir bey der Folge der Noten, bey welchen dieses Wort stehet, mit der Stärke des Tones immer anwachsen sollen.

**Decrescendo**, (*Decrescendo.*) hingegen zeigt an, daß sich die Stärke des Tones immer mehr und mehr verlihren solle.

Wenn **Pizzicato**, (*Pizzicato.*) vor einem Stücke oder auch nur bey einigen Noten stehet; so wird solches Stücke durchaus, oder dieselben Noten, ohne dem Gebrauche des Geigebogens abgespielt. Es werden nämlich die Saiten mit dem Zeigefinger, oder auch mit dem Daume der rechten Hand geschnelleset, oder, wie einige zu sprechen pflegen, gekneipet. Man muß aber die Saiten, wenn man sie schnelleset, niemals unten; sondern allezeit nach der Seite fassen: sonst schlägt sie bey dem Zurückprellen auf das Griffbrett und schnarret oder verlihret gleich den Ton. Den Daume soll man gegen dem Sattel an das Ende des Griffbretts setzen und mit der Spitze des Zeigefingers die Saiten schnellesen, auch den Daume nur alsdann dazu brauchen, wenn man ganze Accorde zusammen nehmen muß. Viele kneipen allezeit mit dem Daume; doch ist hierzu der Zeigefinger besser: weil der Daume durch das viele Fleisch den Ton der Saiten dämpfet. Man mache nur selbst die Probe.

**Col Arco**, (*Col Arco.*) heißt mit dem Bogen. Es erinneret, daß man sich des Bogens wieder bedienen solle.

**Da Capo**, (*Da Capo.*) vom Anfang, zeigt an, daß man das Stück vom Anfange wiederholen müsse. Wenn aber

**Dal Segno** (*Dal Segno.*) dabey stehet; das ist, von dem Zeichen: so wird man auch ein Zeichen beygesetzt finden, welches uns an den Ort führet, wo man die Wiederholung anfangen muß.

Die zweene Buchstaben **V. S. Vertatur Subito** (*Vertatur Subito.*) oder auch nur das Wort **Volta** (*Volta.*) stehen gemeiniglich am Ende eines Blatts, und es heißt: Man wende das Blatt geschwind nach der andern Seite.

**Piu (Piu)** significa *más*, de modo que **Piu forte (Piu forte)** indica más fuerza, **Piu piano (Piu piano)**, más *delicadeza*.

**Crescendo (Crescendo)**, **creciendo**, nos informa de que debemos aumentar la intensidad del sonido según transcurran las notas en que aparezca este término.

**Decrescendo (Decrescendo)** indica, por el contrario, que la intensidad de sonido debe ir desapareciendo poco a poco.

Si aparece **Pizzicato (Pizzicato)** al inicio de la obra o en algunas notas, la pieza o esas notas se tocarán sin usar el arco. Las cuerdas son punzadas o, como algunos dicen, pellizcadas, con el índice o incluso con el pulgar de la mano derecha. Las cuerdas nunca deberán pellizcarse hacia abajo, sino siempre hacia un lado, pues si no golpearía el diapasón en el movimiento de retorno, crujiendo y desapareciendo el sonido al instante. El pulgar debe colocarse contra el puente al final del diapasón, pulsándose las cuerdas con la punta del índice, utilizando el pulgar sólo cuando se tienen acordes completos que se tocan juntos. Hay muchos que pellizcan siempre con el pulgar, pero el índice es mejor para ello, pues el pulgar, al ser carnoso, apaga el sonido. Hágase sólo la prueba.

**Col Arco (Col Arco)** significa *con el arco*. Recuerda que debe usarse de nuevo el arco.

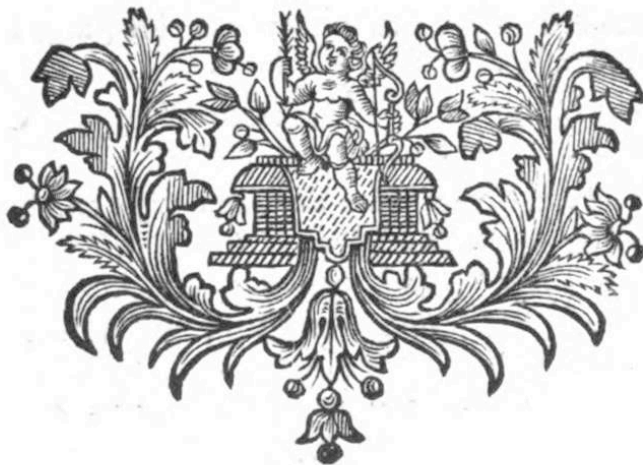
**Da Capo (Da Capo)**, **desde el principio**, indica que hay que repetir la pieza desde el principio. Pero si estuviera escrito:

**Dal Segno (Dal Segno)**, es decir, **desde la señal**; encontrará también otro signo que nos guíe al lugar desde el que hay que repetir.

Las dos letras V. S. **Vertatur Subito (Vertatur Subito)**, o sólo la palabra **Volti (Volti)**, aparecen frecuentemente al final de la página e indican **girar la página rápidamente**.

**Con Sordini, (Con Sordini.) mit Dämpfern.** Das ist: Wenn diese Wörter bey einem Musikstücke geschrieben stehen, so müssen gewisse kleine Aufsätze, die von Holz, Bley, Blech, Stahl oder Messing gemacht sind, auf den Sattel der Geige gesteckt werden, um hierdurch etwas stilles und trauriges besser auszudrücken. Diese Aufsätze dämpfen den Ton: man nennet sie deswegen auch Dämpfer, am gemeinsten aber Sordini vom lateinischen Surdus, oder italiänischen Sordo, betäubt. Man thut sehr gut, wenn man bey dem Gebrauche der Sordini sich sonderbar hütet die leeren Senten zu nehmen: denn sie schreien gegen den Ge Griffenen zu sehr, und verursachen folglich eine merkliche Ungleichheit des Klanges.

Aus allen den igt erklärten Kunstwörtern siehet man Sonnenklar, daß alle Bemühung dahin gehet, den Spielenden in denjenigen Affect zu setzen, welcher in dem Stücke selbst herrschet: um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenschaften zu erregen. Man muß also, bevor man zu spielen anfängt, sich wohl um alles umsehen, was immer zu dem vernünftigen und richtigen Vortrage eines wohlgefesten musikalischen Stückes nothwendig ist.



Das

### Tercera parte del capítulo primero.

*Con Sordini (Con Sordini), con sordinas.* Es decir que cuando estén escritas estas palabras en una pieza musical, deberán ponerse sobre el puente del violín pequeños *adminículos* fabricadas en madera, plomo, hojalata, acero o metal, para expresar así mejor lo débil y lo triste. Estos *adminículos* apagan el sonido, por lo que se les llama *apagadores* y más frecuentemente *Sordini*, del latín *Surdus*, o del italiano *Sordo*, sordo. Se procurará evitar las cuerdas al aire cuando se usen las sordinas, pues suenan demasiado en comparación con las cuerdas pisadas y, producen, por tanto, irregularidades en el sonido.

De todos los términos técnicos explicados se trasluce claramente que debe hacerse gran esfuerzo en introducir al intérprete en el carácter dominante en la pieza, de modo que penetre en el alma de los oyentes y despierte sus emociones. Así, antes de empezar a tocar, debemos considerar todos los aspectos necesarios para la razonable y correcta interpretación de una pieza musical bien escrita.



Die Fig. I. stehet dem Titelblatte gegen über.

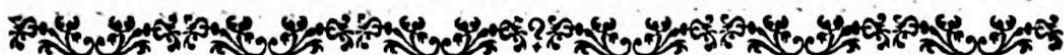
Fig. II.<sup>da</sup>



La Fig. I se encuentra enfrentada a la portada.







## Das zweyte Hauptstück.

Wie der Violinist die Geige halten,  
und den Bogen führen solle.

### §. 1.

Wenn der Meister nach genauer Ausfrage findet, daß der Schüler alles ist Abgehandelte wohl begriffen und dem Gedächtnisse recht eingepräget hat: alsdann muß er ihm die Geige (welche etwas stark bezogen seyn solle) in die linke Hand richten. Es sind aber hauptsächlich zweyerley Arten die Violin zu halten; welche, weil man sie mit Worten kaum genug erklären kann, zu mehrerem Begriffe in Abbildungen hier vorgestellet sind.

### §. 2.

Die erste Art die Violin zu halten, hat etwas angenehmes und sehr gelassenes. Fig. I. Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Brust seitwärts, und so gehalten: daß die Striche des Bogens mehr in die Höhe als nach der Seite gehen. Diese Stellung ist ohne Zweifel in den Augen der Zuseher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas schwer und ungelegen: weil, bey schneller Bewegung der Hand in die Höhe, die Geige keinen Halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht durch eine lange Uebung der Vortheil, selbe zwischen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobert wird.

### §. 3.

Die zwote ist eine bequeme Art. Fig. II. Es wird nämlich die Violin so an den Hals gesetzt, daß sie am vordersten Theile der Achsel etwas auflieget, und jene Seite, auf welcher das (E) oder die kleinste Seite ist, unter das Kinn kömmt: dadurch die Violin, auch bey der stärksten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an seinem Orte allezeit unverrückt bleibt.



## Capítulo segundo.

### Sobre cómo el violinista debe sostener el violín y mover el arco.

#### §. 1.

Cuando el profesor, tras un examen minucioso, perciba que el alumno ha entendido claramente todo lo que se ha tratado y que lo ha retenido bien en la memoria, será el momento de que tome el violín (que debe estar encordado firmemente) con su mano izquierda. En general, existen dos maneras de coger el violín y, como no pueden explicarse suficientemente de forma verbal, las representamos con dibujos.

#### §. 2.

La primera forma de coger el violín es cómoda y relajada. *Fig. I.* El violín se sostiene sin forzarlo en la parte superior del pecho lateralmente, y de tal forma que los movimientos del arco se dirijan más hacia arriba que hacia un lado. Esta posición es, sin duda, natural y agradable a los ojos de los espectadores pero algo difícil e incómoda para el intérprete, pues cuando la mano tiene movimientos rápidos en posición alta, el violín no tiene apoyo alguno y puede caer por ello, si no se ha dominado a través de la mucha práctica la capacidad de sostenerlo entre el pulgar y el índice.

#### §. 3.

La segunda forma es cómoda. *Fig. II.* El violín se coloca contra el cuello, de forma que esté apoyado frente al hombro y el lado donde se encuentra la cuerda Mi, la más delgada, esté bajo la barbilla. De este modo, el violín permanece inmóvil en su sitio incluso con los movimientos ascendentes y descendentes más fuertes de la mano.

bet. Man muß aber hierbey iederzeit den rechten Arm des Schülers beobachten: damit der Ellenbogen bey der Führung des Striches nicht zu sehr in die Höhe komme; sondern immer etwas nahe zum Leibe gehalten werde. Man besehe den Fehler in der Abbildung. Er läßt sich sehr leicht angewöhnen; aber abgewöhnen läßt er sich nicht so leicht. Fig. III.

## §. 4.

Der Griff, oder vielmehr der Hals der Violin muß nicht gleich einem Brüggelein in die ganze Hand hineingelegt, sondern zwischen den Daumen und Zeigefinger also genommen werden, daß er an einer Seite an dem Ballen unter dem Zeigefinger, an der andern Seite an dem obern Theile des Daumenglieds ansetze, die Haut aber, welche in der Fuge der Hand den Daumen und Zeigefinger zusammen hängt, keinesweges berühre. Der Daume muß nicht zu viel über das Griffblatt hervorragen: sonst hindert er im Spielen, und benimmt der (G) Seite den Klang. Der hintere Theil der Hand aber (nämlich gegen dem Arm) muß frey bleiben, und die Violin muß nicht darauf liegen: denn hierdurch würden die Nerven, welche den Arm und die Finger zusammen verbinden, an einander gerückt, dadurch gesperrt, und folglich der vierte oder kleine Finger sich auszustrecken gehinderet. Wir sehen täglich die Exempel hiervon an solchen plumphen Spielern, bey denen alles schwermüthig läßt: weil sie die Violin und den Bogen so ungeschickt halten, daß sie sich selbst dadurch einschränken.

## §. 5.

Der Bogen wird an seinem untersten Theile in die rechte Hand zwischen den Daumen und zwischen, oder auch ein wenig hinter das mittlere Glied des Zeigefingers genommen. Man besehe es in der Abbildung. Fig. IV. Der kleine Finger soll allezeit auf dem Bogen liegen bleiben, und niemals vom Bogen weg frey hinaus gehalten werden: weil derselbe zur Mäßigung des Bogens, folglich zur nöthigen Stärke und Schwäche durch das Nachdrücken oder Nachlassen sehr vieles beiträgt. Sowohl die, welche den Bogen mit dem ersten Gliede des Zeigefingers halten, als jene, welche den kleinen Finger immer von dem Bogen weg lassen, werden finden, daß die oben vorgeschriebene Art weit vorzüglicher sey, einen rechtschaffenen und mannbaren Ton aus der Violin heraus zu bringen: wenn sie anders, es zu versuchen, nicht zu eigensinnig sind. Man muß aber auch den ersten, nämlich den Zeigefinger nicht zu sehr auf dem Bogen  
aus:

## Capítulo segundo.

Hay que vigilar siempre el brazo derecho del alumno para que el codo no se levante demasiado cuando conduzca el arco, sino que permanezca siempre cerca del cuerpo. Obsérvese el error en la imagen. Es muy fácil adquirir el hábito incorrecto, pero no tanto librarse de él. *Fig. III.*

### §. 4.

El mango o cuello del violín no se debe coger nunca con toda la mano como si fuera un palo de madera, sino que se debe sostener de tal forma entre los dedos pulgar e índice que descansa de un lado en la base del índice y del otro lado en la parte superior de la falange del pulgar, pero sin tocar la piel que une pulgar e índice. El pulgar no debe sobresalir demasiado del mástil, pues de otra forma molesta la ejecución y disminuye el sonido de la cuerda sol. La parte posterior de la mano (concretamente, donde se une al brazo) debe permanecer libre y el violín no debe apoyarse sobre ella; de modo contrario, presionaría los nervios que conectan el brazo y los dedos y éstos se contraerían tanto que el cuarto dedo o meñique no se podría estirar. Vemos a diario ejemplos de intérpretes tan burdos que todo en ellos suena pesado, pues sostienen el violín y el arco de forma tan torpe que se limitan a sí mismos.

### §. 5.

El arco se coge con la mano derecha en su extremidad inferior, entre el pulgar y la falangina del índice, o incluso algo detrás de ella. Obsérvese en la ilustración. *Fig. IV.* El meñique debe permanecer apoyado sobre el arco y nunca separarse de él, pues contribuye en gran medida al control del arco y, con ello, a la fuerza o ligereza necesaria si se presiona o se relaja. Tanto quienes sujetan el arco con la falangeta del índice como quienes siempre levantan el meñique del arco pensarán que el modo prescrito anteriormente es mucho más adecuado para sacar del violín un sonido bien hecho y viril, siempre que no estén tan empecinados como para probarlo. No se debe estirar el primero, es decir, el dedo índice, demasiado lejos sobre el arco,

Der Fehler.

Fig. III.<sup>ta</sup>



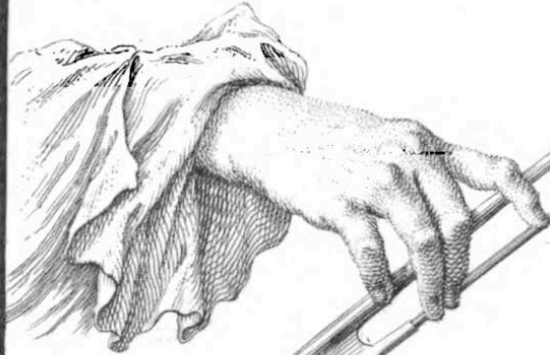


El error.

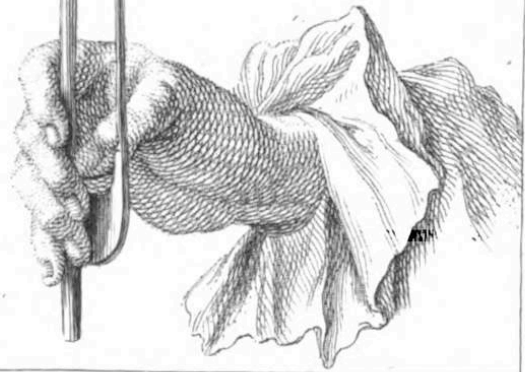
Fig. III<sup>ta</sup>.



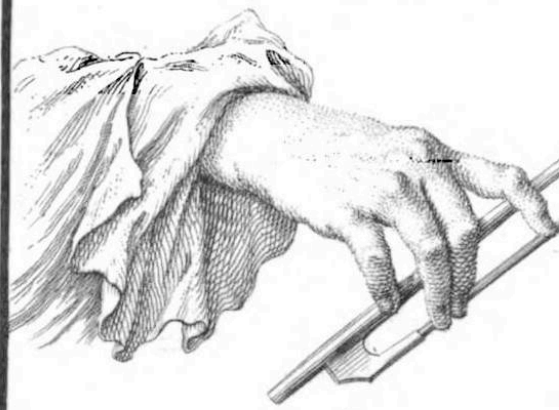
*Fig: V. der Fehler.*



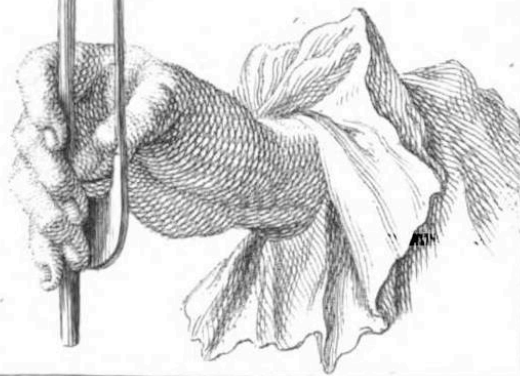
*Fig: IV.*



*Fig: V.* El error.



*Fig: IV.*





ausstrecken, und von den übrigen entfernen. Man mag alsbann den Bogen mit dem ersten oder zweyten Gliede des Zeigefingers halten; so ist die Ausstreckung des Zeigefingers allezeit ein Hauptfehler. Denn dadurch wird die Hand steif: weil die Nerven angespannet sind. Und der Bogenstrich wird schwermüthig, plump, ja recht ungeschickt: da er mit dem ganzen Arme gemacht wird. Man siehet diesen Fehler in der Abbildung Fig. V.

## §. 6.

Wenn nun der Schüler auch dieses recht verstehet: so mag er die im ersten Abschnitte des ersten Hauptstücks §. 14. eingerückte Musikleiter oder A, b, c, unter beständiger Beobachtung der folgenden Regeln abzuspielen den Anfang machen.

**Erstens**, muß die Geige nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder gehalten werden. Das Mittel ist das Beste. Man halte demnach die Schnecke der Violin dem Mund, oder höchstens den Augen gleich: man lasse sie aber auch nicht tiefer sinken, als so, daß die Schnecke der Brust gleich komme. Hierzu trägt vieles bey, wenn man die Noten, so man abspielen will, nicht zu nieder hinleget; sondern etwas erhöht vor das Angesicht bringet, damit man sich nicht niederbiegen, sondern vielmehr den Leib gerad halten muß.

**Zweytens**, bringe man den Bogen mehr gerad als nach der Seite auf die Violin: denn hierdurch erhält man mehr Stärke, und biegt dem Fehler vor, den einige haben, welche so sehr mit dem Bogen nach der Seite kommen, daß sie, wenn sie ein wenig nachdrücken, mehr mit dem Holze als mit den Pferdehaaren geigen.

**Drittens**, muß der Strich nicht mit dem ganzen Arme geführt werden. Man bewege das Achselglied wenig, den Ellenbogen stärker, das Glied der Hand aber natürlich, und ungezwungen. Ich sage: das Glied der Hand soll man natürlich bewegen. Ich verstehe hierdurch: ohne lächerliche und unnatürliche Krümmungen zu machen; ohne es gar zu sehr auswärts zu biegen, oder etwa gar steif zu halten: sondern man lasse die Hand sinken, wenn man den Bogen abwärts ziehet; bey dem Hinaufftriche aber biege man die Hand natürlich und ungezwungen, auch nicht mehr und nicht weniger, als es der Gang des Bogens erforderet. Uebrigens merke man sich, daß die Hand bey der Mäßigung des Tones das meiste thun muß.

**Viertens**,

## Capítulo segundo.

separándolo de los demás. A veces se puede sujetar el arco con la falangina o la falangeta del índice, pero estirar este dedo es siempre un error muy grave, pues, de ese modo, la mano se pone rígida porque los nervios están tensos y pasar el arco resulta pesado, burdo, e incluso torpe, ya que se hace con el brazo entero. Véase este error en la ilustración. *Fig. V.*

### §. 6.

Cuando el alumno haya entendido bien esto, podrá comenzar a tocar la escala musical, referido en el párrafo decimocuarto de la primera parte del capítulo primero, observando cuidadosa y constantemente las siguientes reglas.

**En primer lugar**, el violín no se debe sostener ni demasiado alto ni demasiado bajo. El [nivel] medio es el mejor. Manténgase la voluta del violín a la altura de la boca o, como mucho, al nivel de los ojos, pero no permita tampoco que la voluta esté a la altura del pecho. A ello ayudará mucho que las partituras de las que se desee leer no estén muy bajas, sino tráiganse algo elevadas frente a la cara, de forma que no haya que encorvarse, sino que el cuerpo permanezca recto.

**En segundo lugar**, sitúese el arco más bien recto que hacia un lado del violín, pues de este modo se consigue más fuerza y se evita el error que algunos cometen de ladear tanto el arco que, al presionarlo un poco más, frotan más con la madera que las cerdas.

**En tercer lugar**, el arco no debe moverse con todo el brazo. El hombro debe moverse muy poco, el codo, algo más, y la muñeca debe hacerlo libremente y con naturalidad. Y digo que la muñeca debe moverse con naturalidad y con ello entiendo sin hacer giros ridículos y antinaturales, sin doblarla hacia atrás ni tensarla demasiado. Al contrario, deje que la mano caiga cuando el arco se mueva hacia atrás y, cuando el arco se mueva hacia arriba, la mano deberá flexionarse de forma libre y natural y tanto cuanto requiera el recorrido del arco. Por lo demás, obsérvese que la mano tiene la máxima responsabilidad sobre el control del sonido.



**Viertens**, muß man sich gleich anfangs an einen langen Strich gewöhnen. Man muß nicht mit der Spitze des Bogens oder mit gewissen schnellen Strichen fortgeigen, und etwa kaum die Seyten berühren; sondern allezeit ernsthaft spielen.

**Fünftens**, muß der Schüler mit dem Bogen nicht bald hinauf an das Griffbrett, bald aber herunter an den Sattel oder gar nach der Quere geigen; sondern allezeit an einem von dem Sattel nicht zu weit entfernten Orte bleiben, und allda den guten Ton aus der Violin heraus zu bringen suchen.

**Sechstens**, müssen die Finger auf den Seyten nicht nach der Länge hingeleget; sondern die Glieder derselben erhöht, die vordersten Theile der Finger aber stark niedergedrückt werden. Sind die Seyten nicht wohl niedergedrückt: so klingen sie nicht rein.

Man lasse **Siebendens** jeden Finger, wenn man ihn von der Seyte aufhebt, über der Seyte, oder, so zu reden, über seinem Tone stehen. Man nehme sich wohl in acht, daß man einen oder mehrere Finger nicht etwa in die Höhe ausstrecke, oder beym Aufheben der Finger immer mit der Hand zusammen rücke, und den kleinen oder auch wohl gar die andern Finger unter den Griff oder Hals der Geige stecke. Man halte vielmehr die Hand allezeit in einer förmlichen Gleichheit, und jeden Finger über seinem Tone: um hierdurch sowohl die Geschwindigkeit im Spielen, als auch die Sicherheit im Greifen, und folglich die Reinigkeit der Töne zu befördern.

Es muß **Achtens** die Geige unbeweglich gehalten werden. Dadurch verstehe ich: daß man die Violin nicht immer mit jedem Striche hin und her drehen, und sich dadurch bey den Zuschauern zum Gelächter machen solle. Ein vernünftiger Lehrmeister muß gleich anfangs auf alle dergleichen Fehler sehen, und allezeit die ganze Stellung des Anfängers wohl beobachten, damit er ihm auch nicht den kleinsten Fehler nachsiehet: denn nach und nach wird eine eiserne Gewohnheit daraus, die nicht mehr abzuziehen ist. Es giebt eine Menge solcher Unarten. Die gewöhnlichsten derselben sind das Bewegen der Violin; das hin und her Drehen des Leibes oder Kopfes; die Krümmung des Mundes oder das Rumpfen der Nase, sonderbar wenn etwas ein wenig schwer zu spielen ist; das Zischen, Pfeifen oder gar zu vernehmliche Schnauben mit dem Athem aus dem Munde, Halse oder Nase bey Abspielung einer oder der andern beschwerlichen Note; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, sonderheitlich des Ellenbogens; und endlich die gewaltige Bewegung des ganzen

## Capítulo segundo.

**En cuarto lugar**, desde el principio hay que acostumbrarse a los arcos largos. No se debe tocar con la punta del arco o con arcos rápidos sin apenas rozar las cuerdas, sino siempre de manera firme.

**En quinto lugar**, el alumno no deberá pasar el arco primero sobre el diapasón, después cerca del puente o incluso de forma torcida, sino que deberá permanecer siempre en un lugar no lejos del puente e intentar sacar un buen sonido del violín.

**En sexto lugar**, los dedos no deben extenderse sobre las cuerdas, sino que sus falanges deben estar levantadas y las yemas deben presionarse hacia abajo con fuerza. Si no se presionan suficientemente las cuerdas, no sonarán de forma limpia.

**En séptimo lugar**, hágase que los dedos, una vez levantados, permanezcan sobre la cuerda o, por así decirlo, sobre su tono. Obsérvese que uno o más dedos no se estiren hacia arriba, que al levantar un dedo se cierre la mano, o que ni el meñique ni los demás dedos se escondan bajo el cuello o mástil del violín. Manténgase la mano siempre con la misma regularidad y sitúese cada dedo sobre su nota [correspondiente], de modo que se consiga tanto rapidez en la ejecución como seguridad de ataque y la consiguiente limpieza [en la afinación] de las notas.

**En octavo lugar**, el violín debe mantenerse quieto. Con ello entiendo que no se debe girar el violín de un lado a otro con cada arco, haciéndose uno mismo risible a ojos de los espectadores. Un profesor observador debe fijarse en estos errores desde el principio y comprobar siempre la postura completa del principiante para no permitirle ni la más mínima falta, pues, poco a poco se convertiría en un hábito férreo que no sería fácil de eliminar. Hay muchos malos hábitos como éste. Los más comunes son el mover el violín, el girar el cuerpo y la cabeza de un lado a otro, el torcer la boca o la nariz, especialmente cuando se toca algo difícil, el resoplar, silbar o respirar de forma sonora por la boca, garganta o nariz cuando se toca alguna nota difícil, el retorcer de forma forzada e innatural la mano derecha e izquierda, o especialmente el codo, y, finalmente, mover violentamente el cuerpo



ganzen Leibes, wodurch sich auch oft der Chor, oder das Zimmer wo man spielt erschüttert, und die Zuhörer bey dem Anblicke eines so mühsamen Holzhauers entweder zum Gelächter oder zum Mitleiden bewogen werden.

## §. 7.

Wenn nun der Lehrling unter genauer Beobachtung der ist gegebenen Regeln die Musikleiter, oder das sogenannte musikalische A, b, c, abzuspielen angefangen hat; so muß er so lang damit fortfahren, bis er es rein und ohne allen Fehler weg zu geigen im Stande ist. Hier steckt wirklich der größte Fehler, der sowohl von Meistern als Schülern begangen wird. Die ersten haben oft die Gedult nicht die Zeit abzuwarten; oder sie lassen sich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabtragen kann. Ja vielmal wünschen die Eltern, oder andere des Anfängers Borgesezte nur bald ein dergleichen unzeitiges Länzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie sehr betrügt man sich! Wer sich nicht gleich Anfangs die Lage der Töne durch öfteres Abspielen des A, b, c, rechtschaffen bekannt machet, und wer nicht durch fleißiges Abspielen der Musikleiter es dahin bringet, daß ihm die Ausdehnung und Zurückziehung der Finger so, wie es ieder Ton erfordert, schon so zu reden, natürlich kömmt, der wird allezeit in Gefahr laufen falsch und ungewiß zu greifen.

## §. 8.

Will es etwa einem Anfänger nicht gleich recht angehen, die Violin auf die vorgeschriebene Art frey zu halten; denn alle sind nicht von gleicher Geschicklichkeit: so lasse man ihn die Schnecke der Violin an eine Wand halten; sonderbar, wenn er die Geige, ohne Forcht daß sie ihm entfalle, nicht anders als mit der ganzen Hand, und mit niedergedrückten Fingern halten kann. Man richte ihm die Hand, wie er die Violin zwischen dem Daumen und Ballen des Zeigefingers halten solle; wie die Finger nicht liegend, sondern mit derselben mittlerem Gliede in die Höhe stehend auf die Seyten zu bringen sind, u. s. f. In dieser Stellung lasse man ihn unter Beobachtung aller oben angeführten Regeln die Musikleiter abgeigen; man wiederhole diese Uebung wechselweise bald frey, bald an der Wand; man erinnere ihn öfter, daß er sich die Lage der Hand rechtschaffen einpräge, und fahre so lange fort, bis er es endlich frey abzuspielen im Stande ist.

## Capítulo segundo.

entero de modo que incluso se agite el coro o la habitación donde se toque y los espectadores se rían o sientan lástima ante la visión de tal “carpintero”.

### §. 7.

Una vez el alumno, con cuidadosa observancia de las reglas anteriores, haya empezado a tocar la escala musical, también llamada el alfabeto musical, deberá continuar con ella hasta que sea capaz de tocarla afinada y sin errores. Aquí reside realmente el error más grande, cometido tanto por profesores como por alumnos. Los primeros a menudo no tienen suficiente paciencia para esperar un tiempo o se dejan engañar por el discípulo, que cree haber hecho todo cuando apenas ha rascado un par de minuetos. Pues, a menudo, los padres u otros supervisores sólo desean escuchar alguna de estas prematuras danzas y piensan que se trata de un genio y que han empleado correctamente el dinero de clases. Pero, ¡cuánto se equivocan! Quien no se familiarice desde el principio con la posición de las notas mediante el ejercicio habitual del alfabeto, y mediante la práctica aplicada de la escala no consiga llegar a un punto en que el estirar y contraer del dedo según lo requiera cada nota surja, por así decirlo, de forma natural, correrá siempre el peligro de tocar falso [desafinado] y sin certeza.

### §. 8.

Si al inicio el alumno no consiguiera sujetar el violín de la manera indicada, pues todos no tienen igual habilidad, hágasele sujetar la voluta del violín contra la pared, especialmente si teme que se le caiga el violín y no puede sino sujetarlo con toda la mano y apretando los dedos. Colóquese su mano como si sujetara el violín entre el pulgar y el índice, de forma que los dedos no estén extendidos, sino dispuestos hacia las cuerdas con la falangina levantada, etc. Hágale tocar la escala en esta posición mientras observa todas las reglas anteriores; repítase este ejercicio, alternando de forma libre y contra la pared, recuérdale repetidas veces que memorice perfectamente la posición de la mano, y prosiga de este modo hasta que finalmente sea capaz de tocar libremente.

## §. 9.

Es lehret die Erfahrung, daß, weil der erste Finger natürlich immer vorwärts trachtet, der Anfänger anstatt des (F) fa oder puren (F) mit dem ersten Finger auf der (E) Seyte allezeit das fis oder (F) mi nehmen will. Hat sich nun der Schüler angewöhnet durch das Zurückziehen des ersten Fingers das natürliche (F) auf der (E) Seyte rein zu greifen: so wird er bey (B ♮) mit dem ersten Finger auf der (A) Seyte, und bey dem (E) mit dem ersten Finger auf der (D) Seyte aus Gewohnheit auch zurücke greifen wollen; da doch diese zween Töne, als die natürlich grösseren halbe Töne, auch höher müssen gegriffen werden. Der Lehrmeister muß demnach bey der Unterweisung sonderheitlich auf dergleichen Dinge sehen. Ja es wird nothwendig seyn, den Schüler so lang aus dem E Töne spielen zu lassen; bis er die in diesem Töne liegende natürlich grössere halben Töne und das pure (F) rein zu greifen weis: sonst wird man der einmal eingewurzelten Gewohnheit, ungewiß und falsch zu greifen, hart oder nimmermehr abhelfen.

## §. 10.

Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebene Buchstaben aufspichen, oder wohl gar an der Seite des Griffes den Ort eines ieden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Riß bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches Gehör; so darf man sich nicht solcher Ausschweifungen bedienen: fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich, und er wird besser eine Holzart als die Violin zur Hand nehmen.

## §. 11.

Endlich muß ich noch erinnern, daß ein Anfänger allezeit ernstlich, mit allen Kräften, stark und laut geigen; niemals aber schwach und still spielen, noch weniger aber so gar mit der Violin unter dem Arme tändeln solle. Es ist wahr; anfangs beleidiget das rauhe Wesen eines starken und noch nicht gereinigten Striches die Ohren ungemeyn. Allein mit Zeit und Gedult wird sich das Rauhe des Klanges verlihren, und man wird auch bey der Stärke die Reinigkeit des Tones erhalten.



Das



## Capítulo segundo.

### §. 9.

La experiencia nos enseña que, como el dedo índice tiende a inclinarse hacia adelante, el principiante, en lugar de tocar en la cuerda mi el **Fa** natural con el primer dedo, tenderá siempre a tocar **Fa sostenido**. Si el alumno se ha acostumbrado a tocar fa natural en la cuerda mi retirando hacia atrás el primer dedo, por costumbre tenderá a hacer lo mismo con el si natural con el primer dedo en la cuerda la y con el mi con primer dedo en la cuerda re. Pues estas dos notas, al ser semitonos mayores naturales, deben tocarse más arriba. El maestro debe observar especialmente estas cosas durante la instrucción. Puede resultar necesario hacer que el alumno toque en el tono de do hasta que pueda tocar afinados los semitonos naturales mayores de esta escala y el puro fa natural. De lo contrario le resultará difícil o imposible librarse del hábito enraizado de tocar de forma insegura y falsa [desafinada].

### §. 10.

En este punto no puedo dejar impune el demente sistema de enseñanza que practican algunos con sus alumnos cuando pegan pequeñas etiquetas con los nombres de las notas en el diapasón del violín de su alumno o incluso marcan el lugar de cada nota a un lado del diapasón con una profunda incisión o, al menos, con un rasguño. Si el alumno tiene buen oído musical, no se puede permitir estas extravagancias. Si, por el contrario, no lo tuviera, no es apto para la música y será preferible que tome entre sus manos un hacha para tallar madera que un violín.

### §. 11.

Finalmente, debo recordar que un principiante debería tocar siempre firmemente, con toda su fuerza, enérgica y sonoramente, nunca débil y silenciosamente; todavía menos debería perder tiempo con el violín bajo el brazo. Es cierto que al principio molestará mucho al oído el áspero carácter de un arco fuerte y no pulido [trabajado]. Sólo con tiempo y paciencia desaparecerá la aspereza del sonido y se conseguirá un sonido limpio, incluso, aunque fuerte.



## Das dritte Hauptstück.

Was der Schüler beobachten muß, bevor er zu spielen anfängt; ingleichem was man ihm anfangs zu spielen vorlegen solle.

### §. 1.

Vor der Abspielung eines musikalischen Stückes hat man auf 3. Dinge zu sehen: nämlich, auf die Tonart des Stückes; auf den Tact, und auf die Art der Bewegung die das Stück erfordert, folglich auf die beygesetzten Kunstwörter. Was der Tact ist, und wie man aus den Wörtern, die bey einem Stücke stehen, die Art der Bewegung erkennen kann; beydes ist schon im ersten Hauptstücke gesagt worden. Nun müssen wir auch von der Tonart reden.

### §. 2.

In der heutigen Musik sind nur zwei Tonarten, die weiche und die harte (a). Man erkennet sie an der Terze: die Terz aber ist der dritte Ton von eben dem Grundtone, aus welchem das Stück gehet, oder in welchem Tone es gesetzt ist. Die letzte Note eines Stückes zeigt gemeiniglich den Ton

§ 2

des

(a) Einem Violinisten wird diese meine Lehre von den Tonarten unfehlbar nützlicher seyn, als wenn ich ihm vieles von der Alten ihrem Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Oeolius, Ionius, und, durch Hinzufegung des Hypo von noch andern solchen 6. Tongarten vorschwäze. In der Kirche genießten sie das Freyungsrecht; bey Hofe aber werden sie nimmer gelitten. Und wenn gleich alle die heutigen Tongattungen nur aus der Tonleiter (C) Dur und (A) moll versetzt zu seyn scheinen; ja wirklich durch Hinzufegung der (b) und (x) erst gebildet werden: woher kömmt es denn, daß ein Stück, welches z. E. vom (F) ins (G) übersetzt wird, nimmer so angenehm läßt, und eine ganz andere Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verursacht? Und woher kömmt es denn, daß ein wohlgeübter Musikus bey Anhörung einer Musik augenblicklich den Ton derselben anzugeben weiß, wenn sie nicht unterschieden sind?

## Capítulo tercero.

**Lo que debe observar el alumno antes de empezar a tocar, es decir, lo que se le debe explicar antes de tocar.**

### §. 1.

Antes de tocar una pieza musical han de observarse tres cosas: **la tonalidad** de la pieza, **el compás** y **el movimiento** [tiempo] que requiere la pieza, y, en consecuencia, los términos añadidos. Ya se ha dicho en el primer capítulo **qué es el compás** y cómo se puede reconocer el **tipo de movimiento** a partir de esas palabras. Ahora debemos hablar también de la **tonalidad**.

### §. 2.

En la música actual existen sólo **dos** [tipos de] **tonalidades**, las **blandas** [menores] y las **duras** [mayores]<sup>(a)</sup>. Se reconocen por la **tercera**; la **tercera** es el tercer tono desde el tono fundamental [tónica] del que parte la pieza o en que la composición está basada. Generalmente, la última nota de la composición indica la tonalidad

---

<sup>(a)</sup> A un violinista le será ciertamente más útil mi explicación de las tonalidades que si le hablo de los antiguos Dorio, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eolio, Jonio, a los que se les añaden seis más con los Hipo. Éstos se usan libremente en la Iglesia, pero ya no en la Corte. E incluso si las tonalidades actuales parecen surgir todas de las escalas de Do Mayor y La menor, añadiéndoles en realidad sólo sostenidos y bemoles, ¿cómo puede ser que una pieza que, por ejemplo, se transporte de Fa a Sol no suene tan agradable y tenga un efecto diferente en el ánimo de los espectadores? Y, ¿cómo puede ser que un músico ejercitado conozca inmediatamente la tonalidad de una música al escucharla, si no son diferentes?

des Stückes; die vor dem Stücke ausgesetzt (X) oder (b) hingegen die Terz des Tones an. Ist die Terz groß; so ist es die harte Tonart: ist aber die Terz klein; so ist es die weiche. Z. E.



Hier sehen wir, daß dieses Exempel im (D) schliesset. (F) ist von dem (D) der dritte Ton, folglich die Terz. Es ist aber das pure und natürliche (F), denn wir sehen, daß kein Erhöhungszeichen vorausstehet: also gehet dieses Exempel aus der weichen Tonart, oder aus dem Molltone; weil es die kleinere Terz hat.

Der Durton oder das harte Gesang hat die grössere Terz. Z. E.



Dieses Exempel schliesset abermal im (D); allein es ist vor dem Tactzeichen ein Diesis im (F), und eins im (C) angebracht. Es ist also dieses Exempel in der harten Tonart gesetzt: weil das (F) als die Terz vom (D) durch das X erhöht ist.

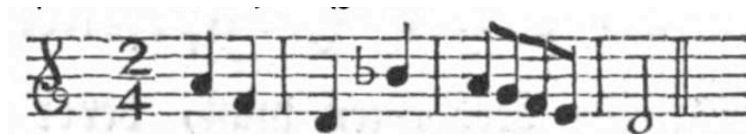
### §. 3.

Man muß aber auch wissen, daß es von ieder der zwo Tonarten 6. Gattungen giebt; die aber nur der Höhe nach unterschieden sind. Denn jede harte Tonart hat vom Grundtone gerechnet in ihrer Tonleiter folgende Intervallen: Die grosse Secund, die grosse Terz, die reine Quart und ordentliche Quint, und letztlich die grosse Sechst und Septime. Jeder Mollton oder jede weiche Tonart hat in ihrer Tonleiter die grosse Secund und kleine Terz, die richtige Quart, und reine Quint, die kleine Sechst und kleine Septime: obwohl man heut zu Tage besser im Aufsteigen die grosse Sechst und grosse Septime, und nur im Herabsteigen die kleine Sechst und kleine Septime braucht. Ja es macht oft eine weit angenehmere Harmonie, wenn man im Hinaufsteigen auch vor der grössern Septime die kleinere Sechste nimmt. Z. E.

Soß

### Capítulo tercero.

de la pieza; por otra parte, los sostenidos o bemoles al inicio, [indican] la tercera de la tonalidad. Si la tercera es mayor, la **tonalidad** es dura [mayor]; pero si la tercera es menor, entonces es blanda [menor]. Por ejemplo:



Aquí vemos que el ejemplo acaba con un Re. Fa es el tercer tono a partir de Re y, por tanto, su tercera. Es, no obstante, el Fa natural o puro, pues no antecede ningún símbolo de alteración ascendente. Así pues, valga este ejemplo como **tonalidad blanda** o menor, pues tiene la tercera menor.

**La tonalidad mayor** o canto duro tiene la **tercera mayor**. Por ejemplo:



Este ejemplo acaba de nuevo con un Re, pero antes del signo del compás aparecen un sostenido en el Fa y otro en el Do. Así pues, este ejemplo está escrito en la **tonalidad dura**, pues el Fa, como **tercera** del Re, ha sido alterado ascendentemente con el sostenido.

#### §. 3.

También se debe saber que de cada una de las tonalidades hay **seis especies** que sólo se diferencian por su altura. Pues todas las **tonalidades duras** tienen en su escala los siguientes intervalos contando desde la tónica: **segunda mayor**, **tercera mayor**, **cuarta justa**, **quinta justa** y, finalmente, **sexta** y **séptima mayores**. Todas las tonalidades menores o blandas tienen en su escala la segunda mayor y la **tercera menor**, la **cuarta** y **quinta justas** y la **sexta** y **séptima menores**, aunque hoy en día, se prefiere utilizar la **sexta mayor** y la **séptima mayor** al **ascender** y sólo al **descender** la **sexta menor** y la **séptima menor**. Se produce una armonía más agradable si se toma la **sexta menor** antes de la **séptima mayor** al **ascender**. Por ejemplo:



# Das dritte Hauptstück.

Soll denn dieß nicht besser klingen als folgendes? Und soll denn dieß vorhergehende nicht richtiger und natürlicher in den Mollton treiben, als das nachkommende?

Einer Singstimme kömmt ein solcher Gang freylich nicht natürlich. Allein alsdann richtet man die Melodie also ein: 3. E.

## §. 4.

Die obenstehenden Intervallen eines Durtones liegen in der Tonleiter des C Dur schon natürlich; und die absteigenden Intervallen der weichen Tonart findet man in der diatonischen Scala des A moll: die übrigen Gattungen der Dur und Molltöne aber müssen erst durch (x) und (b) gebildet werden. 3. E.

Hier liegen die Intervallen eines Durtones in der diatonischen Tonleiter.



### Capítulo tercero.



¿Acaso no suena esto mejor que lo siguiente? Y, ¿no será este anterior más correcto y natural en la tonalidad menor que el siguiente?



Para la voz esta línea melódica no es natural. Por eso se arregla así la melodía. Por ejemplo:



#### §. 4.

Los anteriores intervallos de una **tonalidad mayor** se encuentran de forma natural en la escala de Do Mayor y los intervallos descendentes de la **tonalidad menor** se encuentran en la escala diatónica de La menor. Los demás **tipos** de tonalidades mayores y menores deben formarse mediante sostenidos y bemoles. Por ejemplo:



Aquí se presentan los intervallos de una **tonalidad mayor** en la escala diatónica.

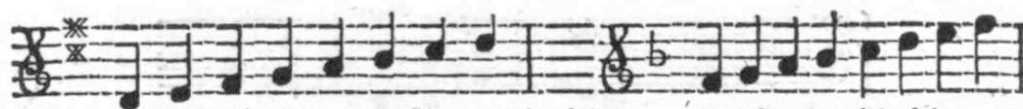


Hier werden sie durch die vorausgesetzten (♯) gebildet. Und hier durchs (♭).

Weil nun hieraus folget, daß man aus den neben dem Schlüssel stehenden (♯) oder (♭), nebst der Schlußnote, die Tonart eines jeden Stückes erkennen muß: so will ich hier die Bezeichnungen aller Gattungen der Moll und Duröne hersehen; wo in einem ganz engen Begriffe zwei gleich bezeichnete Tonarten unter einander zu sehen sind. Man wird aber wohl selbst leicht begreifen, daß z. E. ein im (C) stehendes (♯) durch alle (C) der hohen, mittleren und tiefen Octav, und ein im (H) stehendes (♭) durch alle (H) der hohen, mittlern und tiefen Octav u. s. f. zu verstehen ist.

C Dur.	G Dur.
A moll.	C moll.
D Dur.	A Dur.
H moll.	Fis moll.
E Dur.	H Dur.
Eis moll.	His moll.

### Capítulo tercero.



Así se forma con los sostenidos.

Y así con los bemoles.

Como de ello se deriva que la tonalidad de cada pieza debe reconocerse por los sostenidos o bemoles junto a la clave, y por la nota final, daré en este punto los nombres de todos los **tipos de tonalidades menores y mayores**, de forma que se puedan ver juntas dos tonalidades señaladas de forma similar [con la misma armadura]. Pero se comprenderá fácilmente que, por ejemplo, un sostenido en el do se entenderá en todos los dos, de la octava alta, media y baja, y que un bemol se entenderá en todos los síes de la octava alta, media y grave, etc.

Do Mayor	Sol Mayor
La menor	Mi menor
Re Mayor	La Mayor
Si menor	Fa sostenido menor
Mi Mayor	Si Mayor
Do sostenido menor	Sol sostenido menor



# Das dritte Hauptstück.

63

Fis Dur. oder übersezt, G b oder Ges Dur.  
 Dis moll. oder übersezt, E b oder Es moll.  
 D b oder Des Dur. A b oder As Dur.  
 B moll. F moll.  
 E b oder Es Dur. B Dur.  
 C moll. G moll.  
 F Dur.  
 D moll.

Der von einem Durtone um eine Terze abwärts stehende Ton ist also ein Mollton, und sind beide gleich bezeichnet. Z. E. Die letzte Tongattung hier ist (F) Dur; die Terz abwärts aber ist (D) moll, und beide haben ein

### Capítulo tercero.

The image displays musical notation for the third chapter, illustrating the relationship between major and minor tonalities. It consists of several pairs of staves, each representing a major and its corresponding minor mode. The notation includes treble clefs, key signatures, and melodic lines. The pairs are as follows:

- Top pair: Fa sostenido Mayor (F# major) and Sol bemol Mayor (Gb major), with the note 'o bien:' between them.
- Second pair: Re sostenido menor (D# minor) and Mi bemol menor (Eb minor), with the note 'o bien:' between them.
- Third pair: Re bemol Mayor (Db major) and La bemol Mayor (Ab major).
- Fourth pair: Si bemol menor (Bb minor) and Fa menor (F minor).
- Fifth pair: Mi bemol Mayor (Eb major) and Si bemol Mayor (Bb major).
- Sixth pair: Do menor (C minor) and Sol menor (G minor).
- Seventh pair: Fa Mayor (F major) and Re menor (D minor).

El tono que se sitúa una **tercera** inferior de una **tonalidad mayor** es, así pues, una **tonalidad menor**; ambas tienen la misma armadura. Por ejemplo, la última **tonalidad** aquí es Fa **Mayor**; sin embargo, la **tercera** inferior es Re **menor**, y ambas tienen



ein (b) im (H) vorgezeichnet um dadurch die nöthigen Intervallen und folglich die Tonart zu bilden.

## §. 5.

Mancher glaubet ein Violonist wisse genug, wenn er die grosse und kleine Terz, und nur überhaupts die Quart, Quint, Sechst und Septime kennet, ohne den Unterscheid der Intervallen zu verstehen. Man sieht aus dem Vorhergehenden schon, daß es ihm sehr nützlich ist; kommet es aber einmal auf die Vorschläge und andere willkührliche Auszierungen an, so strehet man auch die Nothwendigkeit. Ich will demnach alle die einfachen, grösseren und kleineren, wohl und übellautenden Intervallen hersehen. Die auf der untern Zeile stehende Note soll den Grundton vorstellen, von welcher man nach der obern Note zählen muß.

<b>Der Einklang</b>		<b>Die Secund.</b>		
hat keine Tonweite.		Die kleinere.	Grössere.	Bergrösserte.
				
Unifonus non est Intervallum.		2 Minor.	2 Major.	2 Superaddita.
				
<b>Die Terz.</b>		<b>Die Quart.</b>		
Kleinere.	Grössere.	Die verkleinerte.	Die wahre oder reine.	Die grosse oder dreytönige.
				
3 Minor.	3 Major.	4 Minuta.	4 Vera.	4 Major vel Tritonus.
				
				Die



Capítulo tercero.

dibujado un bemol en el Si para, con él, formar los **intervalos** necesarios y, con ellos, la **tonalidad**.

§. 5.

Algunos creen que un violinista sabe suficiente si conoce las terceras mayor y menor, y también la cuarta, quinta, sexta y séptima, aun sin entender la diferencia entre los **intervalos**. Por lo anterior vemos que le será muy útil; se verá su necesidad cuando se vean las apoyaturas y otros adornos caprichosos. Quiero presentar a continuación todos los **intervalos simples, mayores y menores, consonantes y disonantes**. La notas situadas en la línea [el pentagrama] inferior representan la nota fundamental desde la cual se cuenta hasta la nota superior.

The diagram illustrates musical intervals on a staff with a treble clef. It is divided into two main sections: 'La segunda' (Second) and 'La tercera' (Third), with 'La cuarta' (Fourth) also indicated. Each interval is shown with a note on the lower line and a note on the upper line, with various accidentals (sharps, flats, naturals, and a double sharp) indicating different qualities. Below each interval, there are Latin and Spanish labels.

Interval	Quality	Latin Label	Spanish Label
Unison	No tiene ninguna amplitud	Unifonus non est Intervallum.	
La segunda	Menor	2 Minor.	2 Menor
	Mayor	2 Major.	2 Mayor
	Aumentada	2 Superaddita.	2 Aumentada
La tercera	Menor	3 Minor.	3 Menor
	Mayor	3 Major.	3 Mayor
	Disminuida	4 Minuta.	4 Disminuida
	Justa	4 Vera.	4 Justa
	Aumentada o tritono	4 Major vel Tritonus.	4 Aumentada o tritono

**Die Quint.** **Die Sechst.**

Die falsche.	Die wahre oder reine.	Die vers grössert.	Die kleine.	Grössere.	Die vers grösserte.
--------------	--------------------------	-----------------------	-------------	-----------	------------------------

5 Falsa.    5 Vera.    5 Superaddita.    6 Minor.    6 Major.    6 Superaddita.

**Die Septime.** **Die Octav.**

Die abgekürzte oder verkleinerte.	Die Kleinere.	Die Grössere.	
--------------------------------------	---------------	---------------	--

7 Diminuta.    7 Minor.    7 Major.    Octava.

Diese heisst man die einfachen Intervallen. Gehet es nun immer höher, so heisst mans alsdann die zusammengesetzten Intervallen. Z. E. Die einmal zusammengesetzten Intervallen.

**Octav.** **Non.** **Decime.**

Kleinere.	Grössere.	Vergrösserte.	Kleinere.	Grössere.
-----------	-----------	---------------	-----------	-----------

Mozarts Violinschule. 3 und

Capítulo tercero.

La quinta

Disminuida    Justa    Aumentada    Menor    Mayor    Aumentada

5 Falsa.    5 Vera.    5 Superaddita.    6 Minor.    6 Major.    6 Superaddita.

La séptima

Disminuida    Menor    Mayor    La octava

7 Diminuta.    7 Minor.    7 Major.    Octava.

Éstos son los llamados intervalos simples. Si todavía son más amplios, se llaman intervalos compuestos. Por ejemplo, los intervalos compuestos primos.

La novena

La décima

Menor    Mayor    Aumentada    Menor    Mayor



Undecime.                      Duodecime.

Verkleinerte.   Reine.   Grosse.   Falsche.   Reine.   Vergrößerte.

und also weiter fort. Und doch bleibt immer die grosse oder kleine Terz, die reine, verkleinerte und grosse Quart, u. s. f. wenn man gleich Decime und Undecime spricht. Ja wenn der Grundton tief ist, so kann man mit einer hohen Oberstimme 2, 3 und viermal zusammengesetzte Intervallen darauf bauen; die doch allezeit die Benennung der einfachen Intervallen behalten.

## §. 6.

Damit nun ein Anfänger alle Intervallen sich recht bekannt mache und rein abzuspielen erlerne; so will ich ein paar Tonleitern zur Uebung hersehen, deren eine durch die (b) die andere durch die (\*) führet (b).

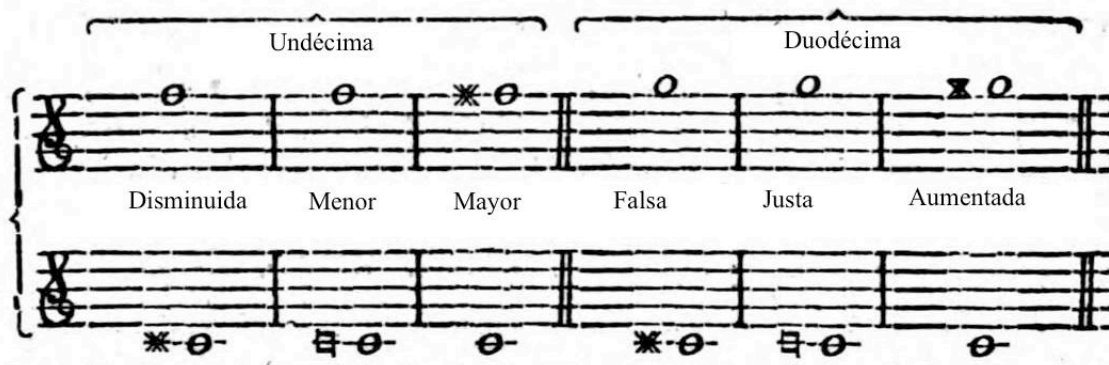
G Seyte.                      D Seyte.

A Seyte.                      E Seyte.

Oben

(b) Auf dem Clavier sind Gis und As, Des und Cis, Fis und Ges, u. s. f. eins. Das machet die Temperatur. Nach dem richtigen Verhältnisse aber sind

### Capítulo tercero.



y así sucesivamente. Y la tercera mayor o menor, la cuarta justa, disminuida y aumentada, etc. están detrás cuando se habla de décima y undécima. Pues cuando la nota fundamental es grave, se pueden construir con la voz superior intervalos doble, triple y cuádruplemente compuestos que, sin embargo, mantienen siempre la denominación de los intervalos simples.

#### §. 6.

Para que ahora el principiante pueda familiarizarse con los intervalos y aprenda a tocarlos afinados, quiero establecer un par de escalas como ejercicio, unas con bemoles y otras con sostenidos<sup>(b)</sup>.



<sup>(b)</sup> En el teclado, el Sol sostenido y el La bemol, el Re bemol y el Do sostenido, el Fa sostenido y el Sol bemol, etc. son uno mismo. Esto es producto del temperamento. Pero, de acuerdo a las relaciones correctas, todas las notas rebajadas con un bemol son una coma más agudas que las notas ascendidas con un sostenido. Por ejemplo, el Re bemol es más agudo que el Do sostenido, el La bemol es más agudo que el Sol sostenido, el Sol bemol es más agudo que el Fa sostenido, etc. En estos casos, juzgará el buen oído y será bueno introducir a los alumnos al monocordio.

Oben sind die Sentyen angemerket; die Finger sind durch die Ziffern angezeigt; die ungezeichneten Noten werden leer gespielt, und folglich bleibt nichts mehr zu erklären übrig, als warum in der zwoten Tonleiter das D \*, A \*, und E \* mit dem vierten Finger sollen gegriffen werden. Es ist wahr, einige nehmen diese 3. Noten mit dem ersten Finger; und es läßt sich in langsamen Stücken gar wohl thun. Aber in geschwinden Stücken, und sonderbar wenn die nächsten Noten (e) (h) oder (f) gleich darauf folgen, ist es gar nicht thunlich: weil der erste Finger in solchem Falle gar zu geschwind gleich nacheinander kömmt. Man versuche es J. E.

Wer sieht nicht, daß es zu beschwerlich fällt im geschwinden Tempo den ersten Finger hier bey 3. Noten nacheinander zu brauchen? Man nehme also Dis, A \* und E \* mit dem vierten Finger auf der nebenstehenden tiefern Sente.

J 2

Mit

alle die durch das (b) erniedrigten Töne um ein Komma höher als die durch das (x) erhöhten Noten. J. E. Des ist höher als Cis; As höher als Gis, Ges höher als Fis, u. s. w. Hier muß das gute Gehör Richter seyn: Und es wäre freilich gut, wenn man die Lehrlinge zu dem Klangmässer (Monochordon) führete.



### Capítulo tercero.

The image shows four staves of musical notation, each representing a different guitar string. The strings are labeled from top to bottom: 'Cuerda Sol', 'Cuerda Re', 'Cuerda La', and 'Cuerda Mi'. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Some notes are marked with an asterisk (\*). Brackets above and below the staves group the notes for each string.

Arriba se indican las cuerdas; los dedos se señalan con números. Las notas no anotadas [numéricamente] se tocan al aire y, por tanto, ya no queda nada por explicar excepto por qué en la segunda escala se deben tocar con el cuarto dedo el Re sostenido, el La sostenido y el Mi sostenido. Es cierto que algunos tocan estas notas con el primer dedo, y en piezas lentas se puede hacer. Pero en piezas rápidas, y especialmente si las siguientes notas que siguen son Mi, Si o Fa, no se puede hacer, pues, en este caso, el primer dedo sigue a continuación demasiado rápido. Pruébese, por ejemplo:

The image shows a single staff of musical notation in C major. It starts with a treble clef and a common time signature (C). The notes are: G4 (marked with \*), A4 (marked with \*), B4 (marked with \*), C5 (marked with \*), B4 (marked with \*), A4 (marked with \*), G4 (marked with \*), F#4 (marked with \*), E4 (marked with \*), D4 (marked with \*), C4 (marked with \*). There are three asterisks (\*\*\*) under the first three notes and two asterisks (\*\*\*) under the next two notes.

¿Quién no observará que resulta demasiado difícil en tiempo rápido usar el primer dedo aquí para tres notas en la siguiente cuerda más grave? Así pues, tómense el Re sostenido, el La y el Mi con el cuarto dedo en la siguiente cuerda más grave.

Mit dem vierten Finger  
auf der G Seyte.

Mit dem vierten Finger  
auf der D Seyte.

Mit dem vierten Finger  
auf der A Seyte.



## §. 7.

Ein Anfänger handelt sehr vernünftig, wenn er sich befließiget auch das pure D, A und G öfter mit dem vierten Finger auf der nebenzu liegenden tiefern Seyte zu nehmen. Der Ton wird dadurch gleicher: denn die leeren Seyten schreien stärker als die Begriffenen. Und der kleine Finger wird brauchbarer und geschickter, welchen man den übrigen Fingern gleich stark zu machen sich allezeit rechtschaffen bemühen soll. Man kann anfangs die leeren Seyten auch dazu streichen; um zu versuchen ob es rein klinget.

## §. 8.

Wenn man nun alles was ist in diesem Hauptstücke gefaget worden recht versteht, so spiele man die ersten 5. Linien der im dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks stehenden Tabelle; um in einem recht gleichen Zeitmaase die richtige Eintheilung der halben Noten in Viertheile, der Viertheile in Achttheile, der Achttheile in Sechzehnthteile, u. s. f. in die Uebung zu bringen. Alsdann widerhole man die Lehre von dem Punkte in eben dem dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes, und versuche öfter genau nach dem Tacte die achte und neunte Zeile der Tabelle abzuspielen. Endlich nehme man alle die in diesem Hauptstücke §. 4. angebrachten Tonleitern vor sich, und lerne sie rein und richtig abgeigen. Damit es aber ordentlicher und dem Begriffe leichter kömmt; so fange man zwar bey (C Dur) und (A moll) an, und fahre durch die Tonleitern mit dem Anwachs der Erhöhungszeichen bis auf 6 (x) fort: hingegen nehme man hernach auch die zuletzt stehenden zwei Tonleitern (F Dur) und (D moll) zum Anfange der mit (b) vorgezeichneten Tonarten, und spiele hernwärts durch die immer sich vermehrenden Erniedrigungszeichen bis auf die 6 (b) zurück.

## §. 9.

Zum Beschlusse dieses Hauptstückes will ich noch ein kleines Exempel hersehen, welches man mit großem Nutzen üben wird: weil viele Noten darinnen sind,

## Capítulo tercero.

Con el 4º dedo en la cuerda Sol.

Con el 4º dedo en la cuerda Re.

Con el 4º dedo en la cuerda La.



### §. 7.

El principiante obrará con sentido si se esfuerza más a menudo por tocar también el Re, La y Mi naturales con el cuarto dedo en la siguiente cuerda más grave. El sonido será así más equilibrado, pues las cuerdas al aire suenan más fuertes que las pisadas. Y el meñique, con el que siempre hay que esforzarse para hacerlo tan fuerte como los demás dedos, se hará más útil y diestro. Al principio también pueden tocarse las cuerdas al aire al mismo tiempo para comprobar si suena afinado.

### §. 8.

Si se ha comprendido perfectamente todo lo explicado en este capítulo, tóquense las cinco primeras líneas de la tabla del tercer párrafo del capítulo primero para poner en práctica en un tiempo regular la correcta división de las blancas en negras, de las negras en corcheas, de las corcheas en semicorcheas, etc. A continuación, repítase la instrucción sobre el puntillo del mismo tercer párrafo del primer capítulo e intente repetidamente tocar a tiempo las líneas octava y novena de la tabla. Por último, ponga ante usted todas las escalas anotadas en el párrafo cuarto de este capítulo y aprenda a tocarlas afinada y correctamente. Para hacerlo de forma metódica y fácilmente, empiece con Do Mayor y La menor y continúe a través de las tonalidades con signo ascendente crecientes hasta seis sostenidos. Después, tómense las dos últimas escalas (Fa Mayor y Re menor) para comenzar con las escalas de bemoles y tóquense hacia atrás las escalas con ascendente número de signo descendentes, hasta seis bemoles.

### §. 9.

Para acabar este capítulo, quiero añadir otro pequeño ejemplo que puede practicarse con gran beneficio, pues contiene muchas notas que,

# Das dritte Hauptstück.

69

sind, die zwar gleich nacheinander mit dem nämlichen Finger, aber nicht in gleicher Höhe oder Tiefe, müssen abgespielt werden. Die Noten sind mit (\*) bezeichnet: und man erinnere sich, was im vorhergehenden Hauptstücke §. 9. gesagt worden.





### Capítulo tercero.

aunque deben tocarse inmediatamente seguidas con el mismo dedo, no tienen la misma altura. Estas notas están marcadas con un asterisco y debe recordarse lo que se ha dicho en el anterior capítulo, párrafo noveno.

The image displays three staves of musical notation in common time (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Asterisks are placed above the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. A flat symbol (b) is placed above the note B4. The second staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Asterisks are placed above the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The third staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Asterisks are placed above the notes G4, A4, B4, and C5. The notation includes stems, beams, and a final double bar line.



# Das vierte Hauptstück.

## Von der Ordnung des Hinaufstriches und Herabstriches.

### §. 1.

Da die Melodie eine beständige Abwechslung und Vermischung nicht nur hoher und tiefer, sondern auch langer und kurzer Töne ist, die durch Noten ausgedrückt und in ein gewisses Zeitmaaß eingeschränket sind: so müssen nothwendig auch Regeln seyn, welche den Violinisten belehren, wie er den Geigebogen ordentlich und also führen solle; daß durch eine regelmässige Strichart die langen und kurzen Noten mit Leichtigkeit und Ordnung vorgetragen werden.

### §. 2.

Wenn im gleichen Zeitmaase, als da sind der 4 und 2 Viertelact, auch gleiche Noten abzuspielen sind; so hat es keine Beschwerniß. 3. E.

her. hin.



Die erste Note wird mit dem Herabstriche, die zweite aber mit dem Hinaufstriche genommen, und so wird immer fortgeföhren.

### §. 3.

Es kann also die erste und zwar eine Hauptregel seyn: Wenn sich das erste Viertel eines Tactes mit keiner Sospir anfängt; es sey im gleichen



## Capítulo cuarto.

### Sobre la regulación de los arcos arriba y abajo.

#### §. 1.

Al ser la melodía una constante variación y mezcla no sólo de tonos agudos y graves, sino también largos y cortos, expresados mediante notas y restringidos por un compás determinado, debe haber necesariamente reglas que instruyan al violinista a usar el arco correctamente y de tal forma que, con una ordenada tipología de arcos, se toquen fácil y metódicamente las notas largas y breves.

#### §. 2.

Cuando en un compás binario, de los que existen en cuatro por cuatro y el dos por cuatro, haya que tocar notas iguales, no existirá ninguna dificultad. Por ejemplo:



La primera nota se toca arco abajo, mientras que la segunda se toca arco arriba, y así sucesivamente.

#### §. 3.

Así, la **primera** y principal regla puede ser que **si el primer tiempo de un compás no empieza con silencio, tanto**

gleichen oder ungleichen Zeitmaase: so bemühe man sich die erste Note jedes Tactes mit dem Herabstriche zu nehmen. Wenn auch gleich der Herabstrich zweymal nach einander folgen sollte. 3. E.

§. 4.

Bei dieser ersten Regel macht nur das geschwindeste Tempo eine Ausnahme. Wie man aber den Strich einrichten muß, daß auf das erste Viertel eines jeden Tactes der Herabstrich komme; wird die Folge der Regeln lehren. Eine solche Einrichtung des Bogenstriches ist um so nöthiger; weil im geraden oder Vierteltacte das dritte Viertel auch allezeit mit dem Herabstriche muß genommen werden, wie wir in dem ersten Exempel schon gesehen haben. Hier ist noch eins:

§. 5.

Nach ieder der 3 folgenden Sospiren (Z) (Z) (Z) muß, wenn sie am Anfange eines Viertheils stehen, der Zinaufftrich gebraucht werden. 3. E.

§. 6.

## Capítulo cuarto.

en compás binario como ternario, se procurará tocar la primera nota de cada compás con arco abajo, incluso si dos arcos abajo se sucedieran. Por ejemplo:



### §. 4.

A esta regla sólo supone una excepción el tiempo más rápido. Pero la próxima regla enseñará cómo pasar el arco de modo que el primer tiempo de cada compás coincida con arco abajo. Esta forma de organizar el arco es necesaria sobre todo porque el tercer tiempo en compases binarios y ternarios debe tocarse siempre arco abajo, como ya hemos visto en el primer ejemplo. He aquí uno más:



### §. 5.

A continuación de cada una de las tres pausas siguientes hay que usar el arco arriba, siempre que estén al inicio del tiempo:  $\zeta$ ,  $\zeta$ ,  $\zeta$ . Por ejemplo:

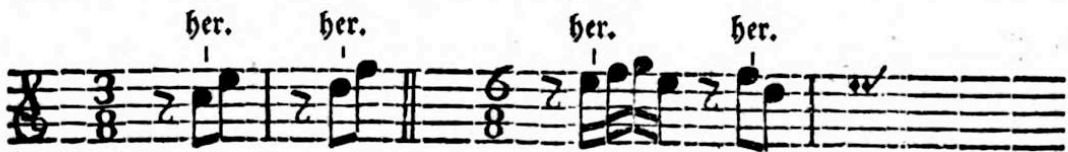


## Das vierte Hauptstück.



§. 6.

Wenn aber die Achttheilspira (Z) ein ganzes Viertel vorstellt; so wird die darauf kommende Note herabgestrichen. Dieses ergibt sich in dem  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{12}{8}$  Tacte. Z. E.



§. 7.

In dem Allabreve wird die Viertelspira nur als ein halbes Viertel betrachtet. Wenn sie also am Anfange eines Viertels steht; so muß die darauf folgende Note mit dem Sinausstriche genommen werden. Z. E.



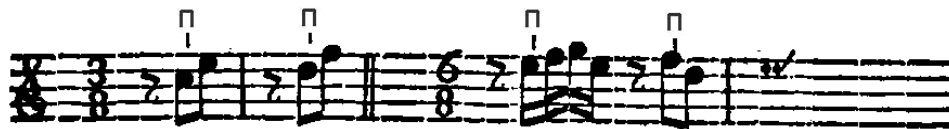
Dieses

Capítulo cuarto.



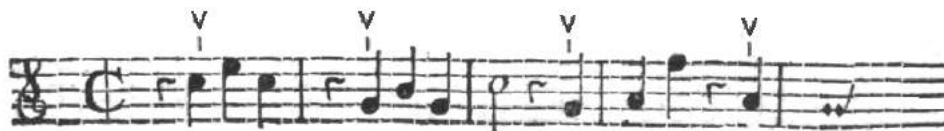
§. 6.

Pero si el silencio de corchea supone un tiempo entero, la siguiente nota se tocará arco abajo. Esto ocurre en los compases de 3/8, 6/8 y 12/8. Por ejemplo:



§. 7.

En [el compás] Allabreve [compás de 2/2], el silencio de negra se considera sólo como medio tiempo. Así, si se encuentra al inicio del tiempo, la siguiente nota deberá tocarse arco arriba. Por ejemplo:





# Das vierte Hauptstück.

73

Dieses geschieht auch im halben und ganzen Trippel. 3. E.



§. 8.

Das zweyte und vierte Viertel wird meistens mit dem Hins aufstriche gespielt: sonderheitlich wenn in dem ersten und dritten Viertel eine Viertheilsospir angebracht ist. 3. E.



§. 9.

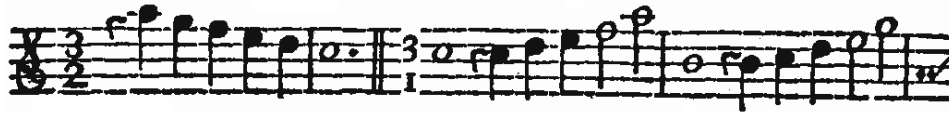
Jedes Viertel, wenn es aus zwei oder vier gleichen Noten besteht, wird mit dem Herabstriche angefangen; es sey im gleichen oder ungleichen Zeitmaase.





Capítulo cuarto.

Lo mismo ocurre en los compases de 3/2 y 3/1. Por ejemplo:



§. 8.

El segundo y cuarto tiempo se tocan normalmente arco arriba, especialmente si hay un silencio de negra en el primer y tercer tiempo. Por ejemplo:



§. 9.

Todos los tiempos que están formados por dos o cuatro notas iguales [de igual valor] se se empiezan arco abajo, tanto en compás binario como ternario.



## §. 10.

Das geschwinde Zeitmaaß giebt hier wieder Gelegenheit zu einer Ausnahme. Denn im ersten Beyspiele des vorigen Paragraphs wird man besser, wenn das Tempo geschwind ist, die zwey (E) Noten in einem Striche, doch also nehmen: daß jede Note durch Erhebung des Bogens vernehmlich von der andern unterschieden wird. Eben also werden im geschwindesten Tempo die vier doppelten Fussellen im zweyten und dritten Tacte besser in einem Hinaufstriche zusammen geschliffen. 3. E.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



## §. 11.

Zwo Noten im zweyten und vierten Viertel, deren eine punctiert ist, werden allezeit mit dem Hinaufstriche, doch so, zusammen genommen: daß, wenn der Punct bey der ersten Note stehet, der Bogen bey dem Puncte aufgehoben, und die erste Note von der letztern merklich unterschieden, die letztere aber ganz spät ergriffen wird. 3. E.

her. hin. her. hin.



## §. 12.

Ist hingegen die letzte Note punctiert, und die erste abgekürzet; so werden beyde an einem schnellen Hinaufstriche zusammen gezogen. 3. E.

her. hin. her. hin.



## §. 13.

Capítulo cuarto.

§. 10.

El tiempo rápido abre de nuevo aquí la vía a una excepción. Pues en el primer ejemplo del **párrafo** anterior, si el tiempo es rápido, es mejor tocar las dos notas Mi en un arco, pero levantando el arco de forma que cada nota se distinga claramente de la otra. De igual modo, en el tiempo más rápido será mejor tocar las cuatro semicorcheas del segundo y tercer compás juntas un arco arriba. Por ejemplo:



§. 11.

Cuando haya dos notas, una de ellas con puntillo, en el segundo y cuarto tiempo, se tocarán siempre juntas arco arriba, pero de forma que, si el puntillo está situado en la primera nota, el arco se levante en el puntillo, distinguiéndose notablemente la primera de la última nota, mientras que esta última se tocará en el último momento. Por ejemplo:



§. 12.

Si, por el contrario, la última nota tuviera el puntillo y la primera fuera más corta, ambas se tocarán juntas arco arriba. Por ejemplo:



## §. 13.

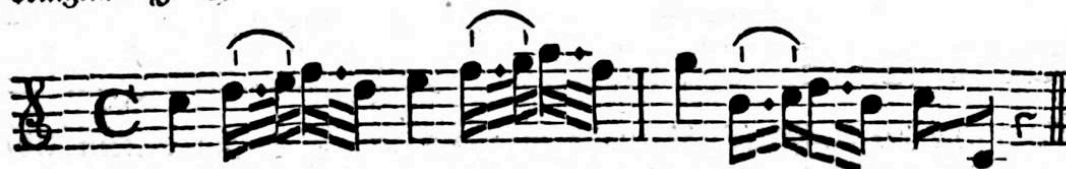
Wenn 4 Noten in ein Viertel zusammen kommen; es sey hernach das erste oder zweyte, das dritte oder vierte Viertel: so wird, wenn die erste und dritte Note punctirt sind, jede Note mit ihrem besondern Striche, doch abgesondert und also vorgetragen: daß die dreymal gestrichene ganz spät ergriffen, die darauf folgende aber mit geschwinder Abänderung des Striches gleich daran gespielt wird. Z. E.

her. hin. her. hin.



## §. 14.

Trift aber von ungefähr auf die erste solcher vier Noten der Zinausschlag; so werden die ersten zwei Noten in einem Striche zusammen, doch mit Erhebung des Bogens von einander abgesondert vorgetragen: um hierdurch den Bogenstrich wiederum in seine Ordnung zu bringen. Z. E.



her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.

## §. 15.

Wenn 4. Noten in einem Viertel sind, deren die zwote und vierte punctirt ist; so werden allezeit zwei und zwei in einem Bogenstriche zusammen gezogen. Man muß aber die punctirte Note weder zu ge-

R 2

schwind



Capítulo cuarto.

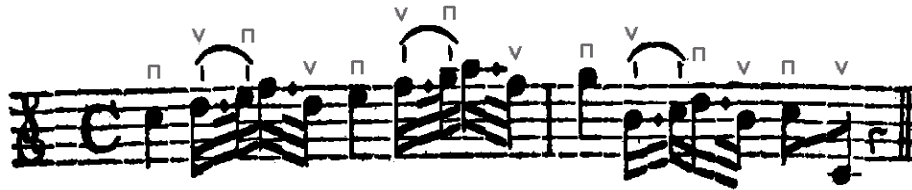
§. 13.

Si hay cuatro notas juntas en un tiempo, sea este el primero, el segundo, el tercero o el cuarto, y si la primera o tercera nota tienen puntillo, cada nota tendría su arco diferente y se interpretaría de forma diferenciada y de modo que las fusas se retrasaran mucho y la siguiente nota se tocara inmediatamente después con un veloz cambio de arco. Por ejemplo:



§. 14.

Si, no obstante, el arco arriba se diera en la primera de estas cuatro notas, las dos primeras notas se tocarían juntas en un arco pero separadas una de otra mediante la elevación del arco para devolver a éste su orden correcto. Por ejemplo:



§. 15.

Si hay cuatro notas juntas en un tiempo y la segunda y la cuarta de ellas tienen puntillo, se tocarán siempre juntas en un arco, de dos en dos. Sin embargo, la nota con puntillo no se debe

schwind auslassen, weder bey dem Puncte nachdrücken, sondern selbe ganz gelind aushalten. Eben dieß hat man sonderheitlich §. 12. zu merken. 3. E.

her. hin. her. hin.



§. 16.

Die letzte Note eines jeden Tactes, ja eines jeden Viertheiles, hat gemeiniglich den Zinaufstrich. 3. E.

hin. her. hin.

hin.

hin.



hin.

hin.

hin.



Wie auch der sogenannte Aufstreich sich allezeit mit dem Zinaufstriche anfängt. 3. E.

hin.

hin.



Was aber der Aufstreich ist, wird man aus dem §. 24. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes wissen.

§. 17.

Wenn 3 ungleiche Noten in einem Viertheile zusammen kommen, deren eine langsam und zwei geschwindere sind; so werden die zwei geschwindern in einem Bogenstriche zusammen geschliffen: ist aber eine



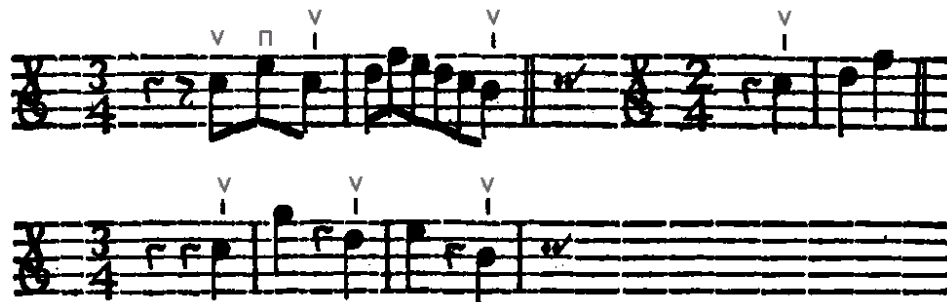
Capítulo cuarto.

soltar demasiado pronto ni presionar más durante el puntillo, sino mantenerla con suavidad. Obsérvese esto especialmente en el párrafo duodécimo. Por ejemplo:

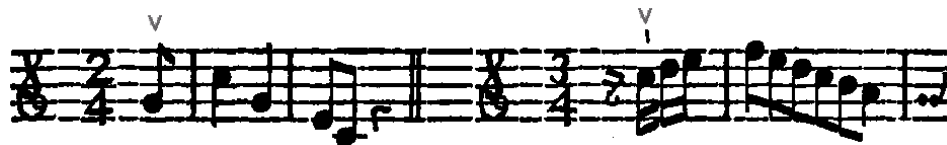


§. 16.

La última nota de cada compás, o, de hecho, de cada tiempo, se toca normalmente arco arriba. Por ejemplo:



Del mismo modo, la así llamada **anacrusa** empezará siempre **arco arriba**. Por ejemplo:



En el párrafo vigésimo cuarto de la **tercera parte del capítulo primero** se sabrá qué es la **anacrusa**.

§. 17.

Si hay juntas tres notas diferentes en un mismo tiempo, de las cuales una es lenta y dos rápidas, las dos rápidas se tocarán juntas en un arco. Pero si

## Das vierte Hauptstück.

77

eine der 3wo geschwinden punctiert; so werden sie zwar an einem Bogenstriche, doch abgestossen vorgetragen. Hier sind Exempel.

her. hin. her. hin.

her. hin.

her. hin.

Dergleichen Figuren werden aber auch oft zu Ausdrückungen eines besondern musikalischen Geschmacks auf eine ganz andere Art vorgetragen: wie wir im zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstückes lehren werden. Ja es giebt Fälle, wo man sie aus Nothwendigkeit anders vortragen muß; um die Strichart in seiner Ordnung zu erhalten, oder vielmehr, um den Strich wieder in die Ordnung zu bringen.

### §. 18.

Wenn bey 3 ungleichen Noten die 3wo geschwindern oder kürzern voran stehen; nach der darauf kommenden längern Note aber unmittelbar ein Punct folget: so muß man jede der 3wo geschwindern Noten mit einem besondern Bogenstriche abeigen. Z. E.

her. hin. her. her. hin. her. hin.

K 3

§. 19.

## Capítulo cuarto.

una de las dos rápidas tiene puntillo, se tocarán separadas, aunque en el mismo arco. He aquí algunos ejemplos:



Pero estas mismas figuras se pueden tocar también de manera completamente diferente para expresar determinado gusto musical, como veremos en la **segunda parte del capítulo séptimo**. Pues existen casos en que por necesidad hay que tocarlas de otra forma, para conseguir el orden del arco o incluso para restaurarlo.

### §. 18.

Si de tres notas diferentes, las dos rápidas o breves están al principio y hay un puntillo después de la nota más larga que las sigue, cada una de las dos rápidas deberá tocarse con un arco propio. Por ejemplo:



## §. 19.

Man merke sich demnach als eine richtige Regel: Wenn bey einer langen und zwey kurzen Noten die erste der zwey kurzen mit dem Herabstriche genommen wird; so wird jede derselben mit ihrem besondern Striche gezeiget. Z. E.



her. hin. her. hin. her. hin.

Kömmt aber die erste der zwey geschwinden Noten mit dem Hinaufstriche so bleibt es bey der Regel §. 17.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



Hier ist von beyden ein Exempel. Ich verstehe es aber allezeit von den Figuren, wo die lange Note vor den zwey kürzern stehet. Und dieß eräugert sich meistens in den Trippeltacten.

## §. 20.

Die nach einer halben Note im geraden Tacte unmittelbar folgende Note wird herab gestrichen. Z. E.



her. her. hin. her. her. hin. her. her.

## §. 21.

Wenn 3 Noten abzuspielen sind, deren die mittlere muß zertheilet werden; wovon schon im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes ist gesprochen worden: so muß man beobachten, ob mehrere solche Figuren gleich nacheinander folgen. Sind es mehrere? so wird der Vorgesangstrich

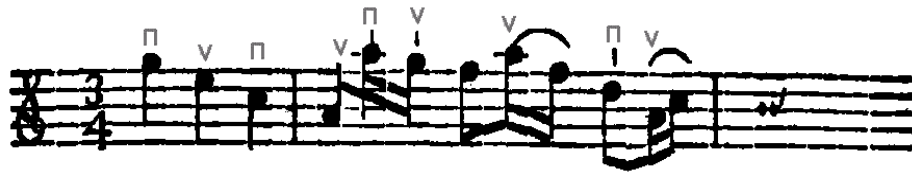
## Capítulo cuarto.

### §. 19.

Reténgase la siguiente regla cierta: **si, de una nota larga y dos breves, la primera de las dos breves se toca arco abajo, cada una de las tres se tocará con un arco propio.** Por ejemplo:



Pero si la primera de las dos notas rápidas se toca arco arriba, entonces permanece válida la regla del párrafo decimo séptimo. Por ejemplo:



He aquí un ejemplo de ambos casos. Pero yo me refiero a todos los casos de figuras en que la nota larga está delante de dos cortas. Y esto ocurre más frecuentemente en compases ternarios.

### §. 20.

**En compás de compasillo, la nota que sigue inmediatamente a una blanca se toca arco abajo.** Por ejemplo:



### §. 21.

**Si hay que tocar tres notas de las que se subdivide la nota central, a lo que ya nos hemos referido en la tercera parte del capítulo primero, se debe observar si se siguen varias de estas figuras. ¿Se siguen varias? Entonces el arco**



genstrich ohne Absicht auf die bisher gegebenen Regeln nach den vor Augen liegenden Noten hin und her gezogen. 3. E.



Oder in geschwinden Noten.



Man muß aber hierbey merken, daß die mittlere Note zwar in Gedanken, aber nicht in der Ausübung soll zertheilet werden: das ist, man muß die mittlere, nämlich die längere Note mit dem Bogenstriche etwas stärker angreifen, keineswegs aber durch einen Nachdruck vernehmlich abtheilen; sondern nach Erforderung des Zeitmaases still aushalten.

§. 22.

Ein anders ist es, wenn der Componiste die Strichart durch ein Verbindungszeichen eigens anzeigt. 3. E.



Denn hier verbindet er die zwote und dritte Note mit einander: sie werden also in einem Hinaufstriche zusammen geschliffen. Man muß aber in solchem Falle nicht nur die mittlere Note nicht durch einen Nachdruck in zweenen Theilen hören lassen: sondern man muß auch noch dazu die dritte Note ganz gelind an die zwote halten, ohne dieselbe besonders anzustossen.

§. 23.

Es wird allezeit so gespielt, wenn nur eine Figur von solcher Art vorkommt: Denn man erhält hierdurch, nach der Hauptregel, den Herabstrich



## Capítulo cuarto.

se moverá hacia arriba y hacia abajo con cada una de las notas que aparecen, sin considerar las reglas que se han dado hasta este momento. Por ejemplo:



O con notas rápidas:



No obstante, debemos señalar aquí que la nota central debe dividirse mentalmente y no en la ejecución. Es decir, la nota central, o sea, la más larga, debe atacarse con más fuerza en el arco, pero nunca dividirse mediante un acento perceptible, sino mantenerse débilmente como lo requiera el tiempo.

### §. 22.

**Sería diferente si el compositor marcara los tipos de arco con una ligadura.**  
Por ejemplo:



Pues aquí une la segunda nota a la tercera, de modo que se ligan en un arco. Pero en este caso no sólo no se debe dejar que se oiga la división en dos partes de la nota central mediante un acento añadido, sino que, además, se debe unir suavemente la tercera nota a la segunda, no atacándola especialmente.

### §. 23.

**De este modo se tocará siempre que aparezca una figura de este tipo.** Pues con ello se consigue, según la regla general, arco abajo

abstrich bey dem Anfange eines Tactes, und bleibt folglich mit dem Striche in der Ordnung. 3. E.

her. hin.



Man vergesse nicht die mittlere Note mit dem Hinaufstriche etwas stärker anzugreifen; die dritte Note aber durch ein sich verlierendes Piano gelind daran zu schleifen.

§. 24.

Wenn die zweite und dritte Note nicht auf einer Seyte können gegriffen werden; so werden sie zwar in einem Hinaufstriche genommen: der Bogen wird aber nach der zweiten Note etwas aufgehoben. 3. E.



her. hin.

Dies geschieht auch bey Noten die auf einer Linie oder in einem Tone stehen.

her. hin.

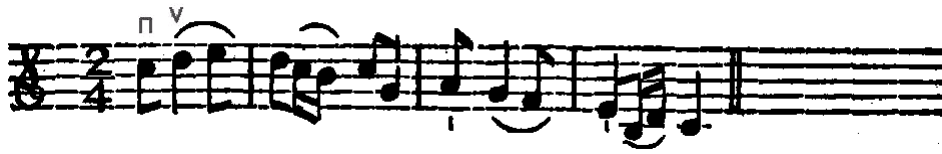


§. 25.

Oft ist anstatt der ersten Note eine Sospit angebracht. Dann kann man die zweite und dritte zusammen hängen, oder jede besonders vortragen. Will mans zusammen hängen; so bedienet man sich  
des

## Capítulo cuarto.

en el inicio del compás, por lo que el arco permanecerá ordenado. Por ejemplo:



No se olvide atacar la nota intermedia algo más fuerte con el arco arriba, mientras que la tercera nota se liga a ella suavemente y perdiéndose en **piano**.

### §. 24.

Si la segunda y tercera nota no pueden tocarse en una [misma] cuerda, habrá que tocarlas arco arriba, pero el arco se levantará ligeramente después de la segunda nota. Por ejemplo:



Lo mismo ocurre con notas que están en la misma línea o a la misma altura.



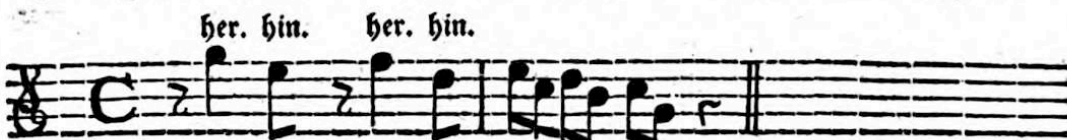
### §. 25.

A menudo se coloca un silencio en el lugar de la primera nota. En ese caso, la segunda y tercera nota pueden tocarse unidas o cada una de forma separada. Si se desea unir las, se hará uso

des Hinaufstriches: damit man bey dem ersten Viertel des folgenden Tactes den Herabstrich wieder erhält. 3. E.



Will man hingegen die Noten absondern, und jede mit ihrem eigenen Striche abspielen; so fängt man mit dem Herabstriche an. Hier ist das Beispiel.



§. 26.

Wenn vor und nach der Note, die man zertheilen muß, zwei kurze Noten stehen; so werden entweder die ersten zwei, oder die letzten zwei in einem Striche zusammen geschliffen. 3. E.



§. 27.

Es giebt manchesmal 3, 4, 5, ja, durch das Verbindungszeichen, ganze Reihen solcher Noten, welche dem Zeitmaase nach müssen zertheilet werden. Solche Noten werden alle, ohne Rücksicht auf

Mozarts Violinschale.

1

auf

Capítulo cuarto.

del arco arriba para tener el primer tiempo del siguiente compás arco abajo. Por ejemplo:

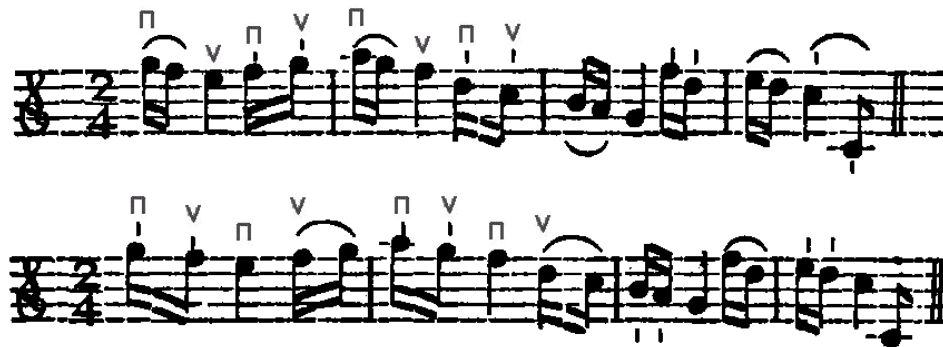


Si, no obstante, se quieren separar las notas y tocar cada una con un arco propio, se comienza arco abajo. He aquí un ejemplo:



§. 26.

Si hay dos notas cortas antes y después de la nota a subdividir, o las dos primeras, o las dos últimas se tocarán juntas en un arco. Por ejemplo:



§. 27.

En ocasiones aparecen unidas por una ligadura tres, cuatro, cinco o incluso largas líneas de notas de este tipo, que deben dividirse de acuerdo al compás. Estas notas se tocarán tal como aparecen, sin considerar



auf die vorigen Regeln, wie sie vor Augen liegen, mit dem Hinaufstriche und Herabstriche fortgespieler. Man besetze hier einige Beispiele.

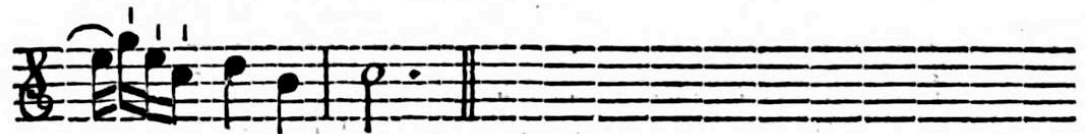
her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



her. hin. Und so immerfort.



§. 28.

Ein Anfänger findet die größte Beschwerlichkeit in den Trippeltacten. Denn da das Zeitmaß ungleich ist, so leidet die Hauptregel im 3. §. darunter; und man muß besondere Regeln haben, um dadurch den Strich immer wieder in die Ordnung zu bringen. Eine neue Hauptregel mag seyn: Wenn im ungleichen Zeitmaase nur Viertheilnoten vorkommen; so müssen allezeit von drey Noten zwey in einem Striche zusammen genommen werden. Sonst derheitlich wenn man im folgenden Tacte geschwindere oder sonst vermischte Noten vorsiehet. Zum Beispiele.

her. hin.



her. hin.

§. 29.



Capítulo cuarto.

las reglas anteriores, alternando arco arriba y arco abajo. Véanse aquí algunos ejemplos:

Y así sucesivamente

§. 28.

El principiante encuentra la mayor dificultad en los compases ternarios, pues, como el tiempo es ternario, falla la regla general del tercer párrafo y debe tener reglas especiales para devolver al arco a su orden correcto. Puede fijarse una nueva regla: **Cuando en un compás ternario sólo aparezcan tres unidades de tiempo, dos de las tres notas se tocarán siempre juntas en un arco, especialmente si en el siguiente compás hay notas más rápidas o variadas.** Por ejemplo:



§. 29.

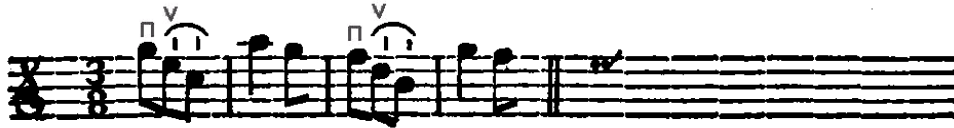
Nun ist die Frage: Ob man die ersten oder letzten zwei Noten zusammen schleifen solle? Und noch eine andere Frage ist: Ob, und wenn man sie schleifen oder abstossen müsse? Beides kommt auf das Singbare eines Stückes an, und hängt von dem guten Geschmacke, und von einer richtigen Beurtheilungskraft des Spielenden ab, wenn es der Componiste anzumerken vergessen, oder selbst nicht verstanden hat. Doch kann einigermaßen zur Regel dienen: Daß man die nahe beysammen stehenden Noten mehrentheils schleifen, die von einander entfernten Noten aber meistentheils mit dem Bogenstriche abgesondert vortragen, und hauptsächlich auf eine angenehme Abwechselung sehen solle. Z. E.



§ 2

§. 30.

Capítulo cuarto.



§. 29.

La cuestión es ahora si se deberían unir las dos primeras o las dos últimas notas. Y otra cuestión es si, y cuándo, deben unirse o separarse. Ambas dependen de lo cantable de la pieza y del buen gusto y correcto juicio musical del intérprete, si el compositor hubiera olvidado señalarlo o no lo hubiera previsto. Pero, en sentido general, puede servir la regla de que **las notas que formen intervalos pequeños se ligarán habitualmente, mientras que las notas separadas deberán tocarse en general de forma separada con el arco, de forma que se produzca una agradable variación.** Por ejemplo:



## §. 30.

Geschieht es etwa von ungefehr, daß jede der 3 Viertelnoten mit ihrem besondern Striche ist abgespielt worden; so muß man gleich darauf bedacht seyn, den Strich in dem darauf folgenden Tacte wieder in Ordnung zu bringen. Sind in dem folgenden Tacte noch so viel Noten, 3. E.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



so muß man die ersten zwey in dem Hinausstriche zusammen nehmen, die übrigen aber jede mit ihrem eigenen Striche abspielen.

## §. 31.

Wenn nach drey Viertelnoten, deren jede mit ihrem besondern Striche ist genommen worden, im ersten Viertel des darauf folgenden Tactes zwey Noten stehen, in den zwey andern Vierteln aber wieder 2. Viertelnoten sind; so werden die zwey Noten des ersten Viertels in einem Hinausstriche gespielt. 3. E.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



## §. 32.

Man pflegt den Strich immer hin und her zu ziehen, wenn durch einige Tacte nacheinander Viertelnoten gesetzt sind. 3. E.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



Bey

Capítulo cuarto.

§. 30.

Si ocurre algo como que los tres tiempos se han tocado con tres arcos separados, habrá que tener cuidado inmediatamente para devolver el arco en el siguiente tiempo a su orden correcto. Si en los siguientes compases hay muchas notas, como, por ejemplo,



las dos primeras notas del segundo compás deberán tocarse juntas arco arriba, mientras que cada una de las restantes se tocará con un arco propio.

§. 31.

Si, tras tres tiempos tocados con arcos diferentes, hay dos notas en el primer tiempo del siguiente compás, habiendo de nuevo dos unidades de tiempo en los dos restantes tiempos, entonces las dos notas del primer tiempo se tocarán juntas arco arriba. Por ejemplo:



§. 32.

Es habitual tocar siempre arco arriba y arco abajo si algunos compases seguidos consisten de una nota por tiempo. Por ejemplo:





# Das vierte Hauptstück.

85

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



Bei dem ersten Viertheile des zweyten Tactes bekommt man zwar allezeit den Hinaufstrich; der Strich kömmt aber gleich im dritten Tacte wieder in seine Ordnung. Man unterscheide die erste Note eines jeden Viertheiles durch einen starken Anstoß mit dem Bogen; und in dem  $\frac{6}{8}$  Tacte stosse man auch das vierte Viertheil, in dem  $\frac{12}{8}$  Tacte das erste, vierte, siebende und zehende Viertheil stark an. 3. E.



§. 33.

Wenn in dem  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ , oder  $\frac{12}{8}$  Tacte, zwey Viertheile mit 4. Sechzehnteilnoten ausgefüllt sind, auf welche eine Achttheilnote folget; so werden die 2. Viertheile oder die 4. Sechzehnteilnoten, in einem Herabstriche zusammen gezogen. Sonderheitlich, wenn das Tempo geschwind ist. 3. E.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.



§. 34.

Im geschwindesten Zeitmaase, besonders im  $\frac{12}{8}$  Tacte, kann man solche Figuren auch gar in einem Striche zusammen nehmen. 3. E.

3

§. 35.



## Capítulo cuarto.



Es cierto que el arco arriba siempre coincide con el primer tiempo del segundo compás, pero el arco vuelve a su orden correcto en el tercer compás. Márquese la primera nota de cada tiempo con un ataque fuerte del arco; en compás de 6/8, atáquese con fuerza también la **cuarta corchea** y, en compás de 12/8, las **corcheas primera, cuarta, séptima y décima**. Por ejemplo:



### §. 33.

Si, en los compases de 3/8, 6/8 ó 12/8, dos tiempos estuvieran compuestos por cuatro semicorcheas a las que siguiera una corchea, los dos tiempos o las cuatro semicorcheas se tocarían juntas arco abajo, especialmente si el tiempo fuera rápido. Por ejemplo:



### §. 34.

En tiempo más rapido, especialmente en 12/8, este tipo de figuras pueden incluso tocarse en un arco. Por ejemplo:



## §. 35.

Diese Figur ist oft umgekehrt: Es stehet nämlich die Achttheilnote vor den 4. Sechzehnteilnoten. In solchem Falle schleifet man die ersten zwei Sechzehnteilnoten in einem Hinaufstriche zusammen; hingegen wird jede der zwei letzten mit ihrem besondern Striche gespielt. 3. E.



## §. 36.

Ist aber das Tempo gar geschwind, so werden die 4. doppelten Fusellen in dem Hinaufstriche zusammen gezogen. 3. E.



## §. 37.

Nun kann der Schüler die im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes eingerückte Tabelle völlig abspielen lernen: um sich recht im Tacte fest zu setzen. Denn hat er des Striches halben einen Zweifel; so mag er sich in diesen Regeln umsehen: kann er aber bey der Vermischung unterschiedlicher Noten im Tacte nicht recht fortkommen; so muß er aus zwei doppelten, anfangs eine machen. 3. E. Es wären etwa in einem musikalischen Stücke diese Noten abzuspielen:

Capítulo cuarto.



§. 35.

A menudo se da la inversa de esta figura; es decir, la corchea está delante de las cuatro semicorcheas. En ese caso, las dos primeras semicorcheas se ligarán en un arco arriba, mientras que las dos siguientes se tocarán con arcos separados. Por ejemplo:



§. 36.

Pero si el tiempo fuera muy rápido, las cuatro semicorcheas se ligarían arco arriba. Por ejemplo:



§. 37.

Ahora, el alumno puede aprender a tocar la **tabla** completa que se inserta en la **tercera parte** del **capítulo primero** para acostumbrarse a asentarse en el tiempo. Si tuviera dudas sobre los arcos, podría observar estas reglas. Pero si no pudiera tocar en tiempo correcto cuando se mezclan valores diferentes, debe hacer al principio una [nota] donde haya dos iguales. Por ejemplo, si en una pieza musical hubiera que tocar estas notas,



so nehme er im ersten und zweyten Viertel anstatt der zwey Sechzehntelnoten nur derselben erste, nämlich die Note (G), und im zweyten Tacte, die Note (D); er mache aber aus ieder eine Achttheilnote, und spiele sie also:



er merke sich die Gleichheit und die Zeitlänge genau, und schleife bey der Wiederholung die zwote Note also daran, daß hierzu nicht mehrere Zeit erfordert wird, als bey Abspielung der Achttheilnote nöthig war. Eben so muß der Lehrling mit dem ersten und dritten Viertel der eilften Linie, und mit dem zweyten und vierten Viertel der zwölften Linie in der Tabelle verfahren. Uebrigens will ein Anfänger meinem Rathe folgen, so spiele er die Tabelle nicht allein nach der Ordnung der Linien weg; sondern er spiele auch den ersten Tact gleich nach einander durch alle Zeilen, alsdann den zweyten, folglich den dritten, u. s. f. um durch die beständige Abänderung der Figuren sich im Tacte sicher zu setzen.

## §. 38.

Damit aber der Schüler gleich etwas zur Uebung der vorgeschriebenen Strichregeln bey Händen habe; so will ich ein paar Beyspiele in verschiedenen Tactsveränderungen hersehen, und bey den gleichen Noten den Anfang machen, die durch viele Tacte immer nach einander fortlaufen. Eben diese laufenden Noten sind jener Stein des Anstosses, über welchen mancher hin stolpert, der doch von der Eigenliebe geblendet sich ganz kräftig einbildet, er wisse richtig, gleich, und sicher fortzugehen. Mancher Violinist, der sonst nicht unartig spielt, geräth bey dem Abspielen solcher immer fortlaufenden gleichen Noten so sehr in das Eilen: daß er, wenn es einige Tacte dauret, wenigst um ein Viertel vorauskömmt. Man muß demnach solchem Uebel vorbeugen, und dergleichen Stücke anfangs langsam, mit langen anhaltenden Bogenstrichen die immer auf der Geige bleiben, nicht forttreibend, sondern zurückhaltend abspielen, und sonderheitlich die zwey letzten von vier gleichen Noten nicht verkürzen. Gehet es auf diese Art gut; so versucht mans etwas geschwinder. Man stößt alsdann die Noten mit kürzern Bogenstrichen, und man übet sich nach und nach immer mehr und mehr in der Geschwindigkeit; doch also: daß man allezeit so endet, wie man angefangen hat. Hier ist das Beyspiel.

## §. 39.



## Capítulo cuarto.



tocaría en el primer y segundo tiempo, en vez de dos semicorcheas, sólo la primera de ellas, es decir la nota Mi, y la nota Re en el segundo compás, y las tocaría de este modo:



Obsérvese con atención la igualdad y duración de los valores y, cuando al repetirlo, ligue la segunda nota de modo que no tome más tiempo del necesario para tocar la corchea. De esta forma deberá continuar el alumno con los tiempos primero y tercero de la undécima línea y con los tiempos segundo y cuarto de la duodécima línea de la **tabla**. Además, si el principiante sigue mi consejo, no sólo tocará la **tabla** en el orden de las líneas, sino que tocará también los primeros compases de todas las filas seguidos; a continuación, los segundos compases; después, los terceros compases, etc., para afirmarse en el tiempo a través de la constante variación de las figuras.

### §. 38.

Pero, para que el alumno tenga algo para practicar las anteriores reglas del arco, daré algunos ejemplos con cambios de compás y comenzaré con notas iguales, que se siguen de forma continuada a lo largo de muchos compases. Estas carreras de notas son el escollo contra en el que tropiezan muchos que, cegados por su orgullo y muy arrogantes, imaginan saber cómo progresar correcta, rápida y certeramente. Algunos violinistas que, por lo demás, no tocan del todo mal, caen en la aceleración cuando tocan estas carreras de notas iguales, de modo que, si duran varios compases, están por lo menos un tiempo por delante. Este error debe, por tanto, evitarse y estas piezas deben tocarse primero lentamente, con arcos largos mantenidos [hasta el final] sobre el violín, sin acelerar, sino frenando y, concretamente, sin acortar las dos últimas de las cuatro notas iguales. Si de esta forma funcionara correctamente, pruébese hacerlo más rápido. A continuación, separe las notas con arcos más cortos y practíquelas poco a poco más a tiempo, pero de forma que siempre acabe igual que empezó. He aquí un ejemplo:

§: 23.

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature 'C'. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature 'C', providing a simple harmonic accompaniment.

(5)

The second system consists of two staves. The top staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns. The bottom staff continues the accompaniment. A circled number '(5)' is placed below the first measure of the top staff.

The third system consists of two staves. The top staff features a melodic line with some rests and slurs. The bottom staff continues the accompaniment.

(3)

The fourth system consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the accompaniment, featuring some rests and a double bar line. A circled number '(3)' is placed below the first measure of the top staff.



Capítulo cuarto.

First system of musical notation, measures 23-24. The top staff is in treble clef with a common time signature 'C'. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature 'C' and contains a simpler bass line. A measure number '23.' is written below the first measure of the bottom staff.

Second system of musical notation, measures 25-26. The top staff is in treble clef with a common time signature 'C'. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature 'C' and contains a simpler bass line. A measure number '(5)' is written below the first measure of the bottom staff.

Third system of musical notation, measures 27-28. The top staff is in treble clef with a common time signature 'C'. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature 'C' and contains a simpler bass line.

Fourth system of musical notation, measures 29-30. The top staff is in treble clef with a common time signature 'C'. It contains a complex melodic line with many beamed notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature 'C' and contains a simpler bass line. A measure number '(3)' is written below the first measure of the bottom staff.

Das vierte Hauptstück.

Capítulo cuarto.





## §. 39.

In diesem und in allen den folgenden Exempeln ist ein zweytes Violin als eine Unterstimme beigesetzt: damit der Lehrmeister und der Schüler solche wechselseitig mit einander abspielen können. Um aber alles recht deutlich zu machen; so sind die Regeln des Striches durch Zahlen angezeigt: wie schon in der Tabelle, und auch in der Unterstimme des vorhergehenden Beyspieles zu sehen ist. Sie zeigen den Paragraph an, in welchem man die Regel von der Art des Striches nachsuchen mag. Wenn aber die Regel einmal angezeigt ist; so wird sie in dem nämlichen Exempel nimmermehr angemerkt. Nur dieses muß ich noch erinnern, daß der Lehrmeister diese vorgeschriebene Beyspiele seinem Schüler ja nicht vorspiele: denn hiedurch würde er sie nur nach dem Gehör, und nicht nach dem Grunde der Regeln abzugeigen lernen. Der Lehrmeister lasse ihn vielmehr jeden Tact des Stückes in die Viertheile austheilen; nach diesem den Tact schlagen, und sage ihm, daß er zu gleicher Zeit, als er den Tact schlägt, die Abtheilung der Viertheile sich, durch genaue Betrachtung des Stückes, in Gedanken vorstelle. Nachdem mag er zu spielen anfangen: wozu der Lehrmeister den Tact schlagen, und nur wo es die Noth erfordert mit ihm geigen; die Unterstimme aber erst dazu spielen muß, wenn der Discipel die Oberstimme schon gut und rein abgeigen kann.

Hier sind die Stücke zur Uebung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigst zu machen.

(§. 5.)

Capítulo cuarto.

§. 39.

En éste y en los siguientes ejemplos se añade una segunda voz de violín, para que el profesor y el alumno puedan tocarlas alternándolas. Sin embargo, para que todo esté completamente claro, las diferentes reglas para pasar el arco están marcadas con números, como se puede ver en la **tabla** y en la voz inferior del ejemplo anterior. Hacen referencia al **párrafo** donde se puede hallar la regla sobre la forma de pasar el arco. Pero, una vez se ha indicado una regla, no se señala más en el mismo ejemplo. Sólo debo recordar de nuevo que el profesor no toque a su alumno estos ejemplos escritos, pues de esta forma aprendería a tocar el violín de oído y no según la base de las reglas. El profesor hará que el alumno divida en tiempos todos los compases de la pieza; después, que lleve el tiempo y le dirá que, mientras lleve el tiempo, imagine la subdivisión de los mismos observando atentamente la pieza. Después, podrá empezar a tocar mientras que el profesor lleva el tiempo y, sólo cuando lo exija la necesidad, tocará con él; sin embargo, sólo tocará la voz inferior cuando el alumno pueda tocar correctamente y de forma afinada la voz superior.

**He aquí las piezas para practicar. Cuanto más feas resulten, tanto más me agradan, pues es así como yo pretendía hacerlas.**



Das vierte Hauptstück.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff contains a bass line with a bass clef. A measure in the upper staff is marked with a circled number (2). There are asterisks and 'x' marks in the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the bass line. A double bar line is present in both staves.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a circled number (23) above the first measure. The lower staff continues the bass line with 'x' marks.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has an asterisk above the first measure. The lower staff continues the bass line.



Capítulo cuarto.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a more complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. A circled number '(2)' is positioned above the second measure of the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, featuring a repeat sign and a fermata. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. A circled number '(23)' is positioned above the first measure of the lower staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. A circled number '(23)' is positioned above the first measure of the lower staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

Das vierte Hauptstück,

The first system consists of two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music features a melody in the upper staff with some rests and a more active accompaniment in the lower staff.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. A circled number '(5)' is placed above the first staff. The upper staff has a complex, rhythmic melody, while the lower staff provides a steady accompaniment.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. Above the lower staff, the circled numbers '(9)', '(5)', and '(17)' are placed. The music includes repeat signs and a key signature change to one flat (B-flat) in the upper staff.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music continues with complex rhythmic patterns and some accidentals.

Capítulo cuarto.

The first system consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with similar rhythmic patterns. Both staves end with a double bar line.

The second system consists of two staves. The top staff is in treble clef, with a 2/4 time signature, and contains a complex melodic line with many sixteenth notes. A circled number (5) is written above the staff. The bottom staff is in bass clef, with a 2/4 time signature, and contains a bass line with quarter and eighth notes.

The third system consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a circled number (9) above the first measure, a circled number (5) above the second measure, and a circled number (17) above the third measure. The system ends with a double bar line.

The fourth system consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata and a double bar line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata and a double bar line.



# Das vierte Hauptstück.

93

(23)

(5) (22) (17) (16)

(5) (17)

(27) (24)

Capítulo cuarto.

(23)

(5) (22) (17) (16)

(5) (17)

(27)

(24)

# Das vierte Hauptstück.

Musical score for 'Das vierte Hauptstück'. The score is written for two staves (treble and bass clefs) and consists of several systems of music. The first system has two staves, both starting with a measure marked (24). The second system has two staves, with the top staff starting at measure (5) and the bottom staff starting at measure (9). The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves, with the top staff starting at measure (27) and the bottom staff starting at measure (28). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Capítulo cuarto.

The image displays a musical score for guitar, organized into six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings.

- System 1:** Both staves begin with a circled number (24). The upper staff features a melodic line with slurs and ties, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment.
- System 2:** The upper staff starts with a circled number (5) and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The lower staff begins with a circled number (9) and has a simpler accompaniment.
- System 3:** Continues the rhythmic patterns from the previous system.
- System 4:** Continues the rhythmic patterns from the previous system.
- System 5:** The upper staff has a circled number (27) above a sharp sign (#) and a flat sign (b). The lower staff has a circled number (5) above a sharp sign (#).
- System 6:** The upper staff has a circled number (28) above a sharp sign (#). The lower staff has a circled number (28) above a sharp sign (#).

Throughout the score, there are numerous slurs, ties, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The notation is dense, particularly in the upper staves of the second and third systems.

Das vierte Hauptstück.

(17)

(15) (14) (13)  
Allegro.  
(5) (17)

(11) (9)  
(4)

Capítulo cuarto.

(17)

(15)  
Allegro.  
(14) (13)  
(5) (17)

(11)  
(9) (4)



Das vierte Hauptstück.

The musical score consists of two systems of piano and violin staves. The first system includes measures (12) and (14) in the piano part, and measures (8), (17), and (9) oder 10. in the violin part. The second system includes measure (11) in the piano part and measure (4) in the violin part. A double bar line is present in both systems. The final system is marked 'Allabr.' and includes measure (17) in the piano part. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Capítulo cuarto.

(12) (14)  
(8) (17) (9) o bien 10.

(11)  
(4)

(17)  
Allabr.

(17)

(7)

(28)

(29)

(28)

(29)

(28)

(35)

Dergleichen Gänge werden ohne Abänderung mit dem Herabstriche und Hinaufstriche gespielt.



Capítulo cuarto.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The first system contains measures (17) and (7). The second system contains measures (28) and (29). The third system contains measures (29) and (28). The fourth system contains measures (28) and (35). The fifth system is in 6/4 time and contains measures (29) and (28). The sixth system is in 6/4 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and asterisks indicating specific performance techniques.

Estas progresiones se tocan invariablemente arco arriba y arco abajo.

Das vierte Hauptstück.

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line.

The second system consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure numbers (16), (32), and (38) are written above the top staff. Measure numbers (32) and (6) are written above the bottom staff. The system ends with a double bar line.

The third system consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure numbers (9) and (28) are written above the top staff. The system ends with a double bar line.

The fourth system consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Both staves end with a double bar line.

Capítulo cuarto.

First system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. Fingerings are indicated by numbers in parentheses: (16), (32), (28) on the top staff and (32), (6) on the bottom staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. Fingerings are indicated by numbers in parentheses: (9) on the top staff and (28) on the bottom staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.



# Das vierte Hauptstück.

Man kann den 4, 5 und 6 Tact auch nach der Regel des 33. §. abspielen. 3. E.

A single musical staff in treble clef. It contains a sequence of notes with slurs and fingerings. The first group of notes is marked with a circled '28' above it. The second group is marked with a circled '35' above it. There are also some markings below the staff, possibly indicating breath or phrasing.

Two musical staves in treble clef, likely representing a piano accompaniment. The top staff has notes with slurs and fingerings, marked with circled '16' and '29'. The bottom staff has notes with slurs and fingerings, marked with circled '16' and '29'. There are some markings below the bottom staff, possibly indicating breath or phrasing.

Two musical staves in treble clef. The top staff has notes with slurs and fingerings, marked with circled '36' and '28'. The bottom staff has notes with slurs and fingerings, marked with circled '6' and '28'. There are some markings below the bottom staff, possibly indicating breath or phrasing.

Two musical staves in treble clef. The top staff has notes with slurs and fingerings, marked with a circled '28'. The bottom staff has notes with slurs and fingerings, marked with a circled '28'. There are some markings below the bottom staff, possibly indicating breath or phrasing.

Diese und die folgenden Gattung der Tacte pfeget man zu langsamen Melodien zu gebrauchen.

Capítulo cuarto.

Los compases cuarto, quinto y sexto también pueden tocarse según la regla del párrafo trigésimo tercero. Por ejemplo:

The image displays several musical staves illustrating rhythmic patterns and fingerings. The first staff shows a melodic line with fingerings (28) and (35). The second and third staves show a piano accompaniment in 12/8 time, with fingerings (16) and (29) in both hands. The fourth and fifth staves show another piano accompaniment in 12/8 time, with fingerings (36) and (28) in the right hand, and (6) and (28) in the left hand. The sixth and seventh staves show a piano accompaniment in 3/2 time, with fingerings (28) in both hands. The text below the staves states: "Éste y el siguiente tipo de compás se usan habitualmente para melodías lentas."

(7)

Man darf also alle Noten mit einem langen Hinauf- und Herabstriche abgeigen, ohne dadurch die Regeln von der Strichart sehr zu beleidigen.

(28)

3 1

2 (28)



Das



Capítulo cuarto.

Musical notation for a short exercise, measures 1-7. The notation is written on two staves (treble and bass clefs) and includes a circled number (7) above the first measure.

Así pues, se pueden tocar todas las notas con arcos largos arriba y abajo, sin faltar por ello demasiado a las reglas sobre los tipos de arco.

Musical notation for a 3/1 exercise, measures 1-28. The notation is written on two staves (treble and bass clefs) and includes a circled number (28) above the first measure of each staff.

Musical notation for a 3/1 exercise, measures 1-28. The notation is written on two staves (treble and bass clefs) and includes a circled number (28) above the first measure of each staff.





## Das fünfte Hauptstück.

Wie man durch eine geschickte Mäßigung des Bogens den guten Ton auf einer Violin suchen und recht hervor bringen solle.

### §. 1.

Es mag etwa einigen scheinen, als wäre gegenwärtige Abhandlung am unrechten Orte angebracht, und hätte dieselbe vielmehr gleich anfangs sollen eingeschaltet werden; um den Schüler schon bey dem Ergreifen der Violin zu der Hervorbringung eines reinen Tones geschickt zu machen. Doch wenn man erwäget, daß ein Anfänger um zu geigen auch nothwendig eine Strichart wissen muß; und wenn man betrachtet, daß er genug zu thun hat alle die vorgeschriebenen nothwendigen Regeln genau zu beobachten, und mit vieler Sorge bald auf den Strich, bald auf die Noten, bald auf den Tact und auf alle die übrigen Zeichen sehen muß: so wird man mirs nicht verargen, daß ich diese Abhandlung hieher ersparet habe.

### §. 2.

Daß man gleich anfangs die Geige etwas stark beziehen solle, ist schon oben im zweyten Hauptstücke §. 1. gesagt worden; und zwar darum: damit durch das starke Niederdrücken der Finger, und kräftige Anhalten des Bogens die Glieder abgehärtet und dadurch ein starker und männlicher Bogenstrich erobert werde. Denn was kann wohl abgeschmackters seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zweenen Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will:

## Capítulo quinto.

### De cómo, a través de un hábil control del arco, se debe buscar y producir un buen sonido en el violín.

#### §. 1.

Puede parecer a algunos que la presente disertación no se encuentra tratada en lugar correcto, y que hubiera sido mejor insertarla al principio, para así hacer que el alumno produzca un buen sonido desde que comience con el violín. Pero si se considera que el principiante debe necesariamente conocer algo sobre el arco para poder tocar el violín y se observa que ya tiene bastante que hacer haciendo caso exactamente a todas las reglas necesarias, debiendo además atender con gran cuidado a los arcos, a las notas, al compás y al resto de signos, entonces no se me culpará por posponer el tema hasta este lugar.

#### §. 2.

Ya hemos dicho en el primer párrafo del **segundo capítulo** que el violín debe ser encordado con firmeza desde el principio. Por la siguiente razón: para que, a través de la fuerte presión de los dedos hacia abajo, así como de la resistencia del arco, se fortalezcan las falanges y así se logren pasadas de arco fuertes y viriles. Pues, ¿qué puede resultar más insípido que la falta de atrevimiento para coger el violín correctamente, sino con el arco (que a menudo sólo se sujeta con dos dedos) apenas rozando las cuerdas, creando un sonido tan artificial cerca del puente del violín que sólo se pueden oír algunas notas silbando aquí y allá, lo que lleva al oyente a no saber qué se pretende expresar,

weil alles lediglich nur einem Traume gleicht (a). Man beziehe also die Geige etwas stärker; man bemühe sich allezeit mit Ernst und mannhaft zu spielen, und endlich befließige man sich auch bey der Stärke die Töne rein vorzutragen, dazu die Abtheilung des Bogens in das Schwache und Starke das meiste beitragen wird.

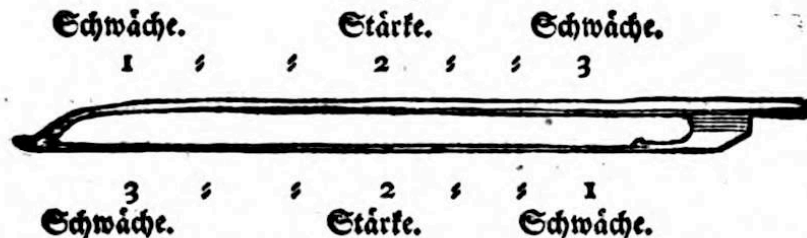
## §. 3.

Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Ende jedes Tones zu hören. Man muß also den Geigebogen in das Schwache und Starke abzutheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen.

## §. 4.

Die erste Abtheilung kann diese seyn: Man fange den Herabstrich oder den Hinaufstrich mit einer angenehmen Schwäche an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die größte Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliehret.

Fig. I.



Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen in einem *Adagio*

(a) Solche Lustviolinisten sind so verwegen, daß sie die schweresten Stücke aus dem Stegereif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bey



## Capítulo quinto.

pues todo parece solamente un sueño?<sup>(a)</sup> Por ello, el violín deberá encordarse con más tensión; habrá que procurar tocar siempre con seriedad y virilidad, y, finalmente, también habrá que esforzarse en producir sonidos puros incluso en sonidos fuertes, para lo cual la distribución del arco en fuerte y débil será de gran ayuda.

### §. 3.

Cualquier sonido, incluso el más fuerte, inicia el ataque con un breve, apenas perceptible toque débil. De otro modo, no se trataría de un sonido sino de un fuerte ruido desagradable e ininteligible. Este sonido más débil se puede apreciar al final de cada sonido. Así, habrá que distribuir el arco del violín de acuerdo a lo débil y lo fuerte y, en consecuencia, saber cómo interpretar de forma bella y emotiva, manejando de este modo la presión y la relajación.

### §. 4.

**La primera división** [del arco] puede ser la siguiente: comiencese el arco abajo o arriba con una suavidad cómoda; a continuación, aumentese el sonido mediante una presión imperceptible y suave; en la mitad del arco se aplicará la mayor fuerza, que se aligerará relajando el brazo poco a poco, hasta que el sonido se pierda por completo cuando acabe el arco.



Deberá practicarse así lentamente y con la mayor retención posible del arco, de modo que sea posible mantener en un

---

<sup>(a)</sup> Estos “violinistas aéreos” son tan temerarios que tocan los pasajes más difíciles desde el puente, sin nada de corrección. Y de este modo, sus susurros, cuando no aciertan en nada, son imperceptibles. Sin embargo, ellos llaman a esto tocar cómodamente. El silencio más prolongado les parece dulce y, en el momento en que tienen que tocar fuerte e intensamente, todo su arte desaparece.

Adagio eine lange Note zu der Zuhörer großem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend ist, wenn ein Sängler ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechselnder Schwäche und Stärke schön aushält. Man hat aber auch hierbey sonderheitlich zu merken, daß man den Finger der linken Hand, mit der man die Seyte greift, bey der Schwäche etwas weniges auflasse, und den Bogen ein bißchen von dem Stege oder Sattel entferne: wo man hingegen bey der Stärke mit den Fingern der linken Hand die Seyten stark niederdrücken, den Bogen aber näher an den Stege rücken muß.

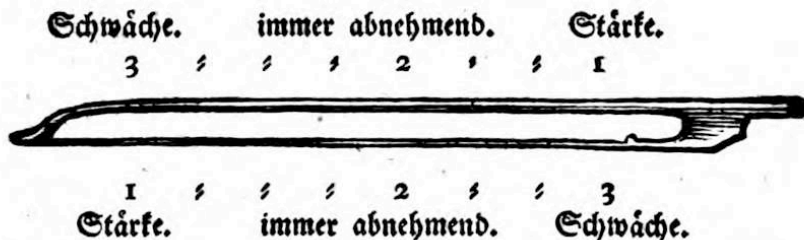
§. 5.

Bei dieser ersten Abtheilung sonderheitlich, wie auch bey den folgenden, soll der Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wieder gegen der Schnecke der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen.

§. 6.

Die zweite Abtheilung des Bogens mag auf folgende Art gemacht werden. Man fange den Strich stark an, man mäßige selben immer unmerklich, und endige ihn letztlich ganz schwach.

Fig. II.



Ich verstehe es von dem Hinaufstriche wie von dem Herabstriche. Beides muß fleißig geübet werden. Diese Art braucht man mehr bey kurzen Aushaltungen im geschwinden Zeitmaase, als in langsamen Stücken.

§. 7.

ihnen angenehm spielen. Die größte Stille dünket sie sehr süsse. Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg.



## Capítulo quinto.

**Adagio** una nota larga de forma pura y delicada, produciendo gran placer al oyente. Del mismo modo produce gran emoción cuando un cantante, sin tomar aire, mantiene con belleza una nota larga, alternando en ella los matices débil y fuerte. Sin embargo, debemos señalar en este punto que el dedo de la mano izquierda que presione la cuerda deberá relajarse en cierta forma en los pasajes débiles, debiéndose también alejar el arco del puente. Al contrario, en los pasajes fuertes, los dedos de la mano izquierda deberán apretar las cuerdas con firmeza y el arco se deberá acercar al puente.

### §. 5.

Especialmente con esta primera división, al igual que con las siguientes, el dedo de la mano izquierda debe realizar un movimiento leve y lento, no en dirección hacia la cuerda, sino hacia adelante y hacia atrás. Concretamente, el dedo debe moverse hacia adelante en dirección al puente y de nuevo hacia atrás en dirección a la voluta, muy lentamente si el sonido es débil y algo más rápidamente si el sonido es fuerte.

### §. 6.

**La segunda división** del arco puede realizarse de la siguiente manera. Se comenzará con fuerza e, imperceptiblemente se relajará, dejándolo finalmente muy débil.



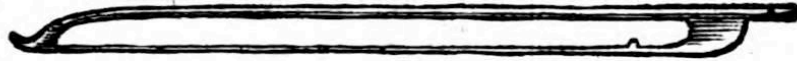
Esto puede aplicarse tanto a los arcos arriba como a los arcos abajo. Ambos tipos deben practicarse diligentemente. Esta tipología se emplea más para notas cortas en tiempo rápido que en piezas lentas.

## §. 7.

Die dritte Abtheilung ist folgende. Man fange den Strich mit der Schwäche an; man verstärke selben nach und nach gelind, und endige ihn mit der Stärke.

Fig. III.

Schwäche.      wachsende Stärke.      Stärke.  
1    '      '    2    '      3



3    '      '    2    '      1  
Stärke.      wachsende Stärke.      Schwäche.

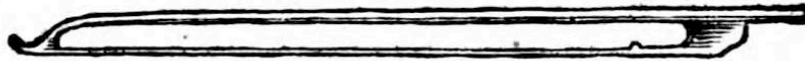
Auch dieses muß mit dem Herabstriche und Hinaufstriche geübet werden, welches von allen Abtheilungen zu verstehen ist. Nur muß man beobachten, daß man den Strich bey der Schwäche des Tones recht langsam, bey der anwachsenden Stärke etwas geschwinder bey der endlichen Stärke aber ganz geschwind hinaus ziehe.

## §. 8.

Man versuche die vierte Abtheilung mit zweymal angebrachter Schwäche und Stärke in einem Bogenstriche.

Fig. IV.

Schwach. Stark. Schwach. Stark. Schwach.  
1    '    2    '    '    1    '    2    '    1



Man versuche es aber hinauf und herab. Die Zahl (1) zeigt die Schwäche, die Zahl (2) hingegen die Stärke an: es hat folglich die Stärke jedesmal eine gelinde Schwäche vor und nach sich. Diese hier nur zweymal angebrachte Stärke kann zwischen abwechselnder Schwäche vier, fünf und sechsmal, ja noch öfter in einem Striche vernehmlich vorgetragen werden. Man lernet durch die Uebung dieser und der vorigen Abtheilungen, die Schwäche und Stärke in allen Theilen des Bogens anzubringen; folglich ist es sehr nützlich.

## §. 9.

## Capítulo quinto.

### §. 7.

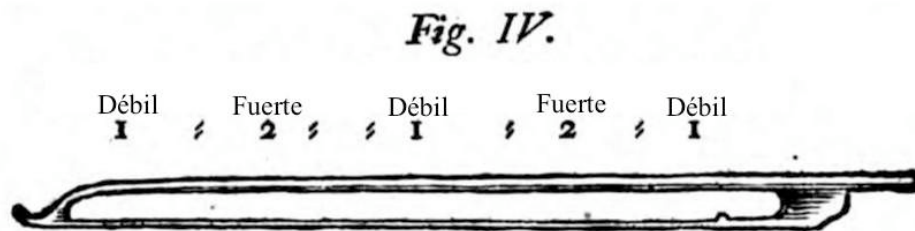
**La tercera división** es la siguiente: El ataque de arco empieza suavemente, se hace cada vez más fuerte y finaliza con fuerza.



También aquí se practicará arco abajo y arco arriba, siendo aplicable esto a todas las divisiones. Sólo cabe observar que el arco deberá ser frotado muy lentamente cuando el sonido sea lento, algo más rápidamente cuando aumente la intensidad y, muy velozmente al alcanzar la intensidad final.

### §. 8.

**La cuarta división** se ejecutará mediante una repetición en el mismo arco de los matices débil y fuerte.



Sin embargo, hágase arco arriba y arco abajo. El número 1 indica débil y, al contrario, el número 2 indica fuerte. Así, el matiz fuerte será siempre precedido y seguido por el matiz débil. Este matiz fuerte, repetido de forma alterna entre matices débiles, puede interpretarse, lógicamente, cuatro, cinco, seis o incluso más veces. Mediante el ejercicio de ésta y de las anteriores divisiones se aprenderá a aplicar mayor y menor fuerza en cualquier parte del arco, lo que lo convierte en muy útil.

## §. 9.

Es läßt sich aber noch ein sehr nützlicher Versuch machen. Man bemühe sich nämlich einen ganz gleichen Ton in einem langsamen Bogenstriche hervor zu bringen. Man ziehe den Bogen von einem Ende zu dem andern mit einer vollkommenen gleichen Stärke. Man halte aber den Bogen rechtschaffen zurück: denn je länger und gleicher der Strich kann gemacht werden; je mehr wird man Herr seines Bogens, welches zu vernünftiger Abspielung eines langsamen Stückes höchst nothwendig ist.

## §. 10.

Durch die fleißige Uebung dieser Abtheilungen des Striches wird man geschickt den Bogen zu mässigen: durch die Mässigung aber erhält man die Reinigkeit des Tones. Die auf der Violin gespannten Seyten werden durch den Geigebogen in die Bewegung gebracht; diese bewegten Seyten zertheilen die Luft, und dadurch entstehet der Klang und Ton, den die Seyten bey deren Berührung von sich geben. Wenn nun eine Seyte öfter nach einander gestrichen, folglich jedesmal aus der vorigen Erzitterung in eine neue, oder gleiche, oder langsamere, oder auch noch geschwindere Bewegung gesetzt wird; nachdem nämlich die auf einander folgenden Striche sind: so muß nothwendig ieder Strich mit einer gewissen Mässigung gelind angegriffen, und mit solcher Art genommen werden, daß auch der stärkste Strich die bereits schon in die Erzitterung gebrachte Seyte ganz unvermerkt aus der wirklichen in eine andere Bewegung bringe. Dieß will ich durch jene Schwäche verstanden haben, von welcher §. 3. schon etwas ist erinnert worden.

## §. 11.

Wenn man rein spielen will, kömmt auch vieles darauf an, daß man auf die Stimmung der Violin sieht. Ist sie tief gestimmt; so muß man den Bogen von dem Sattel etwas entfernen: ist sie aber hoch gestimmt; so kann man sich dem Sattel mehr nähern. Hauptsächlich aber muß man sich bey der (D) und (G) Seyte allezeit mehr vom Sattel entfernen, als auf der (A) und (E) Seyte. Die Ursach hiervon ist ganz natürlich. Die dicken Seyten sind am Ende, wo sie ausliegen, nicht so leicht zu bewegen: und will man es mit Gewalt thun; so geben sie einen rauhen Ton von sich. Doch verstehe ich keine



## Capítulo quinto.

### §. 9.

Además se puede hacer también un útil experimento. Consiste en esforzarse por producir un sonido perfectamente regular mediante una pasada lenta de arco. El arco debe conducirse desde un extremo al otro manteniendo una fuerza constante. Sin embargo, el arco debe retenerse bien, pues, cuanto más larga y regular sea la arcada, mayor dominio se tendrá sobre el arco, lo cual resulta altamente necesario para una interpretación razonable de una obra lenta.

### §. 10.

Practicando diligentemente estas **divisiones** del arco se adquiere la **destreza** de controlar hábilmente el arco, a través de la cual se logrará la **pureza en el sonido**. Las cuerdas tensadas sobre el **violín** se ponen en movimiento a través del arco. Estas cuerdas en movimiento dividen el aire, produciendo así el sonido y el tono, generado por las cuerdas al ser tocadas. Ahora bien, cuando una cuerda se frota repetidas veces, cada vez parte de la vibración anterior y entra en una nueva, igual, más lenta o más rápida, dependiendo de las arcadas que continúen. Así, cada pasada de arco deberá comenzar con cierta suavidad y seguir de tal forma que incluso la arcada con más fuerza haga imperceptible el paso entre el movimiento real y el siguiente sobre la cuerda en movimiento. Esto es lo que quisiera que se entendiera cuando se habló de suavidad en el párrafo tercero.

### §. 11.

A la hora de tocar limpio, la afinación del violín desempeña un papel importante. Si está afinado demasiado bajo, se deberá alejar el arco del puente; pero si está afinado demasiado alto, se podrá acercar más a éste. En general, en las cuerdas Re y Sol hay que alejarse en todo momento más del puente que en las cuerdas La y Mi. La razón de esto es muy natural. Pues las cuerdas gruesas no son tan fácilmente movibles en las extremidades extendidas. Y, si esto se quisiera hacer violentamente, producirían un sonido desagradable. Con ello no estoy

weite Entfernung. Der Unterscheid beträgt nur etwas weniges: und da eben nicht alle Violinen gleich sind; so muß man auf ieder den Ort sorgfältigst zu suchen wissen, wo die Seyten mit Reinigkeit in einen gelinden oder gähen Schwung zu bringen sind: wie es nämlich das Singbare des abzuspielenden Stückes erfordert. Uebrigens darf man die dicken und tiefen Seyten allezeit stärker angreifen, ohne das Gehör zu beleidigen; denn sie zertheilen und bewegen die Luft langsam und schwach, folglich klingen sie nicht so scharf in den Ohren: die feinen und stark angespannten Seyten hingegen sind von einer geschwinden Bewegung, und durchschneiden die Luft stark und geschwind; man muß sie also mehr mäßigen, weil sie schärfer in das Gehör fallen.

## §. 12.

Durch diese und dergleichen nützliche Beobachtungen, muß man die Gleichheit des Tones zu erhalten sich alle Mühe geben; welche Gleichheit aber auch bey Abwechslung des Starken (forte) mit dem Schwachen (piano) allezeit muß beybehalten werden. Denn das piano bestehet nicht darinnen, daß man den Bogen geschwind von der Violin weg lasse, und nur ganz gelind über die Seyten hinglitsche; dadurch ein ganz anderer und pfeifender Ton entstehet: sondern die Schwäche muß die nämliche Klangart haben, welche die Stärke hatte; nur daß sie nicht so laut in die Ohren fällt. Man muß also den Bogen von der Stärke so in die Schwäche führen, daß allezeit ein guter, gleicher, singbarer und, so zu reden, runder und fetter Ton gehöret wird, welches durch eine besondere Mäßigung der rechten Hand, sonderbar aber durch ein gewisses artiges Steifhalten, und abwechselndes gelindes Nachlassen des Handgliedes muß bewerkstelliget werden: so man aber besser zeigen als beschreiben kann.

## §. 13.

Jeder, der die Singkunst ein bißchen versteht, weiß, daß man sich eines gleichen Tones befließen muß. Denn wem würde es doch gefallen, wenn ein Singer in der Tiefe oder Höhe bald aus dem Hals, bald aus der Nase, bald aus den Zähnen u. s. w. singen, oder gar etwa dazwischen falsetiren wollte? Die Gleichheit des Tones muß also auch auf der Violin nicht nur bey der Schwäche und Stärke auf einer Seyte, sondern auf allen Seyten und mit solcher Mäßigung beobachtet werden, daß eine Seyte die andere nicht übertäube.

Wer



## Capítulo quinto.

aludiendo a una distancia muy amplia. La distancia es muy corta y, puesto que todos los violines no son iguales, habrá que observar cada uno cuidadosamente y buscar el lugar donde puede hacerse que las cuerdas vibren con pureza suave o intensamente, según demande la melodía cantable de la pieza en cuestión. Además, se podrán tocar las cuerdas gruesas y graves sin dañar el oído, pues parten y dividen el aire lenta y débilmente, y, de este modo, no resultan tan punzantes al oído. De modo contrario, las cuerdas delgadas y muy tensas se someten a un movimiento rápido y cortan el aire energética y rápidamente. Por tanto habrá que tener un mayor cuidado con estas últimas, pues serán captadas de forma más intensa por el oído.

### §. 12.

Mediante estas observaciones y otras similares se procurará obtener igualdad en el sonido. Del mismo modo, la igualdad también deberá mantenerse mediante la alternancia de los matices **fuerte (forte)** y **débil (piano)**. **Pues el piano** no consiste en separar rápidamente el arco del violín y frotarlo sobre las cuerdas suavemente, ya que de esta forma se crearía un sonido muy diferente y sibilante. Sin embargo, la **suavidad** debe tener la misma calidad sonora que la **intensidad**, con la diferencia de que no resulta tan obvia al oído. En consecuencia, se conducirá el arco desde la intensidad hasta la **suavidad** de tal forma que siempre se escuche un buen sonido, regular y cantable, redondo y rico, por así decirlo. Éste se conseguirá con una determinada regulación de la mano derecha y, sobre todo, también por una determinada y correcta postura, así como una suave relajación de la mano. Será más fácil mostrar esto que describirlo.

### §. 13.

Cualquiera que sea algo entendido en el arte del canto sabrá que es necesario esforzarse en lograr la regularidad del sonido. Pues, ¿a quien le agradaría que un cantante hiciera graves o agudos de garganta, nariz, dientes o incluso de falsete? La regularidad del sonido debe observarse **en el violín** no sólo en los matices débil y fuerte de una cuerda, sino en todas ellas y con tal cuidado que ninguna cuerda sobrepase a las demás.

Wer ein Solo spielt handelt sehr vernünftig, wenn er die leeren Seyten selten oder gar nicht hören läßt. Der vierte Finger auf der tiefern Nebenseyte wird allezeit natürlicher und feiner klingen: weil die leeren Seyten gegen den gegriffenen zu laut sind, und gar zu sehr in die Ohren dringen. Nicht weniger wird ein Solospieler alles, was immer möglich ist, auf einer Seyte heraus zu bringen suchen; um stäts in gleichem Tone zu spielen. Es sind also jene gar nicht zu loben, welche das piano so still ausdrücken, daß sie sich kaum selbst hören; bey dem forte aber ein solches Raspeln mit dem Geigebogen anfangen, daß man, besonders auf den tiefen Seyten, keinen Ton unterscheiden kann, und lediglich nichts anders, als ein unverständliches Geräusche höret. Wenn nun auch das beständige Einmischen des sogenannten Glascholets noch dazu kommt; so entstehet eine recht lächerliche, und, wegen der Ungleichheit des Tones, eine wider die Natur selbst streitende Musik, bey der es oft so still wird, daß man die Ohren spizen muß, bald aber möchte man wegen dem gähnen und unangenehmen Geräusel die Ohren verstopfen. Mit dergleichen Spielwerke mögen sich die, welche zur Fastnachtszeit Lustigmacher abgeben, trefflich hervorthun (b).

## §. 14.

Zur Gleichheit und Reinigkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer absetzet und ändert. Ein Singer der bey ieder kleinen Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonderr vortragen wollte, würde unfehlbar jedermann zum lachen bewegen. Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemal einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern (c). Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenwerk

D 2

aller

(b) Wer das Glascholet auf der Violin will hören lassen, der thut sehr gut, wenn er sich eigens Concerte oder Solo darauf setzen läßt, und keine natürliche Violinlänge darunter mischet.

(c) Die Abschnitte und Einschnitte sind die Incisiones, Distinctiones, Interpunctiones, u. s. f. Was aber dieß vor Thiere sind muß ein guter Grammatikus, noch mehr ein Rhetor und Poet wissen. Hier sieht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll. Einem rechtschaffenen Componisten ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sonst ist er das fünfte Rad am Wagen: denn die Diastolica (von διαστολή) ist eine der nothwendigsten

## Capítulo quinto.

Quien toque a solo hará muy bien en tener la precaución de no dejar que se escuchen las cuerdas al aire, pues el cuarto dedo sobre la cuerda adyacente sonará siempre de forma más natural. Así, las cuerdas al aire, al contrario de las otras, suenan más fuerte y penetran demasiado en el oído. De la misma manera, el **intérprete solista** intentará tocar todo lo que sea posible sobre una cuerda para así poder mantener el mismo sonido. Consecuentemente, no se debería alabar aquellos que ejecutan el **piano** tan bajo, que ni ellos se oyen; sin embargo, en el **forte** comienzan a rascar de tal forma con el arco que difícilmente se pueden distinguir los sonidos, especialmente en las cuerdas graves, y sólo se perciben como ruidos incomprensibles. Si a esto se le suma el añadido del así llamado *flageolet* [armónico] se formará una música bastante ridícula, que, debido a la irregularidad del sonido, contradice a la naturaleza misma. Esta música se hace a menudo tan débil que resulta necesario aguzar el oído; sin embargo, pronto se deseará taparse las orejas a causa de este ruido áspero y molesto. Con esta manera de tocar deberían distinguirse aquellos que hacen de bufones durante el carnaval<sup>(b)</sup>.

### §. 14.

Para conseguir igualdad y limpieza de sonido ayudará no poco la ejecución seguida dentro de un arco. En efecto, resulta antinatural interrumpir y cambiar constantemente. Un cantante que pare con cada pequeña figura para coger aire y resalte determinadas notas con frecuencia, resultaría sin duda risible. La voz humana une espontáneamente un sonido con el siguiente y cualquier cantante juicioso no haría nunca interrupciones dentro de una frase ni forzaría estos **cortes**<sup>(c)</sup>. Y, ¿quién desconoce que la **música para el canto** debe ser siempre el espejo

---

<sup>(b)</sup> Aquel que desee que se perciba el *flageolet* en el **violín** hará muy bien si prueba a tocar **conciertos** o **pasajes a solo** propios, y no emplea en ellos el sonido natural del violín.

<sup>(c)</sup> Los segmentos y cortes son las llamadas *incisiones*, *distinciones*, *interpunciones*, etc. Sin embargo, será el buen **gramático**, o, aun más, el buen **retórico** o el buen **poeta** el que sepa de qué tipo de “fieras” se trata [El autor emplea la palabra *Thiere*, es decir, animales.] Sin embargo, así se revela lo que debe saber el buen **violinista**. A cualquier buen **compositor** le resulta imprescindible la ciencia; sin ella, resulta completamente inútil. Pues la **diastólica** es uno de los elementos fundamentales del arte melódico. Un ser bien dotado por la **naturaleza** puede sustituir el curso del aprendizaje pero, a menudo, los seres mejor dotados no tienen la posibilidad de adentrarse en la ciencia. Sin embargo, es muy enojoso que alguien a quien se supone formación dé muestras notables de ignorancia. ¿Qué puede pensarse de aquél que, sin saber siquiera disponer seis palabras de su lengua materna en un orden correcto ni ponerlas por escrito racionalmente, quiere llamarse **compositor erudito**? Precisamente uno de éstos, que aparentemente había cursado estudios regulares para ocupar el puesto en que se encuentra, me escribió una vez una carta tan infinitamente mala, tanto en **materia** como en **gramática**, que convencía a cuantos la leían de la más absoluta ignorancia de su redactor. Éste quería resolver en tal escrito una disputa musical y vengar el honor de uno de sus dignos amigos. Sin embargo, sucedió que el ingenuo **pájaro** quedó atrapado en su propia red y se convirtió en el hazmerreír de la gente. Su simpleza me conmovió y dejé correr al pobre diablo; aunque, para diversión de mis amigos, yo ya había escrito una respuesta.



aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß? Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violin zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden; sondern auch viele Noten in einem Bogenstriche und zwar so vorzutragen: daß die zusammen gehörigen Noten wohl aneinander gehänget, und nur durch das forte und piano von einander in etwas unterschieden werden.

## §. 15.

Dieses wenige mag einem fleißig Nachdenkenden genug seyn durch öfters Versuchen zu einer geschickten Mäßigung des Bogens zu gelangen, und eine angenehme Verbindung des Schwachen mit dem Starken an einem Bogenstriche nach und nach hervor zu bringen. Ich wurde auch hier eine gewisse nützliche Beobachtung eingeschaltet haben, die zur Uebung den Ton rein aus der Violin zu bringen nicht wenig beyträgt, wenn ich sie nicht lieber, wegen der Doppelgriffe, und wegen der dazu nöthigen Applicatur in den dritten Abschnitt des achten Hauptstückes verschoben hätte. Man wird sie im zwanzigsten Paragraphen finden.

sten Sachen in der melodischen Kunst. Ein besonderes Naturell ersetzt zwar manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit; und oft hat, leyder! ein Mensch bey der besten Natursgabe die Gelegenheit nicht sich in den Wissenschaften umzusehen. Wenn nun aber einer, von dem man glauben soll er habe studiret, merkliche Proben seiner Unwissenheit ableget, das läßt einmal gar zu ärgerlich. Was kann man wohl von jenem denken, der nicht einmal in seiner Muttersprache 6. reine Wörter in Ordnung setzen und verständlich zu Papier bringen kann, dem allem aber ungeachtet ein gelehrter Componist heißen will? Eben ein solcher, der wenigstens dem Scheine nach die Schulen durchgelaufen ist, um in den Stand zu kommen, in dem er sich nun auch befindet; eben dieser schrieb einmal an mich, aber einen, sowohl nach den Verdiensten der Materie, als auch der grammatischen Schreibart nach, unendlich schlechten Brief, der alle so ihn lasen der dummeften Unwissenheit des Verfassers überzeuge. Er wollte in diesem Schreiben eine musikalische Streitigkeit entscheiden, und die Ehre eines seiner würdigen Freunde rächen. Es gerieth aber so, daß sich der einfältige Vogel in seinem eigenen Harne fieng, und zu einem öffentlichen Gelächter wurde. Seine Einfalt rührte mich, ich ließ den armen Tropfen laufen: obwohl ich zur Belustigung meiner Freunde schon eine Antwort niedergeschrieben hatte.



Das

## Capítulo quinto.

donde cualquier instrumentista debería mirarse y que, de igual manera, en todo tipo de obra habrá que intentar aproximarse en la medida de lo posible a lo que resulte más natural? Por tanto, allá donde la melodía de la obra no requiera eliminar ser fraccionada, deberemos esforzarnos no sólo en mantener el arco sobre el violín cuando haya un cambio de arco y de este modo unir un arco con el siguiente, sino que también deberemos esforzarnos por tocar muchas notas dentro del mismo arco de tal forma que las notas que deban permanecer juntas se unan perfectamente y sólo se diferencien entre sí por los matices **forte** y **piano**.

### §. 15.

Estas breves líneas deben bastar a aquél que piense con diligencia para, a través del ejercicio habitual, conseguir una correcta regulación del arco y lograr la unión cómoda de los matices **débil** y **fuerte** en un mismo arco. En este punto me gustaría insertar una **observación** útil que aportaría no poco sobre el ejercicio de obtener un sonido limpio del **violín**. Sin embargo, he preferido hacerla en la **tercera parte** del **capítulo octavo**, en relación con las **notas dobles** y de la consiguiente **digitación**. Véase el **párrafo vigésimo**.

# Das sechste Hauptstück.

## Von den sogenannten Triolen.

### §. 1.

Ein Triole oder sogenanntes Dreyerl ist eine Figur von 3. gleichen Noten, welche 3. Noten, da sie ihrem Zeitmaase nach, unter welchem sie stehen, nur als 2. anzusehen sind, auch also unter sich müssen eingetheilet werden, daß alle 3. nicht mehrer Zeitraum einfüllen, als man zu Abspielung zweier derselben bedarf. Es ist demnach bey jedem Dreyerl eine überflüssige Note, mit der sich die beyden andern so vergleichen müssen, daß der Tact nicht im mindesten dadurch geändert wird.

### §. 2.

So zierlich diese Triolen sind, wenn sie gut vorgetragen werden; so abgeschmackt klingen sie, wenn sie ihren rechten und gleichen Vortrag nicht haben. Wider dieses fehlen gar viele, und zwar auch solche, die sich nicht wenig auf ihre musikalische Wissenschaft zu gute thun, bey allem dem aber nicht im Stande sind 6. bis 8. Triolen in der gehörigen Gleichheit abzuspielen; sondern entweder die ersten oder die letzten 2. Noten geschwinder abzugeben, und, anstatt



solche Noten recht gleich einzutheilen, auf eine ganz andere Art und mehrentheils also spielen:



welches doch ganz etwas anders saget, und der Meinung des Componisten schnurgerad entgegen läuft. Diese Noten werden eben deswegen mit der Zahl (3) bemerkt, um dieselben desto eher gleich von andern unterscheiden zu können, und ihnen den erforderlichen, eigenen, und keinen andern Ausdruck zu geben.



## Capítulo sexto.

### Sobre el así llamado tresillo.

#### §. 1.

Un **tresillo**, también llamado *terzina*, es una figura compuesta por tres notas iguales que, por la unidad de tiempo que ocupan, se consideran como dos. Así, deben dividirse de tal forma que las tres juntas no ocupen más tiempo que el que se necesitaría para tocar dos. De esta forma, en cada **tresillo** hay una nota de más que debe ponerse al mismo nivel de las otras dos de tal forma que el tiempo no sufra ninguna variación.

#### §. 2.

Los **tresillos** resultan muy graciosos cuando se interpretan bien, pero suenan completamente insípidos si no se les interpreta con corrección e igualdad. Muchos incurrir en este error, incluso aquéllos que dominan no poco el arte musical, pero que aun así no son capaces de tocar de seis a ocho **tresillos** seguidos con la correspondiente igualdad, sino que interpretan al violín las dos primeras o las dos últimas notas más rápidas y, en vez de dividir estas notas correctamente,



las tocan de otra forma, aproximadamente así:



lo cual es completamente diferente y contrario a la idea del compositor. Estas notas se indican pues con el número 3 para poder diferenciarlas del resto y poderlas dotar exclusivamente de la expresión propia que requieren.

## §. 3.

Jede Figur läßt sich durch die Strichart vielmahl verändern; wenn sie auch nur in wenigen Noten besteht. Diese Veränderung wird von einem vernünftigen Componisten mehrentheils angezeigt, und muß bey Abspielung eines Stückes genau beobachtet werden. Denn ist es in solchen Stücken, wo mehr als einer aus einer Stimme zusammen spielen; so muß es ohnedem der Gleichheit halben geschehen, welche die Spielenden unter sich beobachten sollen: ist es aber in einem Solo; so will der Componist seine Affecten dadurch ausdrücken, oder wenigstens eine beliebte Abwechselung machen. Die Triolen sind auch solchen Veränderungen unterworfen, wo der Bogenstrich alles unterscheidet, was man immer zur Ausdruckung dieses oder jenes Affects bedarf, ohne der Natur eines Dreyerls entgegen zu seyn.

## §. 4.

Anfangs kann man jede Note mit ihrem besondern Striche abgeigen; wie es sich nach Beobachtung der vorgegangenen Strichregeln ergibt. Hier ist ein Exempel.

Andante.

The musical score is written for a string instrument. It begins with the tempo marking 'Andante.' and a 2/4 time signature. The first two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The last two staves are another grand staff (treble and bass clefs). The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is annotated with bowing directions (up and down strokes) and accents.

## §. 5.

## Capítulo sexto.

### §. 3.

Cada **figura**, incluso las compuestas por muy pocas notas, puede ser modificada de múltiples formas por el tipo de arco que se emplee. Por lo general, el buen compositor indicará estos cambios, que deberán observarse con exactitud durante la interpretación de una pieza. De todos modos, en aquellas obras en las que hay varias voces sonando a la vez los intérpretes deberán tener en cuenta la exacta igualdad; sin embargo, en una pieza a **solo**, el compositor habrá querido expresar con ellos sus afectos o, por lo menos, dar cierta variedad. Los **tresillos** se someten a tales cambios en los que el tipo de arcada decide qué tipo de expresión se le debe dar a uno u otro afecto, todo ello sin contradecir la naturaleza del tresillo.

### §. 4.

Podrá comenzarse empleando para cada nota un arco, como se desprende de la observación de las anteriormente citadas reglas para el arco. Véase aquí un ejemplo.

The image displays a musical score for a string quartet, marked "Andante." The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first two staves are grouped together with a brace on the left, and the last two staves are also grouped with a brace. The music features a variety of bowing techniques, including triplets (indicated by a '3' above the notes) and slurs (indicated by a curved line above the notes). The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests. The overall style is classical and emphasizes precise bowing control.

# Das sechste Hauptstück.

III

A musical score consisting of six staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a complex melodic line with many slurs and accents. The second staff has a bass clef and contains a supporting line. The third and fourth staves continue the melodic and supporting lines. The fifth and sixth staves are also grouped by a brace and show a continuation of the music, with some staves ending in a double bar line.

## §. 5.

Will man aber das erste der zwey Triolen mit dem Herabstriche, und das zweyte mit dem Hinaufstriche zusammen schleifen; so hat man schon eine Veränderung. Man besehe das Exempel, welches man anfangs ganz langsam, nach und nach aber allezeit geschwinder üben muß.

A musical score for two staves in 3/4 time. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music consists of a series of eighth-note triplets. The first triplet is marked with a downward-pointing arrow above it, and the second triplet is marked with an upward-pointing arrow above it. The third triplet is marked with an asterisk above it. The score ends with a double bar line.



Capítulo sexto.

§. 5.

Sin embargo, si se desea unir el **primero** de los dos **tresillos** arco abajo con el **segundo** arco arriba, ya se estará haciendo una variación. Obsérvese el ejemplo, que debe comenzarse lentamente y practicarse cada vez más rápido.

Das sechste Hauptstück.

The musical score consists of five systems of two staves each. The notation is in treble clef with a common time signature. The first system contains two measures of music. The second system contains two measures. The third system contains two measures. The fourth system contains two measures. The fifth system contains two measures. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. Asterisks are placed above certain notes in the first four systems. The fifth system includes first and second endings, with a '3' indicating a triplet. The piece concludes with a double bar line in the fifth system.

Nicht



Capítulo sexto.

The first system consists of two staves of music. Both staves begin with a treble clef. The music is written in a single melodic line across both staves, with notes beamed together in groups. Several groups of notes are marked with an asterisk (\*) above them, indicating specific technical exercises or ornaments. The system concludes with a double bar line.

The second system consists of two staves of music. Both staves begin with a treble clef. The music is written in a single melodic line across both staves, with notes beamed together in groups. Several groups of notes are marked with an asterisk (\*) above them. The system concludes with a double bar line.

The third system consists of two staves of music. Both staves begin with a treble clef. The music is written in a single melodic line across both staves, with notes beamed together in groups. Several groups of notes are marked with an asterisk (\*) above them. There are also triplets indicated by a '3' above the notes. The system concludes with a double bar line.

The fourth system consists of two staves of music. Both staves begin with a treble clef. The music is written in a single melodic line across both staves, with notes beamed together in groups. The system concludes with a double bar line.

Nicht nur in diesem Exempel wo die (\*) Zeichen sind; sondern auch in allen dergleichen Fällen muß anstatt der leeren Seyte die tiefere Nebenseyte mit dem vierten Finger gegriffen werden. Man ist hierdurch der unbequemen Bewegung mit dem Bogen überhoben, und man erhält einen gleichern Ton; wie wir schon aus dem 13. §. des vorhergehenden Hauptstückes wissen.

## §. 6.

Ganz anders klingen die Triolen, wenn die erste Note eines Dreiers mit dem Herabstriche ganz allein schnell weggespielt wird; die zwei andern aber im Hinaufstriche zusammen geschliffen werden. Es muß aber bey dieser, bey der vorhergehenden und bey allen nachfolgenden Veränderungen die Gleichheit der Noten des Spielenden einziges Augenwerk seyn. Hier ist das Beyspiel:

## Capítulo sexto.

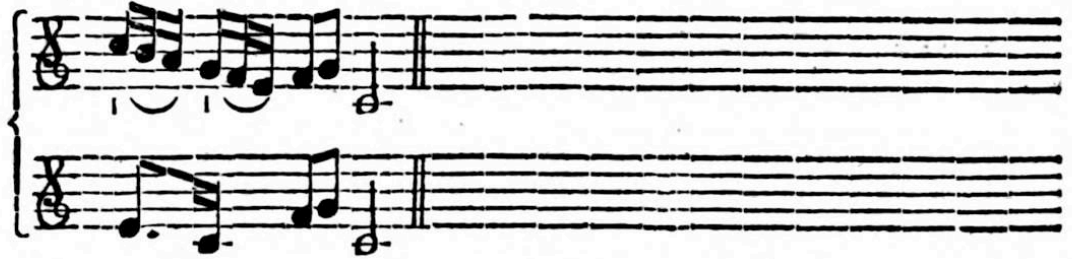
No sólo en este ejemplo donde aparecen los símbolos de asterisco, sino en todos los casos similares, deberá tocarse la cuerda adyacente con el cuarto dedo, en lugar de hacerse cuerda al aire. De esta forma se evita el incómodo movimiento del arco y se obtiene un sonido regular, como ya sabemos desde el párrafo decimotercero del capítulo anterior.

### §. 6.

Los **tresillos** suenan de forma muy diferente si se toca sólo y muy rápidamente la **primera** nota arco abajo, mientras que las otras dos se unen en el arco arriba. Sin embargo, en esta variación, en la anterior y en todas las siguientes, la igualdad de las notas debe ser el primer objetivo del ejecutante. Véase aquí un ejemplo:

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The top system shows a triplet of eighth notes in the upper staff, with the first note marked with an asterisk (\*). The lower staff contains a single eighth note followed by a quarter rest, then a quarter note, and finally a half note. The bottom system shows a more complex triplet of eighth notes in the upper staff, with the first note marked with an asterisk (\*). The lower staff contains a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a half note. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and rests, illustrating the technique of playing the first note of a triplet with the bow down and the subsequent notes with the bow up.





Es kann auch anstatt der ersten Note eine Gospir stehen: 3. E.



§. 7.

Man kehre den Strich um, und schleife die zwei ersten Noten im Herabstriche, und stosse die letzte im Hinaufstriche nach der Anweisung des folgenden Exempels.



Hier

Capítulo sexto.



En lugar de la primera nota podría aparecer un silencio. Por ejemplo:



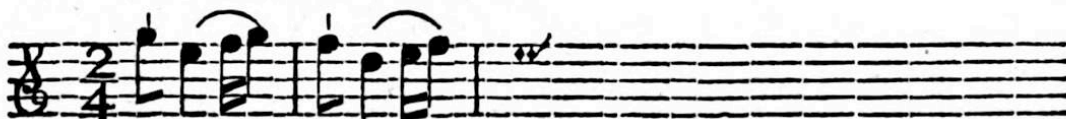
§. 7.

Cámbiese la dirección del arco y únanse las dos primeras notas en un arco abajo, mientras que la última se toque arco arriba, como indica el siguiente ejemplo.





Hier muß ich erinnern, daß man die erste Note eines Dreyerls im vorhergehenden Exempel des 6. §., und die letzte Note jedes Dreyerls in dem gegenwärtigen Beispiele zwar schnell wegspielen, allein nicht mit einer übertriebenen Stärke, und zwar so närrisch abreißen solle, daß man sich dadurch bey den Zuhörern lächerlich macht. Die, so diesen Fehler an sich haben, pflegen auch bey gewissen Figuren, und zwar 3. E.



hier die erste Note, oder auch aller Orten, wo sie nur eine Note allein erwischen können, solche so possierlich weg zu zupfen, daß sie jedermann gleich bey dem ersten Anblicke zum lachen bewegen.

## §. 8.

In geschwinden Stücken muß man oft zwey Triolen, folglich 6. Noten in einem Striche zusammen nehmen. Wenn also mehr Triolen auf einander folgen; so werden die ersten 6. Noten mit dem Herabstriche, die andern 6. Noten aber mit dem Hinaufstriche genommen. Man muß aber die erste ieder 6.



## Capítulo sexto.



En este punto debo recordar que la primera nota del **tresillo** en el ejemplo anterior del párrafo sexto y que la **última** nota de todos los **tresillos** del penúltimo ejemplo se tocan rápidamente, pero no empleando una fuerza desmesurada, es decir, de forma tan cómica como para hacer el ridículo ante los que escuchan. Aquellos que cometen esta falta deben atender a determinadas figuras, como, por ejemplo,



Aquí, o en todos los lugares, donde encuentran una nota sola, [suelen tocar] la primera nota de forma tan amanerada, que hacen reír a todos solamente al verlo.

### §. 8.

En piezas rápidas, frecuentemente habrá que tomar dos **tresillos**, es decir, seis notas seguidas, en un arco. Por tanto, si hay más **tresillos** sucesivos, las primeras seis notas se tocarán arco abajo y las restantes seis notas, arco arriba. Sin embargo, la primera de las seis

## Das sechste Hauptstück.

Noten etwas stärker anstossen, die übrigen 5. Noten ganz gelind daran schleifen, und also durch die vernehmliche Stärke die erste von den übrigen fünf Noten unterscheiden. 3. E.

Molto Allegro.

Es geschieht aber auch oft in langsamen Stücken. 3. E.

Andante.

§. 9.

Will man aber eine solche Passage mit Nachdruck und Geist abspielen; so nehme man die erste Note von 2. Triolen oder von 6. Noten mit dem Herabstriche, die übrigen 5. Noten aber schleife man in dem Hinaufstriche zusammen. 3. E.

Damit

## Capítulo sexto.

notas deberá atacarse con más fuerza, mientras que las cinco restantes se tocarán con gran suavidad, de forma que la primera nota se diferencie de las restantes cinco por la intensidad percibida. Por ejemplo:

Molto Allegro.

The image shows a musical score for a piece marked 'Molto Allegro'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains a sixteenth-note triplet, with the first note marked with a '3' and the following five notes grouped together. The second system also has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, continuing the musical passage.

También suele ocurrir en piezas lentas. Por ejemplo:

Andante.

The image shows a musical score for a piece marked 'Andante'. It consists of a single system of two staves: the upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains a sixteenth-note triplet, with the first note marked with an asterisk (\*) and the following five notes grouped together. The piece concludes with a double bar line.

### §. 9.

Si se desea interpretar un pasaje como éste con energía y espíritu se tocará la primera nota de los dos **tresillos** o la primera de seis notas arco abajo, mientras que las cinco notas restantes se tocarán juntas arco arriba. Por ejemplo:



Allabreve.

Damit sich ein Anfänger auch an die Dreyerl in einer andern Tactesart, und an die unterschiedliche Schreibart gewöhne; so sind hier zwey Triolen zusammen gehänget, mit der Zahl (6) bezeichnet, und in dem Allabreve Tact angebracht.

§. 10.

Wenn anstatt der ersten Note zweyer Triolen eine Gospit hingesezt ist; so werden die übrigen Noten mit gutem Erfolge in einem Hinaufstriche zusammen gezogen. In langsamen Stücken läßt diese Art ungemein gut; sonderbar wenn die ersten zwey Noten etwas stärker angegriffen, die übrigen aber ohne den Bogen nachzudrücken oder aufzuheben ganz still und gelind daran geschliffen werden. Hier ist ein Beyspiel:

Andante.

Allezeit mit dem Hinaufstriche.

Man kann es auch versuchen das erste Viertel mit dem Hinaufstriche, das zweyte mit dem Herabstriche zu nehmen.

## Capítulo sexto.



Para que el principiante se acostumbre a los **tresillos** dentro de otro tipo de compás y a un tipo diferente de escritura, aquí presentamos dos tresillos unidos, señalizados con el número 6, en un compás **allabreve** [de dos por dos].

### §. 10.

Cuando aparece un **suspiro** [o silencio breve] en lugar de la primera nota de dos **tresillos**, las restantes notas se podrán tocar juntas arco arriba con buen resultado. Esta interpretación resulta especialmente acertada en piezas lentas, sobre todo cuando las dos primeras notas se atacan con más fuerza, mientras que las restantes suenan muy calladas y suaves, sin tener que presionar el arco ni levantarlo. Aquí vemos un ejemplo:



Siempre arco arriba.

También se puede intentar tocar la primera semicorchea **arco arriba** y la segunda, **arco abajo**.

## §. 11.

Es läßt sich eine Passage zwar auf die vorige Art, doch wieder ganz anders vortragen: wenn man nämlich die 5. Noten in einem Hinaufstriche abtöset und jede durch einen kurzen Nachdruck unterscheidet. Wie das vorige beweglich klinget: so läßt dieß etwas fecker und hat mehr Geist; sonderbar wenn es mit Stärke und Schwäche ausgezieret wird. 3. E.

Allezeit mit dem Hinaufstriche.



## §. 12.

Will man hingegen eine solche Figur recht verächtlich und frech ausdrücken; so stosse man jede Note mit einem besondern Bogenstriche stark und kurz weg, welches den ganzen Vortrag ändert und von dem vorigen merklich unterscheidet. 3. E.



## §. 13.

Wenn zwey Triolen, die singbar gesetzt sind, mit einer Sospir anfangen; so kann man sie sehr artig und schmeichelnd in einem verzogenen Striche vortragen: wenn man nämlich die erste, zwote und dritte Note im Hinaufstriche, die vierte, und fünfte aber im Herabstriche zusammen schleift. Man muß aber die erste des Hinaufstriches etwas stärker angreifen, und die übrigen alle, auch bey der Wendung des Striches, immer stiller daran schleifen. 3. E.



## §. 14.



Capítulo sexto.

§. 11.

Un pasaje se puede interpretar según el modelo anterior o de forma muy diferente: tocando las cinco notas en un arco arriba y marcándolas diferenciadamente con un pequeño impulso. Mientras que la interpretación anterior resulta muy ágil, de este modo parecerá más atrevido y animado, sobre todo si se adorna con matices fuertes y débiles. Por ejemplo:

Siempre arco arriba.



§. 12.

Si, por el contrario, se desea dar a esta **figura** una expresividad insolente y descarada, se tocarán todas las notas con arcos separados rápida e intensamente, lo cual modificará toda la interpretación, distinguiéndose claramente de las anteriores. Por ejemplo:



§. 13.

Cuando aparecen juntos y de forma cantable dos **tresillos** que empiezan con un **suspiro** [o silencio breve], se podrán interpretar en un mismo arco de forma muy gentil y galante, tocando las notas **primera, segunda y tercera** arco arriba, y las notas **cuarta y quinta**, arco abajo. Sin embargo, la primera nota del arco arriba deberá atacarse con algo más de fuerza, mientras que todas las restantes, incluso en el cambio de arco, deberán ser cada vez más débiles. Por ejemplo:



## §. 14.

In einem mittlern Tempo, welches nicht zu langsam noch übertrieben ist, kann man die erste Note eines Dreyerls mit dem Herabstriche allein, die zwote und dritte aber in dem Hinaufstriche zusammen nehmen; doch also: daß jede der zwo letzten Noten abgesondert klinge. Dieß muß durch die Erhebung des Bogens geschehen. Man besehe das Exempel:



## §. 15.

Man kann eine Veränderung machen, die man gleich von allen andern unterscheidet: wenn man zwar drey Noten, aber nicht die gewöhnlichen drey, zusammen schleift; sondern von jedem Dreyerl die zwote und dritte Note mit der ersten Note des darauf folgenden Dreyerls oder einer andern nachkommenden Figur verbindet. Man muß aber sonderbar auf die Gleichheit der Triolen sehen, und die Stärke oder den Nachdruck nicht am Anfange, sondern am Ende des Bogens anbringen: sonst fällt dieser Nachdruck auf den unrechten Ort, nämlich auf die zwote Note; da er doch auf die erste Note fallen muß. Das Exempel wird es klärer machen.



## §. 16.

Zur Nachahmung, oder zur Ausdrückung und Erregung dieser oder jener Leidenschaft werden auch solche Figuren erdacht, durch deren charactermäßiges Abspielen man der Natur am nächsten zu kommen glaubet. Wenn z. E. jedes Dreyerl mit einer Sospir anfängt; so kann ein klägliches Seufzen nicht besser ausgedrückt werden, als wenn die übrigen zwo Noten mit Abwechslung des Forte und Piano im Hinaufstriche zusammen geschliffen werden. Man muß  
aber

## Capítulo sexto.

### §. 14.

Con un tempo medio que no sea demasiado lento ni tampoco exagerado, se podrá tocar la **primera** nota de un **tresillo** sola arco abajo y, sin embargo, tomar la segunda y la tercera juntas arco arriba. Es decir que las dos últimas notas sonarán de forma separada por la elevación del arco. Véase este ejemplo:



### §. 15.

Se puede hacer la siguiente variación, que automáticamente se distinguirá de las demás: tocando juntas **tres** notas, si bien no las tres que aparecen unidas, sino la **segunda** y **tercera** nota de un **tresillo** con la primera nota del siguiente **tresillo** o de la **figura** que siga. Sin embargo, tendrá que cuidarse especialmente la regularidad en los **tresillos**, así como la **intensidad** o la presión, no al inicio del arco, sino al final. De otra forma, este impulso caería en un lugar inapropiado, concretamente en la segunda nota, en lugar de la primera nota, donde debiera caer. Este ejemplo nos lo aclarará.



### §. 16.

Para la imitación, o la expresión y exaltación de uno u otro afecto se recurre a determinadas figuras, con las que, por su carácter, se pretende aproximarse a la naturaleza. Así, por ejemplo, si un **tresillo** comienza con un silencio, la mejor forma de expresar un **suspiro** [o silencio breve] será tocando unidas arco arriba las notas siguientes **forte** y **piano** consecutivamente. Sin embargo,

## Das sechste Hauptstück.

aber den Strich mit einer sehr mäßigen Stärke anfangen, und ganz still enden. Man versuche es in dem folgenden Beispiele.

Adagio.

## §. 17.

Man kann auch viele Triolen in einem Bogenstriche zusammen schleifen; sonderbar im geschwinden Tempo. 3. E.

Die ersten 6. Triolen werden in dem Herabstriche, die andern 6. aber in dem Hinaufftriche, doch also gespielt: daß die erste Note eines jeden Tactes durch den Nachdruck des Bogens mit einer Stärke bemerkt wird. Man wird sich übrigens auch noch wohl erinnern, was §. 5. wegen den mit (\*) bemerkten Noten gesprochen worden. In diesem Beispiele sind auch solche Gänge; und man muß überhaupts wegen der leeren Seyten niemals eine Seyte verlassen; sondern allezeit den vierten Finger brauchen.

## §. 18.

Wenn man es noch anders abspielen will; so darf man nur die erste Note von 2. Triolen allein, die 4. folgenden Noten in einem Schleifer zusammen,  
die



## Capítulo sexto.

el arco deberá empezar con una intensidad moderada y acabar de forma muy débil. Pruébese esto en el siguiente ejemplo.



### §. 17.

También se pueden tocar muchos **tresillos** en el mismo arco, sobre todo en tempi rápidos. Por ejemplo:



Los seis primeros **tresillos** se tocan arco abajo, mientras que los restantes seis se tocan arco arriba, de forma que la primera nota de cada compás resulte especialmente señalada con mayor intensidad por esta presión del arco. Además, recordemos lo que ya se comentó sobre las notas señaladas con un asterisco en el quinto párrafo. En este ejemplo aparecen también aspectos similares y, a raíz de las cuerdas al aire, no se podrá dejar nunca ninguna cuerda, sino siempre utilizar el cuarto dedo.

### §. 18.

Si se desea interpretar de otra manera, debe saberse que sólo se podrá tocar sola la primera nota de cada dos **tresillos**, tocando las siguientes cuatro juntas en un arco

die letzte aber wieder ganz allein abgeigen: so hat man eine neue Veränderung.  
3. C.



## §. 19.

Dies sind nun jene Veränderungen der Triolen, die mir ist befallen. Sie können in allen Gattungen des Tactes gebraucht, und nach Erforderung der Umstände bald besonders bald vermischt angebracht werden. Man wird mir wohl vorwerfen: daß ich die bisher eingeschalteten Beispiele nicht meistens in (C) Dur hätte setzen sollen? Es ist wahr, sie sind fast alle in dem nämlichen Tone angebracht. Aber ist es denn nicht besser, wenn ein Anfänger die diatonische Tonleiter sich rechtchaffen bekant macht; als wenn er aus mehr Tonleitern zu spielen anfängt ohne eine derselben vorher vom Grunde zu verstehen? Ist es einem Schüler nicht vorträglicher, wenn er sich in jener Tonleiter übet, wo die Intervallen schon natürlich liegen, und er folglich hierdurch alle Töne gut in das Gehör bekommt; als wenn er bald aus dieser bald aus jener Tonart spielet, aller Orten falsch greift, dadurch in eine Verwirrung geräth, und etwa gar so unglücklich wird, daß er das Falsche von dem Reinen nimmer unterscheiden kann. Solche Leute kommen gemeiniglich dahin, daß sie letztlich so gar ihre Violin rein zusammen zu stimmen verlernen. Es giebt lebendige Beispiele hiervon.





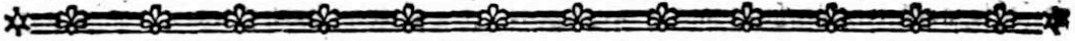
## Capítulo sexto.

y la última de nuevo sola, obteniendo de esta forma una nueva variación. Por ejemplo:



### §. 19.

Éstas son las variaciones de **tresillos** que se me ocurren en este momento. Pueden utilizarse en todo tipo de compases y pueden aparecer mezcladas según lo requieran las circunstancias. Se me puede reprochar que los ejemplos dados hasta aquí estén en su mayoría en la tonalidad de Do Mayor. Es cierto que casi todos están en este tono, pero, ¿acaso no es preferible que el principiante conozca perfectamente la escala diatónica a que empiece a tocar en varias tonalidades sin conocerlas antes desde la base? ¿Acaso no resulta más provechoso para el alumno practicar en una tonalidad en la que los intervalos sean naturales para que su oído perciba todas las notas de forma correcta, que si toca en una o en otra tonalidad y cae en tal confusión que pone los dedos en sitios incorrectos, incurriendo en la aberración de no poder ya distinguir lo correcto de lo incorrecto? Este tipo de gente suele llegar por lo común a un punto en el que incluso son incapaces de afinar su violín. De ello existen ejemplos vivientes.



## Das siebende Hauptstück.

Von den vielen Veränderungen des Bogenstriches.

### Des siebenden Hauptstücks

#### erster Abschnitt.

Von der Veränderung des Bogenstriches  
bey gleichen Noten.

##### §. 1.

Daß der Bogenstrich alles unterscheide, haben wir schon in dem vorhergehenden Hauptstücke in etwas eingesehen. Das gegenwärtige wird uns gänzlich überzeugen, daß der Bogenstrich die Noten belebe; daß er bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, ist eine schmeichelnde, ist eine gefestete und erhabene, ist eine traurige, ist aber eine lustige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden. Ich verstehe, wenn der Componist eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die ieder Leidenschaft ähnlichen Melodien wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weis. Oder wenn ein wohlgeübter Violinist selbst eine gesunde Beurtheilungskraft besizet, die, so zu reden, ganz nacketen Noten mit Vernunft abzuspielen; und wenn er sich bemühet den Affect zu finden, und die hier folgenden Stricharten am rechten Orte anzubringen.

##### §. 2.

## Capítulo séptimo.

### Sobre las múltiples variedades del arco.

#### Primera parte del capítulo séptimo.

#### Sobre las variedades de arco en notas iguales.

##### §. 1.

Ya hemos visto en el anterior capítulo que el arco cambia todo. Ahora nos convencerá completamente que el arco dé vida a las notas, que cree tanto una melodía modesta como una frívola, tanto una seria como una graciosa, tanto una graciosa como una bien puesta y sublime, tanto una triste como una alegre, y, por tanto, sea el medio a través de cuyo uso racional es posible despertar en los oyentes los afectos indicados. Me refiero a cuando el **compositor** hace una buena elección, a cuando elige una melodía semejante a cada afecto y sabe cómo anotar la correspondiente interpretación. O cuando un experimentado **violinista** posee un criterio sano para tocar, por así decirlo, las notas desnudas con juicio y cuando se esfuerza por encontrar el afecto y aplicar las siguientes variedades de arco en el lugar apropiado.

§. 2.

Gleiche nach einander fortlaufende Noten sind schon vieler Veränderung unterworfen. Ich will eine einzige Passage zum Grunde legen, welche man anfangs ganz platt wegspielen, und jede Note mit ihrem eigenen Bogenstriche besonders vortragen mag. Man beleiße sich einer genauen Gleichheit, und bemerke die erste Note eines jeden Vierteltheiles mit einer Stärke, welche den ganzen Vortrag begeistert. Z. E.



§. 3.

Wenn zwei und zwei Noten mit dem Herabstriche und Hinaufstriche zusammen geschliffen werden; so hat man gleich eine Veränderung. Z. E.



Die erste zweier in einem Striche zusammen kommender Noten wird etwas stärker angegriffen, auch etwas länger angehalten; die zweite aber ganz still und etwas später daran geschliffen. Diese Art des Vortrages befördert den guten Geschmack durch das Singbare; und es hindert das Forttreiben durch das Zurückhalten.

§. 4.

Man nehme die erste Note mit dem Herabstriche allein; die 3. folgenden aber schleife man in einem Hinaufstriche zusammen; so hat man eine dritte Veränderung. Z. E.



Primera parte del capítulo séptimo.

§. 2.

Las notas seguidas que son iguales están sometidas a muchos cambios. Quiero aportar un solo pasaje que se empezará a tocar de forma muy sencilla, tocándose cada nota con un arco de forma diferenciada. Debemos esforzarnos por la regularidad absoluta y marcar la primera nota de cada tiempo con más fuerza, lo cual animará la interpretación. Por ejemplo:



§. 3.

Cuando se toca arco abajo y arco arriba de dos en dos notas, aparece una variedad [de arco]. Por ejemplo:



La primera de las dos notas que vayan juntas en un arco se atacará más fuerte y también se mantendrá más tiempo, mientras que la segunda se unirá a ella muy débilmente y algo retrasada. Este tipo de interpretación promoció el buen gusto mediante lo cantable y, al mantenerse, evita el apresuramiento.

§. 4.

Tómese la primera nota sola arco abajo, mientras que las tres siguientes se tocarán juntas arco arriba; he aquí una **segunda** variedad. Por ejemplo:





124 Des siebenden Hauptstücks, erster Abschnitt.

Man vergesse aber die Gleichheit der 4. Noten nicht; sonst möchten etwa die 3. letzten Noten gar wie Triolen klingen und also vorgetragen werden:



§. 5.

Schleift man die ersten 3. Noten in dem Herabstriche zusammen, und nimmt die vierte in dem Hinaufstriche abgefordert und allein; so entstehet eine dritte Veränderung. Man erinnere sich aber allezeit der Gleichheit.



§. 6.

Es erwächst eine vierte Veränderung, wenn die ersten zwei Noten in dem Herabstriche zusammen geschliffen werden; jede der zwei folgenden hingegen mit ihrem besondern Striche schnell weg gespielt und abgestossen wird. Diese Art wird meistens im geschwinden Zeitmaße gebraucht; und es ist als eine Ausnahme der im 9. §. des vierten Hauptstückes angebrachten Strichregel anzusehen: weil sich das erste Viertel zwar mit dem Herabstriche, das zweyte aber mit dem Hinaufstriche u. s. f. anfängt. Z. E.



§. 7.

Nimmt man nun die dritte und vierte Note auch in einem Bogenstriche zusammen; doch also, daß die ersten zwei Noten, wie im vorhergehenden Paragraph, herunter geschliffen, die zwei letzten aber in dem Hinaufstriche mit Erhebung des Bogens abgefordert vorgetragen werden; so hat man eine fünfte Veränderung. Z. E.

§. 8.



Primera parte del capítulo séptimo.

No se olvide la igualdad de las cuatro notas; si no, las tres últimas notas sonarían como **tresillos** y se interpretarían así:



§. 5.

Si se tocan las tres primeras notas juntas arco abajo y se toma la cuarta arco arriba sola y diferenciadamente, surgirá una **tercera** variedad. Pero recordemos siempre la regularidad.



§. 6.

Surge una **cuarta** variedad si se tocan las dos primeras notas juntas arco abajo, mientras que las dos siguientes se tocarán rápido y se atacarán con arcos separados. Esta variedad se usa sobre todo en tempo rápido y se puede considerar como una excepción a la regla sobre el arco aportada en el párrafo noveno del **cuarto capítulo**. Pues, aunque el primer tiempo se toca arco abajo, el segundo empieza arco arriba, etc. Por ejemplo:



§. 7.

Si se toman también las notas tercera y cuarta juntas en un arco, de forma que las dos primeras se toquen arco abajo como en el **párrafo** anterior y las dos últimas arco arriba levantando especialmente el arco, se obtiene una **quinta** variedad. Por ejemplo:



§. 8.

Eine sechste Veränderung erhält man, wenn man die erste Note im Herabstriche ganz allein schnell abstößt; die zweite und dritte in dem Hinaufstriche zusammen schleifet; die vierte aber im Herabstriche wieder besonders und schnell weg spielt. Auch hier fängt sich das zweite und vierte Viertel, wider die im 9. §. des vierten Hauptstückes vorgeschriebene Regel, mit dem Hinaufstriche an. Man spiele die erste und letzte Note jedes Vierteltes mit einem schnellen Striche; sonst entstehet eine Ungleichheit des Zeitmaases.



§. 9.

Es läßt sich eine solche Passage auch artig vortragen, wenn man die erste Note mit dem Herabstriche abstößt; die zweite und dritte mit dem Hinaufstriche zusammen schleifet; die letzte aber mit der ersten des folgenden Vierteltes durch den Herabstrich in einem Schleifer verbindet, und so immer fortfährt, daß so gar die letzte Note an die vorletzte geschliffen wird. Dieß mag die siebende Veränderung seyn.



§. 10.

Man kann ferner die 4. Sechzehntelnoten des ersten Vierteltes in dem Herabstriche, die viere des zweyten Vierteltes hingegen in dem Hinaufstriche zusammen

Primera parte del capítulo séptimo.



§. 8.

Se obtiene una **sexta** variedad cuando se ataca rápido la primera nota sola arco abajo, mientras que la segunda y la tercera se tocan arco arriba y la cuarta se ataca rápidamente arco abajo de forma especial. También aquí se tocan el tercer y cuarto tiempo arco arriba, contra la regla establecida en el párrafo noveno del **cuarto capítulo**. Tóquense la primera y cuarta nota con arco rápido; de lo contrario, se producirá una irregularidad en el tiempo.



§. 9.

Un pasaje como éste puede interpretarse con gracia si se toca la primera nota arco abajo, la segunda y tercera juntas arco arriba y la cuarta ligada a la primera del siguiente tiempo en un arco abajo, y se continúa de forma que la última siempre se ligue con la penúltima. Ésta puede ser la **séptima** variedad.



§. 10.

También se pueden tocar las cuatro semicorcheas del primer tiempo juntas arco abajo y las cuatro del segundo tiempo juntas arco arriba

126 Des siebenden Hauptstücks, erster Abschnitt.

sammen schleifen, und so immer fortfahren. Dieß giebt eine achte Veränderung. Man muß aber die erste Note eines jeden Viertheils durch die Stärke unterscheiden.



§. 11.

Es giebt gleich eine neue und neunte Veränderung, wenn man das erste und zweite Viertheil, folglich 8. Noten in dem Herabstriche; das dritte und vierte Viertheil aber, als die andern 8. Noten, in dem Hinaufstriche doch also zusammen schleift, daß die erste Note eines jeden Viertheils durch einen starken Nachdruck des Geigebogens bemerkt, und von den übrigen unterschieden wird. Die Gleichheit des Zeitmaases wird hierdurch befördert; der Vortrag wird deutlicher und viel lebhafter; und der Violinist gewöhnet sich dadurch an einen langen Bogenstrich. Hier ist das Beispiel:



§. 12.

In einem recht geschwinden Zeitmaase, und um eine neue Uebung und zehnte Veränderung zu machen, mag man auch gar einen ganzen Tact an einem Striche wegspielen. Man muß aber auch hier wie in der vorigen Art die erste Note eines jeden Viertheils mit einem Nachdruck bemerken. B. E.



§. 13.



Primera parte del capítulo séptimo.

y seguir de este modo. Esto constituye una **octava** variedad. Sin embargo, hay que remarcar la primera nota de cada tiempo con fuerza.



§. 11.

Surge una nueva y **novena** variedad si se tocan el primer y segundo tiempo, es decir, las ocho notas juntas, arco abajo y el tercero y cuarto tiempo, es decir, las otras ocho notas, juntas arco arriba, de forma que la primera nota de cada tiempo se destaque con un fuerte acento del arco y se distinga de las demás. Con ello se persigue la igualdad del tiempo; la interpretación se hace más clara y animada y el violinista se acostumbra con ello a los arcos largos. He aquí un ejemplo:



§. 12.

En un tiempo bastante rápido se puede tocar incluso un compás entero en un arco, dando pie a un nuevo ejercicio y a la **décima** variedad. Pero aquí, al igual que en la anterior variedad, hay que destacar la primera nota de cada tiempo con un acento. Por ejemplo:



§. 13.

Will man sich nun aber an einen recht langen Bogenstrich gewöhnen; will man viele Noten in einem Striche mit Nachdruck, Deutlichkeit und Gleichheit vorzutragen lernen, und folglich sich recht Meister seines Bogens machen: so kann man mit grossem Nutzen diese ganze Passage an einem einzigen Bogenstriche bald hinauf, bald herunter abspielen. Man vergesse aber nicht bey der ersten Note eines jeden Viertheiles den Nachdruck anzubringen, welcher jedes Viertheil von dem andern deutlich unterscheiden muß. Dieß ist die eilfte Veränderung.



§. 14.

Wenn man nun so viele Noten in einem Bogenstriche zusammen zu schleifen sich recht geübet hat; so muß man auch lernen den Bogen aufheben und mehrere Noten in einem Striche abgesondert vortragen: welches eine zwölfte Veränderung giebt. Z. E.



Die ersten zwey Noten werden zwar in dem Herabstriche, und die zwey andern in dem Hinaufstriche genommen: doch werden sie nicht geschliffen; sondern sie werden durch die Erhebung des Bogens von einander getrennet und abgestossen.

§. 15.

Eben also kann man auch die erste Note mit dem Herabstriche nehmen; die übrigen 3. hingegen in einem Striche abstossen. Welches die dreyzehnte Veränderung seyn mag.

§. 16.



§. 13.

Si uno se quiere acostumbrar a los arcos bastante largos, aprender a tocar muchas notas en un arco con presión, claridad y regularidad y, por tanto, hacerse un maestro de su arco, será de gran utilidad practicar todo este pasaje en un solo arco, tanto hacia arriba como hacia abajo. Pero no hay que olvidarse de dar un acento en la primera nota de cada tiempo para distinguir cada tiempo de los demás. Ésta es la **undécima** variedad.



§. 14.

Cuando se haya practicado bien cómo tocar tantas notas juntas en un arco, se deberá aprender a levantar el arco e interpretar algunas notas en un arco de forma diferenciada; de esto surge una **duodécima** variedad. Por ejemplo:



Las dos primeras notas se tocan arco abajo; las otras dos, arco arriba. Pero no se ligan, sino que se separan y se las golpea levantando el arco.

§. 15.

De igual modo, se puede tocar la primera nota arco abajo y golpear las tres restantes en un arco. Lo cual puede considerarse la **decimotercera** variedad.



§. 16.

Will man es das vierzehntemal abändern, so darf man nur die 4. Noten des ersten Viertheils in dem Herabstriche zusammen schleifen; die 4. Noten des zwenen Viertheils hingegen in dem Hinaufstriche abgesondert vortragen. Man vergesse aber die Gleichheit des Zeitmaases nicht: denn bey dem zwenen und vierten Viertheile kann man gar leicht in das Eilen gerathen. Hier ist das Beyspiel:



§. 17.

Hat man in den Paragraphen 11, 12 und 13 einen ganzen, ja gar zwee- ne Tacte in einem Schleifer weg zu spielen geübet; so muß man auch viele Noten an einem Bogenstriche abstossen lernen. Man schleife also das erste Viertel in dem Herabstriche; die 12. Noten der übrigen 3. Viertheile hingegen spiele man zwar an einem Hinaufstriche, man trenne und unterscheide sie aber durch eine geschwinde Erhebung des Bogens. Hier hat man eine fünfzehnte Abänderung.



Diese Art des Vortrags wird einem Anfänger etwas schwer kommen. Es gehört eine gewisse Mäßigung der rechten Hand dazu, und eine Zurückhaltung des Bogens, die mehr gezeiget, und durch die Uebung selbst gefunden, als mit Worten

Primera parte del capítulo séptimo.



§. 16.

Si se quiere variar por **decimocuarta** vez, bastará con tocar ligadas arco abajo las cuatro notas del primer tiempo y, por el contrario, interpretar de forma diferenciada las cuatro notas del segundo tiempo arco arriba. Pero no se debe olvidar la regularidad del tiempo, pues es frecuente apresurarse en el segundo y cuarto tiempo. He aquí un ejemplo:



§. 17.

Si en los **párrafos** undécimo, duodécimo y decimotercero se ha practicado cómo tocar en un arco un compás entero o incluso dos, también hay que aprender a golpear tantas notas en un arco. Así pues, se tocará el primer tiempo arco abajo y, por el contrario, se separarán y diferenciarán las doce notas de los tres tiempos siguientes mediante una rápida elevación del arco a pesar de tocarse todas en un arco arriba. He aquí la **decimoquinta** variedad.



Este tipo de interpretación le resultará algo difícil al principiante. Requiere cierto control de la mano derecha y freno del arco, lo cual hallará uno mismo a través de la práctica y se explicará mejor visualmente



Worten kann erklärt werden. Die Schwere eines Geigebogens trägt vieles bey; nicht weniger die Länge oder Kürze. Ein schwerer und langer Bogen muß leichter geführt, und etwas weniger zurück gehalten werden; ein leichter und kurzer Bogen wird mehr niedergedrückt und mehr zurücke gehalten. Die rechte Hand muß überhaupts hierbey ein bischen steif gemacht, das Anhalten und Nachlassen derselben aber muß nach der Schwere und Länge oder nach der Leichtigkeit und Kürze des Bogens gemässigt werden. Die Noten müssen in einem gleichen Tempo, und mit gleicher Kraft ausgedrückt und nicht übereilet oder, so zu reden, verschlucket werden. Absonderlich aber muß man den Bogen so einzuhalten und zu führen wissen, daß gegen das Ende des zweyten Tactes noch so viel Kraft zurücke bleibt, die am Ende dieser Passage stehende Viertelnote (G) an dem nämlichen Striche mit einer merklichen Stärke zu unterscheiden.

§. 18.

Endlich kann man auch noch eine sechzehente Veränderung machen. Wenn man nämlich die erste Note mit dem Herabstriche besonder abgeiget; und die 3. folgenden zwar in einem Hinaufstriche zusammen nimmt, die zwote und dritte aber zusammen schleifet, die vierte hingegen durch eine geschwinde Erhebung des Bogens abstößt. Z. E.



Doch läßt diese Art des Vortrags besser, wenn die Noten mehr von einander entfernt, oder, so zu reden, springend gesetzt sind. Z. E.



§. 19.

Man muß aber nicht glauben, als könnte man dergleichen Veränderungen nur im gleichen Zeitmaase anbringen. In dem ungleichen Zeitmaase  
Mozarts Violinschule. R kann

## Primera parte del capítulo séptimo.

que con palabras. El peso del arco influye mucho en ello, al igual que la longitud o cortedad. Un arco pesado y largo debe pasarse con más ligereza y no frenarse tanto; un arco ligero y corto deberá presionarse y frenarse más. En este caso, la mano derecha debe ponerse algo rígida, pero su resistencia y empuje debe adecuarse al peso y longitud o a la ligereza y cortedad del arco. Las notas deben tocarse en un tempo regular y con igual fuerza, y no acelerarse ni ser engullidas, por así decirlo. Hay que saber frenar y conducir el arco de tal forma que al final del segundo compás quede tanta fuerza como para, en el mismo arco, distinguir la negra al final de este pasaje (Sol) con un acento perceptible.

### §. 18.

Por último, se puede hacer aún una variedad **decimosexta**. Concretamente, si se toca la primera de forma separada arco abajo y las tres siguientes se tocan juntas arco arriba ligando la segunda con la tercera y golpeando la cuarta mediante una rápida elevación del arco. Por ejemplo:



Pero este tipo de interpretación queda mejor cuando las notas están más separadas entre sí o, por así decirlo, están dispuestas con saltos. Por ejemplo:



### §. 19.

Pero no debemos creer que las variedades se pueden hacer sólo con compases binarios. En compases ternarios

130 Des siebenden Hauptstücks, erster Abschnitt.

kann man die nämlichen und noch viele andere machen. Ich will, was mir beifällt, hersehen: doch hoffe ich, man wird aus den vorhergehenden vielen Beispielen und deren Bezeichnungen so viel erlernen haben, daß man die folgenden Exempel, ohne einer fernern Erklärung, nach den darauf gesetzten Zeichen wegzuspielen keinen Anstand haben wird. Zum Ueberflusse will ich noch sagen, daß man jede der unbezeichneten Noten mit ihrem eigenen Striche abgeigen, die mit kleinen Strichen markierten Noten schnell wegspielen, die mit dem Halbcirkel bezeichneten Noten in einem Striche zusammen schleifen und die nebst dem Cirkel auch mit kleinen Strichen bemerkten Noten zwar an einem Striche, doch mit Erhebung des Bogens abgestossen vortragen muß.

Die erste Note jedes Viertheils wird hier stark angegriffen.



Der Strich wird hier immer hin und her gezogen.





## Primera parte del capítulo séptimo.

se pueden hacer todas estas y aún muchas más. Quiero presentar lo que se me ha ocurrido y espero que se aprenda tanto de los muchos ejemplos anteriores, que no exista ninguna dificultad para tocar los siguientes ejemplos sin más aclaración, sólo con los signos escritos sobre ellos. Como añadidura, quiero decir que las notas sin signo deben tocarse con su **arco** propio, que las notas marcadas con **pequeñas rayas** deben atacarse rápidamente, que las notas señaladas con una **ligadura** deben ligarse en el mismo arco y que las notas que, además de con la **ligadura**, están señaladas también con **pequeñas rayas**, aunque en un arco, deben atacarse levantando el arco.

La primera nota de cada tiempo se ataca aquí con fuerza.



El arco se mueve aquí siempre arriba y abajo.



Des siebenden Hauptstücks, erster Abschnitt. 131

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

Primera parte del capítulo séptimo.

5.  $\frac{3}{4}$   $\text{X}$

6.  $\frac{3}{4}$   $\text{X}$  v p

7.  $\frac{3}{4}$   $\text{X}$

8.  $\frac{3}{4}$   $\text{X}$

9.  $\frac{3}{4}$   $\text{X}$

10.  $\frac{3}{4}$   $\text{X}$

11.  $\frac{3}{4}$   $\text{X}$  p v

12.  $\frac{3}{4}$   $\text{X}$  p v

13. 

An einem Hinauf-oder Herab-Striche.

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 



Primera parte del capítulo séptimo.

13.

En un arco arriba o abajo.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

Des siebenden Hauptstücks, erster Abschnitt.

21. 

22.   
hin. her.

23.   
hin. her.

24.   
hin. her.

25.   
hin. her.

26.   
hin. her. hin.

27. 



Primera parte del capítulo séptimo.

21.



Musical notation for exercise 21, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a 4/4 time signature. The piece consists of seven measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes with various articulations.

22.



Musical notation for exercise 22, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a 4/4 time signature. The piece consists of seven measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes with various articulations, including a 'v' (accents) and a 'p' (piano) dynamic marking.

23.



Musical notation for exercise 23, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a 4/4 time signature. The piece consists of seven measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes with various articulations, including a 'v' (accents) and a 'p' (piano) dynamic marking.

24.



Musical notation for exercise 24, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a 4/4 time signature. The piece consists of seven measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes with various articulations, including a 'v' (accents) and a 'p' (piano) dynamic marking.

25.



Musical notation for exercise 25, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a 4/4 time signature. The piece consists of seven measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes with various articulations, including a 'v' (accents) and a 'p' (piano) dynamic marking.

26.



Musical notation for exercise 26, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a 4/4 time signature. The piece consists of seven measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes with various articulations, including a 'p' (piano) dynamic marking and a 'v' (accents).

27.



Musical notation for exercise 27, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a 4/4 time signature. The piece consists of seven measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes with various articulations.

134 Des siebenden Hauptstücks, erster Abschnitt.

28. 

29. 

30. 

31. 

32. 

33. 

34. 

her. hin. her. hin.

Primera parte del capítulo séptimo.

28.

Musical notation for exercise 28, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1 and 2 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 3 contains a quarter-note pattern with a slur and accent. Measure 4 contains a quarter rest followed by a quarter note.

29.

Musical notation for exercise 29, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1 and 2 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 3 contains a quarter-note pattern with a slur and accent. Measure 4 contains a quarter rest followed by a quarter note.

30.

Musical notation for exercise 30, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1 and 2 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 3 contains a quarter-note pattern with a slur and accent. Measure 4 contains a quarter rest followed by a quarter note.

31.

Musical notation for exercise 31, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1 and 2 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 3 contains a quarter-note pattern with a slur and accent. Measure 4 contains a quarter rest followed by a quarter note.

32.

Musical notation for exercise 32, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1 and 2 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 3 contains a quarter-note pattern with a slur and accent. Measure 4 contains a quarter rest followed by a quarter note.

33.

Musical notation for exercise 33, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1 and 2 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 3 contains a quarter-note pattern with a slur and accent. Measure 4 contains a quarter rest followed by a quarter note.

34.

Musical notation for exercise 34, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1 and 2 contain eighth-note patterns with slurs and accents. Measure 3 contains a quarter-note pattern with a slur and accent. Measure 4 contains a quarter rest followed by a quarter note.

Es ist aber nicht genug, daß man dergleichen Figuren nach der angezeigten Strichart platt wegspielt: man muß sie auch so vortragen, daß die Veränderung gleich in die Ohren fällt. Freylich gehörte eine dergleichen Lehre des schmackhaften Vortrags in eine eigene Abhandlung: Von dem guten musikalischen Geschmack. Allein warum soll man denn nicht bey guter Gelegenheit auch etwas vom guten Geschmack mitnehmen, und den Schüler an einen singbaren Vortrag gewöhnen? Ein Anfänger wird dadurch geschickter die Regeln des Geschmackes seiner Zeit besser einzusehen; und der Lehrmeister hat alsdann nur halbe Mühe solche ihm beizubringen. Wenn nun in einem musikalischen Stücke 2. 3. 4. und noch mehr Noten durch den Halbcirkel zusammen verbunden werden, daß man daraus erkennet, der Componist wolle solche Noten nicht abgefondert sondern in einem Schleifer singbar vorgetragen wissen: so muß man die erste solcher vereinbarten Noten etwas stärker angreifen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas stiller daran schleifen. Man versuche es in den vorigen Beyspielen. Man wird sehen, daß die Stärke bald auf das erste, bald auf das andere oder dritte Viertel, ja oft sogar auf die zwote Hälfte des ersten, zwoten oder dritten Viertels fällt. Dieß verändert nun unstreitig den ganzen Vortrag: und man handelt sehr vernünftig, wenn man diese und dergleichen Passagen, sonderheitlich die vier und dreysßigste, anfangs recht langsam abspielet; unsich die Art ieder Veränderung rechtschaffen bekant, nachdem aber erst durch eine fleißige Übung geläufiger zu machen.



§. 20.

No es suficiente tocar estas **figuras** simplemente con los tipos de arco indicados; además, hay que interpretarlas de tal forma que el oído detecte la variedad. La instrucción sobre el gusto en la interpretación correspondería, sin duda a mi trabajo *Sobre el gusto musical*. Pero, ¿por qué no incorporar algo de buen gusto si surge la oportunidad y acostumar al alumno a la interpretación cantable? Con ello, el principiante se iniciará más fácilmente en las reglas del gusto de su tiempo, y al maestro le costará la instrucción la mitad de esfuerzo. Si en una pieza musical se unen dos, tres, cuatro o más notas mediante una **ligadura**, observándose de ello que el **compositor** no quiere interpretar estas notas separadamente, sino en un arco de forma cantable, la primera de estas notas deberá atacarse con más fuerza, mientras que las restantes se tocarán más suave y débilmente. Pruébese con los ejemplos anteriores. Se observará que el acento cae tanto sobre el primer, segundo o tercer tiempo como sobre la segunda mitad del primer, segundo o tercer tiempo. Indiscutiblemente, esto cambia toda la interpretación y se actuará muy razonablemente si se tocan estos **pasajes**, especialmente el **trigésimo cuarto**, y otros similares, muy lentamente al principio para familiarizarse con cada tipo de variedad y se van acelerando mediante la práctica aplicada.





## Des siebenden Hauptstücks zweyter Abschnitt.

Von der Veränderung des Bogenstriches bey  
Figuren, die aus unterschiedlichen und ungleichen  
Noten zusammen gesetzt sind.

§. 1.

Daß ein melodisches Stück nicht aus pur lauter gleichen Noten zusammen  
gesetzt ist, dieß weis ein ieder. Man muß demnach auch lernen,  
wie man die aus ungleichen Noten zusammen gefügten Figuren nach der  
Anzeige eines vernünftigen Componisten (a) abspielen solle. Es giebt der-  
selben aber so viele, daß es nicht möglich ist sich aller zu erinnern. Ich  
will, was mir beyfällt, gleich nach einander hersehen. Wenn ein Anfän-  
ger diese alle richtig wegspieler; dann wird er sich in andere dergleichen Sätze  
gar leicht zu finden wissen. Hier sind sie.

1. 

2. 

(a) Es giebt leider solche Halbcomponisten genug, die selbst die Art eines  
guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wissen, oder den Fleck neben  
das Loch setzen. Von solchen Stämpfern ist die Rede nicht: in solchem  
Falle kömmt es auf die gute Beurtheilungskraft eines Violinisten an.



## Segunda parte del capítulo séptimo.

### Sobre las variedades del arco en figuras compuestas de notas diferentes e irregulares.

#### §. 1.

Todo el mundo sabe que una obra melódica no está compuesta únicamente de notas iguales. Por tanto, también hay que aprender cómo tocar **figuras** compuestas de notas diferentes a partir de las indicaciones de un compositor<sup>(a)</sup> razonable. Pero existen tantas que no es posible recordarlas todas. Apuntaré seguidamente todo lo que se me vaya ocurriendo. Cuando el principiante toque todas estas correctamente, encontrará fáciles otras frases similares. Aquí están:



---

<sup>(a)</sup> Desgraciadamente hay demasiados **compositores de segunda fila** que no saben indicar el tipo de interpretación adecuada o que lo hacen muy mal. No hablo de esos **pobres diablos**, pues en estos casos dependería de la buena capacidad de juicio del violinista.

Des siebenden Hauptstücks, zweyter Abschnitt. 137

(c) *punctiert.*  
 her. hin.

3. (a) (b) *p. f. p. f. p. f.*  
 her. hin. her. hin. her. hin.

4. (a) *\*\**  
 her. hin.

(b) *\*\**  
 besser. her. hin. her.

5. (a) (b) *f. p. f. p. f. p. f. p.*  
 her. hin. her. hin. her. hin.

6. (a) (b) (c) *noch singbarer.*  
 her. hin. her. hin.

7. (a) (b) *\*\**  
 her. hin. her. hin.

Segunda parte del capítulo séptimo.

con puntillo

3. (a) n v (b) n p. f. p. f. p. f. (c) n v

4. (a) n v (b) n v n

mejor

5. (a) n v (b) f. p. f. p. f. p. f. p. n n v

todavía más cantabile

6. (a) n v (b) n v (c) n v

7. (a) n v (b) n v





Segunda parte del capítulo séptimo.

8. (c)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$  8. (a)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$

En el puntillo se levanta el arco

(b)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$  (c)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$  (b)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$

Se toca ligado y  
mantenido sin  
levantar el arco

La siguiente nota  
después del puntillo  
se toca muy tarde

El arco se levanta  
en el puntillo

9. (a)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$  (b)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{f.}{\curvearrowright} \overset{p.}{\curvearrowright} \overset{f.}{\curvearrowright}$

10. (a)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$

(b)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$

11. (a)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$  (b)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$

12. (a)  $\overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright} \overset{n}{\curvearrowright} \overset{v}{\curvearrowright}$

Des siebenden Hauptstücks, zweyter Abschnitt. 139



her. hin.

Beym Punct nicht abgestossen.



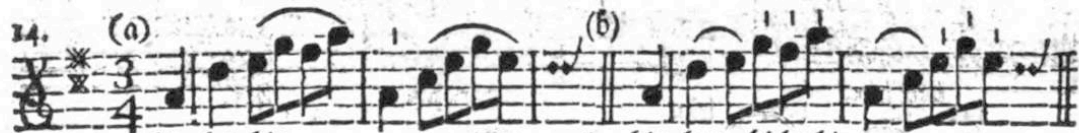
her. hin. he. hin.

her. hin. he. hin.



her. hin.

her. hin.



hin. her. hin.

hin. her. hi. he. hi.



her. hin.

her. hin.



her.



hin. her. hin.

hin. her. hin.

♩ 2

17.



Segunda parte del capítulo séptimo.

Musical staff with notes and dynamics markings. The staff contains a sequence of notes with slurs and accents. Above the notes are markings for dynamics: *n* (piano) and *v* (forte). There are also some markings that look like *i* or *l*.

No acentuar el puntillo

13. Musical staff with notes and dynamics markings. The staff is in 2/4 time. It contains a sequence of notes with slurs and accents. Above the notes are markings for dynamics: *n* (piano) and *v* (forte). There are also some markings that look like *i* or *l*.

Musical staff with notes and dynamics markings. The staff contains a sequence of notes with slurs and accents. Above the notes are markings for dynamics: *n* (piano) and *v* (forte). There are also some markings that look like *i* or *l*.

14. Musical staff with notes and dynamics markings. The staff is in 3/4 time. It contains a sequence of notes with slurs and accents. Above the notes are markings for dynamics: *n* (piano) and *v* (forte). There are also some markings that look like *i* or *l*.

15. Musical staff with notes and dynamics markings. The staff is in 3/4 time. It contains a sequence of notes with slurs and accents. Above the notes are markings for dynamics: *n* (piano) and *v* (forte). There are also some markings that look like *i* or *l*.

Musical staff with notes and dynamics markings. The staff contains a sequence of notes with slurs and accents. Above the notes are markings for dynamics: *n* (piano) and *v* (forte). There are also some markings that look like *i* or *l*.

16. Musical staff with notes and dynamics markings. The staff is in common time (C). It contains a sequence of notes with slurs and accents. Above the notes are markings for dynamics: *n* (piano) and *v* (forte). There are also some markings that look like *i* or *l*.

140 Des siebenden Hauptstücks, zweyter Abschnitt.

17. (a) Musical notation for exercise 17 (a) in 2/4 time. The treble clef has a 2 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her.hin." is written below the first measure.  
her.hin.

(b) Musical notation for exercise 17 (b) in 2/4 time. The treble clef has a 2 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her.hin. her. hin. her." is written below the measures.  
her.hin. her. hin. her.

18. (a) Musical notation for exercise 18 (a) in 3/4 time. The treble clef has a 3 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her.hin." is written below the first measure.  
her.hin.

(b) Musical notation for exercise 18 (b) in 3/4 time. The treble clef has a 3 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her. hin." is written below the first measure.  
her. hin.

(c) Musical notation for exercise 18 (c) in 3/4 time. The treble clef has a 3 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her. hin. her. hin." is written below the measures.  
her. hin. her. hin.

19. (a) Musical notation for exercise 19 (a) in 2/4 time. The treble clef has a 2 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her.hin." is written below the first measure.  
her.hin.

(b) Musical notation for exercise 19 (b) in 2/4 time. The treble clef has a 2 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her.hin. her." is written below the measures.  
her.hin. her.

20. (a) Musical notation for exercise 20 (a) in 2/4 time. The treble clef has a 2 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her.hin." is written below the first measure.  
her.hin.

(b) Musical notation for exercise 20 (b) in 2/4 time. The treble clef has a 2 over it, and the bass clef has a 4 over it. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The text "her. hin." is written below the first measure.  
her. hin.

(c)

Segunda parte del capítulo séptimo.

17. (a) Musical notation for exercise 17(a) in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

(b) Musical notation for exercise 17(b) in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

18. (a) Musical notation for exercise 18(a) in 3/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

(b) Musical notation for exercise 18(b) in 3/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

(c) Musical notation for exercise 18(c) in 3/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

19. (a) Musical notation for exercise 19(a) in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

(b) Musical notation for exercise 19(b) in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

20. (a) Musical notation for exercise 20(a) in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

(b) Musical notation for exercise 20(b) in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p* and *v*. The exercise concludes with a double bar line.

Des siebenden Hauptstücks, zweyter Abschnitt. 147

(c) Musical notation for exercise (c) on a single staff. It consists of two measures of eighth-note patterns. The first measure contains two groups of eighth notes, each with a slur above it. The second measure contains a single eighth note followed by a quarter rest. The lyrics "her." and "hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin.

21. (a) Musical notation for exercise 21(a) on a single staff. It is in 2/4 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her. hin." and "her. hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin. her. hin.

(b) Musical notation for exercise 21(b) on a single staff. It is in 2/4 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her." and "hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin.

22. (a) Musical notation for exercise 22(a) on a single staff. It is in 3/8 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her." and "hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin.

(b) Musical notation for exercise 22(b) on a single staff. It is in 3/8 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her." and "hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin.

(c) Musical notation for exercise (c) on a single staff. It consists of two measures of eighth-note patterns. The first measure contains two groups of eighth notes with slurs. The second measure contains two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her. hin. her. hin. her. hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin. her. hin. her. hin.

23. (a) Musical notation for exercise 23(a) on a single staff. It is in 2/4 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her." and "hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin.

(b) Musical notation for exercise 23(b) on a single staff. It is in 2/4 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her." and "hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin.

24. (a) Musical notation for exercise 24(a) on a single staff. It is in 2/4 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her." and "hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin.

(b) Musical notation for exercise 24(b) on a single staff. It is in 2/4 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her." and "hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin.

25. (a) Musical notation for exercise 25(a) on a single staff. It is in 2/4 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her. hin. her." are written below the first and second measures respectively.

her. hin. her.

(b) Musical notation for exercise 25(b) on a single staff. It is in 2/4 time and contains two measures of eighth-note patterns. The first measure has two groups of eighth notes with slurs. The second measure has two groups of eighth notes with slurs. The lyrics "her. hin. her. hin." are written below the first and second measures respectively.

her. hin. her. hin.



Segunda parte del capítulo séptimo.

Exercise (c) is a single staff of music in treble clef. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first group of four notes is marked with a 'p' (piano) dynamic, and the second group of four notes is marked with a 'v' (forte) dynamic. The exercise concludes with a final quarter note.

Exercise 21 is a single staff of music in treble clef, marked with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is divided into two parts: (a) and (b). Part (a) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, alternating between 'p' and 'v' dynamics. Part (b) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, also alternating between 'p' and 'v' dynamics.

Exercise 22 is a single staff of music in treble clef, marked with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It is divided into two parts: (a) and (b). Part (a) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, alternating between 'p' and 'v' dynamics. Part (b) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, also alternating between 'p' and 'v' dynamics.

Exercise (c) is a single staff of music in treble clef, marked with a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of eighth notes with slurs and accents, alternating between 'p' and 'v' dynamics. The exercise concludes with a final quarter note.

Exercise 23 is a single staff of music in treble clef, marked with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is divided into two parts: (a) and (b). Part (a) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, alternating between 'p' and 'v' dynamics. Part (b) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, also alternating between 'p' and 'v' dynamics.

Exercise 24 is a single staff of music in treble clef, marked with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is divided into two parts: (a) and (b). Part (a) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, alternating between 'p' and 'v' dynamics. Part (b) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, also alternating between 'p' and 'v' dynamics.

Exercise 25 is a single staff of music in treble clef, marked with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It is divided into two parts: (a) and (b). Part (a) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, alternating between 'p' and 'v' dynamics. Part (b) consists of two measures of eighth notes with slurs and accents, also alternating between 'p' and 'v' dynamics.

142. Des siebenden Hauptstücks, zweyter Abschnitt.

26. (a)

her. hin.

Detailed description: This exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). It consists of two measures. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The notes are grouped with slurs and ties.

(b)

her. hin. her. hin.

Detailed description: This exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). It consists of two measures. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The notes are grouped with slurs and ties.

Detailed description: This exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). It consists of two measures. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The notes are grouped with slurs and ties.

27. (a) (b) (c)

her. hin. her. hin.

Detailed description: This exercise is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). It consists of three measures. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The third measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The notes are grouped with slurs and ties.

28. (a)

her. hin. her. hin. her. hin.

Detailed description: This exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). It consists of two measures. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The notes are grouped with slurs and ties.

(b)

her. hin. her. hin.

Detailed description: This exercise is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). It consists of two measures. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The notes are grouped with slurs and ties.

29. (a) (b) (c)

her. hin. her. hin. her. hin.

Detailed description: This exercise is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). It consists of three measures. The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The third measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The notes are grouped with slurs and ties.



Segunda parte del capítulo séptimo.

26. (a) Musical notation for exercise 26(a) in C major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

(b) Musical notation for exercise 26(b) in C major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

27. (a) Musical notation for exercise 27(a) in B-flat major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

(b) Musical notation for exercise 27(b) in B-flat major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

(c) Musical notation for exercise 27(c) in B-flat major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

28. (a) Musical notation for exercise 28(a) in B-flat major, C major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

(b) Musical notation for exercise 28(b) in B-flat major, C major, 2/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

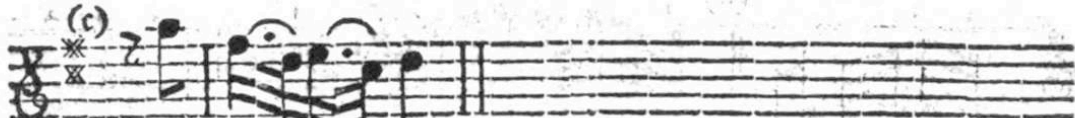
29. (a) Musical notation for exercise 29(a) in B-flat major, 3/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

(b) Musical notation for exercise 29(b) in B-flat major, 3/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

(c) Musical notation for exercise 29(c) in B-flat major, 3/4 time. It features a sequence of eighth notes with slurs and accents. The first measure has a piano (p) dynamic, and the second has a forte (f) dynamic. The exercise concludes with a double bar line.

Des siebenden Hauptstücks, zweyter Abschnitt. 143

30. (a)  (b)   
ober her. hin. her.

(c)   
hin. her. hin.

31. (a)   
hin. her. hin. her. hin. (b)   
her. hin.

32. (a)   
her. hi. her. hin. (b)   
her. hin.

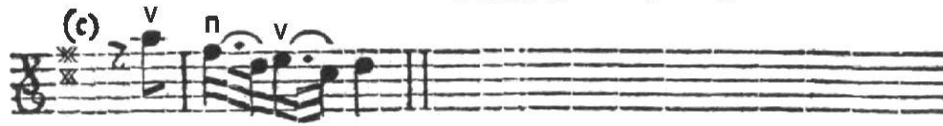
33. (a)   
her. hin. her. hin.

(b)   
her. hin. her. hin.

(c)   
her. hin. her. hin.

Segunda parte del capítulo séptimo.

30. (a)  (b)   
o bien  $\overset{\vee}{n}$   $\overset{\vee}{n}$

(c) 

31. (a)  (b) 

32. (a)  (b) 

33. (a) 

(b) 

(c) 



144 Des siebenden Hauptstücks, zweyter Abschnitt.



Hier werden mehrere Noten an einem Bogenstriche vorgetragen.

§. 2.

Bei allen diesen Passagen und derselben Abänderung will ich, wie allemal, die Gleichheit des Zeitmaases recht sehr empfohlen haben. Man kann gar bald im Tempo irren: und man eilet nicht leichter, als bey den punctirten Noten, wenn man die Zeit des Puncts nicht aushält. Man thut demnach allezeit besser, wenn man die nach dem Puncte folgende Note etwas später ergreift. Denn bey den Noten, die durch die Erhebung des Bogens abzustossen sind, wird der Vortrag lebhafter; wie bey N. 2. (c). N. 4. (a). und (b). N. 8. (a). (c). und (d). N. 12. (a). N. 24. (a). und (b). N. 26. allezeit bey der zwoten punctirten Note in (a). und (b). Bey geschliffenen Noten hingegen wird der Vortrag nahrhaft, singbar und angenehm. Man muß aber die punctirte Note nicht nur allein lange anhalten; sondern selbe etwas stark angreifen, und die zwote verlierend und still daran schleifen, wie bey N. 8. (b). N. 12. (b). N. 22. (b). und (c). und die erste punctirte Note in N. 26. (a). und (b). Ferner in N. 29. (c). und in 30. (c).

§. 3.

Eben dieß muß man bey den Noten beobachten, die einen Punct nach sich haben, auf welchen zwey geschwinde Noten folgen, die in einem Schlei-fer zusammen kommen: wie z. E. in N. 15. bey (a). (b). und (c). N. 16. (a). und (b). N. 18. (a). (b). und (c). N. 23. (a). und (b). N. 25. (a). und (b). N. 27. (a). (b) und (c). Man muß allemal den Punct

## Segunda parte del capítulo séptimo.



Aquí se tocan varias notas en un arco.

### §. 2.

En todos estos **pasajes** y en sus variaciones quiero, como siempre, recomendar la regularidad del tiempo. Uno se puede equivocar en el tiempo y muy fácilmente acelerar en las notas con puntillo si no se mantiene el tiempo del puntillo. Por tanto, siempre será mejor tocar algo más tarde la nota siguiente al puntillo. Pues la interpretación se hace más viva con las notas que se deben golpear levantando el arco, como en: *N 2*, (c); *N 4*, (a) y (b); *N 8*, (a), (c) y (d); *N 12*, (a); *N 24*, (a) y (b); *N 26*, siempre en la nota con puntillo en (a) y (b). Por el contrario, la interpretación será más rica, cantable y agradable con notas ligadas. Pero no sólo se debe mantener más la nota con puntillo, sino también atacarla con fuerza y ligar a ella la segunda débilmente y perdiéndose, como en: *N 8*, (b); *N 12*, (b); *N 22*, (b) y (c); y en la primera nota con puntillo de *N 26*, (a) y (b). También en *N 29*, (c), y *N 30*, (c).

### §. 3.

Esto mismo debe observarse en las notas seguidas por un puntillo, al que suceden dos notas rápidas que van juntas en un arco, como, por ejemplo, en: *N 15*, (a), (b) y (c); *N 16*, (a) y (b); *N 18*, (a), (b) y (c); *N 23*, (a) y (b); *N 25*, (a) y (b); *N 27*, (a), (b) y (c). Siempre es preferible mantener

Punct eher zu lang als zu kurz halten. Dadurch wird dem Eilen vorgehogen: und der gute Geschmack wird befördert. Denn was man den Punct zu viel hält, das wird unvermerkt den folgenden Noten abgetragen. Das ist: sie werden geschwinder abgespielt.

§. 4.

Wenn die zwote Note punctirt ist; dann muß die erste schnell an die punctirte Note geschliffen, der Punct aber nicht durch einen Nachdruck, sondern durch ein sich verlierendes gelindes Anhalten nahrhaft vorgetragen werden: wie z. E. bey N. 34. und N. 10. in (a). und (b). geschieht. Bey N. 30. in (b). geschieht es zwar auch; allein nur zufälliger Weise. An sich selbst wird diese Figur so abgespielt, wie sie in (a). und (c). angezeigt ist: nur durch die Verziehung des Striches, welches den Vortrag ändert, fällt diese Figur in die Regel dieses Paragraphs.

§. 5.

Die erste von zwey, drey, vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker angegriffen, und länger angehalten; die folgenden aber im Tone sich verlierend etwas später daran geschliffen werden. Doch muß es mit so guter Beurtheilungskraft geschehen, daß der Tact auch nicht im geringsten aus seiner Gleichheit geräth. Das etwas längere Anhalten der ersten Note muß durch eine artige Eintheilung der ein bischen geschwinder darangeschliffenen Noten dem Gehör nicht nur erträglich, sondern recht angenehm gemacht werden. Also sind abzuspielen die Beyspiele N. 1. (a). N. 6. (b). und (c). N. 7. (a) und (c). N. 9. (a). und (b). N. 11. (a). und (b). N. 13. (a). (b). (c) und (d). N. 14. (a). N. 17. (a). und (b). N. 20. im zweyten Viertel beeder Tacte. N. 22. (b). N. 28. (a). und (b). und N. 33. in (a). (b). und (c).

§. 6.

Eben also muß man, wenn ungleiche Noten in einem Schleifer zusammen treffen, die längere gar nicht zu kurz, ja eher etwas wenig zu lang aushalten, und solche Passagen nach der im vorhergehenden Paragraph angezeigten Art mit gesunder Beurtheilungskraft singbar abspielen. Dergleichen sind z. E. bey N. 2. in (b). und (c). N. 4. (a). und (b). N. 5. (b).



## Segunda parte del capítulo séptimo.

el puntillo un poco más, que no menos. Con ello se evitará la aceleración y se contribuirá al buen gusto. Pues lo que se le añade de más al puntillo se toma imperceptiblemente de las siguientes notas. Es decir, se tocan más rápidamente.

### §. 4.

Si la segunda nota tiene puntillo, la primera deberá tocarse ligada rápidamente con la nota con puntillo, pero el puntillo no deberá interpretarse con presión, sino, de manera más provechosa, a través de una parada ligera que se pierde, como ocurre, por ejemplo, en: *N 34* y *N 10*, (a) y (b). También se da en *N 30*, (b), pero sólo por casualidad. En principio, esta **figura** se tocará como se indica en (a) y (c); esta **figura** se incluye en la regla de este párrafo, sólo por adornar el arco cambiando la interpretación.

### §. 5.

La primera de dos, tres, cuatro o más notas ligadas debe atacarse siempre algo más fuerte y mantenerse más tiempo, mientras que las siguientes se tocarán algo más tarde, perdiéndose el sonido. Pero esto debe hacerse con tan buen juicio que el compás no se desvíe lo más mínimo de su regularidad. El mantenimiento durante algo más de tiempo de la primera nota debe resultar no sólo soportable sino también agradable al oído, mediante una calculada distribución algo más rápida de las notas a las que se une. Así se deben tocar los ejemplos: *N 1*, (a); *N 16*, (b) y (c); *N 7*, (a) y (c); *N 9*, (a) y (b); *N 11*, (a) y (b); *N 13*, (a), (b), (c) y (d); *N 14*, (a); *N 17*, (a) y (b); *N 20* en el segundo tiempo de ambos compases; *N 22*, (b); *N 28*, (a) y (b); y *N 3*, (a), (b) y (c).

### §. 6.

De igual modo, cuando aparecen notas diferentes en un mismo arco, no se deberá mantener demasiado poco la nota larga, sino mantenerla un poco más, y tocar estos **pasajes** de forma cantable con buen criterio, según la manera indicada en el **párrafo** anterior. Éstos son, por ejemplo: *N 2*, (b) y (c); *N 4*, (a) y (b); *N 5*,

## 146 Des siebenden Hauptstücks, zweyter Abschnitt.

(b). N. 7. (b). N. 8. (c). und (d). N. 13. (c) und (d). N. 14.  
(b). N. 20. (b). und (c). N. 21. (a). und (b). N. 32. (a). und (b).

### §. 7.

Man muß auch oft eine vorausstehende kurze Note an eine folgende lange ziehen. Wo die kurze Note allemal still genommen, nicht übereilet und so an die lange geschliffen wird: daß die ganze Stärke auf die lange Note fällt. Z. E. bey N. 1. in (b). vom (E) ins (F) und im zweyten Tacte vom (C) ins (D), bey N. 3. in (b) vom (D) ins (E), vom (B) ins (A) und vom (G) ins (F). N. 30. (b). vom (A) ins (F) u. s. f.

### §. 8.

Dies ist es nun was mir von solchen Passagen geschwind beyfällt. Eine fleißige Uebung dieser wenigen Beispiele wird einem Anfänger schon sehr nützlich seyn. Er wird dadurch eine Fertigkeit erhalten alle andere dergleichen Figuren und Abänderungen, nach der Vorschrift eines vernünftigen Componisten, mit Tempo, Geist und Ausdruck richtig und rein wegzuspielen, und den Strich nach belieben zu wenden, zu ändern und so zu führen: daß, wenn auch, dem Striche nach, die verwirrtesten Gänge vorkommen, er doch alles ganz leicht nach der im vierten Hauptstücke angebrachten Lehre wieder in Ordnung bringen wird.



Das

## Segunda parte del capítulo séptimo.

(b); *N* 7, (b); *N* 8, (c) y (d); *N* 13, (c) y (d); *N* 14, (b); *N* 20, (b) y (c); *N* 21, (a) y (b); *N* 32, (a) y (b).

### §. 7.

Frecuentemente se debe ligar también una nota breve que precede a una larga que va después. En tal caso, la nota breve siempre se tomará débilmente y se unirá con la larga sin acelerarse y de tal forma que toda la fuerza recaiga sobre la nota larga. Por ejemplo: en *N* 1, (b), del Mi al Fa y del Do al Re en el segundo compás; en *N* 3, (b), del Re al Do, del Si bemol al La y del Sol al Fa; en *N* 30, (b), del La al Fa, etc.

### §. 8.

Esto es lo que se me ha ocurrido, rápidamente, sobre estos **pasajes**. Al principiante le será de gran utilidad la práctica aplicada de estos pocos ejemplos. A través de ella obtendrá el control sobre todas las figuras similares y sus variedades, tocando afinado, y con el tiempo, el carácter y la expresión correctos según las indicaciones del **compositor** razonable, y utilizando, cambiando y conduciendo el arco a voluntad, de forma que, aun cuando aparezcan pasajes muy complicados para el arco, los devuelva de nuevo al orden, según la instrucción aportada en el **capítulo cuarto**.



# Das achte Hauptstück.

Von den Applicaturen.


---

## Des achten Hauptstücks

erster Abschnitt.

Von der sogenannten ganzen Applicatur.

§. 1.

Es liegt in der Natur der Violin, daß, wenn man auf der (E) Seite über die Note (h)  weiter hinauf greift, allezeit noch gute Töne können hervorgebracht werden: welches auch von den übrigen 3. tiefern Saiten zu verstehen ist. Wenn nun heut zu Tage in den musikalischen Stücken durchgehends über die gewöhnlichen 5. Linien noch andere 2. 3. 4. und noch mehr deren gesehen werden: so muß notwendig auch eine Regel seyn, nach welcher die darüber gesetzten Noten müssen abgespielt werden. Und dieses ist es was man Applicatur nennet.

§. 2.

Drey Ursachen sind, die den Gebrauch der Applicatur rechtfertigen. Die Nothwendigkeit, die Bequemlichkeit, und die Zierlichkeit. Die Nothwendigkeit äussert sich, wenn mehrere Linien über die 5. gewöhnlichen gezogen

## Capítulo octavo.

### Sobre las posiciones.

#### Primera parte del capítulo octavo. Sobre las así llamadas posiciones enteras.

##### §. 1.

En la naturaleza del **violín** radica que, cuando se toca en la cuerda Mi más allá de la nota Si,



todavía se pueden producir buenos sonidos, lo cual se extiende también a las tres cuerdas restantes. Ahora que, actualmente, se ven en las piezas musicales, más allá de las cinco líneas usuales [del pentagrama], otras dos, tres, cuatro o incluso más [líneas adicionales], debe existir una regla según la cual se toquen las notas situadas sobre ellas. Y a esto se le llama **posición**.

##### §. 2.

Existen tres causas que justifican el uso de la **posición**: la **necesidad**, la **comodidad** y la **delicadeza**. La **necesidad** se manifiesta cuando aparecen más líneas [adicionales] sobre las cinco usuales.



gezogen sind. Die Bequemlichkeit erheischt den Gebrauch der Applicatur bey gewissen Gängen, wo die Noten so aus einander gesetzt sind, daß sie ohne Beschweriß anders nicht können abgespielt werden. Und endlich bedienet man sich der Applicatur zur Zierlichkeit, wenn nahe zusammen stehende Noten vorkommen, die cantabel sind, und leicht auf einer Seyte können abgespielt werden. Man erhält hierdurch nicht nur die Gleichheit des Tones; sondern auch einen mehr zusammen hangenden und singbaren Vortrag. Beispiele hiervon wird man in der Folge dieses Hauptstückes sehen.

## §. 3.

Die Applicatur ist dreyfach: Die ganze Applicatur; die halbe Applicatur; und die zusammen gesetzte oder vermischte Applicatur. Vielleicht sind einige, welche diese meine dritte Applicatur als etwas überflüssiges ansehen: weil sie von der ganzen und halben zusammen gesetzt ist. Allein ich weis gewiß, man wird sie bey genauerem Einsehen, nicht nur nützlich, sondern auch notwendig finden.

## §. 4.

In gegenwärtigem Abschnitte ist die Rede von der gewöhnlichen, oder sogenannten ganzen Applicatur. Da man nämlich die Note (a) auf der (E) Seyte, welche sonst mit dem dritten Finger gegriffen wird, ist mit dem ersten Finger belegt: um die über das gewöhnliche (h) noch höher hinaufgesetzten Noten mit dem zweyten dritten und vierten Finger abspielen zu können. Man muß also dieß kleine Alphabet üben,



in welchem man bey der Note (a) \* den ersten Finger wieder nimmt, den man erst bey der (f) Note hatte. Der gewöhnliche Weidspruch heißt: Das Aufsetzen. Man pflegt nämlich zu sagen: Hier muß man mit dem ersten Finger aufsetzen; oder vielmehr: den ersten Finger aufsetzen.

## §. 5.



## Primera parte del capítulo octavo.

La **comodidad** demanda el uso de la **posición** en determinados pasajes en los que las notas están tan distanciadas entre sí que no se podrían tocar de otro modo sin dificultad. Y, por último, la **posición** sirve a la **delicadeza** cuando aparecen juntas notas cercanas que son **cantables** y se pueden tocar fácilmente sobre una misma cuerda. Con ello, no sólo se obtiene la igualdad del sonido, sino también una ejecución más cohesionada y cantable. Se verán ejemplos de ello a lo largo de este **capítulo**.

### §. 3.

Hay tres tipos de **posición**: la **posición entera** [este término comprende, de forma colectiva, las posiciones conocidas actualmente como primera, tercera y quinta], la **posición media** [comprende las posiciones segunda, cuarta y sexta] y la **posición mixta**. Quizás haya quien considere innecesaria ésta mi tercera **posición**, al estar compuesta por las posiciones primera y segunda. Pero sé con certeza que cuando se observe atentamente, no sólo se la considerará útil, sino también necesaria.

### §. 4.

El presente **capítulo** trata de la posición habitual o, como se denomina [normalmente], **posición entera**: al tocar la nota La con el primer dedo en la cuerda Mi, que de otro modo se tocaría con el tercer dedo, para así poder tocar las notas superiores al Si con los dedos segundo, tercero y cuarto. Así pues, se deberá practicar este breve **ejercicio**



en el que se vuelve a poner en la nota La el primer dedo, que, de otro modo, estaría en la nota Fa. Se llama **cambio de posición**, según la expresión corriente. Se dice que **aquí hay un cambio de posición con el primer dedo**.

## §. 5.

Diese Art die Finger aufzusetzen nennet man die gewöhnliche oder ganze Applicatur: weil sie den allgemeinen Violinregeln am nächsten kömmt. Der erste und dritte Finger wird allemal bey den Noten gebraucht, die auf den Linien stehen; der zweyte und vierte hingegen trift auf jene Noten, die den Zwischenraum ausfüllen. Man erkennet folglich hieraus am geschwindesten, wenn man sich dieser Applicatur bedienen muß. Wenn nämlich die oberste oder höchste Note im Zwischenraume stehet, ist es fast allezeit ein untrügliches Zeichen, daß keine andere als die ganze Applicatur statt habe.

## §. 6.

Es kommen aber oft springende Noten vor; das ist: solche Noten die sehr weit auseinander stehen, wo man von der (E) Seyte gleich in die (D) und auch gar in die (G) Seyte hinabspringen, und auch gleich wieder zurück gehen muß. Nicht weniger giebt es geschwinde Noten, die von der Höhe in die Tiefe und von der Tiefe in die Höhe so schnell fortlaufen, daß man sie ohne dem Gebrauche der Applicatur kaum heraus bringen kann. Man muß demnach die Applicatur auf allen 4. Seyten zu gebrauchen wissen, und folglich das hier beygerückte Alphabet rein abspielen lernen.

The musical notation shows a sequence of notes on a single staff. Above the staff, the strings are labeled: 'G Seyte.', 'D Seyte.', 'A Seyte.', and 'E Seyte.'. A star (\*) is placed above the first note on the G string. Below the staff, the strings are labeled: 'leer. 1', 'G Seyte.', 'D Seyte.', 'A Seyte.', and 'E Seyte.'. Fingerings (1-4) are indicated above the notes.

Das (c) auf der (G) Seyte (\*) wird anstatt mit dem dritten ist mit dem ersten Finger genommen; die Hand bleibt alsdann unverrückt in dieser Stellung; man höret folglich keine leere Seyte mehr: weil man die sonst leeren Seyten mit dem zweyten Finger auf der tiefern Nebenseyte nimunt. 3. E.

§. 5.

Esta forma de hacer el cambio de posición con los dedos se llama **posición** habitual o entera, pues es la que sigue las **reglas generales de violín**. El primer y el tercer dedo se usan siempre en las notas que están en las líneas, mientras que el segundo y el cuarto tocan las notas que están en los espacios. A partir de esto se reconocerá inmediatamente cuándo usar esta **posición**. Si la nota más alta o aguda está en un espacio, esto es casi siempre señal inequívoca de que no debe usarse otra más que la **posición entera**.

§. 6.

Sin embargo, frecuentemente aparecen notas por salto, es decir, notas que están muy separadas entre sí, con las que hay que saltar rápidamente de la cuerda Mi a la cuerda Re, o incluso a la cuerda Sol, y volver inmediatamente. También hay notas breves que se suceden tan rápidamente de los agudos a los graves o de los graves a los agudos que, sin usar la **posición**, no sería posible sacar nada de ellas. Así pues, hay que saber usar la **posición** en las cuatro cuerdas y, por tanto, aprender a tocar afinado el presente **ejemplo**.



El Do de la cuerda Sol (\*) se toca con el primer dedo en vez de con el tercero; así, la mano queda fija en esa posición y, por tanto, ya no se oyen cuerdas al aire. Pues, las cuerdas que se tocan al aire normalmente, ahora se tocan con el segundo dedo en la cuerda adyacente más grave. Por ejemplo:

150 Des achten Hauptstücks, erster Abschnitt.



§. 7.

Man kann sich zu dieser Applicatur nicht eher geschickt machen, als wenn man die nächsten besten Stücke, die man sonst platt wegspielt, zur Uebung durchaus in der Applicatur abgeigt. Man macht sich dadurch die Lage der Finger recht schaffen bekannt; und man erhält eine ungemeine Fertigkeit. Es ist nicht gar schwer, wenn man sich nur ein wenig Mühe geben will: denn man kann die Lage der Finger in dem Alphabet nachsuchen.

§. 8.

Wenn in einer Passage die höchste Note das hohe (b) nur um einen Ton übersteiget, folglich nicht weiter als ins (e) geht; so bleibt man bey dieser ganzen Applicatur, und nimmt die Note (e) mit dem vierten Finger. In solchem Falle wird oft der vierte Finger zweymal nach einander gebraucht. Hier sind Beispiele:



Man

Primera parte del capítulo octavo.



§. 7.

No hay forma mejor de adaptarse a esta **posición** que tocar como práctica en la **posición** los mejores ejemplos siguientes, que, de otro modo, se tocarían de forma simple. Con ello se llega a conocer la posición de los dedos y se consigue una agilidad increíble. No resulta demasiado difícil con algo de esfuerzo, pues se puede buscar la posición de los dedos en el **ejercicio**.

§. 8.

Cuando en un **pasaje** la nota más alta sólo sobrepasa el Re en un tono, es decir, no llega hasta el Mi, se permanece en la **posición** entera y se tocará con el cuarto dedo la nota Mi. En ese caso, el cuarto dedo suele usarse dos veces seguidas. He aquí [algunos] ejemplos:





Man muß aber bey dem Vorwärtsrücken des kleinen Fingers nicht auch die ganze Hand, folglich alle Finger vorwärts mit bewegen; sondern man muß die Hand unverrückt in ihrer Lage lassen, und nur den vierten Finger allein ausstrecken. Dieß geschieht am füglichsten, wenn man den Finger, mit dem man die unmittelbar vor dem (e) stehende Note greift, stark niederdrückt, und bey dem Ausstrecken des vierten Fingers nicht aufläßt. Im ersten Beispiele ist es der zweyte Finger \*, im zweyten Exempel ist es der erste \*, und in dem dritten ist es der dritte \* Finger.

§. 9.

Sind mehrere Noten über die Note (b) hinauf gesetzt; so muß die Hand geändert werden. Bey gleichen Ton für Ton nach einander immer aufsteigenden Noten, die sich im (a) mit dem ersten Finger anfangen, wechselt man allemal den ersten und zweyten Finger. 3. E.



Und sind es zwar aufsteigende Noten, die doch vorher noch allezeit um eine Sechste zurück treten; so fängt man eine solche Passage gemeinlich auch allemal mit dem ersten Finger an. 3. E.



Doch muß man wohl darauf sehen, ob die Passage noch weiter in die Höhe fortschreitet, oder ob sie nicht vielmehr wieder zurück gehet? ob man den ersten Finger noch einmal hinauf setzen muß, oder ob man die höchste Note mit dem vierten Finger erreichen kann? Es würde gefehlet seyn, wenn man in dem ersten Beispiele die Note (g) (\*) mit dem ersten Finger nehmen wollte: weil man vorsieht, daß der dritte und vierte Finger die zwo höchsten Noten ohnedem schon



Primera parte del capítulo octavo.

Sin embargo, cuando se adelanta el meñique, no hay que mover hacia adelante toda la mano, es decir, todos los dedos, sino que hay que dejar la mano inmóvil en su posición y sólo estirar el cuarto dedo. Esto se hará mejor si se presiona fuertemente el dedo que toca la nota que esté inmediatamente al lado del Mi y no se suelta al estirar el cuarto dedo. En el primer ejemplo es el **segundo** dedo (\*), en el segundo ejemplo es el primero (\*) y en el tercero es el tercer dedo (\*).

§. 9.

Si hay más notas por encima de la nota Re, se deberá mover la mano. En notas iguales que asciendan de grado y que empiecen en el La con el primer dedo, se alternarán siempre primer y segundo dedo. Por ejemplo:



Y si son notas ascendentes pero que retroceden siempre una **sexta**, tal **pasaje** se comenzará siempre con el primer dedo. Por ejemplo:



Pero, debemos observar atentamente si el **pasaje** no sigue ascendiendo hacia arriba o si no retrocede de nuevo, si debemos colocar de nuevo el primer dedo o si podemos alcanzar la nota más aguda con el cuarto dedo. Sería erróneo pretender tocar la nota Sol (\*) del primer ejemplo con el primer dedo, pues se ve anticipadamente que, sin ello, el tercer y el cuarto dedo ya alcanzarían las dos notas más agudas, mientras que

152 Des achten Hauptstücks, erster Abschnitt.

schon erreichen; die Passage aber bey den zwey Viertelnoten (f) und (g) wieder zurück kehret. Und eben deswegen würde es auch ein Fehler seyn, wenn man im zweyten Exempel die (b) Note (\*) mit dem ersten Finger greifen, und also die Hand noch einmal hinauf rücken wollte: da die Passage im fünften Tacte nimmer hinauf, sondern herab gehet.

§. 10.

Und wenn sie auch so gar noch um eine Note höher steigt, daß, dem Ansehen nach, oder eine neue Fortsetzung der Applicatur, oder ein fünfter Finger erfordert würde; die Passage aber nach solcher Note gleich wieder herab gehet: so läßt man die Hand in ihrer Lage, und nimmt die oberste oder höchste Note mit dem vierten Finger.



Der vierte Finger wird oft zweymal nacheinander gebraucht. Man muß aber auch hier dasjenige beobachten, was erst am Ende des §. 8. ist erinnert worden.



§. 11.

Es fangen sich aber eben nicht alle Passagen mit dem ersten Finger an. Bey vielen muß man den dritten Finger hinauf setzen, und mit Abwechslung des dritten und vierten Fingers fortschreiten. Z. E.

Primera parte del capítulo octavo.

el **pasaje** retrocede de nuevo en las dos negras Fa y Mi. Y exactamente por eso sería un error tocar la nota Re (\*) del segundo ejemplo con el primer dedo y pretender desplazar la mano de nuevo hacia delante, pues a partir del quinto compás el **pasaje** ya no asciende, sino que desciende.

§. 10.

E incluso si sube una nota más, requiriendo aparentemente una nueva continuación de la **posición** o un quinto dedo, y, sin embargo, el **pasaje** vuelve a descender tras esa nota, se dejará la mano en su posición y se tomará con el cuarto dedo la nota superior y más aguda.



El cuarto dedo se usa frecuentemente dos veces seguidas. Sin embargo, debemos observar aquí lo que se recordó al final del párrafo octavo.



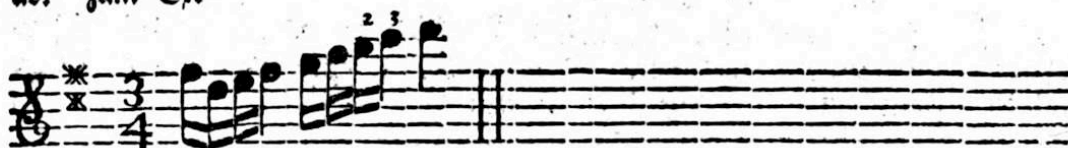
§. 11.

Pero todos los **pasajes** no empiezan con el primer dedo. En muchos hay que colocar el tercer dedo y seguir con alternancia de los dedos tercero y cuarto. Por ejemplo:



§. 12.

Viele fangen sich mit dem zweyten Finger an; das ist: man setzet den zweyten Finger zuerst hinauf, und wechselt immer mit dem zweyten und dritten ab. zum Ex.



Man könnte freylich schon bey der (a) Note mit dem ersten Finger hinauf gehen: allein weil die Abwechselung des zweyten mit dem dritten Finger viel ordentlicher und natürlicher läßt; so fährt man besser bey der (h) und (c) Note in der Höhe mit dem zweyten und dritten Finger fort, wie man es unten in der natürlichen Lage bey den Noten (g) und (a) angefangen hat. Ja wenn es in solcher Ordnung noch weiter über die (d) Note hinauf geht: so muß man allemal mit dem zweyten und dritten Finger abwechseln. 3. E.



§. 13.

Es giebt Passagen, die ohne den Gebrauch der Applicatur sehr ungelegen zu spielen sind; die hergegen in der Applicatur schon, so zu reden, in der Hand liegen. Bey solchen Passagen bedienet man sich der Applicatur theils zur Nothwendigkeit, theils zur Bequemlichkeit. 3. E.

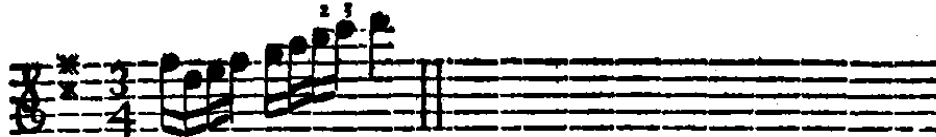


Primera parte del capítulo octavo.



§. 12.

Muchos se comienzan con el segundo dedo; es decir, primero se colocará el segundo dedo y se alternará siempre con el segundo y el tercero. Por ejemplo:



Fácilmente se podría ya subir desde la nota La; pero como la alternancia de los dedos segundo y tercero resulta mucho más ordenada, será mejor continuar con los dedos segundo y tercero en las notas Si y Do agudas, al igual que se empieza abajo en la posición natural con las notas Sol y La. Cuando en este orden se siga hacia arriba hasta la nota Re, se deberá alternar siempre con los dedos segundo y tercero. Por ejemplo:



§. 13.

Hay **pasajes** que son incómodos de tocar si no se usan las **posiciones**, pero que, por así decirlo, están a mano con la posición. En estos **ejemplo**, las **posiciones** se usan en parte por **necesidad** y en parte por **comodidad**. Por ejemplo:





154 Des achten Hauptstücks, erster Abschnitt.

§. 14.

Viele Doppelgriffe sind nicht anders, als in der Applicatur abzuspielen.  
3. E.



Man könnte zwar in dem gegenwärtigen Beispiele das zweite und dritte Viertel des ersten Tactes ohne Applicatur abgeigen; allein man muß wegen der Folge in der Applicatur bleiben: denn alles unnöthige hin und her rücken mit der Hand muß man sorgfältigst vermeiden.

§. 15.

Gar oft muß man bald mit dem ersten, bald mit dem zweiten, dritten, oder auch mit dem vierten Finger auf gerathe wohl in die Applicatur hinauf gehen. Es erfordert also eine starke Uebung, daß man die Töne allemal rein erwische, und weder zu hoch, noch zu tief greife. Man übe sich demnach in den folgenden und dergleichen Gängen:



§. 16.

So lang es immer nöthig ist, muß man in der Applicatur bleiben. Man muß sich beständig vorsehen, ob nicht ein oder die andere hohe Note, oder auch ein anderer Gang vorkömmt, so den Gebrauch der Applicatur ersetzt?

§. 14.

Muchas notas dobles no se pueden tocar de otro modo sino con una **posición**. Por ejemplo:



Aunque en el presente ejemplo se podrían tocar el segundo y el tercero tiempo del primer compás sin **posiciones**, debido a lo que sigue habrá que quedarse en la **posición**, pues hay que evitar cuidadosamente el movimiento innecesario de la mano hacia delante y hacia atrás.

§. 15.

Incluso frecuentemente se deberá subir a una **posición** con los dedos primero, segundo, tercero o incluso cuarto. Esto exige también una dura práctica para que se acierten las notas y no sea ni muy aguda ni muy grave. Así pues, practíquense los siguientes pasajes y [otros] similares:



§. 16.

Mientras sea necesario, se habrá de permanecer en la **posición**. Por tanto, debemos mirar siempre anticipadamente si no aparece alguna nota aguda o algún pasaje que exija el uso de la **posición**.

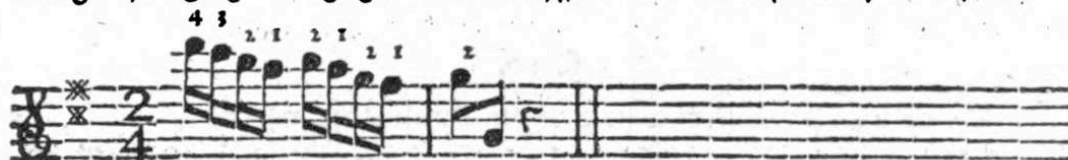
Des achten Hauptstücks, erster Abschnitt. 155

helfset? Ist man nun aber der Applicatur nimmer benöthiget; so muß man nicht augenblicklich über Hals und Kopf herab rennen; sondern eine gute und leichte Gelegenheit abwarten auf eine solche Art herunter zu gehen, daß es die Zuhörer nicht bemerken. Dieses geschieht am süglichsten, wenn man eine Note abwartet die mit der leeren Seyte kann genommen werden: wo man unter dem Abspielen derselben gar bequem kann herunter gehen (\*).



§. 17.

Es läßt sich auch sehr leicht herab kommen, wenn man gleiche Gänge mit gleichen Fingern abgeigt. Das Beyspiel wird es verständlicher machen.



Man kömmt hier bey der Note (g) herunter. Es ist ein natürlicher Gang, der sehr bequem in die Hand fällt: weil die Abwechselung des zweyten mit dem ersten Finger öfter nach einander vorkömmt, und das Zurückgehen der Hand erleichtert. Man mag diese Passage nicht ohne Nutzen nach und nach geschwin- der üben.

§. 18.

Wenn zwei Noten in einem Tone stehen; so hat man ebenfalls sehr gute Gelegenheit herab zu gehen. Man muß aber die erste Note in der Applicatur, die zweyte in der natürlichen Lage nehmen. Z. E. (\*)







156 Des achten Hauptstücks , erster Abschnitt.

Auf diese Art wird man die schon oben in der Applicatur gehörte Note bey der darauf erfolgten Veränderung nicht so leicht falsch greifen ; sondern den vierten Finger in diesem Beispiele so viel sicherer auf das zweyte (h) legen : weil der zweyte Finger den Ort vorher in der Applicatur schon angewiesen hat.

§. 19.

Nach einem Punkte kann man auch gar füglich herunter gehen.



Bei dem Punkte wird der Bogen aufgehoben , und inzwischen die Hand herab gerückt , folglich die Note (f) in der natürlichen Lage genommen.

§. 20.

Damit man sich aber in dieser ganzen Applicatur auf unterschiedliche Art hinauf und herab zu gehen recht gefast mache ; so will ich ein Beispiel hersetzen , welches man nach der beygefügten Vorschrift , rechtschaffen üben muß.



N. 4.



Primera parte del capítulo octavo.

De este modo, no se incurrirá fácilmente en tocar mal la nota que arriba ya pertenecía a la **posición**, sino que, en este ejemplo, se usará el cuarto dedo en el segundo Si, pues el segundo dedo ya había señalado antes el lugar con la **posición**.

§. 19.

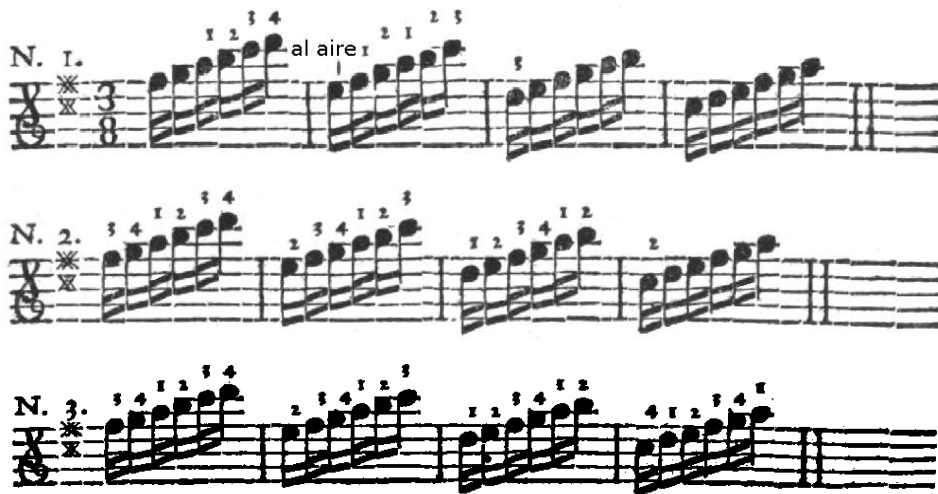
Después de un **puntillo** también se puede bajar fácilmente.



El arco se levanta en el puntillo y entre medio se retrocede la mano, por lo que la nota Fa se toma en posición natural.

§. 20.

Para adiestrarse bien en subir y bajar de diferentes modos en la **posición entera**, daré un ejemplo que se debe practicar diligentemente según la instrucción dada.





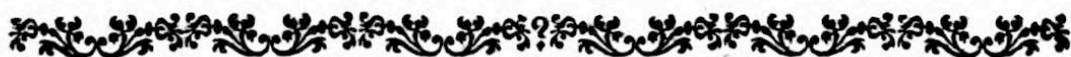
Die erste Art dieser Passage abzuspielen ist nur zur Uebung hergesezt: damit ein Anfänger durch das Abspielen dieses und anderer solchen Beispiele eine Leichtigkeit im Hinauf- und Herabgehen bekomme. Denn das Herabgehen bey der (e) Note im ersten Viertel des zweyten Tactes ist unnöthig: weil man bey dem (h) im dritten Viertel des nämlichen zweyten Tactes wieder hinauf gehen muß. Es ist also nur ein Exempel zur Uebung. Die Abänderung N. 2. ist schon besser. Man fängt gleich in der Applicatur an, und bleibt in der Höhe bis in den vierten Tact: wo man bey der ersten Note des vierten Tactes (c) in die natürliche Lage zurück geht. Die Veränderung N. 3. mag man zur Uebung durchaus in der Applicatur abspielen. N. 4. hingegen ist die beste und auch die gewöhnlichste Art. Die zwey ersten Tacte werden in der Applicatur gespielt; die erste Noten des dritten Tactes bleibt noch in der Applicatur; bey der zwoten aber als dem (e) leer kömmt man herab, und das übrige wird in der gewöhnlichen Lage ohne Applicatur abgezeigt.



Primera parte del capítulo octavo.



La primera forma de tocar este **pasaje** sólo se ha puesto aquí para el ejercicio, para que el principiante adquiera facilidad subiendo y bajando mediante la práctica de este ejemplo y de otros similares. Pues es innecesario bajar en la nota Mi del primer tiempo del segundo compás, ya que se debe subir de nuevo en el Si del tercer tiempo en el mismo compás segundo. Así pues, es sólo un ejemplo para practicar. La modificación *N. 2* es mejor. Se comienza directamente en la **posición** y se permanece arriba hasta el cuarto compás, donde se vuelve a la posición natural en la primera nota (Do) del cuarto compás. La modificación *N. 3* puede tocarse completamente en la **posición** como práctica. Por el contrario, *N. 4* es la mejor forma y también la más usual. Los dos primeros compases se tocan en la **posición**, las primeras notas del tercer compás permanecen todavía en la **posición**, mientras que en las siguientes se baja a partir del Mi al aire y lo restante se toca sin posición, en la **posición** normal.



# Des achten Hauptstücks

## zweyter Abschnitt.

### Von der halben Applicatur.

#### §. 1.

Die halbe Applicatur heißt es: wenn man die Note (c) auf der (A) Seyte, und die Note (g) auf der (E) Seyte, die man sonst mit dem zweyten Finger greift, mit dem ersten Finger nimmt; um mit dem vierten Finger die (c) Note auf der (E) Seyte zu erreichen. Man nennet es die halbe Applicatur: weil es nicht nach der gewöhnlichen Regel geht. In der ganzen Applicatur werden die Noten, welche auf den Linien stehen, gleichwie in der gemeinen und gewöhnlichen Musikstiege mit dem ersten oder dritten; in dieser halben Applicatur hingegen mit dem zweyten oder vierten Finger genommen. Nach der gewöhnlichen Spielart werden die Noten, so den Zwischenraum ausfüllen mit dem zweyten und vierten Finger gegriffen; ist greift man sie mit dem ersten und dritten. Hier ist das Alphabet. Man übe es fleißig, und vergesse nicht das (h) (\*) fein rein, und nicht zu nieder zu greifen; das (c) \* aber gleich mit dem vierten Finger daran zu fügen. Eben dieß hat man bey den Noten (e) und (f) mit dem dritten und vierten Finger auf der (A) Seyte zu beobachten \*.



#### §. 2.

Gleichwie sich die ganze Applicatur auf alle Seyten erstrecket; eben so wird auch die halbe Applicatur auf allen Seyten gebraucht. Man muß aber sonder-

## Segunda parte del capítulo octavo.

### Sobre la posición media.

#### §. 1.

La **posición media** significa que se toman, con el primer dedo, la nota Do de la cuerda La y la nota Sol de la cuerda Mi, que de otro modo se tocarían con el primer dedo, para alcanzar la nota Do de la cuerda Mi con el cuarto dedo. Se le llama **posición media** porque no sigue la regla común. En la **posición entera**, las notas que están sobre las líneas se tocan con el primer o tercer dedo, al igual que en la escala musical general y usual, mientras que en esta **posición media** se toman con el segundo o cuarto dedo. Según la forma usual de tocar, las notas situadas en los espacios se tocan con los dedos segundo y cuarto; [pero] aquí se tocan con el primero y tercero. He aquí la **escala**. Practíquense diligentemente y no olvide tocar el Si (\*) perfectamente afinado y no demasiado bajo, y añadir el Do (\*) con el cuarto dedo inmediatamente a continuación. Esto también debe observarse en las notas Mi y Fa con los dedos tercero y cuarto en la cuerda La (\*).



#### §. 2.

Al igual que se emplea la **posición entera** sobre todas la cuerda, la **posición media** también se usa en todas las cuerdas. No obstante, se debe



Des achten Hauptstücks, zweyter Abschnitt. 159






sonderheltlich den dritten Finger recht sehr beobachten: denn man läuft Gefahr immer mit demselben falsch zu greifen. Hier ist das Alphabet durch alle Seyten.



Damit man dem Falschgreifen mit dem dritten Finger vorbeiege, so kann man den mit dem dritten Finger in der Applicatur gegriffenen Ton gegen die vorwärts nebenbey liegende höhere und leere Noten versuchen: 3. E.



§. 3.

Diese halbe Applicatur wird meistens in Stücken gebraucht, die im (C) oder (E), mit der grössern oder kleinern Terze, denn auch bey denen, so im (F) (B) und (A) gesetzt sind; und zwar bey diesen letztern, wegen der Ausweichung in die Nebentöne. Man hat hauptsächlich zu beobachten: ob der Gang einer Passage das obere (c)  nicht überschreite? ob das mittlere (c)  auch vorhanden sey? und  ob die Quint hiervon, nämlich das (g)  auch noch dazu im Satz vorkomme? Bey diesen drey Fällen ist die  halbe Applicatur schier allemal nothwendig. Hier ist ein Beyspiel:

§. 4.

Segunda parte del capítulo octavo.

observar especialmente el tercer dedo, pues siempre se corre el peligro de tocar mal con éste. He aquí la **escala** a través de todas las cuerdas.



Para evitar tocar mal con el tercer dedo, se puede comprobar con la siguiente cuerda al aire el tono tomado con el tercer dedo en la **posición**. Por ejemplo:



§. 3.

Esta **posición** media se utiliza sobre todo en obras que están en Do o en Mi, con la **tercera mayor** o **menor**, pero también en las que están en Fa, Si bemol y La. Concretamente, en estas últimas, por la incursión en los tonos vecinos. En general, debe observarse si el curso de un **pasaje** no sobrepasa el Do agudo,



si también aparece el Do intermedio



y si su **quinta**, es decir el Sol,



aparece también en la frase. En estos tres casos será siempre necesaria la **posición media**. He aquí un ejemplo:

160 Des achten Hauptstücks, zweyter Abschnitt.



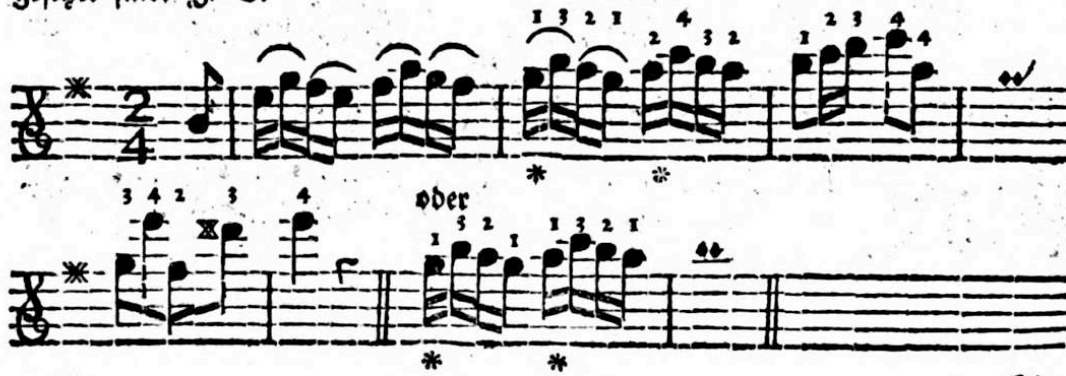
§. 4.

Auch in der halben Applicatur kann man mit dem zweyten Finger oft eben so hinauf gehen, wie es in der ganzen Applicatur geschieht; wovon §. 12. im vorigen Abschnitte ist gesprochen worden. Besonders wenn die Passage etwas weiter hinauf läuft: dann ist die Abwechslung des zweyten und dritten Fingers' nothwendig. 3. E.



§. 5.

Mit dem ersten Finger ergiebt es sich sonderheitlich in Passagen, die im (C) gesetzt sind. 3. E.



Hier

Segunda parte del capítulo octavo.



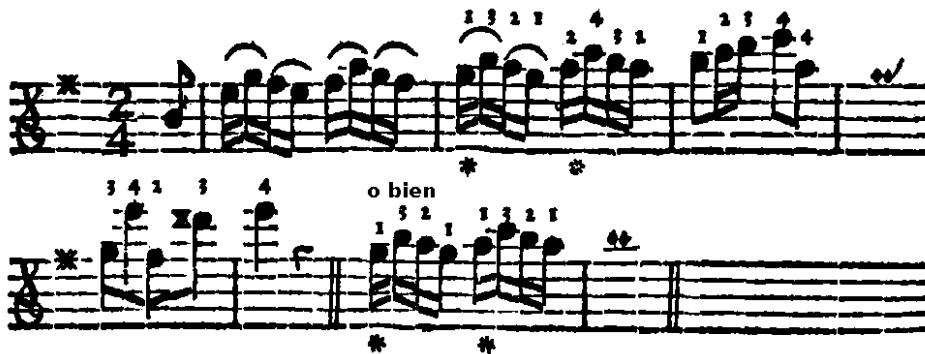
§. 4.

También en la **posición media** se puede subir muchas veces con el segundo dedo, tal y como ocurre en la **posición entera**; de esto ya se habló en el párrafo duodécimo del capítulo anterior. La alternancia del segundo y tercer dedo es necesaria, **especialmente** si el pasaje sigue subiendo algo más. Por ejemplo:



§. 5.

El primer dedo se emplea especialmente en algunos pasajes en Mi. Por ejemplo:





Des achten Hauptstücks , zweyter Abschnitt. 161

Hier wird Schritt vor Schritt mit dem ersten Finger hinauf gegangen. In dem folgenden Beispiele aber , wo die obere Note allemal um eine Sechst zurück springet , wird jede Note unten mit dem ersten Finger um eine Terze höher angefangen.



§. 6.

Alle dergleichen Gänge sind leicht abzuspielen ; wenn man nur geschwind beobachtet : ob die oberste und unterste Note eine Octav von einander abstehen. In der ganzen Applicatur kennt man es : wenn die untere Note auf der Linienstehet ; die obere hingegen in dem Zwischenraume gesetzt ist. Man sieht es gleich im ersten Vierteltheile des §. 9. im vorigen Abschnitte angebrachten zweyten Exempels bey (b) (f) (a) und (d). In dieser halben Applicatur geschieht iust das Widerspiel. Die untere Note stehet allezeit im Zwischenraume ; die obere hergegen allemal auf der Linie. Wir sehen es in dem erst oben angeführten Beispiele (c) (e) (g) (c) und denn so fort.

§. 7.

Man muß aber auch in dieser halben Applicatur , so wie in der ganzen , auf die Höhe einer Passage sehen : ob nämlich der Gang noch höher hinauf gehet , oder ob man die höchste Note ohnedem schon erreichen kann ? Man lese nur was im vorigen Abschnitte am Ende des §. 9. ist erinnert worden : denn eben dieß hat man auch in dieser Applicatur genau zu beobachten ; wenn man sich anders mit den Fingern nicht versteigen will.

§. 8.

Nicht weniger wird auch in dieser Applicatur bald mit dem ersten , bald mit dem zweyten , dritten oder vierten Finger schnell und auf gerathe wohl hinauf gegangen. Hier sind die Beispiele davon :





162 Des achten Hauptstücks, zweyter Abschnitt.

§. 9.

Ganz gemeine Gänge werden oft der Bequemlichkeit wegen in dieser halben Applicatur abgespielt. Z. E.

Man thut aber am allerbesten, wenn man auch den ersten Tact gleich in der Applicatur anfängt. Z. E.

§. 10.

In langsamen Stücken wird manchmal der vierte Finger nicht aus Nothwendigkeit, sondern des gleichen Tones wegen, folglich Zierlichkeit halben gebraucht. Z. E.

Andante.

Die

Segunda parte del capítulo octavo.



§. 9.

Los pasajes más usuales se tocan en esta **posición media** por **comodidad**. Por ejemplo:



La mejor forma de hacerlo es empezar inmediatamente en la **posición** ya en el primer compás. Por ejemplo:



§. 10.

En piezas lentas se usa en ocasiones el cuarto dedo, no por necesidad, sino por ser el mismo tono y, por tanto, por **delicadeza**. Por ejemplo:



Des achten Hauptstücks, zweyter Abschnitt. 163

Die halbe Note (f) könnte freylich wohl auf der (E) Seyte mit dem ersten Finger genommen werden. Allein da die (E) Seyte gegen der (A) Seyte gar zu scharf klinget; so wird der Ton gleicher, wenn man das (f) zwar mit dem vierten Finger nimmt, doch die Hand unverrückt in ihrer Lage läßt, und also auch die Note (e) mit dem vierten Finger greift. Ja die Passage hängt mehr zusammen, und wird singbarer.

§. 11.

Bei Doppelgriffen wird die halbe Applicatur theils aus Nothwendigkeit, theils aber auch aus Bequemlichkeit gebraucht. Man sehe das Exempel:



§. 12.

Viele Gänge, die der halben Applicatur vollkommen eigen zu seyn scheinen, können, und müssen manchmal in der ganzen Applicatur gespielt werden. Z. E.



Das erste Beispiel läßt sich zwar auch in der halben Applicatur abspielen. Das zweyte hingegen will einmal vor allemal in der ganzen Applicatur abgegeigt seyn.

Segunda parte del capítulo octavo.

El Fa blanca podría tocarse perfectamente con el primer dedo sobre la cuerda Mi. Pero como la cuerda Mi suena demasiado estridente respecto a la cuerda La, el sonido resultará más parecido si se toca el Fa con el cuarto dedo dejando la mano quieta en su posición, y la nota Mi también se toca con el cuarto dedo. Pues el pasaje tiene más cohesión y es más cantable.

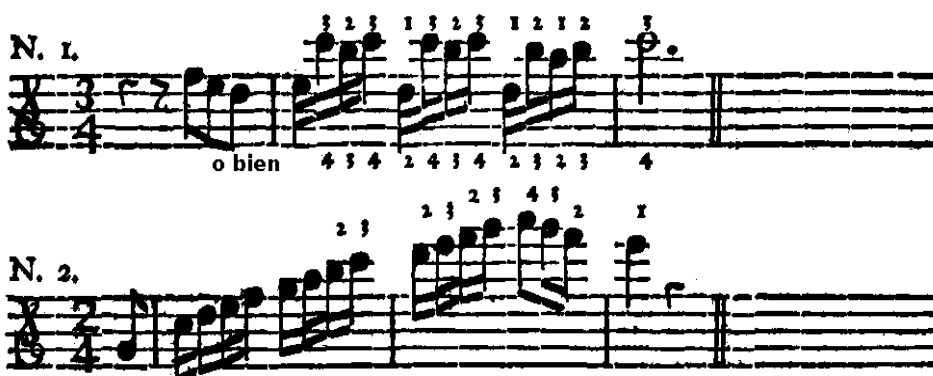
§. 11.

En **notas dobles** se usa la **posición media**, en parte por **necesidad** y en parte también por **comodidad**. Véase el ejemplo:



§. 12.

Muchos pasajes que en la **posición media** parecen completamente diferentes, deben tocarse a veces en la **posición entera**. Por ejemplo:



Mientras que el primer ejemplo puede tocarse también en la **posición media**, el segundo deberá tocarse siempre en la **posición entera**.



164 Des achten Hauptstücks, zweyter Abschnitt.

§. 13.

Wenn in einer Passage die Note (c) auf der (E) Seyte nur allein, und zwar in einem Terz, Quart, Quint oder Sechstsprunge vorkömmt: so bedienet man sich nicht der Applicatur; sondern man läßt die Hand in der natürlichen Lage, und nimmt die (c) Note mit Ausstreckung des vierten Fingers. Z. E.



Manchmal kömmt so gar, und zwar in eben nicht gar langsamem Stücken, der vierte Finger zweymal. Z. E.



Und viele Stücke können entweder in der Applicatur, oder auch ohne Applicatur abgespielt werden. Hier ist ein Beyspiel. Man spiele es in der halben Applicatur; man übe es aber auch ohne Applicatur; in welchem Falle man eben dasjenige zu beobachten hat, was im §. 8. des vorigen Abschnittes ist erinnert worden.



§. 14.

Beym Zurückgehen aus dieser Applicatur in die natürliche Fingerlage hat man eben auf jene Regeln zu sehen, die ich im §. 16. 17. 18. und 19. des vorigen Abschnittes vorgeschrieben habe. Es ist überhaupt leichter aus dieser Applicatur herab zu kommen: weil sie näher an der Fingerlage der gewöhnlichen Spielart liegt als die ganze Applicatur, welche um eine ganze Terze erhöht ist; da die halbe Applicatur nur um einen Ton höher steht.

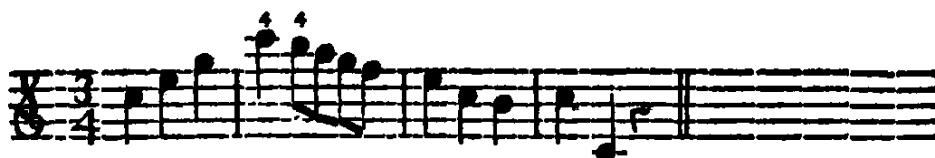
Aus

§. 13.

Cuando en un **pasaje** aparece la nota Do sobre la cuerda Mi en **saltos de tercera, cuarta, quinta o sexta**, no se usa la **posición**, sino que se deja la mano en la posición natural y se toca la nota Do estirando el cuarto dedo. Por ejemplo:



A veces incluso se emplea dos veces el cuarto dedo, concretamente en piezas no muy lentas. Por ejemplo:



Y muchas piezas pueden tocarse en la **posición** o también sin **posición**. He aquí un ejemplo. Tóquese en la **posición** media, pero practíquese también sin **posición**; en ese caso debe observarse lo que se recordó en el **párrafo** octavo del capítulo anterior.



§. 14.

Cuando se vuelve de esta **posición** a la posición natural de los dedos, se deben observar las reglas que prescribí en los párrafos decimosexto, decimoséptimo y decimonoveno del capítulo anterior. En general, es más fácil bajar desde esta **posición** porque está más próxima a la posición de los dedos en la forma natural de tocar que la **posición entera**, que asciende una **tercera** completa; pues la **posición media** sólo está un tono más alta.

Des achten Hauptstücks, zweyter Abschnitt. 165

Aus eben der Ursache kann man allenfals bey geschwinden fortlaufenden Noten, bey ieder Note herab gehen. Ich will eine einzige Passage zum Grunde legen; man übe sie nach der Vorschrift: so wird man aufgelegt bey ieder Note nach Belieben herab zu gehen.

Dies spiele man ganz in der halben Applicatur.

The image shows seven numbered musical exercises (N. 1 to N. 7) on a grand staff (treble and bass clefs). Each exercise is in 2/4 time and consists of a single line of music with a descending melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Exercise N. 1 starts with a 4-fingered note and includes the instruction 'u. f. f.'. Exercise N. 2 includes 'u. f. f.'. Exercise N. 6 includes 'leer.' (empty) for the final note. The exercises demonstrate various ways to descend through the notes of a scale or arpeggio.

Es liegt klar vor Augen, daß bey N. 1. schon bey der zwoten Note herabgegangen wird; folglich wird der vierte Finger zweymal genommen. Bey N. 2. bekommt man den dritten Finger zweymal, und geht im (a) zurück. Bey N. 3. trifft es auf die (g) Note mit dem zweyten Finger. Bey N. 4. tritt man bey dem zweyten (a) zurück. Bey N. 5. kommt man im (g) des zweyten Viertels; Bey N. 6. aber im (f) herab. Und endlich bey N. 7. nimme man

Segunda parte del capítulo octavo.

Por esta misma razón, en notas que se sucedan rápidamente, puede bajarse siempre en cada nota. Como base daré sólo un pasaje; practíquese según la regla: de esta forma se aprenderá a bajar en cada nota a voluntad. Tóquese todo esto en la posición media.

The image displays seven musical exercises, labeled N. 1 through N. 7, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in 2/4 time. Exercise N. 1 starts with a treble clef and a 2/4 time signature, followed by a series of eighth notes with fingerings 4, 3, 2, 1, 2, etc. Exercises N. 2 through N. 7 are also in 2/4 time and feature various rhythmic patterns and fingerings. N. 2 includes fingerings 4, 3, 3 and a fermata. N. 3 includes fingerings 4, 3, 2, 1 and a fermata. N. 4 includes fingerings 4, 3, 2, 1 and a fermata. N. 5 includes fingerings 4, 3, 1, 2 and a fermata. N. 6 includes fingerings 4, 3, 1, 1, 2, 1 and the instruction 'al aire'. N. 7 includes fingerings 4, 3, 2, 1, 2, 1, 4, 1 and a fermata.

Está claro que en *N. 1* se baja ya en la segunda nota; por tanto, el cuarto dedo se usa dos veces. En *N. 2*, el tercer dedo se usa dos veces y retrocede en el La. En *N. 3* se toca la nota Sol con el segundo dedo. En *N. 4* se retrocede en el segundo La. En *N. 5*, se baja en el Sol del segundo tiempo, mientras que en *N. 6* se baja en el Fa. Y, por último, en *N. 7* se toma



166 Des achten Hauptstücks, zweyter Abschnitt.

die erste Note (f) des zweyten Tactes in der natürlichen Lage. Vor allem aber muß man auf die beygefestete Strichart sehen. Man muß allemal die Noten dort zusammen zu schleifen anfangen, wo man von der Applicatur in die gewöhnliche Fingerlage zurück geht; um hierdurch das Ohr der Zuhörer zu betriegen: damit sie nämlich die Abänderung und das schnelle Herabgehen der Hand nicht bemerken. Eben so kann man auch den ersten Tact völlig in der halben Applicatur abspielen, und erst im zweyten Tacte auf so vielerley Art herunter gehen, als man im ersten Tacte zurück gegangen ist. Ich will es doch zur Uebung hersehen, und alsdann zur vermischten Applicatur schreiten.

The image shows five staves of musical notation for a violin exercise. Each staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a 4-measure rest. The notation consists of eighth-note patterns with various fingerings (1-4) and bowing directions (up and down bows) indicated above the notes. The exercise is divided into five measures, each ending with a double bar line.



Des



Segunda parte del capítulo octavo.

la primera nota Fa del segundo compás en la posición natural. Pero, sobre todo, debe observarse el tipo de arco empleado. Las notas deben empezar a ligarse siempre, allí donde se vuelva de la posición a la **posición** usual de los dedos para engañar con ello el oído de los oyentes; pues, con ello, no notarán el cambio y el rápido descenso de la mano. Así podrá tocarse incluso todo el primer compás en la **posición media** y sólo bajar en el segundo de tantas maneras como se retrocedió en el primer compás. Lo presentaré para la práctica y pasaré después a la posición mixta.

The image displays five staves of musical notation for violin, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes, various fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated. Some notes have a small horizontal line above them, likely representing a bowing technique such as a 'pencil bow' or a specific stroke. The staves are connected by a vertical line on the left. The first staff has a double bar line after the second measure. The second staff has a double bar line after the fourth measure. The third staff has a double bar line after the sixth measure. The fourth staff has a double bar line after the eighth measure. The fifth staff has a double bar line after the tenth measure.



## Des achten Hauptstücks dritter Abschnitt.

### Von der zusammengesetzten oder vermischten Applicatur.

#### §. 1.

Die zusammengesetzte oder vermischte Applicatur will ich jene Art des Spielen nennen, wo bald die ganze bald die halbe Applicatur, ist zur Nothwendigkeit, ist zur Bequemlichkeit, und ist zur Zierlichkeit nach Erforderung der Umstände gebraucht wird. Man könnte hiervon unzählige Beispiele beybringen; die aber einem fleißigen Violinisten, bey vor die Handnehmung unterschiedlicher musikalischer Stücke, auch von verschiedener Art vor Augen kommen werden. Wer wollte doch alle die oft recht mit vieler Mühe ausstudierten Passagen hersetzen? Giebt es denn nicht Violinisten, welche in die von ihnen selbst zusammengeschnittenen Solo oder Concerte alle nur erdenkliche Gauckeleyen einfließen? Giebt es nicht andere, die mit den unverständlichsten Passagen alle Tonleitern durchwandern; die unverhohfetesten, seltsamesten und wunderschönsten Bocksprünge anbringen; ja solche widrige Gänge unter einander mischen, die weder Ordnung noch Zusammenhang haben. Die Regeln die ich hier geben kann sind mehrentheils auf ordentliche gut gesetzte Compositionen gerichtet. Die Beispiele sind plattweg und einfältig hingeschrieben, und ein und anderes aus guten Concerten entlehnet.

#### §. 2.

Wenn eine Passage nur um einen Ton steigend oder fallend wiederholet wird; so pflegt man sie allemal mit den nämlichen Fingern abzuspielen, die man bey dem Vortrage derselben anfangs hatte: absonderlich wenn der Gang eine

## **Tercera parte del capítulo octavo.**

### **Sobre la posición compuesta o mixta.**

#### **§. 1.**

Denominaré **posición compuesta** o **mixta** a un tipo de interpretación donde, por exigencia de las circunstancias, se utilizan tanto la **posición entera** como la posición **media** por **necesidad, comodidad y delicadeza**. De esto podrían darse innumerables ejemplos que, por otra parte, se le aparecerán al **violinista** en activo cuando se tope con múltiples obras musicales de diferentes tipos. ¿Quién desearía presentar todos los **pasajes** estudiados con tanto trabajo? ¿Acaso no hay **violinistas** que insertan todo tipo de trucos en sus **conciertos** o **solos** mal escritos? ¿Acaso no hay otros que cambian todas las escalas por **pasajes** incomprensibles, que emplean cambios de ánimo inesperados, extraños y hermosos, y que entremezclan pasajes tan contradictorios que no tienen orden ni coherencia? Las reglas que puedo dar aquí están dirigidas en su mayoría a **composiciones** bien ordenadas. Los ejemplos se han escrito de forma sencilla y algunos se han tomado prestados de buenos **conciertos**.

#### **§. 2.**

Cuando un **pasaje** se repite tono arriba o tono abajo, se procura tocarlo siempre con los mismos dedos que se tuvieron al principio de su interpretación, especialmente si el pasaje

# 168 Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

eine ganze Octav durchläuft, oder wenigstens der erste und vierte Finger bey der Passage nothwendig ist. Z. E.

The musical score consists of three systems of sixteenth-note passages. The first system is divided into three parts: 'halbe Applicatur.' (half articulation), 'ganze Applicatur.' (full articulation), and 'halbe.' (half). The second system is divided into 'ganze.' and 'halbe.' The third system is divided into 'ganze.', 'halbe.', and 'ganze.' Each system includes various fingering numbers (1-4) and asterisks (\*) indicating specific finger placements or hand movements.

Die Finger werden durch die Zahlen sowohl in diesem als in allen den nachfolgenden Beyspielen nur das erstemal durch die ganze Passage angezeigt; in der Folge hingegen wird nur jene Note bemerkt, wo man den Finger aufsetzt, oder wo man mit der Hand wieder zurück geht. Hier ist noch ein dergleichen Exempel; in welchem man mit dem zweyten Finger hinauf und herab zu gehen anfängt (\*).

This musical score shows a single system of sixteenth-note passages. It begins with an asterisk (\*) and includes various fingering numbers (1-4) and an asterisk (\*) at the end of the passage, indicating the start of a movement with the second finger.

Tercera parte del capítulo octavo.

recorre una **octava** completa o, al menos, el primer y el cuarto dedo son necesarios en el **pasaje**. Por ejemplo:

The image displays four staves of musical notation for guitar exercises in 2/4 time. The first staff is divided into three sections: 'media posición' (half position), 'posición entera' (full position), and 'media' (half). The second staff is divided into 'entera' (full) and 'media' (half). The third staff is divided into 'entera' (full), 'media' (half), and 'entera' (full). The fourth staff is labeled 'media' (half). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Asterisks (\*) are placed above certain notes in the first and second staves, indicating specific fingering or hand placement points.

Tanto en éste como en los próximos ejemplos, los dedos se indican con números a lo largo de todo el pasaje sólo la primera vez, mientras que en las siguientes sólo se señala la nota donde se coloca el dedo o donde se regresa de nuevo con la mano. He aquí otro ejemplo similar en el que se empieza a subir y bajar con el segundo dedo (\*).

The image shows a single staff of musical notation for a guitar exercise in 2/4 time. The exercise begins with an asterisk (\*) above the first note, indicating the starting point for the second finger. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) above the notes. A second asterisk (\*) is placed below the staff at the end of the exercise.



§. 3.

Manchmal wird eine Passage in dem nämlichen Tone wo man sie ausläßt wieder angefangen; nur daß ein anderer Finger genommen wird. 3. E. (\*)



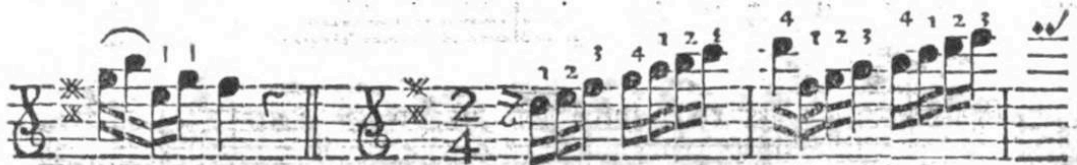
170. Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

Man kann aber auch so herunter gehen. 3. E.

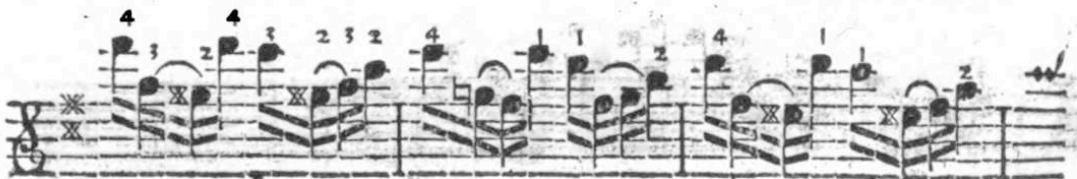


§. 4.

Sehr oft bleibt zwar die nämliche Passage: sie geht aber nicht Stufenweise hinauf; sondern durch Sprünge. 3. E.



auf der (A) Seite.









§. 5.

Es gibt aber auch Passagen, in welchen die Töne nicht durch eine ordentliche Abwechslung der Finger können genommen werden. Diese sind die schweresten Passagen. Man muß die darinnen vorkommenden Noten theils durch gähes Hinauffahren mit der Hand, theils durch Ausstreckung der Finger meistentheils auf gerathe wohl erwischen. Wer nun etwas besonders auf der Violin in schweren Stücken mit der Zeit zu Tage legen will, der muß sich von guten Meistern Concerte anschaffen, solche wohl ausstudiren und fleißig üben. Ich will ein paar Beyspiele hersehen.



Man kann aber auch bey der halben Note des zweyten Tactes (\*) mit dem Finger in die ganze Applicatur zurück gehen. Z. E.



§ 2

Wer



Tercera parte del capítulo octavo.



§. 5.

También hay **pasajes** en que las notas no pueden tocarse con una alternancia ordenada de los dedos. Éstos son los **pasajes** más difíciles. Las notas contenidas en ellos deben acertarse generalmente de forma insegura, en parte subiendo la mano repentinamente y en parte estirando los dedos. Quien desee lograr con tiempo algo excepcional de su **violín** en pasajes difíciles, deberá apropiarse de **conciertos** de buenos maestros, estudiarlos bien y diligentemente. Daré algunos ejemplos.



Pero también se puede volver con el segundo dedo a la **posición** entera en la blanca del segundo compás (\*).

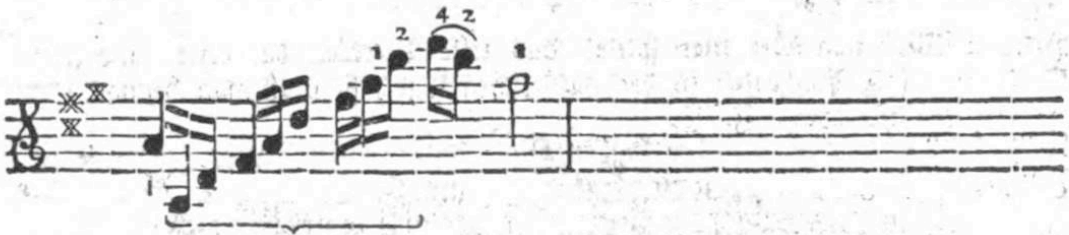


172 Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

Wer eine grosse Faust hat thut sehr gut, wenn er in der ganzen Applicatur bleibt, und durch Ausdehnung der Hand mit dem dritten Finger die Note (b) mit dem vierten aber die (f) Note nimmt. Z. E. (\*\*)



Man mag aber auch so gar mit dem zweyten Finger in die (b) Note springen; ja eine grosse Hand mag sie, ohne den ersten Finger von der (a) Note wegzulassen, erreichen. Ich setze dergleichen Dinge zur Uebung her. Man lernet dadurch die Finger wohl ausstrecken: und wenn man eine Passage auf vielerley Art abzuspielen übet; so setzet man sich in mehrere Sicherheit sie auf eine oder die andere Art richtig heraus zu bringen.



Hier sind noch andere dergleichen Beispiele:



oder

Tercera parte del capítulo octavo.

Quien tenga el puño grande hará muy bien en permanecer en la **posición entera** y, estirando la mano, tomar la nota Re con el tercer dedo y la nota Fa con el cuarto. Por ejemplo (\*\*):



Pero incluso también se puede saltar con el segundo dedo a la nota Re, pues una mano grande podrá alcanzarla sin que el primer dedo abandone la nota La. Doy estas mismas cosas como ejercicio. Con ello se aprende a estirar bien los dedos. Y cuando se practica un **pasaje** según muchas formas de tocar, con seguridad, de uno u otro modo, uno se pondrá en situación de tocarlo bien.



He aquí otros ejemplos similares

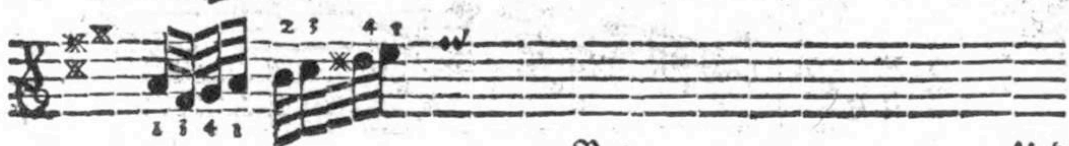




Diese Passage fängt sich auf der (D) Seite an.



Gesetzter Weise nun aber man spielete das erste Viertel des ersten und zweyten Tactes ohne Applicatur in der natürlichen Lage; so muß man dennoch nicht ins Stecken gerathen: Z. E.



Tercera parte del capítulo octavo.

o bien

o bien

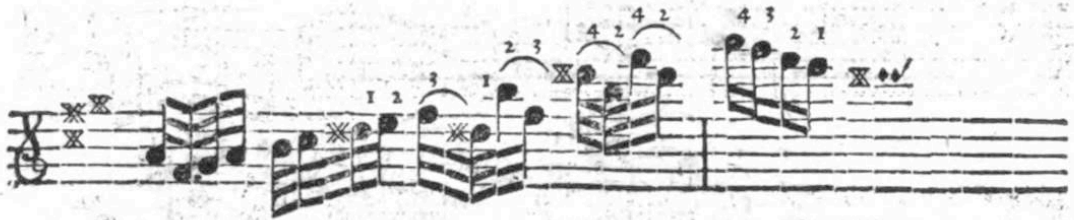
Este pasaje se comienza sobre la cuerda Re

De forma establecida, el primer tiempo del primer y segundo compás se toca sin posición en la posición natural, por lo que, además, no habrá que retrasarse. Por ejemplo:



174 Des achten Hauptstücks, Dritter Abschnitt.

Und warum soll man es denn nicht auch auf die folgende Art üben? Es geschieht nicht ohne Nutzen, wenn man also fortfährt:



Oder auch endlich gar so:



Man thut freylich am besten, wenn man in der Applicatur bleibt. Die erste Vortragsart dieser Passage ist also die natürlichste: allein die übrigen muß man des Nutzens halben üben. Denn manchmal sind dergleichen gähe Sprünge unentbehrlich: Und wie geschieht alsdann einem der sie nicht geübet hat? Eben so geht es mit der Ausdehnung der Finger. Hier sind noch Beispiele zur Uebung.



Tercera parte del capítulo octavo.

Y, ¿por qué no practicarlo también de la siguiente manera? No será falta de utilidad seguir de esta forma:



O, por último, también así:



Lo mejor es permanecer en la **posición**. Así pues, la primera forma de interpretar este **pasaje** es la más natural: pero las siguientes se deben practicar por su utilidad. Pues, en ocasiones, estos saltos rápidos son imprescindibles. Entonces, ¿qué ocurre con alguien que no los haya practicado nunca? De igual modo ocurre con el estiramiento de los dedos. He aquí más ejemplos para la práctica.



auf der (A) Seyte.

## §. 6.

Gleichwie man in allen Gattungen der Applicatur den vierten Finger oft sehr ausstrecken muß; eben so muß man in der vermischten Applicatur auch oft den ersten Finger zurück ziehen, ohne die Lage der übrigen Finger zu ändern. Hierbey hat man sonderheitlich auf den vierten Finger zu sehen, den man stark niederdrücken, und nicht aufheben muß; wenn sich gleich der erste Finger abwärts beweget. Man besehe ein Beyspiel:

Tercera parte del capítulo octavo.

Sobre la cuerda La

§. 6.

De igual modo que a menudo debe estirarse mucho el cuarto dedo en todos los tipos de **posiciones**, también en la **posición mixta** debe retrocederse el primer dedo sin modificar la posición de los restantes dedos. Con ello debe observarse especialmente el cuarto dedo, que debe presionarse fuertemente hacia abajo y no levantarse cuando el primer dedo se mueva al mismo tiempo hacia abajo. Véase un ejemplo:



## §. 7.

Die Tonart, in welcher eine Passage gesetzt ist, muß man hauptsächlich beobachten. Und gleichwie eine Passage entweder in einer Tonart bleibt, oder in die Nebentöne austritt; eben so muß man die Hand nach Veränderung der Umstände bald ändern bald liegen lassen. Es liegt aus den beygebrachten Exempeln klar zu Tage: daß man meistens auf die höchste Noten den vierten, auf die unterste aber den ersten Finger bringen muß. Man muß demnach die übrigen Finger darnach einrichten. Wenn man nur auf den Umfang der Octav sieht; so ist es gar nicht schwer. Z. E.



Tercera parte del capítulo octavo.



§. 7.

Debe observarse necesariamente la tonalidad en que está un **pasaje**. Y, al igual que un **pasaje** permanece en una tonalidad o se va a los tonos vecinos, de igual modo deberá modificarse o dejar la mano según cambien las circunstancias. De los ejemplos dados resulta claro que, en general, debe usarse el cuarto dedo en las notas más agudas y el primer dedo en las más graves. Por tanto, los demás dedos deberán ordenarse según esto. No resulta difícil si se considera la amplitud de la **octava**. Por ejemplo:



Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt. 177

Ich will noch ein paar Beispiele hersehen, und zu mehrerer Deutlichkeit dieselben am Ende in etwas erklären.

N. 1.

N. 2.

N. 3.

Auf der (A) Seyte.

Tercera parte del capítulo octavo.

Daré un par de ejemplos y, para mayor claridad, los explicaré al final.

The image displays three musical exercises, labeled N. 1, N. 2, and N. 3, written for guitar. Each exercise is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).  
- **N. 1:** Written in 3/4 time. It consists of a single line of music with various fingerings (1, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 1) and slurs. The piece ends with a double bar line and repeat dots.  
- **N. 2:** Written in common time (C). It consists of two lines of music. The first line has fingerings 1, 2, 3, 2, 1. The second line has fingerings 1, 2, 3, 4, 1. It ends with a double bar line and repeat dots.  
- **N. 3:** Written in 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line has fingerings 2, 4, 4, 2, 4, 2, 2, 1, 4, 4, 3, 2, 1. The second line has fingerings 4, 3, 2, 3, 2, 4, 1, 1, 3, 1, 2. It includes a flat symbol (b) and a specific instruction: "Sobre la cuerda La" (On the La string). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

178 Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

In dem ersten Beispiele nimmt man, nach der Regel, die oberste Note (f) im dritten Tacte mit dem vierten Finger; man ändert aber schon im dritten Viertel eben dieses Tactes die ganze Hand, und man beweget sie abwärts: weil die Passage im (a) schliesset; wozu der erste Finger, um die übrigen Noten mit Bequemlichkeit zu nehmen, unumgänglich nothwendig ist.

Im zweyten Exempel wechselt man im letzten Viertel des ersten Tactes mit dem zweyten und dritten Finger, und rücket mit der Hand hinauf, um die höchste Note (a) richtig zu nehmen: im Zurückgehen hergegen springet man allezeit mit dem ersten Finger auf die untersten Noten (e) (c) und (a) zurück.

Die oberste Note im dritten Beispiele wird abermal mit dem vierten Finger genommen, und man geht, ohne die Lage der Hand zu ändern, aus dem (c) durch die kleine Septime ins (f). Weil aber der erste und zweyte Tact auch noch anders kann gespielt werden: so will ich es zur Übung hersehen.

Tercera parte del capítulo octavo.

The image displays three musical staves illustrating guitar techniques. The first staff shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The second staff, labeled 'N. 4.', shows a sequence of notes with fingerings 1, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The third staff, labeled 'o bien', shows an alternative fingering for the same sequence: 1, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 2, 1.

Según la regla, en el **primer** ejemplo, la nota superior (Fa) del tercer compás se toca con el cuarto dedo, pero con el tercer tiempo de este mismo compás se cambia ya la mano entera y se mueve hacia abajo porque el **pasaje** acaba en La, para lo cual el primer dedo se hace estrictamente necesario para tomar cómodamente las restantes notas.

En el **segundo** ejemplo, en el último tiempo del primer compás se cambia por los dedos segundo y tercero y se inclina la mano hacia arriba para coger correctamente la nota más aguda (La). Por el contrario, cuando se vuelve, se salta siempre hacia atrás con el primer dedo sobre las notas más graves Mi, Do y La.

La nota más alta del **tercer** ejemplo se toca siempre con el cuarto dedo y se va una **séptima** menor desde el Do hasta el Fa sin modificar la posición de la mano. Pero como, por otra parte, el primer y segundo compás pueden tocarse también de otra forma, lo pondré como ejercicio.



In dem vierten Exempel wird bey dem mittleren und hohen Dis der erste Finger gebraucht, das Hinaufgehen dadurch zu erleichtern, und durch das Ausstrecken des vierten Fingers die höchste Note zu erreichen. Da aber bey der vorletzten Note der erste Finger muß genommen werden; denn sie ist bey dem Schluß der Passage die tiefere Note: so wird bey dem Hinaufgreifen mit dem vierten Finger keinesweges die ganze Hand nachgerücket; sondern der vierte Finger wird nur ausgestreckt, und die (a) Note mit dem vierten, die (f) Note aber wieder mit dem dritten Finger genommen.

§. 8.

Es giebt noch Zufälle, wo die vermischte Applicatur unentbehrlich ist. Z. E. Bey Doppelgriffen kann man sie manchmal nicht vermeiden. Hier ist ein Beyspiel:

Tercera parte del capítulo octavo.

Two musical staves illustrating fingering alternatives for a passage. The top staff begins with a forte (f) dynamic marking and includes fingerings: 1 3 1, 4 3 1, 4 2, 4 4 2 4, b 2, 2 1 4. The bottom staff, labeled "o bien", shows an alternative fingering: 1 3 1, b 3, 3 2 4. Both staves conclude with a fermata and a double bar line.

En el **cuarto** ejemplo, en los **Re sostenido** central y agudo se usa el primer dedo para facilitar la subida y para alcanzar la nota más aguda con el estiramiento del cuarto dedo. Pero como en la penúltima nota debe tomarse el primer dedo, pues es la nota más grave hasta el final del **pasaje**, cuando suba el cuarto dedo no se desplazará toda la mano, sino que sólo se estirará el cuarto dedo y se tocará la nota la con el cuarto dedo y La nota Fa de nuevo con el tercer dedo.

§. 8.

Existen además casos en los que es inevitable la **posición mixta**. Por ejemplo, en **notas dobles**, en ocasiones no puede evitarse. He aquí un ejemplo.

Two musical staves illustrating double notes with mixed fingering. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time. Fingerings are indicated for each note in the doublets.

The first three staves of music show intricate fingering. The first staff includes a double bar line with an asterisk (\*). The second staff also begins with an asterisk. The third staff contains the word "leer" above a measure, indicating a natural or empty string position. Various fingerings (1-4) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout.

§. 9.

Auch in den Doppelgriffen wird oft der vierte Finger ausgestreckt; die Hand bleibt aber unverrückt in ihrer Lage. B. C. (\*)

The fourth and fifth staves illustrate double fingering. The fourth staff is in 2/4 time and shows two notes per beat with different fingerings. The fifth staff is in common time (C) and shows a similar pattern. An asterisk (\*) is placed above a measure in the fifth staff to highlight the technique.

Die unteren Noten werden durchaus ohne Applicatur gespielt.

§. 10.

Tercera parte del capítulo octavo.

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a sequence of chords and melodic lines with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues the piece with similar notation, including a double bar line. The third staff starts with a 3/4 time signature and includes the instruction 'al aire' above the notes, indicating a natural harmonics section. The notation is dense with notes and includes many fingering indications throughout.

§. 9.

También en **notas dobles** se estira el cuarto dedo mientras que la mano permanece quieta en su posición. Por ejemplo (\*):

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 2/4 time and features several double notes (beamed eighth notes). Fingering numbers are placed above the notes, and a star symbol (\*) is placed below the first double note to indicate the specific technique being demonstrated. The second staff continues the piece with similar notation, including a common time signature (C) and a treble clef. The notation shows the application of the technique on various double notes.

Las notas inferiores se tocan completamente sin posición.



# Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

## §. 10.

Es wird auch der erste Finger abwärts bewegt; wo dann der dritte oder vierte Finger liegen bleiben, oder an seinen Ort richtig' gebracht werden, oder auch in der Folge nachgerücket werden muß. Z. E.

Hier bleibt der vierte Finger oben liegen.

Man muß hier den vierten Finger rein hinaufzusehen sich befeßigen.

Der dritte Finger wird nachgerücket.



Tercera parte del capítulo octavo.

§. 10.

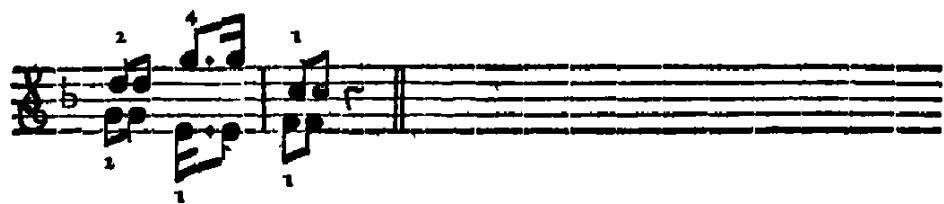
El **primer** dedo también se mueve hacia abajo; entonces, el tercer o el cuarto dedo deben permanecer, llevarse hasta su lugar correcto o desplazarse también a continuación. Por ejemplo:



Aquí, el cuarto dedo permanece arriba.



Aquí hay que esforzarse por colocar afinado el cuarto dedo.



Se desplaza el tercer dedo.



§. 11.

Ja man muß manchmal zweene Finger wegstrecken, die Hand aber nicht ändern. Wie z. E. in den folgenden zweyen Beyspielen der zweyte und vierte Finger aus der Applicatur ganz allein hinauf in eine andere, und dann gleich wieder zurück gehen; der erste Finger aber immer in seiner Lage bleibt.



§. 12.

Bei einer oder zwey Noten läßt sich in Doppelgriffen oft die leere Seite brauchen: allein wenn ich die Wahrheit sagen will, so gefällt es mir nicht sonderlich. Die leeren Seiten sind gegen den gegriffenen im Klange zu sehr unterschieden, und eben die daraus entstehende Ungleichheit beleidiget die Ohren der Zuhörer. Man versuche es nur selbst. Hier ist ein Exempel.



§. 13.

§. 11.

En ocasiones hay que estirar dos dedos pero no modificar la mano. Como, por ejemplo, en los dos ejemplos siguientes, el segundo y el cuarto dedo suben completamente solos de una **posición** a otra y a continuación regresan, mientras que el primer dedo permanece siempre en su posición.



§. 12.

En notas dobles, en una de las dos notas puede usarse la cuerda al aire. Sin embargo, a decir verdad, no me gusta especialmente. Las cuerdas al aire son muy diferentes en sonido respecto a las cuerdas pisadas y, concretamente, la diferencia que surge molesta al oído de los oyentes. Pruébelo uno mismo. He aquí un ejemplo:



§. 13.

Man bedient sich aber auch der vermischten Applicatur zur Bequemlichkeit: um nämlich alles näher aneinander in die Hand zu bekommen, und dem unnöthigen Auf- und Absteigen vorzubiegen. Z. E.

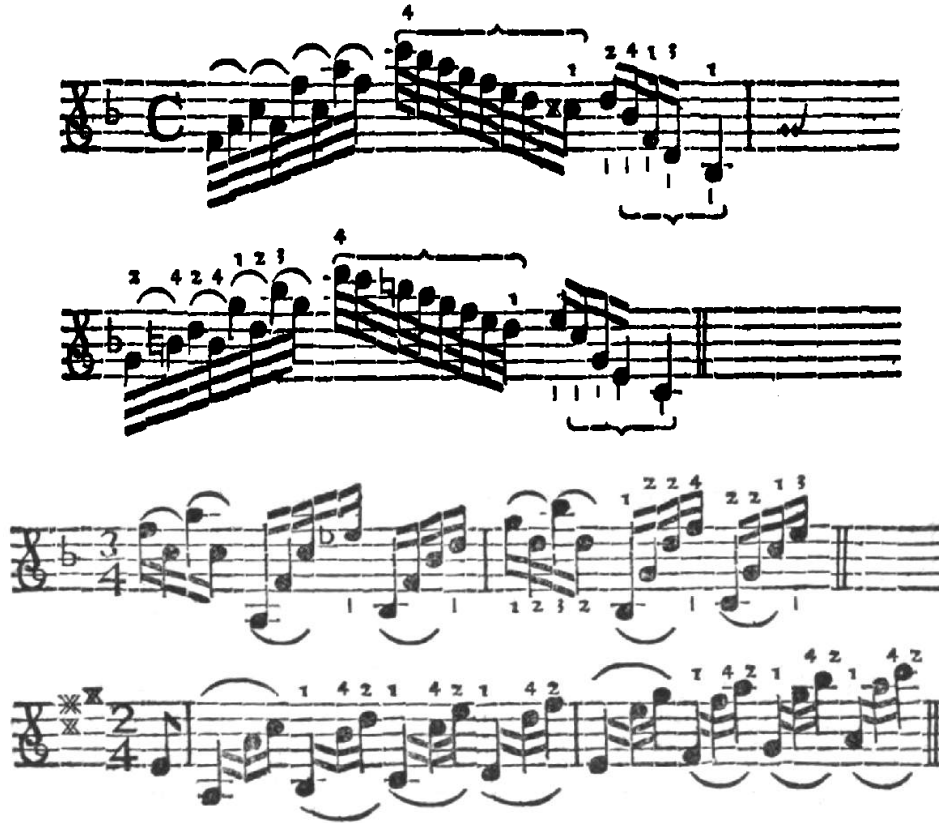
§. 14.

Viele Passagen könnte man zwar ohne den Gebrauch der Applicatur platt wegspielen. Allein der Gleichheit des Klanges zu Lieb braucht man die Applicatur: folglich aus Zierlichkeit. Z. E.

Man

§. 13.

Sin embargo, la **posición** mixta se usa por **comodidad**, para tener todo más cerca de la mano y evitar las subidas y bajadas innecesarias. Por ejemplo:



§. 14.

Muchos **pasajes** podrían tocarse simplemente sin el uso de la **posición**. Sin embargo, la **posición** se utiliza por cuidado de la igualdad del sonido, es decir, por **delicadeza**. Por ejemplo:



184 Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.



Man könnte hier schon bey der (g) Note (\*) herabkommen: allein man bleibt nicht nur da oben; sondern, nachdem man im fünften Tacte herab gegangen ist, so geht man im sechsten Tacte wieder hinauf. Eben dieß geschieht im siebenden und achten Tacte. Da nun, vom vierten Tacte an, alles auf einer Seyte gespielt wird; so erhält man durch diese Gleichheit des Klanges einen angenehmeren Vortrag.

§. 15.

In diesen Abschnitt gehört auch jene Verlegung der Finger, die man, dem gemeinen Weidspruche nach, die **Überlegung** nennet. Man muß sich dieser Art sehr oft in Doppelgriffen, oder auch bey schnell fortlaufenden Noten bedienen: wenn nämlich zwei Noten zusammen, oder aber gleich nacheinander treffen, die zwar der Lage nach mit gleichen Fingern sollten genommen werden, durch die Erhöhungs-, oder Erniedrigungs-Zeichen hingegen so einander entgegen sind; daß man jede derselben mit ihrem besondern Finger abspielen muß. In solchem Falle wird anstatt des dritten Fingers der vierte, statt des zweyten der dritte, und anstatt des ersten der zweyte Finger genommen, und dieser über ienen hingelegt. Daher kömmt denn auch das Wort **Überlegung**. Man muß aber rein greifen. Hier sind Beispiele.



Tercera parte del capítulo octavo.



Aquí podría bajarse ya en la nota Sol (\*), pero no sólo se permanece arriba, sino que, después de haber bajado en el quinto compás, en el sexto compás se vuelve a subir. Esto mismo ocurre en los compases séptimo y octavo. Como a partir del cuarto compás todo se toca sobre una cuerda, mediante esta igualdad del sonido se logrará una interpretación agradable.

§. 15.

En este **párrafo** se incluye también un desplazamiento de los dedos que se denomina **superposición** según la expresión popular. Esta forma debe usarse a menudo en notas dobles o también en notas que se suceden rápidamente. Es decir, cuando se dan dos notas seguidas o también una detrás de otra que, por la posición, deberían tocarse con dedos iguales pero que, por los signos de alteración ascendentes y descendentes, son tan diferentes entre sí que cada una de ellas debe tocarse con su dedo particular. En ese caso, en lugar del tercer dedo se toma el cuarto, en lugar del segundo, el tercero, y en lugar de primero, el segundo, que se apoya sobre aquél. De aquí viene la palabra **superposición**. Pero debe tocarse afinado. He aquí algunos ejemplos:





§. 16.

Es giebt noch einige andere Figuren, wo allemal drey Noten über einander stehen, die man in einem Bogenstriche auf einmal zusammen nehmen muß. Da muß man nun manchmal mit der ganzen Hand auch so gar aus der natürlichen Lage zurück weichen. Man besehet das Beyspiel.



§. 17.

Den Regeln dieser vermischten Applicatur sind auch die aus drey Noten bestehenden übrigen Griffe meistens unterworfen. Z. E.



Tercera parte del capítulo octavo.



§. 16.

Existen todavía algunas otras **figuras** donde hay siempre tres notas superpuestas que deben tocarse a la vez en un mismo arco. En este caso, a veces se debe abandonar incluso la posición natural con toda la mano. Véase el ejemplo:



§. 17.

Las reglas de esta **posición mixta** también están supeditadas en gran parte a los restantes acordes compuestos de tres notas. Por ejemplo:





The musical score consists of four systems, each labeled with a number (N. I. to N. IV.). Each system shows a sequence of chords on a grand staff (treble and bass clefs). Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Some notes have asterisks or crosses above them, likely indicating specific articulation or fingering points. The examples illustrate various techniques for playing chords, including mixed applicature and fingerings for specific fingers like the fourth and first.

Das erste Exempel behält durch die ganze Passage den ersten, zweyten und vierten Finger. Die andern zwey unter N. I. stehenden Beispiele gehen durch die vermischte Applicatur. Bey N. II. ist die Überlegung angebracht, wovon erst im §. 15. ist gesprochen worden. In den zwey Beispielen unter N. III. steckt die Ausstreckung des vierten Fingers, die wir vorher im §. 9. schon berührt haben. Und endlich wird nach der im zehenden Paragraph angezeigten Art in dem Beispiele N. IV. der erste Finger zurück gezogen.

## §. 18.

Nun kommen wir noch auf eine Spielart, bey der man sich mehrentheils der vermischten Applicatur bedienen muß. Es sind jene gebrochene Accorde,



Tercera parte del capítulo octavo.

The image displays four staves of musical notation for guitar. The first staff is labeled 'N. II.' and shows a sequence of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 4) and dynamic markings (\*). The second staff is labeled 'N. III.' and features a 2/4 time signature, a key signature of one flat, and fingerings (2, 4, 3, 4) with dynamic markings (\*). The third staff is labeled 'N. IV.' and includes a common time signature (C), a key signature of one flat, and fingerings (2, 1, 2, 1, 4, 3, 4, 3) with dynamic markings (\*). The fourth staff continues the musical passage with various fingerings and dynamic markings.

El primer ejemplo mantiene los dedos **primero, segundo y cuarto** a lo largo de todo el pasaje. Los otros dos ejemplos pertenecientes al *N. I.* utilizan la **posición mixta**. En *N. II.* se ejecuta la **superposición** de la que se habló en el párrafo decimoquinto. En los dos ejemplos de *N. III.* figura la **extensión** del cuarto dedo, que ya tratamos arriba en el párrafo noveno. Y, por último, en el ejemplo *N. IV.* se retira el primer dedo según la forma indicada en el **párrafo décimo**.

§. 18.

Llegamos ahora a una forma de interpretación en la que debe usarse mayoritariamente la **posición mixta**. Son los **acordes rotos**,





188 Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

und so fort.





The musical score consists of four systems of music. The first system features a treble clef and a 4/4 time signature, with a melodic line in the upper voice and a bass line. The second system continues the melodic line with some rests. The third system is marked '4 3 1 Allermal (E) leer.' and shows a sequence of chords with fingerings. The fourth system continues with more chords and fingerings, ending with a double bar line.

§. 19.

In diesen Beyspielen findet man die Ueberlegung; dann das Ausstrecken und Zurückziehen eines, und auch oft zweener Finger zugleich. Man findet ferner das ordentliche Hinauf- und Herabgehen durch die vermischte Applicatur: und endlich findet man auch etwelche Veränderungen in der Arpeggierung. Wie das Arpeggio in dem ersten Tacte eines jeden Exempels angezeigt ist; so muß man in der Folge der über einander gesetzten Noten fortfahren. Es sind diese wenige Beyspiele freylich nur ein Schattenriß aller möglichen Veränderungen sowohl dieser Applicatur, als der gebrochenen Accorden: Doch wann ein Anfänger diese rein abspielen kan, so hat er einen

Tercera parte del capítulo octavo.

4 3 1 Siempre Mi al aire

§. 19.

En estos ejemplos se ve la **superposición**; a continuación, el **estirar** y **retirar** de un dedo y también de dos dedos al mismo tiempo. En la **posición mixta** se encuentra también el correcto subir y bajar; y, por último, también se encuentran algunas modificaciones en el **arpegiado**. Del modo que se muestra el **arpeggio** en el primer compás de cada ejemplo, así se debe seguir en la continuación de las notas superpuestas. Estos pocos ejemplos son sólo una sombra de todas las posibles modificaciones tanto de esta **posición** como de los **acordes rotos**. Pero si un principiante puede tocarlos afinados, habrá sentado

so guten Grund geleyet, daß er sehr wenig Beschweriß finden wird alles, was ihm vergleichen vorkömmt, bald richtig und rein vorzutragen.

## §. 20.

Zum Beschlusse dieses Hauptstückes muß ich noch eine nützliche Beobachtung einschalten, die ein Violinist bey Abspielung der Doppelgriffe machen kann: um mit gutem Tone, kräftig und rein zu spielen. Es ist un widersprechlich, daß eine Seyte, wenn sie angeschlagen oder gestrichen wird, eine andere ihr gleichgestimmte Seyte auch in Bewegung setze (*b*). Dieß ist aber nicht genug. Ich hab die Probe auf der Violin, daß bey dem Zusammenstreichen zweener Töne auch so gar bald die Terz, bald die Quint, bald die Octav u. s. f. von sich selbst auf eben dem nämlichen Instrumente dazu klinge. Dieses dienet nun zur untrüglichen Probe, womit sich jeder selbst prüfen kann, ob er die Töne rein und richtig zu spielen weiß. Denn wenn zweene Töne, wie ich sie unten anzeigen werde, gut genommen und recht aus der Violin, so zu reden, heraus gezogen werden; so wird man zu gleicher Zeit die Unterstimme in einem gewissen betäubten und schnarrenden laut gar deutlich hören: sind die Töne hingegen nicht rein gegriffen, und einer oder der andere nur um ein bißchen zu hoch oder zu tief; so ist auch die Unterstimme falsch. Man versuche es mit Geduld: und wer sich gar nicht darein finden kann, der spiele anfangs auch die schwarze Grundnote, und nähere die Geige dem Gehör, so wird er bey dem Abspielen der zwey oberen Noten eben diese untere schwarze Note dazu schnarren hören. Je näher man die Violin an das Ohr hält, je mehr darf man den Strich mäßigen. Vor allem aber muß die Violin gut bezogen und rein

(*b*) Daß dieß eine den Alten schon bekannte Sache war, sagt uns Aristides Quintilianus Lib. 2. de Musica mit diesen Worten: Si quis enim in alteram ex duabus Chordis eundem Sonum edentibus parvam imponat ac levem stipulam; alteram autem longius inde tentam pulset, videbit Chordam stipula onustam evidentissime una moveri. Es läßt sich auch eine andere Probe machen. Man hänge ein Geiginstrument, dessen Seyten nicht etwa gar zu sehr ange-spannet sind, nahe zu einer Orgel; so wird man, wenn die Töne, welche die leeren Seyten des Geiginstruments haben, auf der Orgel berührt werden, zu gleicher Zeit die leeren Seyten auch, obwohl unberührt, mit klingen hören, oder wenigst eine starke Bewegung derselben bemerken. Oder man geige auf einer nicht zu stark bezogenen, und etwas tief gestimmten Geige das (*g*) mit dem dritten Finger auf der (*D*) Seyte; so wird sich die leere (*G*) Seyte gleich selbst bewegen.

### Tercera parte del capítulo octavo.

tan buena base que tendrá poca dificultad en interpretar pronto correcta y afinadamente todo lo similar con que se encuentre.

#### §. 20.

Para acabar este capítulo debo hacer todavía una útil observación que podrá hacer un **violinista** al tocar las **notas dobles** para tocar con buen sonido, fuerte y afinado. Es irreprochable que cuando una cuerda se golpea o se frota, hace que otra cuerda con la misma afinación entre en movimiento<sup>(b)</sup>. Pero esto no es suficiente. La prueba está en el **violín**, en el que, al frotar juntos dos tonos, suena tanto la **tercera**, la **quinta**, la **octava**, etc. por sí misma en el mismo instrumento. Esto sirve como prueba inequívoca con la que cada cual puede comprobar si sabe tocar las notas afinada y correctamente. Pues, como señalo más abajo, cuando se producen o, por así decirlo, se sacan dos tonos correctamente del **violín**, al mismo tiempo se escuchará claramente la voz inferior con un cierto sonido ensordecido y vibrante. Pero, si, por el contrario, los tonos no se han tomado afinados, y uno u otro está aún un poco alto o bajo, también la nota inferior será incorrecta. Pruébese con paciencia y, quien no pueda encontrarlo así, que toque al principio también la nota fundamental ennegrecida y acerque el violín al oído, pues de esta manera oírás también vibrar esta nota baja ennegrecida al tocar las dos notas superiores. Cuanto más cerca de la oreja se sostenga el **violín**, más se podrá moderar el arco. Pero, sobre todo, el **violín** debe estar bien encordado y

---

<sup>(b)</sup> Esto es algo que ya conocían los antiguos. Arístides Quintiliano nos dice en *Sobre la Música*, Libro II: *Porque si alguien excita levemente un sonido idéntico en una de las dos cuerdas mientras pulsa la otra continuamente, verá claramente cómo se mueve la cuerda excitada*. Se puede hacer también otra prueba. Cuélguese cerca de un órgano un instrumento de cuerda, cuyas cuerdas no estén demasiado tensadas; entonces, cuando se toque en el órgano, las notas de las cuerdas al aire del violín, sonarán con ellas también las cuerdas al aire, sin tocarse, o al menos se percibirá un fuerte movimiento en ellas. O frótese en un violín no demasiado tensado y afinado algo bajo, el Sol con el tercer dedo sobre la cuerda Re: entonces la cuerda Sol al aire se moverá por sí misma.



Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt. 191

rein gestimmt seyn. Hier sind einige Proben davon. Man sieht daraus wie gewaltig der harmonische Dreyklang (trias harmonica) ist. Z. E. Wenn die zwo Noten eine kleine Terze von einander abstehen; so hört man unten die grosse Terz oder Decime darzu: Es macht also einen wohl zusammenstimmen- den Dreyklang.



Wenn hingegen die zwo Noten ein grössere Terze betragen; so hört man die Octav zur untern Note.



Stehen die 2. Töne eine natürliche Quart von einander; so höret man zur un- tern Note die Quint.



Sind die zwo Noten um eine kleine Sechste von einander, so höret man die grössere Terz, oder Decime.



Bei der grössern Sechste klinget unten die Quint.



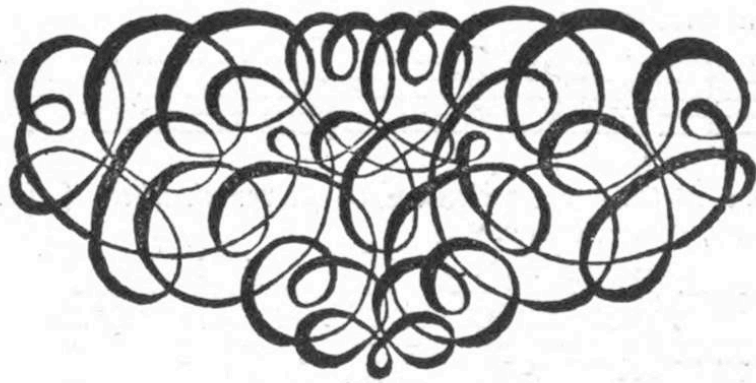
Man





192 Des achten Hauptstücks, dritter Abschnitt.

Man höret es noch deutlicher, wenn man einige Doppelgriffe gleich nach einander nimmt: denn da fällt die Abänderung dieser schnarrenden Töne mehr in die Ohren. 3. E.



Das

Tercera parte del capítulo octavo.

Se escucha todavía más claro si se tocan varias notas dobles seguidas, pues entonces la variación de esos sonidos vibrantes llama más la atención al oído. Por ejemplo:







# Das neunte Hauptstück.

Von den Vorschlägen, und einigen dahin gehörigen Auszierungen.

§. 1.

Die Vorschläge sind kleine Nötchen, die zwischen den gewöhnlichen Noten stehen, aber nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie sind von der Natur selbst dazu bestimmt die Töne mit einander zu verbinden, und eine Melodie dadurch singbarer zu machen. Ich sage: von der Natur selbst. Denn es ist unlaugbar, daß auch ein Bauer sein Bauernlied etwa also mit Vorschlägen

schliesset:  da es doch im Grunde nur so heißt:

 Die Natur selbst reißt ihn mit Gewalt dahin. Gleichwie oft der einfältigste Bauer in Figuren und Schlüssen redet, ohne es selbst zu wissen.

Die Vorschläge sind bald Dissonanten (a); bald sind sie eine Wiederholung der vorigen Note; bald eine Auszierung einer leeren Melodie, und eine Belebung eines schläfrigen Satzes; und endlich sind sie dasjenige, was den Vortrag zusammen hänget.

Es ist demnach eine Regel ohne Ausnahme: Man trenne den Vorschlag niemals von seiner Hauptnote, und nehme sie allezeit an einem Bogenstriche.

(a) Wer nicht weiß, was ein Dissonant ist; dem will ich es sagen: ja ich darf ihm nur die Consonanten nennen. Die Consonanten sind der Einklang, die grössere Terz und auch die kleinere, die Quint, die Sechste und die Octav. Die Dissonanten sind alle die anderen Intervallen die man im §. 5. des dritten Hauptstückes nachsehen mag. Die Abtheilung der Consonanten und Dissonanten, und alles übrige gehört zu der Sektunst.

## Capítulo noveno.

### Sobre las apoyaturas y algunos adornos relacionados.

#### §. 1.

Las **apoyaturas** son pequeñas notitas que se sitúan entre las notas corrientes pero que no se incluyen en el cómputo del compás. Por naturaleza, sirven para unir las notas entre sí y, con ello, hacer más cantable una **melodía**. Y digo **por naturaleza**, pues es inevitable que un granjero acabe su canción con **apoyaturas**, aproximadamente de la siguiente manera:



Pues en el fondo es sólo así:



La misma **naturaleza** lo empuja violentamente a ello. De igual forma, el sencillo granjero habla frecuentemente y sin saberlo mediante **figuras** y en **cadencias**. Las apoyaturas pueden ser **disonancias**<sup>(a)</sup>, [como] repetición de la nota anterior, ornamentación de una melodía vacía y animación de una frase somnolienta, y, por ende, [constituyen] lo único que cohesiona la interpretación.

Es, por tanto, una regla sin excepción que **la apoyatura no se separe nunca de la nota principal y que se toquen siempre en un arco**.

---

<sup>(a)</sup> A quien desconozca qué es una disonancia, se lo explicaré citando sólo las consonancias. Las consonancias son el unísono, la tercera mayor y también la menor, la quinta, la sexta y la octava. Las disonancias son todos los demás intervalos, que pueden consultarse en el párrafo quinto del tercer capítulo. La división en consonancias y disonancias, y todo lo demás, pertenece al arte de la composición.



striche. Daß aber die nachfolgende, und nicht die vorausstehende Note zu dem Vorschlage gehöre, wird man wohl aus dem Worte, Vorschlag, schon selbst abnehmen.

## §. 2.

Es giebt absteigende und aufsteigende Vorschläge, die aber beyde auch in anschlagende und durchgehende getheilet werden. Die absteigenden Vorschläge sind die natürlichsten, weil sie die wahre Natur eines Vorschlags nach den richtigsten Compositionsregeln haben. Z. E.

## §. 3.

Die absteigenden Vorschläge sind aber auch zweyerley: nämlich die langen und die kurzen. Der langen sind wieder zwey Gattungen, davon eine länger als die andere ist. Wenn der Vorschlag vor einer Viertheilnote, Achttheilnote oder Sechzehnthheilnote stehet, so ist er schon ein langer Vorschlag; er gilt aber nur den halben Theil der Note, die nachkömmt. Man hält also den Vorschlag die Zeit, so der halbe Theil der Note beträgt; nachdem aber schleift man die Note ganz gelind daran. Was die Note verliert bekommt der Vorschlag. Hier sind Beyspiele:

Wird also gespielt.

## Capítulo noveno.

Esto se da por supuesto partiendo de la palabra **apoyatura**, que se apoya sobre la nota siguiente, y no la anterior, la que pertenece a la **apoyatura**.

### §. 2.

Existen apoyaturas **descendentes** y **ascendentes**, pero ambas se dividen también en [apoyaturas] **al dar** y **de paso**. Las **apoyaturas descendentes** son las más naturales, pues contienen la verdadera naturaleza de las **apoyaturas** según las correctas reglas de composición. Por ejemplo:



### §. 3.

Sin embargo, las **apoyaturas descendentes** son de **dos tipos**, concretamente: **largas** y **breves**. De nuevo hay **dos tipos** de apoyaturas **largas**, de las que una es más larga que la otra. Cuando la **apoyatura** está delante de una negra, corchea o semicorchea, es una **apoyatura larga**; no obstante, dura sólo la mitad de la nota que le sigue. Por tanto, la **apoyatura** se mantiene el tiempo que equivale a la mitad de la otra; después, se liga a ella la nota de forma muy suave. La **apoyatura** recibe lo que la nota pierde. He aquí algunos ejemplos:



Se toca así.

Man könnte freylich alle die absteigenden Vorschläge in grosse Noten setzen und in den Tacte austheilen. Allein wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind, oder der alle Noten zu verträufeln schon gewohnet hat, wie sieht es alsdann sowohl um die Melodie als Harmonie aus? Ich wette darauf ein solcher schenkhet noch einen langen Vorschlag darzu und spielt es also:



welches doch nimmer natürlich, sondern schon übertrieben und verwirret läßt (b). Es ist nur schade, daß Anfänger so leicht in diesen Fehler verfallen.

## §. 4.

Die zweite Art der langen Vorschläge, die man die längern Vorschläge nennen mag, findet man erstlich bey punctierten Noten; zweyten, bey halben Noten, wenn sie im  $\frac{3}{4}$  Tacte gleich Anfangs stehen, oder wenn im Zweyviertheil oder Viertheiltacte nur eine oder höchstens zwey vorkommen, davon eine mit dem Vorschlage bemerkt ist. In diesen Fällen wird der Vorschlag länger gehalten. Bey den punctierten Noten hält man den Vorschlag so lang, als die Zeit der Note austrägt; anstatt des Puncts hingegen nimmt man erst den Ton der Note, doch so, als wenn ein Punct dabey stünde: denn man erhebt den Bogen, und spielt die letzte Note so spät, daß durch eine geschwinde Abänderung des Strichs die darauf kommende Note gleich daran gehöret wird. Z. E.



B b 2

Es

(b) Neu defis Operæ, nevæ immoderatus abundes. Horat. Lib. III. Sat. V.

## Capítulo noveno.

Todas las **apoyaturas descendentes** podrían convertirse en notas grandes y distribuirse en el compás. Pero si llega un intérprete que no sepa que son apoyaturas escritas o que ya está acostumbrado a adornar todas las notas, ¿cómo quedarían entonces la **melodía** y la **armonía**? Apuesto que alguien así todavía añadiría una larga **apoyatura** y la tocaría de este modo:



Lo cual no resulta nada natural, sino exagerado y confuso<sup>(b)</sup>. Es una lástima que los principiantes cometan este error tan frecuentemente.

### §. 4.

El **segundo** tipo de **apoyaturas largas**, a las que se les puede denominar las **apoyaturas muy largas**, se encuentran, en primer lugar, en las notas con puntillo; **en segundo lugar**, en las blancas, si están inmediatamente al principio del compás de 3/4 o si, en los compases de 2/4 o de 4/4, sólo entran una o dos como máximo, de las cuales una está señalada con una **apoyatura**. En estos casos, la **apoyatura** se mantiene más tiempo. En las **notas con puntillo**, la **apoyatura** se mantiene tanto como dure la nota, mientras que en lugar del puntillo se tocará la nota del mismo nombre y sonido de igual forma que si tuviera un puntillo, pues se levanta el arco y la última nota se toca tan tarde que, mediante un rápido cambio de arco, se escuche la siguiente nota inmediatamente después. Por ejemplo:

Así se escribe:



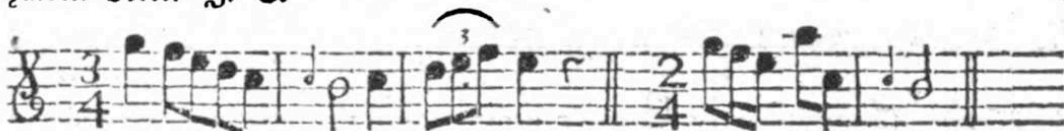
<sup>(b)</sup> *Ni te quedas corto con tu servicio ni te excedas en él de forma inmoderada.* Horat. [Horacio] Lib. III. Sat. V.



Es wird also  
gespielt.



Wenn man aber eine halbe Note, bey den oben angemerkten zweenen Zufällen, mit dem Vorschlage abspielen will; so bekömmt der Vorschlag drey Theile der halben Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erst den Ton der halben Note. 3. E.



So schreibt mans.



Wird also gespielt.

### §. 5.

Es giebt noch andere Fälle wo man den längern Vorschlag braucht, die aber alle unter die Spielart der punctierten Noten gehören. 3. E. im  $\frac{6}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  Tacte sind oft zwey Noten auf einem Tone an einander gebunden, deren die vordere einen Punct nach sich hat. In solchem Falle wird der Vorschlag die ganze Zeit ausgehalten, welche die Note sammt dem Puncte beträgt. 3. E.



So schreibt mans.



Und



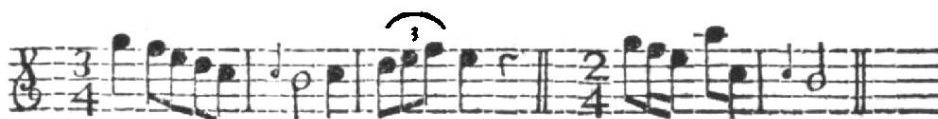
## Capítulo noveno.

Así se toca:



Pero si, de los dos casos arriba mencionados, se quiere tocar una blanca con **apoyatura**, la **apoyatura** recibirá tres partes de la blanca y sólo en la cuarta parte se tocará el tono de la blanca. Por ejemplo:

Así se escribe:



Así se toca:

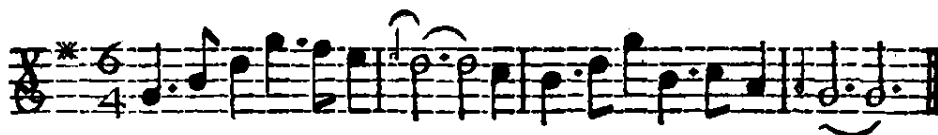


### §. 5.

Hay otros casos comprendidos en el estilo de interpretación de las notas con puntillo y donde se usa la **apoyatura muy larga**. Por ejemplo, en los compases de 6/4 y 6/8, a menudo se ligan dos notas con el mismo nombre y sonido, la primera de las cuales tiene un puntillo tras de sí. En ese caso, la **apoyatura** se mantendrá todo el tiempo que duren la nota y el puntillo. Por ejemplo:



Así se escribe:





Und so wird es gespielt.



Eben auf diese Art hält man im folgenden Beispiele den Vorschlag durch das ganze erste Viertel aus, und beym zweyten Viertel nimmt man erst die Hauptnote und spielt die übrigen gleich daran fort. Dieß läßt sich aber bey halben Noten nicht allemal thun, wie wir bey den kurzen Vorschlägen sehen werden.



So wird es geschrieben.



So wird es gespielt.

Und manchmal steht eine Sospir oder oft gar eine Pause da, wo man doch noch die Note hören sollte. Wenn es nun der Componist dabey versehen hat; so muß der Violinist gleichwol gescheider seyn, und den Vorschlag so lang aushalten als die folgende Note gilt, bey der Pause aber erst in den Ton der Note einfallen. 3. E.



So soll man es schreiben, und auch so spielen.

## Capítulo noveno.



Y así se toca.



En el ejemplo siguiente se mantiene la **apoyatura**, incluso de este modo, a lo largo del primer tiempo completo, sin tomar la nota principal hasta el segundo tiempo y tocando las restantes inmediatamente a continuación. Sin embargo, esto no puede hacerse siempre en las blancas, como veremos con las **apoyaturas cortas**.

Así se escribe:



Y así se toca:



En ocasiones hay un **silencio** donde todavía debería escucharse la nota. Si es el compositor quien lo ha previsto así, el violinista deberá ser también astuto y mantener la **apoyatura** tanto como dure la siguiente [nota], y sólo caer a la nota real en el silencio. Por ejemplo:



Así se debe escribir y también tocar.

Es gehöret aber entweder die Einsicht in die Composition oder eine gesunde Beurtheilungskraft dazu ; und diese meine Lehre verstehet sich hauptsächlich, wenn man allein spielt : denn in Stücken von mehr Stimmen könnte es der Componiste wegen der Fortschreitung der Unterstimme oder Mittelstimme eigentlich also verlangen. 3. E.



§. 6.

Die langen Vorschläge entspringen aber nicht allemal aus der vorhergehenden Note. Sie werden auch frey angestossen. 3. E.



§. 7.

Sie kommen auch nicht allezeit vom nächsten Tone ; sondern aus allen Stufen. Und da machen sie (c) die Figur des Aufenthalts im vorigen Tone.



§. 8.

(c) Dieß ist zwar Figura retardationis. Das erste Beyspiel ist aber auch eine Wiederholung, die man unter die Figuren der Redekunst zehlet und mit ihrem rechten Name Anaphora heißt.



## Capítulo noveno.

Sin embargo, para ello se requiere comprender la composición o tener un sano juicio; y esta enseñanza mía se entenderá completamente cuando se toque solo. Pues, en piezas de más voces, el compositor podría haberlo exigido de esta manera realmente por el curso de la voz inferior. Por ejemplo:



### §. 6.

Pero las **apoyaturas largas** no siempre surgen de la nota anterior. También se las ataca directamente. Por ejemplo:



Así se escriben.

Así deben tocarse.

### §. 7.

Tampoco vienen siempre de un tono próximo, sino de cualquier altura. Y en ese caso hacen<sup>(c)</sup> de retardo de la **figura** anterior.



<sup>(c)</sup> Esta es la *figura retardationis*. El primer ejemplo es también una repetición que se encuentra entre las figuras retóricas y se denomina con el acertado nombre de anáfora.





## §. 8.

Vor allem muß man beobachten : erstlich , daß man bey den absteigenden Vorschlägen niemals die leere Sente zum Vorschlag brauche : sondern daß man , wenn ein Vorschlag auf eine solche fällt , selben allemal mit dem vierten Finger auf der neben liegenden tiefern Sente nehme. Zweytens muß die Stärke des Tones bey den langen und längern Vorschlägen allezeit auf den Vorschlag ; die Schwäche aber auf die Note fallen. Es muß aber mit einer angenehmen Mäßigung des Bogenstriches geschehen. Auch die Stärke muß eine Schwäche vor sich haben. Man kann einen langen Vorschlag , von denen hier die Rede ist , gar leicht etwas weich anstossen , den Ton an der Stärke geschwind wachsen lassen , in der Mitte des Vorschlags die größte Stärke anbringen , und alsdann die Stärke so verliehren , daß letztlich die Hauptnote ganz piano davein schleift. Absonderlich aber hüte man sich bey der Hauptnote mit dem Bogen nachzudrücken. Man muß nur den Finger , mit dem der Vorschlag gemacht wird , aufheben , den Bogen aber gelind fortgehen lassen.

## §. 9.

Es giebt auch kurze Vorschläge , bey denen die Stärke nicht auf den Vorschlag , sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht , als es möglich ist , und wird nicht stark , sondern ganz schwach angegriffen. Man braucht diesen kurzen Vorschlag , wenn mehr halbe Noten nacheinander kommen , deren jede mit einem Vorschlagnotchen bezeichnet ist ; oder aber wenn auch manchmal nur eine halbe Note zugegen ist , die aber in einer solchen Passage steckt , welche gleich von einer zweyten Stimme in der höhern Quarte oder in der tiefern Quinte nachgeahmet wird ; oder wenn man sonst vorsieht , daß durch einen langen Vorschlag die Regelmäßige Harmonie und folglich auch die Ohren der Zuhörer beleidiget werden ; und endlich wenn in einem Allegro , oder andern scherzhaften Tempo etwelche Noten Stufenweise , oder auch Terzweise nacheinander absteigen , deren jede einen

## Capítulo noveno.



### §. 8.

Sobre todo, se debe observar en primer lugar que, con las apoyaturas descendentes, no se use nunca una cuerda al aire para la apoyatura, sino que, siempre que una apoyatura caiga en una de ellas, se toque siempre con el cuarto dedo sobre la siguiente cuerda más grave. En segundo lugar, la fuerza del sonido debe recaer sobre la apoyatura en apoyaturas largas y muy largas, mientras que la nota debe ser débil. Sin embargo, esto debe ocurrir con un agradable comedimiento del arco. La fuerza también debe estar precedida por suavidad. Una de estas **apoyaturas largas** de que hablamos aquí puede tocarse ligeramente un poco blanda y dejar que el tono crezca rápidamente al **fuerte**, ejerciendo la mayor **fuerza** a mitad de la **apoyatura** y perdiendo la **fuerza** después hasta, por último, unir muy **piano** la nota principal. Cuídese especialmente de presionar el arco en la nota principal. Sólo se debe levantar el dedo con que se hace la **apoyatura**, mientras que se deja continuar muy suavemente el arco.

### §. 9.

Existen también **apoyaturas** cortas en las que la **fuerza** no recae en la **apoyatura**, sino en la nota principal. La **apoyatura corta** se hace tan rápidamente como sea posible y no se toca fuerte, sino muy débilmente. Esta **apoyatura corta** se usa cuando se suceden varias blancas y todas están señalizadas con una notita de apoyatura, también cuando sólo hay una blanca incluida en un **pasaje** que sea imitado inmediatamente por una segunda voz a la **cuarta superior** o a la **quinta inferior**, cuando se observe que la armonía reglamentaria y, con ella, el oído de los oyentes se vea perjudicado por una **apoyatura larga** y, por último, en un **Allegro** u otro tiempo vivo en que algunas notas descienden de grado o también por terceras, estando todas ellas

einen Vorschlag vor sich hat ; in welchem Falle man den Vorschlag schnell wegspielt , um dem Stücke durch das lange Aushalten der Vorschläge die Lebhaftigkeit nicht zu benehmen. Hier folgen die Beispiele , wo der Vortrag mit langen Vorschlägen viel zu schläferig klingen würde.

The image contains five musical staves. The first staff is in C major, showing a trill on a note. The second staff is in 3/4 time, showing a trill. The third and fourth staves are in C major and show trills with asterisks marking the main note. The fifth staff is in C major and shows trills with numbers 6 and 7 indicating fingerings.

Bei diesen Septbindungen sollte man zwar allezeit erst bey der Achttheilnote (\*) von dem Vorschlage in die Hauptnote einfallen , wie §. 5. gesagt worden : allein wenn eine zwote Stimme dabey ist , gefällt es mir gar nicht. Denn , *erstlich* , fällt die Septime erst mit der Grundnote ein , und hat ihre rechte Vorbereitung nicht ; obwohl etwa einer sagen möchte : das Gehör werde durch das Semitonium des Vorschlags betrogen , und durch diesen Aufenthalt , als ein zierliche Suspension , dennoch schon vergnüget. *Zweytens* fallen die Töne im ersten halben Theile des Tactes so widrig zusammen , daß , wenn es nicht recht geschwind wegspieler wird , die Dissonanze dem Gehör unerträglich ist.

S. E.

## Capítulo noveno.

precedidas por **apoyaturas**. En este caso, la **apoyatura** se tocará rápidamente para no restar vivacidad a la pieza manteniéndola mucho. Siguen aquí algunos ejemplos en los que una interpretación con las apoyaturas largas sonaría demasiado somnolienta.



En estas uniones de séptima se debería esperar a la corchea (\*) para caer de la apoyatura a la nota principal, como se dice en el párrafo quinto; no obstante, no me gusta si hay una segunda voz. Pues, **en primer lugar**, la **séptima** coincide con la nota fundamental y no tiene su preparación reglamentaria; aun así, quiero decir que se engaña al oído con el semitono de la apoyatura y, además, se le complace mediante esta parada como **retardo** adornado. **En segundo lugar**, las notas coinciden de forma tan desagradable en la primera mitad del compás que, si no se tocara bastante rápido, la **disonancia** resultaría insoportable al oído. Por ejemplo:





§. 10.

Die aufsteigenden Vorschläge sind überhaupts nicht so natürlich, als die absteigenden; sonderheitlich die, welche aus dem nächsten, und zwar aus einem ganzen Tone herfließen: weil sie allezeit Dissonanten sind. Wer weiß aber nicht, daß die Dissonanten nicht aufwärts, sondern abwärts müssen gelöst werden? Man handelt demnach sehr vernünftig, wenn man einige Zwischennötchen dazu spielet, die durch die richtige Auflösung der Dissonanten das Gehör vergnügen, und sowohl die Melodie als die Harmonie bessern. Z. E.

So wird es geschrieben.



So spielt mans.



Die ordentliche Lösung der Dissonanten.



Die Grundstimme.



Auf diese Art fällt die Stärke auf die erste Note des Vorschlags, und wird die Hauptnote gelind und so daran geschliffen, wie es schon §. 8. ist gelehret worden. Man muß aber auch hier bey der Grundnote mit dem Geigebogen nicht nachdrücken.



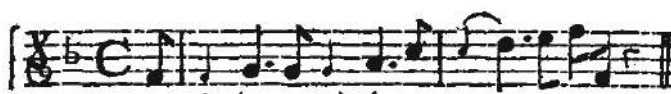
## Capítulo noveno.



### §. 10.

Las **apoyaturas ascendentes** no son tan naturales como las **descendentes**, especialmente las que derivan del próximo tono entero, pues son siempre **disonancias**. Pero, ¿quién desconocerá que las **disonancias** deben resolverse descendentemente y no ascendentemente? Por tanto, se actuará muy razonablemente si se añaden algunas notas intermedias que complazcan al oído mediante la correcta resolución de las **disonancias** y perfeccionen tanto la melodía como la armonía. Por ejemplo:

Así se escribe.



Así se toca.



La correcta resolución de las disonancias.



La nota fundamental.

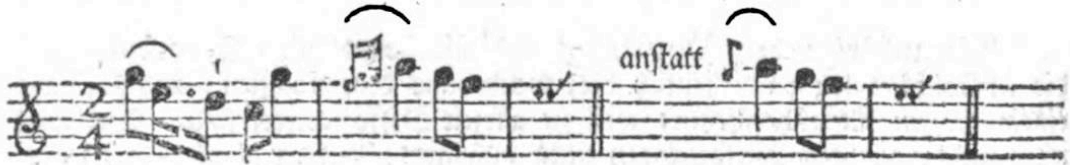


De este modo, la fuerza recae sobre la primera nota de la apoyatura, a la que la nota principal se une suavemente y tal como ya se ha mostrado en el párrafo octavo. Sin embargo, aquí tampoco se debe presionar con el arco en la nota fundamental.



## §. 11.

Man pflegt auch oft den aufsteigenden Vorschlag von der Terze zu machen, wenn er gleich dem Ansehen nach aus dem Nebentone herfließen sollte? Man macht ihn in solchem Falle aber meistens mit zweo Noten. Z. E.



Wenn er frey muß angestossen werden geschieht es gemeiniglich. Z. E.



Die erste Note dieses Vorschlags von der Terze mit zweo Noten ist mit einem Punkte versehen; die zwote hingegen ist abgekürzet. Und eben so muß dieser Vorschlag auch gespielt werden. Man muß nämlich die erste Note etwas länger halten; die andere aber sammt der Hauptnote ohne Nachdruck des Bogens ganz gelind daran schleifen.

## §. 12.

Man kann auch aus dem nächsten Tone einen Vorschlag mit zweo Noten machen; wenn man den über der Hauptnote stehenden Ton darzu nimmt. Z. E. (\*)



## §. 13.

Wenn man den aufsteigenden Vorschlag nur mit einer Note und aus dem nächsten Tone nehmen will; so klingt es gut, wenn er gegen der Hauptnote einen halben Ton beträgt. Z. E.

Def-

## Capítulo noveno.

### §. 11.

También se suele hacer la **apoyatura ascendente** desde la **tercera** como si pareciera surgir de un tono próximo. Pero, generalmente, en este caso se hace con dos notas. Por ejemplo:



Ocurre frecuentemente si debe atacarse de forma independiente. Por ejemplo:



En esta apoyatura desde la **tercera** con dos notitas, la primera de las notas está provista de un puntillo, mientras que la segunda se acorta. Y exactamente así debe interpretarse esta apoyatura. En concreto, la primera nota debe mantenerse más mientras que la otra se liga muy suavemente a ella junto a la nota principal, sin presionar el arco.

### §. 12.

Desde un tono próximo también se puede hacer una apoyatura con dos notas si se toma para ello un tono superior a la nota principal. Por ejemplo:



### §. 13.

Si se quiere hacer una **apoyatura ascendente** con una sola nota desde un tono próximo, sonará bien si dista un semitono de la nota principal. Por ejemplo:



Deswegen läßt es sehr gut bey einer Schlußnote. Z. E.



Und die große Septime, mit der Secund und Quart begleitet, spricht dem aufsteigenden halbtönigen Vorschlage das Wort, und macht einen guten Eindruck in den Gemüthern der Zuhörer: absonderlich wenn die Vorschläge bey den übrigen Stimmen auch allemal hingesezt sind, und bey dem Abspielen genau beobachtet werden. Z. E.

Es kömmt aber auch die vergrößerte Quinte noch dazu, und sie vertheidiget den Gebrauch des halbtönigen Vorschlags durch sich selbst. Z. E.

## Capítulo noveno.



Por ello, quedará muy bien en la nota final. Por ejemplo:



Y la **séptima mayor**, acompañada por la **segunda** y la **cuarta**, determina la apoyatura ascendente por semitono y produce una buena sensación en el ánimo de los oyentes, especialmente si hay también apoyaturas en las demás voces y se observan con atención al tocarlas.



A ello también se añade la **quinta aumentada**, que justifica por sí misma el uso de la apoyatura de semitono. Por ejemplo:





Man vergesse aber nicht daß die Stärke auf den Vorschlag, die Schwäche aber auf die Hauptnote fallen muß. Wovon die Art des Vortrags §. 8. ist gelehret worden.

## §. 14.

Die Vernunft und das Ohr überzeugen uns also, daß ein aus dem Nebentone herfließender und aufsteigender töniger und langer Vorschlag platt weggespielt selten, der halbtönige aber allemal gut sey: weil er, er fließe aus der grössern Terze, aus der dreytönigen Quarte, oder aus der vergrößerten Sechste, allezeit oder durch die vergrößerte Quint, oder durch die vergrößerte Secund, oder durch die grosse Septime sich regelmässig löset. Derjenige leget demnach seine schlechte Einsicht in die Regeln der Seskunst an Tag, welcher in seiner Composition einen aufsteigenden ganztönigen Vorschlag in einer solchen Passage anbringeret, die ihn auf das allernatürlichste von oben herab führet, und wo ein jeder, ohne daß es hingezeichnet ist, schon selbst einen absteigenden Vorschlag machen würde. 3. E.



Heißt das nicht den aufsteigenden Vorschlag recht ungeschickt (so zu reden) bey den Haaren herbey ziehen? da es doch der Natur gemäß also heißen muß.

Dem

## Capítulo noveno.



Pero no se olvide que la fuerza debe caer sobre la apoyatura, mientras que la nota principal debe ser débil. De esto deriva el tipo de interpretación enseñado en el párrafo octavo.

### §. 14.

Por tanto, la **razón** y el **oído** nos convencen de que apenas se toque la apoyatura **larga** y **ascendente de grado**, mientras que [la apoyatura] de **semitono** siempre será buena, pues, como deriva de la **tercera mayor**, de la **cuarta tritono** o de la **sexta aumentada**, siempre se resuelve de forma reglamentaria mediante la **quinta aumentada**, la **segunda aumentada** o la **séptima mayor**. Por tanto, observe diariamente las reglas de composición aquél que emplee en su composición una **apoyatura ascendente de grado** en un pasaje similar, pues aquéllas le llevarán de arriba debajo de la forma más natural donde cualquiera haría por sí mismo una **apoyatura descendente** sin que estuviera indicado. Por ejemplo:



¿No quiere decir esto que la **apoyatura ascendente** se toma, por así decirlo, por los pelos? Pero así debe ser por naturaleza.



Denn die Vorschläge sind nicht erdacht worden, um eine Verwirrung und Härte des Vortrags anzurichten; sie sollen ihn vielmehr ordentlich zusammen verbinden und eben dadurch gelind, singbarer und dem Gehör angenehmer machen.

## §. 15.

Die aufsteigenden Vorschläge werden auch sehr oft aus entfernten Tönen hergeholt, wie bey den absteigenden Vorschlägen geschieht, wovon §. 7. gesprochen worden. Hier ist ein Beyspiel.



Auch hier fällt die Stärke allemal auf den Vorschlag, und wird nach der im §. 8. gegebenen Lehre gespielt.

## §. 16.

Dies waren nun lauter anschlagende Vorschläge, die der Componist anzeigen muß, oder wenigstens soll und kann: wenn er sich anders eine vernünftliche Hoffnung eines guten Vortrags seiner niedergeschriebenen Stücke machen will. Und bey allem dem wird manche gute Composition oft elendig gemartert. Nun kommen wir auf die durchgehenden Vorschläge, Zwischenschläge und andere dergleichen Auszierungen, bey denen die Stärke auf die Hauptnote fällt, und die selten oder gar nicht von den Componisten angezeigt werden. Sie sind also solche Auszierungen, die der Violinist nach seiner eigenen gesunden Beurtheilungskraft am rechten Orte muß wissen anzu- bringen. Hier folgen sie.

Cc 3

§. 17.

## Capítulo noveno.

Así se toca:



Pues las **apoyaturas** no han sido pensadas para aportar confusión y dureza a la interpretación, sino que deben cohesionarla y, con ello, hacerla más delicada, cantable y agradable al oído.

### §. 15.

Las **apoyaturas ascendentes** también se utilizan muy a menudo desde tonos muy aleados, al igual que ocurre con las **apoyaturas descendentes**, de lo cual se habló en el párrafo sétimo. He aquí un ejemplo:



También aquí recae siempre la fuerza sobre la apoyatura y se toca según la regla dada en el octavo párrafo.

### §. 16.

Éstas sólo han sido las **apoyaturas al dar** que el **compositor** debe o, al menos, debería y puede indicar si tiene la esperanza reconfortante de una buena interpretación de sus obras. Y, aun con todo ello, se martirizarán cruelmente algunas buenas composiciones. Llegamos ahora a las **apoyaturas de paso, intermedias** y otros adornos similares en los que la **fuerza** recae sobre la **nota principal** y que apenas son indicadas por los compositores. Son también estos adornos los que el **violinista** debe saber aplicar en el lugar apropiado según su propio y sano juicio. Aquí siguen:



## §. 17.

Die ersten sind die durchgehenden Vorschläge. Diese Vorschläge gehören nicht in die Zeit ihrer Hauptnote in welche sie abfallen, sondern sie müssen in der Zeit der vorhergehenden Note gespielt werden. Man könnte freylich ihren Vortrag durch kleine Nötchen bestimmen; allein es würde etwas sehr neues und ungewöhntes seyn. Der es ausdrücken will, setzet es schon in richtig eingetheilten Noten hin. Man pflegt diese durchgehende Vorschläge bey einer Reihe Noten anzubringen, die eine Terze von einander abstehen. Z. E.

Ohne Auszierung.                      So könnte mans schreiben.

her. hin. her.

So aber werden sie gespielt, und auch am geschiedenen geschrieben:

Die Sechzehnthelnote wird ganz gelind und still ergriffen, und die Stärke fällt allemal auf die Achtthelnote.

## §. 18.

Man kann die durchgehenden Vorschläge auch bey den Noten anbringen, die hinauf oder herab stufenweise gehen. Z. E.

Die nackenden Noten.                      So könnte mans schreiben.

her. hin. her.

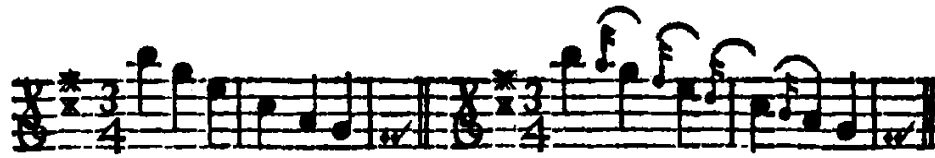
So spielt mans.



Capítulo noveno.

§. 17.

Las primeras son las **apoyaturas de paso**. Estas **apoyaturas** no se incluyen dentro de la duración de la nota principal sobre la que caen, sino que deben tocarse durante el tiempo de la nota anterior. Su interpretación podría determinarse mediante pequeñas notitas, pero sería algo muy nuevo e inusual. Quien lo quiera expresar, lo escribirá ya en notas correctamente distribuidas. Estas **apoyaturas de paso** suelen usarse en series de notas que distan entre sí una **tercera**. Por ejemplo:



Sin adorno.

Así se podría escribir.

Pero se tocan y se escriben inteligentemente así.



La semicorchea se ataca muy suave y débilmente, y la **fuerza** recae siempre sobre la corchea.

§. 18.

Las **apoyaturas de paso** también se pueden aplicar en notas que se suceden ascendente o descendente de grado. Por ejemplo:

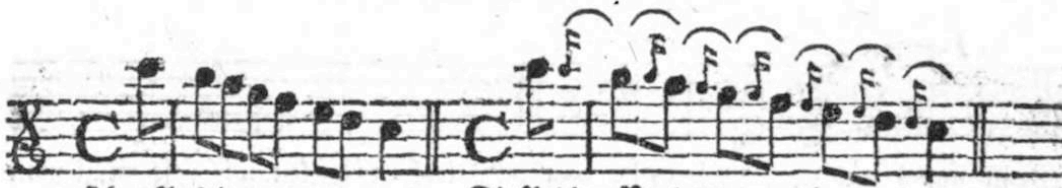


Las notas desnudas.

Así se podría escribir.



Así se toca.



Ohne Auszierung.

Die Art den Vortrag anzuzeigen.

her. hin.



So wird es gespielt, und auch am besten geschrieben.

§. 19.

Unter die durchgehenden Vorschläge gehören auch jene willkürliche Auszierungen, die ich übersteigende und untersteigende Zwischenschläge nennen will. Sie gehören zwischen den Vorschlag und die Hauptnote, und fallen ganz gelind von dem Vorschlage auf die Hauptnote ab. Man sehe ihre Gestalt und ihr ganzes Herkommen. Hier sind die absteigenden.

Der Grund davon.



Mit dem aus-  
geschriebenen  
Vorschlage.



Mit den Zwi-  
schenschlägen  
ausgezieret.



So muß mans  
spielen.



Wenn

Capítulo noveno.



Sin adorno.

Indicando la forma de interpretación.



Así se toca y es la mejor manera de escribirlo.

§. 19.

Entre las **apoyaturas de paso** se encuentran también aquellos adornos caprichosos a los que llamaré **apoyaturas intermedias ascendentes y descendentes**. Se sitúan ente la **apoyatura** y la **nota principal** y se derivan muy suavemente de la apoyatura hacia la nota principal. Obsérvese su forma y su origen completo. He aquí las **descendentes**.

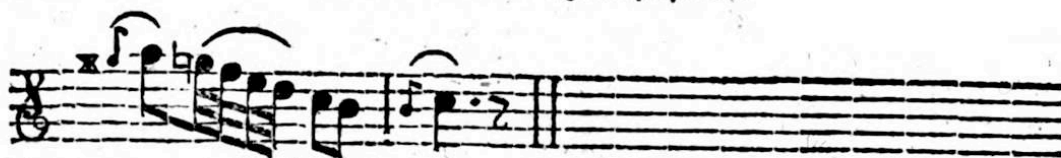
Su fundamento.

Con la apoyatura escrita.

Adornado con las apoyaturas intermedias.

Así se debe tocar.



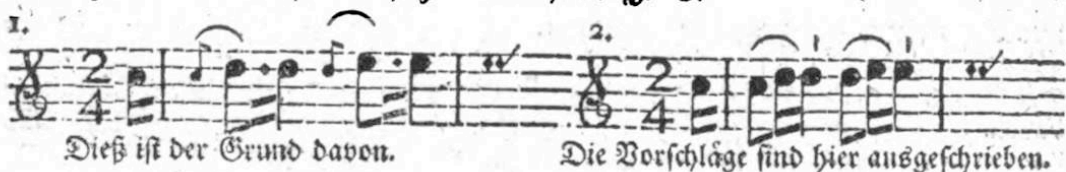


Wenn mans nun aber noch besser und recht lebhaft spielen will: so muß man die erste Note jedes Viertheils stark angreifen, die übrigen Noten gelind dar- ein schleifen, die vorlezte Note punctirt und die letzte späth; jedes Viertheil aber an einem Bogenstriche nehmen. 3. E.



§. 20.

Die aufsteigenden Zwischenschläge werden eben also gespielt, und man hat das nämliche dabey zu beobachten. 3. E.



Dies ist der Grund davon.

Die Vorschläge sind hier ausgeschrieben.



Die Auszierung mit den Zwischenschlägen sieht also aus.

So muß mans spielen.

Dies hingegen klinget lebhafter.



Daß diese aufsteigenden Zwischenschläge dem um einen ganzen Ton aufsteigenden Vorschläge zur Hülfe kommen, weis man aus dem §. 10.

§. 21.

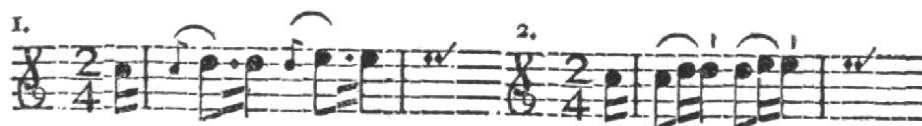


Pero si se quiere tocar todavía mejor y más alegremente, se deberá atacar con fuerza la primera nota de cada tiempo, ligando a ella muy suavemente las restantes notas, tocando la penúltima nota con puntillo y retrasando la última, pero tomando cada tiempo en un arco. Por ejemplo:



§. 20.

Las **apoyaturas intermedias ascendentes** también se tocan así y se debe observar lo mismo. Por ejemplo:

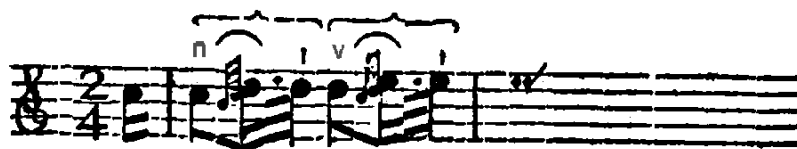


Éste es su fundamento.

Aquí se escriben las apoyaturas.



Éste es el aspecto del adorno con apoyaturas intermedias. Así debe tocarse.



Por el contrario, esto suena más alegre.

Ya se sabe por el décimo párrafo que estas **apoyaturas intermedias ascendentes** sirve de apoyo a las **apoyaturas ascendentes** de tono.



§. 21.

Es liegt klar zu Tage, daß ein Violinist wohl muß zu unterscheiden wissen, ob, und was für eine Auszierung der Componist schon ausgefetzt hat? und ob er noch eine, oder was für eine Auszierung er noch anbringen kann? wir sehen es Sonnenklar in den Beyspielen des 19. und 20. Paragraphs. Denn wie schlecht würde es klingen, wenn der Violinist den vom Componisten schon hingefetzten und in den Tact eingetheilten Vorschlag noch mit einem absteigenden langen Vorschlage beehren wollte. Es heißt z. E.



Es wird aber etwa diese unnöthige Auszierung angebracht. Doch, man verstehe mich wohl, ich rede von einem langen Vorschlag, auf den die Stärke der Tones fällt.



Hier können iene ungeschickte Spieler, die alle Noten verkäufeln wollen, die Ursache einsehen, warum ein vernünftiger Componist sich ereifert, wenn man ihm die schon ausgefetzten Noten nicht platt wegspielt. In dem gegenwärtigen Beyspiele sind die absteigenden Vorschläge schon niedergeschrieben und in den Tact eingetheilet. Sie sind Dissonanten die sich schön und ordentlich auflösen, wie wir aus der Unterstimme und aus den darüber gesetzten Zahlen

Mozarts Violinschule.

Do

sehen,

## Capítulo noveno.

### §. 21.

Actualmente, está claro que un **violinista** debe saber distinguir correctamente qué tipo de adorno ha establecido el **compositor** y si él todavía puede añadir determinado adorno, como se ve claramente en los **párrafos** decimonoveno y vigésimo. Pues, ¡cuán mal sonaría si el **violinista** quisiera además adornar la apoyatura ya insertada por el **compositor** y distribuida en el compás mediante una apoyatura larga! Es decir, por ejemplo:



Pero este adorno innecesario se sigue usando. Entiéndaseme bien, hablo de una apoyatura larga sobre la que recae la fuerza del sonido.

Los malos intérpretes que gustan de adornar tocas las notas pueden descubrir aquí por qué se enoja un buen **compositor** cuando no se tocan las notas escritas sencillamente. En el presente ejemplo ya se han escrito las **apoyaturas descendentes** y se han distribuido en el compás. Como vemos en la voz inferior y en los números situados encima de ella, son **disonancias** que se resuelven hermosa y ordenadamente,

sehen, die man mit ihrem rechten Namen die Signaturen nennet. Wer greift es nun nicht mit Händen, daß es sehr elend läßt, wenn man das natürliche mit noch einem langen Vorschlage verderbet? wenn man den Dissonanten, der vorher schon regelmässig vorbereitet ist, ausläßt, und eine andere unge-reimte Note dafür ergreift? ja wenn man gar die Stärke des Tones auf den unnöthig dazu kommenden Vorschlag wirft, den Dissonanten aber sammt der Auflösung erst still daran schleifet; da doch der Dissonant stark klingen, und sich bey der Auflösung nach und nach erst verlieren solle?

Allein was kann der Schüler dafür, wenn es sein Lehrmeister selbst nicht besser verstehet, und wenn der Lehrmeister selbst auf gut Glück in den Tag hinein spielet ohne zu wissen was er thut? Und dennoch will oft noch dazu ein solcher geräthewohl Spieler ein Componist heissen. Genug! man mache keine, oder nur solche Auszierungen die weder die Harmonie noch Melodie verderben. Und in Stücken, wo mehr als einer aus der nämlichen Stimme spielen, nehme man alle Noten so, wie es der Componist vorgeschrieben hat. Man lerne endlich einmal gut lesen, bevor man mit Figuren um sich werffen will: denn mancher kann ein halbes Duzend Concerte ungemein fertig und sauber wegspielen; kömmt es aber dazu, daß er etwas anders gleich von der Faust weggeigen solle, so weis er nicht dreymal nach des Componisten Meinung vorzutragen: wenn gleich der Vortrag auf das genaueste bestimmt ist (d).

## §. 22.

Es giebt noch einige in dieses Hauptstück gehörige Auszierungen, deren ich eine den Ueberwurf, die andere einen Rückfall oder Abfall, die dritte den Doppelschlag, die vierte den Halbtriller und die fünfte den Nachschlag nennen will. Der Ueberwurf ist eine Note, die vor dem Vorschlage an die vorhergehende Note ganz still angeschliffen wird. Dieser Ueberwurf wird allezeit in die Höhe, bald in den nächsten Ton, bald in die Terz, Quart, u. s. f. auch noch in andere Töne gemacht. Man braucht ihn, theils den aufsteigenden Vorschlag dadurch mit dem absteigenden als dem bes- sern Vorschlage zu verwechseln; theils aber eine Note dadurch lebhafter zu machen. Z. E.

Die

(d) Ich eifere vor die Reinigkeit des Vortrags: man nehme mirs also nicht übel, daß ich die Wahrheit rede. Quid verum atque decens curo, & rogo, & omnis in hoc sum. Horat.

## Capítulo noveno.

denominados *signaturen*. ¿A quién no le resultará palpable que queda muy mal cuando todavía someta a lo natural con otra larga apoyatura de más, cuando deshaga la **disonancia** bien preparada desde antes y tome otra nota inadecuada en su lugar e incluso cuando se ejerza innecesariamente la **fuerza** del sonido sobre la **apoyatura** que se añade mientras que **disonancia** y resolución se ligen a ella débilmente?, pues la **disonancia** debería sonar fuerte y sólo ir perdiéndose poco a poco en la resolución.

Pero, ¿qué puede hacer el alumno si ni siquiera el profesor lo comprende, y si el mismo profesor toca todo según la suerte del día sin saber qué hacer? Y, a menudo, tal intérprete arriesgado querrá ser llamado, además, **compositor**. ¡Basta! No se hagan ningunas o, al menos, sólo este tipo de ornamentaciones que no deterioran la **armonía** y la **melodía**. Y, en piezas en que más de uno toquen una misma parte, tóquense todas las notas como el **compositor** las hubiera escrito. Por último, apréndase a leer correctamente antes de querer rodearse de figuras, pues, aunque uno sepa tocar media docena de **conciertos** perfecta y nítidamente, cuando deba leer después algo diferente, no sabrá interpretar tres compases seguidos según la pauta del **compositor** aunque la interpretación estuviera detallada con la mayor exactitud<sup>(d)</sup>.

### §. 22.

Existen todavía unos adornos que pertenecen a este **capítulo**, a los que llamaré a uno **escapada ascendente**, a otro, a otro **escapada descendente**, **grupeto** al tercero, **semitrino** al cuarto y **bordadura** al quinto. La **escapada ascendente** es una nota que se liga muy suavemente a la nota anterior delante de la **apoyatura**. Esta **escapada ascendente** se efectúa tanto desde arriba, como desde el tono próximo, como desde la **tercera**, **cuarta**, etc., y también desde otros tonos. Se utiliza tanto para alternar con ella la **apoyatura ascendente** con la mejor **apoyatura descendente**, como para hacer más alegre una nota con ella. Por ejemplo:

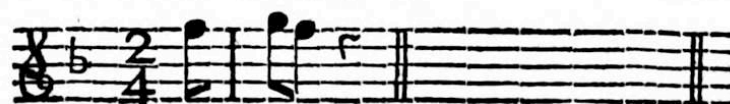
---

<sup>(d)</sup> Yo cuido la pureza de la interpretación; por tanto, no se me malinterprete si digo la verdad. *Mi cuidado y atención están en lo justo y honroso, y en ello estoy absorto. Horacio.*



# Das neunte Hauptstück.

Die nackenden Noten.



Mit dem aufsteigenden und absteigenden Vorschläge.



So muß man die erste Note mit einem Ueberwurfe abspielen.



Nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; sondern man sieht auch, daß die Harmonie und Melodie, und zwar die erste durch einen regulären Satz, die zwote aber durch einen singbaren Vortrag gebessert wird. Man besehe es nur mit der Unterstimme, wo man finden wird, daß durch den Ueberwurf die regelmässige Vorbereitung der Septime, oder der Sechste u. s. f. gemacht wird: nachdem nämlich die Grundstimme gefeset ist. 3. E.



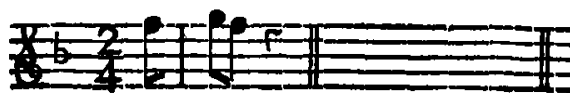
Man kann diesen Ueberwurf aber auch in den nächsten, und auch in andere Töne machen. Ich will einige hersehen (\*).



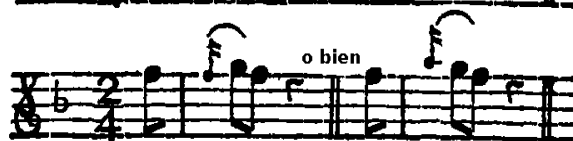


## Capítulo noveno.

Las notas desnudas.



Con las apoyaturas ascendente y descendente.



Así se debe tocar la primera nota con una escapada ascendente.



Con ello, no sólo se hará más viva la interpretación, sino que, además, se ve que se mejoran la **armonía** y la **melodía**: la **primera**, mediante un fraseo regular, la **segunda**, mediante una interpretación cantable. Obsérvese sólo la voz inferior, donde se verá que, gracias a la **escapada ascendente**, se efectúa una preparación reglamentaria de la **séptima** o de la **sexta**, etc., después de que la voz inferior esté establecida. Por ejemplo:



Esta **escapada ascendente** se puede hacer a un tono próximo o también a otros tonos. Aquí aportaré algunos (\*):





§. 23.

Der Ueberwurf will mir hingegen gar nicht gefallen, wenn die Oberstimme mit der Grundstimme aus der grössern Terze in die reine Quint geht. Denn hieraus entstehen zwei Quinten, die doch aus der guten Musik verbannet sind. Z. E. \*

Adagio.

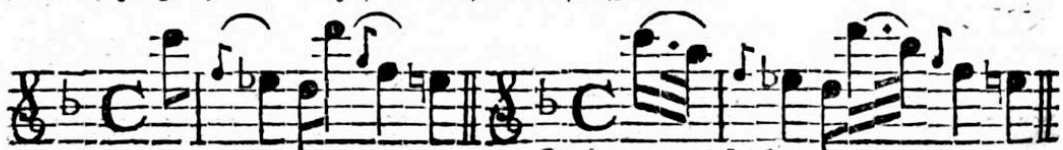
Ein recht langer Vorschlag vom (e) in die halbe Note (b) kann es zwar in etwas verdecken.

So gefällt es mir aber besser.



§. 24.

Gleichwie der Ueberwurf hinauf geht, so fällt eben bey der nämlichen Note der Rückfall oder Abfall gegen die darauf folgende Note oder gegen den darauf kommenden Vorschlag herab. Dieß geschieht, wenn die unmittelbar vor dem Vorschlage stehende Note so weit entfernt, oder auch so trocken und schläferig hingesezt ist, daß man durch diese Auszierung die Figuren besser zusammen hengen, oder lebhafter machen muß. Z. E.



So kann mans spielen.

Man

## Capítulo noveno.



### §. 23.

Pero la **escapada ascendente** no me gusta si entre la voz superior y la inferior se va de una **tercera mayor** a una **quinta justa**. Pues de aquí surgen dos **quintas** que están fuera de la buena música. Por ejemplo (\*):

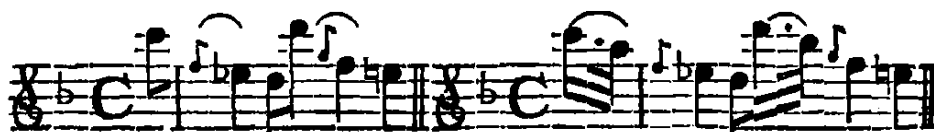


Una apoyatura bastante larga desde el Mi hasta el Re blanca puede cubrirlo parcialmente.  
Así me gusta más.



### §. 24.

De igual modo que la **escapada ascendente** sube, en la misma nota, la **escapada descendente** baja hasta la siguiente nota o hacia la siguiente apoyatura. Esto ocurre cuando la nota inmediatamente anterior a la apoyatura está tan lejos o está situada de forma tan seca o somnolienta que las figuras deban cohesionarse más o hacerse más alegres mediante este ornamento. Por ejemplo:



Puede tocarse así.

Man fällt auch auf die nächste Note ober dem Vorschlage herunter, oder gar auf die Note des Vorschlages selbst, um eine Vorbereitung des Dissonanten zu machen. 3. E.

Ohne Auszierung.



Mit dem Rückfalle auf die nächste Note über dem Vorschlage.



Mit dem Abfalle auf den Ton des Vorschlags.



§. 25.

Einen Abfall auf den absteigenden Vorschlag selbst kann man allezeit machen. Aber auf die nächste Note über demselben läßt es sich nicht allemal thun. Es kömmt auf die Grundnote an. 3. E.



## Capítulo noveno.

Se cae hacia abajo sobre la nota superior a la **apoyatura** o incluso sobre la misma nota de la **apoyatura** para hacer una preparación de la **disonancia**. Por ejemplo:

Sin adorno:



Con la escapada descendente sobre la nota superior a la apoyatura:



Con la escapada descendente sobre la nota de la apoyatura:



### §. 25.

Siempre puede hacerse una **escapada descendente** sobre la misma **apoyatura descendente**. Pero no siempre puede hacerse sobre la nota superior a ella. Depende de la nota fundamental. Por ejemplo:







## Capítulo noveno.



Si en la primera nota se quiere hacer, por ejemplo, una **escapada descendente** sobre el Re, entonces la **escapada descendente** sería sobre el tono superior a la **apoyatura**, pero sonaría muy mal con el do de la nota fundamental, deteriorando la **melodía** y la **armonía**. Sin embargo, en la segunda nota, concretamente en el Re (\*), es muy bueno, pues la **escapada descendente** sobre el Sol crea una **sexta** con la nota fundamental. Como, para no deteriorar la **armonía**, no se debe caer en la primera nota sobre el Re, sino sobre el Do, es decir, sobre el tono de la **apoyatura**, también se podría ascender hacia la falsa quinta en la segunda nota, concretamente hacia el Fa, para, con ello, hacer la preparación de la cuarta justa. Deduzca ahora cada cual si la correcta forma de tocar no exige una visión del arte de la composición o un extraordinario criterio natural.

### §. 26.

El grupeto es un adorno de cuatro notitas rápidas que se insertan entre la apoyatura ascendente y la nota siguiente, y se unen a la apoyatura. La fuerza del sonido recae sobre la apoyatura; en el grupeto se pierde la fuerza y la nota principal es débil. Véase cómo ejecutar el grupeto en los ejemplos:

Sin adorno.



Con el grupeto.



Y así se toca.



§. 27.

Schier eben so sieht der Halbtriller aus ; nur daß er umgekehret ist. Er wird zwischen dem Vorschlage und der Hauptnote , doch so geschwind angebracht , daß er dem Anfange eines Trillers ganz ähnlich läßt ; daher er auch den Namen hat. Die Stärke fällt auch hier auf den Vorschlag ; das übrige muß sich im Tone verlieren. Hier ist ein Beyspiel.

Nur mit einem Vorschlage.

Mit dem Halbtriller.

So muß mans spielen.

Capítulo noveno.

§. 27.

El **semitrino** tiene un aspecto parecido pero está invertido. Se ejecuta entre la apoyatura y la nota principal de forma tan rápida que al principio es muy similar al trino; de esto deriva su nombre. La fuerza recae aquí también sobre la apoyatura; el sonido debe perderse en el resto. He aquí un ejemplo:

Sólo con una apoyatura:



Con el semitrino:



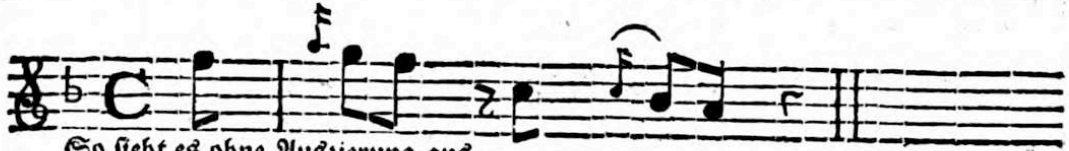
Así debe tocarse:





§. 28.

Nun will ich zum Beschlusse dieses Hauptstückes noch eine Art der hieher gehörigen Auszierungen beybringen, die ich Nachschläge nennen will. Es sind dieselben ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote anhängen kann; um in langsamen Stücken einen Vortrag lebhafter zu machen. B. C.



So sieht es ohne Auszierung aus.



So kann man den Ueberwurf ausschreiben, und die Nachschläge anzeigen. (\*)



Und so wird es gespielt.

Diese Nachschläge, Zwischenschläge und alle die ist beygebrachten durchgehenden Vorschläge und Auszierungen müssen keineswegs stark angestossen, sondern ganz gelind an ihre Hauptnote angeschliffen werden; wodurch sie sich auch von den anschlagenden Vorschlägen, bey denen man die Stärke anbringeret, gänzlich unterscheiden, und nur in dem allein mit ihnen übereins kommen; daß sie in dem nämlichen Striche an ihre Hauptnote gezogen werden.



Das



## Capítulo noveno.

### §. 28.

Para acabar este **capítulo**, añadiré otro tipo de adornos que corresponden aquí, a los que denominaré **bordaduras**. Éstas son un par de notitas rápidas que pueden engancharse a la nota principal para hacer más viva la interpretación de piezas lentas. Por ejemplo:



Éste es el aspecto sin adorno.



Así puede escribirse la escapada ascendente e indicarse la bordadura (\*).



Y así se toca.

Estas **bordaduras**, **apoyaturas intermedias** y todas las **apoyaturas de paso** y adornos mencionados no deben atacarse nunca con fuerza, sino unirse muy suavemente a su nota principal; con esto se diferencian también completamente de las **apoyaturas al dar**, coincidiendo con ellas en una sola cosa: en que deben tocarse en un mismo arco con la nota principal.



# Das zehente Hauptstück.

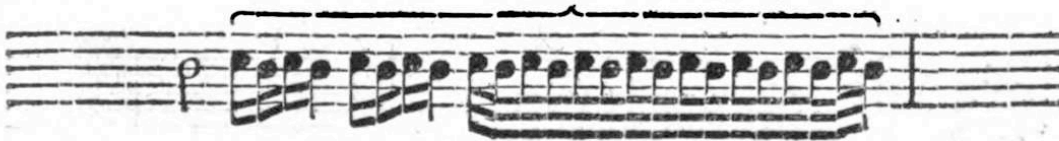
## Von dem Triller.

§. 1.

Der Triller ist eine ordentliche und angenehme Abwechslung zweener nächsten Töne, die oder um einen ganzen, oder um einen halben Tone voneinander abstehen. Der Triller ist demnach hauptsächlich zweyerley: nämlich der mit der grössern, und der mit der kleinern Secunde. Und dieienigen irren sich, die das Anschlagen der kleinern Secunde mit dem Wort Trillito von dem Anschlagen der grössern Secunde, als dem Triller (trillo) unterscheiden wollen: da doch Trillito nur einen kurzen Triller, Trillo aber allemal einen Triller anzeigt; er sey hernach vom ganzen oder halben Tone gemacht.

§. 2.

Daß man jene Note, bey der man einen Triller anbringen muß, mit einem kleinen (r.) Buchstaben bemerke, wissen wir aus dem dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks. Nun muß man den Finger, mit der man eine solche mit dem (r.) bezeichnete Note greift, stark niederdrücken; und mit dem nächsten Finger den über diese Note stehenden höhern ganzen oder halben Ton anschlagen, und wieder auf lassen, so, daß diese zween Töne immer wechselsweis gehöret werden. Z. E. Hier wird der erste Finger unverrückt und stark im (h) niedergehalten: der zweyte oder trillierende Finger aber wird ganz leicht in der puren (c) Note auf und niedergeschlagen; welches man ganz langsam also üben muß.



## Capítulo décimo.

### Sobre el trino.

#### §. 1.

El **trino** es la alternancia ordenada y agradable de dos notas cercanas, con una distancia entre sí de un tono o semitono. Por tanto, el [concepto de] **trino** es doble, es decir, con la **segunda mayor** y **menor**. Y se equivocan quienes quieren diferenciar mediante el nombre de *trilleto* el batimiento de la **segunda menor**, del batimiento de la **segunda mayor** como **trino**, pues *trilleto* hace referencia sólo a un **trino** breve, mientras que **trino** indica cualquier **trino**, esté formado por un tono o por medio **tono**.

#### §. 2.

Ya sabemos por la **tercera parte** del **capítulo primero** que la nota sobre la que se debe ejecutar un **trino** se señala con una pequeña letra t. Así, habrá que presionar con fuerza el dedo con que se ataque la nota señalada con la t, tocando con el siguiente dedo la nota que esté un tono o semitono sobre ésta, soltándolo de nuevo de forma que se escuchen estas dos notas de manera alterna. Por ejemplo:



Aquí, el primer dedo se mantendrá fuerte e invariablemente sobre el Si, mientras que el segundo dedo, o dedo **del trino**, tocará y soltará muy levemente la nota Do; esto se practicará muy despacio de este modo:



## §. 3.

Da nun aber der Triller entweder mit der grössern oder mit der kleinern Secunde geschlagen wird ; so hat man genau auf die Tonart des Stückes zu sehen. Es ist ein schändlicher Fehler, den manche haben, die nicht nur allein niemals dahin sehen, ob sie den Triller mit der grössern oder kleinern Secunde schlagen müssen ; sondern die den Triller entweder gar in der Terze oder im Zwischentone auf gerathewohl machen. Man muß also den Triller weder höher noch tiefer anschlagen, als es die Tonart des Stückes erfordert. 3. E.



Mit der grössern Secunde, oder der ganztönige Triller.



Mit der kleinern Secunde, oder der Halbtönige.

## §. 4.

Es giebt nur einen Fall, wo es scheint als könnte man den Triller aus der kleinen Terze oder vergrösserten Secunde machen : Und ein grosser italiänischer Meister lehret seine Schüler so. Allein auch in diesem Falle ist es besser, wenn man den Triller gar weg läßt, und davor eine andere Auszierung anbringt. 3. E.

Adagio.

Hier klingt der Triller sehr elend.

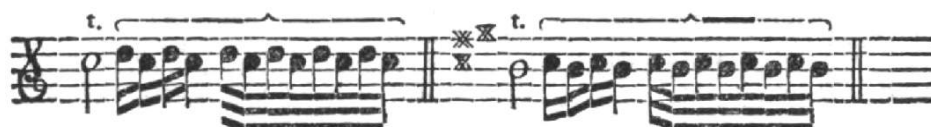
Ist besser ohne Triller mit einer andern Auszierung.

Ja

## Capítulo décimo.

### §. 3.

Ahora bien, como el **trino** se bate con la **segunda mayor** o **menor**, habrá que observar exactamente la tonalidad de la pieza. Es un fallo vergonzoso que algunos cometen de no sólo no mirar jamás si el **trino** debería hacerse con la **segunda mayor** o **menor**, sino que, además, hacen el trino indiferentemente con la **tercera** o con el tono intermedio. Así pues, el **trino** no se deberá batir ni más agudo ni más grave, sino en la tonalidad que la pieza exija. Por ejemplo:



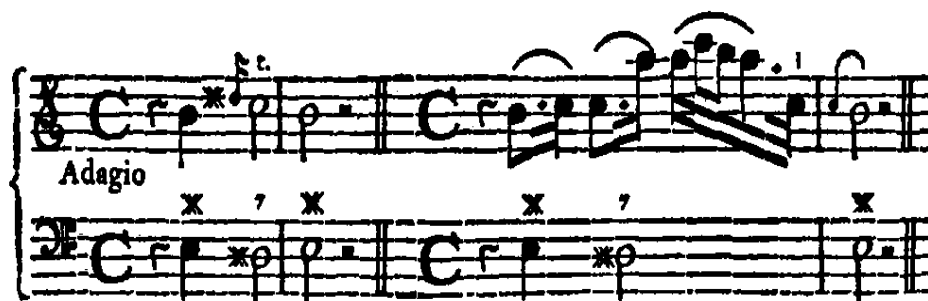
Con la segunda mayor, o trino de un tono.



Con la segunda menor, o [trino] de semitono.

### §. 4.

Sólo hay un caso donde parece que podría hacerse el trino con la tercera menor o segunda aumentada, y un gran maestro italiano así lo enseña a sus alumnos. Pero también en este caso es mejor eliminar el trino y ejecutar en su lugar otro adorno. Por ejemplo:



Aquí el trino suena muy pobre.

Es mejor sin trino, con otro adorno.



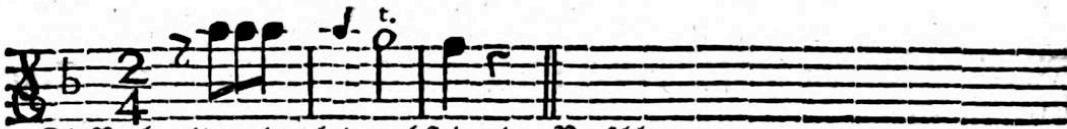
Ja ich sehe gar nicht, warum man in diesem Falle nicht sollte den Triller mit dem puren natürlichen (b) anschlagen können? Man versuche es nur selbst.

§. 5.

Der Anfang und das Ende eines Trillers kann auf unterschiedliche Art gemacht werden. Man kann ihn gleich von oben herab zu schlagen anfangen. Z. E.



Man kann ihn aber auch durch einen absteigenden Vorschlag, den man etwas länger aushält, oder durch einen aufsteigenden Vorschlag mit einem Ueberturfe, oder durch eine solche zurückschlagende Bewegung vorbereiten, die man Ribattuta nennet, und welche man bey dem Schlusse einer Cadenze anzubringen pfeget, wo man sich an das Zeitmaaß nimmer binden darf.



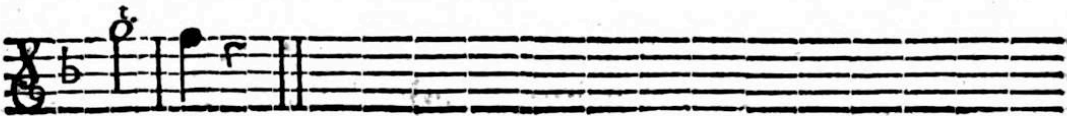
Die Vorbereitung durch den absteigenden Vorschlag.



Durch den aufsteigenden Vorschlag mit einem Ueberturfe.



Durch die Ribattuta oder Zurückschlag.



## Capítulo décimo.

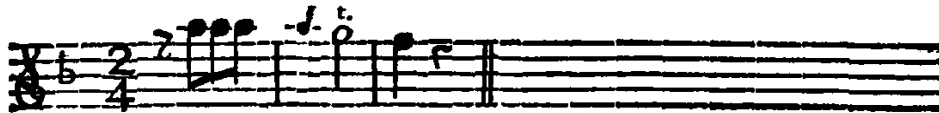
No entiendo por qué en este caso no se debería hacer el trino con el Re natural. Pruébalo uno mismo.

### §. 5.

El inicio y el final del **trino** pueden hacerse de diferentes formas. Puede empezarse a batir desde arriba. Por ejemplo:



Pero también puede ejecutarse mediante una **preparación** descendente que se mantenga algo más, mediante una **preparación ascendente** con una subida o mediante un movimiento de retorno llamado **ribattuta** que se suele aplicar al final de una **cadencia** y en que no se debe seguir el tiempo.



La ejecución mediante la preparación descendente.



Mediante la preparación con una subida.



Mediante la *ribattuta* o movimiento de retorno.



## §. 6.

Eben also kann man den Triller entweder plattweg, oder mit einer Auszierung schliessen. Z. E.

So schliesset man am gewöhnlichsten und natürlichsten.



oder.



Ein ausgezierter Schluß.



Mit einem schnellen Vorschlage und Nachschlage spielt man alle kurzen Triller. Z. E.



## §. 7.

Der Triller läßt sich der Geschwindigkeit nach in vier Gattungen theilen: nämlich in den langsamen, mittelmäßigen, geschwinden und anwachsenden. Der langsame wird in traurigen und langsamen Stücken gebraucht; der mittelmäßige in Stücken, die zwar ein lustiges, doch anben ein gemäßigtes und artiges Tempo haben; der geschwinde in Stücken die recht lebhaft, voller Geist und Bewegung sind; und endlich braucht man den anwachsenden Triller meistens bey den Cadenzen. Diesen letztern pflegt man auch mit piano und forte auszuschnücken: denn er wird am schönsten auf die hier bengefügte Art vorgetragen. Schwä-

## Capítulo décimo.

### §. 6.

De igual modo, el trino se podrá cerrar de forma simple o con un adorno. Por ejemplo:

Así se cierra de forma habitual y natural.



O bien



Un final adornado.



Todos los trinos breves se tocan con una rápida preparación y resolución. Por ejemplo:



### §. 7.

Dependiendo de la velocidad, el trino puede dividirse en cuatro categorías: lento, intermedio, rápido y acelerado. El lento se usa en piezas tristes y lentas; el intermedio, en piezas que tienen un tiempo comedido aunque alegre; el rápido, en piezas muy vivas, llenas de espíritu y movimiento; y, por último, el trino acelerado, se usa sobre todo en cadencias. Este último también suele adornarse con piano y fuerte, pues es la forma más bella de interpretarlo, como se muestra.





## §. 8.

Der Triller muß überhaupts nicht zu geschwind geschlagen werden, sonst wird er unverständlich, meckernd, oder ein sogenannter Geißtriller. Ferner darf man auf den feinem und hochgestimmten Saiten einen geschwindern Triller schlagen, als auf den dicken und tief gestimmten Saiten: weil die letztern sich langsam, die ersten aber sich sehr geschwind bewegen. Und endlich muß man auch, wenn man ein Solo spielt, den Ort beobachten, wo man seine Stücke aufzuführen gedenket. An einem kleinen Orte, welches etwa noch dazu austapeziert ist, oder wo die Zuhörer gar zu nahe sind, wird ein geschwinder Triller von besserer Wirkung seyn. Spielt man hingegen in einem grossen Saal, wo es sehr klinget, oder sind etwa die Zuhörer ziemlich entfernt: so wird man besser einen langsamen Triller machen.

## §. 9.

Man muß vor allem sich üben einen langen Triller mit Zurückhaltung des Striches zu machen. Denn manchmal muß man eine lange Note aushalten die mit einem Triller bezeichnet ist: und es würde eben so ungereimt lassen dabey abzusehen, und den Bogen zu ändern; als wenn ein Sängert in einer langen Note Athem holen wollte. Es ist auch nichts abgeschmackters, als wenn bey einer Cadenze, wo man an das Zeitmaß nicht gebunden ist, der Triller so schnell und unerwart abgebrochen wird, daß die Ohren der Zuhörer mehr beleidiget als belustiget werden. Es wird in solchem Falle dem Gehör etwas entrisen; und man bleibt eben deswegen unvernügt, weil man noch eine längere Aushaltung erwartet hat: gleichwie es den Zuhörern gewiß unge-



## Capítulo décimo.



### §. 8.

El **trino** no debe batirse demasiado rápido, pues, si no, sería incomprendible, berreante o, como se suele llamar, un **trino de cabra**. Además, es preferible batir un **trino** más rápido en las cuerdas delgadas y de afinación aguda que en las gruesas y de afinación grave, pues estas últimas se mueven lentamente, mientras que las primeras lo hacen muy rápido. Y, por último, cuando se toca a **solo** también se debe observar el lugar donde se pretenden interpretar las piezas. En un lugar pequeño que, además, esté tapizado o donde los oyentes estén demasiado cerca, producirá mejor efecto un **trino** rápido. Si, por el contrario, se toca en una sala grande donde resuene mucho o donde los oyentes estén bastante alejados, será mejor hacer un **trino** lento.

### §. 9.

Sobre todo, habrá que practicar los **trinos** largos frenando el arco. Pues a veces hay que mantener una nota larga señalada con un **trino** y resultaría tan absurdo parar y cambiar el arco como si un cantante tomara aire en medio de una nota larga. Tampoco es mucho más coherente interrumpir el **trino** rápida e inesperadamente en una **cadencia**, donde no se está ligado al tiempo, ofendiendo más que agradando a los oídos de los oyentes. En este caso, se le arranca algo al oído y uno se queda sin complacer, pues había esperado que se mantuviera más tiempo, al igual que a los oyentes

ungemein hart fällt, wenn sie den Mangel des Athems an einem Singer bemerken. Doch ist auch nichts lächerlicheres, als ein über die Maasse langer Triller. Man gehe demnach den mittlern Weeg, und mache einen solchen Triller, welcher dem guten Geschmacke am nächsten kömmt.

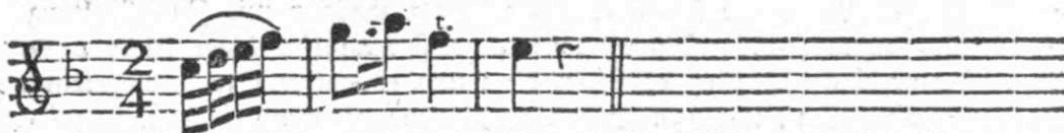
## §. 10.

Alle Finger müssen durch eine rechtschaffene Uebung zum Trillerschlage gleich stark und geschickt gemacht werden. Man gelangt nicht geschwinder dazu, als wenn man die Triller durch alle Töne übet, und sonderheitlich den vierten Finger nicht ruhen läßt. Dieser, da er der schwächste und kürzeste ist, muß durch die pure fleißige Uebung kräftiger, etwas länger, geschickter und brauchbarer werden. Mit dem ersten Finger wird niemals auf der leeren Seyte ein Triller geschlagen, ausgenommen bey dem Doppeltriller, davon wir bald hören werden; wo sichs auch nicht anders thun läßt. Bey dem einfachen Triller nimmt man anstatt der leeren Seyte allemal den zweenen Finger auf der tiefern Nebenseyte in der ganzen Applicatur. 3. E.



## §. 11.

Die Vorschläge muß man sowohl vor als nach dem Triller am rechten Orte, und in gehöriger Länge oder Kürze anzubringen wissen. Wenn ein Triller mitten in einer Passage vorkömmt: 3. E.



so wird nicht nur allein vor dem Triller ein Vorschlag gemacht; sondern der Vorschlag wird durch den halben Theil der Note gehalten: bey dem andern Theile aber wird erst der Triller angebracht; so wie es hier ausgesetzt ist.



Wenn

## Capítulo décimo.

les resultaría ciertamente muy duro percibir que a un cantante le faltara el aire. Pero nada es más ridículo que un **trino** prolongado más allá de la medida. Tómese, por tanto, la vía intermedia y hágase un **trino** que se adecúe lo máximo al buen gusto.

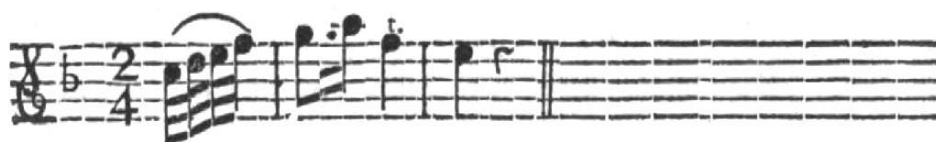
### §. 10.

Todos los dedos deben fortalecerse y agilizarse por igual para **batir los trinos** mediante un determinado ejercicio. La mejor forma para [conseguir] la velocidad es practicar el **trino** en todos los tonos, especialmente sin dejar descansar el cuarto dedo. Al ser el más débil y corto, debe hacerse más largo, ágil y útil mediante la mera práctica diligente. Nunca se batirá un trino en cuerda al aire con el primer dedo, excepto el **trino doble**, donde no se puede hacer otra cosa y del que hablaremos pronto. En el **trino simple**, en lugar de la cuerda al aire, siempre se usará el segundo dedo en **posición completa** sobre la siguiente cuerda más grave. Por ejemplo:



### §. 11.

La **preparación** debe saber hacerse en el lugar correcto, tanto antes como después del **trino**, y con la longitud o brevedad correspondiente. Si un **trino** aparece en mitad de un pasaje, como por ejemplo,



no sólo se hará una **preparación** antes del **trino**, sino que la **preparación** se mantendrá durante la mitad de la nota, mientras que en la otra mitad se ejecutará el **trino**, tal y como se muestra aquí.

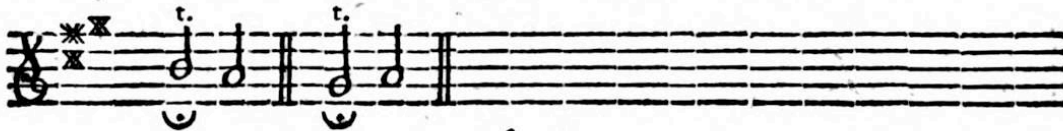


Wenn aber eine Passage mit einem Triller anfängt: so wird der Vorschlag kaum gehört, und er ist in solchem Falle nichts denn ein starker Anstoß des Trillers. 3. E.



§. 12.

Die auf den Triller unmittelbar folgende Note darf eben auch nicht allemal einen Vorschlag vor sich haben. Bey einer förmlichen Cadenze, sonderheitlich am Ende eines Stückes, und die ohne sich an das Zeitmaas zu binden, nach Belieben gemacht wird, bey einem Hauptschlusse nämlich wird nach dem Triller vor der Schlußnote niemals ein Vorschlag gemacht, es mag hernach die Note von der Quinte herab oder von der grössern Terze hinauf gehen. 3. E.



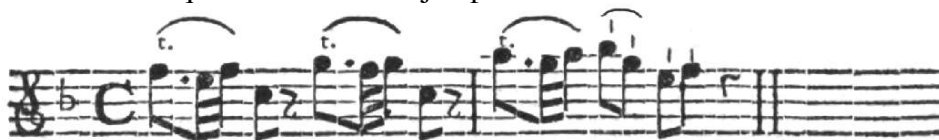
§. 13.

Auch bey den Zwischencadenzen, die absteigen und lang sind, ist es allemal besser, wenn man durch ein paar Nötchen, die man als einen Nachschlag an den Triller anhenget, und die man etwas langsamer vorträgt, gleich in den Ton der Schlußnote fällt; als wenn man durch einen Vorschlag vor der Schlußnote den Vortrag schläferig macht. Ich verstehe es aber von langen, nicht aber von kurzen Noten, bey denen der Vorschlag allezeit kann angebracht werden. Hier sind lange Zwischencadenzen.



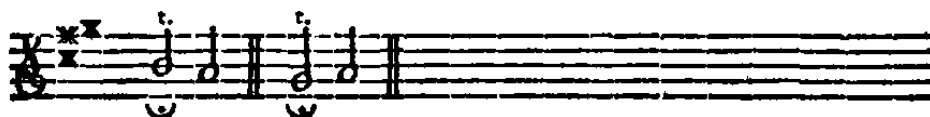
## Capítulo décimo.

Cuando un pasaje empieza con un trino, no se oye la preparación y, en este caso, no es más que un fuerte ataque del trino. Por ejemplo:



### §. 12.

La nota que sigue inmediatamente al **trino** nunca puede tener tampoco una **preparación** delante. En una cadencia formal, especialmente al final de la pieza, hecha a voluntad sin sujeción al tiempo, y, concretamente, al final, nunca se hará una preparación después del **trino**, suceda después una nota en la **quinta** descendente o en la **tercera mayor** ascendente. Por ejemplo:



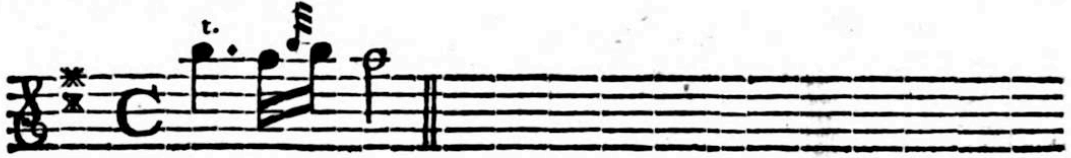
### §. 13.

También en las largas **cadencias intermedias** descendentes, es preferible caer directamente en el tono de la nota mediante un par de notitas que se enganchan al trino como **resolución**, que hacer la interpretación somnolienta, con **preparación**, antes de la nota final. Lo entendería con notas largas, pero no con notas cortas, con las que siempre se podrá ejecutar una **preparación**. He aquí dos largas **cadencias intermedias**.





Es läßt aber noch schöner und singbarer, wenn man der letzten der zwei kleinen Nötchen noch einen durchgehenden Vorschlag giebt, den man ganz gelind daran schleift. Z. E.



## §. 14.

Hingegen muß man bey den langen Zwischencadenzten die aufsteigen, gleich bey dem Schluß des Trillers in die Schlußnote eintreten; oder man muß den Nachschlag nur mit zwei Nötchen nehmen, und alsdenn einen Vorschlag aus der Terze von zweyen Noten machen: welches man aus der Grundnote sehen muß.



Hier läßt sich ein Vorschlag von der Terze machen.



Hier muß man bey dem Ende des Trillers eine Vorausnehmung oder Voranschlagung der Schlußnote anbringen. (\*)

## Capítulo décimo.

Sin embargo, resultará aún más bello y cantable si se incorpora una **preparación de paso** a la última de las dos pequeñas notitas, la cual se ligará a ellas muy suavemente. Por ejemplo:



### §. 14.

Por el contrario, en **cadencias intermedias** largas ascendentes se deberá caer inmediatamente al final del **trino** en la nota final, o hacer la **resolución** sólo con dos notitas y después hacer una **preparación** con dos notitas a partir de la **tercera** de la nota fundamental.



Aquí se hace una preparación con la tercera.



Aquí hay que hacer una anticipación o preparación de la nota final al acabar el trino (\*).

§. 15.

Nun soll man freylich auch einige Regeln geben: Wenn und wo die Triller anzubringen sind. Allein wer wird sich doch gleich aller möglichen Zufälle erinnern, die sich in so vielen Sing- und Spielmelodien eräugen können? Ich will es doch versuchen, und einige Regeln hersehen.

Als eine Hauptregel mag man sich wohl merken, niemals einen Gesang mit einem Triller anzufangen, wenn es nicht ausdrücklich hingeschrieben ist, oder wo es nicht ein besonderer Ausdruck erfordert.

Hier ist es schlecht, wenn man mit dem Triller anfängt.



Hier ist es aber gut.



§. 16.

Man muß überhaupts die Noten nicht mit Trillern überhäuffen. Bey vielen stufenweise aufeinander folgenden Achttheilnoten oder auch Sechzehntheilen, sie mögen geschliffen oder ausgestossen seyn, wird allemal bey der ersten von zweyen der Triller angebracht. In solchem Falle fällt der Triller auf die erste, dritte, fünfte und siebente Note, u. s. f. Z. E.



Wenn man aber den Triller schon bey der Noten des Aufstreichs auffer dem Tacte anfängt: so kommt der Triller auf die zwote, vierte, und sechste Note, u. s. f. Diese Art des Vortrags läßt noch fremder, wenn man ihn, wie es auch seyn soll, mit verändertem Striche abspielet. Man braucht ihn aber nur in lebhaften Stücken.

## Capítulo décimo.

### §. 15.

Ahora también debemos dar algunas reglas sobre cuándo y cómo emplear los **trinos**. Pero, ¿quién se acordará de todos los casos posibles que se puedan producir en melodías vocales o instrumentales? Así, quiero intentarlo y establecer algunas reglas. Recuérdese bien como **regla general** no comenzar nunca el canto con un trino si no está indicado expresamente o si no lo exige una expresión especial.

Aquí está mal  
empezar con un trino.

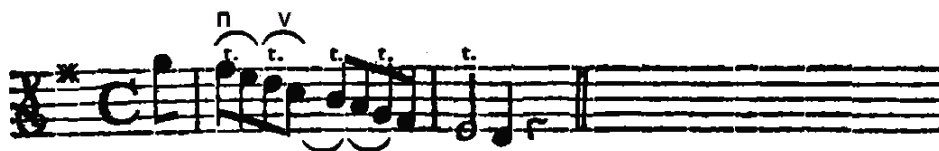


Pero aquí está bien.



### §. 16.

No se deben sobrecargar las notas con **trinos**. Cuando se siguen corcheas o semicorcheas por escalones, bien ligadas o bien separadas, siempre se aplicará el **trino** en la primera de dos. En ese caso, el **trino** cae sobre todas las notas **primera, tercera, quinta y séptima**, etc. Por ejemplo:



Pero si el **trino** ya se empieza fuera del compás, en la nota de la anacrusa, el **trino** vendrá en las notas **segunda, cuarta y sexta**, etc. Este tipo de interpretación resulta aún más extraño si se hace cambiando el arco, como debería ser, por otra parte. Sin embargo, sólo se utiliza en piezas vivas.



## Das zehente Hauptstück.



§. 17.

Wenn man vier Noten vor sich hat, deren die erste ausgestossen, die andern drey aber zusammengeschliffen vorzutragen sind; so kömmt der Triller auf die mittlere der drey zusammengezogenen. 3. E.



§. 18.

Die erste von vier gleichen Noten kann man durch den Triller von den übrigen unterscheiden, wenn man die ersten zwo in einem Striche zusammen schleifet, jede der andern zwo aber mit ihrem besondern Striche abbeigt. 3. E.



§. 19.

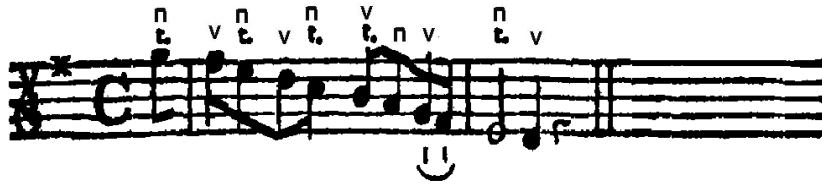
Wenn man punctirte Noten ohne Vorschläge vortragen will; so kann man bey jedem Puncte einen kleinen Triller anbringen.



§. 20.

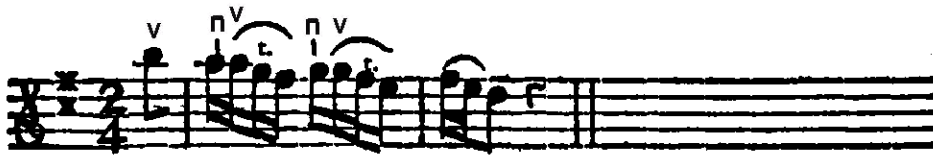


Capítulo décimo.



§. 17.

Cuando se está ante cuatro notas de las cuales la primera se interpreta separada mientras que las otras tres se ligan, el **trino** se aplicará a la central de las tres ligadas. Por ejemplo:



§. 18.

Se puede diferenciar mediante un **trino** la primera de cuatro notas iguales si las dos primeras se tocan juntas en un arco y cada una de las otras dos se toca con un arco propio. Por ejemplo:



§. 19.

Si se quieren tocar notas con puntillo sin preparación, se podrá usar un pequeño **trino** en cada puntillo.



## §. 20.

Man kann aber auch bey punctierten Noten entweder die erste oder die letzte mit einem Triller abspielen. 3. C.

Ein singbarer Vortrag.

her. hin. her. hin.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.

Dieser Vortrag gehört nur zu Spielmelodien.

Bei dem ersten Beispiele pflegt man nicht jede Note besonders abzugeigen; sondern man nimmt jedes Viertel in einem Bogenstriche, doch so, zusammen: daß bey dem Punkte der Bogen aufgehoben, und die kurze Note am Ende des Bogens, kaum vor der Wendung, noch an den nämlichen Bogenstrich genommen wird. Im zweiten Beispiele aber muß der Bogen bey dem Punkte völlig von der Violin weggelassen werden; wie ich es hier klärer vor Augen legen will. 3. C.

her. hin. her. hin. her. hin. her. hin.

## §. 21.

Unter den musikalischen Auszierungen, deren man sich heut zu Tage bedient, sieht man auch aufsteigende und absteigende Triller, die meistens schon angezeigt werden. Es sind selbe eine Reihe stufenweise auf und absteigender Noten, deren jede mit einem Triller gezieret wird. Dabey ist zu beobachten: erstlich, daß man alle Noten in einem Bogenstriche nehme; oder wenn derselben gar zu viel sind: daß man bey dem Anfange des Tactes, oder im geraden Tacte bey dem dritten Viertel den Strich verändere. Zwey-

tes,

tens,

## Capítulo décimo.

### §. 20.

Sin embargo, en notas con puntillo también se puede tocar la primera o la última con un **trino**. Por ejemplo:

Una interpretación cantable.



Esta interpretación sólo corresponde a melodías instrumentales.

En el primer ejemplo, es costumbre no tocar cada nota de forma separada, sino que se tomará cada tiempo en un arco de forma que en el puntillo se levante el arco y la nota corta se tome al final del arco, poco antes de cambiar, con el mismo arco. No obstante, en el segundo ejemplo, el arco debe despejarse completamente del violín en el puntillo, como pretendo mostrar aquí. Por ejemplo:



### §. 21.

Entre los adornos musicales que se usan actualmente, se observan también los **trinos ascendente** y **descendente**, que ya se indican mayoritariamente [en la partitura]. Éstos son una serie de notas ascendentes y descendentes de grado, de las que cada una de ellas está adornada con un **trino**. En ellas debemos observar **en primer lugar** que todas las notas se tomen en un arco o, si fueran demasiadas, que se cambie el arco al inicio del compás o, en compás de compasillo, en el tercer tiempo. **En segundo lugar**,

tens, muß man den Bogen niemals ganz von der Violin weglassen; sondern man muß die trillierenden Noten durch einen kaum merklichen Nachdruck mit dem Bogen gleichsam forttragen. - Drittens muß die Hülse des Bogens mit dem Fortrücken der Finger sich so vereinigen: daß sie nicht nur allein allezeit zugleich mit einander fortschreiten; sondern daß der Trillerschlag niemals nachlasse, sonst würde man die leere Seyte dazwischen klingen hören.

Man lasse also den Finger mit welchem die Note gegriffen wird allezeit auf der Seyte; man rücke mit der ganzen Hand nach, und man verbinde die Töne wohl mit einander: den Finger hingegen, mit dem man den Triller schlägt, bewege man beständig, und leicht.

## §. 22.

Diese auf- und absteigenden Triller können entweder mit dem ersten oder mit dem zweyten Finger gemacht werden. 3. E.

Mit dem ersten Finger.

Mit dem zweyten Finger.

## §. 23.

Man muß sie aber auch mit Abwechslung der Finger vorzutragen wissen. 3. E.

Und

Capítulo décimo.

el arco nunca deberá separarse del **violín** por completo, sino que las notas con trino deberán ejecutarse de forma similar mediante una presión del arco apenas perceptible. **En tercer lugar**, deben unificarse el empuje del arco y el avanzar de los dedos de tal forma que no se entorpezcan continuamente, sino que nunca se abandone el batimiento del trino, pues, de otro modo, se oiría también la cuerda al aire.

Así, déjese permanentemente sobre la cuerda el dedo con que se ataque la nota; muévase toda la mano y únense bien las notas entre sí, mientras que el dedo con que se bate el **trino** se moverá continuamente y de forma ligera.

§. 22.

Estos **trinos** ascendentes y descendentes pueden hacerse con el primer o con el segundo dedo. Por ejemplo:

Con el primer dedo.



Con el segundo dedo.



§. 23.

Pero también deben saber interpretarse alternando los dedos. Por ejemplo:







Und so kann man eine recht nützliche Uebung des auf- und absteigenden Trillers durch die ganze Tonleiter mit Abwechslung der Finger auf allen vier Seiten hinauf und herab öfters vornehmen. Ja ich will eine solche nützliche Uebung einem Schüler recht sehr angerathen haben.

§. 24.

Es ist aber auch nothwendig, daß man durch die halben Töne auf- und absteigen lerne. 3. E.



Hier muß der zweite und erste Finger (\*), sowohl im Herabrücken, als im Hinaufgehen sich unvermerkt ändern; der trillierende Finger aber muß immer fortschlagen.

§. 25.

Bei springenden Noten kann man zwar auch immer mit einem Triller fortschreiten; allein es läßt sich selten, und nur meistens in Cadenzen in einem lebhaften Allegro anbringen. Hier sind einige Beispiele zur Uebung.



## Capítulo décimo.



Y así se puede repetir varias veces, a lo largo de toda la escala, un ejercicio altamente útil para los trinos ascendentes y descendentes, alternando los dedos sobre las cuatro cuerdas hacia arriba y hacia abajo. Quiero recomendar encarecidamente a los alumnos un ejercicio tan útil como éste.

### §. 24.

Sin embargo, también es necesario que se aprenda a subir y bajar mediante medios tonos. Por ejemplo:



Aquí, los dedos segundo y primero (\*) deben cambiarse imperceptiblemente tanto al subir como al bajar, mientras que el dedo que trina debe seguir golpeando la cuerda.

### §. 25.

En notas por saltos también se puede avanzar mediante **trinos**, pero ocurre poco y, la mayoría de veces, en cadencias en **Allegro vivo**. He aquí algunos ejemplos como ejercicio:



## §. 26.

Es giebt eine Art des auf- und absteigenden Trillers ; wo jede Note einen geschwinden Abfall auf eine leere Seyte nach sich hat. Z. E.



Man muß bey solchen Gängen den Triller so lang machen, als wenn es nur eine Note wäre ; und der Abfall muß ganz spät und kaum gehört werden. Uebrigens kann man jeden Triller mit einem besondern Striche anfangen, oder bey geschwinden Noten mehrere Figuren in einem Striche zusammen nehmen. Z. E.



## §. 27.

Es eräugnet sich oft, daß zwei Noten über einander stehen, bey derer jeden man einen Triller machen muß. In solchem Falle nun muß der Triller auf zweyen Seyten, und mit zweyen Fingern zugleich geschlagen werden. Z. E.



Hier wird der erste Finger auf der (E) Seyte, nämlich das (fis) und der dritte auf der (A) Seyte, nämlich das (b) stark niedergedrückt ; der Triller aber wird auf der (E) Seyte mit dem zwayten, auf der (A) Seyte aber mit dem vierten Finger zu gleicher Zeit geschlagen. Und dieß nennet man einen **Doppeltriller**, oder den doppelten Triller. Man kann ihn auf die hier nachstehende Art am besten üben.

## §. 28.

## Capítulo décimo.

### §. 26.

Existe una variedad de trino ascendente y descendente donde a cada nota le sucede un rápido **descenso** hacia una cuerda al aire. Por ejemplo:



En este tipo de sucesiones, el **trino** debe hacerse tan largo como si fuera sólo una nota y el **descenso** debe hacerse muy tarde y apenas debe escucharse. Además, cada **trino** puede empezarse con un arco propio o, con notas rápidas, tomar varias figuras juntas en un mismo arco. Por ejemplo:



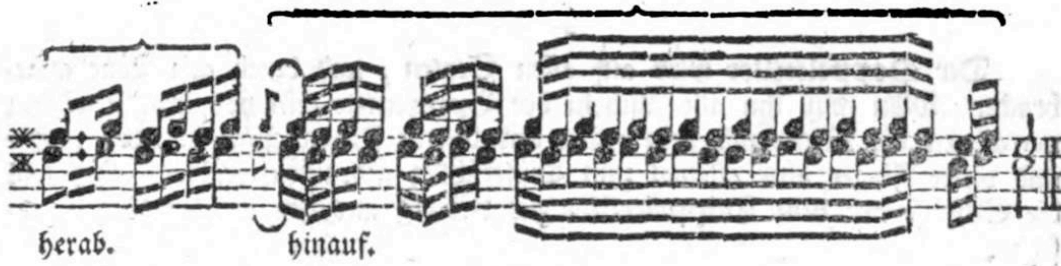
### §. 27.

A menudo se ve que dos notas están una encima de la otra y que en cada una de ellas hay que hacer un **trino**. En este caso, el **trino** debe hacerse sobre las dos cuerdas y batirse con los dos dedos al mismo tiempo. Por ejemplo:



Aquí, el primer dedo presiona la cuerda Mi, concretamente el Fa sostenido, mientras que el tercero presiona fuertemente el Re en la cuerda La; mientras que el **trino** se bate sobre la cuerda Mi con el segundo dedo, se bate al mismo tiempo sobre la cuerda La con el cuarto dedo. Y esto se denomina un **trino doble**. La mejor forma de practicarlo es la siguiente:





§. 28.

Bei dem Doppeltriller muß oft auch der erste Finger auf der leeren Saite einen Triller machen. Z. E. Übe man auf die nachfolgende Art. Einen solchen Triller



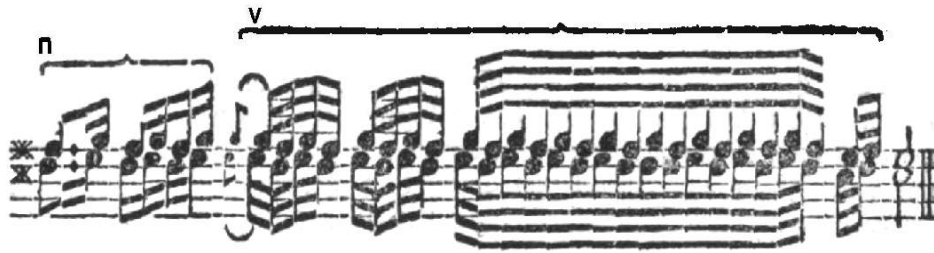
Besonders muß man bei dem Doppeltriller wohl darauf sehen, daß man nicht falsch greife: und man muß sich befeißigen, daß man die Noten mit beyden Fingern zugleich anschlage. Hier sind einige Noten, die man mit vielem Nutzen üben mag. Man bemühe sich aber solche nach und nach immer geschwinder abzuspielen, so bekommt man eine Leichtigkeit mit allen Fingern.



§. 29.



Capítulo décimo.

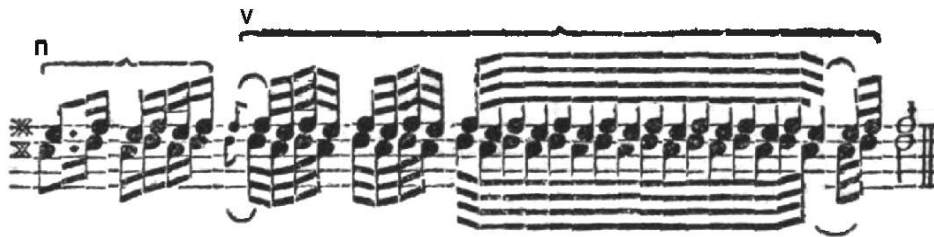


§. 28.

A menudo, en el **trino doble**, el primer dedo también debe hacer un **trino** sobre una cuerda al aire. Por ejemplo:



Practíquense estos trinos de la siguiente manera:



En el **trino doble** hay que observar especialmente que no se presione de forma incorrecta, y hay que esforzarse por tocar las notas con ambos dedos al mismo tiempo. He aquí algunas notas que se pueden practicar con gran utilidad. Esfuércese en tocarlas cada vez más rápido para lograr agilidad en todos los dedos.



## §. 29.

Der Doppeltriller wird auf allen Saiten, und durch alle Töne angebracht. Man muß ihn also auch in der Applicatur rein vorzutragen wissen; wo allezeit die Noten mit dem ersten und dritten Finger gegriffen, der zweite und vierte Finger aber allemal zum Trillerschlag gebraucht werden. Ich will die Schlüsse mit dem Doppeltriller zur Uebung aus den meisten Tönen hersehen.

Cadenze ins (C)

ins (A) moll.

leer.

ins (G) dur.

ins (E) moll.

leer. (D) dur.

(H) moll.

Capítulo décimo.

§. 29.

El **trino doble** se ejecuta en todas las cuerdas y a través de todos los tonos. Así, también habrá que saber interpretarlo afinado en la **posición**; en tal caso, las notas se presionarán siempre con los dedos primero y tercero, mientras que el segundo y el cuarto dedo se usarán siempre para batir el trino. Quiero establecer las claves para la práctica del **trino doble** en la mayoría de tonos.

The image displays five musical staves, each illustrating a double trill exercise in a specific key. The exercises are as follows:

- Cadencia en Do Mayor:** Shows a double trill on a single note, with fingerings 1 and 3 indicated for the trill notes. The exercise concludes with a cadence.
- en La menor:** Shows a double trill on a single note, with fingerings 1 and 3. The exercise is marked "al aire" (open string).
- en Sol Mayor:** Shows a double trill on a single note, with fingerings 1 and 3.
- en Mi menor:** Shows a double trill on a single note, with fingerings 1 and 3. The exercise is marked "al aire".
- Re Mayor:** Shows a double trill on a single note, with fingerings 1 and 3.

Each staff includes detailed notation for the trill, including the notes being trilled, the trill notes themselves, and the final resolution notes. Fingerings are clearly marked throughout the exercises.

Das zehnte Hauptstück.

(G) moll.                      (A) dur.

Fis moll.

(E) dur.                      Eis moll.

(G) dur.                      Eis moll.

Fis dur.                      (F) dur.

(D) moll.                      tr.                      (B) dur.

Mozarts Violinschule.                      G<sub>3</sub>                      (B) dur.

Capítulo décimo.

Si menor

La Mayor

Fa # menor

Mi Mayor

Do # menor

Si Mayor

Sol # menor

Fa # Mayor

Fa Mayor

Re menor

tr.

tr.

tr.

tr.

tr.

tr.



(B) dur. (G) moll.

Es dur.

(C) moll. As dur.

§. 30.

Der Doppeltriller läßt sich auch durch viele Noten stufenweise forttragen. Man verfährt damit eben so, wie mit dem auf und absteigenden Triller. Hier ist ein Beispiel. Es wird allemal mit dem ersten und dritten Finger fortgegangen: ausgenommen wenn auf die höhere Note eine leere Sente kommt; wo man alsdann den Triller mit dem ersten Finger schlägt.

§. 31.

Capítulo décimo.

Three musical staves illustrating double trills. The first staff is labeled "Si b Mayor" and "Sol menor". The second staff is labeled "Mi b Mayor". The third staff is labeled "Do menor" and "La b Mayor". Each staff shows a sequence of notes with trills (marked 't.') and fingerings (marked '1', '2', '3').

§. 30.

El **trino doble** puede ejecutarse a lo largo de muchas notas de forma escalonada. Con ellas se prosigue como con el trino ascendente y descendente. He aquí un ejemplo. Siempre se continuará con el primer y tercer dedo, excepto cuando la nota superior coincida con una cuerda al aire; en tal caso, el trino se batirá con el primer dedo.

Two musical staves illustrating double trills. The first staff shows a sequence of notes with trills (marked 't.') and fingerings (marked '1', '2', '3'). The second staff shows a sequence of notes with trills (marked 't.') and fingerings (marked '1', '2', '3').

§. 31.

Es giebt noch einen Doppeltriller, der aber nicht in der Terze, sondern in der Sechste gemacht wird. Man nennet ihn den Sechstriller. Er wird selten, und nur bey Cadenzen zu einer Abänderung als etwas besonders angebracht. Er sieht also aus (\*).



In dem gegenwärtigen Beispiele wird im ersten halben Tacte bey der (h) Note allein der Triller gemacht, und die Note (e) wird nur platt hin dazu ausgehalten. Bey dem zweyten halben Tacte aber wird bey der (h) Note mit dem zweyten Finger vom cis und unten bey der Note (d) mit dem ersten Finger vom (e) der Triller gemacht. Da nun aber in solchem Falle der erste Finger gleich nach einander, und zwar in der Geschwindigkeit eines Trillers, im (h) liegen, und im (d) einen Triller schlagen muß; so ist es nur gar zu handgreiflich, daß zu dem reinen Vortrage des Sechstrillers eine besondere fleißige Übung höchst nothwendig ist. Nur will ich dabey erinnern, daß man den ersten Finger niemals aufheben, sondern durch eine Bewegung der ganzen Hand nur mit dem vordersten Theile, und etwas weniges nach der Seite an die (d) Seyte bringen solle. Hier ist es, so viel es möglich, auch in Noten ausgedrückt.



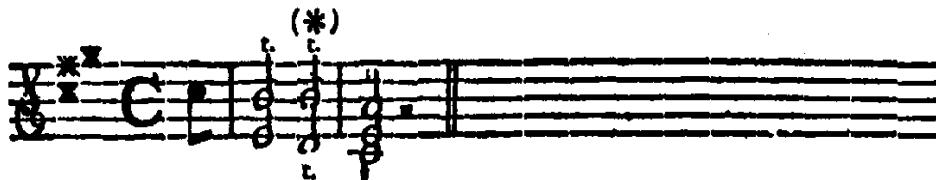
§. 32.

Nun kommen wir noch auf einen Triller, den ich den begleiteten Triller (trillo accompagnato) nennen will: weil er von dem Violinisten

Capítulo décimo.

§. 31.

Existe otro [tipo de] **trino doble** que no se hace en **terceras**, sino en **sextas**. Se denomina el **trino de sextas**. Se utiliza poco y sólo en **cadencias**, a modo de variación, como algo excepcional. Tiene este aspecto (\*):



En el presente ejemplo, en la primera mitad del compás sólo se hace un **trino** en la nota Si, y la nota Mi simplemente se mantiene. Sin embargo, en la segunda mitad del compás, se hace un **trino** en la nota Si con el segundo dedo desde el **Do sostenido** y, abajo, en la nota Re, con el primer dedo desde el Mi. Pues, como el primer dedo en este caso debe estar sobre el Si y batir un **trino** en el Re inmediatamente después y con la velocidad del **trino**, es obvio que necesitará la correspondiente práctica aplicada para ejecutar afinado el **trino de sexta**. En este punto quiero observar que el primer dedo no debería levantarse nunca, sino, con un movimiento de la mano, desplazarla a la parte delantera y ligeramente a un lado hacia la cuerda Re. Aquí se expresa con notas en la medida de lo posible.



§. 32.

Llegamos ahora a un trino al que llamaré **trino acompañado** (*trino accompagnato*), pues los **violinistas**



mit noch anderen Noten, die ganz platt einher gehen, zu gleicher Zeit begleitet wird. Es ist gar kein Zweifel, daß zu dem reinen Vortrage dieses begleiteten Trillers ein nicht weniger Fleiß erfordert wird. Ich will ein paar Beispiele hersehen, die aus den Stücken eines der berühmtesten Violinisten unserer Zeit gezogen sind. Die untern Noten muß man allemal mit solchen Fingern nehmen, daß dadurch die Fortsetzung des Trillers bey der obern Note nicht gehindert wird. 3. E.

Presto. N. I.

N. II.



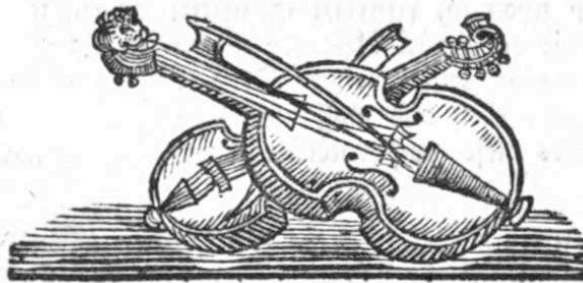
## Capítulo décimo.

lo acompañan al mismo tiempo con otras notas que se mantienen normalmente. No quepa la menor duda de que se requiere no poco esfuerzo para interpretar afinado este **trino acompañado**. Quiero aportar un par de ejemplos sacados de las obras de uno de los violinistas más conocidos de nuestro tiempo. Las notas inferiores deberán tomarse siempre con un dedo con que no se dificulte la continuidad del trino en la nota superior. Por ejemplo:

The image displays two musical exercises, N. I. and N. II., written for violin in G minor (one flat) and 2/4 time. Exercise N. I. consists of two staves. The first staff shows a triplet of eighth notes in the upper voice, with a lower voice providing accompaniment. The second staff continues the exercise with similar triplet patterns. Exercise N. II. consists of three staves. The first staff begins with a triplet of eighth notes in the upper voice, followed by a series of eighth-note triplets in both voices. The second and third staves continue this pattern, showing various fingering and bowing techniques for the triplets. The notation includes slurs, accents, and specific fingering numbers (1, 2, 3, 4) for the lower voice notes.



Die Finger sind hier allemal, wo es immer nöthig ist, durch Zahlen angezeigt. In dem ersten Beispiele wechselt man schon die Finger im vierten Tacte, um durch die Folge der tiefern Noten nicht gehindert zu werden den Triller, der sich oben bey der halben Note anfängt, immer fortzusetzen. Im zweyten Exempel muß man die letzte Achttheilnote (e) durch Ausstreckung des vierten Fingers auf der (G) Seyte nehmen; da entzwischen bey der schon liegenden (e) Note auf der (D) Seyte der zweyte Finger beständig den Triller fortschlägt. Eben dieß geschieht im siebenden, neunten und fünfzehnten Tacte. Im dritten Tacte muß man bey der halben Note (f) schon im halben Theile des ersten Viertheils gleich die Finger ändern, und anstatt des zweyten den ersten hinsetzen, so bald die erste (d) Note der unten stehenden Noten mit dem dritten Finger ergriffen wird: um den Trillersschlag bey den obern Noten nicht zu hindern; welches auch im eilften Tacte geschieht. Es muß aber auch im vierten und zwölften Tacte gleich wieder eine schnelle Veränderung gemacht werden; und man würde die tiefere Viertheilnote nicht nehmen können, wenn man nicht bey der höhern Note den ersten Finger mit dem zweyten verwechselte.







## Das eilfte Hauptstück.

### Von dem Tremulo, Mordente und einigen andern willkührlichen Auszierungen.

#### §. 1.

Der Tremulo ist eine Auszierung die aus der Natur selbst entspringet, und die nicht nur von guten Instrumentisten, sondern auch von geschickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin hiervon. Denn wenn wir eine schlafe Seyte oder eine Glocke stark anschlagen; so hören wir nach dem Schlage eine gewisse wellenweise Schwebung (ondeggiamento) des angeschlagenen Tones: Und diesen zitterenden Nachklang nennet man Tremulo, oder auch den Tremulanten.

#### §. 2.

Man bemühet sich diese natürliche Erzitterung auf den Geiginstrumenten nachzuahmen, wenn man den Finger auf eine Seyte stark niederdrücket, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schnecken gehen muß: wovon schon im fünften Hauptstücke einige Meldung geschehen ist. Denn gleichwie der zurück bleibende zitterende Klang einer angeschlagenen Seyte oder Glocke nicht rein in einem Tone fortklinget; sondern bald zu hoch bald zu tief schwebet: eben also muß man durch die Bewegung der Hand vorwärts und rückwärts diese zwischentönige Schwebung genau nachzuahmen sich befleißigen.

#### §. 3.

Weil nun der Tremulo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem Tremulo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note be- ständig

## Capítulo decimoprimer.

### Sobre el trémolo [*vibrato*], el mordente y otros adornos irregulares.

#### §. 1.

El **trémolo** es un adorno que surge de la misma naturaleza y que puede ser interpretado no sólo por **instrumentistas**, sino también por cantantes ingeniosos, sobre notas largas. La misma naturaleza es la guía en ello. Pues si golpeamos con fuerza una cuerda flácida o una campana, oiremos a continuación del golpe cierta vibración en forma de onda (*ondeggiamento*) correspondiente a la nota golpeada. A esta vibración palpitante posterior se le llama **trémolo** o también **tremolante**.

#### §. 2.

En los instrumentos de cuerda se intenta imitar esta agitación, presionando con fuerza el dedo sobre una cuerda y haciendo con la mano un pequeño movimiento, no en el sentido de la cuerda, sino hacia el puente y hacia atrás en dirección a la voluta. A esto ya nos hemos referido en el **capítulo quinto**. Pues, de la misma manera que el sonido vibrante que se produce al golpear una cuerda o una campana no mantiene fija su afinación, sino que oscila subiendo y bajando, de este modo el movimiento de la mano hacia delante y hacia atrás debe esforzarse en imitar esta ondulación entre sonidos próximos.

#### §. 3.

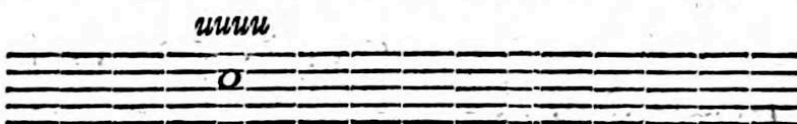
Como el **trémolo** no se mantiene fijo en un tono, sino que suena de modo ondulante, sería un error tocar cada nota con **trémolo**. Hay algunos intérpretes

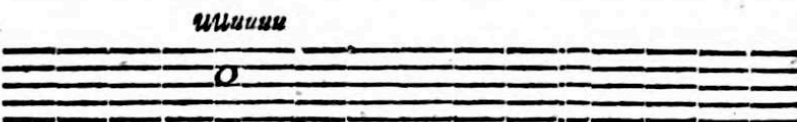


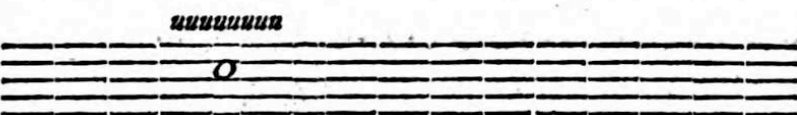
ständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremulo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde: wenn nämlich die gegriffene Note der Anschlag einer leeren Sente wäre. Denn bey dem Schlusse eines Stückes, oder auch sonst bey dem Ende einer Passage, die mit einer langen Note schliesset, würde die letzte Note unfehlbar, wenn sie auf einem Flügel z. E. angeschlagen würde, eine gute Zeit nachsummen. Man kann also eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremulo auszieren.

## §. 4.

Es giebt aber einen langsamen, einen anwachsenden, und einen geschwinden Tremulo. Man kann sie zur Unterscheidung etwa also anzeigen.

Der langsame. 

Der anwachsende. 

Der geschwinde. 

Die grösseren Striche mögen Achttheile, die Kleinern hingegen Sechzehentheile vorstellen: und so viel Striche sind, so oft muß man die Hand bewegen.

## §. 5.

Man muß aber die Bewegung mit einem starken Nachdrucke des Fingers machen, und diesen Nachdruck allemal bey der ersten Note jedes Viertheils; in der geschwinden Bewegung aber auf der ersten Note eines jeden halben Viertheils anbringen. Zum Beyspiele will ich hier einige Noten setzen, die man sehr gut mit dem Tremulo abspielet; ja die eigentlich diese Bewegung verlangen. Man muß sie in der ganzen Applicatur abgeigen.

## Capítulo decimoprimer.

que vibran continuamente en todas las notas, como si padecieran una fiebre crónica. El **trémolo** debe aplicarse sólo en aquellos lugares en los que surgiría por sí sólo naturalmente: esto es, como si la nota en cuestión fuera una de las cuerdas al aire. Pues al final de una obra o también al acabar un pasaje con una nota larga, ésta última nota se mantendría zumbando un momento inevitablemente después de ser golpeada, por ejemplo, en el piano. Así, las notas finales o las notas mantenidas podrán ser adornadas con un **trémolo**.

### §. 4.

Hay tres tipos de trémolo: uno más **lento**, otro **creciente** y un último **rápido**. Para diferenciarlos pueden representarse de la siguiente forma.

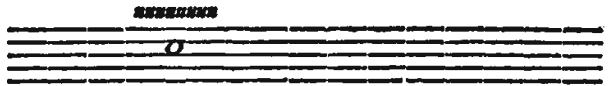
El trémolo lento.



El trémolo creciente.



El trémolo rápido.



Los trazos grandes representan corcheas y los pequeños, semicorcheas; se debe mover la mano tantas veces como trazos se representan.

### §. 5.

Sin embargo, este movimiento debe hacerse con una fuerte presión del dedo, que debe aplicarse siempre en la primera nota de cada tiempo; en el caso del trémolo rápido, sobre la primera nota en cada medio tiempo. A continuación incluyo unas notas que, por ejemplo, son muy adecuadas para ser interpretadas con **trémolo** y que incluso exigen esta vibración. Deberán tocarse en la **posición** completa.

N. 1.

So muß man den Tremulo ausdrücken.

N. 2.

So macht man die Bewegung.

In den zweyen Beyspielen N. 1. fällt die Stärke der Bewegung allemal auf die mit der Zahl (2) bemerkte Note: weil sie die erste Note des ganzen oder halben Viertels ist. In dem Beyspiele N. 2. hingegen trifft die Stärke aus eben der Ursache auf die mit der Zahl (1) bezeichnete Note.

§. 6.

Man kann den Tremulo auch auf zweyen Seiten und also mit zweyen Fingern zugleich machen.

Die Stärke der Bewegung fällt auf die erste Note.

Die

## Capítulo decimoprimer.

De este modo se expresa el trémolo.



Así se realiza este movimiento.



De los dos ejemplos, en *N. 1.*, la parte fuerte de cada movimiento recae sobre la nota señalada con el número (2), que es la primera nota de cada tiempo o medio tiempo. En el ejemplo *N. 2.*, al contrario, y por la misma razón, el acento cae sobre la nota señalada con el número (1).

### §. 6.

Se puede tocar también el **trémolo** sobre dos cuerdas, y para ello con dos dedos simultáneamente.

La parte fuerte del movimiento recae sobre la primera nota.







Die Stärke fällt auf die zweite Note.



§. 7.

Vebor man eine Cadenze anfängt, die man beyhm Schlusse eines Solo nach eigener Erfindung dazu machet, pflegt man allemal eine lange Note entweder im Haupttone oder in der Quinte auszuhalten. Bey solcher langen Aushaltung kann man allezeit einen anwachsenden Tremulo anbringen. Z. E. Man kann bey dem Schlusse eines Adagio also spielen.





## Capítulo decimoprimer.

El acento cae sobre la segunda nota.



### §. 7.

Antes de empezar una **cadencia** de las que se improvisan de forma personal al final de un **solo**, es costumbre mantener una nota que sea la tónica o la dominante. En estas notas mantenidas se podrá aplicar en cualquier caso un **tremolo** creciente. Por ejemplo, al final de un **Adagio** se podrá tocar lo siguiente.



Desde la nota principal.



Desde la quinta.



Man muß aber den Strich mit der Schwäche anfangen, gegen der Mitte zu wachsen, so: daß die größte Stärke auf den Anfang der geschwindern Bewegung fällt; und endlich muß man wieder mit der Schwäche den Strich enden.

## §. 8.

Nun kommen wir auf den Mordente. Den Mordente nennet man die 2, 3 und mehr kleine Nötchen, die ganz schnell und still die Hauptnote, so zu reden, anpacken; sich aber augenblicklich wieder verlieren, daß man die Hauptnote nur allein stark klingen höret (a). Nach der gemeinen Redensart heißt er der Mordant, die Italiäner nennen ihn Mordente; die Franzosen aber Pincé.

## §. 9.

Der Mordant wird auf dreyerley Art gemacht. Erstlich kömmt er aus der Hauptnote selbst. Zweytens aus den zweenen höher und tiefer liegenden nächsten Tönen. Drittens wird er mit drey Noten gemacht: wo die Hauptnote zwischen den zweenen benachbarten Tönen anschlägt. Hier sind alle drey.



Es wollen zwar einige die zwote Art nicht unter die Mordanten rechnen, sondern diese zwey Nötchen durch das Wort Anschläge von den Mordanten unter-

- (a) Wenn sich andere bey diesem Mordanten, oder Mordente, nach der Wortforschung, vom mordere mit dem (Beissen) lustig machen; da sie ihn einen Beisser nennen: so darf ich vom französischen pincé, welches Zwicken, Zupfen oder Pferzen heißt, wohl sagen: daß der Mordant oder das französische so genannte Pincé ganz still und geschwind sich an die Hauptnote machet, selbe ungefehr anbeisset, zwicket oder pferzet; gleich aber wieder ausläßt.

## Capítulo decimoprimer.

Este ataque debe comenzarse de forma más suave y crecer en su sección central, de forma que el mayor acento recaiga sobre el inicio del movimiento más rápido; por último, se deberá acabar este ataque de nuevo con suavidad.

### §. 8.

A continuación nos referiremos al **mordente**. Denominamos **mordente** a las dos, tres o más pequeñas notas que, por así decirlo, atacan a la nota principal de manera rápida y silenciosa, desapareciendo inmediatamente, de modo que sólo se escucha resonar claramente a la nota principal<sup>(a)</sup>. Vulgarmente se le llama *mordant*; los italianos lo denominan *mordente*, y los franceses, *pincé*.

### §. 9.

El **mordente** puede realizarse de tres maneras diferentes. **En primer lugar**, deriva de la misma nota principal. **En segundo lugar**, deriva de las notas adyacentes superior e inferior. **En tercer lugar**, está formado por tres notas si la nota principal está situada entre las dos notas adyacentes. A continuación presentamos estos tres tipos.



Hay quienes se resisten a incluir el segundo tipo entre los **mordentes**, denominando a estas dos pequeñas notas **apoyatura** para diferenciarlas del

---

<sup>(a)</sup> Si hay quienes se ríen de la palabra *mordant* o *mordente*, por su parentesco etimológico con *mordere* (morder), llamándolo *mordedor*, debo añadir que, derivado del francés *pincé*, que significa pellizcar, puntar o pinzar, que el mordente, también llamado *pincé* por los franceses, se aplica de forma muy discreta y rápida sobre la nota principal, mordiéndola, pellizcándola o pinzándola, pero soltándola inmediatamente a continuación.



unterscheiden. Allein sie haben doch alle Eigenschaften eines Mordanten. Sie beißen die Hauptnote still und schnell an, und verlieren sich so geschwind, daß man nur die Hauptnote höret. Und sind sie denn also nicht Mordanten? Sie sind halt etwas gelinder als die andern: vielleicht könnte man sie die höflichen Anbeißer nennen. Man kann den aus der Hauptnote selbst entspringenden Mordanten auch nur mit zweien Noten vortragen, wie wir oben sehen: und der Vortrag wird dadurch viel gelinder. Ist er denn aber deswegen kein Mordante nimmer?

§. 10.

Die dritte Gattung der Mordanten kann auf zweyerley Art gebraucht werden, nämlich aufsteigend und absteigend. Stehet die letzte Note vor dem Mordante tiefer als die folgende, wo der Mordant angebracht wird; so macht man ihn aufwärts: stehet die Note aber höher; so wird er abwärts gemacht. 3. E.



§. 11.

Man muß aber die Noten mit Mordanten nicht überhäufen. Und es giebt nur wenige besondere Fälle, wo man einen Aufstreich mit dem Mordante anfangen kann. 3. E.



§. 12.

Auch bey einer Folge stufenweis nacheinander absteigender Mordanten spielet man die Note des Aufstreichs allemal besser ohne Mordanten. Denn von dem Aufstreiche muß der Accent erst auf die folgende Note fließen. 3. E.

## Capítulo decimoprimer.

**mordente**. Sin embargo, realmente reúnen todas las características de los **mordentes**. Atacan a la nota principal de manera rápida y silenciosa, desapareciendo tan rápidamente que sólo se llega a escuchar la principal. Por tanto, ¿no son mordentes? Es verdad que tienen un carácter más sutil que el resto; tal vez se les podría denominar **mordentes gentiles**. También se puede ejecutar el **mordente** que surge de la nota principal sólo con dos notas, como observamos arriba, tomando la interpretación un carácter más sutil. Pero, ¿deberemos dejar de llamarlo **mordente** por ello?

### §. 10.

El tercer tipo de **mordente** puede utilizarse de dos formas: **ascendente** y **descendentemente**. Si la nota anterior al **mordente** es inferior a la nota en la que resuelve el **mordente**, se realizará ascendentemente. Pero si la nota es superior, se interpretará descendentemente. Por ejemplo,



### §. 11.

No se deberán sobrecargar las notas con **mordentes**. Hay sólo unos pocos casos excepcionales donde puede hacerse **mordente** en una anacrusa. Por ejemplo,



Aquí está bien.

Pero aquí mal.

### §. 12.

También es preferible tocar la anacrusa sin **mordente** cuando se dé una secuencia descendente de **mordentes**, pues el **acento** recaerá en la primera nota después de la anacrusa. Por ejemplo,





## §. 13.

Überhaupt muß man den Mordente nur brauchen, wenn man einer Note einen besondern Nachdruck geben will. Denn die Stärke des Tones fällt auf die Note selbst: der Mordant hingegen wird ganz schwach und recht geschwind an die Hauptnote angeschliffen; sonst würde er kein Mordant mehr heißen. Er macht die Note lebhaft; er unterscheidet sie von den übrigen, und giebt dem ganzen Vortrage ein anderes Ansehen. Man pflegt ihn also bey ungleichen Noten meistens am Anfange eines Viertheils anzubringen: denn dahin gehöret eigentlich der Nachdruck. Z. E.



## §. 14.

Endlich muß ich noch erinnern, daß gleichwie bey den Vorschlägen, also auch hier der absteigende Mordant allemal besser als der aufsteigende ist: und zwar aus den nämlichen Ursachen die wir bey den Vorschlägen hergebracht haben. Uebrigens bestehet der gute Vortrag eines Mordenten in der Geschwindigkeit; je geschwinder er vorgetragen wird, je besser ist er. Man muß aber das Geschwinde nicht bis auf das Unverständliche treiben. Auch bey dem geschwindesten Vortrage muß man die Noten verständlich und recht körnigt ausdrücken.

## §. 15.



§. 13.

En general, el **mordente** sólo se deberá utilizar cuando se le quiera dar a determinada nota un acento especial, pues la mayor fuerza del tiempo recaerá en esa nota. Por el contrario, el **mordente** se deslizará muy débil y rápidamente hacia la nota principal; de otro modo, no se trataría de un **mordente**. Da a la nota mayor espíritu, diferenciándola del resto y dotando a la interpretación en su conjunto de un aspecto diferente. Por tanto, es común usarlo en notas desiguales, sobretodo al inicio de tiempo, pues corresponde a ellas especialmente este énfasis. Por ejemplo,



§. 14.

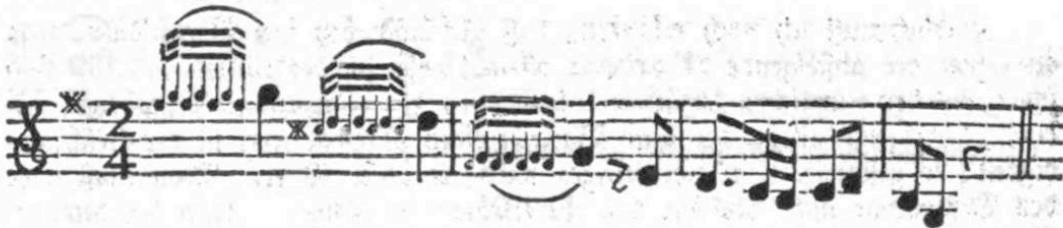
Por último debo recordar que, al igual que en las apoyaturas, también es preferible en estos casos el **mordente** descendente al ascendente, y concretamente por las mismas razones que hemos argüido en las apoyaturas. Además, la buena interpretación de un **mordente** radica en su velocidad: será mejor cuanto más rápida. A pesar de ello, no se deberá exagerar esta velocidad hasta lo incomprensible. Incluso en la interpretación más rápida se deberán expresar las notas clara y esmeradamente.

## §. 15.

Es giebt noch einige andere Auszierungen, die meistens ihre Benennungen vom Italiänischen haben. Nur das *Batement* (*Batement*) ist französischer Herkunft: Die *Ribattuta*, *Gropo*, *Tirata*, *mezzo Circolo* u. d. g. sind wälischer Geburt. Und obwohl man sie selten mehr nennen höret; so will ich sie doch hersehen: denn sie sind nicht ohne Nutzen; man kann sie noch wohl brauchen. Ja, wer weis es, ob sie nicht manchen aus der Verwirrung reiffen, und ihm wenigst einiges Licht anzünden in Zukunft mit mehrerer Ordnung zu spielen? Es ist doch untröstlich immer so auf gerathewohl hinzuspielen, ohne zu wissen was man thut.

## §. 16.

Das *Batement* (*Batement*) ist ein Zusammenschlag zweener nächsten halben Töne, welcher Zusammenschlag von dem untern halben Tone gegen den obern in größter Geschwindigkeit eslichmal nacheinander wiederholet wird. Das *Batement* oder dieser Zusammenschlag muß weder mit dem *Tremulo*, noch mit dem *Triller*, noch mit dem aus der Hauptnote herfließenden *Mordente* vermischet werden. Dem *Tremulo* sieht der Zusammenschlag in etwas gleich: allein dieser ist viel geschwinder, wird mit zweenen Fingern gemacht, und übersteiget den Hauptton oder die Hauptnote nicht; da hingegen die Schwebung des *Tremulo* auch über den Haupttone fortschreitet. Der *Triller* kömmt von oben auf die Hauptnote: der Zusammenschlag aber von unten, und zwar allemal nur aus dem Halbtone. Und der *Mordente* schlägt im Haupttone an: das *Batement* hergegen fängt sich im tiefern nächsten Semitone an. Dieser Zusammenschlag sieht also aus.



Man braucht dieses *Batement* in lustigen Stücken anstatt der Vorschläge und *Mordenten*, um gewisse sonst leere Noten mit mehr Geist, und recht lebhaft vorzutragen. Das beygebrachte Beyspiel mag hiervon ein Zeuge seyn.



## Capítulo decimoprimer.

### §. 15.

Hay otros tipos de adornos que a menudo reciben denominaciones italianas. Sólo el *batement* tiene origen francés: la *ribattuta*, el *grupeto*, la *tirata*, el **medio círculo** y otros más, son de procedencia italiana. Y, aunque no es muy frecuente oírlos nombrar, es mi intención presentarlos en este punto, pues no sólo no carecen de utilidad, sino que incluso se pueden aprovechar. ¿Quién sabe si no servirán para sacar a alguien de la confusión y le iluminen para tocar en lo sucesivo con mayor orden? Es desolador tocar siempre tan desorientadamente, sin saber qué se hace.

### §. 16.

El *batement* es la interpretación prolongada de un mordente compuesto por dos notas **adyacentes**, con una distancia entre sí de medio tono, a partir de la que es un semitono inferior a la superior, que se repite determinado número de veces, con la mayor velocidad. No deben confundirse el *batement* o este tipo de **mordente** con el **trémolo**, el **trino**, ni con el **mordente** que surge de la nota principal. En cierta forma, el **trémolo** se parece al **mordente** prolongado, pero este último es mucho más rápido, se toca con dos dedos y no sobrepasa la nota principal; por el contrario, la oscilación del **trémolo** sí que supera a ésta. El **trino** empieza con la nota superior a la principal; sin embargo, el **mordente** prolongado comienza desde abajo, siempre a distancia de semitono. Y el **mordente** comienza con el mismo tono que la nota principal; por el contrario, el *batement* comienza desde el **semitono** inferior. Éste es el aspecto que presenta este tipo de **mordente** prolongado:



El *batement* se usa en piezas animadas, sustituyendo a apoyaturas o mordentes, de modo que algunas notas que, de otra forma, quedarían vacías, sean interpretadas con mayor expresividad y alegría. Valga el presente ejemplo como muestra de ello

Man muß das Batement aber nicht zu oft, ja gar selten, und nur zur Veränderung anbringen.

## §. 17.

Der Zurückschlag (Ribattuta) wird bey dem Aushalten einer recht langen Note, und gemeiniglich vor einem Triller angebracht. Man sehe nur auf den fünften Paragraph des vorigen Hauptstückes zurück, und bey den Doppeltrillern habe ich durchgehends eine kurze Ribattuta voran gesetzt. Man kann den Zurückschlag auch sonst artig anbringen, zum Ex. in einem Adagio.



So stehet es geschrieben.

Und so kann mans mit einer Ribattuta spielen.

Man muß aber die Ribattuta mit einer Stärke anfangen, die sich bey der Folge verlieret. Hier ist noch ein Beyspiel.



So kann man es mit dem Zurückschlage auszieren.

## §. 18.

Die Auszierung so man Groppo nennet ist eine Verbindung etwas wenig aus einander stehender Noten, welche Verbindung durch einige geschwinde Noten



## Capítulo decimoprimer.

Sólo cabe señalar que no se deberá abusar del *batement* y que, incluso, deberá usarse sólo ocasionalmente, a efectos de proporcionar una mayor variedad.

### §. 17.

El *Zurückschlag* (en italiano, *ribattuta*), se utiliza en notas largas mantenidas y, habitualmente, precediendo a un *trino*. Véase arriba el **quinto párrafo** del capítulo anterior, donde he hecho preceder una corta *ribattuta* a los *trinos dobles*. La *ribattuta* también puede ejecutarse artísticamente, como es el caso de su uso en un **Adagio**.



Así está escrito.

Y así puede tocarse con una *ribattuta*.

Pero la *ribattuta* debe comenzar con un ataque fuerte que disminuya poco a poco. A continuación presentamos un ejemplo.



Así se puede adornar mediante la *ribattuta*.

### §. 18.

El adorno llamado **grupeto** [hemos preferido el término castellano grupeto aunque debemos señalar que para Pedrell (Pedrell, 1910: 468) este vocablo italiano equivale a trino] está compuesto por varias notas con poca distancia entre sí y de

Noten geschieht. Wenn nun diese geschwinde Noten vor dem Aufsteigen oder Absteigen allemal noch um einen Ton zurück treten, und diesen Aufenthalt nur machen, um nicht zu frühe den Hauptton zu erreichen; so bekommen sie dadurch dem Ansehen nach eine so knorrichte Figur: daß einige das Wort **Gropo** vom französischen und englischen (*Grape*,) welches eine Traube und figürlich nach dem alteutschen ein Kluster heißt; andere aber diese Benennung vom italiänischen **Gropo** ein Knotten, oder Knopf, **Groppare** knüpfen herleiten. Diese Auszierung sieht also aus.

Ohne Auszierung.



Mit dem Gropo  
hinauf.



Ohne Auszierung.



Mit dem Gropo  
herab.



Diese Auszierung muß man aber nur brauchen wenn man allein spielt; und auch dort nur zur Veränderung, wenn eine dergleichen Passage gleich nacheinander wiederholet wird.

### §. 19.

Der **Cirkel** und **Halbcirkel** sind wenig von dem **Gropo** unterschieden, Sind sie nur 4. Noten; so nennet man sie den **Halbcirkel**: sind es aber 8. Noten; so ist es ein ganzer **Cirkel**. Man pflegt diese Figur also zu nennen, weil die Noten die Gestalt eines Kreises vorstellen. **Z. E.**

Ohne

## Capítulo decimoprimer.

valores breves. Cuando estas notas rápidas, antes de ascender o descender, descienden en un tono, haciendo esto sólo para evitar caer demasiado pronto en la nota principal, tienen aspecto de figura anudada. Algunos derivan la palabra **grupeto** del término francés o inglés *grape*, que significa **uva** o, según el alemán antiguo, *Kluster*; sin embargo, otros relacionan esta nomenclatura con el término italiano *grosso*, **botón**, o *groppare*, **abrochar**. Éste es el aspecto de este adorno:

Sin adorno.



Con un grupeto inferior.



Sin adorno.



Con un grupeto superior.



Este adorno podrá emplearse únicamente cuando se toque a solo; y, aun así en este caso, sólo para dar variedad cuando un pasaje se repita varias veces.

### §. 19.

El **círculo** y el **medio círculo** [L. Mozart utiliza anteriormente estos términos para referirse a las ligaduras. En esta segunda acepción hemos traducido los términos de forma literal.] se diferencian poco del **grupeto**. Si están compuestos sólo por cuatro notas, se denominan **medio círculo**; sin embargo, si están compuestos por ocho notas, son un **círculo** entero. Es costumbre llamar a esta figura de este modo porque las notas [que lo componen] toman la forma de un círculo. Por ejemplo.



Ohne Auszierung.



Der Cirkel.



Ohne Auszierung.



Der Halbcirkel.



## §. 20.

Diejenigen, welche recht sehr auf die Wortforschung erpicht sind, haben auch einen erwünschten Gegenwurf an dem Wort *Tirata*, welches einige vom italiänischen *tirare*, da es nämlich ziehen heißt, und sich zur Bildung gar vieler und unterschiedlicher Sprichwörter brauchen läßt; andere aber vom *tirata* ein Schuß, oder *tirare* schießen herleiten: wo es schon im figürlichen Verstande genommen wird, und eigentlich eine welsche Redensart ist. Beyde haben recht. Und da die *Tirata* nichts anders ist, als eine Reihe stufenweise auf oder absteigender Noten, die zwischen zweyen anderen Noten, welche von einander etwas entfernt sind, willkührlich angebracht werden; so kann es auch eine geschwind und eine langsame *Tirata* geben: nachdem nämlich das Zeitmaaß geschwinde oder langsam ist; oder nachdem die zwey Noten weit von einander entfernt sind. Ist die *Tirata* langsam? so heißt es ein Zug, und kömmt vom *tirare* Ziehen: denn man ziehet den Gesang durch viele Töne von einer Note zu der andern, und man verbindet die zwey auseinander stehenden Noten durch die zwischen denselben liegenden übrigen Intervallen. Ist die *Tirata* aber geschwind? so geschieht zwar die nämliche Verbindung: allein sie geschieht so geschwind,

Capítulo decimoprimer.

Sin adorno.



El círculo.



Ascendente.

Descendente.

Sin adorno.



El medio círculo.



Ascendente.

Descendente.

§. 20.

Aquellos que se interesen por la etimología encuentran un punto de discrepancia en el término **tirata**. Algunos lo derivan del italiano *tirare*, que significa **tirar**, y que se utiliza para la formación de muchas y muy variadas frases hechas. Otros lo derivan de *tirata*, **disparo**, o de *tirare*, **disparar**, entendido en sentido figurado y como expresión italiana. Ambos grupos tienen razón. Pues, no siendo la **tirata** sino una sucesión de notas ascendentes o descendentes por grados conjuntos, utilizadas de forma arbitraria entre dos notas que estén separadas entre sí, puede haber **tiratas** lentas y rápidas dependiendo de que el tempo sea lento o rápido, o de la distancia entre estas dos notas. Si la **tirata** es lenta, se denomina **zug** [estirón], que deriva de *ziehen* [estirar], *tirare*, pues el canto se estira muchos tonos de una nota a otra y las dos notas separadas se unen mediante los intervalos comprendidos entre ellas. Si la **tirata** es rápida se da la misma unión, pero tan rápidamente



schwind, daß man sie einem Pfeilwurfe oder Schusse vergleichen kann (b).  
Hier sind Beispiele.

Ohne Zierde.



Mit einer langsam  
absteigenden Tirata.



Ohne Zierde.



Mit einer langsam  
absteigenden Tirata.



Ohne Zierat.



Mit einer absteigenden  
geschwinden Tirata.



(b) Was? Den Schuß aus dem Reiche der Musik verbannen? - - - Das wollte ich nicht wagen: Denn er hat sich nicht nur in die schönen Künsten, sondern aller Orten eingedrungen. Ja wo man nichts davon wissen will, dort riechet es erst recht sehr nach Pulver. Quisque suos patimur Manes - - -. Virgil.

Capítulo decimoprimer.

que se la puede comparar con un tiro de flecha o un disparo<sup>(b)</sup>. Aquí unos ejemplos.

Sin adorno.



Con una tirata lenta descendente.



Sin adorno.



Con una tirata lenta descendente.



Sin adorno.



Con una tirata rápida descendente.



<sup>(b)</sup> ¿Cómo? ¿Desterrar al disparo del reino de la música? No me atrevería a ello. Pues no sólo se ha infiltrado en las Bellas Artes, sino en todas partes. E incluso allí donde se pretenda obviar, alcanzará fuertemente con su pólvora. *Cada cual sufre su propio espíritu* (...), Virgilio.

Ohne Zierat. Adagio.

Mit einer aufsteigenden langsamen Tirata. Adagio.

Molto Allegro. Ohne Auszierung.

Molto Allegro. Mit einer aufsteigenden geschwinden Tirata. Ey! ist das nicht ein Schuß?

§. 21.

Man kann aber auch die Tiraten noch auf viele andere Art anbringen. Ich will eine und die andere hersehen. Z. E.

Ohne Zierde. Adagio.

Eine langsame Tirata mit Triolen.

Ohne

Capítulo decimoprimer.

Sin adorno.



Con una tirata lenta ascendente.



Sin adorno.



Con una tirata rápida ascendente.



¡Cómo! ¿No es eso un disparo?

§. 21.

Pero las **tiratas** también se pueden utilizar de otras muchas maneras. A continuación presentaré algunas de ellas. Por ejemplo.

Sin adorno.



Tirata lenta con tresillos.





Ohne Auszierung.



Adagio.

Mit einer geschwinden Triata durch die Semitonie.



Ohne Zierde.



Durch Terzgänge.



## §. 22.

Alle diese Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo spielt; und dort sehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechslung einiger öfter nach einander kommenden Passagen. Und man sehe wohl auf die Vorschrift des Componisten: denn bey der Anwendung solcher Auszierungen verräth man am ehesten seine Unwissenheit. Absonderlich aber hüte man sich vor allen willkührlichen Zieraten, wenn mehrer aus einer Stimme spielen. Was würde es vor eine Verwirrung geben, wenn ieder nach seinem Sinne die Noten verträufeln wollte? und wurde man nicht lezlich wegen der verschiedenen ungeschickt eingemischten abscheulichen Schönheiten keine Melodie mehr verstehen? ich weiß wie lange einem wird, wenn man die singbarsten Stücke durch unnütze Verzierungen so erbärmlich verstümpeln höret. Ich will in dem folgenden Hauptstücke hiervon etwas mehrers reden.





Capítulo decimoprimer.

Sin adorno.



Con una tirata  
rápida mediante  
semitonos.



Sin adorno.



Mediante  
terceras.



§. 22.

Todos estos adornos se usarán solamente cuando se toque a solo; y aún así, de forma muy comedida, en el momento adecuado y sólo con el propósito de variar un pasaje que se repita varias veces. Habrá que atender bien también a las indicaciones del compositor, pues al usar estos adornos se muestra realmente la propia ignorancia. Sobre todo deberá cuidarse de adornos caprichosos cuando haya más de una voz. ¿Qué gran confusión resultaría si cada cual en su voz enlazara las notas según su propio criterio? Y, ¿acaso se entendería finalmente alguna melodía después de estos horribles embellecimientos desiguales mezclados de forma desmañada? Sé cuán nervioso se torna uno al escuchar las piezas más cantables distorsionadas de forma deplorable por adornos innecesarios. En el próximo capítulo seguiré tratando este tema.



## Das zwölfte Hauptstück.

### Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts.

#### §. 1.

In der guten Ausführung ist alles gelegen. Diesen Satz bestättiget die tägliche Erfahrunß. Mancher Halbcomponist ist vom Vergnügen entzückt, und hält nun von neuem erst selbst recht viel auf sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen höret, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Characters, die ihm niemals eingefallen sind, so viel es möglich ist zu unterscheiden, und folglich die ganze elende Schmiererey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen. Und wem ist hingegen unbekannt, daß oft die beste Composition so elend ausgeführet wird, daß der Componist selbst Noth genug hat seine eigene Arbeit zu kennen?

#### §. 2.

Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sichs manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verträufeln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrückt werden. Und wer sind diese Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schweresten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studierten

Concer-

## **Capítulo decimosegundo. Sobre la correcta lectura e interpretación.**

### **§. 1.**

**Todo radica en la correcta interpretación.** La experiencia diaria ratifica esta sentencia. Algunos compositores poco formados se admiran y se estiman grandemente a sí mismos al escuchar sus galimatías musicales interpretados por buenos músicos que son capaces de aportar en el momento oportuno los afectos en los que éstos ni siquiera habían pensado, así como de variar los caracteres como nunca se les habían ocurrido, consiguiendo que, en consecuencia, todo ese **embrollo** resulte soportable a los oyentes mediante una buena interpretación. Y, ¿quién desconoce que a menudo las mejores composiciones se interpretan de forma tan miserable que incluso el mismo compositor tiene dificultad para reconocer su propio trabajo en ellas?

### **§. 2.**

La correcta interpretación de una composición según las normas actuales del buen gusto no es tan fácil como muchos se imaginan, pensando que están haciendo bien mientras adornan y retuercen según su propia idea una obra, ni percibiendo aquellos afectos que pretenden expresarse en la pieza. Y, ¿quiénes son éstos? Con frecuencia se trata de aquellos que, habiendo apenas superado el dominio del tiempo, se lanzan inmediatamente a conciertos y solos para poder (según su estúpida opinión) contarse cuanto antes entre los virtuosos. Algunos también consiguen tocar perfectamente los pasajes más difíciles en no pocos conciertos y solos que han practicado diligentemente. Éstos los tocan de memoria. Sin embargo, si deben solfear un minueto según las indicaciones del compositor, no serán capaces de ello, lo que ya trasluce en sus



Concerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Tacten des ganzen Stücks. Sie spielen ohne Ordnung, und ohne Ausdruck; das Schwache und Starcke wird nicht unterschieden; die Auszierungen sind am unrechten Orte, zu überhäuft, und meistens verwirret angebracht; manchmal aber sind die Noten gar zu leer, und man merket daß der Spielende nicht weiß, was er thun solle. Von solchen Leuten läßt sich auch selten mehr eine Besserung hoffen: denn sie sind mehr als iemand von der Eigenliebe eingenommen; und der würde sich in ihre größte Ungnad setzen, welcher sie aus redlichem Herzen ihrer Fehler überzeugen wollte.

## §. 3.

Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schweresten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schweresten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Uebung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesezt ist abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindlichkeit spielen; man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist; und man muß alle die Züge, die Schleifer, das Abstoßen der Noten, das Schwache und Starcke, und, mit einem Worte, alles was immer zum schmackhaften Vortrage eines Stückes gehöret, auf eine gewisse gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahrunß erlernet.

## §. 4.

Man schliesse nun selbst ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkür spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, ja nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besizen muß den Geschmack verschiedener Componisten,

## Capítulo duodécimo.

conciertos. Pues, aunque todavía marcha bien si tocan un **Allegro**, cuando llega un **Adagio** descubren su gran ignorancia y su falta de juicio a lo largo de todos los compases de la obra. Tocaban sin orden y sin expresión, no diferencian lo fuerte de lo débil, hacen los adornos en lugares erróneos, demasiado abundantes y, a menudo, interpretados de forma confusa; sin embargo, otras veces, las notas suenan demasiado huecas y se demuestra que el intérprete desconoce qué debe hacer. De este tipo de gente tampoco se puede esperar ninguna mejora: pues les invade el amor propio sobre todas las cosas, y aquél que honradamente tratara de convencerles de sus errores sería humillado con la mayor desgracia.

### §. 3.

Tiene más mérito artístico leer correctamente y de acuerdo con sus indicaciones las obras musicales de los buenos compositores, así como reproducir los afectos que reinan en la pieza, que estudiar los más difíciles pasajes a solo y conciertos. Para esto último no se necesita gran razón. Y si se tiene la suficiente capacidad como para resolver posiciones, también se puede aprender por sí mismo los pasajes más difíciles ayudándose sólo de la estricta práctica. Sin embargo, lo primero no es tan fácil. Pues no sólo habrá que observar detenidamente todo lo que se señale o indique, limitándose a tocarlo sólo tal como está escrito, sino que habrá que tocar con la adecuada sensibilidad; habrá que adoptar el afecto que se pretenda expresar y habrá que llevar a cabo y ejecutar de tal modo cada **rasgo**, cada **ligadura**, cada **ataque** de las notas, lo **débil** y lo **fuerte**, en definitiva, todo lo comprendido dentro de la interpretación de buen gusto de la obra, que sólo es posible haber aprendido con un sano juicio a lo largo de una dilatada experiencia.

### §. 4.

Piense pues cada cual si no es mucho más apreciable un buen violinista de orquesta que un puro solista. Éste puede tocar todo a su voluntad y dirigir la interpretación según su propio juicio o incluso a conveniencia de su mano [adaptándola a su técnica], mientras que el primero debe tener la capacidad de captar el estilo de los diferentes compositores,



Ihre Gedanken und Ausdrücke alsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. Dieser darf sich nur zu Hause üben um alles rein herauszubringen, und andere müssen sich nach ihm richten: iener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen (a); und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler kann ohne grosse Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Seskunst und in die Verschiedenheit der Characters, ja er muß eine besondere lebhaftige Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern bestehet, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeföhret haben. Wenig Solospieler lesen gut: weil sie allemal nach ihrer Phantasie etwas einzumischen, und nur auf sich allein, selten aber auch auf andere zu sehen gewöhnet sind (b).

## §. 5.

Man muß also nicht Solospielen, bevor man nicht recht gut accompagniren kann. Man muß vorher alle Veränderungen des Bogenstriches genau zu machen wissen; man muß das Schwache und Starke am rechten Orte und mit rechtem Maase anzubringen verstehen; man muß lernen die Characters der Stücke unterscheiden, und alle Passagen nach ihrem erforderlichen eigenen Geschmacke vortra-

(a) Contra Metrum Musicum. Hiervon habe schon im zweyten Abschnitte des ersten Hauptstückes §. 4. in der Anmerkung (d) eine Meldung gethan. Und ich weiß nicht was ich denken solle, wenn ich eine Arie von manchem ist so sehr berühmten welschen Componisten sehe, die so wider das musikalische Metrum läuft, daß man glauben sollte, es hätte sie ein Schüler gemacht.

(b) Ich rede aber hier keineswegs von jenen grossen Virtuosen, die neben ihrer außerordentlichen Kunst in Abpielung der Concerte, auch gute Orchestergeiger sind. Dieß sind Leute die wirklich die grössste Hochachtung vortragen.

## Capítulo duodécimo.

sus pensamientos y expresiones, interpretándolas de inmediato correctamente. Éste sólo necesitará practicar en casa para tocar todo perfectamente afinado, y los demás deberán adaptarse a él. Pero el primero debe tocar todo a primera vista, a menudo incluso ciertos pasajes escritos contra la ordenación natural del tiempo<sup>(a)</sup>; y frecuentemente deberá regirse por lo que hagan los demás. Un intérprete solista puede lograr, aun sin gran inteligencia, que sus conciertos resulten llevaderos, o incluso que le den buena fama, sólo logrando una interpretación limpia. Sin embargo, un buen violinista de orquesta debe considerar múltiples aspectos musicales, conocer el arte de la composición y la diferenciación del carácter; además, debe poseer una capacidad extraordinaria para llevar su cargo con honor, especialmente cuando, en su momento, quiere hacerse **director de orquesta**<sup>(b)</sup>. Quizás haya quien crea que es más fácil encontrar violinistas de orquesta que solistas. Se equivocan. Existen demasiados acompañantes malos, pero muy pocos buenos, pues hoy en día todos quieren tocar a solo. Dejaré que los señores compositores respondan cómo es una **orquesta** compuesta de meros intérpretes solistas que haya interpretado su música. Pocos solistas leen bien, pues están acostumbrados a mezclar todo según su propia fantasía y a ocuparse de sí mismos, pero no de los demás.

### §. 5.

Por ello, no se debería tocar a solo antes de ser capaz de acompañar suficientemente bien. También hay que saber antes cómo hacer todos los cambios de arco, entender cómo se interpreta lo fuerte y lo débil en el lugar apropiado y en correcta medida, hay que aprender a diferenciar los caracteres de las obras e interpretar cada pasaje según su propio estilo;

---

<sup>(a)</sup> Contra el metro de la música. Ya hice referencia a ello en la segunda parte del capítulo primero, párrafo cuarto, nota d. Y no sé qué debo pensar cuando veo que un aria de algún famoso compositor discurre tan en contra del **metro** musical, que se podría creer que la ha hecho un alumno.

<sup>(b)</sup> Y no hablo aquí de los grandes virtuosos que, junto a su extraordinario arte en la interpretación de conciertos, son también buenos violinistas de orquesta. Ellos son personas que realmente merecen la más elevada admiración.

vortragen, und mit einem Worte, man muß eher vieler geschickten Leute Arbeit richtig und zierlich lesen können, ehe man anfängt Concerte und Solo zu spielen. Man kennet es gleich an dem Gemälde, ob derjenige der es fertiget hat ein Meister im Zeichnen ist: gleichwie mancher sein Solo vernünftiger spielen würde, wenn er jemals eine Sinfonie oder ein Trio nach dem darinnen erforderlichen guten Geschmacke vorzutragen, oder eine Arie mit dem rechten Affecte und nach dem derselben eigenen Charaktere zu accompagniren gelernet hätte. Ich will mich bemühen einige kurze Regeln herzusetzen, deren man sich bey der Aufführung einer Musik mit Nutzen bedienen kann.

## §. 6.

Daß man sein Instrument gut und rein mit den übrigen einstimmen müsse, das weiß man zwar ohnedem und meine Erinnerung scheint in solchem Falle etwas überflüssiges zu seyn. Allein wenn oft so gar Leute die das erste Violin vorstellen wollen ihre Instrumente nicht rein zusammen stimmen, so finde ich höchst nothwendig solches hier zu erinnern: um so mehr, als sich die übrigen alle nach dem ersten Violinisten einstimmen sollen. Wenn man bey einer Orgel oder Flügel spielet, so muß man sich mit der Stimmung nach solchen richten: sind aber keines von beyden da, so nimmt man den Ton von den Blasinstrumenten. Einige stimmen am ersten die (A) Seyte, andre hingegen die (D) Seyte. Beyde thun recht, wenn sie nur fleißig und rein stimmen. Nur will ich noch erinnern: daß die Seyteninstrumenten in einem warmen Zimmer allemal tiefer, in der Kälte aber höher werden.

## §. 7.

Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, auffuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen steckt, die oft bey dem ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des Ausdruckes aber eben nicht leicht abzuspielen ist. Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt:

so

## Capítulo duodécimo.

en una palabra: se debe poder leer correctamente el trabajo de mucha gente antes de empezar a tocar conciertos y a solo. De un cuadro se reconoce al instante si quien lo ha elaborado es un maestro del dibujo: de igual forma, uno tocaría su solo más razonablemente si hubiese aprendido a interpretar una **sinfonía** o un **trío** según el buen gusto requerido por el mismo, o a acompañar un **aria** con el afecto adecuado y según su propio carácter. Quiero esforzarme por establecer algunas breves reglas de las que pueden servirse con gran provecho en la ejecución de la música.

### §. 6.

En todo caso, ya se sabe que se debe afinar bien el propio instrumento con los demás y mi recordatorio parece estar de más en este caso. Pero cuando frecuentemente hay gente que quiere dar protagonismo al primer violín y no afinan sus instrumentos juntos, encuentro muy necesario recordarlo en este punto, tanto más cuanto que todos los demás deben afinar de acuerdo al primer violín. Si se toca con un órgano o piano, en la afinación hay que acomodarse a ellos; pero, si no estuvieran, se tomará el tono de los instrumentos de viento. Algunos afinan al principio la cuerda La; otros, la cuerda Re. Ambos lo hacen correctamente si afinan de forma diligente y limpia. Sólo quiero recordar que los instrumentos de cuerda se bajarán siempre en una habitación caliente, pero se subirán con el frío.

### §. 7.

Antes de empezar a tocar se deberá observar y analizar la obra perfectamente. Hay que examinar el carácter, el tiempo y el tipo de movimiento que exige la obra, y observar atentamente si no contiene algún pasaje que no llame la atención a primera vista y, sin embargo, no resulte fácil debido a la forma especial de la interpretación o de la expresión. Por último, hay que esforzarse al máximo durante la práctica para encontrar e interpretar correctamente el afecto al que el compositor quería recurrir. Y, como frecuentemente se mezcla lo triste y lo alegre,



so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte: man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird (c).

## §. 8.

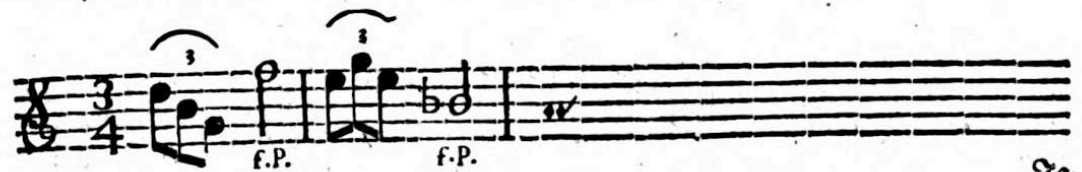
Aus diesem fließet: daß man die vorgeschriebenen Piano und Forte aufs genaueste beobachten, und nicht immer in einem Tone fortleyren muß. Ja man muß das Schwache mit dem Starken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen: denn dieß heißt nach dem bekannten Mahlerspruche, Licht und Schatten. Die durch (\*) und (h) erhöhten Noten soll man allemal etwas stärker anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen. Z. E.



Eben so muß man eine durch (b) und (h) angebrachte schnelle Erniedrigung durch die Stärke unterscheiden Z. E.



Man pflegt halbe Noten, wenn sie unter kurzen Noten vermischet sind, allemal stark anzustossen und im Tone wieder nachzulassen. Z. E.



Ja

(c) Es ist schlecht genug, daß mancher niemals an das denket, was er wirklich thut, sondern seine Noten nur so wie im Traume wegspielet, oder als wenn er geradezu für sich allein spielete. Ein solcher nimmt es nicht wahr, wenn er gleich ein paar Vierteltheile im Tacte voraus läuft: und ich wette darauf er würde das Stück um ein paar Tacte eher als andere enden, wenn nicht der Nächste an ihm, oder der Anführer selbst ihm solches erz innerte.



## Capítulo duodécimo.

hay que saber interpretar cada uno a su manera. En una palabra: todo se debe tocar de forma que uno mismo se emocione con ello<sup>(c)</sup>.

### §. 8.

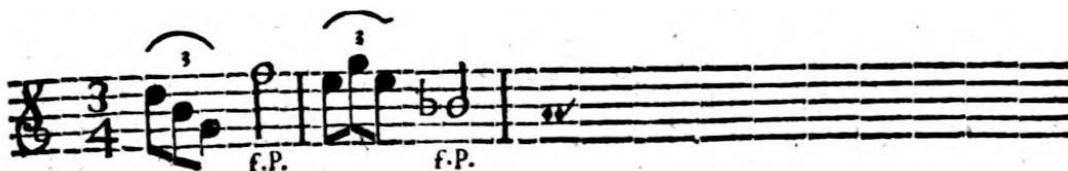
De ello se deduce que habrá que prestar atención exacta a los **pianos** y **fortes** escritos y no permanecer siempre en el mismo estado. Además, uno mismo debe variar muchas veces lo débil y lo fuerte, aun sin indicación, y aplicar cada cual en el momento correcto; pues, según el conocido refrán de los pintores, esto se llama **luz** y **sombra**. Las notas alteradas ascendentemente con sostenidos y becuadros deben tocarse más fuertes, pero retomar la dinámica con el curso de la melodía. Por ejemplo:



De igual modo, habrá que distinguir con fuerza una alteración descendente mediante bemoles o becuadros. Por ejemplo:



Si las blancas están situadas entre notas más cortas, debe procurarse atacarlas con fuerza y abandonarlas de nuevo en la dinámica. Por ejemplo:



<sup>(c)</sup> Ya es suficientemente mal que algunos no piensen nunca lo que hacen, sino que toquen sus notas como en un sueño o como si tocaran para sí mismos. Alguien así no se da cuenta cuando se adelanta un par de tiempos en un compás. Y apuesto que incluso acabaría la pieza un par de compases antes que los demás si no fuera porque el compañero o el director se lo recordaran.

Ja manche Viertelnote wird auch auf eben diese Art gespielt. Z. E.



Und dieß ist iener Ausdruck den der Componist eigentlich verlanget, wenn er ein *f.* und *p.* nämlich *forte* und *piano*, zu einer Note setzet. Man muß aber, wenn man die Note stark angestossen hat, den Bogen nicht von der Seyte weglassen, wie einige sehr ungeschickt thun; sondern der Bogen muß fortgeführt und folglich der Ton noch immer gehdret werden, nur daß er sich gelind verliere. Man lese nach was ich am 44. Blatte in der Anmerkung (*k*) erinnert habe.

## §. 9.

Meistens fällt der *Accent* (*d*) der Ausdruck oder die Stärke des Tones auf die herrschende oder anschlagende Note, welche die Italiäner *Nota buona* nennen. Diese anschlagende oder gute Noten sind aber merklich von einander unterschieden. Die sonderbar herrschenden Noten sind folgende: in jedem Tacte die das erste Viertel anschlagende Note; die erste Note des halben Tactes oder dritten Viertels im Vierviertel-tacte; die erste Note des ersten und vierten Viertels  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  Tacte; und die erste Note des ersten, vierten, siebenden und zehenden Viertels im  $\frac{1}{2}$  Tacte. Diese nun mögen jene anschlagende Noten heißen, auf die allemal die meiste Stärke des Tones fällt: wenn anders der Componist keinen andern Ausdruck hingesezt hat. Bey dem gemeinen Accompagniren einer Arie oder einer Concertstimme, wo meistens nur Achteilnoten oder Sechzehnteilnoten vorkommen, werden sie ißt meistens abgeföndert hingeschrieben, oder wenigst Anfangs ein paar Tacte mit einem kleinen Striche bemerket. Z. E.

Man

(*d*) Ich verstehe hier durch das Wort: *Accent*, keineswegs der Franzosen ihr *le Port de Voix*, darüber *Rouisseau* in seiner *Methode pour apprendre à chanter*. p. 56. eine Erklärung geben will: sondern einen Ausdruck (*Expression*), Nachdruck oder *Emphasis*, vom griechischen *ἔν, ἐν, und φάσις, apparitio, dictio.*

Mozarts Violinschule.

R f

## Capítulo duodécimo.

Incluso algunas negras también se tocarán de esta manera. Por ejemplo:



Y esta es la expresión que desea el compositor realmente cuando escribe en una nota un *fp*, es decir, *fortepiano*. Sin embargo, si la nota se ha atacado con fuerza, no se debe levantar el arco de la cuerda, como hacen algunos muy equivocadamente, sino que el arco debe seguir pasándose y el sonido debe seguir oyéndose, perdiéndose sólo poco a poco. Léase lo que señalo en la página cuarenta y cuatro, nota k [nota k al párrafo octavo de la tercera parte del capítulo primero].

### §. 9.

El acento<sup>(d)</sup>, la expresión o fuerza del sonido suele caer sobre la **nota dominante** o **inicial** [de un grupo], al que los italianos llaman *nota buona*. Sin embargo, estos **tiempos fuertes** o **notas buenas** son considerablemente diferentes entre sí. Las **notas** especialmente **dominantes** son las siguientes: **la nota al dar del primer tiempo en cada compás, la primera nota en la mitad del compás o del tercer tiempo en el compás de 3/4, la primera nota del primer y cuarto tiempo en los compases de 6/4 y 6/8, y la primera nota del primer, cuarto, séptimo y décimo tiempo en el compás de 12/8.** Éstos pueden llamarse tiempos fuertes, sobre los que recae siempre la mayor fuerza de sonido si el compositor no ha dispuesto ninguna otra expresión. En el acompañamiento habitual de un aria o voz concertante, donde sólo suelen aparecer corcheas y semicorcheas, será frecuente anotarlas de forma especial o, al menos, señalar pequeñas rayas durante un par de compases al inicio. Por ejemplo:

---

<sup>(d)</sup> La palabra **acento** no significa aquí el *port de voix* [portamento] de los franceses, sobre el que Rousseau da una explicación en su *Methode pour apprendre á chanter*, p. 56, sino una expresión, impulso o énfasis, del griego εν, en, y φάσις, *apparitio, dictio*.





Man muß also auf solche Art fortfahren die erste Note stark anzustossen, bis eine Abänderung vorkömmt.

## §. 10.

Die andern guten Noten sind die, welche zwar allezeit durch eine kleine Stärke von den übrigen unterschieden sind; bey denen man aber die Stärke sehr gemäßiget anbringen muß. Es sind nämlich die Viertheilnoten und Achtheilnoten im Allabreve Tacte, und die Viertheilnoten in dem so genannten halben Trippel; ferner die Achtheilnoten und Sechzehntheilnoten im geraden und auch im  $\frac{2}{4}$  und  $\frac{3}{4}$  Tacte; und endlich die Sechzehntheilnoten im  $\frac{3}{8}$  und  $\frac{6}{8}$  u. s. f. Wenn nun dergleichen mehrere Noten nacheinander folgen, über deren zwo und zwo ein Bogen steht: so fällt auf die erste der zwoen der Accent, und sie wird nicht nur etwas stärker angespielt, sondern auch etwas länger angehalten; die zwote aber wird ganz gelind, und still, auch etwas später daran geschliffen. Ein Beyspiel hiervon sehe man im ersten Abschnitte des siebenden Hauptstücks §. 3. sonderbar aber lese man den im zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstücks stehenden 5. §. und man besehe die Beyspiele. Es sind aber auch oft 3, 4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbcirkel zusammen verbunden. In solchem Falle muß man die erste derselben etwas stärker anstossen, und länger anhalten, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärke immer stiller, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen. Man erinnere sich öfters des siebenden Hauptstückes, und sonderheitlich was im ersten Abschnitte desselben §. 20. gesagt worden.

## §. 11.

Aus eben dem sechsten und siebenden Hauptstücke siehet man, wie sehr das Schleifen und Stossen die Melodie unterscheidet. Man muß also nicht



Es decir, se debe seguir de este modo, atacando con fuerza la primera nota, hasta que aparezca un cambio.

§. 10.

Las otras **notas buenas** son las que siempre se destacan de las demás con algo de fuerza pero en las que la fuerza debe ejercerse de forma muy comedida. En concreto, son **las negras y corcheas en el compás Allabreve y las negras en el compás de 3/2, además de las corcheas y semicorcheas en el compás de compasillo, así como en el de 2/4 y 3/4, y, por último, las semicorcheas en el de 3/8 y en el de 6/8, etc.** Ahora bien, si se siguen varias notas iguales sobre las que hay un arco para cada dos, el acento caerá sobre la primera de ambas y no sólo se tocará algo más fuerte, sino que también se mantendrá un poco más; sin embargo, la segunda se ligará muy suave y débilmente, y también algo más tarde. Véase un ejemplo de ello en el tercer párrafo de la **primera parte del capítulo séptimo**. Pero, sobre todo, léase el párrafo quinto de la **segunda parte del capítulo séptimo** y véanse los ejemplos. Sin embargo, muchas veces se unen bajo un mismo arco o semicírculo tres, cuatro o incluso más notas. En ese caso, se debe atacar la primera de ellas algo más fuerte y mantenerla más tiempo, mientras que las otras se tocarán en el mismo arco disminuyendo la fuerza y cada vez más débilmente, sin la menor presión. Recuérdese constantemente el **séptimo capítulo**, especialmente lo que se dice en el párrafo vigésimo de la **primera parte** del mismo.

§. 11.

A partir de los **capítulos sexto y séptimo** se ve cuánto varía la melodía al **ligar** o **separar** las notas. Así, no sólo



nicht nur die hingeschriebenen und vorgezeichneten Schleifer genauest beobachtet: sondern wenn in mancher Composition gar nichts angezeigt ist; so muß man das Schleifen und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Orte anzubringen wissen. Das Hauptstück von den vielen Veränderungen des Bogenstriches wird sonderbar im zweyten Abschnitte zum Unterricht dienen, wie man öfters eine beliebte Abänderung machen solle, die doch allemal dem Charakter des Stückes ähnlich seyn muß.

## §. 12.

Es giebt heut zu Tage gewisse Passagen, wo der Ausdruck von einem geschickten Componisten auf eine ganz besondere ungewöhnliche und unverhoffte Art angebracht wird, welches nicht ieder errathen würde, wenn es nicht angezeigt wäre. Z. E.



Denn hier fällt der Ausdruck und die Stärke des Tones auf das letzte Viertel des Tactes, und das erste Viertel des folgenden Tactes wird ganz still und ohne Nachdruck daran gehalten. Man unterscheide also diese beyde Noten keineswegs durch ein Nachdrücken mit dem Geigebogen; sondern man spiele sie, als wenn sie nur eine halbe Note wären. Auch hier mag man sich des 18. §. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstücks, und der Anmerkung (k) erinnern.

## §. 13.

In lustigen Stücken bringt man meistens den Accent bey der höchsten Note an, um den Vortrag recht lebend zu machen. Da geschieht es nun, daß der Nachdruck auf die letzte Note des zweyten und vierten Viertels im geraden Tacte, im Zweyviertheiltacte aber auf das Ende des zweyten Viertels fällt; sonderbar wenn sich das Stück im Aufstreiche anfängt. Z. E.

## Capítulo duodécimo.

hay que observar las ligaduras escritas y anotadas con la mayor exactitud, sino que uno mismo debe saber ligar y separar las notas con gusto y en el lugar adecuado cuando en alguna composición no hubiera nada señalado. **El tema de las múltiples variedades del arco** explicará, especialmente en la **segunda parte**, cómo se debe hacer una variación en la que el carácter de la pieza sea similar.

### §. 12.

Actualmente hay ciertos pasajes en los que la expresividad de un compositor se consigue de una forma inusual, que muchos no sabrían descifrar si no se indicara. Por ejemplo:



Pues aquí la expresión y la fuerza del sonido recaen en el último tiempo del compás, y el primer tiempo del segundo compás se prolonga débilmente y sin presión. Estas dos notas no deben destacarse nunca presionando el arco, sino que deben tocarse como si fueran una sola blanca. Recuérdese aquí también el párrafo décimo octavo de la **tercera parte** del **capítulo primero** y la **nota k**.

### §. 13.

En piezas alegres suele acentuarse la nota más aguda para hacer la interpretación más viva. Ocurre entonces que la presión recae en la última nota del segundo y del cuarto tiempo en compás binario, y al final del segundo tiempo en el compás de 2/4, especialmente si la obra comienza con anacrusa. Por ejemplo:



Dies läßt sich nun aber in langsamen und traurigen Stücken nicht thun : denn da muß die Aufstreichsnote nicht abgestossen, sondern angehalten und singbar vorgetragen werden.

## §. 14.

Im Dreyviertheil und Dreyachttheiltacte kann der Accent auch auf das zweyte Viertel fallen. 3. E.



## §. 15.

Man siehet in dem letzten Beispiele, daß im ersten Tacte die punctirte Viertelnote (D) durch einen Bogen an die darauf folgende Achttheilnote (E) verbunden ist. Man muß demnach bey dem Puncte mit dem Geigebogen nicht nachdrücken, sondern so wohl hier, als bey allen dergleichen Fällen die Viertelnote mit einer mäßigen Stärke angreifen, die Zeit des Puncts ohne Nachdruck aushalten und die darauf folgende Achttheilnote ganz still daran schleifen. Ich habe es schon im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes §. 9. erinnert.

## §. 16.

Eben also muß man auch jene Noten, die sonst dem Tacte nach sollten zertheilet werden, niemals abtheilen, oder die Abtheilung durch einen Nachdruck bemerken; sondern man muß sie nur anstoßen und still aushalten, nicht anders, als wenn sie am Anfange des Viertheiles stünden. Man lese nur den

## Capítulo duodécimo.



Sin embargo, esto no puede hacerse en piezas lentas y tristes, pues la anacrusa no se debe interpretar separada, sino mantenida y de forma cantable.

### §.14.

En los compases de 3/4 y 3/8, el acento también puede caer en el segundo tiempo. Por ejemplo:



### §.15.

En el último ejemplo se ve que el Re negra con puntillo del primer compás está ligado mediante un arco al siguiente Do corchea. Así pues, durante el puntillo no se debe presionar con el arco sino, tanto aquí como en otros casos similares, atacar la negra con una fuerza moderada, mantenerla sin presionar durante el tiempo del puntillo y unir a ella la siguiente corchea muy débilmente. Ya lo he recordado en el noveno párrafo de la **tercera parte del capítulo primero**.

### §.16.

De igual modo, las notas que, según el compás, tendrían que separarse, no se deberán dividir nunca ni señalar su división presionando, sino que se deberá atacarlas y mantenerlas débilmente, como si estuvieran al principio del tiempo. Baste leer



den §. 21, 22, und 23. des vierten Hauptstückes. Wo auch schon Beispiele genug sind. Hieher gehöret auch was am Ende des §. 18. im dritten Abschnitte des ersten Hauptstückes gesagt worden; und man vergesse ja die Anmerkung (k) nicht. Diese Art des Vortrages machet ein gewisses gebrochenes Tempo, welches, da oder die Mittelstimme, oder der Baß, mit der Oberstimme sich zu trennen scheinen, sehr fremd und artig läßt, auch verursacht, daß in gewissen Passagen die Quinten nicht so mit einander anstoßen, sondern wechselweise nach einander anschlagen. Z. E. hier sind 3. Stimmen.



## §. 17.

Sowohl in dem ist beygebrachten Falle, als wo immer ein Forte hingeschrieben ist, muß man die Stärke mit Maasse brauchen und nicht narrißch reissen: sonderbar bey der Begleitung einer Concertstimme. Manche thun eine Sache gar nicht; oder wenn sies thun, so ist sie gewiß übertrieben. Man muß auf den Affect sehen. Oft erfordert eine Note einen stärkern Anstoß; manchmal einen mittelmäßigen; und oft einen kaum merklichen. Das erste geschieht gemeinlich bey einem gähen Ausdruck, den alle Instrumente zugleich machen; und dieser wird meistens durch (f. p.) angezeigt. Z. E.



f. p.

Das zweyte geschieht bey den sonderbar herrschenden Noten, wovon im §. 9. dieses Hauptstückes gesprochen worden. Das dritte ergiebt sich bey allen den übrigen im §. 10. erst angezeigten Noten, wo man eine kaum merkliche Stärke anbringen muß. Denn wenn man gleich unter der Begleitung einer concertierenden Stimme viele Forte hingeschrieben siehet; so muß man doch die Stärke mit seiner Maasse brauchen und nicht so übertreiben, daß man die



## Capítulo duodécimo.

los párrafos vigésimo primero, segundo y tercero del **capítulo cuarto**, donde hay bastantes ejemplos. Aquí también corresponde lo que se dijo al final del párrafo décimo octavo de la **tercera parte del capítulo primero**; y no se olvide la nota k. Este tipo de interpretación crea un **tiempo interrumpido** en que la voz intermedia o el bajo parecen distanciarse de la voz superior, y, de forma artificial, produce que en ciertos pasajes no se generen **quintas** seguidas, sino que se sucedan de forma variada. Por ejemplo, aquí hay tres voces.



### §.17.

En el caso dado, y siempre que aparezca escrito un **forte**, se deberá usar la fuerza con comedimiento y no exagerar de forma ridícula, especialmente en el acompañamiento de una voz concertante. Hay quien no hace ni siquiera una de esas cosas o, si la hace, la hace de forma exagerada. Se debe observar el afecto. A menudo, una nota exige un impulso fuerte; otras veces, uno intermedio; y otras muchas, uno apenas perceptible. **Lo primero** ocurre habitualmente con repentinas expresiones ejecutadas por todos los instrumentos al mismo tiempo, lo que se suele señalar con *fp*. Por ejemplo:



**Lo segundo** ocurre con notas especialmente dominantes, de las que se habló en el párrafo noveno de este **capítulo**. **Lo tercero** ocurre en todas las restantes notas de las indicadas en el párrafo décimo, donde apenas se debe usar una fuerza perceptible. Pues si en el acompañamiento de una voz concertante está indicado mucho **forte**, se debe usar la fuerza con comedimiento y no exagerar tanto como para cubrir con ello

Hauptstimme dadurch unterdrückt. Eine solche wenige und kurz angebrachte Stärke muß vielmehr die Hauptstimme erheben, die Melodie begeistern, dem Concertisten aushelfen, und ihm die Mühe das Stück recht zu Charakterisieren, erleichtern.

## §. 18.

Gleichwie man nun das Schleifen und das Stossen, das Schwache und das Starke nach Erforderung des Ausdruckes genauest beobachtet muß: eben so muß man auch nicht beständig mit einem schleppenden schweren Striche fortspielen, sondern sich nach dem bey ieder Passage herrschenden Affecte richten. Lustige und tändelnde Passagen müssen mit leichten und kurzen Bogenstrichen erhoben, fröhlich und geschwind weggespielt werden: gleichwie man langsame und traurige Stücke mit langen Bogenzügen, nahrhaft, und mit Zärtlichkeit vortragen muß.

## §. 19.

Bei der Begleitung einer Concertstimme muß man meistens die Noten nicht anhaltend, sondern schnell wegspielen, und in dem  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{12}{8}$  Tacte sind die schwarzen Noten fast wie Achttheilnoten abzugeigen: um den Vortrag nicht schlafferig zu machen. Man sehe aber auf die Gleichheit des Zeitmaasses; und die schwarze Note muß man mehr hören als die Achttheilnote. Z. E.

Andante.

So heißt es. f. P. f. P. f. P. f. P.  
und so wird es gespielt.

## §. 20.

Viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompanement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben. Dieß sind Accompagnisten vor Stümpler und nicht vor Meister. Wenn man manche italiänische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosin vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen





gen Zeitmaasse fortbringen; da muß man freylich ganze halbe Tacte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einen wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagniret; dann muß man sich durch das Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. (e)

## §. 21.

Ubrigens müssen bey einer Musik, wenn sie anders gut seyn solle, alle die Zusammenspielenden einander wohl beobachten und sonderheitlich auf ihren Anführer sehen: damit sie nicht nur zugleich anfangen; sondern damit sie beständig in gleichem Tempo, und mit gleichem Ausdrücke spielen. Es giebt gewisse Passagen bey deren Abspielung man leicht ins Eilen geräth. Man erinnere sich nur des §. 38. im vierten Hauptstücke. Und im sechsten und siebenden Hauptstücke hat man die Gleichheit des Zeitmaasses mehr den einmal eingeschärft. Ferner muß man sich bekeiffen die Accorde schnell und zugleich, die nach einem Puncte oder kleinen Sospir folgenden kurzen Noten aber spät und geschwind wegzuspielen. Man sehe nur was ich im zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstückes §. 2. und 3. gelehret habe; man suche eben dort die Exempel nach. Wenn im Aufstreich, oder nach einer kurzen Sospir mehrere Noten abzugeigen sind; so pflegt man sie in einem Herabstrich zu nehmen, und in einem Zuge an die erste Note des folgenden Vierteltheiles zu hengen. Da müssen die Zusammenspielenden besonders einander beobachten, und nicht zu frühe anfangen. Hier ist ein Beyspiel mit Accorden und Sospiren.

## §. 22.

(e) Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxismus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt *Ricciat* tivisch.

## Capítulo duodécimo.

entonces tendrá que prescindir de mitades de compás enteras para librarles públicamente del ridículo. Pero cuando se acompañe a un verdadero virtuoso merecedor de esta denominación, no deberá uno dejarse llevar hacia la vacilación o la prisa por la **posposición** o **anticipación** de las notas que él efectúe de forma acertada y conmovedora, sino que deberá interpretar siempre del mismo modo. De otra forma, el acompañante destruiría aquello que el concertista pretendía crear<sup>(e)</sup>.

### §. 21.

Además, todos los intérpretes, al hacer música juntos y pretender que ésta sea óptima, deberán observarse mutuamente y, sobre todo a su director, de forma atenta. Y no sólo para empezar juntos, sino para que permanezcan en el mismo tempo y toquen con una misma expresión. Hay determinados pasajes en cuya interpretación se incurre fácilmente en prisas. Cabe recordar el párrafo 38 del **capítulo cuarto**. Y en los **capítulos sexto** y **séptimo** profundizamos más de una vez sobre la igualdad del tempo. Además, deberemos esforzarnos en tocar los acordes rápida y conjuntamente, y, por otra parte, en tocar las notas que siguen a un **puntillo** o **pequeño descanso** lo más tarde y rápidamente posible. Véase lo que expliqué en la **segunda parte del capítulo séptimo**, párrafos segundo y tercero; véanse ahí los ejemplos a este respecto. Cuando hay que tocar varias notas en el tiempo débil o después de una breve pausa, se procurará tomarlas arco abajo, arrastrándolas hasta la primera nota del siguiente tiempo. Aquí deberán los intérpretes prestar especial atención para no empezar demasiado pronto. A continuación presentamos un ejemplo con **acordes** y **pequeñas pausas**.

---

<sup>(e)</sup> Un correcto acompañante también deberá ser capaz de juzgar al concertista. No podrá someterse ante un verdadero virtuoso, pues si no, éste destruiría su tempo rubato. Es más fácil demostrar el significado del tiempo robado que describirlo. Sin embargo, si se trata con uno que se imagine virtuoso, entonces se podrán mantener en un Adagio cantabile algunas corcheas durante medio compás hasta que aquél se recupere de su arrebató; y no sigue éste de acuerdo al tempo, pues toca en estilo de un recitativo.





## §. 22.

Alles was ich nun in diesem letzten Hauptstücke niedergeschrieben habe, betrifft eigentlich das richtige Notenlesen, und überhaupts den reinen und vernünftigen Vortrag eines gut gefügten musikalischen Stückes. Und alle meine Bemühung, die ich in Verfassung dieses Buches angewendet habe, ziehet dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkenntniß und Empfindung eines guten musikalischen Geschmacks vorzubereiten. Ich will also hier schliessen, obwohl ich für die Herrn Concertisten noch vieles zu sagen hätte. Wer weis es? vielleicht wage ich es noch einmal die musikalische Welt mit einer Schrift zu vermehren? wenn ich anders sehe, daß dieser mein Eifer den Anfängern zu dienen nicht gar ist unnützlich gewesen.

Ende der Violinschule.



Register

## Capítulo duodécimo.



### §.22.

Todo lo escrito en el capítulo decimosegundo hace referencia realmente a la correcta lectura musical y, en general, a la interpretación correcta y depurada de un fragmento musical bien compuesto. Y todo el afán que me ha llevado a la redacción de este libro tiene el objetivo de conducir a los principiantes por el buen camino, así como la preparación hacia el reconocimiento y percepción del buen gusto musical. Quiero concluir con esto, aunque todavía tendría mucho que decir a los concertistas. ¿Quién sabe si alguna vez me atreveré de nuevo a enriquecer al mundo musical con otro escrito, si comprendo que mi esfuerzo por servir a los principiantes no ha carecido de sentido?

Fin de la *Escuela para violín*.



## Register der vornehmsten Sachen.

Die römische Zahl zeigt das Hauptstück; die deutsche Ziffer hingegen den §. an. Sind aber zwei römische Zahlen beyammen: so führet die erste und etwas grössere zwar auf das Hauptstück; die zweite, etwas kleinere und Cursive aber bedeutet den Abschnitt. Das (C) heist die Einleitung.

- A.**
- Abfall** eine musikalische Auszierung. siehe: Rückfall.
- Abschnitte**, was man in der Musik so heist: V. 14.
- Abstossen** der Noten, wie es angezeigt wird. I. III. 20. wie man die Noten abstossen solle. IV. 38. und VII. II. 2. Das Abstossen der Noten muß man genau nach der Vorschrift des Componisten beobachten; und auch oft selbst geschickt anzubringen wissen. XII. 3. II.
- Abtheilung** des Bogenstriches in das Schwache und Starke. V. 3. 4. 5. u. s. f.
- Accent** der musikalische, auf welche Noten er kömmt. XII. 9. 10. auf eine besondere Art angebracht. XII. 12. 13. 14.
- Accompagniren**, einige Regeln davon. XII. 9. 17. 18. 19. 20.
- Accorde**, wie man sie spielen soll. XII. 21. gebrochene. s. Arpeggieren.
- Adagio**, wird oft schlecht gespielt. XII. 2.
- Affect** wird oft vom Componisten angezeigt. VI. 3. Der Bogenstrich muß zur Erregung der Affecten vieles beytragen. VIII. I. 1. Der Affect muß in einem Stücke aufgesucht, und bey der Vortrage beobachtet werden. XII. 3. 7.
- Alphabeth** zur Violin. I. I. 14. wenn es solle gelernet werden. II. 6. soll gut gelernet werden. II. 7. eines durch (x) und (b) III. 6.
- Amphion**. C. II. 5.
- Anfänger** sollen nicht gleich zu geigen anfangen. I. I. 1. wie man sie im Tacte unterweisen solle. I. II. 8. 9. 10. II. wie man sie wegen der Eintheilung der Noten und Pausen versuchen solle. I. III. 12. wie ein Anfänger die Geigen halten, und den Bogen führen solle. II. 1. 2. 3. 4. u. s. w. Die Anfänger werden oft verderbet. II. 2. wie man sie mit Vortheile unterweisen solle. II. 8. warum sie anfangs meistens in (C) Dur

## Glosario de las cosas más importantes.

Los números romanos indican el capítulo, mientras que las cifras arábigas indican el párrafo. Pero si hay dos números romanos juntos, el primero, y algo más grande, remitirá al capítulo, mientras que el segundo, algo más pequeño y en cursiva, se refiere a la parte [de ese mismo capítulo]. La E significa *Einleitung* [Introducción].

### A

**Apoyatura descendente:** Un adorno musical. Véase: *Rückfall*. [Escapada descendente]

**Parte:** Sobre lo que en la música se entiende así, V, 14.

**Separar** las notas: Sobre cómo se indica, I, *III*, 20. Cómo se deben separar las notas, IV, 38 y VII, *II*, 2. La separación de las notas debe seguir atentamente la indicación del compositor y el intérprete debe saber aplicarla, XII, 3, 11.

**División** del arco en fuerte y débil, V, 3, 4, 5, ss.

**Acento** musical. Sobre qué notas actúa, XII, 9, 10. Ejecutado de manera especial, XII, 12, 13, 14.

**Acompañar:** Algunas reglas al respecto, XII, 9, 17, 18, 19, 20.

**Acordes:** Sobre cómo deben tocarse, XII, 21. Rotos, véase *Arpeggieren*. [Arpeggiar]

**Adagio:** Frecuentemente se toca mal, XII, 2.

**Afecto:** Frecuentemente indicado por los compositores, VI, 3. El arco debe contribuir en gran medida en la creación del afecto, VIII, *I*, 1. El afecto debe buscarse en una pieza y observarse en la interpretación, XII, 3, 7.

Escalas en el violín, I, *I*, 14. Sobre cuándo deben estudiarse, II, 6. Deben aprenderse bien, II, 7. Una con sostenidos y otra con bemoles, III, 6.

**Anfión:** Intro., *II*, 5.

**Principiantes:** No deben comenzar a tocar inmediatamente, I, *I*, 1. Sobre cómo enseñarles el compás, I, *II*, 8, 9, 10, 11. Sobre cómo se les debe instruir respecto a la división de notas y pausas, I, *III*, 12. Sobre cómo se debe sostener el violín y pasar el arco, II, 1, 2, 3, 4, etc. Frecuentemente se perjudica a los alumnos, II, 2. Sobre cómo enseñarles positivamente, II, 8. Sobre por qué deben tocar al principio mayoritariamente obras en Do



## Register.

- Dur** gefetzte Stücke spielen sollen. II. 9. man soll ihnen die Buchstaben nicht auf die Violin schreiben. II. 10. die Anfänger sollen allezeit stark und ernstlich spielen. II. 11. wie sie die Tonarten sollen erkennen lernen. III. 2. 3. 4. sollen alle Intervallen kennen lernen. III. 5. sollen den vierten Finger oft brauchen. III. 7. was sie nach Erlernung des Alphabets spielen sollen. III. 8. 9.
- Anfuhrer** muß bey einer Musik von allen wohl beobachtet werden. XII. 21.
- Apollo.** E. II. 5.
- Applicatur** was es ist. VIII. I. 1. dessen Ursache. VIII. I. 2. ist dreyfach VIII. I. 3. die ganze Applicatur. VIII. I. 4. 5. 6. wie man sich dazu geschickt machet. VIII. I. 7. wie man sie hinauf und herab spielet. VIII. I. 8. 9. 10. 11. 12. u. s. f. die halbe Applicatur. VIII. II. 1. 2. 3. 4. u. s. f. die vermischte Applicatur. VIII. II. 1. 2. 3. u. s. w.
- Aristopen.** E. II. 5.
- Arpeggieren.** was es ist und wie es gemacht wird. VIII. III. 18.
- Auflösungszeichen.** I. III. 13.
- Auffstreich.** I. III. 24.
- Ausdruck.** s. Accent.
- Ausführung.** an der guten ist alles gelegen. XII. 1.
- Aushaltung** einer Note, Zeichen davon, und die Zeit derselben. I. III. 19.
- Auszierungen** soll man mäßig brauchen, und wenn sie zu brauchen sind. XI. 22.
- B.**
- (B)** Dieser Buchstab muß sonderheitlich beobachtet werden. I. I. 14.
- (b)** was es ist und wie es in der Musik gebraucht wird. I. III. 13. 14. 15.
- Batement.** s. Zusammen-schlag.
- Barydon,** der so genannte. E. I. 2.
- Beyspiele.** warum ich sie meistens in (C) dur gefezet habe. VI. 19.
- Bewegung** der Hand bey dem Aushalten einer langen Note. V. 5.
- Boarius.** E. II. 5.
- Boden** der Violin. E. I. 3.
- Bogen.** wie der Geigebogen soll gehalten und geführt werden. II. 5. 6.
- Bogenstrich.** Regeln des Hinauf- und Herabstriches. IV. 1. 2. 3. u. s. w. Exempeln darüber. IV. 38. Abtheilung in das Schwache und Starke. V. 3. 4. u. s. f. muß bald nahe am Sattel, bald entfernt gemacht werden. V. 11. Die Striche solle man gut miteinander verbinden. V. 14. Veränderung des Striches bey Triolen. VI. 3. 4. u. s. w. bey gleichen Noten VII. I. 1. 2. 3. u. s. f. bey ungleichen Noten. VII. II. 1. 2. 3. u. s. w. Der Bogenstrich unterscheidet alles VII. I. 1.
- Bratschen** (Viola di Braccio) E. I. 2.
- Buchstaben.** die musikalischen. I. I. 12. wo sie bey der Violin stehen. I. I. 13. 14. man soll sie den Anfängern nicht auf die Violin schreiben. II. 10.
- C.**
- Canonici,** wer sie waren. E. II. 5.
- Charakter** eines Stückes muß untersucht werden. XII. 4. 5. 7.
- Cirkel** und Halbcirkel musikalischer Auszierungen. XI. 19. Der Halbcirkel das
- das



## Glosario.

Mayor, II, 9. No se les deben escribir las notas sobre el violín, II, 10. Los principiantes deben tocar siempre sonora y firmemente, II, 11. Sobre cómo deben aprender a reconocer la tonalidad, III, 2, 3, 4. Deben aprender todos los intervalos, III, 5. Deben usar el cuarto dedo con frecuencia, III, 7. Sobre qué deben tocar tras aprender las escalas, III, 8, 9.

**Director:** Debe ser observado por todos con la música, XII, 21.

**Apolo:** Intro., II, 5.

**Posición:** Sobre qué es, VIII, I, 1. Su origen, VIII, I, 2. Hay tres tipos, VIII, I, 3. La posición completa, VIII, I, 4, 5, 6. Sobre cómo ejercitarse, VIII, I, 7. Sobre cómo llegar y salir de ella, VIII, I, 8, 9, 10, 11, 12, etc. La posición media, VIII, II, 1, 2, 3, 4, etc. La posición mixta, VIII, II, 1, 2, 3, etc.

**Aristógenes:** Intro., II, 5.

**Arpeggiar:** Sobre qué es y cómo se hace, VIII, III, 18.

**Beculado:** I, III, 13.

**Anacrusa:** I, III, 24.

**Expresión:** Véase *Accent*. [Acento]

**Interpretación:** Todo radica en una buena, XII, 1.

**Mantener** una nota: Signos para ello y la duración de la misma, I, III, 10.

**Adornos:** Deben usarse comedidamente y sobre cuándo deben usarse, XI, 22.

## B

Si bemol: Esta nota debe observarse especialmente, I, I, 14.

Bemol: sobre lo que es y sobre cómo se usa en la música, I, III, 13, 14, 15.

**Batement:** Véase *Zusammenschlag*.

**Baryton:** El así llamado, Intro., I, 2.

**Ejemplos:** Sobre por qué los he puesto mayoritariamente en Do Mayor, VI, 19.

**Movimiento** de la mano al mantener una nota larga, V, 5.

**Boecio,** Intro., II, 5.

**Tapa inferior** del violín, Intro., I, 3.

**Arco:** Sobre cómo debe sostenerse y pasarse, II, 5, 6.

**Arcos:** Reglas sobre el arco arriba y abajo, IV, 1, 2, 3 etc. Ejemplos de ello, IV, 38. División en débil y fuerte, V, 3, 4, etc. Debe tanto estar cerca del puente como alejarse de él, V, 11. Hay que unir bien unos arcos con otros, V, 14.

Cambio del arco en tresillos, VI, 3, 4. etc. En notas iguales, VII, I, 1, 2, 3, etc. En notas diferentes, VII, II, 1, 2, 3, etc. El arco diferencia todo, VII, I, 1.

**Violas** (Viola di braccio), Intro., I, 2

**Notas:** las [notas] musicales, I, I, 12. Sobre dónde se encuentran sobre el violín, I, I, 13, 14. No se les deben escribir sobre el violín a los principiantes, II, 10.

## C

**Canónicos:** Sobre quiénes fueron, Intro., II, 5.

**Carácter:** de una pieza debe analizarse, XII, 4, 5, 7.

**Círculo y medio círculo:** Adornos musicales, XI, 19. El medio círculo

## Register.

- das Verbindungszeichen. I. III. 16. als ein Zeichen des Aushalten. I. III. 19.
- Componisten** sollen die Veränderung des Bogenstriches anzeigen. VI. 3. sollen aber bey Vorschreibung des Vortrages eine vernünftige Wahl treffen. VII. I. 1.
- Concertstimme.** wie man sie begleiten solle. XII. 9. 17. 19. 20.
- Corona,** was es ist. I. III. 19.
- Corpus** oder Körper der Violin. E. I. 3.
- Custos musicus.** was es ist. I. III. 26.
- D.**
- Dach** auf der Violin. E. I. 3.
- Darmseyten.** s. Seyten.
- Didymus.** E. II. 5.
- Diodor.** E. II. 5.
- Doppelgriffe.** s. Griffe.
- Doppelschlag.** eine musif. Auszierung. IX. 26.
- Dreyerl.** s. Triolen.
- Durtöne.** s. Tonart.
- E.**
- Einklang.** unisonus. III. 5.
- Einschnitte.** V. 14.
- Emphatik.** s. Accent.
- Erfinder** der Musik. E. II. 3. und der musikalischen Instrumente. E. II. 5.
- Erhöhungszeichen.** I. III. 13. dabey muß man oft andere Finger brauchen. I. III. 14. der vierte Finger ist dabey nothwendig. III. 6. das doppelte Erhöhungszeichen. I. III. 25. Eine Tonleiter mit (\*). III. 6.
- Erniedrigungszeichen.** I. III. 13. Ein Alphabet davon. III. 6. Das doppelte Erniedrigungszeichen. I. III. 25.
- Exempel.** s. Beyspiele.
- Expression.** s. Accent.
- F.**
- (f. p.) was diese Buchstaben anzeigen. XII. 8.
- Figur.** (gewisse zusammen gehörige Noten) können durch den Bogenstrich vielmal verändert werden. VI. 3.
- Finger.** Ordnung derselben auf der Violin. I. III. 14. und III. 6. der vierte Finger soll öfters gebraucht werden. III. 7. warum er oft nothwendig ist. V. 13. und VI. 5. 17. wie die Finger bey der ganzen Applicatur gebraucht werden. VIII. I. 4. 5. 6. 8. 9. u. s. f. bey der halben. VIII. II. 1. 2. 3. u. s. w. bey der vermischten. VIII. III. 2. 3. u. s. f. der Finger Verlegung oder Ueberlegung. VIII. III. 15. man muß oft mit allen Fingern zurück gehen. VIII. III. 16. den vierten Finger ausstrecken. VIII. III. 9. oder auch den ersten zurückziehen. VIII. III. 10. oft aber zweene Finger ausstrecken. VIII. III. 11.
- Flascholet,** das sogenannte, soll nicht unter andere natürliche Violintöne gemischt werden. V. 13.
- Forte** (forte) s. Stärke.
- G.**
- Gamba.** E. I. 2.
- Geige.** Unterscheid, zwischen dem Worte Geige und Violin. E. I. 1. Die verschiedenen Gattungen derselben. E. I. 2. siehe ferner Violin.
- Geigebogen,** ist auch schon bey einigen Instrumenten der Alten gebraucht worden. E. II. 8. siehe Bogen.
- Gesellschaft** musikalische. Nachricht davon. E. I. 6.

## Glosario.

como ligadura de expresión, I, *III*, 16. Como ligadura de unión, I, *III*, 19.

**Compositores:** Deben indicar el cambio de arco, VI, 3. Al señalar una interpretación deben hacer una elección correcta, VII, *I*, 1.

**Voz concertante:** Sobre cómo se debe acompañar, XII, 9, 17, 19, 20.

**Calderón:** Sobre qué es, I, *III*, 19.

**Cuerpo del violín:** Intro., *I*, 3.

**Guión musical:** Sobre qué es, I, *III*, 26.

## D

**Tapa del violín:** Intro., *I*, 3.

**Cuerdas de tripa:** Véase *Seiten*. [Cuerdas]

**Dídimo:** Intro., *II*, 5.

**Diodoro:** Intro., *II*, 5.

**Notas dobles:** Véase *Griffe*. [Acordes]

**Grupeto:** Un adorno musical, IX, 26.

**Tresillo:** Véase *Triolen*. [Tresillo]

**Tonalidades Mayores:** Véase *Tonart*. [Tonalidad]

## E

**Unísono:** III, 5.

**Cortes:** V, 14.

**Énfasis:** Véase *Accent*. [Acento]

**Inventores:** De la música, Intro., *II*, 3; y de los instrumentos musicales, Intro., *II*, 5.

**Sostenido:** I, *III*, 13. Con él ha de usarse otro dedo muchas veces, I, *III*, 14. Con él es necesario el cuarto dedo, III, 6. El doble sostenido, I, *III*, 25. Una escala con sostenidos, III, 6.

**Bemol:** I, *III*, 13. Una escala con ellos, *III*, 6. El doble bemol, I, *III*, 25.

**Ejemplo:** Véase *Beyspiele*. [Ejemplos]

## F

**Fp:** Sobre lo que indican estas letras, XII, 8.

**Figura:** (ciertas notas unidas) pueden modificarse de muchas formas con el arco, VI, 3.

**Dedos:** Orden de los mismos sobre el violín, I, *III*, 14 y *III*, 6. El cuarto dedo debe usarse más frecuentemente, III, 7. Sobre por qué es necesario éste, V, 13 y VI, 5, 17. Sobre cómo usar los dedos en la posición entera, VIII, *I*, 4, 5, 6, 8, 9, etc.; en la [posición] intermedia, VIII, *II*, 1, 2, 3, etc.; en la [posición] mixta, VIII, *III*, 2, 3, etc. La superposición de los dedos, VIII, *III*, 15. A menudo se debe retroceder con todos los dedos, VIII, *III*, 16, estirar el cuarto dedo, VIII, *III*, 9, o incluso retraer el primer dedo, VIII, *III*, 10, pero generalmente estirar ambos dedos, VIII, *III*, 11.

**Flageolet:** así llamado, no debe mezclarse con sonidos naturales del violín, V, 13.

**Forte:** Véase *Stärke*. [Fuerza]

## G

**Gamba:** Intro., *I*, 2.

**Viola:** Diferencia entre las palabras **viola** y **violín**, Intro., I, I. Sus diferentes tipos, Intro., *I*, 2. Véase también *Violin*. [Violín]

**Arco del violín:** Ya se utilizaba con algunos instrumentos antiguos, Intro., *II*, 8. Véase *Bogen*. [Arco]

**Sociedad musical:** Noticias de la misma, Intro., *I*, 6.



## Register.

- Geschichte der Musik.** E. II. 5.  
**Gregor der grosse.** E. II. 5. er verändert die Musik. I. I. 4.  
**Griechen.** sie sangen über ihre Buchstaben. I. I. 3. ihr Zeitmaaß. I. I. 4.  
**Griffe auf der Violin.** I. III. 14. Doppelgriffe. VIII. II. 11. und VIII. III. 8. 9. 10. 11. 12. 15. 16. u. s. f. eine sehr nützliche Beobachtung bey Doppelgriffen. VIII. III. 20.  
**Gropo,** eine musikalische Auszierung. XI. 18.  
**Guido von Arrezo.** E. II. 5. machte eine Veränderung in der Musik. I. I. 5, 6.
- H.**
- Halbcirkel.** s. Cirkel.  
**Halbritter.** IX. 27.  
**Harmonici.** wer sie waren. E. II. 5.  
**Harte Tonart.** s. Tonart.  
**Historie musikalische.** E. II. 5.  
**Homer.** E. II. 5.
- I.**
- Instrumente musikalische,** der alten Zeiten. E. II. 4. deren Erfinder. E. II. 5. 6. 8. Scenteninstrumenten verändern sich durch Wärme und Kälte. XII. 6.  
**Instrumentisten,** sollen ihren Vortrag nach der Singmusik einrichten. V. 14.  
**Intervallen,** musikalische, was sie sind und wie vielerley. III. 5.  
**Jubal.** E. II. 3.
- K.**
- Kunstwörter musikalische.** I. III. 27.  
**Kreuzel,** das so genannte. I. III. 13. 14. s. Erhöhungszeichen.
- L.**
- Lactantius.** E. II. 5.
- Leyer der alten** was sie war, und ihr Ursprung. E. II. 6.  
**Linien musikalische.** I. I. 8.  
**Lucian.** E. II. 5.
- M.**
- Matematiker** sollen den Geigenmachern bey Verfertigung der Instrumente zur Hülfe kommen. E. I. 6.  
**Marcus Maibomius.** E. II. 5.  
**Mäßigung des Bogens.** V. 10.  
**Mercur.** E. II. 5. 6. 8.  
**Mizler** ein gelehrter Musikverständiger. E. I. 6.  
**Molltöne.** s. Tonart.  
**Mordente.** was er ist und wie vielerley. XI. 8. 9. ist aufsteigend und absteigend. XI. 10. man muß ihn mäßig brauchen; und wo XI. 11. 12. 13. muß fürnicht vorgetragen werden. XI. 14.  
**Murs.** Jean de Murs oder Johann von der Mauer. E. II. 5. er verändert die Musik sehr merklich. I. I. 7.  
**Musik.** Wortforschung. E. II. 2. die Erfindung. E. II. 3. Singmusik soll das Augenwerk der Instrumentisten seyn. V. 14. Veränderung derselben. I. I. 4. 5. 6. 7.  
**Musikalische Gesellschaft.** s. Gesellschaft.  
**Musikalische Geschichte.** E. II. 5.  
**Musikalische Kunstwörter.** I. III. 27.  
**Musikalische Schriftsteller,** viele gute. E. II. 5.
- N.**
- Nachschläge.** eine Auszierung. IX. 28.  
**Noten.** Warum sie erfunden worden. I. I. 2. wie sie erfunden worden. I. I.

## Glosario.

**Historia** de la música: Intro., *II*, 5.

**Gregorio** Magno: Intro., *II*, 5. Él cambió la música, *I*, *I*, 4.

**Griegos**: Cantaban basándose en sus letras [notas], *I*, *I*, 3. Su medida [metro], *I*, *I*, 4.

**Acordes** sobre el violín: *I*, *III*, 14. Notas dobles, *VIII*, *II*, 11 y *VIII*, *III*, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, etc. Una observación muy útil sobre notas dobles, *VIII*, *III*, 20.

**Grupeto**: Un adorno musical, *XI*, 18.

**Guido de Arezzo**: Intro., *II*, 5. Hizo un cambio en la música, *I*, *I*, 5, 6.

## H

**Medio círculo**: Véase *Cirkel*. [Círculo]

**Semitrino**: *IX*, 27.

**Armónicos**: Sobre quiénes fueron, Intro., *II*, 5.

**Tonalidad Mayor**: Véase *Tonart*. [Tonalidad]

**Historia** musical: Intro., *II*, 5.

**Homero**: Intro., *II*, 5.

## I

**Instrumentos** musicales: De la Antigüedad, Intro., *II*, 4. Sus inventores, Intro., *II*, 5, 6, 8. Los instrumentos de cuerda varían con el calor y el frío, *XII*, 6.

**Instrumentistas**: Deben acercar su interpretación al canto, *V*, 14.

**Intervalos** musicales: Sobre lo que son y cuántos hay, *III*, 5.

**Jubal**: Intro., *II*, 3.

## K

**Términos técnicos** musicales: *I*, *III*, 27.

**Sostenido**: así llamado, *I*, *III*, 13, 14. Véase *Erhöhungszeichen*. [Sostenido]

## L

**Lactancio**: Intro., *II*, 5.

**Lira** antigua: Sobre qué era y su origen, Intro., *II*, 6.

**Líneas** musicales [Pentagrama]: *I*, *I*, 8.

**Luciano**: Intro., *II*, 5.

## M

**Matemáticos**: Deben ayudar a los constructores de violines en la fabricación de los instrumentos, Intro., *I*, 6.

**Marcus Meibomius**: Intro., *II*, 5.

**Control** del arco: *V*, 10.

**Mercurio**: Intro., *II*, 5, 6, 8.

**Mizler**: Un sabio estudioso de la música, Intro., *I*, 6.

**Tonalidades menores**: Véase *Tonart*. [Tonalidad]

**Mordente**: Sobre qué es y sus clases, *XI*, 8, 9. Es ascendente y descendente, *XI*, 10. Debe usarse con comedimiento y dónde, *XI*, 11, 12, 13. Debe tocarse con esmero, *XI*, 14.

**Muris**: *Jean de Murs* o *Juan de Muris*, Intro., *II*, 5. Cambió la música considerablemente, *I*, *I*, 7.

**Música**: Investigación sobre el término, Intro., *II*, 2. La invención, Intro., *II*, 3. La música para canto debe ser la referencia para el instrumentista, *V*, 14. Cambios de ésta, *I*, *I*, 4, 5, 6, 7.

**Sociedad musical**: Véase *Gesellschaft*. [Sociedad musical]

**Historia de la música**: Intro., *II*, 5.

**Términos técnicos musicales**: *I*, *III*, 27.

**Compositores musicales**: muchos buenos, Intro., *II*, 5.

## N

**Bordadura**: Un adorno, *IX*, 28.

**Notas**: Sobre por qué se inventaron, *I*, *I*, 2. Sobre cómo se inventaron,



## Register.

**I. I.** 7. wie sie ſich ausſehen ; und zu was ſie dienen. **I. I.** 11. wie man ſie zur Violin brauchet. **I. I.** 13. 14. ihre Dauer oder Geltung ; und wie man ſie in den Tacte eintheilen ſolle. **I. III.** 1. 3. 4. 5. u. ſ. f. ſammt der Tabelle, wie auch **IV.** 37. wie die Noten heißen vor denen ein (✱) ; und die, vor denen ein (b) ſtehet. **I. III.** 13. wenn eine Note muß ausgehalten werden, und wie? **I. III.** 19. was die Vorſchlagnoten ſind. ſ. Vorſchlagnoten. Beyſpiele von lauffenden u. ſonſt vermischten Noten **IV.** 38. lächerlich geſpielte Noten. **VI.** 7. viele an einem Bogenſtriche geſchliffene. **VII. I.** 11. 12. 13. viele an einem Bogenſtriche abgeſtoffene. **VII. I.** 15. 16. 17. wie man die geſchliffenen ſchmackhaft vortragen ſolle. **VII. I.** 20. die punctierten, wie ſie zu ſpielen ſind. **VII. II.** 2. 3. 4. und **XII.** 15. 21. herrſchende, anſchlagende oder gute Noten, welche ſolche ſind. **XII.** 9. 10. unterſchiedlich zuſammengezogene wie ſie vorzutragen ſind. **XII.** 10. 12. 16. 21. die dem Tacte zu zertheilen ſind. **XII.** 16. nach einer kleinen Sopra, wie man ſie abgeigen ſolle. **XII.** 21.

**Notenleſen**, das gute iſt ſchwerer als Concerte ſtudiren. **XII.** 3. wenig Solospieler leſen gut. **XII.** 4. einige Regeln. **XII.** 7. 8. 9. u. ſ. f. bis 22.

### D.

**Octav.** **III.** 5.

**Olympus.** **E. II.** 5.

**Orcheſtergeiger**, ein guter iſt höher zu ſchätzen als ein purer Solospieler. **XII.** 4.

**Orpheus.** **E. II.** 5.

### P.

**Paufen.** was ſie ſind, und was ſie gelten. **I. III.** 2. 3. 5. 6.

**Passage**, eine durch den Bogenſtrich 34. mal veränderte. **VII. I.** 19. beſondere Paſſagen. **XII.** 12. 13. 14.

**Piano.** ſ. Schwäche.

**Plinius.** **E. II.** 5.

**Prolomäus.** **E. II.** 5.

**Puncte.** was er bedeutet. **I. III.** 8. 9. 10. neue Lehre von zweenen Puncten. **I. III.** 11. wenn er über oder unter der Note ſtehet, was er anzeigt. **I. III.** 17.

**Punctierte Noten.** ſ. Noten.

### Q.

**Quart.** iſt dreyerley. **III.** 5.

**Quint.** iſt dreyſach. **III.** 5.

### R.

**Regeln des Hinaufftriches und Herabſtriches.** **IV.** 1. 2. 3. u. ſ. f. Zur Beförderung eines guten Tones auf der Violin. **V.** 4. 5. u. ſ. w. zum guten Notenleſen. **XII.** 7. 8. 9. u. ſ. f. bis 22.

**Ribatutta.** ſ. Zurückſchlag.

**Rückfall oder Abfall** eine Auszierung. **IX.** 24. wenn er gut oder ſchlecht iſt. **IX.** 25.

### S.

**Sapho** die Dichterin ſoll den Geigebogen erdacht haben. **E. II.** 8.

**Sattel** auf der Violine, was es iſt. **E. I.** 3. kann den Klang der Violin beſſern. **E. I.** 7.

**Schleifen**, wie es angezeigt wird. **I. III.** 16. wie man ſchleiffen ſolle. **VII. I.** 20. **VII. II.** 2. 3. 4. 5. 6. 7. die Schleifer muß man genau beobachten,

## Glosario.

I, I, 7.

Sobre su aspecto y para qué sirven, I, I, 11. Sobre cómo se interpretan en el violín, I, I, 13, 14. Su duración o valor y sobre cómo se reparten en el compás, I, III, 1, 3, 4, 5, ss. Junto a la tabla, IV, 37, sobre cómo se llaman las notas ante las que hay un sostenido o un bemol, I, III, 13. Sobre cuándo y cómo debe mantenerse una nota, I, III, 19. Sobre qué son las **apoyaturas**, véase *Vorschlagnoten*. [Apoyaturas] Ejemplos de notas seguidas y variadas, IV, 38. Notas tocadas de manera ridícula, VI, 7. Muchas ligadas en un mismo arco, VII, I, 11, 12, 13. Muchas separadas en un mismo arco, VII, I, 15, 16, 17. Sobre cómo se deberían tocar las ligadas con gusto, VII, I, 15, 16, 17. Sobre cómo tocar las notas con puntillo, VII, II, 2, 3, 4 y XII, 15, 21. Sobre cuáles son las notas dominantes, al dar o buenas, XII, 9, 10. Cómo interpretar de forma diferente notas ligadas, XII, 10, 12, 16, 21, que deban dividirse por el compás, XII, 16. Cómo deben tocarse después de una pausa corta, XII, 21.

**Leer las notas:** hacerlo bien es más difícil que estudiar conciertos, XII, 3. Pocos intérpretes solistas leen bien, XII, 4. Algunas reglas, XII, 7, 8, 9, etc. hasta 22.

## O

**Octava:** III, 5.

**Olimpo:** Intro., II, 5.

**Violinista de orquesta:** uno bueno es más estimable que [alguien que sólo sea] un intérprete solista puro, XII, 4.

**Orfeo:** Intro., II, 5.

## P

**Silencios:** Sobre qué son y cuánto duran, I, III, 2, 3, 5, 6.

**Pasaje:** Modificado por el tipo de arco 34 veces, VII, I, 19. Pasajes extraordinarios, XII, 12, 13, 14.

**Piano:** Véase *Schwäche*. [Debilidad]

**Plinio:** Intro., II, 5.

**Tolomeo:** Intro., II, 5.

**Puntos:** Sobre qué significan, I, III, 8, 9, 10. Nueva instrucción sobre dos puntos, I, III, 11. Sobre qué indica cuando está encima o debajo de la nota, I, III, 17.

**Notas con puntillo:** Véase *Noten*. [Notas]

## Q

**Cuarta:** Hay tres tipos, III, 5.

**Quinta:** Hay tres tipos, III, 5.

## R

**Reglas del arco arriba y abajo,** IV, 1, 2, 3, etc. Para la obtención de un buen sonido en el violín, V, 4, 5, etc. Para leer correctamente las notas, XII, 7, 8, 9, etc. hasta 22.

**Ribatutta:** Véase *Zurückschlag*.

**Escapada descendente:** Un adorno, IX, 24. Cuándo es bueno o malo, IX, 25.

## S

**Safo:** La poetisa, debió de idear el arco de violín, Intro., II, 8.

**Puente del violín:** Sobre qué es, Intro. I, 3. Puede mejorar el sonido del violín, Intro., I, 7.

**Ligar:** Cómo se señala, I, III, 16. Cómo se debe ligar, VII, I, 20.; VII, II, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Deben observarse las ligaduras con atención



## Register.

- und auch oft selbst geschickt anzubringen wissen. XII. 3. 10. 11. 15.
- Schiffel**, der so genannte musikalische. I. I. 9. wie man ihn bey den Blasinstrumenten versehen könnte, und warum er bey der Violin kann anders gesetzt werden. I. I. 10.
- Schriftsteller**, gute musikalische. E. II. 5.
- Schuß**, ein musikalischer. XI. 20.
- Schwäche**, mit dem Geigebogen, wo sie anzubringen. V. 3. 4. 5. u. f. f. soll nicht gar zu stille seyn. V. 13. bey dem Schleifen. VII. I. 20. muß gut angebracht werden. XII. 3. 8.
- Sechst.** ist dreyfach. III. 5.
- Secund** ist dreyerley. III. 5.
- Septime** ist dreyfach. III. 5.
- Seyteninstrumente.** s. Instrumente.
- Seyten.** mit Darmseyten waren auch schon die Instrumente der Alten bezogen. E. II. 7. wie die 4. leeren Seyten auf der Violin heißen. I. I. 13. wie durch die Bewegung der Seyten der Klang entstehet. V. 10. die dickern und tieffern darf man allemal stärker angreifen als die schwachen. V. 11. die leern muß man oft vermeiden. V. 13.
- Singbar** soll man spielen. V. 14. Signum intensiois, remissionis und restitutionis. I. III. 13.
- Solospiele** muß man erst, wenn man gut accompagnieren kan. XII. 5.
- Sospiren**, was man so heißt und was sie gelten. I. III. 3. 5. 6.
- Spielen**, soll man allemal ernstlich und stark. II. 11. und V. 2. spielen soll man, wie man singt. V. 14. einige Regeln der guten Spielart. XII. 7. 8. 9. u. f. f. bis 21.
- Stärke.** wo sie mit dem Geigebogen kann angebracht werden. V. 3. 4. 5. u. f. f. soll nicht übertrieben werden. V. 13. wo mans bey dem Schleifen anbringeret. VII. I. 20. muß geschickt gebraucht werden. XII. 3. 8. Regeln von der Mäßigung der Stärke. X. 17.
- Stimmen.** Unterscheid des hohen und tiefen bey dem Spielen. V. 11.
- Stimmung**, eine reine ist höchst nötig. XII. 6.
- Stimmstock.** was es ist. E. I. 3. er kann den Klang der Violin verbessern. E. I. 7.
- Stossen.** s. Abstoßen.
- Strich.** s. Bogenstrich.
- Striche**, kleine, ober oder unter den Noten, was sie bedeuten. I. III. 17. am Ende jedes Tactes. I. III. 5. werden zur Abtheilung eines Stückes gebraucht. I. III. 22.
- T.**
- Tact.** dessen Beschreibung und seine Wirkung. I. II. 1. 2. der Alten ihre Tacte, und die Erklärung des heutigen Zeitmaases. I. II. 3. 4. auf den Haupttact beziehen sich die andern. I. II. 5. der Allabreve. I. II. 6. die Erklärung der Art der Bewegung: wie man sie erkennet, und wie sie dem Schüler soll beygebracht werden. I. II. 7. 8. Fehler der Lehrmeister. I. II. 9. sie sollen auf das Temperament des Schülers sehen. I. II. 10. und ihm nichts hartes vor der Zeit geben. I. II. 11. Man muß die Gleichheit des Tactes niemals ausser acht lassen. I. II. 12. bey gleichen fortlaufenden Noten geräth man

y saber cómo aplicarlas correctamente, XII, 3, 10, 11, 15.

**Clave:** La así llamada [clave] musical, I, I, 9. Sobre cómo puede colocarse en los instrumentos de viento y por qué en el violín puede colocarse de otro modo, I, I, 10.

**Escritores:** musicales buenos, Intro., II, 5.

**Tiro:** musical, XI, 20.

**Debilidad:** Con el arco; sobre dónde aplicarla, V, 3, 4, 5, etc. No debe ser demasiado silencioso, V, 13. Al ligar, VII, I, 20. Debe emplearse bien, XII, 3, 8.

**Sexta:** hay tres tipos, III, 5.

**Segunda:** Hay tres tipos, III, 5.

**Séptima:** Hay tres tipos, III, 5.

**Instrumentos de cuerda:** Véase *Instrumente*. [Instrumentos]

**Cuerdas:** Ya los instrumentos antiguos se encordaban con cuerdas de tripa, Intro., II, 7. Sobre cómo se llaman las cuatro cuerdas al aire del violín, I, I, 13. Sobre cómo se forma el sonido mediante el movimiento de las cuerdas, V, 10. Las cuerdas gruesas y graves pueden pisarse con más fuerza que las delgadas y agudas, V, 11. Deben evitarse las cuerdas al aire, V, 13.

**Cantable:** Se debe tocar, V, 14. *Signum intensionis, remissionis y restitutionis*. I, III, 13.

**Tocar a solo:** sólo se debe cuando uno sepa acompañar bien, XII, 5.

**Suspiros** [Silencios breves]: Sobre por qué se llaman así y cuánto duran, I, III, 3, 5, 6.

**Tocar:** Siempre se debe hacer seriamente y con fuerza, II, 11, y V, 2. Se debe tocar como se canta, V, 14. Algunas reglas sobre la buena forma de tocar, XII, 7, 8, 9, etc. hasta 21.

**Fuerza:** Sobre dónde puede ejercerse con el arco, V, 3, 4, 5, ss. No debe exagerarse, V, 13. Sobre dónde se ejerce al ligar, VII, I, 20. Debe emplearse correctamente, XII, 3, 8. Reglas sobre el control de la fuerza, X, 17.

**Voces:** Diferencia entre lo agudo y de lo grave al tocar, V, 11.

**Afinación:** Es altamente necesaria una pura, XII, 6.

**Alma:** Sobre qué es, Intro., I, 3. Puede mejorar el sonido del violín, Intro., I, 7.

**Golpear:** Véase *Abstossen*. [Separar las notas]

**Arco:** Véase *Bogenstrich*. [Arcos]

**Rayas:** Pequeñas, bajo o sobre las notas, Sobre qué significan, I, III, 17. Al final de cada compás, I, III, 5. Se utilizan para dividir una pieza, I, III, 22.

## T

**Compás:** Su definición y efecto, I, II, 1, 2. Compases antiguos y explicación del tiempo actual, I, II, 3, 4. Al compás principal se refieren los demás, I, II, 5. El **Allabreve**, I, II, 6. La explicación del tipo de movimiento: Sobre cómo se reconoce y cómo debe enseñarse al alumno, I, II, 7, 8. Errores de los profesores, I, II, 9. Deben observar el temperamento del alumno, I, II, 10. Y no darle algo difícil antes de tiempo, I, II, 11. Nunca debe dejarse de observar la regularidad del tiempo, I, II, 12. En notas iguales rápidas seguidas



## Register.

- man leicht ins Eilen. IV. 38. die Gleichheit des Tactes wird beständig eingeschärft. VII. I. 8. 11. 16. 17. und VII. II. 2. 3. 5. der Tact muß bey dem Accompagnieren nicht geändert werden. XII. 20.
- Temperatur**, was es ist. I. III. 25.
- Tempo**, gebrochenes. XII. 16.
- Termini technici**. I. III. 27.
- Terz**, ist zweyerley. III. 5.
- Tervo**, ein musikal. Schriftsteller. E. II. 8.
- Tirata**, was es ist. XI. 20. 21.
- Ton**, den guten aus der Violin herauszubringen. V. 1. 2. u. s. w. die Reinigkeit des Tones zu erhalten. V. 10. man muß die Stimmung beobachten. V. 11. bey der Stärke und Schwäche in gleichem Tone spielen. V. 12. Gleichheit des Tones im Singen und Spielen. V. 13. 14.
- Tonart**, Erklärung, und Mannigfaltigkeit. III. 2. 3. 4.
- Tremulo**, dessen Ursprung, und wie er gemacht wird. XI. 1. 2. 3. ist dreyfach. XI. 4. fernere Erklärung desselben. X. 5. auf 2. Seyten. XI. 6. wird meistens bey Cadenzen gebraucht. XI. 7.
- Triller**, wie er angezeigt wird. I. III. 21. wird beschrieben. X. 1. 2. muß mit der grössern oder kleinern Secunde, und nicht aus der Terze gemacht werden. X. 3. diese Regel scheint eine Ausnahme zu haben: die aber nicht Stich hält. X. 4. wie man den Triller anfängt, und schließt. X. 5. 6. Er ist dreyfach. X. 7. Der Geistriller. X. 8. man muß sich an einen langen gewöhnen. X. 9. und alle Finger zum Triller Schlag üben. X. 10. wie man die Vorschläge und Nach-
- schläge zum Triller braucht. X. 11. 12. 13. 14. wo man einen Triller machen solle. X. 15. 16. 17. 18. 19. 20. der aufsteigende und absteigende Triller. X. 21. 22. 23. durch die Semitone. X. 24. bey springenden Noten. X. 25. mit dem Abfall auf eine leere Seyte. X. 26. der Doppeltriller. X. 27. 28. Exempel davon durch alle Töne. X. 29. der auf- und absteigende Doppeltriller. X. 30. der Sechstriller. X. 31. der begleitete Triller. X. 32. der Halbtriller. IX. 27.
- Triolen**, was sie sind. VI. 1. sollen gleich vorgetragen werden. VI. 2. sie können durch den Bogenstrich oft verändert dert werden. VI. 3. 4. 5. u. s. f.
- Trompete Marine**. E. I. 2.
- U. V.**
- Ueberwurf**, eine Auszierung. IX. 22. wenn er zu vermeiden. IX. 23.
- Ut, re, mi, fa, &c.* dessen Ursprung. I. I. 5.
- Veränderung des Bogenstriches** bey Triolen, VI. 3. 4. 5. u. s. f. bey gleichen Noten. VII. I. 2. 3. 4. u. s. w. bey ungleichen Noten. VII. II. 1. 2. 3. u. s. f.
- Verbindungszeichen**. I. III. 16. oft stehen Puncten darunter oder kleine Striche. I. III. 17. auf eine andere Art angebracht. I. III. 18.
- Viola d'Amor**. E. I. 2.
- Violet**, das englische. E. I. 2.
- Violin**, Unterscheid zwischen dem Worte Geige und Violin. E. I. 1. Beschreibung der Violin. E. I. 3. wie man sie rein beziehen solle. E. I. 4. die Violinen sind oft schlecht gearbeitet. E. I. 5. wie man sie halten muß. II. 1. 2. 3. u. s. w. Man soll keine Buchstaben darauf pichen.



se suele acelerar, IV, 38. Continuamente se refuerza la regularidad del tiempo, VII, I, 8, 11, 16, 17 y VII, II, 2, 3, 5. Al acompañar no se debe cambiar el tiempo, XII, 20.

**Temperamento:** Sobre qué es, I III, 25.

**Tiempo** interrumpido: XII, 16.

**Términos técnicos:** I, III, 27.

**Tercera:** Hay dos tipos, III, 5.

**Tevo:** Un escritor musical, Intro., II, 8.

**Tirata:** Sobre qué es, XI, 20, 21.

**Sonido:** Sacar un buen sonido del violín, V, 1, 2, etc. Mantener la limpieza de sonido, V, 10. Debe atenderse a la afinación, V, 11. Tocar notas fuertes y débiles con el mismo sonido, V, 12. Igualdad del sonido al cantar y tocar, V, 13, 14.

**Tonalidad:** Explicación y clasificación, III, 2, 3, 4.

**Trémolo:** Su origen y sobre cómo se hace, XI, 1, 2, 3. Hay tres tipos, XI, 4. Más explicaciones del mismo, X, 5. Sobre dos cuerdas, XI, 6. Se usa especialmente en cadencias, XI, 7.

**Trino:** Sobre cómo se señala, I, III, 21. Está descrito, X, 1, 2. Debe hacerse con la segunda mayor o menor, pero no con la tercera, X, 3. Esta regla parece tener una excepción, pero no se mantiene, X, 4. Sobre cómo se empieza y se acaba el trino, X, 5, 6. Hay tres tipos, X, 7. El trino de cabra, X, 8. Uno debe acostumbrarse al trino largo, X, 9. Y practicar con todos los dedos cómo batir el trino, X, 10. Sobre cómo se utilizan la apoyatura y la bordadura en el trino, X, 11, 12, 13, 14. Sobre dónde debe hacerse un trino, X, 15, 16, 17, 18, 19, 20. El trino ascendente y descendente, X, 21, 22, 23. Mediante el semitono, X, 24. Con notas por salto, X, 25. Con la caída sobre una cuerda al aire, X, 26. El trino doble, X, 27, 28. Ejemplos de él en todos los tonos, X, 29. El trino doble ascendente y descendente, X, 30. El trino de sexta, X, 31. El trino acompañado, X, 32. El semitrino, IX, 27.

**Tresillo:** Sobre qué es, VI, 1. Debe interpretarse con regularidad, VI, 2. Puede modificarse mediante el arco, VI, 3, 4, 5, etc.

**Tromba marina:** Intro., I, 2

## U, V

**Escapada ascendente:** Un adorno, IX, 22. Cuándo evitarla, IX, 23.

**Ut, re, mi, fa, etc.:** Su origen, I, I, 5.

**Cambio** del arco: En tresillos, VI, 3, 4, 5, etc. En notas iguales, VII, I, 2, 3, 4, etc. Con notas diferentes, VII, II, 1, 2, 3, etc.

**Signos de unión:** I, III, 16. A menudo hay debajo puntos o pequeñas rayas, I, III, 17. Interpretado de otra manera, I, III, 18.

**Viola d'amore:** Intro., I, 2.

**Violeta:** Inglesa, Intro., I, 2.

**Violín:** Diferencia entre los términos **viola** y **violín**, Intro., I, 1. Descripción del violín, Intro., I, 3.

Sobre cómo debe encordarse para que esté afinado, Intro., I, 4. A menudo los violines tienen muy mala terminación, Intro., I, 5. Sobre cómo debe sostenerse, II, 1, 2, 3, etc. No deben escribirse notas sobre él,

## Register.

- chen. II. 2. Man soll anfangs die Violin etwas stärker beziehen: und wie man den guten Ton darauf suchen solle. V. 1. 2. 3. u. s. f.
- Violinist.** wie er seine Violin verbessern kann. E. I. 7. wie er die Geige halten und den Bogen führen solle. II. 1. 2. 3. u. s. w. was er zu beobachten hat, bevor er zu spielen anfängt. III. 1. er soll vernünftig spielen. VII. I. 1. soll die Vorschrift des Componisten wohl beobachten. IX. 21. nach dem ersten Violinisten müssen sich die andern einstimmen. XII. 6. soll den Charakter eines Stückes beobachten, bevor er zu spielen anfängt. XII. 7. muß die Auszierungen am rechten Orte, und nicht zu häufig anbringen. IX. 21.
- Violinschlüssel.** s. Schlüssel.
- Violino Picolo.** E. I. 2.
- Violon.** E. I. 2.
- Violoncell.** E. I. 2.
- Vorschlagnoten,** was sie sind. I. III. 23. und IX. 1. wie vielerley deren sind, und wie man sie vortragen muß. IX. 2. 3. 4. die längern IX. 4. 5. woher sie entspringen. IX. 6. 7. was man ferner dabey zu beobachten. IX. 8. die kurzen Vorschläge. IX. 9. die absteigenden Vorschläge sind besser als die aufsteigenden. IX. 10. man kan sie von der Terze machen. IX. 11. und aus dem nächsten Tone mit zweyen Noten. IX. 12. wenn der absteigende Vorschlag am besten klinget. IX. 13. wird oft ungeschickt angebracht. IX. 14. die aufsteigenden kommen auch aus entfernten Tönen. IX. 15. durchgehende Vorschläge. IX. 16. 17. 18. 19. man soll die Vorschläge am rechten Orte anbringen. IX. 21. wie man sie zum Triller braucht. X. 11. 12. 13. 14.
- Vortrag,** durch den Bogenstrich sehr oft verändert. VI. 3. 4. u. s. f. VIII. I. 1. 2. 3. u. s. w. VII. II. 1. 2. u. s. f. absonderlich durch die Schwäche und Stärke. VII. II. 2. 5. 7. der gute Vortrag ist nicht leicht. XII. 2. 3. siehe ferner: **Notenlesen.**
- W.**
- Wallis,** ein musikalischer Schriftsteller. E. II. 5.
- Weiche Tonart.** s. Tonart.
- Wiederholungszeichen.** I. III. 22.
- Wörter, musikal. Kunstwörter.** I. III. 27.
- Z.**
- Zarge an der Violin,** was man so heißt. E. I. 3.
- Zeichen.** Verbindungszeichen. I. III. 16. Wiederholungszeichen. I. III. 22.
- Zeitmaaß das musikalisch.** s. Tact.
- Zertheilung einer Note** wie sie zu lernen ist. I. III. 7.
- Zierarten.** s. Auszierungen.
- Zirkel.** s. Cirkel.
- Zurückschlag (Ribattura)** wo, und wie diese Auszierung gebraucht wird. XI. 17.
- Zusammenschlag (Batement)** was dieß für eine Auszierung ist. Ihr Ursprung und Gebrauch. XI. 15. 16.
- Zwischenschläge,** übersteigende; oder die bey dem Absteigen der Vorschläge gebraucht werden. IX. 19. **Untersteigende;** oder die bey dem aufsteigenden Vorschläge angebracht werden. IX. 20.



## Glosario.

II, 2. Al principio debe encordarse el violín con más fuerza y sobre cómo buscar el buen sonido, V, 1, 2, 3, etc.

**Violinista:** Sobre cómo puede mejorar su violín, Intro., I, 7. Sobre cómo debe mantener el violín y pasar el arco, II, 1, 2, 3, ss. Sobre qué debe observar antes de empezar a tocar, III, 1. Debe tocar razonablemente, VII, I, 1. Debe observar las indicaciones del compositor, IX, 21. Los demás violinistas deben afinar de acuerdo con el primero, XII, 6. Debe observar el carácter de una pieza antes de empezar a tocar, XII, 7. Debe aplicar los adornos en el lugar correcto y no en exceso, IX, 21.

**Clave de sol:** Véase *Schlüssel*. [Clave]

**Violino Piccolo:** Intro., I, 2.

**Violón:** Intro., I, 2.

**Violonchelo:** Intro., I, 2.

**Apoyaturas:** Sobre qué son, I, III, 23 y IX, 1. Sobre cuántos tipos hay y cómo deben interpretarse, IX, 2, 3, 4. Las largas, IX, 4, 5. De dónde derivan, IX, 6, 7. Qué debe observarse además, IX, 8. Las apoyaturas cortas, IX, 9. Las apoyaturas descendentes son mejor que las ascendentes, IX, 10. Se pueden hacer con la tercera, IX, 11, y con la nota anterior mediante dos notas, IX, 12. Cuando suena mejor la apoyatura descendente, IX, 13. Suele interpretarse mal, IX, 14. Las apoyaturas ascendentes vienen de notas alejadas, IX, 15. Apoyaturas de paso, IX, 16, 17, 18, 19. Las apoyaturas deben ejecutarse en el lugar apropiado, IX, 21. Sobre cómo se usan en el trino, X, 11, 12, 13, 14.

**Interpretación:** Variada en gran medida por el arco, VI, 3, 4, etc.; VIII, I, 1, 2, 3, etc.; VII, II, 1, 2, etc. Sobre todo con fuerte y piano, VII, II, 2, 5, 7. La buena interpretación no es fácil, XII, 2, 3. Véase además, *Notenlesen*. [Leer las notas]

## W

**Wallis:** Un escritor musical, Intro., II, 5.

**Tonalidad menor:** Véase *Tonart*. [Tonalidad]

**Signo de repetición:** I, III, 22.

**Términos:** Términos técnicos musicales, I, III, 27.

## Z

**Costillas:** del violín, lo que se entiende por ellas, Intro., I, 3.

**Signo:** Signo de unión, I, III, 16. Signo de repetición, I, III, 22.

**Medida musical:** Véase *Tact*. [Compás]

**Subdivisión:** de una nota, sobre cómo debe estudiarse, I, III, 7.

**Tipos de adornos:** Véase *Auszierungen*. [Adornos]

**Zirkel:** Véase *Círculo*.

**Ribatutta** (*Zurückschlag*): Sobre dónde y cómo se usa este adorno, XI, 17.

**Batement** (*Zusammenschlag*): Sobre qué tipo de adorno es, su origen y uso, XI, 15, 16.

**Apoyaturas intermedias:** ascendentes o las apoyaturas que se utilizan descendiendo, IX, 19.

**Descendentes** o las apoyaturas que se utilizan al ascender, IX, 20.