

Leopold Mozart

Escuela de violín

Edición y traducción crítica
Nieves Pascual León



Investigación
y publicación

<https://letradepalo.es/>

Título original: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, de Leopold Mozart

© Nieves Pascual León (edición y traducción crítica), 2021

© Investigación y Publicación (I+P), 2021

Un sello de Ediciones Letra de Palo, S.L.
Avda. Maisonnave, 9. 03003 Alicante
www.letradepalo.es
editorial@letradepalo.es

Diseño y maquetación: Letradepalo

ISBN: 978-84-948533-7-1

Depósito legal: A 52-2021

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibido reproducir, almacenar o transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.), sin la autorización por escrito de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

ESTUDIO PRELIMINAR	11
CRITERIOS DE EDICIÓN	17
ESCUELA DE VIOLÍN, DE LEOPOLD MOZART (AUGSBURO, JACOB LOTTER, 1756) TRADUCCIÓN CRÍTICA	19
DEDICATORIA	31
PRÓLOGO	43
INTRODUCCIÓN A LA ESCUELA DE VIOLÍN	55
PRIMERA PARTE DE LA INTRODUCCIÓN	55
Sobre los instrumentos de cuerda, y en particular el violín	55
SEGUNDA PARTE DE LA INTRODUCCIÓN	73
Sobre el origen de la música y de los instrumentos musicales.	73
CAPÍTULO PRIMERO	93
PRIMERA PARTE DEL CAPÍTULO PRIMERO	93
Sobre las letras y notas musicales antiguas y nuevas, sobre las líneas y claves en uso.	93
SEGUNDA PARTE DEL CAPÍTULO PRIMERO	107
Sobre el tiempo, o medida del tiempo musical	107
TERCERA PARTE DEL CAPÍTULO PRIMERO	119
Sobre la duración o valor de las notas, silencios y puntos, con una explicación de todos los signos musicales y términos técnicos	119
CAPÍTULO SEGUNDO.	161
Sobre cómo el violinista debe sostener el violín y mover el arco	161

CAPÍTULO TERCERO	177
Lo que debe observar el alumno antes de empezar a tocar, es decir, lo que se le debe explicar antes de tocar.	177
CAPÍTULO CUARTO	199
Sobre la regulación de los arcos arriba y abajo	199
CAPÍTULO QUINTO	261
De cómo, a través de un hábil control del arco, se debe buscar y producir un buen sonido en el violín.	261
CAPÍTULO SEXTO	277
Sobre el así llamado tresillo.	277
CAPÍTULO SÉPTIMO.	303
Sobre las múltiples variedades del arco.	303
PRIMERA PARTE DEL CAPÍTULO SÉPTIMO	303
Sobre las variedades de arco en notas iguales	303
SEGUNDA PARTE DEL CAPÍTULO SÉPTIMO	331
Sobre las variedades del arco en figuras compuestas de notas diferentes e irregulares.	331
CAPÍTULO OCTAVO	353
Sobre las posiciones	353
PRIMERA PARTE DEL CAPÍTULO OCTAVO	353
Sobre las así llamadas posiciones enteras	353
SEGUNDA PARTE DEL CAPÍTULO OCTAVO.	375
Sobre la posición media	375
TERCERA PARTE DEL CAPÍTULO OCTAVO	393
Sobre la posición compuesta o mixta.	393
CAPÍTULO NOVENO.	445
Sobre las apoyaturas y algunos adornos relacionados.	445

CAPÍTULO DÉCIMO	493
Sobre el trino.	493
CAPÍTULO UNDÉCIMO	535
Sobre el trémolo [<i>vibrato</i>], el mordente y otros adornos irregulares	535
CAPÍTULO DUODÉCIMO	563
Sobre la correcta lectura e interpretación	563
GLOSARIO	589

ESTUDIO PRELIMINAR

LEOPOLD MOZART (1719-1787) permaneció ligado a Augsburgo durante toda su vida. La ciudad que le había visto nacer y en la que sobresalieron sus antepasados, David Mozart (h.1620-h.1685) y Hans Georg Mozart (1647-1719), como artesanos, fue también responsable de su completa formación hasta su ingreso en la Universidad de Salzburgo, en 1737. Por tanto, podemos presumir que sus amplios conocimientos en el ámbito humanístico, sus intereses musicales y culturales, así como sus profundas creencias católicas, le fueron transmitidos durante sus estudios en el liceo de los Jesuitas de la ciudad. Es por ello por lo que Leopold Mozart siempre se esforzó en conservar la ciudadanía en Augsburgo, incluso pese al cambio de residencia, tras su matrimonio con Anna Maria Pertl, en Salzburgo (1747).

Leopold Mozart fue expulsado de la Universidad de Salzburgo solo un año después de comenzar sus estudios, por lo que en 1738 se unió a la corte del conde de Thurn y Taxis. En 1743, fue aceptado como cuarto violinista en la orquesta de la corte de Salzburgo, una de las más relevantes en el momento dentro del área germánica. Entre las funciones a desempeñar, en 1744, se le adjudicó la de la instrucción en el violín de los infantillos de la catedral. Entre sus alumnos destacan Luigi Tomasini (1741-1808), que más tarde se convertiría en concertino de la orquesta dirigida por Haydn, en la corte de Eszterhazy, o el compositor Joseph Wölfl (1773-1812). Esta práctica pedagógica que más tarde debió de aplicar en la enseñanza musical de sus hijos, fue, sin duda, la inspiración en la redacción de la *Violinschule*.

Leopold Mozart intercambiaba una frecuente correspondencia con el impresor de Augsburgo Jacob Lotter, con quien mantenía una relación más allá de lo estrictamente profesional y a quien encomendó desde Salzburgo la publicación su *Violinschule*. Así, el 21 de julio de 1755, Mozart anuncia a Lotter una visita a Augsburgo y le informa de la boda de todos sus hermanos. La visita se cumple el 4 de octubre del mismo año y tiene como objetivo la publicación de la *Violinschule* al año siguiente. En una carta del 24 de noviembre, Mozart se interesa por su obra, que, según afirma, es muy esperada incluso desde lugares lejanos. Ya en 1756, con fecha de 9 de febrero, Leopold Mozart comenta el nacimiento de su hijo Wolfgang y envía algunas correcciones sobre el texto del tratado.

Se trataba de la primera edición, que vio la luz en 1756 como *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4 Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen*. Aparece catalogada en RISM bajo la sigla B/V1/2¹.

¹ LESURE, François (dir.): *Écrits imprimés concernant la musique*, Vol.II (M-Z). Munich-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 Breta-

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, 91².

A esta le siguió una traducción francesa publicada en París en 1769³, tres años más tarde, como *Méthode raisonnée Pour apprendre à Jouer du Violon (...)*, traducido del alemán por Valentin Roeser⁴, 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 reales⁵.

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 Augsburg: *Leopold Mozarts Hochfürstl. Salzburgischen Vice-Capellmeisters gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Zweyte vermehrte Auflage*. Aparece también catalogada en RISM bajo la sigla B/VI/2⁶.

ña; 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.

² 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 que se conservan hoy hasta 15 ejemplares: cinco en Holanda, cuatro en los Estados Unidos de América, tres en Gran Bretaña, dos en Bélgica y uno en Austria.

³ Aparece referencia de esta edición francesa en la traducción inglesa a cargo de Editha Knocker, es decir, en: MOZART, Leopold: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Knocker, Editha (trad.), 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 uno de los siguientes países: Alemania, los Estados Unidos de América, Francia, Gran Bretaña, Holanda e Italia), atribuye su datación a 1770.

⁴ El clarinetista, compositor, arreglista y traductor alemán Valentin Roeser (h.1735-h.1782) vivió en París desde 1754, donde tradujo al francés algunos textos en lengua alemana, como los de Friedrich Wilhelm Marpurg y L. Mozart, contribuyendo de este modo a difundir la obra de sus compatriotas.

⁵ Otras ediciones parisinas, con igual título, 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, [h.1783], tamaño en octavo (un único ejemplar conservado, en los Estados Unidos); 2.- París, Boyer, [h.1788], tamaño en folio (un ejemplar en Gran Bretaña y otro en los Estados Unidos); y 3.- París, Nadermann, [h.1800], tamaño en folio «dos ejemplares en Estados Unidos y otros dos en Francia».

⁶ F. Lesure, *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 («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.

En 1787, poco antes de su muerte, acaecida el 28 de mayo de ese mismo año, se publica la tercera y última edición alemana. 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 añadidos y correcciones, si bien mantiene el prólogo de la primera⁷. De nuevo, aparece catalogada en RISM, bajo la sigla B/VI/2⁸. 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 hijos⁹.

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 se trataba de una edición no autorizada, algo que, sin embargo, habla a favor del creciente interés por esta obra¹⁰.

A ella le sigue la 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 hijo¹¹, 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 violinística¹². 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 solo figura una representación del arco del violín, pues las posturas expuestas por Leopold Mozart en la primera edición habían perdido validez en este momento. Existe también una traducción al ruso datada en 1804, a cargo de Paul Torson, en edición de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo.

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.

⁷ Esta tercera edición puede consultarse *online* dentro del catálogo de la Petrucci Library: MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Lotter, 1787.

⁸ F. Lesure, *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.

⁹ MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Lotter, 1787. p. 277.

¹⁰ RISM (F. Lesure, *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.

¹¹ RISM (F. Lesure, *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.

¹² MOZART, Leopold: *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Knocker, Editha (trad.). Oxford: Oxford University Press, 1985.

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 1799.¹³ 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 Schott, Maguncia, en 1818. El tratado llega incluso a Londres en una edición parcial a cargo del taller 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. Anadido con algunas reglas y observaciones curiosas acerca de la música en general y el diapason del instrumento. Por un aficionado principiante*. 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 1830, fecha de fundación del Real Conservatorio.

Debemos considerar que a principios de siglo se publican métodos más modernos, como el *Méthode de violon* (París, 1803) de P. Baillot, P. Rode, y R. Kreutzer, el *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino* de Campagnoli (Milán, 1820), la *Violinschule* de L. Spohr (Viena, 1832), así como numerosos opus de estudios técnicos, como los *24 Caprichos* de P. Gaviniès, los *36 Caprichos* de F. Fiorillo o los *24 Caprichos* de N. Paganini.

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 reimpressiones de la primera edición, como la de B. Paumgartner (Viena, Carl Stephenson, 1922) y la de Greta Moens-Haenen (Kassel, Bärenreiter, 1995), o de la tercera edición, a cargo de Hans Rudolf Jung, con prólogo de David Oistrakh (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1968). Oxford imprime, en 1948, por primera vez, su traducción al inglés, a cargo de Editha Klocker.

Hace ya unos años publiqué una primera versión de mi traducción castellana de la *Violinschule* (Sant Cugat y Madrid, Editorial Arpeggio, 2013). A partir de aquel trabajo, desarrollé mi tesis doctoral sobre la contribución pedagógica de Leopold Mozart y publiqué sus resultados sobre la aplicación práctica de los contenidos expuestos en el

¹³ RISM (F. Lesure, *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]*, y 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, esta (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.

tratado en la interpretación musical del repertorio de mediados del siglo XVIII (Salamanca, Editorial Universidad de Salamanca, 2016).

Sin embargo, desde mi primer acercamiento a la obra en 2008, bajo la tutela de mi entonces maestro, el Dr. Antonio Ezquerro, pensé en la necesidad de una edición «bilingüe» —en parejas de páginas enfrentadas con el texto original a la izquierda y el español a la derecha— que sirviera como herramienta de estudio fiable y completa. De este modo, el estudioso 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 castellana de la traducción que aquí se ofrece, o incluso por prescindir de ella, de manera que la citada traducción se convierta en una verdadera herramienta de trabajo, de utilidad para la investigación.

Por tanto, esta traducción consiste, en primer lugar, en una acción de justicia ante el texto, al que indudablemente se le debe una divulgación mucho más extensa en ámbito hispánico, y, en segundo término, ante su autor, al que directamente se le adjudica un papel secundario y básicamente relacionado con la paternidad y educación de su talentoso hijo, pero del que se olvida su papel como compositor y pedagogo. Al mismo tiempo, es innegable el atractivo que despierta el tratado en la medida en que puede ser considerado como la fuente más cercana a la educación musical y estética recibida por W. A. Mozart.

Llegué a Leopold Mozart en mi última etapa de estudios y me debo a su tratado como amuleto y guía de mi práctica profesional actual. Cierro estas líneas pensando en mis padres y hermano, en mis amigos y en mis alumnos; en mis hijos, que han nacido y crecido durante estos años de trabajo. Y, sobre todo, las cierro con el deseo de compartir mi felicidad con quien, desde la distancia, me acompaña siempre. En cada pensamiento.

CRITERIOS DE EDICIÓN

EL presente trabajo es la traducción crítica a partir de un ejemplar de la primera edición del tratado, conservado en la Biblioteca estatal y municipal de Augsburgo (Staats-und Stadtbibliothek Augsburg), bajo la signatura Tonk 308.

El lenguaje utilizado por L. Mozart es bastante accesible, lo cual hace pensar en un tratado práctico, docente, dedicado a la enseñanza del violín. Los reducidos y superficiales contenidos teóricos que incorpora en la Introducción y en el primer capítulo están justificados como mero medio de contextualización histórica sobre el arte de la música, antes de adentrarse en el estudio de la técnica violinística. Es por ello por lo que el título *Violinschule* se ha traducido literamente por *Escuela* y no por *Tratado*, como hacen anteriores ediciones del texto a otras lenguas.

En todo momento ha primado la fidelidad al original, tanto en el contenido como en la forma. Así, la traducción ha intentado respetar el tono llano que caracteriza la redacción original del autor. En el aspecto visual, se ha optado por mantener un formato de página semejante al original, con textos justificados, sangrías al inicio de los párrafos (excepto los primeros párrafos de capítulo, comenzados por una inicial de cuerpo mayor y con una ilustración *ad hoc* que no hemos reproducido aquí), e imágenes centradas. Sí, en cambio, hemos reproducido los dibujos y cenefas del original con los que se inician y cierran los capítulos. Asimismo, se ha considerado que no era necesaria una transcripción de los ejemplos musicales, sino la reproducción de los originales, pues nos encontramos ya ante una escritura musical moderna de fácil comprensión y claridad gráfica. También, se han mantenido las manchas debidas a la filtración de tinta desde el reverso de la página, estimando que no dificultarán sustancialmente la lectura de los ejemplos musicales.

Tanto negritas como cursivas han sido respetadas, incorporando las traducciones castellanas a los textos latinos entre comillas. Del mismo modo, se ha respetado la ordenación mediante letras de las notas a pie de página, según el original. Para mayor comodidad del lector, algunas breves aclaraciones se insertan en el texto entre corchetes.

Dado que Mozart incorpora glosas y anotaciones en muchos de los ejemplos musicales, se ha procedido a editarlos como imagen y a sustituir el texto original por su traducción castellana en el mismo lugar. En este sentido, se ha preferido eliminar las anotaciones sobre los movimientos del arco arriba y abajo, sustituyéndolas por los correspondientes símbolos actuales. Del mismo modo, hemos preferido adoptar la nomenclatura actual de los tipos de compás (binario, ternario, compasillo), en lugar de los que usa el autor (regular e irregular, etcétera, algo anticuados), conscientes de que el autor ya poseía una concepción moderna de estos términos, y pensando en la mejor comprensión del texto por parte del lector actual.

En ocasiones, L. Mozart emplea, de origen, giros suaves y frases hechas cuya traducción literal es compleja, por lo que su significado se ha traducido al castellano en la

forma más próxima posible. Además, como es propio en un tratado de violín, son habituales los términos técnicos musicales. A pesar de que la gran mayoría de ellos cuentan con un equivalente castellano, algunos son difícilmente traducibles sin deformar el significado original, por lo que se ha preferido mantener en cursiva estos términos originales, generalmente alemanes e italianos. En el caso de estos términos alemanes, se ha conservado también su escritura mayúscula. También se han escrito con mayúscula los *tempi* (*Allegro*, *Adagio*, etcétera), las referencias a tonalidad Mayor y los nombres de notas musicales, para evitar posibles confusiones con los monosílabos homónimos.

Se ha omitido la traducción de los guiones a final de página que anticipan el comienzo del texto en la siguiente. Del mismo modo, se ha obviado la numeración de los pliegos, incorporando la numeración propia de la presente edición castellana, así como los encabezados de página con la referencia al capítulo o parte del mismo y los ocasionales pies de página con el título de la obra.

Por último, y respecto al glosario que L. Mozart añade al final del tratado, resulta obvio señalar que los términos musicales contenidos en el mismo siguen un orden alfabético determinado por los vocablos originales en alemán, por lo que su traducción al español pierde esta ordenación alfabética, estando al servicio del texto original.

Leopold Mozart incorpora una Fe de Erratas al final del tratado, que hemos omitido en la presente traducción, pues en nuestra versión castellana se han corregido dichos errores para que el lector no se encuentre con faltas innecesarios al leer o trabajar con el tratado.

ESCUELA DE VIOLÍN,
DE LEOPOLD MOZART (AUGSBURGO,
JACOB LOTTER, 1756)

TRADUCCIÓN CRÍTICA



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 Camtermusikus.

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.



Einleitung

in die Violinschule.

Der Einleitung erster Abschnitt.

Von den Geiginstrumenten, insonderheit
von der Violin.



§. 1.

Das Wort Geige, begreift in sich Instrumente verschiedener Art und Größe, welche mit Darmsaiten 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 gestrichen werden. Aus diesem erhellet, daß das Wort Geige ein allgemeines Wort ist, welches alle Arten der Geiginstrumente in sich einschließet; und daß es folglich nur von einem Mißbrauche herrühret, wenn man

Mozarts Violinschule. A 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 encerdado 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 dritte, 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. Jetzt 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 Violen 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 Befestigung 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 den
wider

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 solo 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 Seskunst 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 Befestung 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 Befestung 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.

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** o, como los italianos lo llaman, **violoncello** [violonchelo 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; solo 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 solo 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*^(a). 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

^(a) 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.



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 solo 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 solo 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 entsteht 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 Punkte setzten, um dadurch das Zeitmaas anzuzeigen. (a) Diese Punkten 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 abgekürzt. Er hat die folgende sieben erwähnt: 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.

Bei 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 Musicae*, 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.

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, la-deadas 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^(a). Estos puntos causaban muchos problemas a los antiguos y tenían tres o cuatro significados: *Punctum Perfectionis*, *Divisionis*, *Incrementi et Alterationis*^(b).

§. 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 estas.

§. 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

^(a) *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.]

^(b) *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.]

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>mi</i> ra 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 Punkte, 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 Punkte auch in den Zwischenraum zu setzen. (d) Dadurch ersparte er auch zwey 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 Punkte noch langsam und schläferig.

§. 7.

Diese Beschwerniß überwand Johann von der Mauer. (e) Er veränderte die Punkte in Noten; und dadurch entstande 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 zwey andern zu vermehren: nämlich mit einer Semiminima und mit einer Jusa, z. E. man

- (c) Angelo Berardi hat es in eine Zeile geschlossen: *ut relevet miserum fatum solitosque labores.*
- (d) Von diesen Punkten ist das Wort Contrapunct entstanden, welche Art der Composition ein ieder verstehen muß, der ein rechtschaffener Componist 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.

himno compuesto para la fiesta de San Juan Bautista, concretamente *ut, re, mi, fa, sol, la*:


ut queant Laxis, resonare fibris
mira gestorum famuli tuorum
solve polluti, labii reatum
Sancte Joannes!^(c)

§. 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^(d). 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**^(e). Este 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:


Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, Minima.^(f)







Después se aventuró a añadir a estas cinco figuras dos más: la **semimínima** y la **fusa**. Por ejemplo,

^(c) **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].

^(d) De estos puntos derivó la palabra *contrapunto*, estilo compositivo que debe conocer todo aquel que desee ser llamado un compositor completo.

^(e) Ya se ha dicho en la introducción quiénes fueron Guido y Juan de Muris.

^(f) *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 etnen 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 Charge 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 eröffnet uns der musikalische Schlüssel den Weg zu dem Gesange, zu welchem er bestimmt ist.

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 ♯^(g). 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^(h) 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⁽ⁱ⁾. La clave se coloca siempre en una línea. Apunta siempre a determinada

^(g) *Glareano, ibidem.*

^(h) 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.

⁽ⁱ⁾ 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 klärer 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:

(k) Dieß ist ein merklicher Punkt, wo sich mancher Halbcomponist in seiner natürlichen Blöße zeigt. Man sieht gleich aus dem Saße ob der Sezer die Natur des Instruments versteht. Und wer sollte nicht lachen, wenn man z. E. auf der Violin solche Gänge, Sprünge und Verdoppelungen abgeisgen 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:

Discanto. Alto. Tenor. Bajo. Violín.

Do [en primera] Do [en tercera] Do [en cuarta] Fa Sol

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^(k), 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:

Do, trompa. Re. Mi. Fa. o bien

Horn. D. E. F. G.

g c g d g e g f g f

Sol Do Sol Re Sol Mi Sol Fa Sol Fa

Sol. La. Si.

G. A. B.

g g a g b

Sol Sol La Sol Si

^(k) Este 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?