

# esmuc

Estudiant:

Especialitat/  
Àmbit/Modalitat:

Director/a:

Curs:

Vistiplau  
del director/a  
del Treball

## Resumen

La notación de Wolfgang Amadeus Mozart al respecto de la articulación ha sido motivo de debate musical, especialmente en la segunda mitad del siglo XX. La ambigüedad entre dos hipotéticos signos de *staccato* (punto y trazo vertical), y la inconsistencia en los manuscritos de Mozart ha propiciado ideas y teorías muy enfrentadas; desde las que apuestan por la existencia de un solo signo, hasta las que aseguran que Mozart usaba ambos con significados muy diversos. Tras repasar los textos de teóricos de las últimas décadas, estudiar los tratados de autores contemporáneos a Mozart y analizar facsímiles de obras para violín; intentaré, por un lado, posicionarme (o no) a favor de alguna(s) de las posturas; y, por otro, aportar alguna nueva hipótesis sobre la escritura de Mozart. Averiguar el margen de decisión del que disponemos los intérpretes será el último fin del trabajo.

## Resum

La notació de Wolfgang Amadeus Mozart al respecte de l'articulació ha estat motiu de debat musical, especialment en la segona meitat del segle XX. L'ambigüitat entre dos hipotètics signes de *staccato* (punt i traç vertical), i la inconsistència en els manuscrits de Mozart ha propiciat idees i teories molt enfrontades; des de les que aposten per l'existència d'un sol signe, fins a les quals asseguruen que Mozart usava tots dos amb significats molt diversos. Després de repassar els textos de teòrics de les últimes dècades, estudiar els tractats d'autors contemporanis a Mozart i analitzar facsímils d'obres per a violí; intentaré, per una banda, posicionar-me (o no) a favor d'alguna(es) de les postures; i per l'altra banda, aportar alguna nova hipòtesi sobre l'escriptura de Mozart. Esbrinar el marge de decisió del que disposem els intèrprets serà l'últim objectiu del treball.

## Abstract

Wolfgang Amadeus Mozart's notation of articulation has been the subject of musical debate, especially in the second half of the twentieth century. The ambiguity between two hypothetical *staccato* signs (dot and stroke), and the inconsistency in Mozart's manuscripts has led to opposite ideas and theories; from those who bet on the existence of a single sign, to those who think that Mozart used both with very different meanings. After revising the texts of theorists of the last decades, studying the treatises of contemporary authors to Mozart and analysing facsimiles of works for violin; I will try; on the one hand, to adopt a position (or not) in favour of some of the points of view; and on the other hand, to provide some new hypothesis about Mozart's writing. Finding out the margin of decision that the performers have will be the last purpose of the work.





# Índice

Introducción .....	7
1. Consideraciones previas .....	9
1.1. La articulación <i>staccato</i> .....	9
1.1.1. ¿Qué es la “articulación” en una obra o interpretación musical? .....	9
1.1.2. Principales tipos de articulación en el Clasicismo .....	10
1.1.3. El <i>staccato</i> .....	11
1.1.4. Articulaciones secundarias (en el Clasicismo) .....	12
1.2. Los golpes de arco .....	12
1.2.1. El <i>détaché</i> o cómo ejecutar notas sueltas que no son <i>staccato</i> .....	13
1.2.2. Los golpes de arco <i>staccato</i> .....	13
2. Debates y preguntas acerca de la notación y práctica del <i>staccato</i> ...	16
2.1. ¿Mozart tenía uno o dos signos para indicar <i>staccato</i> ? .....	16
2.2. ¿Significan siempre <i>staccato</i> los puntos y los <i>strokes</i> ? .....	20
2.3. El manejo del arco en la época de Mozart .....	22
2.4. El problema de las ediciones .....	23
2.5. El caso de los puntos con ligadura .....	24
3. La evolución de la notación de la articulación .....	27
3.1. Haydn y Beethoven .....	27
3.2. Después de Beethoven .....	28
4. Análisis de los principales métodos y tratados del siglo XVIII	30
4.1. Problemas lingüísticos .....	30
4.2. Otras complicaciones .....	31
4.3. Autores de habla germánica .....	32
4.3.1. Leopold Mozart .....	32
4.3.2. George Simon Löhlein .....	34
4.3.3. Johann Adam Hiller .....	35

4.3.4. Johann Friedrich Reichart.....	36
4.4. Autores franceses .....	37
4.4.1. J. Labadens .....	37
4.4.2. L'Abbé le Fils, Michel Corrette y Louis Bornet .....	38
4.4.3. Anónimo y Antoine Bailleaux .....	39
4.4.4. Ideas adicionales .....	40
4.5. Autores italianos .....	41
4.5.1. Carlo Tassarini .....	41
4.5.2. Francesco Geminiani .....	41
4.5.3. Pietro Signoretti .....	42
4.5.4. Giuseppe Tartini .....	42
4.5.5. Bartolomeo Campagnoli .....	43
4.6. Otros tratados: C. P. E. Bach y Joachim Quantz.....	44
<b>5. Análisis de algunos manuscritos .....</b>	<b>46</b>
5.1. Esclareciendo (o no) casos concretos .....	47
<b>6. Conclusiones .....</b>	<b>57</b>
6.1. Entonces, ¿significan siempre y/o solamente <i>staccato</i> el punto y el <i>stroke</i> ?.....	57
6.2. ¿Es siempre muy importante saber qué signo hay?.....	60
<b>Referencias .....</b>	<b>64</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>70</b>
Entrevista a Manuel Hernández-Silva, 9 de marzo de 2022.....	70



# Introducción

“¡Más corto!” “¡No, más largas!” Variaciones de estas dos frases pueden ser los “consejos” más repetidos que he escuchado a lo largo de mi formación como violinista al respecto de la articulación interpretando piezas de Wolfgang Amadeus Mozart. Obviamente, estoy exagerando, pero sí que en mi etapa estudiantil he notado cierta “aleatoriedad” en cuanto a las recomendaciones de cómo articular, sobre todo, las notas *staccato* de Mozart. No siempre carecían de argumentos dichas aseveraciones, dicho sea de paso, y muchas veces esas argumentaciones seguramente estaban bien –nunca mejor dicho– articuladas.

Sin embargo, que dichos razonamientos fueran válidos para una serie de casos casi contrarios, me daba que pensar. Al mismo tiempo, el contacto que mantenía con las partituras de Mozart (casi exclusivamente las ediciones *Urtext* de Bärenreiter) no me despejaba ninguna duda. Aparte de reconocer unos signos distintos (puntos y trazos verticales, cuñas o lágrimas), no conseguía establecer muchas conclusiones esclarecedoras de cuándo suele aparecer uno u otro; y qué podía conducir a Mozart a escribir cada uno de ellos. Por lo tanto, salvo momentos en los que mi sentido musical era lo suficientemente fuerte como para creer en una interpretación rotunda de un pasaje, acababa optando (muchas veces sin quererlo) por “medias tintas”.

Disgustado por esta situación, a uno no le queda más opción que investigar, o al menos estudiar, sobre el tema. Alertado rápidamente por profesores y por los pocos textos que había consultado hasta entonces de que, estudiando únicamente la figura de Mozart y sus contemporáneos no iba a conseguir extraer casi ninguna conclusión, no me quedaba más remedio que indagar hasta el fondo de la cuestión si quería salir con una idea lo suficientemente formada como para basarme sobre ella el resto de mi carrera. El resultado de ello (o un intento de resultado) es el presente trabajo. Si tuviera que describirlo, ha acabado por ser un trabajo especialmente arqueológico, lo cual no me ha sorprendido. Sí que me ha llamado la atención el gran componente filológico que acompaña a parte de este estudio, debido a la lectura de muchos tratados y métodos de la época. Si se me permite ser más sincero, aparte de resultarme llamativo, ha sido un aspecto bastante farragoso. Trabajar sobre textos en tres idiomas distintos (aparte



del castellano e inglés) no ha sido un camino de rosas. Leyendo apuradamente el italiano, recuperando los conocimientos bastante oxidados que tenía del francés, y sufriendo con las grafías de ediciones antiguas alemanas, la cual pensaba que sería la lengua menos problemática de las tres para mí; no esperaba que al respecto de la articulación encontrara términos tan difusos como *staccato* o *détaché*.

Únicamente me servirán metodologías cualitativas, de las cuales la revisión bibliográfica será la principal herramienta. Además de unos pocos textos de musicólogos que reavivan el estudio sobre el *staccato* de Mozart en la segunda mitad del siglo XX, los libros de la época serán mi mayor ayuda. Definitivamente, analizar grabaciones historicistas o no historicistas de versiones de piezas de Mozart no iba a serme de gran ayuda, debido a la poca conexión con los textos que voy a tratar en el trabajo.

Volviendo al tema de la práctica interpretativa, en cuestiones como la que me atañe en este trabajo suelo huir de los extremos. Aunque odie esta expresión, creo que en este caso es la más descriptiva. No me convence el pensar que el intérprete pueda hacer prácticamente lo que le plazca, pero tampoco que el margen de maniobra sea nulo. Seguramente, el anhelo que ha permanecido en mi inconsciente (y alguna vez también en plena consciencia) es el de poder concluir que existe un armonioso equilibrio entre ambas posturas. Si lo habré conseguido o no será tratado más adelante, como no podía ser de otra manera.

# 1. Consideraciones previas

El presente trabajo tiene como objetivo averiguar cómo anotaba la articulación de *staccato* uno de los principales exponentes del Clasicismo, Wolfgang Amadeus Mozart. El Clasicismo es una etapa que se puede presentar como punto intermedio en determinados aspectos entre dos estilos/épocas más diferenciados/as: el Barroco y el Romanticismo. En el primero, los compositores no escribían muchas anotaciones aparte de las propias notas musicales. En el Romanticismo, los autores sí anotan muchas más indicaciones expresivas, de *tempo* o de articulación. En el mismo Clasicismo se ve esa evolución, más aún comparando Haydn con Beethoven, e incluso en el propio Beethoven. Dicha evolución también es obvia si se analiza la articulación. Se pasa de un *non legato* como articulación básica, salvo indicación por otro signo en el Barroco; a un *tenuto* o *legato* por definición en el Romanticismo. En el Clasicismo, el estilo de Haydn y Mozart se acercará mucho más a la postura predecesora y el de otros compositores como Clementi o Beethoven irá girando hacia una tendencia más cercana a la romántica, en especial en cuanto a la articulación se refiere (Rosenblum, 1988, pág. 151 y 152).

La notación del *legato* es bien sabida: se anotan ligaduras que agrupan un número determinado de notas. En cuanto a la notación del *staccato*, son muchos los signos que pueden indicarlo, desde lágrimas, hasta puntos, pasando por cuñas o trazos verticales. Descubrir qué signo(s) anotaba Mozart y qué podía(n) significar será el objetivo del trabajo. Antes de ello, detenerme en el término *staccato* será lo primero que haga, ya que puede resultar confuso el uso que se haga de él durante todo este texto. Esta confusión puede generarse principalmente debido a que se usa la palabra *staccato* para dos elementos o cuestiones similares, pero no idénticas: la propia articulación *staccato* y el golpe de arco *staccato*.

## 1.1. La articulación *staccato*

### 1.1.1. ¿Qué es la “articulación” en una obra o interpretación musical?

Cuando se habla de “articulación” en la música, se puede hacer uso de diferentes acepciones de la palabra “articulación” o de su verbo “articular”. Según el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española, 2021), por un lado, cuando uno se

refiere al habla humana, la articulación es la ‘pronunciación clara y distinta de las palabras’. “Articular” también puede consistir en ‘construir algo combinando adecuadamente sus elementos’, como en un discurso. Sin embargo, la acepción más habitual de la palabra “articulación” es la de ‘unión entre dos piezas rígidas que permite el movimiento relativo entre ellas’, siendo una acepción derivada de esta la de una “articulación humana”. Si se busca en la etimología, efectivamente “articular” procede del latín *articulāre*, derivado de *articŭlus*, cuyo significado actual podría ser el de ‘juntura’. Combinando un poco de todo, pero sobre todo guardando la principal definición, la articulación en la música es la unión entre dos notas consecutivas. Dicha unión a lo que acaba afectando de manera más directa es a la duración de las notas<sup>1</sup>.

### 1.1.2. Principales tipos de articulación en el Clasicismo

Aparte del *staccato*, en el Clasicismo había otras dos marcas de articulación principales: el *non legato* y el *legato*.

- El *non legato* era la articulación base de la práctica interpretativa en el Clasicismo. Si no se encuentra un signo que indique otra, es la articulación que debe presentarse. Básicamente, consistía y consiste en no unir completamente (lo que se denomina comúnmente “ligar”) dos notas, ni tampoco crear una separación evidente entre ambas. En el caso de la práctica del periodo clásico, el *non legato* conllevaba una separación algo más larga que la práctica actual. Daniel Gottlob Türk, importante figura en la música para teclado de la época, llegaba a especificar que esta forma de tocar (él no hace uso del término *non legato*) “acortaba el valor de una nota entre una octava y una cuarta parte” (Türk, 1789, como se citó en Rosenblum, 1988, p. 149). En instrumentos de cuerda el propio cambio de dirección de arco prácticamente generaba esta articulación. De manera menos técnica, y no por ello menos usada, se acaba denominando a estas notas o pasajes con la palabra “suelto/a”.
- El *legato* se debe ejecutar cuando aparecen ligaduras por encima de las notas. En estos casos, la unión entre las notas es total, sin ninguna separación (ni

---

<sup>1</sup> En música, en parte hemos desvirtuado el significado de la palabra “articular”, ya que muchas veces (coloquialmente) nos referimos a ella con el sentido de separar o ampliar la separación entre notas.

natural ni forzada) entre ellas. En los instrumentos de cuerda, se han de tocar todas las notas englobadas en una ligadura en una misma arcada, buscando la mejor unión posible y una cierta igualdad entre las mismas.

### **1.1.3. El *staccato***

La palabra italiana *staccato* procede del verbo *staccare*, que se puede traducir al castellano como ‘desconectar’, ‘despegar’, ‘desunir’ o ‘separar’ (Diccionario en línea Pons, s.f.) (Zanichelli; VOX, 2005). Por lo tanto, aplicado a la música, *staccato* induce a participar activamente para conseguir dicha desunión. En la práctica, los signos de *staccato* provocan una clara separación entre las notas marcadas con dichos signos, o lo que es lo mismo, acortan los valores de las mismas, las cuales se ven reducidas como poco, normalmente, a la mitad de su valor.

Aunque pueda parecer bastante sencillo, el concepto “separación” será realmente problemático más adelante, sobre todo en el análisis de los principales métodos y tratados de la época. Una de las razones que provocan la referida problemática se acaba de ilustrar. Al fin y al cabo, existen dos tipos de articulación que realmente implican separación: el *non legato*/suelto (incluso *sciolti* en algunos tratados) y el *staccato*<sup>2</sup>. Saber a cuánta separación se refieren en cada caso no es siempre fácil, a no ser que los autores lo especifiquen. El segundo problema que surgirá será uno de índole lingüística, ya que la práctica musical y, más en concreto, la violinística se desarrolla simultáneamente en multitud de países europeos, en sus respectivas lenguas. Más adelante se verá que si los autores (especialmente los franceses) no hacen uso del término – ya por entonces extendido – de *staccato*, los términos equivalentes en otros idiomas pueden generar mucha confusión.

---

<sup>2</sup> En el resto del trabajo, normalmente usaré las palabras separado/a/os/as como representación de *non legato* en vez de usarla para indicar la articulación *staccato*, a la cual me referiré usando la misma palabra *staccato*.

#### 1.1.4. Articulaciones secundarias (en el Clasicismo)

Derivados de estos tres tipos principales de articulación, es posible hablar de otros dos tipos de articulación, no tan frecuentes, pero sí presentes en multitud de piezas del Clasicismo: el *portato* y el *tenuto*.

- El *portato*, representado siempre con puntos y ligaduras, provoca solamente una pequeña separación de las notas. En instrumentos de cuerda frotada, las notas se ejecutan en una misma arcada y la separación se marca con pequeñas presiones del arco.
- El *tenuto*, en la época de Mozart, anotado con la propia palabra o con su abreviación *ten.* conlleva que la nota a la que acompaña mantendrá todo su valor original. Se escribe sobre una o varias notas sin ligaduras, que en vez de ejecutarse *non legato* o sueltas, serán mantenidas hasta el cambio de nota o silencio posterior (Rosenblum, 1988, pág. 149 y 150).

Aprovechando que acaba de aparecer la definición de *tenuto*, es buen momento para añadir que las dos articulaciones más *cantabile* por excelencia, *legato* y el propio *tenuto*, fueron ganando terreno a medida que avanzó el siglo XIX, para pasar a ser las articulaciones dominantes en la práctica interpretativa del Romanticismo. Por ello, aunque el *legato* siguió indicándose con ligaduras con cierta consistencia, el *tenuto* pasó a sustituir al *non legato* como articulación básica para las notas sin signos. Este cambio es uno de los que provocan la mencionada diferencia entre el estilo interpretativo de Haydn o Mozart y el de posteriores como Clementi o Beethoven (Rosenblum, 1988, pág. 151 y 152).

## 1.2. Los golpes de arco

Pese a que el trabajo va a estar enfocado más al análisis que a la práctica, merece la pena ilustrar el panorama violinístico actual<sup>3</sup> en cuanto a golpes de arco se refiere. El objetivo de este epígrafe es exponer brevemente diversos golpes de arco a los que me puedo referir en el resto del texto para comparar o ilustrar las instrucciones que se encuentran, por ejemplo, en los tratados.

---

<sup>3</sup> En los apartados 2 y 4 se hablará brevemente de cómo se usaba el arco en la época.

### 1.2.1. El *détaché* o cómo ejecutar notas sueltas que no son *staccato*

Hoy en día, se considera *détaché* al golpe de arco que consiste en tocar notas separadas en diferentes arcadas, buscando casi una unión perfecta entre los cambios de dirección de arco, es decir, una sensación de *legato*. Pese a ello, antes del arco moderno, al tocar



**Figura 1.1.** Evolución de los distintos arcos del siglo XVIII, hasta el arco Viotti de 1790, el más parecido al arco moderno. Foto extraída del resumen de Carlos Augusto Vieira de la obra *Arcadas e Golpes de Arco* de Mariana Salles.

notas en arcos separados esa sensación de *legato* no existía, debido a una mayor convexidad de la vara, que provocaba una separación más evidente. Es decir, tocar *détaché* al fin y al cabo era una forma de tocar *non legato*.

Del término *détaché* ya se encuentran referencias en los tratados y métodos franceses del siglo XVIII, y ya se verá que no es poca la incertidumbre que lo rodea. Principalmente, porque una traducción de *détaché* o *détachér* vuelve a ser la de ‘separado’ o ‘separar’. Sin embargo, también aparece una equivalencia con ‘soltar’<sup>4</sup> (Larousse, 2007). Por lo tanto, no queda nada claro que sea equivalente al *staccato*, ni tampoco que sea muy distinto a este en la práctica de la época del Clasicismo.

### 1.2.2. Los golpes de arco *staccato*

Otra duda puede surgir al decidir si el golpe de arco genérico *staccato* engloba otros muchos golpes de arco (con otros nombres, algunos derivados del propio *staccato*) o si la articulación *staccato* ofrece diversas posibilidades de ejecución, estando entre ellas varias opciones de golpes de arco *staccato* (como la del *staccato volante*).

---

<sup>4</sup> En el diccionario francés-español de Larousse, hay precisamente dos traducciones musicales a la palabra *détaché*. Una es ‘desligado’ y la otra *staccato*.

Sin entrar en subdivisiones muy precisas, la división más clara acaba estando entre golpes de arco que saltan o salen de la cuerda y los que no, tal y como expone Paul Friedhoff (1995). En el primer grupo hay dos muy habituales: el *spiccato* y el saltillo (*sautillé* en francés). El primero de ellos es un golpe controlado del brazo, mientras que el segundo acaba siendo automático debido a la velocidad.

En el segundo grupo entraría el que se puede considerar como golpe de arco *staccato* o *staccato* simple. Es un golpe, normalmente, que saliendo desde la cuerda con un ataque bastante definido se detiene antes del final del valor de la nota con cierta brusquedad. Se suele dar en la mitad inferior del arco o en el centro, ya que en la mitad superior la misma técnica pasa a ser *martelé*. El sonido es bastante parecido, aunque algo más amortiguado debido a la idiosincrasia del arco moderno. También se suele ejecutar con algo más de velocidad.

Si se enlazan golpes de arco cortos en la misma dirección de arco o arcada, aparece el denominado *staccato* “ligado”, que sería una serie de varios golpes de arco *staccato* a *tempo* medio en una misma dirección. También está el *staccato volante*, cuando muchas notas rápidas son unidas un mismo arco (normalmente arco arriba) son enganchadas con ataques similares también a los del *staccato* o *martelé*. Si las notas proceden completamente del aire, sería *ricochet*. Por último, se puede (o se debe, según quien opine) incluir al golpe de arco *portato* dentro de la clasificación de golpes de arco *staccato*.





## 2. Debates y preguntas acerca de la notación y práctica del *staccato*

### 2.1. ¿Mozart tenía uno o dos signos para indicar *staccato*?

En la segunda mitad del siglo XX se reavivó el debate acerca de si Mozart tenía una idea “dualista” de la articulación *staccato* o no. El término “dualista”, insertado en el debate por uno de sus principales participantes, Paul Mies (1958), viene a describir el pensamiento o la teoría de que Mozart sí que escribía con dos tipos de signo de *staccato*: puntos y trazos verticales (*strokes*). De hecho, denominó a sus defensores también con ese término. La posición dualista puede encajar perfectamente si se observan los manuscritos del compositor, donde se ven a simple vista signos bastante diferenciados. Según los distintos valedores de esta teoría, uno de los símbolos se referiría a un *staccato* más largo y otro a uno más corto, y/o a uno con un ataque más suave frente a uno más duro.

Esta idea dualista ha sido prácticamente la aceptada por el panorama musical desde el siglo XX por intérpretes y editores, incluyendo las ediciones de una de las editoriales que más empeño ha puesto en publicar textos fehacientes a lo escrito por los compositores, las ediciones *Urtext* de Bärenreiter. Dicha editorial publicó cinco de las respuestas a la pregunta lanzada por la *Gesellschaft für Musikforschung* en 1954. La(s) pregunta(s) era(n): “¿Cuál es el significado de los signos ‘cuña’ (*wedge*), ‘trazo’ [vertical] (*stroke*) y ‘punto’ (*dot*) en los autógrafos y primeras ediciones de Mozart? ¿Pretendía Mozart una diferenciación?, y ¿cómo deben reproducirse los signos en las nuevas ediciones?”<sup>5</sup> (Neumann, 1993, pág. 429). De las cinco respuestas publicadas por la editorial, cuatro autores (Hermann Keller, Hubert Unverricht, Oswald Jonas y Alfred Kreutz) estaban de acuerdo en que había una diferencia manifiesta entre dos símbolos, puntos y *strokes*,

---

<sup>5</sup> Traducción del autor. La pregunta original en el texto de Neumann es: *What is the meaning of the signs ‘wedge’, ‘stroke’ and ‘dot’ in Mozart’s autographs and first editions; did Mozart intend a differentiation, and how should the signs be reproduced in new editions?*

aunque descartaban eso sí una diferencia más entre cuñas y *strokes*<sup>6</sup>. En este debate promovido para la *Neue Mozart Ausgabe (NMA)*, el único discordante en cuanto a la diferencia entre *stroke* y punto fue Edwald Zimmermann.

Antes de la objeción de Zimmermann, algunos de los editores de revisiones del catálogo de Mozart habían adoptado este camino. Alfred Einstein en 1936 había optado por indicar solo puntos, admitiendo que, aunque había signos diferentes, era incapaz de distinguirlos correctamente en los manuscritos (Gates, 1969, pág. 22). Ya en la segunda mitad del siglo, otros dos musicólogos del siglo XX intentaron reactivar la posibilidad de que Mozart solo tuviera un signo de *staccato*, o que al menos no hubiera diferencias categóricas de *staccato* según la apariencia del símbolo que lo indicaba. Estos fueron Paul Mies y Robert Riggs.

Mies (1958) pensó en una idea alternativa que pudiera explicar la variedad de signos en los manuscritos de Mozart: que el signo autográfico dependiera exclusivamente de la escritura del compositor y no de su interés en diferenciar unos signos de otros. Es decir, que la variedad e inconsistencia de signos se debieran a los movimientos que hacía el propio Mozart con la mano, lo que Mies denominaba como el “factor de escritura” (*Schreibfaktor*) (págs. 441-446). Esta teoría intentaba demostrar que, por ejemplo, movimientos repetidos de la pluma anotando el *staccato* a notas repetidas, tenían más opciones de provocar signos similares a puntos, y gestos discontinuos de la mano (notas alejadas, tanto en la propia partitura como de registro; o *staccatos* de notas aisladas) tenían más posibilidades de parecerse a *strokes* (mayor verticalidad).

Riggs (1997) se apoya en esta idea del “factor de escritura” ilustrándola con más ejemplos, e intenta trazar líneas de conexión de Mozart con los tratadistas de la época. La conclusión que extrae es que Mozart parece mucho más cercano a los tratadistas que no discernen entre dos signos (entre ellos, su propio padre, Leopold Mozart) que a los que ya usaban dos símbolos distintos (entre los cuales el más destacado pudo ser Joachim Quantz). Otro ejemplo del que se tiene constancia son unos comentarios de

---

<sup>6</sup> Debido al poco uso en castellano, las complicaciones lingüísticas que puede provocar la traducción de *stroke* como trazo o trazo vertical, y que casi toda la literatura acerca de este debate es de habla inglesa, usaré el término anglosajón *stroke* de aquí en adelante. También es habitual el término alemán *keil* (“cuña”), pero en los tratados de la época se usaba la palabra *Strich* (“línea”, “trazo”).

Mozart (Wolfgang) acerca de G. J. Vogler, un tratadista de la época con posturas similares a las de Quantz, aunque mucho más categorizadas y casi cuantificadas. Las palabras fueron “El libro [de Vogler] es más útil para enseñar aritmética que para enseñar composición”<sup>7</sup> (Riggs, 1997, pág. 236).

Otro musicólogo, Frederick Neumann, ferviente dualista, había escuchado o sido advertido de las ideas de Riggs y prácticamente publicó un artículo en contestación (“Dots and Strokes in Mozart”, 1993)<sup>8</sup>. Neumann defendía que era innegable la existencia de dos signos diferentes en los autógrafos de Mozart, aunque no siempre fuera muy importante dicha diferencia. De ahí la existencia de tanta confusión en multitud de pasajes y la nula certeza de que Mozart se hubiera preocupado en destacar y/o corregir dichas ambigüedades.

De hecho, en otros aspectos Mozart era extremadamente preciso: en duración de notas, en dinámicas, ligaduras... El compositor austriaco no presenta dudas en su escritura, salvo en la posible existencia de dos signos de *staccato*. Por ello, opinan los no dualistas, resultaría extraño que Mozart, siendo tan preciso para otros aspectos relativos a la escritura, no se preocupara en dejar sumamente claro que un símbolo era una *stroke* o un punto si realmente ambos existían; y si, además, ambos pretendían expresar *staccatos* distintos.

Uno de los autores dualistas, Oswald Jonas, añade una nueva hipótesis que define como “factor expresivo” (*Ausdrucksfaktor*). De él se extrae la idea de que Mozart era un músico tan intuitivo, que su escritura de articulaciones se veía afectada por la musicalidad, y que la forma del signo de *staccato* quizás era un buen reflejo del sonido que buscaba (Riggs, 1997, pág. 265). Con ese argumento algo subjetivo Jonas trataba de justificar parte de la “zona gris” (*grey area*)<sup>9</sup> (Neumann, 1993, p. 429) que presenta la obra de Mozart.

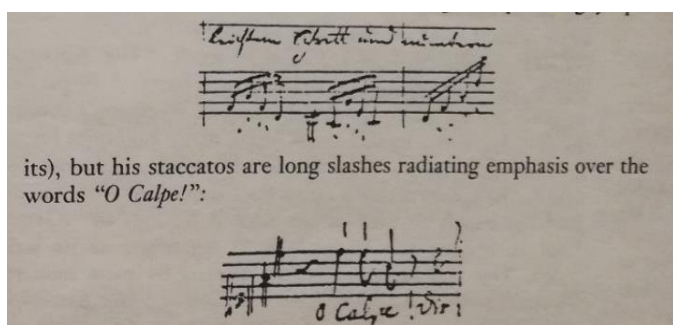
---

<sup>7</sup> Traducción del autor. En el texto de Riggs, [*Vogler's*] *book is more useful for teaching arithmetic than for teaching composition*. Frase extraída por Riggs del libro *The Letters of Mozart and His Family*, edición y traducción de Emily Anderson de la obra *Mozart Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*.

<sup>8</sup> Curiosamente, este artículo fue publicado antes que el de Riggs, cuando este segundo estaba ya escrito y esperando a ser difundido por la revista correspondiente. Una versión previa del texto de Riggs fue leída en 1983 en la *National Meeting of the American Musicological Society* en Louisville, Kentucky.

<sup>9</sup> Así se refiere Neumann al compendio conflictivo de casos de *staccato*.

En el texto introductorio a la edición facsímil de los conciertos para violín de la editorial Dover, Gabriel Manat (1986) muestra ejemplos operísticos que podrían ilustrar en parte esta idea de “factor expresivo”. Mientras que en la canción *Das Veilchen* KV 476, las palabras *mit leichtem Schritt* (“con paso ligero”) están acompañadas de pequeñísimos puntos; a las sílabas *O Calpe!* del Recitativo KV 386d las acompaña de unos enormes y afilados *strokes*. Para este autor, pensar que Mozart solo tuviera un símbolo de *staccato*, y, por lo tanto, desterrar todas estas diferencias visuales, es completamente desacertado.



**Figura 2.1.** Ejemplos de signos de articulación en música con texto, en la introducción a los facsímiles de los conciertos de violín (Manat, 1986).

Sin duda, uno de los musicólogos que más tiempo y estudio ha dedicado al Clasicismo y al aspecto de la articulación en los siglos XVIII y XIX es Clive Brown. Sin ser tan radical como Riggs, sí muestra cierto escepticismo al hecho antes explicado: que un compositor tan minucioso y limpio como Mozart tuviera dos símbolos de *staccato* tan confundibles. Por ello acaba inclinándose por la postura no dualista (“Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music”, 1993). De hecho, todos estos autores reconocen la pulcritud de Mozart para indicar *portato*. En ese caso las ligaduras están siempre acompañadas por puntos considerablemente claros. Neumann no le da más importancia a esto, pero Riggs y Brown sí que se esmeran en exponerlo como un argumento de que la escritura de Mozart era muy clara cuando el compositor austriaco quería.

De todas formas, aunque este debate sobre la pura notación del *staccato* pueda aportar información muy valiosa, quizás continúa siendo más importante el contexto de la pieza y el estilo. Son varios los (primero) tratadistas y (más adelante) musicólogos que remarcan que en el Clasicismo un *Adagio* tenía muy poco en común con un *Allegro*, y que el estilo de un solista variaba respecto al de un acompañamiento.

## 2.2. ¿Significan siempre *staccato* los puntos y los *strokes*?

Es posible que en determinadas ocasiones los signos de *staccato* puedan “no indicar casi nada”. Por ejemplo, si se acepta la premisa de que en el Clasicismo en *tempi* rápidos se tocaba *non legato*, y que por lo tanto las notas rápidas no ligadas ya iban a sonar casi *staccato* (aunque Haydn sí que dejaba de escribir muchas ligaduras que después podían ser ejecutadas), anotar símbolos de *staccato* en dichas figuraciones rápidas puede parecer hasta redundante, a no ser que se piense que lo que se buscaba era un mayor énfasis de esas notas (Brown, 1993).

Estos ejemplos, junto con la idea de dejarse influir más por el contexto y el momento musical de la pieza, van reforzando la apuesta de que no todos los símbolos de *staccato* (tanto puntos como *strokes*) tienen que provocar un acortamiento de la nota *per se*. A veces pueden indicar dicha separación, otras veces énfasis, otras veces mayor ataque en el comienzo de la nota... Por lo tanto, las ideas de algunos tratadistas o musicólogos que afirmaban que cada símbolo significaba una acción única y diferenciada (a veces contradiciéndose entre sí) están cada vez en mayor desuso.

De todas formas, sí que existe el pensamiento en algunas escuelas musicales de que los puntos de Mozart no significaban *staccato*, sino por regla general “separación (natural) entre notas”, o lo que es lo mismo, la imposibilidad de ligarlas. Sí es cierto que en algunos acompañamientos casi *ostinati* Mozart anota puntos y, por ejemplo, en el primer movimiento del Concierto n.º 5, añade la palabra *sciolte* (‘sueeltas’) a las notas de uno de esos acompañamientos. Más allá de esto, tampoco hay muchos más ejemplos de que los puntos significaran siempre ‘separación’ para Mozart. Es más, hay ejemplos de notas intercaladas con silencios que – siempre de acuerdo con la postura dualista – llevan consigo puntos. Por lo tanto, ahí los puntos no pueden estar indicando solamente separación, ya que sería redundante (e incongruente) indicar separación a notas que obligadamente están separadas por silencios. Ocurre un poco lo mismo en notas repetidas con puntos. Sin puntos, esas notas ya se tocarían en arcadas separadas.

Por otra parte, en los pasajes de dos notas ligadas y dos sueltas, siempre se añadían signos a las notas sueltas. En este caso, atendiendo a los tratados que más tarde

estudiaré, no queda claro si se buscaba una separación forzada (*staccato*) de las notas con dichos signos (generalmente, puntos), o si era una forma de indicar el gesto y evitar que se interpretara ligando también las semicorcheas fuera de la ligadura. Ingomar Rainer, otro musicólogo y director criado en la escuela vienesa en la segunda mitad del siglo XX, añade la hipótesis de que, en muchas ocasiones, los puntos puedan indicar igualdad más que separación o *staccato* (Abrás Contel, 2015).

El pensamiento genérico de que los puntos indicaban solamente o siempre “separación” se puede cuestionar por varios aspectos más. Primero, como se ha comentado al comienzo de este apartado, que la práctica clásica habitual en cuanto a articulación – si no había signos – ya era la de *non legato*; más aún en pasajes rápidos. Y por supuesto, el que muchas veces se parezcan tanto a *strokes* (o que se alternen indistintamente) puede hacer pensar que, como mínimo, la diferencia de significado entre ambos no es tan grande.

Manuel Hernández-Silva, director de orquesta venezolano, cultivado también en la escuela vienesa de dirección gracias a maestros como Rudolf Schwarz, mantiene posturas similares a las de Ingomar Rainer. Ninguno está de acuerdo con las teorías no dualistas de Riggs o Brown. Hernández-Silva añade un par de ideas nuevas para justificar la poca precisión o inconsistencia de Mozart a este respecto. La primera, que Mozart escribía normalmente bastante rápido. La segunda, que lo hacía muchas veces de memoria. Esto provocaría que, por ejemplo, en las reexposiciones hubiera signos de articulación distintos a los de las exposiciones, ya que el austriaco no se detenía a mirar lo que había anotado anteriormente. Según el director venezolano, este hecho aporta una visión interpretativa muchas veces desechada. Por mucho que se hubiera podido confundir, si en un pasaje indica puntos y posteriormente en el mismo pasaje indica *strokes*, no siempre deberían igualarse, sino que los intérpretes contaríamos con legitimidad para hacer variaciones, ya que a Mozart se le habían ocurrido ambas posibilidades (M. Hernández-Silva, comunicación personal, 9 de marzo de 2022).

El profesor americano Willis Gates se atreve a hacer alguna pequeña clasificación entre puntos y *strokes* (1969). Para él, los *strokes* implican una mayor acentuación y énfasis, aparte de indicar una separación respecto a ligaduras. Son mucho más habituales que los puntos, y su significado también puede variar dependiendo de si aparecen en notas

aisladas o en notas repetidas. Expone el ejemplo de típicas notas anacrúsicas de Mozart con *strokes*, que para él significan (y seguramente esté en lo cierto) que son notas importantes, y que deben ser enfatizadas para ser escuchada de manera nítida. Gates se atreve a aconsejar acerca de su ejecución técnica, recomendando un *lifted bow* (p. 22), lo que él define como un golpe de arco que debe acabarse saliendo de la cuerda. En contra, los puntos, más que añadir énfasis, aligeran las notas, en palabras de Gates. Son típicos en series de notas repetidas o escalas. Esta diferencia entre enfatizar (*strokes*) y aligerar (puntos) puede ser más que interesante, ya que ambas ideas pueden convivir con el *staccato*.

### 2.3. El manejo del arco en la época de Mozart

Aún más difícil se vuelve el dilema de articulación de Mozart con la propia ejecución. Resulta que, tal como explica Clive Brown (“Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing”, 1988), el final del siglo XVIII y comienzos del XIX coincide con innovaciones en los arcos de la época y fuertes debates acerca de la propia forma de tocar de los violinistas más reconocidos de la época. Uno de ellos versaba sobre el *springing bow* (arco que salta)<sup>10</sup>, muy característico en ciertas maneras de violinistas como Wilhelm Cramer (1746-1799), pero realmente criticado por violinistas como Louis Spohr (1784-1859). Para él, saltar con el arco en música del Clasicismo iba “en contra de la tradición” (Brown, 1988, p. 106). En Alemania, el debate se acabó reduciendo a estar entre la manera –para Spohr y sus seguidores– “añeja” de tocar representada por el propio Kramer o Josephus Fodor (1751-1828), y una tendencia –por aquel entonces considerada– más elegante que buscaba un sonido más uniforme, mayor “sensación de *cantabile*” y de *legato*.

Es más, se discutía por entonces entre dos formas de tocar o prácticamente entre dos escuelas diferentes: estando, por un lado, la escuela francesa con arcos más cortos y articulados; y por otro, la escuela italiana con arcos más largos y próximos a la búsqueda de un estilo *cantabile*, siendo Giouseppe Tartini (1692-1770) posiblemente el primer adalid de esa tendencia. De hecho, los distintos modelos de arco que fueron surgiendo

---

<sup>10</sup> Estos *springing bows* o “arcos que saltan” se corresponderían con la idea actual de *spiccato* y saltillo, explicada en el apartado 1.2.2.

a finales del siglo XVIII (los arcos Tourte o el de Viotti) seguramente propiciaron el “olvido” de los arcos que saltaban. En la práctica más habitual, la mayor parte de las variantes de los golpes de arco *staccato* se realizaban en la mitad superior del arco. La siguiente escuela que gozó de gran importancia, en este caso, en casi toda Europa, fue la de Giovanni Battista Viotti (1753-1824), el cual en cierta manera acabó fusionando aspectos de las anteriores escuelas francesa e italiana. Más tarde, violinistas como Niccolò Paganini o Joseph Joachim volverían a incorporar los arcos que saltaban a la práctica violinística, en contextos más específicos (Brown, 2007).

Volviendo al debate de cómo ejecutar los arcos de notas rápidas y separadas, pero sin querer entrar mucho en este tema –explorado infinitamente mejor que yo por el profesor Clive Brown–, ya que el grueso del trabajo irá sobre notación y no sobre práctica; parece bastante probable que los gustos de Wolfgang y Leopold Mozart estuvieran más cercanos a los golpes de arco que no saltaban (Brown, 2007, pág. 20 y 21).

## 2.4. El problema de las ediciones

Además de estos conflictos, hay que añadir una complicación más: la difícil idiosincrasia de las distintas ediciones. El estudio que expongo en este trabajo (la notación del *staccato*), lo he realizado analizando manuscritos, apoyándome en las ediciones *Urtext* de *Bärenreiter*, y comparando ambos. El debate que puede haber en estas ediciones respecto a la articulación es ínfimo comparado a todos los problemas que se pueden encontrar en otras ediciones. Ya comenté antes que algunos de los primeros editores tomaron sus propias ediciones respecto a la notación del *staccato* en Mozart, como Einstein, que decidió indicar solo puntos debido a las complicaciones que le suponía discernir *strokes* de puntos. La edición *Kalmus* de las sonatas para violín, tomaba la decisión contraria, poner cuñas (más parecidas a los *strokes* de Mozart) en todo momento, salvo en los casos de *portato*. Ambas decisiones tienen sentido, pero provocan problemas colaterales para las décadas posteriores. Por ejemplo, a partir de finales del siglo XIX, la interpretación habitual de una cuña era la de hacer *martelé*<sup>11</sup>. Por

---

<sup>11</sup> Aunque los golpes de arco *staccato* en el siglo XVIII se ejecutaran en la mitad superior del arco, el sonido que producían no tenía nada que ver con el resultado sonoro del *martelé* de un arco moderno.



lo tanto, muchas interpretaciones no históricamente informadas pueden caer en el error de hacer algo completamente contrario al estilo (Gates, 1969, pág. 22).

De todas formas, no se puede considerar ni mucho menos a este tipo de ediciones como las más problemáticas, ya que el resto de aspectos están bastante bien reflejados. Seguramente, las ediciones que más impertinencias han provocado son las ediciones reinterpretadas o enfocadas a aficionados del siglo XIX. En uno de sus artículos, George Barth muestra el ejemplo de una edición de Lebert, el cual reinterpreta muchísimas ligaduras buscando largos fraseos (al estilo romántico). Para mantener un mínimo reflejo de la notación de Mozart, añadía acentos u otros signos de notación que pudieran provocar un resultado parecido a las ligaduras originales (1995, pág. 546 y 547).

## 2.5. El caso de los puntos con ligadura

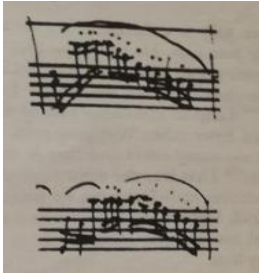
Toda la posible incertidumbre que provocan los signos de *staccato* en notas separadas se disipa cuando aparecen ligaduras. En esos casos, los signos que acompañan a dichas ligaduras son siempre puntos. Muchos de los pasajes con puntos y ligaduras debían tener para Mozart el significado de *portato*, al igual que lo que anotó su padre Leopold en su tratado violinístico. Dicho lo cual, ya en la segunda mitad del siglo XVIII empezaba a haber una gran controversia con los signos de *staccato* cuando aparecían junto a ligaduras, ya que se podía abogar por *portato*, *staccato* “ligado” (golpes de arco *staccato* en la misma dirección seguidos) o incluso *punto d’arco*, que se acercaba a la idea moderna de *staccato volante*<sup>12</sup>. Leopold Mozart ya había introducido en su tratado el *staccato* ligado, indicándolo con *strokes* y ligaduras a la vez. Esta notación es prácticamente (y quizás se pueda quitar el prácticamente) inédita en los manuscritos de Mozart. Sin embargo, sí es sabido que Wolfgang conocía e incluso admiraba este tipo de *staccato*. En correspondencia con su padre, hablaba de lo mucho que le había gustado en Mannheim en 1777 una interpretación de Fränzl y en especial su *staccato* ligado: “Tiene también un sonido de lo más bello, claro y redondo. Nunca pierde una nota; se puede escuchar con claridad todo. Todo está claramente recortado. Tiene un bello *staccato* que ejecuta con un solo movimiento de arco arriba o abajo”<sup>13</sup> (Brown, 2001,

---

<sup>12</sup> Ver apartado 2.2.2. “Los golpes de arco *staccato*”.

<sup>13</sup> Frase extraída por Clive Brown de Emily Anderson, traductora y editora en *The Letters of Mozart and his Family*, 2ª ed. (Londres, 1966); pág.384.

pág. 51). Por lo tanto, es bastante probable que algunos pasajes con puntos y ligaduras tuvieran para él este significado de mayor separación, de *staccato* ligado o de casi *staccato volante*, especialmente los que fueran bastante rápidos como para poder tener la habilidad de conseguirlo simplemente cambiando la presión del arco, como en estos ejemplos.



**Figura 2.2.** Ejemplos de puntos con ligaduras que podían no significar portato, en la introducción a los facsímiles de los conciertos de violín (Manat, 1986).



## 3. La evolución de la notación de la articulación

### 3.1. Haydn y Beethoven

Años atrás, ya Haydn había dejado algún detalle interesante. Pese a no conservar muchos de sus primeros manuscritos, sí que parece que su detallismo por la articulación fue aumentando con los años. Las dudas que pueden surgir en su caso son únicamente debidas a la inconsistencia: ponía y dejaba de escribir el signo de *staccato* –solo tenía uno– sin mucho sentido, seguramente por olvido. Durante casi toda su trayectoria como compositor escribía *strokes* (muy similares a los de Mozart) como único signo de *staccato*; y puntos con ligaduras para indicar *portato*. Aun así, en algunas de sus últimas obras, como en su *Sinfonía Concertante en Si bemol Mayor* sí que llegó a escribir *strokes* con ligaduras en un determinado pasaje. Sin embargo, en la repetición de dicho pasaje indicó puntos, por lo que el resultado es una duda interpretativa. Por un lado, se puede pensar que quería un golpe de arco distinto al *portato* cuando anotó *strokes*, similar al *staccato* “ligado” que aparece en los tratados de L. Mozart o Quantz. Por otro, se puede pensar que ese pasaje de *strokes* con ligaduras fue un mero despiste. Por ejemplo, primero pudo pensar en *staccato* y más tarde decidirse por el *portato*, olvidándose o no queriendo cambiar los *strokes* por puntos (Brown, 1993).



**Figura 3.1.** Pasaje mencionado de la Sinfonía Concertante en Si bemol Mayor de Haydn. Foto extraída del artículo “Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music” de Clive Brown.

No cabe ni la más mínima duda de que Beethoven era extremadamente claro a la hora de indicar puntos (con ligadura) para el *portato* y *strokes* para el *staccato*, y que incluso revisaba las primeras ediciones para evitar confusiones, como en el caso de su Séptima Sinfonía, la cual llegó a corregir por esta circunstancia (M. Hernández-Silva, comunicación personal, 9 de marzo de 2022). El significado de ambas articulaciones seguramente era más parecido a lo que pensaban Haydn y Mozart que a como se

interpreta a menudo la música de Beethoven en la actualidad (más agresivo y con golpes de arco como *martelé*). Esto, probablemente, sea una deriva de una mala interpretación de los signos de *staccato* ya en el siglo XIX.

### 3.2. Después de Beethoven

Schubert y Mendelssohn, en una etapa donde ya el *staccato* “ligado” tenía gran protagonismo, siguieron indicando siempre puntos con ligaduras, pero en sus casos no hay dudas de que su interpretación podía variar desde el *portato* hasta un casi *staccato volante*, dependiendo del pasaje. Brahms en una de sus conversaciones con Joachim sí que afirmó que para él los puntos debajo o encima de ligaduras seguirían significando *portato* (Brown, 2001).

Tuvieron que ser dos tratadistas los que intentaran poner orden a la hora de precisar mejor todos los golpes de arco ya existentes. Primero, Pierre Baillot (1771-1842) intentó discernir entre lo que él define como *staccato* “que rebota” (que podría englobar los actuales *staccato volante* e incluso algún *ricochet*), indicado con cuñas y ligaduras; el *staccato* ligado, indicado con puntos y ligaduras; y el *portato* o *ondulation*, para el que él propone un signo similar a una línea ondulada (Brown, 1993).

Ferdinand David (1810-1873) intentó llegar un poco más lejos y hacer una clasificación más exhaustiva. Sin ligaduras, los *strokes* o cuñas debían interpretarse en golpes de arco similares al *martelé* y los puntos saltados (*spiccato* o *sautillé*). Las líneas horizontales, ya habituales en la segunda mitad del siglo XIX, indicarían *tenuto* sin ligaduras, y *portato* con ellas. Esta notación sería la preferida por compositores como Wagner o Dvorak. Los puntos con ligaduras serían similares a *spiccato* ligado, *ricochet* o *sautillé* con golpes de arco seguidos en la misma dirección; mientras que los *strokes* con ligaduras seguirían siendo el *staccato* “ligado”. Sin embargo, tanto David como Baillot vuelven a pecar de incoherencia en algunos de sus ejemplos (Brown, 1993).



## 4. Análisis de los principales métodos y tratados del siglo XVIII

Una de las herramientas que podría plantearse como esclarecedora de este debate son los métodos y tratados de la época. Precisamente, los tratados (libros de carácter muy teórico) sufren en el siglo XVIII una evolución hacia una mayor especificidad, siendo la mayoría de ellos para un instrumento o materia únicamente. Los métodos son documentos mucho más prácticos, a menudo consistentes de una buena carga de ejercicios o pequeñas piezas con pequeños textos teóricos de ayuda. Muchos de ellos procedían de las colecciones de obras de tipo francés, las cuales contenían un apéndice teórico a modo de guía. Expondré en este apartado un análisis de las ideas de diferentes textos –todos violinísticos, salvo dos obras de gran importancia de C. P. E. Bach y Joachim Quantz– acerca de la cuestión del *staccato* y sus signos.

### 4.1. Problemas lingüísticos

Estos métodos y tratados, lejos de ser una ayuda para arrojar luz acerca del debate de la articulación en Mozart, complican más la situación. Entre otras cosas, por la terminología. En este apartado analizaré textos en lengua alemana (siendo estos los que menos confusión provocan a este respecto), francesa e italiana, y los términos que más aparecerán serán *staccato* y *détaché*. Como ya se ha comentado anteriormente, hoy en día son considerados golpes de arco radicalmente distintos. Sin embargo, el significado literal de ambos términos podría ser el mismo ('separado'). En el caso del *staccato*, es así, tal y como se ha visto en el primer apartado. Por ello, en la época en la que están escritos estos tratados ambos podían ser términos equivalentes, más aún, porque en la mayoría de tratados italianos aparece la palabra *staccato* y no *détaché* (o *détacher*); y viceversa en los textos franceses. Esto es lo que se verá que piensa, por ejemplo, Campagnoli (*Nuovo Metodo della Meccanica Progressiva per Suonare il Violino*, s. f.). Sin embargo, hay ciertos indicios que pueden hacer pensar que no son términos exactamente iguales. Primero, que en italiano aparece en algunas ocasiones la palabra *sciolti* ('suelto'), la cual no tiene una equivalencia tan clara en francés. De hecho, la más acertada podría ser *delié* ('desligado'), tal y como se propone en la traducción de una de

las obras de Campagnoli al francés. No obstante, no se encuentran (o apenas se encuentran) referencias a este posible *délié* o términos similares en los tratados franceses.

Con esta idea se podría pensar que el término *détaché* puede haberse usado complementariamente tanto para la idea de *sciolti* como la de *staccato*, entendiendo a la primera como la separación natural provocada por el cambio de dirección de arco; y a la segunda como una separación añadida o forzada por la acción del intérprete. Johann Adam Hiller (s. f. ), por ejemplo, hace el uso de ambos términos italianos en su tratado en alemán como golpes de arco diferentes. También se puede pensar que el *détaché* podía ser un intermedio entre el *sciolti* y el *staccato*, recuperando la idea de que en cierto momento del siglo XVIII se veía a la escuela francesa como la defensora de unos arcos más articulados y cortos, y que, por lo tanto, quizás ni siquiera buscaban un efecto similar al descrito con la palabra *sciolti*. Para golpes de arco más cortos emplearían palabras como *martelé*, *piqué* o incluso *sautillé*, aunque estos términos tienen de por sí mayor significado a la hora de la práctica interpretativa.

## 4.2. Otras complicaciones

Además de esto, las tradiciones de golpes de arco empezaban a estar en conflicto en dicha época. Como ejemplo, el *détaché* podía tener significados distintos dependiendo del lugar, año y autor. Para algunos, era el resultado natural de tocar notas separadas en el arco, y para otros conllevaba ya la búsqueda de una unión bastante similar al *legato* en los cambios de dirección del arco, especialmente a partir de la llegada de Viotti. Con los golpes de arco de la familia *staccato* pasará un poco lo mismo. Tal y como se ha explicado en el apartado de las problemáticas, conviviendo con la época de Mozart y de otros compositores del Clasicismo se desarrolla un acalorado debate entre si los arcos deberían saltar o no, y fuertes diferencias entre escuelas europeas.

Respecto a los propios símbolos de *staccato* (puntos y *strokes*) se acaban encontrando también contradicciones, no solo provocadas por una diferencia geográfica o temporal, ya que muchas veces dichas contradicciones aparecen entre autores contemporáneos y coterráneos. Estas diferencias estarán seguramente propiciadas por las diferentes ideas de golpes de arco y de significado de los términos que se acaban de exponer.

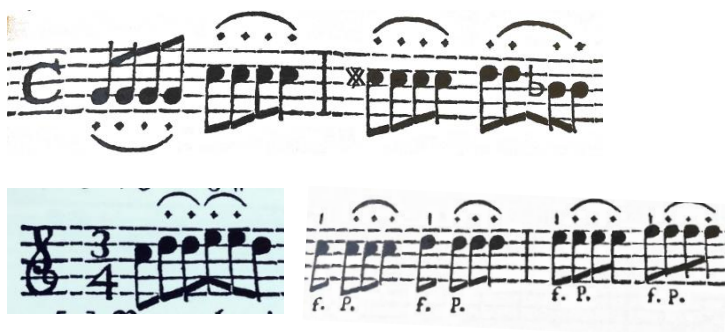


## 4.3. Autores de habla germánica

### 4.3.1. Leopold Mozart

Los métodos y tratados que geográficamente más podían haber influido a Mozart son sin duda los de habla germánica (Alemania y Austria). Lo más lógico es empezar por el tratado que, con casi total seguridad, fue el más relevante para el compositor austriaco: el tratado de su padre, Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) (en español, *Tratado completo sobre la técnica del violín*, más conocido como *Escuela de violín*).

En el libro de Leopold Mozart se ve que el punto directamente no aparece como símbolo de articulación por sí solo. Solo aparece acompañado de ligaduras, en lo que se intuye un significado parecido al de *portato* o “vibrato de arco” (*Bogenvibrato*)<sup>14</sup>. Leopold indica que para hacer este golpe de arco se debe presionar ligeramente el arco en cada nota, y eso genera la pequeña separación (pág. 43).



**Figuras 4.1.** Ejemplos de puntos con ligaduras encontrados en la obra de Leopold Mozart. Arriba, ejemplo de la pág. 43. Abajo a la izquierda, ejemplo de la pág. 37. Abajo a la derecha, ejemplo de la pág. 258.

Cuando aparecen *strokes* con las ligaduras, el autor recomienda parar completamente el arco para conseguir una separación total entre las notas. Este golpe es lo que se ha denominado como *staccato* “ligado”.



**Figuras 4.2.** Ejemplos de strokes con ligaduras encontrados en la obra de Leopold Mozart. A la izquierda, uno de la pág. 43. A la derecha, uno de la pág. 119.

<sup>14</sup> *Bogenvibrato*: literalmente, ‘vibrato de arco’. Las variaciones de presión del arco provocan un resultado sonoro muy similar al del *portato*.

Sí que hay numerosos ejemplos de *strokes* sin ligaduras. Primero, en varias notas sucesivas con *strokes*. L. Mozart indica que dichas notas deben ser acentuadas y separadas (pág. 45). Sin embargo, cuando aparece junto a una nota aislada (sobre todo, cuando viene precedida y/o seguida de ligaduras), el significado que tiene el *stroke* parece mucho más cercano al de separación que al del golpe de arco *staccato*; y que, por supuesto, al de un acento.



**Figuras 4.3.** Ejemplos de strokes encontrados en la obra de Leopold Mozart. Arriba, pág 45; abajo, pág 113.

En un último ejemplo se vuelve a la concepción de acento: en un motivo con un salto a una nota aguda en la última corchea del compás, Leopold Mozart insta a acentuar dicha nota. Son muchos los casos en los que parece que el autor se apoya en los *strokes* para indicar un tiempo fuerte del compás, o una nota que debe ser enfatizada dentro de la jerarquía del propio compás. De hecho, en un epígrafe llega hasta a matizar el uso de la palabra “acento”, añadiendo la palabra “énfasis” como posible sinónimo. Por lo tanto, la conclusión es que el significado de un *stroke* para Leopold Mozart puede ir desde el de separación al de acento, pasando por el propio *staccato* (pág. 260).



**Figura 4.4.** Ejemplo de strokes con explicación de acento o énfasis encontrados en la obra de Leopold Mozart, pág 260.

En un apéndice de términos, incluye al término *staccato*, ofreciendo la palabra alemana *gestossen* como equivalente. La explicación no ofrece ninguna sorpresa, indica que se deben separar las notas y tocarlas con golpes de arco cortos (pág. 49).

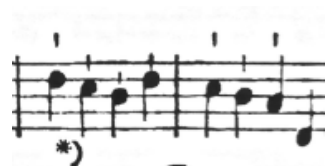
### 4.3.2. George Simon Löhlein

Un ejemplo curioso de otro tratadista alemán se encuentra en el *Anweisung zum Violinspielen* de George Simon Löhlein (1774). En un primer ejemplo aparecen semicorcheas con puntos y ligaduras, con una explicación similar a la del *portato*: “se deben separar ligeramente las notas dentro del mismo golpe de arco”. Lo más llamativo es un ejemplo de unas semicorcheas solamente con puntos (más concretamente, dos ligadas, dos sueltas con puntos). Löhlein añade que estas notas sueltas se deben ejecutar también en el mismo arco, “de la manera anteriormente descrita”, refiriéndose a la explicación de los puntos con ligaduras (pág. 33).



**Figura 4.5.** Ejemplo de puntos encontrado en la obra de Löhlein. Los dos primeros pulsos corresponderían con un hipotético *portato*, y los ejemplos d) y c) corresponden al caso explicado justo en el párrafo superior, ejemplos en los que Löhlein indica que se interprete como si hubiera ligaduras, pág 33.

A continuación, aparece un ejemplo de varias negras seguidas con *strokes*. La indicación de Löhlein es un poco contradictoria: tocarlas “igual de cortas que una corchea”, pero “sostenidas ligeramente algo más de tiempo, y con delicadeza en el arco, que si fueran corcheas intercaladas con silencios de corchea” (pág. 72 y 73).



**Figura 4.6.** Ejemplo de strokes encontrados en la obra de Löhlein, pág 73.

Posteriormente, en un fragmento de un *Minuetto* con numerosos tresillos, hace un compendio de cómo interpretarlos con el arco: todo suelto, tres ligadas y tres sueltas, dos ligadas y una suelta... Más allá de este resumen, lo que más llama la atención para el tema que nos atañe son los signos empleados para las notas sueltas: puntos y *strokes*. Tal y como hacen ver los ejemplos y las explicaciones, el *stroke* parece que adquiere un significado de énfasis o acento mayor al punto, ya que se presenta siempre en las primeras subdivisiones de cada pulso.



Figura 4.7. Ejemplo de tresillos con *strokes* y puntos encontrado en la obra de Löhlein, pág 92.

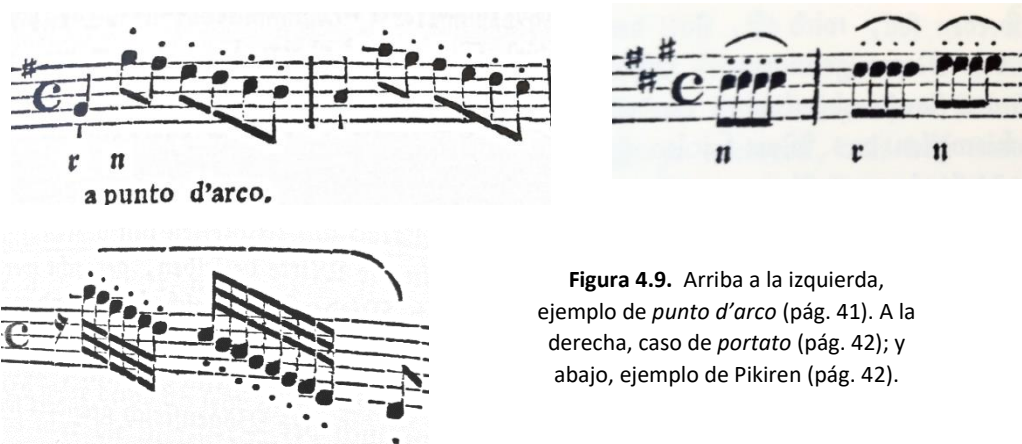
### 4.3.3. Johann Adam Hiller

En el también *Anweisung zum Violinspielen* de Johann Adam Hiller (s. f. ) se halla una referencia al golpe de arco de dos notas rápidas ligadas y dos sueltas (con *strokes*). Pide ejecutar dichas notas sueltas cada una en una arcada distinta (sin especificar que haya diferencia entre cuando aparezcan el punto o el *stroke*). Esta ejecución fue importada por Christian Cannabich cuando era concertino de la reconocida Orquesta de Mannheim. En cuanto a los *strokes*, Hiller indica que cuando aparecen el golpe de arco debe ser cortante o afilado, y que al arco debe salir de la cuerda (pág. 38 y 39).



Figura 4.8. Ejemplo del motivo de dos notas ligadas y dos sueltas en el libro de Hiller, pág. 38.

Hiller hace una de las primeras grandes explicaciones de golpes de arco cuando no hay ligaduras o *legato*. Sin signos, habría que tocar notas separadas o sueltas (*sciolto* en italiano, *gelöst* en alemán). Cuando el golpe de arco debe ser algo más rápido o agresivo (en alemán *getrennt*) se escribirán *strokes*, lo que acaba siendo para Hiller el *staccato* (*gestoßen*). Cuando aparecen puntos, el golpe de arco debe ser *punto d'arco*, que es definido como una serie de notas saltadas en una misma dirección del arco. Por lo tanto, no se interpretan "seltas". Cuando dichos puntos conviven con ligaduras, la interpretación es similar, pero las notas se separan menos y el arco no se levanta de la cuerda. Añade que es más habitual en movimientos lentos sobre notas repetidas, por lo que la explicación vuelve a recordar a la idea preestablecida de *portato*. Más adelante, Hiller habla del *Pikiren*, un golpe de arco escrito también con puntos y ligaduras, pero sobre valores mucho más rápidos. Su ejecución es la de *punto d'arco*, pero con más velocidad. Este golpe es el que más puede recordar al posterior *staccato volante* (pág. 41 y 42).



**Figura 4.9.** Arriba a la izquierda, ejemplo de *punto d'arco* (pág. 41). A la derecha, caso de *portato* (pág. 42); y abajo, ejemplo de *Pikiren* (pág. 42).

Por último, en un apéndice de términos aparece casi por primera vez la palabra *spiccato*<sup>15</sup>, pero lejos de definir el término, Hiller anota la palabra *staccato* como sinónimo (pág. 82).

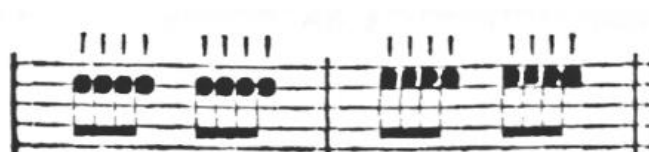
#### 4.3.4. Johann Friedrich Reichart

En el tratado *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten* de Johann Friedrich Reichardt (1776) hay una instrucción para corcheas con *strokes*: tocarlas con la mitad o un cuarto del arco, siendo esta parte siempre la más cercana a la punta (pág. 10). Al golpe de arco que más puede recordar este ejemplo es al actual *martelé*.



**Figura 4.10.** Ejemplo de corcheas con *strokes* encontrado en la obra de Reichart, pág. 10.

Más adelante, Reichart habla del *stroke* como signo de separación entre notas. En este caso, añade que el arco se debe separar de la cuerda, por lo que el *stroke* sí adquiere un sentido de *staccato*. Dicho lo cual, para Reichart esto no se debe hacer en *tempi* lentos (pág. 24).



**Figura 4.11.** Ejemplo de corcheas con *strokes* encontrado en la obra de Reichart, pág. 24.

<sup>15</sup> Aunque el golpe de arco *spiccato* consiste en tocar notas saliendo de la cuerda, la palabra *spiccato* tiene un significado literal similar al de 'resaltado' o 'destacado'.

También aparece un ejemplo de puntos con ligaduras, con una explicación interesante. Como viene siendo habitual, anota que la separación entre notas no debe ser muy grande, pero insiste en que se tenga especial cuidado en que las notas no se acaben ejecutando muy unidas, ya que esto podría perjudicar el entendimiento de la voz principal (pág. 24 y 25).



**Figura 4.12.** Ejemplo de corcheas con puntos con ligaduras encontrado en la obra de Reichart, pág 24.

La situación en Alemania (en general) se puede resumir entonces en que los puntos casi siempre aparecen con ligaduras, pudiendo indicar *portato*, *staccato* ligado o *punto d'arco* mayormente; y que el significado de los *strokes* varía desde acentos o énfasis hasta separación, pasando por el *staccato*.

## 4.4. Autores franceses

Cambiando Alemania por Francia, la situación en cuanto al tema de los dos símbolos cambia bastante. En Francia son muy frecuentes las referencias a la palabra *détacher* cuando se encuentran *strokes*; e indicaciones de mayor separación y menor duración cuando hay puntos.

### 4.4.1. J. Labadens

Por ejemplo, J. Labadens en su *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon* (1772) indica que las figuras con *strokes* son *notes détacher* –aunque la duración de la figura afecta al golpe de arco– y las notas con puntos son *notes martellés*. En la pequeña explicación que acompaña a los *strokes*, Labadens discierne entre blancas, negras y corcheas. Las blancas con *strokes* simplemente tendrían que separarse en el cambio de nota (o sea, no ligarse). Entre negras con *strokes*, Labadens apunta que el arco debe levantarse de la cuerda. Por último, con corcheas los *strokes* vuelven a cobrar un significado de separación entre notas (1772, pág. 33).

Con los puntos, la palabra clave es *sautiller*, es decir, que el arco debe saltar. También en los casos de puntos con ligaduras, Labadens llega a hablar de *ricochets*, siendo este posiblemente uno de los primeros ejemplos del uso de la propia palabra *ricochet* para

referirse a un golpe de arco que bota, tal y como hoy en día (1772, pág. 35). En su posterior versión, el *Nouvelle Méthode pour Apprendre à Jouer du violon* de 1790, mantiene la misma distinción entre *détacher* con *strokes* y *marteler* con puntos (pág. 4).



**Figura 4.13.** Ilustración de notas con *strokes*, con puntos, y con puntos y ligaduras posteriormente explicadas por Labadens. A la izquierda, en el libro de 1772 (pág. 33) y a la derecha, en el de 1790 (pág. 4).

#### 4.4.2. L'Abbé le Fils, Michel Corrette y Louis Bornet

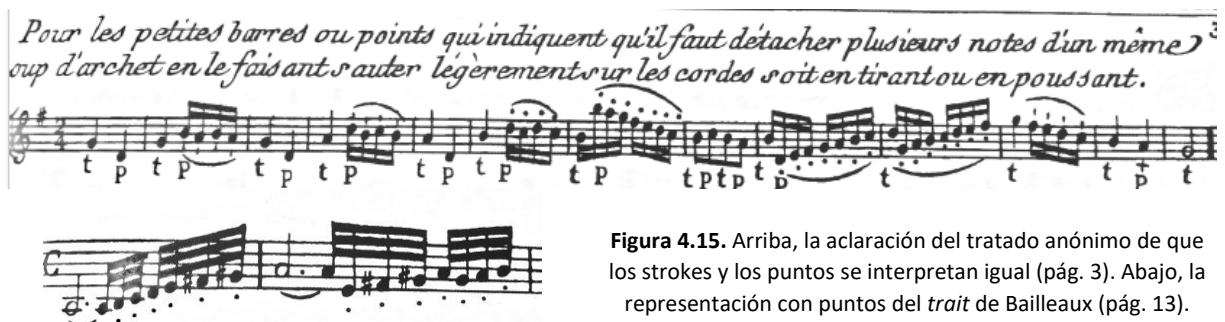
La misma tónica se mantendrá en otros textos. Por ejemplo, en *Principles du violon* (1772) de L'Abbé le Fils se puede observar de nuevo una indicación de *détacher* o separación cuando aparecen *strokes* (pág. 3). Por el contrario, Michel Corrette emplea la palabra *détacher* con los puntos en *L'École d'Orphée* (1738) y en *L'Art de se perfectionner sur le violon* (1782). Este tratadista no hace uso en ningún momento de los *strokes*, por lo tanto, su signo de “mayor *staccato*” es el propio punto. En el *Nouvelle Méthode de violon et de Musique* (1786) de Louis Bornet vuelve a aparecer la palabra *détacher* asociada a los *strokes* (en el ya habitual ejemplo de dos notas ligadas y dos sueltas, pág. 16), y en los posteriores fragmentos apenas se encuentran un par de pasajes con puntos, en este caso, siempre sobre notas repetidas y con ligaduras. Son pasajes no muy rápidos, así que todo hace indicar que el significado aquí puede ser más cercano al de *portato*.



**Figuras 4.14.** Arriba a la izquierda, ejemplo de strokes de L'Abbé Le Fils (pág. 3). En el centro, puntos de Corrette (pág 34). A la derecha, puntos con ligaduras escritos por Bornet (pág. 42). Abajo, el ejemplo de dos notas ligadas y dos sueltas encontrado también en la obra de Bornet (pág. 16)

#### 4.4.3. Anónimo y Antoine Bailleaux

En otro método, en este caso uno –lamentablemente –anónimo llamado *Principles pour apprendre facilement à jouer du Violon* (s. f.) aparece una indicación cuanto menos curiosa: la de interpretar expresamente puntos o *strokes* con ligaduras de la misma forma: saltando (pág. 3). En el *Méthode Raisonnée* de Antoine Bailleaux (1798) la mayor parte de los ejemplos de *strokes* parecen tener un significado de notas separadas o sueltas. En cambio, en un ejemplo usa los puntos para indicar el golpe de arco *trait*<sup>16</sup>. Este *trait* consiste en notas rápidas normalmente consecutivas o por grados conjuntos. Bailleaux solamente expone que dichas notas van en arcadas separadas, al contrario que la *Coulade*, donde las notas rápidas van ligadas (pág. 13).



**Figura 4.15.** Arriba, la aclaración del tratado anónimo de que los strokes y los puntos se interpretan igual (pág. 3). Abajo, la representación con puntos del *trait* de Bailleaux (pág. 13).

<sup>16</sup> La idea de *trait*, aparte de inédita hasta ahora, es bastante confusa. La traducción literal del término suele ser la de 'trazo' o 'línea', lo cual no aporta ninguna explicación a este caso. Sin embargo, forma parte de diversas expresiones similares a las españolas 'de un tirón' o 'salir disparado', lo cual puede estar vinculado con el ejemplo musical: una serie de notas muy rápidas.



#### 4.4.4. Ideas adicionales

Por lo tanto, se podría decir que, en Francia, sobre lo que más consenso hay es sobre el *stroke* (normalmente significa ‘separación’), y es el significado del punto el que más varía. Sin embargo, hay un par de detalles llamativos. Primero, que en *L’École d’Orphée Méthode* (1738) de Corrette, en un nuevo apéndice de términos aparecen en el mismo epígrafe, de nuevo como sinónimos, las palabras *staccato* y *spiccato* (pág. 43). Lo más impactante de este caso está en la definición, ya que –según indica Corrette– son golpes de arco habituales en *tempi* lentos. Por último, el tratadista Théodore-Jean Tarade en su *Traite du violon* (1774) utiliza un –hasta ahora desconocido– significado de los puntos, el indicar que las notas (corcheas normalmente) a las que acompañan no son *inégaes*<sup>17</sup> (pág. 15).

Bailleaux (1798) expone su propia idea de *portato*, a la que él denomina *Balancement*. Se representa con puntos con ligaduras y la instrucción es básicamente la de unir en un mismo arco notas repetidas (pág. 12).

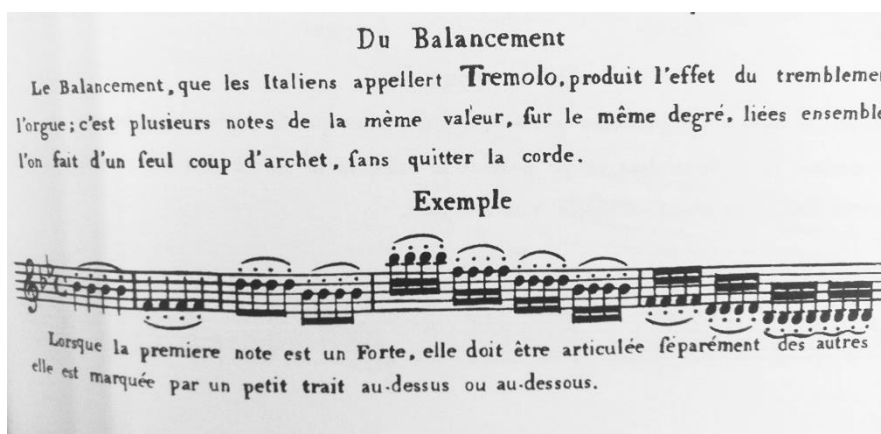


Figura 4.16. Explicación e ilustración de Bailleaux sobre el *balancement* (pág. 12).

<sup>17</sup> El significado en castellano de *inégal* es el de ‘desigual’ o ‘irregular’, similar a las notas *inégaes* o al tocar *inégal* en música.

## 4.5. Autores italianos

### 4.5.1. Carlo Tessarini

En Italia, uno de los primeros ejemplos que habla sobre articulación se halla en el texto *Gramatica di Musica* de Carlo Tessarini (1741). En él aparecen corcheas con puntos, siendo la indicación que los acompaña la de ejecutar dichas corcheas saltando con el arco (pág. 4).

*a uanno saltate con l'Arco.*



Figura 4.17. Ejemplo de Tessarini, pág 4.

### 4.5.2. Francesco Geminiani

Indagando en la obra de Francesco Geminiani, reconocidísimo violinista del siglo XVIII, se localiza una definición o explicación curiosa de la palabra *staccato*. Esta afirma que *staccato* expresa “descanso, tomar respiro o cambiar una palabra”. Añade que, por esta razón, “los cantantes deben tener cuidado de respirar en un lugar donde no interrumpa el sentido [musical]” (1751, pág. 7). Por lo tanto, esta es una definición hecha, a priori, más a la medida de los cantantes; aunque resulta llamativo que es un epígrafe que aparece en dos obras de Geminiani, estando una de ellas dedicada, en principio, exclusivamente a la práctica del violín (*The Art of Playing on the Violin*, 1751)<sup>18</sup>. Geminiani introdujo el uso de una variedad bastante significativa de símbolos en la escritura musical, y también se esmeró por categorizarlos. En una de sus aclaraciones, se refiere a los *strokes* como los signos de *staccato*. Cuando aparecen, “el arco debe salir de la cuerda en cada nota” (1751, pág. 8). Más adelante, en uno de los ejemplos musicales hay puntos con ligaduras, pero sin ningún apunte teórico o escrito al respecto. Por ilustrarlo mejor, en un espacio de 10 años Tessarini afirma que el arco salta cuando hay puntos y Geminiani cuando hay *strokes*.



Figura 4.18. Puntos con ligaduras identificados en el libro de Geminiani, pág. 27.

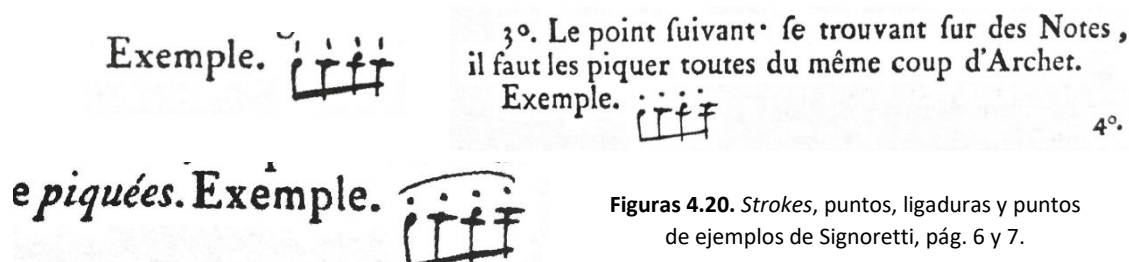
<sup>18</sup> La otra obra es *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*, 1749.

which are fourteen in number, namely,  
 1<sup>st</sup> A plain Shake (♯) 2<sup>d</sup> A Turn'd Shake (♯) 3<sup>d</sup> A superior Apogiatura (♪)  
 4<sup>th</sup> An inferior Apogiatura (♪) 5<sup>th</sup> Holding the Note ( - ) 6<sup>th</sup> Staccato ( | ) 7<sup>th</sup> Swel-  
 ling the Sound ( / ) 8<sup>th</sup> Diminishing the Sound ( \ ) 9<sup>th</sup> Piano ( p. ) 10<sup>th</sup> Forte ( f. )  
 11<sup>th</sup> th. Anticipation ( ♪ ) 12<sup>th</sup> Separation ( ♪ ) 13<sup>th</sup> A Beat ( // ) 14<sup>th</sup> A close Shake  
 ( w ) From the following Explanation we may comprehend the Nature of each Element in  
 particular.

Figura 4.19. Resumen de Geminiani sobre todos los signos empleados, entre ellos, el *staccato*, pág 6.

### 4.5.3. Pietro Signoretti

En el *Méthode Contenant* (1777) de Pietro Signoretti se pueden vislumbrar nuevas –y diferentes– indicaciones. Escrito en francés, la indicación para los *strokes* es la de hacer golpes de arco *détachés*. Para los puntos llama la atención, que pese a tener dos ejemplos distintos, uno solo con puntos y otro de puntos con ligaduras, la anotación teórica en ambas viene a decir lo mismo. Las notas con los puntos se tienen que hacer en la misma dirección de arco, “picadas” (*piquées*) (pág. 6 y 7).



Figuras 4.20. *Strokes*, puntos, ligaduras y puntos de ejemplos de Signoretti, pág. 6 y 7.

### 4.5.4. Giuseppe Tartini

Llevo haciendo uso en numerosas ocasiones de la palabra *portato*, que es el golpe de arco que en la práctica actual se entiende que consiste en separar ligeramente notas en un mismo golpe de arco, sin levantar el arco de la cuerda, simplemente reduciendo la presión sobre la misma<sup>19</sup>. Sin embargo, hasta ahora, aunque muchos ejemplos hacen pensar que esa sería la práctica correcta, no se ha visto el uso de la propia palabra *portato* para definir ese golpe, ni tan siquiera para ilustrar los casos de puntos con ligaduras. El ejemplo más cercano que he encontrado está en el manuscrito del *Regole per ben suonare il Violino* de Giuseppe Tartini (s. f.), redactado por su alumno Giovanni Francesco Nicolai en torno a 1770. En un ejemplo de seis notas consecutivas ascendentes con puntos y una ligadura encima de los puntos, justo debajo de la partitura

<sup>19</sup> O igualmente, la articulación basada en separar ligeramente dos notas consecutivas.

aparece la palabra *portamento* (pág. 33)<sup>20</sup>. Este ejemplo daría casi para otro trabajo de investigación, ya que, para más dificultad, en la primera edición publicada de este tratado –en francés bajo el nombre de *Traité des Agréments de la Musique* (Tartini y Denis, 1770)– desaparece la palabra *portamento*. Es más, pasa de haber una ligadura de seis notas, a dos que engloban a tres notas cada una.



Figura 4.21. Palabra *portamento* en una célula con puntos y ligaduras de uno de los ejemplos del libro de Tartini, pág 33.

#### 4.5.5. Bartolomeo Campagnoli

Sin ninguna duda, el autor italiano que más ilustra sobre nuestra problemática es Bartolomeo Campagnoli en su *Nuovo Metodo della Mecanica Progressiva per Suonare il Violino* (s. f.; original de 1797). La edición bilingüe de Ricordi (publicada entre 1808 y 1815) supone una fantástica herramienta para ver las hipotéticas equivalencias entre los nombres italianos de los golpes de arco y los franceses, de la cual ya he hablado al comienzo del apartado para ilustrar la complejidad del uso de los términos. “Ligado” será *legato* en italiano y *lié* en francés; “suelto”, *sciolti* y *délié*; y “separado”, *staccato* y *détaché*. Campagnoli añade dos golpes más, *striscianti* o *coulé*<sup>21</sup>; y *miste* o *melé* (“mezcla(do)”) (pág. 11).

Más adelante, aparece una definición de otra técnica, el *martellato* o *martelé*, con una definición efectivamente muy acercada a la idea actual del *martelé*: “[golpes de arco] articulados con firmeza en la punta” (pág. 16).

No es lo único, ya que más adelante define otro término que es aún más importante: el propio *staccato*, el cual introduce junto con el *picchettato*<sup>22</sup>. Primero, la dualidad de

<sup>20</sup> Dos páginas antes, en un motivo idéntico aparece escrita una palabra que me resulta ilegible. Sin embargo, no es descartable que sea *portare*.

<sup>21</sup> Las traducciones musicales de las palabras *striscianti* y *coulé* parecen muy cercanas a la idea del *legato*. Observando los ejemplos de otros autores, se puede intuir que se refieren a ligaduras (puras) de notas rápidas.

<sup>22</sup> *Picchettato* o *picchettato*: la traducción más aproximada en música sería la de ‘picado’. El verbo *picchietare* se traduce como ‘golpetear’, aunque *picchetare* significa ‘estacar’.

idiomas ofrece una interesante equivalencia. El epígrafe comienza en italiano *Lo staccato, o distaccato articolato*, y en francés *Le staccato, ou détaché articulé*. Por lo tanto, Campagnoli no equipara directamente las palabras *staccato* y *détaché*. Para Campagnoli, el golpe de arco *staccato* o *pichettato* consistía en separar notas rápidas en una misma dirección de arco. Por lo tanto, es otro acercamiento a lo que hoy en día se considera como *staccato volante*. De hecho, Campagnoli aporta tres distintas instrucciones para ejecutarlas: bien en la punta, bien en el centro con brazo rígido, o bien también en el centro con algo más de elasticidad en la muñeca (pág. 26).

## 4.6. Otros tratados: C. P. E. Bach y Joachim Quantz

Más allá de los tratados para violín, se ha de comentar brevemente lo dicho respecto al *staccato* y sus posibles signos en dos de los textos más importantes del Clasicismo, *Versuch über die Wahre art das Clavier zu spielen* escrito en 1753 por C. P. E. Bach y *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de 1752 de Joachim Quantz. El primero expone brevemente su idea de *staccato*, indicando que puede ser indicado tanto por puntos como strokes, con el peligro de que estos segundos se puedan confundir con cifras. La instrucción es separar claramente todas las notas con dichos signos, acortando su valor más de la mitad (Bach, 2017, p. 149). Anteriormente, C. P. E. Bach recuerda que el carácter, el *tempo* y otros elementos musicales también afectan a la hora de ejecutar el *staccato*. En cuanto a los puntos con ligaduras, para el compositor alemán el resultado es *Das Tragen der Töne*<sup>23</sup>, cuya práctica es el *portato* pianístico, el cual consiste en notas ligadas con una presión perceptible en cada nota (p. 151).

Quantz dedica un epígrafe sobre *staccato* en su tratado para flautistas, dirigiéndose en concreto a los instrumentos de cuerda. Él sí diferencia entre *strokes* y puntos. Con *strokes*, se deberá acortar la mitad del valor de la nota, además de, en determinadas ocasiones, enfatizar dicha nota con el *stroke*. En el caso de los puntos, se deben usar arcadas cortas, pero sin buscar una separación tan evidente. Si los puntos vienen acompañados de una ligadura, se deben tocar todas las notas en la misma dirección de arco presionando con el arco cada una de ellas (2017, p. 320 y 321).

---

<sup>23</sup> La traducción de *Das Tragen der Töne* se acercaría a la de 'llevar o portar las notas'. Para nosotros, los hispanohablantes, resulta casi una imagen de en qué consiste el *portato*: conducir las notas suavemente.



## 5. Análisis de algunos manuscritos

Si la idea que he transmitido hasta llegar aquí es la de que seré capaz de resolver en cierta manera el “dilema del *staccato*”, nada más lejos de la realidad, será imposible. Aun así, intentaré exponer qué argumentos pueden tener cada uno de los bandos (el dualista y el no dualista), y si se puede añadir alguna pequeña teoría más que arroje algo de luz sobre la notación de Mozart. Las obras elegidas han sido dos conciertos para violín y orquesta, el n.º 4 en Re Mayor KV 218 y el n.º 5 en La Mayor KV 219, ambos compuestos en 1775; y dos sonatas para violín y piano, la KV 379/373a en Sol Mayor, escrita en 1781; y una incompleta, la KV 403/385c en Do Mayor, compuesta en 1782 y terminada por Maximilian Stadler. Las preguntas a analizar se podrían resumir en tres apartados:

1. ¿Usaba Mozart dos símbolos (puntos y *strokes*) o solo uno? En caso de que fueran dos signos, ¿cuándo aparece cada uno?
2. ¿Significaban siempre ‘articulación de *staccato*’ dicho/s símbolo/s, o podrían tener otras connotaciones aparte y/o junto a la de *staccato*?
3. ¿Es siempre importante saber qué signo escribió Mozart, en el caso de que hiciera uso tanto de puntos como de *strokes*?

Al ver los manuscritos, enseguida se entienden ambas posturas, la dualista y la no dualista. Hay signos que parecen manifiestamente diferentes, pero al mismo tiempo, hay muchos que son muy confusos y, además, resulta difícil encontrar patrones que expliquen unos y otros. Sí que veo muy sensata la teoría del factor de escritura de Mies, y reconozco que ese tipo de ideas seguramente justifican un gran número de los casos y ejemplos de *staccato*. Lo que yo me pregunto es si es necesariamente una teoría válida para justificar solamente una visión no dualista de *staccato*. Con esto me refiero a que se podrían encontrar otros argumentos autográficos que defiendan la hipótesis de que Mozart sí que tenía dos signos. Viendo los manuscritos, pensé en la posibilidad de que una mayor horizontalidad o verticalidad del signo pudiera significar justo lo contrario a lo que pensó Mies; que lejos de ser diferentes manifestaciones de un mismo signo, sean prueba de un determinado signo u otro. A la hora de hacer un punto, es factible que la rapidez de escritura provocara que dicho signo no fuera especialmente preciso, y que la

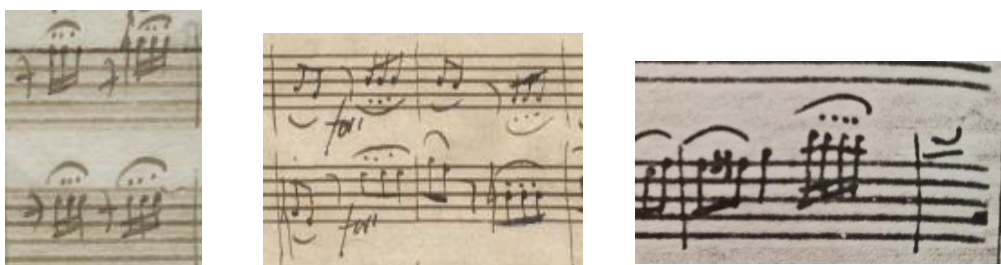
pluma se moviera hacia uno de los lados, haciendo un trazo más horizontal. Esto con los *strokes* es prácticamente imposible, ya que el trazo es completamente vertical, más allá de que algunos quedaran más inexactos o cortos. En las siguientes imágenes se puede observar dicha horizontalidad en varios ejemplos de signos de *staccato*. Todos son reconocidos puntos en las ediciones *Urtext*, las cuales fueron, eso sí, realizadas desde una óptica dualística. Dicho lo cual, aparte de la horizontalidad, parece bastante argumentado el elegir puntos en estos casos, ya que, o bien los motivos idénticos precedentes tenían puntos nítidos, o se encuadran dentro de un contexto donde lo más habitual era ver puntos.



**Figuras 5.1.** Ejemplos de líneas bastante horizontales: de izquierda a derecha, compás 24 del primer movimiento del Concierto n.º 5, compás 76 del mismo movimiento y compás 42 del primer movimiento de la Sonata en Sol M.

## 5.1. Esclareciendo (o no) casos concretos

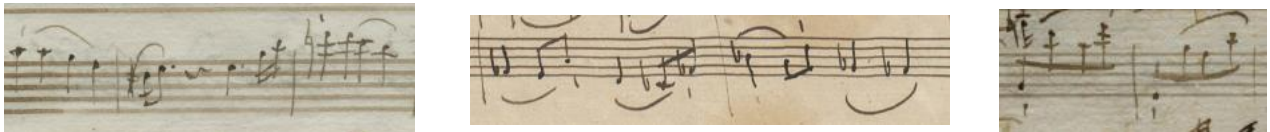
- a) Una realidad sobre la que uno se puede percatar rápidamente ojeando las partituras es que, efectivamente, para los casos de *portato* o de signos de *staccato* con ligaduras escribe puntos absolutamente irrefutables, tal y como afirmaban los teóricos referidos en el apartado 2 de este texto.



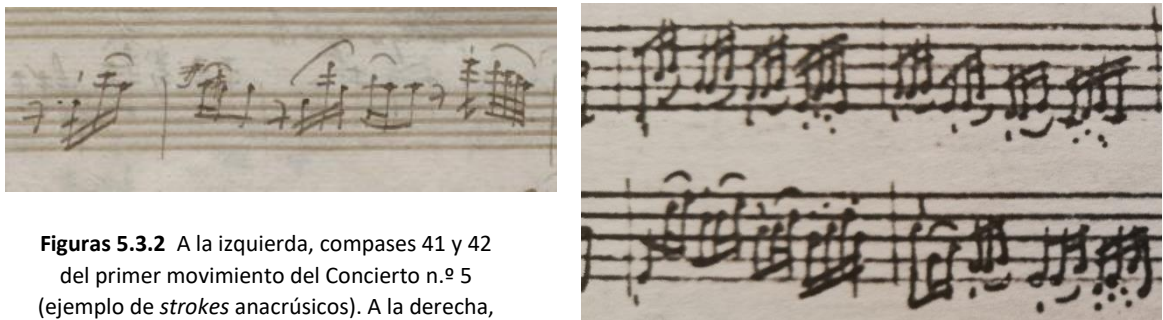
**Figuras 5.2.** Ejemplos de puntos con ligaduras: de izquierda a derecha, compases 95 y 96 del segundo movimiento del Concierto n.º 5, compases 13 y 14 del segundo movimiento de la Sonata en Do M y el compás 34 del segundo movimiento del Concierto n.º 4.



b) Junto a esta rotunda claridad del *portato*, hay casos que podrían ser también bastante evidentes y sistemáticos. Por ejemplo, que con notas sueltas (finales de frase, algunas anacrusas, motivo de una semicorchea suelta junto a tres ligadas...), se ven signos que se asemejan a *strokes* con casi total seguridad. En un pasaje del Concierto n.º 4, se puede ver de manera bastante meridiana la diferencia autográfica y visual entre unos hipotéticos *strokes* de notas sueltas que preceden a ligaduras, y puntos para el resto de notas separadas.

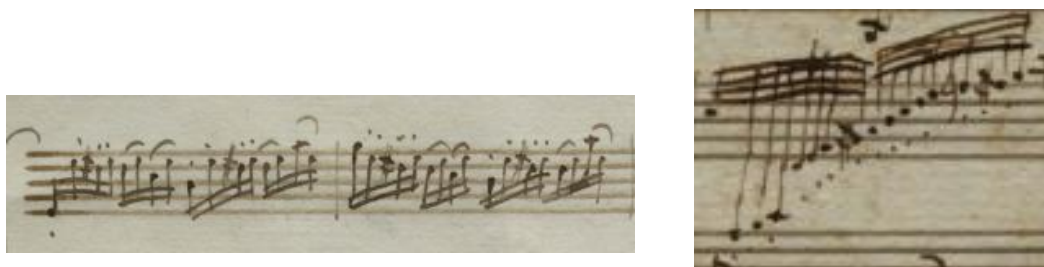


**Figuras 5.3.** Ejemplos de *strokes* bastante claros: de izquierda a derecha, compases 63 y 65 del primer movimiento del Concierto n.º 5, compases 42 y 43 del primer movimiento de la Sonata en Do M y el comienzo de la tercera variación del segundo movimiento de la Sonata en Sol M.



**Figuras 5.3.2** A la izquierda, compases 41 y 42 del primer movimiento del Concierto n.º 5 (ejemplo de *strokes* anacrúsicos). A la derecha, compases 26 a 29 del primer movimiento del Concierto n.º 4 (pasaje antes mencionado).

c) Añadiría que, cuando hay una serie de notas rápidas (sobre todo, cuando estas comienzan en tiempo débil), es habitual ver signos similares a puntos de nuevo.



**Figuras 5.4.** Ejemplos de puntos en notas o pasajes rápidos: a la izquierda, compases 98 y 99 del primer movimiento del Concierto n.º 5; y a la izquierda, compás 10 de la quinta variación del segundo movimiento de la Sonata en Sol M.

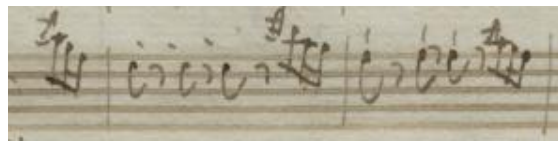
Todas estas diferencias visuales todavía podrían ser justificadas perfectamente por algunos de los no dualistas. Argumentos como el poco cuidado, la rapidez de escritura, la expresividad de la nota y teorías como la del “factor de escritura” de Mies pueden ser más que válidos/as.

- d) Sin embargo, en la exposición del primer movimiento del Concierto n.º 5 encuentro el que para mí es el caso más revelador. Como se puede observar en la foto que presento al final del apartado, aparece una célula repetida en dos compases diferentes (81 y 82). En el primer compás, se perciben *strokes* bastante claros, mientras que en el segundo me atrevería a decir que se ven los puntos más minuciosamente escritos por Mozart en todo el concierto. En el caso de adoptar la postura dualista, el intérprete estaría ante un dilema parecido al cual Manuel Hernández-Silva se refería anteriormente: pensar que pudo ser un despiste de Mozart y que quería poner *strokes*, ya que en la reexposición ambos casos compases aparecen con dichos signos (fue a lo que se acogió la revisión *Urtext*, que indica *strokes* en todos los casos), o pensar que Mozart lo anotó intencionadamente, y que se debe mostrar dicha diferencia.

En caso de acoger la hipótesis no dualista, es decir, que Mozart tenía un solo signo de *staccato*; este es un caso que, en mi opinión, podría mostrar que ese único signo de *staccato* para Mozart era el punto (al menos en este concierto). Me resultan tan cuidadosa y expresamente anotados dichos puntos que no concibo que pudieran ser *strokes* “mal hechos”. Esta conjetura (el pensar que el único signo de *staccato* era el punto) también suena bastante delicada, debido a la gran cantidad de signos escritos que realmente se parecen más a barras verticales que a puntos. Pensar que pudiera ser cualquier otro tipo de fallo parece poco plausible. No se me ocurre ningún fenómeno autográfico que pudiera justificar el hacer esos puntos tan concretos inconscientemente, ni creo que pudiera ser un amago de escribir *portato* por parte de Mozart (olvidándosele indicar ligaduras encima de los puntos).

Todas estas explicaciones hacen que este caso sea el que más me haga acercarme a la postura dualista. De hecho, me inclino a pensar que Mozart quería expresamente

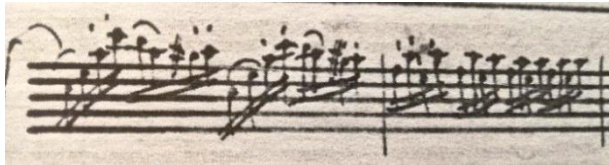
una diferencia sonora entre ambos compases. Por si fuera poco, no sería desatinado pensar que en la contestación de la flauta unos compases más tarde, dicha diferencia de articulación está invertida. En la primera célula hay unos signos que –sin ser tan minuciosos como los anteriores –podrían ser puntos, sobre todo si se da por válida la teoría de la horizontalidad que expuse en el epígrafe anterior. Esa horizontalidad no se intuye en los signos que acompañan las posteriores corcheas con la nota fa, sino que se observan *strokes* bastante clarividentes.



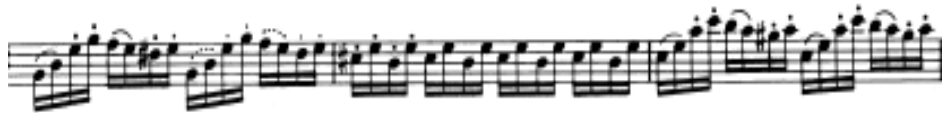
**Figuras 5.5.** Arriba, compases 81 y 82 (a la izquierda) y compases 85 y 86 (a la derecha) de los manuscritos de Mozart. Abajo, la transcripción en la edición *Urtext*.

- e) En el primer movimiento del Concierto n.º 4 en Re Mayor aparece un ejemplo similar, aunque en este caso sí que me parece más plausible el pensamiento de confusión por parte de Mozart o de poca precisión. En el compás 126 comienza un pasaje en el cual los primeros compases de cada dos consisten de dos semicorcheas ligadas y dos sueltas, y los segundos compases están constituidos por semicorcheas sueltas con técnica de *bariolage*<sup>24</sup>. En la primera pareja, si se observa el manuscrito de Mozart, se podría pensar que en los primeros compases los signos que acompañan a las notas sueltas son *strokes*, y en los segundos son puntos. Más adelante, en la pareja de compases 130 y 131, podría parecer que dichos símbolos se invierten. Cabe mencionar que hay un cambio de página justo antes del compás 130, lo que podría justificar aún más el argumento de confusión de Mozart. De acuerdo con esto, la revisión *Urtext* aboga por la idea de escasa de precisión de Mozart escribiendo, e indica el mismo signo para todas las semicorcheas separadas del compás 126 en adelante: puntos.

<sup>24</sup> Se entiende *bariolage* como la técnica para instrumentistas de cuerda frotada que consiste en una rápida alternancia entre una nota estática y una que cambia, en distintas cuerdas.



**Figuras 5.6.** De arriba abajo: compases 126 y 127, compases 130 y 131 – ambos en los manuscritos de Mozart; y compases 128 a 130 en la edición *Urtext*.



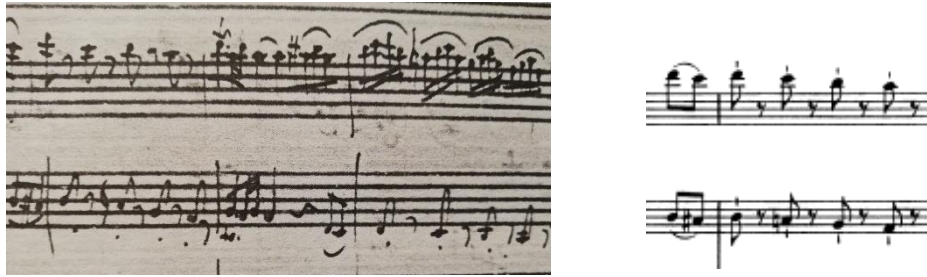
- f) Otro ejemplo en el que no coinciden a simple vista lo escrito por Mozart con lo anotado en la edición *Urtext* es el compás 49 del primer movimiento del quinto concierto. Aquí lo que se ve en el manuscrito del compositor austriaco son signos más parecidos a *strokes* que a puntos, los escogidos en la revisión, al igual que en el caso justo anterior del concierto en Re. Se entiende esta decisión en el contexto de que lo habitual en Mozart en los pasajes de dos notas ligadas y dos sueltas es el usar puntos. Sin embargo, en este caso las notas sueltas no van por grados conjuntos ni son movimientos repetitivos, por ejemplo, de terceras, casos que constituyen la mayor cantidad de este tipo de ejemplos; sino que las notas sueltas conforman intervalos de tercera o de cuarta. Además, sistemáticamente los símbolos se parecen más a *strokes* que a puntos, aunque se puede reconocer que estos casos pueden formar parte de la “zona gris” de la que hablaba Neumann (1969). El pensar que como mínimo no eran puntos nítidos se ve incluso mejor unos compases después, donde las tres semicorcheas sueltas tras la ligadura sí que tienen unos puntos manifiestos, y la célula de dos ligadas y dos sueltas que les sigue tiene signos bastante diferenciados a dichos puntos. De todas formas, se puede pensar perfectamente que todo este conjunto de ejemplos (el de dos notas rápidas ligadas con otras dos sueltas) entra en casi su totalidad dentro de la “zona gris”, seguramente, porque el significado y/o la aplicación práctica no estaban muy influenciados por el tipo de signo. Es decir, que no importaba tener una precisión enorme indicando un signo u otro, ya que, por un lado, el resultado sonoro y práctico no iba a cambiar apenas; y, por otro lado, el modelo de dos notas ligadas y dos sueltas con signo de *staccato* podía ser más un

gesto o costumbre de escritura. Otra opción podría ser pensar que, como lo normal es encontrar trazos más similares a puntos, los signos que se parecieran a dichos puntos o fueran algo confusos serían ciertamente puntos, y aquellos que parecen hechos a conciencia para destacar que son *strokes* (como los del compás 49) sí fueran expresamente *strokes*.



**Figuras 5.7.** Arriba a la izquierda, compás 49 del primer movimiento del Concierto n.º 5, donde se pueden ver signos más parecidos a *strokes*. Abajo a la izquierda, compases 160 y 161, en los cuales los signos se asemejan más a puntos, y en los cuales las notas son sistemáticamente terceras. A la derecha, compases 91 a 93 del tercer movimiento del mismo concierto, donde los signos son confusos.

- g) También se podría discutir la idoneidad de la decisión de la edición *Urtext* en un pasaje del primer movimiento del Concierto n.º 4. En el compás 46 (cuatro compases después de la entrada del solista) reaparece un motivo de corcheas en tiempos fuertes intercaladas con silencios de corchea, tanto en la voz del violín solista como en la de los violines primeros del *tutti*. En el manuscrito, Mozart no indica ningún signo de articulación para el solista, pero la partitura *Urtext* añade *strokes*, ya que en la exposición del *tutti* de la orquesta sí que habían aparecido dichos signos. A la voz de violines primeros les indica también *strokes*, cuando en el manuscrito de Mozart hay unos puntos bastante poco discutibles. Se entiende la decisión de la editorial si se usan los argumentos de que, primero, lo más habitual en notas intercaladas con silencios de corcheas es ver *strokes*; y segundo, que anteriormente aparecieran *strokes*. Sin embargo, más allá de la más que razonable precisión de estos puntos, el hecho de que precisamente en un ejemplo donde lo más normal es ver *strokes* se puedan observar unos puntos tan claros es para mí un argumento más que sensato para pensar que sí que quería puntos.



**Figuras 5.8.** A la izquierda, compases 46, 47 y 48 del primer movimiento del Concierto n.º 5 en el manuscrito de Mozart. A la derecha, compás 46 en la edición *Urtext*.

h) Como ya se había comentado en epígrafes anteriores, son habituales las inconsistencias de articulación en los distintos instrumentos de un pasaje o entre pasajes homólogos, siendo muchos de estos posiblemente despistes o errores provocados por la velocidad de escritura.



**Figuras 5.9.** Todos los ejemplos son extraídos del quinto concierto. A la izquierda, compás 58 del primer movimiento, con lo que aparentan ser puntos en las voces superiores y *strokes* en la inferior. En el medio, compases 37 y 38 del mismo movimiento. La primera célula parece que contiene puntos y la contestación *strokes*. A la derecha; arriba, compás 165 del tercer movimiento, donde empieza el tema “turco” del movimiento, y abajo, el compás 189, su repetición. En la primera ocasión Mozart indica puntos tras la anacrusa, y en la segunda los omite, bien por olvido o bien por consciente omisión, pensando que ya se sobreentiende.

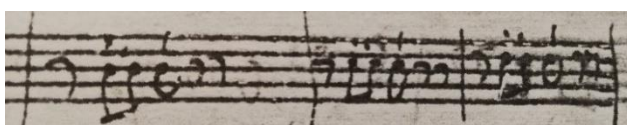
i) El tercer movimiento del Concierto n.º 5 tiene un ejemplo bastante paradigmático sobre una célula extremadamente frecuente en los acompañamientos: los compases de corcheas a un *tempo* medio. La conclusión a la que se llega es la siguiente: si las notas están bastante cercanas, lo habitual es encontrar signos parecidos a puntos; mientras que si hay distancias más grandes es más habitual ver *strokes*. Esto puede

ser justificado por ambas teorías: los dualistas creerán que es una distinción hecha a propósito por el compositor o una falta de cuidado por la rapidez; y los no dualistas podrán usar el razonamiento de la escritura perfectamente, ya que uno de los principales ejemplos de Mies es justo este, que con mayores distancias interválicas con una pluma era más probable que saliera un *stroke* que un punto, y lo contrario con notas repetidas o distancias pequeñas. Sin embargo, vuelve a haber un caso que me hace posicionarme ligeramente a favor de los dualistas. El comienzo del tema emblemático del movimiento que le da el sobrenombre de “A la Turca” al concierto, comienza con una anacrusa de dos corcheas con *strokes*, y un primer compás completo de corcheas con puntos. La diferencia en los manuscritos es bastante manifiesta, y no hay ningún motivo racional que hubiera impedido a Mozart escribir el mismo signo en las seis notas si lo hubiera querido. Esta vez, las ediciones *Urtext* actuales sí que mantienen dicha sutil diferencia.



**Figuras 5.10.** A la izquierda, compases 118 a 124 del tercer movimiento del quinto concierto. A la derecha, compás 165 del mismo movimiento (comienzo del tema “turco”).

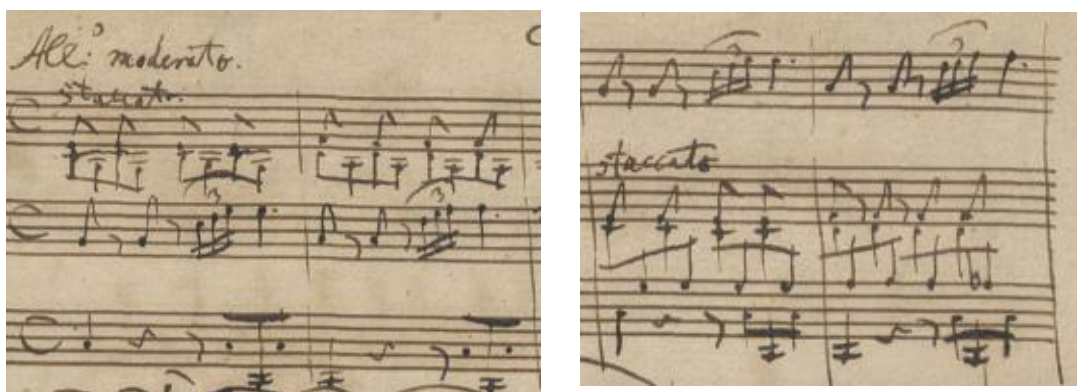
- j) Otro ejemplo donde se puede percibir una diferencia bastante clara y expresa entre puntos y *strokes* es en el *Allegro ma non troppo* (6/8) del tercer movimiento del Concierto n.º 4. En un *tempo* en el cual las corcheas van a ser bastante rápidas, se repite una célula formada por un silencio de corchea seguido de tres corcheas, coincidiendo la última de estas con el segundo pulso del compás. Sistemáticamente, las dos primeras corcheas tienen puntos (aunque no extremadamente precisos) y la última de las tres tiene un rotundo y clarísimo *stroke*, cuya longitud vertical como mínimo duplica a la de los puntos precedentes.



**Figura 5.11.** Compases 54, 55 y 56 del tercer movimiento del Concierto n.º 4.

En este ejemplo, donde la diferencia parece bastante evidente, solo un argumento del tipo autográfico, como el de que Mozart escribiera siempre el último signo de *staccato* con más velocidad, desgana o casi con rabia; podría contentar a los no dualistas. Si por el contrario se acepta la idea dualista, faltará interpretar qué significa cada signo en este pasaje. Hablaré de ello en el siguiente epígrafe.

- k) En la Sonata en Do Mayor que he revisado, no hay grandes casos problemáticos más allá de variaciones de los ejemplos ya mencionados. Eso sí, aparece un caso que se podría definir como extraordinario. Mozart le indica con la palabra *staccato* primero al violinista y después al pianista cómo es la articulación del comienzo del tema. Esta anomalía seguramente tenga una explicación en la propia técnica del pasaje: son dos voces, ambas con corcheas, pero de las cuales una mantiene un ritmo continuo de corcheas haciendo saltos de cuarta; mientras que la otra tiene pausas de corchea (no escritas) por medio. Para un pianista puede ser un pasaje algo más habitual que para un violinista. Se puede pensar que Mozart, ante el temor de que el intérprete intentara conectar la voz inferior o alargar las corcheas superiores para buscar que durara el valor completo de una corchea, escribiera la palabra *staccato*. De todas formas, era un pasaje que se debía y se debe interpretar *non legato*. El poner *staccato* en vez de puntos o *strokes* se puede entender como una más que posible decisión de economía de trabajo, o que podía resultar confuso poner puntos o *strokes* a solo una de las voces y quizás extraño escribir un punto o un *stroke* a cada una de las notas de ambas voces. Por supuesto, este caso podría ser usado por los no dualistas como argumento de que Mozart solo tenía un signo de *staccato* y no dos.



Figuras 5.12. Compases 1 y 2; y 3 y 4 del primer movimiento de la Sonata en Do Mayor.





## 6. Conclusiones

Habiendo analizado estudios acerca del tema, textos sobre la época, y algunos de los manuscritos del propio Mozart, me veo con capacidad de extraer alguna idea más a propósito de la cuestión que trato en el trabajo. Habiéndome postulado (aunque manteniendo, válgame la expresión, todavía al menos “medio pie” en la postura no dualista) por la visión dualista, debería exponer las diferencias de significado y de interpretación que veo entre los dos signos. Aunque ambos sí me parezcan en numerosas ocasiones marcas de *staccato*, descarto una única interpretación de ambos símbolos, en especial del *stroke*. Como marcas de *staccato*, seguramente la interpretación más extendida consistente en que los *strokes* acortan más las notas y les provocan un mayor ataque es acertada. Siendo el punto el signo usado para el *portato*, lo más lógico es que, cuando aparezca sin las ligaduras de *portato*, obtenga un significado intermedio entre el *stroke* y el *portato*, y no que se coloque en un extremo. Asimismo, aunque la teoría del “factor expresivo” seguramente sea imperfecta, sí que me parece sensato pensar que un signo cuyo gesto manual es algo más agresivo (un *stroke*) tenga un significado también más agresivo que otro con un gesto más sutil (un punto). El maestro Manuel Hernández-Silva me dejó una buena ilustración al respecto. La interpretación de notas con puntos se podría parecer a la caída de gotas de lluvia; y la de notas con *strokes* al granizo.

### 6.1. Entonces, ¿significan siempre y/o solamente *staccato* el punto y el *stroke*?

Ya es sabido que el punto puede adquirir o adquiere el significado de *portato* cuando aparece con ligaduras. Cuando aparece sin ellas, el sentido que acoge sí que parece ser casi siempre el de *staccato*, con las excepciones ya mencionadas, por un lado, del caso de dos ligadas y dos sueltas, donde quizás marcaba más el gesto que la articulación; y por otro, de los acompañamientos con la palabra *sciolte*, como el brevemente expuesto en el apartado 2.2.

A este ejemplo mencionado en el apartado 2.2. me gustaría retroceder. Es un *ostinato* de semicorcheas que forman intervalos sucesivos de terceras. Estas semicorcheas están

acompañadas de puntos, y de la palabra *sciolte*. Sabiendo que Mozart usaba y conocía el término *staccato*, el significado aquí de la palabra *sciolte* debe ser el antes defendido en el apartado de los tratados: notas sueltas o *non legato*. Por lo tanto, los puntos no significarían *staccato*. Aun así, tanto la palabra *sciolte* como los puntos podrían parecer recursos (casi desesperados) para evitar que los intérpretes o editores acaben ligando dichas semicorcheas. No sería descabellado pensar que pudiera haber escrito primero solamente la palabra *sciolte*, y en segunda instancia decidiera añadir los puntos para dejar clara su intención de no ligar. De hecho, como la voz inferior sí que tiene ligaduras (en este caso, debajo de corcheas), puede ser que Mozart estuviera preocupado de que pensarán que a las semicorcheas les faltaba una ligadura también.



**Figura 5.13.** Compás 24 del primer movimiento del Concierto n.º 5.

En cuanto al *stroke*, se podría llegar a pensar que en *tempi* lentos los propios *strokes* sobre notas sueltas tenían un significado más de separación que de articulación *staccato*, tanto por carácter como por coherencia. No tendría sentido hacer extremadamente corta una sola nota en medio de un pasaje casi entero en *legato* o justo al final del mismo, en una música donde el carácter *cantabile* cada vez iba ganando mayor importancia. De hecho, estos signos pueden llegar hasta a convivir con puntos a la vez, y parece más verosímil pensar que son estos puntos (sobre varias notas) los que tienen significado de *staccato*.



**Figura 5.14.** Compases 30 y 31 del segundo movimiento del quinto concierto.

Cuando dicho *stroke* se coloca sobre una nota sin ligadura, la cual es, bien la misma que la nota final de la anterior ligadura, bien la misma por la que empieza la siguiente ligadura, o bien ambas a la vez (una misma nota que aparece tres veces seguidas); quizás

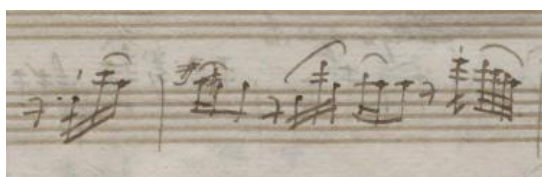
sí que dicho *stroke* exige una separación mayor que la del cambio de arco. En el caso de que Mozart quisiera solo eso, podría no haber puesto ningún signo, ya que, al ser una nota repetida, unirla con una ligadura posterior o anterior sería bastante desconcertante, tanto en la práctica como en las ediciones. Por ello, me inclino a pensar que en estos casos sí que se debe acortar algo más la nota, y, sobre todo, separarla más de lo que la precede y/o sigue, incluso por una razón acústica de mejor entendimiento de la línea melódica.



**Figuras 5.15.** A la izquierda, compás 14 del primer movimiento de la Sonata en Sol M, con el *stroke* en notas sueltas que se repiten. A la derecha, compás 32 del mismo movimiento, con el caso comentado de la triple aparición de la misma nota.



De todas formas, es bastante posible que un *stroke* sobre una nota aislada, sobre la cual dicho *stroke* es inesperado (como una anacrusa, o una nota en tiempo débil tras silencio), adquiera también un valor de énfasis o de destaque, tal y como se ha sonsacado de algunos de los tratados analizados en el anterior apartado<sup>25</sup>.

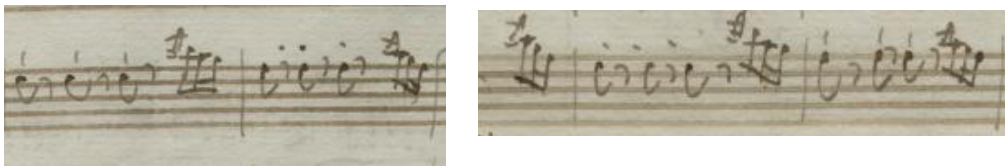


**Figura 5.16.** De nuevo, compases 41 y 42 del primer movimiento del Concierto n.º 5, donde aparece seguramente el mejor ejemplo de notas enfatizadas por un *stroke*.

Otro caso que podría hacer pensar que en ocasiones el significado del *stroke* puede ir más allá del de *staccato* (entendido en este caso como acortamiento del valor de una nota) es en notas separadas por silencios. Recuperando la idea expuesta en un ejemplo anterior, en un pasaje en *tempo* rápido de corcheas separadas por silencios de corcheas, la diferencia de duración que se pueda provocar según haya *strokes* o puntos es mínima y casi imperceptible. Por ello, pensar que los signos afectaban también a los ataques de dichas notas es plausible, siendo probablemente las notas con *strokes* las que tuvieran ataques más afilados que las de puntos<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> En la época de Mozart, aparte de los signos de articulación y de la marca de *sforzando*, no existían más símbolos, ni siquiera el del actual acento. Por ello, pensar que el *stroke* pudiera a veces albergar parte del significado de un acento no es disparatado.

<sup>26</sup> Explicado mi escepticismo acerca de las teorías que hablan de que los puntos indican (solo) separación, este ejemplo también nos asegura que un *stroke* no va a significar siempre 'separación', idea que se podía



**Figuras 5.17.** Compases 81 y 82; y 85 y 86 del primer movimiento del quinto concierto. Es el mismo caso expuesto en el epígrafe d).

El caso j) que he explicado en el esclarecimiento de los casos también deja una duda interpretativa acerca de la diferencia entre punto y *stroke*. De nuevo, la idea de énfasis puede encajarnos para el *stroke*, ya que este se encuentra sobre la nota que coincide con el pulso, o, mejor dicho, con la subdivisión fuerte o semifuerte del compás.

## 6.2. ¿Es siempre muy importante saber qué signo hay?

Los casos confusos son muchos. Con la mirada no dualista dicha afirmación no necesita ninguna aclaración, ya que solo hay un signo y cada vez aparece más o menos preciso. Sin embargo, debo reconocer que con la óptica dualística –con la que definitivamente me identifico más –funciona también el argumento de que, mayoritariamente en los casos de esta “zona gris”, no es muy relevante el tipo de *staccato* que quiere Mozart. Por ejemplo, en este pasaje de corcheas de acompañamiento en el segundo movimiento del concierto algunos de los signos parecen *strokes* y otros puntos. Más allá de que los *strokes* puedan acortar más una nota, el contexto del movimiento (*cantabile*, lento, melódico) impediría que estas notas fueran separadas de forma muy agresiva o cortante, por lo que tampoco cobra mucha importancia el signo exacto que Mozart pensó (la revisión escogió puntos). En los casos en los que poner un signo u otro sí puede tener más relevancia, la sensación es que Mozart sí que es más preciso, como en corcheas de un *Allegro* o determinados modelos de semicorcheas.

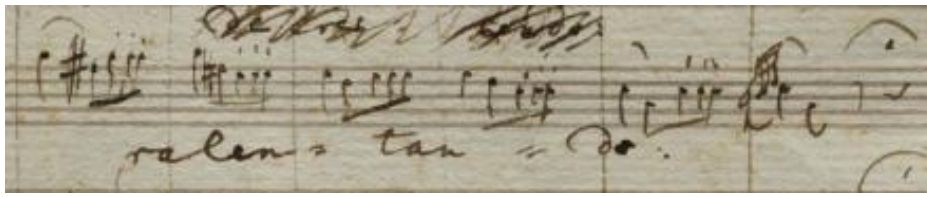
---

contemplar habiendo leído algunos de los tratados. En parte, por una de las mismas razones que expuse anteriormente, que sería ilógico indicar “separación” antes de un silencio.



Figura 5.18. Compases 37 a 40 del segundo movimiento del Concierto n.º 5.

El tema del *Allegro* del primer movimiento de la Sonata en Sol Mayor es otro caso de escasa claridad de signos, y de nuevo añadiría, el típico caso donde el que haya un signo u otro quizás no tiene una importancia vital. La “decisión *Urtext*” ante la serie de células de tres corcheas fue la de considerar los signos como *strokes*. Como principal argumento en contra se podría exponer que no es ni mucho menos lo habitual en células de notas repetidas en Mozart. Además, la no absoluta certeza de que todos esos símbolos son *strokes* podría hacer pensar que indicar “lo infrecuente”, es decir, los *strokes*, es arriesgado. Como argumento a favor, sí que se puede decir que en el resto de la obra hay pasajes con evidentes y manifiestos puntos, que realmente difieren bastante con estos confusos símbolos. Aun así, también hay algún compás con *strokes* mucho más nítidos. La inconsistencia es tal que llega un punto entre las fermatas del final del desarrollo (compases 143 a 145) en el que un compás aparenta tener *strokes*, y el siguiente puntos, al igual que uno de los primeros ejemplos (caso d) explicados sobre el primer movimiento del Concierto n.º 5. Sin embargo, en este pasaje esta diferencia no parece estar hecha tan “a conciencia”. Por lo tanto, yo tendería a pensar que este ejemplo, más que una búsqueda expresa de una sutil diferencia de articulación, muestra una situación en la que a Mozart no le preocupaba el tipo de *staccato* en demasía.



**Figuras 5.19.** Arriba, compases 56 a 61 del primer movimiento de la Sonata en Do Mayor. Abajo, compases 143 a 145 de dicho movimiento.

Introducirse en la mente de Mozart en todos estos casos es obviamente imposible. Seguir analizando esta cuestión podría ser de provecho, pero al final los intérpretes siempre tenemos que enfrentarnos a una partitura, y no siempre –por no decir casi nunca– vamos a contar con la posibilidad de trabajar con los manuscritos. Sabiendo que hay casos donde (casi) sistemáticamente aparece un signo, tener una interpretación base para esos casos puede ser una sabia decisión. Para los casos más variables, creo que, visto lo visto, contamos con bastante autonomía a la hora de decidir qué hacer. Por un lado, siempre podremos confiar en las ediciones *Urtext*, con las que seguramente he sido bastante injusto en este trabajo, sacando a relucir los casos más enrevesados. Por otro, podemos no buscar grandes diferencias entre los signos, pensando que no es el aspecto más importante de dicho pasaje. Por último, podríamos hasta jugar con contrastes allá donde nuestra musicalidad nos lo pida.

Volviendo al “anhelo” sobre el cual concluía la introducción, creo que mi sentimiento final es bastante reconfortante. Quizás es un equilibrio que tiende más hacia la mayor libertad interpretativa, pero al menos ahora sí me puedo sentir más seguro en ella. Al fin y al cabo, sobre este trabajo también habrá opiniones de que ha sido “demasiado largo” o que debería haber sido “no tan corto”.





# Referencias

ABRAS CONTEL, Juan M. (2015). "Mozart y la interpretación de sus obras en el siglo XXI: Viena, Ingomar Rainer y la interpretación históricamente informada" [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1064> [marzo 2022].

BACH, Carl Philipp Emanuel (2017). *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*. (Traducción de Eva Martínez Marín). Madrid: Dairea Ediciones. (Trabajo original publicado en 1753). ISBN: 978-84-946718-4-5.

BAILLEAUX, Antoine (1798). *Méthode Raisonnée*. París: Edición del autor.

BANAT, Gabriel (1986). *Mozart's Violin Concerti: A Facsimile Edition of the Autographs*. New York: Dover.

BARTH, George (1991). "Mozart Performance in the 19th Century". *Early Music*, vol. 19, n.º 4, p. 538-555.

BORNET, Louis (1786). *Nouvelle Méthode de violon et de Musique*. París: Edición del autor.

BROWN, Clive (1988). "Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing". *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 113, n.º 1, pp. 97-128.

BROWN, Clive (1993). "Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music". *Early Music*, vol. 21, n.º 4, p. 593-597 + 599-610.

BROWN, Clive (2001). "Ligaduras y articulación durante el Clasicismo y el Romanticismo (1750-1900)". *Quodlibet: revista de especialización musical*, n.º 21, p. 27-60. Traducción de Juan Carlos Lores de "Slurs and Articulation", perteneciente a *Classical and Romantic Performance 1750-1900*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1999. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/36348>.

BROWN, Clive (2007). "Golpes de Arco" (1750-1900). *Quodlibet: revista de especialización musical*, n.º 38, p. 3-26. Traducción de Sara Moneo Elejabarrieta de "Slurs and Articulation", perteneciente a *Classical and Romantic Performance 1750-*

1900. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1999. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/45047>

CAMPAGNOLI, Bartolomeo (s. f.). *Nuovo Metodo della Meccanica Progressiva per Suonare il Violino*. Florencia: Ricordi. (Edición bilingüe sobre el original de 1797)

CORRETTE, Michel (1738). *L'École d'Orphée*. París: Autor, Mme. Boivin, Le Clerc.

CORRETTE, Michel (1782). *L'Art de se perfectionner sur le violon*. París: Castagnery.

Diccionario en línea Pons (n.d.). Staccato. Consultado en: <https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/italiano-espa%C3%B1ol/staccato>

Diccionario en línea Pons (n.d.). Détacher. Consultado en: <https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/franc%C3%A9s-espa%C3%B1ol/d%C3%A9tacher>

FRIEDHOFF, Paul. (1995). "Staccato. Una reclasificación de golpes de arco tradicionales". *Quodlibet: revista de especialización musical*, n.º 2, p. 97-108. Traducción de: Ángela Bello. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/22161>

GATES, Willis (1969). "Mozart's Articulation Signs: A Dilemma for Editors". *American Music Teacher*, vol. 19, n.º 1, p. 20-23.

GEMINIANI, Francesco (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. Londres: Edición del autor.

GEMINIANI, Francesco (1751). *The Art of Playing on the Violin*. Londres: Edición del autor.

HILLER, Johann Adam (s. f.). *Anweisung zum Violinspielen*. Leipzig: Breitkopf.

KENNEDY, Michael (1994). Détaché. En *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 0-19-869162-9

KENNEDY, Michael (1994). Staccato. En *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 0-19-869162-9

L'ABBÉ LE FILS (1772). *Principles du violon*. París: Des Lauriers.

LABADENS, J. (1772). *Nouvelle Méthode pour Apprendre à Jouer du violon*. París y Toulouse: Edición del autor.

LABADENS, J. (1790). *Nouvelle Méthode pour Apprendre à Jouer du violon*. París: De Roullède.

LAROUSSE (2007). Détaché. En *Gran diccionario Español-Francés y Francés-Español (nueva edición revisada y ampliada)*.

LESCAT, Philippe; SAINT-ARROMAN, Jean (2003). *Série I. France 1600-1800*. Courlay: Éditions J. M. Fuzeau. (Colección *Méthodes et Traités 11*, dirigida por Jean Saint-Arroman).

LÖHLEIN, George Simon (1774). *Anweisung zum Violinspielen*. Leipzig y Züllichau: F. Frommann.

MIES, Paul (1958). "Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart". *Die Musikforschung*, vol. 4, p. 428-455.

MOCCIA, Alejandro (2002). *Série IV. Italie 1600-1800*. Courlay: Éditions J. M. Fuzeau. (Colección *Méthodes et Traités 13*, dirigida por Jean Saint-Arroman).

MOZART, Leopold (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo: J. J. Lotter.

MOZART, Wolfgang Amadeus (1775). *Concerto di violino K. 219 (n.º 5)*. Manuscrito del autor. Disponible en: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP292795-PMLP03126-Mozart - Concerto di Violino -k219-.pdf>

MOZART, Wolfgang Amadeus (1781). *Sonata (in G) K. 379/373a*. Manuscrito del autor. Disponible en: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/17/IMSLP292798-PMLP03437-Mozart - Sonata -K379-.pdf>

MOZART, Wolfgang Amadeus; STANDLER, Maximilian (1782). *Sonata (in C) K. 403/385c*. Manuscrito del/de los autor/es. Disponible en: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cf/IMSLP563181-PMLP3445-Mozart - Violin Sonata in C major, K.403 -autograph-.pdf>

MOZART, Wolfgang Amadeus (1965). *Sonate in G K. 379/373a (Urtext)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Disponible en: <https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/3/3b/IMSLP468310-PMLP3437-Mozart, Wolfgang Amadeus-NMA 08 23 2 01 KV 379 scan.pdf>

MOZART, Wolfgang Amadeus; STANDLER, Maximilian (1965). *Sonate in C K. 403/385 (Urtext)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Disponible en:

<https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/8/82/IMSLP468341-PMLP3445-Mozart, Wolfgang Amadeus-NMA 08 23 2 13 KV 403 vln scan.pdf>

MOZART, Wolfgang Amadeus (1983). *4. Konzert in D K. 218 (Urtext)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Disponible en: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/44/IMSLP515102-PMLP3125-Mozart, Wolfgang Amadeus-NMA 05 14 1 04 KV 218 scan.pdf>

MOZART, Wolfgang Amadeus (1983). *5. Konzert in A K. 219 (Urtext)*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Disponible en: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3c/IMSLP515104-PMLP3126-Mozart, Wolfgang Amadeus-NMA 05 14 1 05 KV 219 scan.pdf>

NEUMANN, Frederick (1993). "Dots and Strokes in Mozart". *Early Music*, Vol. 21, No. 3, French Baroque II, pp. 429- 435.

*Principles pour apprendre facilement à jouer du Violon* (s. f.). París: Imbault.

QUANTZ, Johann Joachim (2016). *Ensayo de un Método para Tocar la Flauta Travesera*. (Traducción de Alfonso Sebastián Alegre). Madrid: Dairea Ediciones. (Trabajo original publicado en 1752). ISBN: 978-84-944035-0-7.

RAMPE, Siegbert; SACKMANN, Dominik (2007). *Série VII. Allemagne-Autriche 1600-1860. Violon*. Courlay: Éditions J. M. Fuzeau. (Colección *Méthodes et Traités*, dirigida por Jean Saint-Arroman).

Real Academia Española. (2021). Articulación. En *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. Consultado en: <https://dle.rae.es/articulaci%C3%B3n>

REICHARDT, Johann Friederich (1776). *Über die Pflichten des Ripien-Violonisten*. Leipzig: G. J. Decker.

RIGGS, Robert (1997). "Mozart's Notation of Staccato Articulation: A New Appraisal". *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 2, pp. 230-277.

ROSENBLUM, Sandra. P. (1988). *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. ISBN: 0-253-34314-3.

SALLES, Mariana. (1998). *Arcadas e Golpes de Arco, basado en Carl Flesch (1873-1944), Ivan Galamian (1903-1981) y Marcos Salles (1885-1965)*. Resumen de Carlos Augusto Vieira traducido por Antonio Portela Rodríguez. Disponible en: <https://studylib.es/doc/5015767/golpes-de-arco-golpes-de-arco>

SIGNORETTI, Pietro (1777). *Méthode Contenant*. La Haya: Hermanos Williams.

TARADE, Théodore-Jean (1774). *Traite du violon*. París: Girard.

TARTINI, Giuseppe (s. f.). *Regole per ben suonare il Violino*. Manuscrito de su alumno Giovanni Francesco Nicolai.

TARTINI, Giuseppe y DENIS, Pierre (1770). *Traité des agréments de la musique*. Paris: Pierre Denis.

TESSARINI, Carlo (1741). *Gramatica di Musica*. Roma: Editor desconocido.

ZANICHELLI; VOX (2005). Picchettato. En *Diccionario Español-Italiano; Spagnolo-Italiano ('Maggiore')*.

ZANICHELLI; VOX (2005). Staccato. En *Diccionario Español-Italiano; Spagnolo-Italiano ('Maggiore')*.



# Anexos

## Entrevista a Manuel Hernández-Silva, 9 de marzo de 2022.

**Gustavo Abela:** Buenos días maestro, muchas gracias por aceptar esta charla para mi trabajo final de grado, el cual ya sabe que versará sobre la cuestión del *staccato* en Mozart.

**Manuel Hernández-Silva:** El placer es mío, un gusto.

**G. A.:** He preparado una serie de preguntas y ejemplos del quinto concierto de violín para intentar ilustrar este debate. Como sabe, la visión que impera en cuanto a la notación del *staccato* de Mozart es la dualista, o sea, que tenía dos signos de *staccato*. Sin embargo, debido a la inconsistencia y a la confusión que provoca en muchas ocasiones, en la segunda mitad del siglo XX varios autores expusieron teorías de que quizás solamente usaba uno. ¿Qué opina usted al respecto?

**M. H. S.:** En mi opinión, no puede haber la más mínima duda de que Mozart tenía dos signos de *staccato*, punto y *keil*<sup>27</sup>. observando los facsímiles. Además, se sitúa en un contexto donde gracias sobre todo a la escuela de Mannheim se van incorporando signos a la práctica y escritura musical. Ya sabe, Mannheim, donde un grupo de músicos que se reunían a tocar -incluso algún crítico de la época decía que eran los verdaderos generales, porque tocaban de una forma que impresionaba- destacaba por cómo hacían *crescendos*, cómo hacían *decrescendos*, cómo hacían efectos orquestales... Todo eso surge allí. ¿Cómo surge? Pues en ensayos con el señor Stamitz y Cristian Cannabich - bromea con el apellido- decidían qué iban a hacer en tal sitio, todos juntos, y para ponerse de acuerdo crearon (o asentaron) muchos de esos signos.

Cuando él (Mozart) ya logra emanciparse en 1781, después de su última visita en Munich, él llega a Viena y trae consigo esa escuela, aparte de por supuesto las ideas de su padre. Uno de los grandes tratados de la época era, aparte de la *Escuela de Violín* de

---

<sup>27</sup> *Keil* (con plural *keile*) es el nombre con el que se conoce al signo de *staccato* consistente en un trazo vertical (el hasta ahora mencionado como *stroke*). Su traducción sería la de “cuña”, uno de los nombres que se le da en castellano a dicho trazo vertical.

Leopold –donde no se habla específicamente sobre el *keil*–, era el libro de C. P. E. Bach, su *Escuela de Piano*, donde sí se explica. No hay que olvidar que Beethoven años más tarde escribe amargamente para que le cambien un punto por un *keil* en la séptima sinfonía, lo cual significaba que esto tenía una importancia primordial para él, y en el caso de Mozart, le voy a buscar un ejemplo de *La Flauta Mágica*.

En el dueto de Papageno y Papagena la idea es que los protagonistas están, digamos, tartamudeando. En *La Flauta Mágica* se puede ver cuándo Mozart pone puntos y cuándo *keile*, y cuál es el temperamento en cada uno de ellos. Todo el rato que tartamudean, Mozart escribe *keile* tanto para ellos como para la orquesta. El dueto ocurre después de toda una obra en la que Papageno ha intentado estar con Papagena, y de ahí el asombro de Papageno en forma de tartamudeo. Tiene que ser *staccatissimo* (lo ilustra con la sílaba “pa” y tapándose la boca). En la escuela en la que yo me formé, que parte de Carl Maria von Weber en adelante, es el punto el que se considera que reduce el valor de una nota a su mitad, y es el *keil* el que quitaría tres cuartas partes. En la música de Wolfgang Amadeus Mozart hay también una fuerza semántica que cobra gran importancia, dónde está y qué significa. El contexto de la pieza y del pasaje es sumamente importante. Los conciertos de violín tampoco pueden ser divorciados de las óperas, Mozart era ante todo un compositor de óperas.

**G. A.:** Voy a empezar, con la primera de las tres capturas que he preparado, la cual me parece la más curiosa. Son dos compases seguidos del primer movimiento (81 y 82), uno con *keile* y el siguiente con puntos. Bärenreiter no recoge esta diferencia. Es cierto, que en la reexposición siempre aparecen *keile*, y desde la editorial se acogieron a eso, entiendo, para poner siempre *keile*. De todas formas, me parecen unos puntos tan cuidadosamente hechos, que me cuesta pensar que no fueran voluntarios.

**M. H. S.:** Mire, hay pruebas casi científicas de que Mozart, por ejemplo, en algunas de sus sinfonías, escribía las reexposiciones de memoria, y de ahí surgen algunas diferencias de articulación. Ahí somos los intérpretes los que tenemos la decisión interpretativa, si igualamos o no igualamos los pasajes. Luego, hay otra reflexión. ¿Qué habría tenido que hacer un compositor si quería marcar realmente una diferencia de este tipo, un guiño casi, para marcar una diferencia tan sutil de articulación? (Deja caer



que seguramente no habría hecho nada para dejarlo más claro). En el ejemplo que me muestra, al tener la reexposición los dos *keile*, ahí tenemos un argumento para hacerlo siempre así, igualando.

**G. A.:** En este caso, de todas formas, no estamos hablando de escribir de memoria un pasaje varias páginas más adelante, sino que son dos compases seguidos. Tiene lo que acaba de escribir extremadamente cerca, tanto espacial como temporalmente. A mí sí me cuesta pensar que fue un descuido.

**M. H. S.:** Estoy absolutamente de acuerdo con usted. De hecho, también es posible que al escribir la reexposición no se acordara que había marcado esta diferencia en la exposición. Además de que esta diferencia de articulación es ya por sí muy bonita y expresiva. (El maestro canta siempre las corcheas con *keile* más cortas y acentuadas que las que tienen puntos).

*Tras un breve inciso comentando “crímenes” de varias orquestas al respecto de las ligaduras, pese a la precisión de Mozart escribiéndolas, volvemos al tema del staccato.*

**G. A.:** En el tratado de Leopold Mozart, este habla de que en un compás completo de *keile*, todas las notas deberían ser acentuadas (pág. 45). Para usted, ¿son todas igualmente acentuadas, o mantendría al mismo tiempo la jerarquía de compás y la acentuación del mismo?

**M. H. S.:** Yo ahí creo que se deben diferenciar dos cuestiones, los signos y la acentuación natural de la microestructura rítmica. Yo hice mi trabajo final en Viena sobre esto, texto y música. Usaba por ejemplo la palabra “casa”, un fonema compuesto por cuatro letras o monemas. Cuando yo analizo la palabra “casa”, digo que está formada por dos vocales que son la misma (“a”) y dos consonantes que sí difieren. Aún así, ni siquiera las mismas vocales “a” son iguales. Sin embargo, cuando yo incluyo cada monema dentro del contexto y de la estructura morfológica y pronuncio la palabra “casa”, usted ya rápidamente construye y entiende qué es “casa”. El problema en música es el mismo, una negra no es igual a negra, igual que una “a” no es siempre la misma “a”. En la palabra “casa”, una “a” forma parte de la sílaba tónica y otra de la átona. Aquí empiezan muchas

veces nuestros problemas como músicos. Incluso con *keile*, dos corcheas con ese signo no son iguales. Son igualmente cortas, pero su dicción es totalmente distinta.

**G. A.:** También le mandé como foto este caso (compás 58 del primer movimiento), en el cual la variedad de signos, por llamarla de alguna forma, se da en un mismo compás, entre distintos instrumentos...

**M. H. S.:** En este caso, no hay ninguna duda de que todo el acompañamiento debe ser igual, por lo que o todos deberían tener puntos o todos deberían tener *keile*.

**G. A.:** Usted en este caso, ¿qué pensaría entonces? ¿Que fue un descuido de Mozart?

**M. H. S.:** Sí, bueno, también los primeros puntos de ese ejemplo están como muy alejados de las notas...

**G. A.:** Además uno puede pensar, que un acompañamiento de corcheas en un tempo rápido no va a variar mucho dependiendo de si tiene *keile* o puntos, por lo que Mozart en estos casos no estaba muy atento al signo de staccato.

**M. H. S.:** Por supuesto, además piense usted que esta es música de trazo rápido, son obras compuestas con rapidez, no son obras expuestas a un proceso creativo muy largo. El Concierto n.º 1 lo hace en su vuelta de un viaje a Italia, donde había visto a varios violinistas italianos. De todas formas, lo importante aquí haciendo estas clasificaciones, es mantenerse consecuente con las clasificaciones que uno hace, al menos en toda la pieza. Con este caso pasa un poco lo mismo, si en todo momento aparecen *keile* y en uno se tienen dudas, inclínese mejor a pensar que siguen siendo *keile*. De todas formas, nadie ni nada le podrá refutar o nos podrá refutar lo que decidamos, salvo que el propio Mozart venga y reconozca que se “le fue la pinza” con un trazo.

**G. A.:** Como sabe, una de las teorías que surgió acerca de este tema es que el signo de *staccato* resultante dependía exclusivamente de la forma de escribir de Mozart. Por ejemplo, con una serie de notas era más probable que salieran puntos, y con notas separadas, *keile*; por razones casi mecánicas. Claro, yo estuve pensando si un argumento en la misma línea podría justificar justo lo contrario, que Mozart sí que escribía con dos signos de *staccato* diferentes. En este ejemplo (compás 76 del primer movimiento), donde la segunda célula tiene puntos claros y las demás tienen una especie de líneas

alargadas, es donde yo digo que una cierta horizontalidad del signo podría significar que eran puntos y no *keile*.

**M. H. S.:** Sí, sí, tiene toda la pinta. Ya sabe usted que en esta época no existía la raya horizontal. Absolutamente de acuerdo en este ejemplo, así debe ser.

**G. A.:** Retomando lo que comentó de tener siempre en cuenta el contexto de la pieza para interpretar los puntos o *keile*, me gustaría retroceder al *Adagio* del comienzo de la parte solista. Las dos notas con *keile* que tengo rodeadas (compases 41 y 43), también apoyado por la lectura de distintos tratados que he realizado, creo que no tendrían que significar ya de por sí *staccato*, sino simplemente “separación” respecto a las notas de la ligadura, o dicho de otra forma, que las notas a las que acompañan no se deben incluir en las ligaduras posteriores.

**M. H. S.:** Totalmente. Además, fíjese en la belleza de la diferencia entre la primera anacrusa, con una nota con *keile* y dos notas ligadas; y la segunda con las tres notas efectivamente ligadas. Muchas veces no reparamos en pensar todo lo que supone cada mínimo gesto de anotación, cuando si no le hubiera interesado tanta precisión, se habría ahorrado muchos. Aquí, poner un silencio de semicorchea con puntillo, una fusa con un *keil*, y dos semicorcheas, unidas estas dos por una ligadura.

**G. A.:** Estamos de acuerdo. Reducir el valor de esa nota a la mitad o a una cuarta parte de su valor no tendría mucho sentido.

**M. H. S.:** Por supuesto, es más, yo siempre he creído, muy inspirado en mi maestro, en que el *keil* muchas veces indica darle “profundidad” a una nota. Creo que algo así llegó a escribir incluso Harnoncourt. Fíjese esa nota, ese “mi” de la tercera anacrusa del violín solista, una nota con cuarto dedo, muy expresiva, y con *keil*. Estará de acuerdo usted en que hay que tener una grandísima técnica para darle a ese cuarto dedo toda esa profundidad que pide el *keile*, y también el propio pasaje.

**G. A.:** Completamente. Por hacer un mínimo resumen de los casos que hemos hablado, cuando los *keile* y los puntos expresan *staccato*, sí que parece que los *keile* acortan más las notas; pero al mismo tiempo hay casos donde los *keile* pueden significar separación, intención, profundidad...

**M. H. S.:** Sí, además usted se puede apoyar en autores del siguiente siglo. El propio Beethoven, que saca su escritura de la escuela *mozartiana*, pese a que parezca que queramos ver a los compositores metidos, cada uno por separado, en una vitrina, como si no hubiesen interactuado. Es más, Beethoven acaba escribiendo muchas anotaciones, incluso de fraseo, que remiten a cómo se tocaba la música de Mozart. De alguna manera, está indicando “señores, que continúa siendo el mismo uso y tradición”.

**G. A.:** Por último, aunque debo reconocer que no he encontrado ninguna fuente que apoye lo que voy a exponerle ahora, es que he escuchado más de una vez que los puntos en Mozart significan siempre “separación”. Sin embargo, volviendo, por ejemplo, al primer caso que le mostré (compás 82), ahí aparecen puntos con notas intercaladas con silencios, lo cual es un poco contradictorio...

**M. H. S.:** Totalmente, para qué van a indicar separación si ya están separadas por silencios... Aquí hay una cuestión, descrita por ejemplo por Agricola, que es que en Mozart las notas que no llevan ligaduras son separadas. Esto puede parecer una tontería decirlo, pero es una verdad incontestable. Por lo tanto, como poco los puntos significarán “más separadas de lo normal”. Incluso no sé si habla de que, con los *keile*, serán más destacadas que lo normal, no más separadas.

**G. A.:** También profesores que defendían esta teoría (que los puntos significaban “separación”) me decían que era para dejar claro que no se podían ligar una serie de notas, a menudo rápidas. Y yo, sinceramente, como intérprete, tampoco creo que cuando Mozart no indica puntos se deban ligar esas notas. Primero, porque en la mayor parte de casos es bastante difícil, y segundo, porque muchas otras veces sí que anota ligaduras.

**M. H. S.:** De hecho, yo creo que esa argumentación (la de los profesores) no está bien formulada por una razón muy sencilla. Le voy a poner como ejemplo el comienzo de la Sinfonía *París*, donde tras las notas largas hay una escala ascendente rápida, cuyas notas no tienen ni puntos ni *keile*, ni tampoco ligaduras. Hay quien dice que como es una *tirata* (una escala ascendente), es obvio que deben notas ligadas. Lo defiende hasta Harnoncourt. Mozart no escribe una ligadura.

**G. A.:** ¿Usted estaría de acuerdo con eso?

**M. H. S.:** No, porque en muchos casos Mozart sí escribe esas ligaduras. Vuelvo a la reflexión que ya le comenté. ¿Qué tendría que haber escrito Mozart si hubiera querido notas separadas? ¿Puntos? No creo. Es más, al *tempo* que es, esas notas son tan rápidas que los puntos o los *keile* ni se notarían. Disiento totalmente de los que opinan que hay que ligar células como esa.

*Agradezco al maestro Manuel Hernández-Silva los minutos que me ha dedicado y charlamos brevemente a modo de conclusión del devenir del final de curso.*