

TRADUCCIÓN INTEGRAL Y COMENTARIOS SOBRE LA CARTA DEL VIOLINISTA GIUSEPPE TARTINI A LA SEÑORA MAGDALENA LOMBARDINI

Javier CLAUDIO PORTALES

El texto original de la carta de Tartini, escrito en italiano, fue conocido ya en 1770, en Venecia, dentro de la publicación "Europa Litteraria" con el título de "Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini, inserviente ad una importante Lezione per i Suonatori di violino". También ha llegado hasta nuestros días, traducciones en francés¹, inglés² y alemán³.

Para la elaboración del presente texto, que es inédito en castellano, se han escogido como fuentes las primeras traducciones en italiano y francés que corresponden a los años 1770 y 1773, respectivamente.

Laura Maddalena Lombardini nació en Venecia en 1740 y murió en Londres a principios del siglo XIX. Fue, además de violinista, cantante, clavicembalista y compositora.

Tuvo, entre otros maestros, a Tartini, que le dedicó clases "per carità" en sus frecuentes estancias en Venecia. Recordemos que, por su procedencia humilde, Laura recibió enseñanzas en el "Horfanato de los Mendigos" de su ciudad.

Esposó en 1767 con el también violinista, maestro de capilla Lodovico Sirmen, que nació en Ravenna 1735.

Juntos emprendieron diversas tournés por varias ciudades europeas con importante éxito.

Tras separarse de su marido, se establece en Dresde, París y por último en Londres, donde vive con su hija. Allí continuó con su actividad

¹ Publicada en "Journal de Musique, París, 1773.

² Publicada en Londres, 1771.

³ Publicada en "Lebensbeschreibungen berühmter Musilgehrten und Tonkünstler neuerer Zeit" por Johann Adamm Hiller, Leipzig, 1784.

como cantante y violinista, publicando además diversa música instrumental.

Algunos detalles de su vida fueron recogidos en un trabajo titulado "Music and Letter", vol. 14, fechado en el año 1933 y escrito por una violinista y musicóloga inglesa llamada Marion Scott.

A continuación se presenta íntegra la traducción de esta famosa carta pedagógica, escrita por el violinista italiano Giuseppe Tartini.

A mi estimadísima Sra Magdalena

Padua, 5 de Marzo de 1760.

Pon fin, gracias a Dios, me he liberado de las ocupaciones aburridas que me han impedido hasta ahora cumplir mi promesa. Ello me ha tenido con el corazón en un puño y afligido por la falta de tiempo.

Comienzo pues, a lo que voy a exponer, y si hubiera algo que usted no entendiera, escribidme para preguntarme todo lo que no pudiera entender.

En general, el principal fin de vuestro estudio y que debéis trabajar es el arco, en él es necesario que usted sienta maestría.

El primer objeto de estudio debe ser el apoyar el arco sobre la cuerda con tanta ligereza que el comienzo del sonido que usted produzca sea como un soplo y no como una sacudida: eso se consigue con ligereza en la muñeca, continuando seguidamente con el golpe de arco reforzando el sonido tanto como se quiera, porque, cuando se ha comenzado a apoyar ligeramente no hay peligro de aspereza o crudeza.

Asegúrese usted de esta forma, de apoyar el arco en toda situación ligeramente en cualquier lugar del arco, ya sea en el centro o en los extremos, tanto arco arriba como arco abajo.

Para no fatigarse, debe comenzar estos sonidos a mitad de voz sobre una cuerda al aire, la segunda, por ejemplo, que es La. Comenzad muy dulce y haced que vuestro sonido aumente poco a poco hasta que sea muy fuerte. Haced este ejercicio tanto arco arriba como arco abajo.

Emplead este estudio al menos una hora por día, pero con paradas, un poco por la mañana, un poco por la tarde. Recuerde bien, este es el estudio más importante y más difícil de todos.

Cuando esté cansada de esto, usted deberá hacer los sonidos que comienzan muy dulce, se tornan muy fuertes y vuelven a ser dulces en el

mismo golpe de arco. Después de esto usted tendrá entonces la mejor manera de apoyar el arco sobre la cuerda y podrá hacer con su arco todo lo que usted quiera.

Para adquirir esta ligereza de muñeca, de la que viene la velocidad del arco, será necesario tocar todos los días algunas fugas de Corelli en semicorcheas. Hay tres de estas fugas para violín solo en su quinta obra. La primera está en la primera sonata en Re.

Se debe tocar cada vez más rápido hasta que usted sea capaz de hacerlo con gran rapidez. Pero, es necesario advertiros dos cosas. La primera, de tocar con el arco destacado, o sea, perlar cada nota, que exista un vacío entre una nota y la otra.

Están escritas del siguiente modo:



Deben sonar como si fueran escritas:



La segunda, de tocar esto primeramente a la punta, y después, cuando usted esté segura de hacerlo bien de esta manera, comenzando desde esta parte del arco hacia la mitad. Cuando esté segura de esta nueva situación del arco, estudie entonces incluso sobre la mitad. Observando en cada uno de estos ejercicios, de comenzar las fugas tanto en arco arriba como en arco abajo. Guardaros de habituaros a comenzar siempre en arco abajo.

Para adquirir esta ligereza de arco, es muy bueno saltar sobre una cuerda y ejecutar las fugas en semicorcheas de esta manera:



Usted podrá hacer así a voluntad lo que usted quiera, en todos los tonos. Esto es verdaderamente útil y necesario.

Respecto a la mano del mango, una cosa le recomiendo de estudiar, ella sobrepasa a las demás, esta es:

Coged una partitura para violín, ya sea violín primero o segundo, un concierto, una misa o un motete, todo es bueno: colocar la mano, no en el lugar ordinario, sino en una posición intermedia, es decir, con el primer dedo sobre el Sol de la primera cuerda. Teniendo la mano sobre esta posición tocad toda vuestra parte sin cambiar nunca la mano de este lugar, a menos que tengáis que tocar el La sobre la cuarta cuerda o el Re sobre la primera, pero después volved la mano a su lugar primitivo, nunca a la posición natural (primera posición-nota del traductor).

Ejercitad esto hasta estar segura de poder tocar así todo lo que se os presente a primera vista.

Después de esto pasad a la posición entera (tercera posición- nota del traductor); cambiad haciendo el La con el primer dedo sobre la primera cuerda; haced con este segundo cambio de posición absolutamente el mismo estudio que usted a hecho con el primer cambio.

Cuando obtenga la seguridad en ésta, pase al tercer cambio haciendo el Si sobre la primera cuerda, practicando con maestría como en las otras.

Después de estar asegurada, haced otro tanto con el cuarto cambio, realizándolo con el primer dedo sobre el Do de la primera cuerda.

Cuando usted se familiarice con esta escala de cambios de posición usted puede decir que el mango es suyo.

Este estudio es muy necesario, yo os lo recomiendo.

Paso a la tercera parte, que son los trinos.

Es necesario hacerlos lentos, moderados y rápidos, o sea, que sean batidos primeramente con lentitud, después más rápidamente y para acabar con la rapidez más grande. Se tiene necesidad de esta variedad en la práctica, porque no es bueno creer que los mismos trinos que convienen a un trozo lento, sean propios a otro rápido.

Para hacer estos dos estudios en un mismo trabajo, comenzad por una cuerda al aire, ya sea la segunda o la primera, un golpe de arco sostenido como a media voz y poco a poco, comenzando por Adagio, incrementarlo hasta el presto como se ve en el ejemplo.



Este ejemplo no se debe tomar con todo el rigor, comenzando por semicorcheas, luego fusas y por último semifusas, sino como si existieran notas intermedias entre cada uno de los valores.

Haced este ejercicio con asiduidad y con atención, primero sobre una cuerda al aire, cuando usted lo haga bien, usted podrá hacerlo entre el segundo y tercer dedo e incluso el cuarto, que demanda un ejercicio particular por ser el más pequeño de sus hermanos.

Esto es lo que os propongo estudiar por la presente, es demasiado si usted pone atención a ello.

Usted me responderá si ha comprendido todo lo que os he propuesto aquí, rogándoos enviar mis respetos a la señora Priora, a la señora Teresa, a Clara y a todos los que me admiran.

Giuseppe Tartini.

Es muy curioso cómo Tartini prioriza el comienzo de toda enseñanza desde el dominio del arco. Conocemos su interés por ello con ejemplos como su obra "El arte del arco", en la que realiza 50 variaciones sobre una Gavota de Corelli.

Un buen sonido, sin asperezas, es para Tartini, materia prioritaria. Según el texto, la sonoridad debe comenzar "desde la nada", o sea, que se debe parecer al ataque natural de un instrumento de viento.

De lo que se trata, en resumen, es de adiestrar al instrumentista para que trabaje las dinámicas forte y piano con gradaciones dinámicas. Estos ejercicios de notas "tenidas" como se le conoce en nuestros días, anuncian la proximidad al arte y estilo de Mannheim del italiano.

Es manifiesta, en la pedagogía de Tartini, la progresividad y la variedad en el estudio, cosa rara para los violinistas de su época e incluso del siglo posterior. Basta echar una mirada a cualquier método escrito antes del s.XX, para darnos cuenta de ello.

Tartini ya sabía que el cansancio es un factor determinante para acumular tensión, la prueba la encontramos en párrafos como los siguientes: "Para no fatigarse...", "emplead este estudio...pero con paradas", "...cuando esté cansada de esto usted deberá...". Incluso recomienda, para soltar de tensión la muñeca, realizar progresivamente, de lento a rápido, piezas con notas breves. Con esta indicación, Tartini identifica a la muñeca como el lugar del brazo que debe hacerse trabajar para mover el arco con econo-

mía de movimientos, o sea, nos enseña a utilizar las articulaciones que necesitan menos energía para emplearlas en los movimientos rápidos. Este aspecto es de vital importancia en la técnica de violín.

El objetivo es dominar la muñeca y, como consecuencia de ello, el sonido con sus dinámicas y las arcadas correspondientes. En ningún momento comenta Tartini nada relacionado con el peso del brazo derecho y su relación con el sonido. Es más, la responsabilidad del mecanismo del peso del brazo y sus planos lo traslada el italiano a la muñeca. La explicación se debe a que aún no estaba evolucionada esta técnica que llegó en el s.XX. Hasta entonces se consideraba norma que el codo derecho estuviera junto o próximo al cuerpo del violinista.

Sabemos que el violinista CH. Dancla hacía estudiar en el s.XIX a sus alumnos con un libro debajo del brazo derecho, para que no elevaran el codo. Otros contemporáneos, como el italiano B. Campagnoli, anudaban un cordón que unía el codo derecho al chaleco, con el mismo fin.

Apreciaremos que Tartini comienza el estudio del mecanismo del arco desde la punta hasta el talón. Sin embargo, la mayoría de los golpes de arco y las arcadas sobre este lugar se desarrollarán a partir del arco de Tourte (1747-1835), o sea, cuando la vara se hace más pesada. En estas primeras décadas del s.XIX, los compositores escriben obras con fraseos más largos y cantables que necesitan de más sostén para el sonido. Los instrumentistas, como consecuencia de ello, sienten la necesidad de producir mayor volumen sonoro para llenar las cada vez mayores salas de concierto.

Durante muchas décadas del siglo XX se produce una tendencia por asumir todos los golpes de arco del barroco "a la cuerda". Esta moda alteró su curso en la última década del siglo XX, con la proliferación de grupos de música antigua que interpretaban con instrumentos originales. Se hicieron entonces tradicionales y accesibles a la vista y al oído una serie de arcadas que salían de la cuerda -por el escaso peso del arco original- y que daban más vivacidad a un barroco un poco gris, que realizaba todos los golpes de arco sobre la punta del mismo.

En la interpretación, tiene mucho peso específico la tradición. Pocos son los que se han salido del cómodo camino que engloba toda una serie de estándares amalgamados durante años.

De entre los violinistas que han aportado novedades a la interpretación del barroco es importante resaltar a Nigel Kennedy.

Sobre este violinista es interesante exponer una anécdota que lo indentifica como "rompemoldes":

Ya conocemos de él sus saltos en el escenario, sus ademanes, sus estrafalarios trajes, ... y también sus creativas interpretaciones. Pues bien, en un concierto realizado en una ciudad inglesa cuyo equipo de fútbol rivalizaba continuamente con otro de una ciudad vecina y en plena interpretación, Nigel saca del bolsillo interior de su chaqueta un pañuelo grande para secarse el sudor. Al dejarlo caer aposta, el pañuelo se abre. Para sorpresa y estupefacto de los presentes, lo que parecía un pañuelo no era más que una bufanda con los colores y el escudo del equipo de fútbol rival.

Quien no conozca de Nigel Kennedy más que la lograda e imaginativa versión de las estaciones de Vivaldi, le recomendaría que escuchara el Concierto de Beethoven. En esta interpretación, cada sonido y cada silencio está pleno de música. Es todo un regalo para el oído y para el alma.

Volviendo a la carta de Tartini, observamos la recomendación de trabajar por posiciones enteras, desde la primera hasta la cuarta.

Sabemos que durante el barroco no se utilizaba en demasía el cambio de posición. Consistía éste en un recurso técnico que se empleaba casi exclusivamente para acceder a notas distantes. O sea, que no se tenían en cuenta una serie de preceptos como en la actualidad en cuanto a la digitación.

La tesitura exclusivamente mandaba sobre la digitación, a diferencia de nuestros días, donde la intención musical, el fraseo y el timbre hacen elegir una u otra combinación de los dedos sobre el mango.

Uno de los primeros casos donde aparece una intención clara por ligar la digitación a la calidad tímbrica es desarrollada por el violinista F. Geminiani en su "Art of Playing on the violin" (1740). Entre los interesantes temas tratados en este trabajo se encuentran el cambio de timbre para la misma nota en diferentes cuerdas y diferentes digitaciones para un mismo pasaje, entre otras. Recordemos que Geminiani nació en Italia pero desplegó toda su carrera desde Londres.

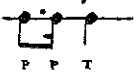
Los franceses, por su parte, utilizaron un recurso para evitar las líneas adicionales sobre el pentagrama, cuando la tesitura del violín ascendía por el "cantino" o prima mediante los cambios de posición. Se trataba de escribir la música en clave de Sol en primera línea, para evitar así las líneas adicionales sobre el pentagrama.

Ejemplo de lo anteriormente comentado lo encontramos en el método de violín "L'école d'Orphée" de Michel Corrette publicado en París en 1738.

8. Les Croches et les Doubles-croches se joient du bout de l'archet. H. J. Tous ces mouvements doivent partir du poignet, Car ceux qui tiennent toujours le bras roide ne joient jamais bien de cet instrument.

Quand on pousse deux fois de suite il ne faut pas retirer le bras pour le second coup d'Archet.

Exemple. Voyez page 34 ou tous les coups d'Archet sont.



Expliquez

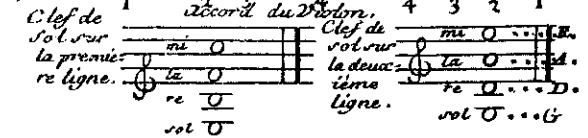
Chapitre III.

Contenant l'étendue du Violon.

Cet Instrument est composé de quatre cordes montées de quinte en quinte. Sçavoir mi, la, ré, sol, ou sol, ré, la, mi.

Clef de Sol sur la première re ligne.

Clef de Sol sur la deuxième re ligne.



4^e Corde appelée Bourdon.

3^e Corde.

2^e Corde.

1^{re} Corde appelée Chanterelle.

	mi	fa	sol	la	si	ut	re												
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	4
doigts	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	4
Coups d'archet	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T

4^e Corde

3^e Corde

2^e Corde

1^{re} Corde

Clef de sol sur la 2^e ligne.

	sol	la	si	ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut	re							
	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	4
doigts	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	4
Coups d'archet	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T

G. A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. D. E. F. G. A. B. C.

Les Etrangers se servent ordinairement de lettres Alphabetiques pour nomer les notes.

Página interior del Método de M. Corrette donde se aprecia la escritura "a la francesa" y "a la italiana".

(Nota: T-P corresponden a las iniciales de Tirer-Pusser, traducido "arco abajo", "arco arriba").

El último bloque en el que podemos desglosar la carta de Tartini trata sobre los trinos. Según algunos pedagogos del siglo XX, los violinistas que practican a menudo este recurso y lo dominan con maestría, tienen asumida gran parte de la técnica de la mano izquierda.

Tartini ya intuía algo de esto en el barroco, por eso lo incluye en la carta a la señora Lombardini.

En relación a este tema, Tartini ilustra de forma clara y concisa sobre la interpretación del trino de su época, que comenzaba normalmente⁴ por la nota superior y aumentaba en velocidad progresivamente.

Esta moda perduró hasta aproximadamente el último cuarto del siglo XVIII. A partir del compositor Hummel (1778-1837) se desecha esta interpretación antigua del trino en favor de la actual, que comienza la batida partiendo de la nota principal.

Un último detalle a tratar apunta sobre la ironía del italiano. Calidad destacable en personas inteligentes y con recursos imaginativos.

Cuando califica al dedo meñique como "menor de sus hermanos", no hace sino poner un toque de humor, una guinda, sobre el pastel que constituye esta interesante e ilustrativa carta, que ahora se presenta en castellano para estudio y análisis.



⁴ La norma de la época era comenzar el trino por la nota superior, con la excepción de que la inmediatamente anterior ya lo fuera. En ese caso, el trino comenzaba por la nota principal.