

LOS TRINOS EN MOZART

Paul Badura-Skoda

Existe una evidente y generalizada confusión en torno a la correcta ejecución de los trinos en la música de Mozart. Algunos ejecutantes los comienzan sistemáticamente por la nota superior, otros por la nota inferior, y hay aún otros que emplean ambos comienzos indistintamente. También existe gran diversidad de opinión en lo tocante a la duración, la velocidad, y la forma de terminar los trinos en Mozart. Tanta confusión viene ocasionada, al menos en parte, por una cierta ignorancia o una información errónea. Este estudio tiene por objetivo dar respuesta a estas cuestiones de un modo efectivo y satisfactorio tanto para la praxis interpretativa como para la ciencia histórico-musical.¹

Una de las principales razones de la confusión existente es la continua utilización del signo de trino por parte de Mozart, con un significado variable en función de su contexto (una confusión de consecuencias interpretativas nada desdeñables). Sin embargo, el hecho de que un solo signo de ornamentación pueda tener más de un significado –y viceversa, que distintos signos puedan significar lo mismo–, es parte incuestionable de la realidad de la música dieciochesca.² No son pocos los instrumentistas que se dejan llevar por la tradición del siglo XIX a este respecto, siglo en el que los ornamentos aparecen ya codificados de forma inequívoca. Tal vez por ello, más de uno se sorprenderá al saber, por ejemplo, que el signo (*tr*) puede tener en Mozart cinco significados diferentes:

- (1) trino largo con comienzo en la nota superior,
- (2) trino largo con comienzo en la nota principal,

1. Desde la publicación en 1957 de nuestro libro *Mozart Interpretation* (Eva y Paul Badura-Skoda; Viena, 1957. Traducción al inglés de Leo Black con el título *Interpreting Mozart at the Keyboard*; Londres, 1961. Reimpresión en N. York, 1986), he sostenido que la verdadera musicalidad (fundada en un sentido de la melodía, el ritmo, y la armonía) no está reñida, ni mucho menos, con un buen conocimiento histórico. Después de todo, los grandes maestros fueron admirados y conocidos por sus cualidades intrínsecamente musicales, que no por su idiosincrasia personal.

2. Esta cuestión fue tratada ya en mi artículo *On ornamentation in Haydn* (*Piano Quarterly* núm. 135; otoño de 1986, págs 38-48).

- (3) trino breve (en alemán *Pralltriller* o *Schneller*) que comienza con la nota principal,³
- (4) apoyatura breve superior,
- (5) grupeto que, invariablemente, comienza con la nota superior.

Es posible que el signo (*tr*) tenga otros significados, además de los que aquí se relacionan (por ejemplo, el de grupeto invertido).

Buena prueba de la ambigüedad del signo del trino la da un tratado de técnica pianística -que no llegó a publicarse- de Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), contemporáneo de Mozart.⁴ Según Albrechtsberger, el trino breve (*der kurze Triller*) “siempre se interpreta sin grupeto final” (*wird allezeit ohne Nachschlag gemacht*); véase ejemplo 1. Por otro lado, el trino largo (*der lange [Triller]*; ejemplo 2) “siempre se interpretará con un grupeto final, incluso aunque las dos notas no aparezcan escritas” (*wird alzeit mit dem Nachsschalp [gemacht], die zwei Noten mögen hernach geschrieben seyn oder nicht*).

J. G. Albrechtsberger, el trino corto

Ejemplo 1



J. G. Albrechtsberger, el trino largo

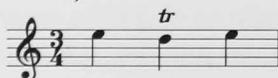
Ejemplo 2



El grupeto comienza con la nota superior (véase el ejemplo 3).⁵

J. G. Albrechtsberger,
el grupeto

a) escrito



b) se interpreta



Ejemplo 3

Albrechtsberger utiliza en este caso el signo (*tr*) para la ejecución como grupeto

3. Algún lector se preguntará sin duda por qué no hago mención del trino corto que comienza con la nota auxiliar superior (*Pralltriller*). Lamento no haber encontrado ejemplo alguno que pueda relacionarse con la música de Mozart (véase más abajo).

4. El manuscrito se halla en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, de Viena (Signatura VII 14372); lleva por título *Fundamento per il Clavicembalo di Giorgio Albrechtsberger, maestro di Capella in Wien*. Fue probablemente escrito antes que la obra *Anfangsgründe zur Klavierkunst* (1796), citado en nuestro libro *Interpreting Mozart* (pág. 110).

5. Sin embargo, en un manuscrito posterior (1796; *Gesellschaft der Musikfreunde*, signatura A 464, XIV 1952), Albrechtsberger distingue entre trinos con o sin grupeto final:

sin grupeto final



con grupeto final



Albrechtsberger hace mención de un cuarto tipo de ornamento (*der Tremolant*, una anticipación del trino sobre la nota principal) con el mismo signo (*tr*); este cuarto tipo no se da en las obras de Mozart.

Encontramos un ejemplo de Mozart, en el que el manuscrito revela el empleo equívale -no deliberado, desde luego- de dos signos distintos: la *Sonata para violín y piano en si bemol mayor K. 454* (véase el ejemplo 4).

Sonata para violín y piano en si bemol mayor K. 454, cc.34-35



Ejemplo 4

Es evidente que estamos ante un pequeño lapsus del compositor, atribuible a la fuerza de la costumbre (hay pasajes análogos en este movimiento en los que aparecen únicamente signos de grupeto).

De entre los múltiples tratados del siglo XVIII que se ocupan de la ornamentación, destaca, por su relación con la música de Mozart, la obra de Clementi *Pianoforte School* (Londres, 1801).⁶ Clementi nació sólo cuatro años antes que Mozart, y, como él, era una persona cosmopolita que viajaba continuamente. Clementi puede considerarse como representante de la cultura italianizante que influyó en ambos compositores. Clementi conoció a Mozart en Viena el 24 de diciembre de 1781, cuando los dos artistas tocaron para el emperador José II, e improvisaron en dos fortepianos.⁷ A pesar del tono de cierta hostilidad hacia Clementi que trasluce una de las cartas de Mozart, éste utilizó el tema de la *Sonata en si bemol mayor op. 24 n.º 5* de Clementi (que fue ejecutada en esta aparición ante el emperador) para la obertura de *Die Zauberflöte*. Años después, Clementi se manifestaría orgulloso de que Mozart hubiese utilizado su tema. Reproducimos la tabla de ornamentos (*Table of Ornaments*) en la figura 1.1, tabla que nos da valiosas pistas sobre la manera que tenía Mozart de ejecutar los trinos. Como ocurre en la mayoría de los tratados publicados más al norte de Italia, la forma más comúnmente practicada del trino largo comenzaba con la nota auxiliar superior. Parece lógico pensar que, como Clementi, Mozart comenzara los trinos ordinarios con un ligero apoyo sobre la nota superior. No obstante, hay algunas excepciones a esta regla. Examinaremos las distintas

6. Muzio Clementi, *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte* (Londres, 1801); edición facsímil con prólogo de Sandra Rosenblum (N. York, 1974).

7. Véase el libro de Otto Erich Deutsch *Mozart: die Dokumente Seines Lebens, Gesammelt und Erläutert* (Kassel y Leipzig, 1961); pág. 176.

* A pesar de la existencia en español de términos como "semitrino", "mordente superior", "mordente inferior", etc., optamos por la denominación genérica de "trino", salvo en algunos de los casos más específicos, con objeto de no confundir al lector. (N. del T.)

posibilidades en relación a la lista de la figura 1.

N.B. The **LOWEST** note of every sort of turn is **MOSTLY** a semitone:

asi Ex. 1^a asi

Ex. in double notes.

Shake.

Short shake beginning by the note itself.

Transient or passing shakes

Turned Shake.

Continued shake.

Prepared shake

The shake **LEATS** with the preceding note, explained:

N.B. The **GENERAL** mark for the shake is this *h* and composers trust **CHIEFLY** to the taste and judgment of the performer, whether it shall be long, short, transient, or turned.

The **BEAT**

The **LENGTH** of the **BEAT** is determined, like that of the other graces, by the circumstances of the passage.

N.B. When the note preceding the beat is an interval of a **SECOND**, let the beat adopt it, whether it be a semitone or a whole tone:

Ex:

But when the beat, is on the **FIRST** note of a passage; or, when it follows a note, whose interval is **GREATER** than a **SECOND**, it should be made with a **SEMITONE**; as the following examples will show.

Pero cuando el mordente se produce sobre la nota inicial de un pasaje, o sobre una nota que dista de la anterior más de una 2ª, debe hacerse con un intervalo de semitono, como se muestra en estos ejemplos.

N.B. La nota inferior de cada grupeto suele estar a distancia de semitono.

Ej.: en notas dobles

Trino ... interpretado así ... algunos autores lo escriben así

Trino breve que comienza por la nota principal *

Trinos de tránsito o de paso ... a veces expresado con notas pequeñas

Trino con grupeto ... interpretado así ... y a veces con el siguiente grupeto

Trino de prolongación ... trino con preparación

El trino ligado con la nota anterior:

N.B. el signo genérico para el trino es (tr); los compositores confiarán su ejecución, sobre todo, al buen gusto y al buen juicio del intérprete, ya se trate de un trino largo, breve, de paso, o con grupeto.

El mordente

La rapidez del mordente viene determinada por el pasaje que lo contextualiza, como ocurre en caso de las acciaccature.

N.B. cuando la nota que precede al mordente constituye con éste un intervalo de 2ª (tanto si el intervalo es mayor como menor), el mordente incluirá dicha nota.

*. A pesar de la existencia en español de términos como "semitrino", "mordente superior", "mordente inferior", etc., optamos por la denominación genérica de "trino" salvo en algunos de los casos más específicos, con objeto de no confundir al lector (N. del T.).

Figura 1. Tabla ornamental de Muzio Clementi, extraída de su *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte* (Londres, 1801; pág. 11).

TRINOS LARGOS QUE COMIENZAN CON LA NOTA AUXILIAR SUPERIOR

Trinos cadenciales ordinarios

Los trinos como los del ejemplo 5a deben ejecutarse con un número *ad libitum* de batidos (ejemplo 5b), aunque no de la manera mostrada por el ejemplo 5c.

Ejemplo 5

Concierto para piano en re menor K. 466.
Primer movimiento

a)

b) ejecución correcta

c) ejecución incorrecta

Trinos precedidos por la misma nota (véase también la pág. 34)

Ejemplo 6

Concierto para tres pianos en fa mayor K. 242. Primer movimiento (cc. 112-113)

a)

2º piano

b) ejecución

Ejemplo 7

Concierto para piano en mi bemol mayor K. 482. Primer movimiento (cc. 83-84)

Otra forma –igualmente fiel a las fuentes– de ejecutar estos trinos, consiste en atacar la nota auxiliar superior con suavidad y rápidamente antes de la parte métrica real (véase el ejemplo 8).

Ejemplo 8



Trino con *acciaccatura* de Frederick Neumann

Este tipo de ataque, que Frederick Neumann denomina con acierto “trino con *acciaccatura*”,⁸ fue ya descrito por J. J. Quantz en su tratado de flauta.⁹ Quantz recomendaba la ejecución suave de las apoyaturas al comienzo de frase y después de silencios, como también lo hacía Leopold Mozart en su tratado de violín.¹⁰ De hecho, hoy en día la mayoría de los violinistas las interpretan de esta manera (los pianistas tienen la posibilidad, bastante eficaz, de crear un inicio de trino bastante brillante pulsando simultáneamente las dos primeras notas, para luego proseguir con cualquiera de ellas; de esta forma no es necesario decantarse por la nota auxiliar superior o por la principal para el inicio del trino).

TRINOS LARGOS QUE COMIENZAN CON LA NOTA PRINCIPAL

Éstos se muestran en la tabla de Clementi.

Un trino largo debe comenzar con la nota principal si dicho trino viene precedido por la nota superior, dentro de un contexto *legato* como el del ejemplo 9a. Es probable que sólo a una persona con poca musicalidad se le ocurriera comenzar el trino con la nota superior en este caso (ejemplo 9b).

Ejemplo 9

Concierto para piano en do mayor K. 467.
Segundo movimiento (cc. 33-34)



ejecución poco musical



8. Frederick Neumann, *Ornamentation and Improvisation in Mozart* (Princeton, 1986); págs. 104, 110, 115-16, 118, 129-34.

9. Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Breslau, 1752, 1772, y 1789); facsímil de la tercera edición (Kassel, 1953), págs. 85-6.

10. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo, 1756), pág. 223: “No obstante, si un pasaje comienza con un trino, la apoyatura apenas se oye. Lo que verdaderamente se percibe es un cierto énfasis sobre el comienzo del trino.” (Wenn aber eine Passage mit einem Triller anfängt: so wirt der Vorschlag kaum gehört, und er ist solchem Falle nichts denn starker Anstoß des Trillers.)



Por increíble que pueda parecer, son bastantes los pianistas que comienzan el trino del ejemplo 10 con la nota superior, haciendo caso omiso de uno de los principios básicos de la ornamentación musical –el *tremblement lié* y el *tremblement appuyé*–¹¹, establecido desde 1720 por los clavecinistas franceses.

Sonata para piano en do mayor K. 330 (300 h). Primer movimiento (cc. 65); también aparece en el tercer movimiento (cc. 60)



Ejemplo 10

Ejemplo 11



Sonata para piano en la menor K. 310. Segundo movimiento (cc. 6-7)



No hay ligadura antes del primer trino del ejemplo 11; sin embargo, ya que en ambos casos la nota inmediatamente anterior al trino es una disonancia acentuada, la antigua norma prevalece: la disonancia va unida, mediante una ligadura, a su resolución. De hecho, todas las apoyaturas y *acciaccature* deben ligarse con la nota siguiente en la música dieciochesca. Esta es una de las pocas normas a las que no se permitía excepción alguna. En este contexto es conveniente recordar además que, en Mozart, a partir del número de catálogo K. 180, toda nota de adorno que aparezca delante de un trino representa invariablemente una apoyatura larga acentuada (las apoyaturas breves delante de un trino ni siquiera se representaban gráficamente). Pero, ¿por qué no ocurre esto antes del K. 180?

Cosa bastante extraña, en las sinfonías de 1772 Mozart escribe varias apoyaturas delante de trinos que, por su contexto, sólo pueden indicar que dichos trinos deben comenzar con la nota auxiliar superior breve, y no con una apoyatura larga. Estos trinos aparecen de forma recurrente en el segundo movimiento de la *Sinfonía en do mayor K. 128* (véase ejemplo 12). Encontraremos muchos ejemplos más en las sinfonías en *sol mayor K. 129* (primer movimiento, cc. 80 y 81), *fa mayor K. 130* (primer movimiento, c. 30) y *mi bemol mayor K. 132* (primer movimiento, c. 62). Si consideramos las obras escritas a partir del K. 129 y el K. 130 (ejemplos 13 y 14), veremos que la notación de Mozart deja bien claro no sólo que se preten-

11. Trino ligado y trino separado. (N. del T.)

de un ataque inicial rápido con la nota superior, sino que los trinos que siguen han de interpretarse del mismo modo.

Sinfonía en do mayor K. 128. Inicio del segundo movimiento.

Ejemplo 12

Andante grazioso

Sinfonía en sol mayor K. 129. Primer movimiento (cc. 80-81)

Ejemplo 13

Sinfonía en fa mayor K. 130. Primer movimiento (cc. 30)

Ejemplo 14

¿Por qué decide Mozart en 1772 indicar el inicio del trino con la nota superior, según una práctica que los compositores adoptarían, convencionalmente, a mediados del siglo diecinueve? La razón más plausible es que, de no ser por esta indicación expresa, algunos de los músicos de Salzburgo hubieran iniciado el trino con la nota principal. Así pues, parece que el comienzo del trino por la nota principal fue, en la época de Mozart, más común de lo que pensamos hoy en día. No obstante, estos ejemplos son una excepción a la regla general según la cual una pequeña nota delante de un trino en la música de Mozart (también en la de Haydn) representa una apoyatura larga acentuada (véase ejemplo 15).

Ejemplo 15

Sonata para violín y piano en mi menor K. 304. Segundo movimiento (c.3)

a) notación b) interpretación

La apoyatura del ejemplo 16 presenta un problema especial.

Concierto para piano en mi bemol mayor K. 271. Segundo movimiento (c. 61)

Ejemplo 16



Para colocar la nota de adorno *fa* de la forma idónea, Mozart se ve obligado a modificar en el c. 61 la línea de bajo del *tutti* precedente: si hubiera mantenido el *fa* en el bajo del c. 61, se producirían octavas paralelas entre *mib* y *fa*, tal como se muestra en el ejemplo 17.



Ejemplo 17

el trino puede tocarse más rápido

El trino “a la Clementi”, con comienzo sobre la nota principal, es sin duda lo que Mozart quería cuando en su notación aparecen prefijos de tres notas (ya sean éstas escritas grandes o pequeñas). Véanse los ejemplos 18-20.

Sonata para piano en si bemol mayor K. 333 (315c). Tercer movimiento (c. 163)

Ejemplo 18



Concierto para piano en la mayor K. 414 (368a). Segundo movimiento. Final de la cadencia

Ejemplo 19



Concierto para piano en si bemol mayor K. 450. Tercer movimiento. Final de la cadencia

Ejemplo 20

Estas fórmulas ornamentales no son otra cosa que lo representado por los signos  y , empleados en el periodo barroco. Comenzar estos trinos con la nota superior es un error en el que lamentablemente se incurre con frecuencia. Los ejemplos 21 y 22 muestran otra fórmula en la que resulta apropiado comenzar el trino con la nota principal.

Sonata para piano en do mayor K. 457. Primer movimiento

Ejemplo 21

Sonata para piano en do mayor K. 330 (300h). Inicio del primer movimiento

Allegro moderato

Ejemplo 22

Sinfonía en do mayor "Linz". Primer movimiento (c. 25)

Ejemplo 23

Andante

Ejemplo 24

Sinfonía en sol menor K. 550. segundo movimiento (c. 3)

Hay ocasiones, no sólo en el contexto de la música pianística sino también en el de la orquestal, en las que factores de índole armónica o melódica aconsejan el comienzo del trino por la nota principal (ejemplos 23 y 24).

Por desgracia, en casi todas las versiones de estas dos sinfonías los ejecutantes atacan los trinos con la nota superior, ateniéndose a la supuesta norma según la cual “los trinos en Mozart siempre comienzan con la nota auxiliar superior”.

TRINOS NO CODIFICADOS EN LA TABLA DE CLEMENTI

Sería un poco ingenuo pretender que una tabla que ocupa menos de una página pudiera contemplar todas las cuestiones referentes a la ornamentación musical. Examinaremos a continuación algunas posibilidades que no aparecen en dicha tabla.

Trinos escritos al estilo *ribattuta*

En el ejemplo 25 Mozart bien podía haber escrito un trino “según los cánones”, más acorde tal vez con la teoría musical del siglo dieciocho (como muestra el ejemplo 26). El hecho de que no lo hiciera revela que aceptaba, de forma ocasional, un trino que comenzara con la nota principal.

Ejemplo 25

Cuarteto con piano en mi bemol mayor. Primer movimiento (cc. 58-61)

Ejemplo 26



Trinos en los que la nota principal es disonante armónicamente

El ejemplo 27 ilustra claramente este caso.

Sonata para piano en mi bemol mayor K. 282 (189g). Primer movimiento (cc. 4-5)

Ejemplo 27



En un contexto tal, las notas de la línea de bajo solían mantenerse como si de negras se tratara (ejemplo 28).

Ejemplo 28



Es posible que en la época de Mozart las octavas paralelas resultantes no fueran toleradas, con lo que el inicio del trino con la nota superior era inadmisibile. Ello nos induce a suponer que la ejecución del trino comenzando por la nota principal era lo que el compositor realmente quería en tales casos, como muestra el ejemplo 29. Una solución alternativa era

Ejemplo 29



anticipar ligeramente el trino, un poco "a la Quantz" (o "a la Frederick Neumann"). Véase el ejemplo 30.

Ejemplo 30



Esta última posibilidad es fácilmente ejecutable por un instrumentista de cuerda, pero que entraña algunas dificultades para un pianista. Encontramos casos análogos en el segundo

movimiento del *Concierto para tres pianos K. 242* (cc. 19 y 47), el *Andante* de la *Sonata para piano a cuatro manos en re mayor K. 381* (123a, cc. 1-2), el segundo movimiento del *Concierto para piano en do mayor K. 246* (cc. 35-36), y en algunas otras obras. En todos estos casos se producen octavas paralelas si se comienza el trino con la nota superior en parte acentuada. El ejemplo 31 muestra otro caso típico de trino sobre una nota armónicamente disonante.

Concierto para piano en do mayor K. 503. Primer movimiento (c. 51)

Ejemplo 31

a)

b) ejecución

c) no así, desde luego

Dado que hay un signo de ligadura, se pueden aplicar los preceptos de Clementi. Pero incluso si esta ligadura no existiera, la séptima de dominante (*la b*) debería ser resaltada, ya que forma parte de la línea melódica *si b-la b-sol*. Ni siquiera empezar con una pequeña anticipación parece procedente en este caso. Por razones similares, la ejecución del trino del ejemplo 32b -ejecución bastante habitual, por cierto- tampoco es demasiado recomendable.

Quinteto de cuerda en do mayor K. 515. Segundo movimiento (cc. 11-12)

Ejemplo 32

a)

b) frecuentemente interpretado así

Trinos sobre notas que realizan función de bajo

En estos casos, la línea melódica del bajo puede quedar un tanto desfigurada si se comienza el trino con la nota auxiliar superior (véanse los ejemplos 33 y 34). De hecho, el segundo de los trinos no se puede ejecutar comenzando por la nota auxiliar superior, al tempo que marca Mozart (se trata de un *Allegro*).

Fuga para dos pianos en do menor K. 426 (cc. 69-70)

Ejemplo 33

Sonata para piano en la menor K. 310. Segundo movimiento (c. 46)

Ejemplo 34

Trinos encadenados o sucesivos

En el ejemplo 35, las dos primeras notas del trino (*si b* y *si b*) crean disonancias de novena que deben escucharse con claridad; el comienzo del trino con la nota auxiliar superior enturbiaría considerablemente el ascenso cromático. En su tratado de ejecución pianística, Hummel explicaba la ejecución de los trinos encadenados en estos términos: “El denominado trino encadenado no es sino una serie de notas, que se suceden por grado conjunto o por salto interválico; dicha serie se interpreta sin interrupción. El grupeto final sólo se añade a la última de estas notas.”¹²

Rondó en la menor para piano K. 511 (cc. 134-135)

Ejemplo 35

12. J. N. Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel* (Viena, 1828; pág. 387).

Trinos *ex abrupto*

Un trino situado al comienzo mismo de un pasaje debe, en la mayoría de los casos, comenzar con la nota principal o bien con una brevísima apoyatura sin acentuar. En el ejemplo que sigue (36a), el retorno del tema en la recapitulación (ejemplo 36b, cc. 69-79) parece indicar inequívocamente que el trino empieza con la nota principal, *si b*. Análogamente, dado que la cadencia original del primer movimiento del *Concierto para dos pianos en mi bemol mayor K. 365* llega a la nota *mi b* después de una ágil escala, parece lógico inferir que, en la entrada de los dos pianos, los trinos deben comenzar con la nota principal (ejemplo 37).

a) comienzo

Allegro

Ejemplo 36

Sonata en si bemol para piano K. 281 (189f).
Primer movimiento. Comienzo

b) cc. 69-70

Ejemplo 37

Concierto para dos pianos
en mi bemol mayor K. 365

a) cadencia

b) Primer movimiento
(cc. 69-70)

Trinos precedidos por una nota breve de igual altura que la nota principal

Mozart tenía una predilección especial por este tipo de construcción motívica, e hizo uso de él en muchas obras; entre estas obras, de las que citaremos tan sólo unas pocas, figuran la *Serenata en do mayor K. 388* (384a), el *Concierto para piano K. 449*, el inicio de la *Sonata para piano K. 457*, en el final del segundo acto de *Die ZauberFlöte* (escena 30, “Nur stille, stille...”; ejemplo 38).

Die ZauberFlöte (acto II, escena 30, “Nur stille, stille...”

Ejemplo 38

Es evidente que las semicorcheas *sol* y *mi b* han de tocarse sueltas.¹³

Existen tres procedimientos distintos para la ejecución del ejemplo 39 (y pasajes sucesivos): como simple apoyatura, como trino corto con comienzo con la nota principal (en alemán *Schneller*), o como trino con comienzo por la nota superior.

Sonata para piano en
do menor K. 457. Comienzo

Ejemplo 39

13. Recientemente tuve ocasión de asistir a una magnífica representación de la obra en la Ópera Estatal de Viena, en la que los violinistas de la Orquesta Filarmónica de Viena ejecutaban estos trinos comenzando por la nota principal, de forma que en el compás número 4 el paso cromático *mi b-mi ♯* se escuchaba con toda claridad. Uno de los violinistas me confesó más tarde que comenzaba el trino con una ligerísima apoyatura. Sin embargo, este oyente debe admitir que no percibió dicha apoyatura como tal. Por otro lado, el profesor Alfred Prinz, el primer clarinete de la orquesta, me aseguró que él siempre ha tocado casi todos los trinos de Mozart comenzando por la nota principal, sin que ningún director hubiera puesto reparo alguno hasta la fecha.

b) ejecuciones



Son mayoría los intérpretes que se decantan por la segunda posibilidad, aunque (i) y (iii) son igualmente válidas. Encontramos la primera solución en la *cadenza* del primer movimiento del *Concierto para piano K. 449* (en un pasaje análogo -en el c. 64- los violines tienen escrito un trino; véase el ejemplo 40).

Ejemplo 40

Concierto para piano en mi bemol mayor K. 449

c. 64 tr Cadencia, c. 15

Personalmente me inclino por la tercera opción, pese a que es la más difícil de ejecutar, especialmente con el pesado mecanismo del piano moderno.

Aunque las normas sobre ornamentación musical pueden parecer, en general, algo confusas, Frederick Neumann establece una excelente regla general en su magnífico libro *Ornamentation and Improvisation in Mozart*:

Una interpretación basada en una buena lógica musical debe fundarse en las siguientes premisas: 1) un trino que comienza en parte acentuada con la nota auxiliar superior tiene el efecto de una apoyatura breve; 2) un trino que comienza con la nota auxiliar superior algo prolongada tiene el efecto de una apoyatura larga; 3) un trino que comienza antes de la parte acentuada con la nota auxiliar superior tiene el efecto de una nota de adorno. Encontraremos una guía fiable si, dejando de lado el trino por un momento, nos limitamos a juzgar si alguno de estos ornamentos constituye *per se* una adición deseable a la melodía desnuda; si esto es así, sabremos que el trino correspondiente es el apropiado en el contexto, o que al menos resulta aceptable. Si ninguno de estos ornamentos parece avenirse demasiado bien con la melodía, entonces lo mejor será comenzar el trino por la nota principal. En ocasiones, más de un tipo de trino resulta apropiado, y la elección no es fácil. Esta pequeña prueba puede utilizarse asimismo para buscar trinos compuestos en aquellos casos en que tanto un grupeto inicial *ascendente* como uno *descendente* puedan añadirse a la melodía de forma satisfactoria.¹⁴

LA VELOCIDAD DEL TRINO Y SU TERMINACIÓN

Los trinos largos siempre deben ejecutarse a una velocidad bastante rápida (sin caer en efectos exagerados o grotescos que más bien pueden recordar el trémulo balido de una cabra). Pero más importante que esto es la uniformidad en la ejecución de las notas. En sus

14. Neumann. *Ornamentation*; pág. 113 y siguientes.

obras tempranas, Mozart rara vez indica grupetos de terminación del trino (largo), ya que los da por supuestos; de hecho, la mayor parte de los tratados de la época coinciden en la necesidad de dar terminación melódica al trino. Veamos lo que Hummel escribe al respecto en su tratado de interpretación pianística de 1828.

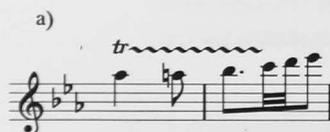
“Un verdadero trino ha de tener un grupeto de terminación, incluso si éste no viene explícitamente indicado; no obstante, si la brevedad del trino o de las notas que lo suceden no permitiera hacer una terminación melódica, no podríamos hablar propiamente de un trino, sino de una nota con trino.”¹⁵

Esta regla es también válida para la música de Beethoven y Brahms.

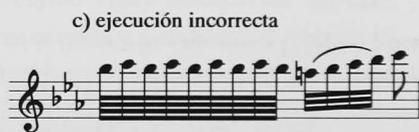
Como vemos, en Mozart no parece apropiado interpretar un trino largo sin un pequeño sufijo. Frecuentemente encontraremos que Mozart escribe dicho sufijo con semicorcheas o con fusas. En tales casos estas notas pueden ejecutarse a la misma velocidad que los batidos del trino, resultando más cortas que la duración que su figura representa. Si la terminación escrita del trino es ascendente, debe evitarse el frecuente error de tocar dos notas innecesarias, como se muestra en el ejemplo 41.

Concierto para piano en mi bemol menor K. 482. Segundo movimiento (cc. 151-152)

Ejemplo 41

a) 

b) ejecución correcta 

c) ejecución incorrecta 

TRINOS BREVES Y MORDENTES (*Praltriller* o *Schneller*)

Son muchos los autores –y entre ellos figura Clementi– que muestran en sus tablas de ornamentación trinos breves y mordentes que comienzan con la nota principal; según C. P. E. Bach, Türk, y otros, estos trinos deben tocarse con toda rapidez y con un pequeño apoyo sobre la penúltima nota. Ocasionalmente Mozart escribe su ejecución de forma completa (véanse los ejemplos 42 y 43).

Concierto para piano en mi bemol mayor K. 449. Tercer movimiento, (cc. 302-303)

Ejemplo 42



15. Hummel, *Ausführliche Anweisung*, pág. 386.

Le nozze di Figaro. Aria de Cherubino "Voi che sapete", cc. 14, 16, etc.



Ejemplo 43

Sin embargo, ni Mozart, ni Haydn, ni Beethoven escribieron jamás con notación completa la fórmula mostrada en el ejemplo 44, tan querida por los clavecinistas de nuestro tiempo.¹⁶



Ejemplo 44

Son pocas las apariciones del signo de trino breve en los autógrafos de Mozart. Lo encontramos de forma esporádica en los *K. 284*, *449*, *450*, *452* y *456*, así como en algunas de sus primeras composiciones. El empleo ocasional del signo tr en lugar de tr en los *K. 449-56* coincide cronológicamente con las primeras anotaciones en el catálogo manuscrito que el propio compositor comenzó a compilar. Es posible que a partir de 1784 se propusiera hacer un uso más sistemático de los signos ornamentales, para abandonarlo más tarde vencido por la fuerza de la costumbre. Diremos de paso que ni Mozart ni Haydn escribieron las dos pequeñas notas sugeridas por varios teóricos para el *Schneller*, un *Pralltriller* sobre notas sueltas.

Merece la pena señalar dos de las contadas notaciones del *Pralltriller* en la música de Mozart (ejemplos 45 y 46). En el resto de las obras, el signo *tr* ha de ejecutarse como *Pralltriller* (ejemplos 47 y 48).

Quinteto para piano y viento *K. 452*; cc. 65 y siguientes



Ejemplo 45

Concierto para piano en si bemol mayor *K. 456*; cc. 5 y 6



Ejemplo 46

16. Lo que parece ser una excepción no es otra cosa que un error de notación. En la recapitulación del primer movimiento de la *Sonata para piano en re mayor K. 284* (205b), Mozart añade un *si* apoyatura antes de la primera semicorchea *la* en el c. 94, pero olvida eliminar el signo *tr* que había escrito antes. La edición original (Viena, 1784), revisada por el propio compositor, contiene un signo de trino sobre la primera nota de los cc. 23 y 94, pero no hay signo alguno de trino sobre la semicorchea siguiente. Hasta hoy, ningún editor ha señalado este hecho.

Ejemplo 47 Sonata para piano en do mayor K. 330 (330h). Primer movimiento; c. 37

a) 

b) ejecución correcta 

c) ejecución incorrecta 

Sonata para piano en do mayor K. 330 (330h). Tercer movimiento; cc. 39-41.

Ejemplo 48

a) 

b) ejecución correcta 

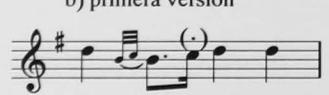
c) ejecución incorrecta 

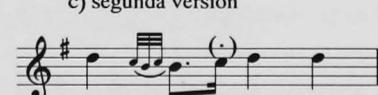
En cuanto al comienzo del *Concierto para piano en sol mayor K. 453*, optamos por dos soluciones posibles (reflejadas en nuestro libro *Interpreting Mozart on the Keyboard*, y también en la edición del concierto para la *Neue Mozart Ausgabe*); véase el ejemplo 49.

Concierto para piano en sol mayor K. 453. Primer tema del primer movimiento.

Ejemplo 49



b) primera versión 

c) segunda versión 

Sin embargo, la ejecución reflejada en el ejemplo 49c no nos parece del todo aceptable, ya que desvirtúa el sentido de la melodía (ejemplo 50).

Ejemplo 50 

Por las mismas razones que en el ejemplo 46, se deben emplear los *Schneller* en el último movimiento de la *Sonata en re mayor K. 311* (284c) -cc. 121 y 241, ejemplos 51a y 51b-, así como al comienzo del segundo movimiento de la *Sonata para piano en fa mayor K. 280* (189c) -ejemplo 52-.

Ejemplo 51

Sonata in re mayor para piano K. 311 (284c). Tercer movimiento

a) cc. 121-123 

b) cc. 241-242 

Ejemplo 52

Sonata para piano en fa mayor K. 280 (189e). Comienzo del segundo movimiento.

a) **Adagio** 

b) ejecución correcta 

c) ejecución incorrecta 

En el ejemplo 52 prevalece la antigua norma¹⁷ según la cual, en los movimientos del tipo siciliano, los ornamentos deben ser lo más breves posible, con el fin de que no se resienta la rítmica punteada (Haydn escribe un signo de mordente en el inicio -casi idéntico al de Mozart- del *Adagio* de su *Sonata para piano en fa mayor Hob. XVI núm. 23*). Por otro lado, si la figura punteada con signo *tr* aparece -en un tempo lento- a mitad de frase, resulta más apropiado optar por un trino que por un mordente (ejemplo 53). El signo *tr* denota *Pralltriller* en aquellos pasajes en los que no da tiempo hacer un ornamento más extenso; esto ocurre en los ejemplos 54, 55 y 56. No es correcto transformar el ritmo básico en tresillos, como sucede en el ejemplo 55b. En ninguno de estos pasajes debe el ornamento anticiparse a la armonía.

17. Recogida por Quantz en su tratado. *Ibidem*, pág. 143.

Sonata en do mayor para piano K. 330 (300h). Segundo movimiento, cc. 14-15

Ejemplo 53

b) ejecución recomendada

Sonata en la mayor para piano K. 331 (300i). Primer movimiento. Variación 2, cc. 9-10

Ejemplo 54

Ejemplo 55

Sonata en do mayor para piano K. 330 (300h). Primer movimiento, c. 129 (también 130, 135, 136)

b) ejecución incorrecta

Concierto en mi bemol mayor para piano K. 482. Segundo movimiento, c. 43

Ejemplo 56

La interpretación del signo *tr* como apoyatura superior breve

Hay muchos pasajes en los que incluso un *Praltriller* resulta imposible de tocar a tempo. En estas ocasiones, una apoyatura breve puede ser la mejor solución. El propio Mozart nos da un perfecto ejemplo en su *Serenata para viento en do mayor K. 388 (384a)*. En el primer movimiento (cc. 14 y 16) el clarinete tiene un *Praltriller*. Sin embargo, en el desarrollo el primer oboe y los fagotes tienen escritas apoyaturas *tr* en un contexto idéntico al de los cc. 14 y 16 (véase el ejemplo 57).

Serenata para viento en do mayor K. 388 (384a). Primer movimiento.

Ejemplo 57

Sólo cabe una explicación plausible para esto: estos instrumentos no eran –en la época de Mozart– tan ágiles como para ejecutar un trino. Aún más esclarecedor es el hecho de que, al adaptar la obra para quinteto de cuerda (K. 406/516b), el compositor escribiera el signo *tr* tanto para el violín como para el violoncello. En el *Concierto para piano en mi bemol mayor K. 482* (tercer movimiento, c. 23) Mozart escribe el signo *tr*; en la recapitulación –por lo demás idéntica– escribe una apoyatura en su lugar (c. 376). En la *Sonata para piano en la menor K. 310* (segundo movimiento, c. 12), los últimos ornamentos con el signo *tr* son imposibles de ejecutar si no es como apoyaturas. Añadiremos que en la *Sonata para piano a cuatro manos en do mayor K. 521* (segundo movimiento, c. 93) Mozart escribe apoyaturas en un pasaje idéntico –de no ser por las apoyaturas– a otro pasaje de la *Sonata K. 310*.

Incluso una apoyatura puede resultar difícil de tocar, como ocurre al comienzo de la *Sonata para piano en fa mayor K. 280* (189e), donde dicha apoyatura viene precedida por un *do* semicorchea (véase el ejemplo 58a). En su *Vollständige Klavierschule*, Ignace Pleyel ofrece una excelente solución a este problema, al aconsejar la ejecución de la apoyatura después de la nota con trino, en lugar de antes de ella;¹⁸ véase el ejemplo 58b.

Sonata para piano en fa mayor K. 280 (189e). Primer movimiento

Ejemplo 58

a) **Allegro assai**  b) solución de Pleyel 

Ejecución del signo *tr* como grupeto

Esta solución, de la que ya hemos hecho mención más arriba, fue propuesta ya en 1753 por C. P. E. Bach en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (pág. 87). Resulta especialmente apropiada cuando una frase empieza con un trino sobre una nota corta en parte rítmicamente débil, como ocurre en el ejemplo 59.

Concierto para piano en do mayor K. 467. Tercer movimiento, c. 120.

Ejemplo 59

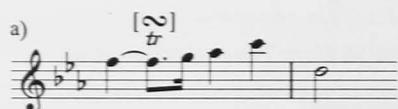
a)  b) ejecución 

18. Mollo (Viena, 1804). No nos ha sido posible encontrar la versión originaria en francés. Esta ejecución aparece en la pág. 6 de la edición vienesa.

En muchas de sus obras anteriores Mozart escribe el signo *tr* en pasajes en los que tan sólo un grupeto parece adecuado (véase el ejemplo 60).

Concierto para piano en mi bemol mayor K. 271. Primer movimiento, c. 60

Ejemplo 60

a) 

b) ejecución 

Del mismo modo pueden interpretarse los trinos en el tema de las variaciones “*Ah vous dirai-je, maman*” K. 265 (300e), cc. 7, 15 y 23. La segunda variación nos ofrece nada menos que tres significados distintos del signo *tr* (véase el ejemplo 61). Para el tercero de

Ejemplo 61

Variaciones “*Ah vous dirai-je, maman*” K. 265 (300e). Variación 2



ellos estimamos que lo mejor es comenzar por la nota principal, ya que un comienzo por la nota superior generaría octavas paralelas.

Como se desprende de los ejemplos anteriores, sólo un examen atento del contexto musical permite determinar cuál de las interpretaciones del signo *tr* es la verdaderamente requerida por Mozart. Dichos ejemplos muestran los problemas más frecuentes; para un análisis exhaustivo de los mismos se haría necesario un estudio mucho más extenso. El lector interesado en la materia encontrará sin duda de gran utilidad los ejemplos contenidos en *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, de Frederick Neumann, así como en nuestro libro *Interpreting Mozart on the Keyboard*. Sin duda Mozart habría aprobado la afirmación de Clementi, según la cual el buen gusto es la guía segura para la buena ejecución de los adornos: “El signo genérico para el trino es (*tr*); los compositores confiarán su ejecución, sobre todo, al buen gusto y al buen juicio del intérprete, ya se trate de un trino largo, breve, de paso, o con grupeto.”¹⁹ ■

Traducción: Ramón Siles

MÚSICA DIDÁCTICA S. L.
Fuentes, 6
Tel y Fax: 541 62 80
28013 MADRID

Francisco Calés Otero
TRATADO DE CONTRAPUNTO
I. CONTRAPUNTO SEVERO

Luis García Vegas
PIANO COMPLEMENTARIO
PRIMERA PARTE
Luis García Vegas
PRIMER CURSO

F. Sor
F. SOR
25 ESTUDIOS PARA GUITARRA
OP. 60

G. Valerio
G. VALERIO
15 DUOS PARA GUITARRA

TABLAS DE REALIZACIÓN
PARTE TEÓRICA

19. Muzio Clementi, *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte*; pág. 11.