
APORTACIÓN A LA HERENCIA MUSICAL DE W. C. PRINTZ EN EL ANIVERSARIO DE SU MUERTE: ESTUDIO Y TRADUCCIÓN DE KURTZER BERICHT, WIE MAN EINEN JUNGEN KNABEN KÖNNTE SINGEN LEHREN (ZITTAU, J. C. DEHNE, 1666)

CONTRIBUTION TO THE MUSICAL HERITAGE OF W. C. PRINTZ ON THE ANNIVERSARY OF HIS DEATH: STUDY AND TRANSLATION OF KURTZER BERICHT, WIE MAN EINEN JUNGEN KNABEN KÖNNTE SINGEN LEHREN (ZITTAU, J. C. DEHNE, 1666)

Nieves Pascual León

QUODLIBET

RESUMEN

En 2017 se cumple el 300 aniversario del fallecimiento de Wolfgang Caspar Printz, compositor y teórico alemán que, si bien en la actualidad ocupa un puesto de segunda fila, en la época ejerció una considerable influencia sobre otros escritores y compositores. Hasta la fecha se daba por perdida la primera edición de su método de teoría musical *Kurtzer Bericht, wie man einen jungen Knaben könnte singen lehren*. De este modo, el descubrimiento de esta fuente correspondiente a la edición de 1666, junto con su traducción española, pretende contribuir a un mejor conocimiento del personaje y su obra.

Palabras clave: Wolfgang Caspar Printz; Balthasar Erdmann; Sorau; Johann Mattheson; Teoría musical.

• Nieves Pascual León (Valencia, 1986) cursó Piano y Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Valencia (2008), compaginando estos estudios con los de Administración y Dirección de Empresas (UPV, 2011). Es doctora en Música por la Universidad Politécnica de Valencia (2015) con una tesis dedicada a la obra pedagógica de Leopold Mozart. Desde 2016, es catedrática de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Ha colaborado con diversos medios de comunicación en el ámbito de la música y trabajado en el área de gestión artística del Palau de les Arts de Valencia. Es autora de la primera traducción crítica al castellano del tratado de violín (*Versuch einer gründlichen Violinschule*) de Leopold Mozart (Sant Cugat, Arpegio, 2013). La traducción de todos los textos pertenecen a la autora.

El presente artículo se enmarca dentro de las actividades y resultados del proyecto de I + D + i titulado El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales), con número de referencia HAR2017-86039-C2-1-P.

Recepción del artículo: 20-VI-2017. Aceptación de su publicación: 08-IX-2017.

ABSTRACT

In 2017 it will be celebrated the 300 anniversary of the death of Wolfgang Caspar Printz, German composer and theorist who, although currently is considered as less important, in that time had a powerful influence over other writers and composers. To date it was considered lost the first edition of his musical theory method, *Kurtzer Bericht, wie man einen jungen Knaben könnte singen lehren*. Thus, the discovery of this copy of the 1666 edition, together with its Spanish translation, aims to contribute to a better understanding of the artist and his work.

Keywords: Wolfgang Caspar Printz; Balthasar Erdmann; Sorau; Johann Mattheson; Musical theory.

* * *

Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) es considerado hoy solo una figura de segunda fila. Por eso llama la atención al lector actual el hecho de que, en un texto de tal relevancia y trascendencia como la *Violinschule*, Leopold Mozart cite a Printz (escrito Prinz) como uno de los grandes teóricos “que donaron al mundo instruido sus escritos musicales”¹.

También Johann Mattheson (1681-1764) conocía su obra. Muestra de ello son las múltiples citas sobre él en su *Das forschende Orchester*² [“La orquesta innovadora”] de 1721: a lo largo de este extenso tratado, J. Mattheson cita las *Exercitationes musicae*³, el *Satyrischer Componist*⁴ y la *Historia Musica*⁵. Algunos años más tarde, el mismo J. Mattheson dedica un extenso texto a Printz en su *Grundlage einer Ehren-Pforte*⁶ [“Fundamento de un arco triunfal”] (1740), donde recoge parte de una autobiografía que, el hijo de Printz, Christophor Peregrinus, habría facilitado a Mattheson para su inclusión en esta obra. Al final de la misma figura un catálogo de las obras teóricas de Printz.

¹ Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Lotter, 1756, p. 17.

² Mattheson, Johann, *Das forschende Orchester, oder desselben dritte Eröffnung*, Hamburgo, viuda de Benjamin Schiller y Johann Christoph Kissner, 1721, pp. 463, 528, 535, 536, 586, 644, 645, 646 y 728.

³ Printz, Wolfgang Caspar, *Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de concordantiis singulis, das ist musicalische Wissenschaft und Kunst-Uebungen von jededen Concordantien, in welchen jeglicher Concordantz Natur und Wesen, Composition, eigentlicher Sitz, Production, Continuation und Progressus aus gewissen Gründen erkläret und beschrieben werden*, Dresde (Fráncfort del Meno y Leipzig), Johann Christian Mieth, 1687-1689.

⁴ Printz, Wolfgang Caspar, *Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist, welcher vermittelt einer satyrischen Geschichte alle und iede Fehler der ungelehrten, selbengewachsenen, ungeschickten und unverständigen Componisten höflich darstellt und darneben lehret, wie ein musicalisches Stück rein, ohne Fehler und nach dem rechten Grunde u componieren und zu setzen sey*, 2 vols., Quedlinburg (Sagan), Christian Okel, 1676-1677.

⁵ Printz, Wolfgang Caspar, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*, Dresde, Johann Christian Mieth (Johann Georgen), 1690.

⁶ Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburgo, edición a cargo del autor, 1740, pp. 257-275.

El relato de Mattheson se ajusta, a su vez, a las noticias autobiográficas a las que el mismo W. C. Printz había hecho referencia en el capítulo “Von dem Leben des Authoris bis in das acht und vierzigste Jahr seines Alters” (“Sobre la vida del autor hasta la edad de cuarenta y ocho años”) de su ya citada *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*⁷ [“Descripción histórica del noble arte del canto y el sonido”] (1690).

Estos mismos datos son los que recogen diccionarios biográficos como los de Christian Gottlieb Jöcher⁸ (quien, a su vez, remite a la *Beschreibung der Stadt Sorau* [“Descripción de la ciudad de Sorau”] de Johann Samuel Magnus)⁹, Johann Gottfried Walther¹⁰ o Ernst Ludwig Gerber¹¹. En general, estos datos biográficos, desarrollados en mayor o menor medida pero fieles a una misma descripción de la actividad profesional de W. C. Printz, siguen considerándose válidos a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Ya en el siglo XX, Robert Eitner vuelve a recoger esta información en su *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*¹² [“Diccionario biográfico-bibliográfico de fuentes de músicos y estudiosos de la música”] (1903). Ello nos habla, una vez más, de la trascendencia y proyección de la obra de Printz¹³, lo que nos obliga a tomar conciencia de la relevancia de este personaje y, desde la perspectiva actual, a estudiar las obras que de este modo influyeron en el contexto cultural en que fueron gestadas¹⁴.

Y, al hacerlo, resulta especialmente llamativo que las fuentes omitan la primera edición de su primer texto impreso, un tratado teórico-práctico dedicado a la instrucción de los cantores. Ocurre

⁷ Printz, Wolfgang Caspar, *Historische Beschreibung...*, pp. 484-491.

⁸ Jöcher, Christian Gottlieb, *Allgemeines gelehrten Lexicon*, vol. 3 (M-R), Leipzig, Johann Friedrich Gleditschen, 1751, p. 1775.

⁹ Magnus, Johann Samuel, *Historische Beschreibung der Hoch-Reichs-Gräfflichen Promnitzschen Residentz-Stadt Sorau in Niederlausitz, und deroelben Regenten Kirchen- und Regiment-Sachen, wie auch gelehrten Leuthen und sonderbabren Begebenheiten*, Leipzig, viuda y herederos de Michael Rohrlach, 1710.

¹⁰ Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, pp. 496-497.

¹¹ Gerber, Ernst Ludwig, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, vol. 3, Leipzig, Ambrosius Kühnel, 1813.

¹² Eitner, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, vol. 8, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1903, pp. 69-70.

¹³ Una de las obras más conocidas de W. C. Printz es su *Phrynus Mytilenaens, oder Satyrischer Componist*. Son muchos los autores que han estudiado la faceta literaria del compositor y teórico. Véanse: Schmitz, Eugen, “Studien über W.C. Printz als Musikschriftsteller”, en *Monatshefte für Musikgeschichte*, 36 (1904), pp. 100-121; Riedel, Herbert, *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn, H. Bouvier und Co., 1961; Huener, Thomas Joel, *Wolfgang Caspar Printz: Phrynus Mitilenaens: a Narrative Synopsis of musica poetica*, Tesis doctoral, Iowa, Universidad de Iowa, 1989.

¹⁴ Especial importancia tiene el desarrollo de la teoría rítmica y métrica que W. C. Printz lleva a cabo en su *Compendium musicae* (1668). Sobre este aspecto, véase Heckmann, Harald, *W. C. Printz und seine Rhythmuslehre*. Tesis doctoral, Friburgo, Universidad de Friburgo, 1952.

así en el Répertoire International des Sources Musicales (RISM)¹⁵, que inicia el catálogo de las obras de Printz por su segunda edición¹⁶: *Anweisung zur Singe-Kunst* [“Instrucción del arte del canto”]. No obstante, el subtítulo de la misma¹⁷ hace referencia de forma indirecta a una primera edición que no figura en RISM. La existencia de una edición previa queda ratificada con la revisión de las citadas fuentes sobre Printz.

El propio autor omite el verdadero título del tratado al referir su catálogo de obras en el ya mencionado capítulo autobiográfico de su *Historische Beschreibung* [“Descripción histórica”]. En cambio, bajo el título de *Anweisung zur Singe-Kunst* [“Instrucción al arte del canto”] que, de forma estricta, corresponde a la edición de 1671, incluye también una primera y una tercera ediciones, datadas en 1666 y 1685, respectivamente.

Durante los primeros años en mi nuevo puesto hice imprimir dos tratados; concretamente la Instrucción del arte del canto que se publicó en 1666, nuevamente en 1671 y por tercera vez en 1685, y el *Compendium Musices* en 1668, que resultó demasiado oscuro por haberlo comprimido demasiado¹⁸.

Del mismo modo ocurre en la entrada correspondiente a Printz de la citada *Grundlage einer Ehren-Pforte* de Mattheson, que incluye la fecha de 1666 bajo el título de la segunda edición de la misma¹⁹.

Sin embargo, la primera edición, datada en 1666, se titula realmente *Kurtzer Bericht, wie man einen jungen Knaben könnte singen lehren*²⁰ [“Breve relato de cómo se puede enseñar a cantar a un joven muchacho”] y, según Robert Eitner²¹, se conservaría una copia de ella en la biblioteca parroquial de Sorau [en la actualidad, ciudad polaca de Żary], de la que desconozco el paradero. Por otra parte,

¹⁵ Lesure, François (dir.), *Écrits imprimés concernant la musique*, vol. 2 (M-Z), Múnich-Duisburgo, G. Henle, 1971, pp. 669-672.

¹⁶ Printz, Wolfgang Caspar, *Anweisung zur Singe-Kunst oder kurzer Bericht, wie man einen Knaben auff das Leichteste nach jetziger Manier könne singen lehren*, Guben, Christoph Gruber, 1671.

¹⁷ *Unitzo zum andernmahl vermehrt und verbessert ans Liecht gegeben [...]*. [“Ahora publicado, ampliado y corregido por segunda vez [...]”].

¹⁸ *In den ersten Jahren meines neuen Amtes ließ ich zwey Tractätgen drucken / nemlich die Anweisung zur Sing-Kunst Anno 1666, welche Anno 1671. zum andern / und Anno 1685 zum dritten mal aufgelegt worden: und Compendium Musices Anno 1668 welches, weil ich mich der Kürze gar zusehr beflissen / viel zu obscur gerathen*. Printz, Wolfgang Caspar, *Historische Beschreibung...*, pp. 221-222.

¹⁹ Mattheson, Johann, *Grundlage...*, p. 275.

²⁰ Printz, Wolfgang Caspar, *Kurtzer Bericht, wie man einen jungen Knaben könnte singen lehren*, Zittau, Johann Caspar Dehne, 1666. Presentamos el texto traducido en su totalidad en el ANEXO II.

²¹ Eitner, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon...*, p. 69.

la edición de obras escogidas de Printz a cargo de Helmut K. Krausse tampoco localiza ejemplares de esta primera edición del texto²².

De este modo, y a tenor de la ausencia de referencias escritas que den noticia sobre la existencia de algún otro ejemplar, podría pensarse que se hubiera perdido por completo. Pero, a falta de su inclusión en las bibliografías correspondientes, el catálogo de la Biblioteca Estatal de Berlín sí que incluye un ejemplar de esta primera edición bajo la signatura N.Mus.ant.theor. 69. Esta es la fuente que he utilizado como base para este estudio y cuyo facsímil acompaña de su traducción española a modo de edición ‘bilingüe’ del tratado, por la posibilidad de cotejo que ofrece al lector, así como por respeto tanto a la forma como al contenido del texto original alemán. De esta manera se facilita aquí, por vez primera, la difusión y conocimiento del tratado al lector hispanohablante, al mismo tiempo que se ejerce una acción de justicia ante un texto que era necesario rescatar como parte fundamental del legado de W. C. Printz.

Un primer aspecto, de gran interés, es el estudio de las anotaciones manuscritas sobre el texto impreso. Tal como revela la reproducción facsimilar, el propietario del libro tuvo ocasión de completar los ejemplos musicales correspondientes a las notas “deducidas” y corregir una errata en la explicación de la proporción tripla menor²³. Ambas omisiones invitan a pensar que esta primera edición de 1666 se trataba, en realidad, de un texto de poca tirada, cuyo uso podría haberse circunscrito al círculo más próximo del autor, a modo de método para su práctica docente diaria como *kantor* en la iglesia de Sorau. Al menos de este modo reconoce el autor cuál había sido su intención en 1666 cuando, cinco años más tarde, redacta el prólogo a la segunda edición de la obra y reconoce que ya no quedaban ejemplares de la primera edición: “[...] la hice imprimir hace cinco años más para el uso de mis alumnos que por otras razones. [...] los ejemplares del citado tratado se distribuyeron entonces de tal modo que incluso yo no poseo ya ninguno”²⁴.

La rápida extinción de la obra podría haber sido la razón por la que se hubiera omitido su cita en las fuentes. El éxito del tratado se debía, en parte, al buen resultado del método que el mismo Printz empleaba en sus clases en la escuela municipal desde 1665, lo que habría extendido su fama a otros lugares. Así, el autor confiesa que había recibido el encargo de publicar una nueva edición ampliada y mejorada, argumento que esgrime para defenderse de las críticas que habría recibido en este tiempo sobre algunos contenidos del texto:

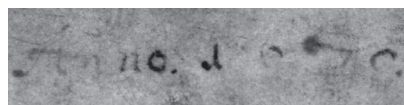
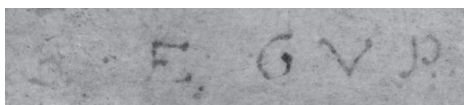
²² Krausse, Helmut K. (ed.), *Wolfgang Caspar Printz. Ausgewählte Werke, vol. 3: Realien*, Berlín, De Gruyter, 1993, p. 93.

²³ Printz, Wolfgang Caspar, *Kurtzer Bericht...*, pp. 4, 15.

²⁴ [...] *vor fünf Jahren mehr meinen untergebenen Knaben zu Nutz als anderer Ursachen halber habe drucken lassen. [...] des bemeldeten Tractäcleins dessen Exemplaria in der Zeit so distrahiret worden/ daß ich auch selbst keines mehr habe*. Printz, Wolfgang Caspar, *Anweisung zur Singe-Kunst*, p. V, VII.

Pero como, por orden de los señores alumnos había empezado a enseñar [el método] ya en 1665, también se hizo popular en otros lugares. De modo que, por petición de los mismos, me vi obligado a revalidarlo, ampliarlo, corregirlo y publicarlo de nuevo²⁵.

Otros añadidos manuscritos de interés aparecen entre las páginas correspondientes al capítulo cuarto del tratado (“Sobre las proporciones”): su autor aclaraba de este modo algunos aspectos sobre el valor de los signos de silencio según las diferentes proporciones, esto es, en los distintos tipos de relación entre compases²⁶. A pesar de ello, a la hora de estudiar las anotaciones manuscritas de este ejemplar de 1666 conservado en Berlín, los datos de mayor interés para trazar el itinerario que debió de seguir esta obra que, hasta la fecha, había permanecido oculta y desconocida, son las iniciales y la fecha anotadas sobre la cubierta del libro. A pesar de la falta de nitidez y la erosión de los trazos, fácilmente se pueden distinguir las inscripciones B. E. G. V. P. y Anno 1670.



Imágenes 1 y 2. Inscripciones manuscritas en la portada del ejemplar estudiado.

Estas son las coordenadas que nos dan una pista sobre el contexto histórico y social en que se usó este texto, permitiendo al investigador aportar cierta luz sobre la figura de W. C. Printz y sobre la difusión e influencia de esta su primera publicación. Tras estudiar los vínculos de Printz con su entorno en los años precedentes y siguientes a la publicación de este tratado, me atrevo a plantear la hipótesis de que las iniciales correspondan al nombre de Balthasar Erdmann Graf “von Promnitz” [Balthasar Erdmann, conde de Promnitz], quien, según la fecha inscrita también en la cubierta, debió de poseer este libro en 1670.

Balthasar Erdmann (1656-1703), al que volveremos más adelante, era hijo de Erdmann Leopold (1631-1664), conde de Promnitz, quien algunos años antes había confiado a Printz el puesto de director musices y compositor en su corte de Dresde²⁷. Printz pudo establecer una buena relación con su patrón, al que acompañó en sus campañas militares a Silesia, Austria o Hungría. Él mismo narra en su *Historische Beschreibung* cómo el conde enfermó durante el viaje y, tras haber permanecido un tiempo en Viena para someterse a una cura, finalmente partieron hacia Sorau, donde aquel falleció en enero de 1664.

²⁵ *Diweil aber solches auff Anordnung derer Herrn Scholarchen in unsere Stadtschul öffentlich zu dociren schon Anno 1665 introduciret; auch solches an andern Orten beliebt worden: Als bin ich gezwungen worden auff Gutachten Deroselben solches zu revidiren/ zu vermehren/ zu verbessern/ und wieder aufflegen zu lassen. Ibid., p. VII.*

²⁶ Véase Anexo I.

²⁷ Printz, Wolfgang Caspar, *Historische Beschreibung...*, pp. 219-220.

Tras ser licenciado de la corte, Printz habría permanecido en la ciudad hasta aceptar, en mayo del mismo año, la invitación para ocupar el puesto de *kantor* en la vecina ciudad de Triebel [en la actualidad, Trzebiel, en territorio polaco]. A este puesto le seguiría el de *kantor* en Sorau, cuya invitación recibió el día de Pentecostés y finalmente aceptó el día de San Juan Bautista del mismo año²⁸. Estas fechas no concuerdan con los datos que proporciona el hijo de Printz y que Mattheson incluye en su *Ehrenpforte*. Según esta fuente, W. C. Printz habría asumido este puesto el 15 de mayo de 1665, acabando desde ese momento su “agradable vida” y sus “días felices”²⁹. También J. G. Walther se hace eco de esta confusión de fechas, decantándose por la segunda como más probable, ante la evidencia que ofrecerían las correspondientes facturas³⁰.

W. C. Printz desarrolló en Sorau su carrera como compositor y teórico durante los siguientes años, permaneciendo vinculado a la ciudad hasta su muerte en 1717. Tanto en la *Historische Beschreibung* como en la obra de Mattheson se hace referencia a algunos problemas personales que Printz debió de vivir durante esta época, si bien no especifica con quién pudo enfrentarse o cuál pudo haber sido el motivo de disputa:

Mis enemigos son, o bien músicos envidiosos y celosos que únicamente aprecian sus propias obras mientras acostumbran a criticar el trabajo de otra gente, o bien ignorantes que no conocían los verdaderos fundamentos de la música y cuyas equivocaciones y faltas quizás haya reprochado yo. Ambos me han criticado en escritos públicos; sin embargo, he pasado por alto su torpeza y estupidez, y me he reído de ellas: pues únicamente pueden criticarme al igual que lo haría el granjero más grosero y torpe³¹.

Pero volvamos a las anotaciones que nos permiten especular sobre el significado de las letras manuscritas en la cubierta y, en definitiva, sobre el uso y difusión del texto. Tal como sugería más arriba, resulta aceptable la tesis de que W. C. Printz hubiera pensado en el tratado como una guía para los principiantes, esto es, como un método de solfeo destinado a su uso práctico. Recordemos que Printz ocupaba el puesto de cantor, es decir, de director musical de coro, cuyas funciones incluían la preparación de las intervenciones polifónicas, la composición de piezas para ser interpretadas y la instrucción de los cantores. Por tanto, el *Kurtzer Bericht* se escribe tras dos años de experiencia

²⁸ En 1664, Pentecostés se celebró el lunes 9 de junio.

²⁹ Mattheson, Johann, *Grundlage...*, p. 272.

³⁰ Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon...*, p. 497.

³¹ *Meine Feinde sind worden theils neidische und mißgünstige Musicanten / welche nur ihre eigene Sachen zu loben; hergegen anderer Leute Arbeit zu tadeln sich angewehnen: theils Ignoranten, so die wahren Fundamenta Musices nicht wusten / deren Irrthümer und Fehler ich vielleicht getadelt. Zween von diesen haben mich in öffentlichen Schrifften durchgezogen: deren Ungeschicklichkeit und Thorheit ich aber gar billig verachtet / und verlachte: weil sie nichts anders nieder mich ausstossen und vorbringen können / als was auch der allergröbste und ungeschickte Bauer kan.* Printz, Wolfgang Caspar, *Historische Beschreibung...*, p. 222.

docente en los que Printz observa las deficiencias del sistema de aprendizaje musical. De este modo lo reconoce el mismo autor en el prólogo de la obra³².

Cruzando la fecha con las siglas correspondientes al propietario del volumen, resulta sencillo imaginar que el joven conde Balthasar Erdmann, que en 1670 tenía catorce años, poseyera un ejemplar del tratado, de cuya primera publicación habrían transcurrido ya cuatro años. Tras el fallecimiento de Leopold Erdmann, y hasta la mayoría de edad de su heredero, Ulrich, hermano del fallecido, se habría encargado de sus sobrinos. El joven conde Balthasar Erdmann debió de recibir durante este período y hasta el momento de toma de posesión de su cargo en 1679 una completa formación, tanto civil como religiosa, primero en el ámbito privado, bajo la tutorización de Johann Heinrich Hofrichter, Abraham Rothe y, a partir de 1666, Johann Rotarius y Johann von Felden y, desde 1672, como alumno en el *Wilhelmsskollegium* de la Universidad de Tubinga³³.

Es en esta etapa en la que conviene ubicar tanto la publicación como la lectura del tratado que nos ocupa. En este sentido, se puede suponer con facilidad que el joven Balthasar Erdmann adquiriera los conocimientos musicales fundamentales a través del contacto con el mismo W. C. Printz. Al fin y al cabo, había sido el compositor de la corte paterna, seguía residiendo y trabajando en Sorau y, por tanto, es factible que se recurriera a él para instruir al joven conde. Por tanto, a la hora de interpretar las anotaciones añadidas a mano sobre el texto impreso, podrían atribuirse tanto a su propietario como a alguno de sus instructores, lo cual no excluye que fuera el mismo Printz quien tuviera oportunidad de corregir el texto.

Tras el estudio de este “recién identificado” ejemplar de la primera edición, conviene también hacer mención a las otras dos ediciones citadas en las fuentes, las de 1671 y 1685, que podrían considerarse versiones “corregidas y aumentadas” del texto original.

RISM recoge un único ejemplar de la edición de 1671, localizado en el Museo Nacional de Praga (Museo checo de la Música)³⁴. Se trata de un volumen catalogado con la signatura D-47 que incluye la edición de 1671 seguida de un ejemplar de la primera edición del *Compendium musicae signatoriae & modulatariae vocalis*³⁵ (este no aparece recogido en RISM). No obstante, hay que señalar que, además del ejemplar conservado en Praga, existe, al menos, otro ejemplar en la Biblioteca Pública Municipal de Zielona Góra (Grünberg), catalogado con la signatura (CzO ZS SI 1142). Dicha

³² Printz, Wolfgang Caspar, *Kurtzer Bericht...*, p. III.

³³ Gößner, Andreas, *Der terministische Streit: Vorgeschichte, Verlauf und Bedeutung eines theologischen Konflikts an der Wende von 17. zum 18. Jahrhundert*, Tubinga, Mohr Siebeck, 2011, p. 35.

³⁴ Lesure, François (dir.), *Écrits imprimés...*, p. 669.

³⁵ Printz, Wolfgang Caspar: *Compendium Musicae Signatoriae & Modulatariae Vocalis, das ist: Kurtzer Begriff aller derjenigen Sachen so einem der die Vocal-Music lernen will zu wissen von nöthen seyn* [“Compendio de música figurada y modulataria vocal, es decir: Breve relato de todo lo que resulta de utilidad a quien quiera aprender la música vocal”], Dresde, Johann Christoph Mieth, 1689.

biblioteca lo ha datado erróneamente en 1674, pero se trata de una copia de la segunda edición de 1671. De esta segunda versión del tratado interesan especialmente las referencias a la primera edición de 1666 y aquellos detalles que contribuyan a la comprensión de esta.

En primer lugar, cabe destacar la doble dedicatoria, dirigida esta vez al ya mencionado conde Balthasar Erdmann y a Leopold Friedrich (1658-1714), barón de Rechenberg. Por otra parte, conviene revisar las “mejoras” y “correcciones” que, de acuerdo al citado prólogo, Printz habría incorporado a esta segunda edición.

En el primer capítulo, dedicado al solfeo, Printz inserta unos párrafos sobre las sílabas de solmisación que pretenden aplacar las críticas que había recibido tras la primera edición, tal como él mismo reconoce ahora en el prólogo³⁶. Por otra parte, resulta llamativo que las omisiones que una mano había corregido sobre la edición de 1666 aparezcan ya impresas en esta segunda edición. Además, tras la explicación de las pausas en compás común (o compás de compasillo) se refiere al valor que asumirían en los diferentes compases de proporción³⁷. Curiosamente, todos estos añadidos corresponden a las anotaciones encontradas en el ejemplar hallado de la primera edición, por lo que puede plantearse la hipótesis de si la autoría de aquellas anotaciones en 1666 podría haber correspondido al propio autor, a alguien de su círculo pedagógico (o incluso al propio conde Balthasar Erdmann, asumiendo que Printz colaborara en su educación musical), o a un lector posterior que, tomando como referencia la segunda edición, hubiera podido completar la copia de 1666.

Llama también la atención la mención a una nueva proporción, proportio vulgaris sesquialtera (12/8), y la mención del tresillo³⁸. Ambos detalles son indicios de la tremenda evolución que se estaba produciendo en el concepto de tiempo y de compás, de cómo, en apenas cinco años, se desarrollaban nuevas tendencias rítmicas, dando lugar a notas más breves y a mayor variedad en la agrupación de valores³⁹.

En el capítulo dedicado al glosario de términos técnicos, Printz añade los vocablos frequentato (para referirse a una dinámica mf o mp, que resultaba lo más habitual en la época), choro di tromboni, choro di flauti, choro di viole y choro di cornetti. Además, incorpora un breve catálogo con los nombres de los instrumentos más usuales: órgano; laúd; trompeta alemana en Re, trombón; trombón piccolo y trombón contralto; trombón tenor; trombón bajo; corneta; corneta pequeña; tambor y timbales; arpa doble; clavicémbalo; bajón y fagot; flauta travesera y pífaro; flauta travesera; bombardarda [chirimía] contralto; bombardarda [chirimía] bajo; violín; viola; violón⁴⁰.

³⁶ Printz, Wolfgang Caspar, *Anweisung zur Singe-Kunst...*, pp. IX-XI.

³⁷ *Ibid.*, pp. XXIII-XXV.

³⁸ *Ibid.*, pp. XXIX-XXX.

³⁹ Véase Pascual León, Nieves, *La interpretación musical en torno a 1750: estudio crítico de los principales tratados instrumentales de la época a partir de los contenidos expuestos en la Violinschule de Leopold Mozart*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.

⁴⁰ Printz, Wolfgang Caspar, *Anweisung zur Singe-Kunst...*, pp. XXXIV-XXXVI.

Stromento Musico, musica- lisches Instrument. Organo, Orgel. Liuro, Laute.	Arpa doppia, Doppela Harffe. Chiavecebalo, Clavis Cymbel.
---	--

Tromba, } Trommet. Tuba, }	Dolciana, } Saggott. Fagotto, }
Trombone, Posfaun.	Flauto traverso, Quer-
Trombone piccolo, klein Po- faun / als Alt- und Di-	Fiffaro } Flöt. Tibia traversa, Quer-Flöt.
scant-Posfaun.	Bombardino, Alt-Pommer.
Trombone grosso, Quart-Po- faun.	Bombardo, Chor- oder Bass-Pommer.
Trombone all'ottavo bassa, Ottav-Posfaun.	Bombardone, Groß-Pom- mer.
Cornetto, Zinck.	Violino, Discant-Geige.
Cornettino, klein Zincklein.	Viola da braccio, Tenor-Gei- ge.
Tamburo, } Paucke. Tympanum, }	Violone, Bass-Geige.

Imágenes 3 (1) y 3 (2). Listado de instrumentos musicales en *Anweisung zur Singe-Kunst...* (1671).

Por último, Printz añade un octavo capítulo dedicado a los vicios de la ornamentación, lo cual es indicativo de la importancia que tenía esta práctica en la interpretación musical a finales del siglo XVII. Este tipo de advertencias que previenen frente al uso indiscriminado o abusivo de las mismas se convertirán en un tópico a lo largo de los diferentes tratados musicales del siglo XVIII (véase F. W. Marpurge, C. P. E. Bach, L. Mozart, J. J. Rousseau) y corresponden a un contexto notacional en el que los adornos ya aparecían en muchos casos escritos por el compositor, si bien seguía en uso la práctica barroca por la que el intérprete añadía o improvisaba sus propias ornamentaciones. Sin embargo, por lo que se desprende de los tratados de la época, este ejercicio de creatividad no siempre resultaba acertado, y Printz recomendaba omitir la improvisación de ornamentaciones antes de que su ejecución resultara incorrecta o fuera de lugar⁴¹.

Para concluir, falta referirse a lo que, en las fuentes citadas, correspondería a una tercera edición datada en 1685. De ella no he encontrado registro bibliográfico alguno. D. Damschroder y D. R. Williams consideran perdidas las ediciones de 1666 y 1685 (si bien, como aquí queda demostrado, afortunadamente sí que se ha conservado un ejemplar de la primera)⁴². Pero, al menos de momento, será necesario seguir manteniendo la incógnita sobre el paradero de la tercera edición de 1685 y sobre el desarrollo o evolución de los contenidos expuestos por el autor en la última de estas tres versiones del tratado.

⁴¹ *Ibid.*, pp. XLII-XLVI.

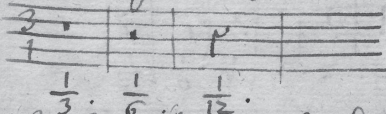
⁴² Damschroder, David y Williams, David Rusell, *Music Theory from Zarlino to Schenker. A Bibliography and Guide*, Nueva York, Stuyvesant, 1990, p. 241.

ANEXO I

Es ist zu merken, daß die unterschiede
 zwischen den verschiedenen Zahlen in denselben
 Proportionibus bleibt aber der Wer-
 th ist immer ein und dieselbe in denselben
 gezeichneten Proportion.

In Tripla Majori Cordis die
 größten Zahlen $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ etc. nur
 halb vermindert, also daß die ersten
 sieben Pfeile, die andere zwei, die
 dritte vier andrer, und so fortan.

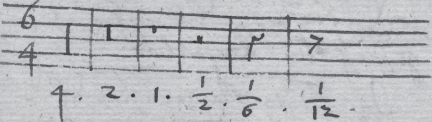
Die kleinen Zahlen, so in Proportionibus
 sind, sind immer gleich, nicht, also:



$\frac{1}{3}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{12}$.

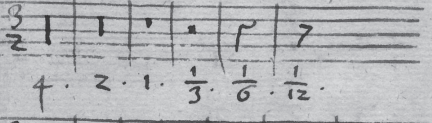
In Sesquialtera Cordis die
 größten Zahlen sind auf die kleinste
 inclusive ganz vermindert, die

kleinen aber so in Proportionibus
 sind immer gleich, nicht, also e.g.



$4 \cdot 2 \cdot 1 \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{6} \cdot \frac{1}{12}$.

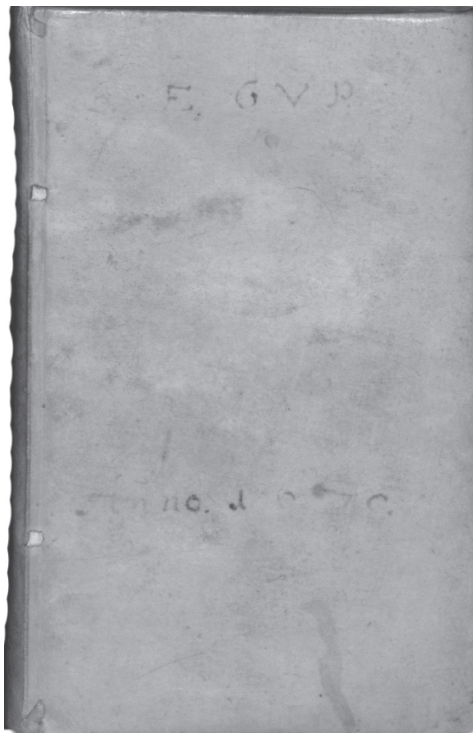
In Tripla minor und minima
 Cordis die größten Zahlen sind
 auf die kleinste inclusive ganz
 vermindert, die kleinen aber so in
 Proportionibus sind immer gleich, nicht, also e.g.



$4 \cdot 2 \cdot 1 \cdot \frac{2}{3} \cdot \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{6} \cdot \frac{1}{12}$.

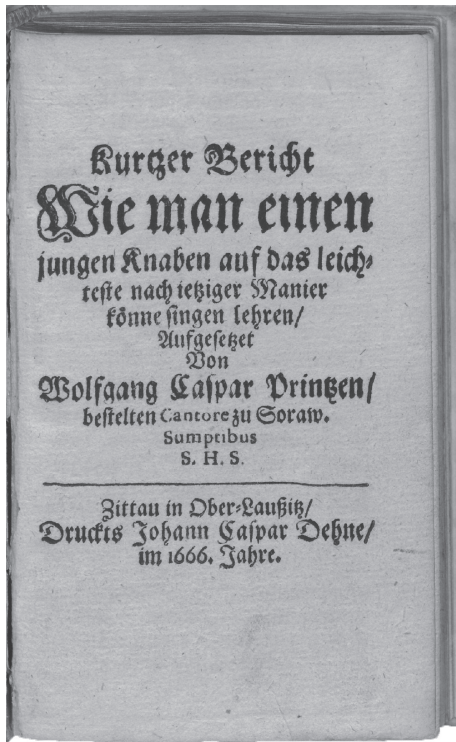
Imágenes 4 (1) y 4 (2). Anotaciones manuscritas sobre el ejemplar conservado.

ANEXO II



B[althasar] E[rdmann], C[onde de] P[romnitz].

Año 1670.

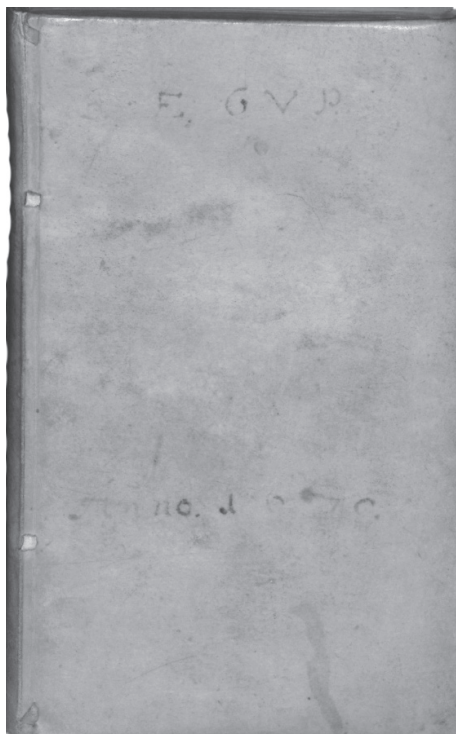


Breve relato sobre cómo se puede enseñar
fácilmente a cantar a un muchacho,
según la manera actual.

Compuesto por
Wolfgang Caspar Printz,
cantor en Sorau¹
1. Editado por su humilde servidor.

Zittau, en Alta Lusacia.
Impreso por Johann Caspar Dehne
en el año 1666.

¹ Denominación alemana para la actual ciudad de Zary, situada al suroeste de Polonia.



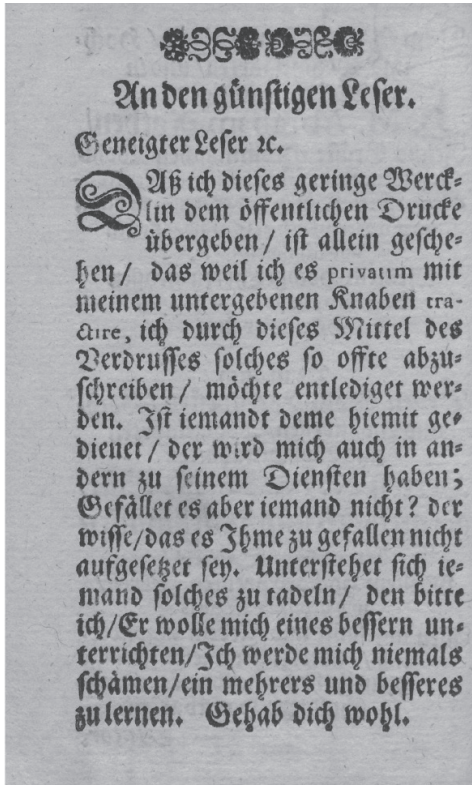
Al Ilustrísimo y Reverendísimo, estudioso y piadoso señor M. Abraham Rothe², capellán de la corte del conde imperial de Promnitz y superintendente de las iglesias y escuelas en los tres dominios de Sorau, Triebel y Naumburg, etc. A mi muy honorable y gran patrón, apreciado señor y padrino.

Y también a los muy honorables y elevados, sabios y respetados³ señores N. N. N. alcalde y consejeros de la ciudad de Sorau, a mis muy honorables señores y grandes patrones, a todos ellos y a cada uno en particular se dirige este sencillo regalo de Año Nuevo, en sincero agradecimiento.

El autor.

² Tras estudiar en la Universidad de Leipzig, Abraham Rothe (1633-1699) fue nombrado en 1664 superintendente de Sorau y, por tanto, cabeza del gobierno eclesiástico de la ciudad. Al mismo tiempo formaba parte de su consistorio, presidido por el citado conde Balthasar Erdmann. Véase Großern, Samuel, *Lausitzische Merkwürdigkeiten darinnen von beyden Marggraffthümern*, Leipzig y Buditzin, David Richter, 1714, pp. 83-84.

³ En la traducción de los tratamientos protocolarios he intentado respetar el significado literal de los mismos, pues no resulta posible ofrecer una transliteración perfecta al castellano de estos vocablos, que corresponden a los estamentos sociales del contexto en que se publicó el tratado.

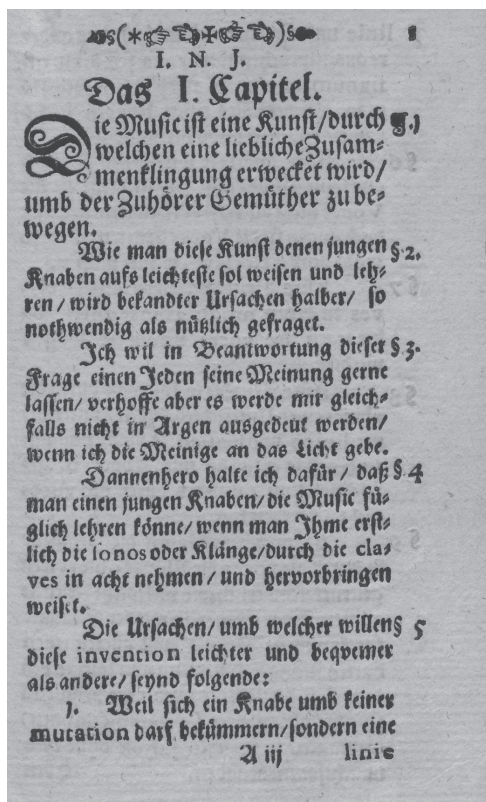


Al amable lector:

Gentil lector, etc.:

Lo que me ha llevado a imprimir públicamente esta pequeña obra ha sido solo mi trabajo particular con los muchachos que se me encomiendan. De este modo, deseo deshacerme de la desazón que me produce anotar todo esto con frecuencia. Si alguien se sirve de él, me tendrá también a mí a su servicio. Si no gustara a alguien, que sepa que no ha sido compuesto para que le complaciera. Si alguien se atreve a censurarlo, le ruego me enseñe uno mejor, pues no me avengorzaré nunca de aprender más y mejor. Dios te guarde⁴.

⁴ He traducido de este modo la expresión alemana “Gehab dich wohl”, que equivale en alemán a la salutación epistolar latina “Bene valete”.



I[n] N[omine] J[esu].

Capítulo Primero.

§. 1. La música es un arte a través del que se despierta una agradable armonía para mover el ánimo de los oyentes.

§. 2. Por las razones que se conocen resulta necesario y provechoso preguntarse cómo debe instruirse y enseñarse este arte a los jóvenes de la manera más sencilla.

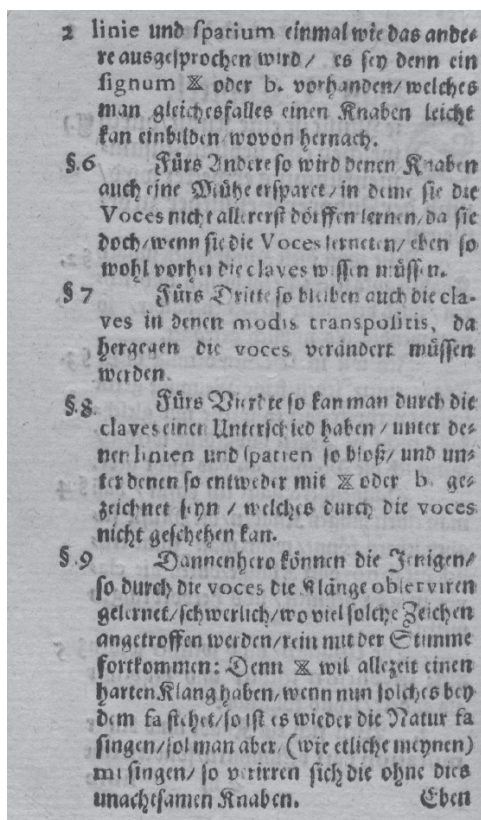
§. 3. En respuesta a esta pregunta, dejaré a cada cual con su opinión, pero espero que, de igual manera, no se me juzgue mal cuando haga pública la mía.

§. 4. Así pues, considero que a un muchacho se le puede enseñar música correctamente si, en primer lugar, se le instruye para que reconozca los sonidos a través de las letras y los reproduzca.

§. 5. Los motivos por los que esta invención es más fácil y cómoda que otras son los siguientes⁵⁵:

Porque el muchacho no tendrá que preocuparse por las mutaciones, puesto que todas las líneas y espacios

⁵ A continuación, Printz enumera una serie de ventajas del sistema de notación alfabética. El autor se refiere a las notas como “claves”, término polisémico que he traducido tanto por “notas” o “letras” como por el término literal “claves”, si bien este significado aparece restringido al vocablo latino “claves signatae”. De forma similar he procedido respecto al término “voces”, que el autor emplea en referencia a las sílabas guidonianas. He traducido este último término por “sílabas de solmisación” para evitar la confusión terminológica que conllevaría su traducción literal.



se dicen de igual manera, incluso si aparece un signo de sostenido o de bemol, lo cual se le puede explicar también de forma sencilla al muchacho.

§. 6. En segundo lugar, también se evitará trabajo al muchacho, pues no deberá comenzar aprendiendo los nombres de las notas [sílabas de solmisación], pues si se aprendían los nombres, antes debían conocer también las letras⁶.

§. 7. En tercer lugar, de este modo las letras permanecen en sus tonos transportados y, de otro modo, las notas [sílabas de solmisación] tendrían que cambiar.

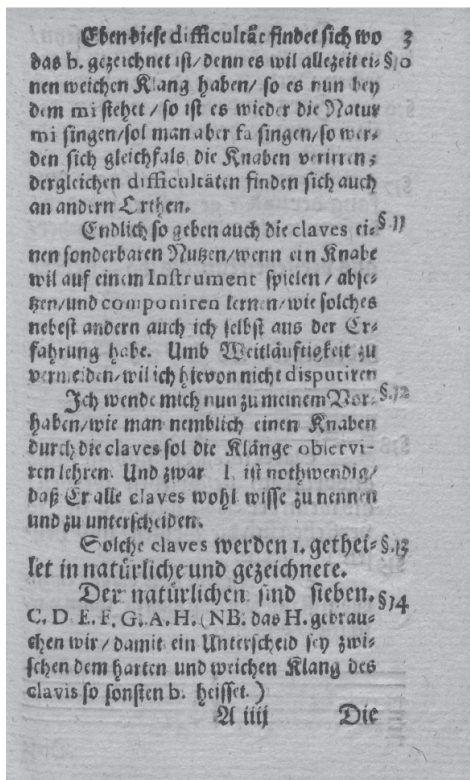
§. 8. En cuarto lugar, a través de las letras se tiene una diferencia entre las líneas y espacios sin más y los indicados con un sostenido o bemol, lo cual no se podía [lograr] con las sílabas de solmisación.

§. 9. Por tanto, a quienes hayan aprendido a leer los sonidos a través de las sílabas de solmisación les costará más avanzar solfeando cuando aparezcan muchos signos de este tipo. Pues el sostenido tendrá siempre un sonido intenso si aparece junto al Fa. Así, lo natural sería cantar Fa y, en cambio, se debe cantar Mi (como opinan algunos), de modo que se confunden los jóvenes que no prestan mucha atención.

§. 10. Esta misma dificultad se da siempre que se indica el bemol, pues siempre tendrá un sonido remiso. Pues si está junto al Mi, lo natural resulta cantar Mi, y en cambio debe cantarse Fa, con lo que se confundirán los jóvenes de igual manera; dificultades similares se dan también en otros lugares⁷.

⁶ Se refiere a la nomenclatura germana para las notas, con letras desde la C hasta la H.

⁷ En los párrafos noveno y décimo, W. C. Printz critica la confusión que produce al estudiante el sistema de solmisación basado en las conjuntas, pues las voces Mi y Fa servían para identificar la alteración ascendente o



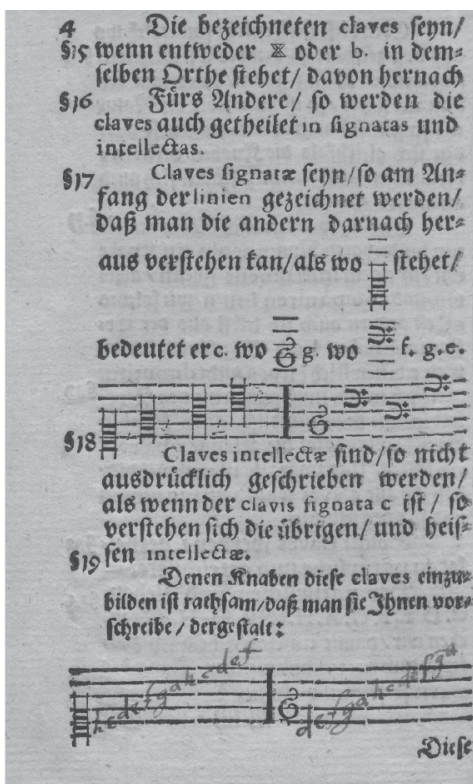
§. 11. Por último, las letras tienen también una utilidad especial cuando un joven desea tocar un instrumento, y aprender a repentizar y componer, tal como he observado, además de otras cosas, a través de la experiencia. Para evitar extenderme, no trataré sobre esto.

§. 12. Así, me restrinjo a mi tarea, es decir, cómo enseñar a un muchacho a leer los sonidos a través de las notas musicales. Más concretamente, [en primer lugar] es necesario que sepa nombrar y distinguir bien todas las letras.

§. 13. Estas notas se dividen, [en primer lugar,] en naturales y alteradas.




§. 14. Hay siete notas naturales: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. (N.B.: Se utiliza la letra H para diferenciar entre el sonido duro y blando de la nota [Si], que, de otro modo, se denomina B).

descendente de una nota. En estos párrafos, se refiere a las notas Fa sostenido y Mi bemol, que, según la teoría anterior, debían designarse Mi y Fa, respectivamente, contradiciendo la lógica y el impulso inicial de todo alumno y, por tanto, dificultando la corrección y agilidad a la hora de leer la partitura.

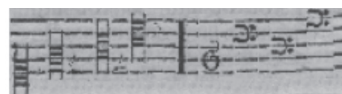


§. 15. Las notas alteradas se dan cuando aparece un sostenido o un bemol en el mismo lugar, por lo que

§. 16. Por otra parte, las notas se dividen también en “escritas” [es decir, las notas que dan nombre a las claves a principio de pentagrama] y “deducidas” [es decir, las notas que no dan nombre a clave alguna].

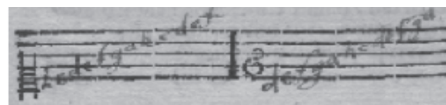
§. 17. Las notas “escritas” se indican al principio de las líneas, de forma que puedan deducirse a partir de ellas las demás. Así, donde figura  significa Do. Donde [figura] , Sol; donde , Fa.

Por ejemplo:



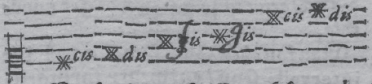
§. 18. Las notas “deducidas” no se escriben de forma explícita. Así, cuando la nota “escrita” es Do, las demás notas se entienden [a partir de dicha nota] y se llaman “deducidas”.

§. 19. Para enseñarles estas notas a los muchachos, es aconsejable escribírselas del siguiente modo:



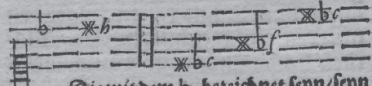
Diese Claves sollen sie wohl anschau 5
en/und merken/ wo ein ieder seinen Sitz 20
hat/ bis so lange sie solche wohl und fertig
nennen können.

Die gezeichneten claves können die §21
Knaben leichtlich merken/ denn wo x
stehet/ so setzt man zu denen Buch-
staben nur das is. Als:

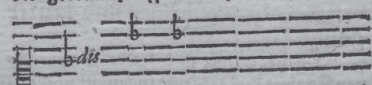


Nur bey dem e heisset es f. bey a. b. §22
bey h. c. kommet aber sehr selten also.

Wenn ein x an einen Ort ge- §23
setzet wird/ da vorher ein b ist od ein
b. da vorher ein x ist/ so machet es
den claven wieder natürlich/ als:



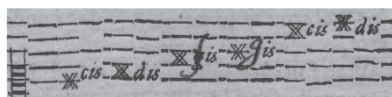
Die mit dem b. bezeichnet seyn/ seyn §24
die gebürlichsten diese:



Es ist aber unnötig daß man die §25
Knaben alsbald mit denen bezeichneten
clavi-

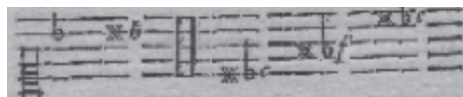
§. 20. [Los muchachos] deberán observar y memorizar bien estas notas; cada uno tiene su propio método hasta que las pueda nombrar bien por completo.

§. 21. Los alumnos podrán distinguir las notas alteradas fácilmente, pues donde aparece un sostenido se añade a la letra correspondiente [el sufijo] -is. Así:

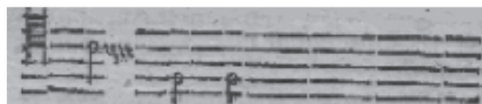


§. 22. Únicamente en el Mi se llama Fa; en el La, Si bemol; en el Si, Do. Sin embargo, [esto] aparece muy raramente.

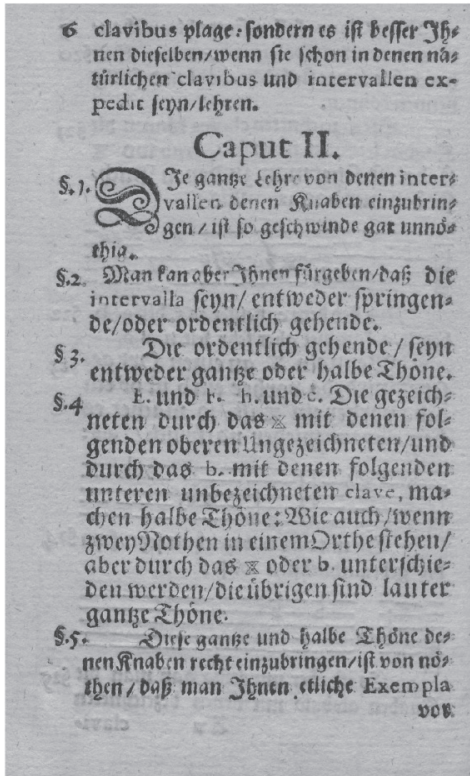
§. 23. Cuando se coloca un sostenido en un lugar donde antes había un bemol o si se coloca un bemol donde antes había un sostenido, hace que la nota sea de nuevo natural; es decir:



§. 24. Entre las [notas] indicadas con bemol, las más usuales son:



§. 25. Sin embargo, no es necesario que se les atosigue a los muchachos desde el primer momento con estas notas alteradas,



sino que es mejor enseñárselas cuando ya dominan las notas y los intervalos naturales.

Capítulo II.

§. 1. No es necesario enseñar a los muchachos muy rápidamente toda la ciencia de los intervalos.

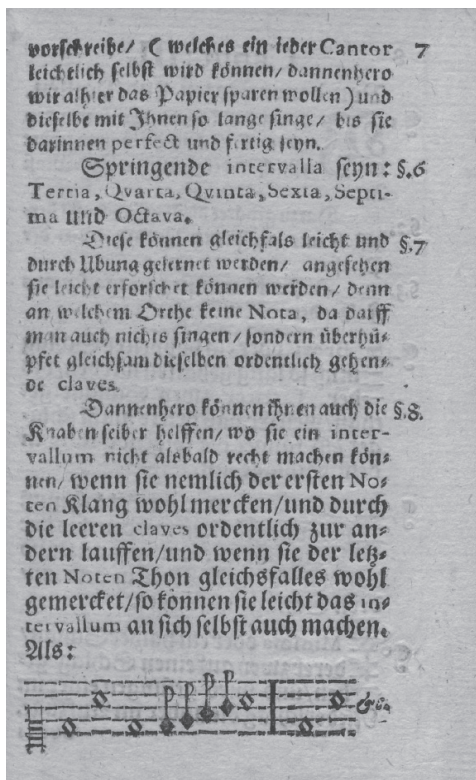
§. 2. Sin embargo, se les puede adelantar que los intervalos son, o bien disjuntos o conjuntos.

§. 3. Los intervalos conjuntos son, o bien tonos enteros o los semitonos [entre] Mi y Fa, [y entre] Si y Do⁸.

§. 4. Las notas alteradas con un sostenido, junto a la nota siguiente superior sin alterar, así como las [alteradas] con un bemol junto con su siguiente interior sin alterar, forman semitonos [intervalos de segunda menor]. Lo mismo ocurre cuando hay dos notas a la misma altura pero distantes en un sostenido o bemol [intervalo de primera aumentada]. Todos los demás son tonos enteros.

§. 5. Al enseñar al muchacho correctamente estos tonos y semitonos es necesario que se le muestren algunos ejemplos

⁸ Es decir, según esta afirmación, no acostumbra a usarse el sufijo -is para designar el semitono superior aplicado a las letras E (Eis), A (Ais) y H (His).

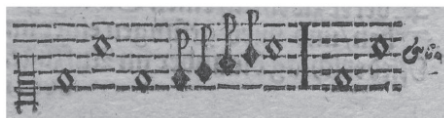


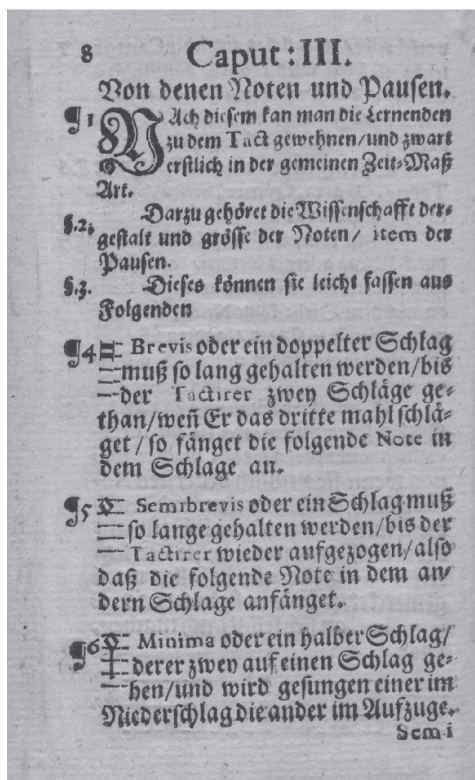
(lo que cualquier cantor hará por sí solo fácilmente, por lo que ahorraremos papel en este punto) y se canten con él hasta que estén perfectos y preparados.

§. 6. Los intervalos disjuntos son: la tercera, la cuarta, la quinta, la sexta, la séptima y la octava.




§. 7. Estos pueden aprenderse tanto de manera fácil [intuitivamente] como a través del estudio. Se pueden estudiar fácilmente, pues en el lugar en el que no hay notas no se puede cantar nada, sino que se omiten estas notas por grados conjuntos.

§. 8. Después, los mismos muchachos podrán proceder por sí mismos: donde no sean capaces de repentizar correctamente un intervalo, si se concentran bien en el sonido de la primera nota y proceden hasta la segunda pasando por todas las notas “vacías” [es decir, los grados conjuntos que quedan entre las dos notas que forman el intervalo disjunto], y si, de igual modo, se concentran bien en el sonido de la última nota, también serán capaces de ejecutar por sí solos el intervalo. Así:

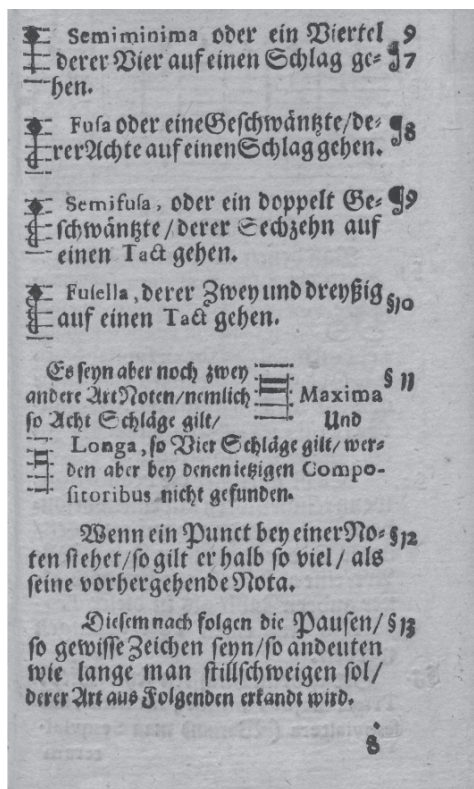




Capítulo III: Sobre las figuras y silencios.

- §. 1. Después de esto, se puede introducir al estudiante al compás y, más concretamente, en primer lugar, en el compás común [o compasillo].
- §. 2. Como tal se entiende la ciencia de la forma y duración de las notas y de los silencios.
- §. 3. Estas se resumen brevemente en lo siguiente:
- §. 4.  Breve, o tactus doble, que debe mantenerse hasta que el director⁹ haya marcado dos tactus. Cuando golpee por tercera vez, la siguiente nota comenzará en el pulso.
- §. 5.  Semibreve o un tactus, que debe mantenerse hasta que el director vuelva a alzar, es decir, hasta que la siguiente nota empiece en el segundo tactus.
- §. 6.  Mínima o medio tactus. Caben dos de estas en un compás y se cantan una al dar y otra al alzar.

⁹ He traducido por “director” el término alemán *Tactierer*, que literalmente significa “el que marca el pulso”. En este sentido, hay que tener en cuenta que en la época en que Printz escribió este texto, el papel del director de orquesta o, en este caso de coro, cumpliría, fundamentalmente, la función de asegurar el mantenimiento del pulso rítmico.



§. 7. Semínima o un cuarto [de compás]; caben cuatro en un pulso.

§. 8. Corchea¹⁰ o nota con corchete; caben ocho en un pulso.

§. 9. Semicorchea o nota con doble corchete; caben 16 en un pulso.

§.10. Fusa; caben 32 en un pulso.

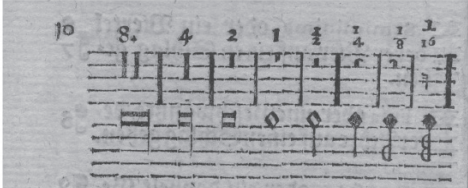
§.11. Sin embargo, también hay otros dos tipos de notas, es decir, la máxima, que dura ocho pulsos, y la longa que dura cuatro pulsos. Sin embargo, no suelen aparecer entre los compositores actuales¹¹.

§.12. Si hay un punto junto a una nota, este durará la mitad de la nota que le precede.

§.13. A esto siguen las pausas, que son los signos que indican durante cuánto tiempo hay que estar callado. Se distinguen los siguientes tipos:

¹⁰ He traducido el término alemán “Fuselle” por corchea (pues se está refiriendo a la octava parte del compás, que según la nomenclatura alemana actual sería una “Achtel-Note”) para evitar la confusión que generaría su traducción literal.

¹¹ Nótese lo esclarecedor de esta afirmación. Printz reconoce que los valores de mayor duración, longa y máxima, ya estaban en desuso; por tanto, la breve se había convertido en el valor de mayor duración, equivalente a nuestra redonda. Sin embargo, algo menos de un siglo más tarde, Leopold Mozart seguirá incluyendo la longa en su explicación de los valores de duración [Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 25]. No ocurre lo mismo en otros textos de la época. La evolución en el uso de valores de duración se percibe ya en los textos de J. Mattheson, que reconoce los valores de máxima, longa y breve como anticuados y afirma que solo podían encontrarse en piezas de estilo eclesiástico [Mattheson, Johannes, *Das neu-eröffnete Orchester*, Hamburgo, el autor y la viuda Benjamin Schiller, 1713, p. 90]. Del mismo modo, J. J. Quantz expone los valores de duración tal y como los entendemos actualmente y sin mencionar ya la nomenclatura antigua [Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, p. 54]. También Rousseau reconoce a la semibreve como el valor más largo algunos años más tarde [Rousseau, Jean Jacques, *Dictionnaire de Musique*, París, la viuda de Duchesne, 1768, p. 530. Véase también De la Fuente Charfolé, José Luis, *Comentario y traducción del “Diccionario de música” de Jean Jacques Rousseau*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2002].



10 8. 4 2 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$

Caput. IV.

Von denen Proportionibus.

§. 1. **E**iner kan man einen Lernenden die Proportionen zeigen/von welchen ich hier nur das nothwendigste schreiben wil. Wer ex fundamento was davon zu wissen begehret / der besche meine doctrinam de proportione musica, welche ich auf Begehren einem Jedem gerne communiciren wil.

§. 2. Es ist aber hier die Proportion, wenn etliche Noten mit einem besondern Tacte hervor gebracht werden / derer in der gemeinen Zeit Maß Art/eine oder auch etliche / doch einer andern Zahl / als in dieser Proportion auf einen Tact gesungen werden.

§. 3. Der gebräuchlichsten seyn Vier: Triplā major, minor, minima, und sesquialtera. (Warumb man Sesquialteram

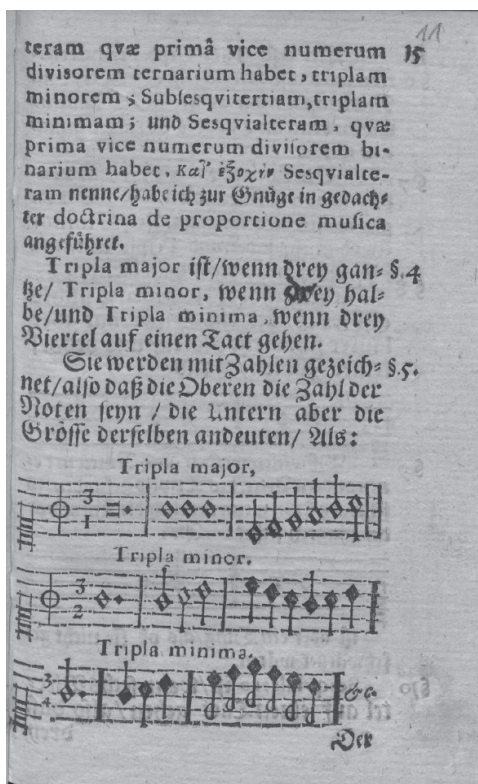


Capítulo IV. Sobre las proporciones.

§. 1. A continuación se le pueden enseñar al alumno las proporciones, de las que aquí solo describiré lo imprescindible. Quien desee conocerlas por completo, observe mi “teoría sobre la proporción de la música”, que estaré encantado en mostrar a cualquiera que me consulte.

§. 2. La proporción se da cuando cierto número de notas se ejecutan en determinado compás, en el que, en compás común [compasillo], se ejecutaría una o incluso varias notas, pero en cantidad diferente a como se canta en un compás en la proporción.

§. 3. Las [proporciones] más usuales son cuatro: tripla mayor, tripla menor, mínima y sesquiáltera (Ya he explicado suficientemente



en mi meditada “Doctrina de proportione musica” [o “Teoría de las proporciones musicales] por qué se llama “tripla menor, sublesquitercia y tripla mínima a la sesquiáltera que tiene, por primera vez, un divisor ternario; y, [se llama] propiamente sesquiáltera, a la primera sesquiáltera que tiene divisor binario”.

La tripla mayor se da cuando en un compás entran tres redondas [semibreves]; la tripla menor, cuando [entran] dos blancas [o mínimas] y tripla mínima, cuando [entran] tres negras [o semínimas]¹².

Se indican con números, es decir, el número superior [numerador] indica el número de notas, mientras que el inferior [denominador] indica la medida de estas. Así:



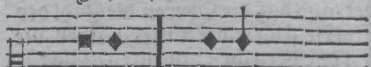
¹² Nótese cómo en este punto se utiliza la terminología moderna para las figuras, mientras que en párrafos anteriores utilizaba la nomenclatura antigua, que he querido mantener en la traducción entre corchetes.

12 Der erste Tact dieser Proportio-

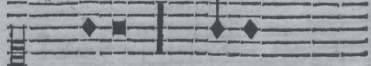
§ 6 nen wird also geschlagen/das die erste im Niederschlage/ die andere in der Mitten/ und die dritte im Ende des Aufzuges gesungen werde.

§ 7 Der Unterscheid unter diesen Proportionen ist kein anderer/ als das Tripla major sehr langsam/ Tripla minor etwas geschwinder/ und Tripla minima sehr geschwinde sollen gemacht werden.

§ 8 Hieher gehöret Hemiola, so nichts anders ist/ als ein Tripel hat aber lauter schwarze Noten/ und bedarf keiner Zahlen/ Als



§ 9 Bisweilen werden auch Noten in diesen andern Arten des Tripels gefunden/ so schwarz seyn/ wenn nemlich die Kurze vor der längren steht/ Als:



ist aber ein Ding/ als ob sie nicht geschwärzet wären.

§ 10 Sesquialtera ist/ wenn sechs Viertel auf einen Tact gehen/ also daß drey

§. 6. En estas proporciones, el primer compás se marca de forma que el primer [tiempo] se canta abajo, el segundo en medio y el tercero al alzar.

§. 7. La diferencia entre estas proporciones no es sino que la tripla mayor debe hacerse muy lenta, la tripla menor algo más rápida y la tripla mínima muy rápidamente.

§. 8. En este punto corresponde [tratar] la hemiola, que no es otra cosa que un tresillo, pero está compuesta por notas ennegrecidas y no se indica con ninguna cifra. Así:



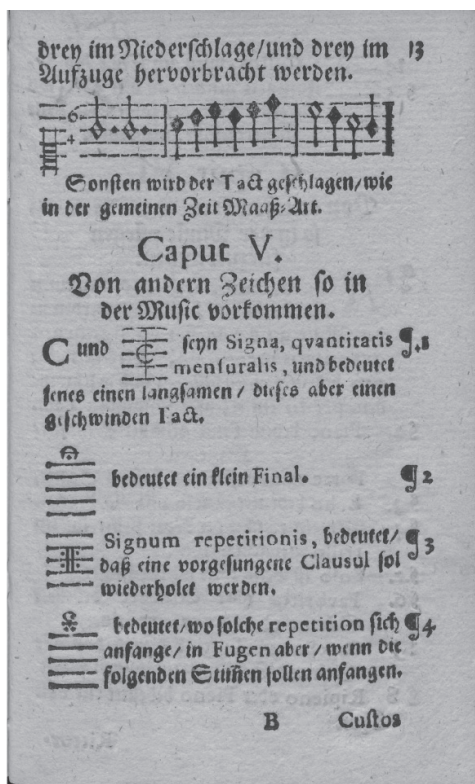
§. 9. Además, también pueden cantarse notas en otras formas de tresillos, y son también ennegrecidas, concretamente cuando la [nota] corta precede a la más larga. Es decir [cuando se produce una síncopa]:



Sin embargo, ocurre igual que si no estuvieran ennegrecidas¹³.

§.10. [La proporción] sesquialtera se produce cuando caben seis negras [o semínimas] en un compás, es decir, cuando

¹³ Printz afirma, en relación a los ejemplos en los que el valor menor antecede al mayor, que el efecto sugerido por el ennegrecimiento, es decir, la reducción en 1/3 del valor de las notas coloreadas, se daría igualmente sin necesidad de emplear este recurso. Con ello está aludiendo a las normas de imperfección “a parte ante”, que se aplicarían en este caso, de modo que el valor menor precedente (es decir, la semibreve o la mínima del ejemplo) imperfeccionaría al valor mayor (es decir, la breve o la semibreve que les siguen).





se ejecutan tres [negras o semínimas] al dar y tres al alzar.


Por lo demás, el compás [o tactus] se lleva como en el compás común [compasillo].


Capítulo V.

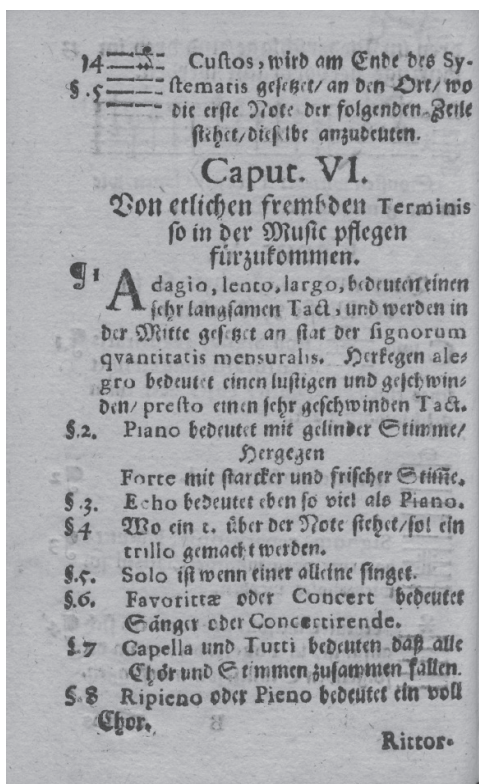
Sobre otros signos que aparecen en la música.


§. 1. C y  son signos cuantitativos de mensuración. El primero significa un compás lento, mientras que el segundo, [significa] uno rápido.

§. 2.  significa una pequeña pausa.

§. 3.  Signo de repetición, significa que debe repetirse una sección que ya se ha cantado.

§. 4.  indica dónde esta repetición debe comenzarse. Sin embargo, en las fugas, [indica] dónde deben comenzar las siguientes voces.



§. 5.  El custos [o guión] se coloca al final del pentagrama en el lugar que corresponde a la primera nota de la siguiente línea, para indicarla.

Capítulo VI.

Sobre algunos términos extranjeros que suelen aparecer en la música.

§. 1. *Adagio, lento, largo*: hacen referencia a un tiempo muy lento y

§. 2. *Piano* significa con voz muy suave, mientras que

Forte [significa] con voz más fuerte y llamativa.

§. 3. *Echo* [eco] significa exactamente lo mismo que piano.

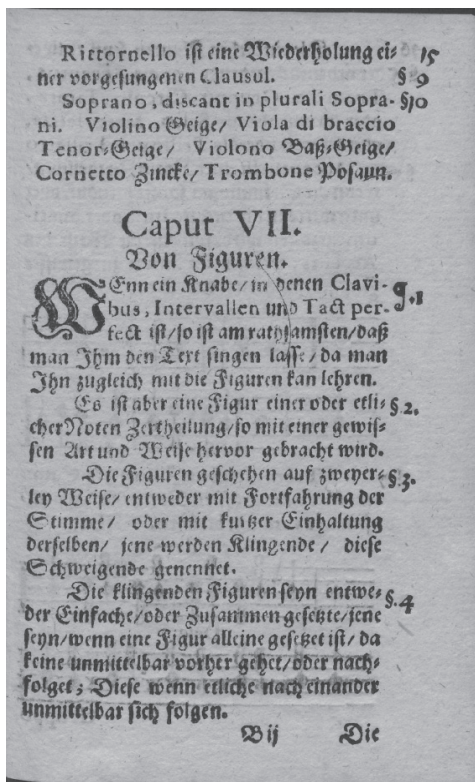
§. 4. Donde aparezca una t sobre una nota deberá hacerse un trino.

§. 5. *Solo*, se da cuando uno canta en solitario.

§. 6. *Favorittæ* o *Concert* significa cantante o instrumentista.

§. 7. *Capella* y *Tutti* significan que coinciden el coro y todas las voces.

§. 8. *Ripieno* o *Pieno* significa coro completo.



§. 9. *Ritornello* es la repetición de una sección¹⁴ que ya se ha cantado.

§. 10. *Soprano* o discanto, en plural *soprani*. *Violino* o violín/ *viola da braccio* o viola tenor, *violono* o violón, *cornetto* o corneta¹⁵, *trombone* o trombón.

Capítulo VII. Sobre los adornos.

§. 1. Cuando un muchacho ya domine las notas, los intervalos y el compás, lo más aconsejable es que se le haga cantar el texto y, al mismo tiempo, se le pueden enseñar los adornos.

§. 2. Un adorno es una figura compuesta por una o varias notas que se ejecutan de una determinada manera.

§. 3. Se dan dos tipos de adornos: bien siguiendo el curso de la voz, o bien con un breve detenimiento de la misma. Los primeros se llaman “sonoros” y los segundos, “mudos”.


§. 4. Los adornos “sonoros” pueden ser simples o compuestos. Los primeros se dan cuando la figura se presenta de forma aislada, sin que ninguna otra le preceda o le siga de forma inmediata; los segundos, cuando se suceden varios [adornos] de forma inmediata.

¹⁴ He traducido el término de esta manera para evitar el vocablo “cláusula”, que podría erróneamente identificarse con la técnica homónima de composición polifónica medieval.

¹⁵ El término castellano “corneta” podría referirse a la “corneta muda”, de forma recta y de color blanco, hecha de hueso o marfil, o bien a la “corneta tuerta”, es decir, torcida o curva, de color negro, pues estaba hecha de madera y forrada de piel o cuero negro.


16 Die einfachen Figuren seyn entwe-
 §. 5 der ordentlich gehende / als Accentus,
 Tremolo, Gruppo, Circulo, Tirata,
 oder springende/als Salto, Mescolanza,
 oder schwebende/als Trillo und Trillette

§. 6. Accentus ist einer Noten Zertheilung/
 wenn die Stimme gar sanfft hienauf/oder
 unterwärts in die nexte linia oder Spati-
 um gezogen wird/fast auf die Weise des
 Accents, welcher im Reden zu gewisser
 Zeit gebrauchet wird. Als:



§. 7 Tremolo ist ein Zittern der Stim-
 me über einer grössern Noten/ so den nach-
 sten Clavem mit berühret. Als:

ascendens



Desc

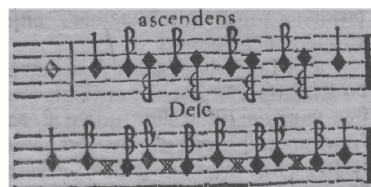
Gruppo

§. 5. Los adornos simples pueden proceder por grados conjuntos, como el *accent*¹⁶, el trémolo, el grupeto, el círculo y la tirata, o por salto, de forma compuesta u ondulante, como el trino y el trilletto.

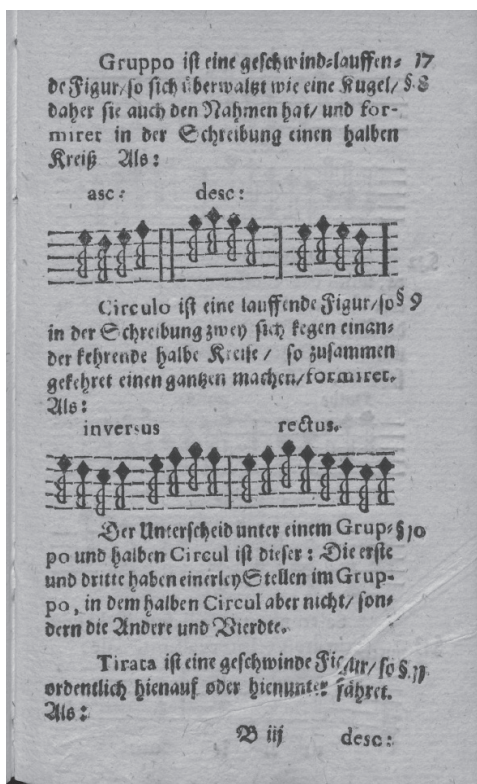
§. 6. El *accent* es la descomposición de una nota que se da cuando la voz asciende o desciende con gran suavidad a la siguiente línea o espacio, casi a modo de acento, tal como se le suele denominar. Así:



§. 7. El trémolo es el temblor de la voz sobre una de las notas melódicas, que roza la nota directamente inferior. Así:



¹⁶ El adorno clasificado como “accent” incluye, según la definición de Printz, un conjunto de recursos cuyo rasgo común es la capacidad de “acentuar”, es decir, de destacar o de dar relieve a determinada nota. Para ello, la nota se adorna de forma previa, como ocurre en la apoyatura, o se florea con algunas notas intermedias (lo cual correspondería al mordente o al grupeto). Los ejemplos musicales del siguiente párrafo ilustran el desarrollo de este recurso ornamental, cuya denominación polisémica “accent” he querido mantener en el texto castellano. De este modo, por una parte se conserva el matiz funcional de este recurso y, por otra, resulta la opción más correcta ante la ausencia de un término equivalente que recoja la variedad ornamental de esta figura.



§. 8. El grupeto es un adorno rápido que gira como una bola, de lo que recibe también su nombre; su representación gráfica tiene la forma de un semicírculo, así:



§. 9. Círculo es una figura rápida formada gráficamente por dos semicírculos en dirección contraria, de forma que juntos forman uno entero. De esta manera:



§.10. La diferencia entre un grupeto y un semicírculo es esta: En el grupeto, la primera y tercera [nota] ocupan una misma altura. Sin embargo, en el semicírculo no lo hacen ellas, sino la segunda y la cuarta.

§.11. Tirata es un adorno rápido, que procede tanto en dirección ascendente como descendente. Así:

18

desc:
asc:

§12 Sie wird getheilet in eine halbe Tirata, wenn das Lauffen nicht eine Octava erreicht in eine ganze Tirata, welche in die Achte laufft und eine doppelte Tirata, welche die Achte um etliche Claves überschreitet. Als:

Halbe ganze
doppelte

§13 Salto ist, einer Syllaben Dehnung durch ein großes Intervallum. Als:
tu li li um.

desc:
asc:


§. 12. Se divide en: la media *tirata*, en la que la carrera no abarca una octava, la *tirata* entera, que recorre una octava, y la *tirata* doble, que sobrepasa la octava en algunas notas. Así:

Halbe ganze
doppelte


§. 13. Salto es la extensión de una sílaba que se da en un intervalo distante, como:

tu li li um.

Mescolanza oder Messanza, ie: 19
 Mistura ist/wenn etlich ordentlich gehen: §14
 de/so keiner andern Figur zugethan seyn/
 an Springende gehenget werden.



Trillo ist ein Zittern der Stimme: §15
 so mit etlichen Noten in einem Clave ge-
 schiehet. Als:



Trilletto ist eine Übung der Stimme: §16
 me/so viel linder als Trillo, oder fast gar
 nicht angeschlagen wird.

Folgen nun die zusammengesetzte §17
 Figuren/derer zwey seyn/Tremamento
 und Passagio.

Tremamento ist/wenn Accentus, §18
 Tremolo, Trillo, und Trilletto eine
 zur andern gesetzt/und gleichsam eine Fi-
 gur daraus gemacht wird.

Passagio ist / wenn viel laufende §19
 Figuren zusammen kommen/ und in einer
 Sylben hervorbrachte werden.

W i i i j Pau 29

§. 14. *Mescolanza* o *messanza* (it.) es la adición de una [nota] por salto a un adorno que procede por grados conjuntos, de forma diferente a cualquier otra figura.



§. 15. El trino es el temblor de la voz sobre una nota a través de varias repeticiones de ella. Así:

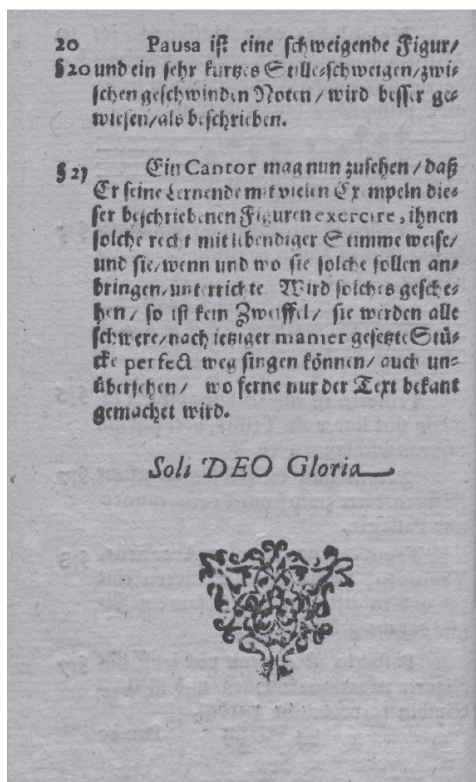


§. 16. El *trilletto* es una vibración de la voz más suave que la del trino o apenas percutada.

§. 17. A continuación siguen los adornos compuestos, de los que hay dos: el *tremamento* y el *passagio*.

§. 18. El *tremamento* se da cuando se yuxtaponen un *accent*, un trémolo, un trino y [o] un *trilletto*, formando una figura conjuntamente.

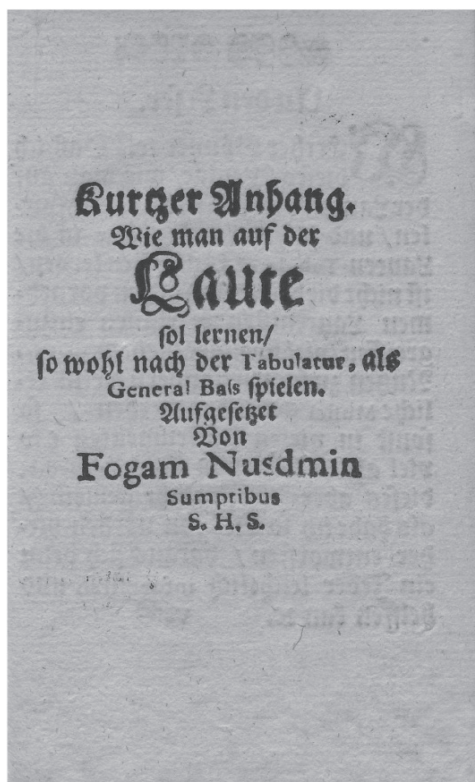
§. 19. *Passagio* es la aparición conjunta de muchas figuras rápidas, una tras otra, ejecutadas sobre una misma sílaba.



§. 20. Pausa es una figura callada. Mejor será demostrar que describir un breve enmudecimiento entre notas rápidas.

§. 21. Por último, el cantor debe considerar el ejercitar a sus alumnos con muchos ejemplos en los adornos descritos, demostrárselos de viva voz e instruirles sobre dónde deben ejecutarse. Si se hace de este modo, no cabe duda de que serán capaces de cantar perfectamente y de arriba abajo cualquier pieza difícil, incluso independientemente de lo conocido que resulte el texto.

Soli Deo Gloria.



Breve apéndice.

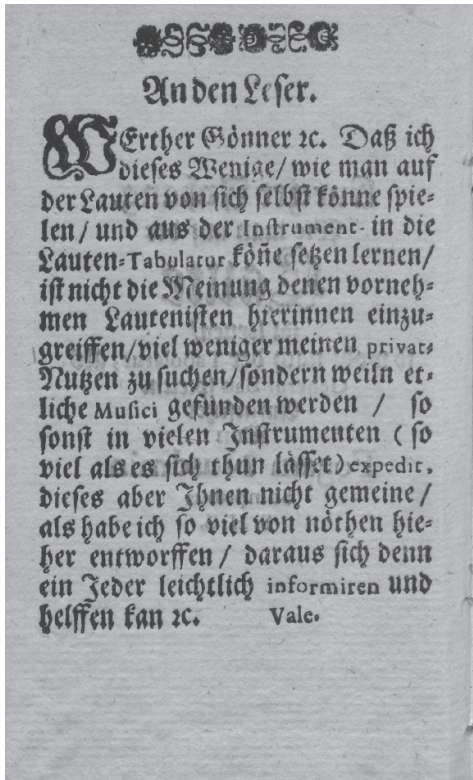
Cómo debe aprenderse a tocar el laúd, tanto con tablatura como a partir del bajo cifrado.

Recopilado por

Fogam Nudmin¹⁷

Editado por su humilde siervo.

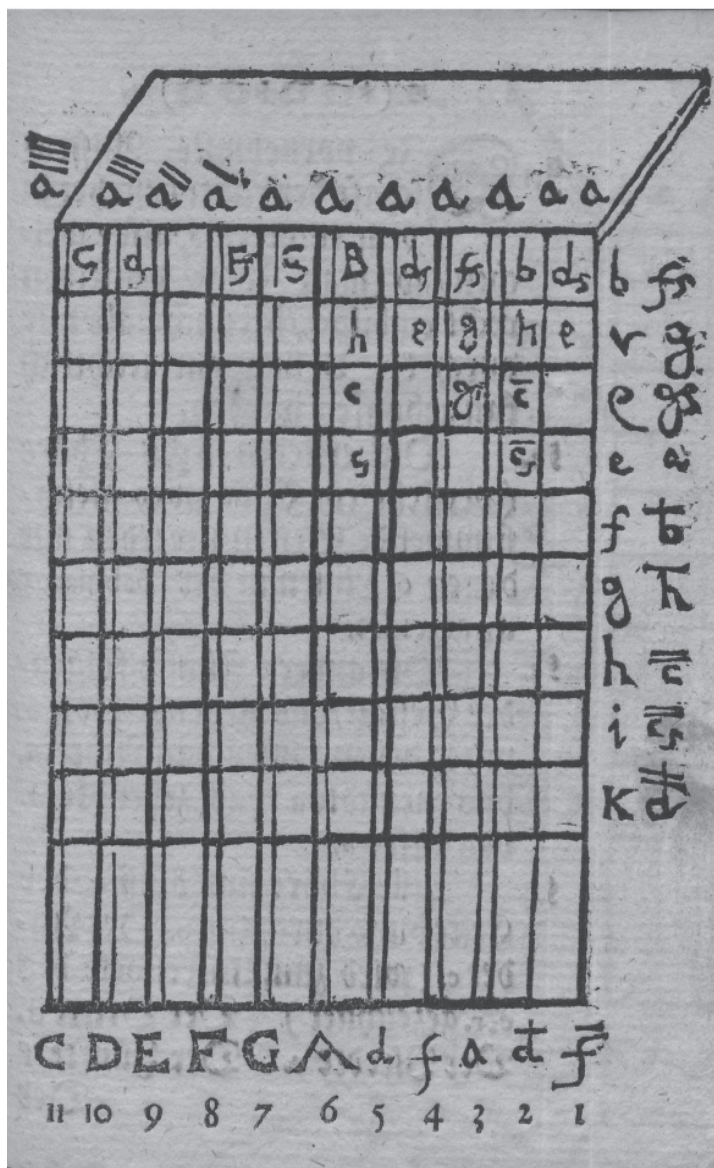
¹⁷ Bajo el pseudónimo de Fogam Nudmin se encuentra la autoría del mismo Printz. Son numerosos los pseudónimos utilizados por el autor, figurando entre otros los de Mimmermus, Cotala o Cosmus Pierius Bohemus (y variantes: Cosmus Pierius, Cosmos Pierius Bohemius, Cosmo Piero Bohemo, Cosmo Pierio Bohemo) lo que, junto a la variedad ortográfica en su verdadero nombre (Wolfgang/Wolffgang, Caspar/Kaspar, Printz/Prinz) puede inducir a confusión al estudioso o, incluso al catalogador.

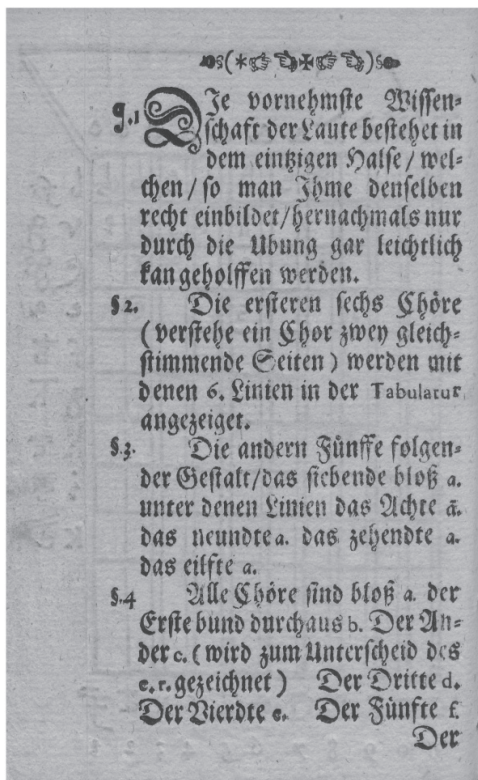


Al lector:

Con este breve [apéndice] sobre cómo tocar el laúd y sobre cómo se puede transcribir el instrumento a la tablatura de laúd no pretendo atacar el criterio de los ejemplares laudistas y aun menos buscar mi beneficio individual. En cambio, como hay músicos que, en la medida de lo posible, son solventes en muchos instrumentos pero no en este, por necesidad he redactado esto, para que cualquiera pueda fácilmente informarse y sacar provecho. Vale¹⁸.

¹⁸ Expresión latina de despedida, equivalente a “adiós”.





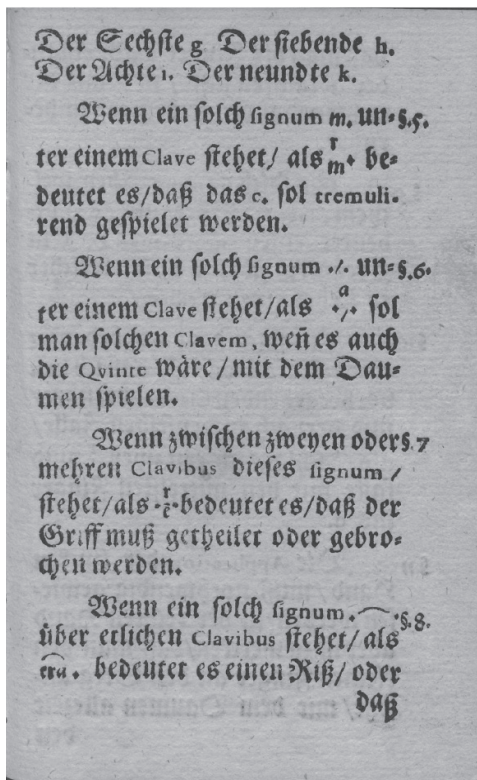
§. 1. La muy elevada ciencia del laúd radica únicamente en el cuello [mástil del instrumento], que se puede representar de la siguiente manera pero solo podrá dominarse con la práctica.

§. 2. Los seis primeros órdenes (entiéndase por orden dos cuerdas de igual afinación) se representan con las seis líneas de la tablatura.


§. 3. Los restantes cinco siguen del siguiente modo: el séptimo simplemente como a bajo las líneas; el octavo como a²; el noveno como a; el décimo como a; el undécimo como a¹⁹.


§. 4. Todos los órdenes [al aire] son simplemente a, por lo que el primer [traste] es b. El segundo [traste] es c (que se indica como r para diferenciarlo de e). El tercero, d. El cuarto, e. El quinto, f.


¹⁹ Sin duda se trata de un error o, más bien, una falta de imprenta, pues los órdenes aparecen representados con un número creciente de guiones sobre la letra a, tal como se representa en la imagen de la página anterior.





El sexto, g. El séptimo, h. El octavo, i. El noveno, k.

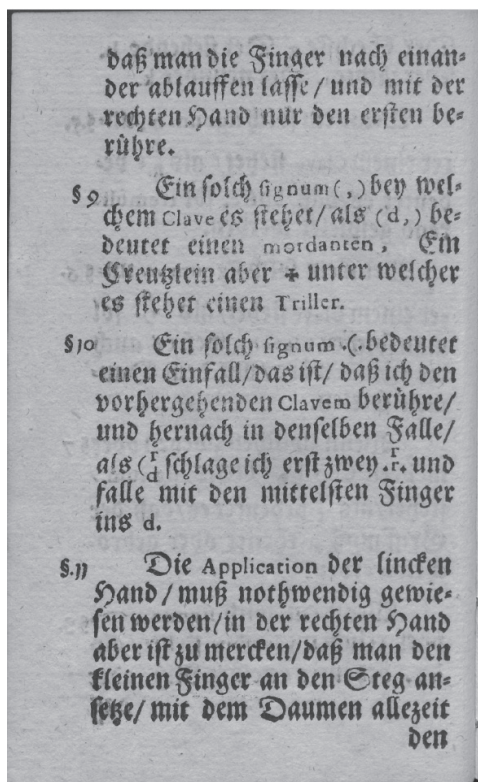
§. 5. Cuando aparece el signo *m* bajo una nota, como en , significa que el Do debe interpretarse con un trémolo.

§. 6. Cuando aparece el signo */* bajo una nota, como en , habría que tocar esa nota con el pulgar, incluso si fuera la quinta.

§. 7. Cuando aparece el signo *—* entre dos o más notas, como en ,²⁰ significa que el acorde [posición] debe separarse o romperse.



§. 8. Cuando aparece el signo  sobre algunas notas, como en , significa un rasgueo, o

²⁰ Como se desprende del ejemplo, Printz habla en este párrafo del signo de guion horizontal, a modo de fracción, entre dos signos de nota. La referencia al signo de guion diagonal (*/*) debe entenderse, por tanto, como un error por transferencia del párrafo anterior, donde sí se aludía a este signo.



que los dedos deben articularse uno tras otro, mientras que con la mano derecha solo se roce el primero²¹.

§. 9. El signo (,) junto a cualquier nota, como en (d), significa un mordente. Sin embargo, una pequeña cruz ✕ debajo significa un trino.

§.10. El signo (^) significa un floreo, es decir que, tras tocar las notas anteriores, como en el caso de , a continuación se toquen dos  y con el dedo medio se caiga en d.

§.11. La posición de la mano izquierda debe mostrarse necesariamente. Sin embargo, sobre la mano derecha hay que tener en cuenta que el meñique se coloque sobre el puente, con el pulgar siempre

²¹ Al ligar de este modo varias notas bajo un mismo signo y sugerir que la derecha solo roce la primera de ellas, se está sugiriendo de este modo que las siguientes, más suaves, no reciban de este modo ningún tipo de acento y queden incluidas en una articulación común encabezada por la primera nota de la ligadura.

den Bass spiele/ und mit dem Zet-
ger und mittelsten Finger im
Discant allemahl abwechsele.
Wegen des General-Bassus. so § 12
ist zu wissen/ daß man vor allen
Dingen die Concordantien und
Dissonantien wohl observire.
Ferner/ daß man nicht zwey § 13
Quinten oder zwey Octaven nach
einander greiffe.
Was die übergesetzte Ziffern § 14
antrifft/ werden dieselben ebener
Massen gespielt/ wie auf dem
Clavir.

Soli DEO Gloria.



se toque el bajo y el discanto se vaya alternando entre los dedos índice y medio.

§. 12. Por el bajo cifrado es necesario saber que, ante todas las cosas, deben observarse bien las consonancias y disonancias.

§. 13. Además, [debe observarse] que no se toquen dos quintas o dos octavas seguidas.

§. 14. Por lo que se refiere a las cifras [del bajo], se tocan del mismo modo que en el teclado.

Soli Deo Gloria. ■