

- El contrapúa (alzapúa comenzando hacia arriba).
- Alzapúa en tresillos y seisillos.
- Doble cuerda en púa directa (golpes hacia abajo) y alzapúa.
- Patrones de arpegio según Wilden-Hüsgen (1985) nº 1, 2, 2<sup>a</sup>, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 14, 15 y 19.

No es un Método extenso pero trata y recoge destrezas de alto nivel que se puede poner en práctica en el repertorio de G. B. Gervasio y en el de sus coetáneos. Nosotros lo haremos desde la experiencia interpretativa y el proceso de recreación en una de sus obras: la *Sonata a Mandolino solo e basso*.

### **9.2.3. Méthode Raifonnée, Pour paffer du Violon à la Mandoline et de L'archet a la plume où le monyen Seur de Jouër Sans maître en peu detemps par des Signes de Convention affortis à des exemples de Mufique facile. Gabriele Leone (1768), París**

Según observamos en el catálogo de la biblioteca privada de Marga Wilden-Hüsgen<sup>30</sup>, Gabriele Leone nació sobre el año 1725 y murió después de 1790. Existe la hipótesis de que era francés, al menos esto indica Bone (1914, p.182), donde comenta que “era un músico francés que vivió en París durante la segunda mitad del siglo XVIII. Él fue violinista y mandolinista y es conocido como el autor de un volumen que se publicó en París en 1770. (...)” (p.182). Nosotros opinamos que no era francés, ya que firmaba en la mismísima portada de su Método y en todas sus ediciones y partituras como *Par Mr. Leone de Naples*. Fue muy elogiado por el *Mercure de France* en todas sus actuaciones (Sparks, 1989; Wilden-Hüsgen,1992). No parece muy claro, según Sparks (1989, p.87), que residiera en París, pero es seguro

---

<sup>30</sup> Como ya hemos dicho, cedido por gentileza personal para nuestra investigación.

que fue el maestro de Mandolina del Duque de Chartres durante el año 1760. En la reedición Facsímil de Minkoff (1983), el editor lo nombra como *Pietro* en lugar de *Gabriele*; el Profesor de Mandolina Juan Carlos Muñoz, nos asegura que *Pietro Leone* fue un clavecinista residente en Lyon y era hermano de *Gabriele Leone* (comunicación personal, 28 de septiembre de 2013). Una gran parte de su música para Mandolina fue publicada en París, y su relación con el violín no está suficientemente documentada, salvo las composiciones que directamente hizo para este, con sugerencias para que pudieran ser interpretadas con la Mandolina napolitana y viceversa. Podemos afirmar que él es el gran maestro, docente y compositor de la Mandolina durante esta época. Según Sparks (1989, p.87) su Método de Mandolina “es el más detallado e importante del siglo XVIII”, se publicó en París en 1768/70/73 y 1785 en Londres.

Obras compuestas por Gabriele Leone<sup>31</sup>:

- Dúo para dos mandolinas en Fa M - Mib M- Sib M
- Trío para dos mandolinas y bajo en Sib M.
- Seis Sonatas para mandolina y bajo Op.1.(Arrangées au mieux pour le Violon)
- Seis Sonatas para mandolina y bajo Op. 2.
- Seis Dúos para Violines (Qui peuvent se jouer sur la mandoline et sur le par-Dessus).
- Seis Dúos para dos mandolinas + un Dúo.
- Divertimento para dos mandolinas en Mib M
- Dúo para dos mandolinas en Sol M
- Dúo para dos mandolinas.

---

<sup>31</sup> Catálogo de la Biblioteca particular de obras originales recopiladas por la Profesora Marga Wilden-Hüsgen.

- Método razonado para pasar del Violín a la Mandolina.
- Treinta Variaciones para dos violines (Qui peuvent se jouer sur la mandoline) Paris 1761.
- Seis Tríos para dos mandolinas y bajo.
- Sonata N° 33 mandolina y bajo.

Leone nos revela la relación del Violín con la Mandolina en el título de su Método: “*Método razonado para pasar del violín a la mandolina y del arco a la pluma, el medio seguro de aprender a tocar sin maestro en poco tiempo mediante los signos convencionales sacados de ejemplos de la música fácil*” (ver portada en anexo III. P.542). También fue editado en Londres en el año 1785 (ver portada en anexo III. p.543). Se anuncia en estas mismas portadas como “Señor Leone de Nápoles. Maestro de Mandolina de Su Alteza Serenísima (S.A.S.) Monseñor, el Duque de Chartres, Príncipe de linaje (o sangre); obviaremos la dedicatoria por lo extensa que es y por no ser demasiado interesante. Antes del Prefacio nos ilustra con una maravillosa imagen de Mandolina (ver en anexo III.1 p.544), dice que doblando las proporciones de la imagen se puede hacer una perfecta Mandolina; como podemos observar en ella nos indica dónde colocar el pulgar de la mano derecha, concretamente paralelo al dedo uno de la misma mano, donde ambos cambiarían según la posición adoptada en cada momento. En esta misma imagen señala cinco posiciones diatónicas, igualmente podemos apreciar la proporción de la Pluma o Plectro respecto al instrumento que la ilustra dos veces y en una de ellas vemos donde se coloca cuando no estamos tocando. Las palabras escritas, sobre la tapa, *haut* (arriba) y *Bas* (abajo), indican las dos direcciones que puede llevar el Plectro. Por último, señala en la ilustración los tres lugares distintos donde podemos tañer con el Plectro, y donde la Mandolina sonará diferente, estos son: A, sonido natural, después de la boca del instrumento; B, sonido metálico, pegado al puente; C, sonido aflautado, muy en la boca, cerca de su terminación en dirección hacia los trastes.

En el Prefacio, comenta que se decidió a escribir este Método porque le fue “vivamente solicitado” por personas que han tenido dificultad con este instrumento, además:

(...) por la falta de Maestros capaces de enseñar correctamente un instrumento en países en los que es poco conocido o porque pensé que aún podía poner remedio a un tratado defectuoso que ya se ha dado acerca de este tema.  
(p. 1)

Continúa diciendo que “posibilitará hacer grandes progresos por sí mismos únicamente sabiendo los principios de la Música” (p.1); fija las siguientes reglas:

(...) es primordial ejecutar los pasajes y golpear con la pluma exactamente como se describe mediante los signos; siempre según estos números y digitaciones, sin dejar nada arbitrario a la Mandolina, como sucede en el Violín, donde se sigue el gusto del Maestro, y hay que cambiar a menudo los movimientos del Arco, la posición de la mano, etc.  
(p.1).

La explicación que Leone hace entre la diferencia de la Mandolina y el Violín es verdaderamente prometedora para nuestra tesis:

La Mandolina se encuerda (se afina) igual que el Violín en quintas, hay otros instrumentos de formas similares que reciben el nombre de *Mandolas* en Italia, y que el extranjero confunde a menudo con el que se trata aquí, que es el más perfecto y que debe con justicia participar en las prerrogativas del Violín, reconocido como el instrumento más universal y extendido.

Este instrumento privado de Arco no puede sostener el sonido como el Violín ni ejecutar como en él varias notas seguidas de un solo golpe; tiene más en común con el *Clavécín*, y todos los instrumentos que son pinzados (pellizcados o pulsados).

Sus ventajas son que poco puede sufrir de la mediocridad, ya que no se corre el riesgo jamás de desafinar, que todo lo que se escucha es claro y armonioso (...), que los batimientos (golpes de varias notas) son más fáciles y más ágiles que en el Violín (...).

El ejercicio en la Mandolina habituará a los dedos a tocar justo sobre el Violín, ya que tiene trastes entre los cuales se sitúan necesariamente, lo harán como consecuencia de lo que está en el mismo diapasón. (pp.1 y 2)

El Método se compone de dos partes diferenciadas, una teórica con XII Artículos repletos de ejemplos con todo tipo de explicaciones y otra práctica que contiene XXIV *Allemandes* o aires bailables para dos Mandolinas, VI *Menuets* con acompañamiento, II *Dúos*, I *Sonate avec la basse* y VII Variaciones sobre *Airs* conocidos.

*Article I. Signos de conveniencia.*

Asegura que son necesarios, igual que “el Violín tiene signos para los movimientos del Arco, nosotros los tenemos para la utilización de la Pluma”. Los signos que Leone emplea están indicados a continuación: (p.2)

- Las notas con el signo *P* son con el pulgar.
- Las notas con una de estas cifras 1, 2, 3, 4, indican el número de dedo que habrá que utilizar.
- El acento grave  $\backslash$  indica que el golpe de Pluma es hacia abajo.
- El acento agudo  $/$  indica que el golpe de Pluma es hacia arriba.
- El acento circunflejo  $\wedge$  nos indica cuando hay que acortar (picar) el sonido.
- El trazo de unión  $\frown$  cuando hay que alargar los dos dedos.

- Este signo  $\frown$  muestra que hay que ligar do o tres notas con la Pluma, como se hace con el Arco.
- Este  $\sim$  significa que se pueden sacar dos sonidos de una misma cuerda.
- Este signo | indica un golpe seco en la nota (staccato).
- Este  $\sim$  advierte de cuando es necesario trinar.
- Este último + indica que hay que hacer la *cadente* (trino antes de la cadencia). (pp.2-3)

*Article II. La manera de sujetar la Mandolina.*

Es necesario que la Mandolina esté apoyada sobre el vientre, que esté bien sujeta por el brazo derecha, que la tapa quede a dos pulgadas de la muñeca, el codo flexionado hacia el interior y que la muñeca quede suelta para moverse adecuadamente. (p. 3)

*Article III. La manera de situar la mano izquierda.*

La mano izquierda debe ser situada de manera que la palma no toque ningún punto del mango del instrumento, el pulgar quedará en frente del *La* y los otros cuatro dedos se encontrarán alrededor, preparados para tocar y distribuidos sobre las cuerdas. (p.3)

*Article IV. La calidad de la Pluma y la manera de tallarla.*

La Pluma debe ser de un cálamo o cañón de Avestruz, tallada de manera que sea ligeramente cóncava por la zona donde se sujeta y plana y redondeada en el extremo que toca las cuerdas, tal y como se puede observar en la tabla (dibujo del principio). (p.3) Es necesario que sea elástica, o lo que es lo mismo, que no sea muy blanda ni muy dura; de otra manera, no podremos tocar ni demasiado fuerte ni demasiado débil. (p.3) Es un error volver a tallar la Pluma una vez que la punta se ha quedado un poco roma (obtusa y sin punta): un poco de barba es siempre bueno, al menos





“Las corcheas de un movimiento lento”: (p.5)



“Las notas en 2, 3 y 4 marcadas por una ligadura”: (p.5)



“Las notas a contratiempo o sincopadas”: (p.5)



Añade una pequeña observación: “a veces las negras se hacen abajo y arriba” (p.5).

*Article VIII. El golpe de Pluma abajo y arriba.*

Opina que “es menos dulce y viene para ayudar al primero de los movimientos”, es decir, es consecuencia del primero; la cuestión es ¿cuando debe ser empleado? y afirma que: “cuando la velocidad lo exija, especialmente debe evitarse en los pasajes que van de una cuerda inferior a otra superior porque es más difícil y sobre todo en la repetición frecuente de trazos”. Propone unos ejemplos y nos emplaza para ver el Artículo X y sus observaciones. (p.5)

Sobre la cuestión de evitar Plectro abajo y arriba (alzapúa) en los pasajes que van de una cuerda inferior a otra superior, interpretamos que claramente está proponiendo hacer lo que en España llamamos contrapúa (arriba y abajo).

*Article IX. La manera de utilizar la Pluma en los pasajes Diatónicos y Cromáticos.*

Como norma general desea que se comience la primera nota hacia abajo “en todos los pasajes diatónicos y cromáticos, y las demás, alternativamente” (ver en anexo III. p.545).

Nos hace una reseña importante para los golpes de Pluma que comienzan hacia arriba: “El orden *superior* de golpes de Pluma se invierte a continuación y siempre en todos los casos en los que la dificultad de pasar de la cuerda inferior a la superior se repita varias veces” (p. 7) (ver ejemplos en anexo III, p.546). Un nuevo ejemplo donde nos indica situaciones en las que se debe comenzar con golpe de Pluma hacia arriba es el siguiente: (p. 8)



Observación importante:

Los sonidos *detachés* en la Mandolina son los más utilizados, porque en general se cree que son más fáciles. Pero no podemos perder cuidado de los procedimientos que dulcifican al instrumento y de darles un toque brillante y agradable. Podemos probar con las diferentes maneras que les voy a explicar; o hacemos las notas en *detaché*, o ligamos los sonidos mediante procedimientos de golpeo de pluma *Coulés* (fluidas, deslizadas), o mediante lo que se llama *tirade* y *châte* en la Guitarra (p. 8) (ver anexo III pp.511-512).

Termina este capítulo con unas últimas observaciones donde nos explica que en los grupos de 3, 4, y 6 corcheas o semicorcheas, hay que aplicar las reglas que anteriormente ha indicado y advierte que cada una de las figuras y su valor están en función del movimiento indicado por el compositor, es decir, *Allegro*, *Andante*, *Andantino*, *Cantabile*, *Largo*, *Larghetto*, etc.; además, hay momentos en los que podemos encontrar movimientos muy lentos con semicorcheas, que se tocarán hacia abajo “como en la velocidad de las negras que se atacan alternativamente una tras otra (...). Para las notas en grupos de 3 de un movimiento lento

hay que tocarlas siempre hacia abajo”. El ejemplo que expone a continuación, es para un movimiento rápido marcado con un ritmo ternario de tres en tres (p. 10).



*Article X. Las Batteries* (o los Batimientos).

Leone define *Des Batteries* como sigue: “Llamamos *Batteries* a los pasajes que a menudo se repiten entre dos cuerdas”. Los diferencia de dos maneras, cuando se comienza de una cuerda superior a otra inferior y viceversa. En el primer caso se comienza con un golpe de pluma hacia abajo, en el segundo se comienza hacia arriba. Ejemplos: (p.11)



Hay muchos tipos de batimientos en grupos de seis notas que se aplica lo mismo que en los de dos; también en los de tres, que se pueden ver en otros ejemplos. El ejemplo con el que nos ilustra es un batimiento fácil y muy practicado: (p.11)



*Reseña: Sobre batimientos precedido de semicorcheas.*

Cuando percibimos desde lejos un batimiento que procede de un solo golpe de pluma, hacia arriba, es necesario prevenir el vacío de notas que deriva del cambio en el golpeo de la pluma; para prevenirlo, en el transcurso de la medida precedente, habrá que servirse pulcramente de las técnicas de notas en *coulé*, en *tirade* o en *chûte* (p.11).



*Article XI. Sobre el movimiento de los dos dedos que sujetan la pluma.*

Nos propone que además del movimiento de muñeca derecha “necesario para tocar la Mandolina”, también se puede hacer otro movimiento producido por los dedos que sujetan la pluma; encuentra esta cuestión “indispensable para la realización de ciertos pasajes”, porque el que no lo haga “no podrá dulcificar los sonidos ni tocar (pasajes) difíciles. Podrá lograrlo mediocrementemente a fuerza de trabajarlo, pero no llegará jamás a la perfección”. Asegura que él lo ha descubierto “mediante obstinado trabajo” y lo quiere compartir con los que comienzan con este libro. Los signos que emplea para esto, son los siguientes: (p.12)

- Para alargar los dedos que sujetan la pluma: 

- Para acortar y alargar: 

Cita los momentos donde hay que utilizar uno u otro.

I. En todos los pasajes diatónicos y cromáticos en los que la pluma no encuentra ningún obstáculo para pasar de la inferior a la superior: 

II. En todos los trayectos en que la nota pasa de la cuerda inferior a la superior: 

III. En todos los pasajes sueltos donde las notas se encuentran dispersas entre varias cuerdas: 

IV. En todos los pasajes que se encuentran en la misma cuerda: 

V. En todas las *batteries* (batimentos) simples:  $\wedge$

VI. En todas los batimentos compuestos:  $\text{—}$

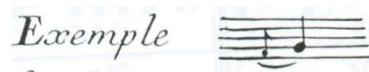
VII. En todos los pasajes donde se encuentren las notas ligadas:  $\text{—}$

VIII. En el *Martellement*<sup>32</sup>, en la *Cadence* (trino que precede a una cadencia), en el *Trill* (trémolo actual) y para todas las notas que se hacen de un solo golpe de pluma:  $\text{—}$ .  
(pp.12-13)

Se pueden ver estos signos indicados en el *Magazin* (ver Anexo III, p.514) y en muchos ejemplos posteriores. En el *Magazin* se encuentra la primera numeración de Patrones de arpeggio que se conoce, o sea, las *Anschlagstechniken* que más actualmente enumeró ampliamente Marga Wilden-Hüsgen (1985). (pp. 12 y 13).

*Observaciones sobre las pequeñas notas (apoyaturas).*

Las divide en ascendentes y descendentes. La ascendente: “se hace golpeando fuerte y de un solo golpe de pluma hacia abajo, haciendo caer el dedo siguiente inmediatamente después. Los dos sonidos se escuchan de un solo golpe. Esto es el *Châte* en Guitarra”. (p. 13)



La descendente: “ se ejecuta con el dedo a fin de conseguir una resonancia que no logra el primero. Es el movimiento que en Guitarra se llama *Tirade*. (p.13)



Se puede dar este otro ejemplo:



---

<sup>32</sup> Más adelante en este mismo *Article*, Leone define *Martellement*.

Los movimientos diferentes de pluma en los que los dedos quedan en el mismo lugar, pueden ser de distintas y numerosas maneras. Leone destaca la utilidad y dominio de estos movimientos (patrones de arpeggio) que son necesarios “para convertirse en Maestro”. Recomienda ejercitarse en cada uno de ellos de forma individual “hasta que se familiaricen y puedan pasar al siguiente. Cuando los consigan todos, podrán presumir de ser muy hábiles” . Como ya hemos visto en el Anexo III nos presenta una ilustración en veinte ejemplos de patrones de arpeggio. (p. 14).

*Arpeggios interrumpidos.*

Como muestra de arpeggios interrumpidos ofrece nueve ejemplos: (p.15)



Para desarrollar y estudiar estos arpeggios, según las diferentes maneras propuestas en la recopilación, muestra el siguiente ejemplo:



(p. 15).

*Sobre el Martellement:*

“Entendemos por *Martellement* en la Mandolina la unión de tres pequeñas notas que deberían preceder a una nota principal”. Ejemplo: (p.16)



*Sobre la Cadence:*

“La *Cadence* es una repercusión de dos notas vecinas. Son difíciles de ejecutar en los comienzos, pero, para lograrlo hay que cuidar el movimiento de la pluma y actuar a la vez con la mano derecha y la izquierda”; es imprescindible coordinar ambas, además informa que: “es esencial saber que para cadenciar la nota supuesta *La* con rapidez, hay que hacer el primer golpe fuerte y hacia abajo sobre el *Si*, que es la nota superior”. Ejemplo: (p.16)



*Sobre el Trill* (trémolo):

“El *Trill*, es una repetición de golpes de pluma de arriba hacia abajo en el mismo sonido, el cual utilizamos para sostener la duración de la nota en defecto del arco”. Una apreciación muy interesante sobre el trémolo es la que sigue: “es todo lo que sea más útil para liberar la muñeca, de la que llego a la conclusión de que no debemos repetir con demasiada frecuencia”; no obstante, aconseja tener sentido común en su utilización: “Cuando estemos lo suficientemente avanzados, aconsejo tocar la nota precedente de cualquier *martellement* o *agremets* (adornos) dejando que sea el gusto el que proporcione el modo: ver la observación sobre la redonda y la blanca”. (p. 16)



*La manera de tocar las blancas.*

Leone prefiere ornamentar las blancas antes de servirse del trémolo “o separarlas en dos negras añadiéndole un *martellement* a cada una”; también aconseja agregar cualquier adorno de pequeñas notas o tiradas con el acorde de la nota dependiendo de la habilidad del intérprete y también podemos separar con octavas bajas. Ejemplo: (p.17)



*La forma de hacer dos sonidos diferentes en la misma cuerda.*

Nos anima ante la posibilidad de hacer dos sonidos en la misma cuerda, es decir, de un solo golpe las dos notas, incluso en alza-púa, por ejemplo: (p.17)



*Article XII. Sobre la digitación.*

Recomienda apoyar los dedos fuertemente sobre los trastes y no levantarlos demasiado por encima de las cuerdas; también comenta que sería “un error no acostumbrar a los dedos a tener su lugar concreto”; al igual que Gervasio predica la utilización del dedo pulgar de la mano izquierda en las notas *Sol #, La, Si b, Si*, etc. de la cuarta cuerda, incluso afirma que “yo hago lo mismo cuando me voy a la tercera cuerda” y asegura que si hacemos

esto en el bajo la armonía nos compensará el esfuerzo; recomienda hacer las notas *Re*, *La* y *Mi* siempre al aire “porque las notas al aire son más claras”; no obstante, reserva la utilización del dedo cuatro para acordes y otros pasajes. (p. 18)

*El acorde de quinta.* (distancia de quinta)

Se supone que por *acorde de quinta* se refiere a las distancias de quinta que hay entre las cuerdas, o sea, cuando son al aire no hay problema, pero cuando tenemos que pisar con algún dedo surge esta cuestión; aunque estas distancias de quintas se tocan con un solo dedo en el Violín (recordemos que este tiene órdenes sencillos), aún así, parece apreciar Leone que es muy difícil de realizar, ya que la yema del dedo no parece abarcar con facilidad lo suficiente las dos cuerdas. Esta situación se dificulta más en la Mandolina (con órdenes dobles) “donde el dedo tendría que pisar cuatro cuerdas; se suple tocando con dos dedos en lugar de con uno, aunque en ciertos casos se podría emplear un dedo”. Evidentemente parece que el recurso que propone en la actualidad lo denominamos cruzamiento y cejuela. Nos muestra estos ejemplos de cruzamientos: (p.18)



Unas advertencias generales muy necesarias:

Asevera y no permite cambiar, a los que ejecutan su música, los golpes de pluma que él ha indicado, ya que “me he dedicado a buscar aquellos cuyo efecto es más agradable al oído”. Además, citaremos literalmente: (p.19)

Tengo por principio, sobre todo a gran velocidad, no utilizar inmediatamente el mismo dedo en el paso de una cuerda a otra, y evitar el mal efecto que produce ese vacío.

No me dejo llevar por las posiciones de otros, ya que hemos visto que hay que utilizar las de los hábiles Maestros del Violín, y los conocimientos que otorgo deben com-

pletar esta misma idea para resolver las dificultades que puedan presentarse en los demás autores.

En la música que voy a mostrar más adelante, he suprimido los signos de acortamiento  $\wedge$  y de alargamiento  $\text{—}$  de los dos dedos que sujetan la pluma, suponiendo que ya tendremos atención con esto. No repetiré muy frecuentemente los signos de acento grave ( $\backslash$ ) y agudo ( $/$ ) y no los emplearé más que en las excepciones de mis reglas, en los que su ausencia puede causar alguna duda y en los primeros compases.

Prometo hacer colecciones de buena música que yo adapto al instrumento que aquí se trata para que se pueda utilizar por los amantes de la Mandolina.

Nota: Es un error creer que la Mandolina es fácil. Los que se proponen aprenderla en doce lecciones, tienen probablemente los principios y por lo tanto la música de algún famoso corredor napolitano. Más fácil reconocer en ellos una verdadera imagen de charlatán y un espíritu interesado, que de aprender a tocar este instrumento correctamente en poco tiempo. (p. 19)

Para finalizar esta parte teórica del Método, nos premia para nuestra investigación haciendo unas observaciones importantes comparando y diferenciando al Violín con la Mandolina.

*Observaciones importantes. Sobre la necesidad de los signos para la Mandolina.*

Advierte que no se utilizan los mismos signos en el Violín que en la Mandolina, ya que “el primero puede ejecutar una misma lectura de muchas maneras. Es decir, con diferentes golpes de arco”; en cambio, en la Mandolina los golpes de pluma “deben ser fijos y determinados, de manera que el estudiante no pueda nunca sustituir un signo previamente marcado”. Anima a otros autores que trabajan para la Mandolina el aplicar los signos con el razonamiento y la exactitud de sus reglas, “sobre todo en Nápoles donde este instrumento es más estudiado”; “deberían

marcar los signos convenientes en su música, tal y como se hace con el Violín (...).” Así mismo, se dirige a los violinistas diciendo: “Los aficionados que quieran ejecutar con el Violín, han de hacer caso omiso a los signos y transportar a la octava las notas marcadas por una *P*”. Finaliza diciendo:

Encontraremos en las siguientes páginas fragmentos para la Mandolina de diferentes maneras, con añadidos y un resumen relativo a este Método y todos los meses una pequeña síntesis de música fácil, en la que no he podido proporcionar ni intercalar la dificultad para poder ver la amplitud y el alcance de este instrumento. (p. 20)

La segunda parte, como ya hemos indicado anteriormente, consta de XXIV *Allemandes* o aires bailables para dos Mandolinas, VI *Menuets* con acompañamiento, II *Dúos*, I *Sonate avec la basse* y VII Variaciones sobre *Airs* conocidos; no las vamos a incluir en el Anexo, porque son muy extensas y nos parece innecesario, basta con saber de su existencia y localización.

Contenidos o materias tratadas en el Método de Gabriele Leone:

- Descripción ilustrada de la Mandolina y el Plectro (Pluma).
- Signos de conveniencia aplicados a la Mandolina.
- Colocación de manos izquierda y derecha.
- Colocación de la Pluma.
- Tallado de la Pluma.
- Manera de sujetar la Pluma y su utilización.
- Golpes de Pluma y sus dos direcciones.
- Alzapúa, contrapúa y su utilidad en grupos de tres, cuatro y seis figuras.

- Notas coulé (ligadas, deslizadas o fluidas), chûte y tirade (mano izquierda de un solo golpe de pluma) en tres, cuatro y seis notas, seguidas o alternadas con alzapúa o contrapúa.
- Las *batteries* (batimientos) entre dos cuerdas.
- Los movimientos de los dos dedos que sujetan la pluma (alargamiento y acortamiento), donde realizarlos.
- Apoyaturas.
- Patrones de arpeggio.
- El *Martellement* (mordentes de tres notas según vemos en sus ejemplos).
- La *Cadenze* (trinos cadenciales).
- El *Trill* (trémolo actual).
- Cómo ornamentar las blancas.
- Dos sonidos diferentes en la misma cuerda.
- Empleo del pulgar de la mano izquierda en cuarta y tercera cuerda.
- Los saltos de quinta con el mismo dedo, cómo evitarlos.
- Los signos particulares de la Mandolina.

Es un Método lo suficientemente extenso para tratar las destrezas de la mano derecha con la pluma, que trata de los signos característicos en las partituras de Mandolina, que estudia las particularidades de la Mandolina respecto al Violín y señala también las coincidencias y diferencias entre ambos instrumentos. Se echa de menos un tratamiento más exhaustivo sobre la mano izquierda, es decir, un estudio más pormenorizado de las posiciones, cambios de posiciones, digitaciones, etc. ¿Esto quizás pueda ser porque se da por hecho que ya se sabe hacer en el violín? Leone ya ha advertido y aclarado anteriormente lo si-

guiente y nosotros queremos volver a repetir sus palabras: “No me dejo llevar por las posiciones de otros, ya que hemos visto que hay que utilizar las de los hábiles maestros del violín” (p.19). No cabe duda que es un Método que está dirigido para alcanzar un alto nivel instrumental y que reivindica la peculiaridad que sin duda alcanzó la Mandolina en el siglo de la luces.

#### **9.2.4. Méthode, Pour apprendre à Jouer de la Mandoline Sans maître. Pietro Denis (1768), París**

De Pietro Denis, desconocemos con exactitud su nacimiento y fallecimiento, no obstante, Wilden-Hüsgen (1992, p.88) estima estas fechas entre (ca. 1735-1790); Bone (1914, p.85) asegura que también era mencionado como Pierre Denies y que nació en Provençe, Francia; Sparks (1989, p.90) también nos dice citando algunos diccionarios biográficos que se le atribuye la autoría de un *Méthode de chant* (ca. 1750) y que era francés nacido en Provençe; Marga Wilden-Husgen, asegura que las viejas enciclopedias confunden al Denis de la Mandolina con otro músico un poco anterior de Lyon. Sin duda, Pietro Denis fue otro de los grandes maestros, un prolífico compositor y un gran arreglista de Mandolina. Su obra más importante fue *Méthode pour apprendre a Jouer de la mandoline sans Maître*, que consta de tres volúmenes (París, 1768, 1769, y 1773), en los que enseña a los violinistas cómo transferir su técnica a la Mandolina y la forma de ofrecer acompañamiento a las últimas canciones de la Comedia Italiana. Además, hay que enfatizar algo muy relevante para nuestra obstinada búsqueda de influencias del Violín hacia la Mandolina napolitana, que ya hemos enunciado anteriormente, él fue el traductor al francés del *Traite des Agréments de la musique* (publicado por M. de la Chevardier, Paris 1771) del violinista Giuseppe Tartini (1692-1770) y de *Gradus ad Parnassum* del J.J. Fux (1660-1741), este último, uno de los tratados de composición más importantes y completos del periodo final del barroco<sup>33</sup>. En 1780

---

<sup>33</sup> Información y documentación de la Biblioteca Nacional de París, aportados por gentileza de Juan Carlos Muñoz, Profesor de Mandolina en