

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

SPANISH TRANSLATION OF JOHANN JOACHIM QUANTZ'S
ESSAI D'UNE MÉTHODE POUR APPRENDRE À JOUER
DE LA FLÛTE TRAVERSIÈRE

by

Rodolfo Murillo

A Research Paper Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Musical Arts

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 1997

UMI Number: 9812479

Copyright 1997 by
Murillo, Rodolfo

All rights reserved.

UMI Microform 9812479
Copyright 1998, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

©1997 Rodolfo Murillo

All Rights Reserved

SPANISH TRANSLATION OF JOHANN JOACHIM QUANTZ'S
ESSAI D'UNE MÉTHODE POUR APPRENDRE À JOUER
DE LA FLÛTE TRAVERSIÈRE


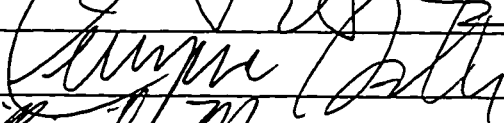

by

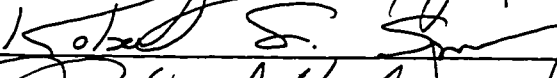
Rodolfo Murillo

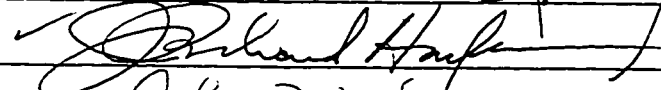
has been approved

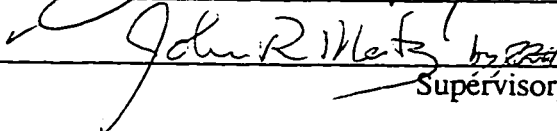
December 1997

APPROVED:


_____, Chair

_____, Co-Chair





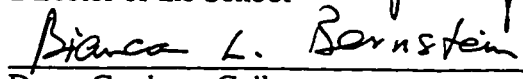




Supervisory Committee

ACCEPTED:



Director of the School


Dean, Graduate College

ABSTRACT

Johann Joachim Quantz's 1752 *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* [Essay of a Method to Learn to Play the Transverse Flute] is one of the most cited primary sources for music performance practice during the first half of the eighteenth-century. In addition to the mechanics of playing the instrument, the work contains copious advice for singers, accompanists, soloists, and instrumentalists. It also treats at length matters of great interest to all musicians, such as good and bad expression and execution, ornamentation, trills, cadenzas, how to play Adagio and Allegro movements, ensemble layout, the duties of the leader and of the members of an orchestra, how to judge musical compositions, performers and performances, opera, regional styles and the so called "mixed style." The *Versuch* truly constitutes a window to the musical "bon goût" of the first half of the eighteenth century. J. J. Quantz had his work translated into French for its use in other nations and published both versions simultaneously.

There are translations of the *Versuch* into Dutch, Italian, English and Japanese. An extensive search of published sources did not locate any Spanish translation of this work thereby determining that it was in essence unavailable. A complete Spanish translation of J. J. Quantz's French version *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* is provided. The main purpose of undertaking this project was to make available this essential primary source to Spanish speaking performers and students of eighteenth-century music who otherwise may not have access to the original or any of its translations. This translator has made an effort to convey the meaning of the text clearly and to deliver it in straightforward modern Spanish, avoiding an archaic style which would detract from the comprehension of the text and would only be artificial. All musical examples that in the original were appended at the end of the book, have been inserted within the text after each appropriate reference. Biographical information on J. J. Quantz, literature review, methodology for the project and a discussion of the applicability of the teachings of this work precede the translation.

To Victoria

ACKNOWLEDGMENTS

To Eric Hoover, original Chair and long time mentor, and Dr. Trygve Peterson present Chair, my most sincere thanks for their support. Dr. Enrique Ballón-Aguirre, Director of the translation program at the Department of Foreign Languages at Arizona State University graciously agreed to be Co-Chair for the doctoral committee and oversee this project. For his support, encouragement, and guidance I am most grateful.

TABLE OF CONTENTS

	Page
LIST OF FIGURES	xi
CHAPTER	
I INTRODUCTION	1
STATEMENT OF PURPOSE	2
JUSTIFICATION FOR THE STUDY.....	2
A NOTE ON PAGINATION AND MUSICAL EXAMPLES.....	4
QUANTZ'S LIFE	5
II LITERATURE REVIEW	12
ABOUT QUANTZ	12
BIOGRAPHY	12
AS COMPOSER	13
AS TEACHER	15
AS FLUTEMAKER.....	16
ABOUT THE <i>VERSUCH</i>	16
PERFORMANCE PRACTICE-GENERAL.....	16
ORNAMENTATION.....	18
CADENZAS	19
THOROUGH-BASS ACCOMPANIMENT.....	20
TRANSLATIONS OF THE <i>VERSUCH</i>	20
BIBLIOGRAPHIC GUIDES	22

CHAPTER	Page
III METHODS AND PROCEDURES	23
DEFINITION	23
THE SOURCE LANGUAGE	24
THE TARGET LANGUAGE	25
THE LEVELS OF CONTENT	26
TRANSLATOR'S RESOURCES	26
 IV APPLICABILITY OF THE TEACHINGS	
IN QUANTZ'S <i>VERSUCH</i>	28
BIBLIOGRAPHY	31

MÉTODO PARA APRENDER A TOCAR LA FLAUTA TRAVESERA

Prólogo	i
Introducción	
Las aptitudes necesarias para quienes desean dedicarse a la Música	1
Capítulo I	
Breve historia y descripción de la flauta travesera	25
Capítulo II	
Sobre la manera de sostener la flauta travesera y de colocar los dedos	33
Capítulo III	
Sobre la digitación o aplicación de los dedos, y la escala de la flauta	37

Capítulo IV	Page
Sobre la embocadura	52
Capítulo V	
Sobre las notas, sus valores, el compás, los silencios, y otros signos utilizados en la Música	68
Capítulo VI	
Sobre el uso de la lengua al tocar la flauta.....	82
Sección I del Capítulo VI	
Sobre el uso de la lengua con las sílabas <i>ti</i> o <i>di</i>	83
Sección II del Capítulo VI	
Sobre el uso de la lengua con las sílabas <i>tirí</i>	89
Sección III del Capítulo VI	
Sobre el uso de la lengua con el vocablo <i>did'Il</i> , o ataque con golpe de lengua doble	94
Suplemento al Capítulo VI	
Algunas observaciones sobre el uso del oboe y del fagot.....	102
Capítulo VII	
Donde se muestra en que lugares se ha de respirar al tocar la flauta.....	105
Capítulo VIII	
Sobre las apoyaturas y otros pequeños adornos esenciales afines	111
Capítulo IX	
Sobre los trinos.....	122

Capítulo X	Page
Sobre lo que un principiante debe observar en su práctica individual	132
Capítulo XI	
Sobre la buena expresión musical en general al cantar o tocar un instrumento.....	146
Capítulo XII	
Sobre la manera de tocar el Allegro	160
Capítulo XIII	
Sobre los cambios o variaciones arbitrarias en intervalos simples.....	170
Capítulo XIV	
Sobre la manera que se debe tocar el Adagio	212
Capítulo XV	
Sobre las Cadencias	239
Capítulo XVI	
Sobre lo que un flautista debe observar al ejecutar en público	262
Capítulo XVII	
Sobre las responsabilidades de los acompañantes, o de aquellos que ejecutan las partes de ripieno que acompañan a una parte concertante	275
Sección I del Capítulo XVII	
Sobre los atributos del líder de una orquesta	277
Sección II del Capítulo XVII	
Sobre los violines acompañantes en particular	289

	Page
Sección III del Capítulo XVII	
Sobre el violista en particular.....	316
Sección IV del Capítulo XVII	
Sobre el violoncelista en particular	323
Sección V del Capítulo XVII	
Sobre el contrabajista en particular	332
Sección VI del Capítulo XVII	
Sobre el clavicembalista en particular	338
Sección VII del Capítulo XVII	
Sobre los deberes de todos los que tocan instrumentos acompañantes en general	361
Capítulo XVIII	
Cómo se debe juzgar a un músico y a una obra musical.....	404
Índice alfabético de los términos principales	474

LIST OF FIGURES

Figure		Page
1.	Illustrations from the <i>Supplément</i> to Diderot's <i>Encyclopédie</i>	10

CHAPTER I

INTRODUCTION

Johann Joachim Quantz (1697-1773), chamber musician at the court of Frederick the Great, King of Prussia, was a virtuoso flutist, composer, teacher, writer on music, and flute maker. His most lasting and important contribution to the field of music is his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*¹ [*Essay of a Method on Playing the Transverse flute*] published in Berlin in 1752 (henceforth referred to as the *Versuch*). Because of the limited outreach that the treatise would have had outside of German speaking countries, a French translation titled *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*² (henceforth referred to as the *Essai*) was published concurrently with the German first edition. In the Preface to the *Essai*, Quantz wrote: "So that my book, which I have written in German, may be useful to other nations, I have had it translated into French."³

The scope of Quantz's treatise goes far beyond the teaching of the transverse flute. Its comprehensive treatment of the knowledge and skills required to form an able and learned musician and not merely a flute player sets it apart from the flute tutors of his time. In addition to the mechanics of playing the instrument, the work contains detailed advice for singers, accompanists, soloists, and instrumentalists. It also treats at length matters of great interest to all musicians such as good and bad expression and execution, ornamentation, trills, cadenzas, how to play Adagio and Allegro movements, ensemble

¹Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752).

²Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752).

³Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, 2d ed. , trans. Edward R. Reilly (New York: Schirmer Books, 1985).

layout, the duties of the leader of an orchestra, how to judge musical compositions, performers and performances, opera, regional styles and the so called "mixed style." The *Versuch* truly constitutes a window to the musical "bon goût" of the first half of the eighteenth-century.

STATEMENT OF PURPOSE

To provide a Spanish translation of the complete text of Johann Joachim Quantz's *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, including all the musical examples contained in the twenty-four Tables appended to the original text, has been the purpose of the present study.

JUSTIFICATION FOR THE STUDY

The *Versuch* is widely considered one of the most important primary sources for music performance practice of the eighteenth-century, along with Carl Philipp Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*] and Leopold Mozart's *Versuch einer gründlichen Violinschule* [*A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*].⁴

This writer searched assiduously for a Spanish translation of the *Versuch* and did not find any, modern or old, published or unpublished. Although it is virtually impossible to prove a negative and this writer can not demonstrate that a Spanish translation has never existed, it is safe to say that there is not one currently available. The sources consulted and avenues taken for this search, are discussed in the literature review in Chapter II of this paper.

⁴Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. and ed. William J. Mitchell (New York: W. W. Norton & Co., 1949); and Leopold Mozart, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, trans., Editha Knocker (Oxford: Oxford University Press, 1951).

It is a matter of fact that most musicological research is usually published in either English, German or French, with other languages representing only a fraction of the output. The motivation for translating Quantz's *Essai* into Spanish was to make this fundamental source for late-Baroque music performance practice available to the large number of Spanish speaking musicians and students of eighteenth-century performance practice. It is hoped that the availability of Quantz's *Versuch* in Spanish will encourage performers as well as scholars to engage in the study and performance of the music of this period.

Unlike a baroque painting that may have come down to us intact in its original form, music performances could not be preserved making true authenticity an impossibility. In the twentieth-century, interest in performance practice of early music can be seen as early as 1915 with Arnold Dolmetsch's work *The Interpretation of the Music of the XVIIth and the XVIIIth Centuries*.⁵ In the last forty years there has been a growing interest in so called authentic or historically informed performances. Modern musicians have turned to written discussions from theoretical sources, such as the *Versuch*, and to original instruments (or replicas) with the hope of capturing the spirit of the time by getting closer to the style of the music, the original intent of the composers and the sound ideals of the period. Because of its comprehensiveness and breath of scope, the *Versuch* is an excellent source for such inquiries.

Although this treatise was announced as a method to learn to play the transverse flute, it actually constitutes a comprehensive pedagogical discussion of all areas of musicianship. In the subtitle of the *Versuch* Quantz adds: "with several observations to promote good taste in the practice of music."⁶ Therefore, the book is of great interest not only to flutists, but to all musicians who perform music of the period.

⁵Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and the XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence* (London: Novello & Co., 1915).

⁶Quantz, *Versuch*, Title page.

A NOTE ON PAGINATION AND MUSICAL EXAMPLES

Because the Spanish translation presented herewith is a self-contained work with its own cover page, dedication, prologue, introduction, chapters and index, its pagination has been kept separate from that of the present paper. This discussion precedes the full text of the translation.

In the original edition, musical examples were printed from twenty-four engraved copper plates and appended at the end of the book. Each one of these plates fits in one page and is called a Table. This arrangement by Tables was arbitrarily dictated by the number of musical examples that fit in each plate. The size of musical examples varies greatly and ranges from one measure to three pages or Tables. Tables are subdivided into figures, and these are in some cases subdivided into examples identified by letters. In the present translation, each example has been inserted after its reference within the text. The division by Tables is of little consequence because they are often spread out over several pages or across chapters. In one instance, an example is three Tables long. Nonetheless, for identification purposes it was necessary to make reference to Tables, figure numbers and example letters when applicable.

The musical examples have not been edited. An effort was made to reflect as much as possible the notes and markings exactly as they appear in the facsimile. The only difference is the measure layout, i. e. the number of measures per system was rearranged to gain better legibility.

QUANTZ'S LIFE⁷

Johann Joachim Quantz was born in Oberscheden, Hanover on 30 January 1697 and died in Potsdam on 12 July 1773. The son of a blacksmith, he was expected to adopt his father's occupation. The early death of his parents changed Johann Joachim's predetermined way of life and made it possible for him to pursue his early interest in music.

His uncle Justus Quantz, a town musician in Merseburg, took him in as an apprentice but died three months later. Quantz then became apprenticed to Johann Adolf Fleischhack, Justus' future son-in-law, with whom he remained for seven and one-half years. According to Quantz, Fleischhack was an able musician but not a dedicated teacher. He learned to play the violin, oboe, and trumpet, and many other instruments that as a *Kunstpfeifer* (municipal musician) would be called upon to play. His first interest in composition began around this time and developed out of clavier lessons from a relative, the organist Johann Friedrich Kiewewetter.

Upon finishing his apprenticeship with Fleischhack in 1713, Quantz served for another year as a journeyman. He knew that to continue learning he needed to be part of a more enriching musical environment as found in Dresden or Berlin. When in 1714, an opportunity to travel arose, Quantz traveled to Dresden in the hope of making himself known. He worked in neighboring Pirna and occasionally played in weddings in Dresden. Here Quantz became acquainted for the first time with Vivaldi's violin concertos, which influenced his future compositions. After a short return to Merseburg, he finally came back to Dresden in 1716, this time to assume a permanent position. Here he was exposed to the playing of many great performers, particularly those of the Royal Orchestra who played in a "mixed style" (i.e., a combination of Italian, French, and German styles). He also

⁷This account of Quantz's life is based primarily on his autobiography "Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen" written in 1754 and published in F. W. Marpurg's *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* in 1755. English translation in P. Nettle, *Forgotten Musicians* (New York: Philosophical Library, 1951), 280-319.

became aware "that the mere playing of the notes as set down by the composer was far from being the greatest merit of a musician."⁸

In 1718, Quantz entered the service of Augustus II, King of Poland and Elector of Saxony as an oboist in the Polish Kapelle . This ensemble was a twelve-member orchestra that played in Warsaw and Dresden. In the latter, then an important musical center in Europe, he was exposed to various styles, particularly the French and the Italian. He later switched to the flute and studied for four months with the famous French flutist Pierre Gabriel Buffardin.⁹ He started writing his own pieces for the flute even though he had no formal training in composition.

During this time he became acquainted with the violinist Johann Georg Pisendel, the Royal Concertmaster, from whom Quantz learned how to perform the Adagio,¹⁰ i.e. how to interpret and ornament slow movements, and how to play different kinds of movements and music in general. He also learned much about style by listening to good singers.

In 1719, Quantz heard for the first time several Italian operas, which impressed him greatly and acquainted him with the Italian style. In 1723, he traveled to Prague to witness a performance of Fux's opera *Costanza e Fortezza*, and ended up participating in it. It was performed outdoors to celebrate the coronation of Charles VI, repleted with 200 instrumentalists and 100 singers, some of them the best renowned in their time. While in Prague he also heard the violinist Giuseppe Tartini.

In 1724, Quantz traveled to Rome with the Polish ambassador. He absorbed much from the musical life there including the popular Lombardic style, and studied counterpoint

⁸Ibid., 287.

⁹Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768) is believed to have been the flutist that J. S. Bach had in mind when he wrote his works for traverso. See Robert L. Marshal, "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their authenticity and Chronology," *Journal of the American Musicological Society* 32 (Fall 1979): 478-80.

¹⁰Quantz uses the terms Adagio and Allegro as generic terms for slow and fast movements respectively.

for six months with Francesco Gasparini, a well-known contrapuntist and opera composer. By the end of that short period of study, Quantz had a definite idea about the type of music he wanted to write in the future:

After I had become rather tired of the contrived "eye music" I turned again to the "ear music", and again composed solos, trios, and a concerto. Not considering that through instruction I had advanced in composition as such—which served me well when composing a trio and quartet—I nevertheless had to discard some of my learning when composing solos and concertos, so as not to fall into the stiffness and dryness which attaches to more artificial contrapuntal works. I resolved to keep in view the aim of always combining art with nature, to keep a steady balance between melody and harmony, and to look upon good invention and well-chosen ideas as the most essential thing in music.¹¹

Quantz traveled to Naples in January, 1725, where he met Alessandro Scarlatti. Scarlatti was impressed with the flutist and composed several solos for him, even though he had commented, before meeting Quantz, that he could not stand wind instrumentalists because of their poor intonation.

Next he traveled to Florence, Livorno, Bologna, Ferrara, Padua, Venice, Reggio, Parma, Milan, and Turin, where he heard operas and acquainted himself with composers and performers active in those places. While in Venice, Quantz obtained permission from Augustus II to travel to France. He arrived in Paris in August, 1726. Though unimpressed by the singers and opera composers there, he recognized that the French were good at acting, stage set design, and dancing, and that outside of the orchestra there were many capable instrumentalists. Among them was the flutist Michel Blavet whom he befriended. While in Paris, Quantz made his first improvement to the flute, namely, the addition of a second key designed to affect a difference in the tuning of D-sharp and E-flat.

Even though Quantz had already received orders from the King to return to Dresden, he decided to extend his educational journey to include England. There, he was able to listen to Italian opera at its peak, with Georg Friedrich Händel being the dominant

¹¹Nettl, *Forgotten Musicians*, 301.

figure of the time. Although tempted to stay in England, in part by Händel's suggestion, Quantz decided to return to Dresden. During the trip back, he stopped in Amsterdam, The Hague, Leiden, and Rotterdam, but only briefly in each case because he deemed that there was no good music being performed in those cities.

After this first-hand exposure to the musical world of his time, Quantz expressed the following thoughts:

Now I reflected on all the good and bad music that I had heard on my journey. I found that I had gathered quite a store of ideas, but that it would be necessary to put them in proper order. In every place in which I had stopped I had composed something, imitating the style prevalent there. But, I also thought about the merit which the original has over the imitation. Thus I began to direct my greatest efforts toward the goal of forming a personal style so that possibly I too could become an originator in music.¹²

After his return, Quantz continued to play the transverse flute exclusively. On a trip to Berlin, he played on several occasions for the Queen of Prussia and was offered a position there, but could not accept because his master, Augustus II, would not release him. However, he was allowed to visit Berlin as often as he was invited. In that year, the Crown Prince of Prussia, Frederick II, decided to learn to play the flute and Quantz was asked to be his teacher. Quantz went to Berlin, Ruppin, or Reinsberg twice a year to give him lessons. In 1739, dissatisfied with the quality of the available flutes, Quantz began to drill and tune flutes himself.

In 1741, Frederick II, now King of Prussia, called Quantz to Berlin and offered him a position. The conditions offered by the King were extremely generous: 2,000 thalers annually for life (his salary in the Polish Kapelle was 216 thalers per year). In addition, he was compensated for every musical composition that he produced, and for every flute he made. He had the privilege of playing only in the Royal chamber ensemble and not in the

¹²Ibid., 315.

orchestra, and the right to take orders solely from the King. This time, Quantz was successful in obtaining the royal release and accepted the appointment.

In 1752, Quantz published his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Around that time, he claims to have invented the detachable head,¹³ a tenon socket combination in the head joint that made it possible to pull it in or out making the flute one half tone higher or lower, without having to use the system of *corps de réchange*¹⁴ or affecting the sound. The detachable head eventually became the modern tuning slide,¹⁵ that is, the feature in flute construction that allows one to pull in or out the head joint to adjust to a specific pitch. Quantz mentions this feature in the *Versuch* as something useful and preferable to any system that lengthens the flute at the foot joint. The *Supplément* to Diderot's *Encyclopédie*¹⁶ gives Quantz's flutes as an example of the flutes used in some parts of Germany, particularly Prussia, citing as the distinguishing characteristics: a longer flute, thicker wood, a rounder and more sonorous, masculine sound and a shorter range than the common flutes, the addition of D-Sharp and the E-flat keys and the detachable head joint; and credits him for this last two features. The illustrations of a typical Quantz flute and of the detachable head joint that appeared in the *Encyclopédie*'s plates are shown below.

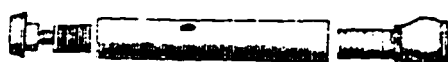
¹³Ardal Powell points out that this system was not new in the mid-eighteenth century as demonstrated by a Renaissance bass flute by Jacopo Neni. Ardal Powell, "Technology and the Art of Flutemaking in the Eighteenth Century," *The Flutist Quarterly* 19, no. 3 (1994): 33-42. An illustration of this flute is found in Phillip T. Young, *The Look of Music: Rare Musical Instruments 1500-1900* (Vancouver: Vancouver Museums and Planetarium Association, 1980), 37.

¹⁴The *corps de réchange* or interchangeable middle joints were exchangeable upper middle joints of various sizes that allowed adjustment to variant pitch levels.

¹⁵Nancy Toff, *The Development of the Modern Flute* (New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1979), 20-21.

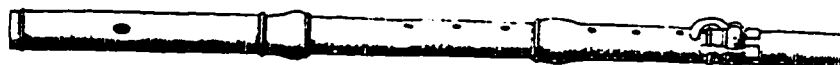
¹⁶Denis Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Supplément* (1777), vol. 3 (Paris: Briasson, 1751-1776), 62.

Fig. 16.



a. Detachable head joint

Fig. 15.



b. Quantz's flute showing the D-sharp and E-flat keys

Figure 1. Illustrations from the *Supplément*
to Diderot's *Encyclopédie*

Quantz's duties at the court remained the same for the rest of his life. Frederick II's¹¹ support of music turned Berlin into one of the most important musical centers of Europe. Among the musicians who served with Quantz were Johann Gottlieb and Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda and Johann Friedrich Agricola.

CHAPTER II

LITERATURE REVIEW

The *Versuch* is one of the most cited sources in the music performance practice literature for the eighteenth-century. Many writers view Quantz as an authority and simply quote from the treatise to support their discussions. Some scholars, particularly in the journal literature, have taken issue with the interpretation or misinterpretation of specific aspects of performance practice addressed in this and other treatises. Only the works directly related to Quantz or the *Versuch* that refer to them substantially will be mentioned here.

ABOUT QUANTZ

BIOGRAPHY

A principal source for information about Quantz's life is his own account *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, which was published in 1755, in F. W. Marpurg's *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*.¹ Additional information can be obtained in Edward Reilly's introduction to the English translation of the *Versuch*.² Many anecdotes about Quantz in relation to Frederick the Great and his life at the court can be found in the extensive biographical literature on the King.

¹English translation in P. Nettl, *Forgotten Musicians* (New York: Philosophical Library, 1951), 280-319.

²Reilly, *On Playing the Flute*, xi-xxviii.

Quantz's iconography is treated in three articles by Charles Walthall that examine and analyze six period portraits of Quantz illustrating the stages of his entire professional life.³

AS COMPOSER

Ernest E. Helm, in his *Music at the Court of Frederick the Great*,⁴ gives an overview of the music environment of Quantz's work place. In addition to Johann Joachim Quantz, other composer's under the King's patronage are discussed, among them Franz Benda, Carl Heinrich and Johann Gottlieb Graun, Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola.

Quantz's output as a composer consists primarily of works for the flute. Of the more than five hundred and fifty compositions, about three hundred are flute concerti and one hundred and fifty Solo Sonatas. He also wrote Trio Sonatas. The thematic catalog of Quantz's work has recently been published by Horst Augsbach.⁵

Edward Randolph Reilly's doctoral dissertation of 1958 led to the publication of the first modern English translation and to the in-depth study entitled *Quantz and his Versuch*:

³Charles Walthall, "Portraits of Johann Joachim Quantz," *Early Music* 14, no. 4 (November 1986): 500-18, idem, "An illustrated Life of Johann Joachim Quantz," *The Flutist Quarterly* 13, no. 1 (Winter 1988): 11-12, and idem, "Remarks on the Period Portraits of Quantz," *The Flutists Quarterly* 13, no. 1 (Winter 1988): 13-18.

⁴Ernest E. Helm, *Music at the Court of Frederick the Great* (Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1960).

⁵Horst Augsbach, *Johann Joachim Quantz: thematisch-systematisches Werkeverzeichnis (QV)* (Stuttgart: Carus-Verlag, 1997).

Three Studies.⁶ Reilly is one of the foremost American Quantz scholars and is the author of the article about Quantz in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.⁷

Quantz and his Versuch: Three Studies is divided in the following sections:

I- Quantz's compositions, (a general review of his output)

II- The Dissemination of the *Versuch* (primarily in the second half of the eighteenth century), and

III- Additional Notes on Various Subjects Dealt with in the Treatise: The Flute, Ornamentation, Tempo, and Dynamics.

There are also three appendices:

I- Quantz's Compositions in Manuscript: A Guide to their Location,

II- Eighteenth-Century Editions of Quantz's Music, and

III- Modern editions of Quantz's Music.

There are few studies that deal with the music analysis of Quantz's compositional output. In the doctoral dissertation *The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz: A Study of its Repertoire and its Performance Options*, Charlotte G. Crockett,⁸ discusses over one hundred Sonatas that Quantz composed during his appointment at the court of Frederick the Great.

A more recent study by Meike Ten Brink is *The Flute Concertos of Johann Joachim Quantz: Investigations into their traditions and forms, Parts 1 and 2*.⁹ In the first volume

⁶Edward Randolph Reilly, "Quantz's *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*: A Translation and Study" (Ph. D. diss., University of Michigan, 1958), idem, *On Playing the Flute*, 2d ed., (New York: Schirmer Books, 1966, 1976, 1985); and idem, *Quantz and his Versuch: Three Studies* (New York: American Musicological Society, distributed by Galaxy Music Corporation, 1971).

⁷Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), s.v. "Quantz, Johann Joachim," by Edward R. Reilly.

⁸Charlotte Crockett, "The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz: A Study of its Repertory and its Performance Options" (Ph.D. diss., The University of Texas at Austin, 1982).

⁹Meike Ten Brink, *Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz: Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form*, Parts 1 and 2 (Hildesheim: Ols, 1995).

each concerto is discussed in its historical context and in the second volume music analyses of the works are provided.

Stephen Hefling has published a Shenkerian analysis of the Adagio of Chapter XIV of the *Versuch* (Tables XVII, XVIII and XIX) emphasizing the relationship between ornamentation, harmonic awareness and choice of dynamics.

The speculative article that, on the basis of style analysis, has attempted to link Quantz's work to that of J. S. Bach, Jeanne Swack's "Quantz and the Sonata in Eb major for flute and cembalo, BWV1031" advances the theory of a possible attribution of this sonata¹⁰ to Quantz. Another article, "Bach, Quantz und Das musikalische Opfer,"¹¹ by Siegbert Rampe traces the "Thema Regium" of the Musical Offering, a tune traditionally attributed to Frederick the Great, hence its name, to a trio sonata in Eb major by Quantz.

AS TEACHER

The *Solfeggi Pour La Flûte traversière avec l'enseignement, par Monsr. Quantz* is a very important document that contains music examples by various composers marked with many of Quantz's own teaching commentaries. Its publication is based on the autograph of what is believed to be the "teaching record" of the flute lessons that Quantz gave Frederick the Great. Michel and Tesky, the editors, date the *Solfeggi* somewhere between 1728 and 1742. They suggest that "the autograph must have originated before the *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [and o]ne can look on it as one of the preliminaries to the later book."¹²

¹⁰J. S. Bach's authorship of this sonata has been questioned. See Robert L. Marshal, "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their authenticity and Chronology," *Journal of the American Musicological Society* 32 (Fall 1979): 478-80.

¹¹Siegbert Rampe, "Bach, Quantz und Das musikalische Opfer," *Concerto: Das Magazin für Alte Musik* 10, no. 84 (June 1993): 15-23.

¹²Johann Joachim Quantz, *Solfeggi Pour La Flûte Traversière avec l'enseignement, par Monsr. Quantz*. First edition based on the autograph by Winfried Michel and Hermien Teske (Winterthur, Switzerland: Amadeus Verlag, Bernhard Päuler, 1978).

Hans-Peter Schmitz's *Quantz Heute: Der "Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen" als Lehrbuch für unser Musizieren*,¹³ published in 1987 is an attempt to make the *Versuch* more accessible to modern musicians. Schmitz offers numerous excerpts from each chapter of the treatise alternating with his own explanations and commentaries.

AS FLUTEMAKER

As mentioned in Chapter I of this paper, in Diderot's *Supplément* to the *Encyclopédie*, Quantz's flutes are postulated as the typical flutes used in Germany, and particularly in Prussia, and their characteristics are described. Edward Reilly in his recent article "Quantz and the Transverse Flute: Some Aspects of his Practice and Thought Regarding the Instrument,"¹⁴ discusses Quantz's ideals of sound and style as reflected in the characteristics of his instruments; particularly in regards to mean-tone temperament and the sonority of the flutes as affected by their structure and choice of wood.

ABOUT THE *VERSUCH*

PERFORMANCE PRACTICE-GENERAL

Robert Donington's *The Interpretation of Early Music: New Version* (first published in 1963, second edition in 1965, revised version in 1974, and reprinted with corrections in 1975) is a comprehensive work in which he discussed issues of performance

¹³Hans-Peter Schmitz, *Quantz heute: Der "Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" als Lehrbuch für unser Musizieren* (Kassel: Bärenreiter, 1987).

¹⁴Edward Reilly, "Quantz and the Transverse Flute: Some Aspects of his Practice and Thought Regarding the Instrument," *Early Music* 25, no. 3 (August 1997): 429-438.

practice during the one hundred and fifty years of the Baroque period.¹⁵ Donington discusses each topic with the aid of extensive and numerous quotations from primary sources. Excerpts from Quantz's *Versuch* are cited throughout the work in relation to such subjects as accentuation, theory of affects, appoggiatura, articulation, balance, cadenza, dance tempos, dotted notes, expression, fashion in style, galant style, harpsichord, inequality of rhythm, national styles, ornamentation, passing appoggiatura, phrasing, pulse, purpose of music, recitative, repeats, tempo, texture in accompaniment, meter signatures, time-words, trills, violin, voice technique, wind instruments, and others. The same author's *A Performers Guide to Baroque Music* and his *Baroque Music : Style and Performance A Handbook* complement the larger work.¹⁶

Jean-Claude Veilhan's *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII^e- XVIII^e s.) générales à tous les instruments*¹⁷ is a much less comprehensive work than Donington's, but its treatment of the subject is similar. In this book, Quantz is quoted more than any other source.

Other comprehensive treatments of the subject are Frederick Neumann's recent work, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*¹⁸ (prepared with the assistance of Jane Stevens) and *The New Grove Handbooks in Performance Practice: Music After 1600*.¹⁹ Part one: The Baroque Era, contains chapters about Keyboards, Strings, Woodwinds and Brass, Voices, The Performer as Composer, Pitch, Tuning and Intonation and Keyboard Fingerings and Articulation.

¹⁵Robert Donington, *The Interpretation of Early Music: New Version* (London: Faber and Faber, 1975).

¹⁶Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance. A Handbook* (New York: W. W. Norton, 1982); and *A Performers Guide to Baroque Music* (New York: Charles Scribner's Sons, 1973).

¹⁷Jean-Claude Veilhan, *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII^e- XVIII^e s.) générales à tous les instruments* (Paris: Alphonse Leduc, 1977).

¹⁸Frederick Neumann, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (New York: Schirmer Books, An Imprint of Macmillan Publishing Co., 1993).

¹⁹Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, eds., *The New Grove Handbooks in Performance Practice: Music After 1600* (New York: W. W. Norton & Company, Ltd., 1990).

Through his journal articles, Frederick Neumann has been involved in a series of academic debates with scholars, such as David Fuller and Robert Donington among others, particularly on the subjects of notes *inégaies*, over dotting and the French overture style. The lack of agreement arise from different interpretations of primary sources, including the *Versuch*. Donington's review of Neumann's main work, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, describes him as "a very compulsive and tendentious scholar who does not get all the simpler issues straight, but has gone farther than anyone into the remoter complications, on which this book is indispensable."²⁰ The differences of opinion center primarily on the interpretation of ornamentation, unequal notes (*inégaies*) and overdotting. Some of his articles are: "Once More the 'French Overture Style,'" "The French *Inégaies*, Quantz, and Bach," and "Couperin and the Downbeat Doctrine for Appoggiaturas."²¹ These and other related articles have been collected in one volume entitled *Essays in Performance Practice*.²²

ORNAMENTATION

Frederick Neumann's *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*²³ deals specifically with ornamentation. Neumann cites many primary sources often including Quantz's *Versuch*.

²⁰Donington, *Baroque Music*, 191.

²¹Frederick Neumann, "Once More the 'French Overture Style,'" *Early Music* 7(1979): 39-45; idem, "The French *Inégaies*, Quantz, and Bach," *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965): 313-58; and idem, "Couperin and the Downbeat Doctrine for Appoggiaturas," *Acta Musicologica* 41 (1969): 71-85.

²²Frederick Neumann, *Essays in Performance Practice* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982).

²³Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach* (Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1983).

An important body of research that also draws significantly from Quantz's *Versuch* is the work of David Lasocki and Betty Bang Mather. For example, their *Free Ornamentation in Woodwind Music: 1700-1775 An Anthology with Introduction*²⁴ uses fifteen examples of ornamentations by Quantz. Betty Bang Mather's *Interpretation of French Music from 1675 to 1775: for Woodwind and other Performers*²⁵ also uses the *Versuch* as a primary source. David Lasocki's "Quantz and the Passions"²⁶ deals with the subject of the so called Doctrine of the Affects and suggests that Quantz had a comparatively limited view of their role when applied to the flute.

CADENZAS

Lasocki and Mather's *The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook*,²⁷ a practical guide to composing cadenzas in the style of the classic period, makes significant use of the advice found in Quantz's *Versuch*. Philip Whitmore, in his *Unpremeditated Art: the Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*,²⁸ uses Quantz's explanation of cadenzas as a constant reference point throughout the discussion of the topic.

²⁴David Lasocki and Betty Bang Mather, *Free Ornamentation in Woodwind Music: 1700-1775 An Anthology with Introduction* (New York: McGinnis & Marx, Music Publishers, 1976).

²⁵Betty Mather, *Interpretation of French Music from 1675 to 1775: for Woodwind and other Performers* (New York: McGinnis & Marx, Music Publishers, 1973).

²⁶David Lasoki, "Quantz and the Passions: Theory and Practice," *Early Music* (October 1978): 556-567.

²⁷David Lasocki and Betty Bang Mather, *The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook* (New York: McGinnis & Marx, Music Publishers, 1978).

²⁸Philip Whitmore, *Unpremeditated Art: The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

THOROUGH-BASS ACCOMPANIMENT

Quantz's section on accompanying is particularly influential in Frank Arnold's *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries*, as can be seen in the following passage:

The section of the *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, by Johann Joachim Quantz (1697-1773), which deals with the duties of the accompanist on the Clavier, and of which G. M. Telemann says that it "deserves to be learnt by heart by every budding accompanist," is so abundantly quoted in the following chapter, "On the general character of a figured Bass accompaniment," that no further mention of it need to be made here."²⁹

Other articles that are of interest in the study of Quantz's *Versuch* are E. Halfpenny's "French Commentary on Quantz,"³⁰ Mary Rasmussen's "Some Notes on the Articulations in the Melodic Variation Tables of Johann Joachim Quantz's *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*,"³¹ and Edward Reilly's "Further Musical Examples for Quantz's *Versuch*."³²

TRANSLATIONS OF THE *VERSUCH*

One of the reasons the *Versuch* has been so influential is because of its numerous translations. Edward Reilly has traced the early dissemination of the *Versuch* and found, in

²⁹Frank T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries* (London: Oxford University Press, 1931), 242.

³⁰E. Halfpenny, "French Commentary on Quantz," *Music and Letters* 37 (1956): 61.

³¹Mary Rasmussen, "Some Notes on the Articulations in the Melodic Variation Tables of Johann Joachim Quantz's *Versch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752, Breslau 1789)," *Brass and Woodwind Quarterly* 1 (1966-67): 3-26.

³²Edward R. Reilly, "Further Musical Examples for Quantz's *Versuch*," *Journal of the American Musicological Society* 17(1964): 157-69.

addition to the French translation, translations into Dutch, Italian and partial English translations.³³

This writer searched to the best of his abilities and did not find any Spanish translation of the *Versuch*. The Spanish equivalent of Books in Print [*Libros en Venta*] does not have an entry. The O. C. L. C. Database which lists the holdings of numerous libraries in the United States does not list it, neither do the catalogs of the Library of Congress and the New York Public Library.

Probably the most appropriate and reliable source for this kind of search is the *Index Translationum*,³⁴ published annually by UNESCO since 1932. The *Index* lists translations published in all countries in all fields. There was no Spanish translation of the *Versuch* listed.

Another source consulted is the *Répertoire international des sources musicales* (RISM),³⁵ which lists libraries that hold copies of printed writings on music. No Spanish translation of Quantz's *Versuch* is listed.

This writer has not found a Spanish translation listed anywhere, but in the search process he has come across references to many of the modern publications of translations and original editions, including those in German, French, two Italian³⁶ translations, one modern and one from the eighteenth-century, English, Dutch, two Japanese³⁷ and a partial

³³For more information on the early dissemination see Reilly, *Quantz and his Versuch*, 40-92.

³⁴UNESCO, *Index Translationum. Répertoire international des traductions. International Bibliography of Translations* (Paris: annual).

³⁵International Association of Music Libraries, *Répertoire international des sources musicales* (RISM), B VI: *Écrits imprimés concernant la musique*, ed. F. Lesure, 2 vols., (Munich-Duisburg, 1971).

³⁶Johan Joachim Quantz, *Trattato sul flauto traverso*, trans. anon., Sergio Balestracci, ed. (Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice 1993); and idem, *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, trans. Luca Ripanti (Milan: Rugginenti Editore, 1992).

³⁷Johann Joachim Quantz, *Flute soho shiron-Baroque ongaku enso no genri*, trans. Shoji Imoto and Toshinori Ishilala (Tokyo: Sinfonia, 1976), and idem, *Flute Soho*, trans. Tsuneko Arakawa (Tokyo: Zen On Gakufu, 1976).

Polish³⁸ translation. One may conclude from this search that even if a Spanish translation exists, it is not widely known or available.

BIBLIOGRAPHIC GUIDES

The following guides provide lists of other primary and secondary sources about performance practice: Roland Jakson's *Performance Practice, Medieval to Contemporary: A Bibliographic Guide*,³⁹ and Vinquist and Zaslow's *Performance Practice: A Bibliography*.⁴⁰

³⁸Translation of Chapter 17 in Agnieszka Trazaska, "Versuch einer Anweisung die flöte traversière zu spielen (1752)," *Canor: Kwartalnik poświęcony problemom interpretacji muzyki dawnej* 4, no. 2:9 (1994) 29-36.

³⁹Roland Jakson, *Performance Practice, Medieval to Contemporary: A Bibliographic Guide* (New York: Garland Publishing, Inc., 1988).

⁴⁰Mary Vinquist and Neal Zaslow, *Performance Practice: A Bibliography* (New York: W.W. Norton, 1971).

CHAPTER III

METHODS AND PROCEDURES

"Non verbum e verbo, sed sensum
exprimere de sensu"

St. Jerome

In translation, what is important is to preserve the meaning of what is being expressed in the original language and not the words that were used to say it; not word for word, rather meaning for meaning.

It is not the intent of this writer to present a theory of translation. Nevertheless, the methods and procedures for the present translation were determined by the definition of translation adopted by this translator, the type of translation intended, the categorization of the text, and the purpose of the translation.

DEFINITION

The definition of the term translation adopted for the study was "the process of transfer of *message* expressed in a source language into a message expressed in a target language, with maximization of the equivalence of one or several levels of *content* of the message..."¹

¹Bureau Marcel Van Dijk, *Better Translation for Better Communication* (Oxford: Pergamon Press Ltd., 1983), 33.

THE SOURCE LANGUAGE

The French version of Quantz's *Versuch*, the *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, served as the source for the present Spanish translation. A facsimile edition of the first edition of 1752, published by Editions Aug. Zurfluh, Paris in 1975, was available to this writer.² Whenever a passage seemed unclear or ambiguous, the facsimile of the German first edition and the English translation were consulted for comparison.

The reasons for choosing to translate the French version are: (1) this writer's knowledge of French is far superior to his knowledge of German; (2) Quantz himself requested and approved the French translation: "So that my book, which I have written in German can also be useful to other nations, I have had it translated into French;"³ (3) the French version is widely accepted and utilized by scholars as a valid primary source. Edward R. Reilly, the translator of the modern English edition tells us that:

This French translation,...an unusually careful piece of work for the period, has been most helpful in clarifying the meanings of a number of words and sentences, and in cases where the wording or sentence structure of the French edition makes the meaning of the author clearer I have not hesitated to follow the French text.⁴

Similarly Robert Donington says that:

The French translation of Quantz, authorized by himself, and issued concurrently with his German original, so that both his modern translator Edward Reilly, and I have occasionally used it in preference to the German, and repeatedly consulted it when Quantz's German becomes a little difficult to understand.⁵

²Johann Joachim Quantz, *Essai... Méthode de flûte traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIII ème siècle pour tous les musiciens: instrumentistes, chanteurs, accompagnateurs, solistes* (Paris: Editions Aug. Zurfluh, 1975).

³My translation. Quantz, *Essai*, Préface.

⁴Reilly, *On Playing the Flute*, xxxix.

⁵Robert Donington, *The Interpretation of Early Music: New Version* (London: Faber and Faber, 1975).

Frederick the Great's blunt bias for the French over the German language was probably one of the reasons the *Versuch* was translated into French. The monarch's anti-German attitude is well illustrated in the following passage:

In 1780, Frederick the Great (1712-86) published one of his many treatises in French. It presented his views on cultural activity in the German lands, concentrating on the literary and performing arts. Frederick aimed to show that his fellow countrymen were so totally lacking in genius as well as taste that they could not possibly compete with the French and the Italians. German, which Frederick is said to have eschewed using, except in the stables with his horses and hounds, was 'still a half-barbaric language... A German singer? I should as soon expect to receive pleasure from the neighing of my horse!'⁶

This seems to indicate that at least for Frederick, Quantz's famous pupil, the French version would have been preferable.

The *Essai* is a perfectly valid period document; it was done at Quantz's request and approved by him, and has been utilized by many scholars.

THE TARGET LANGUAGE

The target language is Spanish, the translator's native tongue. No attempt was made to write in a pseudo-eighteenth-century style except when style was an important aspect of the content of interest to the reader, as in the dedication to King Frederick II in the first pages of the book. The meaning of the text was delivered with the modern vocabulary and expression of the translator.

⁶G. Flaherty, "Mozart and the Mythologization of Genius," in *Studies in Eighteenth Century Culture*, ed. J. W. Yolton and J. E. Brown (East Lansing, Michigan: 1988), 289-309, especially 289; quoted in Neal Zaslaw, ed., *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*. (Hong Kong: Macmillan, 1989), 4; first published in the United Kingdom (London: Macmillan Press, Ltd., 1989).

THE LEVELS OF CONTENT

Quantz's *Essai* is primarily an instruction book. Its purpose is didactic, not literary. Reilly comments that the text is "often redundant and wordy, and frequently relies on over-long sentence structure."⁷ In the introduction to the modern French facsimile edition, Geoffroy-Dechaume assumes that the translator was a contemporary German who "ruined the syntax, used out-moded words and bizarre expressions which are at times ambiguous."⁸

The old Italian proverb *Traduttore traditore* says that translators are traitors. Complete equivalence of texts in different languages is virtually impossible. Any given text has several levels of content or significance. It is often impossible to transfer all shades of meaning and all possible implications contained in a source message. A translator must choose from among the different levels, the ones best able to fulfill the purpose of the translation and those that best convey to the reader in the target language the intended meaning.

TRANSLATOR'S RESOURCES

For the meaning and usage of archaic French words, *Le Grand Robert de la langue française*⁹ in nine volumes and the *Trésor de la langue Française*¹⁰ in fourteen volumes were consulted. The Spanish dictionaries utilized were *Diccionario de la Lengua*

⁷Reilly, *On Playing the Flute*, xxxvi.

⁸...il arrive au traducteur de Quantz...d'estropier la syntaxe, d'utiliser des mots désuets et des locutions bizarres, au sens parfois ambigu. Quantz, *Essai*, Introduction, 1.

⁹Paul Robert, *Le grand Robert de la langue française: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2d ed. 9 vols. Revised by Alain Rey (Paris: Le Robert, 1985).

¹⁰Centre National de la Recherche Scientifique, *Trésor de la langue française: Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, 14 vols. (Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971).

Española,¹¹ Julio Casares' *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*¹², María Moliner's *Diccionario de Uso del Español*,¹³ and Joan Corominas' *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*¹⁴ For the translation of musical terms the polyglot dictionary *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*¹⁵ [Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian] was very useful and often consulted.

Given the interdisciplinary nature of the present project, Professor Enrique Ballón-Aguirre, director of the translation program of the Foreign Languages Department at Arizona State University was appointed Co-Chair of the doctoral committee to oversee and evaluate the quality of the translation.

¹¹Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21st ed. (Madrid: Editorial Espasa Calpe S.A., 1992).

¹²Julio Casares, *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, 2d ed. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1966).

¹³María Moliner, *Diccionario de Uso del Español* (Madrid: Editorial Gredos S. A., 1977).

¹⁴Joan Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, 4 vols (Berna: Editorial Francke, 1954).

¹⁵International Association of Music Libraries, *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978).

CHAPTER IV

APPLICABILITY OF THE TEACHINGS IN QUANTZ'S *VERSUCH*

Quantz based his musical authority on first-hand exposure to many of the best performers, singers and composers in the musical environment of his time. He met and listened to many of the best performers, singers and composers. In his autobiography, he recounts his travels to Italy, France and England, where, in addition to meeting important composers such as Georg Friedrich Händel and Alessandro Scarlatti, he was exposed to the styles of the music being performed in those countries. His professional life in Dresden and later in Berlin, two very important centers in Europe, also put him in contact with many important singers, performers and composers. The account of his life is constantly punctuated by his own reviews of concerts by important singers of the period.

The issue of applicability of Quantz's teachings to the music of other composers is expressed well by Frederick Neumann:

A question...as to the applicability of a treatise like Quantz's essay would have to be answered that some of it is valid to Quantz alone, some for the other galant composers as well, some for Bach, some for Mozart, that some was probably valid a thousand years ago, and some is valid still today.¹

Quantz subscribed to the idea of a synthesis of the best of the styles of Italy, France and Germany, the so called "mixed style." One of the greatest proponents of the "mixed style" was Georg Philipp Telemann. Quantz expresses his admiration for Telemann's compositions and recommends some of them as models of good composition.² He also

¹Frederick Neumann, "The Use of Baroque Treatises on Musical Performance," *Music and Letters* 48 (October 1967): 315-24.

²For more on Quantz's esteem for the music of G. P. Telemann see Steven Zohn, "New Light on Quantz's Advocacy of Telemann's Music," *Early Music* 25, no. 3 (August 1997): 441-461.

respects Händel, and Vivaldi but does not mention specific works. He does criticize, however, Vivaldi's later style as having gone astray from the good style of singing. Quantz hails J. S. Bach's performance on the organ as the highest achievement on the instrument but does not discuss his work as a composer. In the last Chapter of the *Versuch*, Quantz describes the French, Italian and German styles and considers their positive and negative aspects. Although he insists that the ideal is to arrive at a balance of the three, he also confesses a preference to the singing style of the Italians.

The *Versuch* contains advice on a great variety of subjects at many levels of sophistication. Some of Quantz's observations can apply to any music of any era. The Introduction, for example, contains valuable common sense advice for anybody contemplating a career in music. Throughout the book there are many insightful remarks on human nature as it applies to the practice of music. In some sections, mechanics of musical execution are discussed, such as maintaining accurate tempo and correct intonation. These aspects are seldom controversial. In the area of interpretation, however, (which is a highly subjective activity) one finds discrepancies among writers of theoretical treatises. This situation is hardly surprising. No matter how entrenched a style may be in a given period, there will always be highly individualized perspectives, particularly from the best artists of the time. It is often remarked, for instance, that even though Quantz and Carl Philipp Emanuel Bach worked together at the court of Frederick the Great, one finds differences of opinion in aspects of performance practice between their respective treatises. Therefore, it is important to exercise caution when attempting to apply the "rules of good taste" offered in the *Versuch*.

Although Quantz lectures in an authoritative tone, he is the first to concede that if one does not like what he has to say, one is free to try something else, conduct his own investigations and adopt what seems to be the best. At the same time, he stresses that his expertise was acquired through his personal experiences and investigations, travels,

acquaintance with important musicians, by listening to good music and from the many years he spent refining his taste.

In matters of taste there can be no absolutes and no singular solutions to interpretative questions. No rules can be drafted that will apply to the music of all composers of even a particular generation, much less a whole period. There are often many different, and sometimes differing, solutions to aesthetic dilemmas. Quantz warns that many times he can not offer "demonstrable proof" to support the validity of his precepts and one just has to trust one's own taste.

Styles are in constant evolution; the clear cut differentiations between Renaissance and Baroque and between Baroque and Classical periods are arbitrary. The aesthetic seeds for one period are often deeply rooted in the previous one. Also, traits from one period may last well into the next. Nonetheless, through the opinions expressed by important and influential figures about the musical practices of their time, one can learn what some of the feasible stylistic solutions may be.

Of particular importance is the avoidance of the retroactive or forward application of precepts found in the *Versuch* to music that is far removed from the period of Quantz's professional activity (1720-1755). The big umbrella under which Baroque music is classified is partly responsible for this error. The conventional boundaries for the Baroque period of 1600 (the birth of opera) to 1750 (the death of J. S. Bach) give one hundred and fifty years that, one is supposed to understand, have stylistic unity. As unavoidable as this oversimplification may be for the purpose of historical surveys, the performer of Baroque music needs to be aware of the numerous stylistic differences that existed during this period. Only then can one attempt to understand what the stylistic synthesis of the late Baroque, the so called "mixed style", was about. A careful study of the *Versuch* offers at least one genuine contemporary perspective of the music of the time, even if only convincingly applicable to the music of Johann Joachim Quantz.

BIBLIOGRAPHY

- Arnold, Frank T. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London: Oxford University Press, 1931.
- Augsbach, Horst. *Johann Joachim Quantz: tematisch-systematisches Werkeverzeichnis (QV)*. Stuttgart: Carus-Verlag, 1997.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and edited by William J. Mitchell. New York: W. W. Norton & Co., 1949.
- Brink, Meike Ten. *Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz: Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form, Parts 1 and 2*. Hildesheim: Ols, 1995.
- Brown, Howard Mayer, and Stanley Sadie, eds. *The New Grove Handbooks in Performance Practice: Music After 1600*. New York: W. W. Norton & Company, Ltd., 1990.
- Bureau Marcel van Dijk. *Better Translation for Better Communication*. Oxford: Pergamon Press, 1983.
- Casares, Julio. *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, 2d ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1966.
- Centre National de la Recherche Scientifique. *Trésor de la langue française: Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*. 14 vols. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971.
- Corominas, Joan. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. 4 vols. Berna: Editorial Francke, 1954.
- Crockett, Charlotte Gwen, "The Berlin flute Sonatas of Johann Joachim Quantz: a Study of the Repertory and its Performance Options." Ph. D. diss., University of Texas at Austin, 1982.
- Diderot, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers, Supplément* (1777), vol 3 (Paris: Briasson, 1751-1776), 62.
- Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of Music of the XVIIth and the XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. London: Novello & Co., 1915.
- Donington, Robert. *A Performers Guide to Baroque Music*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.
- _____. *Baroque Music: Style and Performance. A Handbook*. New York: W. W. Norton, 1982.
- _____. *The Interpretation of Early Music: New Version*. London: Faber and Faber, 1975.

- Halfpenny, E. " French Commentary on Quantz," *Music and Letters* 37 (1956): 61.
- Helm, Ernest Eugene. *Music at the Court of Frederick the Great*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1960.
- International Association of Music Libraries. *Répertoire international des sources musicales* (RISM), B VI: *Écrits imprimés concernant la musique*. F. Lesure, ed.. 2 vols., Munich-Duisburg, 1971.
- International Association of Music Libraries and International Musicological Society. *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*. Budapest: Akadémiai Kiadó Budapest, 1978.
- Jakson, Roland. *Performance Practice, Medieval to Contemporary: A Bibliographic Guide*. New York: Garland Publishing, Inc., 1988.
- Lasocki, David and Betty Bang Mather. *Free Ornamentation in Woodwind Music: 1700-1775 An Anthology with Introduction*. New York: McGinnis & Marx, Music Publishers, 1976.
- _____. *The Classical Woodwind Cadenza: a Workbook*. New York: McGinnis & Marx, 1978.
- Lasocki, David. "Quantz and the Passions: Theory and Practice." *Early Music* (October 1978): 556-567.
- Marshal, Robert L. "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology." *Journal of the American Musicological Society* 32 (Fall 1979): 478-80.
- Mather, Betty Bang. *Interpretation of French Music from 1675 to 1775: for Woodwind and other Performers*. New York: McGinnis & Marx, Music Publishers, 1973.
- Moliner, María. *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1977.
- Mozart, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker. Oxford: Oxford University Press, 1951.
- Nettl, Paul. *Forgotten Musicians*. New York: Philosophical Library 1951.
- Neumann, Frederick. "Once More the 'French Overture Style.'" *Early Music* 7(1979):39-45.
- _____. "Couperin and the Downbeat Doctrine of Appoggiaturas." *Acta Musicologica* 41 (1969): 78-85.
- _____. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- _____. "The French *inégaies*, Quantz and Bach." *Journal of the American Musicological Society* 18(1965): 313-58.
- _____. "The Use of Baroque Treatises on Musical Performance." *Music and Letters* 48 (October 1967): 315-24.

- Neumann, Frederick. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Schirmer Books, An Imprint of MacMillan Publishing Co., 1993.
- _____. *Essays in Performance Practice*. An Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Powell, Ardal. "Technology and the Art of Flutemaking in the Eighteenth Century." *The Flutist Quarterly* 19, no. 3 (1994): 33-42.
- Quantz, Johann Joachim. *Essai... Méthode de flûte traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIII ème siècle pour tous les musiciens: instrumentistes, chanteurs, accompagnateurs, solistes*. Paris: Editions Aug. Zurfluh, 1975.
- _____. *On Playing the Flute*, 2d ed. Translated by Edward R. Reilly. New York: Schirmer Books, 1985.
- _____. *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, par Monsr. Quantz*. First edition based on the autograph by Winfried Michel and Hermien Teske. Winterthur, Switzerland: Amadeus Verlag, Bernhard Päuler, 1978
- _____. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.
- _____. *Trattato sul flauto traverso*. Translator anon., Sergio Balestracci, ed. Lucca: Libreria Musicale Editrice 1993.
- _____. *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*. Translated by Luca Ripanti. Milan: Rugginenti Editore, 1992.
- _____. *Flute soho shiron-Baroque ongaku enso no genri*. Translated by Shoji Imoto and Toshinori Ishilala. Tokyo: Sinfonia, 1976.
- _____. *Flute soho*. Translated by Tsuneko Arakawa. Tokyo: Zen On Gakufu, 1976.
- Rasmussen, Mary. "Some Notes on the Articulations in the Melodic Variation Tables of Johann Joachim Quantz's *Versch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752, Breslau 1789)." *Brass and Woodwind Quarterly* I(Winter1966-67): 3-26.
- Rampe, Siegbert. "Bach, Quantz und Das musikalische Opfer." *Concerto: Das Magazin für Alte Musik* 10, no. 84 (June 1993): 15-23.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua*, 21st ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A., 1992.
- Reilly, Edward R. "Further Musical Examples for Quantz's *Versuch*." *Journal of the American Musicological Society* 17(1964):157-69.
- _____. *Quantz and his Versuch: Three Studies*. New York: American Musicological Society, 1971.

- _____. "Quantz's *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*: A Translation and Study." Ph. D. diss., University of Michigan, 1958; and *Quantz and his Versuch: Three Studies*. New York: American Musicological Society (distributed by Galaxy Music Corporation), 1971.
- _____. "'Quantz and the Transverse Flute: some Aspects of his Practice and Thought Regarding the Instrument.'" *Early Music* 25, no. 3 (August 1997): 429-438.
- Robert, Paul. *Le grand Robert de la langue française: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 2d ed. 9 vols. Revised by Alain Rey. Paris: Le Robert, 1985.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London: Macmillan, 1980. S.v. "Quantz, Johann Joachim," by Edward R. Reilly.
- Schmitz, Hans-Peter. *Quantz heute: Der "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" als Lehrbuch für unser Musizieren*. Kassel: Bärenreiter, 1987.
- Toff, Nancy. *The Development of the Modern Flute*. New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1979.
- Trazaska, Agnieszka. "Versuch einer Anweisung die flöte traversière zu spielen (1752)." *Canor: Kwartalnik poświęcony problemom interpretacji muzyki dawnej* 4, no. 2:9 (1994): 29-36.
- UNESCO. *Index Translationum. Répertoire internationale des traductions. International Bibliography of Translations*. Paris: UNESCO, annual.
- Veilhan, Jean-Claude. *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII^e- XVIII^e s.) générales à tous les instruments*. Paris: Alphonse Leduc, 1977.
- Vinquist Mary and Neal Zaslow. *Performance Practice: A Bibliography*. New York: W.W. Norton, 1971.
- Walthal, Charles. "Portraits of Johann Joachim Quantz." *Early Music* 14, no 4 (November 1986): 500-18.
- _____. "An Illustrated Life of Johann Joachim Quantz." *The Flutist Quarterly* 13, no 1 (Winter 1988): 11-12.
- _____. "Remarks on Period Portraits of Quantz." *The Flutist Quarterly* 13, no 1 (Winter 1988): 13-18.
- Whitmore, Philip. *Unpremeditated Art: The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Young, Phillip T. *The Look of Music: Rare Musical Instruments 1500-1900*. Vancouver: Vancouver Museum and Planetarium Association, 1980.
- Zaslaw, Neal ed. *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*. Hong Kong: Macmillan, 1989; first published in the United Kingdom, London: Macmillan Press, Ltd., 1989.

Zohn, Steven. "New Light on Quantz's Advocacy of Telemann's Music." *Early Music* 25, no. 3 (August 1997): 441-461. 35

MÉTODO

para aprender a
tocar la

FLAUTA TRAVESERA,

CON DIVERSAS OBSERVACIONES

para promover el buen gusto

EN LA MUSICA

TODO ESTO ILUSTRADO CON EJEMPLOS

EN

XXIV TABLAS GRABADAS EN COBRE

POR

JOHANN JOACHIM QUANTZ

MUSICO DE CAMARA DE SU MAJESTAD EL REY
DE PRUSIA

BERLIN,
FREDERICK VOSS 1752

AL REY

Vuestra Majestad,

Es con el más profundo respeto que me atrevo a presentarle esta obra a Vuestra Majestad, aunque contenga solamente en parte los rudimentos de un instrumento que Vuestra Majestad ha llevado a un altísimo nivel de perfección. La protección que Vuestra Majestad le otorga tan graciosamente a todas las ciencias en general, y sobre todo a la Música, me hace esperar que Ella no le negará la misma protección a mis esfuerzos, y se dignará mirar favorablemente lo que mis débiles fuerzas me han hecho producir para el beneficio de la Música.

Uno esta muy humilde petición a los deseos más ardientes para la conservación de Su digna persona.

de Vuestra Majestad,

Su más humilde y obediente servidor,

Johann Joachim Quantz.

Prólogo

Con la presente obra entrego a los amantes de la Música, un método para aprender a tocar la flauta travesera. Me he esforzado por enseñar claramente, desde los primeros pasos, todo lo necesario para tocar bien este instrumento.

Es por eso que también me he extendido un poco explicando las reglas del buen gusto en la práctica de la música. Y aunque las he aplicado principalmente en relación a la flauta travesera, estas mismas reglas también podrán ser de utilidad a todos aquellos que se dedican al arte de cantar o de tocar otros instrumentos y que deseen cultivar una buena expresión musical. Cada quien podrá tomar así lo que le convenga a su voz o a su instrumento.

Ya que la exitosa ejecución de una obra musical no sólo depende de la persona que toca la parte principal o concertante, sino también de los instrumentistas acompañantes, y como al acompañar, ellos tienen muchas cosas que tomar en cuenta, he añadido un capítulo especial donde muestro cómo se deben ejecutar las partes acompañantes.

No creo haberme aventurado en un campo demasiado distante. Como no pretendo formar al flautista únicamente en los aspectos mecánicos de tocar el instrumento, sino que me he esforzado para que llegue a ser un músico entendido y hábil, he debido entrenar no sólo sus labios, su lengua y sus dedos sino que también he debido formar su gusto y agudizar su juicio. Es muy necesario que sepa, sobre todo, cómo acompañar, ya que a menudo puede verse obligado a desempeñar esta función; y que sepa qué puede esperar de los que lo acompañen y apoyen cuando ejecute una parte solista.

Es por ésto que he añadido el último capítulo donde muestro cómo se debe juzgar a un intérprete y a una obra musical. Lo primero le servirá al músico principiante como un espejo donde podrá examinarse a sí mismo y verá en él cómo gente conocedora,

razonable y justa juzgaría sus ejecuciones; lo segundo le servirá de guía para escoger las piezas que desee ejecutar, y lo libraré del peligro de tomar todo lo que brilla por oro.

Sin embargo, existen otros motivos por los cuales añadí los dos últimos capítulos. Ya he dicho que todos los músicos que ejecutan las partes principales pueden, de alguna manera, beneficiarse de esta instrucción. Por otro lado espero que mi libro alcance una utilidad aún más general cuando los instrumentistas que se dedican principalmente al acompañamiento, encuentren también instrucciones sobre lo que se debe observar para acompañar correctamente. El último capítulo servirá de guía a los compositores novatos y con él podrán trabajar piezas que quieran componer.

No pretendo imponer reglas a aquellos músicos que tanto en la composición como en la interpretación ya han logrado el aplauso general del público. Por el contrario, al discutir aquí detalladamente qué es lo que los distingue de tantos otros, pongo en evidencia sus méritos y los de sus obras. De la misma manera le muestro a los jóvenes dedicados a la Música lo que deben hacer si desean imitar a estos hombres célebres y seguir sus pasos.

Si algunas veces parece que me he alejado de la materia que trato, y si he tenido algunas pequeñas digresiones, espero que me sean perdonadas al considerar que lo que he intentado es corregir los errores que están aún de moda en la Música. Además he querido aprovechar la ocasión para comunicar algunas observaciones que servirán para promover el buen gusto en este arte.

Algunas veces pareciera que hablo un poco dictatorialmente, apoyando lo que digo con un simple *Hay que*, sin ofrecer más pruebas. Pero debemos considerar que tomaría demasiado tiempo, y a veces sería imposible, proporcionar pruebas que demuestren aspectos que casi siempre tienen que ver únicamente con el gusto. Aquel que no desee fiarse de mi gusto, que me he esforzado por depurar merced a una larga experiencia y serias reflexiones, puede probar lo opuesto de lo que yo enseño y optar por lo que le parezca mejor.

Sin embargo no pretendo ser infalible. Cuando se me haga ver con razón y moderación una mejor manera de explicar lo que he expuesto, seré el primero en aprobarlo y aceptarlo. Es con esta actitud que continuaré investigando las materias que he tratado aquí, y con el tiempo podré comunicar, por medio de suplementos impresos separadamente, lo que he considerado apropiado agregar. También utilizaré para el beneficio de todos, las observaciones que mis amigos tengan a bien hacerme, siempre y cuando las encuentre bien fundamentadas. Pero si alguien se empeñare en oponerse en temas que no son de importancia, o en escribir en mi contra con la única intención de criticar, que no espere respuesta alguna, sobre todo si se me quiere hacer objeciones sobre el significado de simples palabras.

Aunque creo haber cubierto con este método todo lo necesario para aprender a tocar la flauta travesera, no pretendo mantener que se pueda tener éxito únicamente usando este libro sin tener instrucciones verbales adicionales. Y como siempre supuse que aquel que usare este libro contaría con la ayuda de un Maestro, he omitido varios de los rudimentos de la Música y solamente he proporcionado más explicaciones cuando creí provechoso, o para hacer alguna observación particular. Es posible que algunos lectores encuentren cierta explicación demasiado amplia o tal vez superflua, y que a otros les parezca pertinente. Por esta razón, he preferido repetir la explicación de algo que aparece en dos capítulos diferentes, siempre y cuando se haya podido hacer sin verborrea, para no agotar la paciencia de algunos lectores a quienes les sería engorroso pasar páginas buscando a menudo alguna bagatela.

Como en este método algunas cosas no podrían ser bien comprendidas sin la ayuda de ejemplos, es aconsejable que las Tablas sean encuadernadas separadamente para poder tenerlas siempre a mano y poder compararlas más cómodamente con lo que expongo en el libro¹.

¹En la presente traducción, los ejemplos de las Tablas han sido insertados en los lugares apropiados. (*N. del T.*)

Para que mi libro, que he escrito en Alemán, pueda ser útil en otras naciones, he hecho que sea traducido al Francés, y es por la misma razón que en la traducción ha sido necesario emplear dos maneras de designar las notas.

Para finalizar, no dudo que los lectores reconocerán mi labor y estarán satisfechos del empleo del tiempo que he dado, desde hace algunos años, a mis horas de ocio.

Berlin,
septiembre de
1752.

Quantz.

Introducción

Las aptitudes necesarias para quienes desean dedicarse a la Música

§. 1.

Antes de comenzar mis instrucciones para aprender a tocar la flauta y al mismo tiempo convertirse en buen músico, creo conveniente dar algunas reglas para los que deseen dedicarse a la Música y, consecuentemente, llegar a ser útiles a la sociedad. Con estas reglas podrán juzgar si están dotados de las cualidades necesarias para llegar a ser un músico ideal. De esta manera no se equivocarán al escoger su profesión ni se avergonzarán de haberse dedicado a la Música sin poseer los talentos adecuados.

§. 2.

Me refiero aquí solamente a los que desean dedicarse profesionalmente a la Música y que cuentan destacarse con el tiempo. No se le pide tanto a los que sólo buscan entretenerse; sin embargo éstos adquirirán reconocimiento y placer si pueden y quieren beneficiarse de lo que se discutirá a continuación.

§. 3.

El escoger dedicarse a la Música, al igual que todas las decisiones que tomamos en la vida, debe considerarse cuidadosamente. Pocas personas tienen la fortuna de estar destinadas a la ciencia o a la profesión para la cual cuentan con una disposición natural más aguzada. Este desatino resulta a menudo de la ignorancia de los padres o de los superiores, quienes a menudo obligan a los jóvenes a dedicarse a lo que les agrada a ellos

mismos, o se imaginan que tal ciencia o tal profesión es más honorable o ventajosa que tal otra. Otras veces desean que los hijos aprendan el mismo oficio de los padres, y entonces los obligan a llevar un tipo de vida que no les agrada o para el cual no tienen talento. En consecuencia, no es de sorprenderse que existan tan pocos eruditos y excelentes artistas. Si se le prestara más atención a las inclinaciones de los jóvenes y se les diera la libertad de escoger por sí mismos aquello que más les atrae, veríamos más gente feliz y verdaderamente útil a la sociedad. Es evidente que algunos artistas mediocres hubieran tenido más disposición para aprender algún oficio y que algunos artesanos hubieran llegado a ser eruditos o artistas competentes, si hubieran elegido correctamente su ocupación. Yo mismo conozco un ejemplo de dos músicos que hace cuarenta años más o menos estudiaban con el mismo maestro. Los padres de ambos jóvenes eran herreros. Uno de ellos, que era rico y no quería que su hijo llegara a ser un simple obrero, lo destinó a la Música. Para este propósito no escatimó ningún gasto y consiguió varios maestros que le enseñaran a su hijo, además de varios instrumentos, la composición y la ciencia del bajo cifrado. Pero aunque el joven hacía muchos esfuerzos y mostraba un gran deseo por aprender Música, no llegaba a ser más que un músico común y corriente, y ciertamente hubiera sido más apto para el oficio de su padre que para la Música. Por el contrario, el otro padre que no tenía tantos bienes como el primero, destinó a su hijo al oficio de herrero. De hecho, de no haber sido por la muerte prematura del padre, el joven habría aprendido únicamente este oficio y no habría tenido la oportunidad de escoger un tipo de vida de su agrado. Sus parientes le dieron la libertad de escoger si quería ser herrero, sastre, hombre de letras o músico, ya que entre ellos habían personas que practicaban estas profesiones. Pero como el joven sentía una gran inclinación por la Música, se dedicó felizmente a este Arte y estudió con el maestro antes mencionado. Lo que le faltaba en educación y en medios económicos para poder estudiar con otros maestros, lo remediaba con su talento, inclinación, deseo natural, dedicación y con la suerte que tuvo. Pronto se encontró en lugares donde podía escuchar buena música

y beneficiarse de la conversación de músicos competentes. Si su padre hubiera vivido³ unos años más, este hijo de herrero hubiera sido también herrero, y por consiguiente sus talentos musicales hubieran sido sepultados y las obras que creara más adelante nunca habrían sido concebidas. No voy a discutir aquí otros casos de gente que, habiendo dedicado a la Música la primera mitad de sus vidas y habiendo establecido una profesión con ella, al llegar a una edad más avanzada se dedicaron a otra profesión en la cual, sin gran instrucción, obtuvieron mayores éxitos que con la Música. Si a esta gente se le hubiera obligado a seguir la profesión que luego escogieron, sin lugar a dudas habrían llegado a ser grandes maestros en esta nueva profesión.

§. 4.

Para llegar a ser un buen músico es necesario tener grandes talentos. El que quiera ser compositor debe tener un carácter vivaz y fogoso, un alma susceptible a la ternura y una mezcla balanceada de lo que los sabios llaman los *temperamentos*; en la cual no haya demasiada melancolía, pero sí mucha imaginación, invención, juicio y discernimiento. También debe tener una buena memoria, un oído delicado y fino, una vista buena y penetrante, y una mente que comprenda rápida y fácilmente. El que desee dedicarse a tocar un instrumento debe poseer, además de las facultades del espíritu que acabo de mencionar, diversas disposiciones físicas adecuadas a la naturaleza de cada instrumento. Por ejemplo, para tocar un instrumento de viento, y sobre todo la flauta, hay que contar con un cuerpo perfectamente sano, un pecho fuerte y sin impedimentos, una respiración profunda y dientes parejos que no sean ni demasiado grandes ni demasiado pequeños. Los labios no deben ser abultados ni gruesos sino delgados, lisos y finos, no deben tener ni mucha ni muy poca carne y deben poder cerrar fácilmente la boca. También hay que tener una lengua ágil con mucha facilidad de movimiento y dedos bien formados con tendones fuertes que no sean ni demasiado largos ni demasiado cortos, ni

demasiado gruesos ni demasiado puntiagudos. Finalmente hay que tener narices amplias para poder inhalar y exhalar con facilidad. El cantante, así como el instrumentista de viento, debe tener el pecho fuerte, la respiración profunda y la lengua ágil. Los ejecutantes de instrumentos de cuerda deben tener los dedos diestros y los tendones fuertes. Además, el cantante debe poseer una bella voz y los instrumentistas de cuerdas deben tener articulaciones ágiles en las manos y en los brazos.

§. 5.

En general, una persona que reúne todas estas cualidades tiene una gran aptitud para la Música. Pero como los talentos son tan diversos y como sólo rara vez se encuentran todos, o la mayoría de ellos, reunidos en un mismo individuo, sucede que alguna persona puede tener más facilidad para un instrumento y otra más para otro. Por ejemplo, alguien puede tener un don natural para la composición mientras que otro puede tener facilidad para un instrumento en particular, pero no para la composición. Algunos tienen facilidad para todos los instrumentos, y otros no la tienen para ninguno. Pero si alguien reúne al mismo tiempo los talentos para la composición, el canto y los instrumentos, se puede decir sin lugar a dudas que esa persona ha nacido para la Música.

§. 6.

Por lo tanto, antes de emprender cualquier cosa en Música, es necesario que cada quien examine cuidadosamente para qué tiene más talento y por qué siente más inclinación. Si esta decisión se tomara siempre sabiamente, no habrían tantas imperfecciones en la Música como las hay hoy en día. Sin embargo no hay duda que éstas siempre existirán. Porque aquel que se dedique a algún campo de la Música para el

cual no posee ningún talento natural, aunque tenga la mejor educación y la mayor dedicación, será siempre un músico mediocre.

§. 7.

Está claro, por lo que acabo de decir, que se necesitan talentos especiales para llegar a ser un músico hábil e instruído. Por músico hábil ha de entenderse un buen cantante o instrumentista. Por otra parte, un músico instruído es, en mi opinión, aquel que ha aprendido a fondo la composición. Sin embargo, como no siempre es indispensable que todo músico sea necesariamente excelente, y que un músico mediocre puede servir muy bien para tocar lo que los italianos llaman el *Ripieno*, es decir, que pueda tocar las partes secundarias, vale decir que una persona que no aspira más que a llegar a ser un buen ripienista*, no necesita ser tan talentosa. Porque si uno tiene el cuerpo sano y las extremidades bien dispuestas, y no es estúpido ni escaso de razón, puede, a fuerza de diligencia, aprender los aspectos mecánicos de la Música que, en efecto, es lo que se espera de un ripienista. Todo lo que se necesita saber, como el compás, el valor y la subdivisión de las notas y además lo relacionado con esto, las arcadas para los instrumentistas de cuerdas, los ataques con golpe de lengua, la embocadura y la posición de los dedos para los instrumentistas de viento, todo puede enseñarse por medio de reglas que pueden ser explicadas claramente. El hecho de que hayan tantos músicos que no tienen una idea precisa de nada de esto, por lo general se debe a su propio descuido. Muchos de ellos, aunque hayan tenido oportunidad de estudiar, llegan a una edad madura sin los conocimientos que hubieran podido adquirir en dos o tres años. Que no se entienda, por lo que acabo de decir, que menosprecio a los buenos ripienistas. Entre ellos hay quienes son talentosos y aplicados, que se distinguen de los demás y que serían dignos de ser colocados provechosamente a la cabeza de una orquesta. Sin embargo, tienen la mala suerte de verse afligidos por los efectos de los

celos, la avaricia y por un sinnúmero de razones, de manera que sus talentos no pueden alcanzar la perfección. Es una consolación para aquellos que aprecian la Música, pero que no tienen mucho talento, que aunque la naturaleza no les permita destacarse en su arte, puedan ser de gran utilidad siendo buenos ripienistas. Pero el que tiene un alma que no es susceptible a ningún sentimiento, tiene los dedos pesados, y no tiene oído para la Música, es mejor que se dedique a cualquier disciplina y no a la Música.

*Pido disculpas al lector por la palabra *Ripienista*, que tal vez sea nueva para él; sin embargo con la descripción que he dado, seguramente le será comprensible.

§. 8.

Para destacarse en Música, hay que tener afición, amor y deseo infatigables; no hay que eludir penalidades ni trabajos y hay que tener suficiente valor para tolerar todas las incomodidades que se encuentran en este tipo de vida. Rara vez la Música nos proporciona beneficios similares a los de las otras disciplinas; y aunque algunos músicos se enriquecen y triunfan en la sociedad, este éxito es a menudo inconstante. Los cambios de gusto, el cansancio físico, la proximidad de la vejez, la pérdida de un mecenas (cuyo patrocinio es, a menudo, el único medio de subsistencia de muchos músicos), son en conjunto capaces de impedir el desarrollo de la Música. Si nos remontamos solamente medio siglo, la experiencia nos lo demuestra una y otra vez. ¡Cuánto ha cambiado la Música en Alemania! En muchas cortes y ciudades donde antes floreciera la Música y se educara tanta gente capaz, hoy no reina más que la ignorancia. En la mayoría de las cortes donde antes habían músicos muy competentes, e incluso algunos que eran excelentes, hoy se ha adoptado la costumbre de ocupar los puestos de Música más importantes con gente que no merecería los últimos puestos en una buena orquesta. En mi opinión, esta gente, debido a su posición, podría obtener cierta aceptación por parte de

7
los ignorantes, pero son despreciados por todo verdadero conocedor y no honran ni a la Música ni al señor a quien sirven. La Música es una disciplina que no podría ser demasiado estudiada o cultivada; sin embargo, no tiene la ventaja de ser enseñada públicamente como lo son otros conocimientos que son de igual o mayor importancia. Debido a su falta de lucidez, los filósofos modernos no creen, como creían los antiguos, que sea necesario saber Música. La gente adinerada rara vez se dedica a ella, y los pobres no tienen los medios económicos para tener buenos maestros ni para viajar a los lugares donde la Música de calidad es apreciada. A pesar de esto, hay algunos lugares donde la Música ha empezado a ganar terreno y ha ganado gente conocedora, mecenas y aficionados. Incluso hay algunos filósofos ilustrados que la cuentan entre las Bellas Artes, lo que ha comenzado a restaurar el honor de la Música en ese campo. El gusto por las Bellas Artes en Alemania es cada día más acusado y difundido. Cualquiera que se instruya adecuadamente podrá, en general, ganarse honestamente la vida.

§. 9.

Además de talento y de amor por la Música, es necesario contar con la tutela de un buen maestro. Me extendería demasiado si tratara de explicar aquí qué tipo de maestro se requiere en cada área de la Música. Por lo tanto, me limitaré a dar un ejemplo del tipo de maestro que se necesita para aprender a tocar la flauta. No hay duda que este instrumento ha ganado gran popularidad en los últimos treinta o cuarenta años, sobre todo en Alemania. Hoy ya no nos hacen falta piezas con las cuales un aprendiz pueda adquirir destreza en el uso de los dedos, la lengua y la embocadura, como era el caso cuando el instrumento empezaba a ponerse de moda. A pesar de esto todavía hay muy poca gente que sabe tocar el instrumento de acuerdo a su naturaleza y de la manera apropiada. ¿No es acaso cierto que la mayoría de los flautistas de hoy en día, sólo saben usar los dedos y la lengua pero no la cabeza? Es absolutamente indispensable que quien quiera aprender

bien este instrumento, consiga un buen maestro; incluso, aquellos que deseen seguir las instrucciones que presento en este tratado. Pero ¿cuánta gente existe que realmente merece llamársele Maestro? Al observar de cerca a la mayoría, nos preguntamos si no son acaso ellos mismos aprendices de la disciplina. ¿Cómo pueden enseñar Música aquellos que viven en la ignorancia? Aunque hay algunos que tocan bien o por lo menos pasablemente la flauta, a la mayoría les hace falta el don de poder enseñarle a otros lo que saben. Es muy posible que alguno pueda tocar bien y sin embargo no sepa enseñar. Otro podrá ser más hábil dando lecciones que tocando el instrumento. Ya que un principiante no es capaz de juzgar por sí mismo si su maestro le enseña bien o mal, debe considerarse muy afortunado si por casualidad escoge al mejor. No es fácil determinar cuáles son las cualidades esenciales de un maestro que obtiene buenos resultados con sus alumnos. Sin embargo, si sabemos cuáles son las faltas que un buen maestro debe evitar, podremos juzgarlo mejor. Es aconsejable que un principiante busque el consejo de gente imparcial que tenga conocimientos musicales. Un maestro deficiente es aquel que no sabe nada de armonía y que no es más que un simple instrumentista; que no ha aprendido su oficio a fondo, estudiando los principios correctos; que no tiene conceptos claros sobre la embocadura, las posiciones de los dedos, los lugares adecuados para respirar, o los ataques con golpe de lengua; que no sabe tocar los pasajes de un movimiento Allegro clara y ampliamente, ni los pequeños ornamentos y las finezas de un Adagio. Un mal maestro es aquel cuya ejecución no es clara ni agradable y que, por lo común, no tiene un gusto refinado; que no conoce las proporciones de los tonos necesarias para tocar afinadamente la flauta; que no observa los movimientos con extrema precisión; que no sabría cómo interpretar una simple melodía e introducir, en los lugares adecuados, las apoyaturas, los *pincemens*, *battemens*, *flattemens*, *doublés*, trinos y cadencias; que no es capaz de agregarle a la simple melodía de un Adagio, los ornamentos arbitrarios apropiados a la melodía y a la armonía; ni de mantener el claroscuro, por así llamarlo, merced a la ornamentación y los cambios de matiz de forte y de piano. En fin, un mal

maestro es el que no puede explicarle claramente al alumno lo que éste no comprende; que enseña todo de oído, de la misma manera que se le enseña a cantar a los pájaros, por imitación; un maestro que halaga al alumno y le pasa todas sus deficiencias; que no tiene la paciencia para mostrale a menudo la misma cosa y pedirle que la repita; que no sabe escoger las piezas adecuadas para el nivel en que se encuentre el alumno y que no podría tocar cada una en el estilo apropiado; que lo único que busca es entretener al alumno; que prefiere el interés al honor, la comodidad al trabajo arduo, y los celos y la envidia al servicio del prójimo, en fin, un maestro cuya finalidad general, al enseñar, no es la Música. En mi opinión, un maestro tal como lo he descrito, no está capacitado para formar buenos alumnos. Si al contrario uno encontrara un maestro cuyos alumnos tocan con claridad, precisión y seguridad rítmica, uno podría justificadamente formarse una buena opinión de él.

§. 10.

El que desea dedicarse provechosamente a la Música, tiene una gran ventaja si cae desde el principio en manos de un buen maestro. Hay gente que cree, erróneamente, que no es necesario tener un buen maestro para aprender las primeras nociones. Con el fin de ahorrar, consiguen al maestro más barato, que por lo general es incompetente. El resultado es que un ciego le muestra el camino a otro. Yo aconsejo lo contrario. Es necesario que, desde el principio, se tome al mejor maestro que se pueda encontrar, aunque haya que pagarle dos o tres veces más que a los demás. Al final el costo será menor y se ahorrará además tiempo y penalidades. Se avanza más en un año con un buen maestro que en diez con uno malo.

§. 11.

Además de tener un buen maestro que sepa enseñar a fondo la Música a sus discípulos, que como lo acabamos de mostrar es muy importante, el alumno debe también contribuir a su propio avance por medio de su aplicación. Podríamos citar muchos ejemplos de buenos maestros que han formado malos alumnos, y de malos maestros que no han podido evitar formar buenos alumnos. Es bien sabido que muchos músicos excelentes y distinguidos no han tenido como maestros más que a su gran aptitud y oportunidad de escuchar música excelente. Debido a su gran dedicación, sus cuidados, penalidades y continuas reflexiones, han podido superar a muchos músicos que tuvieron más de un maestro. Es por eso que, además exijo, que el estudiante de Música se dedique plenamente y le aconsejo a los que no están dispuestos a adoptar la mayor diligencia posible, que renuncien al estudio de la Música, sobre todo si estudian con la intención de hacer su fortuna por medio de ella. Porque al que prefiere la pereza, el ocio y otras frivolidades a la aplicación continua, no se le puede prometer ningún éxito. Hay muchas personas dedicadas a la Música que se engañan con respecto a este punto. Le huyen a las dificultades que se presentan y, aunque quisieran mejorar su destreza, no se animan a hacer el esfuerzo necesario. Se imaginan que en la Música todo es placentero. Ven el estudio como si fuera un juego; piensan que no es necesario hacer ningún esfuerzo físico ni intelectual, que la disciplina y la experiencia no tienen nada que ver con ella, en fin que todo depende del anhelo y de la aptitud natural. Es cierto que la aptitud natural y el anhelo son las bases sobre las cuales uno debe erigir una disciplina sólida; pero, para perfeccionarla, hay que contar con una buena instrucción y aportar de nuestra parte una gran aplicación y mucha atención. Si un estudiante tiene la suerte de encontrar un buen maestro desde el principio de sus estudios, debe poner en él toda su confianza. Debe ser obediente en vez de obstinado. No es suficiente que se limite a estudiar durante muchas horas las lecciones que su maestro le ha asignado; además debe repertir a solas, con gran

diligencia, todo lo que ha aprendido y en caso de haber algo que no haya aprendido bien o que haya olvidado, debe pedirle al maestro que se lo reitere en la siguiente lección. Un alumno no debe desilusionarse si su maestro le corrige la misma falta más de una vez; por el contrario, debe considerar tales recordatorios como indicaciones de su falta de atención y como pruebas del celo de su maestro, con lo que muestra que realmente sabe cómo enseñar. El alumno debe poner mucha atención a todos los errores que comete, porque al empezar a reconocer cuáles son sus deficiencias, ya habrá superado las mayores dificultades. Si sucede que el maestro se ve obligado a corregirle muy a menudo la misma falta, puede estar seguro que no tendrá gran éxito en la Música, ya que más tarde se encontrará con un sinnúmero de cosas que ningún maestro le enseñará ni podrá enseñarle y que él deberá, por así decirlo, extraer de los demás. Es esta clase de hurto lícito, que en realidad, forma a los más grandes maestros. Es necesario continuar practicando los pasajes imperfectos hasta poder ejecutarlos de la manera que el maestro nos lo muestra. Uno no debe imponerle al maestro las piezas que quiere estudiar. El maestro es quien mejor sabe qué puede beneficiar más al alumno. Si uno tiene la gran suerte de tener un buen maestro, no debe dejarlo hasta que no requiera más de ninguna instrucción. No hay nada más perjudicial que el cambio frecuente de maestros. Las maneras diferentes de interpretar y de ejecutar de cada maestro, solamente desconciertan al principiante y éste se ve obligado, con cada cambio, por así decirlo, a comenzar de nuevo. Hay realmente mucha gente que se siente orgullosa de poder alardear de haber estudiado con muchos grandes maestros, pero rara vez se nota que se hayan beneficiado mucho. Porque el que corre de un maestro a otro, no le agrada ninguno ni tampoco confía en ninguno. Ahora bien, una persona que no confía en su maestro, no puede aceptar de buen grado sus enseñanzas. Si al contrario uno ha puesto toda su confianza en un maestro y le concede el tiempo necesario para exponer y enseñar su arte, y por su parte cuenta con un verdadero deseo de alcanzar la perfección, descubrirá día a día nuevos

beneficios que lo llevarán a investigaciones más profundas que nunca hubiera podido prever. 12

§. 12.

Es recomendable que los músicos principiantes practiquen este tipo de investigaciones. Además de diligencia se necesita todavía algo más. Uno puede estar dotado de un talento natural, estudiar con gran empeño, procurarse una educación excelente, haber tenido la oportunidad de escuchar buena y bella música y, sin embargo, no llegar a ser nunca más que un músico mediocre. Incluso uno puede componer, cantar y tocar abundantemente sin alcanzar un alto nivel de destreza ni del conocimiento del arte. Porque en Música todo lo que se hace sin poner atención, sin reflexionar, y solamente para pasar el tiempo no aporta ningún beneficio. Por eso todo esfuerzo basado en un amor ardiente y en un deseo insaciable por la Música, debe ir unido a indagaciones continuas y a maduras reflexiones. Una noble obstinación debe invadirnos que nos impida congratularnos por todo lo que hacemos y que nos anime a perfeccionarnos cada vez más. El que practica la Música casualmente como un oficio, y no como un arte, no pasará de ser un diletante.

§. 13.

Mientras se trabaja con el fin de progresar, es necesario tener cuidado de no perder la paciencia y querer comenzar donde otros han terminado. Hay quienes cometen este error. O escogen piezas difíciles que todavía no son capaces de ejecutar y adquieren la mala costumbre de pasar ligeramente y sin claridad sobre las notas, o quieren ostentar antes de tiempo y tocan piezas demasiado fáciles cuya única ventaja es la de adular el oído. Al mismo tiempo ignoran piezas que agudizan el conocimiento de la Música, que

ayudan a la comprensión precisa de la armonía; piezas con las que se puede aprender de arcadas y de ataques con golpe de lengua, y que le dan soltura a los dedos; piezas que son adecuadas para enseñar los valores de las notas, las subdivisiones y los tempos. Aunque este tipo de piezas no deleite nuestros sentidos tanto como las antes mencionadas y sean ignoradas y consideradas como una pérdida de tiempo, sin ellas es imposible desarrollar una buena expresión y buen gusto al tocar.

§. 14.

Fiarse demasiado del talento, es el mayor obstáculo para la aplicación y las reflexiones posteriores. La experiencia nos enseña que hay mucho más gente ignorante entre los dotados de múltiples dones naturales que entre aquellos que cuya diligencia e investigaciones han llegado a perfeccionar su talento mediocre. Muy a menudo sucede que los grandes dones naturales dan más molestias que ventajas. Si es necesario que presente pruebas convincentes para respaldar lo que digo, solamente hay que examinar a la mayoría de los compositores modernos que están de moda. ¿Cuántos podemos encontrar que hayan aprendido por medio de reglas el arte de la composición? ¿No son acaso la mayoría de ellos casi puros "naturalistas"? A lo sumo conocen un poco de bajo cifrado y creen que de un conocimiento tan profundo y especulativo como lo es la composición lo más que se requiere es evitar las quintas y octavas prohibidas y tal vez poder escribir un *Trummelbass*¹ y agregarle una o dos escuetas voces intermedias. En su opinión, el resto no es más que pedantería y va en detrimento del buen gusto y del canto delicado. Si fuera cierto que con sólo lo natural basta y que no hay necesidad de ninguna ciencia, ¿cómo se explica entonces que las obras de compositores experimentados causen una mayor impresión, sean más diseminadas y se mantengan por más tiempo de moda

¹La referencia es peyorativa ya que este tipo de pieza era simple y monótona con acompañamiento de tambor. (N. del T.)

que las composiciones de aquellos que le deben todo a la naturaleza? ¿Cómo es que los primeros apuntes de un buen compositor no tienen la perfección de la obra finalizada? ¿Se debe al instinto natural, o tal vez debamos atribuirlo al mismo tiempo a la ciencia? Los talentos son innatos pero los conocimientos se adquieren únicamente por medio de una buena educación y de investigaciones continuas: ambos son necesarios para llegar a ser un buen compositor. Es cierto que a través del estilo de la ópera el buen gusto se ha beneficiado, pero al mismo tiempo la disciplina ha sufrido. Como se imaginaron que para este tipo de música era necesario tener más genio e invención que conocimientos de composición y, como generalmente el canto de la ópera ha tenido gran aceptación entre los amantes de la Música, prefiriéndolo a la música de iglesia y de cámara, sucedió que en Italia la mayoría de los jóvenes compositores y aquellos que componen guiados solamente por el instinto natural, se dedicaron principalmente a la música de ópera, no sólo para adquirir una reputación, sino también para pasar en poco tiempo por maestros o, como se les llama en su propia lengua, *Maestri*. No obstante las grandes penalidades y esmeros que para verse decorados con este título se impusieron prematuramente, se sabe que la mayoría de ellos no fueron estudiantes. Como no aprendieron las reglas desde el comienzo, después de haber obtenido la aceptación de los ignorantes les avergüenza buscar a alguien que los instruya. Por consiguiente se imitan unos a otros, se copian las piezas mutuamente y algunos hasta llegan a hacer pasar por suya una obra de otro. Hay muchos casos que lo confirman. Esto sucede sobre todo cuando este tipo de "naturalistas" se ven obligados a buscar hacer su fortuna en países extranjeros. Entonces llevan más ideas en el equipaje que en la cabeza. Y aunque tengan la capacidad suficiente para componer algo original, sin tener que adornarse con las plumas de otros, rara vez le dedican el tiempo necesario que requiere una obra tan laboriosa como una ópera; ni creen hacer nada malo ya que a menudo se considera como una prueba de gran destreza el haber garabateado en diez o doce días todo un *singspiel*, cuyo único fin es la novedad y sin preocuparse si en la obra se encuentre algún rastro de belleza o de sensatez.

Es muy fácil comprender de qué tipo son las bellezas producidas con tal prisa. Estos compositores se ven obligados, a tomar sus ideas del aire, por así decirlo, como un ave de rapiña atrapa lo que encuentra. ¿Puede uno buscar en una obra como ésta orden, coherencia y claridad de las ideas? En fin, esta es la razón por la que hoy en día no se hallan en Italia tantos excelentes compositores como antes. Ahora bien, si hacen falta compositores experimentados ¿cómo es posible cultivar y mantener el buen gusto? Cualquiera que sabe lo que se necesita para componer una ópera perfecta, debe reconocer que una obra tal requiere un compositor experimentado y no un principiante, y que se toma más de unos cuantos días. Sin embargo la mayoría de los compositores tienen la mala suerte de que, a partir del momento en que empiezan a escribir con sensatez, y a deshacerse de lo que tienen de torpeza y atrevimiento, se les critica de no tener el mismo fuego de antes, de haberse agotado y de haber perdido su ingenio e invención. Esta puede ser la situación de algunos, pero si nos tomáramos la molestia de investigar acuciosamente, encontraríamos que tales vicisitudes sólo le suceden a aquellos compositores que no estudiaron a fondo el arte de la composición. Un edificio construido sobre un terreno movedizo, no puede durar mucho tiempo. Pero si en una persona se reúnen talento, conocimiento y experiencia, posee una fuente casi inagotable de invención y de buen gusto. En toda clase de oficios, ciencias y de profesiones, se da mucha importancia a la experiencia. ¿Por qué razón, entonces, no ha de ser lo mismo en la Música y sobre todo en la composición? Si uno se imagina que todo depende de la buena fortuna y de ideas encontradas por casualidad, está muy equivocado y no tiene la menor idea sobre el asunto. Es cierto que la inventiva y las ideas dependen del azar y no se pueden inculcar por medio de la enseñanza, pero la nitidez, la depuración, la elección y la combinación de las ideas, no depende en absoluto de la suerte; por el contrario, todo esto nos lo enseñan la disciplina y la experiencia. Esto es lo que distingue al maestro de los discípulos, quienes no cuentan con estas ventajas esenciales para alcanzar la perfección. Todos pueden aprender las reglas de la composición y todo lo relacionado a

la armonía aún sin sacrificar demasiado tiempo. El contrapunto tiene reglas que posiblemente se mantendrán invariables mientras que la Música exista. Pero la claridad, la depuración, la correlación, el ordenamiento y la combinación de las ideas, exigen nuevas reglas con casi cada pieza. Por eso aquellos que alguna vez se dedicaron a copiar las obras de otros, rara vez tienen éxito, ya que es fácil darse cuenta si las ideas vienen de una sola persona o si fueron unidas y ordenadas mecánicamente.

§. 15

En el pasado no sólo se estimaba más que hoy el arte de la composición, sino que entonces tampoco habían tantos compositores mediocres como en el presente. Nuestros antecesores no creían que se pudiera aprender este arte sin recibir ninguna instrucción. Ellos creían que era necesario conocer el bajo continuo, pero que por sí solo y sin ninguna otra enseñanza, no era suficiente para aprender a componer. Habían pocas personas que componían y las que se dedicaban a la composición se esforzaban por aprenderla a fondo. Pero hoy cualquiera que puede tocar pasablemente algún instrumento, pretende también haber aprendido la composición. Por esta razón es que aparecen tantas monstruosidades en la Música y no sería de extrañarse si, en el presente, la Música en vez de perfeccionarse decae. Porque si cada vez hay menos compositores instruídos y experimentados; si, como efectivamente es el caso a menudo hoy en día, el único recurso de los nuevos compositores es su propio talento y consideran que es una molestia superflua aprender las reglas de la composición; si se piensa que estas reglas perjudican al buen gusto y al canto; si se abusa del estilo de la ópera, por más bello que sea; si este estilo es mezclado en piezas en las que no es apropiado, como se hace en Italia, en música de iglesia y en conciertos; en fin si todo debe sonar como arias de ópera, uno puede justificadamente temer que la Música pierda gradualmente su esplendor precedente, y que suceda a los alemanes y otras naciones con relación a la Música, lo que

les ha sucedido con respecto a otras artes que se han casi perdido. En el pasado los italianos siempre elogiaban a los alemanes diciendo que, aunque no parecían tener mucho gusto, conocían las reglas de composición mejor que sus vecinos. Pero ahora que nuestros jóvenes compositores empiezan a descuidar la instrucción y la investigación constante, y a contar solamente en su talento natural, podríamos empezar a recibir reproches en lugar de los elogios que recibían nuestros antecesores. Nuestra nación debería tratar de evitar que se llegue a tales reproches, y con más razón ya que el buen gusto aumenta día a día entre nosotros en relación a los otros conocimientos. Deberíamos emplear todas nuestras fuerzas para conservar la buena reputación de nuestros antepasados. Sólo ayudando al talento natural con enseñanzas atinadas, diligencia, penalidades y reflexiones, se puede alcanzar un alto nivel de perfección.

§. 16.

Que no se entienda que pretendo que toda pieza musical sea compuesta siguiendo las rigurosas reglas del contrapunto doble, es decir, de acuerdo a las reglas que nos enseñan a adaptar voces diferentes de manera que sean invertidas, intercambiadas y transportadas entre ellas de manera armoniosa. No, tal afectación sería una pedantería. Lo que mantengo es solamente que todo compositor está obligado a conocer estas reglas. En cuanto al uso de estos artificios, hay que saber insertarlos donde la melodía lo permita y de manera que no perjudique ni a la belleza del canto ni al buen efecto. El oyente debe percibir naturalidad en toda la obra y no una laboriosidad excesiva. La palabra *Contrapunto* causa una impresión desagradable en aquellos que se guían únicamente por su talento natural. Ellos lo consideran una pedantería superflua, pero es porque lo único que conocen es el nombre e ignoran sus cualidades y su utilidad. Si tuvieran una idea adecuada de su significado, no les parecería tan atemorizante. No voy a elogiar todas las formas de contrapunto doble aunque cada una de ellas, empleadas de manera adecuada y

en el momento apropiado, pueden ser de gran utilidad. Sin embargo no puedo dejar de darle la importancia que merece al contrapunto a la octava y recomendar que todo nuevo compositor lo aprenda perfectamente y lo considere como un conocimiento esencial, ya que es indispensable en la escritura de fugas y en otras piezas que contienen este tipo de artificios. También es muy importante en imitaciones galantes y en el intercambio de voces. Es cierto que nuestros antecesores utilizaron en demasía este tipo de artificios y que exageraron su uso al punto de descuidar lo más esencial en la Música, quiero decir, el arte de causar emociones y de agradar. ¿Es acaso culpa del contrapunto si los compositores no han sabido utilizarlo o han abusado de él? ¿O si los amantes de la música, por falta de conocimientos, no lo encuentran de su agrado? ¿Acaso no ocurre lo mismo con las otras disciplinas que, al no haberlas estudiado, no causan ningún placer? ¿Quién puede decir, por ejemplo, que le agradan la Trigonometría y el Álgebra, si nunca las ha estudiado? El aprecio y el amor por alguna cosa, están necesariamente ligados a su conocimiento. Cuando las personas distinguidas educan a sus hijos en diversas ciencias, su intención no es que ellos se dediquen a esas profesiones. El conocimiento adquirido les será de utilidad para poder expresar opiniones sobre estos conocimientos cuando se presente la ocasión. Si todos los maestros de música fueran músicos bien instruidos, si supieran enseñarles a sus alumnos el papel apropiado de los artificios en la Música, si les asignaran tempranamente obras bien compuestas para tocar y les explicaran sus características y méritos, no sólo conseguirían poco a poco acostumbrar a los amantes de la Música a tales obras, sino que éstos adquirirían una mayor comprensión y afición por la Música. Consecuentemente la Música disfrutaría de un mayor prestigio y los verdaderos músicos gozarían del reconocimiento que merecen por sus obras. En el presente vemos lo contrario, por que la mayoría de los aficionados aprenden la Música mecánicamente y la Música se encuentra en un estado de imperfección mayor, debido a que no hay ni buenos maestros ni alumnos obedientes.

§. 17

Para aquel que desea saber cuál ha de ser el objeto de nuestras investigaciones y reflexiones, le respondemos lo siguiente: después de que un joven compositor haya aprendido sólidamente las reglas de la armonía que, aunque todavía existe mucha gente que no posee estos conocimientos, es la parte más sencilla y fácil de la composición, es imprescindible que el compositor se esfuerce por escoger correctamente sus ideas y por combinarlas favorablemente desde el principio hasta el fin, de acuerdo al propósito de cada pieza, que exprese apropiadamente los afectos del ánimo, que mantenga una melodía fluída, que sea novedoso y al mismo tiempo mantenga siempre naturalidad en la modulación y precisión en la medida, que introduzca el claroscuro por doquier, que sepa contener sus invenciones dentro de límites razonables, que no abuse de las pausas en la melodía ni de la repetición de ideas, que componga adecuadamente para la voz y para los instrumentos, que en la música vocal respete la duración de las sílabas y que sobre todo no escriba contra el sentido de las palabras; finalmente que se esfuerce por adquirir suficientes conocimientos sobre la manera de cantar y las características peculiares de cada instrumento. El cantante y el instrumentista deben esmerarse en dominar su voz y su instrumento, en conocer las proporciones de los tonos, en mantener el tempo y en leer correctamente las notas, en aprender armonía y sobre todo en practicar todo lo necesario para obtener una buena expresión.

§. 18.

Si uno desea destacar en Música, no debe comenzar a estudiar demasiado tarde. Una persona no hará grandes progresos si se dedica a la Música en los años en que su capacidad intelectual ya ha perdido vigor, su garganta o sus dedos ya no son lo

suficientemente flexibles para obtener la gran destreza necesaria para tocar clara y ampliamente los trinos, los pequeños y delicados ornamentos y los pasajes técnicos.

§. 19

Aún más, un músico no debe distraerse con muchas otras cosas. Casi todo buen conocimiento requiere la completa atención de un hombre. Con esto no quiero decir que sea imposible destacarse al mismo tiempo en varias disciplinas pero para ésto se necesitan talentos extraordinarios que la naturaleza otorga solamente raras veces. Hay mucha gente que se equivoca en este respecto. Algunos pretenden aprenderlo todo y siguiendo la inconstancia de su genio, saltan de una cosa a la otra. Primero estudian algún instrumento, luego la composición y después cosas que no son de ninguna utilidad para la Música. Debido a su vacilación, nunca aprenden nada a fondo. Otros que se dedican principalmente a alguna de las ciencias superiores, tratan a la Música como un entretenimiento por varios años. Esta gente no puede dedicarle el tiempo que la Música requiere y no tienen ni la oportunidad ni los medios económicos para procurarse buenos maestros ni de escuchar buena música. A menudo lo único que aprenden es a leer las notas. Tocan algunas piezas difíciles, mal ejecutadas y sin gusto, para deslumbrar a sus oyentes. Si por casualidad tienen la suerte de ser aplaudidos y de llegar a ser reyes tuertos en el país de los ciegos, se imaginan por una absurda presunción que, debido a su conocimiento de otras disciplinas, merecen que se les prefiera a otros músicos que, aunque no hayan estudiado en las escuelas de educación superior, son más competentes que ellos. Otros se dedican a la Música como profesión, por necesidad, sin disfrutar en absoluto lo que hacen. Otros han aprendido la Música en su juventud, más por medio de su propia práctica que merced a nociones correctas, y en la edad madura se sienten avergonzados de buscar instrucción o bien piensan que no la necesitan. Como no les agrada ser corregidos, solamente buscan obtener elogios pretendiendo ser aficionados.

Aún más, hay quienes la suerte no les favoreció lo suficiente para triunfar en las otras disciplinas y por necesidad se ven obligados a dedicarse a la Música. Pero la mayor parte del tiempo resultan siendo o medio académicos o a penas medio músicos, ya sea por la pérdida de tiempo sacrificado a otros conocimientos, por la falta de talento que si no era suficiente para las otras disciplinas posiblemente lo sería menos para la Música, o por sus prejuicios e ideas erróneas que no les permiten aceptar correcciones.. Mientras que si alguien ha seguido estudios académicos y reúne los talentos necesarios para la Música y se aplica tan asiduamente a ésta como lo hiciera a los otros, no sólo tendrá una gran ventaja sobre los otros músicos sino que le será más útil a la Música que los demás. Esto puede ser confirmado por medio de los siguientes ejemplos. Si se considera que las Matemáticas junto a las ciencias subalternas, como la Filosofía, la Poesía y la Retórica, influyen enormemente a la Música, uno se dará cuenta que la Música comprende otras cosas que uno no se imagina normalmente. En la mayoría de los músicos la falta de instrucción en las disciplinas mencionadas, representa un obstáculo para su avance y es la causa por la que la Música no ha sido elevada a un nivel más alto de perfección. De hecho, no puede ser de otro modo, ya que es poco común que aquellos que poseen grandes conocimientos de teoría, se distinguen también en la práctica y los que se destacan en la práctica, rara vez pueden pasar por maestros en la teoría. ¿Es posible entonces que la Música, encontrándose en tal estado, pueda alcanzar la perfección? ¿Será necesario aconsejarle seriamente a los jóvenes músicos que si el tiempo no les alcanza para instruirse en todos los conocimientos, que por lo menos no sean ignorantes en las que hemos indicado ni de algunas de las lenguas extranjeras? Un profundo conocimiento del arte teatral será de gran utilidad para aquellos cuyo objetivo es aprender la composición.

El último consejo que quisiera ofrecerle a cualquiera que desee destacarse en la Música, es que sepa cómo frenar su amor propio y cómo mantenerlo bajo control. Todo amor propio exagerado y mal dirigido es en general nocivo, ya que restringe el juicio y puede ser un obstáculo para el verdadero conocimiento. Ciertamente, también es perjudicial en la Música. El amor propio excesivo es más frecuente en la Música, ya que allí encuentra más alimento que en otras profesiones. En otras disciplinas no sucede como en la Música, en que el reconocimiento expresado con un simple *bravo* es capaz de hinchar de orgullo a la persona elogiada. ¿Cuántos problemas a la Música no ha causado ya este amor propio? La persona con demasiado amor propio, se complace primeramente a sí misma y no a los demás; se contenta con poder tocar alguna parte, se deja deslumbrar por los elogios prematuros que recibe y hasta llega a considerarlos como una recompensa bien merecida. No quiere someterse a ninguna llamada de atención, a ningún recordatorio ni a ninguna corrección. Si alguien tiene la osadía de hacerle tales comentarios, ya sea por que es indispensable hacerlos o por buena voluntad, lo considera inmediatamente como un enemigo. A menudo se jacta de saber mucho cuando en realidad se encuentra en una profunda ignorancia. Inclusive trata de colocarse en una posición superior a la de otros que podrían ser sus maestros y, lo que es más, a menudo llega al punto de odiarlos por celos o por envidia. Pero si observamos más de cerca a este tipo de personas, nos daremos cuenta que esa pretendida sabiduría no es más que una charlatanería. Una memoria bastante buena les ha permitido retener algunos términos de arte tomados de escritos teóricos, y además pueden hablar un poco de los artificios de la Música, pero no son capaces realizarlos. Es cierto que esto impresiona a los ignorantes y así adquieren cierta autoridad, pero también corren el riesgo de convertirse en el hazmerreir de los conocedores, de modo parecido a los obreros que conocen el nombre de sus herramientas, pero que no saben cómo usarlas correctamente. Hay personas que son

capaces de hablar mucho sobre algún arte o alguna ciencia y sin embargo, en la práctica, tienen más dificultades que otros que no hablan ni la mitad. En fin, si debido a haber tenido una buena instrucción llegan a merecer unos cuantos aplausos, se sitúan ya en la cima del Parnaso. Se avergüenzan de continuar tomando lecciones o bien las consideran inútiles y dejan a sus maestros en el momento en que podrían beneficiarse más; justo cuando empiezan a hacer verdaderos progresos. No buscan sacar provecho del juicio de gente con experiencia, prefieren quedarse en la ignorancia en lugar de volver a recibir lecciones. Si se dignan pedirle a alguien que les aclare alguna duda, la mayor parte del tiempo lo hacen con la intención de obtener algún elogio y no para conocer la verdad. En fin, ¿quién podría enumerar todos los males que causa el perverso amor propio? Considero suficiente el haber mostrado que nos llena de una falsa satisfacción y que es uno de los mayores impedimentos para el desarrollo de la Música.

§. 21.

Antes de terminar debo sacar del error en que se encuentran los que piensan que el tocar la flauta es nocivo para el pecho y los pulmones. Debo decirles que lejos de ser dañino, no hay nada que sea más saludable y beneficioso. Al tocar, el pecho se expande cada vez más y se fortalece. Si fuera necesario, podría demostrar por medio ejemplos que varios jóvenes cuya capacidad respiratoria era muy limitada y que no eran capaces de tocar dos compases sin interrumpir con una respiración, al cabo de varios años, a fuerza de tocar la flauta han llegado a poder interpretar hasta veinte compases en una sóla respiración. Por lo tanto debemos concluir que el tocar la flauta es tan poco nocivo para los pulmones como lo es el montar a caballo, practicar la esgrima, bailar o correr. Pero no hay que abusar, ni tocar inmediatamente después de comer, ni tomar alguna bebida fría cuando se acaba de tocar, ya que los pulmones se encuentran todavía en una gran agitación. Todos estarán de acuerdo que la trompeta requiere pulmones más fuertes y

más esfuerzo del cuerpo que la flauta. Sin embargo, sabemos por experiencia que gente que ha tocado la trompeta como profesión llega en su mayoría a edades avanzadas. Yo me acuerdo haber visto en mi juventud a un joven que llegó a ser trompetista. Aunque tenía un físico débil, practicaba este instrumento diligentemente y llegó a ser bastante bueno. Todavía vive, se encuentra con buena salud y no le faltan fuerzas. Es innegable que el tocar la flauta o la trompeta requiere un cuerpo perfectamente sano, así como las actividades físicas antes citadas. Sin embargo estoy de acuerdo que no va a curar al que ya sufre de consunción y que no debe aconsejarse para ese propósito. Ya he mencionado antes que, en general, un músico, no importa qué instrumento toque, no debe tener un cuerpo débil sino al contrario, debe estar perfectamente sano y debe tener un espíritu vivo y fogoso ya que ambos deben ayudarse mutuamente.

Capítulo I

Breve historia y descripción de la flauta travesera

§. 1.

No me detendré a relatar las historias fabulosas e inciertas que existen en torno al origen de las flautas que se tocan transversalmente. Nos debe resultar indiferente si fue Midas, Rey de Frigia, o cualquier otra persona que las inventara, ya que no hay ninguna certeza sobre el asunto. De la misma manera, no podría juzgar si la primera idea, para esta invención, provino al observar el viento soplando justamente por un pequeño orificio creado por la podre, en uno de los lados del tronco de un saúco hueco y quebrado, o si fue por alguna otra circunstancia .

§. 2.

Pero no hay duda que, en el norte, fueron los alemanes los que establecieron, o por lo menos renovaron completamente, los primeros principios de la flauta así como los de varios instrumentos de viento. Los ingleses le llaman a este instrumento "the German Flute", los franceses igualmente le llaman "la Flûte allemande" (ver *Principes de la Flûte traversière, ou de la Flûte allemande par Monsieur Hotteterre, Le Romain*).

§. 3.

Michael Praetorius, en su *Theatrum Instrumentorum* publicado en Wolfenbüttel en 1620, la llama flauta travesera. En ese entonces, este instrumento todavía no tenía ninguna

llave y para diferenciarlo del instrumento que usan los militares para acompañar al tambor, Praetorius llamó a esta última flauta de los suizos.

§. 4.

Por lo tanto, en otras épocas la flauta travesera no se encontraba en su estado actual. Sin la llave, la cual es indispensable para producir el semitono de *re* sostenido (o *mi* bemol), no se podía tocar en todos los modos. Yo mismo poseo todavía una flauta de este tipo, hecha en Alemania hace más o menos sesenta años y que está afinada una cuarta más baja que las flautas ordinarias. Los franceses fueron los primeros en perfeccionar este instrumento añadiéndole una llave.

§. 5.

Yo no puedo precisar en qué momento se realizó esta mejora, ni quién fue el autor, aunque he hecho todo lo posible por averiguarlo. Todo parece indicar que se introdujo hace menos de un siglo y que habría sucedido, sin duda, en Francia, al mismo tiempo que se transformaba la Chirimía en Oboe y la Bombarda en Fagot.

§. 6.

En Francia, el primero en distinguirse en la flauta travesera, mejorada con una llave, y ganarse la aprobación del público, fue *Philibert*, tan conocido por sus singulares aventuras. Después de él vinieron *la Barre* y *Hotteterre le Romain*. A éstos los sucedieron *Buffardin* y *Blavet* que en la ejecución eran muy superiores a sus predecesores.

§. 7.

Estos músicos franceses fueron los primeros en tocar este instrumento como es debido y de acuerdo a sus atributos, y los que lo retornaron a los alemanes hace cincuenta o sesenta años en su forma mejorada, es decir, con una llave. La singular aprobación que los alemanes les han dado siempre a los instrumentos de viento y su gran atracción hacia ellos, son las razones por las que la flauta travesera es hoy tan común en Alemania como en Francia.

§. 8.

Hasta entonces la flauta tenía solamente una llave; pero al aprender poco a poco sobre la naturaleza del instrumento, me dí cuenta que había siempre un pequeño defecto en la afinación de ciertas notas. Este defecto podía ser remediado únicamente añadiendo una segunda llave, cosa que hice en 1726(*), y de ahí proviene la flauta travesera representada en la Tabla I, figura 1.

(*)En el Capítulo III, § 8, explico más detalladamente las razones para añadir esta segunda llave.

§. 9.

Al principio la flauta travesera era construída en una sola pieza, al igual que la flauta de los suizos de hoy y el llamado pífano de los soldados, con la diferencia de que era una octava más baja que este último. Pero cuando en Francia se le añadió la primera llave que la hizo, como los otros instrumentos, más apropiada para la Música, también se le dio una mejor apariencia exterior y, para mayor comodidad, se construyó en tres piezas; éstas son, la cabeza donde está el hueco de la embocadura, el cuerpo con seis agujeros, y el pie donde

se encuentra la llave. Estas tres piezas serían suficientes si, por doquier, la afinación de los instrumentos fuera la misma. Debido a las variaciones en la afinación, hace aproximadamente treinta años se comenzó a construir la flauta con varios cuerpos, es decir, se le proporcionó cuerpos intercambiables. En casi toda provincia o ciudad, se ha introducido un tono diferente para afinar los instrumentos. Estas afinaciones están muy cerca de la afinación reinante. Además, el clavicémbalo, aunque se quede en el mismo sitio, es afinado a veces más alto o más bajo, dependiendo de la negligencia de los que lo afinan. Para llevar la flauta más cómodamente en el bolsillo, se había dividido el cuerpo largo de seis agujeros en dos piezas. La parte más cercana a la cabeza fue la que se hizo intercambiable. Esto se logró construyendo dos o tres cuerpos intercambiables y haciéndolos cada vez más cortos. La diferencia de tamaño entre los tres cuerpos daba, en ese entonces, la distancia de un semitono, ya que que la longitud de la flauta determina que tan alto o bajo sea el sonido. Y cuando aún así no se podía afinar, porque uno de los cuerpos era muy alto y el otro muy bajo, uno se veía obligado a ajustar la afinación sacando un poco la cabeza de la flauta. Sin embargo la diferencia entre esos cuerpos intercambiables era todavía demasiado grande y era necesario sacarlos más allá de lo que la estructura de la flauta permite, lo que hace que la afinación entre las notas sea falsa. Entonces se encontró la manera de construir más cuerpos intercambiables afinados a la distancia de una coma el uno del otro, es decir, un noveno de tono. Si se construyen seis de estos cuerpos intercambiables, cosa que la estructura de la flauta permite sin perjudicar la afinación precisa, éstos cuerpos dan un poco más de un semitono mayor. En caso de necesidad se podrían hacer aún más.

§. 10.

En la cabeza de la flauta hay un tapón de corcho situado entre el lado cerrado y el hueco de la embocadura, el cual puede ser movido a gusto hacia adentro o hacia afuera.

Este tapón es indispensable para la flauta y produce el mismo efecto que el alma del violín, es decir, el palito instalado perpendicularmente bajo el puente. El alma hace que el sonido sea bueno o malo, dependiendo de su correcta colocación. Si el tapón está demasiado adentro o demasiado afuera, afecta no sólo la belleza del sonido sino también la buena afinación.

§. 11.

Si al acortar o alargar la flauta por medio de las piezas intercambiables, el tapón se quedara siempre en el mismo lugar, la flauta perdería la afinación exacta de las octavas. Es necesario, por lo tanto, alejarlo del hueco de la embocadura cuando se usa un cuerpo más corto y empujarlo hacia adentro cuando se usa un cuerpo más largo. Para hacer ésto más fácilmente, es necesario que haya un tornillo unido al tapón de corcho y al cierre exterior (tapón de madera) de manera que sirva para empujar el tapón de corcho hacia adentro o hacia afuera.

§. 12.

Para saber si el tapón de corcho está en el lugar apropiado, sólo hay que comparar la afinación del primer *re* con la del segundo y la del tercero. Si estas dos octavas están bien afinadas, el tapón está bien colocado. Pero si el tercer *re* está demasiado alto y por consiguiente el primero está demasiado bajo, hay que alejar el tapón del hueco de la embocadura hasta que se afinen. Y si el tercer *re* está demasiado bajo y el primero demasiado alto hay que empujar el tapón de corcho hacia adentro hasta que las octavas se afinen.

§. 13.

Hay que tener cuidado de no sacar demasiado los cuerpos intercambiables, por que el *do de una raya*¹, el trino en esa nota y el trino en el *do* sostenido, suenan demasiado ásperos. Por eso es necesario que la diferencia producida por los cuerpos intercambiables sea de una coma, como ya expliqué arriba, si no es así habría que llenar el espacio interior con un anillo tan grueso como la espiga. Cuando se saca un poco el cuerpo intercambiable, hay que hacerlo por el lado grueso que entra en la cabeza. Si se saca por el lado delgado o por la parte inferior del cuerpo que conecta con el pie, la afinación de la flauta se deteriora completamente. Esto se debe a que el aumento de la distancia entre los huecos sube la afinación de las notas siguientes.

§. 14.

No hace mucho que se presentó al público una invención que dividía el pie de la flauta en dos partes. Una de las partes se podía sacar de la otra o empujar hacia adentro una media pulgada como si fuera un alfiletero y de esta manera hacer el pie más largo o más corto. La parte movable salía más abajo de los agujeros cubiertos por las llaves. El objeto era que cada vez que se usara un cuerpo intercambiable más corto, se hiciera el pie más corto y por consiguiente mediante los seis cuerpos intercambiables se hacía la flauta un tono más alta o más baja. Esta invención tendría mérito si funcionara. Pero al acortar el pie, sóloamente se sube la afinación del *re* y las notas siguientes - el *re sostenido*, *mi*, *fa*, *sol*, etc.- se quedan, en su mayoría, en la misma afinación o no suben en la misma proporción que el *re*. Por lo tanto, efectivamente ha subido la afinación pero la flauta se ha vuelto más desafinada en todo su registro excepto en las notas producidas por los agujeros del primer

¹Véase la nota (**), en el Capítulo III, § 2, donde se explica el sistema alemán para indicar a qué octava pertenece cada tono. La referencia aquí es incorrecta. Debe leerse *do de dos rayas*, ya que como Quantz indica más adelante, la nota más baja de la flauta es el *re de una raya*. (N.del T.)

cuerpo. Estas razones y las citadas en el apartado anterior, prueban que esta invención debe ser descartada por ser desventajosa y perjudicial. Esta invención no sirve para nada, a no ser que, por economía, se pueda más o menos lograr con una flauta mal afinada, lo que de otro modo sólo se podría hacer con dos flautas diferentes, una alta y otra baja. Uno corre el riesgo de arruinarse el oído con esta invención y su autor demuestra que su entendimiento de las proporciones de los tonos es tan malo como lo es su oído para la música.

§. 15.

Resulta más práctico acortar o alargar la cabeza de la flauta en lugar del pie. Para esto es necesario dividir la cabeza en dos piezas y hacerle a la parte inferior una espiga más larga que la del cuerpo. Esta espiga se introduce en la parte superior y así se puede hacer la cabeza más corta o más larga sin estropear la afinación. Yo lo he probado y he encontrado de utilidad. Esta ventaja no se obtiene con la invención antes mencionada.

§. 16.

Hace alrededor de treinta años, algunos trataron de aumentar el registro la flauta con un tono más bajo: el *do*. Con este propósito alargaron lo suficiente el pie para obtener un tono y añadieron además una llave para producir el *do* sostenido. Pero como esto parecía perjudicar tanto la afinación como el sonido de la flauta, la pretendida mejora nunca se puso en boga.

§. 17.

Además de las flautas traveseras ordinarias, existen otros tipos de flautas menos comunes que son ora más grandes ora más pequeñas. Hay *Quartflöten* bajas, *flutes d'amour*, pequeñas *Quartflöten*, etc. El primer tipo es una cuarta más baja que la flauta ordinaria, el segundo es una tercera más baja y el tercero es una cuarta más alta. Las *flutes d'amour* son las mejores de entre ellas, pero ninguna se acerca ni en claridad ni en belleza del sonido a la flauta travesera ordinaria. Por lo demás, cuando uno desea practicar en una de estas flautas infrecuentes, sólo hay que imaginarse que se está tocando en otra clave y uno puede así tocarlas fácilmente como la flauta travesera ordinaria.

§. 18.

Las flautas son construídas de toda clase de madera dura, por ejemplo de boj, ébano, jacaranda, palo santo, granadillo, etc. El boj es la madera más duradera y la más común para hacer flautas, pero el ébano produce el sonido más bello y más claro. Para hacer el sonido de las flautas chillante, áspero y desagradable, como algunos lo han hecho, sólo hay que forrarlas interiormente de latón.

§. 19.

Como es perjudicial la humedad dentro de la flauta producida al tocar, hay que tener cuidado de limpiarla a menudo con una tela sujeta a un pequeño palito. Para que la humedad no se impregne en la madera, hay que aceitarla de vez en cuando con aceite de almendras.

Capítulo II

Sobre la manera de sostener la flauta travesera y de colocar los dedos

§. 1.

Para mayor claridad, será necesario designar los dedos con números para saber fácilmente a cuáles me refiero en el dibujo de la flauta que se encuentra en la primera Tabla. El dedo índice de la mano izquierda lo he indicado con el número 1, los dedos medio y anular con los números 2 y 3. El dedo meñique de esta mano no se utiliza. En la mano derecha el índice es indicado por el número 4 y los dos dedos siguientes por los números 5 y 6. Los números 7 y 8 indican el dedo meñique de la mano derecha. Con el número 7, se toca la llave pequeña y con el número 8 la llave curva. De ahora en adelante la colocación de los dedos y todos los otros casos, que hagan referencia a los dedos, serán indicados de esta manera. Vale notar, además, que los dedos indicados por los números de 1 a 6 cubren los agujeros y que el dedo indicado por los números 7 y 8 los abre al presionar las llaves.

§. 2.

Para sostener la flauta con naturalidad y tocar fácilmente, las piezas que la forman deben unirse de manera que los agujeros del primer y del segundo cuerpo formen una línea recta con el agujero tapado por la llave curva. De esta manera se pueden alcanzar cómodamente las dos llaves con el dedo meñique de la mano derecha. La cabeza de la flauta debe desviarse de esta línea, girándose hacia adentro en dirección a la boca, una distancia igual al diámetro del hueco de la cabeza.

§. 3.

Hay que colocar el pulgar de la mano izquierda con su punta doblada hacia adentro, casi bajo el dedo indicado por el número 2. La flauta debe apoyarse entre la parte inferior del dedo 1 y la segunda articulación de manera que al colocar este dedo sobre la flauta uno pueda, doblándolo, tapar cómodamente el primer agujero. Cuando se lleva la flauta a la boca de esta manera, será posible no sólo presionar sino también sostenerla firmemente con el dedo 1 y el pulgar de la mano izquierda, el cual la mantiene en equilibrio sin la ayuda de los otros dedos o de la mano derecha; además uno podrá ejecutar trinos con cada dedo de la mano izquierda sin necesidad de la mano derecha.

§. 4.

En lo que concierne a la mano derecha, hay que colocar el pulgar curvo o doblado hacia afuera con su punta bajo el dedo 4. En cuanto a los otros dedos de esta mano, así como los de la mano izquierda, hay que colocarlos sobre los agujeros, doblados hacia adentro, pero sin usar las puntas, porque no se podrían cubrir los agujeros sin que se escapara el aire. Hay que doblar los dedos para tener más fuerza para ejecutar los trinos rápidos y parejos.

§. 5.

El que toca debe mantener la cabeza en una postura natural, derecha y siempre en alto, para que el aire no tenga ningún impedimento para subir. También hay que mantener los brazos un poco hacia afuera en el aire, aunque el brazo izquierdo más que el derecho. Los brazos no deben ser presionados contra el cuerpo para que la cabeza no se incline hacia

el lado derecho. Esto crea una mala postura y también impide tocar fácilmente debido a que la garganta está comprimida y la respiración no es tan libre como debiera ser.

§. 6.

Hay que presionar siempre la flauta contra la boca y no moverla con la mano, ni hacia adentro ni hacia afuera, debido a que eso hace que las notas sean más altas o más bajas.

§. 7.

Es necesario mantener los dedos precisamente sobre los agujeros, y no contraerlos ni extenderlos para no hacer movimientos inútiles y demasiado alejados. Por esto hay que colocar el pulgar de la mano derecha siempre en el mismo lugar, no para sostener la flauta - el pulgar de la mano izquierda es el único dedo destinado a ello-, sino para que los otros dedos encuentren con mucha más seguridad su lugar y no dejen de cubrir los agujeros. En general, también hay que mantener los tendones bajo cierta tensión para ejecutar los trinos parejos y brillantemente.

§. 8.

También es necesario poner mucha atención a los dedos para no habituarse a levantarlos demasiado, ni a levantar unos más que otros; porque de otro modo es imposible tocar pasajes rápidamente, ampliamente¹, claramente, que es lo más necesario en la ejecución. Sin embargo, tampoco hay que mantener los dedos demasiado cerca de los agujeros, estos deben estar por lo menos a la distancia del grosor del dedo meñique para que ni la claridad ni la pureza del sonido sea afectada negativamente.

¹Quantz usa el término alemán *rund* (*rondement* en francés). Véase el Capítulo XI, § 11, para comprender mejor su significado. (*N.del T.*)

§. 9.

Hay que evitar que la mano derecha trate de ayudar a la izquierda a sostener la flauta. Aún más, al sostener la flauta firmemente, no se debe dejar el meñique sobre una de las llaves cuando el agujero debe estar cubierto. Yo he observado esta falta en muchos que tocan profesionalmente este instrumento, pero es una costumbre muy perjudicial. Porque si al ejecutar *Pasajes*² rápidos en que las manos trabajan alternadamente, y al producir las notas *mi* y *fa* de la primera y de la segunda octava de la flauta (véase la digitación), se deja de esta manera el meñique sobre la llave y por consiguiente el agujero abierto; esto hace que estas notas sean una coma, es decir, un noveno de tono más altas, lo que es muy desagradable al oído. Al producir las notas *fa sostenido*, *sol*, *la*, *si bemol* y si de la segunda octava, no importa si el agujero de la llave está cubierto o no.

²Además del significado ordinario, *Pasaje* puede significar cierto tipo de figuraciones ornamentales que eran improvisadas o escritas. (*N.del T.*)

Capítulo III

Sobre la digitación, o aplicación de los dedos, y la escala de la flauta

§. 1.

El previo conocimiento de las posiciones de los dedos es necesario para poder comprender varias partes del siguiente capítulo que trata sobre la embocadura. Sin él las reglas que expondré no podrían ser ejecutadas correctamente. Por lo tanto, debo explicar aquí cómo colocar los dedos: el sistema de digitación que explicaré es el mismo que yo utilizo y que considero es el mejor.

§. 2.

Los nombres de los tonos principales son (*) como es sabido: C (*ut/do*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*), A (*la*), y H (*si*)¹. Estos se repiten en todas las octavas y entre ellos hay dos semitonos; es decir, los intervalos de *fa* a *mi*, y *do* a *si*; los demás son tonos enteros. Se llama *octava de una raya* a la octava más baja de la flauta que para distinguirla de las más altas se acostumbra marcar con una pequeña rayita sobre las letras que representan los tonos pertenecientes a esa octava (**). En la octava siguiente se marcan sobre las letras dos pequeñas rayitas y se le llama *octava de dos rayas*. En la octava que sigue a ésta se marcan tres rayitas sobre las letras y se le da el nombre de *octava de tres rayas*. Esta nomenclatura tiene su origen en la tablatura alemana que se usaba anteriormente

¹El texto original utiliza el sistema alemán para denominar las notas: C, D, E, F, G, A, H. La traducción francesa simplemente agrega, después de cada referencia a una nota musical, la denominación francesa entre paréntesis: *ut, re, mi, fa, sol, la, si*. Nosotros usaremos el sistema en uso en el mundo hispano: *do, re, mi, fa, sol, la, si*. El sistema alemán se usará, seguido por el español entre paréntesis, únicamente cuando el texto se refiera algún aspecto del sistema alemán. (*N. del T.*)

para el clavicémbalo. Estos siete tonos son indicados por medio de notas que se escriben en un sistema de cinco grados o líneas² que utiliza para la flauta la clave de sol en segunda línea. De manera que si la nota de un tono ocupa la línea, la nota del tono siguiente ocupa siempre el espacio contiguo. Consecuentemente el tono más bajo de la flauta, el *re* de la primera octava³, está situado en el espacio bajo la primera línea del pentagrama y los otros tonos siguen uno tras otro sobre las líneas y los espacios hasta el tono de *sol* de la segunda octava. Para notar tonos más altos se acostumbra trazar siempre una línea adicional y consecuentemente resulta también un espacio adicional. Se continúa de esta manera hasta la altura más extrema (véase la Tabla I, figura 1).

(*) Los llamo tonos principales porque son los que se usaron primeramente y se encuentran en el sistema de cinco líneas en que se escriben las notas, antes de sufrir cambios por los signos de alteración. Los alemanes usan una sola letra para referirse a cada tono, pero los franceses usan dos denominaciones diferentes. En la primera le agregan solfeando dos sílabas adicionales a la letra del tono ; de manera que dicen *C sol ut*, *D la re*, *E si mi*, *F ut fa*, *G re sol*, *A mi la*, *B fa si*. En la segunda manera sólo utilizan la última sílaba, es decir *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Cuando hay un sostenido o un bemoles delante de una nota, los franceses pronuncian la palabra *dièse* o *b mol* respectivamente después de la nota, es decir *ut dièse*, *re b mol*, etc. Pero como la segunda manera es actualmente más común que la primera, es la que usaré en adelante. La denominación francesa aparecerá siempre entre paréntesis⁴. En las siguientes discusiones el lector encontrará denominaciones que tal vez no son conocidas por todo el mundo; me refiero a *Ces*, *Es*, etc. Pero ya que la diferencia entre los modos requiere que las notas sean alteradas a veces con sostenidos y a veces con bemoles, y que exista en efecto una diferencia entre esos tonos, también se justifica que se les dé nombres diferentes. Esto será discutido en el apartado § siguiente.

(**) Hace mucho tiempo los alemanes adoptaron el término "la gran octava" para referirse a la octava más baja del clavicémbalo; y para indicar que una nota pertenece a esta octava se utilizan

²El pentagrama. (*N. del T.*)

³Las frases descriptivas *de una raya*, *de dos rayas*, *de tres rayas*, se usan constantemente a través de la obra para indicar la octava a la que pertenecen las notas. Para evitar traducir la descripción de un sistema que no se usa en el español, adoptaremos las siguientes equivalencias: para el término *octava de una raya*, usaremos la primera octava (de la flauta), la *octava de dos rayas* será la segunda octava y la *octava de tres rayas*, la tercera octava. El *do de una raya* equivale al *do central* del piano moderno. (*N. del T.*)

⁴Véase la nota 1. (*N. del T.*)

también letras mayúsculas: C, D, E, etc. Para la siguiente octava superior se utilizan letras minúsculas: c, d, e, etc. y se le llama en alemán *la octava sin rayas*, porque no hay ninguna marca sobre sus letras. No ocurre así sobre las letras de los tonos de la tercera octava en las que hay una pequeña rayita: \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , etc. es por eso que se le ha llamado *octava de una raya*. En las octavas siguientes se agrega siempre una raya más sobre las letras. Esta denominación de los tonos se ha generalizado para todos los instrumentos, sin embargo los tonos de la flauta empiezan sólo en la tercera octava, es decir, la octava *de una raya* del clavicémbalo.

§. 3.

Además de los dos semitonos mencionados en el apartado § 2, hay cinco tonos principales restantes que están separados por tonos enteros divisibles en mitades que no son siempre iguales. Por esta razón y por su proporción con los tonos adyacentes hacia arriba o hacia abajo, forman semitonos mayores y menores (*). Es por esta desigualdad que se les dan nombres diferentes, una notación diferente, y por la que se produce una diferencia audible cuando se tocan con buena afinación. En alemán los semitonos reciben su denominación agregando las sílabas *es* e *is* a los tonos principales. Como los semitonos se escriben en el pentagrama en la misma línea o espacio que el tono principal, éstos son indicados por signos de alteración que suben o bajan el tono. Si uno de estos tonos es un semitono más bajo que el tono principal, se le agrega a la letra la sílaba *es* y delante de su nota se escribe una b de pansa redonda que se le llama bemol. Entonces hay que digitar el semitono bajo el tono principal. Existe una excepción al uso de la sílaba *es* en relación a los tonos A y E (*la* y *mi*) a los cuales se les agrega sólo la *s*, y el semitono bajo el H (*si*), se le llama comunmente B (*si* bemol). De manera que sus nombres son: Des, Es, Ges, As, B (*re* bemol, *mi* bemol, *sol* bemol, *la* bemol, *si* bemol). Cuando estos semitonos se encuentran mezclados con los tonos principales, entonces su diferencia se extiende también necesariamente a los dos semitonos de la escala natural de la Música, y de ahí provienen las denominaciones Ces y Fes (*do* bemol y *fa* bemol) (véase la Tabla I, figura

2). Pero si hay que tocar el semitono que está sobre el tono principal, se marca delante de la nota una cruz doble o *dièse*⁵. A este signo se le llama sostenido y a la letra del tono principal se le agrega la sílaba *is*. De manera que se les llama: Cis, Dis, Fis, Gis, Ais (*do* sostenido, *re* sostenido, *fa* sostenido, *sol* sostenido, *la* sostenido); a éstos se les unen, por las razones arriba indicadas, el Eis y His (*mi* sostenido y *si* sostenido) (véase la Tabla I, figura 3). Delante del Fis (*fa* sostenido) y del Cis (*do* sostenido) se pone a veces una cruz grande pero simple; véase la cuarta y la novena nota en la Tabla I, Figura 3. Esta cruz sube las notas principales dos semitonos menores y como estos tonos ya ha sido alterados por el modo de la pieza, se usa entonces esta cruz simple para evitar confusión y para no verse obligado a poner delante de la nota dos cruces dobles, es decir dos sostenidos. El primero de estos tonos se convierte entonces en G (*sol*) y el segundo en D (*re*). Esto ocurre igualmente en el clavicémbalo y en la flauta. Consecuentemente se podría llamar al primero G fis (*fa* doble sostenido) y al otro D cis (*re* doble sostenido) ya que todavía no existe, que yo sepa, una denominación conocida. Si al contrario un tono principal debe ser alterado hacia abajo dos semitonos menores, como puede suceder a veces con el B (*si* bemol) y el Es (*mi* bemol), no existe tampoco un signo adoptado para ello. Algunos compositores usan en este caso, en lugar de dos bemoles, un bemol un poco más grande. En la flauta, la digitación de estos tonos es la misma que la del tono principal que se encuentra bajo el semitono alterado, por ejemplo B (*si* bemol) como A (*la*), y Es (*mi* bemol) como D (*re*) (**). Si el modo requiere que algunos de los tonos principales sean siempre alterados hacia abajo o hacia arriba, se indican, para mayor comodidad al escribir, los bemoles y los sostenidos al principio de la pieza en el primer pentagrama sobre las líneas y los espacios de las notas que deben ser alteradas⁶. Cuando uno de estos tonos principales que ha sido

⁵La denominación francesa *dièse* proviene del latín *diesis*, palabra de origen griego que significa "intervalo." (N. del T.)

⁶La armadura. (N. del T.)

alterado, debe ser restituído a su altura original se usa un signo llamado becuadro⁷, signo de revocación, o de restitución ya que restituye el tono alterado a su sonido natural (véase la Tabla XXI, figura 3, compás 2).

(*) Es cierto que la denominación de semitonos mayores y menores parece ser contradictoria. Dos partes de un total que no son perfectamente iguales y cuya división no se puede hacer de la misma manera, no pueden llamarse mitades, si se toma el significado exacto de esa palabra. Sin embargo esta denominación fue introducida hace mucho tiempo, y creo que sin ella no podría ser bien comprendido. Es por eso que espero que se me toleren estas pequeñas supuestas imposibilidades hasta que se establezca una denominación más exacta y definitiva.

(**) En el solfeo Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B, se llaman: *do* bemol, *re* bemol, *mi* bemol, *fa* bemol, *sol* bemol, *la* bemol, *si* bemol; y Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, His, se llaman: *do* sostenido, *re* sostenido, *mi* sostenido, *fa* sostenido, *sol* sostenido, *la* sostenido, *si* sostenido. Si el *fa* ha sido subido un semitono, y además se le ha agregado una cruz simple delante de la nota, se cambia a un sol; y el *do* en las mismas circunstancias se cambia a un *re*. También se les podría llamar *fa* doble sostenido y *do* doble sostenido. Si el *si* bemol se baja un semitono, únicamente se le puede llamar *la*; pero el *mi* bemol en las mismas circunstancias se le llamará *re* o *mi* doble bemol.

§. 4.

En la Tabla I, figuras 1, 2, y 3 pueden observarse cómo deben digitarse todos los tonos. En la figura 1 están los tonos principales o diatónicos, en la figura 2 están los tonos indicados por el bemol, y en la figura 3 están los tonos indicados por el sostenido, a los cuales se les llama tonos cromáticos y enarmónicos. Los números que se encuentran bajo las notas indican los dedos que cubren los agujeros necesarios para producir cada tono, como se explicó ya en el capítulo precedente. Cuando hay guiones en lugar de números, los agujeros quedan abiertos. El dedo meñique indicado por los números 7 y 8 se usa para las llaves que descubren los agujeros cuando hay un número y cuando no hay los deja

⁷*b quarré* significa be cuadrada. (N. del T.)

cubiertos. Cuando al *si* sostenido de la segunda octava lo sigue el *do* sostenido (véase la Tabla I, figura 3), sólo hay que levantar el dedo 5, y el *do* sostenido será perfectamente justo. También en otras ocasiones se puede tocar este *si* sostenido con los dedos 2, 3, 4, 5, 7, y el primero cubriendo medio agujero. Sin embargo la primera manera es preferible a la segunda. Entonces, sólo hay que observar los números que se encuentran junto a cada agujero de la flauta representada en esta Tabla y uno podrá ver qué combinación de dedos hay que utilizar para cada nota.

En caso de que el *fa* de la tercera octava de la figura 1 no responda adecuadamente, se puede cubrir a medias el quinto agujero.

El *do* sostenido ordinario de la tercera octava en la figura 3, tocado con los dedos 2, 3, 4, y 7, es un poco alto; pero si se toca cubriendo la mitad del primer agujero y se usa la digitación 2, 3, 4, 6, y 7, entonces es justo. Sin embargo esto ocurre únicamente en los movimientos lentos. Con la digitación optativa para el *do* sostenido de la tercera octava en la que todos los agujeros quedan abiertos, hay que girar la flauta hacia afuera, ya que es muy baja.

Tabla I

figura I

Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La

1 1

2 2

3 3

4 4

5 5

6 6

7 7

§. 5.

De ellos se deduce que los tonos alterados con el bemol son una coma más altos que los alterados con el sostenido. Consecuentemente, los modos con tercera menor que se encuentran entre *re* y *mi*, y *sol* y *la*, y el modo con tercera mayor que se encuentra entre *do* y *re*, deben ser digitados diferentemente ya que a veces se escriben con bemoles y a veces con sostenidos; de manera que *re* bemol, *mi* bemol, y *la* bemol, son una coma más altos respectivamente que *do* sostenido, *re* sostenido y *sol* sostenido.

§. 6.

Hay tonos que pueden ser digitados de varias maneras, por ejemplo el *do* y *re* de la tercera octava pueden tocarse de tres maneras diferentes (véase la Tabla I, figura 1); el *si* bemol de la segunda octava, de dos maneras (véase la Figura 2); el *fa* sostenido de la primera y de la segunda octava, y el *do* sostenido de la tercera octava también de dos maneras (véase la Tabla I, figura 3). La primera manera es siempre la más común y la más en uso. La segunda y la tercera manera se usan en casos particulares para facilitar ciertos pasajes y poder tocarlos más cómodamente. Por ejemplo, si en los pasajes, véase la Tabla II (a), uno quisiera usar la digitación ordinaria del *si* bemol, esto causaría una gran dificultad debido al *la* bemol y al *do* que se encuentran en el ejemplo. Pero si se usa la digitación optativa del *si* bemol, uno puede ejecutar este pasaje afinadamente, claramente, y a gran velocidad. En los saltos de *mi* a *do* y de *re* a *do*, véase (b), la segunda manera de tocar el *do* es más fácil que la primera y la tercera; pero para tocar el *do*, véase (c), la tercera manera es más fácil que la primera y la segunda. Hay flautas en las que se puede producir este *do* aún de otra manera, a saber con el dedo 3 y la llave. Esta posición resulta muy cómoda cuando es necesario tocar rápidamente varias notas que ascienden o descienden por grados, y en que el *si* bemol, el *do*, y el *re* son las notas superiores. El pasaje (d) no podría

ejecutarse rápidamente utilizando la digitación ordinaria del *do* sostenido; pero si uno usa la segunda manera resulta muy fácil. En el pasaje (e) se emplea la segunda, y en el pasaje (f) la tercera manera. En las primeras tres figuras de (g) se puede tocar el *si* bemol con los dedos 1 y 3, y en la cuarta figura con los dedos 1, 3, 4, y 6, pero hay que controlar el aire al tocar el *si* bemol porque si no es demasiado alto. Inténtese hacer lo contrario y se verá que usando las digitaciones ordinarias este tipo de pasajes no podrán ser ejecutados.

Tabla II

figura 1 a)

b) c) d)

e) f) g)

§. 7.

Estos pocos ejemplos servirán de punto de partida para más investigaciones. Sólo hay que observar siempre la secuencia de las notas y elegir el tipo de digitación que utiliza menos dedos; por ejemplo, si en el pasaje (a) uno quisiera usar la digitación ordinaria del *si* bemol, uno movería seis dedos en el paso de *do* a *si* bemol, y cuatro dedos del *la* bemol al *si* bemol. Pero si se toma el *si* bemol de la segunda manera, un solo dedo se mueve en ambos casos y se gana mucho en cuanto a la velocidad. Examínese los otros pasajes (b), (c), (d), (e), (f), y (g), y se observará la misma facilidad. La segunda opción del *fa* sostenido se emplea más en pasajes lentos y cantables que en los rápidos. Se usa sobre todo en pasajes similares al (h) o al (i) de la Tabla II, ya sea ascendiendo o descendiendo ya

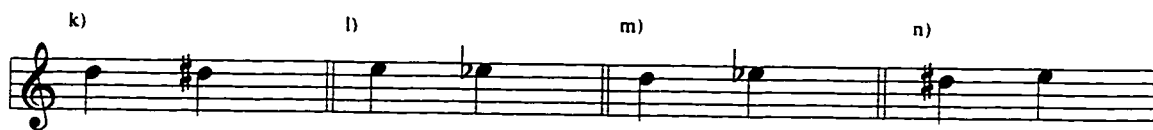
que la digitación ordinaria del *fa* sostenido es demasiado baja en la flauta tanto en relación al *sol* sostenido como al *mi* sostenido. En caso de que la flauta no produzca el *fa* sostenido sin la llave, entonces habrá que abrir la llave grande y moderar el aire. Una vez que se ha tocado este *fa* sostenido con la digitación optativa, hay que continuar usándola mientras que la pieza continúe en el modo de Mi mayor, Do sostenido menor, Fa sostenido menor, Sol sostenido menor, Si mayor, y Fa sostenido mayor. En pasajes similares no hay que alternar entre la digitación ordinaria y la optativa. Pero si el modo cambia de manera que el *sol* sostenido se debe cambiar a *sol* natural, entonces hay que tocar el *fa* sostenido de la manera ordinaria; y afinarlo un poco más alto que de costumbre para acostumbrar el oído de nuevo.



§. 8.

La diferencia entre los semitonos mayores y menores es lo que me indujo a agregar a la flauta una llave más que antes no poseía. Cuando una nota que está en el mismo espacio o línea que otra, es alterada con un sostenido, véase la Tabla II, figura 2 (k), o con un bemol, véase (l), la diferencia entre ella y el tono principal es de un semitono menor. Si al contrario una nota está en su lugar natural y la otra, alterada con un bemol, en un grado más alto, véase (m); o si una nota alterada con un sostenido está sobre la línea y la nota que está en el espacio un grado más alto queda natural, véase (n), la diferencia entre estos tonos es de un semitono mayor. El semitono mayor tiene cinco comas; el semitono menor sólo tiene cuatro. Consecuentemente, el *mi* bemol es una coma más alto que el *re* sostenido. Si la flauta no tuviera más que una llave habría que afinar ambos, el *mi* bemol y el *re* sostenido, de la misma manera, como se hace en el clavicémbalo en el cual se tocan con la misma tecla. Es decir que los dos intervalos son temperados de manera que ni el intervalo

de quinta ascendente de *mi* bemol a *si* bemol, ni el de tercera descendente de *re* sostenido a *si*, se afinan perfectamente. Entonces para notar esta diferencia y afinar los tonos justamente de acuerdo a su proporción, fue necesario agregar una llave más. Por lo tanto los semitonos que se producen al agregar un bemol a los tonos principales serán digitados diferentemente que a los que se les agregan sostenidos. Por ejemplo el *si* bemol de la primera octava será digitado diferentemente que el *la* sostenido; el *do* de la segunda octava diferentemente que el *si* sostenido; el *re* bemol de la segunda octava para el cual uno debe girar la flauta hacia afuera, se digita diferentemente que el *do* sostenido; *fa* bemol diferentemente que el *mi*; *sol* bemol de la segunda octava diferentemente que el *fa* sostenido; el *la* bemol de la segunda octava con la llave pequeña, diferentemente que el *sol* sostenido con la llave grande; *do* bemol de la tercera octava diferentemente que el *si* de la segunda octava, etcétera. Es cierto que esta diferencia no se puede lograr en el clavicémbalo, en el cual, recurriendo al Temperamento, uno toca todos estos tonos que aquí hemos diferenciado, sobre una misma tecla. Sin embargo como esta diferencia tiene su fundamento en la naturaleza de los tonos, y como los cantantes y los instrumentistas de cuerdas pueden observarla sin problemas, es justo que se haga también en la flauta; y esto es sólo posible con la otra llave. El conocimiento de esta llave es indispensable a todo aquel que quiera obtener refinamiento, precisión y claridad en su oído musical. Tal vez con el tiempo su utilidad será aún mayor.



§. 9.

Aunque hace más de veinte años que dí a conocer el uso de esta segunda llave, todavía no se ha generalizado. Tal vez no se ha reconocido su utilidad; tal vez se han imaginado que causa una gran dificultad al tocar. Pero ya que uno utiliza la llave curva

únicamente para tocar las cuatro notas que se encuentran en la Tabla II (q), cuando están alteradas con sostenidos, y que de otra parte la llave pequeña sirve en general para todos los otros tonos naturales, alterados con sostenidos o con bemoles, para los cuales se usa una sola llave, se puede ver que la imaginada dificultad no es para tanto.



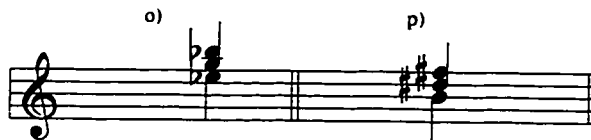
§. 10.

En la flauta ilustrada en la primera Tabla se puede observar que la llave curva debe ser colocada por encima en línea recta con los agujeros y la llave pequeña junto a ella en posición opuesta al dedo meñique. Pero si uno toca con la flauta orientada hacia la izquierda, uno debe voltear la curvatura de la llave grande hacia el otro lado y también poner allí la llave pequeña; y se hará de manera que uno pueda alcanzar cómodamente con el dedo meñique las dos llaves de cualquiera de los lados. Por esta razón es necesario que el gancho de la llave curva no sea demasiado largo; sólo lo suficiente para que la llave curva sea más larga que la llave pequeña, una distancia igual al ancho del meñique; pero sin que quede por encima de ella, para poder moverla sin tocar la llave curva. Pero si uno ha construido la llave curva con dos ganchos como la llave grande de *do* del oboe, y ha agregado una llave pequeña del otro lado, cualquier persona podrá tocar tal flauta sin importar que toque hacia la izquierda o hacia la derecha.

§. 11.

Para afinar de una manera precisa y justa los agujeros de las dos llaves, para la llave pequeña hay que probar la tercera, *sol*, y la quinta, *si* bemol, véase Tabla II (o); y para la

llave curba, *si*, y *fa* sostenido para los cuales este *re* sostenido es la tercera mayor, véase (p).



§. 12.

Como las posiciones de los dedos en la flauta travesera son muy similares a las del oboe; hay muchas personas que creen que cualquier persona que toca el oboe puede aprender a tocar la flauta por sí misma. De ahí proviene que hayan tantas digitaciones erróneas y tantas embocaduras torpes. Como cualquiera puede observar, las cualidades de estos dos instrumentos son muy diferentes; por lo tanto hay que evitar caer en el error que venimos de mencionar.

Capítulo IV

Sobre la embocadura

§. 1.

La estructura de la flauta es similar a la de la tráquea. Existe una gran relación entre la producción del sonido de la flauta y la producción del sonido en la tráquea del hombre. La voz humana se produce al expeler aire de los pulmones y mover la laringe. La producción de sonidos diferentes, buenos o malos, depende de la variedad de posiciones de las partes de la boca, como el paladar, la úvula¹, las mejillas, los dientes, los labios, así como de la nariz. Los tonos bajos son producidos cuando la abertura de la tráquea ha sido expandida por medio de los músculos correspondientes, y los cinco cartílagos que comprenden la laringe son contraídos acortándola, y aire es expelido lentamente de los pulmones. Mientras más expandida esté la abertura de la tráquea, más bajo es el tono. Si al contrario, uno contrae la abertura de la tráquea con la ayuda de otros músculos destinados a este propósito, lo que hace que los cinco cartílagos de la laringe arriba mencionados suban de posición, alargando y haciendo más estrecha la tráquea, y al mismo tiempo el aire es expelido de los pulmones más rápidamente, entonces se produce un tono alto. Mientras más angosta sea la abertura, más alto es el tono. Al presionar la lengua contra el paladar, o al juntar los dientes de manera que la boca no esté suficientemente abierta, la producción del sonido será afectada. De ahí provienen las principales faltas del canto, a saber, el canto nasal y el gutural.

¹También llamada "campanilla". (N. del T.)

§. 2.

La producción del sonido de la flauta proviene del movimiento de los labios, en proporción a cuán juntos o separados estén cuando se sopla el aire en la embocadura de la flauta. Sin embargo, la boca y sus partes también pueden afectar el sonido de muchas maneras. Por lo tanto hay que cuidarse de todos los errores que puedan cometerse en este respecto. Estos errores serán expuestos a continuación para no imitar los defectos que se hallan en algunas voces humanas.

§. 3.

En general, el sonido más agradable de la flauta se parece más a la voz de una contralto que a la de una soprano, e imita los sonidos de la voz humana que provienen del pecho, a los que se les puede llamar tonos de pecho. Hay que hacer todo lo posible por imitar el sonido de los flautistas que saben producir con su instrumento un sonido claro, penetrante, sonoro, redondo, masculino y sin embargo agradable.

§. 4.

El instrumento es en gran parte responsable por la calidad del sonido. Éste debe tener un sonido similar al de la voz humana. Sin esta característica, no hay nadie que, por medio de la destreza de sus labios, pueda mejorar el sonido. Al igual que un cantante, por más hábil que fuera, no podría transformar su voz en una bella voz, si ésta es naturalmente fea. Algunas flautas producen un sonido fuerte y sonoro, otras dan un sonido débil y tenue. La fuerza y la claridad del sonido dependen de la calidad de la madera, la cual debe ser compacta, dura, y pesada. El sonido sonoro y masculino depende del diámetro interior de la flauta y del grosor proporcionado de la madera. Lo contrario, es decir, cuando la

madera es porosa y liviana, el interior de la flauta es estrecho, y el grosor de la madera demasiado delgado, se produce un sonido tenue y débil. La pureza de las octavas proviene exclusivamente de la estructura interior de la flauta, y, además, también contribuye en mucho a la belleza y a la gracia del sonido. Si el diámetro interior de la flauta es muy reducido, los tonos agudos resultan demasiado altos en relación a los tonos graves. Y si este diámetro es más grande de lo requerido, los tonos agudos son demasiado bajos en relación a los tonos graves. El hueco de la embocadura también debe ser bien tallado. Para afinar cada tono justamente, cuando se pasa de uno a otro, hay que tener una embocadura firme y segura, un oído musical adiestrado y un conocimiento de las proporciones entre los tonos. La persona que una a estas cualidades, la de tocar bien la flauta, estará capacitada para construir una flauta buena y bien afinada. Pero como la mayoría de los constructores de flautas no reúnen estos talentos, es difícil encontrar una buena flauta. Además, también es difícil adiestrar el oído al tocar estos instrumentos. El flautista que sepa hacerlas, o por lo menos afinarlas por sí mismo, contará con una gran ventaja. Una flauta nueva se contrae al tocarse a menudo y, en general, esto afecta su estructura interna. Entonces, es necesario retocarla con las perforadoras originales para que mantenga la pureza de las octavas. En el pasado, se creía erróneamente que sólo los malos instrumentistas, y no los buenos, podían arruinar la afinación de sus flautas. La madera cambia igualmente en las manos de estos o de aquellos, y da igual si uno toca fuerte o suavemente, bien o mal afinado. En general, una flauta buena y bien afinada, en la cual se ha tocado ya mucho, es preferible a una nueva. El que posee una flauta que tiene todos los atributos que acabamos de mencionar, es muy afortunado. Porque la mitad de las dificultades ya están resueltas, al tocar con un instrumento bueno y bien afinado.

§. 5.

Sin embargo, a menudo sucede que la falta radica más en el instrumentista que en el instrumento. Si se escuchan a varias personas tocar, una tras otra, el mismo instrumento, se notará que cada una posee un sonido particular que se distingue de los demás. Esta diferencia no proviene del instrumento sino del individuo que lo toca. Hay gente que tiene el talento de poder imitar la voz y la manera de hablar de otras personas. Pero como no es la voz en sí, sino una imitación, de ésto se deduce que cada persona por naturaleza tiene una voz particular, así como un sonido particular al tocar un instrumento, el cual no puede ser cambiado por completo. No cuestiono que a fuerza de aplicación y atención uno pueda cambiar su sonido, y tocar con un sonido similar al de algún otro flautista, sobre todo si uno se ha esmerado desde el principio. Pero sé por experiencia propia que, aunque dos personas toquen juntas durante muchos años, el sonido de una sigue siendo siempre un poco diferente al de la otra. Esto sucede en la flauta, y en todos los instrumentos que producen su sonido por medio de la embocadura o de arcadas, así como en el clavicémbalo y el laúd.

§. 6.

Cada uno constatará que su embocadura en la flauta no es siempre la misma ni es siempre igualmente buena; y que el sonido es a veces más claro y a veces menos agradable. También puede suceder que el tono cambie mientras se está tocando, si el borde agudo del hueco de la embocadura² ha hecho una impresión demasiado profunda en los labios. En otros casos, puede ser que el sonido no cambie. Esto se debe al estado en que se encuentren los labios. El frío, el calor intenso, ciertos licores que resecan los labios, enfin,

²La palabra "embocadura" se usa para indicar el orificio en la cabeza del instrumento así como la formación de los labios al soplar. Para mayor claridad adoptaremos para el primer caso *el hueco de la embocadura*, y para el segundo simplemente *embocadura*. (N. del T.)

todo lo que les cause daño, crean cambios en la embocadura que la afectan negativamente. De manera que, si los labios están demasiado duros, o demasiado suaves, o demasiado abultados, no hay más remedio que esperar a que se recuperen, y evitar todo lo que les pueda ser nocivo.

§. 7.

De lo anterior podemos ver que no es fácil dar reglas seguras y precisas sobre la embocadura. Algunas personas forman fácilmente la embocadura debido su disposición física natural, otras lo hacen a duras penas, y otras casi nunca tienen éxito. La disposición natural y la constitución de los labios y los dientes influyen mucho. Si los labios son gruesos y los dientes pequeños y disparejos, uno enfrenta grandes dificultades. No obstante, intentaré exponer lo que creo que es de más utilidad sobre este tema.

§. 8.

Al llevarse la flauta a la boca, hay que contraer primeramente las mejillas para alisar los labios. Después hay que poner el labio superior sobre el hueco de la embocadura en el borde de arriba. Luego se presiona el labio inferior contra el superior, y se baja hacia el hueco de la embocadura hasta que se note que el borde inferior esté casi en la mitad de lo rojo del labio inferior. Después de girar la flauta alejándola del labio superior, la mitad del hueco queda cubierto por el inferior. Al soplar, la mitad del aire debe entrar por el hueco y la otra mitad debe pasar por arriba de manera que el filo del borde lo divida, ya que así se produce el sonido. Si el hueco queda demasiado abierto, el sonido es realmente fuerte, pero no es ni agradable ni sonoro. Si al contrario se cubre demasiado el hueco con el labio inferior y no se mantiene la cabeza en alto, el sonido se vuelve muy débil y no es

suficientemente claro. Presionar demasiado los dientes y los labios, produce un sonido silbante, y relajar demasiado la boca y la garganta lo oscurece.

§. 9.

La barbilla y los labios deben avanzarse o retirarse a medida que la proporción de las notas ascendentes o descendentes lo requieran. Desde el *re* de la segunda octava hasta el *re* de la primera octava, es necesario acercar poco a poco los labios hacia los dientes y hacer la apertura de los labios un poco más larga y menos estrecha, para que los sonidos bajos sean sonoros y penetrantes. Desde el *re* de la segunda octava hasta el *re* de la tercera octava, ambos labios deben alejarse de los dientes avanzándolos poco a poco, de manera que el labio inferior avance un poco más que el superior y que la abertura de los labios sea menos larga y más estrecha. Sin embargo no se deben presionar demasiado los labios uno contra otro, para que no se escuche el silbido del aire.

§. 10.

Es recomendable para quien tenga labios muy gruesos, que intente formar su embocadura un poco hacia la izquierda en vez del centro de los labios; ya que el aire sale más fino de la esquina izquierda de la embocadura. Esto se demuestra mejor en la práctica que por medio de cualquier descripción escrita.

§. 11.

Voy a dar una regla para saber cuánto hay que retirar o avanzar la barbilla y los labios de acuerdo a cada octava. Consideremos el dibujo del hueco de la embocadura en la figura 2 de la Tabla II, que representa el tamaño que debe tener en la flauta. Cuatro líneas

lo atraviesan. La segunda línea, de abajo a arriba, señala la mitad del hueco de la embocadura. Este es el punto hasta donde los labios deben cubrir para tocar el *re* de la segunda octava. La línea más baja representa hasta donde deben retirarse los labios para tocar el *re* de la primera octava. La tercera línea muestra el punto hasta donde uno debe avanzar los labios para tocar el *re* de la tercera octava. Y la cuarta línea, alejada de la tercera, la mitad de la distancia que separan a las otras líneas, muestra que para tocar el *sol* de la tercera octava hay que colocar los labios aún más adelante que para el *re* de la tercera octava. La parte del hueco de la embocadura que queda abierto no es más grande que el espacio representado aquí entre la cuarta línea y el círculo. Ya que el movimiento de los labios entre una octava y otra no es mayor que el espacio entre las líneas representadas aquí, no es posible indicar, por medio de líneas individuales, los seis tonos que se encuentran entre las líneas. Hay que esforzarse por agudizar, tanto el juicio como el oído, para no errar la posición.

figura 2



§. 12.

Entonces, con el fin de adquirir la embocadura, una vez colocada la flauta contra los labios de la manera que acabamos de explicar, cubriendo el hueco de la embocadura hasta la segunda línea, es decir, hasta la mitad, hay que tocar, o mejor dicho, soplar el aire de esta manera, sin colocar los dedos sobre los huecos, manteniendo esta embocadura hasta que el labio inferior, por así decirlo, se agote y que el borde inferior del hueco le haya hecho una impresión. Esta impresión no debe alterarse, ni hacia los lados, ni en línea recta, para poder sentirla y encontrarla al tacto siempre en el mismo lugar, y producir el tono rápidamente y sin problema. De esta manera se tocará primero el *re* de la segunda octava.

Después hay que tocar todos los tonos de la primera octava, uno tras otro, descendiendo hasta el *re* de la primera octava, retirando los labios con la barbilla con cada tono, según la proporción arriba indicada, hasta la línea más baja. Seguidamente hay que devolverse, tocando los mismos tonos, uno tras otro, ascendiendo hasta el *re* de la segunda octava. Y hay que avanzar los labios con la barbilla de la misma manera que se habían retirado anteriormente. Este ejercicio debe practicarse hasta que uno pueda tocar con seguridad todos los tonos, uno tras otro.

§. 13.

A partir de allí, se tocarán los tonos superiores siguientes hasta alcanzar el *re* de la tercera octava. Se avanzará la barbilla y los labios, hasta la tercera línea, alejándolos de los dientes, en la misma proporción que se hiciera en la octava baja hasta la segunda línea. Al continuar avanzando la barbilla y los labios desde la tercera hasta la cuarta línea, no habrá ningún problema en producir los tonos de la tercera octava hasta el *sol*; pero no hay que emprender este último ejercicio antes de poder producir con facilidad los tonos de las dos primeras octavas.

§. 14.

Para poder producir los tonos mencionados en el apartado anterior, no es necesario soplar más fuertemente, ni soplar el doble de aire, como erróneamente pretende el Señor Vaucanson en su *Flautista Automata*, diciendo que esa es la única manera que se pueden producir las octavas en la flauta travesera. Para producirlas, más bien, hay que comprimir el aire en el hueco de la embocadura, lo que se logra avanzando la barbilla y los labios, de manera que la opinión del autor arriba mencionado es errónea y perjudicial. Esto es evidente al tocar los tonos altos, ya que el aire dura más que al tocar los tonos bajos, lo que

demuestra que éstos no pueden requerir más aire. Estoy de acuerdo que lo que el Señor Vaucanson enseña puede ser necesario al tocar la flauta con una máquina, ya que los movimientos de los labios son limitados. Pero también sé por experiencia que estos flautistas mecánicos no observan la regla que requiere que los tonos bajos sean tocados fuertemente y los altos suavemente. Si las octavas debiesen producirse soplando más fuertemente y duplicando la cantidad de aire, entonces habría que tocar los tonos altos más fuertemente que los bajos, cosa que va contra la naturaleza de la flauta y hace que los tonos altos sean extremadamente rudos y desagradables. Por lo tanto no hay que dejarse influenciar por el razonamiento del Señor Vaucanson.

§. 15.

Es cierto que hay muchos flautistas que no respetan estas reglas. Esto se debe a la mala embocadura que poseen, ya que sus labios no cubren la mitad del hueco de la flauta. Al dejarlo demasiado abierto, pierden la ventaja de poder retirar los labios para tocar los tonos bajos y de poder avanzarlos para tocar los altos. Como entonces la embocadura está demasiado abierta, se ven obligados a forzar los tonos altos, usando más aire. También ignoran el movimiento de los labios y la barbilla, dejándolos siempre inmóviles, a pesar de que la buena afinación de la flauta depende en gran parte de este movimiento. Abriendo o cubriendo el hueco de la embocadura se puede variar la afinación un cuarto de tono, medio tono, y hasta un tono entero hacia arriba o hacia abajo. El interior de las flautas debe ser construído de manera que las octavas sean muy altas, para que cuando uno quiera afinarlas tan puramente como el oído lo requiere, se vea obligado a tocar los tonos bajos más fuertemente y lo tonos altos más débilmente y así lograr que las octavas naturalmente altas se afinen perfectamente. Esto sólo se puede lograr por medio del movimiento de la barbilla y de los labios. Si el labio inferior cubre la embocadura lo suficiente para tocar los tonos altos, los bajos no se podrán tocar ni fuerte ni afinadamente. Si al contrario, los labios se

retiran suficientemente para producir los tonos bajos, y los altos se tocan sin mover la barbilla y los labios, se cae en el error arriba indicado; los tonos resultan silbantes, sin claridad, y generalmente más fuertes y menos agradables de lo que deben ser en este instrumento.

§. 16.

Ya que la mayoría de los flautistas no observan estas reglas, hay quienes se imaginan que estos problemas provienen del instrumento. Sin embargo esto no es correcto. Ciertamente la flauta tiene ciertas imperfecciones con respecto a varios modos cromáticos. No obstante, en tanto que el flautista posea una buena embocadura, un oído musical, use las digitaciones correctas, y conozca suficientemente las proporciones de los tonos, este inconveniente podrá ser remediado fácilmente.

§. 17.

Ya he dicho que las octavas no deben obtenerse forzando el aire, ni soplando el doble de aire, sino avanzando la barbilla y los labios. Vemos de nuevo que, en este respecto, la flauta tiene cierta similitud con la voz humana. Existen dos tipos de voces: la voz de pecho y la voz de falsete. Por medio del segundo tipo, en el cual la laringe está más cerrada de lo normal, se pueden producir, sin forzar, algunos tonos altos adicionales que no es posible obtenerlos con la voz de pecho. Los italianos y en algunas otras naciones, unen la voz de falsete a la voz de pecho, y la usan muy ventajosamente en su canto. En Francia, sin embargo, esta práctica no está más en uso y es por eso que los cantantes se ven obligados a forzar demasiado los tonos altos aumentando la cantidad de aire. Esto es muy desagradable y produce el mismo efecto que cuando el hueco de la embocadura de la flauta no está cubierto suficientemente y se quiere forzar los tonos altos aumentando la cantidad

de aire. La voz natural es la voz de pecho, la cual utilizamos al hablar(*), pero la voz de falsete es artificial y se usa sólomente al cantar. Ésta comienza donde la voz de pecho termina. Es cierto que, cuando se canta con la voz de pecho, la laringe se vuelve cada vez más larga y estrecha con cada grado que sube; sin embargo, con la voz de falsete, la laringe está considerablemente más comprimida y se mantiene en los tonos altos de esta manera. El aire es expelido de los pulmones con un poco más de rapidez pero no con más fuerza. Sin embargo, el tono se vuelve solamente un poco más débil que con la voz natural.

(*) Es por esta razón que los compositores experimentados han establecido la regla de no darle a los cantantes en las Arias y mucho menos en el Recitativo, palabras para pronunciar en tonos fuera del alcance de la voz de pecho, sobre todo si contienen las vocales *u e i*, a no ser que haya necesidad u otras circunstancias particulares. Ya que la pronunciación de estas dos vocales requiere una posición de la boca que resulta incómoda con la posición de la laringe cuando la mayoría de los cantantes emplean la voz de falsete.

§. 18.

Hay que observar que de la misma manera en que la abertura de la tráquea se vuelve más estrecha con los tonos de la voz de falsete, el hueco de la embocadura en la flauta se cubre cada vez más con el avance de la barbilla y los labios. De esta manera, cuando se ha tocado un tono bajo, la octava se puede producir sin necesidad de un ataque con golpe de lengua. La octava baja de la flauta se podría comparar a la voz de pecho y la octava alta a la voz de falsete. En general, la flauta también es similar a la voz humana en que, al cantar tonos ascendentes o descendentes, la abertura de la tráquea se comprime o se alarga proporcionalmente a los intervalos; así mismo al tocar tonos ascendentes, el hueco de la embocadura se vuelve más estrecho debido al avance y la contracción de la barbilla y los labios, y al tocar los tonos descendentes se agranda debido a que los labios se retiran y se

dilatan. Sin estos movimientos, los tonos altos resultan demasiado fuertes, los tonos bajos demasiado débiles y las octavas no se afinan.

§. 19.

Si, por medio de la práctica, uno desea aprender a entonar afinadamente las octavas en la flauta, sólo hay que colocar la flauta en la boca de manera que el labio cubra el hueco de la embocadura hasta la segunda línea, retirar seguidamente los labios y la barbilla hasta la línea más baja y entonar el *re* de la primera octava. Soplando con la misma fuerza, levántese el dedo 1 para producir el *re* de la segunda octava, avanzando al mismo tiempo los labios y la barbilla hasta la segunda línea, entonces se notará que el *re* de la segunda octava responderá por sí solo. Este ejercicio debe repetirse muy a menudo para aprender a juzgar cuánto hay que avanzar los labios y la barbilla. La octava del *re* se obtiene más fácilmente porque al levantar el dedo 1, se facilita su respuesta. Sin embargo, hay que intentarlo un tono más arriba, es decir del *mi* de la primera octava al *mi* de la segunda octava. En este caso, para obtener la octava, hay que retirar los labios y la barbilla casi hasta la línea más baja, y avanzarlos un poco más allá de la segunda línea. Se puede proceder con todos los tonos que tienen una octava superior, de acuerdo a la proporción enseñada en el apartado § 11. El ejemplo en la Tabla II, figura 3 puede servir de modelo y utilizarse transportándolo a todas las tonalidades.

figura 3



§. 20.

El *mi* de la tercera octava es el tono más alto que se puede tocar siempre con facilidad. Para tocar otros tonos todavía más agudos hay que tener una embocadura muy

buena. Alguien con labios delgados y angostos puede tocar los tonos altos más fácilmente, pero los labios gruesos son más ventajosos para los tonos bajos. Mientras que, siguiendo las reglas de las líneas, uno pueda encontrar con seguridad la distancia correcta que deben avanzar los labios en la embocadura, no tendrá ninguna dificultad para entonar tonos altos y bajos.

§. 21.

Por lo tanto es evidente que para tocar tonos que suben o bajan grado por grado, los labios deben moverse poco a poco; y que para tocar saltos, los mismos labios se mueven más o menos en la proporción requerida por los saltos, de manera que encuentren siempre y sin fallar el lugar destinado para cada tono en el hueco de la embocadura. Hay que notar sobre todo que los tonos de la primera octava deben ser tocados siempre más fuertemente que los de la octava siguiente. Esto debe observarse principalmente en los pasajes con saltos.

§. 22.

Por lo tanto, no es necesario soplar el doble de aire para obtener las octavas. Pero si uno desea tocar un tono más fuerte o suavemente, ya sea agudo o grave, hay que notar que la afinación sube cuando se sopla con más fuerza y cuando se retiran los labios del lugar apropiado para cada tono; y que la afinación baja cuando se disminuye el aire y se avanzan los labios. Consecuentemente, si uno desea tocar suavemente una nota larga y luego aumentar su fuerza, primero hay que retirar los labios o girar la flauta hacia afuera, para que el tono se mantenga afinado con los demás instrumentos. A medida que se le da más fuerza al tono, hay que avanzar los labios o girar la flauta hacia adentro. Sin ésto, el tono sería demasiado bajo al principio y demasiado alto al final. Si uno desea de nuevo que

el tono termine suavemente entonces hay que retirar otra vez los labios de su proporción exacta o girar la flauta hacia afuera.

§. 23.

La flauta tiene el defecto intrínseco de que algunos de los tonos sostenidos no están bien afinados y entre éstos algunos son altos y otros bajos. Al afinar la flauta hay que tener mucho cuidado de que sobre todo los tonos naturales estén bien afinados de acuerdo a su proporción. En cuanto a los tonos defectuosos, hay que esforzarse, por medio de la embocadura y del oído, por afinarlos lo mejor posible. En el capítulo precedente se ha hecho ya mención, pero para saber con cuáles hay que tener más cuidado, los voy a nombrar a continuación.

El *mi* sostenido de la primera y de la segunda octava, el *fa* sostenido de la primera y segunda octava en la digitación opcional, así como el *sol* sostenido y el *la* sostenido de la segunda octava son demasiado altos. Por lo tanto hay que disminuir el aire y girar la flauta hacia adentro.

El *fa* sostenido ordinario de la primera y de la segunda octava es muy bajo. Por lo tanto hay que subirlo girando la flauta hacia afuera y soplando más aire.

El *re* bemol y el *do* bemol de la segunda octava son demasiado bajos y para afinarlos bien hay que girar considerablemente la flauta hacia afuera.

Si en una misma pieza se toca a veces suave y a veces fuertemente, en el primer caso se gira la flauta hacia afuera y en el segundo hacia adentro en relación a cuánto baje la afinación al tocar suavemente o cuánto suba al tocar fuertemente.

§. 24.

Si se observan cuidadosamente todas estas indicaciones, no se tocará nunca ni demasiado alto ni demasiado bajo y la flauta estará siempre afinada; de otro modo ésto no podrá lograrse. Y en tanto que el oído le ponga una gran atención a las terceras mayores que deben tocarse un poco altas, uno podrá ir en busca de estas ventajas.

§. 25.

El movimiento del pecho también contribuye mucho al sonido de la flauta; pero este movimiento debe hacerse tranquilamente y no violentamente, es decir, temblando. Porque al hacer ésto, el sonido se vuelve demasiado ruidoso. Un sonido sonoro, redondo y masculino se produce con una abertura proporcionada de los dientes y de la boca y con el alargamiento de la garganta. El avanzar y el retirar los labios hace que el sonido sea al mismo tiempo justo y agradable. En la segunda octava hay que tener cuidado de no avanzar el labio superior más que el inferior.

§. 26.

Finalmente aún queda recalcar que para moderar el sonido de la flauta y tocar más suavemente como debe hacerse en un Adagio, hay que cubrir la embocadura con el labio un poco más de lo que se explicó arriba. Pero como al hacer esto, la flauta queda un poco baja, es necesario que haya un tornillo en el tapón de la cabeza por medio del cual se pueda empujar dentro de la flauta, cambiando su posición ordinaria el ancho de un buen dorso de cuchillo, [para que se suba la afinación y compense por tocar suavemente y por cubrir el hueco de la embocadura]³ (Véase Capítulo I, §. 10, 11, 12.). Por medio de todo ésto, la

³Este segmento aparece únicamente en el original alemán. (*N. del T.*)

flauta se vuelve más corta y por lo tanto más alta y así es posible estar siempre afinado con los otros instrumentos. [El cambio de posición del tapón de corcho también es necesario cuando uno tiene una flauta con varios cuerpos intercambiables. El tapón debe cambiar de posición con cada cuerpo, ya sea largo o corto. Con los cuerpos intercambiables largos, el tapón debe empujarse hacia abajo, o sea hacia adentro; y con los cuerpos cortos, debe sacarse hacia arriba, o sea hacia afuera. Para saber si se encuentra en la posición correcta, hay que probar el *re* de la segunda octava y compararlo con el *re* de la tercera octava. Si este último es demasiado alto en relación al primero, hay que sacar el tapón de corcho hasta que la octava quede bien afinada; pero si es demasiado bajo, hay que empujar el tapón hacia abajo, o sea hacia adentro, tanto como sea necesario.]⁴

⁴Este segmento no aparece en el texto alemán, pero consiste simplemente de un resumen de la información dada en el Capítulo I, § 10, 11, y 12. (*N. del T.*)

Capítulo V

Sobre las notas, sus valores, el compás, los silencios, y otros signos utilizados en la Música

§. 1.

En el Capítulo III, §. 2, expliqué que la notas se escriben en un sistema de cinco líneas trazadas horizontalmente una sobre otra, y también mostré la clave a ser utilizada en la flauta. Simplemente observaré aquí que en la Música se usan nueve claves. Éstas se dividen en tres clases: las claves de sol, las claves de do, y las claves de fa. La primera clase indica que el *sol* de la primera octava de la flauta, estará siempre en la línea en que se sitúe la clave. La clave de do indica que el *do* que está bajo el primer *re* de la flauta, estará siempre en la línea en que se sitúe la clave; y la clave de fa indica que, en la línea en que ésta se encuentre, estará siempre el *fa* que se encuentra una sexta bajo el primer tono de la flauta. Para tocar la flauta, hay que conocer únicamente la clase de claves de sol. Hay dos tipos, la francesa y la italiana. De esta última hablamos anteriormente y también se le nombra clave ordinaria del violín. La primera, es decir, la francesa, se sitúa sobre la primera línea de abajo y, para la flauta, se usa únicamente en Francia.

§. 2.

Aquellos que deseen conocer más a fondo los cuatro tipos de claves de do, y los tres tipos de claves de fa, los cuales se utilizan, ora para la voz, ora para los otros instrumentos, y que no le son del todo inútiles al flautista a la hora de transportar, podrán aprenderlos fácilmente con un maestro, o por medio de libros que traten los principios de la Música.

§. 3.

También mostré en el Capítulo III, §. 3, la apariencia y el uso de las armaduras que se indican al principio del pentagrama, por medio de las cuales se puede distinguir inmediatamente las diversas tonalidades.

§. 4.

Como es sabido, existen dos tipos de modos, uno duro y uno suave. En alemán se les llaman popularmente *Dur* y *Moll*. En francés, así como en latín, se les llama, con más precisión, modos mayores y menores. Los modos mayores tienen la tercera mayor en su acorde, y los modos menores tienen la tercera menor.

§. 5.

En toda la extensión de la escala musical, cada tonalidad mayor es idéntica, en cuanto a los tonos de su escala y por ende en cuanto a su armadura, a la tonalidad menor que se encuentra una tercera menor más abajo. Por ejemplo, Do mayor es igual a La menor, Fa mayor es igual a Re menor, y así sucesivamente. En la Tabla II, figura 4, se encuentran las alteraciones que se usan para estas tonalidades. Las notas fundamentales de estas tonalidades mayores y menores, idénticas entre sí, se encuentran siempre una sobre la otra. La nota superior es la nota fundamental de la tonalidad mayor, y la inferior es la nota fundamental de la tonalidad menor.

figura 4



§. 6.

Cada tonalidad mayor tiene en su escala, contando hacia arriba de la nota fundamental, una segunda mayor, una tercera mayor, una cuarta ordinaria, una quinta pura, una sexta mayor, y una séptima mayor. Cada tonalidad menor tiene en su escala, contando igualmente de la nota fundamental hacia arriba, una segunda mayor, una tercera menor, una cuarta ordinaria, una quinta justa, una sexta menor, y una séptima menor. En las tonalidades de Do mayor y La menor, todos esos tonos pertenecen a la escala diatónica, pero en las demás tonalidades no es así. Es por eso que con cada tonalidad hay que indicar, al principio de cada pentagrama, los sostenidos o bemoles necesarios para formar sus escalas. Al recorrer todas la tonalidades desde Do mayor/La menor hasta Sol bemol mayor/Mi bemol menor, se agrega siempre un bemol a la armadura de cada tonalidad que se encuentre un cuarta más arriba de la tonalidad que se acaba de mencionar. Al igual que las tonalidades de una cuarta más abajo, el modo puede ser mayor o menor. Y desde Sol mayor/Mi menor¹ hasta Fa sostenido mayor/Re sostenido menor se agrega un sostenido a cada tonalidad que esté un quinta más arriba de tonalidad precedente (véase la ilustración en la Tabla II, figura 4).

¹El texto original alemán da como punto de partida Do Mayor/La menor. Aunque esto no afecta la lógica de la explicación, empieza la secuencia con el segundo paso. (*N. del T.*)

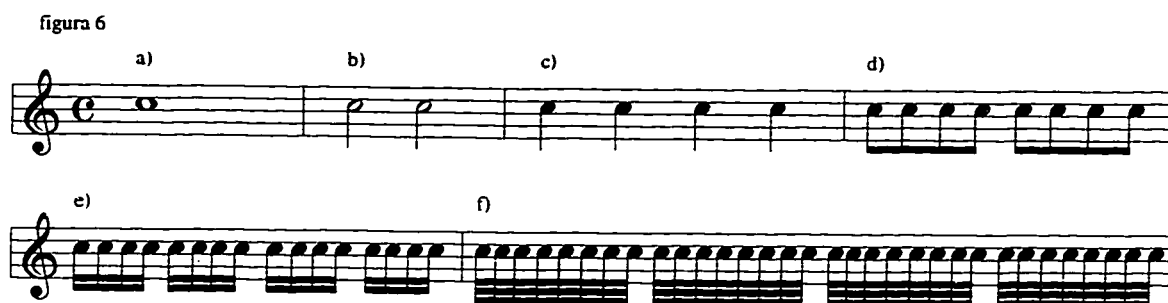
§. 7.

En tiempos pasados, se usaban únicamente tonos diatónicos para formar las escalas de los modos. Por lo tanto era necesario que en algunos la sexta fuera mayor y en otros la segunda menor, como por ejemplo en los modos Dórico (Re) y Frigio (Mi). Como estos modos se transportaban uno o más tonos manteniendo sus escalas, era necesario que se indicara a veces un sostenido o un bemol menos de lo que se acostumbra hoy. A excepción de los modos Jónico y Eólico (Do mayor y La menor), ya sea transportados, o en su estado ordinario, no hay ninguno que corresponda a nuestras escalas actuales. Si, en las modulaciones hechas de acuerdo al nuevo gusto, se imitara esta antigua manera de indicar alteraciones, como lo han hecho, no hace mucho tiempo, algunos compositores, el resultado sería una escritura innecesariamente laboriosa, ya que habría que indicar, uno tras otro, bemoles y sostenidos, delante de cada nota que necesitare alterarse.

§. 8.

Si uno desea recordar siempre los valores de las notas representadas en la Tabla II, figura 6, debe imaginar la redonda, que en el compás de cuatro por cuatro vale el compás entero, como un todo, (véase la figura 6 (a)); la blanca, de la cual se necesitan dos por compás, como la mitad de ese todo, (véase (b)); la negra, que se le llama *Quart* en alemán, de la cual se necesitan cuatro por compás, como un cuarto de ese todo, (véase (c)). A las corcheas, semicorcheas, y fusas se les llama en alemán respectivamente octavos, dieciseisavos, y treintaidosavos; de esta manera se sabe qué parte son del todo. También observamos que, en la secuencia de estas notas, cada una dura la mitad del tiempo de la nota precedente y por lo tanto tiene la mitad de su valor. Debido a los corchetes que se les añade a las notas, se les llama corcheas, semicorcheas y fusas. Cada corchete duplica el número de notas en un compás y la duración de cada nota es el doble de rápido. Las notas

más breves tienen de cuatro a cinco corchetes; sin embargo éstas no son abundantes. Cuando se debe escribir varias notas con corchetes, se les une con barras en grupos de dos, cuatro, u ocho, y se forma lo que se llama una Figura; (véase la Tabla II, figura 6, ejemplos (d), (e), y (f)).



§. 9.

Un puntillo después de una nota vale la mitad de ésta, o tanto como una nota que valga la mitad de dicha nota (véase la figura 7, Tabla II).

§. 10.

Los silencios que se usan en lugar de las notas, indican que hay que observar una pausa tan larga como lo indique el signo de silencio, de acuerdo al movimiento. He aquí sus valores. Un trazo grueso que llena el espacio entre tres líneas, vale cuatro compases, como lo demuestran las notas que están bajo el signo en la Tabla II, figura 9 (a). Un trazo grueso entre dos líneas, vale dos compases (véase (b)). Un trazo grueso situado bajo una línea vale un compás entero (véase (c)). El trazo que se sitúa sobre una línea, vale medio compás (véase (d)). Los otros silencios (véase (e)), valen tanto como las notas indicadas bajo ellos, es decir, como la negra, la corchea, la semicorchea y la fusa. También se agregan puntillos después de silencios de este tipo y valen, como con las notas, la mitad del valor de los silencios que preceden al puntillo (véase (f)). La mayor parte del tiempo, ésto

se hace por comodidad para no tener que indicar dos silencios. Se llama *pausa general* o *fermata*², o signo de reposo, a un semicírculo sobre un punto que se coloca sobre un silencio. Con este signo, todas las partes pausan, sin tomar en cuenta las reglas del tiempo, hasta que se considere apropiado (véase (g)). Sobre este tema, se puede consultar el Capítulo XVII, §. 43, Sección 7.



§. 11.

Se le llama *compás* a la justa cuenta y división de las notas lentas o rápidas. *Movimiento* es el término dado a las leyes que gobiernan el movimiento lento o rápido del compás.

§. 12.

En general hay dos tipos de compás; binario o ternario. En el compás binario la división es par y en el ternario es impar. Al ternario se le llama comúnmente compás de tres tiempos. Al final de cada compás se acostumbra trazar una barra vertical, y todas las notas que se encuentren entre dos barras constituyen un compás, de cualquier tipo que sea.

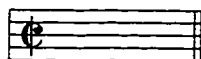
²También llamado *calderón*. (N. del T.)

El tipo es determinado por la indicación de compás que se coloca después de la armadura (véase la Tabla II, figura 6).

§. 13.

El compás binario se divide aún de dos maneras más, a saber, el compás de cuatro por cuatro y el compás de dos por cuatro. El compás de cuatro por cuatro, también llamado compás *simple* o compasillo, se indica por medio de una C al principio de la pieza, pero el compás de dos por cuatro se indica $\frac{2}{4}$. En el compás de cuatro por cuatro, hay que observar que cuando la C aparece atravesada por una barra, como en la figura 10 de la Tabla II, significa que las notas reciben, por así decirlo, otro valor y deben tocarse al doble del tiempo de las notas en un compás en el que la C no está atravesada por la barra. Este tipo de compás se llama *alla breve*, o *alla Capella*, o *compás de dos por dos*. Como hay muchos que, por ignorancia, se equivocan con respecto a este tipo de compás, yo aconsejo que se aprenda muy bien la diferencia, ya que en el estilo galante de hoy, este tipo de compás se utiliza mucho más que antes.

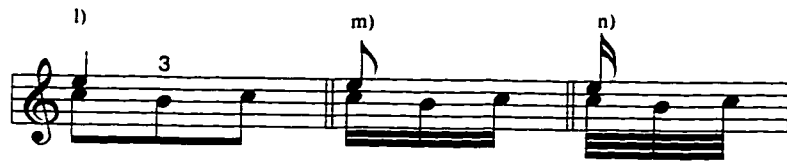
figura 10



§. 14.

Hay varios tipos de compás ternario, como es evidente por las siguientes indicaciones de compás: $\frac{3}{1}$ tres por uno; $\frac{3}{2}$ tres por dos; $\frac{3}{4}$ tres por cuatro; $\frac{6}{4}$ seis por cuatro; $\frac{3}{8}$ tres por ocho; $\frac{6}{8}$ seis por ocho; $\frac{9}{8}$ nueve por ocho; $\frac{12}{8}$ doce por ocho; etcétera.

Hay una figura formada por tres notas iguales unidas por una barra que parece pertenecer al compás de tres tiempos, pero que se puede encontrar igualmente en el compás binario como en el ternario. Se llama *tresillo*. Tres corcheas equivalen sólo a una negra, (véase Tabla II, figura 7, ejemplo (l)); tres semicorcheas equivalen a una corchea, (véase (m)); tres fusas equivalen a una semicorchea, (véase (n)); como lo muestran las notas indicadas arriba. A menudo se indica el número 3 sobre la figura, como se ve en (l).



§. 16.

Después de haber expuesto los valores de las notas y de los silencios, así como todos los diversos tipos de compases, será necesario mostrar cómo se divide cada nota y silencio en el compás y enseñar el método más fácil para aprender esto. La mayoría de la gente considera que es algo muy fácil y cree que se puede adquirir poco a poco, por medio de la práctica. Pero hay muchas personas que, aunque se hayan aplicado por mucho tiempo, todavía se equivocan. Por lo tanto, se puede concluir que no es de lo más fácil en la Música. Este conocimiento contribuye en mucho a la ejecución de las piezas de una manera agradable, y aquel que no lo haya adquirido a tiempo, por medio de principios correctos, quedará en una ignorancia perpetua y se verá en aprietos al confrontar algunas pequeñeces que no se presentan diariamente. No se puede negar que ciertas instrucciones impartidas oralmente sobre este particular, siempre y cuando estén bien fundamentadas, son mucho más aconsejables que las dadas por escrito. Pero como hay un gran número de

personas que, a pesar de ser maestros, no conocen la manera apropiada de enseñar este tema, voy a indicar aquí un método.

§. 17.

Primeramente uno debe acostumbrarse a marcar tiempos iguales con la punta del pié, y para lograr ésto se puede guiar por el pulso de la mano. En seguida se dividirá el compás de cuatro por cuatro, en corcheas marcadas con el pié, de acuerdo al pulso. En el primer tiempo se atacará la redonda (véase la Tabla II, figura 6 (a)), y se mantendrá el sonido hasta que se haya contado mentalmente, siguiendo los tiempos marcados con el pié, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. El compás tendrá, entonces, los tiempos que le corresponden. Continuando de esta manera a llevar los tiempos con el pié, se contará 1, 2, 3, 4, en la primera blanca (véase (b)) e igualmente 1, 2, 3, 4, en la segunda. Con las negras (véase (c)), cada nota recibe dos tiempos. Las corcheas (véase (d)), deben tener un tiempo por cada nota. Con las semicorcheas se tocan dos notas por cada tiempo, y si uno cuenta con el alzar y el bajar del pié, se obtendrá la división justa de las semicorcheas. Para las fusas (véase (f)), se contarán dos notas al alzar y dos al bajar del pié.

§. 18.

Esta división de ocho tiempos puede utilizarse en todas las piezas en compás binario. En piezas lentas se usa en proporción al movimiento, y en las rápidas, el compás de cuatro por cuatro se marca en cuatro tiempos. En éstos, el alzar y el bajar del pié constituyen las corcheas. En un movimiento rápido, el compás de tres tiempos se marca en tres tiempos.

§. 19.

En el alla breve, las blancas y las corcheas tienen la misma duración que, respectivamente, las negras y las semicorcheas en el compás ordinario de cuatro por cuatro. Por lo tanto el pié indica sólo las blancas.

§. 20.

La redonda con puntillo de la figura 7 (a) de la Tabla II, dura seis tiempos y la negra que le sigue dura dos. En el ejemplo (b), la negra con puntillo dura tres tiempos y la nota siguiente, sólo uno.

figura 7



§. 21.

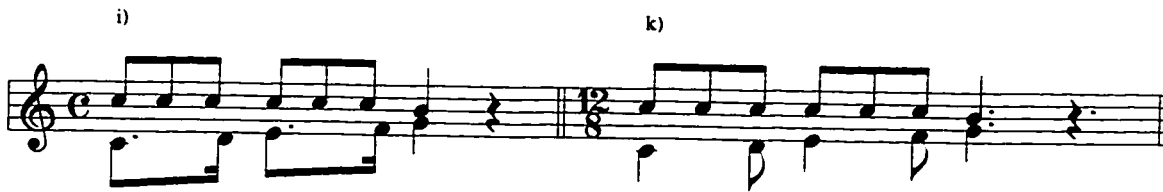
Con las corcheas, semicorcheas, y fusas con puntillo, (véase (c), (d), (e)), hay que alejarse de la regla general debido a la vivacidad que deben expresar. Nótese sobre todo que la nota después del puntillo en los ejemplos (c) y (d), deben tocarse con la misma rapidez que la del ejemplo (e), ya sea en un movimiento lento o en uno rápido. Por consiguiente, las notas con puntillo en el ejemplo (c), requieren casi todo el tiempo de una negra, y las del ejemplo (d), el de una corchea. No es posible determinar con precisión la duración de la nota que precede al puntillo. Para darse una idea más concreta sólo hay que tocar las notas en los ejemplos (f) y (g), aunque cada ejemplo se toca de acuerdo a su compás, es decir que el ejemplo (d) se toca al doble del tiempo del ejemplo (c), y el ejemplo (e) al doble del tiempo del (d), imaginándose al mismo tiempo las notas con puntillo de arriba. Seguidamente, se hará lo opuesto, y se tocarán las notas de arriba y se mantendrán

las notas con puntillo hasta que el tiempo de las notas con puntillo de abajo haya pasado. La nota después del puntillo tendrá la misma duración que la semifusa de abajo. De esta manera se verá que la nota con puntillo de arriba en el ejemplo (f), deben tener la misma duración que tres semicorcheas más una fusa con puntillo; las notas del ejemplo (g) deben tener la duración de una semicorchea más una fusa con puntillo. Sin embargo, las notas del ejemplo (h) sólo tendrán la duración de una fusa con un puntillo y medio, ya que las notas de abajo tienen dos puntos y las que siguen tienen un corchete adicional.



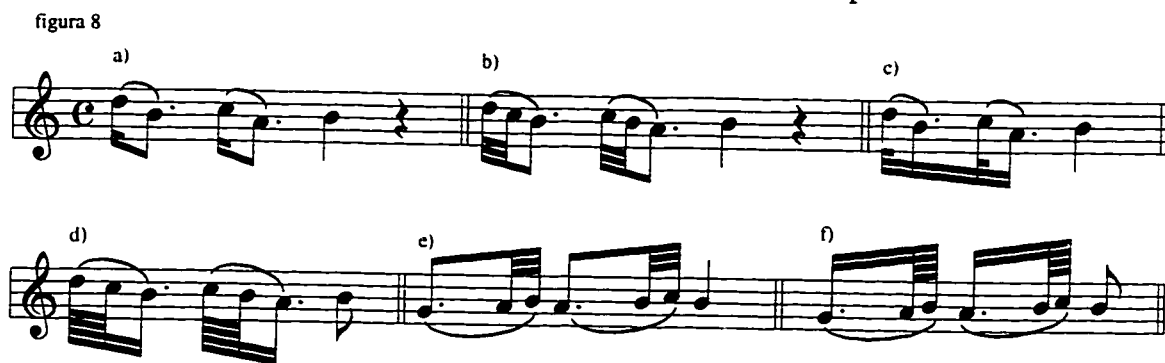
§. 22.

Esta regla también debe observarse cuando una de las partes tiene tresillos contra notas con puntillo en otra parte (véase i). Por lo tanto la nota que precede al puntillo debe atacarse después de la tercera nota del tresillo y no simultáneamente con ella. Sin esta distinción, se podrían confundir con el compás de $\frac{6}{8}$ o el de $\frac{12}{8}$ (véase (k)). Estos dos tipos de notas deben tratarse muy diferentemente ya que un tresillo compuesto de corcheas simples vale una negra, uno de semicorcheas vale una corchea, y uno de fusas vale una semicorchea, como lo muestran las notas simples de arriba en los ejemplos (l), (m), y (n); y por otra parte, en los compases de $\frac{6}{8}$ y de $\frac{12}{8}$, tres notas con un corchete equivalen a una negra y una corchea (véase (k)). Si uno quisiera tocar las notas con puntillo que se encuentran bajo los tresillos, de acuerdo a su valor ordinario, la expresión sería, en vez de brillante, turbia e insípida.



§. 23.

Las notas en la figura 8, en las que el puntillo se encuentra después de la segunda nota, son similares a las notas con puntillo arriba mencionadas, con respecto a la duración del puntillo y de la primera nota: el orden ha sido simplemente invertido. Las notas *re* y *do*, (véase (a)), no deben durar más que las notas en el ejemplo (c), ya sea en movimientos lentos o rápidos. Las notas rápidas de los ejemplos (b) y (d) se tratan del mismo modo. En este caso las dos notas no duran más que la sólo nota del caso anterior. Así mismo, las notas después de los puntillos en los ejemplos (e) y (f), deben ser ejecutadas con la misma rapidez y precipitación que las que se encuentran antes del puntillo en los ejemplos (b) y (d). Entre más breves se toquen las primeras notas en (a), (b), (c), y (d), más vivacidad y bravura habrá en la expresión. Contrariamente, entre más duración se les de a los puntillos en los ejemplos (e) y (f), más halagadora y agradable resulta la expresión.



§. 24.

Con respecto a los silencios, ya hemos dicho que, donde éstos se encuentren, hay que observar una pausa igual a la duración requerida por su valor. No es necesario explicar

aquí cómo contar compases enteros ya que sólo hay que marcar el compás para ubicarse; véase la figura 9, ejemplos (a), (b), y (c). Pero si uno debe observar una pausa de medio compás, se cuenta, al igual que con una blanca, siguiendo los tiempos marcados con el pié 1, 2, 3, 4, y al quinto tiempo se ataca la nota siguiente, véase (h). Con el silencio de negra se cuenta 1, 2, y al tercer tiempo se ataca la nota siguiente, véase (i). Con el silencio de corchea se cuenta 1, y al segundo tiempo se ataca la nota siguiente, véase (k). Con el silencio de semicorchea también se cuenta 1, pero como en este caso es necesario que hayan dos notas al alzar y dos al bajar del pié, hay que atacar la nota inmediatamente después de bajar el pié; véase (m).



§. 25.

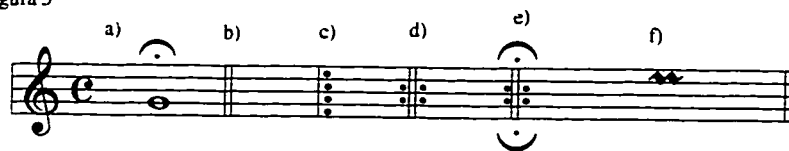
Después de haberse adiestrado suficientemente en los movimientos lentos de esta manera, se continuará tocando estos ejemplos, aumentando siempre la velocidad, hasta que se haya adquirido suficiente destreza para emprender algo más. Finalmente, la división correcta de las notas de acuerdo a sus valores resultará tan sencilla que ya no será necesario marcar el tiempo con el pié.

§. 26.

Indicaciones precisas y certeras para todo tipo de movimientos se encuentran en el Capítulo XVII, Sección VII, del §. 44 al §. 59.

Existen varias maneras de indicar repetición. Cuando hay barras sin puntos, (véase la figura 5 (b)), significa que la pieza tiene realmente dos partes y que la primera debe repetirse pero no sin haber tocado toda la pieza de principio a fin. Entonces se repite la primera parte hasta la doble barra, o lo que viene a ser lo mismo, hasta la nota que la precede sobre la cual se halla un semicírculo con un punto (véase (a)). En este tipo de piezas, se escribe ordinariamente *Da Capo* al final de la segunda parte. Cuando hay cuatro puntos después de la barra, (véase (c)), significa que hay que tocar dos veces las notas siguientes hasta otra barra que tenga los mismos puntos delante de ella. A menudo se escribe también la palabra *bis* sobre las notas que deben ser repetidas. Cuando aparecen dos puntos a cada lado de la doble barra, ésto indica que la pieza tiene dos partes y que cada parte debe tocarse dos veces. Pero cuando al final aparece uno o dos semicírculos con puntos, (véase (e)), ésto indica que la pieza termina en ese lugar. El signo sobre el *mi*, (véase (f)), se llama *custos* y sirve para marcar la ubicación de la primera nota del pentagrama siguiente.

figura 5



Capítulo VI

Sobre el uso de la lengua al tocar la flauta

§. 1.

La expresión vívida de los tonos de la flauta depende del uso de la lengua, la cual es indispensable para la expresión musical y juega el mismo papel que las arcadas del arco del violín. Ésto es lo que distingue a un flautista de otro; de manera que, si varios flautistas tocan, uno tras otro, la misma pieza, a menudo sucede que, debido a la expresión particular de cada uno, la pieza resulta casi irreconocible. En general, esta diferencia proviene del buen o mal uso de la lengua. Ciertamente los dedos también contribuyen y son necesarios, no sólo para efectuar la diferencia entre tonos altos y bajos, y para distinguir los intervalos, sino que también son necesarios para darle la duración correcta a cada nota. Sin embargo la vivacidad de la expresión no depende tanto de los dedos como del uso de la lengua. Ya que por medio de la lengua es que se anima la expresión de las pasiones¹ en todo tipo de piezas, cualesquiera que sean, brillantes o tristes, alegres o agradables.

§. 2.

Para expresar bien los tonos de la flauta con la ayuda de la lengua y del aire que ésta deja salir, casi hay que pronunciar ciertas sílabas mientras se sopla. Estas sílabas son de tres tipos, el primero es *ti* o *di*, el segundo *tirí*, y el tercero *did'll*. A este último se le llama comúnmente articulación doble y al primero articulación simple. Cada uno será tratado en una sección individual, incluyendo la manera en que deben aprenderse y ponerse en

¹ Afectos, sentimientos, emociones o estados de ánimo. (*N. del T.*)

práctica. Como el uso de la lengua al tocar el oboe y el fagot es muy similar al de la flauta, indicaré en un suplemento destinado al uso de aquellos que tocan estos instrumentos, de qué manera se debe usar la lengua y las particularidades que deben tenerse en cuenta.

Sección I

Sobre el uso de la lengua con las sílabas

ti o *di*.

§. 1.

Como algunas notas deben articularse con severidad y otras con delicadeza, hay que observar que se debe emplear la sílaba *ti* para atacar notas breves, iguales, vivaces, y rápidas. Al contrario, se usa la sílaba *di* con las melodías lentas, o aunque sean alegres, si éstas son agradables y sostenidas. En el Adagio se utiliza siempre la sílaba *di*, excepto en notas con puntillo, para las que se necesita la sílaba *ti*. Los alemanes que están acostumbrados al dialecto alto sajón, deben poner mucha atención para no confundir la *t* con la *d*.

§. 2.

La articulación con la sílaba *ti* se llama ataque con golpe de lengua. Para efectuarlo hay que presionar la lengua contra el paladar de ambos lados y, doblando la punta hacia arriba, apoyarla enfrente contra los dientes de manera que se detenga o contenga el aire. Por lo tanto, a la hora de efectuar el ataque con golpe de lengua, sólo hay que retirar la punta de la lengua del paladar mientras que la parte posterior de la lengua permanece apoyada en el paladar. El retiro de la lengua produce el ataque con golpe de lengua por

medio del aire que permanecía contenido, y no por medio de la lengua en sí, como mucha gente se imagina sin ningún fundamento.

§. 3.

Otros flautistas están acostumbrados a colocar la lengua entre los labios y producir el ataque retirándola. Lo que en mi opinión es una costumbre viciosa, ya que de esta manera no se puede producir un sonido amplio, sonoro, y masculino, sobre todo en el registro bajo. La lengua debe desplazarse demasiado al adelantarse o retirarse y ésto impide que se pueda tocar rápidamente.

§. 4.

Para darle la expresión apropiada a cada tono, del más bajo al más alto, hay que utilizar el ataque con golpe de lengua, así como los labios y la barbilla. Es decir, agrandando mucho la boca y comenzando con el tono más bajo, hay que situar la lengua a una pulgada de los dientes, doblándola contra el paladar, y desplazarla poco a poco, siempre hacia adelante con cada tono ascendiente, uno tras otro, hasta el más alto; al mismo tiempo que se disminuye gradualmente el tamaño de la cavidad de la boca. Hay que continuar de esta manera hasta el *si* más alto, para el cual la lengua debe hallarse muy cerca de los dientes. Pero a partir del *do* más alto, ya no es necesario doblar la lengua. Hay que mantenerla derecha y empujarla entre los dientes contra los labios. Si uno hace lo contrario, y retira mucho la lengua al tocar el tono más alto, o la empuja entre los dientes y contra los labios al tocar el tono más bajo, se percatará que los tonos altos se vuelven silbantes y difíciles de producir, y los tonos bajos resultan débiles y tenues.

§. 5.

Para ejecutar las notas muy brevemente, se utiliza la sílaba *ti*, en la cual la punta de la lengua rebota rápidamente contra el paladar conteniendo el aire una y otra vez. Se puede observar perfectamente lo que estoy diciendo si, sin tocar, se pronuncia rápida, repetida y sucesivamente *ti ti ti ti*.

§. 6.

Para tocar notas lentas y sostenidas (*nourrissantes*²), el ataque no debe ser severo, por lo tanto hay que atacar con *di*, en vez de *ti*. Nótese que con la sílaba *ti*, la punta de la lengua vuelve a apoyarse inmediatamente contra el paladar; con la sílaba *di*, al contrario, la lengua debe permanecer libre en el centro de la boca, para no impedir que el aire mantenga el tono.

§. 7.

Cuando hay corcheas que avanzan por saltos en movimiento Allegro, es necesario usar la sílaba *ti*. Pero si las notas siguientes ascienden o descienden por grados, se usa la sílaba *di*, ya sean éstas, corcheas, negras o blancas (véase la Tabla III, figura 1). Si hay líneas verticales sobre las negras, se continúa usando la sílaba *ti* (véase la Tabla III, figura 2). Si una apoyatura se encuentra junto a una nota, ésta será atacada con el mismo tipo de golpe de lengua que las notas anteriores, ya sean éstas de carácter severo o delicado (véase la Tabla III, figuras 3 y 4).

²La palabra francesa *nourrissantes* (nutritivas, sustentantes) aparece entre paréntesis en el texto original alemán. Es decir, notas largas, "alimentadas" o sostenidas por el aire. (*N. del T.*)

Tabla III

figura 1

ti ti ti ti ti ti ti ti di di di di di di

figura 2

ti ti ti ti ti ti

figura 3

ti ti ti ti ti ti ti ti

figura 4

di di di di di di di di

§. 8.

Como regla general, hay que hacer una breve separación entre la apoyatura y la nota anterior para poder escuchar claramente la apoyatura, sobre todo si las dos notas son del mismo tono. Por lo tanto, la lengua debe apoyarse de nuevo contra el paladar, inmediatamente después de haber atacado la nota anterior. Así, el aire se contiene, la nota resulta más breve, y esto hace que la apoyatura sea más clara.

§. 9.

En los pasajes rápidos, la articulación simple no produce un buen efecto porque las notas resultan todas iguales; las cuales, de acuerdo al buen gusto, deben ser un tanto desiguales (véase el Capítulo XI, §. 12³). En estos casos, los dos otros tipos de

³El texto original refiere incorrectamente al §.11. (N. del T.)

articulación se pueden utilizar; es decir, el *tirí*, para las notas con puntillo y para los pasajes de movimiento moderado; el *did'll*, para pasajes muy rápidos.

§. 10.

No es necesario atacar con golpes de lengua todas las notas; pero cuando aparece una ligadura sobre dos o más notas, hay que tocarlas todas con una sola articulación. Sólomente debe atacarse la primera nota donde empieza la ligadura; las otras notas que se hallan bajo la ligadura, pasan con el ataque inicial, sin utilizar la lengua en absoluto. Por otra parte, para estas notas ligadas, se usa la sílaba *di* en vez de *ti* (véase la Tabla III, figura 5). Si al contrario hay una nota que precede la ligadura, hay que usar la sílaba *ti*, tanto para ésta como para las siguientes (véase la figura 6). Si la ligadura comienza en la segunda nota, y el alzar del tiempo está ligado al bajar, hay que tocar como se muestra en la figura 7. Sin embargo, si esto sucede en un movimiento rápido, se usa la sílaba *ti* en vez de *di*.

figura 5 figura 6 figura 7

di- di- di- di- di ti ti — di — ti ti di di — di — di —

§. 11.

Si varias notas de un mismo tono se hallan bajo una ligadura (véase la figura 8), hay que ejecutarlas, sin emplear la lengua, por medio de aire expelido por movimientos del pecho. Pero si hay también puntos sobre estas notas (véase la figura 9), deben ejecutarse con más fuerza, y por así decirlo, con ataques de pecho.



§. 12.

No es posible caracterizar verbalmente con exactitud, y sin el beneficio del uso o la práctica, la diferencia que existe entre las sílabas *ti* y *di*, ni todos los tipos diferentes de ataques con golpe de lengua, aunque la expresión de las pasiones dependa en gran parte de ello. No obstante, cada uno al pensar en esto podrá convencerse que así como hay varios matices que se encuentran entre el negro y el blanco, de la misma manera se encontrarán, entre los ataques con golpe de lengua severos y delicados, varios de fuerza moderada; y por consiguiente, que se puede expresar el *ti* y el *di* en más de una manera. Todo depende de una gran aplicación para adiestrar la lengua haciéndola suficientemente flexible para atacar las notas, ora más fuertemente, ora más suavemente, de acuerdo a su naturaleza. Esto se puede lograr debido a la facilidad de la lengua de retirarse más o menos rápidamente del paladar y la de soplar el aire con más o menos fuerza.

§. 13.

En un lugar grande, donde hay mucha resonancia, y los que escuchan se encuentran muy alejados, hay que marcar las notas, en general, más claramente y con más fuerza que en un lugar pequeño; sobre todo si hay varias notas de un mismo tono, ya que de otro modo parecería que están siendo articuladas únicamente con el pecho.

Sección II

Sobre el uso de la lengua con las sílabas

tirí.

§. 1.

Este tipo de ataque con golpe de lengua es de utilidad en los pasaje de movimiento moderado; sobre todo, porque en estos casos las notas más rápidas deben tocarse siempre con cierta desigualdad (véase el Capítulo XI, §. 12⁴).

§. 2.

Ya he mostrado en la Sección precedente cómo debe colocarse la lengua para expresar la sílaba *ti*. A ésta se le agrega aquí la sílaba *ri*. Hay que esmerarse en pronunciar clara y fuertemente la letra *r*. Ésto produce el mismo efecto al escucharse, que cuando se utiliza la sílaba *di* al tocar con la articulación simple; aunque a la persona que toca no le parezca así.

§. 3.

La articulación *tirí* es indispensablemente necesaria para tocar las notas con puntillo, ya que las expresa con mucha más fuerza y vivacidad que ningún otro tipo de articulación.

⁴El texto original refiere incorrectamente al §.11. (*N. del T.*)

§. 4.

En la palabra *tirí* el acento se halla en la última sílaba; siendo el *ti* corto y el *ri* largo. Por lo tanto el *ri* se emplea siempre para la nota en el tiempo bueno o principal, y el *ti* para la nota en el tiempo falso, malo, o menos principal. De esta manera, en cuatro semicorcheas, el *ri* se usa siempre para la primera y la tercera nota, y el *ti* se usa para la segunda y la cuarta.

§. 5.

Pero como no se puede comenzar nunca con *ri*, hay que atacar las dos primeras notas con *ti*, y se continúa con las otras notas de este tipo siempre con *tirí*, hasta que se encuentre algún cambio en las notas, o algún silencio. Los ejemplos mostrarán como se deben articular con la lengua, este tipo de notas (véase la Tabla III, figuras 10, 11 y 12). Si en el lugar de la primera nota se encuentra un silencio, como se puede ver en el último ejemplo, se continúa con *tirí*. Pero como aquí los puntillos cesan en la segunda negra, y que las dos fusas *mi* y *fa*, pertenecen al alzar, cada nota recibe un *ti*. El *sol* siguiente que se halla en el bajar del tiempo, recibe el *ri*. Y porque éste no tiene puntillo, y es igual al *fa* siguiente, la próxima nota con puntillo se articulará con *ti* en vez de *ri*.

figura 10



figura 11



figura 12

ú ri ú ri ú ri ú ri ú ri ú ri ú ri — ti

§. 6.

Igual sucede en el compás ternario (véase la Tabla III, figuras 13 y 14). Si en los compases de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, o $\frac{12}{8}$, después de la primera nota de una figura de tres hay un puntillo, como sucede en las gigas, se usará la sílaba *ti* para las dos primeras notas, y *ri* para la última (véase la Tabla III, figuras 15, 16, 17 y 18).

figura 13

ú ú ri ú ri ú ri ú

figura 14

ú ri ú ri ú ri ú

figura 15

ú ú ri ú ri ú

figura 16

ú ri

figura 17

ú ú ri ú ri ú

figura 18

ú ú ri ú ri ú ri ú ri ú

§. 7.

En cuanto a las notas sin puntillo, se puede utilizar la sílaba *di* en lugar de *ti*. Esto sucede en los Pasajes⁵, en los cuales, a causa de la rapidez, no se puede expresar la sílaba *ti* que, por otra parte, sería desagradable al oído y las notas resultarían demasiado desiguales. Sin embargo la primera nota se ataca siempre con *ti* y las otras con *dirí*. Cuando uno encuentra, después de semicorcheas, corcheas en saltos, se utilizará la sílaba *ti*, y para las notas que avanzan por grados, *di* (véase las figuras 19 y 20).

figura 19



figura 20



§. 8.

Si fuera necesario tocar los Pasajes con tanta rapidez que no se pudiera expresar el *dirí*, entonces habrá que tocar con una misma articulación las dos primeras notas o las dos últimas, véase las figuras 21 y 22. El último tipo, en el que la primer y la cuarta nota reciben la sílaba *ti*, y la tercera *ri*, es la más recomendable; ya que es útil para varios tipos de pasajes, y para las notas en saltos así como para las que avanzan por grados. Al ligar la segunda nota, la lengua descansa y puede continuar más tiempo sin agotarse. Al contrario,

⁵Fórmulas ornamentales improvisadas o escritas. (N. del T.)

si se continúa siempre usando el *dirí*, la lengua se fatiga y no puede ir suficientemente rápido, véase los ejemplos en la Tabla III, figuras 23, 24, 25, 26, 27, 28, y 29.

figura 21

figura 22

figura 23

figura 24

figura 25

figura 26

figura 27

figura 28

figura 29

ti ti ri— ti ti ri— ti ti ti— ri ti ti— ri ti ti

ti— ri ti ti— ri ti ti ti— ri ti ti— ri ti ti

ti— ri ti ti— ri ti ti ti di ri di ri di ri di ri di ri

ti ti ri— ti ti ti— ri ti ti ti

§. 9.

El primer tipo (figura 29), es el más comodo para tocar rápidamente en el compás ternario. Sin embargo, en general, hay que hacer ajustes en las notas con saltos. Cuando a una nota la siguen otras dos que son más rápidas, se pueden articular las dos primeras con *di*, y la tercera con *ri*. Igual sucede con tres corcheas iguales o con tresillos (véase la Tabla III, figuras 30, 31, 32, 33, y 34.

figura 30

figura 31

di di ri di di ri di di ri di

di ri di di ri di

figura 32

figura 33

figura 34

di di ri di di ri

di di ri di di ri

di di ri di ri di di

Sección III

Sobre el uso de la lengua con el vocablo
did'll, o ataque con golpe de lengua doble

§. 1.

La articulación con el ataque con golpe de lengua doble se usa únicamente para las notas de gran rapidez. Así como es más fácil aprenderla por medio de instrucciones verbales, acompañadas de la práctica y la comprensión auditiva, resulta muy difícil aprenderla simplemente con instrucciones escritas. El vocablo *did'll*, el cual hay que pronunciar al articular con el ataque doble, está compuesto de dos sílabas. Pero la segunda sílaba no tiene vocal, y no ha de pronunciarse *didel*, ni *didil*, sino *did'll*, sustrayendo la vocal que debería estar en ese lugar. Pero esta articulación con *did'll* no puede producirse con la punta de la lengua como sucede con la sílaba *di*.

§. 2.

En la Sección I del presente Capítulo, he mostrado de qué manera se efectúa la articulación con la sílaba *di*. Refiérase aquí a esa explicación. Si uno desea articular *did'll*, hay que pronunciar primeramente *di*. Mientras se ataca con la punta de la lengua hacia adelante y contra el paladar, hay que retirar inmediatamente el centro de la lengua de ambos lados, un tanto bajo el paladar, de manera que el aire pueda salir lateralmente entre los dientes. Por lo tanto, es al retirar la lengua que se produce el ataque de la segunda sílaba *d'll*; la cual, sin embargo, sería imposible pronunciar sola, sin la sílaba *di* precediéndola. Si se pronuncia repetida y rápidamente *did'll*, se comprenderá más fácilmente, gracias a poder escucharlo, cual ha de ser el sonido, mejor que con cualquier explicación escrita que yo pueda dar.

§. 3.

En la práctica, *did'll* es precisamente el contrario de *tirí*. Ya que en *tirí* el acento se encuentra en la segunda sílaba, y en *did'll* en la primera; y cae siempre sobre el tiempo fuerte o la llamada nota buena.

§. 4.

Para practicar la ejecución de la articulación *did'll*, es necesario comenzar tocando varias notas en un mismo tono, sin mover los dedos, y en el registro medio de la flauta; ya que este tipo de articulación parece ser al principio un poco perjudicial para el sonido y la embocadura. Primeramente, se pueden tocar notas repetidas y pronunciar *did'll*, como aparece en la Tabla IV, figura 1. Uno debe ejercitarse con este ejemplo hasta poder tocar claramente todas las notas. Seguidamente se podrán agregar otras notas (véase la Tabla IV,

figura 2), y después de haberse aplicado lo suficiente se tomarán varias notas por grados conjuntos (véase las figuras 3, 4, 5 y 6).

Tabla IV

figura 1

di d'll di di d'll di di d'll di di d'll di

figura 2

di d'll di d'll di di d'll di d'll di

figura 3

di d'll di d'll di di d'll di d'll di

figura 4

di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di

figura 5

di d'll di d'll di di d'll di d'll di

figura 6

di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di

§. 5.

Hay que tener cuidado aquí de no mover la lengua más rápidamente que los dedos. Este inconveniente sucede frecuentemente al principio. Más bien, hay que procurar detenerse un poco siempre en la primera nota, que se ataca con la sílaba *di*, y hacer un poco más corta la segunda con el *did'll*, ya que se le da más fuerza al *did'll* cuando se retira rápidamente la lengua.

§. 6.

Espero que los ejemplos que acabo de mencionar serán suficientes para aprender este ataque con golpe de lengua. En los ejemplos que siguen, mostraremos cómo ha de utilizarse para todo tipo de pasajes.

§. 7.

En pasajes compuestos de notas del mismo valor y sin grandes saltos, la primera nota recibe siempre *di* en el tiempo y la segunda nota *d'll*, y así sucesivamente como se muestra en la figura 7.

figura 7

di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di

§. 8.

Si en lugar de la primera nota hay un silencio, las dos notas siguientes deben de articularse con *ti*. Con las demás se usa *di* (véase la figura 8).

figura 8

ti ti d'll di d'll di d'll di ti ti d'll di d'll di d'll di

§. 9.

Si las dos primeras notas son del mismo tono, las tres primeras notas se articulan con *ti*. Pero si las dos últimas son las repetidas, la tercera se articula con *di*, y la última con *ti* (véase la figura 9 y 10).

figura 9

ti ti ti d'll di ti ti d'll di

figura 10

di d'll di ti di d'll di ti ti

§. 10.

Cuando la última nota da un salto hacia arriba, se puede también articular con *ti* (véase la figura 11).

figura 11

di d'll di ti ti d'll di ti ti d'll di ti ti d'll di ti

§. 11.

Cuando la primera de varias notas rápidas está ligada a una nota larga que la precede, o si hay un puntillo en su lugar, debe expresarse empujando aire con el pecho pronunciando *hi* en lugar de *di* (véase la figura 12 y 13). También pueden articularse las dos notas después del puntillo con *ti*⁶ (véase la figura 14).

figura 12 figura 13 figura 14

di hi d'll di d'll di hi d'll di d'll di — ti di d'll

§. 12.

En los ejemplos siguientes, trataré de exponer lo que se necesita para articular los pasajes que requieren cambios de golpe de lengua. Pero como es imposible citar todos los

⁶De acuerdo a esto la segunda nota (*mi*) después del puntillo, que aparece articulada con *di* en la figura 14, puede también articularse con *ti*. (*N. del T.*)

pasajes que pueden encontrarse, cada uno hará sus propias reflexiones en cuanto a los otros pasajes.

§. 13.

Se observará en los ejemplos en la Tabla IV, figuras 15 a 24, y en la Tabla V, figuras 1 a 11, que hay que cambiar de ataque cuando hayan saltos grandes, ya sean hacia arriba o hacia abajo, cuando hayan silencios, y cuando hayan dos notas del mismo tono, en cuyo caso se debe repetir la articulación *ti*.

figura 15

di ti ti d'll di d'll di d'll di ti ti d'll di d'll di d'll di

figura 16

di d'll di d'll di ti ti d'll di

figura 17

di d'll di d'll di ti ti d'll di d'll di

figura 18

ti ti d'll di d'll di d'll di

figura 19

di ti ti d'll di d'll di d'll di ti ti d'll di ti ti d'll di

figura 20

di ti ti d'll di ti ti d'll di

figura 21

di d'll di d'll di ti ti d'll di

figura 22

di ti ti d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di ti

figura 23

di ti ti d'll di ti ti d'll di

figura 24

di d'll di d'll di d'll di d'll di

Tabla V

figura 1 *tr* *tr* figura 2

di d'll di di d'll di di d'll di d'll di ti ti d'll di d'll di

figura 3 figura 4

di d'll di ti ti d'll di ti di di d'll di d'll di d'll di di d'll di d'll di

figura 5 figura 6

di di d'll di d'll di ti ti d'll di d'll di di d'll di ti ti d'll di d'll di

figura 7 figura 8

di d'll di d'll di ti ti ti ti d'll di d'll di di d'll di d'll di ti

figura 9

ti d'll di d'll di ti di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll di d'll

figura 10 figura 11

di di d'll di di d'll di di di d'll di di d'll di

§. 14.

Nótese que tres notas de igual duración, ya sean tresillos, o que se toque en el compás de seis por ocho, o en alguno de los compases similares, deben articularse con *did'll* las dos primeras notas, y con *di* la tercera, sin importar cuáles sean los intervallos (véase la Tabla V, figura 12 y 13). Pero si la segunda nota da un gran salto hacia abajo, la primera se articula con *di*, y las dos últimas con *did'll* (véase la figura 14). Cuando en

lugar de la primera nota hay un silencio, las dos notas que siguen se articulan con *did'll* (véase la figura 15).

figura 12 figura 13 figura 14 figura 15

di d'll di di d'll di di d'll di di d'll di di di d'll di d'll di di d'll di di d'll di d'll di di d'll di

§. 15.

Hay que apoyarse siempre un poco sobre la primera nota de cada grupo, aunque esté compuesto de tres, cuatro o seis notas, para mantener la lengua moviéndose justamente con los dedos, y así cada nota reciba el tiempo que le corresponde.

§. 16.

Pasajes de notas rápidas en los que cuatro notas o más son del mismo tono, servirán de prueba para corroborar si uno se ha ejercitado bien en el doble golpe de lengua, es decir, si se ataca la segunda nota con la misma fuerza que la primera. Si todavía no se ha logrado ésto, tampoco se podrán ejecutar los pasajes rodantes,⁷ con todo el resplandor y la vivacidad necesarios.

⁷Pasajes de notas rápidas y continuas que dan la impresión de ir rodando. (*Passages roulants/rollenden Passagien*) (N. del T.)

Suplemento al Capítulo VI

Algunas observaciones para el uso del oboe y del fagot

§. 1.

El oboe y el fagot tienen, en ciertos respectos, varias características comunes con la flauta travesera, con excepción de la digitación y la embocadura. Aquellos que se dediquen a uno de estos instrumentos, pueden beneficiarse, no sólo de las instrucciones que se han dado para los dos tipos de articulación con *ti* y *tirí*; sino que, en general, de todas las observaciones que se dan sobre la flauta, que no estén relacionadas a la digitación o a la embocadura.

§. 2.

En cuanto al ataque con golpe de lengua con la sílaba *ti*, hay que observar sólomente que, debido a que la caña se coloca entre los labios, en vez de doblar la punta de la lengua y presionarla hacia arriba contra el paladar, como se hace al tocar la flauta, hay que extender la lengua en posición recta. La punta de la lengua cierra la luz⁸ de la caña para detener o contener el aire; pero el ataque, al igual que con la flauta, se produce al retirar la lengua.

⁸La apertura. (*N. del T.*)

§. 3.

Los fagotistas tiene la ventaja sobre los oboístas, de poder utilizar el ataque doble *did'll*, tan bien como los flautistas. Sólomente hay que notar que en el fagot no se pueden ligar, con una sola articulación, saltos ascendentes muy grandes, como en la flauta, excepto aquellos que no sobrepasan el *do* de la segunda octava⁹ del clavicémbalo. Es necesario articular todos los tonos superiores de saltos ascendentes que empiezan en la octava baja. En la segunda octava, es decir, después del *re* situado una octava bajo el *do* central, sí es posible ligar algunos intervalos, pero no deben sobrepasar el *la* bajo el *do* central, aunque en realidad eso se pueda lograr sólo con la ayuda de una caña excelente y de una embocadura muy firme.

§. 4.

En cuanto al sonido de estos dos instrumentos, mucho depende de la calidad de la caña, es decir, la madera debe ser buena y madura, poseer la concavidad necesaria, no ser ni demasiado ancha ni demasiado estrecha, ni demasiado larga ni demasiado corta y que, cuando se raspe, no se haya adelgazado demasiado ni dejado muy gruesa. Si la caña es demasiado ancha o larga en la parte delantera, los tonos altos se vuelven muy bajos, en relación a los tonos bajos; y si es demasiado estrecha o corta, los tonos serán demasiado altos. Pero aunque uno haya observado todo esto, son siempre de suma importancia los labios y la manera de colocar la caña entre ellos. No hay que morder con los labios ni mucho ni demasiado poco; en el primer caso el sonido se vuelve oscuro y en el segundo demasiado estridente y sin dulzura.

⁹El *do* situado una octava bajo el *do* central. (N. del T.)

§. 5.

Algunos músicos, particularmente los fagotistas, tienden a sostener la caña oblicuamente entre los labios para producir más fácilmente los tonos altos. Esto hace que el sonido se vuelva no sólo malo y silbante, sino que también se escuche a menudo de lejos el silbido desagradable del aire que pasa al lado de la caña. Es mejor sostener la caña derecha entre los labios, y así obtener un sonido sostenido y agradable del instrumento.

§. 6.

Con respecto a la manera de sostener estos dos instrumentos, hay que tener cuidado de mantener el cuerpo en una posición buena y natural. Los brazos deben estar alejados del cuerpo y un poco extendidos hacia delante, para no verse obligado a bajar la cabeza, lo que cerraría la garganta e impediría tomar la respiración. En una orquesta el oboísta debe tener su instrumento lo más elevado posible; ya que si lo oculta bajo el atril, el sonido pierde su fuerza.

Capítulo VII

Donde se muestra en que lugares se ha de respirar
al tocar la flauta

§. 1.

Es muy necesario saber respirar en el momento adecuado para los que tocan instrumentos de viento, así como para los cantantes. No obstante, se observa que hay muchas personas que no saben hacerlo y por eso ciertas melodías que deberían tener continuidad, son frecuentemente interrumpidas; la composición se vuelve defectuosa y el oído se ve privado de parte de su placer. Cuando varias notas que forman una unidad son separadas, es como si, al leer una oración, se quisiera tomar una respiración antes de terminar el sentido; o aún en medio de una palabra de dos o tres sílabas. Este error no sucede en la lectura, pero los ejecutantes de instrumentos de viento lo cometen muy a menudo.

§. 2.

Pero como no siempre es posible tocar en una sola respiración todo lo que debe ir unido, ya sea porque la música no siempre se ha compuesto con la prudencia necesaria en este respecto o porque el ejecutante no tiene la capacidad de aire suficiente, voy a dar aquí varios ejemplos con los que se podrá observar en qué lugares es más conveniente respirar. Seguidamente se podrán deducir reglas generales.

§. 3.

Las notas más rápidas de un mismo valor en una pieza deben tocarse con cierta desigualdad. Sobre este tema se puede consultar el Capítulo XI, § 12, en el cual se trata más a fondo. De ahí proviene la regla que dice que hay que tomar la respiración entre una nota larga y una corta. No debe respirarse nunca después de una nota corta, ni mucho menos después de la última nota del compás, ya que aunque uno articule la nota muy brevemente, resultará larga debido a la respiración. Sin embargo debe hacerse excepción con los tresillos que ascienden o descienden por grados y que han de tocarse muy rápidamente. A menudo sucede que, por necesidad, hay que respirar después de la última nota del compás, pero si se encuentra solamente un intervalo de tercera, u otro similar, se podrá respirar entre las notas de este salto.

§. 4.

Cuando una pieza comienza en la ancrusa al compás, ya sea que la primera nota es la única en este compás, o que esté precedida por un silencio en el tiempo fuerte; o cuando se ha llegado a una cadencia y sigue el principio de una nueva idea, entonces hay que tomar una respiración, ya sea que siga la repetición del tema principal o el principio de la nueva idea. Así, el fin de lo que precede y el principio de lo que continúa estará claramente distinguido y separado del otro.

§. 5.

Cuando una nota larga deba sostenerse uno o más compases, es posible respirar antes de dicha nota, aún cuando la nota que la preceda sea corta. Si la nota larga está ligada a una corchea seguida de dos semicorcheas y éstas son seguidas por otra nota ligada (véase

la Tabla V, figura 16), se puede hacer, de la primera corchea, dos semicorcheas del mismo tono (véase la Tabla V, figura 17), y tomar la respiración entre ellas. En caso de necesidad, también se puede hacer lo mismo con todas las notas unidas (ligaduras), ya sean negras, corcheas, o semicorcheas. Pero, si después de esta ligadura con la media nota, no hay otra nota ligada que siga (véase la figura 18), se podrá tomar la respiración después de la nota ligada a la nota larga sin que haya necesidad de dividirla en dos.



§. 6.

Para ejecutar pasajes de larga duración, es necesario proveerse poco a poco de una buena cantidad de aire. Para este propósito hay que dilatar la garganta y el pecho, alzar los hombros, y esforzarse por mantener, tanto como sea posible, el aire en el pecho, y soplar en la flauta con gran moderación. Pero si uno necesita respirar entre notas rápidas, hay que tocar muy corta la nota anterior a la respiración, inhalar rápidamente el aire solamente hasta la garganta, y apresurar un poco las dos o tres notas siguientes, de manera que el compás no sea afectado ni que se pierda ninguna nota. Si uno juzga que no va a ser capaz de tocar cierto pasaje con una sólo respiración, es mejor no esperar hasta el último momento, sino respirar a tiempo y con tranquilidad. Entre más apresurada sea la respiración, más incómoda e inútil resulta.

En los ejemplos siguientes (de la figura 19 hasta el fin de la Tabla V) se podrá ver fácilmente en cuáles notas es más conveniente respirar. Estas son siempre aquellas sobre las cuales se ha marcado una línea vertical. Se sobrentiende que no es necesario respirar en cada una de las notas indicadas de esta manera, sino sólo cuando haya necesidad.

figura 19

The image displays nine staves of musical notation, each containing a sequence of notes. Vertical lines are drawn through the notes on each staff to indicate where a breath should be taken. The notation includes various rhythmic values and melodic lines, typical of a technical exercise for a wind instrument. The staves are arranged vertically, and each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

§. 8.

Aunque se pueda tomar la respiración en la primera, segunda, tercera y última negra de cada compás, es preferible hacerlo en la primer nota y sobre todo después de ella, a no ser que las cuatro primeras notas se muevan por grados conjuntos y las otras en saltos, ya que no hay lugar más conveniente para respirar que en los intervalos grandes.

§. 9.

Practicando esmeradamente los ejemplos que siguen la figura 16, Tabla V, uno aprenderá a tomar respiraciones en los lugares apropiados y, con el tiempo, será capaz de arreglárselas con cualquier pasaje que pueda encontrarse.

§. 10.

Si pudiera dedicarle más espacio, este tema de la respiración merecería ser aclarado todavía más con otros ejemplos, y con mayor razón, ya que los cantantes y los instrumentistas de viento cometen numerosos errores en este respecto. Pero, ¿quién podría determinar todos los casos en los que uno no fuera capaz tocar en una sólo respiración todo lo que debe serlo? La causas son tan variadas, que la mayor parte del tiempo no se podría decir con seguridad si es a causa del compositor o el instrumentista o el lugar donde uno toca o canta; o si es el temor, que oprime naturalmente el pecho, lo que hace que no se respire en los lugares apropiados. Lo que sí es seguro, es que cuando uno toca o canta algo solo, el aire puede rendir, sino dos veces más, por lo menos una vez más que cuando se toca en presencia de un público numeroso. En esta circunstancia, hay que saber aprovecharse de todas las ventajas que puede ofrecer el arte de la ejecución. Hay que aplicarse por observar y entender qué constituye una idea musical y lo que debe formar una

unidad. Hay que evitar separar lo que debe estar unido con el mismo cuidado que hay que evitar unir dos ideas distintas y que, por lo tanto, deben ir separadas, ya que la verdadera expresión depende en gran parte de ésto. Aquellos cantantes e instrumentistas de viento que no son capaces de percibir las ideas del compositor (y son muchos), están en constante peligro de equivocarse en este respecto y de demostrar su poco talento. Los instrumentistas de cuerdas tienen una gran ventaja ya que sólomente tienen que adquirir el conocimiento de lo que hemos expuesto arriba, y no dejarse corromper con el ejemplo de aquellos que unen todo sin distinción, de tal manera que la expresión resulta igual a la de la zanfonía.

Capítulo VIII

Sobre las apoyaturas y otros pequeños adornos esenciales afines

§. 1.

Las apoyaturas (en italiano *appogiature*, en francés *ports de voix*)¹ además de ser ornamentos, son también muy necesarias. Sin ellas la melodía sería a menudo muy seca y simple. Para que la melodía sea galante, es necesario que tenga siempre más consonancias que disonancias. Sin embargo, el oído se cansa fácilmente al escuchar muchas consonancias consecutivas y también cuando después de varias notas rápidas sigue una consonancia larga. Por lo tanto, las apoyaturas deben excitar y alertar el oído de vez en cuando. En este respecto las apoyaturas contribuyen mucho, porque cuando están delante de una tercera y una sexta con relación a un bajo, resultan cuartas y séptimas que son disonantes y resuelven con la nota siguiente.

§. 2.

Para no confundir las apoyaturas con las notas ordinarias, se indican con notas pequeñitas y toman su valor de la nota que les sigue. No importa mucho que tengan más de un corchete o que no tengan ninguno. Sin embargo, ordinariamente se usa un sólo corchete y se les ponen dos corchetes delante de aquellas notas a las que no se les pueda quitar nada de su valor; por ejemplo, delante de dos o más notas largas, negras o blancas, mientras sean del mismo tono (véase la Tabla VI, figura 25). Estas pequeñas semicorcheas

¹ En alemán *Vorschläge*. (N. del T.)

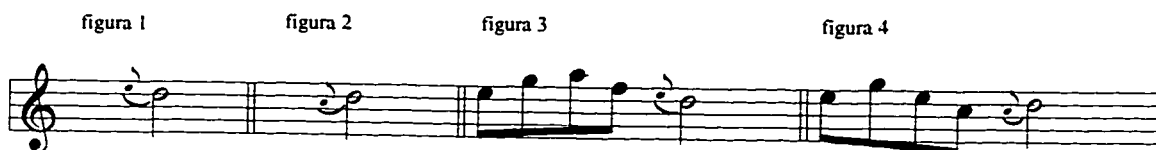
se tocan muy brevemente y, ya sea que vengan de arriba o de abajo, se ejecutan en el tiempo, en lugar de las notas principales.

Tabla VI



§. 3.

Las apoyaturas son un retardamiento de la nota precedente. Entonces se pueden tomar desde arriba o desde abajo, de acuerdo a la posición de la nota anterior (véase la Tabla VI, figura 1 y 2). Cuando la nota anterior se encuentra a uno o dos grados más alta que la nota siguiente, sobre la cual se encuentra la apoyatura, hay que tomar la apoyatura desde arriba (véase la Tabla VI, figura 3). Pero cuando la nota anterior es más baja que la siguiente, la apoyatura debe tomarse desde abajo (véase la figura 4). Frecuentemente es la novena que resuelve hacia arriba a la tercera, o la cuarta que resuelve hacia arriba a la quinta.



§. 4.

La lengua debe articular levemente las apoyaturas, inflándolas cuando el tiempo lo permita, y ligando un poco más débilmente la nota siguiente. A este tipo de ornamento se le llama *Abzug* y proviene de los italianos.

§. 5.

Hay dos tipos de apoyaturas. En uno las notas deben ser atacadas como notas buenas, es decir en el tiempo fuerte; en el otro tipo, las notas deben ser atacadas como notas malas, es decir, en el alzar del tiempo. A unas se les podría llamar apoyaturas en el tiempo, y a las otras apoyaturas pasajeras.

§. 6.

Las apoyaturas pasajeras se encuentran cuando hay varias notas del mismo valor que descienden en terceras (véase la Tabla VI, figura 5) y se ejecutan como aparecen en la figura 6. Hay que sostener el puntillo y articular las notas con que empiezan las ligaduras, es decir, la segunda, cuarta y sexta nota. No se confunda este tipo con las notas que tienen un puntillo después de la segunda y que expresan casi la misma melodía (véase la figura 7). En esta figura, la segunda, la cuarta y las notas cortas que siguen caen en el tiempo creando disonancias contra el bajo; también deben ejecutarse con desenvoltura y vivacidad. Al contrario, las apoyaturas que aquí se tratan requieren un expresión agradable. Entonces si uno quisiera alargar la nota pequeña de la figura 5 y articularla en el tiempo de la nota principal que sigue, cambiaría completamente la melodía y resultaría como se muestra en la figura 8. Esto sería contrario a la manera francesa de tocar de donde provienen estas apoyaturas y opuesto a la intención de sus autores quienes han obtenido por ellas el aprecio general del público. A menudo hay dos apoyaturas delante de una nota. De éstas la primera está indicada por una pequeña nota y la segunda por una nota que se cuenta como parte del compás como sucede en las cesuras (véase la figura 9). Entonces la nota pequeña se articula con un pequeño ataque y en el tiempo de la nota precedente que ocurre en el alzar. Las notas de la figura 9 se tocan de la manera que aparecen en la figura 10.

figura 5

figura 6

figura 7

figura 8

figura 9

figura 10

§. 7.

Las apoyaturas que caen en el tiempo fuerte, o en el primer tiempo del compás, se encuentran delante de una nota larga que empieza en el tiempo fuerte y que está seguida por una nota corta en el tiempo débil (véase la Tabla VI, figura 11). Hay que sostener la apoyatura la mitad del valor de la nota principal que la sigue y debe tocarse de la manera que se muestra en la figura 12.

figura 11

figura 12

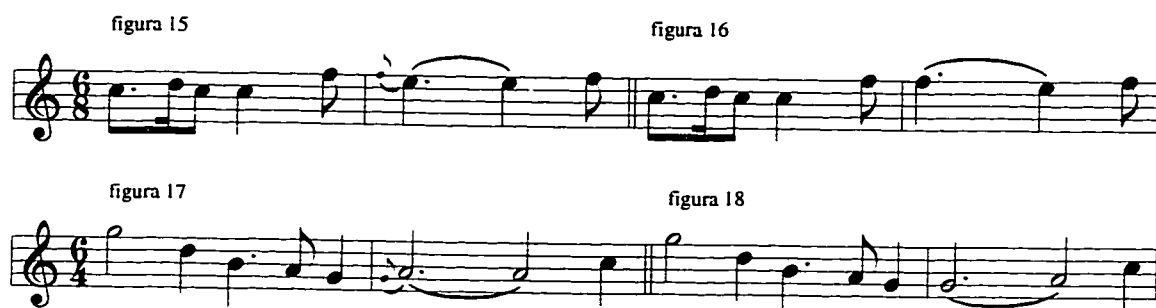
§. 8.

Si la apoyatura debe ornamentar una nota con puntillo, ésta se divide en tres partes de las cuales la apoyatura abarca dos y la nota misma sólo una; es decir, la misma duración que el puntillo. Entonces las notas de la figura 13 deben ejecutarse como aparecen escritas en la figura 14. Estas reglas, así como las del apartado § anterior, son reglas generales, aplicables a cualquier tipo de notas y ya sea que las apoyaturas sean más altas o más bajas que las notas que las siguen.



§. 9.

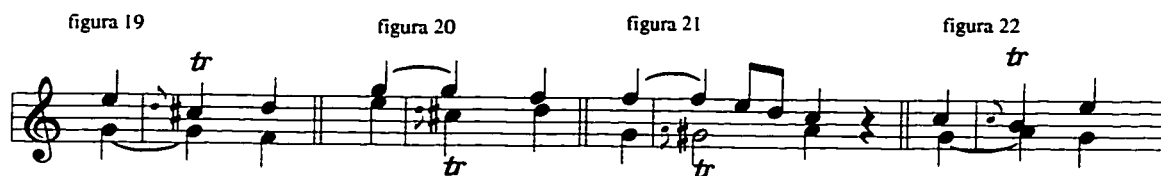
Cuando en el compás de seis por cuatro o seis por ocho hay dos notas ligadas, de las cuales la primera tiene un puntillo, como sucede en las gigas, hay que sostener la apoyatura el valor de la nota con puntillo (véase la Tabla VI, figuras 15 y 17). Estos ejemplos se deben tocar como en las figuras 16 y 18, y por lo tanto se alejan de la regla precedente. En lo que concierne a las apoyaturas, este tipo de compases deben considerarse binarios y no ternarios.



§. 10.

Cuando hay que trinar notas que forman disonancias con el bajo de cuarta aumentada, quinta disminuída, de sétima o de segunda (véase las figuras 19, 20, 21 y 22), hay que tocar todas esas apoyaturas que van delante de los trinos muy cortas, para no transformar la disonancia en consonancia. Por ejemplo, si uno hiciera durar la apoyatura de la figura 21 la mitad del valor del *sol* sostenido siguiente en que se encuentra el trino, se escucharía en lugar de la sétima *fa-sol* sostenido, la sexta *fa-la*, y por lo tanto no habría

ninguna disonancia. Esto debe evitarse tanto como sea posible para no arruinar la belleza ni la gracia de la armonía.



§. 11.

Cuando una apoyatura se encuentra delante de una nota seguida por un silencio, se da a la apoyatura la misma duración que la nota y ésta última abarca la duración del silencio, a no ser que sea absolutamente indispensable tomar una respiración. Los tres casos de la figura 23 se deben ejecutar como aparecen en la figura 24.



§. 12.

No basta con saber tocar las apoyaturas indicadas de acuerdo a su tipo y duración. También es necesario saber agregarlas apropiadamente cuando no estén escritas. He aquí una regla que puede seguirse para lograrlo. Cuando una nota larga soportada por una armonía consonante sigue después de una o varias notas cortas que caen en el tiempo fuerte o en el débil, hay que introducir una apoyatura delante de la nota larga para mantener agradable la melodía. La posición de la nota anterior dictará si hay que tocar la apoyatura desde arriba o desde abajo.

El pequeño ejemplo de la figura 26 contiene la mayoría de los tipos de apoyaturas. Para convencerse de su necesidad y del excelente efecto que producen, sólo hay que tocarlo con las apoyaturas indicadas y enseguida tocarlo de nuevo omitiéndolas. La diferencia en el estilo será evidente. También se observará en este ejemplo que las apoyaturas se agregan con más frecuencia delante de notas ya sea precedidas o seguidas por notas más rápidas y que también es necesario aplicarlas a la mayoría de los trinos.

figura 26

Moderato.

a) b) c)

d) e) f)

g)

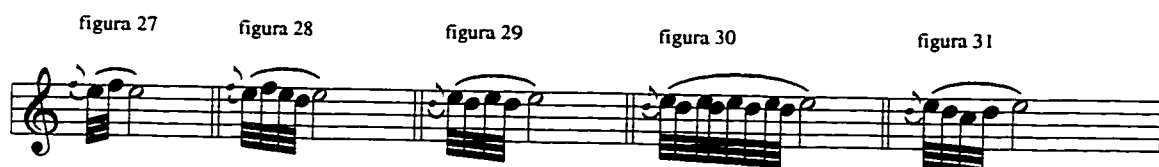
h) i) k)

l) m) n)

The musical score consists of six staves of music in a single melodic line. The tempo is marked 'Moderato'. The examples are labeled as follows:

- a) A simple eighth note.
- b) A sixteenth-note triplet.
- c) A sixteenth-note triplet with a mordent.
- d) A quarter note with a mordent.
- e) A sixteenth-note triplet with a mordent.
- f) A quarter note with a mordent.
- g) A sixteenth-note triplet with a mordent.
- h) A quarter note with a mordent.
- i) A quarter note with a mordent.
- k) A quarter note with a mordent.
- l) A sixteenth-note triplet with a mordent.
- m) A sixteenth-note triplet with a mordent.
- n) A sixteenth-note triplet with a mordent.

Otros tipos de adornos pequeños provienen de las apoyaturas como el *medio trino* (véase la Tabla VI, figura 27 y 28), el *pincé* (mordente) (véase las figuras 29 y 30), y el *doublé* o grupeto (véase la figura 31) que usan los franceses para darle lucidez a una pieza. Los medio trinos son de dos tipos (véase las figuras 27 y 28) y pueden ser agregados a las apoyaturas que vienen de arriba en lugar de los *abzug* simples². Los pincés son igualmente de dos tipos y así como los doublés, pueden ser agregados a las apoyaturas que vienen de abajo.



§. 15.

Los *battements* se usan para darle vivacidad y lucidez a las notas que van después de un salto en las cuales no se puede usar apoyaturas (véase las figuras 32 y 33). El primer tipo de *battements* se realiza en la flauta al atacar con la lengua al mismo tiempo que se efectúa una agitación del dedo y puede utilizarse para las notas rápidas así como para las lentas. El otro tipo es más adecuado para notas un poco lentas que para notas rápidas. Por lo tanto es necesario que las fusas se toquen lo más rápido posible y que los dedos no se levanten demasiado al ejecutarlo.



² Véase el apartado § 4. del presente Capítulo. (N. del T.)

§. 16.

Los adornos que hemos descrito en los apartados § 14 y § 15 son apropiados para excitar felicidad y alegría de acuerdo al carácter de la pieza. Pero las apoyaturas simples se usan para la ternura y la tristeza. Ahora, como la finalidad de la Música consiste en ora excitar las pasiones ora en apaciguarlas, la necesidad y utilidad de estos adornos en la melodía simple y natural es evidente.

§. 17.

Si uno quiere mezclar los adornos de los apartados § 14 y § 15 con las apoyaturas puras del ejemplo de la Tabla VI, figura 26, y utilizarlas después de éstas, se pueden introducir en aquellas notas sobre las que se ha indicado una letra, de la manera siguiente. El adorno de la figura 27 puede emplearse en las notas que se encuentran bajo las letras (c), (d), (f), (i) y (n). El de la figura 28 es adecuado para la nota bajo la letra (k); el de la figura 29 se puede usar en las notas bajo las letras (g) y (m). El adorno de la figura 30 debe aplicarse a la nota bajo la letra (e); pero el de la figura 31, a la nota bajo (b). El adorno de la figura 32 puede unirse a las notas bajo (a) y (l); y el de la figura 33, a la nota bajo (h). Se sobreentiende que en cada caso los adornos deben transportarse a los tonos indicados por las apoyaturas.

§. 18.

Esta mezcla de apoyaturas simples con los pequeños adornos, también llamados *propretés* por los franceses, mostrará que, gracias a los últimos, la melodía resulta mucho

más vivaz y brillante que si éstos se obviarán. Sin embargo se deben emplear con buen juicio y en esto depende una parte considerable de la buena expresión.

§. 19.

Hay mucha gente que da muy mal uso a todos los adornos arbitrarios, así como a las apoyaturas y a otros adornos esenciales. Mientras que el tiempo y los dedos lo permitan, ellos no dejan pasar ninguna nota sin agregarle algo. Al usar con demasiada frecuencia las apoyaturas y los *abzug*, debilitan la melodía o la vuelven confusa por la superabundancia de todo tipo de trinos, mordentes, *doublés*, *battements*, etcétera. A veces utilizan notas que hasta un oído que no sea muy apto para la música se daría cuenta de que no son apropiadas. Si algún cantante célebre interpreta apoyaturas de una manera placentera algo fuera de lo común, inmediatamente la mitad de los cantantes de esa nación comienzan a gemir, y a quitarle toda vida a las piezas más vivaces por medio de sus desagradables quejidos, convencidos que así han igualado o hasta sobrepasado los méritos de aquel gran cantante. Es cierto que los adornos que hemos expuesto son esenciales para lograr una buena expresión. No obstante hay que utilizarlos con moderación, sin abusar nunca de lo que es bueno. Los más exquisitos y delicados manjares producen disgusto si se sirven demasiado a menudo. Lo mismo sucede con los adornos en la Música cuando se usan tan profusamente que abrumen el oído. Una melodía majestuosa y vivaz puede tomarse baja y simple debido al mal uso de las apoyaturas; y una melodía triste y tierna se vuelve alegre y atrevida si se usan trinos con demasiada frecuencia y una abundancia excesiva de otros adornos; en ambos casos las ideas del compositor son distorcionadas. De la misma manera que los adornos pueden mejorar una pieza cuando se emplean adecuadamente, también pueden empeorarla cuando se usan mal. Aquellos que tienen un gran deseo de alcanzar el buen gusto pero todavía no lo logran, caen más fácilmente en este descuido. Al carecer de una sensibilidad delicada, no saben tratar a la melodía simple como

se debe. Por así decirlo, se aburren de la noble simplicidad. Para no caer en tales errores hay que evitar desde temprano cantar o tocar de una manera demasiado simple o demasiado abigarrada, ni mezclar constantemente lo simple con lo brillante. Hay que utilizar los pequeños adornos como se usan los condimentos en los manjares y tomar como guía el sentimiento que domina en cada lugar. Así no se usará nunca ni mucho, ni muy poco, y no se transformará una pasión en otra.

Capítulo IX

Sobre los trinos

§. 1.

Los trinos resaltan infinitamente la ejecución musical dándole un gran resplandor y, al igual que las apoyaturas, son indispensables. Si un instrumentista o un cantante tuviera buen gusto para la ejecución musical pero no supiera tocar bien los trinos, no alcanzaría nunca la perfección en su arte. La naturaleza otorga a algunos lo que otros sólo pueden adquirir por medio de una gran dedicación. Hay quienes pueden trinar con todos los dedos, pero otros sólo pueden hacerlo con unos pocos. El trinar constituye siempre un gran obstáculo para algunos instrumentistas; lo que posiblemente depende más de la constitución de los tendones que de la voluntad. Sin embargo, es posible mejorar mucho por medio de la práctica. Siempre y cuando uno no espere que los trinos se produzcan por sí mismos, empiece a temprana edad mientras los dedos están todavía en desarrollo y haga los esfuerzos necesarios para alcanzar la perfección.

§. 2.

No es necesario ejecutar todos los trinos a la misma velocidad. No sólo hay que adaptar su velocidad a la pieza misma que se toca, sino también al lugar en que se hallan. Si el lugar donde se está tocando es grande y hay mucha resonancia, un trino lento producirá un mejor efecto que uno rápido ya que la alternación rápida de los tonos lo vuelve confuso y pierde claridad. Si, al contrario, se está tocando en una habitación pequeña o tapizada, donde los oyentes están situados muy cerca del ejecutante, un trino rápido es preferible a uno lento. Además, hay que saber distinguir el tipo de pieza que se está

tocando, para no confundirlo con algún otro, como le sucede a tanta gente. Los trinos se ejecutan lentamente en las piezas tristes, pero deben ser más rápidos en las alegres.

§. 3.

Hay que evitar excesos de lentitud o rapidez en los trinos. El trino realmente lento que se utiliza únicamente en el canto francés, tiene tan poco valor como el trino que los franceses llaman *chevroté*¹ por ser demasiado rápido. Algunos de los mejores y más renombrados cantantes ejecutan estos trinos de la manera más seductora, sin embargo no hay que dejarse influenciar por eso. También hay quienes piensan que el trino *chevroté* tiene su mérito, pero no consideran que es mucho más difícil aprender a tocar un trino moderado y parejo que uno de gran velocidad pero falto de claridad, el cual ante todo debe ser considerado como un defecto.

§. 4.

El trino de tercera, es decir, cuando se toca un intervalo de tercera en vez de la nota adyacente a la nota principal, se usaba en otros tiempos y hoy en día todavía lo usan los violinistas y los oboístas italianos. Pero no deben usarse en el canto ni al tocar instrumentos (a excepción de la *musette*²). El trino sólo debe abarcar un tono entero o medio tono, dependiendo de la tonalidad y del tono en que se origine.

¹Llamado así por su similaridad con el balido de la cabra (*chèvre*). (N. del T.)

²Instrumento del mismo tipo de la gaita. (N. del T.)

§. 5.

Para que los trinos alcancen una belleza perfecta, hay que tocarlos parejos, es decir, a una velocidad que sea al mismo tiempo constante y moderada. Por esta razón, es importante que los dedos no se levanten unas veces más que otras al tocar trinos en el instrumento.

§. 6.

Sería muy difícil establecer con precisión la velocidad correcta de un buen trino. Sin embargo, me imagino que un trino largo que prepara el fin de una pieza, no sería demasiado rápido ni demasiado lento, si durante el tiempo de un pulso, el dedo no se moviera más de cuatro veces. Así, se producirían ocho notas como las que se muestran en la figura 1, Tabla VII. En las piezas rápidas y alegres, los trinos cortos pueden ejecutarse con más rapidez y en la duración de un pulso se puede agitar el dedo una o dos veces más. Sin embargo, se sobrentiende que esto debe suceder sólo en notas cortas y cuando hay varias consecutivas.

También puede observarse que, en general, la velocidad de los trinos debe variar dependiendo de la altura de los tonos. Tomaré como referencia las cuatro octavas del clavicémbalo. En mi opinión, la velocidad de los trinos en la octava del *do* central debe ser la que ya hemos indicado. En la octava superior se pueden ejecutar un poco más rápidamente, en la octava inferior un poco más lentamente y todavía más lentamente en la primera octava. De lo anterior concluyo que, en cuanto a la voz humana, la soprano puede ejecutar los trinos más rápidamente que la contralto. El tenor y el bajo, en la misma proporción, más lentamente que la soprano y la contralto. Los trinos en el violín, la viola, el violoncello y el contrabajo podrían corresponder a los de las cuatro voces. La flauta y el oboe pueden ejecutar los trinos tan rápidamente como la soprano, y el fagot podría tocarlos con la misma rapidez que el tenor. Cada quien podrá disentir o concurrir con esta opinión, y aunque puede ser que algunos de mis lectores objeten y consideren inútiles este tipo de sutilezas,

sé que aquellos que poseen un gusto delicado, el juicio maduro y mucha experiencia, no discreparán conmigo.

Tabla VII



§. 7.

Como ya lo hemos explicado en el capítulo anterior, cada trino empieza con una apoyatura que se coloca delante de su nota y que se toma desde arriba o desde abajo. El final de cada trino consiste de dos notas pequeñas que vienen después de la nota del trino y que se ejecutan a la misma velocidad (véase la figura 2, Tabla VII). En alemán se les llama *Nachschlag*, que significa "después del tiempo"³. A menudo, las dos notas pequeñas son indicadas en la escritura (véase la figura 3); pero cuando la nota aparece sólo (véase la figura 4), hay que sobrentender que hay que agregar la apoyatura y la terminación porque sin ellas el trino sería imperfecto y no tendría suficiente resplandor.



§. 8.

Con frecuencia, la apoyatura del trino es tan rápida como las otras notas que constituyen el trino; un ejemplo es el caso de una idea nueva que viene después de un

³Aquí le llamaremos "terminación". (N. del T.)

silencio y que contiene un trino. Sin embargo, ya sea que la apoyatura es larga o corta, ésta debe articularse siempre con un ataque con golpe de lengua y el trino y la terminación deben ir ligados.

§. 9.

Las notas que van antes del trino, las apoyaturas, son de dos tipos: pueden estar a una distancia de uno o medio tono de la nota principal. Sin embargo al tocar la flauta, cuando se levanta un dedo se produce por lo general un tono entero. Por lo tanto es necesario moderar el aire al tocar trinos que deben ser semitonos, no levantar los dedos muy en alto y trinar rápidamente para dar la impresión de que se escucha un semitono. También hay que atacar con mucho aire la apoyatura para retener el tono en la memoria; y desde el momento en que se empieza a agitar el dedo, hay que moderar el aire y ejecutar el trino de manera que el dedo se mantenga siempre muy cerca de la madera.

§. 10.

Para exponer más claramente lo que acabo de decir, indicaré las notas principales que tienen apoyaturas de semitonos. La apoyatura *fa* delante de *mi* (véase la figura 5), se transformaría en *fa* sostenido si se levantara demasiado el dedo 5. De igual manera el *re* sostenido se transformaría en *mi* (véase la figura 6), el *do* en *do* sostenido (véase la figura 7), el *si* bemol en *si* natural (véase la figura 8), el *la* bemol en *la* natural (véase la figura 9) y el *la* en *si* bemol (véase la figura 10), ya sea que se encuentren en el registro bajo o en el alto. De esta manera, todos estos trinos de semitonos resultarían falsos. Pero se podrán ejecutar puramente siguiendo la regla del apartado § anterior. Es posible que esta observación les parezca nueva a muchos flautistas. Sin embargo, yo la considero muy necesaria. El oído no puede quedar satisfecho si la afinación de las notas es incorrecta. La

buena reputación del instrumento ha decaído entre muchos músicos debido al error que cometen muchos flautistas de descuidar la proporción justa de los intervalos. Aquellos, ignorando las dificultades y las características del instrumento, se imaginan que no es posible tocar más afinadamente de lo que la mayoría ha logrado hasta el presente. He querido hacer estas observaciones para el beneficio de aquellos que se esmeran por tocar su instrumento con una afinación justa. Por medio de su propia práctica, ellos mismos adquirirán todavía más conocimientos sobre este tema.



§. 11.

En las figuras 22, 23 y 24 de la Tabla VII, se muestran las digitaciones que deben emplearse para cada trino en la escala de la flauta. Los números escritos bajo las notas indican el dedo que se debe emplear al trinar. Por supuesto, antes de pasar a tocar los trinos, hay que haber aprendido de antemano cuál digitación hay que usar para tocar cada tono de acuerdo a la Tabla I.

Para tocar el trino sobre el *re* de la segunda octava, hay que permitir que salga un poco de aire del agujero cubierto por el dedo 1. El trino resultará más claro y más brillante.



figura 23

Figura 23 consists of two staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It contains eight measures, each with a trill (tr) over a note. The notes are: Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, and Bb4. Below the notes are the fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 1, 2/3, and 5. The bottom staff also has a treble clef and a common time signature. It contains eight measures, each with a trill (tr) over a note. The notes are: Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, Bb4, and Bb4. Below the notes are the fingerings: 4, 3, 2, 1, 1, 4, and 3.

figura 24

Figura 24 consists of two staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It contains eight measures, each with a trill (tr) over a note. The notes are: F#4, F#4, F#4, F#4, F#4, F#4, F#4, and F#4. Below the notes are the fingerings: 6, 4, 4, 3, 2, 1, 4, and 2/3. The bottom staff also has a treble clef and a common time signature. It contains eight measures, each with a trill (tr) over a note. The notes are: F#4, F#4, F#4, F#4, F#4, F#4, F#4, and F#4. Below the notes are the fingerings: 6, 6, 4, 4, 3, 2, 1, 4/5, 4, and 3.

§. 12.

Hay ciertos trinos que no pueden enseñarse con suficiente claridad por medio de números. Por esta razón, voy a explicar aquí individualmente cómo hay que ejecutarlos. Para el trino sobre el *do* de la segunda octava (véase la figura 11) hay que comenzar por la apoyatura *re*, dejar los dedos 2, 3, 5 y 6 sobre los agujeros, y trinar con el dedo 4.

Para la terminación, se levantarán todos los dedos al mismo tiempo y se tocarán las notas pequeñas *si* y *do*, una tras otra, a la misma velocidad del trino. Si hay un bemol delante de la nota pequeña (véase la figura 12), hay que girar la flauta hacia afuera para tocar la apoyatura, y durante el trino devolverla a su lugar, moderando el aire para no obtener un tono entero en vez del semitono deseado.

Para la terminación *si* bemol y *do*, hay que levantar la mano derecha y el dedo 2, mantener el dedo 3, cerrar y levantar el 1; de seguida cerrar el 2 y se escuchará finalmente el *do* por sí solo.

Para el trino sobre el *do* de la tercera octava (véase la figura 13), hay que cubrir a medias el agujero 1, pero completamente el 2 y el 3, el agujero 7 queda abierto. Se trina simultáneamente con los dedos 4 y 5, y el 6 toca la terminación. Este trino se puede tocar también de otra manera: después de la apoyatura *re* se cubren los agujeros 4, 5 y 6, se trina simultáneamente con los dedos 4 y 5, y el 1 toca la terminación.

Para el *re* de la tercera octava sin apoyatura (véase la figura 14), se cubre a medias el agujero 1, completamente el 2 y el 3, la llave pequeña queda abierta, se trina con el dedo 3 terminando con el agujero cubierto, y el 4 y el 5 tocan la terminación. Este trino y el trino sobre el *mi* de la tercera octava deben usarse sólo en caso de necesidad, ya que en la flauta ambos consisten de semitonos.

Para el *re* bemol de la segunda octava (véase la figura 15), se toca primero el *mi* bemol, y la mano derecha permanece en su lugar, el agujero 1 debe estar medio abierto, y los dedos 2 y 3 trinan al mismo tiempo; al final se levantan todos los dedos y el 1 toca la terminación. El trino sobre el *do* sostenido de la segunda octava se toca igual (véase la figura 16) con la excepción de que en vez de la llave pequeña, se usa la grande.

En general, esos dos trinos ocurren muy rara vez ya que suenan muy rudos, sobre todo el primero. Pero si al trinar, se levanta un poco el dedo meñique para que la llave se acerque un poco más al agujero, el trino se vuelve bastante fácil.

Para el *si* sostenido de la primera octava (véase la figura 17), se cubren los agujeros 2, 3, 4, 5 y 6 después de tocar la apoyatura, y se trina con el dedo 4; al final se levantan todos esos dedos y se toca la terminación con el 1. Hay que moderar el aire durante el trino para que no se escuche un *re* en lugar del *do* sostenido.

Para el trino sobre el *fa* sostenido de la primera octava (véase la figura 18), se trina con el dedo 3 debido a la apoyatura *sol* sostenido. El trino de la octava superior se toca de la misma manera.

Pero en el caso de la figura 19, el *fa* sostenido de la segunda octava debe tocarse con los dedos 1, 2, 3, 5, 6 y 8 debido a que el *mi* siguiente es sostenido y el dedo 3 debe trinar. En la octava inferior se toca igual excepto por la llave. Sin embargo, este trino se usa únicamente en el Adagio, y además de tener que girarse la flauta hacia adentro para el *fa* sostenido, también se debe moderar el aire. En el movimiento Allegro, este trino se toca como se explicó en la figura 18.

Cuando el trino sobre el *mi* de la primera y de la segunda octava comienza con el *fa* sostenido, no se ejecuta con el dedo 5 sino con el 4. Sin embargo, como este trino, al igual que el del *fa* sostenido (véase la figura 18), llega casi a una tercera, hay que tocarlo muy rápidamente y sin levantar mucho los dedos.

Para el *do* sostenido de la segunda octava (véase la figura 20), se debe empezar con la apoyatura, los dedos 4, 5 y 6 permanecen en su lugar, el 2 y el 3 trinan al mismo tiempo, seguidamente se levantan todos los dedos y el 1 toca la terminación.

Para el *si* sostenido de la segunda octava (véase la figura 21), hay que tocar la apoyatura *do* sostenido con los dedos 2, 3, 4 y 7, para el trino se cubren además 4 y 5, y se puede trinar con el 5, o lo que viene a ser igual con el 4 y el 5 al mismo tiempo, la terminación se toca con el 1, pero todos los otros dedos permanecen en su lugar.

The image displays musical notation for eleven figures (11-21) illustrating trill exercises. The notation is arranged in two rows on a treble clef staff. Each figure shows a specific trill pattern with a 'tr' marking above the notes. Figures 11, 12, 15, 16, 17, 18, and 20 show trills on a single note. Figures 13, 14, 19, and 21 show trills on a note with a sharp sign, indicating a trill on a specific pitch (likely F# or C#). The notation includes various note values and rests, demonstrating different trill techniques and fingerings.

§. 13.

Cuando una cadencia sigue después de un trino, ya sea en el medio o al final de la pieza, después del trino con su apoyatura y terminación no se le puede agregar otra apoyatura a la nota final ; sobre todo cuando la nota de la apoyatura se encuentra un grado sobre la nota final; por ejemplo, si se trinara sobre el *re* de la segunda octava para terminar en el *do*, y que antes de esta nota final se tocara la apoyatura *re*, el resultado sería insípido y una expresión musical tal sería sumamente vulgar. Esta falta no la comete nunca aquel que posee un gusto musical refinado.

Capítulo X

Sobre lo que un principiante debe observar en su práctica individual

§. 1.

Ya lo he dicho antes y lo repito todavía una vez más, un principiante que se proponga aprender a fondo a tocar la flauta travesera, no debe contentarse con las instrucciones que he dado aquí. Es necesario complementarlas con lecciones verbales impartidas por un buen maestro. Las reglas que se dan por escrito nos muestran la manera más segura de aprender algo, pero no corrigen las faltas que ocurren a menudo al tocar, sobre todo cuando se comienza a aprender a tocar. El alumno no se percata de ellas por su cuenta, y si el maestro no le llama la atención continuamente, las faltas se vuelven hábito en el discípulo, y de hecho, llega a cometerlas instintivamente. Después cuesta más esfuerzo y atención deshacerse de las malas costumbres que acostumbrarse a las buenas. Pero cuando el alumno encuentra dificultades en su práctica individual; cuando no ha comprendido lo que su maestro le ha enseñado, o bien se le ha olvidado; y además tiene la mala suerte de que los conocimientos de su maestro no son correctos, estas instrucciones podrán sacarlo del error y ayudarlo a seguir el camino correcto. Sin embargo, la aplicación y la práctica son indispensables en todas las disciplinas en las que participan, además de la razón, los sentidos y las extremidades.

§. 2.

Por lo tanto voy a repetir, resumidamente, los principios de todo lo que he tratado a fondo en los capítulos anteriores. Así, el lector los tendrá siempre presentes y al mismo tiempo le resultará muy conveniente tenerlos reunidos en forma abreviada.

§. 3.

Hay que recordar sostener firmemente la flauta con el pulgar de la mano izquierda y presionarla fuertemente contra la boca. Evítese dejar el dedo meñique presionando la llave al tocar el *mi* y el *fa* de la primera y de la segunda octava, y dejar, por negligencia, que alguno de los dedos de la mano derecha cubran agujeros que deben ser cubiertos sólo por los dedos de la mano izquierda.

La elevación de los dedos no debe ser dispareja ni demasiado alta. Para asegurarse de cumplir con esta regla, basta con colocarse frente a un espejo mientras se practique un pasaje en que las dos manos se muevan una tras otra. No obstante, tampoco hay que mantener los dedos demasiado cerca de los agujeros ya que los tonos resultarían demasiado bajos y falsos, y el sonido silbante.

No hay que girar la flauta ora hacia adentro, ora hacia afuera, porque los tonos resultarían o demasiado bajos o demasiado altos.

Hay que evitar bajar la cabeza hacia adelante al tocar porque esto cubriría demasiado el hueco de la embocadura y restringiría el aire.

Los brazos deben estar un poco elevados y alejados del cuerpo.

Hay que evitar todo gesto inútil y temeroso con la cabeza, el cuerpo o los brazos; porque aunque no sea algo esencial, no deja de producir un mal efecto y de darle una impresión desagradable a los oyentes.

Los tonos deben producirse claramente, por medio de una digitación y entonación puras.

Hay que estar muy atento al movimiento de la barbilla y de los labios al tocar notas ascendentes o descendentes.

En la flauta hay que tocar los tonos altos débilmente y de acuerdo a su proporción, los bajos fuertemente, sobre todo en los pasajes que consisten de saltos.

En cuanto a la fuerza con que se produce el sonido, hay que evitar tocar con demasiada fuerza o muy débilmente, para poder contar siempre con la ventaja de poder tocar, cuando fuere necesario, un fortísimo después de un forte o un pianísimo después de un piano. Esto puede lograrse únicamente aumentando o reduciendo la cantidad de aire. Resulta fastidioso cuando se toca todo, por así decirlo, con un mismo color.

El pecho, o los pulmones, deben acostumbrarse a estar siempre en movimiento y a mantener la vivacidad del aire. Así se logra darle gracia a la melodía, sobre todo en el Allegro, mediante la variación en la fuerza del aire.

En cuanto a la respiración, nunca hay que esperarse hasta el último momento para tomarla, ni tampoco respirar en lugares que no sean convenientes. De otro modo se perturbaría la fluidez de la melodía volviéndola incomprensible.

El alumno debe marcar siempre el tiempo con el pie, es decir, marcar las corcheas en las piezas lentas y las negras en las rápidas.

La lengua debe acoplarse siempre con los dedos y no acostumbrarse a ser perezosa y letárgica, ya que de esto depende la vivacidad y la claridad de la expresión. Por esta razón hay que adiestrar mucho la lengua por medio del ataque con golpe de lengua en *ti*.

Al tocar Pasajes, no sólo hay que tener cuidado con las notas, sino también con los dedos requeridos para ejecutarlas, de manera que no se levanten cuando deban estar cubriendo algún agujero. Este error se comete fácilmente cuando no ha se adquirido todavía un dominio sólido de la lectura de las notas y del compás.

No se debe comenzar una pieza a una velocidad superior a la velocidad en que se puede terminar. Por el contrario, hay que esforzarse por expresar claramente las notas y repetir a menudo lo que los dedos, en un principio, no puedan ejecutar.

§. 4.

Durante las lecciones, el maestro también debe ponerle mucha atención a todo lo que acabamos de exponer, y ser muy estricto con su discípulo para que no se descuide ni acostumbre a cometer estos errores. El maestro debe colocarse al lado derecho de su discípulo cuando esté tocando, para poder observar todo más fácilmente.

§. 5.

El principiante debe escoger piezas cortas y fáciles para adiestrar la embocadura, la lengua y los dedos, de manera que no se esfuerce más la memoria que la lengua y los dedos. Estas piezas pueden ser compuestas en tonalidades fáciles tales como Sol mayor, Do mayor, La menor, Fa mayor, Si menor, Re mayor, y Mi menor. Cuando se haya adquirido suficiente destreza con la embocadura, la lengua y los dedos, se podrán emprender otras piezas en tonalidades más difíciles como La Mayor, Mi mayor, Si mayor, Do sostenido menor, Si bemol mayor, Sol menor, Do menor, Re sostenido mayor, Fa menor, Si bemol menor y La bemol menor. Ciertamente estas tonalidades le parecerán un poco difíciles al principiante, pero como todavía todo le parece difícil, le serán aún más difíciles si se espera a adquirir cierta destreza, porque entonces estas tonalidades traerán dificultades completamente nuevas en un momento en que ya ha perdido la costumbre de vencer dificultades y serán, por mucho tiempo, un obstáculo para su avance.

§. 6.

Para acostumbrarse a dar ataques parejos con el golpe de lengua simple en *ti*, las piezas que consisten de notas de un mismo valor en saltos son las más fáciles, ya sean corcheas o semicorcheas, en el compás binario, o como ocurre en las gigas, en el compás de seis por ocho o de doce por ocho.

§. 7.

Pero para practicar el golpe de lengua *tiri*, las notas con puntillo convienen más que las de un mismo valor; como se puede observar en los ejemplos de la Sección II del Capítulo VI. Por lo tanto hay que practicar con piezas escritas en compás binario y ternario como las gigas y las *canaries*.

§. 8.

Después de que el alumno adquiriera un dominio suficiente de los dedos y de la lectura de las notas, deberá practicar asiduamente el doble golpe de lengua *did'll* y perfeccionarlo practicando pasajes más difíciles y extensos, de acuerdo a las reglas arriba indicadas. Para lograrlo, el alumno deberá extraer pasajes fáciles de Solos y Conciertos cuyas melodías se muevan más por grados que por saltos, y tocarlos lentamente al principio y seguidamente siempre un poco más rápido, para acoplar los golpes de lengua con el movimiento de los dedos.

§. 9.

Para evitar que la lengua se adelante a los dedos, lo que sucede muy fácilmente, hay que apoyar un poco la nota del doble golpe de lengua articulada con la sílaba *di* y diferenciarla de las otras (véase el Capítulo VI, Sección III, § 5 y 15). Por lo tanto en el compás binario se le dará énfasis a la primera de cuatro semicorcheas, a la primera de tres en los tresillos, a la primera de ocho en las fusas y a la primera de cuatro en el *Alla breve*. En el compás de tres tiempos se le da énfasis al primer tiempo del compás, ya sean las notas corcheas o semicorcheas. De esta manera no sólo se controla la lengua, sino que también se acostumbra uno a no apresurarse demasiado. Muy a menudo, este defecto es responsable de que las notas principales de la melodía no se acoplen, como es debido, con las notas del bajo, lo que produce un muy mal efecto.

§. 10.

Para que los dedos y la lengua lleguen a ser igualmente ágiles, el alumno debe tocar, por un período bastante largo, únicamente piezas que consistan de pasajes difíciles de escalas y saltos, en las tonalidades mayores y menores. También hay que practicar trinos diariamente en todos los tonos para que los dedos se familiaricen con ellos. Si el alumno ignora estos dos puntos, no podrá nunca tocar un Adagio clara y adecuadamente, ya que los pequeños adornos requieren mucha más agilidad que los Pasajes mismos.

§. 11.

No quisiera aconsejarle a un principiante que intente tocar antes de tiempo, piezas galantes, y mucho menos Adagios. Muy pocos amantes de la Música entienden ésto, pero la mayoría comienzan donde deberían terminar, es decir, tocando Conciertos y Solos en los

cuales ornamentan demasiado el Adagio con adornos que ni siquiera son todavía capaces de ejecutar. Consideran que el mejor maestro es aquel que ornamenta copiosamente. Pero en vez de avanzar, retroceden y después de haberse atormentado por muchos años, se ven obligados, por lo general, a comenzar de nuevo, es decir, a aprender los fundamentos. Si hubieran tenido la paciencia necesaria, habrían avanzado más en dos años de lo que han logrado en diez.

§. 12.

Un aprendiz no debe tocar en público hasta que tenga el dominio necesario del compás y de la lectura de las notas. De otro modo se acostumbrará a tocar con muchos defectos causados por la incertidumbre que acompaña al temor. Más adelante le será muy difícil deshacerse de ellos.

§. 13.

Después de que un aprendiz le haya dedicado un tiempo considerable al adiestramiento de la lengua, de los dedos y de la lectura del compás, de la manera que acabamos de enseñarle, entonces podrá tomar piezas que contengan más melodías que las piezas que hemos discutido. En ellas podrá emplear apoyaturas y trinos, para aprender a tocar piezas de una manera cantable y sustentante, es decir, con un canto sostenido. Para este propósito, las piezas francesas, o las compuestas en ese estilo, son más ventajosas que las italianas ya que, en su mayoría, las piezas compuestas en el estilo francés son piezas características, y tienen tantas apoyaturas y trinos que casi no se puede agregarle nada a lo escrito por el compositor. Por otra parte, en la música compuesta en el estilo italiano, se deja mucho a la voluntad y a la capacidad del ejecutante. En este respecto, la ejecución de la música francesa, como aparece ya adornada en su simple melodía, a excepción de los

Pasajes, es más servil y más difícil que la ejecución de la música italiana como se escribe hoy en día. Sin embargo, para la ejecución de la música francesa no es necesario adquirir conocimientos de bajo continuo ni comprender el arte de la composición; para ejecutar la música italiana, por el contrario, dichos conocimientos son esenciales. Ciertos pasajes son compuestos de una manera simple y seca para darle al ejecutante la libertad de introducir variaciones más de una vez, de acuerdo a su capacidad y juicio, de manera que sorprenda siempre a los oyentes con sus nuevas invenciones. Por estas razones debe aconsejarse al alumno que no intente tocar antes de tiempo y antes de haber adquirido ciertos conocimientos de armonía, Solos en el estilo italiano, porque el ignorar ésto constituye un gran obstáculo para su propio avance.

§. 14.

Entonces, el alumno debe dedicarse a practicar Duos y Trios bien elaborados, conteniendo fugas y compuestos por buenos maestros, de la manera que acabamos de exponer en el apartado § anterior y debe continuar con ellos por un tiempo considerable. Ya que se beneficiará en cuanto a la lectura de las notas, del compás y de los silencios. En cuanto a los Trios, recomiendo preferentemente los Trios que Telemann compusiera en el estilo francés hace más de treinta años; aunque como no fueron registrados, sea muy difícil obtenerlos. En cuanto a la música elaborada y sobre todo las fugas, pareciera que no agrada tanto como en el pasado. La mayoría de los músicos y amantes de la Música de hoy la consideran una pedantería. Esto se debe aparentemente a que no reconocen su mérito ni su utilidad. Pero aquel que quiera aprender correctamente no debe dejarse influenciar por este perjuicio; más bien debe persuadirse de que los esfuerzos que haga en este respecto le aportarán grandes beneficios. Ningún músico razonable negará que la música elaborada es uno de los medios principales por los cuales llegamos a adquirir el conocimiento de la armonía y el arte de expresar bien una melodía simple y natural, y de embellecerla

apropiadamente. Con estas piezas se aprende también a leer muy bien a primera vista, o como se le llama, a tocar a libro abierto. Esto no se logra tan rápidamente cuando se toca únicamente piezas melódicas, compuestas para una sola parte que se pueden memorizar fácilmente; y como se tiende a aprender todo de memoria, se toma mucho tiempo antes de poder leer piezas tan difíciles. Los flautistas en particular tienen menos oportunidades de tocar a libro abierto que los otros instrumentistas ya que la flauta se utiliza más a menudo para tocar solos y partes concertantes que para tocar partes de *ripieno*. Por esta razón el alumno debe buscar oportunidades de tocar con las partes de *ripieno* en conciertos.

§. 15.

El principiante se beneficiará al tocar duos, trios, etcétera, si alterna tocando las partes, unas veces la primera y otras la segunda. Tocando la segunda parte no sólo aprenderá a seguir bien la expresión de su maestro gracias a las imitaciones, sino que también evitará acostumbrarse a aprender todo de memoria, lo que no es bueno para la lectura de las notas. Es necesario que escuche constantemente a los que tocan con él, y sobre todo a la parte del bajo. Así aprenderá más fácilmente la armonía, el compás y a tocar afinadamente. Si al contrario, el alumno ignora ésta práctica, su manera de tocar será siempre defectuosa.

§. 16.

Le será muy útil al alumno acostumbrarse a reconocer los diversos tipos de transposición que se encuentran en los Pasajes en compases que se asemejan. Por este medio podrá saber de antemano la continuación de varios compases, sin que sea necesario tener que leer cada nota, lo que no siempre es posible cuando el movimiento es muy rápido.

§. 17.

Por lo tanto, después de que el alumno haya dedicado un tiempo bastante largo a practicar Pasajes y piezas elaboradas, de que haya adquirido agilidad en la lengua y los dedos, y que se haya familiarizado con todo lo que hemos expuesto hasta ahora, entonces podrá tomar varios Solos y Conciertos compuestos en el estilo italiano. Sin embargo, primero deberá escoger aquellos en los que el Adagio no sea muy lento y los que contengan Pasajes cortos y fáciles en el Allegro. Se esforzará por ornamentar la melodía simple del Adagio con apoyaturas, trinos y pequeños adornos como lo hemos enseñado en los dos capítulos anteriores. Continuará de la misma manera hasta que le resulte fácil tocar y pueda tocar correcta y agradablemente una melodía simple sin recargarla con variaciones arbitrarias. Pero si este tipo de ornamentación no le parece suficiente para ciertos Adagios, cuya composición es llana y seca, el alumno deberá referirse a los Capítulos XIII y XIV que tratan sobre las variaciones arbitrarias y sobre la manera en que se debe ejecutar el Adagio. Ahí podrá encontrar con qué instruirse más ampliamente.

§. 18.

Si al mismo tiempo que se está aprendiendo a tocar la flauta, uno se aplica a aprender la composición, o por lo menos el bajo continuo, alcanzará un perfeccionamiento superior en su instrumento. Si el alumno tiene la oportunidad de aprender a cantar antes de aprender a tocar la flauta, o por lo menos al mismo tiempo, le aconsejo particularmente que la aproveche. Por este medio logrará aún más fácilmente una buena expresión musical al tocar la flauta. Sobre todo obtendrá grandes ventajas del conocimiento del arte del canto para ornamentar razonablemente un buen Adagio. De esta manera en vez de no ser más que un simple flautista, estará preparando el camino para llegar a ser un verdadero músico.

§. 19.

Una vez que el alumno haya adquirido también una idea general de las diferencias entre los estilos musicales, es necesario que conozca las piezas características de las diversas naciones y provincias, y que aprenda a tocar cada una de acuerdo a su género. Con el tiempo esto le será más útil de lo que le parecerá al principio. Hay más diversidad de piezas características en la música francesa y la alemana que en la italiana y en la de otras naciones. La música italiana es menos restringida que cualquier otra, pero la francesa es casi en exceso. Tal vez de ahí venga la noción de que en la música francesa lo nuevo siempre tiende a parecerse a lo viejo. No obstante, no se debe desdeñar el método de tocar de los franceses, al contrario, es recomendable que el aprendiz mezcle la limpieza y claridad del estilo francés con la oscuridad del italiano. La diferencia reside principalmente en el uso del arco y de los adornos. Los instrumentistas italianos usan estos últimos en demasía, y en general, los franceses demasiado poco. El gusto del alumno será más amplio ya que el buen gusto general no se encuentra en una sola nación, aunque algunas de ellas se jacten de tenerlo. Hay que buscarlo y forjarlo de varias naciones formando una afortunada mezcla de ideas excelentes y de buenos métodos de tocar. Cada nación tiene ideas musicales que agradan así como otras que desagradan. Aquel que sepa escoger siempre lo mejor, no se dejará influenciar por lo común, lo vulgar y lo vicioso. Este tema será tratado más a fondo en el Capítulo XVIII.

§. 20.

Por lo que acabo de exponer, debe entenderse que un alumno tratará, tanto como le sea posible, de escuchar música buena y de aceptación general. Esto le facilitará en gran medida el camino que lo conducirá a obtener un buen gusto en la música. Debe tratar de beneficiarse no sólo del contacto con buenos instrumentistas sino también con buenos

cantantes. Con esto en mente, primero que nada deberá esforzarse por distinguir bien los tonos y cuando, por ejemplo, escuche a alguien tocar la flauta, tomará nota del tono fundamental de la pieza para poder juzgar más fácilmente los demás tonos. Para saber si ha adivinado correctamente, podrá, de vez en cuando, observar los dedos del ejecutante. Su facilidad para adivinar las tonalidades se desarrollará aún más si, de vez en cuando, sin observar los dedos, le pide a su maestro que toque pasajes pequeños y cortos con el propósito de imitarlos. Continuará este ejercicio hasta que pueda imitar todo lo que escuche. De esta manera imitará lo bueno que escuche de cada persona y se beneficiará de ello. Esto le será todavía más fácil si tiene algunos conocimientos del violín y del clavicémbalo ya que estos instrumentos son utilizados en casi todos los tipos de música.

§. 21.

El alumno debe coleccionar todas las piezas de música buenas que pueda conseguir y practicarlas diariamente. De esta manera formará su gusto poco a poco y aprenderá a distinguir lo bueno de lo malo. En el Capítulo XVIII de esta obra se harán las aclaraciones necesarias en cuanto a las características requeridas para que se considere que cierta pieza es verdaderamente buena. Además, el alumno hará bien si sólo escoge piezas para practicar que le convengan al instrumento y que hayan sido compuestas por maestros cuyo mérito es ampliamente reconocido. No debe preocuparse qué tan nuevas o rápidas sean estas piezas; basta con que sean buenas. Porque no todo lo que es nuevo es necesariamente siempre bello. El alumno debe tener cuidado de las piezas de los compositores que sólo tienen talento y que no han aprendido el arte de la música por medio de instrucciones verbales ni escritas. En tales piezas no hay cohesión en el canto y la armonía es defectuosa. La mayoría de estos compositores crean una mezcla de ideas prestadas, descosidas y vueltas a coser. Muchos de estos compositores autodidactas componen sólo la parte superior y le piden a algún otro músico que escriba las otras partes. De

esto se deduce fácilmente que no se le ha puesto atención ni a la conexión regular de las ideas, ni a la correcta progresión de la armonía y consecuentemente las otras partes son introducidas penosamente en muchos lugares. Es en este respecto que las piezas de los compositores con poca experiencia no son de fiar. Sin embargo se puede confiar en las obras de alguien que puede componer claramente piezas a cuatro voces y que ha aprendido metódicamente el arte de la composición de un maestro capaz de enseñar este conocimiento.

§. 22.

Un aprendiz debe esforzarse por tocar clara y ampliamente todo lo que se proponga tocar, ya sean pasajes rápidos en movimiento Allegro, adornos en el Adagio o, en fin, cualquier otro tipo de notas. Hay que tener mucho cuidado de evitar pasar apresuradamente sobre las notas, de levantar o bajar dos o tres dedos a la vez cuando se necesita sólo uno y de no dejar algunas notas por fuera. Más bien, hay que tocar todas las notas de la pieza de acuerdo a su verdadero valor y justa medida. En fin, uno debe aplicarse para llegar a tocar con una buena expresión musical; de esto trataremos en el capítulo siguiente. La buena expresión musical, además de ser uno de los aspectos más necesarios en la música, es también uno de los más difíciles de aprender. En su ausencia, por más admirable y artificioso que parezca, el método de tocar será siempre defectuoso y el ejecutante no obtendrá nunca el aprecio de los conocedores. Por esta razón el aprendiz debe observar continuamente que la nota que escuche sea exactamente la que ven sus ojos y como lo requiere su valor y su expresión. Este canto del alma, o sentimiento interior, le da una gran ventaja y debe tratar de excitarlo en sí mismo. Porque si él mismo no se conmueve con lo que toca, no sólo no puede esperar sacar provecho de sus esfuerzos y penalidades, sino que tampoco podrá conmover a nadie, que es el verdadero objetivo de la música. Ciertamente no se puede esperar que un aprendiz logre esto a la perfección ya que todavía debe concentrarse mucho en los dedos, la lengua y la embocadura, para lo que se requieren

más de dos años de práctica. De todos modos, el alumno siempre debe tener esta finalidad en mente para que no mengüe su aplicación. Al tocar, siempre debe imaginarse que tiene enfrente un público que puede beneficiar su fortuna.

§. 23.

No es posible determinar el tiempo exacto que un aprendiz debe dedicarle a la práctica diaria. Algunas cosas son más fáciles de dominar que otras. Cada uno debe determinarlo de acuerdo a su capacidad e ingenio. Sin embargo, es necesario observar que es posible caer en dos tipos de excesos opuestos. Si uno quisiera tocar todo el día para alcanzar más rápidamente la perfección, esto no sólo sería nocivo para la salud sino que también debilitaría demasiado pronto los nervios y los sentidos. Si al contrario, se contentara con una sólo hora diaria de práctica, el avance llegaría demasiado tarde. Por mi parte no creo que sea mucho, ni demasiado poco, si se le pide al alumno que practique dos horas en la mañana y dos horas en la tarde y que descanse de vez en cuando durante estas prácticas. Pero cuando finalmente llegue a poder ejecutar afinada y claramente cualquier pasaje con que se pudiera encontrar, una hora diaria será suficiente para mantener en forma la embocadura, la lengua y los dedos. Porque al tocar demasiado, sobre todo si uno ha alcanzado ya cierta edad, la flaqueza del cuerpo embota los sentidos y se pierde el placer y el deseo de ejecutar alguna pieza con verdadera pasión. El practicar trinos demasiado tiempo entesa los nervios de los dedos de la misma manera que se desgasta la hoja de un cuchillo cuando se afila constantemente sin usarse. Aquel que tome sabiamente el camino de la moderación, disfrutará de la ventaja de poder tocar la flauta varios años más de lo que hubiera podido abusando.

Capítulo XI

Sobre la buena expresión musical en general al cantar o tocar un instrumento

§. 1.

La expresión musical puede ser comparada a la declamación de un orador. El orador y el músico tienen ambos el mismo objetivo en cuanto a la composición y el rendimiento mismo de sus producciones. Su intención es la de cautivar los corazones, excitar o apaciguar los movimientos del alma y transportar al oyente de una pasión a otra. Los que practican una de estas disciplinas teniendo conocimientos de la otra, cuentan con una gran ventaja.

§. 2.

Es bien sabido cuáles son los efectos que produce, en el espíritu del oyente, un discurso bien pronunciado. Por otra parte tampoco se ignora cuánto puede estropearse un discurso, por más bien escrito que sea, si se declama mal. También se sabe que si varias personas declaman el mismo discurso, siempre se preferirá a una más que a las otras. Sucede igual con la expresión musical; de manera que si varias personas cantan o tocan una misma pieza, el efecto producido es siempre diferente.

§. 3.

La voz de un orador debe ser fuerte, clara y pura, y su pronunciación nítida y perfecta. No debe confundir unas letras con otras ni omitir ninguna. El orador debe

esmerarse en evitar una declamación uniforme produciendo una agradable diversidad de los tonos de la voz y de las palabras. Las sílabas y las palabras deben ser emitidas, ora con fuerza, ora con dulzura, ora rápidamente, ora lentamente. También debe levantar la voz al pronunciar ciertas palabras que exigen fuerza y saber moderarla en las otras palabras, expresar cada pasión con el tono de voz apropiado y adaptarse en general a las dimensiones del lugar donde habla. En fin, debe respetar todas las reglas que contribuyen al triunfo de la elocuencia. Por lo tanto el orador debe observar cuidadosamente los preceptos establecidos por su arte para que exista una diferencia evidente entre una oración fúnebre, un Panegírico, un discurso jocoso, uno serio, etc. Finalmente hay que agregarle a todas esas cualidades la de poseer una apariencia física agradable.

§. 4.

Después de extenderme un poco sobre la necesidad de que el orador tenga una buena expresión y sobre las faltas que se cometen en este respecto, me esforzaré por mostrar que todo esto que acabo de exponer, debe encontrarse también en la buena expresión musical.

§. 5.

El buen efecto que logre la música depende tanto de los ejecutantes como de los compositores. La mejor de las composiciones puede ser arruinada por una expresión mediocre y una mala composición puede mejorarse por medio de una buena expresión musical. A veces se escucha cantar o tocar alguna pieza cuya composición no es desdeñable, en la que los adornos del Adagio no van contra las reglas de la armonía y en la que los pasajes del Allegro se ejecutan a la velocidad apropiada; y a pesar de todo esto, no hay mucha gente a quién le agrade. Pero si otro ejecutante la toca, tomando el mismo

instrumento, usando los mismos adornos y a la misma velocidad, es posible que su ejecución logre un mayor reconocimiento del público que la del primer ejecutante. Por lo tanto sólo las distintas maneras de expresión musical pueden ser responsables de esta diferencia.

§. 6.

Mucha gente se imagina que el expresar una melodía doctamente consiste en saber recargar el Adagio con muchos adornos y ocultar la melodía de tal manera que a menudo sucede que sólo una de cada diez notas armoniza con el bajo y que la melodía principal de la pieza casi no se escucha del todo. Pero no pueden estar más equivocados y con ésto demuestran que no poseen buen gusto. No consideran las reglas de la composición que dicen que cada disonancia, además de tener que ser bien preparada debe resolverse adecuadamente, ni que en ésto consiste toda su gracia. De otra manera resulta muy desagradable escucharlas. Finalmente, ignoran que hay más arte en poder decir mucho con pocas palabras que en decir poco con muchas. Por lo tanto, si los Adagios de este tipo no agradan, hay que atribuirlo a la expresión.

§. 7.

La razón nos enseña que cuando queremos pedir verbalmente algo de alguien, tenemos que utilizar expresiones que esa persona comprenda fácilmente. Sin embargo la Música no es más que un lenguaje artificial por medio del cual le comunicamos ideas *musicales* al oyente. Por lo tanto, si uno quisiera expresarlas de una manera oscura y extraña, que sería incompresible y que no provocaría ningún sentimiento, de qué servirían todos los esfuerzos realizados por tanto tiempo para que se le considere una persona ilustrada. Uno cometería un gran error si pretendiera que todos los que lo escucharan

fueran gente conocedora e instruída en la Música, pues no habrían muchos; a no ser que se les buscara entre los músicos de profesión. Pero aún así, entre ellos habrían algunos cuya educación no es más que mediocre y, de todas maneras, no se podrían esperar grandes beneficios de ésto. Ya que a lo más, los amantes de la Música se darían una idea de la capacidad del ejecutante por medio de los aplausos de los músicos de profesión. Sin embargo, esto no ocurriría muy frecuentemente. Las pasiones, y sobre todo los celos, dominan de tal manera a la mayoría de los músicos, que sólo rara vez están dispuestos a reconocer los méritos de aquellos que practican su mismo oficio y mucho menos, divulgarlos a los demás. Por otra parte, si los amantes de la Música supieran todo lo que un músico debe saber, no habría tal ventaja, ya que no serían necesarios los músicos de profesión. Por lo tanto, es muy importante que el músico se esmere en expresar cada pieza claramente, de manera que le sea comprensible a los estudiosos de la música y a los que no saben nada, y que consecuentemente les pueda agradar a ambos.

§. 8.

Una buena expresión musical es indispensable no sólo para aquellos que tocan la parte principal o concertante, sino también para aquellos que sólo desean ser *ripienistas* y que se contentan con acompañar a los demás. Cada cual en su género debe observar, además de las reglas generales, otras reglas particulares. Hay mucha gente que piensa que si son capaces de tocar, sin cometer grandes errores, algún Solo que hayan estudiado y de ejecutar a libro abierto cualquier parte de ripieno que se les presente, no se debe esperar más de ellos. Pero yo sostengo que es más fácil tocar libremente un Solo que ejecutar precisamente una parte de ripieno, en la cual se tiene menos libertad y hay que acoplarse con muchos otros músicos para expresar la pieza de acuerdo a la intención del compositor. Entonces, aquel que no posea los principios justos de una buena expresión musical, será siempre incompetente en este respecto. Para adquirirlos es muy necesario que todo buen

maestro de música y sobre todo del violín, evite requerir que sus alumnos toquen Solos antes de llegar a ser buenos ripienistas, ya que el ejecutar correctamente las partes simples de ripieno, los prepara para poder tocar los Solos. Muchos Solos serían ejecutados con más claridad y agradarían más, si los instrumentistas hubieran seguido el ejemplo de los pintores quienes enseñan que hay que aprender a hacer un dibujo preciso antes de pensar en agregar los ornamentos. Pero la mayoría de los estudiantes no se molestan en esperar; les parece que toma demasiado tiempo y con el fin de que se les considere ya entre los *virtuosos*, a menudo comienzan al revés, es decir, tocando Solos. Se atormentan buscando ornamentos artificiosos y enfrentando dificultades para las cuales todavía no están capacitados, lo que hace que haya más confusión que claridad en su expresión. A menudo los maestros son responsables de esta situación porque se jactan de que sus alumnos pueden tocar Solos en poco tiempo de estudio. Sin embargo, esto afecta a menudo su reputación cuando sus alumnos son empleados para tocar partes de ripieno. En el Capítulo XVIII de esta obra, se expondrá más detalladamente lo que los ripienistas deben observar en particular.

§. 9.

Casi todo músico tiene una manera de expresarse que es diferente a la de los demás. Las numerosas instrucciones que han recibido no son siempre las responsables de esta variedad. Las diferencias en el ingenio y el carácter de los músicos también contribuyen. Considérese el caso de varios alumnos que hayan estudiado música con un mismo maestro, durante el mismo tiempo, de acuerdo a los mismos principios, y que hayan estudiado los primeros tres o cuatro años con el mismo método. A pesar de todo esto, se notará que pasado cierto tiempo, y después de haber dejado de escuchar a su maestro, cada uno habrá desarrollado una expresión particular, conforme a su naturaleza; a menos que se hayan

limitado a ser simples copias de su maestro. Siempre habrá alguno que tenga una mejor expresión musical que las de los demás.

§. 10.

Ahora consideraremos las principales características de una buena expresión musical en general. Primero que nada, una buena expresión musical debe ser justa y clara. No sólo hay que producir claramente cada nota, sino también hay que tocar cada una de acuerdo a su justa afinación; de manera que todas le sean comprensibles al oyente. No hay que omitir ninguna nota y cada sonido debe ser producido lo más bello posible. Sobre todo hay que tener cuidado de tocar las digitaciones correctas. Ya hemos explicado arriba cuán importantes son la embocadura y los ataques con golpe de lengua en este respecto. Uno debe evitar ligar las notas que deben ir articuladas y articular las que deben ir ligadas. No es necesario que las notas parezcan estar todas unidas. Siempre hay que emplear los ataques con golpe de lengua de los instrumentos de viento y las arcadas de los de cuerda, de acuerdo a la intención del compositor y de la manera que él lo haya indicado por medio de los trazos sobre las notas y las ligaduras; ya que ésto es lo que le da toda su vitalidad a las notas. Así se distinguen estos instrumentos de la gaita la cual se toca sin ataques con golpe de lengua. Por más control y vivacidad que haya en el movimiento de los dedos, éstos no podrán efectuar nunca la declamación musical por sí mismos. Es necesario que la lengua o el arco también contribuyan. Este último es el más efectivo para lograr una buena expresión musical en una pieza. Hay que mantener juntas las ideas que forman una unidad, pero por otra parte, también hay que separar aquellas en las que un sentido musical ha terminado y otro comienza sin un silencio entre ellas. Esta separación debe efectuarse sobre todo cuando la nota final de la idea precedente es la misma que la primera nota de la idea siguiente.

§. 11.

Una buena expresión musical debe ser amplia y completa. Cada nota debe ser ejecutada de acuerdo a su valor justo y en el tiempo correcto. Si esto fuera siempre observado, las notas se escucharían como las ha pensado el compositor, ya que él escribe respetando las reglas. Hay muchos ejecutantes que son a menudo descuidados en este respecto. A veces por ignorancia o por poseer un gusto depravado, le dan a la nota siguiente una parte del tiempo que pertenece a la nota precedente. Las notas sostenidas y placenteras deben ir ligadas juntas, pero las notas alegres y en saltos deben ir separadas. Los trinos y los pequeños adornos deben terminar con vivacidad y buena afinación.

§. 12.

Debo hacer aquí una observación muy necesaria en relación a la duración que se le debe otorgar a cada nota. Al tocar, hay que saber lograr una diferenciación entre las notas principales o que caen en el tiempo fuerte, que los italianos llaman *notas buenas*, y las notas pasajeras que algunos extranjeros llaman *notas malas*. Las notas principales deben destacarse más que las pasajeras siempre que sea posible. De acuerdo a esta regla, en un movimiento moderado, e incluso en el Adagio, las notas más rápidas son ejecutadas con cierta desigualdad, aunque visualmente parezcan tener el mismo valor. De esta manera, en cada figura, las notas que van en el tiempo fuerte, es decir, la primera, tercera, quinta y séptima, deben alargarse un poco más que las pasajeras, es decir, la segunda, la cuarta, la sexta y la octava, aunque no sea necesario sostenerlas tanto como si tuvieran un puntillo. Por notas rápidas me refiero a las notas negras en el compás triple de blancas, las corcheas en el compás triple de negras, las semicorcheas en el de corcheas, las corcheas en el Alla breve, las semicorcheas o las fusas en el compás de cuatro por ocho o en el de cuatro tiempos. Sin embargo esto ya no sucede si estas notas aparecen mezcladas con figuras de

notas todavía más rápidas, o el doble de rápidas, del mismo compás. En este caso, las últimas se han de tocar de la manera que acabamos de exponer. Por ejemplo, si uno quisiera tocar las semicorcheas de la primera figura de la Tabla IX, que se encuentran bajo las letras (k), (m) y (n), lentamente y todas con la misma duración, la expresión no sería tan agradable como si la primera y la tercera nota del grupo de cuatro se tocaran un poco más largas y con más fuerza del tono que la segunda y la cuarta. Se deben exceptuar de esta regla primeramente los pasajes rápidos en un movimiento muy rápido, en el que el tiempo no permite tocar desigualmente y en el que sólo es posible apoyar o atacar con más fuerza la primera de cada cuatro notas. Además, se exceptúan también todos los pasajes que los cantantes deben ejecutar rápidamente, a menos que deban ir ligados. Ya que, como para cada nota de este tipo de pasaje la voz debe ser producida claramente y marcada por un leve impulso de aire proveniente del pecho, la desigualdad no tiene lugar aquí. Finalmente hay que exceptuar notas que tienen trazos o puntos sobre ellas. También hay que hacer la misma excepción cuando varias notas del mismo tono se siguen o cuando hay una ligadura sobre más de dos notas, es decir, cuatro, seis u ocho notas, y en fin se exceptúan también las corcheas en las gigas. Todas estas notas deben ser tocadas igualmente sin que una dure más que otra.

Tabla IX



§. 13.

La expresión musical debe ser también fácil y fluída. Por más difíciles que sean las notas que haya que tocar, el ejecutante debe lograr que la dificultad no sea aparente. Hay que tener mucho cuidado de evitar todo lo que pueda percibirse como rudo o molesto al

tocar o al cantar. Hay que estar atento de no hacer ninguna mueca y de buscar, en la medida de lo posible, una tranquilidad constante.

§. 14.

Una buena expresión musical debe tener variedad y mantener constantemente el claroscuro. Porque en realidad, nadie será conmovido si se ejecutan todos los tonos con la misma fuerza o debilidad, o si se toca, por así decirlo, siempre con un mismo color y sin saber intensificar o moderar el sonido en el momento adecuado. Por lo tanto se deben observar cambios constantes entre los matices de *forte* y *piano*. Al final del Capítulo XIV mostraré por medio de ejemplos, de qué manera hay que proceder nota por nota, ya que es algo de suma importancia.

§. 15.

Una buena ejecución musical debe ser expresiva y apropiada para cada pasión que se presente. En el Allegro, así como en todas las piezas de ese tipo, debe reinar la vivacidad; pero en el Adagio, y en todas las piezas similares, es necesario expresar la ternura y que todas las voces sean tratadas o sostenidas de una manera agradable. El ejecutante debe tratar de excitar en sí mismo la pasión principal de la pieza, así como las otras pasiones presentes. Y como en la mayoría de las piezas las pasiones cambian continuamente, el ejecutante debe saber cual pasión está presente en cada idea musical y adaptar enseguida su interpretación. De esta manera se satisfacerán los deseos del compositor y las ideas que tuvo al componer la pieza. Además, existen varios grados de vivacidad y de tristeza; por ejemplo, el sentimiento de furia requiere una expresión con mucho más fuego que la que se usa en una pieza jocosa; aunque en ambas la expresión debe tener vivacidad. También hay que tener esto presente al agregar los adornos con los

cuales se trata de ornamentar y de resaltar un canto o una melodía simple. Ya sean estos ornamentos arbitrarios o esenciales, su carácter no debe ser nunca contrario a la pasión que domina la melodía principal. Por lo tanto no hay que confundir nunca lo sostenido y lo prolongado con lo que debe ser jocoso, juguetón, alegre o vivo, ni lo atrevido con lo placentero, etc. Las apoyaturas proveen unidad entre a las partes del canto y enriquecen la armonía. Los trinos y los otros adornos pequeños, los medio trinos, los mordentes, grupetos y *battements*, le dan vivacidad a la expresión. Una vez, los cambios entre *piano* y *forte* resaltan ciertas notas, y otras incitan a la ternura. Para que cierto pasaje de un Adagio resulte placentero, los ataques con golpe de lengua o las arcadas no deben ser demasiado severos y, en el Allegro, las ideas alegres y prominentes no deben ser tocadas arrastradas, ligadas ni con ataques demasiado delicados.

§. 16.

Voy a exponer varias características que al considerarse en conjunto, ayudarán a reconocer, por lo menos la mayor parte del tiempo, cuál pasión domina en una pieza y consecuentemente cómo ha de interpretarse, es decir, si debe ser placentera, triste, tierna, alegre, atrevida, seria, etc. Las pasiones pueden reconocerse 1) por la tonalidad, es decir, si la tonalidad de la pieza es mayor o menor. Las tonalidades mayores sirven comúnmente para expresar lo alegre, lo atrevido, lo serio y lo sublime. Las tonalidades menores se emplean para expresar lo placentero, lo triste y lo tierno (véase el Capítulo XIV, § 6). Sin embargo esta regla tiene sus excepciones; por esta razón hay que tomar en cuenta las siguientes características.

2) Las pasiones pueden reconocerse por medio de los intervalos empleados al componer la pieza. Hay que observar si son grandes o pequeños y si las notas deben ir ligadas o articuladas. Lo placentero, lo triste y lo tierno se expresan con pequeños intervalos ligados. Para expresar lo alegre y lo atrevido, se emplean notas cortas y que

forman grandes saltos, así como figuras que llevan siempre un punto después de la segunda nota. Las notas con puntillo y sostenidas expresan lo serio y lo patético; y la mezcla de notas largas, como las blancas y las redondas, con notas rápidas, expresan lo grandioso y lo sublime.

3) Las pasiones se reconocen por medio del uso de las disonancias. El efecto que ellas producen, lejos de ser siempre el mismo, varía mucho dependiendo de la diversidad de las disonancias. Esto lo he explicado a fondo en la Sección VI del Capítulo XVII, y lo he aclarado por medio de ejemplos. Como este conocimiento es completamente indispensable, no sólo para los acompañantes, sino también para todos los músicos, lo he tratado más ampliamente en los apartados § 13 a § 17 de la sección mencionada.

Finalmente, la cuarta indicación de la pasión dominante en una pieza son las palabras que se encuentran al principio de cada pieza, tales como: Allegro, Allegro non tanto, Allegro assai, Di molto, Moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto, etc. Cada una de estas palabras requiere que se emplee una expresión particular, a menos que se haya indicado sin razón. Además, como ya lo hemos dicho, como cada una de las piezas de los caracteres arriba mencionados puede reunir una mezcla de ideas musicales patéticas, placenteras, alegres, sublimes y jocosas, resulta necesario adoptar, por así decirlo, una pasión diferente en cada compás, y tocar unas veces triste, otras alegre, otras seriamente, etc. Estos cambios son absolutamente necesarios en la Música. Aquel que pueda adquirir esta habilidad, obtendrá siempre el reconocimiento del público y sus interpretaciones serán siempre conmovedoras. Pero no se debe creer que estas sutiles distinciones se pueden dominar en poco tiempo. Uno no debe esperar encontrarlas entre los jóvenes, ya que comúnmente tienen demasiada vitalidad e impaciencia. Este dominio se adquiere sólo a medida que se forman y desarrollan la sensibilidad y el juicio.

§. 17.

Además, es necesario que en este respecto cada uno tome en cuenta su personalidad y que sepa adaptarse adecuadamente. En el Adagio, una persona vivaz y fogosa que está predispuesta principalmente para lo grandioso, lo serio y la velocidad excesiva, debe moderar, en la medida de lo posible, su fogocidad. Al contrario, una persona que es triste y afligida no haría mal, si tratara de adquirir un poco de la fogocidad excesiva de la primera para que pueda tocar un Allegro con vivacidad. Cuando una persona alegre y optimista sabe adoptar una mezcla razonable de las personalidades de los dos primeros, y que no permite que su amor propio o su ocio la distraiga del trabajo necesario, podrá lograr grandes avances en cuanto a la interpretación y a la Música en general. Pero cuando una persona tiene por naturaleza un afortunado temperamento que reúne las cualidades de estas tres personas, contará con todas las ventajas que uno pudiera desear para avanzar en la Música; ya que lo que nos pertenece naturalmente es siempre mejor y más duradero que lo que adquirimos prestado.

§. 18.

Como he indicado arriba, hay que tratar de enriquecer y de resaltar la melodía por medio de la adición de adornos. Pero hay que evitar recargar o abrumar con esto la melodía. En la expresión musical, el exceso de ornamentación, así como de simplicidad, puede eventualmente causar disgusto. Por esta razón hay que evitar el uso copioso de adornos arbitrarios e incluso administrar los adornos esenciales. El uso de adornos en pasajes muy rápidos y en pasajes que no permiten que se les agreguen muchos, debe ser reservado y restringido para que la ornamentación no resulte incomprensible y desagradable. Hay cantantes que, como les resulta fácil ejecutar trinos, cometen el error de abusar de ellos aunque no los ejecuten siempre bien.

§. 19.

Todo instrumentista debe esmerarse por interpretar el *Cantabile* como lo haría un buen cantante. Y, por su parte, un buen cantante debe tratar de adquirir, en la medida de lo posible, la fogosidad de los buenos instrumentistas en cuanto a la vivacidad de la expresión.

§. 20.

Éstas son las reglas generales de la buena expresión musical para cantantes e instrumentistas. A continuación las aplicaremos a los principales tipos de piezas. De esto consistirán los tres capítulos siguientes que tratan sobre el Allegro, las variaciones arbitrarias y el Adagio. También aquí el Capítulo XVII, que trata sobre los deberes de los acompañantes, tendrá gran relevancia. Todo será ilustrado por medio de ejemplos y aclarado lo mejor posible.

§. 21.

La mala expresión musical ocurre cuando se hace lo contrario de lo requerido para lograr la buena. Voy a exponer resumidamente sus principales características para tenerlas todas en mente y así estar más atento a evitarlas. La expresión musical es mala, entonces, cuando la afinación no es precisa y los sonidos son forzados; cuando debido a una mala articulación los tonos son producidos sin claridad, de modo oscuro, incomprensible, débil, severo y seco; cuando el tiempo se retrasa perezosamente y las notas se ligan o articulan sin claridad; cuando no se observa la medida del compás y no se les da la duración correcta a las notas; cuando los adornos son demasiado prolongados y no se acoplan con la armonía;

cuando se precipitan o terminan mal los adornos; cuando no se preparan ni resuelven bien las disonancias; cuando no se tocan amplia ni claramente los Pasajes, o se ejecutan con dificultad o precipitadamente, tocándolos inseguramente, acompañados por todo tipo de gesticulaciones. Una mala expresión musical ocurre cuando uno canta o toca todo fríamente, sin la mezcla de *fortes* y de *pianos*; cuando uno contradice las pasiones que debe expresar, y en general, cuando uno ejecuta todo sin sentimiento, sin afecto y sin conmoverse sí mismo. Entonces la expresión musical es mala, y todos los que escuchan cantar o ejecutar piezas tan mal interpretadas, lejos de encontrar placer alguno, esperan impacientemente su fin.

Capítulo XII

Sobre la manera de tocar el Allegro

§. 1.

Hay que observar que, de los nombres que se les dan a las piezas musicales, la palabra Allegro tiene un significado muy amplio en comparación a la palabra Adagio. Por Allegro, se entienden varios tipos de piezas de movimiento rápido, como por ejemplo, Allegro, Allegro assai, Allegro non presto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Presto, Prestissimo, etcétera. Aquí usamos la palabra Allegro en su significado general, el cual se refiere a todo tipo de piezas vivaces y rápidas sin ponerle atención a los significados particulares, es decir, cuando la palabra caracteriza una especie singular de movimiento rápido.

§. 2.

En muchos casos estas indicaciones no son confiables ya que muchos compositores las emplean más por costumbre que con la intención de caracterizar el verdadero movimiento de las piezas y de facilitarle al ejecutante el conocimiento de su medida. Entonces resulta necesario adivinar la intención del compositor guiándose por el contenido de la pieza, en vez de la palabra que aparece al principio, la cual debería indicar el movimiento.

§. 3.

El Allegro se caracteriza principalmente por los sentimientos de alegría y de vitalidad. En el Adagio, al contrario, se expresa la ternura y la tristeza.

§. 4.

Los pasajes rápidos del Allegro son, sobre todo, los que hay que tocar ampliamente, correctamente, con vivacidad, bien articulados y con claridad. A esto contribuyen mucho la vitalidad del ataque con golpe de lengua, los movimientos del pecho y de los labios en los instrumentistas de viento, y el uso del arco en los de cuerda. En cuanto a la flauta, dependiendo del tipo de notas, algunas veces hay que articular severamente con la lengua y otras delicadamente. El ataque con golpe de lengua debe darse siempre conjuntamente con el movimiento de los dedos, de manera que no se omita una que otra nota en los pasajes. Por esta razón no hay que levantar los dedos disparejamente ni demasiado alto.

§. 5.

Hay que esforzarse por tocar cada nota de acuerdo a su valor correcto y tener un gran cuidado de no apresurarse ni retrasarse. Por eso es necesario tener en mente el movimiento en cada negra que se toca, y no creer que es suficiente simplemente empezar y terminar el compás al mismo tiempo que las otras partes. El movimiento se apresura cuando los dedos se levantan demasiado alto, sobre todo en las notas ascendentes. Para corregir este defecto hay que apoyarse un poco en la primera nota de las figuras rápidas (véase el Capítulo X, § 9), de manera que la duración de las notas principales sea un poco más larga que la de las pasajeras. Para lograr esto, también se pueden resaltar las notas

principales que forman la melodía del bajo por medio de movimientos del pecho. En cuanto a las notas que deben tocarse desigualmente, refiérase al apartado § 12 del capítulo anterior.

§. 6.

El defecto de apresurarse demasiado ocurre también muy a menudo al no ponerle atención al ataque con golpe de lengua. Algunos se imaginan que el golpe se efectúa en el momento en que se coloca la lengua contra el paladar. Por esta razón levantan los dedos al mover la lengua, pero se equivocan ya que de esta manera los dedos se anticipan al golpe de lengua. El movimiento de los dedos debe ocurrir en el momento del retiro de la lengua que es lo que produce el sonido.

§. 7.

Sobre todo, no se deben apresurar las notas lentas y cantables que se hallan entretejidas en los pasajes.

§. 8.

El Allegro debe comenzarse en un movimiento que no sea tan rápido que no se puedan tocar los pasajes que contiene. Ya que seguidamente se vería obligado a tocar los segmentos difíciles más lentamente que los otros, lo que produce un cambio de movimiento bastante desagradable. Por esta razón, el movimiento de la pieza debe tomarse de los pasajes más difíciles.

§. 9.

Cuando hay pasajes en un Allegro que consisten de semicorcheas mezcladas con tresillos de corcheas, o pasajes de fusas mezcladas con tresillos de semicorcheas, la velocidad debe ser dictada por el pasaje y no por los tresillos. De no ser así, se apresuraría mucho el movimiento; ya que un compás de dieciséis notas iguales dura más tiempo que uno con cuatro tresillos.¹

§. 10.

Hay que estar muy atento para tocar los tresillos ampliamente e iguales y no apresurar las dos primeras notas. Ésto daría la impresión de que tienen una barra más y entonces ya no serían tresillos. Para evitarlo, uno puede apoyarse en la primera nota del tresillo ya que es la nota principal del acorde. Así no se apresurará el movimiento ni la interpretación será defectuosa.

§. 11.

Por más vivacidad que requiera el Allegro, el movimiento debe ser siempre controlado y razonable. Ya que todo lo que se toca precipitadamente, causa ansiedad al oyente en vez de satisfacerlo. La finalidad debe ser siempre la de expresar la pasión y no sólo la de tocar rápidamente. Provisto del ingenio necesario, uno podría inventar una máquina musical que tocara ciertas piezas a una velocidad y con una exactitud tal, que nadie pudiera igualarla ni con los dedos ni con la lengua. Esta máquina causaría admiración, pero no podría nunca conmovernos. Después de haberla escuchado una o dos veces y que

¹Es decir, doce notas iguales duran menos que dieciséis notas iguales. Esta observación se basa en el principio de que el movimiento de un pasaje determinado se establece basándose en las notas más rápidas que contiene. (*N. del T.*)

supiéramos cómo funciona, cesaríamos de admirarla. Por lo tanto, si uno desea mantener su ventaja sobre la máquina, y conmover y agradar al oyente en el Allegro, debe tocar cada pieza con la fogosidad apropiada, pero sin precipitar el movimiento ya que la pieza perdería entonces toda su gracia.

§. 12.

Hay que tener cuidado de no atacar, antes de tiempo, las notas que siguen después de un silencio de larga duración que se encuentra en el tiempo fuerte en lugar de la nota principal. Por ejemplo, cuando hay un silencio en la primera de cuatro semicorcheas, éste debe alargarse la mitad de su valor ya que la nota siguiente debe ser más corta que la primera. Lo mismo debe ocurrir en el caso de las fusas.

§. 13.

Hay que tomar respiraciones en lugares apropiados y administrar el aire con cuidado. Si se toman respiraciones donde no es debido, se estropea la unidad de la melodía.

§. 14.

En las ideas musicales alegres, los trinos deben ejecutarse de una manera alegre y rápida. Cuando hay notas que descienden por grados en los pasajes, y el tiempo lo permite, es posible, de vez en cuando, emplear los medio trinos en la primera y tercera nota. Los *battements* se pueden usar cuando hay notas ascendientes. Ambos dan más vitalidad y esplendor a los pasajes. Sin embargo, no se debe abusar para no causar disgusto (véase el Capítulo VIII § 19).

§. 15.

Ya hemos explicado en la primera sección del Capítulo VI § 8, como hay que separar las notas que preceden las apoyaturas.

§. 16.

En los pasajes en que las notas principales ascienden y las otras descienden, hay que apoyarse un poco en las primeras y atacarlas con más fuerza que las últimas debido a que las primeras son las que forman la melodía. Las últimas pueden ir ligadas delicadamente.

§. 17.

En los pasajes, entre más extensos sean los saltos, más énfasis hay que darle a las notas bajas. Porque, por una parte, se vuelven notas esenciales del acorde y, por otra parte, los tonos bajos de la flauta no son fuertes ni penetrantes como altos.

§. 18.

Las notas largas deben ser soportadas de manera tal que se caracterice por el crecimiento y la disminución de la fuerza del tono, y hay que lograr un contraste claro con las notas rápidas que siguen expresándolas alegremente.

§. 19.

Cuando después de varias notas rápidas, sigue repentinamente una nota larga que interrumpe la melodía, hay que darle un énfasis particular y también moderar la fuerza del tono de las notas siguientes.

§. 20.

Pero cuando siguen varias notas lentas y cantables después de algunas notas rápidas, hay que moderar inmediatamente la fogosidad y expresar las notas con la pasión adecuada para que el oyente no se disturbe.

§. 21.

Las notas ligadas deben tocarse tal y como están escritas; ya que a menudo se busca con ello un cambio singular de expresión. Pero, por otra parte, las notas que deben ser articuladas no deben ligarse.

§. 22.

Cuando las notas más rápidas de un Allegro assai son semicorcheas, muy a menudo hay que articular levemente las corcheas y sostener las negras de una manera cantable.* Pero en un Allegretto en que hay fusas, las semicorcheas deben ser cortas y las corcheas deben ser tocadas de una manera cantable.

*Cuando se habla de notas de corta duración, como las corcheas y las semicorcheas, y se dice que hay que articularlas, se sobrentiende que en la flauta debe usarse siempre el ataque con golpe de

lengua duro en *ti*, así como para las notas lentas y cantables, el ataque con golpe de lengua en *di*. Aplíquese ésto en todos los casos.

§. 23.

Cuando el tema principal de un Allegro retorna repetidamente, hay que distinguirlo bien de las ideas secundarias por medio de la expresión. Ya sea que el tema sea majestuoso o placentero, alegre o atrevido, siempre se puede lograr una diferencia audible por medio de la vivacidad o la moderación de los movimientos de la lengua, del pecho y de los labios, así como con el uso del piano y del forte. Y, en general, los cambios de *piano* a *forte* le dan mucha gracia a la ejecución en las repeticiones.

§. 24.

Los sentimientos cambian tan a menudo en el Allegro como en el Adagio. Para expresarlos bien, hay que tratar de excitar cada uno de ellos en sí mismo y esforzarse por expresarlos adecuadamente. Hay que examinar si, en la pieza que se está tocando, todas las ideas musicales son alegres o si hay otras de distinto tipo. En el primer caso hay que mantener una vivacidad constante durante toda la pieza. Pero en el segundo caso se observará la regla que acabo de prescribir. Lo alegre se imita o se representa por medio de notas cortas que se mueven por grados o saltos, ya sean corcheas o semicorcheas, dependiendo del tipo de compás, o negras en el Alla breve; y también a través de la vivacidad del ataque con golpe de lengua. Lo majestuoso se siente cuando una parte tiene notas largas mientras que las otras se mueven rápidamente y cuando hay notas con puntillo. Estas últimas deben ser articuladas fuertemente y expresadas con vivacidad. El puntillo se sostiene y la nota siguiente se toca rápida y brevemente (véase el Capítulo V § 21 y 22). A veces se pueden emplear trinos en las notas con puntillo. Lo atrevido se representa por

medio de figuras en las que la segunda o la tercera nota tienen un puntillo y por lo tanto las primeras resultan apresuradas. En este caso hay que evitar precipitarlas demasiado para que la expresión no se parezca a la de una danza vulgar. Para obtener una expresión musical agradable, la parte concertante debe ejercer, primero que nada, juicio y moderación. Lo placentero se expresa con notas ligadas que ascienden o descienden por grados, y con notas sincopadas en las que la primera mitad se puede tocar débilmente y la segunda más fuertemente a través de los movimientos del pecho y de los labios.

§. 25.

Las ideas principales deben ser bien distinguidas de las ideas secundarias entremezcladas. Éstas son la guía principal de la expresión musical. Entonces, si en un Allegro hay más ideas alegres que majestuosas o placenteras, también es necesario tocar alegre y rápidamente. Pero si las ideas principales son de un carácter majestuoso, la pieza debe ejecutarse en general con más seriedad. Si lo que domina la pieza es el sentimiento placentero, debe reinar más tranquilidad.

§. 26.

En el Allegro, así como en el Adagio, una melodía simple debe ornamentarse y hacerse más agradable por medio de apoyaturas y de otros pequeños adornos esenciales apropiados para la pasión que se encuentre presente en la pieza. Una pieza de carácter majestuoso no permite que se le agregue mucho, y si hay algo que convenga, debe ser expresado siempre de manera sublime. Lo placentero requiere apoyaturas, notas ligadas y una expresión tierna. Por el contrario, lo alegre exige trinos claramente terminados, mordentes y una ejecución jocosa.

En el Allegro no se usan muchas variaciones arbitrarias porque, la mayor parte del tiempo, está compuesto de una melodía y de pasajes en los que no hay lugar para agregar adornos. No obstante, si uno deseara introducir algunas variaciones, podrá hacerlo únicamente en la repetición. Esto conviene más practicarlo en un Solo o en un Allegro de dos repeticiones. Sin embargo, se debe evitar variar las ideas cantables bellas de las que uno no se cansa fácilmente, así como los pasajes brillantes que tienen por sí mismos una melodía suficientemente agradable. Las variaciones deben ocurrir solamente en las ideas que no causan una gran impresión ya que el oyente se conmueve más del talento del ejecutante cuando interpreta sabia y diestramente la belleza de las melodías. Pero si, por una inadvertencia del compositor, se encontraran demasiadas repeticiones que podrían fácilmente aburrir, el ejecutante se verá obligado a corregirlas por medio de su habilidad. Digo corregir, pero no desfigurar. Hay quienes se imaginan que basta con agregar muchas variaciones y al hacer eso, a menudo estropean la pieza en vez de embellecerla.

Capítulo XIII

Sobre los cambios o variaciones arbitrarias en intervalos simples

§. 1.

Ya he mostrado la diferencia, en cuanto a la ornamentación, entre una melodía compuesta en el estilo italiano y otra compuesta en el estilo francés. En el Capítulo X vimos que en una melodía escrita en el estilo italiano no se indican todos los adornos como se hace con una melodía en el estilo francés, a la cual no es posible agregarle más adornos. Además de los adornos esenciales de que hablamos en los capítulos VIII y IX, hay otros adornos que dependen de la habilidad y voluntad del ejecutante.

§. 2.

Casi nadie de los que se dedican a la Música, sobre todo fuera de Francia, se contenta con tocar únicamente los adornos esenciales. La mayoría desea agregar también algunos adornos creados de acuerdo a su propio gusto y trata de ejecutar la melodía con diversas variaciones arbitrarias. En sí, esto no tiene nada de malo. Pero no es posible lograrlo correctamente y con buen gusto sin conocer las reglas de la composición, o por lo menos, las del bajo continuo; no obstante, hay muchos músicos que las ignoran. Esta es la razón por la que se ven surgir una gran cantidad de ideas malas y mal digeridas. Por lo tanto, a menudo valdría más tocar la melodía tal y como la ha escrito el compositor que estropearla con malas variaciones.

§. 3.

Para corregir un poco este abuso, daré, para el beneficio de aquellos que les falten los conocimientos necesarios en este respecto, algunas instrucciones para aprender a hacer variaciones de diversas maneras sobre notas simples en la mayoría de los intervalos más comunes y sin perjudicar la armonía del bajo.

§. 4.

Para este propósito, he reunido en una sola Tabla, acompañados por un bajo apropiado, casi todos los tipos de intervalos (véase la Tabla VIII), y les he agregado la armonía indicándola por medio de números sobre el bajo. En la continuación de la Tabla, podrá observarse muy claramente las variaciones que fluyen de acuerdo a los números, o figuración, indicados y uno podrá después transportarlas fácilmente a todas las tonalidades en que deba tocar.

Tabla VIII

figura 1 figura 2 figura 3 figura 4

figura 5 figura 6 figura 7

figura 8

6 6/5 6 6 6/5 6

figura 9 figura 10 figura 11 figura 12 figura 13

6 6 6/5

figura 14

6/5 6/5 6/5

figura 15

6 7 6 7 6 7 6 7 7 7 7 7

figura 16

6 5 6 5 6 5 6 5 6

§. 5.

Sin embargo, no pretendo haber agotado con estos pocos ejemplos todas las variaciones que uno pueda crear en estos intervalos. He dado estos ejemplos únicamente para que sirvan de instrucción para aquellos que no saben todavía nada. Aquel que logre aprender a introducir estas variaciones convenientemente, no tendrá ninguna dificultad en inventar aún más.

§. 6.

Pero, es necesario conocer bien cada tonalidad en que se toca ya que, para evitar prolijidad, la mayor parte del tiempo estos ejemplos se presentan sólo en las tonalidades mayores, pudiendo ser empleados igualmente en las tonalidades menores. Hay que tener presentes los bemoles o sostenidos que deben ser indicados de acuerdo a las características de la tonalidad; y al transportar, no deben usarse semitonos donde deben ir tonos enteros, o viceversa, para no perjudicar así las proporciones de las tonalidades. También hay que poner mucha atención al bajo y saber si la tercera que va sobre la nota fundamental es mayor o menor; y cuando hay una sexta contra la parte superior, si ésta es mayor o menor. Esto se puede ver más detalladamente en la figura 13 de la Tabla XIII y en la figura 14 de la Tabla XIV.

Los ejemplos que se encuentran en cada figura unidos por una ligadura, necesitan las mismas variaciones puesto que tienen como fundamento el mismo bajo; excepto cuando el bajo está alterado por un sostenido, porque entonces la voz principal también debe alterarse. Hay que tener cuidado, si las notas se mueven al unísono, o si los intervalos son de una segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta o séptima, inferior o superior, lo que se puede ver en el primer compás de cada ejemplo, de manera que los intervalos sirven de punto de partida para las variaciones.

§. 7.

En general, al crear variaciones siempre hay que tener cuidado de que las notas principales en las que se introducen no se oscurezcan. Cuando se hacen variaciones en las negras, la mayor parte del tiempo la primer nota que se agrega debe ser la misma que la nota simple; y se hace lo mismo con todos los otros tipos de notas ya sea que su valor sea mayor o menor que el de una negra. También se puede escoger otra nota perteneciente a la armonía del bajo, siempre y cuando la nota principal se escuche inmediatamente después.

§. 8.

En una melodía triste y modesta no se deben mezclar variaciones alegres y atrevidas. De ocurrir ésto, habría que tratar de expresarlas agradablemente, en cuyo caso no sería necesario rechazarlas.

§. 9.

Las variaciones deben introducirse únicamente después de haber presentado la melodía en su forma simple ya que de otro modo el oído no podría reconocer ni sentir siquiera si, en efecto, son variaciones. Tampoco se deben variar las melodías que están ya bien escritas o que han sido ya suficientemente ornamentadas, a no ser que uno esté seguro que podrá mejorarlas aún más. Para crear variaciones correctamente es necesario que lo que se agregue haga más agradable la melodía y que los pasajes resulten más brillantes de como los escribiera el compositor. Para lograr ésto bien, hacen falta mucha experiencia y conocimientos. Nunca podrá lograrse sin comprender el arte de la composición. Aquel a quien le falten estos conocimientos hará bien en preferir la invención del compositor a sus propias fantasías. No basta con tocar una larga secuencia de notas rápidas. Es posible que

causen admiración, pero no se podrá conmover los corazones tan fácilmente como con notas simples, y, después de todo, esa es la verdadera finalidad de la Música y es lo más difícil de lograr. No obstante, en este respecto se cometen los abusos más grandes y por esta razón, yo aconsejaría no poner demasiado énfasis a las variaciones y más bien esmerarse por tocar la melodía simple, noble, afinada y claramente. Si uno se apega demasiado a esta tendencia de hacer variaciones antes de tiempo y antes de haber desarrollado cierto gusto en la Música, su espíritu se acostumbrará demasiado a una expresión de notas abigarradas y al final no podrá soportar una melodía simple. Lo mismo que le ocurre al espíritu le ocurre al paladar. Una vez que se ha acostumbrado a manjares muy condimentados, encuentra faltos de sabor otros platillos que no obstante son muy sanos y simples. Pero si el ejecutante mismo no se conmueve con la melodía noble y simple, tampoco podrá suscitar estos sentimientos en los oyentes.

§. 10.

Aunque estoy seguro de que la mayoría de los ejemplos que he presentado en las Tablas referidas aquí, son suficientemente claros para mostrar de cuantas maneras se pueden variar los intervalos, quisiera explicar cada ejemplo por separado de acuerdo a su tipo para que sean más útiles y comprensibles a los que los estudien.

§. 11.

Entonces, tomaremos los ejemplos de las variaciones con sus bajos correspondientes, de acuerdo al orden en que aparecen en las Tablas, para saber cómo hay que comprenderlos y utilizarlos. En cada sección, los números se refieren a la melodía simple en negras que sirve de fundamento para las variaciones y que se encuentra al principio de la Tabla. Las notas sin plicas que se encuentran una sobre otra, muestran el

acorde de cada nota que ha de ser variada y los intervalos hacia arriba y hacia abajo de ellas, de los cuales se originan las variaciones. Las notas con una plica hacia arriba que se hallan en medio del acorde son las notas principales de la melodía simple. Las otras notas, sobre las cuales hay letras, son propiamente las variaciones de las negras al principio de cada ejemplo, como se puede observar por lo que sigue.

Hay que observar aquí, que cuando describo las notas principales del acorde y me refiero a los intervalos contenidos en el acorde, no los cuento de acuerdo a la nota del bajo como en el bajo continuo, sino que comienzo a contar ya sea ascendiendo o descendiendo desde la nota de la parte principal que ha de ser variada.

Aquellos que no conocen ni de armonía ni de bajo continuo, que sólo se guían por su oído para hacer variaciones y por cuyo beneficio me he extendido un poco al tratar este tema, pueden aplicarse a aprender los intervalos de las figuras 27 y 28 de la Tabla XVI, para que por lo menos puedan reconocerlos a primera vista. Ellos pueden reconocerlos por la distancia de las notas que se encuentran en la línea o en el espacio y observando hasta dónde llegan los saltos. De un espacio al siguiente hay una tercera; del espacio a la segunda línea hay una cuarta; del espacio al tercer espacio hay una quinta; del espacio a la tercera línea hay una sexta; al cuarto espacio, una séptima y del espacio a la cuarta línea hay una octava. Para recordar siempre estos ejemplos, será bueno transportarlos un tono más arriba o más abajo, ya que así las notas que estaban antes en los espacios se hallarán ahora en las líneas, y las que estaban en las líneas, caerán en los espacios. De esta manera se puede uno familiarizar con todos los intervalos. Sin embargo es mejor aprenderlos por medio del estudio del bajo continuo.

§. 12.

Figura 1 de la Tabla IX. Como se ve aquí, al unísono no se le introducen más variaciones de las que se derivan del acorde, siempre y cuando el bajo permanezca en la nota fundamental o descienda por grados. Pero cuando el bajo tiene notas melódicas que ascienden o descienden por saltos o grados, en corcheas o semicorcheas, pueden utilizarse otras variaciones además de las que se encuentran en los ejemplos (a), (h), (s), (t) y (u) para no causar problemas con la armonía.

Tabla IX

Var:
figura 1

a) b)

c) d) e)

f) g) h) *tr* *tr* *tr*

i) k) l)

l) m) n)

o) p) q)

r) s) t) *tr* *tr* u)

§. 13.

Figura 2. De las tres notas que empiezan en la nota fundamental *do*, y siguen la segunda *re* y la tercera *mi*, la primera tiene sobre ella una tercera y una quinta en el acorde y una cuarta y una sexta hacia abajo; estas últimas no son más que una repetición de la tercera y la quinta. Y como el acorde consiste de tres tonos, es decir, una tercera y una quinta sobre la nota fundamental, y la repetición de los tonos se hace por medio de la octava

superior o inferior, sólo tendré que mencionar esta regla una sólo vez y se aplicará a todos los casos. La segunda nota *re*, tiene bajo ella una tercera y una quinta, la cual es la nota fundamental del bajo, y hacia arriba hay una cuarta y una sexta. La tercer nota *mi*, que forma una tercera con el bajo, tiene, tanto hacia arriba como hacia abajo, una tercera y una sexta. De esta manera se crean las variaciones, como se puede observar en el ejemplo (n), usando los intervalos superiores del acorde y en el ejemplo (z), los inferiores.

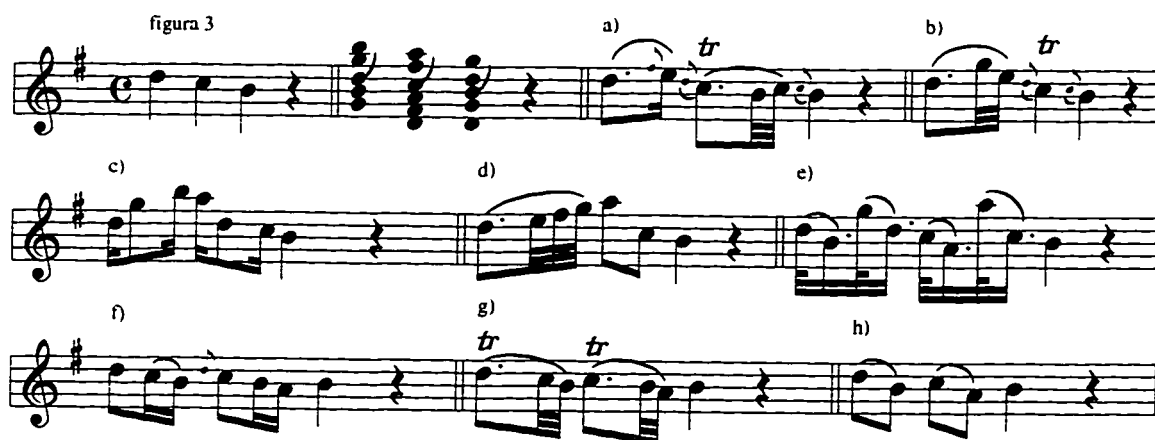
figura 2

The image displays 19 variations of a musical phrase, labeled a) through s). Each variation is written on a single staff in treble clef with a common time signature. The variations are arranged in six rows: the first row contains variation a); the second row contains b), c), and d); the third row contains e), f), and g); the fourth row contains h), i), and k); the fifth row contains l), ll), and m); and the sixth row contains n), o), p), q), r), and s). Variation a) features a trill (tr) over a note. The variations explore different rhythmic and melodic patterns derived from the initial notes.



§. 14.

Figura 3. La situación es diferente con estas tres notas descendientes, ya que comienzan en la quinta sobre el bajo y descienden por grados hasta la tercera. La primer nota *re*, tiene bajo ella una tercera y una quinta (que es la nota fundamental del bajo) y sobre ella tiene una cuarta y una sexta. La segunda nota *do*, tiene bajo ella una tercera, una quinta disminuída y una sétima (que es la nota fundamental del bajo), y hacia arriba tiene una cuarta aumentada y una sexta. La tercer nota *si*, (que forma una tercera con el bajo) tiene tanto hacia arriba como hacia abajo, una tercera y una sexta. En el ejemplo (v) de la Tabla X, se observan los intervalos superiores del acorde y en el ejemplo (w), los inferiores.



cont: ad Var:
ad figura 3

Tabla X

The image displays 15 variations of a musical figure, labeled i) through w). Each variation is written on a single staff in G major (one sharp). The variations show different rhythmic patterns and melodic treatments of the notes mi, fa, sol, and la. Some variations include trills (tr) and slurs.

§. 15.

Figura 4 de la Tabla X. Aunque estas cuatro notas son similares a las tres notas de la figura 2, la diferencia está en el bajo; ya que éstas comienzan con el tercer grado y las otras con la nota fundamental. En el primer caso, la nota inicial tiene una cuarta bajo ella (véase el ejemplo (e) de la figura 2, aquí cada nota tiene una tercera hacia arriba y hacia abajo (véase (a) y (b)). Por esta razón no se pueden usar las mismas variaciones. Entonces, la primer nota *mi*, tiene como acorde una tercera y una sexta tanto hacia arriba como hacia abajo. La segunda nota *fa*, tiene una tercera y una quinta disminuída hacia abajo, y hacia arriba una cuarta aumentada y una sexta. La tercer nota *sol*, tiene una tercera y una quinta hacia abajo, y una cuarta y una sexta hacia arriba. La cuarta nota *la*, tiene una tercera hacia arriba y una tercera, una quinta y una sexta hacia abajo. En la melodía, el *la* descende al *si* formando una sétima; ésto se tratará más a fondo al discutir la figura 13.

figura 4

a) b) c) d) e) f) g) h) i) k) l) m) n)

§. 16.

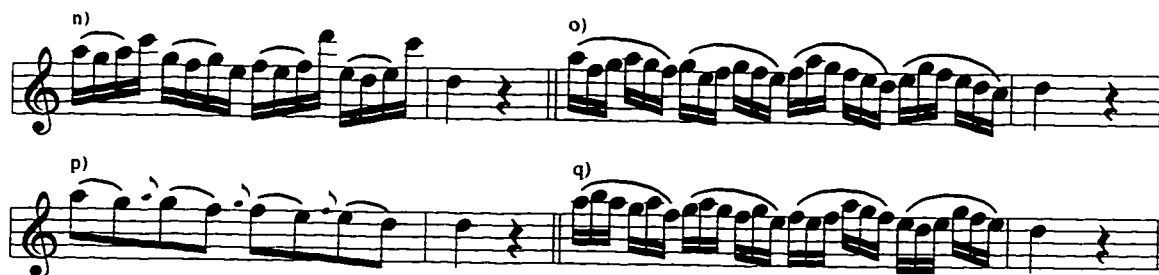
Figura 5. Estas cinco notas descendientes no son más similares a las tres de la figura 3 como las precedentes de la figura 4 a las de la figura 2. Aunque la primer nota *la*, forme una tercera sobre el bajo *fa*, ésta debe no obstante considerarse como el sexto grado de la nota fundamental *do*, ya que este pasaje está en la tonalidad de Do y no en la de Fa, en

cuyo caso sería necesario tocar un *si* bemol en lugar del *si* para la nota que pasa entre *la* y *do*. La primer nota *la*, tiene como acorde una tercera y una sexta hacia arriba y hacia abajo. La segunda nota *sol*, tiene hacia abajo una tercera y una quinta, y hacia arriba una cuarta y una sexta. La tercer nota *fa*, tiene una tercera y una quinta disminuída hacia abajo y una cuarta aumentada y una sexta hacia arriba. La cuarta nota *mi*, tiene una tercera y una sexta tanto hacia abajo como hacia arriba. La quinta nota *re*, tiene una tercera y una quinta hacia abajo y una cuarta y una sexta hacia arriba. En el ejemplo (I) se encuentran los acordes que le corresponden a cada nota, expresados en semicorcheas.

figura 5

The musical score for 'figura 5' is presented in a single system with seven staves, each containing two measures of music. The notes are: *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *re*, and *la*. The patterns are labeled as follows:

- a)** The first staff shows the notes *la*, *sol*, *fa*, *mi*, and *re* with their corresponding chords written as semibreves.
- b)** The second staff shows rhythmic patterns for *la* and *sol*.
- c)** The third staff shows rhythmic patterns for *fa* and *mi*.
- d)** The fourth staff shows rhythmic patterns for *mi* and *re*.
- e)** The fifth staff shows rhythmic patterns for *re* and *re*.
- f)** The sixth staff shows rhythmic patterns for *re* and *la*.
- g) tr** The seventh staff shows rhythmic patterns for *re* and *la*, with trills indicated by 'tr'.
- h)** The eighth staff shows rhythmic patterns for *la* and *sol*.
- i)** The ninth staff shows rhythmic patterns for *sol* and *fa*.
- k)** The tenth staff shows rhythmic patterns for *fa* and *mi*.
- l)** The eleventh staff shows rhythmic patterns for *mi* and *re*.
- ii)** The twelfth staff shows rhythmic patterns for *re* and *re*.
- m)** The thirteenth staff shows rhythmic patterns for *re* and *la*.



§. 17.

Figura 6, Tabla XI. Tampoco deben confundirse estas tres notas con las de la figura 4, aunque ambas comiencen en la tercera y asciendan por grados. La diferencia consiste en que las primeras están en su tonalidad natural y que las últimas se alejan y modulan a la tonalidad de Sol por medio del *fa* sostenido que es la cuarta aumentada. Como el bajo se mantiene en el mismo tono mientras que la parte principal pasa de la tercera a la cuarta, se pueden tomar la sexta y la segunda sobre el bajo en lugar de la cuarta, ya sea por arriba o por abajo, ya que pertenecen a la armonía del bajo (véase (h) y (ll)). La primer nota del bajo puede tener sobre ella el acorde simple, así como la quinta y la sexta de la armonía sin que eso afecte en nada a las variaciones, y consecuentemente la primer nota *mi*, tiene bajo ella una tercera, una quinta y una sexta. La segunda nota *fa* sostenido, tiene una tercera y una sexta tanto hacia arriba como hacia abajo. La tercer nota *sol*, tiene una cuarta y una sexta hacia abajo y una tercera y una quinta hacia arriba. Las dos notas, *sol* y *la*, que se encuentran en el acorde de la primer nota *mi*, son la quinta y la sexta del bajo continuo y por lo tanto constituyen una disonancia, que en un instrumento de viento se puede expresar únicamente tocando las notas una tras otra (véase (m) y (q)). En el ejemplo (m) la segunda nota *sol*, es la quinta y la cuarta nota *la*, la sexta. Al contrario, en el ejemplo (q), la tercer nota es la sexta y la cuarta nota es la quinta, todas en relación al bajo.

Tabla XI

cont: ad Var:

figura 6

a) *tr*

b) *tr*

c) *tr*

d) *tr*

e) *tr*

f)

g)

h) *tr*

i)

k)

l)

ll)

m) *tr*

n) *tr*

o) *tr*

p)

q)

r) *tr*

s) *tr*

t)

u)

v)

w)

§. 18.

Como una cuarta aumentada en relación a un bajo, va comúnmente acompañada de la segunda y la sexta, es posible emplear el tipo de variaciones que se encuentra sobre este

fa sostenido en cualquier caso similar, siempre y cuando se ponga atención si la duración del bajo es mayor o menor que una negra. Es en este caso que hay que adaptar las variaciones para que sean ejecutadas más rápida o más lentamente o, incluso, repitiendo las notas cuando esto sea posible, para lo cual son apropiados los ejemplos (c), (f), (g), (l), (t), (u) y (v) de esta figura.

§. 19.

Para que los principiantes en el estudio de la Música reconozcan fácilmente esas tres notas, la segunda, la cuarta y la sexta, deberán notar que éstas están siempre, o sobre las líneas o en los espacios, ya que entre ellas hay saltos de tercera. Las notas que en el registro alto se encuentran sobre la línea, en la octava inferior se encuentran ordinariamente en el espacio; como se muestra claramente en la Tabla, en las notas colocadas una sobre otra. Sin el bajo, estas notas forman por sí mismas un acorde puro, pero con él, forman una disonancia, debido a que éste se encuentra un tono más bajo que el acorde. Por esta razón, el bajo debe resolver hacia abajo y la parte principal hacia arriba.

§. 20.

Figura 7. De las dos notas, la primera, el *mi*, tiene una tercera y una sexta tanto hacia abajo como hacia arriba. La segunda nota, el *re*, tiene hacia abajo una tercera y una quinta, y hacia arriba una cuarta y una sexta; y la variación del acorde de la primera nota puede ser expresado por medio de una arpeggio, como se observa en los ejemplos (c) y (e). Si el acorde en la nota *mi* dura más que una negra, las variaciones pueden ejecutarse más lentamente, o también pueden repetirse si se juzga apropiado. En el primer caso, sólo hay que imaginarse que las notas tienen un corchete menos. En caso de repetirlas, se podrán

tomar las que se encuentran en los ejemplos (a), (b), (c), (e), (f), (g), (h), (i), (k), (l), (ll), (m), (n), (o) y (u).

figura 7

The image displays 20 musical examples, labeled (a) through (x), arranged in a grid. Each example is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. The examples illustrate various rhythmic patterns and techniques:

- a)** A simple pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5.
- b)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- c)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- d)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign on the C5 note.
- e)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- f)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- g)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- h)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- i)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- k)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes and a trill (*tr*) over the C5 note.
- l)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- ll)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- m)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- n)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes and a trill (*tr*) over the C5 note.
- o)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- p)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- q)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- r)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- s)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- t)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- u)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- v)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- w)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.
- x)** A pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur over the last three notes.

§. 21.

Figura 8, Tabla XII. Aunque los saltos que se encuentran en este ejemplo bajo una sola ligadura consistan de tres intervalos diferentes, la quinta, la séptima y la octava, tienen, sin embargo, como fundamento las mismas notas del bajo y consecuentemente los mismos acordes. Esto lo demuestran los dos ejemplos de las notas colocadas unas sobre otras; a excepción del salto de la séptima la cual debe escucharse por separado antes del adorno y antes de resolverla a la tercera, para distinguirla así del salto de la octava. Salvo este caso, se pueden utilizar las mismas variaciones que se encuentran aquí para cualquiera de los intervalos. Para que haya más orden, le he agregado seis variaciones a cada ejemplo. Al salto de quinta le pertenecen las variaciones que se encuentran en los ejemplos (a), (b), (c), (d), (e) y (f); al salto de séptima, las de los ejemplos (g), (h), (i), (k), (l) y (ll); y al salto de octava, las de los ejemplos (m), (n), (o), (p), (q) y (r). Aún cuando en uno de estos tres ejemplos, en vez de la primer nota *sol* hubiera un silencio, la segunda nota *re, fa* o *sol* mantendría siempre el mismo acorde. Las variaciones sobre la nota en cuyo lugar se encuentra ahora un silencio, pueden entonces ser omitidas y se pueden utilizar, de acuerdo al tipo de intervalo, las variaciones que pertenecen a la segunda negra, de la siguiente manera: para el paso de *re* a *mi*, las de los ejemplos (s), (t), (u), (v), (w) y (x); para el paso de *fa* a *mi*, las de los ejemplos (y), (z), (aa), (bb), (cc), (dd); y los de (ee), (ff), (gg), (hh), (ii), (kk), para el paso de *sol* a *mi*.

Tabla XII

cont: ad Var:

figura 8

The musical score for Tabla XII consists of 22 variations, labeled (a) through (bb), arranged in a single staff. The variations are as follows:

- (a) through (d): A sequence of notes with a long slur above them, followed by a series of chords.
- (e) through (g): A series of eighth-note patterns with slurs.
- (h) through (l): A series of eighth-note patterns, including a trill (tr) in (h).
- (m) through (o): A series of eighth-note patterns with slurs.
- (p) through (r): A series of eighth-note patterns with slurs.
- (s) through (t): A series of eighth-note patterns with slurs.
- (u) through (v): A series of eighth-note patterns with slurs.
- (w) through (x): A series of eighth-note patterns with slurs.
- (y) through (z): A series of eighth-note patterns with slurs.
- (aa) through (bb): A series of eighth-note patterns with slurs.

The image shows four staves of musical notation in treble clef. Each staff contains two measures of music. The first measure of each staff is labeled with a letter and a suffix: cc), dd), ee), ff), gg), hh), ii), and ll). The second measure is labeled with a letter and a suffix: dd), ee), hh), ii), and ll). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and melodic variations. Some measures include a trill (tr) over a note. The key signature is one sharp (F#).

§. 22.

Figura 9. Las dos primeras notas tienen el mismo acorde debido a que su bajo se mantiene en el mismo tono y que la parte superior se mueve de la nota fundamental a la tercera. La primer nota tiene una cuarta y una sexta hacia abajo y una tercera y una quinta hacia arriba. La segunda nota, el *mi*, al ser la tercera del bajo, tiene una tercera y una sexta tanto hacia arriba como hacia abajo, y en cuanto a las variaciones, son similares a las de la figura 7.

The image shows four staves of musical notation in treble clef. The first staff is labeled 'figura 9' and contains two measures of music. The second staff contains two measures labeled a) and b). The third staff contains two measures labeled c) and d). The fourth staff contains two measures labeled e) and f). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and melodic variations. Some measures include a trill (tr) over a note. The key signature is one sharp (F#).



§. 23.

Figura 10, Tabla XIII. Las dos primera notas están en la tonalidad de Fa, tienen el mismo bajo, y debido a que la primer nota es la quinta del bajo, tiene hacia abajo una cuarta y una sexta. La segunda nota tiene una cuarta y una sexta hacia abajo, y una tercera y una quinta hacia arriba. La tercer nota, como es el tercera de *do*, tiene hacia arriba y hacia abajo la tercera y la sexta.

Tabla XIII

cont: ad Var.
figura 10

Tabla XIII is a sequence of 15 measures of music on a single staff, labeled a) through o). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and a trill marked 'tr' in measure h). The piece concludes with a double bar line in measure o).

§. 24.

Figura 11. No sucede igual con estas tres notas, porque el primer intervalo es una quinta ascendiente y el otro una tercera descendiente y como se inician en la nota fundamental, las dos notas no pueden tomar el mismo bajo. La segunda nota *sol*, que se devuelve con un salto de tercera al *mi*, debe ser la sexta del bajo, y la nota siguiente, el *mi*, la tercera. Los acordes muestran que la nota *do* tiene hacia abajo una cuarta y una sexta, y una tercera y una quinta hacia arriba; la nota *sol* tiene una cuarta y una sexta hacia abajo y una tercera y una quinta hacia arriba; y el *mi* tiene hacia arriba y hacia abajo una tercera y una sexta. Estas dos últimas notas, *sol* y *mi* son esencialmente iguales a las del tercer ejemplo de la figura 8 y admiten las mismas variaciones.

figura 11

The figure displays 13 variations of a musical phrase, labeled a) through m). The notation is in treble clef with a common time signature. The variations show a progression from a simple melody (a) to increasingly complex rhythmic and melodic patterns (b-m), including trills (tr) and dense sixteenth-note passages.

§. 25.

Figura 12. De las dos notas que forman un salto de sexta descendiente, la primera es la quinta del bajo y por lo tanto tiene en su acorde una tercera y una quinta hacia abajo y

una cuarta y una sexta hacia arriba. Como la segunda nota es la tercera del bajo, tiene tanto hacia abajo como hacia arriba una tercera y una sexta. Si la primer nota de este intervalo se encuentra sobre la línea, las notas principales que pertenecen a su acorde estarán también sobre una línea, así como si la primer nota se encuentra en un espacio, las otras notas estarán en un espacio (véase (b)). Si uno desea llenar este intervalo con unas pocas notas, las que están en las líneas, es decir, *fa* y *re*, son pasajeras (véase (c)). Si uno quiere llenarlo con dos tresillos, se pueden tomar como ejemplos los dos tipos que se encuentran en (i) y (n).

figura 12

The figure displays 16 musical examples, labeled (a) through (p), arranged in six rows. Each example is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The examples illustrate various ways to fill a musical interval, including triplets, sixteenth-note runs, and specific rhythmic patterns. Examples (i) and (n) are noted as being filled with two triplets.

§. 26.

Figura 13. Para las notas *la* y *si* que descienden un salto de séptima, el bajo tiene ordinariamente una tercera y a menudo está cifrado con la quinta y la sexta como se puede

observar en la Tabla VIII. De estas dos notas que forman terceras contra las notas fundamentales, la primera tiene hacia arriba en su acorde una tercera y hacia abajo una tercera, una quinta, una sexta y una octava; y la segunda nota tiene una tercera y una sexta hacia arriba y hacia abajo. Hay que observar aquí que a menudo la nota del bajo es alterada con un sostenido, al cual debe ajustarse la primera parte para no confundir *fa* con *fa* sostenido, cosa que causaría un mal efecto. En relación a esto véase las dos variaciones (m) y (n), de las cuales una tiene *fa* y la otra *fa* sostenido. Si en este intervalo las notas se encuentran en el espacio o en la línea, aquellas que pertenezcan al acorde estarán también en un espacio o en una línea como en la figura 12 (véase (a) y (c)). Para llenar este intervalo se necesitan seis notas de la escala (véase (k)), lo que puede efectuarse también con dos tresillos (véase (l)); así como con ocho notas que se muevan por grados (véase (f) y (g)), o que se muevan por saltos de tercera (véase (i)).

figura 13

The figure displays five staves of musical notation in 2/4 time, each containing several exercises labeled with letters:

- Staff 1:** Exercises a) and b). Exercise a) shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Exercise b) shows a sequence: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 2:** Exercises c), d), and e). Exercise c) is a sixteenth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Exercise d) is a sixteenth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Exercise e) is a sixteenth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 3:** Exercises f), g), and h). Exercise f) is an eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Exercise g) is an eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Exercise h) is an eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 4:** Exercises i), k), and l). Exercise i) is a sixteenth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Exercise k) is a sixteenth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Exercise l) is a sixteenth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 5:** Exercises m) and n). Exercise m) is an eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Exercise n) is an eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

§. 27.

Figura 14, Tabla XIV. Este ejemplo es igual al de la figura 13 en lo que concierne al intervalo; con la excepción de que el primero está en el modo mayor y el segundo en el modo menor. Y como los dos primeros intervalos tienen el mismo bajo, es posible usar también las mismas variaciones. Pero en el tercero de estos intervalos, el bajo está alterado con un sostenido (véase (t)) y consecuentemente la primera parte forma una sexta menor. Por esta razón no sólo hay que cambiar el *sol* por un *sol* sostenido, sino también el *si* bemol por un *si* natural (véase (u)). Para familiarizarse bien con este intervalo que muy a menudo se encuentra antes de las cesuras, se tomarán como guía el ejemplo anterior y el presente. Entonces, cuando dos notas que forman un salto de tercera descendiente se encuentran sobre las líneas, las notas principales de los adornos deben situarse también en las líneas; y si se encuentran en los espacios, entonces las notas principales también caerán en ellos. La primer nota es comúnmente la sexta del bajo. Si es una sexta mayor y el bajo sube un tono entero, la primera parte tiene hacia arriba una tercera menor y para ornamentar, puede ir más allá de esta tercera, que en relación a la primer nota constituye una quinta. Esta quinta es la tercera del bajo y cuando la tercera es menor, la quinta debe ser disminuída (véase (m)). Pero si hay una sexta menor en la armonía, y el bajo, que en este ejemplo ha sido alterado con un sostenido, sólo sube un semitono, entonces hay que alterar hacia arriba también la quinta menor y transformarla en quinta perfecta (véase (u)). Esta diversidad ocurre únicamente en los modos menores. En los modos mayores, la parte superior debe emplear siempre la tercera mayor y la quinta perfecta para los adornos.

Tabla XIV

cont: ad Var
figura 14

The musical score consists of 20 measures, each on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The measures are labeled a) through t). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ligatures. Measures a), d), f), h), j), l), n), p), r), and t) feature long horizontal lines above the staff, indicating ligatures that span across multiple notes. Measures b), c), e), g), i), k), m), o), q), s), and u) contain complex melodic and rhythmic patterns, often with multiple notes beamed together. Measures a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), m), n), o), p), q), r), s), and t) are separated by double bar lines, indicating the end of a measure.

§. 28.

Figura 15. En las ligaduras, en las que la sétima resuelve ya sea a la sexta o a la tercera, que en relación a la parte superior da lo mismo, ésta puede en el primer caso, dar

un salto ascendente de cuarta después de la nota ligada, que caería en la tercera sobre el bajo. Esto se puede reiterar dos veces, pero a la tercera vez, hay que tomar la sexta en vez de la cuarta (véase (a)). También en lugar de la cuarta, se puede tomar la séptima o la quinta inferior (véase (e) y (k)); y entre más se alternen estos intervallos, hacia arriba o hacia abajo, más placer le produce al oyente. Uno puede también llenar los espacios que se encuentran entre las notas de esta variación. Las otras variaciones pueden introducirse a voluntad.

figura 15

The image displays twelve variations of a musical exercise, labeled (a) through (l), arranged in eight horizontal staves. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The exercise starts with a quarter rest followed by a quarter note, then continues with eighth notes. Variations (a), (c), (e), (g), (i), and (k) illustrate different intervallic leaps between notes. Variations (b), (d), (f), (h), (j), and (l) show the notes of the exercise being filled in with sixteenth notes.

Figura 16. Si a este pasaje, en que se encuentran alternadamente la quinta y la sexta, no se le agregara nada, le resultaría finalmente desagradable al oyente. Para hacer las variaciones, se pueden tomar como modelo los ejemplos de (a) a (e). Se observará al mismo tiempo que en pasajes que son similares, las variaciones no deben ser siempre las mismas . Esto es, en general, lo que hay que observar al repetir las mismas ideas, de manera que a la segunda vez se le agregue o se omita alguna cosa. Si, por ejemplo, fuera necesario repetir los dos compases de la letra (f), y que la segunda vez se tocaran como aparecen escritos, el oyente no quedaría tan satisfecho como si en vez de la melodía simple, uno escogiera alguna de las variaciones de los ejemplos (g), (h), (i) o (k). Como el sujeto principal se alarga por medio de las transposiciones, las variaciones no deben continuarse con un solo tipo de notas. Hay que hacer cambios y esforzarse porque las variaciones que se introduzcan seguidamente sean diferentes a las previas, dado que el oído no se contenta con lo que ya ha escuchado sino que siempre desea sorprenderse.

figura 16

The figure displays five musical staves in treble clef with a common time signature (C). The first staff shows the original melody: a sequence of notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) with a slur over the first three notes and another slur over the last three. The following four staves, labeled a) through d), show variations of this melody. Each variation maintains the overall contour but introduces rhythmic and melodic changes, such as sixteenth-note runs, eighth-note patterns, and different phrasings, to create variety while preserving the essential structure of the original passage.

The image displays six musical staves, each labeled with a letter from e) to k). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C).
 - Staff e) shows a sequence of notes with slurs and a trill (tr) at the end.
 - Staff f) shows a sequence of notes with a trill (tr) at the end.
 - Staff g) shows a sequence of notes with a trill (tr) at the end.
 - Staff h) shows a sequence of notes with a trill (tr) at the end.
 - Staff i) shows a sequence of notes with a trill (tr) at the end.
 - Staff k) shows a sequence of notes with a trill (tr) at the end.

§. 30.

Figura 17, Tabla XV. Cuando, en un movimiento lento, varias notas cortas ascienden o descienden por grados y en ciertas ocasiones no parecen ser suficientemente cantables, se puede agregar una pequeña nota después de la primera y la tercera para hacer más agradable la melodía (véase (a) y (c)), y con estas adiciones se deben ejecutar así como aparecen en los ejemplos (b) y (d); los ejemplos (e) y (f) son variaciones. Lo mismo sucede con las notas descendientes. Las de los ejemplos (g) e (i) deben ser tocadas como las de (h) y (k). Los ejemplos (l), (ll) y (m) son variaciones de estas notas descendientes.

Tabla XV

cont: *ad Var:*
figura 17

§. 31.

Figura 18. Si esos tipos de notas consisten de saltos de tercera que ascienden o descienden (véase (a) e (i), se les puede agregar a cada nota otra nota pequeña que se le llama en francés *port de voix*, (véase (b) y (k)). Los ejemplos de (c) a (h) contienen variaciones de los saltos de tercera descendientes, y los de (l) a (p) son para los ascendientes. Mientras que éstos sean cantables, es posible emplear siempre estas variaciones sin importar si estas notas tienen más o menos corchetes o barras. Mi intención es la de tratar sólo aquellos intervalos que ocurren con más frecuencia en las piezas cantables. Cuando hay varios intervalos que van uno tras otro sin que se les agregue nada, el oyente se cansa muy pronto. Las dos notas del ejemplo (q) son similares a las dos últimas corcheas del ejemplo (a); consecuentemente se pueden usar en ellas las mismas variaciones que se emplean en el tiempo de la segunda corchea de los ejemplos (a) a (h). Las dos notas en (r) deben ser variadas de la misma manera que se observa de (i) a (p).

figura 18

Figure 18 displays 18 examples (a-r) of musical notation, specifically focusing on trills and their variations. The notation is presented on a single staff in treble clef. Examples a, b, and c show trills with grace notes. Examples d, e, and f show trills with slurs. Examples g, h, and i show trills with slurs and ties. Examples k, l, and ll show trills with slurs and ties. Examples m, n, and o show trills with slurs and ties. Examples p, q, and r show trills with slurs and ties.

§. 32.

Figura 19. Si en un movimiento lento varios tresillos ascienden o descienden por grados, y que en ellos que la tercer nota de uno y la primera de otro es la misma, o que la primer nota del tresillo siguiente es un tono más alta que la del anterior, es posible introducir siempre una apoyatura antes de la primer nota (véase (a)). Pero si muchos tresillos descienden uno tras otro, es posible introducir en todas las primeras notas un medio trino sin terminación (en el que el dedo solo se agita dos veces) y la segunda y tercer nota de cada tresillo pueden ir ligadas (véase (b)). Cuando uno desea transformar los tresillos en notas rápidas, solo hay que imaginarse que el ejemplo (e), el cual está en cuatro por ocho fuera de seis por ocho, y agregarle una nota a cada corchea, como lo muestran las

semicorcheas en el ejemplo (d). Varios tipos de tresillos pueden tratarse de esta manera, siempre que los intervalos lo permitan.

figura 19

The figure displays musical notation for 'figura 19' across three staves. The first staff contains examples a) and b). Example a) shows a series of eighth notes with trills. Example b) shows a similar pattern with trills on notes that are not on the strong beat. The second staff contains examples c), d), and e). Example c) features a triplet of eighth notes. Example d) shows a triplet of eighth notes in a different rhythmic context. Example e) shows a single note with a trill. The third staff contains examples f) through k). Examples f) and h) show trills on notes that are not on the strong beat. Examples g) and i) show trills on notes that are on the strong beat. Example k) shows a trill on a note that is on the strong beat.

§. 33.

Para las notas que no ascienden o descienden continuamente una tras otra por grados, y entre las cuales hay dos que se encuentran en el mismo tono y la primera de éstas se encuentra en el alzar del tiempo, se le puede agregar una apoyatura a la segunda que cae en el tiempo fuerte (véase (e) y (g)) o un trino, ligando la nota siguiente.(véase (f) y (h)). Pero cuando varias notas descienden por grados, se puede introducir una apoyatura delante de cada una de ellas (véase (i)), o un trino en las notas que están sobre el tiempo fuerte (véase (k)).

§. 34.

Figura 20. Si en un movimiento lento, la parte del bajo tiene silencios y la melodía comienza con un salto de cuarta que ocurre en la anacruza del compás, entonces se pueden usar las variaciones de los ejemplos (a), (b), (c), (d) y (e). Si el modo es menor, se pueden utilizar semitonos (véase (f) y (g)). Si en un movimiento lento dos notas ascienden o descienden por grados, ya sea que las preceda un silencio o una nota de mayor duración, o

que la tercer nota tenga o no un puntillo y que ascienda o descienda, siempre es posible introducir una nota pequeña entre las dos, la cual, cuando las notas descienden (véase h) se toma un tono más arriba y también cuando ascienden dos grados (véase (i)).

figura 20

The figure consists of three staves of musical notation in treble clef. The first staff contains examples a) and b). The second staff contains examples c), d), and e). The third staff contains examples f), g), h), and i). Each example shows a melodic line with a trill or grace note preceding a larger interval jump. Examples a) and b) show a trill before a descending third. Examples c), d), and e) show a trill before an ascending third. Examples f), g), h), and i) show a trill before a descending third with various rhythmic and articulation markings.

§. 35.

Figura 21. Cuando la melodía de un movimiento lento se ve interrumpida por un silencio, delante del cual hay una (véase (a)) o dos notas (véase (b)) y estas últimas dan un salto descendiente de tercera (ya sea que esto ocurra con una tercera mayor o menor, en el tiempo fuerte o en el débil), hay que observar que en la nota sola (véase (a)) se necesita un trino además de la apoyatura. El salto de tercera (véase (b)) se trata de la misma manera. Sin embargo sólo hay que tocar un trino sin terminación y ligar la nota que se encuentra entre la tercera. Una de estas notas pequeñas debe agregarse casi siempre a este salto de tercera. Por lo general, los compositores de hoy en día tienen la costumbre de insertarla ya que en un movimiento lento este salto por sí mismo no es lo suficientemente cantable.

figura 21



§. 36.

Si hay un arco con un punto sobre el silencio, llamado *fermata*, *pausa general* o *ad libitum*, y que es tan común en el Allegro como en el Adagio, uno puede, si lo considera apropiado, alargar un poco el trino, el cual, sin embargo, debe ejecutarse sin terminación, ya que las notas siguientes no lo permiten porque deben terminarse de una manera placentera (véase (c)). Pero como a la hora de tocar ésto no es tan fácil como parece, y hay muchos que no saben cómo ejecutarlo apropiadamente de acuerdo a la regla establecida desde hace mucho tiempo, quisiera expresarlo por medio de notas (véase (d)), y aclararlo con varias observaciones. Las dos notas pequeñas delante de la blanca que lleva el trino, deben ejecutarse a la misma velocidad que éste. La fuerza del tono durante el trino debe crecer y disminuir poco a poco. En el movimiento lento, debe dársele al trino una duración de cuatro corcheas. Una vez que este tiempo ha pasado, se deja el dedo que trinó sobre el orificio mientras se debilita el sonido, pero sólo permanece el tiempo requerido por la primera de las fusas y luego toca la segunda fusa. Para la apoyatura que se encuentra delante de la tercera nota, se articulará levemente con un soplo del pecho y las dos notas siguientes terminarán en piano casi desapareciendo el sonido. Para los otros pasajes en los ejemplos (e), (f), (g) y (h), que la mayor parte del tiempo sólo requieren de apoyaturas o

trinos, se podrán emplear también los siguientes ejemplos de las figuras 22, 23 y 24, sobre los intervallos de tercera, cuarta y quinta descendiente, como variaciones en los movimientos lentos.

§. 37.

Figura 22. Aunque estas dos notas simples, *mi* y *do*, sean negras, es posible también emplear las variaciones siguientes para el pasaje del ejemplo (e) de la figura 21 que consiste de corcheas. Sólo hay que imaginarse que las notas de las variaciones tienen una barra o corchete adicional. Para el pasaje del ejemplo (f) de la misma figura, en el cual el intervalo desciende solamente un tono, se pueden también usar las variaciones excepto las de los ejemplos (a), (b), (f) y (o), y solamente se reemplaza la nota simple *do* por un *re*. En caso de que uno quisiera utilizar las dos variaciones de los ejemplos (f) y (o), hay que sustituir el último *re*. por el *fa* que está sobre él.

figura 22

The figure displays 17 variations (a through q) of a descending interval passage in musical notation. Each variation is shown on a single staff with a treble clef. The variations are arranged in four rows. Row 1: a) two notes, b) two notes with a slur, c) four notes with a slur, d) two notes with a slur. Row 2: e) two notes with a slur, f) four notes with a slur and a flag, g) four notes with a slur, h) four notes with a slur, i) four notes with a slur. Row 3: k) four notes with a slur, l) four notes with a slur, ll) four notes with a slur, m) four notes with a slur. Row 4: n) four notes with a slur, o) four notes with a slur and a flag, p) two notes with a slur, q) four notes with a slur.

§. 38.

Figura 23, Tabla XVI. Estas variaciones pueden ser empleadas de la misma manera que el pasaje del ejemplo (g), figura 21; ya que, en general, el bajo permanece en la armonía de la primer nota *fa*.

Tabla XVI

cont: ad Var:

figura 23

a) b) c) d)

e) f) g) h) i)

k) l) ll) m)

n) o) p) q)

§. 39.

Figura 24. Estas variaciones sobre el salto de quinta, pueden utilizarse también en el pasaje del ejemplo (h) de la figura (21). Si las dos primeras notas de estos tres ejemplos, como *mi, do, fa, do, sol, do*, están presentes una tras otra en una melodía, se puede buscar en cada ejemplo las variaciones que son de un mismo tipo y alternar su empleo. Ahora, como la segunda nota *do* en estos tres ejemplos no tiene variación, se podrá, de ser necesario, repetir las notas de la variación que se ha ejecutado en el tono anterior (a excepción de la primera nota). Por ejemplo, para emplear la variación de la figura 22, ejemplo (e), en el que las primeras notas son *mi-sol-mi*, se toca el *do* como una corchea en

vez de una negra, y se repiten las dos semicorcheas *sol, mi*. En la variación de la figura 23, ejemplo (e), se puede hacer lo mismo. En el ejemplo (d) de la figura 24, se repiten las tres últimas semicorcheas después de la nota *do* (y este *do* se vuelve también una semicorchea). Así se mantiene la coherencia de la melodía variada. De esta manera se pueden utilizar con provecho todas estas variaciones, siempre y cuando se ponga atención a los tipos de notas que son apropiados entre sí, y en cada ejemplo uno escoja lo que uno cree ser lo más conveniente al pasaje que se desea ornamentar. Así, como las abejas, extraemos la miel de muchas flores diferentes.

figura 24

The figure displays 19 variations of a melodic phrase, labeled a) through u). Each variation is shown on a single staff in treble clef. The variations illustrate different ways to ornament a melodic phrase, such as using eighth notes, sixteenth notes, and trills. Some variations include trills (tr) and others use different note values or rests.

§. 40.

Figura 25. Las semicorcheas con puntillo en un movimiento muy lento le pueden resultar muy desagradables al oyente; sobre todo cuando consisten solamente de

consonancias de tercera, quinta, sexta y octava. Ciertamente las consonancias apaciguan las pasiones, pero con el tiempo también producen desagrado; a menos que se mezclen de vez en cuando con algunas disonancias, como segundas, cuartas, séptimas y novenas. De éstas se originan las apoyaturas y deben a veces terminarse con medios trinos o mordentes. Este ejemplo muestra de qué manera se pueden tocar agradablemente las notas con puntillo, que por otra parte, son más apropiadas para expresar lo majestuoso y lo serio que lo cantable. Para la nota seguida por el puntillo, que consecuentemente es de más larga duración, se debe acrecentar la fuerza del tono y moderar el aire durante el tiempo del puntillo. La nota que le sigue al puntillo debe ser siempre muy corta. Si delante de ella hay una apoyatura, se debe hacer lo mismo que acabamos de explicar para la nota larga, ya que se sostiene en lugar de la nota que precede. La nota misma abarca entonces el tiempo del puntillo y, consecuentemente, debe ser tocada más débilmente que la apoyatura (véase (a)). Las tres notas pequeñas de la variación (b) forman un mordente y hay que sostener la primera con el puntillo tanto como el tiempo abarcado por la nota grande siguiente. Las otras dos notas pequeñas, así como la nota grande, se tocan en el tiempo del puntillo y esto se hace levantando y bajando el dedo dos veces con rapidez. También hay que moderar el aire durante ese movimiento. Las cuatro notas pequeñas (véase (c)) forman un grupeto y la última, que cae en el tiempo del puntillo, también debe sostenerse su duración total. También debe moderarse el aire durante las notas pequeñas. Lo mismo ocurre con los ejemplos de (d) a (ll), excepto que las notas pequeñas en los ejemplos (e) y (f) son medio trinos. Las notas en los ejemplos (m) y (n) aparecen a menudo en las cadencias, en las cuales los grupetos son perfectamente apropiados

figura 25

The image displays 14 musical examples, labeled a) through n), on a single treble clef staff. Each example illustrates the use of double grace notes (Anschlag) in different contexts:

- a) Grace notes on a quarter note.
- b) Grace notes on a quarter note with a fermata.
- c) Grace notes on a quarter note with a fermata.
- d) Grace notes on a quarter note.
- e) Grace notes on a quarter note.
- f) Grace notes on a quarter note.
- g) Grace notes on a quarter note.
- h) Grace notes on a half note.
- i) Grace notes on a half note.
- k) Grace notes on a quarter note.
- l) Grace notes on a quarter note.
- ll) Grace notes on a quarter note.
- m) Grace notes on a quarter note, followed by a trill (tr) on a half note.
- n) Grace notes on a quarter note, followed by a trill (tr) on a half note.

§. 41.

Figura 26. La dos notas pequeñas de los ejemplos (a), (b), (c), (d), (e), (f) y (g), que consisten de saltos de tercera, se llaman *Anschlag* (o doble apoyatura) y son utilizadas por los cantantes en los saltos distantes para encontrar con seguridad el tono alto. En caso de que no se quiera tocar otro tipo de adornos, éstas pueden emplearse en los intervalos ascendientes de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava, delante de notas largas en el alzar o en el tiempo fuerte. Pero debe agregársele a la nota muy rápida y débilmente. El tono de la nota misma debe ser un poco más fuerte que el de las notas pequeñas. La doble apoyatura o *Anschlag*, resulta más agradable en la segunda, la cuarta y la séptima que en otros intervalos (véase (a), (c), (f)). Por lo tanto para obtener un mejor

efecto, la primer nota pequeña debe estar a la distancia de un semitono de la nota principal siguiente (véase (c) y (f)) en vez de un tono entero. Si bien este *Anschlag* expresa una pasión tierna, suspirante y agradable al tocar y al cantar, yo no aconsejaría que se usase copiosamente. Hay que emplearlo raramente, porque lo que le resulta muy agradable al oído, se vuelve muy familiar a la memoria; y lo superfluo en cualquier campo, por bello que sea, engendra fácilmente el desagrado.

figura 26



§. 42.

Figura 27. Cuando hay notas largas que forman saltos, y uno no desea introducir ninguna variación, se puede llenar el espacio con las notas principales y pasajeras que se hallan entre esos saltos. Las pequeñas corcheas y semicorcheas en la variación (a) son pasajeras, y las negras son las notas principales que pertenecen al acorde; y como las primeras caen en el tiempo de las nota precedentes, éstas deben ir ligadas rápidamente. Del ejemplo (b) al (g) se encuentran expresadas, no sólo las notas pasajeras sino también las principales, de acuerdo a su valor y de la manera en que deben dividirse en el compás. Los dos intervalos, la tercera y la cuarta, no tienen ninguna nota principal del acorde entre sus notas, únicamente tienen notas pasajeras.

figura 27





§. 43.

Figura 28. En intervallos descendientes hay que tratar las notas principales y las pasajeras de la siguiente manera. Las notas pequeñas caen en el tiempo de la nota que sigue y deben ir ligadas. Sin embargo, las que están entre los saltos de cuarta descendiente, caen en el tiempo de la nota anterior, al igual que con los saltos de cuarta ascendiente. En esas notas pequeñas en las que no pueden haber trinos ni suspensiones uno se aparta de las reglas expuestas en el Capítulo VIII. Aquellas valen la mitad de las notas siguientes, pero éstas deben ser de muy corta duración.

figura 28



§. 44.

Todas estas reglas que acabo de dar con respecto a las variaciones, se aplican principalmente en el Adagio, ya que en ese movimiento es donde hay más tiempo y oportunidades para introducirlas. Sin embargo, también se pueden emplear muchas de ellas en el Allegro. Dejo su empleo a la discreción y al discernimiento de los ejecutantes. Pero en cuanto al uso en el Adagio de algunas de las variaciones arriba mencionadas, voy a mostrar por medio de un ejemplo que he incluido con este propósito en el capítulo que trata sobre el Adagio. Además, al final de ese capítulo, del apartado § 25 al § 43, se encontrará qué tipo de expresión musical corresponde a las variaciones de cada figura, sobre todo en relación al aumento y a la disminución de la fuerza del tono.

Capítulo XIV

Sobre la manera que se debe tocar el Adagio

§. 1.

Por lo común, el Adagio produce menos placer en personas que sólo son simples amantes de la Música. Aún entre músicos, hay algunos que, como no cuentan con la sensibilidad ni la percepción necesarias, se alegran al ver acercarse el fin del Adagio. Sin embargo, por la manera que toca el Adagio, un buen músico puede distinguirse, agradarle mucho a los verdaderos conocedores y a los amantes de la Música sensibles y perspicaces, y demostrar su dominio de la disciplina a aquellos que conocen el arte de la composición. Pero como el Adagio siempre representa un gran obstáculo, los músicos inteligentes se las arreglarán sin los consejos que voy a ofrecer a sus oyentes y a los amantes de la Música, para que su arte obtenga más fácilmente la estima que merece y su persona se torne más agradable.

§. 2.

El modo de tocar y ornamentar el Adagio puede considerarse de dos maneras diferentes. La primera es la francesa y la segunda es la italiana. La primera manera requiere una expresión nítida y sostenida de la melodía, y un estilo acompañado siempre de adornos esenciales, como apoyaturas, trinos enteros y medios trinos, mordentes, grupetos, *battements*, *flattements*, etcétera; pero por otra parte, no hay Pasajes extensos ni muchos adornos arbitrarios. El ejemplo de la figura 26 de la Tabla VI, tocado lentamente sirve como modelo de esta manera de tocar. En la segunda manera, es decir, en la del estilo

italiano, uno no se contenta con los pequeños adornos franceses, sino que busca grandes adornos elaborados y refinados, que deben siempre acoplarse con la armonía. El ejemplo que aparece en las Tablas XVII, XVIII y XIX, puede tomarse aquí como modelo. En esta pieza, todos los adornos arbitrarios aparecen expresados por medio de notas. Esto será tratado a fondo más adelante. Si la melodía simple de este ejemplo se tocara únicamente con los adornos esenciales, se obtendría un modelo de la manera de tocar a la francesa, pero al mismo tiempo se vería que esta manera no es apropiada para un Adagio como éste.

§. 3.

Es posible aprender la manera francesa de ornamentar el Adagio por medio de buenas instrucciones y sin conocer las reglas de la armonía; pero para la manera italiana de tocar, este conocimiento es indispensable. De otro modo habría que tener constantemente a su lado un maestro que le enseñase las variaciones que convinieren a cada Adagio, como hacen la mayoría de los cantantes de moda. Esta es la mejor manera para continuar como aprendiz toda la vida y no llegar a ser nunca maestro. Sin embargo, antes de meterse a aprender la segunda manera de tocar, hay que conocer la primera. Ya que, el que no sabe utilizar ni ejecutar bien los pequeños adornos, mucho menos podrá emplear los grandes como es debido. Los cantantes y los ejecutantes de instrumentos desarrollan un estilo bueno, razonable y universal, que le agrada a todo el mundo, de una buena mezcla de adornos pequeños y grandes.

§. 4.

Ya hemos dicho que la mayoría de los compositores franceses tienen la costumbre de escribir los adornos en la melodía y consecuentemente, el ejecutante tiene únicamente que interpretarlos bien. En el estilo italiano del pasado no se escribía ningún adorno. Todo

se dejaba a la voluntad del ejecutante y un Adagio lucía más o menos como la melodía simple del ejemplo de las tablas XVII, XVIII y XIX. Pero desde hace un tiempo, los que siguen la manera italiana, han comenzado también a escribir los adornos más necesarios en la melodía principal, ya que aparentemente, el Adagio estaba siendo estropeado por muchos músicos ignorantes y esto disminuía y hasta marchitaba algunas veces el honor y la reputación de los compositores. No se puede negar que para apreciar el efecto total de una pieza de música italiana, los ejecutantes deben contribuir tanto como los compositores; pero en la música francesa el trabajo del compositor tiene mucho más peso que el del ejecutante.

§. 5.

Entonces, para tocar bien el Adagio hay que estar en un estado de ánimo tranquilo y casi triste, que es como se encontraba el compositor al escribirlo. Un Adagio puede ser comparado a una suplicación placentera; y en relación a esto, observaremos que si se solicita algo con gestos atrevidos y deshonestos de una persona que merece un respeto singular, nunca se obtendrá lo deseado. De igual manera, tampoco se podrá ganar, conmovir y enternecer al oyente mediante una expresión atrevida y extraña; ya que lo que no proviene del corazón no puede alcanzar nunca otro corazón.

§. 6.

Existen varios tipos de piezas lentas. Algunas son muy lentas y tristes, otras son más vivaces y por lo tanto gustan más y son más placenteras. En ambos tipos de piezas, el estilo de la ejecución depende mucho del modo en que la pieza está compuesta. En las tonalidades de La y Do menor, Re sostenido mayor y Fa menor se puede expresar un sentimiento triste más fácilmente que en otras tonalidades menores. Por esta razón, los compositores las emplean la mayor parte del tiempo con esta finalidad. Al contrario, las

215
otras tonalidades mayores y menores se utilizan en piezas agradables, cantables, y en aquellas cuya finalidad es la de causar placer.

No hay consenso en cuanto a los efectos particulares de ciertas tonalidades, ya sean mayores o menores. En la antigüedad, se creía que cada modo tenía sus cualidades peculiares y que expresaba alguna pasión en particular. Esta opinión estaba bien respaldada puesto que las escalas de sus modos no eran iguales entre sí; por ejemplo, aunque el modo Dórico y modo Frigio tenían ambos una tercera menor, eran diferentes porque el primero tenía una segunda y una sexta mayor y el segundo tenía una segunda y una sexta menor, y por lo tanto casi todos los modos tenían su manera singular de hacer una cadencia. Pero como en el presente las escalas de todas las tonalidades mayores y menores son iguales entre sí, se pregunta uno si en realidad existe una diferencia entre las características de los modos. Hay quienes todavía adoptan la opinión de los antiguos, otros, al contrario, la rechazan pretendiendo que cada pasión puede ser expresada igualmente en una tonalidad como en otra, siempre y cuando un compositor tenga la capacidad requerida. Ciertamente se pueden citar ejemplos de compositores que han expresado pasiones perfectamente bien en tonalidades que no parecían ser apropiadas para ese propósito. ¿Pero, quién sabe si esas piezas no hubieran producido un mejor efecto de haber sido escritas en una tonalidad más apropiada? Por otra parte, no se pueden establecer reglas generales basándose en casos extraordinarios; pero me extendería demasiado si tratara de examinar a fondo esta cuestión. No obstante, quisiera proponer una prueba basada tanto en la experiencia como en la sensibilidad personal. Transpórtese, por ejemplo, una pieza compuesta satisfactoriamente en la tonalidad de Fa menor, a las tonalidades de Sol menor, La menor, Mi menor y Re menor; o bien, una pieza que esté en Mi mayor, a las tonalidades de Fa mayor, Sol mayor, Re sostenido mayor, Re mayor y Do mayor. Si esas dos piezas producen el mismo efecto en cada tonalidad, los simpatizantes de los antiguos están equivocados. Pero si uno encuentra que estas piezas producen un efecto diferente en cada tonalidad, deberá tratar de beneficiarse de este descubrimiento en vez de rechazarlo. Por mi parte, hasta que no se me convenza de lo contrario, me fiaré de mi experiencia, la cual me ha persuadido que diferentes tonalidades producen diversos efectos.

§. 7.

Por lo tanto, al tocar hay que adaptarse a la pasión principal que el compositor tenía en mente para su pieza, de manera que un Adagio que debe ser muy triste, no se toque con demasiada ligereza ni, al contrario, se toque demasiado lento un Adagio que es cantable. El Adagio *Patético* debe diferenciarse de los tipos de piezas lentas como el *Cantabile*, *Arioso*, *Affetuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto*, etc. En cuanto al movimiento requerido para cada pieza en particular, hay que determinarlo de la interacción total de sus partes, de la tonalidad y del compás; y si éste es binario o ternario, también provee cierta aclaración. Como se infiere de lo que ya hemos observado, hay que tocar más tristemente, y por lo tanto más lentamente, las piezas lentas compuestas en las tonalidades de Sol menor, La menor, Do menor, Fa menor y Re sostenido mayor, que las compuestas en las otras tonalidades mayores y menores. Una pieza lenta cuyo compás es de cuatro por ocho o de seis por ocho, debe ser tocada con un poco más de ligereza, y un *Alla breve*, o una pieza en la que el compás tiene tres blancas, debe ser tocada más lentamente que una compuesta en el compás ordinario de cuatro por cuatro o en el compás de tres por cuatro.

§. 8.

Si el Adagio es muy triste, lo que normalmente se designa por las expresiones *Adagio di Molto* o *Lento Assai*, hay que ornamentarlo más con notas ligadas que con grandes saltos o trinos; ya que éstos excitan más a la alegría que a la tristeza. Sin embargo, no hay que omitir del todo los trinos para que el oyente no se duerma. La melodía debe ser variada siempre de tal manera que unas veces excite la tristeza y otras veces la modere.

§. 9.

A ello pueden contribuir mucho los cambios de *piano* a *forte*, los cuales, junto con una mezcla balanceada de adornos pequeños y grandes, forman, por así decirlo, la luz y las sombras cuya percepción es esencial en la Música. No obstante, hay que ejercer muy buen juicio al efectuar ésto para no pasar muy abruptamente de uno a otro; es necesario reforzar o debilitar el tono imperceptiblemente.

§. 10.

Si hay que sostener una redonda o una blanca, lo que los italianos llaman *messa di voce*, primeramente hay que articularla delicadamente o casi con una mera exhalación. Seguidamente se comienza a soplar, pero *piano*, aumentando la fuerza del tono hasta la mitad de la nota. A continuación, se disminuye la fuerza hasta el fin de la nota, efectuando al mismo tiempo un *flattement* con el dedo en el orificio abierto más cercano. Para que el tono no suba o baje de afinación, mientras que se aumenta o disminuye la fuerza del tono (defecto que puede provenir de las características de la flauta), hay que poner aquí en práctica la regla que diéramos en el apartado § 22 del Capítulo IV. De esta manera el tono mantendrá siempre su afinación en relación a los instrumentos que lo acompañan, ya sea que uno sople fuerte o débilmente.

§. 11.

Las notas cantables que siguen después de una nota larga pueden sobresalir un poco más. Sin embargo, cada nota, ya sea una negra, corchea o semicorchea, debe tener su *piano* y su *forte* así como lo permita su duración. Pero si hay varias notas consecutivas y no hay suficiente tiempo para hacer crecer el sonido de cada nota, uno podrá por lo menos

aumentar o disminuir el aire durante esas notas, de manera que unas serán más fuertes y otras más débiles. Este cambio de la fuerza del tono debe provenir de los pulmones, es decir, mediante una exhalación.

§. 12.

Además, hay que sostener la melodía cuidadosamente y tomar respiraciones en lugares adecuados. Sobre todo al encontrarse con silencios, no se debe interrumpir el sonido inmediatamente; es mejor continuar la última nota un poco más de lo que su valor requiere, a no ser que el bajo tenga en ese momento varias notas cantables, las cuales compensan al oído por lo que pierde debido a la ausencia de la parte principal. Sin embargo, se produce un buen efecto si la parte principal extiende dicha nota y la termina disminuyendo poco a poco; y después procede con las notas siguientes con una fuerza renovada continuando de la manera que acabamos de indicar, hasta que el fin de la idea musical haya cedido al comienzo de un pasaje nuevo.

§. 13.

En el Adagio, todas las notas deben ser, por así decirlo, acariciadas y tratadas con deleite, y no hay que emplear articulaciones severas. Excepto cuando el compositor indica que ciertas notas sean cortas para despertar al oyente que pudiera languidecer.

§. 14.

Si un Adagio ha sido compuesto secamente, con más énfasis en la armonía que en la melodía, y uno quisiera agregarle aquí o allá algunas notas, no hay que hacerlo en exceso. De manera que las notas principales no sean oscurecidas ni que la melodía resulte

irreconocible. Al contrario, al principio hay que tocar el tema, o la idea principal, como fue escrito. Si se repite con frecuencia, se le pueden agregar algunas notas la primera vez y aún más la segunda, ya sea en pasajes de escalas o de arpeggios. La tercera vez, se debe tocar casi sin agregarle nada para mantener al oyente continuamente interesado.

§. 15.

El resto de la melodía puede tratarse de la misma manera, mezclando los tonos soñolientos, que están muy cerca uno del otro, con tonos vivos, llenos de armonía, que están más alejados entre sí. Y si fuera necesario repetir una idea empezando en el mismo tono y que uno no hallara como variarla, se podría compensar esta falta tocando *piano* así como empleando notas ligadas.

§. 16.

Al ejecutar esos adornos no hay que apresurar el compás. Deben ser tocados con esmero y tranquilidad, ya que las ideas más bellas pueden volverse imperfectas al ejecutarse precipitadamente. Por eso es muy necesario estar atento al movimiento de las partes acompañantes y es preferible dejarse apresurar por las otras partes que aventajarlas.

§. 17.

Un movimiento *Grave*, en el cual la melodía consiste de figuras con notas con puntillo, debe tocarse viva y resaltadamente, y ornamentarse en varios lugares con arpeggios. Hay que reforzar las notas con puntillo hasta el puntillo, y unir las notas siguientes ligándolas dulce y brevemente, a menos que el intervalo sea muy grande. En cuanto a los saltos muy grandes, hay que articular cada nota individualmente. Si estas

notas ascienden o descienden por grados, se podrán introducir apoyaturas antes de las notas largas, que la mayor parte del tiempo son consonantes y que a la larga podrían resultar desagradables al oyente.

§. 18.

Casi siempre, el *Adagio Spiritoso* está compuesto en el compás de tres tiempos y tiene figuras de notas con puntillo. La melodía es a menudo interrumpida por cesuras y la expresión requiere mucho más vivacidad de la que pedimos en el apartado § anterior. Es por eso que las notas deben ir más articuladas que ligadas y se deben emplear todavía menos adornos. Se pueden utilizar principalmente las apoyaturas que terminan con medios trinos, pero cuando hay varias ideas cantables entremezcladas, como lo requiere el gusto refinado en el arte de la composición, hay que adaptar también la ejecución y mezclar alternadamente lo serio con lo placentero.

§. 19.

Como ya lo he mencionado antes, no será necesario repetir aquí que la ejecución de estas piezas, así como la de los otros tipos de piezas lentas, como por ejemplo, el *Cantabile*, *Arioso*, *Andante*, *Andantino*, *Affettuoso*, *Largo*, *Larghetto*, etcétera, deben diferenciarse bien de la del *Adagio triste y patético*.

§. 20.

Si en un *Cantabile* o *Arioso*, cuyo compás es de tres por ocho, se encuentran muchas semicorcheas consecutivas ascendiendo o descendiendo por grados, y el bajo se mueve constantemente de un tono a otro, no se puede agregar mucho, como en una melodía

que es más consistente. Hay que tratar de interpretar estos tipos de notas de una manera simple y placentera, alternando el uso del *piano* y del *forte*. Si hay corcheas en saltos entremezcladas, que secan la melodía y no la sustentan en absoluto, los saltos de tercera pueden ser llenados con apoyaturas o con tresillos. Pero cuando el bajo tiene notas de un mismo valor en la misma armonía, y duran un compás entero, entonces la parte principal tiene más libertad para introducir más adornos. Sin embargo, esos adornos no deben alejarse nunca de la manera general de tocar prescrita para tales piezas.

§. 21.

En un *Andante* o *Larghetto* compuesto en el compás de tres por cuatro, en el que la melodía consiste de negras en saltos y que el bajo acompaña en corcheas, de las cuales a menudo seis se quedan en el mismo tono y en la misma armonía, es posible tocar con más seriedad y con más adornos que en un *Arioso*. Pero si el bajo se mueve para acá y para allá por grados, hay que estar más atento, en cuanto a los adornos, para no tocar quintas ni octavas prohibidas contra la voz principal.

§. 22.

El movimiento *Alla Siciliana*, que está en el compás de doce por ocho mezclado con figuras de notas con puntillo, debe tocarse con mucha simplicidad, casi sin trinos y nunca demasiado lento. No se debe emplear casi ningún adorno, excepto por algunas semicorcheas ligadas y algunas apoyaturas, ya que es una imitación de una danza de pastores sicilianos. Esta regla debe aplicarse también a las *Musettes* y *Bergeries* francesas.

§. 23.

Si a cierta gente no le parece suficiente esta descripción de la manera en que hay que ornamentar el *Adagio*, el ejemplo que aparece en las Tablas XVII, XVIII y XIX servirá para aclarar este tema aún más. He tomado las variaciones más apropiadas que se encuentran en las Tablas IX a la XVI, para la melodía simple que se observa aquí y he compuesto una melodía totalmente ornamentada. Este ejemplo muestra cómo se pueden introducir en conjunto diversas variaciones y adornos. La melodía simple se halla en el primer pentagrama y la melodía con las variaciones en el segundo. Los números que están abajo de la melodía indican las figuras de las Tablas anteriores y las letras que están sobre la melodía indican los ejemplos de las variaciones. Entre esos ejemplos de las variaciones, hay algunos que no se encuentran en la misma tonalidad en que aparecen en las Tablas; están o más arriba o más abajo para demostrar, como ya lo hemos dicho, que las variaciones pueden ser transportadas a todas las tonalidades mayores y menores.

Tabla XVII

Adagio

The musical score for Tabla XVII, Adagio, is presented in three systems. Each system consists of a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The piano staff contains melodic lines with various ornaments and techniques, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment.

System 1: The piano staff includes markings for trills (tr), slurs, and specific fingerings: c) 26), ll) 9), d) 28), i) 8), f) 26), aa) 8), and e) b) 26) 28). The bass staff has fingerings 6, 6, and 6/5.

System 2: The piano staff includes markings for trills (tr) and specific fingerings: a) 3), f) 7), k) 3), and v) 8). The bass staff has fingerings 6, 7, and 6, 7.

System 3: The piano staff includes markings for trills (tr) and specific fingerings: c) 6), g) 6), b) 23), t) 8), v) 6), and d) 20). The bass staff has fingerings 4+/2, 6, 6/5, 4+/2, and 6.

System 1: Treble clef, C major. The right hand contains a melodic line with a trill (tr) on the final note. The left hand contains two staves: the upper staff has chords labeled ll) 25), m) 25), a) 20), and g) 20); the lower staff has fingering 6 5, 6 4, and 5 #.

System 2: Treble clef, C major. The right hand contains a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand contains two staves: the upper staff has chords labeled b) 2), k) 2), b) 23), l) 14), and x) 8); the lower staff has fingering 6, 6 5 #, 7, 6, 6 5 b.

System 3: Treble clef, C major. The right hand contains a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand contains two staves: the upper staff has chords labeled c) 13), p) 18), c) 5), e) 22), and z) 8); the lower staff has fingering b, 6 5, 6 4, 5 3, 6 5.

Tabla XVIII

Cont:

First system of musical notation for Tabla XVIII. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains several measures of music, including a trill marked 'tr' and a measure with a slur and '14)' below it. The bass staff contains corresponding notes and rests. Fingerings are indicated below the bass staff: 6 5, 4 # 7 6, and 6.

Second system of musical notation for Tabla XVIII. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains several measures of music, including a trill marked 'tr' and a measure with a slur and '8)' below it. The bass staff contains corresponding notes and rests. Fingerings are indicated below the bass staff: 8), 8), and 8).

Third system of musical notation for Tabla XVIII. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains several measures of music, including a trill marked 'tr' and a measure with a slur and '14)' below it. The bass staff contains corresponding notes and rests. Fingerings are indicated below the bass staff: 6 5, # 6 6 6, and 6 5 4+ 2.

Fourth system of musical notation for Tabla XVIII. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains several measures of music, including a trill marked 'tr' and a measure with a slur and '11)' below it. The bass staff contains corresponding notes and rests. Fingerings are indicated below the bass staff: 6 6 6, 8), and 6.

System 1: Treble clef, common time. The right hand contains two slurs labeled 'c)' and 'd)', with fingerings '5)' and '5)' below them. The left hand contains two slurs labeled '6' and '6' below them.

System 2: Treble clef, common time. The right hand contains four slurs labeled 'c)', 'm)', 'n)', 'd)', and 'c)', with fingerings '25)', '13)', '13)', '21)', and '20' below them. The left hand contains two slurs labeled '6' and '6 5' below them.

System 3: Treble clef, common time. The right hand contains three slurs labeled 'l)', 'o)', and 'f)', with fingerings '9)', '24)', and '27)' below them. The left hand contains one slur labeled '6' below it.

Tabla XIX

cont:

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a single note. The middle staff is a piano staff with complex rhythmic patterns and slurs, annotated with 's)', 'cc)', 'c)', and 'tr'. Below the piano staff are fingerings: '1)', '8)', and '15)'. The bottom staff is a bass clef with a sequence of notes and fingerings: '6', '6', '5', '6', '7', '6', '7', '7'.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff has a treble clef with notes and slurs, annotated with 'tr'. The middle staff is a piano staff with complex rhythmic patterns and slurs, annotated with 'kk)', 'h)', 'm)', and 'tr'. Below the piano staff are fingerings: '8)', '4)', and '25)'. The bottom staff is a bass clef with a sequence of notes and fingerings: '7', '7', '6', '5', '4', '2', '6', '6', '5', '4', '3'.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff has a treble clef with notes and slurs. The middle staff is a piano staff with complex rhythmic patterns and slurs, annotated with 'o)', 'm)', 'll)', 'tr', and 'tr'. Below the piano staff are fingerings: '14)', '23)', '8)', and '20)'. The bottom staff is a bass clef with a sequence of notes and fingerings: '6', '6', '6'.

d) c) e) a) hh)
 16) 16) 26) 16) 8)
 5 6 5 6 5 6 5 6

tr *tr*
tr m) n)
 5) 22)
 6 5 6 4 5 3 6

a) o) *tr* *tr*
 18) 5)
 6 6 6 4 2 6 6 6 5 4 3

§. 24.

No pretendo que un aprendiz que todavía no sabe tocar bien una melodía simple, varíe y ornamente de acuerdo a las reglas que acabo de exponer. Las he dado principalmente para aquellos ejecutantes avanzados que les ha faltado una buena instrucción. Estas reglas les servirán como punto de partida para hacer más investigaciones con el fin de perfeccionarse más y más. Tampoco pretendo que todos los *Adagios* deban regirse por este ejemplo, ni que se les deba agregar tantos adornos. Hay que utilizarlos, como en este caso, únicamente cuando la melodía simple lo exija. Por otra parte, siempre he creído, como ya lo he mencionado, que entre más simple y correctamente se toque un *Adagio* (siempre y cuando se toque afectuosamente), más se conmoverá el oyente y menos se estropearán las buenas ideas del compositor, quien las ha rebuscado con gran cuidado y reflexión. Ya que muy rara vez uno puede inventar, en el momento de ejecutar una pieza musical, algo mejor que lo que el compositor ha logrado tal vez después de un gran refinamiento.

§. 25.

Ahora es necesario que muestre la manera de ejecutar bien cada nota de este ejemplo en cuanto a los cambios de *forte* y de *piano*. Así proporcionaré la aclaración prometida en el apartado § 14 del Capítulo XI en relación a la *variedad* necesaria en una buena expresión musical. Y como no creo que le molestará a los amantes de esta buena expresión musical, discutiré todas las variaciones que he dado sobre los intervalos simples. Haré las observaciones que sean verbalmente posibles, y el resto lo dejaré al buen juicio y a la sensibilidad del atento ejecutante. Los números refieren al lector a las Tablas y a los ejemplos principales o a las figuras para cada intervalo; pero las letras se refieren a los pasajes que se encuentran en ellas y que serán discutidos. Advierto de antemano que en

tanto que no se haga mención del Allegro, siempre debe entenderse que me refiero al movimiento lento. Las palabras abreviadas deben entenderse de la siguiente manera: *cresc.*, creciendo en intensidad o aumentando la fuerza del tono; *dim.*, disminuyendo o debilitando la fuerza del tono; *f.*, fuerte; *m.f.*, más fuerte; *deb.*, débilmente. La articulación con golpe de lengua y las arcadas expresan lo fuerte y lo débil de manera que cada nota es más o menos enfatizada. Tampoco es necesario tomar siempre el significado de estas dos palabras literalmente, debiéndose usar como *mezze tinte* en la pintura, que son colores intermedios para expresar la luz y la sombra y pasar imperceptiblemente de lo claro a lo oscuro. De la misma manera hay que emplear, como colores intermedios, el *piano*, el *diminuendo*, el *forte* y el *crescendo* en la ejecución musical. Esta variedad es indispensablemente necesaria para la buena expresión musical. Pues, manos a la obra.

§. 26.

Tabla IX, figura 1. Ejecútense las tres fusas en (a) **deb.**, las negras *do-do-do cresc.*, el *do* con puntillo en (b) **cresc.**, las notas cortas siguientes y el primer *do deb.*, el siguiente *do f.* y la negra **cresc.** En (c) trátase de la misma manera. En (e) las notas principales **cresc.**, las pequeñas **deb.** En (h) los trinos **f.** y la terminación **deb.** En (l) el *do cresc.*, *fa* y *mi dim.*, *mi f.*, *sol deb.*, *si f.*, *do deb.* En (ll) *do* y *mi cresc.*, *fa deb.*, *sol-mi-do cresc.* y las notas pequeñas **deb.** En (o) el *do cresc.* y durante la escala rápida **dim.**, *do-do-do f.* En (p) la primer nota **f.**, las tres siguientes **deb.**, *sol f.*, *fa-mi-re deb.*, *do cresc.* En (r) la primer nota **f.**, la segunda y la tercera **deb.**, y los tresillos restantes de la misma manera.

§. 27.

Tabla IX, figura 2. En (b) se puede tomar como regla que las tres notas de este tipo deben interpretarse siempre de una manera placentera, es decir, la primera **cresc.**, el puntillo **dim.** y las dos siguientes deben ir ligadas rápida y débilmente. En (c), la primera y la tercera **cresc.**, la segunda y la cuarta **deb.**, y las notas en (d) de la misma manera. En (f) las notas con puntillo **cresc.** y las cuatro notas rápidas **deb.** En (g) el *do* **cresc.** y las cuatro notas rápidas **deb.**, el *mi* **f.** y así sucesivamente. En (l) la primer nota **f.**, los tresillos **deb.** y parejos. En (ll) los tresillos **f.** y las semicorcheas **deb.** En (m) la primer nota **f.** y las cinco siguientes **deb.** En (o) la primer nota **f.**, *re-mi-re* **dim.**, *do* **deb.** y así sucesivamente. En (p) la primer nota **f.**, las rápidas **deb.** En (q) el *do* **cresc.**, *mi* **deb.** y muy corto, la apoyatura **cresc.**, *re* **deb.**, *fa* **f.**, *mi* **deb.** Como regla general, en el tipo de notas que aparecen en (r), las dos primeras deben ejecutarse **deb.** y precipitadamente, y la nota con puntillo **cresc.** También es una regla general para los movimientos lentos y los rápidos, que en una variación como en (s) hay que ejecutar las primeras notas muy cortas y un poco **f.**, las notas con puntillo **dim.** y soportadas. Las notas en (v), pertenecen más a los movimientos rápidos que a los lentos y por lo tanto hay que enfatizar la primera de cada cuatro. Lo mismo debe ocurrir en (y).

§. 28.

Tabla IX, figura 3. En (b) el *re* **cresc.**, el puntillo con el *sol* y el *mi* **dim.**, *re* **cresc.**, el trino sobre el *do* **dim.**, *do* **cresc.** y el *si* **dim.** En (d) el *re* **cresc.**, *mi-fa* sostenido-*sol* **deb.**, *la* **f.**, *do* **deb.** En (f) *re* **f.**, *do-si* **deb.** y así sucesivamente. En (g) el trino **f.**, el puntillo más las dos notas **dim.** Tabla X, figura 3. En (l) el *re* **f.**, el *si* y el *re* después del silencio **deb.** y las notas siguientes de la misma manera. En (n) el *re* es **f.**, el *si* **deb.**, *do-re* **cresc.** y las notas que siguen de la misma manera. En (o) la primer nota

f., la segunda **deb.** y así sucesivamente. En (p) el *re f.*, el *sol-fa sostenido-sol deb.*, el *re cresc.* y así sucesivamente. En (q) la primer nota de cada tresillo **f.**, las otras dos **deb.** En (t) el *re f.*, las otras cuatro **deb.** y así sucesivamente.

§. 29.

Tabla X, figura 4. En (e) el *mi f.*, el *fa deb.* y *cresc.*, *sol-la* de la misma manera, y el *do deb.* En (f) el *mi deb.* y *cresc.* hasta el puntillo, *fa-sol deb.* y *cresc.*, *la-do deb.* Estos dos ejemplos son una especie de *tempo rubato* y sirven como punto de partida para más investigaciones. En el primer ejemplo, en vez de la tercera sobre el bajo, la cuarta es anticipada; y en el segundo ejemplo, la novena es retardada en lugar de la tercera y resuelve en ella (véase la Tabla VIII, figura 4). En (m) la primer nota **f.**, las cuatro siguientes **dim.** y así sucesivamente. En (n) la primer nota *cresc.* hasta el puntillo, las tres notas siguientes **deb.** y lo mismo para las que siguen.

§. 30.

Tabla X, figura 5. Los ejemplos (a) y (b) deben tratarse igual que los ejemplos (e) y (f) de la figura 4. Aquellos descienden y éstos descienden. En (a) la segunda es anticipada en lugar de la tercera y resuelve en la tercera a través del movimiento del bajo; y en (b) la cuarta es retardada en el lugar de la tercera y resuelve en ella (véase la Tabla VIII, figura 5). La interpretación es la misma que con las anteriores. En (e) la primer nota **f.**, las otras tres **deb.** y así sucesivamente. En (l) la primera y la cuarta nota **f.**, la segunda y la tercera **deb.** Si uno toca estas notas en un movimiento rápido, la tercera debe ser enfatizada más que las otras debido a que es la más baja. En (n) la primer nota **f.**, la segunda y la tercera **deb.**, la cuarta **f.** En un movimiento rápido se puede apoyarse un poco en la primera y articularse muy corta la cuarta. En (p) la primer nota es **f.**, la segunda

deb., la nota pequeña **deb.** y las siguientes como las dos primeras. En (q) el primer tresillo **f.**, el segundo **deb.** y así sucesivamente.

§. 31.

Tabla XI, figura 6. En (a) el *mi* **cresc.**, el *fa* sostenido **deb.** y brevemente ligado, el trino sobre el *fa* sostenido **f.**, el *sol* **deb.** En (b) el *mi* **f.**, el *do* **deb.**, el trino sobre el *fa* sostenido **f.**, el *sol* **deb.** En (d) y (e) el grupo de cuatro semicorcheas debe ejecutarse parejo, el trino sobre el *fa* sostenido es **deb.**, el *sol* **m.f.** En (h) el trino **f.**, *re-do-si* **deb.**, *la-fa* sostenido **f.**, la apoyatura termina con un *pincé* en el *sol*. En (i), las notas con puntillo **cresc.**, las cortas **deb.** En (ll) el *mi* **f.**, los tonos altos *mi-re* **deb.** y ligados, el *fa* sostenido **f.** y el *sol* **deb.** En (q) *mi* **f.**, *do-la* **deb.**, el *sol-fa* sostenido **f.**, el *la-re* **deb.**, y el *fa* sostenido y el *sol* **m.f.**

§. 32.

Tabla XI, figura 7. En (a) el *mi* **cresc.**, *sol-mi* **deb.** En (b), el *mi* **f.**, *sol-fa-sol* **deb.** y el *mi* **m.f.** En (c) *mi* **f.**, *sol-do* **deb.** y el *mi* **f.** En (d) el *mi* **deb.**, el *fa* sostenido **f.** y **cresc.**, *sol-mi* muy **deb.** En (n) el trino **f.**, *re-do* **deb.**, *sol* **f.** y el *mi* **deb.** En (p) las tres primeras notas **f.** y las demás **deb.** En (q) ocurre de la misma manera. En (t) el *mi* **cresc.** y las demás **deb.**

§. 33.

Tabla XII, figura 8. En (c) las notas *sol-fa-sol-la* **f.**; *si-la-si-do* **deb.**, el *re* **f.** y corto, el *re* siguiente **f.**, el *mi* y el *fa* **cresc.** En (d) las fusas **f.**, la corchea **deb.** y así sucesivamente. En (l) el *sol* es enfatizado, *sol-fa-mi* **deb.** y así sucesivamente. En (m)

sol-sol cresc., *fa deb.* En (o) el *sol f.*, del *re* al *sol deb.* y el *fa f.* En (r) *sol-la-si f.*, *do-re-mi-fa dim.*, *sol-la-si-do cresc.*, *re-si-sol-fa deb.* y retenido. En (s) el *re f.*, *sol deb.* y corto, el *fa cresc.* y el *mi dim.* En (t), *re-mi-re cresc.*, el *mi f.* y el *fa deb.* Después de los adornos en (v), (w), (x), (y), (z) y (aa) la apoyatura puede ser alterada un semitono con un sostenido, como se muestra en (v). En (gg) el *sol cresc.*, el trino sobre el *fa deb.*, el *mi* y el *fa dim.*

§. 34.

Tabla XII, figura 9. Los intervalos de tercera descendiente en (a), (b), (c), (d) pueden llenarse con notas pequeñas, pero las notas principales *cresc.* En (e) el *do cresc.*, el *mi dim.*, el siguiente *mi cresc.*, el *sol dim.*, el trino sobre el *mi cresc.* y *dim.* En (g) y (m) las notas principales *f.*, y las pasajeras *deb.*

§. 35.

Tabla XIII, figura 10. Uno puede rellenar los intervalos de tercera en (b) y (d) con notas pequeñas. En (e) las cinco primeras notas *f.* y las tres últimas *deb.* En (f) *do-la deb.*, *sol-fa f.*, *la-fa cresc.* En (g) el *do f.*, *re-mi-fa-sol-la-si bemol dim.*, el *do f.*, *la-sol-fa deb.* En (h) el trino sobre *do* con la terminación *f.*, *fa deb.*, *la f.*, *fa deb.* En (i) la primer y la tercera nota *cresc.*, la segunda y la cuarta *deb.* y así sucesivamente.

§. 36.

Tabla XIII, figura 11. En (a) *cresc.* en cada nota. En (c) el *do cresc.*, *re-mi-fa-sol dim.*, *sol f.*, *re-fa deb.* En (h) *do-re-mi-fa* retenido, *sol-sol-sol* cortos y parejos, *re*

deb., *sol-fa deb.* En (k) *do-si-do f.*, *sol-sol cresc.*, *sol-la-sol-fa deb.* y también cortos y parejos.

§. 37.

Tabla XIII, figura 12. En (a) el *sol cresc.*, *la* muy **deb.** En (b) *sol f.*, *mi-do deb.* En (c) *sol f.*, *fa-mi-re-do deb.* En (f) *sol f.*, *fa-mi deb.*, *fa-mi f.*, *re-do deb.*, *re f.*

§. 38.

Tabla XIII, figura 13. En (a) *la f.*, *fa-re deb.* y retenido. En (b) *la deb.*, *re cresc.*, *do deb.* En (f) y (g) cuatro notas **f.** y cuatro **deb.** resultando indiferente si son las primeras o las últimas. En (l) las cinco primeras **deb.**, *do f.*

§. 39.

Tabla XIV, figura 14. En (d) *si bemol cresc.*, *la-si bemol-do-si bemol dim.*, *sol-mi f.* En (g) las cinco primeras notas **f.**, las tres últimas **deb.** En (l) *mi f.*, *si bemol-sol deb.*, *mi f.* En (ll) el *mi cresc.*, *fa-mi f.*, *si bemol deb.*, *re deb.* En (n) *mi-fa deb.*, *fa sostenido-sol f.*, *si bemol-sol-mi-re deb.* En (o) *mi-sol-si bemol-la f.* y retenidos, *si bemol-re deb.* En (s) *mi-sol f.*, *si bemol-la-sol deb.*, *fa-mi-re cresc.*

§. 40.

Los ejemplos restantes y los que he pasado aquí, ya han sido explicados en el capítulo de adornos arbitrarios, o se encuentran en el siguiente ejemplo del Adagio de las

Tablas XVII, XVIII y XIX. Por lo tanto se buscarán en la Tabla XVII en el segundo pentagrama donde se encuentran las variaciones, las letras sobre las notas y los números bajo ellas, muestran de cual figura fueron extraídas.

§. 41.

Tabla XVII. La primer nota *sol cresc.* En (c)(26) las dos notas pequeñas **deb.**, el *do m.f.* y *cresc.* En (ll)(9) el *mi* con el trino **f.** y **dim.**, *re-do deb.* En (d)(28) el *re f.*, el *do deb.*, el *si f.*, *la* y el *sol* con el trino **deb.** En (i)(8) el *sol deb.*, *si-re m.f.* En (f)(26) las dos notas pequeñas **deb.**, *fa-fa cresc.* En (aa)(8) *la-sol deb.*, *fa-mi-re m.f.* En (e)(26) las dos notas pequeñas **deb.** En (b)(28) *mi f.*, *re deb.*, *do f.* y **dim.**, *mi cresc.* En (a)(3) *re cresc.*, *fa-mi deb.*, *re cresc.*, *do* con el trino y la terminación **deb.**, la apoyatura *do f.*, *si deb.* En (f)(7) *mi f.*, *do deb.*, *sol f.*, *mi deb.* En (k)(3) *re f.*, el *sol cresc.*, *re-do deb.*, *la cresc.*, *do deb.*, la nota pequeña *do cresc.*, *si* con el trino **dim.** En (v)(8) *re cresc.*, *do-si-do-re deb.* En (c)(6) *mi cresc.*, *fa sostenido-sol deb.* En (g)(6) *fa sostenido f.*, *re-mi deb.*, *fa sostenido f.*, *sol -la deb.* En (b)(23) *sol* con el trino **f.**, *fa sostenido-mi deb.*, el *re f.* En (t)(8) el *re f.*, *mi deb.*, *re*, *mi deb.* y *fa f.* En (v)(6) *fa f.*, *mi deb.*, *do-la-mi dim.*, *mi f.*, *fa sostenido deb.*, *re-la-fa sostenido dim.*, *fa sostenido f.*, *sol deb.* En (d)(20) *sol-si-la cresc.*, *sol-la-si dim.*, *do cresc.* En (ll)(25) las cuatro notas pequeñas **deb.**, *do f.* y articulado fuertemente, *si deb.*, *la* con el trino *cresc.*, *sol deb.* En (a)(20) el *sol cresc.* y las cuatro notas pequeñas **dim.** En (g)(20) *la-si bemol-si-do-do sostenido cresc.* En (b)(2) *re deb.* y *cresc.*, *mi -fa deb.* En (k)(2) *mi f.*, *sol-fa deb.*, *mi f.*, *fa-sol deb.*, *fa* con el trino **f.**, *mi deb.*, *fa cresc.*, *sol f.* En (b)(23) el trino **f.** y **dim.**, el *sol-fa deb.* En (l)(14) *mi f.*, *si bemol-sol-mi deb.*, el *re cresc.*, el trino sobre el *do sostenido dim.* En (x)(8) *mi cresc.*, *re-do sostenido-si-do sostenido-la dim.*, *fa-la cresc.* En (c)(13) *la f.*, *sol-fa-mi deb.*, *re f.*, *do deb.*, la

apoyatura *do cresc.*, el *si* con el trino **dim.** En (p)(18) *re* corto y **f.**, *re-mi-fa deb.*, el trino sobre el **mi f.**, *re-mi deb.* En (c)(5) *fa f.*, *re cresc.*, *fa deb.*, **mi f.**, *do cresc.* y *mi deb.* En (e)(22) el trino sobre el **mi f.**, *sol-mi deb.*, **re f.** En (z)(8) *re cresc.*, *do-re-si dim.*, las apoyaturas **deb.**, *do-la cresc.*

§. 42.

Tabla XVIII. En (e)(14) *fa-re-fa-mi deb.*, *re-do-si-la f.*, *la* con el trino **f.**, *sol* sostenido **deb.** En (a)(8) *mi-sol* sostenido-*si cresc.*, *do-re deb.*, el trino sobre el *do f.*, *si deb.*, *la f.* y **dim.** En (k)(8) **mi f.**, *sol* sostenido-*si-sol* sostenido **deb.**, *re-sol* sostenido-*si-la-sol* sostenido **f.**, *fa-mi-re deb.*, el trino sobre el *do f.*, *si deb.*, *la f.* En (ff)(8) *la cresc.*, *sol-fa-mi deb.*, la apoyatura *mi cresc.*, *fa deb.*, *mi-re-mi-do f.*, En (p)(14) las seis notas **deb.** y de una manera placentera, el trino sobre el *sol* sostenido **f.** En (i)(19) *fa-fa-mi-mi-re* muy **deb.** En (u)(3) los dos tresillos y el trino sobre el *si f.*, *la dim.* En (e)(11) los cuatro tresillos, el trino sobre el *fa* y las dos notas siguientes muy **deb.** y sin mucha agitación del pecho. En (q)(8) las ocho semicorcheas y el trino sobre el *mi* hasta el *do f.*, pero cada nota **cresc.**, el *sol cresc.*, las cuatro notas pequeñas **deb.** En (c)(5) *la f.*, *si-do deb.*, *sol f.*, *si-do deb.* En (d)(5) *fa cresc.*, *la-sol-fa deb.*, *mi-do cresc.* En (c)(25) *re cresc.*, las cuatro notas pequeñas **dim.**, *mi-fa f.*, las notas pequeñas **deb.**, *sol f.* En (m)(13) *la f.*, *fa-fa-mi deb.* En (n)(13) *re-fa* sostenido-*la f.*, *do deb.* En cuanto a las indicaciones en (d)(21), en el Capítulo XIII § 36, fig.(d)(21) se ha explicado suficientemente, y no quiero repetir aquí para evitar redundancias inútiles. En (c)(20) *sol cresc.*, las otras **dim.** En (l)(9) *do f.*, *re-mi deb.*, *mi-fa-sol f.*, *mi-fa-sol deb.*, *mi-re-do f.* En (o)(24) hasta el *sol* con el trino **f.** En (f)(27) *sol cresc.*, las otras notas **dim.** En (f)(27) el *sol cresc.* y las otras notas **dim.**

§. 43.

Tabla XIX. Los tresillos en la indicación (s)(1) y en (cc)(8) **deb.**, *re f.*, *fa deb.*, el trino sobre el *mi* y el *do f.*, *la cresc.* En (c)(15) *la-si-do-re f.*, *sol deb.* y *cresc.*, *do-si-do-mi-sol-fa deb.* y *cresc.*, *si-re-fa f.*, *mi deb.* y *cresc.*, *sol-fa-mi deb.* En (kk)(8) *re* y las notas rápidas siguientes *f.*, *fa* y las notas rápidas siguientes **deb.**, *la f.*, *do deb.* En (h)(4) el trino sobre el *si*, así como el *la* y el *sol f.* En (m)(25) desde el *do*, con las notas que siguen y el trino hasta el *do f.*, el *do* siguiente **deb.**, *si cresc.*, *do-re deb.* En (o)(14) *sol-si-re-do f.*, *re-fa deb.*, el trino sobre el *mi*, el *fa* y el *sol f.*, el *do* y el *do* en la indicación (m)(23) con los dos tresillos **deb.** En (ll)(8) las ocho notas hasta el trino sobre el *mi f.* En (b)(20) *sol-la-sol-fa-sol cresc.*, *si-do deb.* y *cresc* hasta *do-re-do* en (d)(16), *si-do-la dim.*, *re cresc.* En (c)(16) *si-do-re f.* En (e)(26) *re-fa-mi deb.* y *cresc.* En (a)(16) *sol-fa-mi deb.*, *fa-fa cresc.*, *la-sol-fa f.* En (hh)(8) *sol f.*, *re cresc.*, *fa deb.*, el trino sobre el *mi*, con el *re* y el *mi f.* En (m)(5) las ochos notas **deb.** En (n)(22) *fa-mi deb.*, *do-sol-mi-re f.*, el *sol* y las semicorcheas que siguen con las apoyaturas en la indicación (a)(18) **deb.** y de una manera placentera. En (o)(5) los cuatro tresillos *f.* y retenidos y se continúa de esta manera hasta la cadencia y se termina en la última nota con un piano disminuyendo.

Capítulo XV

Sobre las Cadencias

§. 1.

Con la palabra *cadencia* no me refiero a los finales de las frases melódicas, ni mucho menos a los trinos, que algunos franceses llaman *cadences*. Aquí me ocupo de ese ornamento arbitrario que, de acuerdo a la voluntad y fantasía del ejecutante, ejecuta la parte principal al final de la pieza y sobre la penúltima nota del bajo, es decir, la quinta de la tonalidad en que está compuesta la pieza.

§. 2.

Hace escasamente tal vez medio siglo que estas cadencias se pusieron de moda entre los italianos, quienes fueron imitados por los alemanes y por músicos de otras naciones donde se canta y se toca de acuerdo al estilo italiano. Hasta la fecha, los franceses se han abstenido de usarlas. Pareciera que las cadencias todavía no eran conocidas en la época en que Lully salió de Italia; de lo contrario, el hubiera introducido también este ornamento en Francia. Más bien, todo parece indicar que las cadencias se pusieron de moda solamente después de que Corelli publicara sus 12 Solos para el Violín (*). Lo que se puede decir con más certeza sobre el origen de las cadencias, es que, algunos años antes de finalizar el siglo pasado y durante los primeros diez años del presente, las partes concertantes tenían la costumbre de terminar la pieza con un pequeño pasaje sobre un bajo que continuaba siempre en movimiento y agregando un largo trino al final. Pero es sólo entre 1710 y 1716 aproximadamente que se pusieron de moda las cadencias, tal y como las conocemos hoy

en día, en las cuales el bajo detiene su marcha. Es posible que las fermatas, con las cuales uno debe detenerse *ad libitum* en el medio de una pieza, tengan un origen más antiguo.

(*) Poco después de la primera edición, estas sonatas aparecieron grabadas en cobre de nuevo bajo el nombre del autor, incluyendo variaciones para los doce Adagios de las seis primeras sonatas. Sin embargo, éstas no contenían ninguna cadencia *ad libitum*. Poco tiempo después, el célebre violinista Nicolas Mattei, que estuvo al servicio de la corte austriaca, compuso otras variaciones para los mismos doce Adagios. Mattei fue más allá que el mismo Corelli, terminándolas con una especie de ornamento pequeño; no obstante éstos no se pueden considerar todavía cadencias *ad libitum*, como las que tenemos en el presente, ya que avanzan siempre respetando el compás y el bajo no se detiene. Yo he tenido en mi posesión copias de ambas obras desde hace más de treinta años.

§. 3.

No sabría decir si las primeras cadencias se originaron siguiendo un conjunto de reglas establecidas que especificaban cómo habían de ser compuestas, o si fueron inventadas arbitrariamente por ciertas personas talentosas. Me inclino a pensar que sucedió de la segunda manera, ya que desde hace más de veinte años, los compositores en Italia comenzaron a protestar mucho por los abusos que en este respecto ciertos cantantes mediocres cometían en las Operas. Para que los cantantes poco instruídos no tuvieran ninguna oportunidad de agregar cadencias, los compositores terminaban la mayoría de las arias con pasajes al unísono y moviéndose como un bajo.

§. 4.

Los abusos en cuanto a las cadencias consisten no sólomente en que por lo común éstas tengan muy poco valor, sino que también, son usadas en música instrumental en piezas en las que no convienen del todo; por ejemplo, en piezas alegres o rápidas

compuestas en los compases de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{12}{8}$ y $\frac{6}{8}$. Las cadencias sólo tienen lugar en piezas patéticas y lentas, o en piezas rápidas que sean al mismo tiempo serias.

§. 5.

La finalidad de las cadencias es la de sorprender una vez más al oyente imprevistamente al final de la pieza y la de dejar una impresión particular en su espíritu. Por esta razón, en una pieza, una sola cadencia basta; y si un cantante introduce dos cadencias en la primera parte de una aria y otra más en la segunda, debe considerarse como un abuso, ya que en dicho caso, a causa del *Da Capo*, habría cinco cadencias en una sola aria. Tal abundancia fastidiaría pronto al oyente, sobre todo si las cadencias, como ocurre a menudo, son muy similares, y podría hacer que un cantante pobre de invención agote sus ideas más rápidamente. Pero, es mejor para el cantante si ejecuta una sola cadencia al final de la pieza, ya que de esta manera mantendrá siempre su ventaja y el interés del oyente.

§. 6.

No se puede negar que las cadencias son un gran ornamento cuando se les introduce en el lugar apropiado y cuando están bien hechas. Sin embargo, también hay que admitir que como rara vez están exentas de errores, las cadencias han llegado a ser un mal necesario, sobre todo entre los cantantes. Éstos se imaginan que cometen un grave error si no ejecutan ninguna cadencia. No obstante, a menudo concluirían mejor sus piezas y ganarían una mejor reputación, si se abstuvieran de ejecutar cadencias. Por otra parte, todos los que se proponen tocar o cantar un Solo desean ejecutar cadencias; incluso creen estar obligados a tocarlas. Pero como no conocen la naturaleza ni la manera correcta de

ejecutarlas, esta moda resulta ser una gran carga para la mayoría de los cantantes y los hace lucir ridículos cuando se someten al escrutinio de los verdaderos conocedores.

§. 7.

Como ya lo he mencionado antes, nunca han existido reglas que indiquen cómo crear cadencias. Además, sería muy difícil establecer reglas que gobiernen ideas arbitrarias que no constituyen una melodía formal y con las cuales no se puede emplear el bajo. Por otra parte, la cantidad de tonalidades que se pueden utilizar es limitada y en general, las cadencias deben parecer ser improvisadas. Sin embargo, el arte de la composición provee ciertas ventajas de las cuales se puede sacar provecho. A no ser que uno prefiera seguir la costumbre bastante común de aprenderse las cadencias de memoria y de oído, así como los pájaros aprenden su canto, sin saber en qué consisten ni dónde convienen, a veces introduciendo una cadencia alegre en una pieza triste o una cadencia triste en una pieza alegre.

§. 8.

Las cadencias deben fluir de la pasión principal que domina en el transcurso de la pieza. Es necesario que contengan una corta repetición o imitación de los pasajes más agradables de la pieza. A veces sucede que, por estar distraído, uno no puede inventar nada nuevo en el momento. Por lo tanto, lo mejor es escoger uno de los pasajes más agradables y construir la cadencia basándose en él. Así uno podrá suplirse de ideas cuando la invención mengüe, y no dejará nunca de satisfacer el sentimiento reinante en la pieza. Esta manera de proceder es muy ventajosa y como no es muy conocida, quisiera recomendarsela a todo el mundo.

§. 9.

Las cadencias se hacen para una o dos partes. Como ya se ha dicho antes, las de una parte son principalmente arbitrarias. Es necesario que sean cortas y novedosas, y que sorprendan al oyente como si fueran una ocurrencia oportuna. Consecuentemente, éstas deben ser creadas de manera que el oyente piense que fueron concebidas y que nacieron en el mismo momento de su ejecución. Por lo tanto, hay que proceder económica en lugar de pródigamente, sobre todo cuando se cuenta siempre con los mismos oyentes.

§. 10.

Como el ámbito de las cadencias es muy limitado y puede agotarse fácilmente, es difícil evitar que las cadencias resulten semejantes. Por esta razón, no hay que introducir demasiadas ideas.

§. 11.

No se debe repetir más de una vez las Figuras¹ o los intervalos que comienzan o terminan una cadencia al ser transportados. Voy a aclarar ésto por medio de dos cadencias semejantes que servirán de modelo (véase la Tabla XX, figuras 1 y 2). En la primera cadencia, hay Figuras de dos tipos diferentes. Sin embargo, como cada una se escucha cuatro veces, el oyente se fastidia. Pero en la segunda, las Figuras se repiten una sola vez y son interrumpidas por otras Figuras nuevas; consecuentemente esta cadencia es preferible a la primera. Ya que entre más se sorprenda al oyente con nuevas invenciones, más placer le brindará. Por lo tanto, siempre es necesario mezclar Figuras variadas. En la primera cadencia se comete además otro error. Un solo tipo de compás es usado de principio a fin

¹El término Figura con mayúscula indica aquí un grupo rítmico de notas, como por ejemplo cuatro semicorcheas, un tresillo u ocho fusas; figura en minúscula se refiere a las figuras de las Tablas. (*N. del T.*)

con notas de un mismo valor, lo que no es natural en las cadencias. Si uno quisiera reducir la segunda cadencia a intervalos simples, sólo hay que tomar la primer nota de cada Figura (véase la figura 3) y el resultado será una cadencia que es apropiada para usarse en un Adagio, así como en su forma inicial convendrá para un Allegro.

Tabla XX

Cad:
figura 1

figura 2

figura 3

§. 12.

Como no se deben repetir demasiado a menudo Figuras o frases al ser transportadas, hay que repetirlas aún con menos frecuencia cuando se tocan en el mismo tono. Como regla general, en las cadencias no hay que tocar muy a menudo los tonos iniciales de las frases ya que el oído los nota mucho más que los otros. Sobre todo hay que

evitarlos al final de la cadencia donde se acostumbra quedarse en el sexto y cuarto grado sobre el tono fundamental. Esto le sería tan desagradable al oyente como si en un discurso uno comenzara o terminara varias oraciones siempre con las mismas palabras.

§. 13.

Aunque las cadencias sean arbitrarias, es necesario que los intervalos resuelvan correctamente; sobre todo cuando se pase, por medio de disonancias, a tonalidades alejadas de la tonalidad fundamental de la pieza. Esto puede lograrse con saltos de quinta disminuída o de cuarta aumentada (véase la figura 4, Tabla XX).



§. 14.

No hay que divagar en tonalidades demasiado alejadas o que no tienen conexión alguna con la tonalidad fundamental de la pieza. Una cadencia pequeña no tiene por qué pasar a otra tonalidad. Pero si la cadencia se extiende apenas un poco, puede pasarse con más naturalidad a la subdominante; y si es todavía más larga, puede pasarse a la subdominante y a la dominante. El paso a la subdominante en las tonalidades mayores se logra por medio de la séptima menor, como en la figura 5, con el *re* sostenido (*mi* bemol) bajo la letra (a). El paso a la dominante se logra por medio de la cuarta aumentada, véase el *si* bajo la letra (b); y el regreso a la tonalidad fundamental, a través de la cuarta perfecta (véase el *si* bemol bajo la letra (c)). En las tonalidades en modo menor, el paso a la subdominante se logra por medio de la tercera mayor, véase en la figura 6, el *si* bajo la letra (a); el paso a la dominante y el regreso a la tonalidad fundamental se logran como en el

modo mayor (véase el *do* sostenido y el *do* natural bajo las letras (b) y (c)). Es posible pasar del modo mayor al modo menor pero debe hacerse brevemente y con mucha circunspección, para poder regresar con gracia a la tonalidad fundamental. También, en tonalidades menores, uno puede subir o bajar por grados mediante semitonos, pero no deben haber más de tres o cuatro consecutivamente, ya que de otro modo serían tan desagradables como los pasajes que son demasiado similares.

figura 5



figura 6



§. 15.

Así como en una cadencia alegre hay saltos grandes y pasajes alegres de tresillos con trinos entremezclados, etcétera (véase la Tabla XX, figura 7), una cadencia triste tiene casi únicamente intervalos muy próximos con disonancias entremezcladas (véase la figura 8). La primera sirve para una pieza alegre y la segunda para una muy triste. Hay que tener mucho cuidado de no mezclar absurdamente, ni confundir, lo alegre con lo triste.

figura 7





§. 16.

Rara vez se respeta el compás en las cadencias. Más bien, sería un defecto querer observarlo rigurosamente ya que las cadencias no deben tener una melodía continua. Basta con presentar ideas separadas, siempre y cuando se conformen a la expresión de los sentimientos reinantes en la pieza.

§. 17.

Las cadencias para la voz o para instrumentos de viento deben crearse de tal manera que puedan ser ejecutadas, en su totalidad, en una sola respiración. El ejecutante de instrumentos de cuerda puede hacerlas tan largas como le plazca, siempre y cuando sea suficientemente rico en invención. En todo caso, se gana más con una brevedad justa que con algo largo y fastidioso.

§. 18.

No pretendo que los ejemplos que he presentado aquí sean cadencias perfectas y acabadas. Simplemente deben servir de modelo para ayudar a comprender los pasajes en tonalidades distantes, el regreso a la tonalidad fundamental, la mezcla de Figuras y, en general, las características de las cadencias. Tal vez hay quienes desearían que yo hubiera agregado varias cadencias acabadas. Pero como no es posible escribir cadencias de la manera en que deben ser ejecutadas, todos los ejemplos de cadencias acabadas del mundo

no serían suficientes para comunicar una idea completa. Por lo tanto, sólo prestándole una gran atención a muchas cadencias hechas por músicos talentosos es que uno aprenderá a hacer buenas cadencias. Y una vez que uno haya adquirido algún conocimiento de las características de las cadencias, las cuales me he esforzado por exponer aquí, será capaz de juzgar con más seguridad las cadencias que escuche, y podrá beneficiarse de lo bueno que tengan y evitar lo malo. A veces ocurre que algunos músicos muy talentosos hacen cadencias defectuosas, ya sea porque se encuentren de mal humor, porque tengan demasiada vivacidad, por inadvertencia, por negligencia, porque su invención mengüe, porque ignoren a los que lo escuchan, o porque usen demasiados artificios, en fin, por muchas otras razones que sería inútil enumerar aquí. Es una creencia prejuiciada la de que un buen músico no pueda tocar de vez en cuando una mala cadencia o que uno mediocre no pueda tocar una buena. Esto puede ocurrir muy fácilmente ya que las cadencias deben inventarse casi en el momento. Ellas requieren menos conocimiento que vivacidad de espíritu. Su mayor belleza consiste en excitar en el oyente mediante lo imprevisto una admiración nueva y conmovedora; y las pasiones, que son su objetivo, son excitadas al grado máximo. Sin embargo, no debe creerse que esto pueda lograrse simplemente tocando varios pasajes rápidos. Así como las pasiones pueden ser excitadas por una gran cantidad de Figuras abigarradas, también pueden serlo por varios intervalos simples que contengan disonancias hábilmente entremezcladas.

§. 19.

Las cadencias para dos partes no son tan arbitrarias como las de una sola parte debido a que las reglas de la composición tienen más influencia sobre ellas. Por esta razón, aquellos que se proponen hacer este tipo de cadencias deben, por lo menos, saber cómo preparar y resolver disonancias, y comprender las reglas de la imitación. Sin esto no tendrán ningún éxito. La mayoría de los cantantes estudian este tipo de cadencias y se las

aprenden de memoria, ya que es muy raro encontrar, en un mismo lugar, dos cantantes que sepan algo de armonía o de composición. La mayoría de ellos cree que las penalidades que sufrirían adquiriendo estos conocimientos serían nocivas para su voz. Este prejuicio es producido y sostenido por la pereza, y transmitido de unos cantantes a otros. Entre los instrumentistas es menos infrecuente encontrar algunos que posean estos conocimientos.

§. 20.

Las cadencias para dos partes pueden extenderse un poco más que las de una sola parte debido a que las armonías que contienen evitan que el oyente se aburra tan fácilmente. Por otra parte, en ellas sí es permitido tomar respiraciones.

§. 21.

Aquellos que saben poco de armonía se contentan comúnmente con pasajes de terceras o de sextas. Sin embargo, ésto no es suficiente para ganarse la admiración del oyente.

§. 22.

Si resulta fácil inventar cadencias para dos partes apuntándolas por escrito, es al contrario muy difícil crearlas en el momento, sin haberse puesto de acuerdo de antemano; ya que ninguno puede anticipar las ideas del otro. Sin embargo, si se está al tanto de las ventajas que ofrecen las imitaciones y el uso de las disonancias, estas dificultades pueden ser superadas. Aquí estoy considerando principalmente la creación de cadencias improvisadas en el momento de la ejecución; por lo tanto, voy a agregar algunos ejemplos que podrán utilizarse como guía. En ellos se encontrarán los diversos tipos de imitaciones,

así como la manera de preparar y resolver las disonancias que deben emplearse en las cadencias. En cuanto a la ornamentación, lo cual es producto de la creatividad y que no puede limitarse a un par de ejemplos, lo dejo a la invención y al gusto de cada quien.

§.23.

Además de los pasajes en que terceras o sextas se mueven conjuntamente, las cadencias para dos partes consisten generalmente de imitaciones en las que una parte propone una idea y la otra la imita. En las imitaciones, las ligaduras juegan un papel importante. Uno puede ligar la segunda a la tercera y resolverla a la tercera o a la sexta, o en el caso invertido, la sétima es preparada por la sexta y luego resuelve a la sexta o la tercera; o se pasa de la tercera a la cuarta aumentada, o en la inversión, de la sexta a la quinta disminuída. O se puede retrasar la resolución de la quinta disminuída de la parte superior a la tercera, lo que resulta en una cuarta perfecta que resuelve rápidamente a la tercera. Dos personas que están al tanto de todo ésto, pueden pasar de una disonancia a otra sin ponerse de acuerdo de antemano ni romper las reglas del arte de la composición.

§. 24.

En un pasaje que consiste únicamente de sextas en el que no se desea introducir ninguna disonancia, es necesario que una de las partes anticipe siempre una nota, ya sea ascendiendo o descendiendo, para que la otra pueda ajustarse; véase la figura 9, Tabla XX, en donde la parte inferior se mueve haciéndole saber a la superior que debe subir en el primer compás y luego devolverse bajando. En la figura 10, la parte superior inicia el movimiento y es seguida por la parte inferior. Si en estos dos pasajes se cambiara la parte superior por la inferior y la inferior por la superior, entonces resultaría una especie de movimiento de terceras.

figura 9

figura 10

§. 25.

El movimiento de sextas mezcladas con séptimas puede ser de dos tipos, ascendente o descendente. En el primer tipo, la parte superior se mueve a la octava y la inferior va de la sexta a la séptima (véase la figura 11, Tabla XX). En el caso de las séptimas descendentes la parte inferior prepara y la superior resuelve la disonancia, aunque la parte inferior puede también prepararla y resolverla al mismo tiempo, como se puede ver en el segundo compás del ejemplo de la figura 12. Si en los ejemplos precedentes se intercambiaran las dos partes, se obtendría entonces un movimiento de terceras, en el cual la tercera es preparada por la segunda y resuelve a la tercera o a la sexta.

figura 11

figura 12

The musical score for figura 12 consists of two staves. The top staff begins with a slur over a series of notes, followed by a trill (tr) on a note marked 'c)'. The bottom staff also begins with a slur, followed by a trill (tr) on a note marked 'd)'. The piece concludes with a double bar line.

§. 26.

La primera parte, que por lo general inicia el pasaje imitativo, no sólo debe darle oportunidad a la segunda de responder y esperar por ella, sino que también, durante la respuesta, debe asirse de un intervalo que dé lugar a una nueva ligadura para que no todas las ligaduras sean siempre del mismo tipo. En el ejemplo de la figura 13, la primera ligadura consiste de una segunda menor, la siguiente de una sétima disminuída, y mientras que la segunda parte imita la frase de la primera, ésta prepara la siguiente sétima con el *si* y la resuelve a la sexta. La segunda parte prepara a continuación la sétima una vez más, mediante el *si*, pasa por el *do* sostenido formando una quinta disminuída contra el *sol*, y luego a la ligadura de la cuarta *re*, etcétera, y así se sorprende al oyente de más de una manera.

figura 13

The musical score for figura 13 consists of two staves. The top staff features a complex melodic line with multiple slurs and a trill (tr) on a note marked 'c)'. The bottom staff mirrors the top staff's complexity, with a trill (tr) on a note marked 'd)'. The piece concludes with a double bar line.

§. 27.

Las cadencias pueden realizarse también en forma de canon, véase la figura 14 de la Tabla XX en la que la imitación se realiza a la cuarta inferior. En la de la figura 1, Tabla XXI, pasa por quintas y sextas; y la de la figura 2, la segunda que resulta del cruce de las dos partes resuelve a la tercera. En la cadencia de la figura 3, la imitación avanza alternando entre cuartas aumentadas y quintas disminuídas, así como quintas y sextas. La de la figura 4 liga la segunda de la tercera y la sétima de la sexta. El primer caso resuelve a la sexta y el segundo a la tercera, pero debido a los saltos de cuarta, este pasaje no puede ser repetido más de dos veces al ser transportado.

figura 14

Tabla XXI

cont:

figura 1

figura 2

Figura 2 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The second system also has two staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes in the second system. The first system ends with a fermata over the final note.

figura 3

Figura 3 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The second system also has two staves. The music is in a key with two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes in the second system. The first system ends with a fermata over the final note.

figura 4

Figura 4 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The second system also has two staves. The music is in a key with two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes in the second system. The first system ends with a fermata over the final note.

§. 28.

En la mayoría de los pasajes de estos ejemplos, una parte puede imitar a otra sin tener que ponerse de acuerdo con anterioridad. Sólo queda observar todavía que depende sobre todo de la primera parte, que por lo general es la primera en comenzar, el tocar pasajes que la segunda parte pueda imitar, tanto en cuanto a la claridad de las ideas como particularmente al registro de los tonos. Si el primero de los dos músicos que desean crear una cadencia no comprende nada de lo que hemos expuesto aquí, los conocimientos del otro no servirán de nada. El segundo se verá obligado a seguir al primero, tan bien como pueda, tocando simplemente en terceras o sextas; y evitando disonancias ya que producen un mal efecto cuando no se resuelven correctamente.

§. 29.

En lo que concierne al final de las cadencias, vale observar que la nota que anuncia el fin es la cuarta de la nota final, o lo que es lo mismo, la séptima de la nota fundamental de la cadencia. Ésta nota se encuentra por lo general en la parte superior cuando la cadencia termina con la tercera al unísono. La parte inferior debe ajustarse entonces y tratar de tomar la quinta disminuída bajo esta cuarta para que al resolverla a la tercera, se prepare para el final de la manera que hemos indicado en los ejemplos precedentes. En la figura 11 de la Tabla XX, la nota *do* está ligada en el penúltimo compás anunciando el fin de la cadencia en la primera parte (véase (a)), al igual que el *fa* sostenido en la segunda parte (véase (b)); y en la figura 12 es el *fa* con la séptima *sol* (véase (c) y (d)); en las figuras 13 y 14 es el *re* con el *sol* sostenido (véase (e) y (f), (g) y (h)); en la figura 1 de la Tabla XXI es el *mi* bemol con el *la* (véase (i) y (k)); en la figura 2 es el *sol* con el *do* sostenido (véase (l) y (m)); en la figura 3 es el *fa* con el *si* (véase (n) y (o)); y en la figura 4 es el *do* con el *fa* sostenido y el *si* bemol con el *mi* (véase (p) y (q), (r) y (s)). Después de estos intervalos siguen siempre

los trinos. Pero si la cadencia termina con la sexta yendo a la octava, la segunda parte toma la cuarta de la tonalidad principal y la primera parte toma la cuarta aumentada contando desde la nota de la segunda parte, o la quinta disminuída contando de arriba hacia abajo.

§. 30.

Uno tiene la libertad de alargar o acortar las Figuras y los adornos que se emplean en las proposiciones y las imitaciones, así como en la manera de preparar y de resolver las disonancias. Las figuras 5 y 6 de la Tabla XXI muestran una cadencia larga y otra corta. Ambos ejemplos han sido derivados del que se encuentra en la figura 2. Las figuras han sido alargadas en la figura 5 y abreviadas en la figura 6 sustrayendo los adornos. Se puede hacer lo mismo con los otros ejemplos de manera que, cambiando y mezclando las Figuras, los mismos pasajes pueden parecer siempre novedosos.

figura 5



figura 6



§. 31.

En las cadencias dobles no es siempre necesario observar el compás, como se ha hecho en los adornos arriba indicados, excepto cuando hay que repetir la Figura con que comienza la primera parte, en el mismo compás y con el mismo número de notas. Por lo demás, las cadencias resultan mejor entre menos organizadas estén. De esta manera se elimina en ellas cualquier apariencia de premeditación. Sin embargo, no hay que creer que las cadencias no son más que un extraño laberinto de ocurrencias y que no contienen ninguna melodía. Esto le brindaría poco placer al oyente. Lo que quiero decir es solamente que, como lo he mencionado ya en relación a las cadencias simples, las cadencias no deben tener una melodía continua, tal como se encuentran en el Arioso, sino que deben estar compuestas de ideas desconectadas aunque agradables, las cuales pueden relacionarse tanto al compás binario como al ternario. Solo hay que tener cuidado de no quedarse demasiado tiempo en un mismo tipo, más bien hay que tratar de efectuar siempre cambios agradables.

§. 32.

Solo queda la semi-cadencia, en la que la parte superior, preparada por la parte inferior a través de la séptima mayor, resuelve a la octava mediante la sexta (*). Esta semi-cadencia se encuentra en el medio o al final de una pieza lenta en el modo menor (véase la figura 7, Tabla XXI). En otros tiempos se usaba tanto que aburría, sobre todo en la música de la Iglesia, y por esta razón está casi fuera de moda. Sin embargo, todavía puede lograr un buen efecto siempre y cuando se use apropiadamente y no muy a menudo.

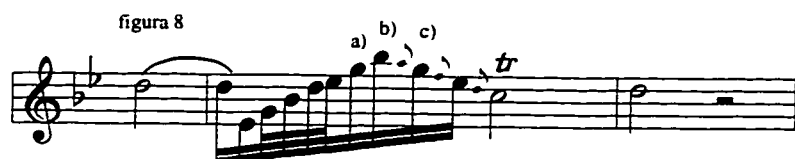
(*) Esta octava es la quinta de la tonalidad en que está compuesta la pieza, y siempre debe tener la tercera mayor en su acorde.



§. 33.

Si una de estas semi-cadencias es para una sola parte, los adornos que se pueden introducir son de poca duración. Las notas principales deben ser tomadas del acorde que se forma empezando con la nota inferior de una séptima y agregando la tercera y la quinta; estas mismas notas son cuartas y sextas sobre la nota superior de la séptima. Se pueden tomar por arriba o por abajo (véase la figura 8, Tabla XXI), sólo hay que tomar en cuenta si los adornos deben ser grandes o pequeños. En el último caso sólo puede tomarse la cuarta de arriba (véase la nota *sol* bajo la letra (c) de esta figura) e ir de allí al final; pero en el primer caso se pueden tomar la cuarta y la sexta una tras otra (véase bajo las letras (a) y (b)). Si se pretende hacerla todavía más larga, se puede descender hasta la séptima inferior, como se ve

en esta figura 8, que muestra las notas principales, las cuales pueden ser variadas o aumentadas por medio de varias Figuras de estas notas.



§. 34.

La semi-cadencia para dos partes se encuentra a menudo en los Trios. La ornamentación se realiza con los mismos intervalos que se usan para la de una sola parte. Sin embargo hay que observar que la parte que debe presentar la proposición es aquella contra la cual el bajo prepara la séptima, la otra parte al contrario, debe esperarse en la tercera hasta que la primera termine la Figura y que toque el trino sobre la sexta. Entonces, la segunda parte puede repetir la misma Figura que tocara la primera una quinta más abajo; ésto se puede ver en la figura 9 de la Tabla XXI. Pero si la séptima se encuentra en la segunda parte, entonces ésta debe comenzar y la primera debe imitarla una cuarta má arriba. Para tener un modelo, uno puede transportar la segunda parte del ejemplo de la figura 9 una octava más arriba haciéndola así la primera.



§. 35.

Todavía me queda hacer algunas observaciones a cerca de las *fermatas* o pausas *ad libitum*. A menudo se encuentran en las piezas vocales al principio de una aria, pero en las piezas instrumentales son mucho menos frecuentes, aunque sin embargo se pueden

encontrar en el Adagio de un Concierto. La mayor parte del tiempo, la *fermata* consiste de dos notas que forman un salto de quinta descendiente. Sobre la primera de ellas se encuentra un arco con un punto adentro (véase la figura 10, Tabla XXI). Ésta es usada para darle oportunidad a los cantantes de ornamentar y por lo general ocurre en una palabra de dos sílabas que tiene una vocal larga y cómoda como por ejemplo *vado*, *parto*, etcétera. En esta ornamentación sólo deben usarse las notas principales que pertenezcan al acorde del bajo; y no es permitido pasar a otras tonalidades. El ejemplo de la figura 11, Tabla XXI puede servir de modelo. El cantante sólo tendrá que imaginárselo escrito en la clave que mejor le convenga al registro de su voz. Uno puede quedarse en la primera nota bajo el arco con el punto, (*messa di voce*), tanto como lo permita la respiración, aumentando y disminuyendo la fuerza del tono. Sin embargo hay que tener suficiente aire restante para poder tocar el adorno siguiente con la misma respiración. Las figuras que forman estos ornamentos pueden ser divididas en varias partes y ejecutadas siempre con una Figura menos como lo indican las letras de arriba. Por ejemplo, se pueden omitir las Figuras bajo las letras (b) y (c), o las que están bajo (a), (b), (c) y (d), o las que están bajo (a), (b), (c), (d) y (e), o (a), (b), (c), (d), (e) y (f) sin perder la esencia de la ornamentación. Así como aquí los intervalos del acorde ascienden, también se les puede hacer descender en los mismos acordes, siempre y cuando se arreglen las Figuras de manera que por lo menos al final del ornamento se toque de nuevo la nota con la que se comenzó y que se pase a la última Figura por medio de un trino que empieza por arriba y no por abajo; ya que el trino sobre la tercera debe comenzarse siempre con la nota superior y no la inferior. Este trino no debe tener terminación y aunque lo haga el mejor cantante del mundo, sigue siendo un error. Es necesario tocar o cantar esta conclusión de la manera que la hemos indicado aquí. Ya hemos expuesto este asunto más ampliamente en el apartado § 36 del Capítulo de variaciones arbitrarias.

figura 10



figura 11

§. 36.

En las piezas menores, el trino final de las cadencias se realiza a veces en la sexta en lugar de la quinta. Sin embargo, esto ocurre normalmene sólo en las piezas vocales. En cuanto a la tercera mencionada, se procede de la misma manera; como se mostró en el ejemplo (d) de la figura 21, Tabla XV, § 36, Capítulo XIII. Esta manera de terminar las cadencias no produce un mal efecto cuando es aplicada con gracia y apropiadamente. Sin embargo, mi consejo es que no se use en abundancia, como lo hacen algunos cantantes que casi siempre realizan los trinos finales en la segunda parte de una aria que termina en el modo menor de la manera que hemos mencionado. Al final de la pieza, un trino como éste sería demasiado simple y aunque el trino que describimos en el apartado § 36 del Capítulo XIII es usado todavía en medio de una pieza, resulta fuera de moda al final y se siente por lo tanto anticuado. Pero, la razón principal por la que hay que emplearlo con poca frecuencia es que hay que usar la sexta y la cuarta en el acompañamiento. Ahora, como regularmente es necesario que se escuche la tercera mayor y la quinta perfecta antes del final de una pieza, cuyo acorde no tiene ninguna relación con el trino sobre la sexta, un trino tal al final de la pieza constituiría en error de armonía y le causaría más desagrado que placer al oyente.

Capítulo XVI

Sobre lo que un flautista debe observar al ejecutar en público

§. 1.

Después de que un estudiante aplicado haya seguido, bajo la tutela de un buen maestro, las instrucciones que ya hemos dado, que esté al tanto de su contenido y que las haya puesto en práctica, entonces estará listo para que sea escuchado en conciertos públicos. Voy a prescribirle algunas reglas más que le podrán ser de utilidad en esas ocasiones.

§. 2

Lo primero que un músico debe tener en cuenta es que su instrumento esté bien afinado con los demás instrumentos. Si, como de costumbre, hay un clavicémbalo acompañando, el ejecutante debe ajustar la afinación de su flauta a la del clavicémbalo. En general, se afina tomando el *re* de la segunda octava; pero yo aconsejaría que para que la flauta tenga la entonación natural correcta es mejor escoger el *fa* de la segunda octava.

§. 3

Si hay que tocar en un lugar frío, uno puede afinar la flauta exactamente con el clavicémbalo, pero si hace calor, hay que afinarla un poco baja; ya que las características de los instrumentos de viento son, en este respecto, diametralmente opuestas a las de los

instrumentos de cuerda. En los primeros, la afinación se eleva con el calor y por lo tanto también al tocar, pero en los últimos se baja y el frío causa lo contrario.

§. 4.

En una pieza compuesta en la tonalidad de *mi* bemol o de *la* bemol, uno puede afinar la flauta un poco más baja que en todas las otras tonalidades. Esto se debe a que las tonalidades que tienen bemoles son una coma más altas que las que tienen sostenidos.

§. 5.

En un lugar espacioso, ya sea una sala de ópera, o un aposento dónde haya dos, tres, o cuatro habitaciones que cuando se abren forman un amplio espacio, uno debe afinar la flauta estando cerca de los otros instrumentos. Entre más alejado esté el sonido, más baja es su afinación. Por lo tanto, aunque uno crea haber afinado justamente la flauta estando lejos de otros instrumentos, siempre notará que está muy baja al acercarse de repente a ellos.

§. 6.

Si hace frío, hay que calentar el instrumento y mantenerlo a una temperatura constante; de otro modo la afinación será unas veces demasiado alta y otras demasiado baja.

§. 7.

Si sucede que la afinación de los violines es más alta que la del clavicémbalo, lo que puede ocurrir fácilmente cuando los violines han afinado sus quintas un poco altas en vez

de un poco bajas, como debe observarse cuidadosamente en el clavicémbalo, lo que causa una diferencia considerable en las cuatro quintas que están afinadas de esta manera, entonces el flautista se ve obligado a ajustarse a los violines y no al clavicémbalo; ya que los violines se escuchan más que el clavicémbalo. Ciertamente, esto produce un mal efecto cuando unas veces acompañan los violines y otras el clavicémbalo. Sería ideal si cada uno afinase su instrumento justamente, tanto consigo mismo, como con el clavicémbalo, para no herir los oídos de los oyentes. Sin embargo, este error lo cometen sólo aquellos que practican la música como un oficio del cual no derivan un placer verdadero, y no los músicos razonables y experimentados que aman su arte y tocan para el deleite de oyentes delicados.

§. 8.

En un Allegro, en que hay muchos instrumentos acompañantes, el flautista puede afinar su instrumento un poco más bajo, girarlo un poco hacia afuera y tocar más fuertemente para que no sea abrumado por el acompañamiento, en caso de que los acompañantes no sepan moderarse ni permitir que luzca la parte principal. Pero en el Adagio, la flauta debe afinarse de manera que se pueda tocar sin verse obligado a forzarla. Para esto es necesario presionar el tapón de corcho y moverlo de su lugar ordinario hacia adentro el ancho de un buen dorso de cuchillo (véase el Capítulo IV § 26). Pero no hay que olvidarse volver a colocar el tapón de corcho en su posición previa al tocar el Allegro siguiente.

§. 9.

Es necesario estar siempre atento de mantener la misma afinación que los instrumentos acompañantes; ya que es igualmente erróneo el estar más alto que más bajo. Sin esta afinación precisa, la mejor y más clara ejecución resulta imperfecta.

§. 10.

Hay que sostener la flauta de manera que el aire se extienda sin impedimentos y que no se dirija a los ropajes de aquellos que se encuentran muy cerca, a la derecha del ejecutante; esto debilita y oscurece el sonido.

§. 11.

El estudiante que acostumbra marcar siempre el movimiento con el pie en su práctica individual, deberá abstenerse, en la medida de lo posible, a la hora de tocar en conciertos públicos. Pero si no es capaz de llevar el compás sin esta ayuda, podrá hacerlo a escondidas, para no poner en evidencia su debilidad y disgustar a los que lo acompañan. Si algunas veces parece ser absolutamente necesario marcar el movimiento, como cuando alguien se apresura o retrasa, lo que molesta infinitamente al ejecutante de la parte principal y le impide tocar los Pasajes amplios, claros y con precisión, sería mejor cubrir esta falta tocando un poco más fuertemente y dándole énfasis a las notas que caen en el primer tiempo del compás, en lugar de marcar el movimiento con el pie ya que esto le desagradaría a todo el mundo.

§. 12.

A veces sucede que un concierto acompañado por varias personas comienza más rápida o lentamente de como debe ser ejecutado. En estos casos uno teme que si trata de cambiar precipitadamente el movimiento causará confusión y desorden. Es preferible que el ejecutante de la parte concertante permita que el ritornelo termine de la manera que comenzó, a menos que la diferencia con el movimiento correcto sea muy grande. Después, sólo tendrá que comenzar el Solo siguiente de una manera clara y enfática para mostrar así el verdadero movimiento.

§. 13.

Si un músico que desea que se le escuche en público, es tímido y todavía no está acostumbrado a tocar en presencia de muchas personas, mientras toca debe fijar toda su atención en las notas que están delante suyo y no mirar nunca a los oyentes, ya que su presencia lo distrae y hace que se equivoque. No es necesario que ejecute piezas tan difíciles que le sea problemático tocarlas pasablemente cuando las practique por su cuenta. Debe escoger aquellas piezas que pueda tocar sin titubear. El temor causa una agitación en la sangre que hace que los pulmones se muevan a destiempo y también produce mucho calor en la lengua y los dedos. Ésto causa necesariamente un temblor del cuerpo que impide que se obtenga una buena ejecución. El flautista no es capaz entonces de tocar Pasajes largos y difíciles en una sola respiración como lo haría si estuviera calmado y tranquilo. Hay otro inconveniente que también aparece. La fatiga que experimentamos nos hace sudar mucho y consecuentemente la flauta se mueve de su lugar apropiado resbalándose hacia abajo; lo que hace que la embocadura se cubra demasiado y que el tono se debilite o que se pierda del todo. Para remediar este último inconveniente el flautista debe limpiar y secar bien su boca y su flauta, y tomar con sus dedos un poco de talco

tocándose el cabello o la peluca y frotarse la boca. Esto cerrará los poros y así podrá continuar tocando sin problemas.

§. 14.

Estas razones deben persuadir a aquellos que deseen tocar frente a un público numeroso de no tratar de tocar piezas difíciles, a no ser que estén seguros de poderlas tocar sin temor y con mucha facilidad. Si su ejecución no tiene éxito, los oyentes no podrán saber cuál ha sido la razón. Uno juzga a un músico, sobre todo si lo oye por primera vez, por lo que escucha y no por lo que éste pueda ser capaz de tocar cuando se encuentre solo. En general, es mejor tocar una pieza fácil afinadamente y sin errores que tocar la pieza más difícil cometiendo errores.

§. 15.

Si un flautista no ha ejecutado bien ciertos pasajes al tocar en público, es necesario que los practique en su casa, lenta y rápidamente hasta que los pueda ejecutar con la misma facilidad que los otros pasajes. De esta manera evitará que en el futuro los acompañantes tengan que ajustarse a sus errores, ya que esto no le brinda ningún placer al oyente, ni honra al ejecutante.

§. 16.

Aunque se adquiriera una gran habilidad por medio de la práctica, no debe abusarse de ella. El tocar muy rápida y claramente tiene un gran mérito; no obstante, la experiencia demuestra que a menudo puede causar inconvenientes. Esto se nota, sobre todo, en gente joven que no tiene ni el juicio maduro ni el verdadero sentimiento de cómo se debe tocar

cada pieza en relación a su movimiento y estilo apropiado. La mayoría de estos jóvenes tocan todo lo que encuentran, los Prestos, los Allegros y los Allegrettos, a la misma velocidad. Incluso creen distinguirse con eso, pero en realidad con su velocidad desmedida estropean y destruyen no solamente lo más bello en la pieza, es decir el cantábile entremezclado, sino que también se acostumbran, debido a esta precipitación, a expresar las notas con ligereza y sin claridad. A menos que uno se esfuerce por corregir desde temprano este vicio engendrado por la fogosidad de la juventud, tocará siempre de esa manera, y si llegara a corregirse, sucederá después de un largo tiempo y a una edad avanzada.

§. 17.

Al escoger piezas, el flautista, así como otros músicos que quieran tocar en público, deben tomar en cuenta no sólo su destreza y habilidad, sino también el lugar donde han de tocar, los acompañantes, las circunstancias en las que tocan y los oyentes para quienes se desea tocar.

§. 18.

Si se toca con un acompañamiento numeroso en un lugar grande que tiene mucha resonancia, una ejecución a gran velocidad causa más confusión que placer. Por lo tanto, hay que escoger Conciertos de un carácter majestuoso y que tenga muchos pasajes al unísono, Conciertos en los que la armonía sólo cambie cada compás o cada medio compás. El eco, que existe siempre en lugares de gran extensión, no se pierde muy rápidamente y crea confusión en los tonos que se siguen muy de cerca; de manera que la melodía y la armonía resultan ininteligibles.

§. 19.

En una habitación pequeña, donde caben pocos instrumentos acompañantes, se puede tocar Conciertos que tengan una melodía alegre y galante, cuya armonía cambie con más frecuencia que cada uno o medio compás. Estos conciertos pueden ser tocados con más rapidez que los otros.

§. 20.

Aquel que quiera que se le escuche en público debe prestarle una gran atención a sus oyentes; sobre todo a aquellos a quienes le interese agradar. El ejecutante debe examinar si son o no conocedores de música. Ante los conocedores podrá tocar piezas que son más elaboradas y en las que tendría oportunidad de demostrar su habilidad, tanto en el Allegro como en el Adagio. Pero ante simples amantes de la música, que no comprenden nada de esto, es mejor tocar piezas con melodías brillantes y agradables. También puede tocar el Adagio un poco más rápido de lo normal para no aburrir a este tipo de oyentes.

§. 21.

Las piezas compuestas en las tonalidades más difíciles sólo deben ejecutarse frente a oyentes que conocen el instrumento y que comprenden cuán difícil es tocar en esas tonalidades. Uno no puede tocar afinadamente lo brillante y lo agradable en cada tonalidad, como la mayoría de los amantes de la música quisieran.

§. 22.

Para complacer a los oyentes, es muy ventajoso conocer su estado de ánimo. Sólo se puede satisfacer a un hombre colérico con piezas majestuosas y serias. A un hombre afligido por la tristeza se le complace con piezas profundas, cromáticas y compuestas en tonalidades menores. Y a un hombre alegre y despierto le gustan las piezas alegres y jocosas. El músico debe prestarle tanta atención a ésto como le sea posible, de no ser así, no podrá presumir de haber satisfecho a sus oyentes.

§. 23.

Esta prudente regla es generalmente observada poco por algunos que, no obstante hay que reconocer, son músicos realmente conocedores y hábiles. En vez de ganarse poco a poco a los oyentes con piezas agradables y comprensibles, tocan piezas difíciles con melodías muy rebuscadas que no le agradan a todo el mundo. De esta manera, a pesar de su arte, la mayoría se gana solamente el título de pedante. Si, al contrario, fueran más flexibles y razonables, se les juzgaría más favorablemente.

§. 24.

En cuanto a los adornos en el Adagio, es necesario que, además de lo que hemos dicho arriba, el flautista se ajuste también al número de partes de que están compuestas las piezas. En un Trio, hay que emplear pocos adornos para no privar a la segunda parte de la oportunidad de contribuir con algunos. Los adornos deben ser apropiados, no sólo para la circunstancia, sino que también deben poder ser imitados por la segunda. Hay que emplearlos solamente en pasajes que consistan de imitaciones, ya sea a la quinta superior, a la cuarta inferior, o incluso al unísono. Si ambas partes llevan la misma melodía

simultáneamente en sextas o en terceras, no hay que agregar nada; a no ser que se hayan puesto de acuerdo de antemano de tocar las mismas variaciones. En cuanto a las indicaciones de *piano* y de *forte*, una de las partes debe adaptarse siempre a la otra; de manera que el aumento y la disminución del tono se haga al mismo tiempo. Pero si, como sucede algunas veces, la parte inferior toca notas que simplemente sirven como relleno en la armonía, debe tocar más débilmente que la otra que en ese momento toca la melodía principal. Así, los pasajes menos melódicos no serán resaltados inadecuadamente. Si las partes se imitan mutuamente, o si tienen pasajes similares en terceras o en sextas, ambas pueden tocar con la misma fuerza.

§. 25.

Si en un Trio, una de las partes comienza haciendo una variación, la otra debe hacerla de la misma manera, y en caso de que ésta pueda agregarle todavía algo más que fuera apropiado y agradable, podrá hacerlo. Sin embargo, deberá hacerlo al final de la variación, para demostrar que es capaz de simplemente imitarla, así como de variarla más. Es más fácil introducir una variación de primero que tener que imitarla después.

§. 26.

Un músico que a penas a comenzado a tocar en público, debe evitar tocar Trios con alguien de un nivel más alto que el suyo, a no ser que esté seguro que el otro será condescendiente y se acomodará a él, porque de otro modo es seguro que se quedará atrás. El Trio es la "piedra de toque" por medio de la cual se puede juzgar mejor la fuerza y perspicacia de dos músicos. También, si un Trio ha de producir un buen efecto, debe ser ejecutado por dos personas que tengan el mismo tipo de expresión; en cuyo caso, en mi opinión, es la música más bella y más perfecta del mundo. El cuarteto es similar y tiene

una armonía aun más rica, siempre y cuando todas las cuatro partes sean *obbligato*, es decir, que ninguna pueda ser omitida sin perjudiciar al todo. Aquí hay todavía menos libertad para agregar variaciones arbitrarias que en el Trio. El mejor efecto se produce ejecutando la melodía afinadamente y de una manera sostenida.

§. 27.

En relación a los adornos, se tiene más libertad en Conciertos que en Trios; sobre todo en el Adagio. No obstante, siempre hay que poner atención si las partes acompañantes son melodiosas o si son simplemente armónicas. En el primer caso, hay que tocar la melodía con simplicidad, pero en el segundo, uno puede agregar todo tipo de adornos, siempre y cuando no se vaya contra las reglas de la armonía, del buen gusto y de la razón. En el Adagio, estos errores se evitan escribiendo, en la partichela de la parte concertante, la parte del Bajo bajo la parte superior; adivinando de esta manera las otras partes aún más fácilmente.

§. 28.

En un ritornelo bien compuesto de un Arioso ejecutado *piano* o con sordina y en el cual la melodía se repite mientras que la parte concertante comienza, no es necesario que el flautista toque conjuntamente. Ya que esto causaría el mismo efecto que si un cantante quisiera empezar a cantar en el ritornelo de una Aria, o si en un Trio, una de las partes quisiera continuar tocando cuando debiera cesar, es decir, mientras que la otra parte comienza. Si al contrario, se deja la ejecución del ritornelo únicamente a los violines, el siguiente solo de la flauta producirá un mejor efecto que en la otra situación.

§. 29.

En los Solos se tiene más libertad para introducir sus propias invenciones, ya que sólo hay que conciliarse con una parte y se pueden emplear tantos adornos como lo permitan la melodía y la armonía.

§. 30.

Cuando un flautista deba tocar en concierto con una voz, deberá esmerarse, tanto como le sea posible, por lograr homogeneidad en cuanto al tono y a la expresión. No debe variar nada, a no ser que las imitaciones le proporcionen la oportunidad. Sólo deben usarse adornos que la voz también pueda imitar; por esta misma razón hay que evitar saltos grandes. Pero si la voz tiene una melodía simple y la flauta se mueve independientemente sobre ella, el flautista podrá agregar libremente todo lo que le parezca apropiado. Si la voz descansa, tendrá todavía más libertad; si la voz es débil y uno se encuentra en una habitación que no es muy grande, la flauta deberá tocar más bien débil que fuertemente. Pero en el Teatro uno puede tocar un poco más fuerte, ya que allí, el *piano* de la flauta no sería efectivo. Sin embargo, hay que evitar abrumar al cantante con demasiadas variaciones para que no se ofusque, ya que está obligado a cantar de memoria.

§. 31.

Es aconsejable que un músico revele poco a poco su arte, para que así sorprenda a sus oyentes más de una vez; ya que si revela todo su talento al principio, no es necesario tener que escucharlo más.

§. 32.

Si a un músico se le pide que toque, deberá hacerlo de inmediato sin falsa modestia y sin hacer gestos inadecuados. Después de haber terminado su pieza, debe cesar y no tocar más de lo que se le pida. Así no se le tendrá que rogar que termine de tocar como en un principio se le rogó que comenzara. Este reproche se le hace comúnmente al virtuoso.

§. 33.

Es cierto que la aceptación del público da ánimo, pero no hay que dejarse influenciar por elogios exagerados que por mala costumbre se les dan a los músicos. Es posible que esta práctica provenga de algunos cantantes italianos increíblemente ineptos que a pesar de su grosera ignorancia exigen elogios como si se les debiera sólo por su nombre. Estos elogios deben ser entendidos más como adulaciones que como verdades, sobre todo si provienen de amigos. La verdad nos la dicen antes los enemigos razonables que los amigos aduladores. Si uno hallara un amigo prudente, fiel, al que no le agrada adular, y que de una manera directa halague lo bueno y critique lo malo, habrá que considerarlo como un gran tesoro. Uno debe confiar en sus juicios, y ya sea tomarlos a pecho, o tratar de corregirse. Por otra parte, hay gente que no elogia nunca y que motivados por razones secretas, trata de rechazar siempre todo lo que otros hacen, prefiriéndose a todo el mundo. Pero no hay que desanimarse por eso. Más bien, hay que tratar de conocerse para saber en qué consisten sus verdaderos méritos, examinar cuidadosamente hasta qué punto esa gente puede tener razón y buscar la opinión de otros que sean más objetivos. Si uno encuentra que sea necesario corregirse en algún aspecto, hay que hacerlo con cuidado y por lo demás, soportar las críticas expresadas con indiferencia y magnanimidad.

Capítulo XVII

Sobre las responsabilidades de los acompañantes,
o de aquellos que ejecutan las partes de ripieno
que acompañan a una parte concertante

§. 1.

Si se compara la música antigua con la actual, y se presta atención a las diferencias que existen entre ambas desde hace medio siglo, se observará que en cada década, los compositores se han esforzado siempre cada vez más por investigar todo aquello que contribuye a la expresión viva de los sentimientos y por llevarla al grado más alto de perfección. Sin embargo, estas investigaciones en el arte de la composición serían de poca utilidad, si no se realizaran otras en el arte de la ejecución.

§. 2.

Toda idea musical puede ser expresada de maneras diferentes, ya sea bien, mal o mediocrementemente. Una expresión buena, clara y apropiada puede sostener una composición muy mediocre y una mala y confusa estropeará la mejor composición del mundo.

§. 3.

La experiencia nos enseña que, por medio de las investigaciones realizadas por los compositores para inventar nuevas ideas, se ha llegado a crear acompañamientos mucho más elaborados que los del pasado. En el presente, ciertas partes de relleno son mucho más difíciles de ejecutar que un Solo del pasado. De esto se deduce que, para que los

compositores puedan lograr lo que se han propuesto, los que ejecutan las partes acompañantes también deben saber mucho más de lo que se esperaba de ellos en otros tiempos.

§. 4.

Por otra parte, si se le presta atención al estado de la música, ya sea en las distintas cortes de Europa, en los conciertos públicos o en las iglesias de las ciudades grandes, se notará inmediatamente un defecto considerable, que proviene principalmente de la gran desigualdad en la ejecución de los músicos empleados en una misma capilla o en una misma orquesta. Uno no puede apreciar la magnitud de este defecto a no ser que lo conozca por experiencia propia o que haya escuchado varias orquestas diferentes. Por lo tanto se puede concluir que muchas bellas composiciones están siendo estropeadas y que es necesario remediar los errores que se comenten en la ejecución.

§. 5.

Esto puede lograrse solamente por medio de buenas instrucciones orales o escritas. Las orales son muy infrecuentes ya que hay pocas orquestas cuyo líder sea lo suficientemente perspicaz para desempeñar los deberes que su cargo requiere. En cuanto a las instrucciones escritas, creo que no hay ninguna publicada hasta la fecha. Por lo tanto me he resuelto proporcionar algunas de las más esenciales que la práctica y una larga experiencia me han enseñado. Sé que les serán de utilidad a aquellos que deseen ejercer bien los deberes del acompañante.

§. 6.

Voy a dividir este Capítulo en varias secciones para que cada músico pueda encontrar sin mucho esfuerzo lo que le concierne en particular. Primeramente, describiré los atributos que debe tener el líder de una orquesta; seguidamente, mostraré cuáles son los deberes de los ejecutantes de cada parte acompañante; finalmente, agregaré varias observaciones necesarias para todos los acompañantes en general. El uso de las arcadas y todo lo relacionado con esto será discutido únicamente en la sección que trata de los deberes de los violinistas; pero como uno podrá encontrar allí muchas cosas pertinentes para los que tocan la viola y el bajo, y por no caer en redundancias, no he querido repetirlas en las secciones destinadas a estos instrumentos. Todos los instrumentos que utilizan arcos se beneficiarán leyendo esta sección. Sin embargo, he indicado por separado lo relacionado únicamente con las partes intermedias y el bajo en sus secciones respectivas.

Sección I del Capítulo XVII

Sobre los atributos del líder de una orquesta

§. 1.

No importa cuán excelente sea el líder de una orquesta, por sí mismo no logrará que una pieza musical sea bien ejecutada. Es esencial que todos los participantes contribuyan en igual medida. Sin embargo, yo he observado, en distintos lugares y en orquestas grandes, que cuando los mismos músicos han sido dirigidos, ora por una persona ora por otra, el efecto obtenido bajo la dirección de una es mejor que bajo la dirección de la otra. De ahí he concluído que estas diferencias deben atribuirse al que dirige y no a los que acompañan. Por eso hay que reconocer que la buena ejecución depende en mucho del que dirige.

§. 2.

Siendo así, sería preferible que, para que la Música mejore día tras día, hubiera por lo menos un músico hábil y experimentado, en todo lugar donde haya una agrupación musical, que no sólo tenga una buena expresión, sino que también sepa de armonía y lo suficiente de composición para que no se equivoque en la manera que cada pieza debe ser ejecutada y para que evite que sea estropeada y arruinada de tantas maneras. El líder debe ser una persona dotada de la capacidad y la sinceridad necesarias para poder enseñarle a otros lo que deben saber. En poco tiempo se verían surgir mejores ejecutantes de partes de Solo y de partes de relleno; ya que no se puede afirmar que, para el perfeccionamiento de una orquesta, sea absolutamente necesario que haya un compositor excelente en cada lugar y en cada agrupación musical. Tenemos un número suficientemente grande de piezas musicales buenas, siempre y cuando uno sepa escogerlas con buen discernimiento. Principalmente, hay que contar con una persona que tenga las cualidades necesarias para dirigir bien una orquesta. Pero desafortunadamente, a menudo se emplea gente con el único criterio de que el derecho depende de la antigüedad, o personas que tuvieron la buena suerte de haber agradado tocando un Solo o un Concierto que habían tal vez aprendido de memoria, sin examinar por otra parte, si poseían lo necesario para poder guiar a los otros. Algunas veces aún esas elecciones se realizan al azar. En realidad, esto resulta menos sorprendente que los casos en que se nombra a uno de estos puestos, gente que sabe poco o nada de Música. Este tipo de elección es la causa por la que una orquesta, en lugar de mejorar, no pueda evitar ir siempre de mal en peor. Si se escoge tan mal al líder, uno puede imaginarse de qué manera se elegirán a los otros miembros de la orquesta. Por lo tanto, lo mejor es escoger principalmente a alguien que haya servido por varios años en las grandes y célebres orquestas y que haya aprendido en ellas una buena expresión y los conocimientos relacionados. Es cierto que a menudo en las grandes orquestas hay

ripienistas que saben más, con respecto a la ejecución, que algunos líderes de otras orquestas. Es lamentable que esas personas no hayan tenido una mejor suerte; ellas podrían hacer una contribución mucho mayor a la Música de la que hacen ejerciendo el puesto de ripienistas.

§. 3.

El líder de una orquesta puede tocar el instrumento que desee. Sin embargo, como el violín es absolutamente indispensable para el acompañamiento y es más penetrante que cualquier otro instrumento que se emplea con este propósito, es más útil que el líder toque el violín. En todo caso, no es necesario que sea capaz de dominar grandes dificultades en este instrumento. Eso se le puede dejar a aquellos que tratan de distinguirse solamente por la delicadeza de su ejecución y que no son tan escasos como los otros. Por lo demás, si el líder tuviera también este talento, sería todavía más estimado. Los italianos llaman al que guía una orquesta: *il primo Violino*, y los franceses le llaman: *le premier violon*. Nosotros le llamaremos primer violín.

§. 4.

El líder de una orquesta debe tener principalmente un conocimiento perfecto y capacidad para tocar todo tipo de composiciones de acuerdo a su estilo, sus pasiones, su propósito y su movimiento correcto. Debe tener aún más experiencia que un compositor en cuanto al conocimiento de las diferencias entre una y otra pieza musical ya que, a menudo, los compositores sólo se preocupan de lo que ellos mismos componen. Algunos ni siquiera saben ejecutar sus propias piezas en el movimiento adecuado, ya sea porque no tienen suficiente vivacidad, porque tienen demasiada, o porque no tienen suficiente experiencia. Por lo tanto, el primer violín tiene la responsabilidad de remediar el problema.

Esto no le resultará difícil si se ha preparado en una orquesta disciplinada y bien dirigida, en la cual haya a tocado todo tipo de música. Si no ha tenido esta ventaja, por lo menos debe haber estado en una variedad de lugares diferentes, donde haya escuchado buenos conjuntos musicales y se haya beneficiado de la experiencia. Si su intención es la de cumplir bien la función de su empleo, debe tratar de entablar conversaciones con gente experimentada, y sacarles provecho. Por este medio aprenderá más de las cosas que necesita saber para ejercer su puesto que tratando de ejecutar grandes dificultades.

§. 5.

Primero que nada el líder de una orquesta debe saber observar el compás con la mayor precisión. No debe cometer el mínimo error en cuanto al valor de las notas y principalmente, debe poner atención a los silencios pequeños de semicorcheas y de tresillos para así evitar apresurar o retrasar el compás. Porque si comete errores en esos casos, se lleva consigo a todos los demás y causa los desórdenes más grandes en la ejecución. Por otra parte, después de los silencios pequeños, sería mejor retrasar el comienzo y luego precipitar las notas siguientes en lugar de anticiparlas. Antes de comenzar una pieza, el líder debe observar bien en cuál movimiento debe ser ejecutada. Si es una pieza rápida que no conoce, es mejor comenzarla muy lenta que muy rápida, ya que es más fácil y menos evidente pasar de un movimiento lento a uno rápido que de uno rápido a uno lento. En todo caso, debe poner atención si los miembros de su orquesta tienden a apresurar o a retrasar el movimiento. Lo primero sucede con la gente joven y lo segundo con los viejos. Por esta razón, el líder se esforzará en excitar la vivacidad de unos y moderar la de otros. Si el sabe establecer desde el principio el movimiento correcto, será mucho mejor y entonces esta precaución no será necesaria. Para que los otros comiencen con él al mismo tiempo, sobre todo en las notas rápidas, el líder debe acostumbrarlos a que se aprendan de memoria el primer compás de la pieza, que mantengan el arco muy cerca de las cuerdas y

que observen atentamente su arcada. De no ser así, tendrá que esperarse en la primera nota, alargándola, hasta que los otros lo sigan; esto produce un mal efecto en las notas rápidas. El mismo no debe comenzar hasta que no vea que todos estén listos; sobre todo si sólo hay una persona por parte. Así se evitarán defectos desde el principio que es cuando hay que sorprender al oyente y atraer su atención. El peor de los casos sería si el bajo no comenzara con los demás.

§. 6.

El líder de la orquesta debe prestarle mucha atención a los que ejecutan la parte principal, así como a los acompañantes. Debe escuchar cuidadosamente a ambos para que, en caso de necesidad, se ajuste a uno y mantenga en orden a los demás. La ejecución del que toca la parte principal debe indicarle al líder si debe apresurar o retrasar el movimiento de la pieza que se ejecuta; cosa que el primer violín puede lograr fácilmente. Por otra parte, el líder debe darle libertad al que ejecuta la parte principal de tomar el movimiento que juzgue conveniente.

§. 7.

Además, el primer violín debe tratar de introducir y de conservar en su orquesta una expresión buena y homogénea. Así como él mismo debe poseer una buena expresión, igualmente debe esforzarse porque ésta se generalice en toda su orquesta para que la expresión de todos los miembros de la orquesta sea igual a la suya. Para lograrlo, es necesario establecer una subordinación basada en la razón, lo que no le será difícil si es estimado por sus méritos, y apreciado por su buen modo y su conducta honesta.

§. 8.

Él debe tener particular cuidado de que los instrumentos estén afinados correcta y uniformemente. Entre más defectuosa sea la afinación general de los instrumentos, más malo será el efecto. Ya sea que el tono de la orquesta sea alto o bajo, si los instrumentos no están igualmente afinados, no se obtendrá el efecto desado de una composición.

Entonces, para que los instrumentos tengan una afinación uniforme al ejecutar una pieza, el primer violín debe primeramente afinar su instrumento con el clavicémbalo lo mejor posible, y seguidamente hacer que cada instrumento se afine individualmente al suyo.

En caso de que el concierto no comience de inmediato, para evitar que los instrumentos se desafinen, el primer violín no debe permitir que los instrumentistas se tomen la libertad de tocar preludios o alguna fantasía improvisada, lo que no sólo es desagradable escuchar, sino que hace que cada uno afine a menudo su instrumento diferentemente y que finalmente todos se alejen de la afinación general.

§. 9.

En caso de que entre los ripienistas haya alguno cuya expresión todavía no sea igual a la de los demás, el primer violín debe llevárselo aparte y enseñarle mediante algún ejercicio específico, la verdadera manera de tocar, de modo que un músico, por ejemplo, no introduzca un trino donde ningún otro lo hace, o que toque ligado donde los otros articulan, o que sea el único que emplee un mordente después de una apoyatura. La belleza más grande de la ejecución consiste en la uniformidad con que tocan todos los miembros de una orquesta.

§. 10.

El líder de la orquesta debe estar atento a que todos los miembros toquen con él igualmente fuerte o débil, de acuerdo a cada idea musical y que todos ejecuten los cambios de *forte* y *piano* en conjunto, de acuerdo a las variaciones de intensidad y exactamente en las notas en que hay que ejecutarlos. Él mismo debe ajustarse a la parte principal y observar si toca fuerte o débilmente. Y como él debe servir de ejemplo y de guía a los demás, ganará prestigio si siempre presta la misma atención, y ejecuta cada composición, de cualquier compositor que sea, imparcialmente y con el mismo esmero y celo que si fuera su propia obra. Ya sea que el compositor de la pieza esté presente o ausente, sea justo o injusto, apreciará siempre su honestidad y la buena ejecución de su obra, y si por algún fingimiento no ha querido expresar su agradecimiento públicamente, por lo menos lo hará en secreto. Las virtudes gratifican tanto como los vicios a quienes los poseen.

§. 11.

Para asegurarse que sus instrumentistas adquieran una buena expresión y para instruir al mismo tiempo buenos acompañantes, el primer violín debe hacerlos tocar a menudo toda clase de música, incluyendo oberturas, piezas características y danzas, que se tocan de una manera marcada, expresiva, y mediante arcaadas cortas y ligeras o largas e incisivas. Así acostumbrará a los acompañantes a tocar cada pieza de acuerdo a sus características, majestuosamente, fogosamente, con vivacidad, de una manera penetrante, clara y uniforme.

La experiencia nos enseña que los que son instruídos en una banda de músicos comunes y que han tocado mucha música de danza, son mejores ripienistas que aquellos que sólo han tenido experiencia en el estilo galante de tocar y en un solo tipo de música; ya que por ejemplo, al igual que una pincelada fina no produce un efecto tan bueno en una

pintura del teatro, ya que debe observarse de largo a la luz de las candelas, como en un cuadro, igualmente en una orquesta numerosa y en el acompañamiento, un estilo demasiado galante con arcadas largas que atrasan y sin cierta fuerza, no producen un efecto tan bueno como en un Solo o en música de cámara íntima.

§. 12.

No obstante, el resplandor de una orquesta aumenta si en ella hay buenos ejecutantes de Solos en los diversos instrumentos. El líder de la orquesta no debe ignorar destacarlos. Con este propósito, dará oportunidad para que los que son capaces de tocar solos se distingan a menudo, ya sea en privado o en público.

Al mismo tiempo tratará de evitar que la vanidad no se apodere de ellos, lo que les puede suceder fácilmente, sobre todo a los jóvenes, ni que se imaginen ser ya grandes músicos que sólo llegarán a ser con el tiempo. En todo caso, por lo menos algunos serán invadidos por un orgullo tan irracional. El líder de la orquesta cometería un error aún mayor si, debido a esto, quisiera prohibir que todos los demás toquen solos. Ya que entre ellos puede haber quienes reconocerán el beneficio que esta oportunidad de tocar en público puede brindarles y que harán todo tipo de sacrificios para sacarle provecho.

§. 13.

En fin, el primer violín debe saber distribuir, colocar y organizar bien a todos los instrumentistas que emplee en una orquesta. Es muy importante que haya suficientes ejecutantes en cada parte para satisfacer la proporción requerida por las otras partes y que cada instrumento sea colocado en el lugar que le convenga. En la orquesta de Ópera, el primer clavicémbalo puede situarse en el centro, de manera que el extremo ancho esté dirigido hacia la platea y el otro extremo hacia el escenario; de modo que el ejecutante pueda

mirar a los cantantes y que tenga al violoncelo a su derecha y al bajo a su izquierda. El primer violín puede sentarse al lado del primer clavicémbalo, un poco hacia adelante y elevado. Los violines y las violas pueden formar un óvalo estrecho, comenzando con el primer violín y terminando con los violistas que le dan la espalda al escenario y llegan hasta el extremo angosto del clavicémbalo; de esta manera todos podrán ver y escuchar al primer violín. Si el lugar donde se encuentra la orquesta es bastante espacioso, de manera que quepan cuatro personas a lo ancho, los que tocan segundo violín pueden sentarse de dos en dos, unos detrás de otros, en el centro entre los que tocan primer violín y los violistas los cuales se encuentran muy cerca del escenario. Mientras más cerca estén los instrumentos, mejor es el efecto obtenido. Del mismo lado y al extremo de donde se encuentran los violines, puede colocarse además un violoncelo y un bajo. A la izquierda se colocará el segundo clavicémbalo, a lo largo del escenario y con el extremo angosto vuelto hacia el primer clavicémbalo; sin embargo, siempre y cuando los fagotes puedan situarse todavía entre este segundo clavicémbalo y el escenario, a no ser que se les quiera colocar a su derecha detrás de las flautas. Junto a ese segundo clavicémbalo pueden colocarse todavía los violoncelos. En este lado izquierdo de la orquesta, estarán sentados también los oboes y los cornos de caza, dándole la espalda a los oyentes y en línea recta. De la misma manera que los violinistas están colocados en el lado derecho. Las flautas deben colocarse atravesadas, cerca del primer clavicémbalo viéndolo de frente y con el extremo inferior de la flauta orientada hacia la platea. No obstante, en algunos lugares donde todavía queda un espacio vacío entre la orquesta y los oyentes, también se colocan las flautas dándole la espalda a la platea y los oboes atravesados entre las flautas y el segundo clavicémbalo. Los oboes producen un excelente efecto, sobre todo en el Tutti y llenan mucho, de manera que su sonido merece una salida libre; así como lo tienen las flautas cuando no hay nadie detrás de ellas y si se vuelven un poco de medio lado y aún más ya que se encuentran entonces muy cerca de los oyentes.

La tiorba se sitúa detrás del que toca el segundo clavicémbalo y de los violoncelos que están cerca de él.

§.14.

En una obra musical que requiere muchos músicos y que se ejecuta en una sala o en algún otro lugar espacioso, donde no hay escenario, se puede colocar el clavicémbalo de manera que su extremo angosto esté dirigido hacia los oyentes. Para que ninguno de los que estén participando en el concierto le de la espalda a los oyentes, los primeros violines pueden situarse a lo largo y muy cerca del clavicémbalo, el líder debe ir a mano derecha del clavicémbalista quien tiene los bajos a ambos lados tocando de la misma partitura que él. Los segundos violines se colocan detrás de los primeros y detrás de ellos se colocan las violas. Cerca de éstas, a la derecha y en la misma fila, se colocan los oboes y detrás de esta fila están los cornos de caza y los otros bajos. Si las flautas tienen algo que tocar que las distinga, lo mejor es colocarlas junto al extremo angosto del clavicémbalo, delante de los primeros violines o al lado izquierdo del clavicémbalo. Ya que si se les sitúa más atrás, no se les escucharía debido a su débil tono. Los cantantes deben colocarse también en este lugar; ya que si se colocan detrás del clavicembalista y cantan leyendo de la partitura, obstruirían la vista de los violoncelistas y del bajo. Además, si por ejemplo tienen una visión pobre, se verán obligados a encorbarse, lo que hace que no puedan respirar con facilidad y les limita su voz.

§. 15.

En un grupo pequeño de música de cámara, el clavicémbalo puede colocarse en dirección a la pared que se encuentra a mano derecha del ejecutante; pero debe estar suficientemente alejado para que todos los instrumentos acompañantes, exceptuando a los

bajos, puedan acomodarse entre él y la pared. Si sólo hay cuatro violines, todos, incluyendo la viola, pueden colocarse en una sola fila a lo largo del clavicémbalo. Pero si hay seis u ocho violines, es mejor poner los segundos violines detrás de los primeros y la viola detrás de los segundos. De esta manera las partes de relleno no sobresaldrán sobre la parte principal, lo que produce un mal efecto. Los que toquen un Concierto, pueden en ese caso situarse frente al clavicémbalo de manera que puedan mirar de lado a los que lo acompañan.

§. 16.

Para que una pieza musical sea bien ejecutada, el número de ejecutantes en cada parte debe ser proporcional y no deben haber muchos en una parte ni muy pocos en otra. Voy a exponer una proporción con la cual me parece que se satisfecerá lo que hay que observar en este respecto. Asumo que en cada grupo, ya sea grande o pequeño, habrá un clavicémbalo.

Por cada cuatro violines se empleará una viola, un violoncelo y un bajo de tamaño mediano.

Por cada seis violines, los mismos más un fagot.

Por cada ocho violines se necesitan dos violas, dos violoncelos, un bajo adicional pero que sea un poco más grande que el primero, dos oboes, dos flautas y un fagot.

Por cada diez violines, los mismos más un violoncelo adicional.

Por cada doce violines se emplearán tres violas, cuatro violoncelos, dos bajos, tres fagotes, cuatro oboes, cuatro flautas y en una orquesta se usa un clavicémbalo más y una tiorba.

Los cornos de caza son tan necesarios en un grupo pequeño como en uno grande y se usan de acuerdo a las características de las piezas y si el compositor lo juzga apropiado.

§. 17.

Siguiendo estas proporciones no resultará difícil organizar al grupo más numeroso, aumentando siempre de cuatro a ocho, y de ocho a doce, etc. Es muy necesario prestarle una gran atención a esto, ya que el éxito de una pieza musical depende tanto de la proporción, por medio de la cual se distribuyen y organizan los ejecutantes, como de la buena ejecución misma. Muchas obras musicales causarían una mejor impresión, si no se errara en este respecto. Porque, cómo puede tener éxito una pieza musical, si las partes principales son cubiertas y suprimidas por las partes del bajo o incluso por las intermedias, cuando las primeras deberían sobresalir y las intermedias escucharse menos.

§. 18.

Entonces, si el primer violín posee todos esos talentos que acabamos de exponer y es lo suficientemente hábil para poder, no sólo introducir en una orquesta lo que hemos recomendado cuando sea necesario, sino también mantenerlo, honrará y beneficiará a la orquesta y él mismo obtendrá una reputación muy distinguida. Ya que, como ha sido arriba indicado, una orquesta funciona mejor bajo la guía de algunos y no de otros. De esto se deduce que no todos los músicos son capaces de dirigir bien una orquesta. Y como algunas personas resultan ser muy hábiles bajo una buena dirección y, sin embargo, no son del todo capaces de guiar a otros, se puede concluir que una persona con todos los atributos necesarios para desempeñar bien la posición de primer violín de una orquesta es sumamente importante y merece una posición preferencial en la agrupación musical.

Sección II del Capítulo XVII

Sobre los violines acompañantes en particular

§. 1.

En general, todos los instrumentos de cuerda, y principalmente los violines, deben estar provistos de cuerdas cuyo grosor sea proporcional al tamaño del instrumento; de manera que la tensión de la cuerda no sea ni mucha ni demasiado poca. Si son demasiado gruesas, el sonido se oscurece y si son demasiado delgadas, el sonido resulta demasiado débil. También hay que ajustarse a la altura del tono adoptado por cada orquesta, ya sea alto o bajo.

§. 2.

En la última Sección se discutirá lo que se debe observar para afinar bien los violines; y en general, ésto puede aplicarse a todos los instrumentos de cuerda.

§. 3.

En cuanto a la expresión, lo más importante en el violín y en instrumentos similares es el uso del arco. Es por medio de él que se obtiene de las cuerdas un buen o un mal sonido del instrumento, que se animan las notas, que se expresan el *forte* y el *piano*, que se excitan las pasiones, que se distingue lo triste de lo alegre, lo serio de lo jocoso, lo sublime de lo placentero y lo modesto de lo atrevido; en una palabra, es el medio por el cual se forja la expresión verdadera, como en la flauta lo son el pecho, la lengua y los labios. En fin, es por medio del uso del arco que una obra musical es interpretada y articulada como debe ser, y que una idea musical puede ser variada de

diferentes maneras. Por lo demás, se entiende naturalmente que los dedos también contribuyen y que hay que contar con un buen instrumento y cuerdas afinadas. Pero aunque uno toque de una manera justa y afinada, y tenga un excelente instrumento con buenas cuerdas, la expresión será siempre defectuosa si un buen uso del arco no se combina con todas las otras cosas que en conjunto constituyen la buena expresión.

§. 4.

Voy a aclarar lo que acabo de decir por medio de un ejemplo. Tóquese el pasaje de la figura 1, Tabla XXII, en un movimiento moderado, usando toda la extensión del arco en las arcadas. Seguidamente acórtese la arcada y tóquese las mismas notas varias veces usando en cada repetición arcadas más pequeñas. Después, en una de las repeticiones, désele énfasis a cada arcada; en otra repetición tóquese *staccato*, es decir, de manera que todas las arcadas sean separadas. Aunque de esta manera cada nota habrá sido articulada individualmente, la expresión será sin embargo distinta en cada repetición. También se podrá constatar lo mismo, ligando esas ocho notas de maneras diferentes, o tocándolas todas con una sóla articulación, o como si sobre las notas hubiera una ligadura y puntos al mismo tiempo, o tocando dos notas por cada arcada, o con una nota separada y tres ligadas, o ligando las tres primeras y separando la cuarta, o separando la primera y la cuarta y la segunda y la tercera ligadas, o separando la primera y ligando las siguientes, siempre tocando dos por cada arcada. En cada caso, la expresión será siempre diferente.

Tabla XXII



§. 5.

Este ejemplo será prueba suficiente de lo molesto que puede ser el uso incorrecto de las arcadas y de la variedad de buenos efectos que produce su empleo correcto. Se puede concluir que no depende de los violinistas o de los que tocan algún otro instrumento de cuerda, el ligar o separar las notas indiferentemente o como les parezca mejor, sino que están obligados a tocarlas con las arcadas que el compositor haya creído apropiadas. Así le darán la expresión deseada a cada lugar de la pieza que requiere un tratamiento peculiar.

Obsérvese de paso que si hay varias figuras consecutivas de notas de un mismo tipo y que sólo la arcada de la primera está indicada, hay que tocar todas de la misma manera hasta que se encuentre otro tipo de notas. Igual debe suceder con notas sobre las cuales hay trazos. Si, por ejemplo, sólo hay dos, tres o cuatro notas que han sido marcadas, no obstante se tocarán *staccato* las siguientes que sean del mismo tipo y del mismo valor; ya que de otro modo no se logrará el efecto deseado y nunca se alcanzará una uniformidad perfecta en la expresión.

§. 6.

De esto se deduce además que depende en mayor medida de los violinistas que de los otros ejecutantes, que el acompañamiento produzca un buen efecto; ya que sólo los primeros tienen la melodía. Si éstos tocan sin fogosidad y negligentemente, no hay mucho que los otros puedan hacer para lograr una buena expresión. Por esta razón, también voy a tratar de exponer en esta Sección, todo lo que concierne al uso del arco, el cual es tan esencial para la expresión. En las próximas secciones me referiré a lo que he dicho en la presente.

§. 7.

No es necesario que exponga aquí todos los preceptos para el uso del arco, ya que doy por sentado que mi lector sabe tocar el violín y cómo usar el arco. Únicamente quiero examinar ciertos pasajes dudosos y otros de los cuales se pueden hacer observaciones particulares que el compositor no siempre logra indicar. Las mismas reglas podrán aplicarse a la mayoría de los casos semejantes. Seguidamente mostraré qué tipo de arcada debe predominar en cada tipo de pieza, y agregaré lo que haga falta notar en este respecto.

§. 8.

Sobre todo hay que estar lo más atento posible a lo que está haciendo y mover el arco hacia arriba o hacia abajo así como lo requieran las notas que toca. Si hay muchas notas en un mismo tono y están mezcladas con notas sincopadas, cada una debe tener su propia arcada, es decir, hay que separar la arcada después de la nota sincopada (véase la figura 2, Tabla XXII). Si en este ejemplo, uno quisiera tocar las notas sin repetir las arcadas o sin separarlas, la expresión no sólo resultaría muy molesta sino que también daría completamente otro sentido. Este tipo de notas rápidas que consisten de corcheas y de semicorcheas tampoco deben ser marcadas con cierto peso que se aplica a veces con el arco, más bien hay que darles la vivacidad necesaria repitiendo las arcadas.

Todas esas corcheas (véase la figura 3, Tabla XXII) deben ser marcadas con una pequeña arcada; y cuando hay apoyaturas que siguen notas como éstas, la nota antes de la apoyatura debe ser igualmente separada con la arcada para poder escuchar clara y separadamente las dos notas que se encuentran en el mismo tono.

Cuando en un movimiento rápido hay una negra en el tiempo fuerte del compás seguida por corcheas o semicorcheas, ya sea en el mismo tono o después de un salto, se

obtiene un buen efecto si se marca la negra con una arcada hacia abajo y separada, de manera que la corchea siguiente pueda ser tocada también con una arcada hacia abajo (véase en la figura 4, Tabla XII, las notas *do*, *do*, *re* y *sol*).

Si hay dos notas sobre el mismo tono sin una ligadura sobre ellas (véase la figura 5, Tabla XXII), en lugar de unir las , la arcada debe más bien separarlas.

En el tipo de notas de la figura 6, Tabla XXII, la última nota del compás debe ir un poco separada de las notas en el primer tiempo del compás. La segunda nota del compás, la cual está ligada a la primera, puede ser expresada un poco más débilmente que las otras. En piezas alegres y rápidas la última corchea de cada medio compás debe ser marcada con la arcada (véase el primer *sol*, el segundo *mi* y el *fa* en la figura 7, Tabla XXII).

Si una nota corta está ligada a una larga (véase la figura 8, Tabla XXII), la larga y no la corta, debe ser marcada por medio del peso que se aplica con el arco.

Si dos semicorcheas siguen a una corchea, esta última debe ser marcada y separada, como si hubiera un trazo sobre la nota (véase la figura 9, Tabla XXII).

En el ejemplo de la figura 10, la segunda y tercera nota se ejecutan con una arcada hacia arriba en el movimiento Allegro, sin embargo se detiene o se separa un poco en el puntillo. Pero cada una de las dos notas *sol* siguientes deben tener una arcada hacia abajo.

En el ejemplo de la figura 11, la arcada hacia abajo se repite para el segundo *do*, así como para el *do* después del *mi* en el último cuarto del compás. Se procede de la misma manera, cuando después de una blanca siguen semicorcheas. Pero si la primera y la tercera negra del compás consisten de cuatro semicorcheas, entonces hay que separar y repetir la arcada después de la segunda y la tercera negra del compás.

Si hay negras o corcheas mezcladas con silencios del mismo valor, donde los silencios preceden al tiempo fuerte o caen en él (véase la figura 12, Tabla XXII), cada nota debe ejecutarse con una arcada hacia arriba.

En el movimiento rápido, con el tipo de notas que se ven en la figura 13, Tabla XXII, se toca la primera con una arcada hacia abajo y las tres últimas con una hacia arriba. Pero en el movimiento lento el efecto producido es mucho más agradable si las cuatro notas son todas ejecutadas en una sola arcada, efectuando sin embargo una pequeña separación después de la primera nota. Las cuatro notas siguientes son ejecutadas de la misma manera con una arcada hacia arriba. En el primer caso, es decir, en el movimiento rápido, se pone un trazo sobre la primera nota y una ligadura sobre las tres notas siguientes. En el segundo caso, el movimiento lento, se agrega además una ligadura sobre las cuatro notas como se muestra en este ejemplo.

The image displays 13 musical figures, labeled 'figura 2' through 'figura 13', arranged in five horizontal lines. Each figure is written on a single staff with a treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. Figures 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are in common time (C). Figures 5 and 6 are in 3/8 time. Figure 9 is in 2/4 time. Figure 13 is in 6/8 time. The figures illustrate different ways of grouping notes with slurs and accents, demonstrating the concepts discussed in the text regarding bowing direction and articulation in different tempos.

§. 9.

En las notas de la figura 4, Tabla XXII, se toca alternando arcadas y sin repetir la arcada hacia abajo. Pero al *sol* del primer compás debe aplicársele tanto peso con la

arcada hacia arriba como se le ha dado al primer *do* con la arcada hacia abajo, y lo mismo debe suceder con el *sol* del segundo compás.

Las notas de la figura 15, Tabla XXII, se tocan de la misma manera, y también alternando arcadas, aunque con la diferencia de que se aplica tanto peso a la cuarta nota como se aplicó a la primera.

Las notas de la figura 16, Tabla XXII, pueden ser ejecutadas igualmente bien de dos maneras, en tanto que el violinista domine igualmente bien el movimiento del arco hacia arriba como hacia abajo. En este ejemplo, se puede usar una arcada por cada nota o unir el primer *la* con el *do* en una arcada hacia arriba; aunque en el último caso hay que marcar bien y brevemente cada nota, el efecto será igualmente bueno. La última manera de expresar es muy útil en muchas otras situaciones que ocurren en la música moderna.

La prueba se encuentra primero que nada en el ejemplo siguiente (figura 17, Tabla XXII) en el cual es necesario, debido a lo que sigue, que las notas *mi* y *sol* del primer compás, y *sol* y *si* del segundo compás, sean tocadas con arcadas hacia arriba, si se desea obtener un buen efecto.

Lo mismo debe suceder con las notas de la figura 18, Tabla XXII, cuando el movimiento es muy rápido y las notas están muy alejadas entre sí, como en los dos últimos compases. Esta manera de tocar también cansa mucho menos que si uno tocara cada nota con una arcada separada.

El tipo de notas de la figura 19, Tabla XXII, puede ser ejecutado de dos maneras diferentes. Una es alternando arcadas sin retomar el arco en los casos en que el movimiento es muy rápido y que no hay pasajes de semicorcheas entremezclados. Pero si los hay, la arcada debe separarse y repetirse después de la tercera nota en la primera parte del compás. Y como en este tipo de compás el acompañamiento es muy a menudo como el de una Siciliana, es decir, cojeando o *alla zoppa*, en el que a cada negra la sigue una corchea y que en un movimiento rápido debe ejecutarse con un poco de vivacidad, hay que tener cuidado de darle el peso adecuado a esas notas y evitar quitarle tiempo a la

negra para dárselo a la corchea siguiente. Ya que eso haría que las negras fueran casi iguales a las corcheas y cambiaría el compás de seis por ocho en uno de cuatro por ocho. Además hay que evitar tocar la negra demasiado larga y la corchea demasiado corta; de otro modo parecerían notas con puntillo en un compás binario. Para evitar ambas situaciones, sólo hay que imaginarse, junto con la negra, dos corcheas de la misma velocidad de la que sigue y no se cometerá ninguno de esos errores.

figura 14

figura 15

figura 16

figura 17

figura 18

figura 19

§. 10.

Para ejecutar bien las ideas de la música moderna es indispensable dominar perfectamente el movimiento del arco hacia arriba y hacia abajo, porque si uno desea tocar las ideas musicales refinadas que aparecen en la música moderna y no domina el uso del arco, en vez de una expresión ligera y agradable se escuchará una rigidez repulsiva.

§. 11.

Para que el movimiento del arco hacia arriba y hacia abajo resulte igualmente fácil y familiar, se usará como ejercicio un giga o canaria en el compás de seis por ocho en la que sólo hay corcheas, y que la primera corchea de un grupo de tres va seguida por un puntillo. Cada nota recibirá una arcada por separado, de manera que sin repetir arcadas, la primera y la tercera nota de cada grupo recibirá unas veces la arcada hacia arriba y otras veces hacia abajo. Por otra parte, hay que tocar siempre la nota después del puntillo de una manera muy breve e incisiva. También se puede practicar con una pieza que tenga compases cuya primera parte consiste de cuatro notas, es decir, de dos semicorcheas en vez de la nota del medio, y la segunda parte de tres notas; de manera que haya una cantidad impar de notas en cada compás.

Seguidamente se practicará la misma pieza sin puntillos, pero siempre sin repetir arcadas, como si fueran tresillos o corcheas rápidas en el compás de seis por ocho.

Podemos tomar aún un ejemplo más en el compás de cuatro por cuatro, en el cual cuatro semicorcheas siguen siempre después de una negra, o dos semicorcheas después de una corchea y en el cual las notas se mueven unas veces por saltos y otras por grados. Se puede continuar este ejercicio hasta que se note que las Figuras que empiezan con la arcada hacia arriba, sean tan bien expresadas como las que empiezan con la arcada hacia abajo. Uno contará con una gran ventaja estudiando de esta manera, y entrenará sus brazos para que sean capaces de ejecutar cualquier dificultad con que puedan enfrentarse. Porque aunque hayan ciertas notas que definitivamente deben ser ejecutadas con la arcada hacia abajo, es cierto sin embargo que un violinista hábil que domine perfectamente el uso del arco, puede ejecutarlas igualmente bien con la arcada hacia arriba. En todo caso, no hay que abusar de esta libertad de escoger la dirección de la arcada, porque hay ciertas ocasiones en que una nota requiere que sea tocada de una manera incisiva, destacándola

de las demás, y en esos casos la arcada hacia abajo es siempre preferible a la arcada hacia arriba.

§. 12.

Al ligar las notas en el Adagio, hay que hacerlo de manera que no parezcan de ninguna manera estar separadas, a no ser que hayan al mismo tiempo puntos bajo las ligaduras que están sobre las notas (véase la figura 20, Tabla XXII). Tampoco hay que emplear *pincemens*, sobre todo si no están indicados, para no contradecir el sentimiento que deben expresar las notas ligadas. Pero si hay trazos sobre las notas en lugar de puntos como en las dos últimas de este ejemplo, deben ser fuertemente articuladas en una sola arcada. Ya que, así como hay una diferencia en la manera de ejecutar los trazos y los puntos cuando no están bajo una ligadura, de modo que las notas con trazos se tocan con arcadas completamente separadas, y las notas con puntos con arcadas pequeñas de una manera sostenida; también hay que tocarlas diferentemente cuando aparecen bajo una ligadura. Por otra parte, los trazos se utilizan más en el Allegro que en el Adagio. En el movimiento lento, para expresar elegantemente el tipo de semicorcheas que se ve en la figura 21, Tabla XXII, hay que darle siempre más peso a la primera de dos notas que a la segunda, tanto en cuanto a la duración como a la fuerza, y aquí la nota *si* en el tercer tiempo del compás debe ser ejecutada *casi* como si tuviera un puntillo.

figura 20



figura 21



The image contains two musical examples. The first, labeled 'figura 20', is written on a treble clef staff in 3/4 time. It features a series of notes connected by a long slur. The first two notes have dots underneath them, while the last two notes have slanted lines (trazos) above them. The second example, labeled 'figura 21', is also on a treble clef staff but in common time (C). It shows a sequence of notes with slanted lines above them, illustrating the articulation of semiquavers.

§. 13.

Cuando en un Adagio hay ligaduras sobre notas con puntillo (véase la figura 22, Tabla XXII), la nota que está después del punto no debe articularse, hay que ligarla a la precedente por medio de un *piano*, disminuyendo siempre el sonido.

Si hay un puntillo después de la segunda nota, la primera, ya sea semicorchea o fusa, debe ser ejecutada en el Allegro muy brevemente y con una arcada fuerte. La nota con el puntillo debe tocarse moderadamente y sosteniendo la arcada hasta la nota siguiente. En el Adagio hay que tocar la primer nota tan brevemente como en el Allegro pero no con tanta fuerza (véase la figura 23, Tabla XXII). Para que esas notas produzcan el efecto deseado, hay que repetir la arcada siempre de dos en dos, de manera que cada arcada abarque dos notas y no cuatro.

Sucede lo mismo con las notas de la figura 24, Tabla XXII. Sin embargo, no hay que utilizar una arcada larga, severa y retrasada. Debe ser tranquila y corta, de otro modo la expresión sería demasiado ruda y repulsiva.

En las piezas lentas hay que tocar las corcheas y las semicorcheas con puntillo aplicando peso con una arcada sostenida y sustentante. No hay que separar las arcadas como se hace cuando hay silencios (en lugar de puntillos) después de las notas. Hay que sostener la duración total de los los puntillos para no dar la impresión de aburrirse y para que el Adagio no se convierta en un Andante. Los trazos sobre las notas indican que las notas deben tocarse de una manera marcada. Las notas con varios corchetes que siguen después de los puntillos se tocan siempre de una manera muy breve e incisiva, tanto en el movimiento lento como en el rápido. Como por lo general las notas con puntillo expresan algo majestuoso y sublime, cada nota requiere una arcada separada a menos que hayan ligaduras sobre ellas. De otro modo no es posible ejecutar con una misma arcada y separando el arco, la nota que está después del puntillo de una manera tan incisiva como se puede lograr con una nueva arcada hacia arriba.



§. 14.

Quando hay semitonos mezclados entre la melodía de un movimiento lento (véase la figura 25, Tabla XXII), los que están alterados hacia arriba con un sostenido o con un becuadro deben escucharse un poco más fuertemente que los otros. Ésto se logra aplicando más presión con el arco sobre las cuerdas de los instrumentos de cuerda, o aumentando el aire en los instrumentos de viento y en la voz. Cuando haya una ligadura sobre dos notas, de las cuales la última ha sido alterada hacia arriba o hacia abajo (véase la figura 25, Tabla XXII), se produce un mejor efecto tocando la última con el dedo siguiente y aumentando simultáneamente la fuerza de la arcada, en lugar de mover el mismo dedo hacia adelante o hacia atrás. En el movimiento lento es necesario darle la impresión al oyente de que se está tocando una sola nota. Y hay que observar en general que aún en el movimiento rápido, cuando varias notas, ya sean negras o blancas, han sido alteradas con sostenidos o bemoles, sobre todo si hay varias consecutivas ascendiendo o descendiendo por grados (véase la figura 27, Tabla XXII), hay que sostenerlas, apoyándose en ellas, y tocarlas con más fuerza y énfasis que las otras notas.



De la misma manera, hay que sostener y tocar con igual fuerza las notas largas mezcladas con las vivas y rápidas (véase la figura 28, Tabla XXII).

figura 28



§. 16.

Cuando después de una nota larga y un pequeño silencio siguen unas fusas (véase la figura 29, Tabla XXII), estas últimas deben ser tocadas siempre muy rápidamente, ya sea en el Adagio o en el Allegro. Por lo tanto, antes de tocarlas hay que esperar hasta el último momento del tiempo destinado a ellas y así evitar atrasar el compás.

Si en un Alla breve lento o en el compás simple de cuatro por cuatro, hay un silencio de semicorchea en el tiempo fuerte, seguido de notas con puntillo (véase las figuras 30 y 31, Tabla XXII), hay que ejecutar el silencio como si hubiera después de él todavía un puntillo más o un silencio de la mitad de su valor y la nota siguiente tuviera un corchete adicional.

figura 29

figura 30

figura 31



§. 17.

Cuando una pieza lenta y triste comienza con una nota en el alzar, ya sea una corchea en el compás de cuatro por cuatro o una negra en el Alla breve (véase las figuras

32 y 33, Tabla XXII), no hay que ejecutar dicha nota con demasiada vehemencia y fuerza, sino con un movimiento de arco lento y tranquilo, y aumentando la fuerza del tono para expresar apropiadamente la pasión triste. Sin embargo, no hay que sostenerla más allá de su duración normal para que los otros instrumentos puedan desde el principio concebir correctamente el movimiento preciso de la pieza, y ejecutar seguidamente notas de similar lentitud.



§. 18.

Cuando sea necesario tocar tres o cuatro cuerdas a la vez con una sola arcada formando un acorde, se puede lograr de dos maneras (véase las figuras 34 y 35, Tabla XXII). En la primera manera, cuando un silencio sigue después del acorde, el arco debe separarse; y en la segunda manera, cuando no sigue ningún silencio, el arco queda apoyado sobre la cuerda superior. En ninguna de estas situaciones hay que detenerse sobre las cuerdas inferiores, ya sea en un movimiento lento o uno rápido. Hay que tocar las notas rápidamente, de otro modo el oyente las confundirá con tresillos formando el arpeggio del acorde. Y como estos acordes se utilizan para sorprender al oyente con algo vehemente, los que no van seguidos por silencios, deben tocarse muy brevemente y con la mayor fuerza del arco, es decir, con su extremo inferior; y si hay varios acordes consecutivos, cada uno debe ser tocado con la arcada hacia abajo.



§. 19.

Los diversos tipos de apoyaturas y sus duraciones en relación al compás ya han sido tratados ampliamente en el Capítulo VIII. Sin embargo, como no todo violinista está familiarizado con el ataque con golpe de lengua, resulta necesario que agregue aquí algunas aclaraciones sobre este tema para que puedan adaptar lo que he dicho al uso del arco, y que establezca la siguiente regla general: todas las notas pequeñas que se encuentran delante de las notas ordinarias ya sean de corta o larga duración, requieren una arcada por separado y nunca deben ligarse a la nota precedente; ya que pertenecen a la nota siguiente. La prueba puede hallarse en el arte del canto. Ya que, cuando un cantante ejecuta una de estas apoyaturas y además tiene palabras que pronunciar, éste no pronuncia las sílabas con la nota principal a la que pertenecen y bajo la cual han sido colocadas, sino que las pronuncia con las notas pequeñas o apoyaturas.

§. 20.

En cuanto a las apoyaturas largas que comparten el tiempo con la nota siguiente, es necesario que en el Adagio se aumente la fuerza del arco sin acentuarlas y ligar dulcemente la nota siguiente, de manera que la apoyatura se escuche un poco más fuertemente que las notas que siguen. En el Allegro, al contrario, se pueden ejecutar las apoyaturas con menos énfasis. Las apoyaturas de corta duración, entre las cuales se cuentan también las que se encuentran entre saltos de tercera descendente, deben expresarse muy breve y delicadamente y ser tocadas, por así decirlo, como de paso. Por ejemplo, no hay que sostener las que se ven en las figuras 36 y 37 de la Tabla XXII, sobre todo en el movimiento lento; de no ser así, darán la impresión de ser notas ordinarias, como se ve en las figuras 38 y 39. Ésto no sólo iría en contra de la intención del compositor, sino también contra la manera francesa de tocar de la cual se originaron estas

apoyaturas. Ya que las notas pequeñas aún pertenecen al tiempo de la nota precedente y por lo tanto no deben caer en el tiempo de las notas siguientes.



§. 21.

Cuando en el movimiento lento hay dos corcheas pequeñas de las cuales la primera tiene un puntillo (véase la figura 40, Tabla XXII), éstas reciben el tiempo de la nota principal que les sigue y la nota principal sólo recibe el tiempo del puntillo. Deben tocarse muy afectuosamente y de la manera en que aparecen en la figura 41. En la nota con dos puntillos hay que emplear la arcada hacia abajo y aumentar la fuerza del tono, ligar las dos notas siguientes *piano* disminuyendo la fuerza del tono y destacar la última nota corta con una arcada hacia arriba.



§. 22.

Si al contrario, ideas de este tipo se escriben con notas ordinarias (véase la figura 42, Tabla XXII), deben ejecutarse en un ritornelo con su duración precisa, sobre todo si más de una persona toca la misma parte, o si alguna parte toca la misma idea en terceras o sextas. Las dos primeras notas que aparecen ligadas deben tocarse con un arcada hacia abajo y las dos últimas con una arcada hacia arriba.

figura 42



§. 23.

Las dos semicorcheas pequeñas que se encuentran en la figura 43, Tabla XXII, que se utilizan más frecuentemente en el estilo francés que en el italiano, no se ejecutan tan lentamente como las que acabo de mencionar, sino precipitadamente como se muestra en la figura 44.



§. 24.

En Capítulo IX ya he tratado los trinos en general. Refiero a mis lectores a esta discusión. Solamente observaré de nuevo que cuando el trino aparece indicado en algunas notas rápidas no siempre se puede incluir la apoyatura y la terminación y, por falta de tiempo, a menudo sólo se pueden tocar medios trinos. Si la apoyatura y la terminación han sido indicadas únicamente en la primera nota (véase la figura 45, Tabla XXII), hay que observar sin embargo que los trinos que siguen deben ser ejecutados de la misma manera.

Cuando hay un trino sobre un tresillo (véase la figura 46, Tabla XII) las dos últimas notas forman la terminación.

Cuando varias notas del mismo tono han sido ligadas y que hay un trino sobre la primera, éste debe de mantenerse hasta el fin sin repetir la arcada (véase la figura 47, Tabla XXII).

Si hay una apoyatura delante de dos notas rápidas y un puntillo después de la tercera (véase la figura 48, Tabla XXII), esta figura debe tocarse con una sola arcada hasta el final muy rápida y precipitadamente. Pero si en lugar del puntillo hay un silencio, el arco debe separarse. Cuando haya apoyaturas delante de notas con puntillo (véase la figura 49, Tabla XXII), no se deben emplear trinos ni mordentes. Pero si hay trinos en notas ascendentes o descendentes de este tipo, o si hay silencios en vez de los puntillos, entonces hay que ejecutar los trinos sin terminación y separar el arco en los puntillos.

Cuando todos los instrumentos tocan al unísono con el bajo, es decir, que tocan todas las mismas notas que el bajo, aunque algunos de estos instrumentos lo hagan una o varias octavas más arriba que el bajo, se logra un mejor efecto cuando se toca un trino lento en vez de uno rápido, ejecutado por todos los músicos a la misma velocidad. Ya que cuando todos los instrumentos a la vez producen un movimiento rápido, resulta más confusión que claridad, sobre todo en un lugar muy resonante. Es por esto que hay que agitar los dedos uniformemente y a una velocidad moderada aunque haya que levantarlos un poco más de lo acostumbrado.

The image displays five musical figures on a single staff in treble clef. Figure 45 shows four trills (tr) on a sequence of notes. Figure 46 shows two trills on a sequence of notes. Figure 47 shows a trill on a single note. Figure 48 shows a sequence of notes with a fermata over the final note. Figure 49 shows a sequence of notes with a fermata over the final note.

§. 25.

Hasta el momento hemos considerado el uso del arco en sí, dividiendo las arcadas de acuerdo a la ejecución de notas simples. Ahora hay que ver que tipo de arcadas se deben emplear para cada pieza, para cada tipo de compás y para cada pasión que uno deba expresar. Con ésto aprenden los violinistas y todos los que tocan instrumentos de cuerda, si la arcada ha de ser larga o corta, pesada o liviana, penetrante o moderada.

§. 26.

En general hay que observar que en el acompañamiento, sobre todo en las piezas vivaces, una arcada corta y articulada, tal como la usan los franceses, produce un mejor efecto que una arcada a la italiana, es decir, larga y retrasada.

Los movimientos *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto*, *Vivace*, requieren, sobre todo en el acompañamiento en el cual se necesita una manera de tocar más jocosa que seria, una arcada vivaz, muy ligera, corta y bien separada. Sin embargo hay que observar en ellos cierta moderación en la fuerza del tono. Si en el *Allegro* hay pasajes al unísono entremezclados, hay que tocarlos con una arcada incisiva y con un tono bastante fuerte.

Un *Allegretto* o un *Allegro moderado* por las palabras: non presto, non tanto, non troppo, moderato, etc. que se acostumbra indicar para determinar el verdadero movimiento de una pieza, debe ser ejecutado un poco más seriamente y con arcadas que sean realmente un poco pesadas pero sin embargo llenas de vida y de vigor. Son sobre todo las semicorcheas en el *Allegretto*, como las corcheas en el *Allegro*, las que requieren una arcada muy corta, la cual no debe ejecutarse con todo el brazo sino solamente articulando la muñeca, al mismo tiempo que debe ser más articulado que ligado, de manera que tanto el movimiento hacia arriba como el movimiento hacia abajo termine

aplicando presión de una manera uniforme. Pero los pasajes rápidos deben ser tocados con una arcada ligera.

Un *Arioso*, *Cantabile*, *Soave*, *Dolce*, *Poco Andante* debe expresarse con tranquilidad y empleando una arcada ligera. Aún si el *Arioso* tuviera varios tipos de notas rápidas entremezcladas, requiere igualmente un tipo de arcada ligera y tranquila.

Un *Maestoso*, *Pomposo*, *Affettuoso*, *Adagio Spiritoso*, debe ser tocado seriamente y con una arcada más bien un poco pesada y penetrante.

Una pieza lenta y triste, lo cual se indica con las palabras *Adagio assai*, *Pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto*, requiere una gran moderación del tono y la arcada más larga, más tranquila y más pesada.

Un *Sostenuto*, que indica lo opuesto que *Staccato*, el cual será mencionado más abajo, consiste de una melodía bien sostenida, seria y armoniosa con muchas notas con puntillo que hay que ligar de dos en dos y ordinariamente se le da el título de *Grave*; por eso es que hay que tocarlo con arcadas largas y pesadas, bien sostenido y serio.

El ritornelo, principalmente en todas las piezas lentas, debe ser tocado seriamente, sobre todo si hay notas con puntillo; de manera que cuando la parte principal deba repetir la misma melodía, pueda distinguirse de la melodía de todos los demás instrumentos, que los italianos llaman el *Tutti*. Si hay ideas musicales placenteras entremezcladas con otras ideas, hay que expresar las placenteras de una manera agradable. En todas las piezas, y preferiblemente en las lentas, es necesario que los ejecutantes adopten el sentimiento del compositor y traten de expresarlo.

El aumento o la disminución de la fuerza del tono, además de lo que he pedido en este respecto, puede contribuir mucho, siempre y cuando se logre tranquilamente y sin una presión vehemente y desagradable del arco. Por lo demás, si un compositor no ha imbuído su pieza de pasión, si al componerla no se conmovió él mismo, no importa cuanto esfuerzo haga el ejecutante, de seguro nunca producirá un buen efecto.

En cuanto al tipo de arcada que se debe emplear en las danzas francesas, éste será discutido en el § 58 de la Sección VII del presente Capítulo.

§. 27.

Cuando la palabra *Staccato* se encuentra al comienzo de una pieza, todas las notas se tocan con una arcada corta y separada. Pero como hoy en día rara vez se compone una pieza entera con un solo tipo de notas y que más bien uno se esfuerza siempre por lograr una buena mezcla, se acostumbra indicar un trazo sobre las notas que deben de tocarse *staccato*.

Sin embargo cuando se toca ese tipo de notas hay que poner atención si el movimiento de la pieza es lento o rápido, y no articular tan cortas las notas en el *Adagio* como en el *Allegro*, de otro modo las del *Adagio* resultarían demasiado secas. La regla general que se puede dar sobre este asunto es que cuando hay trazos sobre las notas, hay que hacerlas sonar solamente la mitad de la duración de su valor. Pero si sólo hay uno de estos trazos sobre una nota seguida por varias notas de menor valor, significa que no sólo hay que hacerla sonar la mitad de su duración, sino que también debe enfatizarse aplicando cierto peso con el arco.

De esta manera la negras se vuelven corcheas, las corcheas se vuelven semicorcheas, etc.

Ya hemos observado que en las notas sobre las que hay pequeños trazos el arco debe separarse un poco de las cuerdas. Se sobre entiende aquellas notas en que el tiempo lo permite. Por lo tanto hay que exceptuar las corcheas en el *Allegro* y las semicorcheas en el *Allegretto*, si aparecen varias consecutivamente; ya que éstas deben tocarse con una arcada muy corta. Pero nunca hay que separar o alejar el arco de las cuerdas, porque al querer levantarlo siempre tanto, como cuando se dice que está separado, no quedaría suficiente tiempo para volver a apoyarlo en el momento preciso y las notas resultarían truncadas o azotadas.

En el Adagio, las notas que se encuentran bajo una parte concertante, aunque no tengan trazos sobre ellas, pueden considerarse como una especie de medio staccato y consecuentemente se puede observar un pequeño silencio después de cada una.

Cuando hay puntos sobre las notas, hay que tocarlas o articularlas con una arcada muy corta que sin embargo no esté completamente separada. Si además hay una ligadura sobre los puntos, hay que tomar todas las notas, no importa cuántas sean, en una misma arcada y marcar cada una aplicando presión con el arco.

§. 28.

Para los que quieren dominar el uso del arco y lograr un buen efecto, no es suficiente saber cómo distribuir apropiadamente las arcadas y cuándo aplicar mucha o poca presión sobre las cuerdas. Además, deben saber en qué parte de la cuerda se debe tocar y la fuerza que se debe aplicar con cada sección del arco. El efecto es muy diferente si se dirige el arco cerca del puente en vez de lejos, o si se tocan las cuerdas con el extremo inferior, la parte del medio o la punta del arco. La mayor fuerza se obtiene con el extremo inferior, es decir, la parte más cercana a la mano derecha; una fuerza moderada se obtiene con la parte del medio y la menor fuerza con la punta. Si el arco se acerca demasiado al puente, el tono se vuelve realmente penetrante y fuerte, pero también al mismo tiempo escuálido, silbante y raspado, sobre todo en la cuerda entorchada. Ésto se debe a que las cuerdas están muy tensas cerca del puente y el arco no tiene la fuerza para hacerlas vibrar en la misma proporción que la otra parte larga de la cuerda, de manera que las cuerdas no reciben la vibración necesaria.

Como esto no produce un buen efecto en el violín, es fácil ver que en la viola, el violoncelo y el bajo, el efecto debe ser aún peor. Sobre todo porque en estos instrumentos las cuerdas son más gruesas y más largas que en el violín. En mi opinión, para obtener un sonido sonoro y masculino en el violín, el violinista debe alejar el arco del puente la

distancia del grosor de un dedo, la proporción correcta para la viola es de dos dedos, para el violoncelo es de tres a cuatro dedos y para el bajo la distancia debe ser de seis dedos. También, en las cuerdas delgadas de cada instrumento es bueno acercar un poco más el arco al puente y en las gruesas alejarlo un poco más de él. Si uno quiere aumentar la fuerza del tono, se puede aplicar más presión con el arco sobre las cuerdas durante la arcada y acercarlo un poco más rápidamente hacia el puente, lo que hace que el tono se vuelva más fuerte y penetrante. Pero en el *piano*, el arco puede alejarse del puente en todos estos instrumentos todavía un poco más de lo que he indicado, para hacer vibrar las cuerdas mediante una fuerza moderada del arco.

§. 29.

Hay piezas en las que se colocan *sordinas* en el violín, la viola y el violoncelo para poder expresar aún mejor el sentimiento del amor, la ternura, lo placentero y la tristeza, así como el sentimiento de la furia, y, suponiendo que el compositor sepa ajustar sus piezas consecuentemente, otros sentimientos como la audacia, el furor y la desesperación. Ciertas tonalidades contribuyen mucho a expresar estos sentimientos, como por ejemplo Mi menor, Do menor, Fa menor, Si menor y Mi bemol mayor, La mayor y Mi mayor. Las sordinas son construídas de varios materiales como madera, plomo, latón, hierro blanco y acero. Las de madera y las de latón no sirven para nada porque producen un sonido áspero. Las de acero son las mejores siempre y cuando su peso sea proporcional al de los instrumentos. Las sordinas para la viola y el violoncelo deben ser proporcionales al tamaño de esos instrumentos y la del violoncelo debe ser siempre más grande que la de la viola. De paso se puede notar que es mejor para los ejecutantes de instrumentos de viento colocar un pedazo de esponja húmeda en la apertura de sus instrumentos en vez de utilizar papel o alguna otra cosa para aplacar el sonido de sus instrumentos.

§. 30.

Hay que evitar aplicar la mayor fuerza posible con el arco al tocar piezas lentas con sordina y, en la medida de lo posible, tocar las cuerdas al aire. Para las notas ligadas se puede presionar un poco el arco sobre las cuerdas. Pero cuando la melodía requiere que las arcadas se repitan a menudo, entonces deben ser cortas y animadas por cierto peso interior que se le aplica, lo que logra un mejor efecto que una arcada larga, alargada o atrasada. Sin embargo hay que ajustarse en cualquier circunstancia a las ideas musicales que uno debe expresar.

§. 31.

Algunas veces los dedos asumen la función del arco mediante la pulsación de las cuerdas. A esto se le llama *pizzicato*. El *pizzicato* se efectúa normalmente con el pulgar. No dudo que un buen violinista es capaz de efectuarlo de una manera tan agradable y moderada que no se escucha la cuerda golpear contra el batidor. Pero como no todo el mundo tiene la misma habilidad, los *pizzicatos* se efectúan a veces con mucha rigidez y como entonces no se obtiene el resultado esperado, creo conveniente expresar mi opinión sobre este asunto. Es bien sabido que en el laúd, la parte superior se toca con los cuatro últimos dedos y el bajo con el pulgar. Ahora, el *pizzicato* en el violín es una imitación del que se ejecuta en el laúd o en la mandolina, por lo tanto hay que efectuarlo lo más similar posible al de estos instrumentos. En mi opinión, es mejor entonces pulsar no con el pulgar sino con el extremo del dedo índice. Hay que asir la cuerda de lado y no por debajo para que la oscilación ocurra en esa dirección y no hacia atrás contra el batidor. Esto hace que el tono sea mucho más natural y sonoro que cuando se pulsa con el pulgar. Ya que este dedo abarca, debido a su grosor, una porción más grande de las cuerdas y las fuerza demasiado; sobre todo las cuerdas delgadas. Si se prueban ambas maneras de

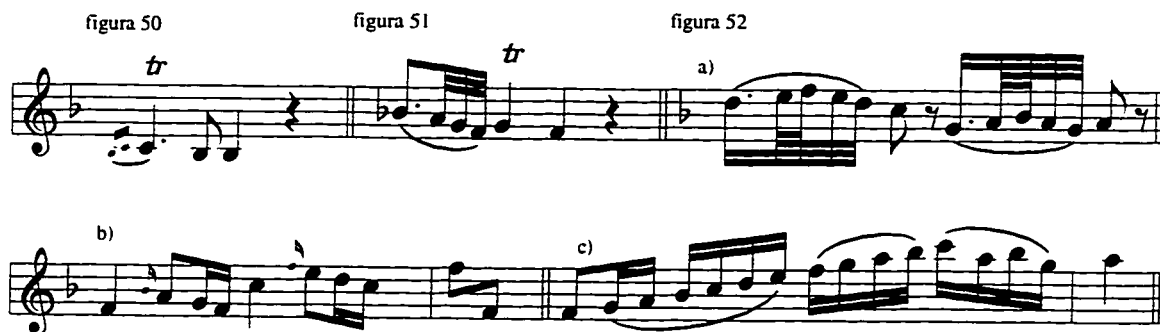
pulsar, la experiencia demostrará lo que he dicho. Además, el pizzicato debe realizarse cerca del extremo inferior del batidor y no demasiado cerca del puente ni de los dedos de la mano izquierda. Para lograr ésto se puede apoyar el pulgar de lado contra el batidor, de manera que se pueda pulsar cada cuerda aún más fácilmente. Pero en los acordes en que hay que tocar rápidamente tres cuerdas una tras otra, comenzando por la inferior, es necesario realizar el pizzicato con el pulgar. En un grupo pequeño de música de cámara no hay que pulsar las cuerdas muy severamente ya que esto produce un efecto desagradable.

§. 32.

En cuanto al empleo de los dedos de la mano izquierda, deben presionar las cuerdas siempre con la misma fuerza que se le da a la arcada. Esta proporción debe observarse cuidadosamente. Si se aumenta la fuerza del tono durante una nota sostenida (*tenuta*), también hay que aumentar la presión que ejerce el dedo. Pero para evitar que el tono suba, hay que retirar la posición del dedo casi imperceptiblemente, o realizar un vibrato bueno y no muy rápido. Los que alzan demasiado los dedos tocan los trinos de una manera realmente fuerte y penetrante, pero al mismo tiempo corren el riesgo de tocar desafinados y comúnmente muy alto; lo que no es infrecuente, sobre todo en las tonalidades menores. Estas personas también ejecutan los pasajes de escalas casi siempre desiguales y sin amplitud, ya que sus dedos no realizan los cambios bien debido a la desigualdad. Por otra parte, como el dedo meñique es comúnmente más débil que los demás, hay que encontrar una manera de moderar la fuerza de los otros tres dedos para compensar por la debilidad del meñique. Por esta razón se le agita más rápidamente para que así alcance la proporción justa que debe tener en relación a los otros tres dedos. En general, todos los que comienzan a tocar el violín deben ejercitar bien el dedo meñique. Esto les será de gran utilidad en muchas ocasiones.

La manera de tocar llamada *mezzo manico*, que es cuando se adelanta la mano en el batidor un semitono, un tono entero o varios tonos, es muy útil no sólo en ciertas ocasiones para evitar las cuerdas al aire, las cuales producen un efecto completamente diferente que cuando están presionadas por los dedos, sino también en muchas otras ocasiones, principalmente al tocar candencias. Por ejemplo, en las notas de las figuras 50 y 51, Tabla XXII, ordinariamente los trinos se ejecutan mejor con el dedo anular que con el meñique.

Los tres ejemplos (a), (b) y (c) de la figura 52, Tabla XXII, servirán como estudio de la regla que acabo de prescribir. Encontrándose la mano en la posición ordinaria, se avanzará seguidamente la distancia de un tono hacia arriba, de manera que en el ejemplo (a) se utilizará el segundo dedo en lugar del tercero y en los ejemplos (b) y (c) se usará el primero en lugar del segundo; y se notará que la expresión en cada uno de estos casos es muy diferente.



Cuando la parte concertante es acompañada únicamente por violines, cada músico debe estar muy atento si la función de su parte es simplemente la de servir de relleno, si toca ciertos pequeños pasajes concertantes con la parte principal o si toca una pequeña

parte de bajo. En el primer caso hay que moderar bastante la fuerza de los tonos; en el segundo caso, en el que se toca algún pasaje concertante, se puede tocar un poco más fuerte; y todavía más fuerte al tocar una pequeña parte de bajo, sobre todo cuando se está alejado de la parte principal o de los oyentes. Cuando el primer y el segundo violín sirven simplemente como partes de relleno, ambas deben de tocar también con la misma fuerza. Cuando en el ritornelo, el segundo violín ejecuta una melodía similar a la del primero, ya sea a una tercera, sexta o cuarta, el segundo violín puede tocar con una fuerza igual a la del primero. Pero si solamente toca una parte de relleno, como en el caso anterior, entonces también debe moderar un poco el tono. Las partes principales siempre deben destacarse sobre las partes de relleno.

§. 35.

Cuando la parte concertante es débil, los violines deben ejercer mucha moderación al acompañar. Tienen que tomar en consideración el tipo de acompañamiento; si consiste de notas rápidas o lentas que avanzan por grados o saltos; si el acompañamiento es más alto o más bajo que la parte concertante o está en el mismo registro que ella; si es de dos, tres o cuatro partes; si la parte concertante tiene una melodía placentera o Pasajes que ejecutar; si los Pasajes consisten de saltos distantes o de notas en escalas y si esas notas se encuentran en tonos altos o en tonos bajos. Todo esto requiere mucha circunspección; por ejemplo, los tonos bajos de la flauta no son tan penetrantes como los tonos altos, sobre todo en las tonalidades menores. Tampoco se debe tocar siempre con la misma fuerza, sino de acuerdo a lo que cada caso requiera, unas veces débilmente, otras moderadamente y otras fuertemente. Lo mismo sucede con las voces débiles y con otros instrumentos de fuerza limitada. Por lo tanto, los violines deben tener mucho cuidado de no cubrir la parte principal y de lograr que ésta se escuche siempre más que las demás.

Sección III del Capítulo XVII

Sobre el violista en particular

§. 1.

Ordinariamente, se considera a la viola (*viola da braccio*) como un instrumento de poca importancia en la música. Esto se debe aparentemente a que con frecuencia es tocada por gente que todavía no ha avanzado mucho en la música o que no tienen suficiente talento para distinguirse en el violín; o que los que tocan este instrumento obtienen tan pocas ventajas que la gente talentosa no se dedica a él. No obstante, yo creo que si uno quiere que no hayan faltas en el acompañamiento, un violista debe ser tan hábil como un segundo violinista.

§. 2.

No sólo debe tener una expresión tan buena como la de los violinistas, sino que también debe saber algo de armonía; de manera que en caso de necesidad en un concierto, pueda reemplazar al que toca la parte del bajo, y tocar el bajo pequeño con la circunspección requerida para que el que toca la parte principal no se vea obligado a ocuparse más del acompañamiento que de su propia parte.

§. 3.

El debe contar con suficiente discernimiento para juzgar cuales notas son cantables o secas, fuertes o débiles; y si deben ejecutarse con una arcada larga o corta. También debe poner atención si está tocando solamente con dos violines o si hay más, y si hay pocos o

muchos bajos. Igualmente, cuando el violista toca la parte del bajo, debe estar atento si la parte principal toca fuerte o débilmente, así como si es una pieza triste, alegre, majestuosa, placentera, modesta o atrevida. Ya que está obligado a adaptarse a cada sentimiento y el bajo pequeño debe acomodarse siempre a la parte superior.

§.4.

Se debe diferenciar bien entre las arias, los conciertos y otros tipos de música que debe acompañar. En las arias no hay mucho que hacer ya que la mayor parte del tiempo no es más que una parte intermedia o de relleno, o toca al unísono con el bajo. En los conciertos hay más cosas que observar, dado que a veces se utiliza la viola en lugar del segundo violín. En este caso, el violista se ve obligado a tocar imitaciones o alguna melodía similar a la de la parte superior. Incluso sucede que en ciertas ocasiones la viola se ve obligada a ejecutar un ritornelo cantable al unísono con los violines, lo que produce un efecto excelente, sobre todo en el Adagio. Por lo tanto, si el violista no tiene una expresión clara y agradable en tales circunstancias, es capaz de echar a perder la mejor composición, sobre todo si hay únicamente una persona por parte.

§. 5.

No sería mucho perder, si se le exigiera al violista que fuera capaz de ejecutar una parte concertante tan bien como un violinista, por ejemplo, en un Trio o en un Cuarteto concertante. Quién sabe si la razón por la que este bello género musical no es tan común hoy en día, se deba solamente porque los violistas no se aplican tanto a estudiar sus instrumentos como deberían hacerlo. Hay muchos que creen que mientras sepan un poco sobre los compases y la división de las notas, no se les debe pedir más. Pero esta suposición no los beneficia ya que si quisieran hacer el esfuerzo necesario, tendrían una

mejor fortuna dentro de una orquesta grande y se abrirían poco a poco su camino, en lugar de permanecer estancados con su viola por el resto de sus días. Hay muchos ejemplos de personas que se han distinguido en la música y que tocaron la viola en su juventud; aunque después hayan llegado a ser muy capaces en otros campos, no se avergüenzan de tocar este instrumento en caso de necesidad. Por lo menos es seguro que el que acompaña disfruta más la música que el que toca la parte principal; y un verdadero músico participa en cualquier obra musical sin sentirse molesto porque toque la última o la primera parte.

§. 6.

Un buen violista evitará todo tipo de variaciones o adornos arbitrarios en su parte.

§. 7.

Debe tocar las corcheas de un movimiento Allegro con una arcada muy corta, pero las negras con una arcada un poco más larga.

§. 8.

Si tiene que tocar las mismas notas que los violines, ya sean notas ligadas o articuladas, deberá ajustarse siempre a la manera de tocar de ellos, ya sea cantable o vivaz. Esto es necesario sobre todo si tiene que tocar un ritornelo al unísono con los violines, ya que en este caso es necesario que toque tan cantable y agradablemente como los violines mismos, de manera que uno no se percate que los instrumentos que escucha son diferentes. Si al contrario las notas que toca son semejantes a las del bajo, las deberá expresar tan seriamente como el bajo.

§. 9.

En una pieza triste, el violista debe moderar el uso del arco y no moverlo con vehemencia o demasiada rapidez, ni presionar ruda o desagradablemente con el brazo; no debe apoyarse demasiado en las cuerdas, ni tocar demasiado cerca del puente, más bien debe alejar el arco del puente la distancia del grosor de dos dedos, sobre todo en las cuerdas gruesas, véase la Sección II, § 28. En esos tipos de piezas lentas, el violista no debe tocar las corcheas en el compás de cuatro por cuatro, o las negras en el Alla breve, demasiado cortas y secas, más bien debe ejecutarlas de una manera sostenida, agradable y tranquila.

§. 10.

En un Adagio cantable que consiste de corcheas y semicorcheas, y que también contiene ideas jocosas entremezcladas con otras, el violista debe ejecutar todas las notas cortas con una arcada ligera y corta, no con el brazo entero sino solamente con la mano, empleando únicamente la muñeca y aplicando también menos fuerza que de costumbre.

§. 11.

Una viola buena y fuerte puede balancear cuatro o incluso seis violines. Por lo tanto cuando el violista está tocando con sólo dos o tres violines, debe moderar bastante la fuerza del tono para no cubrirlos, sobre todo si sólo hay un violoncelo y ningún bajo. Las partes intermedias que, consideradas por sí solas, le producen menos placer al oyente, nunca deben escucharse tanto como las partes principales. Por esta razón, el violista debe juzgar bien si las notas que debe tocar son melodiosas o solamente parte de la armonía. Puede ejecutar las notas melodiosas con la misma fuerza que los violines pero las otras un poco más débilmente.

§. 12.

Si sucede que el violista tiene que tocar la parte del bajo, puede tocarla con poco más de fuerza que la que emplea al tocar una parte intermedia. Por lo tanto, siempre debe ponerle atención a la parte concertante y no cubrirla; de manera que si ésta toca unas veces más fuertemente y otras más débilmente, el violista deberá igualar la fuerza o la debilidad de su expresión y también observar el aumento o la disminución del tono.

§. 13.

Si se encuentra con imitaciones de ciertos pasajes de la parte principal o de la parte del bajo, debe ejecutarlos con la misma fuerza que la parte que imita. Pero en lo que concierne a los temas o sujetos de una fuga, así como ciertas ideas en un concierto o en alguna otra pieza en la cual se repiten varias veces, hay que destacarlas y tocarlas siempre haciendo énfasis, con una fuerza del tono singular. Las notas largas se tratan de la misma manera, ya sean negras, blancas, o redondas que siguen después de notas rápidas deteniéndose la vivacidad, sobre todo aquellas notas largas precedidas por un sostenido o un becuadro.

§. 14.

Si el violista desea ejecutar un Trio o un Cuarteto, debe poner atención a los instrumentos que tocan con él, para ajustar la fuerza o la debilidad del tono de su instrumento. Si toca con un violín, puede tocar casi con la misma fuerza que él; con un violoncelo o un fagot puede tocar con la misma fuerza; con un oboe un poco más débilmente ya que el tono de este instrumento es un poco menos sonoro que el de la viola;

pero si toca con una flauta, debe tocar muy débilmente, sobre todo si ésta toca en el registro bajo.

§. 15.

En general, al tocar la viola todo depende del empleo de una fuerza o debilidad del tono proporcional a la de los otros instrumentos. Sería muy difícil prescribir reglas que se puedan aplicar a todos los casos que puedan ocurrir. Por esta razón es necesario que el violista tenga tan buen juicio como los que ejecutan la parte del bajo.

§. 16.

Cuando en la ausencia de un violoncelo, el violista acompaña un Trio o un Solo, deberá, en la medida de lo posible, tocar una octava más abajo cuando va al unísono con la parte del bajo y estar muy atento de no sobrepasar la parte superior para no transformar en cuartas las quintas que se forman con el bajo. Por lo tanto, en un Solo es recomendable que el violista se mantenga siempre al tanto de la parte superior, para ajustarse cuando ésta toca en su registro bajo; por ejemplo, si la parte superior tiene la nota *la* de la primera octava de la flauta y el bajo la nota *re* de la primera octava de flauta, y si el violista quisiera tomar ese *re* con la cuerda más delgada, la quinta que forman las dos partes se volvería una cuarta y esto no produciría el mismo efecto.

§. 17.

Por lo demás, todo lo que aparece en la anterior y en la última sección sobre las arcadas, esto es, la manera de articular o de ligar las notas, su expresión, el staccato, los lugares en los que hay que tocar fuerte o débilmente, cómo debe afinarse bien un

instrumento, etcétera, etcétera, puede beneficiar tanto a los violistas como a los violinistas acompañantes. No sólo porque estos principios le son igualmente necesarios a ambos, sino porque también me imagino que los violistas no querrán limitarse a tocar este instrumento toda su vida .

Sección IV del Capítulo XVII

Sobre el violoncelista en particular

§. 1.

Aquel que además de acompañar con el violoncelo también toca Solos, hace bien en poseer dos instrumentos con el propósito de utilizar uno para los Solos y el otro para acompañar en las orquestas grandes. El último debe ser más grande y debe poseer cuerdas más gruesas que el primero. Si uno quisiera utilizar un instrumento pequeño provisto de cuerdas delgadas para efectuar ambas funciones, el acompañamiento no tendría ningún efecto en un grupo numeroso. El arco que se usa para acompañar también debe ser más fuerte y tener cerdas negras; estas últimas tocan más fuertemente las cuerdas que las cerdas blancas.

§. 2.

Hay que alejar el arco del puente una distancia del grosor de tres o cuatro dedos y no acercarlo demasiado al puente (véase la Sección II, § 28). Algunos utilizan el arco de la misma manera que acostumbran los que tocan la *viola da gamba*. En vez de hacer la arcada hacia abajo con un movimiento de izquierda a derecha, la hacen hacia arriba de derecha a izquierda comenzando con la punta del arco. Otros, al contrario, hacen como los violinistas y comienzan la arcada con la parte inferior del arco. Los italianos utilizan este último método y produce un mejor efecto que el primero, no solamente para los Solos sino también principalmente en los acompañamientos ya que las notas buenas requerirán más fuerza y energía que las malas y no se podrá expresarlas tan bien empezando por la punta del arco como cuando se empieza con la parte inferior. El violoncelista debe esforzarse por

producir con su instrumento un sonido sonoro, amplio y masculino. Para lograrlo contribuye mucho la manera en que se guía el arco, habiendo una gran diferencia si el arco pasa cerca o lejos del puente y si se aplica mucha o poca presión sobre las cuerdas. Por ejemplo, si en una orquesta grande el violoncelista quisiera tocar tan delicadamente que no se le escuchara del todo, sería una delicadeza exagerada y no sin razón se estaría molesto con él. Ciertos pequeños movimientos del cuerpo, que no siempre pueden evitarse al tocar este instrumento, le serán perdonados.

§. 3.

El violoncelista tendrá mucho cuidado de no adornar el bajo como era la mala costumbre de algunos ejecutantes célebres del pasado. Esto demuestra inadecuadamente su habilidad. Al querer introducir ornamentos arbitrarios en el bajo sin tener un profundo conocimiento del arte de la composición, uno puede causar más daño que un violinista en una parte acompañante; sobre todo si es un bajo sobre el cual hay una parte principal siempre ocupada en ornamentar una melodía simple agregándole adornos. No es posible que un ejecutante pueda en todo momento adivinar los pensamientos de otro, aún si tuvieran los mismos conocimientos. Además, es absurdo querer transformar el bajo en una parte superior, de hecho, debe tener como único propósito proporcionar soporte y hacer que los ornamentos de la otra parte resulten armoniosos. El privar al bajo de su marcha sería, solamente crea obstáculos para los adornos esenciales de la parte principal o los cubre. No niego que sea posible agregarle algo a ciertos bajos melódicos y concertantes en un Solo, siempre y cuando el ejecutante posea suficientes conocimientos para saber en qué lugares puede introducirse. Cuando en tal situación se agregan algunos ornamentos adecuadamente, la pieza resulta todavía más perfecta. Pero si el violoncelista no es lo suficientemente ilustrado para lograrlo, vale más que toque la parte del bajo tal y como la ha escrito el compositor, en vez de correr el riesgo de que por ignorancia, agregue muchas

notas absurdas y discordantes. Solamente en un Solo se pueden agregar ornamentos y aún ahí hay que hacerlo correctamente y abstenerse completamente cuando la parte principal debe absolutamente agregarle algo a las notas simples. Si al contrario, el bajo imita algunos pasajes de la parte principal, entonces el violoncelista también puede imitar los adornos que la parte principal ha ejecutado. De modo similar, cuando ésta tiene silencios o notas de larga duración, el bajo puede ser variado de una manera agradable, siempre y cuando no se oscurezcan sus notas principales y las variaciones no expresen otro sentimiento que el requerido por la pieza. Para lograr esto, es necesario que el violoncelista se esfuerce siempre por imitar la expresión del que toca la parte principal, tanto en cuanto al aumento y la disminución de la fuerza del tono como en lo relativo a la expresión de las notas. Pero en un conjunto numeroso, no se le está permitido al violoncelista agregar cualquier cosa a voluntad. La parte del bajo debe ser tocada en este caso de manera seria y nítida ya que si los otros bajos se tomaran la misma libertad sólo causaría desorden y una falta de claridad.

§. 4.

Las notas lentas en un Adagio triste, es decir, las corcheas en el compás de cuatro por cuatro y las negras en el Alla breve deben tocarse con una arcada tranquila. De ninguna manera hay que mover el arco vehementemente y precipitadamente hasta la punta. Esto iría en contra del sentimiento de tristeza y resultaría molesto al oyente. En el Allegro, las negras deben tocarse de una manera sostenida y sustentante y las corcheas muy brevemente. Lo mismo debe ocurrir en el Allegretto compuesto en el compás del Alla breve. Pero si el Allegretto ha sido compuesto en el compás de cuatro por cuatro, las corcheas son las que se tocan de una manera sostenida y las semicorcheas muy brevemente. Las notas cortas no se tocan moviendo todo el brazo, sino solamente la mano mediante la muñeca. Esto ha sido discutido ampliamente en las secciones II y VI.

§. 5.

Todas las notas deben ejecutarse en la altura de los tonos en que están escritas y no unas veces en la octava superior y otras en la octava inferior; sobre todo las notas con las que otras partes tocan al unísono. Este tipo de progresiones constituyen una melodía de bajo formal y no pueden cambiarse de ninguna manera. Si uno tocara estas notas en el violoncelo una octava más abajo de lo que están escritas, la distancia entre sus notas y las de los violines sería demasiado grande y las notas perderían al mismo tiempo la vivacidad y el resplandor que el compositor tenía en mente. Si no hay ningún contrabajo, las otras notas de la parte del bajo que no van al unísono con las otras partes pueden ser tocadas aquí y allá una octava más abajo. Sin embargo, ésto solo debe ocurrir en pasajes armónicos y no en los melódicos, es decir, en los pasajes que por sí mismos no constituyen una melodía y que sólo funcionan como bajo de las melodías que se encuentran sobre él. No hay que invertir los saltos de tercera, de cuarta, de quinta, de sexta, de séptima o de octava tanto hacia arriba como hacia abajo, ya que estos saltos se usan a menudo para formar una melodía y rara vez se utilizan sin un propósito particular (véase la figura 53, Tabla XXII). Lo mismo debe ocurrir con los pasajes de medio compás o de un compás entero que se repiten varias veces; de manera que las mismas notas se encuentran alternadamente una octava más alta o una octava más baja (véase la figura 54, tabla XXII). Este tipo de bajo debe tocarse de la manera en que está escrito ya que cuando se invierten los saltos toma un sentido completamente diferente al que el compositor pretendió darle.

figura 53



figura 54



§. 6.

Debido a que el violoncelo tiene el tono más penetrante de todos los bajos y que se escucha con más claridad, el violoncelista también tiene la ventaja de que puede ayudar a las otras partes a expresar el claroscuro y a darle energía a toda la pieza. También depende más de él que de los otros mantener la precisión del movimiento y el grado de vivacidad en la pieza, expresar en el momento apropiado el *piano* y el *forte*, distinguir claramente las diversas pasiones que se encuentran en una pieza, caracterizándolas apropiadamente, y facilitar mucho la ejecución de la parte concertante. Es necesario que el violoncelista no apresure ni retrase el movimiento; al contrario, debe estar continuamente atento, tanto a los silencios como a las notas, para que los otros no se vean obligados a tener que avisarle cuando debe volver a comenzar después de un silencio, ni de tocar fuerte o débilmente. En la música es muy desagradable cuando después de un silencio no todas las partes vuelven a comenzar con una vivacidad uniforme, o cuando no se observan los *pianos* y los *fortes* exactamente en las notas en que están escritos; sobre todo si el bajo se ausenta, ya que en este caso la precisión de la ejecución depende sobre todo de él .

§. 7.

Si el violoncelista tiene conocimientos en el arte de la composición o por lo menos sabe algo de armonía, puede ayudar fácilmente a la parte principal a destacar y a caracterizar las distintas pasiones que el compositor quiere expresar en el pieza. Esto se espera tanto de una parte acompañante como de las partes concertantes y es la característica principal que distingue a un buen acompañamiento. Ya que si solamente uno de los ejecutantes toca la pieza de acuerdo al verdadero buen gusto y los otros evaden su deber indiferente y negligentemente, entonces, uno destruye, por así decirlo, lo que el otro establece, y los oyentes se ven privados de una parte del placer y a veces de todo. Si al violoncelista no le falta sensibilidad y le pone atención al todo y no sólo a su parte, puede contribuir mucho al perfeccionamiento de un buen conjunto. También debe adquirir un conocimiento total de las notas que hay que enfatizar y resaltar preferiblemente en relación a las otras. Estas son en primer lugar las notas sobre las cuales hay disonancias, como la segunda, la quinta disminuída, la sexta aumentada y la sétima, o las que han sido subidas irregularmente con un sostenido o un becuadro, o bajadas con un becuadro o un bemol. Esta regla se aplica también cuando la parte superior toca una cadencia y el bajo que debería, de acuerdo a las reglas naturales, efectuar un salto ascendente de cuarta o uno descendente de quinta para formar una octava con la parte superior, sólo va deceptivamente o como dicen los italianos *innano*, un grado más alto o más bajo, por ejemplo, si la parte superior cadencia en un *do* y el bajo en vez de tener la octava de ese *do* tiene la tercera inferior, como *la* o *la* bemol, o la quinta disminuida *fa* sostenido, así como lo requiere la tonalidad (véase la figura 55, Tabla XXII). En este caso se logra un buen efecto si las notas *la*, *la* bemol o *fa* sostenido son marcadas por el violoncelo y ejecutadas un poco más fuertemente que las notas precedentes. Al llegar a la cadencia final de la pieza, sobre todo en un Adagio, el violoncelista puede igualmente utilizar un poco más fuerza en las dos, tres

o cuatro notas precedentes para capturar la atención de los oyentes (véase la figura 56, Tabla XXII).

figura 55

figura 56

§. 8.

En las ligaduras o las notas ligadas, el violoncelista puede aumentar la fuerza del tono de la segunda nota sobre la cual se encuentra ordinariamente la segunda y la cuarta, aunque no haya que separar el arco.

§. 9.

Cuando en un Presto tocado con gran vivacidad se encuentran varias corcheas u otras notas cortas sobre el mismo tono, el violoncelista puede siempre marcar la primera nota del compás aplicando peso con el arco.

§. 10.

Es necesario que el violoncelista toque las notas con puntillo siempre más seriamente y con más peso que los violinistas; pero debe tocar las semicorcheas siguientes de manera corta e incisivamente, ya sea en un movimiento lento o rápido.

§. 11.

Si su instrumento tiene trastes como la viola da gamba, al tocar las notas bemoladas debe colocar el dedo un poco más arriba del traste y presionar un poco más fuertemente con los dedos sobre la cuerda para producir un tono más alto que su proporción normal en relación a los tonos alterados con sostenidos, es decir, de una coma.

§. 12.

Tocar un Solo con este instrumento no es algo muy fácil. El que quiera destacarse debe estar dotado, por la naturaleza, de dedos largos con tendones fuertes para que puedan extenderse bien. Es posible lograr cosas muy bellas con este instrumento si las características necesarias se combinan con una buena instrucción. Yo mismo he escuchado a algunos grandes maestros que han logrado maravillas con él. Aquel que desea tocar este instrumento como un simple amante de la música está en libertad de tocar lo que más le plazca; pero el que quiere tocarlo profesionalmente hará bien en esforzarse, primero que nada, por llegar a ser un buen acompañante, porque es en esta capacidad que será empleado en las orquestas. Si al contrario, se apresura a tocar los Solos antes de haber aprendido a ejecutar un bajo de acompañamiento como es debido, y si con este propósito le pone cuerdas tan delgadas a su instrumento que casi ni se le puede escuchar, será de muy poca utilidad en una orquesta y se avergonzará al encontrar algún simple amante de la música que toca igualmente bien los solos y el acompañamiento, y pondrá en evidencia toda su ignorancia. Lo que se espera sobre todo de este instrumento es un buen acompañamiento; y si el ejecutante no es tan capaz para acompañar como para ejecutar Solos, y no se destaca igualmente en uno ni en otro, de seguro le será de más utilidad a una orquesta siendo un buen acompañante que un solista mediocre. Pero el arte de acompañar bien no se aprende por sí solo ni únicamente en las grandes orquestas. Para llegar a acompañar con firmeza,

hay que acompañar individualmente a muchos músicos hábiles y si uno está dispuesto a aceptar sus consejos, obtendrá aún mayores beneficios. Porque no importa cuán talentoso uno sea, las lecciones son siempre de gran utilidad. Nadie nace siendo maestro de ningún arte, sea quien sea.

Sección V del Capítulo XVII

Sobre el contrabajista en particular

§. 1.

El caso del contrabajo (*) es semejante al de la viola. Hay mucha gente que no reconoce el valor que merece cuando es bien tocado, ni cree que sea tan necesario, como realmente lo es, en una orquesta grande. No estoy en desacuerdo que tal vez a la mayoría de los que se dedican a este instrumento les falte suficiente talento para destacarse en otros instrumentos que requieren habilidad y gusto; por otra parte, no me contradigo al decir que un músico que toca el contrabajo, aunque no necesite un gusto muy delicado, debe sin embargo saber de armonía y no ser un músico de los menos talentosos. Porque junto con el violoncelo logra el equilibrio, por así decirlo, y mantiene el movimiento de la ejecución de una orquesta grande, sobre todo en una donde no siempre es posible mirar ni escuchar a los demás.

(*) Se refiere aquí al instrumento de cuatro cuerdas afinado en cuartas ascendentes *mi, la, re, y sol* que los alemanes llaman Contra-violon.

§. 2.

Es de gran importancia tocar este instrumento con claridad y ésto es precisamente lo que les falta a la mayoría de los que lo tocan. Un buen instrumento contribuye mucho a la claridad y a la nitidez de la ejecución, pero el ejecutante contribuye todavía más. Si el instrumento es demasiado grande o está provisto de cuerdas demasiado gruesas, el sonido

no es claro ni comprensible al oído. Si el ejecutante no sabe manipular las arcadas como lo requiere el instrumento, ocurre el mismo defecto.

§. 3.

El instrumento en sí produce un mejor efecto si es de tamaño mediano y si se le han puesto sólo cuatro cuerdas en vez de cinco, ya que para darle a la quinta cuerda la proporción justa en relación a las otras, debe ser más delgada que la cuarta y por lo tanto tiene un sonido mucho más débil que las otras cuatro cuerdas. Esta excesiva diferencia es muy desventajosa tanto en este instrumento como en el violoncelo y el violín. Por lo tanto fue correcto el discontinuar usando los contrabajos de cinco a seis cuerdas llamados comúnmente *Violon alemán*. Si en una orquesta se necesitan dos contrabajos, el segundo puede ser un poco más grande que el primero, y lo que hace falta en relación a la claridad en uno se compensa con la gravedad del otro.

§. 4.

La ausencia de trastes en el batidor va en detrimento de la claridad. Hay quienes piensan que los trastes son algo superfluo o incluso dañino. Pero esta errónea opinión puede ser rebatida efectivamente por el hecho de que hay tantos músicos hábiles que han logrado todo lo que se puede hacer con este instrumento utilizando instrumentos con trastes. Es posible incluso demostrar que para que este instrumento produzca un sonido claro y comprensible es absolutamente necesario que tenga trastes. Es bien sabido que las vibraciones de una cuerda corta y delgada que está muy tensa son más rápidas y menos amplias que las de una cuerda larga y gruesa. Ahora, al presionar una cuerda larga y gruesa sobre el batidor, la cual no puede tensarse tanto como una corta, se golpea contra la madera debido a que no hay suficiente espacio para que oscile. Esto no sólo restringe la

vibración, sino que es la causa de que seguidamente se escuche un silbido junto con otro sonido; de modo que el tono producido se vuelve oscuro, falso e impreciso. Es cierto que en el puente y la ceja del contrabajo las cuerdas están montadas más en alto que en el violoncelo, para así evitar que el rebote de las cuerdas golpee el batidor. Pero eso no es suficiente a la hora de presionar con los dedos las cuerdas contra el batidor. Si al contrario, el batidor tiene trastes, no existe tal inconveniente ya que los trastes mantienen las cuerdas más elevadas permitiendo que vibren libremente y por lo tanto se obtiene el sonido natural de que es capaz el instrumento. Los instrumentos con trastes también tienen la ventaja de que los tonos pueden tocarse más afinadamente que sin ellos y que el sonido de los tonos para los cuales es absolutamente necesario presionar con los dedos es más similar al de las cuerdas al aire. Los críticos piensan que los trastes afectan la producción precisa de semitonos menores ya que no se pueden diferenciar, pero se puede argumentar que eso es menos molesto en el contrabajo que en el violoncelo porque la diferencia entre los tonos alterados con sostenidos y con bemoles no se nota tan fácilmente en los tonos graves del contrabajo como en los tonos más altos de los otros instrumentos.

§. 5.

En este instrumento hay que colocar el arco más o menos a una distancia del puente del grosor de seis dedos y la arcada debe ser muy corta y separada, tanto como lo permita la duración de las notas, de modo que las cuerdas largas y gruesas puedan vibrar adecuadamente. También, la mayor parte del tiempo el arco debe de ir solamente del extremo inferior hasta la mitad de una tirada y no como aserrando; excepto en las piezas muy tristes en que las arcadas deben ejecutarse sin ese tirón, aunque deben ser siempre bastante cortas. En general, se logra poco con la punta del arco, excepto en los *pianos*. Para enfatizar una nota en particular, hay que guiar el arco de la mano izquierda a la derecha, porque entonces al tener más fuerza, puede también dar mas énfasis. Sin embargo

entiéndase que la arcada corta de que hablé arriba, debe usarse sólomente en las notas que requieren pompa y vivacidad pero no en las notas largas, como las redondas o las blancas, que se encuentran a veces entremezcladas en las piezas rápidas, ya sea en el tema mismo de la pieza o cuando uno desea expresar algo con una fuerza peculiar. Tampoco se deben usar para las notas ligadas que deben expresar un sentimiento placentero o triste. El contrabajista, al igual que el violoncelista, debe ejecutar esas notas de una manera sostenida y tranquila.

§. 6.

El contrabajista debiera esmerarse en tener una buena digitación o sistema de cambios de posición de los dedos, de modo que pueda tocar las notas superiores tan bien como el violoncelo y que no estropee los bajos melódicos; sobre todo los pasajes al unísono los cuales deben ser ejecutados por todos los instrumentos tal y como están escritos, y consecuentemente también por el contrabajo. Obsérvese el ejemplo que pertenece al apartado § 5 en la sección que trata sobre el violoncelista, figuras 53 y 54, Tabla XXII. Si sucede que una parte de bajo al unísono sube más allá de lo que el contrabajista puede alcanzar con su instrumento, es mejor que toque todo el pasaje una octava más abajo en vez de dividir la melodía torpemente; aunque casi ninguna parte sobrepasa el tono *sol* de la primera octava de la flauta que algunos buenos ejecutantes de este instrumento pueden producir muy clara y precisamente.

§. 7.

Si el contrabajista se encuentra con pasajes tan rápidos que no es capaz de tocarlos claramente, podrá tocar la primera, la tercera o la última nota de cada figura, ya sean semicorcheas o fusas. El se ajustará siempre a las notas principales de la melodía del bajo.

Esto se aclara en las figuras 1, 2 y 3 de la tabla XXIII. Fuera de tales pasajes, como no a todo el mundo le da por tocar muy rápido, el contrabajista está obligado a no omitir nada. Si siempre tocara únicamente la primera de cuatro corcheas que están en un mismo tono y omitiera las otras tres, como algunos acostumbran hacerlo, sobre todo cuando es una pieza que ellos mismos no han compuesto, no podrá evadir reproches por perezoso o malintencionado.

Tabla XXIII

figura 1



figura 2



figura 3



§. 8.

En general, la expresión musical del contrabajista debe ser más seria que la de todos los otros que tocan la parte del bajo. No se le pide que use pequeños y finos ornamentos;

pero por otra parte, debe darle siempre peso y fuerza a lo que tocan los otros. Debe ejecutar el *piano* y el *forte* con precisión, observar exactamente el movimiento, no apresurar ni atrasar el compás, ejecutar sus notas con firmeza, seguridad y claridad, tener cuidado de que el arco no produzca un chirrido que en este instrumento da un peor efecto que en los demás, y cuando note que se esté tocando seriamente, o jocosamente, o placenteramente, o alegremente, o atrevidamente o de cualquier manera que pueda ser, deberá tratar de contribuir también de su parte y no obstaculizar con su indiferencia al efecto que toda la orquesta se ha propuesto darle a la ejecución de la pieza. Siempre, y sobre todo en los Conciertos, debe observar los silencios con exactitud, para que a la entrada de un ritornelo pueda comenzar el *forte* con fuerza y en el momento preciso, y no dejar pasar primero algunas notas como hacen ciertos músicos. Por lo demás, el contrabajista podrá beneficiarse de muchas cosas que se tratan en este capítulo en relación a otros instrumentos y de varias reglas del acompañamiento que sería inútil repetir aquí.

Sección VI del Capítulo XVII

Sobre el clavicembalista en particular

§. 1.

No todos los que tienen conocimientos de bajo continuo son necesariamente buenos acompañantes debido a eso. El bajo continuo se aprende por medio de reglas y el acompañamiento por medio de la experiencia y finalmente mediante una sensibilidad refinada

§. 2.

Mi objetivo no es tratar el bajo continuo; ya existen suficientes instrucciones sobre este tema. Pero como el arte de acompañar correctamente está relacionado con lo que me he propuesto en esta obra, quiero, con el permiso de los señores clavicembalistas, ofrecer varias observaciones sobre este tema, dejando el resto a las investigaciones ulteriores de cada clavicembalista hábil y experimentado.

§. 3.

Ya he indicado que es posible que aunque uno sepa a fondo las reglas del bajo continuo puede, no obstante, ser muy mal acompañante. El bajo continuo requiere solamente que se toquen las partes que hay que agregarle al bajo durante la ejecución de acuerdo a las cifras; y en este respecto las reglas se observan como si todo estuviera escrito en el papel. Pero el arte de acompañar bien requiere muchas otras cosas.

§. 4.

La regla general del bajo continuo es que hay que tocar siempre cuatro partes a la vez; pero para acompañar bien, a menudo hay que alejarse de esta regla y no observarla con tanta exactitud, sino más bien omitiendo algunas partes o duplicando el bajo con la mano derecha una octava más arriba. Porque al igual que un compositor no puede ni debe añadirle a todas las melodías un acompañamiento de tres, cuatro o cinco partes por temor de cubrirlas y volverlas incompresibles, del mismo modo no toda melodía permite que se le acompañe siempre con acordes llenos. El acompañante debe ponerle más atención a lo que el compositor ha querido expresar que a las reglas generales del bajo continuo.

§. 5.

Para las piezas que tienen una armonía llena y fuerte, cuya ejecución requiere muchos instrumentos, es necesario que el clavicembalista también toque acordes completos y duplicados. Pero en un Concierto en que sólo hay pocos instrumentos, debe ejercerse más moderación en este respecto, sobre todo en las secciones concertantes. Entonces hay que observar cuidadosamente si en esos lugares el acompañamiento consiste sólo del bajo o si otros instrumentos están presentes, si la parte principal toca fuerte o débilmente, en el registro alto o el registro bajo, si ejecuta una melodía sostenida y cantable, notas en saltos, o Pasajes; si los Pasajes requieren tranquilidad o fogosidad, si contienen consonancias, o disonancias para modular a otra tonalidad, si el bajo se mueve lenta o rápidamente, si las notas rápidas del bajo se mueven por grados o saltos, si hay siempre cuatro u ocho sobre el mismo tono, si hay silencios mezclados con notas cortas o largas, si la pieza es un Allegretto, un Allegro o un Presto, en las piezas instrumentales el primero debe tocarse seriamente, el segundo con vivacidad y el tercero con rapidez y jocosamente; en fin, si es un Adagio assai, un Grave, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano,

Spiritoso, etc. de los cuales cada uno requiere una expresión particular, tanto de parte del acompañamiento como de la parte principal. La Pieza no produce el efecto deseado a menos que todos los ejecutantes observen lo que se les pide para su buena expresión musical.

§. 6.

En un Trio el clavicémbalo debe ponerle atención a los instrumentos que debe acompañar y considerar si son fuertes o débiles, si hay un violoncelo con el clavicémbalo, si la composición es galante o elaborada, si el clavicémbalo es fuerte o débil, si está cubierto o descubierto, si los oyentes están cerca o lejos, ya que el clavicémbalo suena fuerte y hace mucho ruido cuando se está cerca de él, pero de lejos no se le escucha tanto como a otros instrumentos. Cuando el clavicembalista tiene un violoncelista a su lado y está acompañando instrumentos débiles, puede moderar un poco su mano derecha, sobre todo en composiciones galantes, y aún más si una de las partes descansa y la otra toca sola. Cuando los instrumentos que tocan son fuertes, la pieza es muy armoniosa y elaborada, y ambas partes tocan al mismo tiempo, entonces puede tocar acordes más llenos.

§. 7.

En los Solos se requiere la mayor moderación posible y una atenta discreción de los que acompañan con el clavicémbalo, ya que éste contribuye mucho a la facilidad con que el músico toque su Solo y lo ayuda a ejecutar sin esfuerzo y tranquilamente, y así como puede inspirarle confianza también puede desanimarlo. Si el acompañante no mantiene firmemente el compás y se deja llevar o atrasar en el *Tempo rubato*, y si el que ejecuta la parte principal retrasa algunas notas con la intención de darle cierta gracia a la ejecución, o si apresura el compás cuando en el lugar de un silencio se anticipa la nota siguiente,

entonces no solamente interrumpe la concentración del ejecutante del Solo sino que también le inspira desconfianza por el resto de la pieza; de manera que el mejor músico no osa más introducir adornos atrevidos por temor a que tampoco puedan tocarse exitosamente. El acompañante tiene la culpa cuando trabaja demasiado con la mano derecha ejecutando arpeggios o tocando melodiosamente cuando no es apropiado, cuando mezcla ideas contrarias a las ideas de la parte principal, cuando no ejecuta el *piano* y el *forte* al mismo tiempo con el ejecutante del Solo y cuando su ejecución no expresa ninguna pasión y tiene una fuerza uniforme en todas las partes.

§. 8.

Lo que acabo de decir en relación al acompañamiento de piezas instrumentales, debe aplicarse casi siempre al acompañamiento de piezas vocales.

§. 9.

Es cierto que en el clavicémbalo, sobre todo si tiene solamente un teclado, no se puede aumentar o disminuir la fuerza o la debilidad del tono como es posible hacerlo en el instrumento llamado *Pianoforte*, en el que las cuerdas no son pulsadas por plectros, sino percutidas con martillos. En todo caso, la manera de tocar puede ayudar mucho y el *piano* puede ejecutarse tocando las teclas con moderación y disminuyendo la cantidad de partes, y el *forte*, tocando con más fuerza y aumentando la cantidad de partes en ambas manos.

§. 10.

El acompañante encontrará a menudo ciertas notas que requieren más énfasis que otras y por lo tanto deberá saber tocarlas con más vivacidad y fuerza, y diferenciar las notas

que no necesitan tanto énfasis. Entre éstas están las notas que van mezcladas entre las notas rápidas, las notas de un tema que se repite varias veces y finalmente las disonancias en general. Las notas largas, con las cuales se puede tomar siempre la octava baja, interrumpen la vivacidad de la melodía. Las notas del tema requieren siempre un incremento en la fuerza del tono para lograr que su entrada sea aún más evidente. Las disonancias sirven apropiadamente para cambiar la diversas pasiones.

§. 11.

En realidad, a veces se encuentran otras notas largas en el acompañamiento que no requieren una expresión particular, ya que sólo sirven para acompañar la melodía o para proveer un descanso. Pero no me refiero a estas notas sino a las que interrumpen un movimiento rápido y vehemente, tanto por medio de consonancias como de disonancias y que a su vez son seguidas inmediatamente por otras notas más rápidas. También me refiero a las notas en las que el bajo interrumpe la cadencia de la parte principal para crear una decepción (*inganno*), a las notas que preparan la cadencia final de la pieza, a las notas alteradas hacia arriba un semitono menor por medio de un sostenido o un becuadro y sobre las cuales hay una quinta disminuída y una sexta, y finalmente, a las notas alteradas hacia abajo con un bemol como ya se ha dicho en la sección precedente que trata sobre los deberes del violoncelista. Esto que acabamos de decir ayudará a encontrar casos similares, cosa que no será difícil, siempre y cuando se considere cada pieza con atención y en su propio contexto, y que no se pierda de vista la finalidad de la música que consiste en excitar o apaciguar las pasiones.

§. 12.

Entonces, para expresar bien las diversas pasiones, es necesario tocar las disonancias más fuertemente que las consonancias. Estas últimas calman y tranquilizan al espíritu mientras que las otras le producen desagrado. Ahora, un placer perpetuo e ininterrumpido, cualquiera que éste sea, debilita y agota tanto nuestros órganos de los sentidos que deja de ser placentero. Por otra parte, si sólo hubiera consonancias consecutivas por un largo período, produciría de seguro desagrado y disgusto; por esta razón hay que mezclarlas de vez en cuando con tonos desagradables como disonancias. Así, mientras más se diferencie la ejecución de la disonancia de las otras notas, y se le haga evidente, más se conmueve al oyente. Al contrario, entre más desagradable sea lo que interrumpe nuestro placer, más agradable resulta lo que sigue. Por lo tanto, entre más alto el grado de la disonancia, más placer derivamos cuando son resueltas. Sin esa mezcla de tonos agradables y desagradables no habría ningún medio en la música para excitar o apaciguar en el momento las pasiones .

§. 13.

Así como el dolor no siempre se siente con la misma intensidad, ciertas disonancias producen un menor efecto que otras y por lo tanto es necesario que unas se toquen y expresen con más fuerza que otras. La novena, la novena y la cuarta, la novena y la séptima, la quinta y la cuarta, no le son tan evidentes al oído como la quinta con la sexta mayor, la quinta disminuída con la sexta menor, la quinta disminuída con la sexta mayor, la séptima menor con la tercera menor o mayor, la séptima mayor, la séptima disminuída, la séptima con la segunda y la cuarta, la sexta aumentada, la segunda mayor con la cuarta, la segunda menor con la cuarta, la segunda mayor y la aumentada con la cuarta aumentada, la tercera menor con la cuarta aumentada. Entonces las primeras de esas disonancias no

requieren tanta fuerza en el acompañamiento como las últimas; y entre éstas se deben hacer aún diferencias. La segunda menor con la cuarta, la segunda mayor y la aumentada con la cuarta aumentada, la tercera menor con la cuarta aumentada, la quinta disminuída con la sexta mayor, la sexta aumentada, la séptima disminuída, la séptima con la segunda y la cuarta, requieren más fuerza que las otras y el acompañante debe por lo tanto ejecutarlas con más énfasis y tocarlas con más fuerza.

§. 14.

Para aclarar más este tema, quiero agregar un ejemplo sobre las disonancias que acabo de mencionar y sobre las diferencias en ejecución en relación a la moderación y al aumento de la fuerza del tono (véase la figura 1, Tabla XXIV). En este ejemplo se verá que uno de los aspectos más necesarios en la ejecución para expresar bien las pasiones consiste en tocar exactamente el *piano* y el *forte*. Este ejemplo deberá tocarse repitiéndolo varias veces, primero de la manera escrita con el *piano*, *pianissimo*, *mezzo forte*, *forte* y *fortissimo* *; seguidamente se tocarán todos los tonos con la misma fuerza y se le pondrá mucha atención a la variedad de cifrados y a su sentimiento apropiado. Estoy seguro que si uno se acostumbra a la manera de acompañar que he indicado, si aprende a reconocer bien la variedad de efectos de las disonancias, si le pone atención a las repeticiones de las ideas musicales, a las notas largas que interrumpen el curso de las rápidas, a los pasajes deceptivos que se encuentran a menudo en las cadencias y a las notas que conducen a otra tonalidad, alteradas hacia arriba por el sostenido o el becuadro o hacia abajo por el bemol, estoy seguro, repito, que entonces uno será capaz de adivinar dónde ha de tocarse *piano*, *mezzo forte*, *forte* o *fortissimo* sin que aparezcan indicados. En conformidad a lo dicho arriba y para que haya más claridad, he dividido en tres clases las disonancias de acuerdo al efecto que producen y a la manera en que hay que ejecutarlas. He llamado a la primera

clase *mezzo forte*, a la segunda *forte* y a la tercera *fortissimo*. En la primera clase, *mezzo forte*, se encuentran:

- La segunda con la cuarta,
- La quinta con la sexta mayor,
- La sexta mayor con la tercera menor,
- La séptima menor con la tercera menor,
- La séptima mayor.

A la segunda clase, *forte*, pertenecen:

- La segunda con la cuarta aumentada,
- La quinta disminuída con la sexta menor,

Entre la tercera clase, *fortissimo*, se cuentan:

- La segunda aumentada con la cuarta aumentada,
- La tercera menor con la cuarta aumentada,
- La quinta disminuída con la sexta mayor,
- La sexta aumentada,
- La séptima disminuída,
- La séptima mayor con la segunda y la cuarta

He escogido un Adagio para este ejemplo ya que en ese movimiento se pueden expresar con más comodidad, claridad y exactitud los distintos tipos de disonancias. Al mismo tiempo supongo que, en general, en el Adagio de un Solo los acordes consonantes se tocan *mezzo piano* y no con lo mayor fuerza posible, para poder tocar de una manera más fuerte o más débil en los lugares en que sea necesario. Entonces, cuando uno se encuentra algunos Adagios marcados *piano* o *pianissimo* hay que ejecutar las disonancias que contengan con una fuerza proporcional y de tal manera que las disonancias de la tercera clase reciban en el *pianissimo* solamente la fuerza de las de la segunda clase, moderando igualmente todas las otras disonancias de acuerdo a esta proporción. Sin ésto, si la diferencia se hiciera con demasiada vehemencia, en vez de proporcionarle placer al oyente,

le resultaría desagradable. Mediante esta manera de acompañar con el clavicémbalo se trata de imitar a la voz humana y a los instrumentos en que se puede hacer crecer o disminuir la fuerza del tono. En todo caso, será necesario además contar con mucho discernimiento y un espíritu sensible y refinado. A aquellos a quienes les falte estas dos cosas, no lograrán hacer grandes avances en este respecto; a no ser que las sustituyan con un estudio de los más obstinados y con mucha experiencia, ya que es posible adquirir, a fuerza de una gran aplicación, conocimientos que pueden socorrer a la disposición natural.

(*) Donde se encuentre la indicación *mezzo forte*, no debe empezar a escucharse en la nota sobre la letra m, sino en la nota sobre la letra f; el espacio no permitió que se indicara de otra manera. Véase la observación en el apartado § 19 de la sección siguiente.

Tabla XXIV

Affettuoso di molto

figura I

4 3 4 2 6 4 2 6

pia. m:f p f p

6 7 4 2 6 9 8 7 6 6 5

m:f p f p m:f f p m:f p f

4 4 6 6 4 6 6 6 6 5

p f ff p f p m:f p

7 6 5 9 8 9 8 6 6 4

m:f ff p f p

7 6 5 7 6 6 6

pp f p m:f ff p m:f p

tr *tr*
 6₄ 5₄ 4₊ 2 6 6₄ 5₄ 6₄ 5₄ 6₄ 2
 m:f: ff: p: m:f: f:

tr
 b7 6 5 4 5 6 7
 2 3 4 2
 ff: p: f: p: pp: f: p: pp: m:f: f: ff:

tr *tr*
 8 6 6 6 6 4 6 5
 3 5 5 5 2 6 4 3
 p: m:f: f: p: m:f: p: f: p:

tr
 b 6 7 b 6₄
 5 5 7 b 6₄
 f: p: ff: p: pp: ff:

tr
 7 6 b b 6₄ 6 7 7 7 6 5
 5 5 5 3 6 7 7 4 3
 p: m:f: p: pp: f: p: f: p: f: p: pp:

§. 15.

Aún hay que observar que cuando muchas disonancias de distintos tipos ocurren una tras otra y que esas disonancias resuelven en disonancias, hay que aumentar también la expresividad cada vez más, dándole más fuerza a los tonos y aumentando el número de partes. Pero es necesario observar que la quinta y la cuarta, la novena y la séptima, la novena y la cuarta, y la séptima cuando cambia con la sexta y la cuarta, o cuando se encuentra sobre una nota pasajera, no requieren una expresión que las destaque. Uno puede corroborar lo que digo no solamente con el ejemplo que he dado sino aún mejor por medio de la experiencia y su propia sensibilidad. Porque, como ya he dicho arriba, no todas las disonancias tienen igual importancia; hay que pensar en ellas como si fuera especies en un manjar, entre las cuales siempre hay algunas que el paladar percibe más que otras.

§. 16.

Para que las disonancias produzcan el buen efecto esperado, es decir, que las consonancias que les siguen se vuelvan más agradables, es necesario no solamente, como acabo de decir, tocar unas más fuertemente que otras de acuerdo a su naturaleza, sino también, en general, más fuertemente que las consonancias. Y así como cada acorde de consonancias puede tomarse de tres maneras diferentes, es decir, con la octava, la tercera, la quinta, o la sexta arriba produciendo en cada ocasión un efecto diferente, también ocurre lo mismo con los acordes de las disonancias. Si se prueba, por ejemplo, tocando la tercera menor, la cuarta aumentada y la sexta con el tono fundamental, de manera que una vez sea la tercera, otra vez la cuarta y por último la sexta la que está en la parte superior, o cambiando en una segunda la séptima que forman dos de las partes superiores, entonces uno se percatará que cuando la distancia entre los tonos que forman una disonancia es pequeña,

el sonido es mucho más rudo que cuando están alejados. El buen juicio del acompañante será de mucha ayuda en este respecto, y de hecho, solamente por medio de él es que aprenderá a colocar los tonos donde lo requiera el tema y las ideas musicales.

§. 17.

Si el clavicémbalo tiene un solo teclado, hay que efectuar el *piano* tocando las teclas con moderación y disminuyendo el número de partes; el *mezzo forte*, duplicando a las octavas en el bajo; el *forte*, de la misma manera y agregándole además con la mano izquierda algunas consonancias pertenecientes al acorde . El *fortissimo* se efectúa con (batteries) arpeggios de abajo hacia arriba, duplicando de igual manera las octavas y las consonancias de la mano izquierda, y tocando las teclas con más vehemencia y fuerza. En un clavicémbalo de dos teclados existe la ventaja de poder utilizar el teclado superior para el *pianissimo*. Pero en el instrumento de teclado llamado *Pianoforte*, todo lo necesario en este respecto puede efectuarse con más facilidad ya que, de todos los instrumentos de teclado, el *Pianoforte* reúne más de las características requeridas en un buen acompañamiento. Lo único que se necesita es que el ejecutante lo utilice con buen juicio. Con un buen clavicordio ocurre igual en cuanto a la manera de tocar, pero no así en cuanto al efecto, ya que en este instrumento no se puede obtener el *fortissimo*.

§. 18.

En cada instrumento el tono puede ser producido de diferentes maneras. Es igual en el clavicémbalo aunque se tenga la impresión de que todo depende del instrumento y no del ejecutante. La experiencia nos demuestra que si dos músicos tocan el mismo clavicémbalo, los tonos sonarán mucho mejor en manos del más hábil. No se puede dar otra razón que la proveniente de las distintas maneras de tocar. En este respecto es

necesario que todos los dedos toquen las teclas con la misma fuerza y con el peso preciso, que se les dé a las cuerdas el tiempo justo para que vibren libremente, que los dedos no las toque con demasiada lentitud sino que al contrario, de un tirón las haga vibrar lo suficiente para que el tono dure más tiempo. Es por medio de esto último que hay que obviar, en la medida de lo posible, el defecto natural de este instrumento de que los tonos no se pueden ligar entre sí como es posible en otros instrumentos. Es importante observar también si se aplica más fuerza con un dedo que con los otros. Esto puede ocurrir cuando uno se ha acostumbrado a encorbar unos dedos mientras que otros se mantienen extendidos, lo que no solamente crea una fuerza desigual al tocar sino que también impide que la expresión de los pasajes sea amplia, clara y agradable. De esta manera, al tener que ejecutar un pasaje de notas rápidas que se mueven por grados, sólo se tropieza, por así decirlo, sobre las notas. Si al contrario, uno se acostumbra desde el principio a encorbar igualmente todos los dedos, sin que uno esté más encorbado que los otros, no se cometerá este error tan fácilmente. Además de esto, en la ejecución de este tipo de pasajes no se deben levantar bruscamente los dedos; más bien hay que retirar las puntas de los dedos hacia el extremo exterior de la tecla deslizándolos hacia abajo de esa manera. De este modo estos pasajes se ejecutan con más claridad. Mi opinión se basa en el ejemplo de uno de los mejores ejecutantes del clavicémbalo quien empleaba y enseñaba este método de tocar.

§. 19.

Cuando en la parte principal de un Adagio se encuentran apoyaturas delante de la tercera y la sexta, que por consiguiente la primera sería una cuarta y la segunda una séptima (véase la figura 4, Tabla XXIII), se produce un mal efecto si se toca simultáneamente la tercera con la apoyatura que es la cuarta o la sexta con la apoyatura que es la séptima. Es mejor si el acompañante toca primero solamente las otras notas que pertenecen al acorde, reservando la tercera y la sexta hasta que la apoyatura haya sido resuelta. De no ser así,

resultan disonancias que no son ni preparadas ni resueltas y que por lo tanto son muy desagradables al oído. Para las apoyaturas que hay que tomar por debajo, cuando uno sostiene la novena retardando la décima, la tercera no produce un mal efecto si el clavicémbalo la toca al mismo tiempo que la apoyatura, siempre y cuando esta tercera haya sido tomada bajo y no sobre la parte principal porque entonces en lugar de haber una segunda, hay una séptima hacia abajo contra la apoyatura.



§. 20.

Todo clavicembalista que conoce las proporciones de los intervalos también sabe que entre dos semitonos menores, como el *re* sostenido y el *mi* bemol, etc., hay una distancia de una coma y consecuentemente causan en este instrumento, el cual no tiene teclas divididas, cierta desigualdad en la afinación en relación a los otros instrumentos que producen esos tonos en su proporción justa. Esto es evidente sobre todo cuando el clavicémbalo toca al unísono con algunos de esos instrumentos. Ahora, como es imposible evitar en todo momento esos tonos, sobre todo en las tonalidades en las que hay muchos sostenidos o bemoles, es aconsejable que el acompañante los introduzca en el interior o en la parte inferior del acorde, o si uno de esos tonos forma una tercera menor, que lo omita del todo. Ya que el tono de las terceras menores en particular es muy imperfecto y defectuoso cuando se encuentran en el registro alto al unísono con la parte principal. Cuando hablo de las terceras menores me refiero principalmente a los tonos *do*, *re* y *mi* de la segunda octava de la flauta cuando van precedidos por un bemol, o por decirlo más brevemente, el *do* bemol, *re* bemol y *mi* bemol. Sin embargo, también considero entre ellas el *sol* y el *la* de la primera octava de la flauta, y el *re* y el *mi* de la segunda octava

cuando van precedidos por un sostenido, ya que siendo terceras mayores el intervalo que forman es muy grande y por lo tanto son demasiado altas. Es cierto que no se podría observar esta diferencia tan claramente si se toca el clavicémbalo solo o acompañando a un conjunto numeroso. Pero cuando esos tonos se encuentran al unísono con otro instrumento, la diferencia es muy evidente debido a que los otros instrumentos tocan con la proporción justa mientras que en el clavicémbalo sólo son temperados. Es por esta razón que es mejor que se omitan completamente en vez de ofender el oído del oyente. En caso de que no se quisiera omitir estas terceras menores y mayores, por lo menos será necesario tomarlas por debajo, como ya lo he mostrado con otros semitonos menores, y al oído no le costará tanto soportarlas. Independientemente de todo esto, el unísono con un instrumento no produce un efecto tan bueno como con la voz; y el oyente no percibe la mala afinación tan evidentemente en las notas bajas como en las altas. Para convencerse de ésto, basta con afinar los tonos de una octava en uno de los teclados del clavicémbalo un poco más altos o más bajos; después se afinará en el otro teclado una cuerda del tono alto exactamente con el tono bajo; seguidamente se probará el unísono desafinado y se notará que es más desagradable que la octava desafinada.

§. 21.

Hay una regla ya bastante antigua, que dice que al tocar el bajo continuo no se deben alejar mucho las manos una de la otra y consecuentemente la mano derecha no debe subir demasiado. Esta es una regla razonable y bien fundada y es recomendable que se observe en todo momento; ya que en el clavicémbalo se produce un mejor efecto cuando los tonos de la mano derecha se toman bajo la parte principal que cuando se toman en el mismo registro o aún sobre ella. Cuando los compositores del pasado querían que uno acompañara a una octava más alta, indicaban la décima, la onceava y la doceava en el bajo en lugar de la tercera la cuarta y la quinta etc., y como la diferencia entre estas cifras no es

igual a la que existe entre la segunda y la novena, vemos que no sería malo continuar observando esta regla. Por esta razón no se debe acompañar a un violoncelo cuando toca un Solo de la misma manera que se acompaña a un violín. En este caso la mano derecha debe tocar todo en los tonos bajos y si por un descuido del compositor el bajo sube más arriba que la parte principal, hay que tocar una octava más abajo para no transformar las quintas en cuartas. Al acompañar al violín, cuyo registro es muy amplio, el acompañante debe estar atento si el violinista toca mucho en los tonos muy bajos o en los tonos muy altos, para no tocar los acordes sobre los tonos bajos del violín ni alejarse demasiado de sus tonos altos.

§. 22.

Cuando el bajo tiene en piezas lentas varias notas en el mismo tono y cuyos cifrados son $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{3}$, etc. y que, los tonos superiores de esos cifrados se encuentran en su mayoría en la parte principal, se produce un buen efecto si el acompañante toma los tonos superiores del cifrado en el registro bajo, cambiando así en sextas las terceras que hay entre ambas partes. De este modo el acompañamiento suena no sólo más armonioso sino que le da a la pieza un aire más de Trio que de Solo. Y para obtener aún un mejor resultado se puede tocar solamente las cifras inferiores, omitiendo completamente las de la parte principal. Si procede de este modo en todas las circunstancias similares y al acompañar torna la segunda parte en la superior y viceversa, nunca cubrirá a la parte principal y el ejecutante del Solo podrá hacer libremente todo lo que desee. Si hiciera lo contrario, el acompañante dará la impresión de querer tocar la pieza al unísono con el solista.

§. 23.

En el Adagio, el acompañante no debe arpeggiar con la mano derecha ni tocar melódicamente a no ser que el ejecutante del Solo tenga notas sostenidas o silencios. Las partes acompañantes no deben de ninguna manera destacarse más que el bajo. En un Adagio, en el compás de cuatro por cuatro, el acompañante puede tocar cada corchea con la mano derecha. Pero en un *Arioso*, en el cual el bajo se mueve rápidamente ya sea en corcheas, semicorcheas o en tresillos de uno de estos tipos de notas, no es necesario tocar cada nota con la mano derecha; es mejor dejar pasar una de las notas iguales y dos de los tresillos, a no ser que hayan otros cifrados sobre las notas secundarias.

§. 24.

Cuando en el Adagio, un cantante o el ejecutante de un Solo hace crecer la fuerza del tono de una nota larga y enseguida la disminuye, y que el bajo se mueve bajo ella con varias notas diferentes, es recomendable que el acompañamiento siga el ejemplo de la parte principal y toque con más o menos fuerza.

§. 25.

Cuando en un Adagio la parte principal expresa algo singular por medio de notas rápidas con puntillo y el bajo debe imitarla con notas similares, el acompañamiento tocará de una manera exaltada y utilizará acordes completos, con cualquier tipo de notas, consonancias o disonancias. Si al contrario, la parte principal tiene una melodía triste y placentera, el acompañante deberá ejercer moderación disminuyendo el número de partes y adaptándose así a la parte principal en toda ocasión, y demostrará que siente todas las pasiones tan bien como el ejecutante del Solo. Si el compositor ha malogrado su pieza de

tal manera que está desprovista de sentimientos, el acompañante deberá no obstante esforzarse por resaltar y hacer brillar algunas notas de vez en cuando, como lo crea apropiado, tocándolas con más fuerza y moderando las notas que siguen. Esto sucede en las ideas musicales que se repiten en pasajes que son semejantes, ya sea que estén en el mismo tono o en una transposición; o en las disonancias, como ya lo he mencionado.

§. 26.

Cuando se encuentran imitaciones que consisten de pasajes melódicos o que se mueven por grados, es mejor si el acompañante toca estos pasajes tal y como están escritos, en la octava superior con la mano derecha en lugar de acompañarlos con acordes llenos. Los unísonos pueden ser tratados de la misma manera.

§. 27.

Cuando el bajo se sale de su registro ordinario y toca en el del tenor, lo que sucede a menudo en las piezas vocales, la mano derecha debe emplear solamente unas pocas partes y acompañar muy cerca de la mano izquierda para que lo que siga pueda ser expresado en el registro del bajo con mucho más énfasis.

§. 28.

Cuando el acompañante encuentra ligaduras en el bajo en una pieza muy lenta que están indicadas en su mayoría con las cifras de la segunda, la cuarta y la sexta, y que no hay violoncelo u otro instrumento bajo cerca de él, es posible, a pesar de las reglas del bajo continuo, tocar de nuevo las notas ligadas junto con las disonancias que están sobre ellas. Ya que el sonido del clavicémbalo se pierde muy pronto y cuando ya no se escucha el tono

del bajo las disonancias se vuelven consonancias y uno se ve privado del efecto deseado. Cuando hay ligaduras sobre algunas redondas, se puede, de la misma manera, tocar algunas articulándolas por separado.

§. 29.

Si el ejecutante del Solo no ha tomado el movimiento correcto desde el principio, el acompañante no debe impedir que lo cambie a su gusto.

§. 30.

Para no disturbar el movimiento, sobre todo en las piezas muy lentas, el clavicembalista debe tener cuidado de no levantar las dos manos muy en alto ni muy disparejamente, de no tocar las negras o las corcheas demasiado brevemente en el acompañamiento y de no retirar las manos del teclado demasiado rápidamente. Al dejar las manos en el aire más tiempo que sobre el teclado, uno no puede medir con precisión el tiempo de cada nota. Si al contrario, se mantienen en alto tanto tiempo como sobre el teclado, la división de negras en corcheas y la de corcheas en semicorcheas se logra con exactitud y sin verse obligado a poner atención. De esta manera las notas reciben también un sonido sostenido y el del instrumento se vuelve más bello; de otro modo una caída muy prematura de los plectros impediría la vibración de las cuerdas y el instrumento no produciría un sonido tan perfecto como es capaz. Si no se observan esas reglas, se pierde la diferencia entre el *stacatto* y las otras notas. Pero en un *sostenuto* hay que dejar los dedos sobre el teclado hasta la nota siguiente.

§. 31.

Cuando en un Adagio, después de que ambas partes han cesado, y la parte superior comienza sola con una nota en el alzar del compás y la nota siguiente que cae en el tiempo fuerte está una cuarta, quinta, sexta o séptima más arriba, en este caso el ejecutante del solo puede introducir un adorno arbitrario. El acompañante, quien en casos similares comienza en el tiempo fuerte, debe esperarse hasta que la parte superior llegue también a la nota del tiempo fuerte sin apresurar el movimiento de ninguna manera; ya que en estas situaciones el compás no se observa rigurosamente. Pero si la parte superior tiene ligaduras u otras notas en las cuales se detiene y que el bajo se mueve bajo ella, el acompañante debe observar el compás rigurosamente y no ser indulgente con el ejecutante del Solo quien está obligado a adaptar sus adornos con el bajo.

§. 32.

Lo que he expuesto hasta aquí concierne principalmente al Adagio. Ahora, aunque en las piezas rápidas uno no puede observar totalmente todo lo que debe tenerse en cuenta en el Adagio, no obstante en el Allegro uno puede aplicar la mayoría de las cosas que tienen que ver con la discreción de los que tocan y con la buena expresión musical. En el Allegro es necesario, preferiblemente a cualquier otra cosa, que el acompañante observe el compás con la mayor exactitud, que no se deje atrasar ni apresurar, que su mano izquierda sea suficientemente hábil para poder tocar todo clara y correctamente; y acostumbrarse a ésto, la música instrumental es más ventajosa que la vocal, ya que esta última no requiere tanta habilidad ni fogosidad como la primera. También es necesario que toque con la mano izquierda todas las corcheas que encuentre sobre un mismo tono y no se contente con tocar sólo una, como lo hacen algunos de vez en cuando, sobre todo en las piezas vocales, por una comodidad fuera de lugar, dejando pasar tres o hasta siete notas. El acompañante debe

utilizar la mano derecha con tranquilidad y moderación; no debe tocar demasiados acordes completos ni únicamente al unísono con la parte principal; no debe levantar las manos demasiado en alto después de silencios pequeños ya que ésto disturba el compás muy fácilmente, y para contrarrestar ésto, puede anticipar el acorde de la nota siguiente con la mano derecha (*). No debe hacer movimientos rápidos con la mano derecha tales que pudieran atrasarlo y afectar la velocidad del ejecutante del Solo; ni recargar con muchas partes las notas pasajeras, debe ejecutar el *piano* y el *forte* en el momento preciso y tocar las notas del bajo y los intervalos tal y como aparecen escritos sin agregarles nada; y en fin, debe adaptarse a la parte principal en cuanto a la fuerza o a la debilidad de los tonos. Si la flauta está tocando en los tonos bajos y sobre todo en las tonalidades menores, es necesario que el clavicémbalo modere mucho el acompañamiento.

(*) Entiéndase esto solamente para las notas que acompañan. Si al contrario, el sujeto de una fuga o alguna otra música imitativa comenzara en el alzar del compás y uno quisiera tocar el acorde siguiente en el silencio anterior, lo único que lograría es cubrirlo. En casos similares es preferible duplicar el sujeto a la octava superior con la mano derecha, en vez de querer acompañar con acordes llenos.

§. 33.

En un recitativo cantado de memoria, el acompañante le es de gran ayuda al cantante si anticipa los primeros tonos en cada cesura indicándoselos, por así decirlo, con el dedo. Para lograr ésto, primero que nada debe tocar el acorde arpegiándolo rápidamente de manera que la primera nota del cantante se encuentre si es posible en la parte superior e inmediatamente después tocar algunos de los intervalos que se encuentran en la parte de la voz, uno tras otro (véase la figura 5, Tabla XXIII). Esto ayuda mucho al cantante, tanto en cuanto a la memoria como a la afinación. En la sección siguiente se discutirá lo que resta de observar sobre el recitativo y sobre el acompañamiento en general.

figura 5

The musical score for 'figura 5' is presented in two systems, each with three staves. The top system consists of a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The bottom system follows the same layout. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The first system features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, a grand staff with chords and some melodic movement, and a bass clef staff with a long note and a slur. The second system continues the melodic and harmonic development across the three staves.

Sección VII del Capítulo XVII

Sobre los deberes de todos los que tocan instrumentos acompañantes en general

§. 1.

Para que una orquesta produzca un buen efecto, es necesario no sólo que sus músicos tengan buenos instrumentos provistos con cuerdas apropiadas sino que también sepan afinarlos precisa y uniformemente.

§. 2.

Se podría considerar como una banalidad si quisiera dar instrucciones para afinar correctamente los instrumentos de cuerda, ya que pareciera que no hay nada más fácil que afinar un instrumento de cuatro cuerdas en quintas y que no hay intervalo que el oído distinga más fácilmente que la quinta. En todo caso, la experiencia nos demuestra que aunque hayan algunos ejecutantes del violín o de otros instrumentos de cuerda que afinan sus instrumentos con gran exactitud, a la hora de ejecutar, la mayoría descuida afinarlos bien ya sea por ignorancia o por indiferencia. De manera que si uno quisiera examinar cada instrumento acompañante en un grupo numeroso, constataría que no sólo la mayoría de ellos no estarían afinados con sí mismos sino que habrían apenas dos o tres cuya afinación fuera la misma; lo que no deja de ser un gran impedimento para el buen efecto que pueda producir un conjunto musical.

§. 3.

Para comprobar este mal efecto sólo hay que ponerle atención a un clavicembalista hábil tocar un instrumento mal afinado; y para un oyente que aprecia las bellezas de la música, será menor el disfrute de su buena manera de tocar que el desagrado de escuchar un instrumento tan mal afinado. Si esto sucede con un solo instrumento, en el cual la duplicación de tonos consiste a lo más de dos unísonos o de dos octavas, el mal efecto es mucho peor cuando los instrumentos de un grupo numeroso en el cual el unísono se duplica tantas veces, no están afinados entre sí. Es cierto que cada ejecutante se guía con su oído mientras toca y ésto hace que coloque sus dedos ora más arriba ora más abajo; pero la mala afinación se descubre de vez en cuando en cada instrumento al escuchar las cuerdas al aire, que no siempre se pueden evitar, sobre todo las más bajas. Además de ésto se puede suponer que aquel que afina su instrumento como es debido tan infrecuentemente, no será capaz de afinarlo bien; un mal engendra siempre otro. Y aún cuando un violinista fuera lo suficientemente hábil para poder tocar todo cambiando las posiciones de la mano sin tocar cuerdas al aire, no podrá evadir sin embargo, el tener que tomar saltos de quinta con el mismo dedo y entonces si las cuerdas no están bien afinadas, no es posible que al tocar notas rápidas, esos saltos de quinta sean justos.

§. 4.

Para afinar el violín de una manera precisa, sería bueno seguir la regla que se observa al afinar el clavicémbalo, es decir, que las quintas deben ser afinadas un poco bajas, en vez de afinarlas justas como es la costumbre, ni mucho menos un poco altas, de manera que todas las cuerdas al aire estén afinadas con el clavicémbalo. Ya que si uno quiere afinar todas la quintas justas o altas, naturalmente sólo una de las cuatro cuerdas estará afinada con el clavicémbalo. Pero si uno afina la cuerda de *la* exactamente con el

clavicémbalo y la cuerda de *mi* un poco baja en relación a la cuerda de *la*, la cuerda de *re* un poco alta en relación a la cuerda de *la*, la cuerda de *sol* también alta en relación a la cuerda de *re*, los dos instrumentos estarán afinados entre sí. No presento esto como una regla absoluta sino como punto de partida para más investigaciones.

§. 5.

Cuando hace calor los instrumentos de viento pueden afinarse un poco más bajos que los violines, ya que la afinación de éstos sube al tocar y la de los instrumentos de cuerda baja con el calor.

§. 6.

La altura del tono que se emplea ordinariamente en una orquesta ha variado siempre mucho dependiendo del lugar y de la época. El desagradable tono de coro ha reinado en Alemania por varios siglos, como lo demuestran los órganos antiguos y también otros instrumentos que han sido adaptados, tales como los violines, las viola da gamba, los trombones, las flautas dulces, las chirimías, las bombardas, las trompetas, los clarinetes, etcétera. Pero después de que los franceses transformaron, de acuerdo a su tono más bajo y agradable, la flauta alemana en la flauta travesera, la chirimía en el oboe y la bombardas en el fagot, también se empezó a cambiar en Alemania el alto tono de coro por el de cámara, que ya se encuentra también en la actualidad en algunos de los nuevos órganos más célebres. Hoy en día el tono usado en Venecia es el más alto y casi igual a nuestro antiguo tono de coro. Hace veinte años el tono de Roma era bajo e igual al de Paris. Pero en el presente este último ha subido a una altura casi igual a la del de Venecia.

§. 7.

La diversidad de tonos que se emplean para afinar no aporta ninguna ventaja a la música. Si a un cantante le han compuesto arias en un lugar en que el tono es alto, esta diversidad incomoda pues casi no puede usar esas arias en otro lugar donde el tono es bajo, ni aquellas que han sido transportadas a un tono bajo pueden usarse en un lugar donde el tono es alto. Por esta razón sería mucho mejor si en todas partes se estableciera el mismo tono para afinar los instrumentos. No niego que el tono alto sea mucho más penetrante que el bajo, pero por otra parte, no es tan agradable, conmovedor, ni majestuoso como éste. Tampoco deseo defender a los simpatizantes del tono de cámara de los franceses, el cual es considerablemente bajo, aunque sea más ventajoso para la flauta travesera, el oboe y otros instrumentos. Pero tampoco podría aprobar el tono de Venecia el cual es considerablemente alto, ya que el sonido de los instrumentos de viento afinados a esta altura es muy desagradable. Pienso pues que el mejor es el tono de cámara llamado comúnmente tono de cámara alemán de A, que es una tercera menor más bajo que el antiguo tono de coro. No es ni muy alto ni muy bajo, está entre el tono francés y el de Venecia, y los instrumentos de cuerda y de viento afinados a esta altura pueden producir el efecto deseado. Aunque las dimensiones de los instrumentos fueran las mismas, un tono más alto haría que la flauta travesera se tornara en flauta alemana, el oboe en chirimía, el violín en *violino piccolo* y el fagot en *bombarda*. Los instrumentos de viento que tanto adornan en la orquesta, sufrirían mucho. Ellos le deben el origen de su gracia al tono bajo en que están afinados. Si hubiera que forzar la altura de los oboes y los fagotes, los cuales están contruidos de acuerdo al tono bajo, acortando la caña y el bocal o tudel (*), ésto haría que los instrumentos sonaran completamente desafinados. Las octavas se extenderían, los tonos inferiores se volverían más bajos y los superiores más altos; así como al contrario, si uno saca la caña y alarga bocal, las octavas se acercan y el tono inferior sube y el superior baja. En la flauta sucede lo mismo cuando el tapón de corcho ha

sido colocado muy hacia adentro o muy hacia afuera. Porque en el primer caso las octavas se alejan de la manera que acabo de explicar y en el segundo caso se acercan. Por mor al tono alto uno podría construir los instrumentos más pequeños y angostos, pero la mayoría de los fabricantes de instrumentos trabajan de acuerdo a sus modelos acostumbrados, cuyas proporciones son para el tono bajo. Sólo una minoría de los artesanos serían capaces de disminuir las medidas en una proporción tan exacta que el instrumento mantuviera su afinación al subir su tono. Y aunque algunos lograrían hacerlo, habría que ver si estos instrumentos ajustados al tono alto producirían el mismo efecto que los contruidos con las dimensiones actuales, las cuales parecen ser las más naturales. Uno puede favorecer cierto instrumento y hacerlo lucir, siempre y cuando no resulte en detrimento de los otros instrumentos. En ciertas partes de Italia gustan del tono alto, ya que en este país los instrumentos de viento se emplean con mucho menos frecuencia y consecuentemente el gusto que tienen por ellos no es tan bueno como el que tienen para otros aspectos de la música. Una vez se prohibió en Roma el uso de los instrumentos de viento en la Iglesia. No quiero discutir si esto sucedió debido a la altura tan desagradable del tono que empleaban o a la manera en que los tocaban; porque aunque en ese tiempo el tono de Roma fuera bajo y ventajoso para el oboe, los ejecutantes tenían instrumentos que estaban un tono entero más alto, de manera que se veían obligados a transportar. Esos instrumentos altos en contraste con los otros que eran bajos, producían el mismo efecto que si fueran chirimías.

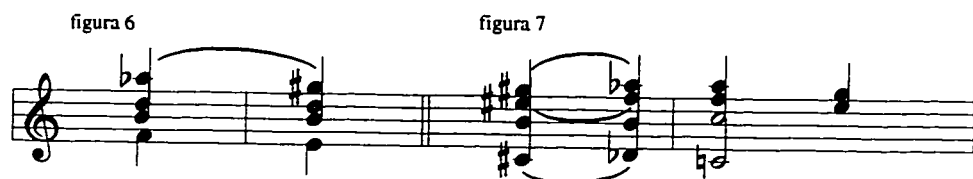
(*) El bocal o tudel es lo que los alemanes llaman la S (Esse).

§. 8.

Es necesario tener un oído bien entrenado en la música para tocar justamente los tonos en los instrumentos de cuerdas, y sobre todo en el violín. Sin embargo, ésto no

depende solamente del talento natural, sino que se puede adquirir también por medio del conocimiento de las proporciones de los tonos. Hay personas que notan muy fácilmente, debido a la fineza natural de su oído, cuando otros tocan desafinadamente, pero no se dan cuenta cuando ellos mismos cometen el mismo error ni sabrían como remediarlo. La mejor ayuda para salir de esta ignorancia es el monocordio; con él se puede aprender a distinguir más claramente la proporción de los tonos. Sería necesario que no solamente todos los cantantes sino también todos los instrumentistas se familiarizaran con su uso. Así adquirirían mucho más temprano conocimientos sobre los semitonos menores y aprenderían que los tonos indicados con un bemol deben ser una coma más altos que los que llevan un sostenido por delante. Sin estos conocimientos que sirven de guía, uno se ve obligado a fiarse completamente del oído que a veces es traicionero. Tal dominio del monocordio se espera principalmente de los violinistas y de los que tocan otros instrumentos de cuerda; ya que con éstos no es posible establecer límites en relación a la posición de los dedos como con los instrumentos de viento. Estos conocimientos también los hará tocar más afinadamente en el registro alto, ya que habrán aprendido que la distancia entre los tonos no es la misma en toda la extensión de una cuerda. Variando del extremo inferior al superior, la distancia se acorta de manera que cada vez se está menos alejado del tono siguiente. Una cuerda se divide en dos partes tan fácilmente en el violín como en el monocordio; la primera mitad produce la octava. Si se parte de nuevo la segunda mitad en dos, la primera mitad produce la octava superior y ocurre igual en el resto de la cuerda hasta el puente. Entonces, si en la segunda octava de una cuerda de violín uno quisiera colocar los dedos a las mismas distancias que en la primera octava un tono de otro, cada nota avanzaría una tercera en vez de una segunda. De esto se deduce que la disminución debe comenzar inmediatamente después del primer tono de una cuerda y continuar en la proporción exacta hasta el extremo superior de la cuerda. Es evidente entonces que hay que poner mucha atención al tocar los instrumentos.

Cuando uno se encuentra un subsemitono propiamente dicho, es decir, cuando se cambia un tono alterado por un bemol por el que está inmediatamente abajo que está alterado por un sostenido, o que se cambia un tono alterado por un sostenido por el que está inmediatamente arriba que está alterado por un bemol (véase las figuras 6 y 7, Tabla XXIII), entonces hay que observar, como ya se ha mencionado en el apartado § precedente, que el tono con el sostenido es una coma más bajo que el que tiene el bemol. Cuando esas dos notas están ligadas (véase la figura 6 de la Tabla XXIII), hay que retirar un poco el dedo sobre el sostenido que sigue al bemol, de otro modo la tercera mayor sería demasiado alta en relación a la parte del bajo. Si al contrario, el bemol sigue después del sostenido (véase la figura 7), es necesario que en la nota con el bemol se avance el dedo tanto como se había retirado en el ejemplo anterior; esto debe practicarse en la parte superior cuando se pasa del *sol* sostenido al *la* bemol, en la segunda parte del *mi* sostenido al *fa*, y en la parte del bajo del *do* sostenido al *re* bemol. Ello se observa en todos los instrumentos excepto en el clavicémbalo, en el cual no es posible tocar subsemitonos y que por esta razón debe estar bien temperado para que ambos tonos puedan ser soportables. En los instrumentos de viento este cambio se realiza por medio de la embocadura, de manera que en la flauta el tono se sube girándola hacia afuera y se baja girándola hacia adentro. En el oboe y en el fagot los tonos suben cuando se introduce la caña más adentro en la boca y se presiona más con los labios, y bajan cuando se saca la caña y se relajan los labios.



§. 10.

En una orquesta se alcanza una gran perfección cuando todo se ejecuta con una expresión buena y apropiada, y cada pieza se interpreta de acuerdo a su género y a sus características particulares. Ya sea que la pieza sea alegre o triste, majestuosa o jocosa, atrevida o placentera, o como quiera que sea, hay que expresarla siempre de acuerdo a la pasión que tiene como finalidad. Cuando se acompaña una parte concertante, todos deben adaptarse completamente a su expresión y hacer lo que les corresponde. Sería indigno de parte de un músico el ser tan parcial que ejecutara bien la obra de un compositor y mal la de otro. Debe tocar con el mismo esmero la música que se le dé, sin importar cuál pueda ser su autor, y tratarla con el mismo celo que si fuera su propia obra; a menos que quiera desmentir su reputación de hombre honesto que le es tan preciada a un músico.

§. 11.

En general, lo necesario para adquirir una buena expresión ha sido expuesto más ampliamente en el Capítulo XI. Pero el tipo de arcada que cada pieza requiere ha sido explicado por separado en la Sección II de este capítulo, ya que el aspecto más esencial del acompañamiento depende de los instrumentos de cuerda.

§. 12.

Algunas de las reglas y determinaciones que se aplican a la expresión provienen no solamente de las diferencias entre las piezas y entre las pasiones que contienen, sino también del lugar en que se toca y de la función de la música. Por ejemplo, la música de la Iglesia requiere más grandiosidad y seriedad que la música del Teatro, y esta última se toma muchas más libertades. Esto es cierto a tal punto que si en una composición de música de

la Iglesia el compositor incluyera algunas ideas atrevidas y extrañas que no fueran apropiadas para la Iglesia, los acompañantes y sobre todo los violinistas se verían obligados a suavizarlas, mitigarlas y moderarlas en la medida de lo posible por medio de una expresión modesta.

§. 13.

La expresión debe ser apropiada incluso en la música de la Comedia. El intermedio (*Intermezzo*) que es una caricatura o de un carácter opuesto al de la música seria, cuyas ideas son más bien vulgares y comunes que serias y sublimes, y cuya finalidad no es más que la sátira y la diversión, deben ser acompañadas, sobre todo las arias, de una manera muy llana y baja, y no como en una opera seria. Lo mismo debe observarse en un ballet de un carácter común y como acabo de mencionar, el acompañamiento debe adaptarse tanto a lo cómico como a lo serio.

§. 14.

La expresión no sólo debe ser buena y apropiada para cada pieza sino que debe ser uniforme entre todos los miembros de la orquesta. Es bien sabido que si un discurso es pronunciado por varias personas, una de ellas puede causar una mejor impresión que las otras. Si se quisiera representar una obra teatral en la que los personajes deben ser de un mismo país, pero cada actor habla un dialecto diferente al de los otros, es decir, que cada uno proviene de una provincia diferente, esta diferencia haría que la tragedia más seria resultara cómica. Lo mismo sucede con la música si cada miembro de una orquesta tiene su estilo particular de tocar; de manera que si uno quisiera formar un orquesta en la que algunos tocaran en el estilo italiano, otros en el francés y todavía otros en otro estilo, suponiendo además que cada uno fuera muy capaz en su género, debido a las diferencias en

la expresión, la ejecución produciría el mismo efecto que la Tragedia que acabamos de mencionar. El mal sería aún más grande ya que en una tragedia los personajes hablan uno tras otro pero en la música todos tocan la mayor parte del tiempo en conjunto o simultáneamente. A menudo se cree que mientras que haya alguien capaz tocando la parte principal, no hay que preocuparse mucho por los otros. Pero al igual que la cantidad más minúscula de vinagre puede arruinar el mejor vino, en la música es un gran inconveniente si únicamente algunas partes son bien ejecutadas y las otras mal. Aunque sólo haya una parte defectuosa, esto constituye una molestia para los demás.

§. 15.

Cuando el solista toca una parte acompañante, debe renunciar hasta cierto punto a la habilidad que posee para tocar Conciertos y Solos y a la libertad que en ese caso tiene de destacarse por sí solo. Más bien al acompañar debe someterse, por así decirlo, a una especie de esclavitud. No debe agregar absolutamente nada que pueda cubrir la melodía, sobre todo cuando hay varias personas que tocan la misma parte, ya que de otro modo habría un gran desorden en la melodía. Como no es posible que una persona pueda adivinar siempre las ideas de otra, por ejemplo, si uno tocara una apoyatura que no está escrita y la otra tocara simplemente la nota, esto haría que se escuche una disonancia sin haber sido preparada ni resuelta y el oyente sería muy perturbado, sobre todo en una pieza lenta. Si también uno quisiera tocar las apoyaturas que están escritas, no de acuerdo a su medida precisa, sino tocar las largas brevemente y las cortas largamente, esto produciría también un mal efecto en relación a los otros que tocan la misma parte como es debido. Más que nada, hay que ejecutar los ritornelos sin agregar nada arbitrariamente. Esto se le permite únicamente al ejecutante del Concierto. Algunas personas tienen la mala costumbre de introducir ya en el ritornelo todo tipo de frivolidades al punto de ignorar la lectura correcta de las notas. Otras terminan, sobre todo las Arias, con un acorde lleno, lo que no

es correcto; aparentemente esto lo deben haber aprendido de los violinistas rústicos de las tabernas. Pero cometen todavía una falta más grave, si inmediatamente después del final de la aria, tocan dos cuerdas al aire y entonces, si por ejemplo, el aria está en la tonalidad de *mi* bemol mayor y dejan sonar después del fin las cuerdas *mi* y *la*, ¡puede imaginarse qué bello efecto se produce!

§. 16.

Entonces, como la perfección de una orquesta consiste principalmente en que todos sus miembros toquen uniformemente, y en que el líder logre una expresión buena y apropiada para cada pieza, cada miembro de la orquesta está obligado a adaptarse en este punto con el primer violín, a no oponerse a lo que éste pida en este respecto y a no avergonzarse de someterse a una subordinación razonable; ya que sin este elemento ninguna música puede ser buena. Aunque una orquesta haya sido establecida desde hace muchos años, rara vez no se encontrará en ella entre músicos de mucho mérito, otros de poco. Esto se puede apreciar fácilmente cuando las partes alternan en un pequeño concierto. Existen músicos ignorantes tanto entre los viejos como entre los jóvenes, pero no es la edad ni la juventud de los miembros de una orquesta lo que hace que sea buena sino la disciplina y el orden. Un viejo ripienista que ha sido instruido bajo una buena dirección, por poca fuerza que le quede puede proveer un mejor servicio que uno joven que, aunque tal vez pueda tocar cosas más difíciles, tiene menos experiencia y no es lo suficientemente dócil para someterse a la subordinación necesaria. También sucede que si los viejos han sido instruidos bajo una mala dirección, son tan obstinados y difíciles de dirigir como los jóvenes que se creen muy talentosos; unos a causa del pretendido dominio de su arte y los otros por prejuicios y a causa de su vejez. Los viejos piensan que se comprometen demasiado si deben someterse a un líder de orquesta que no tiene tantos años de experiencia como ellos, y los jóvenes creen que ya tienen la habilidad necesaria para ser

buenos líderes sin importar cuán numerosos sean los deberes requeridos en este respecto. ¿Cómo es posible entonces, que una orquesta subsista o se perfeccione si entre sus miembros reina la obstinación, la envidia, la enemistad, y la falta de subordinación en lugar de la simpatía y la docilidad? ¿acaso puede uno esperar una expresión uniforme cuando cada quien se empeña en seguir únicamente su voluntad?

§. 17.

Hay todavía otra regla que ayuda mucho a lograr una buena expresión general en una orquesta que se le puede recomendar a quienes pretenden llegar a ser buenos músicos y particularmente acompañantes hábiles: es necesario practicar bien el arte de pretender a la hora de ejecutar un pieza musical. Esto no sólo es permitido sino que es muy necesario y no ofende de ninguna manera a la moral. Aquel que en la medida de lo posible se esfuerza toda su vida por dominar sus pasiones, cuando toque no tendrá ninguna dificultad de adoptar siempre la pasión requerida para la pieza en cuestión. Es entonces que ejecutará las piezas de acuerdo a la intención del compositor y dará la impresión de estar tocando sus propias ideas. Cuando uno no comprende este admirable arte de pretender, lejos de ser un verdadero músico, aunque comprenda a fondo todo lo que hay que saber sobre contrapunto o pueda dominar todas las dificultades posibles con su instrumento no valdrá más que un simple obrero. Pero hay gente que prefiere practicar muy a menudo el arte de pretender en la vida cotidiana en vez de darle uso en la música en la cual es tan inocente como reprehensible fuera de ella.

§. 18.

Un músico que desea ser considerado al mismo tiempo hombre de bien, no debe ser obstinado ni darle mucha importancia a su rango; por ejemplo, en caso de necesidad, un

violinista hábil no se avergonzará de tocar segundo violín o incluso la viola. Ya que esos instrumentos requieren dentro de su género y en algunas piezas, un ejecutante tan hábil como el que toca el primer violín. La destreza de un buen músico determina su jerarquía y ésta se mantendrá en cualquier parte que toque.

§. 19.

La expresión precisa del *forte* y del *piano* (*) es uno de los aspectos más esenciales de la ejecución. Por medio de ellos, y alternándolos apropiadamente no sólo se representan muy claramente las pasiones sino que también se mantiene el claroscuro en la ejecución musical. Muchas piezas producirían un mejor efecto si todos los músicos de la orquesta observaran el *piano* y el *forte* en su proporción justa y en el momento preciso. Uno pensaría que no hay nada más fácil que tocar fuerte o débilmente de acuerdo a las indicaciones de las dos letras. No obstante, hay gente que les pone tan poca atención que parece ser necesario además tener que advertirles verbalmente en cada ocasión. Pero la mayoría de los músicos, aún los que se dedican de profesión, son muy poco sensibles y obtienen muy poco placer de la música ya que su único objetivo es el de ganarse la vida; por eso no es de sorprenderse que rara vez toquen prestando la atención necesaria. Para remediar este mal se necesita una buena subordinación; y donde esta falte, la orquesta será siempre defectuosa, sin importar cuán diestros sean los miembros que la componen.

(*) Es bien sabido que para indicar que las notas deben tocarse fuerte o suavemente, las palabras *forte* y *piano* son empleadas abreviándolas o indicándolas simplemente con la primeras letras *f* y *p*. En lugar de *fortissimo* y de *pianissimo* se usan dos letras *ff* y *pp*; y en el caso de que se deba aumentar o disminuir aún más, se agrega todavía otra *f* o *p* más escribiendo *fff* o *ppp*. A veces se le agregan a las palabras *forte* y *piano* otras palabras como por ejemplo: *mezzo* (medio), *poco* (poco), *meno* (menos), *più* (más) y *assai* (muy). Estos epítetos no pueden ser indicados con una sola letra ya que *mezzo* y *meno*, y *poco* y *più* comienzan con la misma letra y no se sabría a cuál se refiere. Sin embargo se acostumbra sobrentender con la *m* solamente *mezzo*, la cual se utiliza

más que las otras. Pero como esas letras dobles y epítetos ocupan más espacio que el disponible bajo una nota, resulta difícil saber con precisión cual letra indica la nota donde se debe comenzar a tocar fuerte o suavemente. Por ejemplo, con las indicaciones *piano assai* o *poco forte*, ¿en cuál letra es que se ha de comenzar a tocar con la fuerza o con la suavidad requerida? Es posible evitar errores si al escribir se sigue la regla que dice que hay que colocar siempre la primera letra de las palabras *forte* y *piano*, la *f* o la *p*, bajo o sobre la nota en la cual uno desea que se empiece a tocar fuerte o suavemente; y aunque las *f* o las *p* fueran dobles o tuvieran además un epíteto delante o detrás de ellas, uno se guiaría siempre con la primera *f* o la primera *p*.

§. 20.

Nunca hay que exagerar demasiado el *piano* y el *forte* ni forzar los instrumentos más allá de lo que sus características naturales lo permiten; ya que esto es muy desagradable, sobre todo en un lugar pequeño en el que los oyentes se encuentran muy cerca del ejecutante. Al contrario, siempre hay que conservar la ventaja de poder tocar, en caso de necesidad, aún un *fortissimo* o un *pianissimo*. Eso puede ser a menudo necesario para destacar o moderar una nota, aunque no haya nada escrito. Se perdería tal ventaja si uno tocara siempre lo más fuerte o lo más débil posible. Además hay más gradaciones entre el *fortissimo* y el *pianissimo* de las que pueden describirse por medio del habla, las cuales deben ejecutarse con mucha discreción y sólo pueden aprenderse estudiando la expresión de un buen solista y con una gran sensibilidad y discernimiento. El *fortissimo*, o la mayor fuerza con que se puede tocar un tono, se efectúa más fácilmente con el extremo inferior del arco y acercándolo un poco al puente. El *pianissimo*, o la menor fuerza con que se puede tocar un tono, se efectúa con la punta del arco y alejándolo del puente.

§. 21.

Para expresar bien el *piano* y el *forte* también hay que considerar si se toca en un espacio grande y resonante o en uno pequeño, sobre todo en una habitación tapizada en la que el sonido se aplaca. También hay que tener en cuenta si los oyentes se encuentran cerca o lejos, si se está acompañando un voz fuerte o una débil, y finalmente, si el número de instrumentos acompañantes es grande, pequeño, o mediano. En un lugar grande y resonante no hay que tocar demasiado *piano* lo que viene inmediatamente después de un *tutti* fuerte y ruidoso, ya que sería prácticamente tragado por el estruendo del *tutti* precedente. Pero si el *piano* es de cierta duración, se puede moderar el tono poco a poco; de otro modo hay que ejecutar el *piano* exactamente en la nota bajo la cual aparece escrito. Cuando al contrario, un *forte* viene después de un *piano*, hay que tocar la primera nota un poco más fuertemente que las que siguen. El *piano* debe ser más débil en el acompañamiento de una voz débil que en el de una voz fuerte, más débil en el Allegro que en el Adagio, más débil en los tonos altos o sobre las cuerdas delgadas que sobre las gruesas. Cuando en un Concierto, sobre todo para flauta, se halla un *forte* durante el Solo, y especialmente cuando la flauta está tocando tonos bajos, hay que ejecutarlo solamente como si fuera un *mezzo forte*, y en general hay que acompañar la flauta y toda voz débil con moderación. Todo acompañante deberá tener cuidado solamente de poder escuchar siempre a la parte principal y si no la escucha, deberá juzgar que el acompañamiento es demasiado fuerte y requiere moderación. Finalmente, también hay que considerar la cantidad de instrumentos acompañantes. Supongamos que hay doce violines que tocan el mismo tipo de *piano*, si seis dejan de tocar, este *piano* se vuelve un *piano assai*; si cuatro más cesan, resulta un *pianissimo*. De acuerdo a esta proporción, si dos violines tocan *piano*, entonces seis deben tocar *piano assai* y doce deben tocar *pianissimo*; excepto en un lugar muy grande donde el sonido se pierde, ya que en este caso hay que ajustarse a las partes principales, sean éstas fuertes o débiles, trompetas o flautas.

§. 22.

Como la fuerza del sonido de los instrumentos, sobre todo en los violines, no es siempre la misma, lo que causa una desigualdad en relación al *forte* y al *piano*, es necesario que aquel que tiene un instrumento fuerte, se ajuste en los *fortes* con el que tiene uno débil y el que tiene un instrumento débil se ajuste al fuerte en los *pianos*, de manera que no se escuche una parte más que otra, sobre todo cuando están tocando imitaciones y hay sólo una persona por parte.

§. 23.

Cuando en un Solo la parte concertante es acompañada por más de una parte, es necesario que entre las partes acompañantes, la del bajo se escuche siempre más que las otras. Esto debe observarse también en un *tutti*, a no ser que las partes de relleno imiten pasajes de la parte principal o de la parte del bajo, o que tengan una melodía similar a la de esos pasajes en terceras o sextas; ya que las partes que sirven solamente de relleno armónico, no deben nunca destacarse más que las partes principales. Si al contrario, uno está tocando una pieza elaborada, cuyas partes constituyen imitaciones o especies de fugas, entonces todas las partes deben tocar con la misma fuerza.

§. 24.

Cuando hay un *forte* sobre una nota larga e inmediatamente después un *piano*, como no se puede cambiar en ese momento la arcada, hay que ejecutar esta nota primero con toda la fuerza del arco y dándole cierto peso, y después disminuir rápidamente esta fuerza sin interrumpir el movimiento del arco y lograr que pase disminuyendo de un *piano* a

un *pianissimo*. A veces uno encuentra este tipo de notas, sobre todo cuando una parte comienza con una nota fuerte al alzar del compás y otra la imita en el tiempo fuerte (véase la figura 8, Tabla XXIII).



§. 25.

Cuando el que toca la parte concertante en un Adagio hace que unas veces el tono disminuya y otras aumente, introduciendo así el claroscuro en su expresión, se produce un efecto excelente si los acompañantes lo ayudan y se adaptan a su ejecución aumentando o disminuyendo igualmente la fuerza del tono y conjuntamente con él. Esto ocurre, como ya se ha mostrado en las secciones precedentes, principalmente en las disonancias y en las notas con las que se pasa a una tonalidad lejana, o que detienen un poco la melodía en un movimiento rápido. Si en casos similares uno deseara tocar todo con el mismo color o con la misma fuerza, el oyente no se conmovería del todo. Si al contrario, el *forte* y el *piano* se ejecutan alternadamente, de acuerdo a la naturaleza de las ideas, y se utilizan en las notas que lo requieren, entonces se logra lo deseado, es decir, mantener al oyente siempre atento y transportarlo de una pasión a otra.

§. 26.

Cuando hay ideas que se repiten o algunas que son semejantes, y que consisten de medio compás o de compases enteros, ya sea en la misma tonalidad o en una transposición, la repetición de estas ideas puede ser un poco más débil que la primera vez.

§. 27.

El unísono, que consiste en una melodía de bajo y que produce un buen efecto cuando hay muchas personas acompañando, debe ser ejecutado de una manera elevada, majestuosa, fogosa, y con una fuerza singular del arco y del tono que no se le da a las notas de otras melodías. Hay que evitar las cuerdas al aire, sobre todo las quintas en el violín.

§. 28.

El tema o sujeto de una pieza, sobre todo el de una Fuga, debe expresarse siempre enfáticamente cada vez que aparece imprevistamente en cada una de las partes; en particular si comienza con notas largas. No hay que emplear una expresión placentera ni adornos arbitrarios. Si en la continuación de la fuga el tema entra sin ir precedido de silencios, hay que moderar un poco la fuerza del tono de las notas precedentes. Igual sucede con las notas que se asemejan a las ideas principales, o que han sido insertadas en el medio de la pieza como una idea nueva, ya sea en el *tutti* o durante el Solo de la parte concertante.

§. 29.

Se puede aumentar la fuerza del tono de las ligaduras, o notas ligadas que consisten de negras o de blancas; ya que las otras partes tienen disonancias en la segunda porción de estas notas y, como ya hemos dicho del apartado § 12 al § 16 de la Sección precedente, en general las disonancias requieren siempre un énfasis particular en cualquier parte que se encuentren.

§. 30.

De lo dicho hasta ahora se puede concluir que no es suficiente observar solamente el *piano* y el *forte* en los lugares en que aparecen escritos. Cada acompañante debe también saber cómo emplearlos con buen juicio en muchos lugares donde no aparecen indicados y para hacerlo bien es necesario contar con una buena instrucción y experiencia.

§. 31.

Todos aquellos que se dedican profesionalmente a la música, y por consiguiente todos los buenos acompañantes, deben estar siempre atentos al compás y observarlo con la mayor precisión. De otro modo la ejecución será siempre defectuosa, sobre todo cuando hay muchos acompañantes. Pero por más importante que esto sea, si se hiciera un examen riguroso, se encontraría más de un músico que todavía está inseguro en cuanto al compás aunque presume de lo contrario o tal vez no se percate de su defecto. Este tipo de personas se guía siempre por los otros y tocan al azar. Este defecto se encuentra no sólo en los jóvenes, sino que también se observa algunas veces que, incluso entre aquellos que tomamos por músicos hábiles y experimentados, hay algunos que atrasan y otros que precipitan el compás. Esto puede causar un gran caos en una orquesta, sobre todo si, por mala suerte, gente como ésta ha sido asignada a las partes principales y debe guiar a los demás.

§. 32.

Hay quienes son de la opinión que el defecto de atrasar o precipitar el compás es una tendencia natural. Es cierto que el temperamento dominante de cada uno tiene algo que ver, y que una persona alegre, vivaz y vehemente tiende a caer en el error de precipitar así

como otra triste, abatida, indiferente y fría tiende más a atrasar. Sin embargo no se puede negar que a fuerza de aplicación uno puede corregir y modificar su temperamento. Solamente hay que tratar de evitar que la ignorancia no sea la causa de estos errores, ya que uno corre el riesgo de cometerlos cuando no ha aprendido desde el comienzo, mediante principios correctos, la división de las notas y la medida del compás en general, cuando los ha aprendido sólo a fuerza de tocar, cuando uno enfrenta demasiado pronto dificultades para las cuales todavía no está capacitado, cuando uno practica demasiado por su cuenta sin acompañamiento, o cuando se tocan piezas que se aprenden fácilmente de memoria. Esto último representa también un obstáculo para aprender a leer las notas con rapidez y para aprender bien el compás. Para obtener solidez en estos dos aspectos, lo mejor es que al principio se toque más partes de relleno que partes principales, que uno acompañe más a otros en vez de hacerse acompañar, ya que lo primero es más difícil y aporta más beneficios que lo último, que se toquen más piezas elaboradas y llenas de imitaciones que piezas melódicas. No sólo hay que ponerle atención a su parte, sino también a la de los demás y sobre todo a la del bajo. Hay que tener cuidado de no pasar ligeramente sobre las notas; más bien hay que darle a cada una su valor preciso y finalmente hay que tener cuidado de marcar con la punta del pie las notas principales que dividen el compás, es decir, las negras en el Allegro y las corcheas en el Adagio. Una vez que uno esté bien seguro de no necesitar más esta ayuda podrá dejar de usarla (véase los Capítulos V y X).

§. 33.

No hay que creer que se está observando correctamente el compás sólo por tocar el primer tiempo de cada compás a tiempo. Cada nota de la armonía debe coincidir exactamente con el bajo. Por esta razón, por precipitarse no hay que quitarle nada de su valor correcto a las notas principales, ya sean negras, corcheas o semicorcheas, ni destacar

las notas pasajeras más que las principales, para no oscurecer la melodía ni destruir la armonía.

§. 34.

Así mismo, la duración de los silencios debe ser observada con tanta precisión como la de las notas mismas. Como uno no escucha ningún sonido, sino que más bien cuenta su duración mentalmente, se crean muchas dificultades, sobre todo con los silencios pequeños, como los silencios de corchea, los de semicorchea y los de fusa. Sin embargo, en tanto que uno marque las notas principales de una melodía imperceptiblemente con el pie y que ponga atención si las notas que siguen después de los silencios, caen en el alzar o el bajar del pie, cuidándose por lo demás de no apresurar, esta dificultad podrá ser vencida fácilmente.

§. 35.

Para que una pieza produzca un buen efecto, hay que ejecutarla no solamente en el compás apropiado, sino también siempre en un mismo movimiento, en lugar de fluctuar el movimiento tocando unas veces rápida y otras lentamente. La experiencia nos muestra que esta falta se comete muy a menudo, y es igualmente erróneo el terminar más rápida o más lentamente que como se comenzó. Sin embargo en el primer caso la falta no es tan grave como en el segundo, lo cual causa, sobre todo en el Adagio, que no se comprenda más si el compás es binario o ternario. La melodía se desvanece poco a poco y se escuchan casi únicamente sonidos armoniosos. En general, si una pieza no es ejecutada en su movimiento correcto, no sólo le proporciona poco placer al oyente, sino que también afecta mucho la composición misma. A veces el ejecutante del Concierto es responsable porque se precipita en los pasajes fáciles de una pieza rápida y a continuación no puede con los

pasajes más difíciles; y en una pieza triste, se deleita tanto en la pasión que pierde el movimiento. Pero a menudo también los acompañantes cambian el movimiento cayendo en un letargo que los vuelve demasiado indulgentes con el ejecutante del Concierto, no sólo en las piezas tristes sino también algunas veces en el Andante cantabile o el Allegretto; o adoptan una fogosidad demasiado violenta en las piezas rápidas que los hace precipitarse. El que dirige la orquesta deberá evitar todas estas faltas, y le será bastante fácil, siempre y cuando le preste la atención necesaria y controle al solista, en caso de que no sea muy sólido en el compás, y a los que lo acompañan.

§. 36.

Sin embargo los acompañantes no deben pretender que el solista se adapte a ellos en cuanto a la rapidez o a la lentitud con que el movimiento de una pieza deba ser tomado. Deben darle completa libertad de escoger el movimiento que más le parezca, ya que no son más que acompañantes y mostrarían una vanidad desmedida si quisieran asumir el control del compás (como sucede ciertas veces con algunos y hasta los acompañantes menos importantes se toman la libertad de hacerlo) y apresurar el movimiento en detrimento del ejecutante del Concierto. Sobre todo, por ejemplo, si lo hacen debido a que no quieren tocar más. Si parece que es necesario cambiar el movimiento y apresurarlo o retrasarlo, hay que hacerlo poco a poco, sin vehemencia, brusquedad ni abruptamente para no causar desorden.

§. 37.

Ya que el método correcto de tocar el Adagio requiere que el solista se deje más bien llevar por las partes acompañantes en vez de adelantarlas y que por esto da la impresión de desear que el movimiento fuera más lento, los acompañantes no deben dejarse influenciar

por ésto. Deben mantener firmemente el movimiento y no ser del todo indulgentes con el solista a menos que él les dé una señal, porque de otro modo terminarían cayendo en un letargo general.

§. 38.

Si el ritornelo de un Allegro se ha ejecutado con vivacidad, es necesario mantener esta vivacidad en el acompañamiento hasta el final de la pieza; y no hay que preocuparse si el solista expresa tal vez la idea principal de una manera cantable y placentera.

§. 39.

Si en una pieza lenta se tocan al unísono notas como las de la figura 9, Tabla XXIII, puede suceder fácilmente que uno se detenga demasiado tiempo debido a los trinos y así atrase el compás. Para evitar ésto hay que dividir imaginariamente este tipo de figuras en dos partes iguales y pensar que bajo el punto hay un movimiento contrario.

figura 9



§. 40.

Ya he mostrado en el apartado § 12 del Capítulo XI que las notas más rápidas de las piezas de un movimiento *moderado* deben ser tocadas un poco desiguales; de manera que uno se detiene un poco más sobre las notas buenas o principales de una Figura, es decir, la primera, la tercera, la quinta y la séptima, que sobre las pasajeras, es decir, la segunda, la

cuarta, la sexta y la octava. También indiqué algunas excepciones a esta regla a las cuales solamente referiré aquí al lector .

§. 41.

Si la última nota de un ritornelo es una blanca seguida por un silencio en la segunda mitad del compás, y el Solo no comienza sino hasta el siguiente compás, dicha nota no debe ejecutarse demasiado brevemente. Cuando el ritornelo comienza en el tiempo fuerte y el Solo siguiente empieza al alzar del compás con una idea nueva, ya sea con una negra o con una corchea, cosa que los acompañantes no siempre pueden saber, es recomendable que el solista comience con mucha precisión y que marque el tiempo fuerte con el pie para evitar así el desorden.

§. 42.

Como en una pieza rápida todos los que tocan deben comenzar al mismo tiempo y en el mismo movimiento, es necesario que cada uno se aprenda de memoria el primer compás de su parte para que pueda mirar al líder y tomar simultáneamente de él el movimiento preciso. Esto es sobre todo necesario en una orquesta o cuando se toca en un lugar grande con muchos acompañantes y los ejecutantes se hallan alejados uno del otro; ya que el sonido se escucha más tarde cuando se está lejos que cuando se está cerca y por consiguiente uno no puede guiarse tanto por lo que escucha como en un lugar pequeño. Tampoco es suficiente servirse de la vista únicamente al comienzo de la pieza, hay que usarla a menudo durante la pieza en caso de que haya alguna confusión y mirar de vez en cuando al que dirige. Un músico que sabe algo sobre la manera de tocar el violín, podrá guiarse mejor y con más seguridad observando las arcadas del líder de la orquesta. En caso de que no todos los acompañantes puedan verlo ni oírlo, entonces es necesario que cada

uno se ajuste al violín que se encuentra junto al primer violín y así tratar de mantenerse en el mismo movimiento que los otros.

§. 43.

No se puede dar ninguna regla para saber con seguridad cuánto tiempo hay que detenerse en una fermata o pausa general, la cual se indica con un arco con un punto y se coloca sobre una nota o un silencio. Esta incertidumbre no es muy problemática en un Solo ejecutado solamente por dos o tres personas, pero lo contrario es cierto si el acompañamiento está compuesto de muchas personas. Después de un pequeño silencio, todas las partes deben volver a comenzar juntas y al mismo tiempo, así como al principio de la pieza. Si todos los músicos no logran ésto con una gran precisión, la sorpresa planeada después de la pausa no producirá el efecto deseado. Trataré de proponer y establecer una regla deducida de los diferentes tipos de compases, que tendrá sólo unas pocas excepciones. Hela aquí: en todos los compases ternarios, así como en el Alla breve y en el compás de cuatro por ocho, uno puede pausar todavía un compás más, además del compás en que se encuentra la fermata. En el compás de cuatro por cuatro hay que ver si la melodía se detiene en el alzar o en el tiempo fuerte del compás. En el primer caso la duración de la pausa es de medio compás más y en el segundo caso es de un compás entero más; lo que en mi opinión será suficiente y satisfecerá la intención del compositor. Si esta regla se observara generalmente, no sería necesario tener que avisarle a los acompañantes para que empiecen de nuevo todos juntos. Cuando hay una fermata mientras que la parte concertante continúa tocando y realiza un ornamento sobre las otras partes terminando con un trino, las partes acompañantes no deben cesar de tocar sus notas antes de que termine el trino, o por lo menos es necesario que las repitan una vez más al final. Esto debe observarse sobre todo cuando hay dos acordes sobre la nota del bajo y el último es atrasado por el trino. Después de eso uno puede todavía pausar tanto como se explicó arriba.

§.44.

Cuando al final de una cadencia principal, el tutti siguiente comienza en el tiempo fuerte del compás, es una buena idea si los acompañantes tienen la discreción, sobre todo al acompañar a una voz o a un instrumento de viento, de no esperarse hasta que el trino haya terminado, más bien deben, por así decirlo, interrumpirlo, y el tutti debe comenzar más bien temprano que demasiado tarde. Ya que tanto un cantante como un instrumentista de viento puede fácilmente quedarse sin aire, y si los oyentes se dan cuenta de ésto, pensarán que le hace falta fogosidad a la ejecución. Pero si el tutti comienza en el alzar del compás y aún durante el trino, entonces no es cuestión de discreción sino es una obligación interrumpir el trino. En general, en estos casos hay que ponerle atención al solista y a su capacidad respiratoria. Ciertos cantantes e instrumentistas de viento que tienen buenos pulmones, se enorgullecen al demostrar que tienen un talento particular tocando largos trinos al final de la cadencia. No es necesario interrumpirles el trino en ninguno de estos casos, hasta que uno no note que el trino se empieza a debilitar. El líder deberá ponerles una gran atención y los acompañantes por su parte son también responsables de mirarlo y unirse siguiendo su arcada.

§. 45.

Hasta el momento he hablado sobre el movimiento en general y sobre lo que hay que observar en este respecto. Creo que todavía es necesario dar una idea de cómo poder adivinar el movimiento apropiado para cada pieza en particular. Esto no es de lo más sencillo en la música, por eso resulta muy necesario establecer ciertas reglas. Cualquiera que sabe cuán importante es adoptar el movimiento que cada pieza requiere, y conoce los errores garrafales que se pueden cometer en este respecto, estará de acuerdo conmigo. Entonces, si hubieran reglas precisas establecidas, y se respetaran como es debido, muchas

de las piezas que en el presente se estropean completamente debido a un movimiento mal escogido, producirían un mejor efecto y harían que sus autores fueran más apreciados. Independientemente de todo esto, un compositor estaría en la mejor posición de indicarle al ejecutante que en su ausencia debe ejecutar su composición, el movimiento que él desea que se adopte al ejecutar sus piezas. La experiencia nos muestra que al principio de las piezas en conjuntos musicales grandes el movimiento no es adoptado por todos como debe ser y que a menudo pasan uno o más compases antes de que todos puedan tocar exactamente juntos. Por lo tanto, si todos se pudieran imaginar el movimiento requerido, al menos hasta cierto punto, se podría evitar mucha desorganización y cambios desagradables de movimiento. También, habiendo escuchado una pieza una vez se puede marcar mejor el movimiento y tocar otra vez en el mismo movimiento. Para convencerse aún más de la necesidad de tales reglas, sólo hay que tocar, por ejemplo, un Adagio una, dos, tres, o cuatro veces más lentamente de como debe ser ejecutado. Uno notará que la melodía se borrará poco a poco y finalmente se escucharán únicamente sonidos armoniosos. Y si un Allegro, que hay que tocar con mucha fogosidad, se ejecuta de la misma manera, es decir, más lentamente de lo que debe ser, le será difícil al oyente mantenerse despierto.

§. 46.

Desde hace mucho tiempo se han buscado medios para asegurarse de no escoger erróneamente el movimiento de las piezas. *Loulié* en su *Elements ou Principes de la Musique, mis dans un nouvel ordre, etc.* publicado en Paris en 1698, expuso el diseño de una máquina que llamó *chronometre*. Nunca he podido ver ese diseño y por lo tanto no puedo dar una opinión. Sin embargo sería imposible poder cargar siempre esta máquina consigo, y el olvido casi general en que ha caído, no habiendo nadie que uno conozca que la haya utilizado, hace sospechar que no era apropiada ni suficiente para el uso pretendido.

§. 47.

El método que yo encuentro más útil para medir bien el movimiento es aún más cómodo y cuesta menos poseerlo ya que cada uno lo lleva siempre consigo. *Es el latido del pulso de la muñeca de una persona sana.* Trataré de enseñar cómo encontrar sin mucho problema por medio del pulso todo movimiento que se puede distinguir de los otros. No puedo presumir de haber sido el primero en haber utilizado este sistema. Pero lo que sí es cierto es que hasta ahora nadie se ha preocupado por enseñar su utilización de una manera clara y detallada, ni cómo aplicarlo adecuadamente a la música moderna. Yo haré esto último con gran confianza ya que he aprendido que no soy la única persona que ha pensado de esta manera.

§. 48.

No pretendo que se mida una pieza entera de acuerdo al pulso, esto sería absurdo e imposible. Mi única intención es la de mostrar cómo uno puede al menos darse una idea de cada movimiento en cuestión, mediante dos, cuatro, seis u ocho pulsos, llegando a conocer de esta manera varios tipos de movimiento y que esto sirva como punto de partida para indagaciones futuras. Después de cierto tiempo de práctica, uno habrá grabado tan firmemente en su mente una idea del movimiento que seguidamente no será siempre necesario consultar el pulso.

§. 49.

Antes de continuar, es necesario examinar los distintos tipos de movimiento. Hay tantos en la música que sería imposible especificarlos todos. Sin embargo hay algunos tipos principales a partir de los cuales se pueden deducir los demás. Tomándolos en el

orden en que se encuentran en los Conciertos, Trios y Solos, quiero dividirlos en cuatro categorías que servirán de base. Éstos son tomados del compás simple o de cuatro por cuatro y son los siguientes: 1) *Allegro assai*, 2) *Allegretto*, 3) *Adagio cantabile*, 4) *Adagio assai*. En la primera categoría incluyo el Allegro di molto, el Presto, etcétera; en la segunda, el Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato, etc.; en la tercera categoría, el Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco Andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, alla Siciliana, Adagio spiritoso, etcétera; y finalmente en la cuarta categoría, el Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave, etcétera. Esos epítetos indican muchas diferencias nuevas, propias de cada tipo, sin embargo tienen que ver tanto con los sentimientos que dominan cada pieza como con el movimiento mismo. Siempre y cuando uno tenga una buena idea de las categorías o clases generales de movimiento, los otros se aprenderán más fácilmente con el tiempo ya que las diferencias no son muy grandes.

§. 50.

El *Allegro assai* es entonces el movimiento más rápido de estas cuatro categorías generales(*). El *Allegretto* va al doble de lento que el *Allegro assai*. El *Adagio cantabile* va al doble de lento que el *Allegretto*, y el *Adagio assai* va al doble de lento que el *Adagio cantabile*. En el *Allegro assai* los pasajes consisten de semicorcheas o tresillos de corchea y en el *Allegretto* de fusas o tresillos de semicorcheas. Pero como en general estos pasajes deben tocarse a la misma velocidad, ya sean semicorcheas o fusas, se deduce que las notas del mismo valor se ejecutan en uno de estos movimientos el doble de rápido que en el otro. Lo mismo sucede en el *Alla breve*, llamado *tempo maggiore* por los italianos, que se indica siempre con una gran C atravesada por una barra ya sea en un movimiento lento o uno rápido, excepto que en este compás las notas son ejecutadas al doble de rápido que en el compás de cuatro por cuatro en movimientos rápidos o lentos. Por lo tanto, en este tipo de

movimiento, los pasajes rápidos del *Allegro assai* se escriben con corcheas y se ejecutan como si fueran semicorcheas en pasajes rápidos de un *Allegro assai* en el compás de cuatro por cuatro o *tempo minore*, etcétera. Como entonces el *Allegro* en el compás binario tiene dos tipos principales de movimiento: uno rápido y otro moderado, lo mismo sucede en relación al compás ternario; por ejemplo, el de negras, el de corcheas, el compás de seis por ocho, el de doce por ocho, etcétera., de manera que en el compás ternario de negras sólo hay corcheas, en el ternario de corcheas sólo hay semicorcheas, y en el compás de seis por ocho o en el de doce por ocho, sólo hay corcheas; esta es la indicación de que hay que tocar en el movimiento más rápido. Pero si, en el compás ternario de negras hay semicorcheas o tresillos de corchea, en el compás ternario de corcheas hay fusas o tresillos de semicorchea, en el compás de seis por ocho o de doce por ocho hay semicorcheas, entonces hay que tomar el movimiento moderado y ejecutarlo el doble de lento del otro a que me referí anteriormente. Lo mismo sucede en el *Adagio*, siempre y cuando se le ponga cuidado al grado de lentitud que mencioné al principio de este apartado § y a los tipos de compás, es decir, si es el compás de cuatro por cuatro o el *Alla breve*.

(*) Lo que en otras épocas se consideraba como un tiempo rápido, era casi el doble de lento que hoy. Donde se indicaban las palabras *Allegro assai*, *Presto*, *Furioso*, etcétera, se escribía de la misma manera y se tocaba a penas más rápido que como actualmente se escribe y ejecuta el *Allegretto*. Por lo tanto, la gran cantidad de notas rápidas que se encontraban en otros tiempos en las piezas instrumentales de compositores alemanes eran mucho más difíciles y peligrosas a la vista que en la práctica. La mayoría de los franceses modernos han mantenido este tipo de movimiento moderado en las piezas rápidas.

§. 51.

Para explicar más claramente cómo se puede determinar por medio del pulso el movimiento justo de todo tipo de compás, antes que nada hay que notar que es necesario considerar tanto la palabra que está escrita al principio de la pieza y que indica el

movimiento, como las notas más rápidas de que están compuestos los pasajes. Ahora, como en el tiempo de un pulso no se puede ejecutar bien más de ocho notas muy rápidas, ya sea empleando el doble golpe de lengua o las arcadas, se deduce que:

En el compás de cuatro por cuatro:

en un Allegro assai cada medio compás tiene la duración de un pulso,

en un Allegretto, cada negra dura un pulso,

en un Adagio cantabile cada corchea dura un pulso,

y en el Adagio assai cada corchea dura dos pulsos.

En el compás Alla breve hay:

un pulso por cada compás en el Allegro,

un pulso por cada medio compás en el Allegretto,

un pulso por cada negra en el Adagio cantabile, y

dos pulsos por cada negra en el Adagio assai.

Existe un tipo de Allegro moderado, sobre todo en el compás de cuatro por cuatro, que cae casi entre el Allegro assai y el Allegretto. Se encuentra a menudo en las piezas para la voz y para instrumentos cuyos Pasajes no son muy rápidos y aparece indicado a menudo por las palabras poco Allegro, Vivace, o con más frecuencia simplemente por la palabra Allegro. En este tipo de movimiento hay que contar un pulso por cada tres corcheas y el segundo pulso cae sobre la cuarta corchea.

En el compás de cuatro por ocho o en uno de seis por ocho rápido, se cuenta un pulso por cada compás en el Allegro.

En un Allegro en el compás de doce por ocho, en el cual no hay semicorcheas, hay que contar dos pulsos por cada compás.

En una pieza en Allegro en el compás ternario de negras en la que hay Pasajes compuestos de semicorcheas o de tresillos de corcheas, un sólo compás no se es suficiente

para determinar nada con seguridad en cuanto al movimiento mediante el pulso. Pero cuando se unen dos compases sí es posible; en este caso se cuenta el pulso en la primera y tercera negra del primer compás y en la segunda negra del segundo compás, lo que da consecuentemente tres pulsos para seis negras. Lo mismo ocurre con el compás ternario de nueve por ocho.

Tanto en el compás ternario de negras como en el de corcheas, cuando el movimiento es muy rápido y los Pasajes sólo tienen seis notas rápidas en cada compás, hay que contar un solo pulso por compás. Sin embargo ésto no debe hacerse en un Presto, ya que entonces el movimiento sería dos notas muy lento. Para saber cuál debe ser la velocidad de esas tres negras o esas tres corcheas en un Presto, se tomará el movimiento de acuerdo al compás de cuatro por ocho cuando va rápido y hay cuatro corcheas por pulso; entonces esas tres negras o tres corcheas se tocarán en el mismo movimiento que las corcheas en el compás de cuatro por ocho de que acabamos de hablar. Las notas rápidas recibirán entonces el movimiento que les corresponde en ambos compases arriba mencionados.

En un Adagio cantabile compuesto en el compás ternario de negras, en el que el bajo se mueve en corcheas, cada corchea recibe un pulso; pero si el bajo se mueve sólo en negras y la melodía es de un carácter más *Arioso* que triste, se cuenta un pulso por cada negra. Sin embargo, en este caso hay que ponerle atención a la tonalidad y a la palabra indicada al principio de la pieza, ya que si las palabras Adagio assai, Mesto o Lento aparecen indicadas, entonces hay que contar dos pulsos por cada negra.

En un Arioso compuesto en el compás ternario de corcheas, cada corchea recibe un pulso.

En un alla Siciliana en el compás de doce por ocho, el movimiento iría demasiado lento si uno quisiera contar un pulso por cada corchea. Pero al dividir dos pulsos en tres partes, un pulso cae sobre la primera corchea y otro sobre la tercera, y después de haber

dividido esas tres notas, no hay que ponerle atención más al pulso, de otro modo la tercer corchea será demasiado larga.

Cuando los Pasajes de una pieza rápida están compuestos únicamente de tresillos sin semicorcheas o fusas entremezcladas, si se juzga apropiado, la pieza puede tocarse un poco más rápidamente de lo que indicaría el pulso. Esto se observa sobre todo en los compases de seis por ocho, nueve por ocho y doce por ocho.

§. 52.

Esto que acabo de exponer ocurre más precisamente y con más frecuencia, como ya se ha dicho antes, en las piezas instrumentales, los Conciertos, Trios y Solos. En cuanto a las Arias compuestas en el estilo italiano, es cierto que casi cada una requiere un movimiento particular. Pero esos diversos movimientos se derivan casi todos de los cuatro tipos principales de movimiento que he tratado aquí; sólo hay que poner atención al significado de las palabras y al movimiento de las notas, sobre todo el de las más rápidas; y en las Arias rápidas, a la capacidad y a la voz del cantante. Un cantante que articula los pasajes rápidos con impulsos de aire del pecho no podrá ejecutarlos tan rápidamente que otro que utiliza solamente la garganta; aunque la claridad que mantiene el primero es mucho mejor que la del segundo, sobre todo en un lugar de grandes dimensiones. Si se tiene poca experiencia en este respecto, pero se sabe que en general las Arias no requieren un movimiento tan rápido como las piezas instrumentales, se escogerá el movimiento apropiado sin gran dificultad.

§. 53

Con la música de la Iglesia sucede igual que con las arias, excepto que tanto la expresión como el movimiento deben ser más moderados que en las Óperas, para actuar de acuerdo a la santidad del lugar.

§. 54.

Con éste método, combinado con una larga y variada experiencia, uno puede no sólo aprender a darle la duración conveniente a cada nota, sino también a adivinar, en la mayoría de los casos, el movimiento que le conviene a cada pieza y que el compositor desea.

§. 55.

Es necesario que responda de antemano a algunas objeciones que algunos podrán tener en contra de mi método de adivinar el movimiento. Algunos podrían decir que el pulso cambia dependiendo de la hora del día y de persona a persona, y que éste debería ser constante si uno quisiera usarlo para determinar el movimiento en la música. Otros dirían que el pulso es más lento en la mañana, antes del almuerzo que después de él; también dirían que el pulso es más lento en un hombre propenso a la tristeza que en otro que es vivaz y alegre. Puede que esto sea cierto, no obstante, tal vez algo pueda determinarse también en este respecto con cierta certeza. Sólo hay que tomar el pulso como se encuentra de después del almuerzo hasta la noche en un hombre alegre, de buen humor y que es además vivaz e irritable, de un temperamento colérico-sanguíneo, si me atrevo a expresarme de esta manera, y se podrá proceder con seguridad. Un hombre afligido, triste, frío y pesado podrá escoger para cada pieza un movimiento un poco más rápido que el de

su pulso. En caso de que ésto todavía no sea suficiente voy a explicarlo todavía más detalladamente. Tómese como norma un movimiento de una frecuencia de ochenta pulsos por minuto. Ochenta pulsos constituyen cuarenta compases en el movimiento más rápido del compás de cuatro por cuatro. Unos pulsos más o unos menos no harán ninguna diferencia aquí; por ejemplo, cinco pulsos más o cinco pulsos menos en un minuto dan cuarenta compases, cada uno de una semicorchea más largo o más corto, pero la diferencia es tan poca que no se nota. Entonces, aquel cuyo pulso sea mucho más o mucho menos de ochenta pulsos por minuto, sabrá lo que deberá hacer en relación al aumento o a la disminución de la velocidad del movimiento. Por otra parte, supongamos por un momento que, a pesar de eso, el sistema que vengo de proponer no pudiera ser general y universal, aunque yo pueda demostrarlo mediante mi propio pulso y citando una gran variedad de experimentos que he hecho tanto con mis propias obras como con las de otros con varias personas. Por lo menos el pulso podrá siempre servirle a aquel que mediante este método se haya hecho una idea precisa de las cuatro categorías principales del movimiento, de manera que no se alejará demasiado del verdadero movimiento de cada pieza. En cualquier día se puede apreciar cuán mal tratado es el movimiento y cómo una misma pieza se toca una vez moderadamente, otra vivazmente y aún otra todavía más rápidamente. Es bien sabido que en muchos lugares en donde sólo se toca al azar, el Presto se ejecuta a menudo como un Allegretto y el Andante como un Adagio, lo que no deja de ir en gran detrimento del compositor que no siempre puede estar presente. También es sabido que cuando una pieza se repite inmediatamente una o varias veces, sobre todo cuando es una pieza rápida, por ejemplo, el Allegro de un Concierto o de una Sinfonía, se toca siempre un poco más rápido la segunda vez que la primera para que los oyentes no se duerman. Si ésto no se hace, los oyentes pensarían que la pieza todavía no ha terminado. Si al contrario, la repetición se efectúa en un movimiento un poco más rápido, la pieza obtendrá un aire más vivaz, novedoso y foráneo, por así decirlo; y ésto hace que el oyente renueve su atención. Esta costumbre no va en detrimento de las piezas y tanto los buenos ejecutantes como los

mediocres la practican y ambos encuentran que logra un buen efecto. No sería malo entonces que una persona afligida tocara de acuerdo a su constitución sanguínea, las piezas un poco más despacio y que otra de un temperamento vivaz las tocara un poco más rápidamente; siempre y cuando transmitan el espíritu de las piezas. Por lo demás, si alguien conoce un método más sencillo, más preciso y más cómodo para aprender a familiarizarse con los movimientos y para evitar escogerlos incorrectamente, que no tarde en comunicarlo al público.

§. 56.

Voy a aplicar una vez más este método para encontrar el movimiento correcto por medio del pulso a la música de danza francesa, la cual creo pertinente tratar también un poco. Esta música consiste en su mayoría de piezas características y cada una requiere un movimiento particular, lo que hace que esta música sea muy restringida y no tan arbitraria como la música italiana. Si entonces, los bailarines y la orquesta pudieran escoger siempre el mismo movimiento se ahorrarían muchos agravios. Es bien sabido que la mayoría de los bailarines saben poco o nada de música, y como ellos mismos no conocen el verdadero movimiento, a menudo se guían por el humor en que se encuentran o su fuerza física. La experiencia nos enseña también que rara vez los bailarines requieren un movimiento muy vivaz en los ensayos de la mañana cuando están todavía en ayunas y que bailan con la sangre fría, como en las ejecuciones que se llevan a cabo normalmente en la noche cuando tienen mucha más vitalidad que en los ensayos, tanto debido al alimento que han ingerido como a la cantidad de espectadores que hacen que se estimule su ambición. Por estas razones es posible que les pueda fácilmente faltar seguridad en las rodillas y precisión en el movimiento. Al bailar una Sarabanda o un Loure, en las cuales a veces hay únicamente una rodilla doblada que debe soportar el cuerpo entero, el movimiento les parece a menudo demasiado lento. Por otra parte, la música de danza francesa pierde mucho cuando se le

escucha mezclada con la música de una buena Ópera compuesta en el estilo italiano; ya que resulta seca y no produce tan buen efecto como en una Comedia donde sólo ella se escucha. Muy a menudo hay disputas entre los bailarines y la orquesta porque los primeros piensan que los últimos no tocan en el movimiento justo, o que no ejecutan su música tan bien como la italiana. Es cierto que la música de danza francesa no es tan fácil de ejecutar como algunos se imaginan y que para que la expresión sea apropiada para cada carácter, debe ser muy diferente del estilo italiano. La música para danza debe ser ejecutada ordinariamente de una manera seria, utilizando arcadas pesadas aunque cortas e incisivas y más separadas que ligadas. Lo tierno y lo cantable ocurre infrecuentemente. Las notas con puntillo se tocan pesadamente y las notas que les siguen, de una manera corta y penetrante. Las piezas rápidas deben expresarse alegremente, saltando, mediante una arcada muy corta que van siempre marcada por un peso interior que se le aplica, de manera que los bailarines se sientan siempre livianos e incitados a saltar, y que los espectadores comprendan y sientan lo que los bailarines desean representar. Ya que la danza sin música es como manjar en pintura.

§. 57.

Como en cualquier tipo de música la precisión del movimiento es de suma importancia, es necesario que también sea observada aún más rigurosamente en la música de danza. Los bailarines no sólo deben adaptar su oído, sino también sus pies y el movimiento de todo su cuerpo. Es fácil imaginarse cuán desagradable debe ser para ellos si la orquesta toca el movimiento de una pieza unas veces más rápido y otras más lento. Sus cuerpos deben hacer un gran esfuerzo, sobre todo al efectuar saltos grandes, y por consiguiente es justo que la orquesta se acomode a ellos tanto como sea posible. Esto se puede lograr, siempre y cuando la orquesta observe de vez en cuando los pies de los bailarines cuando están en el piso.

§. 58.

Me extendería demasiado si tratara de describir todos los distintos tipos de piezas que se pueden encontrar en la Danza e indicar sus movimientos. Por esta razón sólo quiero hablar de unos pocos, por medio de los cuales uno podrá darse una idea de los demás. Cuando los italianos indican en el compás simple una barra atravesando la C, que es el signo de ese compás, esto quiere decir, como es bien sabido, que es el compás Alla breve. Los franceses utilizan este compás para varios tipos de piezas, como las *Bourées*, *Entrées*, *Rigaudons*, *Gavottes*, *Rondeaux*, etcétera. Sin embargo, en vez de la C mayúscula ponen un gran 2, que indica igualmente que las notas se tocan al doble de rápido que en el otro compás. Por lo demás, en este compás, así como en el compás ternario de negras, el cual se utiliza para la *Loure*, la *Sarabande*, la *Courante* y la *Chaconne*, las corcheas que le siguen a las negras con puntillo no son ejecutadas con su valor preciso, sino de una manera muy corta y penetrante. La nota con puntillo se enfatiza y la arcada se separa durante el punto. Si el tiempo lo permite, se hace lo mismo en todas las notas con puntillo, y cuando hay tres o más fusas después de un puntillo o de un silencio, éstas no son ejecutadas siempre de acuerdo a su valor verdadero, sobre todo en las piezas lentas, sino que se espera hasta el último momento de la duración que les ha sido destinada; se tocan por lo tanto a una velocidad extrema como ocurre a menudo en las *Ouvertures*, *Entrées* y *Furies*. Por lo tanto, es necesario que para cada una de esas notas rápidas se use una arcada individual y casi no se puede ligar nada.

La *Entrée*, la *Loure* y la *Courante* se ejecutan majestuosamente y el arco se separa con cada negra, ya sea que tengan puntillo o no. Se cuenta un pulso por cada negra.

La *Sarabande* tiene el mismo movimiento pero se toca con una expresión un poco más agradable.

La *Chaconne* se toca también majestuosamente. En un pulso se cuentan dos negras.

La *Pasacaille* es similar; pero se toca un poco más rápidamente.

La *Musette* se expresa muy placenteramente. Se cuenta un pulso por cada negra en el compás ternario de negras o por cada corchea en el de corcheas. La fantasía domina de tal manera a ciertos bailarines que insisten que se toque tan rápido que sólo se cuente un pulso por cada compás.

La *Furie* se ejecuta con mucha fogosidad. Se cuenta un pulso por cada dos negras, ya sea en el compás simple o en el compás ternario de negras cuando tiene semicorcheas.

La *Bourée* y el *Rigaudon* se ejecutan con alegría y con una arcada corta y liviana. Cada compás recibe un pulso.

La *Gavotte* es casi igual a un *Rigaudon*, sin embargo tiene un movimiento más moderado.

El *Rondeau* se toca con cierta tranquilidad y un pulso comprende casi dos negras, ya sea en el Alla breve o en el compás ternario de negras.

La *Gigue* y la *Canarie* tienen el mismo movimiento. Si han sido compuestas en el compás de seis por ocho, cada compás recibe un pulso. La *Gigue* se toca con una arcada corta y ligera, pero en la *Canarie*, que consta siempre de notas con puntillo, la arcada es corta e incisiva.

El *Menuet* se toca casi de una manera que casi levante o eleve al bailarín, y las negras se marcan con una arcada que aunque sea corta es un poco pesada. Se cuentan dos negras en un pulso.

El *Passepied*, se toca por una parte más ligeramente que el *Menuet* y por otra, más rápidamente. A menudo se escriben dos compases en uno y la nota del medio aparece marcada con dos rayas (véase el segundo compás de la figura 10 de la Tabla XXIII). Hay quienes dejan estos dos compases separados y escriben, en vez de la negra con las dos rayas, dos corches con una ligadura sobre ellas y la barra entre ellas. Al ejecutarse, esas

notas se tocan de la misma manera, es decir, las dos negras con una arcada corta y separada y en un movimiento como si fuera el compás ternario de negras.

El *Tambourin* se toca como una *Bourée* o un *Rigaudon*, excepto un poco más rápido.

La *Marche* se toca seriamente . Cuando ha sido compuesta en el compás del *Alla breve* o de la *Bourée*, se cuentan dos pulsos por cada compás, etcétera.

figura 10



§. 59.

En un recitativo a la italiana, el cantante no se ajusta siempre al movimiento; tiene la libertad de expresar lo que debe exponer lenta o rápidamente, como lo juzgue adecuado y según lo requieran las palabras. Entonces, cuando las partes acompañantes tienen notas sostenidas deben acompañar más de oído y con discreción que según el compás. Pero si el acompañamiento consiste de notas que absolutamente hay que subdividir en el movimiento, entonces el cantante debe acomodarse a las partes que lo acompañan. Algunas veces este tipo de acompañamiento se interrumpe de manera que el cantante puede recitar como mejor le parezca y las partes acompañantes se escuchan sólo de vez en cuando en las pausas de los versos, cuando el cantante ha terminado una parte de la frase. Entonces los acompañantes no deben esperar hasta escuchar que el cantante haya pronunciado la última sílaba sino que deben tocar ya en la penúltima nota, o la precedente, para mantener siempre la vivacidad. Cuando los violines tienen una pequeña pausa en lugar de la nota en el primer tiempo del compás y que el bajo comienza una nota antes que ellos, el bajo deberá ejecutar esta nota con aplomo y fuerza, sobre todo en las cadencias, donde mucho depende del bajo. Y en general, en todas las cadencias de un recitativo de Teatro, ya sea acompañado o no por

violines, el bajo debe comenzar con la última sílaba del cantante sus dos notas que consisten muy a menudo de un salto de quinta descendente con vivacidad y no muy lentamente. El clavicembalista las ejecuta con un acompañamiento lleno, y los violoncelos y el contrabajo lo logran presionando brevemente con el extremo inferior del arco, repitiendo la arcada y empleando la arcada hacia arriba en ambas notas. Cuando en un recitativo animado, las partes acompañantes tienen durante las pausas escalas u otras notas rápidas que hay que tocar precipitadamente y que un silencio las precede en el primer tiempo del compás (véase la figura 11 de la Tabla XXIII), entonces también es necesario que los acompañantes no se esperen hasta que el cantante haya pronunciado completamente la última sílaba; deben comenzar ya durante su penúltima nota y mantener de esa manera continuamente la fogosidad de la expresión. Además tienen la ventaja, sobre todo en una orquesta numerosa, de poder siempre tocar juntos y al mismo instante si toman como guía la penúltima sílaba del cantante.

figura 11

The musical score for Figure 11 consists of two systems of piano accompaniment in common time (C). The first system has three staves: the top staff (treble clef) begins with a whole note chord (C4, E4, G4), followed by a sixteenth-note scale starting on C4; the middle staff (bass clef) begins with a sixteenth-note scale starting on C4; the bottom staff (bass clef) begins with a sixteenth-note scale starting on C4. The second system also has three staves: the top staff (treble clef) begins with a whole note chord (C4, E4, G4), followed by a sixteenth-note scale starting on C4; the middle staff (bass clef) begins with a sixteenth-note scale starting on C4; the bottom staff (bass clef) begins with a whole note chord (C4, E4, G4).

Esto es lo que he considerado apropiado discutir en lo que concierne a los deberes de los que ejecutan las partes del acompañamiento. Se puede deducir que no es tan fácil acompañar y que es mucho lo que se le pide a una orquesta que pretende que se le considere excelente. Pero como se les pide tanto, los compositores también se ven obligados de su parte a crear sus composiciones de manera que una buena orquesta pueda distinguirse ejecutándolas. Hay composiciones que son tan secas o tan extrañas, tan difíciles y tan artificiales, que todo esfuerzo, aplicación y buena voluntad que tuviera la mejor orquesta, aunque estuviera compuesta de los maestros más hábiles, serían inútiles para lograr un buen efecto. Generalmente es muy ventajoso para el compositor, si sus composiciones son de un género tal que pueden ser ejecutadas por personas de una habilidad limitada. El compositor hace bien en escribir al nivel de todo el mundo. En el caso de que sus obras fuera destinada para personas muy hábiles, entonces puede pretender algo más, pero si deben ser para todo el mundo, el compositor deberá evitar escribir grandes dificultades. Se esforzará principalmente por componer para los cantantes de una manera natural y cantable, en un registro ni muy alto ni muy bajo, dándoles el tiempo necesario para tomar respiraciones y para que pronuncien claramente las palabras. El compositor se esforzará por conocer las características de cada instrumento para no escribir nada que vaya contra su naturaleza. Para los instrumentos de viento no escogerá tonalidades demasiado alejadas, las cuales pocas personas dominan y que representan un obstáculo, tanto a la afinación y a la claridad de la ejecución, como a la buena expresión en general. Debe observar bien la diferencia entre las partes concertantes y las que solamente acompañan. Se esforzará por caracterizar cada pieza de manera que todo el mundo pueda adivinar fácilmente el movimiento. Para que todas las partes logren la misma expresión deberá marcar con una gran exactitud el *piano* y el *forte*, los trinos y las apoyaturas, las ligaduras, los puntillos, las rayas, y todo lo que se coloca arriba o abajo de las notas, sin

dejar nada a la discreción del ejecutante; y debe evitar ligar o articular arbitrariamente las notas, como lo hacen algunos que no poseen ningún conocimiento del uso de las arcadas o no le ponen atención, escribiendo como si todo debiera ejecutarse en el clavicémbalo en el que no se tiene arco para poder ligar. En este respecto el compositor deberá ponerle mucha atención a los copistas que algunas veces, por ignorancia o negligencia, cometen errores garrafales en detrimento del compositor. Por lo tanto el compositor deberá tener mucho cuidado que los copistas transcriban sus obras tal y como las ha escrito y que las cabezas de las notas no sean ambiguas, sino bien centradas sobre las líneas o los espacios, que escriban claramente las plicas y las líneas, que pongan todo lo que el compositor ha indicado, en los mismos lugares que en la partitura, sobre todo el *piano* y el *forte* y las ligaduras sobre las notas, que no piensen que es indiferente si la ligadura está sobre dos, tres, cuatro o más notas, o si se omite totalmente, lo que puede cambiar y estropear completamente el sentido de una composición. El compositor también deberá observar que los copistas copien bien las palabras en la música vocal y de una manera precisa y clara. Por lo tanto, la escritura del compositor mismo y su manera de hacer los signos musicales debe ser legible para que no sea necesario tener que hacer aclaraciones particulares. Si el compositor cumple con todos sus deberes de esta forma, tiene derecho de requerir de los ejecutantes una expresión tal como la he descrito ampliamente. Entonces la orquesta hará que el compositor se distinga así como él ha hecho que ella se distinga.

Capítulo XVIII

Cómo se debe de juzgar a un músico y a una obra musical

§. 1.

No hay ningún otro arte que esté más expuesto a los juicios de todo el mundo que la Música. Pareciera que no hay nada más fácil de juzgar. No solamente los músicos, sino también todos los que pretenden ser amantes de la música, quieren que se les considere jueces de lo que han escuchado.

§. 2.

No siempre se contentan con que los que tocan o cantan en público hagan lo posible por lograr una buena ejecución; a veces les piden más de lo que están acostumbrados a escuchar. Si los músicos en un concierto no tocan o cantan con el mismo nivel de perfección, a menudo aprueban únicamente aquel que creen que es el mejor y desprecian a todos los demás, sin considerar que se puede tener mérito en distintos géneros; por ejemplo, un músico puede destacarse tocando el Adagio y otro el Allegro. No toman en cuenta que la gracia de la música no reside en la igualdad y la similaridad, sino en la diversidad. Si fuera posible que todos los músicos tocaran o cantaran con la misma fuerza o con el mismo estilo, se perdería, debido a la falta de diversidad, la mayor parte del placer que obtenemos de la música.

§. 3.

Rara vez siguen su propia intuición, lo que no obstante sería lo más seguro. Sólo desean saber ávidamente cuál de los que tocan o cantan es el mejor; como si al escuchar a personas diferentes fuera posible estar al mismo tiempo consciente de sus talentos y su capacidad, y que fuera fácil considerar equitativamente sus conocimientos, de la misma manera que se juzgan otras cosas para las cuales la balanza establece el precio y la preferencia. Consecuentemente sólo escuchan a aquel que creen que es el mejor. Cualquier pieza que éste ejecute, aunque la composición sea mediocre o muy pobre, y que a veces la ejecute negligentemente a propósito, la consideran sin embargo una maravilla, y no se dignan a escuchar atentamente a otros músicos ni siquiera por unos momentos, a pesar de todos los esfuerzos que hayan hecho para ejecutar correctamente una pieza bien escogida.

§. 4.

Rara vez se le otorga a un músico el tiempo necesario para que demuestre sus talentos o su falta de talento. Tampoco se toma en cuenta que un músico no siempre se encuentra en la mejor condición para demostrar sus habilidades y que a menudo alguna pequeña circunstancia puede ponerlo fuera de forma para tocar bien y hacer que se desoriente; de manera que sería justo escucharlo más de una vez antes de emitir cualquier juicio. Hay músicos atrevidos que por medio de dos o tres piezas pueden demostrar toda su capacidad y conocimientos, de manera que no es necesario escucharlos más. No sucede igual con otros que no son tan atrevidos y cuyos conocimientos no se limitan a los contenidos en un par de piezas. La mayoría de los oyentes se precipitan en sus juicios y se dejan influenciar por lo que escuchan inicialmente. Si tuvieran la oportunidad y la paciencia de escuchar más a menudo a muchos músicos, no necesitarían mucho

discernimiento, y sólo tendrían que poner atención, sin prejuiciar a su propia intuición, para determinar finalmente qué ejecutante le proporciona más placer.

§. 5

Las composiciones no corren una mejor suerte. A nadie le agrada pasar por ignorante y sin embargo uno se siente incapaz de juzgar todo como es debido. Por esta razón uno pregunta de antemano de quién es la pieza, para poder adaptar la opinión que va a dar. Si la pieza es de alguien a quien ya se le ha profesado admiración, es de antemano y sin titubeos considerada bella. Pero si al contrario uno ha escuchado pocas cosas favorables sobre su autor, uno concluye que la pieza no vale nada. Para convencerse de la verdad de lo que estoy diciendo, sólo hay que presentar dos piezas igualmente buenas bajo los nombres de dos autores, uno de mucho renombre y el otro de poco; y con toda seguridad la ignorancia de muchas de las personas que las juzgan se descubrirá muy pronto .

§. 6.

Los oyentes más modestos que no tienen una buena opinión de su discernimiento para poder juzgar por sí mismos, buscan a menudo la ayuda de algún músico y se fían de sus opiniones como si fueran oráculos infalibles. Ciertamente, a fuerza de escuchar buena música y juicios de músicos experimentados, sinceros y conocedores, uno puede adquirir algún conocimiento; sobre todo si al mismo tiempo tiene la curiosidad por comprender qué hace que una pieza sea buena o mala. Este sería entonces uno de los mejores métodos para no equivocarse. Pero, ¿se ha establecido acaso que todos los que practican la música de profesión son verdaderos músicos o eruditos de este arte? ¿Cuántos hay que aprendieron su arte sólo como un oficio? Por lo tanto resulta muy fácil

terminar con el consejo de un conocedor mediocre. El músico, al igual que ciertos amantes de la música, puede errar, ya sea por ignorancia, celos, deseos de adular u otros prejuicios. Sin embargo, por más errados que sean, estos juicios se propagan como fuego por el aire y se apoderan de los ignorantes que basan sus decisiones en las pretensiones de oráculos como éstos, y les crean prejuicios de los cuales no se deshacen fácilmente. Por otro lado, no es posible que todo músico sea capaz de juzgar todo lo que puede encontrarse en la música. El arte del canto requiere conocimientos particulares. La diversidad de los instrumentos es tan grande que toda una vida de dedicación no es suficiente para profundizar en todas sus peculiaridades. Ni hablar de todo lo que hay que conocer y lo que hay que observar para juzgar bien una composición. Antes de fiarse del juicio de un músico, el amante de la música deberá examinar si, quien está tomando como guía, es en efecto capaz de juzgar correctamente. Hay que buscar la opinión de alguien que haya aprendido su arte sólidamente. Aunque no hay que menospreciar los dones naturales, si se depende de una persona que se fía sólo de su talento natural, uno corre el riesgo de extraviarse. Como además, hay pocas personas suficientemente imparciales que no emitan de vez en cuando juicios que van en contra de sus conocimientos, un amante de la música no debe confiar ciegamente en un músico sin conocerlo de antemano en este respecto. Hay músicos que desapruaban de casi todo; las mejores cosas les disgustan si ellos no las han creado, y sólo se contentan con piezas que provienen de su célebre pluma. Si por vergüenza se ven obligados a exaltar alguna obra, su falta de gracia los traiciona y más bien demuestran cuánto esfuerzo les cuesta éso . Hay otros que adulan todo indiscriminadamente para complacer a todo el mundo. Algunos músicos jóvenes hallan bueno sólo lo que se conforma al estilo de su maestro. Hay compositores que sólo admiran progresiones extrañas, melodías oscuras, etc.; todo lo que hacen debe ser extraordinario y peculiar. Habiendo adquirido otras veces la aprobación del público por sus verdaderos méritos y partidarios por otros medios, nadie se atreve a proponerles, ni a los que los admiran ciegamente, que consideren bella alguna obra que no se

conforma a su manera de pensar. Los músicos viejos se quejan de las extravagancias melodiosas de los jóvenes y éstos se burlan de la aridez de los viejos. A pesar de todo esto, todavía hay músicos que algunas veces juzgan sin prejuicios y de acuerdo al valor verdadero de una obra musical, halagando lo que merece ser halagado y rechazando lo que debe serlo. En estos músicos se puede confiar con más seguridad. Como ellos tienen tantos conocimientos como integridad, están siempre a la defensiva para que ninguna pasión los haga cometer injusticias, no se dejan influenciar por los celos del oficio y saben que deben tener aún más cuidado para que los juicios que pronuncien sean justos ya que éstos tienen mucho peso con el público.

§. 7.

Entonces, como la música es un arte que no se juzga fantasiosamente sino mediante reglas seguras y un gusto refinado, adquirido por medio de mucha experiencia y práctica, así como el gusto que se adquiere en las otras bellas artes, hay que ponerle mucha atención a las decisiones que uno tome. Ya que aquel que quiera juzgar a otro, debe saber, sino más, por lo menos tanto como él. Sin embargo estas cualidades se encuentran rara vez en los que se dedican a juzgar varios tipos de composiciones musicales; la gran mayoría se deja gobernar más bien por la ignorancia, los prejuicios y las pasiones, las cuales representan un gran obstáculo para la imparcialidad del juicio. Sería mejor si mucha de la gente que dice gozar de la música, se guardaran sus sentimientos para sí mismos y escucharan con más atención. Si uno le pone mucha atención a juzgar al ejecutante en vez de disfrutar la música, se priva de la mayor parte del placer que pudiera sentir. Y si antes de que el músico haya terminado la pieza, uno trata de afectar los sentimientos de sus vecinos, no sólo hará que el músico pierda su concentración sino que también lo sacará del estado en que se encontraba y no le permitirá terminar la pieza como debe ser y demostrar su capacidad. ¿Quién podría

permanecer insensible y tranquilo mientras que sus oyentes expresan desprecio por medio de sus gestos y compostura? Por lo demás, estos jueces incompetentes siempre corren el riesgo de ser traicionados por su ignorancia frente a aquellos que no son de su misma opinión, y que tal vez se saben más que ellos, de manera que ganan poco considerando sus juicios. De todo esto se puede concluir que es muy difícil desempeñar el puesto de crítico de música y hacerlo dignamente.

§. 8.

Para que el juicio de una obra musical sea razonable y justo, hay que ponerle cuidado principalmente a tres cosas: a la pieza misma, al ejecutante y a los oyentes. Una bella composición puede ser arruinada debido a una mala ejecución; por otra parte, una mala composición hace lucir mal al ejecutante. Consecuentemente, primero hay que determinar si la causa del mal efecto es el ejecutante o la composición. En cuanto a los oyentes, la variedad de temperamentos es tan grande como entre los músicos. A unos les agrada lo majestuoso y lo vivo, a otros lo triste y lo sombrío, y a otros lo tierno y lo alegre. Esta diversidad de gustos depende de la variedad de temperamentos. Algunos poseen conocimientos que a otros les falta. Cuando uno escucha una pieza por primera vez, no está siempre en el mismo estado de ánimo. A menudo puede suceder que hoy nos agrada una pieza que mañana no podamos soportar debido a que nos encontramos en un estado de ánimo diferente; y al contrario, mañana podemos descubrir bellezas en una pieza que nos puede disgustar hoy. Independientemente de todo esto, aunque una pieza haya sido bien compuesta y ejecutada, no siempre le agrada a todo el mundo; y otra pieza mala, ejecutada mediocrementemente, puede disgustarle a muchas personas y aún así tener algunos admiradores. El lugar donde se ejecute la obra también puede afectar mucho el juicio que se forme de ella. Por ejemplo, si hoy uno escucha una pieza de cerca y mañana la escucha de largo, el efecto será muy diferente. Si una pieza que fue

concebida para ejecutarse en un lugar de grandes dimensiones y con un orquesta numerosa es presentada en un lugar conveniente, nos agradará infinitamente. Pero si en otra ocasión la misma obra es ejecutada en una habitación pequeña con pocos instrumentos acompañantes, y tal vez también ejecutada por otros músicos, podrá perder más de la mitad de su atractivo. Una pieza que nos ha encantado en una habitación, nos resultaría irreconocible si se ejecutara en un teatro. Si uno quisiera ornamentar una pieza lenta compuesta en el estilo francés con muchos adornos arbitrarios como se hace con un Adagio italiano, y que al contrario uno quisiera ejecutar un Adagio italiano muy modesta y secamente, con bellos trinos a la francesa, el primero quedaría completamente arruinado y el último resultaría muy seco y llano, y ni los franceses ni los italianos quedarían satisfechos. Cada pieza debe ser tocada de acuerdo a su método, y si ésto falta, no se debe juzgar de ninguna manera. Suponiendo aún que estas dos piezas fueran tocadas en su propio estilo, un italiano no debe juzgar la pieza francesa ni un francés la italiana, ya que ambos están muy prejuiciados a favor de su propio país y de su música nacional.

§. 9.

Por lo tanto, creo que todos estarán de acuerdo que para poder juzgar justa y equitativamente un pieza musical son necesarios muchos conocimientos y alcanzar casi el nivel más alto del arte musical. No es suficiente saber cantar o tocar algún instrumento; más bien hay que conocer todas las reglas que la razón, el buen gusto y el arte han prescrito en este respecto. Tampoco se me disputará que no hay ninguno de los que intentan juzgar música que cuente con todos estos conocimientos. Ésto va en detrimento de la música, de los músicos y de los amantes de la música, quienes por esta razón permanecen en una incertidumbre perpetua.

§. 10.

Trataré de indicar algunos signos por medio de los cuales uno puede reconocer las características principales de un músico perfecto y de una obra musical bien compuesta; de manera que los músicos y los amantes de la música cuenten por lo menos con algunas instrucciones para adaptar sus juicios y que puedan saber a cuáles músicos y a cuáles piezas le pueden dar razonablemente su aprobación. Aquel que desee emitir cualquier juicio, debe hacerlo siempre desprovisto de prejuicios y pasiones, con equidad, circunspección y sin precipitación. Deberá observar con atención lo que ha de juzgar y no se dejará distraer por circunstancias que no forman parte de lo esencial. Al juzgar una obra musical puede dar lo mismo la nacionalidad de alguno de los ejecutantes, si ha visitado o no países extranjeros, si dice ser discípulo de un maestro célebre, si está al servicio de un príncipe de primer o segundo rango o si no está al servicio de nadie, si tiene un puesto en alguna capilla o en algún conjunto musical o si no tiene ningún puesto, si es amigo o enemigo, viejo o joven, etcétera. En general sólo habrá que seguir la equidad; al hablar de una obra musical o de un músico hay que decir que no nos agrada en vez de decir que no valen nada. Todos tenemos el derecho de expresarnos de la primera manera, ya que no se puede forzar a nadie a que le agrade algo. Pero la segunda manera de expresarse está reservada para los verdaderos conocedores y sólo deben utilizarla cuando son capaces de dar razones para apoyar su juicio.

§. 11.

Se espera de un buen *cantante* que tenga la voz clara, pura y homogénea en todos los tonos desde abajo hasta arriba, que su voz no tenga defectos provenientes de la nariz o de la garganta y que no sea ni ronca ni sorda. La voz y el uso de palabras por sí solos le dan al cantante una posición preferencial en relación a los instrumentistas. Además, se

espera que un buen cantante pueda unir la voz de falsete a la de pecho de manera que no se pueda percibir el final de una y el comienzo de la otra, que tenga un buen oído y una afinación precisa para producir todos los tonos en su proporción justa, que sepa ejecutar el *portamento di voce* de una manera agradable; que por consiguiente tenga una voz sólida y segura, y que en una nota que deba sostenerse un poco largamente (la *messe di voce*) no se ponga a temblar, ni a cambiar el sonido agradable de la voz humana en el ruido desagradable de un tubo de lengüeta, lo que ocurre bastante a menudo, sobre todo a los cantantes que tienen facilidad para la ejecución rápida. Además, se espera que un buen cantante pueda ejecutar bien los trinos, los cuales no deben ser *chevroté*, ni demasiado lentos ni demasiado rápidos, y el cantante debe observar con precisión el ámbito correcto de los tonos que componen el trino, para poder distinguir si son semitonos o tonos enteros. Un buen cantante debe tener también una buena pronunciación. Debe expresar las palabras claramente y nunca pronunciar en los Pasajes las vocales a, e y o de la misma manera; de otro modo resultaría confuso. También, cuando introduce un adorno en una vocal, debe escucharse la misma vocal hasta el final en vez de mezclarla con alguna otra. También deberá tener cuidado de no confundir las vocales al pronunciar las palabras y a no cambiar la e en a y la o en u. Por ejemplo, si en italiano uno pronunciara *Genitura* en vez de *Genitore*, le daría risa a los que comprenden la lengua. La voz no debe debilitarse al pronunciar la i o la u, y no hay que ejecutar adornos en estas dos vocales en los tonos altos, ni adornos extensos en los tonos bajos. Un buen cantante debe ser hábil en la lectura de las notas y en la entonación precisa de los tonos, al igual que debe comprender las reglas del bajo continuo. No debe expresar los tonos altos de una manera ruda, ni articularlos vehementemente con el pecho, ni mucho menos que dé la impresión de estar gritando, lo que hace que este ornamento humano se transforme en un gemido animal. Cuando las palabras requieren que el cantante exprese ciertas pasiones, deberá esforzarse por resaltar y moderar la voz apropiadamente y sin afectación. No introducirá en una pieza triste tantos trinos ni

adornos en escalas como en una pieza cantable y alegre, ya que eso a menudo oscurece y destruye la belleza de una melodía. Debe cantar el Adagio de una manera conmovedora, expresiva, placentera, agradable, continua y sostenida, e introducir por doquier el claroscuro, tanto por medio del *piano* y del *forte* como agregando razonablemente adornos apropiados para las palabras y la melodía. Debe ejecutar el Allegro vivazmente, con resplandor y facilidad. Los Pasajes deben ser ejecutados ampliamente, sin precipitarlos rudamente, ni atrasarlos de una manera perezosa e indiferente. Debe saber moderar el tono de la voz desde abajo hasta arriba y hacer una clara distinción entre el canto del Teatro y el de la música de cámara, y entre un acompañamiento fuerte y uno débil, para que en los tonos altos el canto no degenera en alaridos. Debe estar muy seguro del movimiento y no precipitar ni retrasar el compás, sobre todo en los Pasajes. Tomará respiraciones en el momento preciso y rápidamente, y en caso de que ésto le sea a veces difícil, lo disimulará en la medida de lo posible y no retrasará por esto el compás. Finalmente tratará de inventar por sí mismo los ornamentos que utilice en vez de aprenderse de oído los de otros, como un simple perico que lo único que sabe son las palabras que su maestro le ha enseñado. La soprano y el tenor pueden emplear más ornamentos que la contralto y el bajo. A estos dos últimos le convienen más cantar con una noble simplicidad, un buen *portamento di voce* y utilizar la voz de pecho, en vez de ir a los tonos demasiado altos y agregarles adornos. Esta regla la han observado y practicado los buenos cantantes en todo momento.

§. 12.

Si todas estas cualidades se encuentran reunidas en un solo cantante, entonces uno puede atreverse a decir que no sólo canta muy bien, sino que es casi un cantante maravilloso. Cualquier cantante que desee merecer ser llamado excelente, puede y debe adquirir estas cualidades. Pero, así como rara vez se encuentra un hombre dotado de

todas las virtudes, tampoco es fácil encontrar un cantante que se destaque por poseer todas esas cualidades. Por eso hay que ser un poco más indulgente al juzgar cantantes que al juzgar instrumentistas, y contentarse con encontrar en ellos unas cuantas de las cualidades que hemos mencionado y no negarles el título acostumbrado de virtuosos debido a unos pocos defectos.

§. 13.

Para juzgar a un *instrumentista* primero que nada hay que conocer las características del instrumento y las dificultades que confronta. Sin estos conocimientos uno pensaría que es fácil algo que es difícil, y difícil lo que es fácil. Ciertas cosas que en algunos instrumentos resultan muy fáciles, en otros son difíciles o a menudo imposibles. Por esta razón, un instrumentista no es necesariamente capaz de juzgar sanamente los méritos de otro, a no ser que toque el mismo instrumento. Sin ésto, sólo admirará lo que le parece difícil en su propio instrumento y no apreciará nada que piense que es fácil. Al considerar las diferencias que existen entre ciertos instrumentos, que por una parte son muy similares entre sí en muchos aspectos, al reflexionar por ejemplo, sobre las diferencias entre el violín y la viola de amor, la viola, el violoncelo, la viola da gamba y el contrabajo, entre el oboe y el fagot, entre el laúd, la tiorba y la mandolina, entre la flauta travesera y la flauta dulce, entre una trompeta y un corno de caza, entre el pianoforte, el clavicordio y los órganos, se constatará que a pesar de las semejanzas que existen entre esos instrumentos, cada uno debe ser tratado de una manera particular y propia. De ésto se puede concluir que los instrumentos que son muy disimilares deben ser tratados aún más diferentemente.

§. 14.

Para comprobar ésto quiero discutir sólomente dos instrumentos y al compararlos se podrá ver que cada uno tiene sus dificultades particulares, y que muchas cosas que son muy fáciles de ejecutar en uno no lo son en el otro; estos son el violín y la flauta travesera. En el violín, los arpeggios y los pasajes en que los tonos de un acorde siguen uno tras otro, son muy fáciles; en la flauta son muy difíciles y la mayoría son incluso impracticables. La razón es que en el violín sólo se utiliza el arco mientras que en la flauta su ejecución presupone una agilidad uniforme de los dedos, de la lengua y de los labios. En el violín, muchos pasajes transportados a otras tonalidades, ya sea hacia arriba o hacia abajo, desde el registro más profundo hasta la altura más extrema, no presentan ninguna dificultad porque se tocan con los mismos dedos, siempre y cuando se coloque bien la mano (véase por ejemplo la figura 12, Tabla XXIII). Pero con la flauta hay que utilizar otra combinación de dedos con cada transposición y en algunas tonalidades eso no es del todo practicable. Siempre y cuando un violinista tenga un dedo que trine bien, puede evitar usar los otros dedos cambiando simplemente la posición de la mano; pero un flautista no puede dejar de utilizar ningún dedo y es necesario que todos sean capaces de ejecutar trinos. Aunque uno no haya tocado por mucho tiempo, el violín produce siempre el mismo sonido. Pero en la flauta, si uno no ha tocado por varios días, el sonido empieza a sufrir debido a que la embocadura no es la misma. Además, un clima adverso, el frío, el calor, así como ciertos manjares y bebidas, hacen que los labios no se encuentren en condición de ejercer su oficio. Las arcadas del violín y los ataque con golpe de lengua de la flauta tienen la misma función, pero el dominio del primero se adquiere más fácilmente que el del último. Los violinistas encuentran muy pocas dificultades al tocar en las tonalidades cromáticas, ya sean marcadas con bemoles o con sostenidos, y aún en el caso de que hubieran muchos. Los flautistas por el contrario, encuentran muchas dificultades. Para tocar su instrumento afinadamente sin mucho problema, el violinista sólo necesita

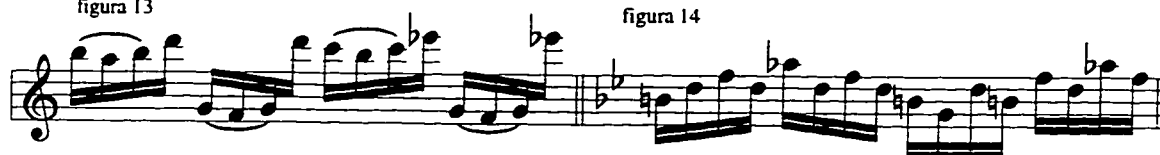
tener un buen oído para la música y comprender la proporción de los tonos. Pero aunque el flautista tenga un oído igualmente bueno, encontrará no obstante muchas dificultades para obtener una afinación precisa. Es muy común escuchar pasajes en las notas más altas del violín, pero esto ocurre muy infrecuentemente en la flauta debido tanto a la dificultad de las digitaciones como a la embocadura. Por otra parte hay algunos pasajes que resultan muy fáciles en la flauta y que son casi impracticables en el violín; por ejemplo, acordes arpegiados que contienen saltos de quinta disminuída o cuarta aumentada; también saltos que pasan de la décima y que se repiten rápidamente más de una vez, etcétera, (véase las figuras 13 y 14 de la Tabla XXIII). Entonces, si un violinista quisiera juzgar a un flautista o viceversa y que ambos sólo conocieran las características del instrumentos con que están familiarizados, aunque fueran eruditos en el arte musical, sólo podrían juzgar, como es debido, el estilo y los conocimientos del instrumentista pero no los méritos que cada uno pueda tener con respecto a su instrumento.

figura 12



figura 13

figura 14



§. 15.

Por lo tanto, los que tienen conocimientos musicales sólo pueden juzgar las características generales y comunes a la mayoría de los instrumentistas. Ellos pondrán atención si el ejecutante toca afinadamente y si produce un buen sonido con su

instrumento; si toca con la gracia y tranquilidad requerida, o si fuerza demasiado el sonido del instrumento de una manera ruidosa; si articula bien con las arcadas o con el golpe de lengua y si tiene dedos ágiles; si trina bien; si mantiene el movimiento con seguridad o si ejecuta más lentamente los pasajes que encuentra difíciles y demasiado rápido los fáciles, de manera que se termina la pieza en un movimiento diferente del que se comenzó y los acompañantes se ven obligados a acomodarse a él; si escoje el movimiento apropiado para cada pieza; si toca todo lo que es Allegro a la misma velocidad, si sólo toca piezas difíciles o si también toca piezas cantables; si su único propósito es obtener la admiración del público o si también se esfuerza por complacer y conmover, si toca expresiva o indiferentemente, si su expresión es clara, si se encuentra en condición de sostener o mejorar una mala composición mediante su expresión, o si debido a una refinación exagerada y al desacomodo de las notas, oscurece las buenas ideas y vuelve incomprendible la melodía, lo que es muy fácil de notar si se escucha la misma pieza tocada por varias personas. Además se puede observar si el instrumentista toca el Allegro con una vivacidad y una presteza precisa y clara, y los Pasajes que contenga amplia y limpiamente, o si pasa sobre las notas ligeramente o incluso omite algunas; si toca el Adagio de una manera sostenida y ligada o seca y llanamente, si introduce en cada Adagio los adornos convenientes al sentimiento y a la pieza, si agrega el claroscuro o si toca indiferentemente todo con el mismo color, si introduce demasiados adornos, si comprende de armonía y ejecuta los adornos de acuerdo a las reglas o si los toca solamente de oído, si tiene éxito en todo lo que se propone y está siempre acoplado con los otros, tanto en cuanto a la armonía como al movimiento, o si tocando azarosamente, comienza bien los adornos pero los termina mal. Es bastante común oír tocar las más grandes dificultades, aún a los músicos más jóvenes, pero sólo los músicos hábiles y experimentados que tienen un conocimiento profundo de la armonía y un muy buen juicio pueden tocar el Adagio como lo haría un maestro. En fin, cuando se escucha a un instrumentista se puede notar si toca con un estilo mezclado, o con el estilo

particular de una nación, si es capaz de leer a primera vista o solamente después de haber estudiado las piezas, si sabe de composición o si sólo utiliza piezas hechas por otros compositores, si toca todo tipo de piezas igualmente bien o solamente aquellas que él mismo ha compuesto o que fueron compuestas para él, y finalmente, si es capaz de mantener la atención continua de los oyentes e inspirar en ellos el deseo de escucharlo más a menudo. Si estos talentos y estas ventajas se encuentran en una sola persona, ésta merece ser elogiada; pero hay que ser indulgente con aquellos músicos que no los reúnan todos. Para saber cuál instrumento se aprende más fácilmente que los otros, se puede tomar como indicación bastante segura que el instrumento con el que muchas personas sobresalen es más fácil de tocar que otro que muchas personas tocan sin lograr muchos progresos .

§. 16.

El juzgar bien la composición y la ejecución de una obra musical en su totalidad es todavía mucho más difícil. Para este propósito no sólo es necesario tener un gusto perfecto y comprender las reglas de la composición, sino también hay que conocer suficientemente bien las características y las cualidades de cada pieza, de qué nación es el estilo en que están compuestas las piezas, y con qué propósito fueron escritas; sin esto, todo se vuelve confuso. Los propósitos para componer piezas pueden ser muy diferentes, y una pieza puede resultar buena para cierto propósito y mala para otro.

§. 17.

Pecaria de prolijidad si quisiera examinar cada tipo de pieza de acuerdo a sus características particulares. Por lo tanto trataré de discutir brevemente sólo los más esenciales.

§. 18.

La música es vocal o instrumental. Ya casi no hay piezas compuestas sólo para la voz; los instrumentos juegan un papel importante y se usan en la mayoría de las composiciones vocales. Pero estos dos géneros musicales son muy diferentes entre sí, no solamente en general en su propósito y consecuentemente en la organización de sus partes, sino que cada subdivisión tiene a su vez sus reglas particulares y requiere un estilo propio. La música vocal se destina a la Iglesia, al Teatro o a la música de cámara, y la música instrumental se utiliza también en estos tres lugares.

§. 19.

Hay dos tipos de música de Iglesia: la de la Iglesia Católica Romana y la de la Iglesia Protestante. En la Iglesia Católica Romana se encuentran las *Misas*, los *Salmos para las Vísperas*, los *Te Deum laudamus*, los *Salmos de Penitencia*, los *Requiem* o *Salmos para los difuntos*, algunos *Himnos*, los *Motetes* (*), los *Oratorios*, los *Conciertos*, las *Sinfonías*, las *Pastorales*, etcétera. Cada una de estas piezas tiene a su vez sus propias subdivisiones y debe componerse conforme a su función y a su texto; de manera que un *Requiem* y un *Miserere* no se asemejen a un *Te Deum* o a una composición para el día de la *Resurrección de Nuestro Señor*, ni en la *Misa*, el *Kyrie* se parezca al *Gloria*, ni un *Motete* a una *Aria* alegre de la Ópera. Un *Oratorio* o una historia espiritual, tratada dramáticamente, se distingue de la música teatral normalmente sólo por el contenido y hasta cierto punto, en los recitativos. En general, la Iglesia Católica permite una música más vivaz que la Iglesia Protestante. Sin embargo las extravagancias que se cometen de vez en cuando sólo pueden ser atribuidas a los compositores.

(*) Los *Motetes* del estilo antiguo, compuestos con muchas secciones, sin instrumentos, *alla capella*, con textos bíblicos, en el cual el *Cantus firmus* de un canto llano de la Iglesia aparece

entremezclado, están prácticamente fuera de uso en la Iglesia Católica. Los franceses llaman indistintamente *Motets* a todas sus piezas de música de Iglesia. Aquí no me refiero a ninguno de estos dos tipos. Hoy se usa el mismo término en Italia para referirse a una *Cantata* espiritual escrita para una voz sobre un texto latino, compuesta de dos *Arias* y dos *Recitativos*, terminando con un *Aleluya* y cantado normalmente por uno de los mejores cantantes durante la *Misa* después del *Credo*; a este tipo de *Motete* es que me refiero aquí.

§. 20.

En la música de la Iglesia Protestante, de las piezas que acabo de mencionar, se han preservado una parte de la *Misa*, es decir el *Kyrie* y el *Gloria*, el *Magnificat*, el *Te Deum*, algunos *Salmos* y los *Oratorios*, los cuales están relacionados a las composiciones de la Pasión que están basadas en prosa bíblica y tienen *Arias* entremezcladas y varios *Recitativos* en verso. El resto consiste de composiciones sobre textos arbitrarios, las cuales están compuestas en su mayoría en el estilo de las *Cantatas*, entremezcladas de máximas bíblicas y compuestas a la manera de *Salmos*. El texto está relacionado ya sea con los Evangelios de los domingos y las fiestas, o con circunstancias particulares, como en las composiciones nupciales o funerales. Los *Anthems* de los ingleses están compuestos normalmente simulando los *Salmos* y consisten en su mayoría de textos bíblicos.

§. 21.

La música de la Iglesia requiere generalmente en todas sus piezas un tipo de composición y de ejecución seria y devota, y su estilo debe ser completamente diferente al de la Ópera. Para alcanzar el fin deseado, es recomendable que ésto sea observado en todo momento, sobre todo por los compositores. Para juzgar una composición de Iglesia, la cual nos incita a la alabanza del Ser Supremo, a la devoción o a la tristeza, hay que

considerar si el fin propuesto se alcanza de principio a fin; si el carácter se ha mantenido en cada tipo de pieza, y si no se ha agregado nada opuesto. Aquí es donde un compositor tiene la oportunidad de demostrar su maestría, tanto en la manera de componer llamada elaborada como en la que nos conmueve y se apodera de nosotros, la cual requiere el nivel más alto del arte musical.

§. 22.

No se crea que la música de la Iglesia debe estar compuesta únicamente de pedanterías. Las pasiones deben ser también excitadas tanto como en la música para el Teatro o aún más cuidadosamente, aunque su objetivo sea diferente; la devoción sólo establece ciertos límites. El compositor que no sabe componer algo conmovedor en la Iglesia, donde las pasiones se encuentran restringidas, será menos capaz de lograrlo en el Teatro, donde tiene más libertad. Pero si a pesar de esta limitación, un compositor es capaz de conmover, es de esperarse que también pueda conmover cuando se encuentre en plena libertad. ¿Es acaso razón suficiente para rechazar como algo desagradable toda música de Iglesia, el hecho de que hayan tantos lugares en que la música de Iglesia se ejecuta mal?

§. 23.

La música teatral consiste de *Óperas, Pastorales e Intermedios*. Las Óperas son o tragedias verdaderas o tragedias con un final feliz, similares a las tragicomedias. Aunque cada tipo de obra teatral requiere su estilo particular y propio, la mayoría de los compositores se toman muchas libertades dándole rienda suelta a sus fantasías. Sin embargo esto no los dispensa de tener que adaptarse tanto al texto como a la naturaleza de lo que se está representando y a la conexión que debe reinar.

§. 24.

Para juzgar sólidamente la música de una Ópera, hay que examinar si la Sinfonía o la Obertura se relacionan adecuadamente al tema de toda la obra, o al primer acto, o por lo menos a la primera escena, y si es capaz de causar en los oyentes la pasión dominante en el primer acto, cualquiera que ésta sea, tierna o triste, alegre, heroica, furiosa, etcétera (*). Hay que observar si los recitativos están compuestos de una manera natural y expresiva, como hablando, y que no sean ni muy bajos ni muy altos para los cantantes; si las arias tienen ritornelos cantables y expresivos, para que sirvan como una pequeña muestra de lo que viene a continuación, contra la costumbre generalizada entre los compositores italianos comunes de escribir arias cuyo ritornelo parece haber sido escrito por un compositor y el resto por otro. Además, al juzgar una Ópera hay que ver si las arias son cantables y le dan oportunidad a los cantantes de demostrar su capacidad; si el compositor ha expresado las pasiones apropiadamente de acuerdo al tema; si las ha diferenciado bien entre sí e introducido cada una en el lugar conveniente; si ha trabajado para cada cantante sin parcialidad, desde el primero hasta el último de acuerdo a su papel, su voz y su capacidad; si ha observado la cantidad de sílabas como lo requiere la prosodia y la pronunciación o si ha procedido al azar, como muchos compositores que a menudo cambian sin necesidad las sílabas largas por cortas y las cortas por largas, y por ésto las palabras no sólo son estropeadas sino que a veces cambian completamente su significado. A veces se encuentran estos errores en las obras de compositores que uno menos se esperaba. Resultan por negligencia o porque el compositor no ha encontrado una melodía más cómoda y conveniente para las palabras, o porque ha malentendido el idioma (**). Para formar bien el juicio de una Ópera, además hay que observar si el compositor respetó la puntuación del discurso en las arias y sobre todo en el recitativo; si al transportar ciertas palabras el ha podido evitar el oscurecer su significado, o hacerlas

expresar lo opuesto; si las arias, en las cuales las palabras requieren mucha acción, han sido compuestas de una manera expresiva y de modo que los cantantes tengan el tiempo y la oportunidad de realizar la acción sin dificultad, o si los cantantes se ven obligados a pronunciar demasiado rápido las palabras, como en otros tiempos sucedía en las composiciones de los alemanes. Además hay que notar si en esas arias el uso de notas muy largas con cada sílaba no molesta ni limita al cantante en cuanto a la pronunciación viva de las palabras o a la acción; y si el compositor ha evitado introducir pasajes que no sean convenientes para la acción y que detengan la foga. Finalmente, uno tratará de constatar si el compositor ha colocado cada aria en su lugar preciso en relación a su conexión con toda la obra, y si tomó el tiempo de mezclar apropiadamente distintas tonalidades y compases de acuerdo al texto de manera que no haya, una tras otra, varias arias compuestas en la misma tonalidad y el mismo compás; si ha mantenido el carácter principal de la pieza de principio a fin y observado por todas partes una duración proporcional; y finalmente, si la mayoría de los oyentes han sido conmovidos por la música y sentido las pasiones representadas de manera que salen del Teatro con el deseo de escuchar más a menudo la Ópera. Si todas esas cualidades están presentes en una Ópera, se puede considerar que es una obra maestra.

(*) Véase además el apartado § 43 de este capítulo.

(**) Se pueden hallar ejemplos sorprendentes de ésta y otras faltas en cierta serenata titulada *La Vittoria d'Idomeneo*, así como en otras obras del mismo autor. Esta obra fue representada por primera vez en Italia en el año de 1750, y es producto de la pluma de un italiano que aparentemente no comprende su propio idioma, o al menos rara vez le pone atención al significado de las palabras y a su expresión.

§. 25.

Además, es fácil equivocarse al juzgar arias individualmente ya que la mayor parte del tiempo nos guiamos por la impresión que nos dan al escucharlas y consideramos que las mejores son aquellas que nos agradan más. Ahora, la organización de una Ópera requiere que para la coherencia del todo, las arias sean diferentes entre sí en lugar de ser todas similares y de igual importancia. Es necesario darle cierta preferencia a los papeles principales de la obra así como se les da en la Poesía. Ya que así como una pintura en la que todas las figuras son igualmente bellas no complace ni conmueve tanto al observador como si hubiera en ella al mismo tiempo varias figuras de una belleza inferior, similarmente, a menudo una aria no luce mucho a menos que sea colocada entre otras dos de una belleza limitada y que le sirven, por así decirlo, de lustre. La variedad de gustos por arias diferentes depende de la diferencia de temperamentos de los oyentes. De manera que a una persona le agradará más una aria y otra preferirá más otra. Por lo tanto no es sorprendente que como lo que un oyente considera bello, a otro no le gusta del todo, el juicio de una pieza, sobre todo el de una Ópera, es no sólo variado sino también impredecible.

§. 26.

Se necesita mucha circunspección para juzgar una música vocal compuesta con un fin específico para la Iglesia o el Teatro, y que subsiguientemente es ejecutada en una habitación. Las circunstancias existentes en el lugar para el que fue destinada, la diferente manera de expresión y de ejecución de los cantantes y de los instrumentistas, así como la diferencia que existe cuando se escucha la obra en su totalidad y cuando sólo se escuchan porciones de ella, todo esto contribuye mucho al buen o mal efecto que produzca una composición. Cuando una aria que debe ir acompañada de acción, que en

el Teatro produce una gran impresión, es ejecutada en una habitación, no agrada tanto a los que se encuentran muy cerca, pues hace falta lo más esencial, es decir, la acción y el contexto que la hizo necesaria; a menos que por medio de una memoria vívida uno haya podido refrescar la idea. Otra aria, cuyo texto no sea particularmente bueno pero que tiene una melodía agradable y que es ventajosa para el cantante que por su parte la ejecuta bien, lucirá mucho más en la habitación y los oyentes preferirán a ésta más que a la otra. En este caso se puede decir que una aria agrada más que la otra pero no que es mejor, ya que en las arias no sólo hay que escuchar la melodía sino que al mismo tiempo hay que ponerle atención a las palabras y a su expresión. Un aria acompañada de mucha acción debe ejecutarse más hablando que cantando, y por lo tanto requiere un buen cantante que sea también buen actor, así como un compositor experimentado.

§. 27.

Cuando una *Serenata* o *Cantata* ha sido compuesta específicamente para tocarse en una habitación, entonces el estilo debe distinguirse del que se usa en la Iglesia y en el Teatro. La diferencia es que la manera de escribir la música de cámara permite más vivacidad y libertad en las ideas que en la música de la Iglesia, y como no hay acción, permite más elaboración y arte que la del Teatro. Los *Madrigales* que son piezas de música vocal muy elaborada, escritas a la manera de Salmos para muchas voces y muy a menudo sin instrumentos, también pueden ser ejecutadas en una habitación, así como los *Duos* (Duetti), los *Terzetti* sin instrumentos y las *Cantatas para una sola voz*.

§. 28.

Como ya lo he dicho anteriormente, aquel que quiera juzgar bien una composición instrumental debe poseer conocimientos precisos, no sólo de las características de cada

pieza que juzgue, sino también de los instrumentos mismos. Una pieza puede conformarse al buen gusto y a las reglas de la composición de manera que, en sí, es una buena obra y no obstante puede no ser apropiada para el instrumento destinado a ejecutarla. Por otra parte, una pieza puede estar bien escrita para cierto instrumento y sin embargo no tener ningún valor musical. La música vocal cuenta con ciertas ventajas que la música instrumental no puede aprovechar. En la música vocal, las palabras y la voz constituyen un gran recurso para el compositor tanto en cuanto a la invención como al efecto. La experiencia lo demuestra claramente cuando, en ausencia de un cantante, se ejecuta una aria con un instrumento. Y como la música instrumental debe expresar, sin la ayuda de las palabras ni de la voz, las distintas pasiones transportando a los oyentes de una a otra tan bien como lo hace la música vocal, es evidente que para lograr ésto y para compensar por la falta de palabras y de la voz humana, es necesario que el compositor y el ejecutante tengan un espíritu igualmente sensible y capaz de ser afectado.

§. 29.

Las piezas principales de música instrumental en las que no se utiliza la voz son el *Concierto*, la *Obertura*, la *Sinfonía*, el *Cuarteto*, el *Trio* y el *Solo*. Los *Conciertos*, *Trios* y *Solos* son de dos tipos; hay *concerti grossi* y los *concerti da camera*, los *Trios* son *elaborados* como se les llama, o *galantes*; y sucede igual con los *Solos*.

§. 30.

Los *Conciertos* le deben su origen a los italianos, Torelli debe haber hecho el primero. Un *Concerto grosso* consiste de una combinación de varios instrumentos concertantes de manera que siempre hay dos o más instrumentos tocando en conjunto y

alternadamente; el número de partes concertantes a veces puede llegar a más de ocho.

Pero en un *Concerto da Camera*, sólo hay un instrumento concertante.

§. 31.

Las características de un *Concerto grosso* requieren que cada una de sus partes tenga: 1) un ritornelo majestuoso para el comienzo, el cual debe ser más armonioso que melodioso, más serio que jocoso, mezclado con pasajes al unísono; 2) una mezcla balanceada de imitaciones en las partes concertantes, de manera que el oyente sea sorprendido unas veces por uno de los instrumentos y otras veces por otro; 3) dichas imitaciones deben consistir de ideas cortas y agradables; 4) lo brillante debe alternar siempre con lo placentero; 5) los tutti entremezclados deben ser cortos; 6) la alternación de los instrumentos concertantes debe efectuarse de tal manera que no se escuchen unos mucho y otros muy poco; 7) Después de un Trio, hay que insertar aquí y allá algún pequeño Solo de uno u otro instrumento; 8) antes de terminar, los instrumentos repertirán lo que tocaron al principio; y 9) el último tutti concluirá con las ideas más fuertes y más majestuosas del primer ritornelo. Este tipo de Concierto requiere un acompañamiento numeroso, un lugar de grandes dimensiones, una ejecución seria y una velocidad moderada.

§. 32.

También existen dos tipos de Concierto para un solo instrumento concertante o *concerto da camera*. Algunos de esos Conciertos requieren un acompañamiento fuerte, como los *concerti grossi*, otros requieren un acompañamiento débil; y si ésto no se observa cuidadosamente, no se obtendrá el efecto deseado en ninguno de ellos. Se puede determinar el tipo de un concierto examinando el primer ritornelo. Si un concierto ha

sido compuesto seria y majestuosamente, más rico armónica que melódicamente y con muchos pasajes al unísono, en el cual la armonía no cambia cada corchea o negra, sino cada medio compás o cada compás entero, necesita un acompañamiento numeroso. Pero otro concierto que consista de una melodía rápida, jocosa, alegre, cantable, y cuya armonía cambia siempre rápidamente, todo esto en mi opinión produce un mejor efecto si hay sólo un número pequeño de instrumentos acompañantes.

§. 33.

Uno de estos conciertos *para un instrumento* que es *serio* y tiene un acompañamiento numeroso, requiere que su primera parte contenga: 1) un ritornelo majestuoso y bien elaborado en todas las partes; 2) una melodía agradable e inteligible; 3) imitaciones correctas; 4) las mejores ideas del ritornelo pueden ser extraídas y usadas entre los Solos o insertadas en ellos; 5) la parte del bajo debe tener una melodía característica de su función; 6) no deben haber más partes intermedias de las que permite la parte principal, ya que a menudo se logra un mejor efecto duplicando las partes principales que forzando las intermedias; 7) el movimiento del bajo y de las partes intermedias no debe disminuir la vivacidad de la parte principal, ni abrumarla o suprimirla; 8) hay que mantener una duración proporcionada en el ritornelo, el cual debe tener por lo menos dos secciones principales, de las cuales la última debe contener las ideas más bellas y majestuosas ya que se repetirá al final de pieza; 9) en caso de que la primera idea del ritornelo no sea cantable ni apropiada para el Solo, hay que encontrar otra idea nueva completamente opuesta a la primera e incorporársela de manera que no se pueda saber si fue hecho por necesidad o deliberadamente; 10) los Solos deben ser en parte cantables y en parte lo placentero debe mezclarse con los pasajes brillantes, melodiosos y armoniosos, aunque manteniéndose siempre apropiados para el instrumento ejecutante; y hay que alternarlos siempre con pequeñas porciones vivaces y majestuosas

del tutti para mantener la fogosidad de principio a fin; 11) los Solos (o lo que la parte concertante toca) no deben ser muy cortos, ni los tutti, que ocurren entre los Solos, deben ser demasiado largos; 12) cuando las otras partes acompañan, no deben moverse de tal manera que pudieran cubrir a la parte concertante. Más bien, este acompañamiento debe consistir unas veces de muchas partes y otras veces de pocas, de manera que de vez en cuando la parte principal tenga más libertad y comodidad para destacarse y brillar. En general, hay que mantener el claroscuro en todo lugar. Si los pasajes lo permiten, o si uno sabe componerlos de tal manera que los acompañantes puedan, al mismo tiempo y durante ellos, tocar algo reconocible proveniente del ritornelo, esto produce un buen efecto; 13) hay que observar siempre una progresión armónica correcta y natural, y no modular a tonalidades demasiado distantes que podrían resultar desagradables al oyente; 14) la *Métrica*, que debe ser observada cuidadosamente en la composición en general, debe serlo también aquí. Las cesuras o las divisiones de la melodía en el compás binario no deben nunca terminar en la segunda o la cuarta negra, ni en el tercer o quinto tiempo en el compás ternario. Hay que continuar la Métrica de la manera que se comenzó, ya sea cada medio compás o compás entero, o en el compás ternario, cada dos, cuatro u ocho compases, sin este elemento la mejor composición sería defectuosa. En un Arioso compuesto en compás ternario en que la melodía descansa a menudo, está permitido que haya cesuras sucesivas después de tres y dos compases. 15) No hay que prolongar las transposiciones de Pasajes demasiado tiempo de la misma manera, de otro modo se volvería fastidioso; es mejor acortarlos o abreviarlos insensiblemente. 16) No hay que apresurar el final de la pieza, ni hacerlo demasiado corto, más bien hay que tratar de que concluya de una manera definitiva. Como no hay que terminar con ideas nuevas, el último Solo debe repetir las ideas más agradables de las escuchadas previamente. 17) Finalmente, hay que concluir el último tutti del Allegro tan brevemente como sea posible, usando la segunda parte del primer ritornelo.

§. 34.

No se puede usar cualquier tipo de compás en el primer movimiento de un Concierto majestuoso. Si debe ser vivaz, se puede tomar el compás simple de cuatro tiempos en el cual las semicorcheas son las notas más rápidas, y se puede hacer que la cesura caiga en la segunda parte del compás. Si esta primera parte del concierto debe ser también majestuosa, es mejor escoger una Métrica más larga, en la que las cesuras se terminen siempre con compases enteros y sólo caigan en el tiempo fuerte. Pero si un primer movimiento debe ser serio y majestuoso, puede escogerse una velocidad más moderada en el compás simple de cuatro tiempos, en que las fusas sean las notas más rápidas y las cesuras caigan en la segunda parte del compás. Las semicorcheas con puntillo contribuyen mucho a la majestuosidad del ritornelo. El movimiento puede ser indicado por medio de la palabra Allegretto. Este tipo de notas se escribe también en el compás Alla breve moderado y sólo hay que cambiar las corcheas por negras, las semicorcheas por corcheas y las fusas por semicorcheas. Entonces, las cesuras pueden caer siempre en el principio del compás. El compás ordinario del Alla breve, en el cual las notas más rápidas son las corcheas, debe considerarse como un compás de cuatro por ocho y por esta razón es más apropiado para el último movimiento de un concierto que para el primero; y la expresión es más agradable que majestuosa a no ser que se proceda armoniosamente con acordes llenos. En general el compás ternario no se usa más para el primer movimiento, exceptuando el compás ternario de negras conteniendo semicorcheas, en el cual las partes intermedias y el bajo se mueven en corcheas y la armonía sólo cambia a intervalos de compases enteros.

§. 35.

En general, el *Adagio* debe distinguirse del primer *Allegro* tanto por la *Métrica* musical, como por la tonalidad y el tipo de compás. Si el *Allegro* ha sido compuesto en una tonalidad mayor, por ejemplo Do mayor, el *Adagio* puede ser compuesto en la tonalidad de Do menor, Mi menor, La menor, Fa mayor, Sol mayor o Sol menor. Pero si el *Allegro* ha sido compuesto en una de las tonalidades menores, por ejemplo, en Do menor, el *Adagio* puede ser compuesto en la tonalidad de Mi bemol mayor, o la de Fa o Sol menor, o La bemol mayor. Así, el paso de una tonalidad a otra se logra de la manera más natural. El oído no sufre y la relación que vengo de indicar es válida en todas las tonalidades de cualquier manera que se les pueda llamar. Cualquiera que quiera sorprender al oyente de una manera sensible o desagradable, está en libertad de escoger otras tonalidades en lugar de éstas; pero como tal vez sólo a él le agradarían, deberá proceder por lo menos con cierta circunspección.

§. 36.

El *Adagio* provee más oprotunidades que el *Allegro* para excitar o mitigar las pasiones. En otros tiempos el *Adagio* se componía de una manera seca y a menudo llana, y se trabajaba mucho más la armonía que la melodía. Los compositores delegaban a los ejecutantes lo que ellos mismos debían hacer, es decir, hacer la melodía cantable, lo que sin embargo estos últimos sólo podían lograr agregando adornos. Por lo tanto, en esos tiempos era más fácil componer un *Adagio* que ejecutarlo, pero, como uno puede imaginarse, estos *Adagios* no siempre tenían la suerte de caer en manos de músicos hábiles y que las ejecuciones rara vez favorecían al compositor. Este mal produjo algo bueno: desde hace algún tiempo se comenzó a componer *Adagios* más cantables; lo cual beneficia la reputación de los compositores. El ejecutante no necesita fatigarse ni torturar

su intelecto tratando de inventar adornos, y el Adagio ya no puede ser distorcido o incluso estropeado como sucedía a menudo en otros tiempos.

§. 37.

Pero como el Adagio no tiene tantos simpatizantes como el Allegro entre los oyentes que no tienen ningún conocimiento musical, es necesario que el compositor se esfuerce por hacerlo lo más agradable posible para los oyentes que ignoran las finezas del arte. Para lograr esto, hay que observar principalmente las reglas siguientes: 1) tanto los ritornelos como las secciones donde la parte concertante toca sola deben hacerse con la mayor brevedad posible; 2) los ritornelos deben ser melodiosos, armoniosos y expresivos; 3) la parte principal debe tener una melodía que permita agregársele algunos adornos pero que también puede agradar sin ellos; 4) la melodía de la parte principal debe alternar siempre con pasajes del tutti; 5) esta melodía deberá ser compuesta tan afectuosa y expresivamente como si hubieran palabras que debieran ir con ella; 6) hay que utilizar aquí y allá pasajes provenientes del ritornelo; 7) no se debe modular mucho a otras tonalidades ya que normalmente eso afecta la brevedad; 8) el acompañamiento de los Solos debe ser más bien simple que lleno de figuras para no impedir que la parte principal introduzca adornos, sino que tenga la libertad de agregar muchos o pocos adornos, como lo juzgue apropiado de una manera razonable. Finalmente 9) hay que tratar de caracterizar el Adagio mediante un epíteto que exprese claramente su sentimiento de manera que se pueda adivinar fácilmente el movimiento requerido.

§. 38.

El *último Allegro* de un Concierto debe ser muy diferente del primero, tanto en relación a la naturaleza y al tipo de las ideas como al compás. Entre más serio sea el

primero, más jocoso y alegre debe ser el último. Los compases de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ y $\frac{12}{8}$ pueden servir para este movimiento. No hay que componer nunca los tres movimientos de un Concierto usando el mismo tipo de compás; más bien, cuando los dos primeros están en compás binario, el tercero debe estar en el compás ternario. Pero si el primer movimiento está en compás binario y el segundo en compás ternario, el último movimiento puede componerse tanto en el compás ternario como en el compás de cuatro por ocho, pero no debe estar nunca en el compás de cuatro por cuatro, porque este compás sería demasiado serio y convendría a un último movimiento tan poco como el compás de cuatro por ocho o el ternario rápido convendría ni daría un buen efecto en el primer movimiento. No se deben comenzar todos los tres movimientos con el mismo tono; al contrario, si la parte superior comienza en el primer movimiento con la nota fundamental, el segundo movimiento podrá comenzar con la tercera, y el tercer movimiento con la quinta. En realidad, el último movimiento debe ser compuesto en la misma tonalidad que el primero, pero hay que tener cuidado con respecto a las progresiones armónicas de manera que el orden de las tonalidades en el último movimiento no sea igual al del primero, para evitar así cualquier similaridad.

§. 39.

En general, es necesario que en el último movimiento 1) el ritornelo sea corto, alegre y fogoso, pero además, algo jocoso; 2) la parte principal debe tener una melodía agradable, viva y ligera; 3) los Pasajes deben ser fáciles para que no detengan la velocidad del movimiento y no deben parecerse de ningún modo a los del primer movimiento; por ejemplo, cuando los pasajes del primer movimiento consisten de notas arpegiadas, los del último movimiento pueden moverse por grados o escalas. O si en el primer movimiento hay tresillos, los pasajes del último pueden tener notas iguales, o

viceversa. 4) La Métrica debe observarse con la mayor exactitud, ya que entre más cortos y rápidos sean los tipos de compás, más evidentes son los errores que se cometen en este respecto. Por lo tanto, en $\frac{2}{4}$ y en compases rápidos de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ y $\frac{6}{8}$ las cesuras deben caer siempre en el principio del segundo compás, y las divisiones principales deben caer en el cuarto y octavo compás. 5) El acompañamiento no debe ser muy lleno ni recargado de partes. Más bien, debe tener notas que las partes acompañantes puedan ejecutar sin mucho esfuerzo ni dificultad, ya que el último movimiento se toca de costumbre muy rápidamente.

§. 40.

Para lograr una buena proporción en cuanto a la duración de un Concierto se puede consultar el reloj. Si la duración del primer movimiento es de cinco minutos, la del Adagio de cinco a seis y la del último movimiento de tres a cuatro minutos, el Concierto tendrá la duración requerida. En general es mejor que los oyentes piensen que una pieza musical es demasiado corta en vez de demasiado larga.

§. 41.

Un compositor que puede componer un Concierto como el que acabo de describir no tendrá ningún problema para componer también un pequeño *Concierto de Cámara* jocoso; por lo tanto no es necesario discutirlo aquí en particular.

§. 42.

La *Obertura*, que se encuentra al comienzo de una Ópera, debe tener una introducción majestuosa y grave, un tema brillante y bien elaborado, y una buena mezcla

de distintos instrumentos como oboes, flautas y cornos de caza. El origen de la Obertura es francés. Lully dejó buenos modelos pero los de algunos compositores alemanes, sobre todo los de *Händel* y *Telemann* son mucho mejores. Los franceses tuvieron casi la misma suerte con respecto a sus Oberturas que los italianos con sus Conciertos. Es una lástima que las Oberturas, las cuales producen un muy buen efecto, no estén más de moda en Alemania.

§. 43.

Las Sinfonías italianas, las cuales tienen el mismo fin que las Oberturas, deben tener las mismas cualidades en cuanto a la majestuosidad de las ideas. Pero como la mayoría han sido compuestas por compositores que han dedicado su ingenio más a la música vocal que a la instrumental, tenemos hasta el presente muy pocas Sinfonías que se hayan perfeccionado lo suficiente para servir de modelo. A veces pareciera que los compositores de Ópera hacen lo mismo en la composición de Sinfonías que los pintores al pintar sus cuadros, cuando emplean el color que les queda para pintar el aire o llenar el lienzo. Sin embargo sería apropiado, como ya se ha dicho arriba, que la Sinfonía tenga alguna conexión con el tema de la Ópera, o por lo menos con la primera escena y que no siempre termine con un Minueto alegre como sucede ordinariamente. No quiero prescribir reglas, ya que es imposible poner en una sola categoría todas las circunstancias que puedan ocurrir al comienzo de una Ópera. No obstante, creo que se encontrarían fácilmente medios de evitar estos abusos. No es absolutamente indispensable que una Sinfonía colocada al principio de una Ópera tenga siempre tres movimientos. Podría concluir con el primer o el segundo movimiento; por ejemplo, si la primera escena contiene sentimientos fuertes y heroicos, la Sinfonía podría acabar con el primer movimiento. Si tuviera pasiones tristes o amorosas, se podría concluir con el segundo; y si no tuviera ningún sentimiento marcado, o si sólo se encontrara en la continuación de la

Ópera o en su conclusión, entonces se podría terminar con el tercer movimiento de la Sinfonía. De esta manera se podrá ejecutar cada movimiento de acuerdo al tema mismo de la Ópera, y la Sinfonía podría ser utilizada también para otros propósitos.

§. 44.

Un *Cuarteto* o una Sonata para tres instrumentos concertantes y un bajo, es la piedra de toque de un compositor hábil; y es en este género que los que no tienen todavía un fundamento sólido de su arte pueden errar con más facilidad. Los Cuartetos nunca han estado muy de moda y consecuentemente no hay mucha gente que conozca bien su naturaleza. Es de temerse que este género de música corra la suerte de las artes perdidas. Un buen Cuarteto requiere 1) un tema apropiado para cuatro partes, 2) una melodía muy armoniosa, 3) imitaciones correctas y cortas, 4) una mezcla de instrumentos concertantes lograda con mucho discernimiento, 5) y una parte fundamental que avance como un bajo característico, 6) ideas que se puedan intercambiar entre sí de manera que se pueda componer arriba o abajo de ellas, y las partes intermedias deben tener siempre una melodía que sea por lo menos pasable y que no desagrade, 7) no debe percibirse que haya preferencia por alguna de las partes, 8) cada vez que una parte descansa debe volver a entrar con una melodía agradable como si fuera una parte principal, y no como una parte intermedia; sin embargo esto aplica únicamente a las tres partes superiores concertantes y no a la parte del bajo, 9) en caso de que haya una Fuga, ésta debe ocurrir en las cuatro partes rigurosamente de acuerdo a las reglas pero con buen gusto.

Existen seis Cuartetos para varios instrumentos, que el señor *Telemann* compuso hace ya mucho tiempo, la mayoría para flauta, oboe y violín pero no han sido grabados en cobre. Pueden servir como un modelo excelente para este tipo de música.

§. 45.

La composición de un *Trio* no requiere tanto esfuerzo como la de un Cuarteto, pero para que el Trio sea bueno, el compositor debe ser igualmente hábil y poseer el mismo dominio de su arte. Sin embargo, el Trio cuenta con la ventaja sobre el Cuarteto de que en él se pueden usar ideas más galantes y agradables que las que se usan en los Cuartetos ya que tiene una parte concertante menos. Por lo tanto es necesario que en un Trio uno componga 1) una melodía a la cual se le pueda unir otra parte cantable, 2) el tema inicial de cada movimiento, sobre todo del Adagio, no debe ser demasiado largo, ya que podría fácilmente resultar aburrido cuando la segunda parte lo imite ya sea a la quinta, a la cuarta o al unísono, 3) ninguna parte debe tocar algo que las otras partes no puedan imitar a continuación, 4) las imitaciones deben ser cortas y los pasajes brillantes, 5) la repetición de las ideas más agradables debe efectuarse en un buen orden, 6) las dos partes principales deben ser compuestas de manera que bajo ellas pueda ir un bajo característico y que avance bien, 7) en caso de incluir una Fuga, al igual que con el Cuarteto, ésta no sólo debe encontrarse en todas las partes correctamente y de acuerdo a las reglas de la composición, sino también debe lograrse con buen gusto. La ideas que uno mezcle, ya sea que consistan de Pasajes o de imitaciones, deben ser agradables y brillantes. 8) Aunque los pasajes en terceras o en sextas en las dos partes principales sean un gran ornamento del Trio, no hay que abusar, ni usarlos muy a menudo; más bien hay que interrumpirlos siempre con Pasajes o con otras imitaciones. Finalmente, hay que 9) componer los Trios de tal manera que sea difícil adivinar cual de las dos partes es la primera.

§. 46.

Hoy en día se cree que el componer un Solo es muy fácil. Casi todo instrumentista intenta componerlos y si les hace falta creatividad, toman prestada la de otros. Si no conocen las reglas de la composición, le piden a otro que les haga los bajos. Es por esta razón que en vez de encontrar composiciones que sirvan de modelo, vemos tantas monstruosidades.

§. 47.

No es nada fácil componer un buen Solo. Hay compositores que dominan perfectamente la composición y que, aunque tengan mucho éxito con piezas para varias partes, sus Solos no valen nada. Hay otros que obtienen más éxito componiendo Solos que piezas para varias partes. Afortunados son los que tienen éxito con ambos. Mientras tanto, aunque para componer un buen Solo no sea necesario conocer los secretos más íntimos de la composición, no es posible componer algo bueno en este tipo de música sin tener conocimientos de las reglas de la armonía.

§. 48.

Para que, el compositor y el ejecutante se distingan con un Solo, es necesario que

- 1) el *Adagio* sea por sí mismo cantable y expresivo.
- 2) El ejecutante debe tener la oportunidad de demostrar su juicio, sus invenciones y conocimientos musicales.
- 3) Aquí y allá, la ternura debe ir mezclada con algo espiritual.
- 4) Hay que crear un bajo característico de manera que sea fácil construir las otras partes sobre él.
- 5) No hay que repetir muchas veces la misma idea, ni en el mismo tono ni en una transposición, porque ésto cansaría al ejecutante y fastidiaría a los oyentes. A veces hay que interrumpir la

melodía natural con algunas disonancias, para excitar oportunamente las pasiones en el oyente. 7) El Adagio no debe ser demasiado largo.

§. 49.

El *primer Allegro* requiere 1) una melodía fluída, continua y un poco seria; 2) una buena conexión de las ideas; 3) pasajes brillantes que estén bien incorporados a la melodía; 4) una repetición bien organizada de ideas; 5) ideas bien escogidas al final de la primera parte, que al mismo tiempo son adaptadas de manera que al transportarlas puedan también concluir la segunda parte. 6) La primera parte debe ser un poco más corta que la última. 7) Los pasajes más brillantes deben hallarse en la última parte. 8) El bajo debe componerse de una manera natural y debe moverse manteniendo siempre la vivacidad.

§. 50.

El *segundo Allegro* puede ser o muy alegre y muy rápido, o moderado y arioso. Para eso hay que guiarse por el primer Allegro. Si éste es serio, el último puede ser alegre; pero si el primero es rápido, el último puede ser moderado y arioso. En cuanto a la diversidad del compás, hay que notar aquí lo que dije más arriba sobre los Conciertos, de modo que un movimiento no se parezca demasiado a otro. Para que un Solo le agrade a todo el mundo, es necesario que contenga algo que resuene con las inclinaciones de cada oyente. No debe ser solamente cantable ni solamente vivaz de principio a fin. De la misma manera que cada movimiento debe ser muy diferente de los otros, y también cada uno debe contener una combinación balanceada de ideas agradables y brillantes. Ya que la melodía más bella del mundo puede eventualmente adormecernos si sólo ella se escucha de principio a fin de un movimiento, y que por otra parte, una vivacidad continua o dificultades ininterrumpidas incitan a la admiración pero no logran conmovernos. Por

otra parte, tal combinación de ideas variadas no se necesita únicamente en los Solos, sino también en todo tipo de composiciones musicales. Si un compositor tiene éxito en este respecto, y si logra inspirar las pasiones por este medio, se podría declarar correctamente que él ha alcanzado un alto nivel de buen gusto y que ha encontrado, por así decirlo, la piedra filosofal de la Música.

§. 51.

Estas son las características necesarias más importantes que deben estar presentes en los tipos principales de piezas musicales para ser consideradas por los conocedores buenas y dignas de su aprobación. Pero como siempre habrá una cantidad de oyentes que no pueden adquirir los conocimientos musicales necesarios para reconocer en una pieza las características que acabamos de mencionar que hacen que sea buena, este tipo de oyente se ve obligado a guiarse por ciertas circunstancias que en realidad no tienen que ver directamente con el ejecutante en sí, sino que son incidentales, ya que de alguna manera pueden dar cierto testimonio de la calidad de una pieza. Estos oyentes juzgarán más correctamente si le ponen atención al aspecto y a los gestos de los oyentes en grandes asambleas. Sin embargo deben ser asambleas cuyo único fin y actividad principal es escuchar música, y que sea un público compuesto de conocedores y de ignorantes de la música. Hay que observar si mientras que se canta o se toca una pieza, la mayoría de los oyentes presta una gran atención o si solamente unos pocos; si los oyentes expresan su agrado o desagrado entre sí; si algunos se acercan a los ejecutantes o si se alejan de ellos; si el público se mantiene en silencio o si se habla en voz alta; si marcan el compás con la cabeza; si hay curiosidad por saber quién es el autor de la pieza; si al final de la pieza los oyentes expresan el deseo de escucharla de nuevo. Finalmente, es necesario que si tales oyentes quieren dar su opinión sobre los méritos de una pieza, le pongan también un poco de atención a sus propios sentimientos y examinen si la música que acaban de escuchar

los ha conmovido, aunque no sepan dar una razón. Si todas estas circunstancias favorables se hallan durante la ejecución de una obra musical, aunque sea ignorante, el oyente podrá concluir con seguridad que la pieza ha sido bien compuesta y bien ejecutada.

§. 52.

La *diversidad de estilos* es lo que influencia más los juicios de varios tipos de piezas musicales. Esta diversidad se manifiesta en varias naciones que aprecian las Bellas Artes, aunque ésto tiene menos que ver con lo esencial que con lo incidental en la música. Por lo tanto es apropiado examinar todavía un poco más a fondo esta diversidad de estilos, aunque ya lo haya discutido previamente en varios lugares en que fue necesario.

§. 53.

Todas las naciones, exceptuando a los bárbaros, tienen algún aspecto de su música que les agrada más a ellos que a otras naciones; pero la diferencia no es tan grande ni tan importante que merezca una atención particular. En nuestros tiempos, principalmente dos naciones, los italianos y los franceses, han adquirido mucho mérito en cuanto al mejoramiento del estilo en la música; y siguiendo sus tendencias naturales también han tomado un camino diferente para alcanzar esa meta. Otras naciones se han adaptado a los estilos de éstas dos y sólo se han esforzado por seguir uno de ellos y por adoptar el que más les agrada. Como consecuentemente éstas dos naciones se han proclamado jueces casi soberanos del buen gusto en la música, y como las otras naciones lo han permitido sin oposición alguna, Francia e Italia han sido los legisladores sobre este respecto desde

hace varios siglos y de ellas el buen gusto en la música se ha transmitido a las otras naciones.

§. 54.

Para no remontarnos hasta los primeros orígenes de la música, baste con decir que es bien sabido que la música pasó de los griegos a los romanos y que después de que el esplendor de la Roma antigua decayó, la música fue sepultada en el olvido por mucho tiempo. Pero no está claro cuál fue la primera nación en desenterrarla y en darle vida bajo una nueva apariencia. Sin embargo, si uno quisiera llevar a cabo una investigación más exhaustiva, el resultado de esta búsqueda favorecería tal vez a los italianos. Ha tomado mucho tiempo para elevar la música al alto nivel de perfección en que se encuentra hoy. Es posible entonces que en cierta época una nación determinada haya tomado la delantera y que en otra época haya sido otra, y que las demás naciones las siguieron. Pero cuando Carlomagno estuvo en Roma, reconoció desde ese entonces que existía una predilección por los músicos italianos sobre los franceses, principalmente en el arte del canto, e incluso hizo que algunos vinieran para que adaptaran la música en su corte de acuerdo a la de ellos.

§. 55.

Existen razones para creer que mucho tiempo después de Carlomagno, la música de los italianos y la de los franceses no eran tan diferentes como hoy en día. Se sabe que *Lully*, considerado por los franceses como soberano de su música, era italiano. Su estilo cuenta hasta el presente con la aprobación de toda la Francia, y si alguien se atreve a apartarse de él, se toman muchos cuidados para traerlo de vuelta y para mantener este estilo sin ningún cambio. Estoy de acuerdo que este hombre célebre era muy joven

cuando llegó a Francia y se conformó un poco a la música antigua francesa y adoptó el estilo. Pero no podrá demostrarse que el haya podido renegar completamente el estilo propio de su nación el cual, hasta cierto punto, ya lo había influenciado en Italia, ni mucho menos podría renegar su genio. En conclusión, Lully mezcló el estilo de una nación con el de la otra. Y como es bien sabido, solamente después de la muerte de Lully es que el estilo de la música italiana cambió considerablemente, y el estilo de los franceses al contrario se mantuvo siempre igual; también, la diferencia se ha manifestado desde esos tiempos cada vez más de una manera muy marcada. Examinaremos ésto un poco más de cerca.

§. 56.

La tendencia de los *italianos* de introducir cambios en la música ha sido muy favorable para el establecimiento de un estilo genuinamente bueno. En los primeros treinta años de este siglo, Italia nos ha proporcionado una gran cantidad de grandes compositores. Desde que *Pistocchi* abrió sus escuelas de canto a fines del siglo pasado dándole al mundo tantos talentosos cantantes, el arte del canto ha alcanzado durante los primeros treinta años del presente siglo, su nivel más alto. Muchos cantantes que son con gran razón célebres, han demostrado y ejecutado casi todo lo que la voz humana es capaz de producir que es conmovedor y admirable, y en muchas ocasiones, los buenos compositores han tomado de ahí medios para mejorar también más y más la composición de las piezas para el canto. *Corelli* y sus sucesores se esforzaron admirablemente por igualarles en mérito en relación a la música instrumental. (*)

(*) Cuando hablo del estilo italiano, me refiero principalmente al estilo que pusieron de moda en Italia, poco a poco, hasta la época arriba mencionada, tantos músicos hábiles y que fue seguidamente refinado por algunos extranjeros célebres que les sucedieron.

§. 57.

Pero este deseo de cambiar el estilo de la música se ha manifestado también completamente de otro modo en los músicos de la nación italiana más o menos en los últimos veinticinco años. En el presente, el estilo de los cantantes es muy diferente al de los instrumentistas y existe un gran desacuerdo en este respecto. Aunque los instrumentistas en Italia cuenten con más ventajas en cuanto a su formación que los de otras naciones, y que escuchen desde la infancia tantas cosas bellas cantadas en su país, tienen en el presente un estilo tan diferente al de los cantantes que resulta difícil creer que sean de la misma nación. La diferencia reside normalmente en la expresión y en que agregan demasiados adornos arbitrarios a la melodía. Ésto proviene de la práctica de algunos instrumentistas célebres que se han distinguido de tiempo en tiempo en la composición, pero principalmente en la ejecución de grandes dificultades con sus instrumentos; aunque deben haber tenido al mismo tiempo una personalidad tan diferente que los condujo a tener estilos muy diferentes cuyos simpatizantes han llevado a tal extremo que han cambiado el sólido estilo antiguo por un estilo extraño y desenfrenado. Los celos que existen siempre en Italia entre los cantantes y los instrumentistas, y entre los compositores de música instrumental y los de música vocal, pueden haber contribuído a ésta diferenciación de estilos. Los cantantes no quieren permitir que los instrumentistas conmuevan tan sensiblemente como ellos por medio de piezas cantables, atribuyéndose sin mérito una superioridad sobre los instrumentistas. Y éstos queriendo igualarlos, intentan por otros medios agradar tanto como los cantantes, y es por esta razón que han caído casi en lo contrario, en detrimento del verdadero buen estilo.

§. 58.

Dos violinistas célebres de la Lombardía, casi contemporáneos hace unos treinta y tantos años, han adquirido una gran reputación. El primero era vivaz, rico en invención y llenaba casi la mitad del Universo con sus Conciertos. *Torelli* y después de él *Corelli*, habían dejado buenos ejemplos de este género musical, pero él y *Albinoni* le dieron todavía una mejor forma e hicieron buenos modelos; de esta manera también obtuvo la aprobación general del público, como *Corelli* con sus doce Solos. Pero finalmente por componer demasiado y diariamente, sobre todo al dedicarse a componer música vocal para el Teatro, cayó en una ligereza mesquina y aún en extrañezas, tanto al componer como al tocar; y es por esta razón que sus últimos Conciertos no merecen la misma aprobación que los primeros. Se dice que él es uno de los que inventaron el estilo llamado *estilo de la Lombardía*, que consiste en que a veces en un grupo de dos o tres notas cortas, se toca muy corta la nota que cae en el tiempo fuerte y se agrega un puntillo después de la nota pasajera (véase el Capítulo V, § 23). Este estilo comenzó alrededor de 1722. Pero algunas de sus características parecen tener cierta semejanza con la música escocesa. Algunos compositores alemanes lo habían usado aquí y allá, aunque infrecuentemente, más de veinte años antes de que se pusiera de moda en Italia, de manera que se puede decir que los italianos simplemente los imitaron. Como quiera que sea, este cambio de su manera de pensar en sus últimos años, desvió a este célebre violinista casi completamente del buen estilo, tanto en cuanto a su manera de tocar como a su manera de componer.

§. 59.

El otro de estos dos violinistas de la Lombardía es uno de los más grandes maestros y virtuosos del violín. Se dice que durante varios años se apartó completamente

de la sociedad musical para producir un estilo que proviniera exclusivamente de él. Sin embargo este estilo es no solamente de cierta manera completamente opuesto al estilo de que hemos hablado, sino que tampoco es posible imitarlo al cantar, de modo que sólo es adecuado para los violinistas que parecen ser poco sensibles a la verdadera y buena manera de cantar. Pero así como debido al gran número de obras, la música del primero de estos violinistas adquirió un aire demasiado negligente y atrevido, el cual degeneraba a menudo en algo desenfrenado, y por eso se distinguía ya considerablemente del estilo de los demás, el segundo se alejó por completo del estilo natural en cuanto a lo cantable, y, por así decirlo, eliminó de la música todo lo que la melodía tiene de bueno y agradable. Y si sus composiciones no tuvieron tanta suerte como las del primero, es porque están llenas de ideas secas, simples y llanas, las cuales en cualquier caso convendrían más para la música cómica que para la seria. Su manera de tocar pareció ser completamente novedosa y causó gran admiración entre los conocedores del instrumento, pero produjo mucho menos placer entre los demás. Y como él inventó varios tipos de arcadas difíciles, las cuales distinguían su expresión de la de todos los otros, esto despertó la curiosidad de los violinistas alemanes que las aprendieron; sin embargo ésto no los benefició. Muchos adpotaron y mantuvieron esta manera de tocar, pero otros la abandonaron después de que el buen estilo del canto les dio un mejor entendimiento de lo que es verdaderamente bello en la música. Sin embargo, así como una copia es rara vez exactamente igual al original, y que a menudo uno se imagina escuchar al maestro en el estudiante, juzgando a uno en detrimento del otro, también puede suceder muy fácilmente que algunos de los pupilos de este célebre violinista (y ha tenido una gran cantidad de ellos desde hace mucho tiempo) hayan contribuído a la idea desfavorable que se tiene de él. O tal vez ellos no comprendieron bien su manera de tocar, o transportados por la originalidad del genio, hicieron el estilo todavía más extraño, de manera que lo transmitieron en una forma todavía peor de como lo aprendieron. Es muy posible que él no aprobaría de los que presumen tocar en su estilo.

Consecuentemente, debe aconsejarse a todo joven músico que no vaya a Italia sin saber de antemano distinguir lo bueno de lo malo en la música. Ya que aquel que viaje a Italia sin conocimientos musicales tampoco traerá ninguno de vuelta, sobre todo en el presente. Además, el músico joven debe tratar de beneficiarse más de los cantantes que de los instrumentistas; y aquel que no se deja guiar por prejuicios encuentra hoy en día en Alemania lo que en otros tiempos hubiera encontrado en Italia y en Francia.

§. 60.

No me referí a estos dos hombres célebres y dignos en muchos respectos de consideración para juzgar sus méritos o para minimizar lo que efectivamente han logrado de bueno. Sólo lo hice para mostrar, de alguna manera, el origen del estilo de los instrumentistas italianos de hoy, y sobre todo el que los violinistas han adoptado, el cual es tan peculiar como opuesto a la buena manera de cantar, mientras que un estilo bueno y verdadero debe ser generalizado. A algunos de ellos no les faltan ni conocimientos ni sensibilidad de lo necesario para el buen canto, no obstante no tratan de imitarlo con sus instrumentos porque creen que lo que se considera bueno en los cantantes es muy poca cosa y malo para los instrumentos. Halagan a los cantantes cuando éstos cantan clara y expresivamente, pero les parece bello cuando ellos mismos tocan sus instrumentos de una manera imprecisa e inexpressiva. Les parece bien cuando la expresión de los cantantes es modesta y placentera; pero la de ellos es salvaje y extraña. Si en un Adagio, el cantante no usa más adornos de los que la melodía permite, entonces dicen que canta como un Maestro, pero ellos mismos sobrecargan el Adagio con tantos adornos y pasajes en escalas salvajes, que se podría confundir con un Allegro jocosó perdiendo por completo el carácter del Adagio.

§. 61.

Además, casi todos los violinistas italianos de hoy tocan en un mismo estilo, y por eso no se distinguen favorablemente en comparación a sus predecesores. Las arcadas, que en el violín sirven para efectuar la articulación musical, así como el golpe de lengua lo hace en los instrumentos de viento, a menudo sólo les sirven (como el fuelle de una gaita) para hacer sonar su instrumento a la manera de un organillo. Buscan la belleza más exquisita en el lugar equivocado, es decir, en las notas más altas al extremo del batidor; suben siempre a las alturas como los sonámbulos a los techos, y mientras tanto ignoran lo genuinamente bello, privando al instrumento de su registro grave y de la gracia que las cuerdas gruesas son capaces. Tocan el Adagio de una manera demasiado atrevida y salvaje, y el Allegro demasiado indiferentemente. Piensan que es una gran cosa si logran serruchar una gran cantidad de notas en una sólo arcada. Los trinos son ejecutados demasiado rápido y temblorosamente, o incluso emplean trinos de tercera lo que sin embargo les parece ser un defecto cuando lo hacen los cantantes. En fin, al escuchar la expresión y el método de tocar, uno tiene la impresión de que su intención es la de imitar a un violinista del pasado para burlarse de él, y a los oyentes de buen gusto a menudo les cuesta no reirse. Entonces, cuando este tipo de violinistas que tocan de acuerdo a la nueva moda italiana, deben ser empleados como ripienistas en una orquesta, normalmente hacen más mal que bien.

Se podrían citar como ejemplos ciertas orquestas de renombre que incluyen italianos entre sus miembros. Cuando, contra la costumbre, uno llama la atención a cualquier desorden, o a la desigualdad de la expresión, el problema proviene comúnmente de algún italiano que toca sin ver ni escuchar. Y si una orquesta tuviera la mala suerte de ser dirigida por un italiano como los que vengo de describir, lo que sucedería sin lugar a dudas es que la orquesta perdería su antiguo resplandor. Por lo tanto, afortunada es la orquesta que no tiene nada que temer. A pesar de eso, instrumentistas italianos como éstos obtienen a menudo la aprobación y la protección de ciertos músicos, lo que es sorprendente ya que ellos son ilustrados y su gusto es demasiado puro para

aprobar y encontrar placer en una manera de tocar tan extraña; también, es posible que a menudo deban actuar de esa manera para disimular o quién sabe por qué otro motivo.

§. 62.

En las composiciones de los instrumentistas italianos de hoy en día, a excepción de unas pocas piezas, se encuentra siempre algo desenfadado, y más ideas confusas que modestia, razón y orden. Experimentan mucho con lo novedoso, pero por esta razón caen en muchos pasajes descoloridos y llanos que tienen muy poca conexión con lo que se encuentra todavía de bueno en su música. No producen como en otros tiempos, tantas melodías conmovedoras. La parte del bajo no es majestuosa ni melodiosa y casi no tiene ninguna relación con la parte principal. Las partes intermedias no muestran ningún arte ni atrevimiento, solamente una armonía seca; y ni siquiera en sus Solos podrían soportar un bajo que contenga algunos pasajes que se muevan melodiosamente. Ellos prefieren que el bajo avance simplemente y que sólo se escuche de vez en cuando o que toque siempre en el mismo tono como un tambor. Ofrecen como pretexto que de esa manera el ejecutante del Concierto está menos cubierto, pero tal vez les da vergüenza admitir que sólo escriben los bajos de ese modo para evitar que se descubra la ignorancia de los virtuosos que no saben nada de las reglas de la armonía. Ponen poca atención si hay proporción y Métrica en las partes de la melodía. Se toman demasiadas libertades en las progresiones armónicas. No se esfuerzan por expresar ni mezclar las pasiones como se hace en la música vocal. En una palabra, han cambiado mucho el estilo de la música instrumental de sus predecesores pero no lo han mejorado.

§. 63.

Lo mejor en la música vocal de los italianos modernos es el papel que juega la voz. Los compositores se esmeran más al componer para la voz. Escriben de manera que resulte cómodo para el cantante y muy a menudo le asignan expresiones y ocurrencias encantadoras, aunque con frecuencia caen al mismo tiempo en lo insípido y lo ordinario. En cuanto al acompañamiento instrumental no hay gran diferencia con el de sus composiciones para instrumentos de que hablamos en el apartado § anterior. El ritornelo es con frecuencia muy malo y a veces parece no pertenecer al Aria que introduce. Además, la Métrica es muy a menudo imprecisa. Es una lástima que hoy en día la mayoría de los compositores italianos de Ópera, entre los cuales hay algunos de un genio indiscutible, comienzan a escribir para el Teatro demasiado temprano y antes de tener la menor idea de las reglas de la composición. El error es aún más grave ya que ni siquiera más tarde toman el tiempo para estudiar sólidamente la composición como lo hacían sus predecesores; por esta razón son negligentes y además trabajan ordinariamente demasiado rápido. Me veo forzado a concluir que sus composiciones serían tal vez todavía más malas si no existieran algunos grandes compositores entre los vecinos del norte, sobre todo cierto hombre célebre a quienes ellos parecen haberle cedido el genuino y buen gusto de la música vocal, y quien les ha dejado muy buenos ejemplos con sus Óperas que han sido producidas frecuentemente en Italia, y les ha dado la oportunidad de vestirse con su plumaje. Lo cierto es que el número de buenos compositores nacidos en Italia sufrió una gran pérdida hace alrededor de veinte años, debido a la muerte prematura de tres jóvenes compositores que habían mostrado un genio superior y daban grandes esperanzas, pero no todos alcanzaron su madurez. Todos eran muy diferentes en su manera de pensar. Uno se llamaba *Capelli*, él había nacido para lo grandioso, lo majestuoso, lo que requiere fogosidad y lo sublime. Otro, llamado *Pergolesi*, tenía mucha facilidad para lo placentero, lo tierno y lo agradable, y mostraba mucha buena voluntad para el tipo de

composición que requiere mucho esfuerzo. El tercero se llamaba *Vinci*, era vivaz, lleno de invención, agradable, natural y a menudo tenía una expresión muy alegre; además había adquirido en poco tiempo una reputación general en Italia con una cantidad bastante pequeña de Óperas. Parecía solamente que le faltaban un poco de paciencia y deseos de corregir cuidadosamente sus ideas.

§. 64.

Por lo demás, si uno separa los defectos de los compositores de lo que efectivamente tienen de bueno, en general no se les puede negar su habilidad para la ejecución, su intuición musical, ni la riqueza en la invención de ideas bellas; y hay que confesar que ellos han logrado más progresos en el arte del canto que ninguna otra nación. Es una lástima solamente que desde hace cierto tiempo la mayoría de sus instrumentistas se hayan alejado demasiado del estilo del canto, con lo que no sólo seducen a mucha gente que trata de imitarlos sino que han hecho que algunos cantantes abandonen el buen método de cantar. Por lo tanto hay razones para temer que el buen gusto de la música, con el que en otros tiempos los italianos se distinguían de todas las otras naciones, se vaya a perder poco a poco y pase a ser dominio de otros. Hay ciertos músicos italianos libres de prejuicios que lo confiesan objetivamente y que incluso creen que eso ya sucedió, tanto en cuanto a la composición como a la manera de tocar. Sin embargo, como quiera que sea, los italianos mantendrán siempre una supremacía sobre las otras naciones en cuanto al buen estilo del canto, ya que en Italia este estilo se extiende hasta cierto punto hasta sus Barcarolas.

§. 65.

Entre los franceses ocurre lo opuesto de lo que acabo de decir de los italianos. Ya que así como los italianos están muy dispuestos a efectuar cambios en la música, los franceses no lo están, al punto de no tener ninguna libertad en este respecto. Los franceses se apegan demasiado a ciertas características típicas de las danzas y de las canciones de tabernas pero no de piezas serias; de manera que en Francia lo nuevo se asemeja a menudo a lo viejo. En general, los instrumentistas no tratan de tocar obras que contengan grandes dificultades ni introducen muchos adornos en el Adagio. Por otra parte, tienen una expresión muy clara y precisa, con la cual por lo menos no destruyen las buenas ideas del compositor; y debido a esta expresión son más apropiados que los italianos para ser empleados como ripienistas en una orquesta. Por lo tanto, hay que aconsejarle a cualquiera que se dedique a tocar un instrumento, sobre todo el clavicémbalo, que comience aprendiendo el estilo francés. Así no solamente aprenderá a expresar clara y precisamente las notas como aparecen escritas y los pequeños adornos, sino que también con el tiempo será capaz de unir lo brillante del estilo francés con lo placentero del estilo italiano, y adquirir por este medio una manera de tocar todavía más agradable.

§. 66.

El estilo francés de tocar no está diseñado, como el italiano, para producir grandes virtuosos. Para lograr ésto debería, por así decirlo, agotar los poderes de la voz humana. Sus arias son más habladas que cantadas; casi requieren más destreza de la lengua para pronunciar las palabras que habilidad de la garganta. El compositor ya ha prescrito todos los adornos que se deben agregar, de manera que no es necesario que los ejecutantes entiendan de armonía. Casi no introducen Pasajes en sus melodías porque alegan que su

lengua no se los permite. Por falta de contar con buenos cantantes, componen la mayoría de las arias de manera que todo el mundo también las pueda cantar. Ciertamente, ésto le agrada a los amantes de la música que no son muy avanzados en este arte; pero los cantantes no se benefician mucho. Sus cantates se distinguen únicamente por su habilidad para actuar y no se puede negar que es superior a la de los cantantes de todas las otras naciones.

§. 67.

Los franceses son muy escrupulosos en la composición y es cierto que en sus composiciones para la Iglesia hay más modestia que en las de los italianos, pero al mismo tiempo son mucho más secas. Prefieren los tonos naturales a los cromáticos. Casi siempre es posible adivinar la continuación de las ideas en sus melodías y no son tan ricos en invención como los italianos. Le ponen más atención a la expresión de las palabras que a una melodía que agrada y encante. Comúnmente los italianos se esfuerzan por asignar lo bello de una composición a la parte principal y a veces ignoran al bajo. Los franceses, al contrario, ponen más resplandor en la parte del bajo que en la principal. El acompañamiento es más simple que sofisticado. Sus recitativos son demasiado melodiosos y sus Arias no lo suficiente; y en sus Óperas no siempre es posible adivinar si se está escuchando un recitativo o un arioso. Cuando después de un recitativo a la francesa, sigue una Aria tierna, uno se adormece, y deja de poner atención, lo que va contra el propósito de la Ópera, que consiste en entretener siempre a los oyentes por medio de una diversidad agradable, y de transportarlos de una pasión a otra; o aún la de excitar las pasiones con cierta fuerza y dejarlas caer inmediatamente después, cosa que el Poeta no podría lograr sin ayuda del compositor. Sin embargo la falta de vivacidad en las Óperas francesas, debido a la poca diferencia que existe entre las arias y los recitativos, es contrarrestada por los coros y las danzas. Al considerar la organización total de una

Ópera francesa, casi da la impresión de que esta mezcla demasiado homogénea de arias y recitativos se hace a propósito para resaltar más los coros y los ballets. Estos últimos son prácticamente el mayor atractivo de las Óperas francesas, aunque en las Óperas italianas se les dé muy poco énfasis, sobre todo a los coros, y que no sean esenciales en una Ópera, como tampoco lo son los cambios frecuentes de decoración del Teatro. No se puede negar que la música francesa, considerada en toda su perfección, sirve más que cualquier otra para la danza, y que al contrario, la música italiana produce un mejor efecto para el canto y la música instrumental que para la danza. Sin embargo, tampoco se puede negar que en la música instrumental francesa, y sobre todo en sus piezas de carácter, hay muchas ideas muy agradables y encantadoras, que debido a la melodía continua y concertante pueden mezclarse bien con las ideas grandiosas y sublimes de la música italiana.

§. 68.

En general, tampoco todas las Óperas italianas son obras maestras. Es cierto que desde el principio de este siglo sus principales libretistas se han esforzado por eliminar de la Ópera muchas extravagancias y, en la medida de lo posible, hacerla conformar con el estilo razonable de las Tragedias francesas; e Italia puede mostrar cierta cantidad de libretos perfectamente bellos. Al contrario, los franceses todavía están muy apegados a las Fábulas en la mayoría de sus Óperas y se divierten con representaciones novelescas que no son del todo naturales. A pesar de todo eso, tanto los libretistas como los compositores y los cantantes en Italia cometen todavía grandes errores. Los libretistas por ejemplo, no siempre conectan las arias con el tema; hay algunas que ni siquiera tienen una conexión con la precedente y parecen haber sido insertadas al azar. Es posible que algunas veces a los libretistas les falte buen juicio o sensibilidad; pero a veces se les fuerza a trabajar solamente para complacer al compositor, y por otras razones

accidentales, como cuando las palabras no resultan cómodas para la música, lo que es culpa del libretista, o que por casualidad el compositor tenía ya una aria compuesta cuyas palabras no convienen al lugar donde debe ir colocada, de manera que el libretista se ve obligado a hacer una parodia, lo que en realidad no siempre funciona. Algunas veces la limitación consiste en tener que buscar palabras con vocales que sean apropiadas para los pasajes; lo que hace que en el caso de que el libretista no sea expresivo o sea incapaz de darle vuelta a las ideas de diferentes maneras, le falte conexión a la pieza y algunas veces la belleza del libreto sufra infinitamente. Por lo demás, se notará que los grandes libretistas, con la única excepción de Metastasio, ordinariamente escriben arias tan apropiadas para la música como los libretistas mediocres. Si esos últimos quieren hacer progresos, es necesario que se acomoden al compositor, pero los otros, como se creen superiores, se niegan a condescender hasta en las cosas más justas y necesarias para el beneficio de la música. Por otra parte, es muy posible unir la poesía y la música de manera que ninguna pierda nada, como ya se ha demostrado sólidamente en una obra alemana titulada *Sobre la Poesía Musical*, publicada recientemente.

§. 69.

Los franceses acusan a los italianos, y no del todo sin razón, de introducir indistintamente demasiados Pasajes en las arias. Ya que es cierto que si el significado de las palabras lo permite, y el cantante es capaz de ejecutar los Pasajes vivazmente, con igualdad, amplia y claramente, éstos son un gran ornamento en el canto. Sin embargo, tampoco se puede negar que los italianos a veces se exceden un poco y que no diferencian entre palabras diferentes, y distintos cantantes, más bien siguiendo comúnmente la moda y la costumbre sin discreción. Parece que en un principio los Pasajes no se empleaban tan a menudo, excepto para disfrutar y demostrar la destreza vocal de algún buen cantante. Pero después se abusó tanto que se ha llegado a creer que una aria que no

contenga Pasajes no es buena, y que un cantante no canta bien, e incluso no vale nada si no sabe improvisar muchos Pasajes difíciles, al igual que un instrumentista, sin considerar si las ideas son o no son apropiadas para introducir Pasajes. Sobre todo, no hay nada más absurdo que agregar muchos Pasajes en una aria en la que una pasión violenta es representada por medio de quejas o por un sentimiento de furia. Este tipo de aria debe ejecutarse de una manera más hablada que cantada. Los Pasajes interrumpen y destruyen toda la expresión del sentimiento, además de que tales Pasajes resultan impracticables para la mayoría de los cantantes. No hay muchos cantantes que sean capaces de ejecutar los Pasajes amplia y claramente con toda la fuerza de la voz y sin mostrar *sus defectos*; y es posible hallar cantantes que, aunque sean buenos, no poseen estos talentos y esta capacidad. Una gran aplicación y una práctica particular son necesarias antes de poder ejecutar los Pasajes con facilidad. Aquellos cantantes que encuentran que sus esfuerzos son inútiles y que la naturaleza les ha negado esta destreza, en lugar de atormentarse con los Pasajes, deberían dejar esa moda y emplear mejor su tiempo aprendiendo a cantar con buen gusto y expresivamente; lo que es muy a menudo ignorado. Este deseo desmedido por ejecutar Pasajes causa un gran inconveniente: por temor a ofender a algunos cantantes, lo que la prudencia se los impide, el libretista y el compositor no pueden siempre pensar razonablemente. Aunque por lo demás, parece que la falta de cantantes hábiles que hay actualmente en casi toda Italia, limitará en gran medida las dificultades de los Pasajes.

§. 70.

Pueden haber además muchas otras razones por las cuales no todas las Óperas en Italia son ejecutadas bien y razonablemente. Si la invención y la ejecución del libretista no valen nada, ya que no todos los temas son adecuados para la música, el mejor compositor fracasará ya que no ha sido inspirado por la poesía. Aunque se esfuerce por

producir algo excelente, su composición no obtendrá la aprobación del público; ya que la mayoría de los oyentes no le atribuyen el éxito o el fracaso al libretista sino siempre y exclusivamente al compositor, aunque sea necesario que ambos contribuyan en igual medida para que la obra sea perfecta. Un buen tema de Ópera tratado bien por el libretista puede mejorar la impresión que dé una música mediocre. Y un tema mal tratado puede ser responsable de que al escuchar la música varias veces, aunque esté bien hecha, resulte penoso y aburrido; sobre todo si tampoco los cantantes ni los acompañantes hacen lo que deben hacer.

§. 71.

Para que una Ópera italiana, o una compuesta en el estilo italiano, pueda indudablemente agradar a todo el mundo y ser considerada como uno de los espectáculos más gustados, es necesario lo siguiente. El libretista debe escoger un buen tema y tratarlo siguiendo las reglas de la verosimilitud. Debe diferenciar bien los personajes representados y ajustarlos, en la medida de lo posible, a la capacidad, las edades, tendencias y la apariencia de los cantantes. Debe lograr que cada uno hable de una manera apropiada para el personaje que representa. Los recitativos no deben ser demasiado prolijos ni el texto de las arias demasiado extenso ni las palabras demasiado infladas. El libretista debe incluir símiles en algunas arias que se puedan reflejar en la música, y deben provenir principalmente y necesariamente del lenguaje de las pasiones. El libretista debe variar pasiones diestramente tanto en relación al aumento o la disminución de su fuerza, como a su diversidad; también debe escoger tipos de versos cómodos para el aria y poner una atención razonable a las palabras que son apropiadas para el canto, prefiriéndolas a las que no los son, y evitando estas últimas en la medida de lo posible. El compositor debe tener un gusto depurado, y la habilidad de expresar las pasiones por medio de la música de acuerdo a las palabras. Debe asignar imparcialmente

a cada cantante un papel que le convenga a su habilidad. Debe asegurarse de que todo esté bien conectado y así observar la brevedad requerida. Los cantantes deben ejecutar sus papeles de acuerdo al carácter que representan y a las intenciones del compositor y deben tratarlos seriamente y con celo. Los acompañantes deben respetar las indicaciones del compositor y las responsabilidades que su puesto exige. Finalmente, las decoraciones del Teatro y de los ballets deben ser apropiadas para el tema del espectáculo.

§. 72.

Ni los franceses ni los italianos pueden emitir juicios precisos sobre lo que acabo de exponer, sobre todo si no han salido de sus países y están acostumbrados a un sólo tipo de música. Ambos creerían que la música que se conforma a las características de la de su país es la mejor y despreciarían cualquier otra. Siempre estarán limitados por una larga costumbre, o por un prejuicio enraizado, para poder notar lo bueno en los demás y lo malo en la música de su patria. Solamente una tercera persona que sea lo suficientemente perspicaz, conocedora y que no sea imparcial puede decidir con más aplomo.

§. 73.

Que yo sepa, nunca se han ejecutado en Italia pública o privadamente, Óperas francesas, arias u otras piezas francesas para la voz, ni mucho menos se ha tratado de traer cantantes franceses. Pero en Francia, aunque no se presenten Óperas italianas en público, en los conciertos se escuchan sin embargo composiciones italianas como arias, Conciertos, Trios, Solos, etcétera. También se han traído cantantes italianos y se les ha dado una buena acogida; como lo demuestran los Conciertos Italianos en Thuilleries y otros acontecimientos recientes. El Rey tiene en su Capilla muchos cantantes italianos, y

Louis XIV tenía a su servicio el famoso *Pacchini*. Hace más de setenta años que en Alemania se presentan Óperas francesas e italianas y desde hace todavía más tiempo se presentaban piezas en ambos estilos, ya sea en conciertos públicos o privados, en los que se han empleado consecuentemente cantantes italianos y franceses. Pero como los italianos perfeccionaron su estilo y los franceses no hicieron ningún progreso, hace veinte o treinta años que no se escucha una Ópera francesa en Alemania, ni piezas francesas en las asambleas públicas y lo único que se ha preservado de las Óperas francesas son los ballets. Hoy en día, tanto las Óperas como las piezas instrumentales compuestas en el estilo italiano han ganado una aprobación general no sólo en Alemania, sino también en España, Portugal, Inglaterra, Polonia y Rusia. En la mayoría de las naciones de Europa y sobre todo en Alemania, se tiene un gran aprecio por lo bueno de los franceses: su lengua, sus escritos, sus poesías, sus costumbres, sus vestimentas y sus modas; pero su música no agrada tanto como en otros tiempos, excepto a algunos jóvenes que al salir por primera vez de su país van a Francia y aprenden a tocar algún instrumento. A ellos la música francesa les parece más cómoda de tocar que la italiana.

§. 74.

Es cierto que desde hace unos treinta años, se ha querido mezclar en Paris el gusto italiano con el francés; pero todavía no hay muchas indicaciones de que hayan tenido mucho éxito. En cuanto a la música vocal se da la excusa de que el idioma no es apropiado para el estilo italiano de cantar. Pero más bien parece que todavía no han encontrado compositores capaces ni buenos cantantes para este propósito. Se ha compuesto exitosamente en el estilo italiano usando textos alemanes e ingleses, y sin embargo estos idiomas son menos estimados en Francia. ¿Porqué entonces no sería posible componer utilizando la lengua francesa, la cual es tan estimada en todas partes? Para quitarle este prejuicio a los franceses, habría que hacer que un compositor capaz de

hacer bellas arias en el estilo italiano, y que comprenda la lengua francesa tan bien como la italiana, compusiera una aria con palabras francesas ajustadas al estilo italiano, y hacer que un buen cantante italiano que pronuncie bien el francés la cante. Esto mostraría si el defecto reside en la lengua o si proviene de la ignorancia de los compositores franceses; así se podría juzgar con conocimiento de causa, si la música italiana no es conveniente para la lengua francesa.

§. 75.

Pareciera que los franceses harían más progresos en la música instrumental si tuvieran en su país mejores modelos, tanto en relación a la composición como a la ejecución; o si a sus compositores, cantantes e instrumentistas les interesara más observar lo que se hace en otros países para lograr una mezcla balanceada de estilos. Pero por tanto tiempo se han mantenido preocupados por su propio país, que no tienen buenos modelos de los italianos ni de otras naciones, quienes componen, cantan o tocan ya en un estilo mezclado; y en tanto no se esfuerzan por adquirir este estilo mezclado en otros países, se quedarán siempre como han estado desde hace tiempo. Y es de temerse que por falta de buenos modelos y queriendo introducir algo novedoso pasen de una gran modestia a algo extraño y desenfrenado, y cambien la expresión clara y precisa que hasta el presente les es característica, por una manera de tocar extraña y oscura. Ordinariamente, al introducir algo nuevo y foráneo no se toma el tiempo suficiente para examinarlo; con más frecuencia se va de un extremo al otro, sobre todo cuando la opción depende de gente joven que se dejan impresionar por todo lo que es nuevo.

Finalmente, si se quisiera caracterizar brevemente la música nacional de los italianos y la de los franceses, considerándolas desde el punto de vista más favorable y comparar sus estilos, se podría lograrlo, en mi opinión, de la manera siguiente.

Los *italianos* no se imponen límites en la *composición*; su manera de pensar es grandiosa, viva, expresiva, refinada y sofisticada, son un poco extraños, libres, atrevidos, desenfrenados, extravagantes, a veces negligentes en cuanto a la Métrica, pero sus ideas son cantables, placenteras, tiernas, conmovedoras y ricas en invención. Los italianos escriben más para los conocedores que para los amantes de la música. *Los franceses* componen realmente con vivacidad, expresividad y naturalidad. El público los encuentra agradables e inteligibles, y la Métrica es más precisa que la de los italianos, pero no son refinados ni atrevidos; se limitan demasiado, son esclavos, se asemejan siempre a ellos mismos, tienen una manera de pensar llana, son poco inventivos, siempre están recalentando las ideas de sus predecesores y componen más para los amantes de la música que para los conocedores.

La manera de cantar italiana es refinada y llena de artificios, conmueve y al mismo tiempo incita a la admiración, ocupa el intelecto musical, es agradable, encantadora, expresiva, rica en estilo y expresión, y transporta al oyente agradablemente de una pasión a otra. *La manera de cantar francesa* es más simple que artificiosa, más hablada que cantable; la expresión de las pasiones y el uso de la voz es más forzada que natural. En cuanto al estilo y la expresión, es defectuosa, le falta variedad, es más para los amantes de la música que para los conocedores; es más apropiada para canciones de tabernas que para arias serias, y regocija los sentidos pero no se ocupa del intelecto musical.

La manera italiana de tocar es arbitraria, extravagante, artificiosa, oscura, a menudo muy atrevida y extraña, y difícil de ejecutar. Permite que se agreguen muchos

adornos y como presupone un extenso conocimiento de armonía, produce más admiración que placer en aquellos que no lo tienen. *La manera francesa de tocar* es limitante, pero modesta, clara, precisa y correcta en cuanto a la expresión, fácil de imitar, no es refinada ni oscura, es inteligible para todos y cómoda para los amantes de la música; no requiere muchos conocimientos de armonía ya que la mayoría de los adornos están prescritos por el compositor; pero tampoco le da mucho que pensar a los conocedores.

En una sola palabra, la música italiana es arbitraria y la francesa es restringida, de manera que si se ha de producir un buen efecto, la francesa depende más de la composición que de la ejecución, y la italiana casi en la misma medida, y en algunas piezas depende todavía más de la ejecución que de la composición.

La manera de cantar de los italianos es preferible a su manera de tocar y la manera de tocar de los franceses es preferible a su manera de cantar.

§. 77.

Se podría describir más ampliamente y examinar con más exactitud las características de esos dos tipos de música. Pero eso pertenecería a un tratado particular sobre este tema, y yo me contento con haber hecho un resumen de las observaciones más pertinentes sobre las características esenciales y las diferencias entre esos dos tipos de música. Cada uno puede concluir por su cuenta cuál de esos dos estilos merece su preferencia. Para esto, confío en la equidad de mis lectores. No se me acusará de parcialidad, ya que lo que yo pueda tener de gusto proviene igualmente de los franceses como de los italianos, y he viajado a estos dos países con la intención de beneficiarme de lo bueno en ambos lugares y lo que digo se basa en el testimonio de mis ojos y mis oídos.

§. 78.

Al considerar la *música de los alemanes* se encuentra que desde hace mucho tiempo los alemanes han sido muy avanzados, no sólo en los tipos de composición que presuponen un conocimiento sólido y profundo de las reglas de la armonía, sino también en la ejecución de muchos instrumentos. Es cierto que en la música alemana antigua (excepto en algunos cantos antiguos de la Iglesia) hacían falta gusto y bellas melodías, y mientras que en otras naciones el estilo se había ya depurado, en Alemania era todavía llano, árido y magro.

§. 79.

Como acabo de mencionar, la *composición* de los alemanes era armoniosa y consistía de acordes llenos pero no era nunca melodiosa ni encantadora.

Se dedicaban a componer más artificiosamente que inteligible y agradablemente, más para agradar la vista que el oído.

Inicialmente, en las piezas elaboradas, demasiadas cadencias seguían una tras otra innecesariamente, y casi nunca se pasaba a otra tonalidad sin cadenciar de antemano. Este modo de proceder tan abierto no sorprendía del todo al oyente.

No habían opciones ni conexión en las ideas.

El excitar o apaciguar pasiones les era desconocido.

§. 80.

En su *música vocal* se esforzaban más por expresar el significado escueto de las palabras en vez de expresar el sentido y el sentimiento que evocan. Habían muchos que creían que era suficiente si expresaban las palabras cielo e infierno mediante tonos altos y

bajos extremos; lo que producía cosas muy risibles. En las piezas vocales preferían el registro más alto y siempre obligaban a los cantantes a pronunciar las palabras en esas alturas. Esto parece haberse originado por el uso de la voz de falsete de hombres de edad madura a los que comúnmente les resulta incómodo cantar bajo. Forzaban a los cantantes a pronunciar muchas palabras una tras otra en pasajes de notas rápidas; lo que va contra la naturaleza de una buena melodía, impide que el cantante entone los tonos en su belleza natural, y distingue muy poco entre el canto y el lenguaje ordinario. (*) La mayoría de sus arias tenían dos repeticiones; eran muy cortas pero también muy simples y secas.

(*) Aunque debido a que imitaron el estilo italiano, unos pocos alemanes se deshicieron de esta falta, la cual es únicamente considerada bella en la música de la comedia, aún hoy en día no ha sido eliminada por completo.

En el presente todavía es posible conocer de qué manera cantaban los alemanes del pasado escuchando a los escolares que cantan en las iglesias en la mayoría de las villas. Es cierto que estos jóvenes son más versados en la lectura de las notas que muchos de los cantantes galantes de otras naciones, pero no saben tratar la voz como es debido. Cantan casi todo con una fuerza del tono uniforme sin introducir nada de claroscuro. Apenas si saben algo de los defectos del canto relacionados a la nariz y la garganta. Ignoran tanto como los franceses cómo unir la voz de pecho a la voz de falsete. Se contentan con ejecutar los trinos a como salgan naturalmente. Les falta el sentimiento de lo placentero del canto italiano, que se logra mediante las notas ligadas y la disminución y el aumento de la fuerza del tono. Cantan todas las notas empujándolas con el pecho de una manera muy desagradable, exagerada y demasiado ruidosa; y utilizan inapropiadamente la habilidad que tienen los alemanes de pronunciar la h, produciendo en cada nota el sonido ha ha ha ha. Por esta razón, todos los pasajes parecen haber sido mutilados, lo que es muy diferente a la manera en que los italianos ejecutan los pasajes con la voz de pecho. No ligan suficientemente las partes de la melodía simple ni las unen por medio de apoyaturas u otras notas similares; lo que hace que su expresión sea muy seca y simple. A estos cantantes de coro alemanes no les hace falta una buena voz natural ni la capacidad de aprender, lo único que les hace falta es una buena instrucción. El Cantor debe ser al mismo tiempo en parte erudito, ya que su puesto lo obliga a trabajar también en la Escuela. A la hora de escogerlos, esto termina siendo una mayor consideración que la de sus conocimientos musicales. Y como son elegidos con este criterio, solamente tratan a la música, de la que saben muy poca cosa, como una obligación secundaria,

deseando vehementemente liberarse de la escuela y al mismo tiempo de la música, mediante un buen puesto de Pastor en la Iglesia en alguna villa. Aún cuando todavía se encuentre, aquí o allá, algún Cantor con la habilidad requerida y que desee ejercer su cargo honestamente, sucede muy a menudo que los Inspectores de las Escuelas, o algunos eclesiásticos que ordinariamente no son simpatizantes de la música, obstaculizan o impiden la práctica de la música de los cantores y de sus escolares. Incluso en las Escuelas que, de acuerdo a sus leyes, fueron fundadas principalmente para la enseñanza de la música y la instrucción de *musicci eruditi*, el Rector, con el apoyo de los Inspectores, es a menudo un enemigo declarado de la música; como si una buena educación latina y la buena música fueran incompatibles. Además, las ventajas que van con el puesto de Cantor, son en la mayoría de los lugares tan insignificantes y de tan poca importancia que un músico hábil lo piensa mucho antes de aceptar uno de estos puestos, a no ser que lo obligue la necesidad. Entonces, como en Alemania no contamos con una buena enseñanza, sobre todo en cuanto a la música vocal, y que todavía en muchos lugares se introducen obstáculos insalvables para educar buenos cantantes, es de presumir que un buen estilo vocal no se generalizará nunca en Alemania como en Italia, donde desde hace mucho tiempo se ha trabajado para lograr esto; a menos que los grandes Señores ofrescan fondos para establecer Escuelas de canto en donde se enseñe el verdadero y buen estilo italiano de cantar.

§. 81.

Por lo general, *la música instrumental alemana* del pasado daba la impresión en el papel de ser muy abigarrada y peligrosa; ya que usaban muchas notas con tres, cuatro o más corchetes. Sin embargo, esto no hacía que sus piezas fueran vivaces; muy a menudo eran suficientemente apropiadas para adormecer al oyente debido a que se ejecutaban en un movimiento muy tranquilo.

Les ponían más atención a las piezas difíciles que a las fáciles, y se esforzaban más por causar admiración que por dar placer.

Hacían más esfuerzos tratando de imitar el canto de los animales con los instrumentos (por ejemplo el cucú, el ruiseñor, la gallina, la codorniz, etcétera, y tampoco se olvidaban de la trompeta y el organillo) que la voz humana.

Su pasatiempo más agradable era a menudo el Quodlibet, el cual consiste en las piezas vocales en usar palabras absurdas sin conexión alguna, y en las piezas instrumentales en mezclar melodías de las canciones de taberna más bajas y comunes.

Lo que tocaban en el violín era más armonioso que melodioso. Componían muchas piezas en las que era necesario afinar el violín de otro modo, de manera que dependiendo de las exigencias del compositor, en vez de afinar las cuerdas en quintas, se afinaban en segundas, terceras, o cuartas, para poder tocar los acordes aún más fácilmente; sin embargo esto causaba dificultades muy grandes en los Pasajes.

Sus piezas instrumentales eran en su mayoría Sonatas, Partitas, Entradas, Marchas, *Gassenhauer* y piezas de gran variedad de caracteres a menudo muy risibles que afortunadamente han caído en el olvido.

Los Allegros consistían ordinariamente de principio a fin sólo de Pasajes, en los cuales casi siempre los compases se parecían entre sí y se repetían transportados a muchas tonalidades; lo que no dejaba de ser desagradable. A menudo componían piezas en las que un movimiento se usaba sólo para unos pocos compases, y luego introducían movimientos más rápidos o más lentos.

Sus Adagios eran mucho más ricos en armonía natural que en buenas melodías. Tampoco usaban muchos adornos, excepto que rellenaban aquí y allá los intervalos de saltos con escalas. Las cadencias de sus piezas lentas eran muy simples. Por ejemplo, hoy en día, cuando uno quiere cadenciar en *do*, toca el trino en el *re* o en el *si*; ellos lo tocaban en el *do*, dándole la duración de una nota con puntillo y dejando sonar el *si* sólomente como una nota de corta duración; después ligaban y unían a la nota final *do* una más, la que está un tono más arriba, cosa que consideraban ser un gran ornamento. Sus cadencias se ejecutaban más o menos como se muestran en la figura 15, Tabla XXIII. Sabían muy poco o absolutamente nada de las apoyaturas que conectan la melodía y que sirven para cambiar las consonancias en disonancias de una manera agradable, lo que hacía que su manera de tocar fuera llana y seca, y nada conmovedora.

Usaban distintos tipos de instrumentos, de los cuales ya casi no sabemos sus nombres; en vista de eso, su asiduidad para aprender a tocar tantos instrumentos era tal vez más admirable que su habilidad para la ejecución.

figura 15



§. 82.

Aunque en otros tiempos el gusto de los cantantes y de los instrumentistas alemanes pudo haber sido malo, no obstante el sólido conocimiento de armonía de los compositores, subsiguientemente se ha perfeccionado poco a poco. Ya que aunque no se pueda decir que los alemanes han producido un estilo propio que se distinga plenamente de la música de otras naciones, son muy capaces de adoptar lo que deseen, y saben aprovechar lo que hay de bueno en los varios tipos de música extranjera.

§. 83.

A mediados del siglo pasado, algunos hombres célebres luego de haber estado en Italia o en Francia donde se beneficiaron mucho, tomaron como modelos las producciones y el estilo de los extranjeros de mérito, y pusieron en práctica los conocimientos que habían adquirido perfeccionando mucho el estilo de la música en Alemania. Los organistas y los clavicembalistas hicieron grandes progresos; principalmente entre los clavicembalistas estaban *Froberger* y *Pachelbel* y entre los organistas *Reinken*, *Buxtehude*, *Bruhns* y algunos otros; y fue para sus instrumentos que en esos tiempos compusieron prácticamente las primeras piezas en un buen estilo. Sobre

todo el arte de tocar el órgano, proveniente principalmente de los Países Bajos, fue muy perfeccionado desde ese entonces por los músicos que acabo de nombrar y por algunos otros. Por otra parte, en nuestros tiempos ha sido el admirable *Johann Sebastian Bach* quien lo ha llevado al grado más alto de perfección. Sólo es de esperar que después de su muerte este arte no sufra una decadencia o aún peor una ruina total, debido al pequeño número de músicos que todavía se dedican a este instrumento.

No se puede negar que hoy en día se encuentran muchos buenos clavicembalistas entre los Alemanes; pero los buenos organistas son actualmente mucho más escasos que en otros tiempos. Es cierto que todavía se encuentran aquí y allá algunos organistas hábiles; pero también es cierto que frecuentemente y aún en las Iglesias principales de las grandes ciudades, se escuchan órganos muy mal tocados por miserables que aunque hayan sido autorizados por una nominación formal, apenas merecerían tocar la gaita en la taberna de algún pueblo. Estos indignos organistas ignoran tanto de composición que no son capaces de agregarle un bajo correcto y armonioso a la melodía de un canto de Iglesia, ni mucho menos dos partes de relleno bien compuestas. Ni siquiera conocen las melodías simples de los corales. A menudo los griteríos de los niños en las calles son su modelo, y al imitar sus faltas estropean y figuran las melodías diferentemente cada mes. No hacen ninguna diferencia entre el órgano y el clavicémbalo. El tratamiento particular que requiere el órgano les es tan desconocido como el arte de hacer un buen Preludio antes de un canto de Iglesia, a pesar de que no faltan modelos, ya sean escritos o grabados con los cuales podrían aprender ambos temas si lo desearan. Prefieren sus propias ideas que les vienen a la mente en el momento en vez de las mejores piezas para órgano, trabajadas con mucho esmero por los compositores más célebres. En lugar de mantener en orden la melodía, confunden a la congregación con coloraturas incómodas, dignas de un gaitero, que introducen en cada pausa del coral. Algunos entre ellos ni siquiera han oído hablar de la manera en que se debe utilizar el pedal. El dedo meñique de la mano izquierda y el pie izquierdo están tan conectados en algunos de ellos que no se atreverían nunca a tocar una nota con uno sin el conocimiento y consentimiento del otro. Se comprende, sin tener que decirlo, que la ya mala ejecución de las composiciones de Iglesia es empeorada por su lastimoso acompañamiento. Sería una pena que Alemania perdiera poco a poco su supremacía en cuanto a la ejecución del Órgano. Es cierto que los minúsculos salarios que existen por doquier no motivan el progreso del arte de tocar el Órgano; también es cierto que a muchos de los buenos y hábiles organistas les repugna el orgullo y los caprichos de algunos de sus eclesiásticos que son sus superiores.

§. 84.

La época más notable en la que el estilo alemán comenzó a mejorar en cuanto a la composición de la música vocal puede establecerse alrededor del año de 1693; como el Señor *Mattheson*, conocido por su distinguida defensa de la música y de su historia, lo ha observado en las páginas 181 y 343 de su libro *El Músico Patriota*. En ese mismo tiempo, el Maestro de Capilla *Cousser* introdujo en las Óperas de Hamburgo la nueva manera de cantar, es decir, la manera italiana. También en ese entonces el célebre *Renard Keiser* comenzó a distinguirse con sus composiciones para la Ópera. Este último parece haber nacido con una predisposición a melodías agradables y ricas en invención, y por lo tanto animaba de una manera muy ventajosa la manera de cantar. No hay duda que Alemania le debe mucho en cuanto al buen gusto en su música. La Ópera que floreciera por muchos años en Hamburgo y en Leipzig, y los compositores célebres que juntamente con *Keiser* trabajaron inteligentemente, aunque a veces con textos malos y vulgares, contribuyeron mucho a la perfección que ha alcanzado la música alemana actual. Podría considerarse superfluo si quisiera nombrar a todos los grandes hombres que en esa época que acabo de mencionar, alcanzaron fama entre los alemanes, tanto por sus composiciones para la Iglesia, el Teatro y la música instrumental, como tocando instrumentos; y de los cuales algunos ya han fallecido y otros todavía viven. Estoy seguro que tanto en Alemania como en el exterior son tan conocidos que mis lectores que aman la música se acordarán de sus nombres sin gran dificultad. Una cosa sí es segura, que aquellos que en el presente se distinguen en la música les deben toda su gratitud.

§. 85.

A pesar de todos los esfuerzos que hacían los buenos músicos alemanes, encontraron durante cierto tiempo grandes obstáculos que les impedían progresar en la

adquisición del buen gusto. A menudo no se les otorgaba la aprobación que merecían las invenciones de esos hombres célebres ni se les admiraba como era debido. En algunos lugares ni siquiera había interés y se apegaban siempre al viejo método; y lo que es más, surgían algunos adversarios que motivados por un amor ridículo a lo antiguo, creían tener suficientes razones para rechazar esas excelentes producciones como si fueran extravagancias, ya que eran diferentes a las de la vieja moda. Hace muy poco tiempo que todavía se esforzaban en Alemania por defender la música antigua con tanta vehemencia como flaqueza en sus argumentos; y esto no dejaba de ser nocivo, ya que mucha gente que hubiera deseado hacer progresos en la nueva música, no tenían ni los bienes necesarios para viajar a los principales lugares donde estaba de moda, ni para mandar a traer de allí buenas piezas musicales. Indudablemente, la introducción del estilo de las Cantatas en la Iglesia Protestante fue una gran contribución al buen gusto; pero hubo que vencer una gran oposición antes de que las Cantatas y los Oratorios pudieran establecerse sólidamente. No hace muchos años había todavía cantores que en cincuenta años de ejercer su cargo, no habían podido decidirse a ejecutar una composición para la Iglesia compuesta por *Telemann*. Uno no debe sorprenderse entonces si en una parte de Alemania se encuentra buena música y en otra hay música sin sal y sin nada de gusto; y si un extranjero que desafortunadamente escuchara en cierto lugar una mala música, juzgara por eso toda la música alemana y adoptara una opinión muy desfavorable.

§. 86.

Los italianos tenían la costumbre de llamar al estilo alemán en la música, *un gusto barbaro*; pero después de que algunos músicos alemanes estuvieron en Italia, y que tuvieron la oportunidad de mostrar sus obras con gran aprobación, ya sea Óperas o piezas instrumentales, se perdió ese prejuicio. Hoy en día no se disputa en Italia que la Óperas con más gusto han sido compuestas por un alemán. Pero también hay que reconocer que

los alemanes le deben tanto a los italianos como a los franceses en cuanto a la afortunada transformación de su gusto. Es bien sabido que en muchas cortes alemanas, como en Viena, Dresden, Berlin, Hanover, Munich, Ansbach, etcétera, compositores, cantantes e instrumentistas franceses e italianos han sido empleados en las Óperas desde hace un siglo. También se sabe que algunos grandes Señores hicieron que muchos de sus músicos viajaran a Francia e Italia, y como ya lo he dicho, muchos de los que perfeccionaron el gusto de los alemanes visitaron uno o ambos países. Ellos adoptaron aspectos de los estilos de las dos naciones, e hicieron una mezcla tal que fueron capaces de componer no sólo Óperas en alemán, sino también en italiano, francés e inglés, cada una en el idioma y estilo apropiado de esas distintas naciones, y las representaron obteniendo una gran aprobación. No se puede decir lo mismo de los músicos franceses ni de los italianos. No es porque les falte talento, sino porque no se esfuerzan lo suficiente para aprender lenguas extranjeras, están llenos de prejuicios y no se pueden persuadir de que una buena música vocal pueda producirse en otro estilo y en otra lengua que la suya.

§. 87.

Cuando uno sabe escoger con buen discernimiento lo que hay de bueno en los estilos de la música de varias naciones, el resultado es un estilo mixto, que bien podría llamarse en el presente, sin exceder los límites de la modestia, *el estilo alemán*; no sólo porque los alemanes tuvieron la idea primero, sino también porque desde hace muchos años se ha introducido en muchos lugares en Alemania, todavía está floreciendo y no desagrada en Italia ni en Francia ni en otros países.

§. 88.

Si la *nación alemana* mantiene ese estilo; si se esfuerza por lograr siempre nuevos progresos, como hasta el momento lo han hecho sus más célebres compositores; si sus *compositores novatos* tratan con más dedicación que en el presente de aprender a fondo las reglas de la composición, así como las del estilo mixto, y que las empleen siguiendo el ejemplo de sus predecesores; si no se contentan con la melodía pura y con componer únicamente arias para el Teatro, pero se instruyen tanto en el estilo de la Iglesia como en la música instrumental; si en relación a la organización interna de las piezas y a la conexión y la mezcla razonable de ideas se proponen usar como modelo compositores que tengan una aprobación universal; si ellos imitan su manera de componer y la fineza de su gusto, pero sin embargo sin adornarse con el plumaje ajeno, como acostumbran algunos que no sólo copian el tema sino a menudo toda la conexión de una pieza de otro músico; si en lugar de hacer piezas recalentadas usan su imaginación para mostrar y cultivar sus propios talentos, sin perjudicar a otros, esforzándose por evitar continuar siendo siempre copistas y en su lugar llegan a ser compositores; si los instrumentistas alemanes no se dejan seducir por una manera de tocar cómica y extraña, y no siguen el mal ejemplo de los italianos arriba mencionado; si en su lugar toman como modelo la buena manera de cantar y los que tocan en un estilo razonable; si los *italianos* y los *franceses* quisieran imitar el estilo mixto de los alemanes de la misma manera que los alemanes imitaron los suyos, entonces surgiría con el tiempo un buen gusto universal en la música. Esto es cada vez menos improbable, ya que los franceses y los italianos, sobre todo los amantes de la música de ambas naciones ya no se contentan con el simple estilo de su país y desde hace algún tiempo han encontrado más placer en ciertas composiciones extranjeras que en las de sus países.

En un estilo que consiste, como el de los alemanes de hoy en día, de una mezcla juiciosa de estilos de otras naciones, cada nación encuentra semejanzas con su estilo que no le pueden desagradar nunca. Aún así, al reflexionar sobre todas las cosas que hemos dicho en cuanto a las diferencias entre los estilos, habría que reconocer cierta preferencia por el estilo simple de los italianos sobre el de los franceses, reconociendo no obstante que como el primero no es tan sólido como lo era en el pasado, tornándose más bien extraño y desenfrenado, y que el otro se mantuvo demasiado simple, un estilo mixto y compuesto de lo bueno de ambos debe ser sin lugar a dudas mucho más universal y agradable. Ya que una música que es bien recibida y aprobada en general por varias gentes y no solamente en una sola provincia, en un sólo país o en una nación en particular, una música tal debe ser la mejor, porque basándose en las reglas de la razón sana y el justo sentimiento, sólo puede, por las razones que he ofrecido, percibirse como verdaderamente buena.

Fin

Índice

alfabético de los términos principales

Los números romanos indican los Capítulos y los números arábigos los apartados §.

Cuando hay dos números romanos, el primero indica el Capítulo y el segundo la Sección.

Las letras In. indican la Introducción.

A

Abzug, un pequeño adorno esencial VIII.4.

Acompañamiento, de una parte principal XVII; dónde se aprende mejor XVII.IV.12; con el clavicémbalo en particular XVII.VI.1. y sig.; de un recitativo XVII.VII.59.

Adagio, su ejecución es de dos maneras XIV.2; como debe ser ejecutado XIV.5. y sig.; sus varios tipos XIV.7; el movimiento de esos tipos XVII.VII.49-51; cómo debe ser acompañado XVII.VII.25.37; en el clavicémbalo en particular XVII.VI.28.30.31; su ejecución con los instrumentos de cuerda XVII.II.12-14; de un Concierto XVIII.35-37; de un Solo XVIII.48; como se componía en el pasado XVIII.36.

- - - *cantabile*, su movimiento XVII. VII.49-51.

- - - *di molto*, su expresión XIV.8-16; arcada XVII.II.26; movimiento XVII.VII. 49-51.

- - - *spiritoso*, su expresión XIV.8.19; arcada XVII.II.26.

Ad libitum, véase *Fermata*.

Adornos esenciales, VIII.1. y sig.; IX.1. y sig.; XII.26.

- - - *arbitrarios*, XII.27; XIII.2. y sig.; cuando se pueden emplear XIII.9; XIV.14; XVII.IV.3; es necesario cambiarlos XIII.29; no hay que precipitarse en este respecto XIV.16; no hay que emplear demasiados VIII.19; XI.6.7.18; oscuros ibídem; precaución necesaria XVI.24; donde no hay que introducirlos XVII.III.6; XVII.IV.3; XVII.VI.7.23; XVII.VII.15; donde se pueden emplear en un Concierto XVI.27; en un Cuarteto XVI.24; en un Solo XVI.29; en un Trio XVI.24; en concierto con un voz XVI.30.

- - - *ejemplos*, en todo tipo de intervalos XIII.11. y sig.; en ligaduras XIII.28.29; en la semi-cadencia XV.33.34; en las pausas de la melodía XIII.35-39; en las fermatas XIII.36; en notas con puntillo lentas XIII.40; en todo un Adagio XIV.23.24 y 41-43.

Affettuoso, su arcada XVII.II.26.

Afinación, el tono de afinación varía In.9; XVIII.6.7; debe ser precisa XVI.2; XVII.VII.1-3; cómo mantenerla en una orquesta XVII.1.8.

- - - *de la flauta*, IV.4.24; sus obstáculos IV.15; por cuáles medios se mantiene afinada con los otros instrumentos IV.26; XVI.2-9.

Albinoni, un compositor italiano XVIII. 58.

Alegría, su expresión en la música XII.24.26.

Alemanes, su gusto en la música en el pasado XVIII.78-82; el presente XVIII. 83-89; su manera antigua de cantar XVIII.80. nota; su música instrumental del pasado XVIII.81.

- - - **Compositores alemanes** véase *Compositores*.

Alla breve (compás del), como es indicada V.13; XVII.VII.50; su movimiento XVII. VII.50.58.

Alla Siciliana, véase *Siciliana*.

Allegretto, su arcada XVII.II.26; movimiento XVII.VII.49-51.

Allegro, sus varios tipos XII.1.2; su ejecución XII.3. y sig.; arcada XVII.II.26; XVII.IV.5; observaciones para su acompañamiento XVII.VII.38; para el clavicémbalo en particular XVII.VI.32; el movimiento de sus varios tipos XVII. VI.49-51.

Allegro, el primer movimiento de un Concierto majestuoso XVIII.33.34; de un Solo XVIII.49.

- - - el último movimiento de un Concierto XVIII.38.39; de un Solo XVIII.50.

Amantes de la música, errores en sus juicios XVIII.1-7.

Amigos, su valor XVI.33.

Amor propio, hay que mantenerlo bajo control In.20; mal dirigido es nocivo, ibídem.

Andante, su expresión XIV.21. arcada XVII.II.26.

Anticipar, cuando la mano derecha se anticipa en los pequeños silencios en el clavicémbalo XVII.VI.32; en el recitativo XVII.VI.33.

Aplauso, del público, para qué sirve XVI.33.

Aplicación, compensa en ausencia de talento In. 3.

- - - de los dedos en la flauta travesera (digitación) III.4. y sig.; en el oboe, es diferente de aquella III.12.

- - - en los instrumentos de cuerdas, véase *mezzo manico*, del contrabajista XVII.V.6.

Apoyaturas, son necesarias VIII.1; su indicación VIII.2; su razón de ser VIII.3; su expresión VI.I.9; VIII.4; arcada que se utiliza XVII.II.19-23; apoyaturas que caen en el tiempo fuerte VIII.5.7; las pasajeras o que caen en el alzar VIII.5.6; apoyaturas con notas con puntillo VIII.8.9; con trinos VIII.10; IX.8.9.10; su lugar apropiado VIII.12; un ejemplo VIII.13; donde son convenientes XIII.32; donde no son convenientes IX.13; no hay que emplearlas con demasiada frecuencia VIII.9; lo que el clavicembalista debe observar por su parte en el acompañamiento XVII.VI.19.

- - - **doble**, (*Anschlag*) uno de los llamados adornos arbitrarios XIII.41; más difícil al cantar XVIII.11.

Apresurar el compás, debe evitarse en la ejecución musical XII.5.6.7; medios para evitar este error X.9; XII.5; XVII.VII.32.

Arcada, reglas XVII.6; XVII.II.3-28; en la viola en particular XVII.III.7. y sig.; en el contrabajo XVII.V.5; en el violoncelo en particular XVII.IV.2.9.10; en la música para danza francesa XVII.VII.58; de los violinistas italianos de la nueva moda XVIII.61.

Arco, sobre las notas VI.1.10.11; XVII.II.12; con el punto XIII.36.

- - - **de los instrumentos**, su fuerza y su debilidad XVII.II.28; donde hay que guiarlo en cada instrumento XVII.II.28; del violoncelo XVII.IV.1.

- - - **su golpe** véase *Arcada*.

- - - **instrumentos de cuerda**, véase *Instrumentos*.

Arias, como hay que juzgarlas XVIII.25.26; con acción XVIII.24.26.69; francesas XVIII.66; italianas 63.

Arioso, su expresión XIV.20; arcada XVII.II.26; movimiento XVII.VII.51.

Armonía, hay que aprenderla X.18; XVII.IV.3; XVII.V.1.

Arpeggiar, donde no es apropiado XVII.VI.7.23.

Arrogancia, es nociva en la música XVII.VII.36.

Atrasar, en la ejecución XVII.VII.32.

Atrevido (lo), su expresión en la música XII.24.26.

Aumentar, la fuerza del tono véase *Tono*.

B

Bach (Johann Sebastian), su método de colocar los dedos en el clavicémbalo XVII.VI.18; llevó el arte de tocar el órgano a su perfección XVIII. 83.

Bajo, dónde se pueden introducir adornos arbitrarios XVII.IV.3; los deberes de los que lo ejecutan en un recitativo XVII.VII.59.

- - - **la voz de bajo**, sus trinos IX.6. nota.

Bajo alto, cómo hay que acompañarlo con el clavicémbalo XVII.VI.27.

Bajo continuo, su conocimiento es necesario para los principiantes X.18.

Ballets, XVIII.71.

Barbilla, su movimiento al tocar la flauta IV.9. y sig.

Barre (la), un flautista francés I. 6.

Battement, un pequeño adorno esencial VIII.15.

Blavet, un flautista francés I.6.

Bombarda, I.5; XVII.VII.6.

Bourée, su movimiento y expresión XVII.VII.58.

Braccio, (Viola da) véase *Viola*.

Brillante, (lo) en la ejecución, lo que contribuye a ello VIII.15.18; IX.1; XII.14.

Bruhns, un compositor de música para órgano XVIII.83.

Buena fe, en la ejecución musical XVII.I.10.

Buffardin, un flautista francés I.6.

Buxtehude, un compositor de música para órgano XVIII.83.

C

Cabeza, cómo hay que mantenerla al tocar la flauta II.5.

- - - **de la flauta**, I.10; puede ser dividida I.15.

- - - **de la tráquea** (Laringe), IV.1 su utilización en el falsete IV.17.

Cadencia, XV.1; su origen XV.2; abuso XV.3.4.6; su finalidad XV.5; defectos XV.18; su conclusión XV.29.36; lo que los acompañantes deben observar XVII.VII.44.

- - - para una parte XV.9; instrucciones para crearlas XV.7-18.

- - - para dos partes XV.9; instrucciones para crearlas XV.19-31.

- - - semi-cadencias XV.32.33.34.

Calor, cómo afecta a los instrumentos XVI.3.6.

Cámara (música de), véase *Música, Estilo, Tono*.

Cambios, véase *Adornos*.

Canarie, su expresión XVII.7.58.

Cantabile, su arcada XVII.II.26; su expresión XIV.20.

Cantantes, sus talentos naturales In.4; sus cualidades principales XVIII.II.12.69; debe conocer bien las reglas para tomar respiraciones en los lugares apropiados VII.1 y sig.; debe poder ejecutar bien los adornos pequeños VIII.1. y sig.;

debe saber tocar un buen trino IX.1 y sig.; su posición en un grupo de música de cámara XVII.1.14; cómo puede facilitarse el recitativo XVII.VI.33; lo que los acompañantes deben observar durante sus cadencias XVII.VII.44; la composición debe resultarle cómoda XVII.VII.60; XVIII.24; cómo se le debe juzgar XVIII.11.12; hay que escogerlos para sus papeles sin parcialidad XVIII.71.

- - - *alemanes*, sus defectos XVIII.80. nota; *franceses* sus defectos IX.3; XVIII.66; *italianos* sus méritos IV.17; XVIII.76; sus defectos VIII.19; XVIII.11.

- - - *maestro del canto*, uno célebre XVIII.56.

Cantatas, su estilo en el Iglesia XVIII.19.20; su introducción en Alemania XVIII.85; en la Cámara XVIII.27.

- - - para una sola voz XVIII.27.

Canto (el Arte del), su desarrollo XVIII.56; instrumentistas jóvenes deben aprenderlo X.18.

- - - *composición de piezas vocales*, mejora XVIII.56.

- - - *manera de cantar*, usada en el pasado por los alemanes XVIII.80. nota; descripción de la francesa XVIII.66.76; la italiana XVIII.76; la moderna se pone de moda en Alemania XVIII.84.

- - - *música vocal*, sus tipos XVIII.18-27; cómo se debe juzgar, ibídem; lo que hay que observar en cuanto a sus movimientos XVII.VII.52; la de los alemanes del pasado XVIII.80.

Cantores, XVIII.80. nota; obstinados XVIII.85.

Caña, en el oboe y en el fagot, descripción y uso VI.Supl.2.4.5.

Capacidad para la flauta, véase *Habilidad*.

Capelli, un compositor italiano, su carácter XVIII.63.

Carlomagno, admirador de la música de los italianos XVIII.55.

Cesuras, en la melodía XVIII.33.34.39.

Claroscuro, (luz y sombra) un aspecto de la música XIV.9.

Claves musicales, V.1.2.

Clavicémbalo, su posición en un grupo musical XVII.1.13-15; sus diversos sonidos XVII.VI.18.

- - - *el ejecutante del*, sus deberes al acompañar XVII.VI.1. y sig.; clavicembalistas célebres alemanes XVIII.83.

Comienzo de una pieza, lo que hay que observar XVII.1.5; XVII.VII.42.

Compás, su descripción y sus divisiones V.II.14; cómo se aprende a mantener el compás V.16-26; manera de lograrlo X.14.

Composición, su estudio es recomendado X.18; XVII.IV.7; cómo debe juzgarse XVIII.5.16 y sig.

- - - *de los alemanes del pasado*, XVIII.79.80.

- - - *de la música instrumental italiana* de hoy XVIII.62.

- - - *de la música vocal*, es mejorada XVIII.56; de los franceses XVIII.67; de los italianos de hoy XVIII.62.

Compositores, novatos, deben aprender a fondo el contrapunto In.16; XVIII.88.

- - - *alemanes*, advertencia para ellos, In.15; XVIII.88; algunos célebres son citados XVIII.84; mejoraron el gusto XVIII.83.84; se beneficiaron de los extranjeros XVIII.83.86; sus méritos XVIII.86; los de uno muy célebre XVIII.63.

- - - *buenos*, sus deberes XVII.VII.60.

- - - *italianos*, algunos de sus defectos In. 14; XVIII.24.62.63.68; los grandes XVIII.56.

- - - *de Ópera*. XVIII.24.71; alemanes célebres XVIII.84; deben ser imparciales XVIII.71; defectos de los italianos de hoy XVIII.63.68.

- - - *los que no han sido instruídos*, sus defectos In.14.15; X.21.

- - - *ignorantes*, sus defectos In.20.

Concertistas, sus deberes, véase *Flautistas*, deben instruirse en una buena orquesta XVII.I.12.

Concerto grosso, sus características XVIII.30.31.

Concierto, su origen XVIII.30; mejoramiento XVIII.58; los varios tipos, ibídem; su descripción XVIII.30-40; cuáles adornos arbitrarios aceptan XVI.27; para tocar en un lugar grande XVI.18; XVIII.31.33-40; en un lugar pequeño XVI.19; XVIII.41; cómo deben ser acompañados por el clavicémbalo XVII.VI.5.

Concierto de cámara, XVIII.30.32-41.

Conocedores de la música, cuáles piezas hay que tocar en su presencia XVI.20.21.

Constructores de instrumentos, véase *Instrumento*.

Contrabajista, su arcada en particular XVII.V.5; sus deberes XVII.V.1. y sig.; su posición en un grupo musical XVII.I.13-15.

Contrabajo, debe tener trastes XVII.V.4; por dónde se debe guiar el arco XVII.II.28; XVII.V.5; su tamaño correcto XVII.V.2.3; trinos IX.6. nota.

Contrapunto, qué se entiende por ello In.16; su utilidad, ibídem; abuso, ibídem.

Conversaciones, con gente talentosa son beneficiosas In.3.XVII.I.4.

Copistas, sus responsabilidades XVII.VII.60.

Corelli, se elogia XVIII.56.58; se citan sus Sonatas XV.2.

Cornos de caza, su posición en un grupo musical XVII.I.13.15.

Cuarta (saltos de), adornos arbitrarios en ellos XIII.23 y XIV.35; XIII.34.38.

Cuarteto, cualidades de un buen cuarteto XVIII.44; cuáles adornos arbitrarios son apropiados XVI.24; reglas para su ejecución XVII.III.14.

Cuerdas, deben ser buenas XVII.VII.1; cómo los tonos se acercan cada vez más en ellas XVII.VII.6.

Cuerpos intercambiables, de la flauta travesera I.9; lo que hay que observar al sacarlos I.13.

Coro, escolares de coro alemanes XVIII.80. nota.

- - - *tono de coro*, véase *Tono*.

Courante, su expresión XVII.VII.58.

Cousser, un compositor alemán célebre XVIII.84.

Críticar (deseos de), XVI.33.

Cronómetro, del Señor Loulié XVII.VII.46.

CH

Chacona, su expresión XVII.VII.58.

Chevroté, véase *Trino*.

D

Danza (música de), *francesa*, sus varios movimientos, arcada y expresión XVII.VII.56-58.

Decepción, XVII.VI.11.

Decoraciones del Teatro, XVIII.71.

Dedos, los apropiados para la flauta In.4.18; cómo son indicados II.1; cómo hay que colocarlos al tocar la flauta II.3. y sig.; algunos abusos en este respecto II.7.8.9; X.3; cómo hay que colocarlos en el Clavicémbalo XVII.VI.18; los de la mano izquierda, su uso en los instrumentos de cuerda XVII.II.32.

Desplazar, la mano izquierda en los instrumentos de cuerda, véase *Mezzo manico*.

Di, un tipo de golpe de lengua VI.2; su descripción y uso VI.I.1. y sig.; piezas adecuadas para practicarlo X.6; en el oboe y en el fagot VI.Supl.2.

Did'II, un tipo de golpe de lengua, véase *Golpe de lengua doble*.

Dientes, de un flautista In.4; IV.7.

Diri, un tipo de golpe de lengua VI.II 7.8.

Discreción, donde es apropiada en el acompañamiento XVII.VI.31; XVII.VII.44.59.

Disminución, de la fuerza del tono, véase *Tono*.

Disonancias, sus diversos efectos XVII.VI.12-16; su variada expresión XVII.IV.7; XVII.VI.12-16.

Disposición natural, véase *Talentos*.

Diversificar la expresión, cómo se logra XIV.25-43.

División, de las notas en el compás, cómo se aprende V.17. y sig.; es necesaria para lograr una buena expresión V.16; XVII.I.15.

Doble golpe de lengua, véase *Lengua*.

Dolce, su arcada XVII.II.26.

Duos, músicos jóvenes deben practicarlos X.14; para la voz XVIII.27.

Duración, de un Concierto XVIII.40.

E

Ejecutantes alemanes, advertencia a los modernos XVIII.88; los del pasado XVIII.81.

- - - **franceses**, sus cualidades XVIII.65.

- - - **italianos**, sus defectos IX.4; XVIII.57-62; arruinan el buen gusto XVIII.57-62; crean desorden en las orquestas alemanas buenas XVIII.61. nota; son a menudo protegidos sin merecerlo XVIII.61. nota.

- - - **principiantes**, véase *Flautistas*, sus disposiciones y talentos In.4.

Elección, del tipo de vida, debe hacerse con circunspección In.1.3; de ideas musicales In. 14; de instrumentistas para una orquesta, los errores que se cometen XVII.1.2.

Embocadura, en la flauta travesera IV.6. y sig. cómo adquirirla IV.8. y sig.; obstáculos para una buena IV.6.8.15; en el oboe y en el fagot VI.Supl.1.4.

- - - **de la flauta travesera**, su tamaño IV.11; reglas para saber cuánto debe descubrirse IV.8.11.13.15.

Enemigos, para qué sirven XVI.33.

Entrée, su expresión XVII.VII.58.

Equidad, debe aplicarse al juzgar a una obra musical XVIII.7.10.

Escalas, III.2.3; V.6.7.

Escuelas, decadencia de la música en las alemanas XVIII.80. nota.

Estilo, de la música de cámara XVIII.21.22.27.

Estímulo, a la aplicación en la música In.8; XVI.33.

Estructura interior de la flauta, su contribución al sonido IV.1.4.

Estudios, son útiles a un músico In.19.

Experiencia, es necesaria en la música In.14; XVII.VI.14.

Expresión, es necesaria en el canto XVIII.69.

- - - **buena**, de qué depende una parte de ella VIII.18; sus características principales XI.10.20; es necesaria X.22; XI.5; en el Adagio XIV.5. y sig.; en el Allegro XII.3. y sig.; en el clavicémbalo XVII.VI.5; en el contrabajo en particular XVII.V.8 de los ripienistas XI.8; XVII.VII.10-18.

- - - **de las pasiones**, VI.I.11; XI.15.16; XII.24.25.

- - - **mala**, XI.6.7; sus características XI.21.

- - - **Musical**, comparada con la del arte de la retórica XI.1.2.3; de la notas ligadas en la flauta

VI.I.10; de notas con puntillo V.21.22.23; de las apoyaturas VI.I.9; VIII.3. y sig.; en la música de la Iglesia XVII.VII.12; en la música de la Comedia XVII.VII.13; de la danza XVII.VII.58; de los violinistas italianos de la nueva moda XVIII.60.61.
 - - - *uniforme*, en una orquesta XVII.I.7.9.10; cómo se logra XVII.I.11.

F

Fagot, su origen XVII.VII.6; cómo hay que sostenerlo VI.Supl.6; su embocadura VI.Supl.1. y sig.; descripción y empleo del golpe de lengua en el fagot VI.Supl.1. y sig.; trinos en el fagot IX.6. nota; cómo se sube o se baja el tono XVII.VII.7.9; cómo deja de ser afinado XVII.VII.7.

- - - *fagotistas*, errores que cometen VI.Supl.5; su posición en un grupo musical XVII.I.13-15.

Falsete, su uso IV.17.18.

Fermata, adornos arbitrarios que se pueden usar con ella XIII.36; sus orígenes XV.2; cómo deben ser ejecutadas y adornadas cuando se encuentran al principio de una pieza XV.35; observación sobre su duración XVII.VII.43.

Flauta de los suizos, I. 3.

Flauta travesera, su origen I.I.2; mejorada por los franceses I.4.6; de qué materiales se construye I.18; sus tipos I.16; recibe aprobación en Alemania I.7; cómo debe limpiarse I.19; cómo se debe componer piezas para ella II.2; cómo se sostiene al tocarla II.2. y sig.; XVI.10; se parece a la tráquea del hombre IV.1.17; cómo se produce el sonido en ella IV.2.4; su estructura interior IV.4; su embocadura IV.6. y sig.; cómo hay que afinarla XVI.2-10; cómo suben o bajan sus tonos XVII.VII.9; cómo deja de ser afinada XVII.VII.7; se puede tocar

afinadamente IX.10; cómo corregir sus imperfecciones IV.16.23; lo que resulta difícil tocar en la flauta XVIII.14; el tocar no perjudica la salud In.21.

Flautistas, los talentos y cualidades de aquel que desee dedicarse a tocarla I.4. y sig.; lo que debe observar X.1-22; cuánto tiempo debe practicar diariamente X.23; errores que la mayoría cometen In.9; X.10.

- - - *mecánicos*, IV.14; sus defectos IV.16.

- - - *concertistas*, lo que deben observar en las ejecuciones en público XVI.1. y sig.; su posición en un grupo musical XVII.I.13-15.

Forte, su descripción y los diferentes niveles en el acompañamiento XVII.VII.19-30; cómo se indica XVII.VII.19; cómo se expresa en el clavicémbalo XVII.VI.17; cambios de *forte* a *piano*, véase *Tono*.

Francesa (música), véase *Música y Ópera*.

Franceses, han mejorado la flauta travesera I.4.7; sus defectos en el canto IV.17; su manera de ejecutar el Adagio XIV.2.3.4; se recomienda su arcada para el acompañamiento XVII.II.26; han contribuido en parte a mejorar el gusto en la música XVIII.53-55; descripción de su estilo musical XVIII.65-67.74.75; y comparado con el de los italianos XVIII.76.89.

Frío, su efecto en los instrumentos XVI.3.6.

Froberger, un célebre compositor alemán de música para el clavicémbalo XVIII.83.

Fuerza, aumento o disminución de la fuerza del tono, véase *Tono*.

Fugas, los principiantes deben tocar muchas X.14; reglas para su ejecución XVII.VII.23.

Furie, su expresión XVII.VII.58.

G

Gavota, su expresión XVII.VII.58.

Gesticulaciones, hay que evitarlas X.3.

Giga, su expresión XVII.VII.58.

Glottis, véase *Cabeza de la tráquea (Laringe)* IV.1; uso en el falsete IV.17.

Golpe de lengua, sus varios tipos VI.2; errores XII.6.

- - - *simple*, o golpe en *di* y *ti* VI.2; descripción VI.1.2.3.4; uso VI.1.1.5.6.10; piezas adecuadas para practicarlo X.6; en el oboe y en el fagot VI.Supl.2.

- - - *con diri*, su uso VI.II.7.8.

- - - *con tiri*, descripción VI.2; VI.II.2.4; uso VI.1.9; VI.II.3. y sig.; piezas adecuadas para practicarlo X.5.

- - - *doble*, o golpe con *did'll* VI.2; descripción y uso VI.III.1.2.4.5; en la flauta VI.1.9; VI.III.3.7. y sig.; piezas adecuadas para practicarlo X.8; circunspección es necesaria X.9; su uso en el fagot VI.Supl.3.

Grave, como hay que expresarlo XIV.17; su arcada XVII.II.26.

Grupeto (double), un pequeño adorno esencial VIII.14.

Gusto (estilo), es diverso en la música XVIII.52.53; quienes lo han mejorado en el pasado XVIII.53.55; se perfeccionó poco a poco XVIII.54; el estilo mezclado es el mejor XVIII.87-89; cómo se podría lograr un buen estilo universal XVIII.88.

- - - *alemán*, del pasado XVIII.78-82; del presente XVIII.83-89; en qué consiste XVIII.87; la época más notable de su perfeccionamiento XVIII.84; se le llama bárbaro erróneamente XVIII.86; sus obstáculos XVIII.80. nota.85.

- - - *francés*, descripción XVIII.65-67; sugerencias para mejorarlo XVIII.74.75; comparado con el italiano XVIII.76.89.

- - - *italiano*, lo que se entiende por ésto XVIII.56; el de los italianos del pasado XVIII.56; de los instrumentistas italianos de hoy XVIII.57-62; comparado al de los franceses XVIII.76.89.

- - - *de la Lombardía*, quién lo creó XVIII.58; en qué consiste V.23.

Gusto bárbaro, XVIII.86.

Gutural (voz), IV.1.

H

Habilidad, para la flauta, cómo se puede adquirir X.10; abusos que se cometen XVI.16.

Haendel, un compositor alemán célebre XVIII.42.

Himnos, de los ingleses XVII.20.

Hotteterre le Romain, un flautista francés I.6.

I

Ideas principales, de una pieza, véase *Sujeto* (Tema).

Iglesia (música de la), sus varios tipos y características XVIII.19-21; su expresión XVII.VII.12; lo que hay que observar sobre sus movimientos XVII.VII.53; XVIII.21.

- - - *estilo*, de esta música XVIII.21.22.27.

Imitaciones, XV.23-28; lo que hay que observar en cuanto a la expresión XVII.III.13; XVII.IV.3; XVII.VI.26.

Indicaciones incidentales, de la buena calidad de una obra musical XVIII.51.

Inganno, [decepción] XVII.VI.11.

Instrumentistas, sus posiciones en un grupo musical XVII.I.13-15.

Instrumentos, los compositores deben conocer sus características XVII.VII.60; los antiguos XVII.VII.6.

- - - **de viento**, cómo hay que afinarlos XVII.VII.5. cómo disminuir la intensidad del sonido XVII.II.30.

- - - **de cuerda**, deben ponérseles buenas cuerdas XVII.II.1; cómo hay que afinarlos XVII.VII.1-4; cómo tocar afinadamente XVII.VII.8.9; cómo disminuir la intensidad del sonido XVII.II.29.

- - - **constructores de instrumentos**, errores que cometen la mayoría de ellos XVII.VII.7.

- - - **música instrumental**, sus tipos principales XVIII.28. y sig.; cómo hay que juzgarla, ibídem; la de los alemanes del pasado XVIII.81; la de los franceses XVIII.65; sugerencias para mejorarla XVIII.75; la de los italianos XVIII.56.57.62.

Intermezzo, véase *Música de la Comedia*.

Invenición, de la flauta travesera I.1.2.

Investigaciones, siempre hay que llevarlas a cabo en la música In.12; sus objetivos In.17.

Italianos, su manera de ejecutar el Adagio XIV.2.3.4; sus méritos en el arte del canto IV.17; XVIII.64; su arcada no es recomendable para el acompañamiento XVII.II.26; han mejorado el gusto en la música XVIII.53-56; tienden a efectuar cambios XVIII.56-57; descripción de su gusto en la música XVIII.56-62; comparado con el de los franceses XVIII.76.

- - - **compositores, cantantes, instrumentistas italianos**, véase *Compositores, Cantantes, Instrumentistas*.

J

Juicio, de una obra musical, como debe hacerse XVIII.1.8.9.10; errores que se cometen XVIII.2-6.

K

Keiser (Reinhard), un compositor de Ópera alemán célebre XVIII.84.

L

Labios, el tipo apropiado para tocar la flauta In.14; sus defectos IV.7; su movimiento al tocar la flauta IV.8. y sig., 19 y sig.; su uso al tocar el oboe y el fagot VI.Supl.2.4.5.

Larghetto, su expresión y arcada XIV.21.

Largo, su expresión y arcada XVII.II.26.

Lectura de las notas, véase *Notas*.

Lengua, su uso al tocar la flauta VI.1.

- - - **doble golpe de lengua**, el golpe de lengua con *did'll* VI.2; descripción y uso VI.III.1.2.4.5; en la flauta VI.I.9; VI.III.3.7. y sig.; cuáles piezas son buenas para ejercitarlo X.8; lo que hay que evitar X.9; su uso en el fagot VI.Supl.3.

Lengua francesa, si es apropiada para la música italiana XVIII.74.

Lenguas extranjeras, un músico debe aprenderlas In.19.

Lento assai, su expresión XIV.8-16; arcada XVII.II.26.

Libreto, véase *Ópera*.

Líder, el que guía la orquesta, a menudo tienen pocos méritos In.8; XVII.1.2; las cualidades de un buen líder XVII.I.3. y sig.; XVIII.86.

Ligaduras, sobre las notas VI.I.10.11; XVII.II.12; su expresión en el bajo XVII.IV.8; XVII.VI.28; en el clavicémbalo XVII.VII.29; adornos arbitrarios que se pueden introducir en ellas XIII.28.29

Limpieza, de la flauta I.19.

Lombardía (estilo de la), véase *Gusto*.

Loulié, referencia a su cronómetro XVII.VII.46.

Loure, su expresión XVII.VII.58.

Lugar, contribuye mucho al buen efecto que dé una obra musical XVIII.8.25.26.

Lully, XV.2; XVIII.42.55.

LL

Llave de la flauta travesera, su invención I.4; es introducida en Alemania I.7; invención de la segunda llave I.8; utilidad III.8.9; no deben abrirse en el momento incorrecto II.9.

M

Madrigal, XVIII.27.

Maestri, italianos In.14.

Maestro, es necesario que hayan Maestros en la música X.1; sus deberes In.9.10.11.16; defectos XI.8; no hay que cambiar a menudo In.11; para la flauta In.9-11.

Majestuoso (lo), su expresión en la música XII.24.26.

Manos, cómo hay que levantarlas al tocar el clavicémbalo XVII.VI.30.

Marcha, su expresión XVII.VII.58.

Mattei (Nicola), XV.2.

Mattheson, sus méritos en la música XVIII.84-85.

Mejoras, en varios instrumentos de viento I. 5.

Messa di voce, cómo se efectúa XIV.10; cómo debe acompañar el clavicémbalo XVII.VI.24.

Metastasio, un gran libretista XVIII.68.

Métrica, musical XVIII.33.34; errores en perjuicio de la métrica XVIII.62.63.

Mezze tinte, musicales XIV.25.

Mezzo forte, cómo se ejecuta en el clavicémbalo XVII.VI.17; cómo se indica XVII.VII.19.

Mezzo manico, XVII.II.33.

Minueto, su expresión XVII.VII.58.

Misa, su música XVIII.19.

Modestia (falsa), es reprehensible XVI.32.

Mordente, un pequeño adorno esencial VIII.14; dónde hay que evitarlos XVII.II.12.

Motete, qué es XVIII.19.

Movimiento, qué es V.11; quién en un grupo musical lo puede mantener más equilibradamente XVII.IV.6; XVII.V.1; métodos para observarlo en el clavicémbalo XVII.VI.30; sus varios tipos XVII.VII.49.50; reglas XVII.VII.31-44; cómo encontrar el más apropiado para cada pieza XVII.VII.45. y sig.; errores que se cometen XVII.VII.32.45.

Musette, su expresión XVII.VII.58.

Música, cómo debe juzgarse XVIII.1. y sig.; varias observaciones sobre las diferencias entre la música antigua y la actual XVII.3; sus enemigos XVIII.80. nota; diferencia del buen gusto en la música XVIII.52. y sig.

--- *de los alemanes*, XVIII.78-86.

- - - *de los franceses*, es restringida X.13.19; XVIII.76; es buena para los que comienzan X.13; comparada a la italiana XVIII.76.

- - - *italiana*, es libre X.13.19; XVIII.76; en Francia XVIII.73; comparada a la francesa XVIII.76.

--- *de Iglesia*, véase *Iglesia*.
 --- *de Cámara*, cómo se colocan los ejecutantes XVII.I.15.

--- *para el Teatro*, sus tipos XVIII.23.

--- *de la Comedia*, su expresión XVII.VII.13.

--- *ejecuciones públicas*, lo que el concertista debe observar XVI.I. y sig.

Músicos, viejos, sus defectos XVII.I.5; XVII.VII.16; jóvenes, sus defectos XVI.16; XVIII.1.5.12; XVII.VII.16; grandes músicos, sus defectos XVI.23.

--- *principiantes*, sus disposiciones y talentos In.4. y sig.; que han nacido para la música In.5. cómo deben juzgarse XVIII.1-15.

N

Nariz, (voz nasal) véase *Voz*.

Niños, en los pueblos de Alemania XVIII.83.

Notas, su valor V.8; deben distinguirse entre sí en la ejecución XI.12; cuáles hay que resaltar principalmente en la ejecución XVII.II.15; XVII.III.13; XVII.IV.7.9; XVII.VI.10.16.

--- *largas*, su expresión XII.18.19; XIV.10; XVII.II.15; XVII.III.13; *con puntillo*, adornos arbitrarios sobre ellas, XIII.40.

--- *lectura*, hay que familiarizarse mucho In.17; XVIII.11; maneras de lograrlo X.14.

--- *notas con puntillo*, su expresión IV.17; V.21.22.23; VI.II.3; VIII.8.9; XII.24; XVII.II.13.16; XVII.IV.10; XVII.VII.58.

--- *pasajeras*, o que caen en el alzar XI.12.

--- *principales*, no hay que cubrirlas XIII.7.

--- *que caen en el tiempo fuerte*, XI.12.

--- *rápidas*, su expresión VI.III.1.15; XI.12; XVII.VII.40.

--- *sincopadas*, su arcada XVII.II.8.

--- *su arcada*, XVII.II.8. y sig.

O

Obertura, sus características XVIII.42.

Oboe, su origen I.5; XVII.VII.6; su embocadura VI.Supl.1; cómo hay que sostenerlo VI.Supl.6; su digitación es diferente a la de la flauta III.12; golpe de lengua VI.Supl.1. y sig.; cómo deja de ser afinado XVII.VII.7; cómo sube o baja el tono XVII.VII.9; trinos IX.6. nota.

Oboístas, su posición en un grupo musical XVII.I.13-15.

Obstáculos, en el desarrollo de la música In.7.8.14.20.

Obstinación, es perjudicial XVII.VII.18.

Oscuridad, en la expresión X.19; XI.6.7.

Octavas, cómo son producidas en la flauta IV.14.18.19; cómo dejan de ser precisas en los instrumentos de viento XVII.VII.7.

--- *saltos de octava*, adornos arbitrarios en ellos XIII.21. y XIV.33.

Ópera, requiere un compositor experimentado In.15; las principales características de una buena XVIII.24.25.71.

--- *alemanas*, en Leipzig y en Hamburgo XVIII.84.

--- *compositor de Ópera*, véase *Compositor*.

--- *estilo operático*, se abuso In.15.

--- *francesas*, descripción XVIII.67; sus defectos XVIII.68; en Alemania XVIII.73.

--- *italianas*, sus defectos XVIII.68; razón de este defecto XVIII.70; agradan en otros países XVIII.73.

- - - *libretista*, sus defectos XVIII.68.70; sus deberes XVIII.71.

- - - *libreto*, cómo debe obtenerse XVIII.71.

Oratorio, XVIII.19.20.

Organistas, alemanes célebres XVIII.83; los buenos empiezan a escasear XVIII.83; los malos, ibídem.

- - - *el arte de tocar el órgano*, de quién lo aprendieron los alemanes XVIII.83; quién lo llevó a su perfección XVIII.83.

Organización, de la ideas musicales In.14.

Orquesta, cómo se debe mantener organizada XVIII.1.5.6; cómo hay que colocar a los músicos y en qué proporciones XVI.1.13.17; cómo se ensaya XVI.1.11.

Oyentes, el que ejecuta un Concierto debe adaptarse a ellos XVI.20-23; para qué sirve su aprobación XVI.33.

P

Pachelbel (Johann), un célebre músico alemán XVIII.83.

Padres, algunas veces se equivocan In.3.

Palabras (texto), como deben tratarse en las composiciones vocales IV.17. nota; XVIII.71.80. nota.

Parcialidad, en la ejecución de obras musicales XVII.1.10; XVII.VII.7; de los compositores XVIII.24.71.

Partes, cuántas personas hay que asignar por cada parte en un grupo musical XVII.1.13-17.

Pasajes, cómo deben ser ejecutados X.8. y sig.; XII.4.16; hay que practicarlos bien X.10; cómo deben ser ejecutados en el clavicémbalo XVII.VI.18; difíciles para la flauta XVIII.14; para

el violín, ibídem; cómo los debe ejecutar un cantante XVIII.11; su abuso en las piezas vocales XVIII.69

Pasiones, cómo son excitadas o apaciguadas por la música VIII.16; XV.18; XVII.VI.10-13; cómo se les reconoce y distingue en una pieza XI.15.16; su expresión XII.24.

Passecaille, su expresión XVII.VII.58.

Passeped, su expresión XVII.VII.58.

Pecho, su movimiento contribuye en cierta medida al tono en la flauta IV.25; su uso VI.1.11.

- - - *voz de*, véase *Voz*.

Pedante, en la música XVI.23.

Pergolesi, un Compositor italiano, su carácter XVIII.63.

Philibert, un flautista francés I.6.

Pianissimo, XVII.VI.17.

Piano, sus varias intensidades y sus indicaciones XVII.VII.19; en el acompañamiento XVIII.VII.19.30; cómo se puede expresar en el clavicémbalo XVII.VI.17; cómo debe alternarse con el *forte*; véase *Tono*.

Pianoforte, un instrumento XVII.VI.9.17.

Fié, de la flauta, no debe dividirse I.14; no puede alargarse efectivamente I.16.

Piezas, de la flauta travesera I.9.

- - - *musicales*, que sirven para la práctica de un principiante X.5.13; hay que escogerlas con cuidado XVI.17-23; para un lugar grande XVI.18; XVIII.31.32; para un lugar pequeño XVI.19; XVIII.32.

- - - *muy difíciles*, frente a quién deben ser tocadas XVI.21; hay que coleccionar las buenas X.21.

Pincé, véase *Mordente*.

Pistochi, un excelente maestro italiano de canto XVIII.56.

Pizzicato, cómo hay que efectuarlo XVII.II.31.

Placentero, su expresión en la música XII.24.26; XVII.II.26.

Pomposo, su arcada XVII.II.26.

Práctica, individual, reglas concernientes X.3.5.13; de una orquesta XVII.I.11.

Praetorius (Michael) es citado I.3.

Prejuicios, hay que eliminarlos al juzgar una obra musical XVIII.2-5.10; se disputa el que sugiere que tocar la flauta es nocivo In. 21; así como el de que no es posible tocar afinadamente la flauta IX.10.

Presto, el tipo de arcada que requiere XVII.II.26.

Pretender (el arte de), admirable XVII.VII.17.

Principiante de la música, véase *Músico* y *Flautista*.

Pronunciación, los defectos de los cantantes en este respecto XVIII.11.

Propretés, francesas, en la ejecución VIII.18.

Pulgar, su empleo para sostener la flauta II.3.4.

Pulsación, de las cuerdas en los instrumentos de cuerda XVII.II.31

Pulso, se emplea para dividir el compás V.17; puede ser una pauta para el movimiento XVII.VII.47 y sig.

Puntillo, después de una nota, su duración y su expresión V.9.20-23; sobre una nota, su duración y su expresión VI.I.11; XVII.II.12.27.

Puntillo, nota con, véase *Nota*.

Puntuación interna, véase *Cesuras* y *Secciones*.

Q

Quartflöte, I.17.

Quinta (saltos de), adornos arbitrarios sobre ellas XIII.21.39; XIV.33; XIII.24. y XIV.36.

R

Recitativo, sus reglas IV.17.

- - - *en el Teatro*, cómo hay que acompañarlo XVII.VI.33; XVII.VII.59; el de los franceses XVIII.67.

Reurrencia, de la idea principal XVII.VI.32; XVII.VII.28.

Reinken, un organista célebre XVIII.83.

Respiración, reglas para tomarla VII.1 y sig.; XII.13; XIV.12.

Rigaudon, su expresión XVII.VII.58.

Ripienistas, sus talentos In.7; sus deberes XI.8; XVII; los buenos son escasos XVII.4.5; viejos, sus defectos XVII.I.5; XVII.VII.16; jóvenes, sus defectos XVII.I.5; XVII.VII.16; reglas del buen gusto para ellos XI.8; XII.VII.10. y sig.

- - - *en el violín*, en particular, véase *Violinistas*.

Ritornelo, cómo hay que expresarlo XVII.II.26; XVII.VII.41; lo majestuoso de un ritornelo XVIII.34; sus errores en las arias XVIII.24; no acepta adornos arbitrarios XVII.VII.15.

Rondeau, su expresión XVII.VII.58.

S

S (la), del fagot XVII.VII.7.

Sacar, hacia afuera los cuerpos intercambiables de la flauta I.13.

Sala, cómo hay que colocar a los músicos de un grupo musical XVII.I.14.

Salmos, XVIII.19.20.

Salto, cómo hay que expresarlos XII.17; en el fagot VI.Supl.3; no hay que transportarlos o intercambiarlos entre los instrumentos del bajo XVII.IV.5; XVII.V.6.

- - -, cómo llenar arbitrariamente sus intervalos con notas pasajeras XIII.42.43.

- - - **de cuarta**, adornos arbitrarios XIII.23. y XIV.35; XIII.34.38.

- - - **de octava**, (lo mismo) XIII.21. y XIV.33.

- - - **de quinta**, (lo mismo) XIII.21. y XIV.33; XIII.24. y XIV.36; XIII.39.

- - - **de séptima**, (lo mismo) XIII.21. y XIV.33; XIII.26.27. y XIV.38.39.

- - - **de sexta**, (lo mismo) XIII.25. y XIV.37.

- - - **de tercera**, adornos arbitrarios sobre ellas XIII.22. y XIV.34; XIII.24. y XIV.36; XIII.31.37.

Sarabanda, su expresión XVIII.VII.56.

Secciones de la melodía, véase *Cesuras*, adornos arbitrarios que se pueden introducir XIII.35-39; del recitativo y lo que se debe observar en el acompañamiento XVII.VII.59.

Segunda (pasajes de), adornos arbitrarios sobre ellos XIII.13-20 y XIV.27-32; XIII.28.29.30.33.

Sentimiento, véase *Pasiones*.

Serenata, XVIII.27; una que ha sido mal compuesta XVIII.24.

Sétima (saltos de), adornos arbitrarios sobre ellos XIII.21. y XIV.33; XIII.26.27 y XIV.38.39.

Sexta (saltos de), adornos arbitrarios sobre ellos XIII.25. y XIV.37.

Siciliana, alla, su expresión XIV.22; XVII.VII.9; su movimiento XVII.VII.51.

Signos musicales, descripción III.3; V.27.

Silbido, de aire en el fagot, cómo se puede evitar VI.Supl.5.

Silencios, sus valores, V.10.24; precauciones al ejecutarlos XII.12; XVII.I.5; XVII.VII.34; en un recitativo acompañado por instrumentos XVII.VII.59.

- - - medios para observar correctamente los silencios XVII.VII.34.

- - - **Pausa general**, véase *Fermata*.

- - - **Pausa en la melodía**, véase *Cesuras* y *Divisiones*.

Síncopa, véase *Notas*.

Sinfonía, sus características XVIII.43

Soave, su arcada XVII.II.26.

Solo, características de uno bueno XVIII.46-50; cuales adornos arbitrarios son apropiados XVI.29; reglas para su acompañamiento XVII.III.16; XVII.VI.7.

- - - tocar un Solo en el violoncelo XVII.IV.12.

Sombra, en la música XIV.9.

Soplido, al tocar la flauta que proviene solamente del pecho IV.25; VI.I.11; VI.III.11.

Soprano, su trino IX.6. nota.

Sordinas, su uso XVII.II.29.30; cuales son las mejores, ibídem.

Sostener una nota, cómo hay que hacerlo XIV.10; lo que el acompañante debe observar XVII.VI.24.

Sostenuto, su arcada XVII.II.26. de qué manera debe acompañar el clavicémbalo XVII.VI.30.

Staccato, su expresión XVII.II.27.

Subordinación razonable, es necesaria en una orquesta XVII.I.7; XVII.VII.16.

Subsemitonos, cómo hay que ejecutarlos en los instrumentos de cuerda y en los viento XVIII.VII.9; lo que los clavicembalistas deben observar XVII.VI.20.

Sudor, de la boca al tocar la flauta, cómo puede remediarse XVI.13.

Sujeto (Tema), de una pieza, su expresión XII.23; XIV.14; XVII.III.13; XVII.VI.32; XVII.VII. 28.

T

Talentos, a menudo compensan en ausencia de buenas instrucciones In.3.11; hay que examinarlos bien In.6; no son suficientes para hacer un gran músico In.14; cómo puede uno compensar por su ausencia XVII.VI.14; los de un compositor In.4; los de un instrumentista, ibídem; los de un ripienista In.7; los de un cantante In.4.

Tambourin, su expresión XVII.VII.58

Tapón de corcho, en la cabeza de la flauta travesera, su utilidad I.10.11.12; IV.26.

Teatro (el arte del), el compositor debe conocerlo In.19.

Telemann, sus Trios son recomendados X.14.15; sus piezas de música de Iglesia XVIII.85; supera a los franceses en sus oberturas XVIII.42; sus cuartetos XVIII.44.

Tema, véase *Sujeto*.

Temperamento, de un clavicémbalo XVII.VII.9

Temperamento, tiene influencia en la música XVIII.55.

Tempo maggiore, XVII.VII.50.

Tempo minore, XVII.VII.50

Tenor, su trino IX.6. nota.

Tenuta, véase *Messa di voce*.

Tercera (saltos de), adornos arbitrarios sobre ellos XIII.22 y XIV.34; XIII.24. y XIV.36; XIII.31.37.

--- trino de tercera IX.4.

Terminación, de los trinos IX.7; dónde no deben encontrarse XV.35.

Terzetto, XVIII.27.

Ti, un tipo de golpe de lengua usado en la flauta VI.2; su descripción y uso VI.I.1. y sig.; hay que practicarlo bien X.3; cuáles piezas pueden servir para su práctica X.5; en el oboe y el fagot VI.Supl.2.

Tiempo fuerte (notas que caen en el), véase *Notas*.

Timidez, es molesta en un músico XVI.13.

Tiorba (ejecutante de la), su posición en un grupo musical XVII.I.13.

Tiri, un tipo de golpe de lengua en la flauta VI.2; su descripción y uso VI.II.1. y sig.; cuáles piezas pueden servir para su práctica X.7.

Tocar, no hay que tocar de una manera demasiado abigarrada XIII.9; sin moderación causa molestia X.23.

--- *manera de tocar*, diferencia entre la francesa y la italiana X.19.

Tonalidades, V.4; sus varios efectos XIV.6; dan una indicación de la pasión dominante de una pieza XI.16.

--- *difíciles*, cuando hay que tocar piezas en tonalidades difíciles XVI.21.

Tono, cómo se forma en la tráquea del hombre IV.1; su formación en la flauta travesera IV.2.4; el más agradable en la flauta IV.3; causa de su diversidad en la flauta IV.4.5.25; obstáculos para el buen tono en el fagot VI.Supl.5; en el contrabajo XVII.V.2.3.4; el buen tono en el clavicémbalo XVII.VI.18.30; en los instrumentos de cuerda XVII.II.28.

--- *de afinación*, varía en las orquestas XVII.VII.6.

--- *de cámara*, XVII.VII.7.

--- *de coro*, XVII.VII.6.

--- *de París*, XVII.VII.6.7.

--- *de Roma*, ibídem.

--- *de Venecia*, XVII.VII.6.
 --- cuál es el mejor, XVII.VII.7.
 --- *el aumento o disminución de su fuerza*, cómo se efectúa IV.22; X.3; descripción de su uso en una parte concertante XII.18; XIV.9.10.11; XIV.24-43; dónde debe ser empleado en el acompañamiento XVII.II.34.35; XVII.III.11.12.13; XVII.VI.24.25; XVII.VII.30; cómo se efectúa en los instrumentos de cuerda XVII.II.28-32; en el clavicémbalo XVII.VI.9.17.
Tonos, cuántos son y su nomenclatura III.2.3. cómo hay que producirlos afinadamente con los instrumentos de cuerda XVII.VII.8.9.
 - - *-semitonos*, su diferencia III.5.8; ejecución XVII.II.14; XVII.VI.11.
 - - - *tonos altos*, cómo se producen en la flauta travesera IV.13.14; X.3, en el canto XVIII.11.
Torelli, es considerado el inventor de los Conciertos XVIII.30.58.
Tornillo, en la cabeza de la flauta, su utilidad I.11; IV.26.
Tranquilidad, es necesaria para la ejecución de una obra musical XVI.14.
Transporte, de Pasajes X.16.
Tráquea, del hombre, cómo se forma el sonido en ella IV.1.17.18.
Trastes, en el violoncelo XVII.IV.11; son necesarios en el contrabajo XVII.V.4.
Trazos, sobre las notas, lo que indican XI.1.10; XVII.II.12.27.
Trinos, son necesarios IX.1; cómo se facilita el trino II.4.7; su velocidad justa IX.2.3.6; sus características IX.5.7; defectos IX.3.4; su terminación IX.7; apoyatura IX.8.9.10; se rechaza el que se hace en la tercera IX.4; la arcada en los trinos XVII.II.24; hay que practicarlos bien X.10;

descripción de todos los trinos en la flauta IX.11.12.
 --- al final de las cadencias XV.36.
 --- *chevroté*, IX.3.
 --- cuándo es necesario que los acompañantes los interrumpen XVII.VII.44.
 --- dónde es apropiado XIII.32.
 --- *medio trinos*, VIII.14.; XII.14.
Trio, las características de uno bueno XVIII.45; es beneficioso que un principiante los toque X.14; los de Telemann son recomendados X.14.15; reglas para su ejecución XVII.III.14.16; XVII.VI.6; circunspección es necesaria XVI.24-26.
Tresillos, descripción V.15; su división en oposición a las notas con puntillo V.22; su expresión XII.9.10; adornos arbitrarios sobre ellos XIII.32.
Trompeta, In.21.

U

Unísono, adornos arbitrarios con él XIII.12; XIV.26; cómo debe ser expresado XVIII.II.24; XVII.V.6; XVII.VII.27.39; dónde produce un buen efecto XVIII.31.32.

V

Valor, de las notas V.8.
Variaciones, véase *Adornos*.
Vaucason, refutado IV.14.
Velocidad, no debe exagerarse en la ejecución X.3; XII.8; XIV.16.
Viajar, es provechoso para un músico In.3; XVII.I.4; precauciones que hay que tomar XVIII.59. nota.

Vibración, de las cuerdas XVII.V.4.

Viento, *instrumentos de*, véase *Instrumentos*.

Vinci, un compositor italiano, su carácter XVIII.63.

Viola, trinos en ella IX.6. nota; dónde hay que guiar el arco hacia arriba XVII.II.28; XVII.III.9.

Violín, debe tener buenas cuerdas XVII.II.1; cómo hay que afinarlo XVI.7; XVII.VII.4; dónde hay que guiar el arco hacia arriba XVII.II.28; cómo tocar afinadamente XVII.VII.8.9; lo que resulta difícil de tocar XVIII.14; sus trinos IX.6.

Violinistas, dónde hay que colocarlos en un grupo musical XVII.I.13-15; sus deberes en el acompañamiento XVII.II.2.

- - - *italianos de hoy en día*, sus defectos XVIII.58-61; crean problemas XVIII.61.

- - - dos violinistas célebres de la Lombardía son caracterizados XVIII.51-60.

- - - *el primer violín*, véase *Lider*.

Violista, su colocación en un grupo musical XVII.I.13-15; sus deberes XVII.III.1 y sig.

Violoncelista, su colocación en un grupo musical XVII.I.13-15; sus deberes XVII.IV.1. y sig.

Violoncelo, cómo se le debe montar las cuerdas XVII.IV.1; dónde y cómo hay que guiar el arco hacia arriba XVII.II.28; XVII.IV.2; trinos en él IX.6. nota; sobre la manera de tocar Sólos XVII.IV.12; cómo lo debe acompañar el clavicémbalo XVII.VI.21.

Virtuosi, tienen un opinión demasiado buena de sí mismos In.14.20.

Vittoria d'Idomeneo, una Serenata mal compuesta XVIII.24.

Vivace, su tipo de arcada XVII.II.26.

Vocal (Música), véase, *Canto, el Arte del*.

Voz humana, cómo produce el sonido IV.I; los defectos principales en el canto XVIII.11.

- - - *de garganta*, IV.1.

- - - *nasal*, IV.1

- - - *de pecho*, IV.17.18; sus méritos XVII.VII.52.