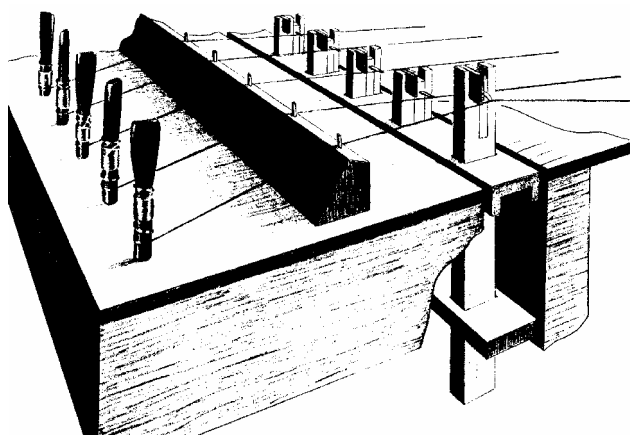


*L'APRENENTATGE DEL
CLAVICÈMBAL
AL GRAU ELEMENTAL
DELS ESTUDIS DE MÚSICA*

materials per a un disseny curricular



Assignatura: Pedagogia Especialitzada

Curs 2001 - 2002

Professora: Maria Egea

Alumne: Francesc Rius

Index

	<u>pàgina</u>
Introducció	4
Consideracions sobre els plans d'estudi	5
Factors de l'ensenyament que s'han considerat més importants en aquesta recerca de materials	8
Els tractats històrics	8
Arte de tañer fantasía (1563), Thomas de Sancta Maria	9
L'art de toucher le Clavecin (1717), François Couperin	11
Assaig sobre la veritable manera de tocar un instrument de teclat (1753-1762), CPE Bach	13
Els tractats moderns	16
Final amb contrapunt pedagògic	18
Bibliografia	18

Anex 1. Proposta d'Objectius i Continguts del curriculum de grau elemental de clavicèmbal. Finalment no té validesa pràctica ja que el grau elemental és ara, no reglat

Anex 2. Decret 322/1993, de 24 de Novembre, pel qual s'estableix l'ordenació curricular del grau elemental d'ensenyaments musicals. Correspon a les pàgines 162-172 del llibre "Ensenyaments musicals elementals", citat a la bibliografia.

Anex 3. VILAR, JM: *Manejando el Currículo en el Conservatorio y en la Escuela de Música: ¿Dónde debe estar el repertorio?*, a la revista "Música y Educación, nº 43, Octubre 2000.

Anex 4. Decret 331/1994, de 29 de Setembre, pel qual s'estableix l'ordenació curricular dels ensenyaments musicals de grau mitjà i se'n regula la prova d'accés. Correspon a les pàgines 247-256 del llibre "Ensenyaments musicals de grau mitjà", citat a la bibliografia.

Anex 5. SANCTA MARIA: *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, fragment dedicat a la digitació, folis del 39 recto fins al 45 verso.

Anex 6. COUPERIN François: *L'Art de toucher le Clavecin*, fragment sobre consells bàsics del toc de l'instrument i sobre la digitació, pàgines 10 al 18

Anex 7. C P E Bach: exemples musicals extrets de *Assaig sobre la veritable manera de tocar un instrument de teclat*, així com la traducció que he fet de fragments del capítol dedicat a l'Acompayament.

Anex 8. GEOFFROY DECHAUME, Antoine: exemples de "sonogrames", o representacions gràfiques de les diferents durades de les notes que donen lloc a una articulació determinada, extret del llibre *Le langage du clavecin*. (pàgines 12 i 49).

Anex 9. MCPHERSON, Gary: *Investigación de las habilidades requeridas para tocar un instrumento musical*, del Boletín de Investigación Educativo-Musical del CIEM de Buenos Aires, 2000.

Anex 10. MACHADO, Marisa: *La orientación educativa en los conservatorios*, aparegut a Eufonia, n° 7, 1997.

Introducció

Aquest treball va ser pensat originalment com un estudi sobre el llibre de C. P. Emanuel Bach: *Assaig sobre la veritable manera de tocar un instrument de teclat*, publicat a mitjans del segle XVIII i que des seguida va ser una referència tant per tècnica com per interpretació, entre els professionals clavecinistes d'aquell segle. Després vaig pensar que perquè en comptes d'això no feia un estudi dels principals tractats històrics sobre la interpretació al clavicèmbal apareguts als segles XVI, XVII i XVIII, i finalment se'm va ocórrer que tot aquest material havia de ser punt de partida imprescindible per a dissenyar un bon mètode d'ensenyament de l'instrument i que per tant el treball podia consistir en escriure un currículum dedicat al grau elemental de clavicèmbal segons el pla d'estudis LOGSE.

Per tant, des d'aleshores he estat recollint i analitzant aquest tipus de material, però sense que arribés a fer la compilació final del treball.

Quant en les classes recents de l'assignatura vam poder veure uns quants exemples de programació pel primer trimestre del primer curs de diversos instruments, i vaig poder confirmar que el grau elemental actualment ja no és reglat i per tant els documents i lleis només tenen un caràcter informatiu, vaig decidir canviar novament el focus: la redacció que havia fet fins aleshores, estava basada en la llei i en el llibre blau clar (grau elemental) de la Generalitat, i hagués hagut de concretar-se en una llista dels objectius i continguts similar a la que vam veure a classe per exemple per la flauta, però en lloc d'això no l'he continuat més enllà i l'incloc tal com la tenia, com a **Anex I**.

En canvi, el material històric que he estudiat i que crec que ha de definir la filosofia i les prioritats de l'ensenyament del clavicèmbal, incloent-hi les primeres fases, el dono com a part fonamental del treball. Tot i així, la quantitat d'informació recollida ha estat tan gran, dels segles passats com havia previst però també del segle XX, incloent-hi molts articles sobre pedagogia general i de l'instrument, que no hi haurà ni temps ni lloc al treball per encabir-ho tot. De totes maneres a mi m'haurà servit molt i em queda com a fons documental, per tant estic molt satisfet d'haver-ho fet. En qualsevol cas, als annexos i a la bibliografia al final del treball trobem la llista d'aquest material recollit.

Així, aquest treball consisteix bàsicament en:

- unes consideracions sobre els plans d'estudi i la seva repercussió sobre l'ensenyament-aprenentatge de l'instrument
- unes conclusions sobre els punts que considero més importants de l'ensenyament del clavicèmbal, i que seran els que estudiarem amb més detall en els textos respectius
- recopilació i crítica de mètodes històrics per a l'ensenyament del clavicèmbal
- recopilació i crítica de mètodes moderns, així com articles sobre la pedagogia de l'ensenyament del clavicèmbal i de la música en general
- diversos materials que es donen en forma d'anexos
- bibliografia

Consideracions sobre els plans d'estudi

Característiques del pla 66

A Espanya, els plans d'estudis de música han estat vivint en una bombolla asèptica i allunyada de la realitat, durant més de mig segle, des del pla de l' immediata postguerra l'any 1942, passant pel pla 1966 que va suposar només un continuisme respecte al pla anterior, i fins que no es va arribar a la reforma de la Logse que es va posar en marxa l'última dècada del segle XX, i que justament ara despedeix els últims estudiants del pla 1966.

En general, el pla d'estudis anterior es basava en el suposat "talent natural" de l'alumne (és a dir, qui val de veritat ja se'n sortirà) i es concentrava només en el progrés sobre l'instrument: cada curs s'havia d'acabar tocant "les peces del programa" especificades per aquell curs. Les carreres dels instruments "més difícils" duraven 10 cursos, i només 8 per treure's el títol de grau mig, però molts alumnes feien cada curs en dos anys. Per altra banda, la formació de solfeig (ara llenguatge), formes, anàlisi, història, i en general, cultura musical, era molt deficient, el treball de conjunt inexistent (podies fer tot el grau elemental i tot el grau mitjà sense fer cambra, que només necessitaves al final per treure el títol), i el coneixement del repertori es limitava exclusivament a les obres que s'estudiaven. Com a conseqüència de tot això, el grau de fracàs era molt elevat i l'"escabetsina" que es produïa durant i al final del grau elemental era

elevadíssima, resultant en una piràmide d'alumnat al conservatori on una gran majoria cursava només aquest grau elemental, i d'ells, la major part fent el piano i i els que no, la guitarra.

Consideracions sobre l'estudi dels instruments de teclat

En aquestes condicions és lògic que el clavicèmbal no s'ensenyés com a instrument independent fins que els alumnes estaven ben garbellats i triats, o sigui després del grau elemental: de fet, a l'any 1942 o al 1966 el clave era, almenys a Espanya, un instrument tan rar com ho pogués ser la celesta (que Bartok havia utilitzat en la "Música per a corda, percussió i celesta", 1936, d'igual forma i pels mateixos anys que Falla havia escrit la seva obra de cambra "Concert per a clavicèmbal", 1925). Jo diria que als qui van crear els plans de 1942 i 66, el clavicèmbal els devia semblar un instrument tant exòtic i improbable com ens pugui resultar ara a nosaltres l'harmònim, que encara està al pla d'estudis de la Logse però que no coneixem ningú que el toqui o ni tant sols que l'estudii, (l'única diferència és que l'interès del clavicèmbal amb el temps aniria cap amunt i el de l'harmònim va cap avall, enterrat i substituït a les parròquies pels orgues electrònics.

Així doncs, per començar a estudiar el clavicèmbal s'havia de tenir el grau elemental de piano. S'havia d'aprendre una tècnica i després canviar-la per una altra, però això no tenia massa importància, l'alumne havia de saber tocar el piano que és com després es guanyaria la vida, i el clavicèmbal era una extravagància que practicaven a estones els pianistes (fins als anys setanta a Espanya no hi va començar a haver clavecinistes que en fessin professió). Per posar un símil no musical, a Espanya fins els anys 60 els que volien portar moto es treien el carnet de cotxe i et donaven el de moto de propina sense haver-hi pujat mai al damunt, naturalment el cotxe era el piano i la moto el clavicèmbal i la filosofia és, si saps portar un cotxe, ja te'n sortiràs amb la moto, que és més fàcil. Fins i tot podríem estendre el símil al camió, que en aquest cas seria l'orgue, doncs també s'havien de tenir 4 cursos de piano per començar l'orgue, en aquest cas perquè l'instrument era molt gran i aparatós, molt més difícil de maniobrar que el piano (amb alguns orgues fins i tot podríem fer el símil d'un camió-grua), encara que en contrapartida la velocitat límit de circulació era més baixa, és a dir on el cotxe fa semifuses, el camió només arriba a les semicorxeres.

De totes maneres, la idea que vull defensar és que l'instrument en sí és important, però més important encara és què s'hi fa amb l'instrument, d'altra manera si per tocar l'orgue s'hagués hagut de tocar i practicar sempre a l'orgue, no hi hagués hagut cap organista prou destre ja que, al llarg de tota la història i fins que es va inventar el motor elèctric, els organistes només tocaven l'instrument el diumenge a l'hora del culte, perquè necessitaven dos manxaires, i

tota la pràctica l'havien de fer amb un clavicordi o clavicèmbal (a més l'església estava gelada, i encara ho continua estant ara, encara que la manxa ja no és un problema però el fred i els refredats dels organistes, sí). Avui, hi ha molts petits pianistes que comencen amb un piano electrònic, i molts altres, la majoria, amb un piano vertical, encara que de fet el "piano, piano" és el de cua, que té un altre toc. Però és que el forte-piano de Mozart té un toc més semblant al clavicèmbal que al Steinway. Però hi ha pianistes que fins i tot sobre un Steinway aconsegueixen aquell so perlat i lleuger mozartian, i altres que sembla que toquin Rachmaninov, i pianistes de toc pesat que espatllen el so del forte-piano històric, que a les seves mans sona quasi com un piano modern.

I si decidíssim estudiar el clavicèmbal amb un veritable clavicèmbal, quin instrument escolliríem? (va canviar tant en els seus 400 anys de vida i en les diferents geografies!) Encara que no consideréssim els models renaixentistes pels quals no tenim literatura específica, i tinguéssim en compte només els models barrocs, què voldríem, l'instrument flamenc o franco-flamenc del segle XVII, o un virginal o espineta, o un clavicèmbal italià com el que faria servir Frescobaldi, o un clavicèmbal francès o anglès del segle XVIII? Aquests instruments eren molt diferents i encara que aquí no és el lloc per fer un estudi de les diferències, el que sí hem de dir, és que independentment de l'instrument amb el qual toquem, hauríem de tocar de forma diferent segons l'obra que tinguem al faristol. El clave de Sweelinck tenia les tecles més curtes, un pèl més estretes i de calat menys profund (s'enfonsaven menys) que l'instrument posterior. La tecla més curta vol dir que hem de tocar més a la punta per a poder fer una pressió efectiva (fer més pressió de palanca), les tecles més estretes volen dir que si els dits toquen molt endintre al tocar un sol natural podem fregar i arrossegar les tecles del costat, el fa sostingut o el sol sostingut. Tot això vol dir que es tocava principalment amb els dits 2, 3, 4, a la punta de la tecla, i el polze i el dit petit només s'utilitzaven en final de carrera però no a sota dels altres dits, així doncs per fer escales el 3 passava per sobre el 4. Això no ho feien perquè fossin uns endarrerits i no en sabessin més sinó perquè durant tot el XVII l'instrument funcionava d'aquella manera i el compositor havia imaginat aquell so i aquella articulació que és la que hauríem d'intentar reproduir quan toquem avui. En canvi, al temps de JS Bach el teclat ja havia canviat i ell va ser dels primers decidits a treure'n tot el suc possible de la utilització del polze, això no ho diem per treure-li mèrit, però simplement per explicar que aleshores ja era possible. Per tant arribem a una conclusió "de perogrullo", que és que les obres de diferents autors s'han de tocar de forma diferent (com també passa amb el piano); però el que hem d'afegir és que no sols per raons estètiques sinó tècniques, o dit d'una altra manera, molta part del veritable estil d'un compositor ens fuig si no ens basem en la correcta tècnica històrica.

Ens pot semblar que aquestes discussions d'estil no pertanyen a l'execució de l'instrument a un nivell de grau elemental, però crec que són fonamentals, primer perquè encara que al principi no es podran aplicar moltes coses, des del començament hem de tenir clar cap a on anem, sinó serem incapaços de traçar un camí o el camí serà equivocat. I després perquè s'interpreta des del principi, l'home és incapaç de tocar com una màquina i "interpreta", per tant un model d'interpretació assequible hi ha de ser des del principi, per fer les coses que podem fer tècnicament, i per evitar fer algunes coses que es fan per falta de control o per rutina i que després s'haurien d'eliminar.

Factors de l'ensenyament del clavicèmbal que s'han considerat més importants en aquesta recerca de materials

La tècnica del clavicèmbal està basada en dos factors ben diferents de la tècnica pianística actual: la posició del cos i de la mà, que produeix un atac només des dels dits, i la digitació, que també és diferent. Aquesta digitació ajuda molt a trobar la correcta articulació i per tant a trobar un bon estil d'interpretació. Per aquesta raó la digitació ha sigut el punt sobre el qual s'ha fet més èmfasi.

Els tractats històrics donen molta importància també a totes les particularitats de la ornamentació, que també ajuda a donar l'estil de l'època. I finalment, l'acompanyament i la realització del baix continu també reben una atenció preferent als tractats.

Pel que fa a les aportacions modernes, hem de mencionar un llibre important del segle XX i del qual donarem tota la informació necessària, així com destaquem també tota la aportació de diversos temes pedagògics relacionats amb l'instrument.

Considerem que tota aquesta informació que s'inclou en el treball no és per ensenyar-la desseguida a l'alumne (tindria un empatx, el pobre!) però sí que l'ha de conèixer el professor i anar-la transmetent a mesura que l'alumne estigui en disposició de rebre-la i assimilar-la.

Els tractats històrics

Donarem un repàs i treurem informació útil per al nostre disseny curricular, dels mètodes més importants de tècnica del clavicèmbal apareguts del segle XVI al XVIII.

Durant l'edat mitjana i la primera part del renaixement, la funció dels instruments era acompanyar les veus, els actes cerimonials o la dansa. Els instruments s'agrupaven en dos blocs diferents:

instruments de "música baixa" (és a dir, de baixa dinàmica, p.e. corda, flauta, llaüt) i de "música alta" (de doble llengüeta, de metall, de percussió). Dintre de cada grup, els instruments eren intercanviables segons la disponibilitat de l'ocasió, és a dir, quan s'havia de tocar una melodia, aquesta la feia un "dessus" o instrument agut, fos el que fos, i una línia de baix la tocaven els instruments greus, polifònics o melòdics. En el cas de la música vocal (normalment, religiosa), els instruments llegien de les mateixes partitures vocals. En els altres gèneres les melodies acostumaven a ser curtes, molt repetides i transmeses oralment. No tenim doncs, partitures instrumentals d'aquella època.

El clavicèmbal es va inventar probablement al segle XV, i l'orgue molt abans, però fins al XVI no trobem música escrita per a tecla. Les obres de Cabezón, un dels primers a escriure música per a tecla (obres publicades el 1557 i el 1578) portaven per títol "Obras de música para tecla, arpa y vihuela" i el primer tractat important de tècnica de tecla, escrit pel frare i teòric musical espanyol Thomas de Sancta Maria i publicat el 1565, es diu "Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela y todo instrumento en que se pudiere tañer..."

Arte de tañer fantasía (1565) , Thomas de Sancta Maria

Aquest llibre és una font important d'informació de la tècnica i manera de tocar un instrument de teclat al segle XVI. L'**Anex 5** recull les pàgines més importants del llibre, començant per la taula de matèries.

Referent al toc sobre el teclat, el capítol XIII (36 v) diu:

"Para que toda la música lleve aquella gracia i ser que se le debe, es necessario que se taña con todo el primor que para ello se requiere, lo qual lo levanta en muchos quilates, y le da nuevo ser y gracia, y faltando esto, todo lo que se tañere por muy bueno que sea, no terna gracia ni lustre, como consta claramente en la diferencia que ay en una mesma obra tañida de un tañedor perfecto y curioso, o tañida de otro imperfecto y grossero, porque tañida del perfecto parece cosa muy subida, y muy prima, y tañida del imperfecto, parece cosa baxa y grossera, como si fuesen obras distintas.

Las condiciones que assi adornan la musica, se reducen a ocho. La primera es tañer a Compas. La segunda poner bien las manos. La tercera herir bien las teclas, La quarta tañer con limpieça y distinction. La quinta correr bien las manos a una parte y a otra, esto es, subiendo hazia la parte superior, y baxando hazia la parte inferior. La sexta herir con dedos convenientes. La septima, tañer con buen ayre. La octava, hazer buenos redobles y quiebros."

El toc normal del clavicèmbal és un pèl menys lligat que el del piano, i Sancta Maria ho remarca així (38 v): “siempre el dedo que hiriere primero se levante antes que hiera el otro que inmediatamente se siguiere tras el, assi al subir como al baxar, Y desta manera siempre procediendo, porque de otra manera se alcançaria un dedo a otro, Y de alcançarse un dedo a otro, se sigue alcançarse y atraparse una boz a otra, que es como herir segundas, y de alcançarse y atraparse una boz a otra se sigue yr suzio y estropajoso lo que se tañe, y no llevar limpieza ni distinction de bozes.”

Referent a la digitació, o sigui a “herir con dedos convenientes” (sexta condició), hi dedica 14 pàgines, folis 39 a 45 v, que les donem incloses a l'**Anex 5**. El desplaçament de les mans fent escales es basa en l'alternança de dos dits tal com hem explicat en les “consideracions” del principi, però aquí ja degudament modificades si degut al mode de la composició, hi intervenen tecles amb notes accidentals.

El text de la condició número 7, “tañer con buen ayre”, demostra que a Espanya al segle XVI ja parlàvem de la famosa “inegalité” francesa del XVII: “la manera que se ha de tener para tañer las Seminimas (negres), es detenerse en la primera y correr la segunda, y ni mas ni menos detenerse en la tercera y correr en la quarta, y desta forma todas las Seminimas, lo qual se haze como si la primera Seminima tuviesse puntillo, y la segunda fuese Corchea, y semejantemente la tercera tuviesse puntillo, y la quarta fuese Corchea, y desta manera todas las Seminimas. Y tengase aviso, que la Seminima que se corre, no ha de yr muy corrida, sino un poco moderada”....etc

Finalment a manera de resum, a 51 v, diu el següent: “Es de notar, que entre todas las sobredichas ocho condiciones, ay tres principales, La primera y mas importante (sin la qual es imposible tañer con perfection) es traer muy cogidas las manos, esto es, muy allegados los dedos unos a otros todo quanto possible fuere, para lo qual es necessario traer encogidos los dos dedos de ambas manos, que son primero y quinto, de la forma y manera que en su lugar se trato, porque dellos (como antes fue notado) depende todo el cogimiento de las manos. La segunda cosa, es no herir las teclas de alto, para lo qual es necesario traer los dedos cerca de las teclas, y demas desto, despues de averlas herido, levantar muy poco los dedos. La tercera cosa, es herir las teclas, assi blancas como negras, con las yemas de los dedos, para lo qual es necesario baxar las muñecas, y de mas desto herir las teclas al cabo, esto es, hazia fuera, porque desta manera suenan mucho mas las bozes, y con mayor spiritu que hiriendolas adentro.”

Un tractadista coetani, el també espanyol **Juan Bermudo**, escriu el 1555 en la “Declaración de instrumentos musicales” un fragment de

text que demostra la importància que ja se li donava a l'època a la formació tècnica del teclista:

“No piensen algunos [...] que bastan estos libros para hazer a uno tañedor sin trabajo. Para ser uno tañedor, aunque entienda todos mis libros, no basta sin trabajo. La diferencia que hay entre tañedores de arte y de uso: es, que el arte es breve y cierto, y el uso es largo, y no del todo cierto. No he visto hombre que se pueda dezir tañedor: que no ha passado veynte años de continuo studio. No todos los que allegan a este termino son tañedores: sino los de buena habilidad, y discipulos de señalados maestros. Muchos barbaros ay: que han consumido toda su vida en este instrumento [...] Lo principal que se requiere para ser uno tañedor: es la postura de las manos, con que dedo ha de subir, y con quales abaxar para con facilidad hazer los passos dificultosos, con quales dedos redoblar, y en que teclas. Todas estas cosas aunque por scripto se pueden en alguna manera enseñar, no tan perfecta y cumplidamente como el maestro las puede dezir. Tomad por consejo special de no aprender esto de barbaros tañedores: porque toda la vida quedareys mancos. Mas vale dar doblados dineros a un buen tañedor que os enseñe el tiempo necessario: que darlos senzillos, al que no sabe poner las manos en el organo”.

Un tractadista una mica posterior i molt important, l'italià **Girolamo Diruta**, en la seva obra *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et stromenti di penna* (instruments de pluma, perquè el plectre del clavicèmbal era de pluma de corb) publicat el 1593, segueix insistint en el desplaçament per dits alternats, que ell anomena “buono” i “cativo” i escriu a l'exemple de digitació com a B i C. Però encara que el desplaçament es fa igualment sobre 3-4-3-4 la nota accentuada (o sil·laba llarga) cau sobre 4 mentre que en Sancta Maria queia sobre el 3.

L'Art de toucher le Clavecin (1717), François Couperin

Mentre que al segle XVI el teclat – sigui orgue, clave o clavicordi – rep un impuls bàsicament espanyol i italià, tant en composició com en els tractats teòrics, al segle XVII el llenguatge del clave es va fent més específic i diferenciat respecte del orgue o del clavicordi, i és sobretot amb l'escola francesa que tant la composició com la tècnica és fan més idiomàtiques i canvien molt respecte al segle anterior, situació que queda reflexada en uns quants tractats que s'editen durant el XVII, però que no eclosiona fins al començament del XVIII quan el gran clavecinista François Couperin publica *L'Art de toucher le Clavecin*. Aquest és el primer tractat que parla de la tècnica específica del clave, en comptes de fer referència a un “teclat” genèric. També és el primer tractat que prescindeix de tota la part de teoria musical

sobre la modalitat i els "tonos" i del "canto de organo" i de la teoria dels temps binaris i ternaris i de la composició, etc. etc. que era habitual a l'època, per a concentrar-se en l'estudi de la tècnica. I també aporta novetats, en el sentit que inclou en el tractat, vuit Preludis compostos i digitats per ell mateix amb l'objectiu de resoldre casos pràctics de digitació i no només la teoria.

Alguns fragments del text de "L'Art de toucher", són especialment interessants i els transcrivim aquí.

" L'edat adequada perquè un nen comenci el clave és de 6 a 7 anys" [...] "És millor començar amb una espineta o clave d'un sol teclat, que estigui harmonitzat amb un toc suau perquè és més important desenvolupar l'agilitat que la força. La dolcesa del toc depèn de tenir els dits el més aprop possible de les tecles".

Un altre frase que crida l'atenció: "durant les primeres lliçons no s'ha de demanar a l'alumne que estudiï entre classe i classe". Al contrari, diu que els infants són massa distrets per a mantenir les mans en la posició que el mestre els hi ha ensenyat, i per tant s'emporta la clau de l'instrument perquè l'alumne no pugui tocar i desfer en un moment el que el mestre ha construït pacientment en una classe de tres quarts d'hora.

Adjuntem com a **Anex 6** la part més important del tractat Ja hem dit que el llibre s'ocupa de la digitació teòrica i pràctica.. S'ocupa també dels ornaments i de la seva execució, per als quals aprofita un canvi de dit sobre la mateixa tecla, veure els dos exemples de la pàgina 16 a baix de tot.

Només vuit anys després del llibre de Couperin, **Jean Philippe Rameau** publica un llibre amb obres per a clave, precedit d'un pròleg dedicat a la "mecànica dels dits", el passatge més conegut del qual és el de la seva famosa "mà morta" que està a l'origen del tocar relaxat que després s'incorpora a les tècniques del teclat:

"El canell ha d'estar sempre flexible i lleuger; aquesta flexibilitat proporciona als dits tota la llibertat i lleugeresa necessàries; d'aquesta manera la mà es troba per dir-ho així com morta, i es limita a sostenir els dits, guiant-los d'un extrem a l'altre del teclat, on ells no poden arribar pel seu propi moviment." Més detalls interessants del pròleg de Rameau els trobarem al llibre de Chiantore, citat a la bibliografia.

Assaig sobre la veritable manera de tocar un instrument de teclat (1753-62), CPE Bach

De totes maneres, el tractat del segle XVIII més profund i exhaustiu sobre la tècnica clavecinística, és el de Carl Philippe Emanuel Bach: *Versuch über die währe Art das clavier zu spielen...*, publicat entrada ja la segona meitat del XVIII, quan la retòrica musical i l'estil barroc ja havien desaparegut, el gust musical havia canviat cap a l'estil galant i es presagiaven ja els canvis que portarien al classicisme, i és fonamental per adquirir una visió no només de les qüestions de tècnica del teclat, sinó de tota la pràctica musical del seu temps i de l'estètica que li donava suport., i en aquest aspecte es pot considerar un llibre importantíssim, situat al mateix nivell i de la mateixa importància que les altres dues publicacions teòriques musicals més rellevants de tot el segle XVIII, o sigui, el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, de J. Joachim Quantz (Berlin, 1752), i de la *Gründliche Violinschule*, de Leopold Mozart (Augsburg, 1756). El llibre és extens (449 pàgines) i minuciós: Bach ja deixa clar a la introducció de la primera part del llibre quin és el seu propòsit: tractar dels tres factors que segons el seu criteri són els més importants per tocar un instrument de teclat, i a més estan íntimament relacionats entre ells, és a dir: una digitació correcta, una bona manera d'ornamentar, i una bona interpretació.

I la segona part del llibre la dedica íntegrament a l'acompanyament, amb capítols destinats al significat de les xifres en el baix xifrat, a totes les possibilitats d'enllaç d'acords, a conceptes i consells per fer un bon acompanyament, i a la improvisació.

Revisarem breument cada un dels capítols, però ens haurem de deixar moltes coses al tinter perquè és un llibre sucós a cada pàgina.

Digitació Aquest capítol té 99 punts o apartats, i porta la discussió no només a indicacions de quins dits posar en diverses situacions, sinó a tot el que és el control muscular, la postura, la manera de seure, el relaxament. Comença dient que la disposició del teclat és tal que un estudi de la digitació sembla superflu, ja que qualsevol tecla pot ser baixada per qualsevol dit, però a continuació diu que només hi ha un bon sistema de digitació al teclat i que pocs passatges permeten digitacions alternatives, encara que hi ha molta gent que ho desconeix perquè al teclat quasi tot es pot tocar fins i tot amb una digitació incorrecta, però amb una enorme dificultat i incomoditat. Es perd més degut a una mala digitació que el que podem recuperar amb tot el talent artístic i bon gust del món, i l'experiència ensenya que un intèrpret regular amb uns dits ben entrenats, tocarà més bé que un altre molt més músic que ell, però que degut a una mala digitació es veu forçat a tocar contra el seu millor criteri.

Parteix de una posició "natural" de la mà, amb una postura arrodonida dels dits que, apart de evitar la tensió, acosta els dits més

curts (polze i dit petit) al teclat. En aquest sentit, defensa la utilització del polze, però desaconsella la seva utilització i la del dit petit a les tecles negres, ja que estan situades més endins, i forcen més la posició. De tots els consells i interessants indicacions de digitació que dóna el llibre, en senyalaré una que si som conscients d'aplicar-la ens pot donar moltes respostes relatives a la digitació: en molts passatges de notes ràpides, els dits es desplacen per les notes de varis arpegis enllaçats encara que a vegades no són les notes correlatives de l'arpegi si no saltejades; doncs bé, reconstruim la progressió d'acords placats en la que es basa la successió de notes ràpides, digitem aquests acords correctament i tindrem la digitació del passatge. Posa varis exemples i a continuació matisa el que ha dit: l'arpegi major descendent de la mà esquerra (per exemple, sol-re-si-sol) el farem habitualment millor amb el dit 3 (1235) encara que l'acord placat el faríem amb 1245 (aquesta indicació ens dóna una mesura de la seva minuciositat i del seu sentit i coneixement pràctic).

Ornamentació Dóna indicacions molt precises de la forma d'executar els diferents tipus d'appoggiatures, trinos, mordents, grupets, i altres, per exemple el Schleifer o Slide, que són les notes ràpides i per graus conjunts que és toquen per enllaçar dues notes d'un interval més ample. Donarem un sol exemple, escollint per a aquest cas, el grupet (Doppelschlag o Turn), indicat per aquell signe semblant a un 8 ajagut però amb els ganxos oberts. Bach en parla d'una forma exhaustiva durant 15 pàgines. Diu entre altres coses, que sovint es toca en tempos ràpids i aleshores l'ornament es menja tot el temps de la nota, per exemple, grupet sobre el sol, en temps Presto = la-sol fa#.sol en semicorxeres, però quan és en tempo Moderato, Bach escriu la-sol-fa# en fuses i sol en corxera, mentre que en un Adagio Bach escriu la-sol en semifuses, fa# en fusa, i sol en corxera. "Es un ornament molt bonic que queda bé a tot arreu i per tant, se'n abusa sovint". "En la majoria dels casos serveix per a donar brillantor a les notes; per aquesta raó hi ha passatges que degut a la seva expressivitat (affetto) s'haurien d'executar sense decoració i amb el so mantingut, i si l'interpret hi fa un grupet només per a mantenir el so en notes llargues, arruïna l'execució"

Interpretació Els teclistes que la seva principal virtut és la mera tècnica estan en clar desavantatge. Sovint ens trobem professionals que ens impressionen amb la seva habilitat però mai ens toquen la sensibilitat. En què consisteix una bona interpretació? En fer la oïda conscient del veritable contingut i expressió d'una composició...

N'hi ha que toquen de forma enganxosa, com si tinguessin pega als dits, el seu toc és letàrgic, aguanten les notes massa estona; altres per a corregir això, aixequen els dits massa aviat, com si les tecles cremessin, tots dos estan equivocats. La discussió de les dificultats d'interpretació està portada des del punt de vista de les característiques de l'instrument. Bach diu: el teclat no té el poder d'aguantar el so de notes llargues (es veu que encara que digui

teclat, està pensant en el clavicèmbal) ni de modificar-ne el volum, i en aquestes condicions, no és una tasca petita el fer que un Adagio canti sense crear masses espais buits i conseqüent monotonia degut a la falta de sonoritat.

Segona Part del llibre, dedicat a l'acompanyament Comença descrivint el significat del xifrat del baix i els acords que se'n deriven, després fa una descripció de tots els acords utilitzats a l'època i els seus enllaços. El tercer bloc de temes és el de la execució pràctica d'un bon acompanyament, i és el més interessant de tots. A la pròpia introducció del llibre que fa Bach, ja ho diu: "la característica més notable d'aquest llibre és l'atenció donada a l'acompanyament artístic, i en aquest respecte, és diferent de tots els manuals previs sobre baix continu. Les observacions no són especulatives si no basades en l'experiència i en el coneixement. Sense desig de presumir, puc dir que aquesta experiència no té rival, ja que ha crescut de molts anys d'associació amb el bon gust, en un ambient musical que no podria ser millorat". Tot el capítol és molt bò però no podem donar exemples perquè són complexos i ens estendríem massa. El llibre acaba parlant de l'improvisació i de com extemporitzar una Fantasia.

Quin interès podia tenir aquest llibre per als lectors contemporanis del segle XVIII? I a qui anava dirigit? Bach mateix ens dona la resposta en una carta oberta que envia al diari l'any 1773, i on un tros de la carta diu: "aquells que assegurin que el meu *Versuch* és massa llarg, no diuen res i a més demostren la seva ignorància. Jo divideixo tots els intèrprets de tecla en dos grups. En el primer hi ha aquells pels quals la música és un objectiu, i en el segon tots els amateurs que toquen perquè els hi agrada. El meu llibre està destinat als primers, i per ells no hi ha paràgraf que sigui superflu, i de fet es veurà quan surtin els suplementos que estan a punt d'aparèixer (edició revisada amb suplementos) que en comptes d'haver dit massa, encara no s'ha dit prou". Per estar dedicat als professionals, el llibre va tenir un èxit important, es calcula que des de la seva publicació fins poc abans de finals de segle, se'n van estar venent 30 o 40 exemplars cada any, la qual cosa és molt per l'època. En la mateixa carta, Bach parla de l'èxit del *Versuch* però es lamenta dels molts autors que l'han plagiat. El *Versuch* es va estendre sobretot cap al Nord, fins a Rússia i Països escandinaus, però també cap al Sud, fins a Viena. Una última anècdota per veure la seva influència duradora: Beethoven, després de sentir tocar el jove Czerny el 1801, va dir: "té talent, el prendré com a estudiant i l'ensenyaré. Que es procuri el *Versuch* i me'l porti a la propera classe".

I quin interès pot tenir per a nosaltres, lectors del segle XXI ? Crec que el públic potencial d'aquest llibre segueix sent el professional, i és imprescindible per a l'interpret i l'estudiós del segle XVIII, tant

per la música preclàssica, clàssica, com també per la barroca. Els seus contemporanis no li van discutir la solidesa de les qüestions tècniques del llibre, però alguns van mostrar el seu desacord amb les qüestions que toquen l'estil, com ara la ornamentació, cosa que ara també pot passar, sobretot si s'aplica mecànicament per interpretar música francesa, italiana, alemanya, tot de la mateixa manera. Però la tècnica de la digitació ve en línia directa de JS Bach i s'hauria d'utilitzar per a tocar les obres del pare i del fill, i dels contemporanis dels dos. En quant als clàssics, hi ha molta cosa aplicable, i aquí tenim alguns comentaris, apart del de Beethoven, que ja hem vist abans.

Haydn: "CPE Bach és l'escola de totes les escoles".

Mozart: "ell és el pare, nosaltres som els nens. Aquells de nosaltres que fem alguna cosa ben feta, la vam aprendre d'ell, i qui no ho reconegui és un brètol" "Ara ja no podem fer música tal com la feia ell, però la manera com la feia el col·loca per davant de tots nosaltres".

Com a **Anex 7** donem uns quants exemples musicals extrets del *Versuch*, així com la traducció que he fet de fragments del capítol dedicat a l'Acompanyament.

Els tractats moderns

La recuperació del clavicèmbal al començament del segle XX, coneguda com a "revival" va produir un instrument nou, que volien que fos una millora respecte al de segles anteriors. Era un instrument més robust, amb marc de ferro com el piano, que podia aguantar més tensió de les cordes, amb uns saltirons també metàlics, cordes més gruixudes, registres de 16 peus (una octava més greu, que no tenien els instruments històrics), tot plegat en feia un instrument el doble de pesat i amb un so que es desviava de l'original. Sobre aquest instrument s'hi aplicava la tècnica i digitació pianística i s'esforçaven a fer-hi legatos.

No és fins els anys 60s i 70s que surt una generació d'instrumentistes, sobretot a Holanda i Anglaterra, que recuperen la tècnica, digitació, i ornamentació històrica a partir dels tractats que tot just acabem d'estudiar, i que demanden als constructors, no els instruments "millorats" fabricats industrialment i immediatament disponibles de llavors, sinó unes còpies produïdes de manera artesanal i per encàrrec, amb l'objectiu que reproduïxin tan fidelment com sigui possible l'instrument i el so original. Com amb la resta d'instruments de l'anomenada "música antiga" els mètodes i tractats més importants per ensenyar la tècnica i la forma d'execució de l'instrument són els contemporanis de l'època històrica.

Però hi ha dos llibres apareguts recentment, que val la pena mencionar: un és el de Chiantore (veure bibliografia) que ens dona

una visió històrica i panoràmica de les diferents maneres com s'ha vist la tècnica del teclat, des dels orgues i clavicèmbals del XVI fins al piano actual, i l'altre llibre és el de Geoffroy Dechaume (citada també a la bibliografia), *Langage du Clavecin*. Aquest llibre dona també un resum de les tècniques utilitzades històricament per al clavicèmbal però des d'un punt de vista molt pràctic, amb profusió d'exemples històrics però també elaborats ara a partir de les pautes històriques. Però sobretot el que fa és posar en perspectiva aquests mateixos textos històrics, cosa que fa ja des del Avant-Propos del llibre: "Malauradament per a nosaltres, aquests escrits s'adreçaven a gent que ignoraven totalment el que un dia podia arribar a ser el piano i la seva tècnica. Com haurien pogut imaginar-se ells per exemple la manera pianística d'enfonçar i atacar les tecles, i en particular de treure els dits del teclat, en una paraula, d'utilitzar les seves mans, canells i braços. A l'inversa, llegint els escrits antics un músic d'avui no veu res més que allò que ja coneix. No pot per tant imaginar una altra cosa que una mà de pianista, sobre un teclat de piano, i amb un comportament pianístic, i és a partir d'aquesta noció que s'esforçara a esdevenir clavecinista. La teoria de Geoffroy Dechaume és que els escrits haurien estat diferents si els autors haguessin pogut conèixer el piano, i haurien donat les instruccions posant de relleu les diferències fonamentals evidents que existeixen entre els dos instruments tan diferents i entre les tècniques respectives: l'una concebuda per a posar en valor un instrument on els sons tenen una intensitat fixa, el clavicèmbal, i l'altra destinada exclusivament a un instrument on els sons tenen una intensitat variable, el piano. La primera està basada sobre la diversitat de durada dels sons, la segona sobre la diversitat de la seva intensitat.

Tot el llibre arranca d'aquest posicionament, i contraposa els dos tocs bàsics del piano, el legato i l'staccato, al toc bàsic del clave, que està entremig, però mentre que al piano el legato i l'staccato es conserven com a referències bàsiques en blocs llargs de música, el clave utilitza tota la gama de diferències possibles entre un superlligat per a obtenir efectes similars al pedal pianístic i un staccatto (no de canell), però amb variacions subtils que poden ser nota per nota, i que reflecteixen els canvis subtils d'articulació.

Aquestes variacions subtils de la duració de les notes s'han mesurat de forma científica al laboratori d'acústica de la universitat de París i Geoffroy Dechaume les dona al seu llibre en forma gràfica anomenada "diagrama sonogràfic" o "sonograma". L'**Anex 8** ens dona alguns exemples d'aquests sonogrames.

Final amb contrapunt pedagògic

A part de la tècnica específica de l'instrument, s'haurà de planificar l'ensenyament amb els criteris pedagògics més clars possibles, tant per a la planificació i dosificació del treball de l'alumne com per a la motivació i incentius. És amb aquest propòsit que completem el treball fent referència a tres llibres que hem inclòs a la bibliografia per aquest motiu, encara que estiguin destinats al piano: els de Foldes, Neuhaus, i Dechaussées.

I també incluim com **Anexos 9 i 10** un parell d'articles de temàtica diversa però que poden completar l'equipament pedagògic del mestre: *Investigación de las habilidades requeridas para tocar un instrumento musical*, de Gary MCPHERSON, i *La orientación educativa en los conservatorios*, de Marisa MACHADO.

Bibliografia

A.A.V.V., *Ensenyaments musicals elementals*, publicat pel Servei d'Ordenació Curricular del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.

A.A.V.V., *Ensenyaments musicals de grau mitjà*, publicat pel Servei d'Ordenació Curricular del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1995.

BACH, C.P. Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (Assaig sobre la veritable manera de tocar instruments de teclat)*, Berlin, 1753-1762. Es pot consultar la traducció anglesa de MITCHELL: *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, Norton & Co., New York, 1949.

BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, 1555. Reproducció del facsímil, Bärenreiter, 1957

BOND, Ann: *A guide to the harpsichord*, Amadeus Press, Portland (USA), 1997.

CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

COUPERIN, François: *L'art de toucher le Clavecin*, Paris 1717. Edició moderna Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Alemanya), 1933, reimpressió 1961.

DECHAUSSÉES, Monique: *El Pianista: Técnica y metafísica*. Diputació Provincial de València, Valencia 1982.

FOLDES, Andor: *Claves del teclado, un libro para pianistas*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1958.

GEOFFROY DECHAUME, Antoine: *Le langage du clavecin*, Editions Van de Velde, Luynes (França), 1986.

NEUHAUS, Heinrich: *El arte del piano*, Real Musical, Madrid, 1985.

SANCTA MARIA, Thomas de: *Libro llamado arte de tañer Fantasia*, Valladolid, 1565. Reproducció facsímil per Gregg International Publishers Limited, 1972.

SCHOTT, Howard: *Playing the harpsichord*, Faber and Faber, Londres, 1971.

TROEGER, Richard: *Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord*, Indiana University Press (USA), 1987.

→ la música per a treballar amb l'alumne es pot treure de:

ROSENHART, Kees: *The Amsterdam Harpsichord Tutor*, ed. Saul B Groen, Amsterdam, 1982.

Mark LINDSEY i Maria BOXALL, editors: *Early Keyboard Fingerings*, ed SCHOTT, 19982.

i les col·leccions de *Early Keyboard Music*, editades per Oxford Music.