

LITERATURA MUSICAL

EL MÉTODO EN EL TRABAJO

(A las alumnas de mi escuela preparatoria al profesorado del piano)

por

HORTENSE PARENT

Oficial de Instrucción Pública

Traducción del francés por

Francisco Rodríguez García

∇

CONSEJOS TÉCNICOS CUYA APLICACIÓN ES DE GRAN
UTILIDAD PARA EL ESTUDIO DE OBRAS PARA PIANO



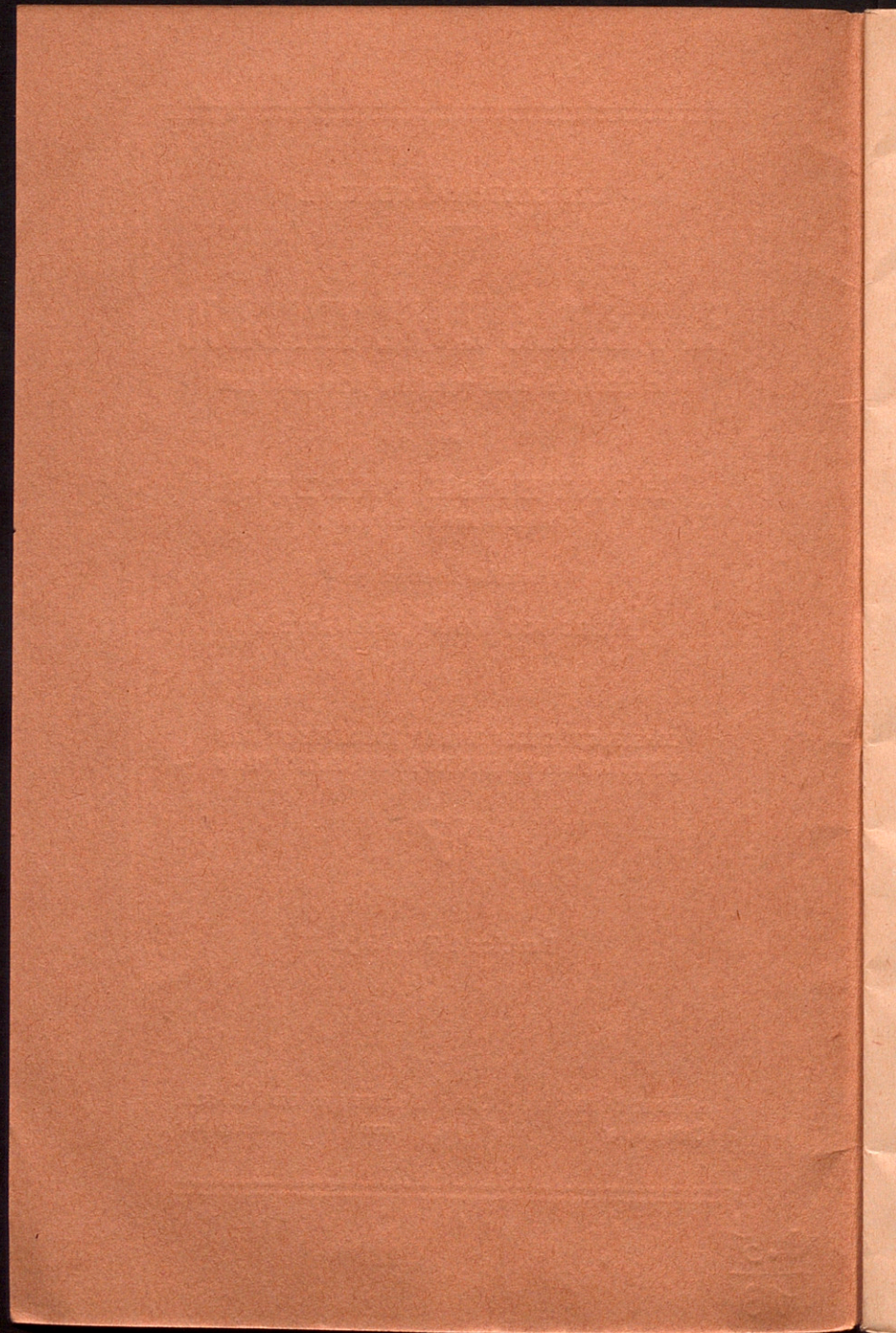
Precio: 1 Pta. Fijo

IBERIA MUSICAL • CASA EDITORIAL DE MÚSICA
CANUDA, 45 1916 BARCELONA

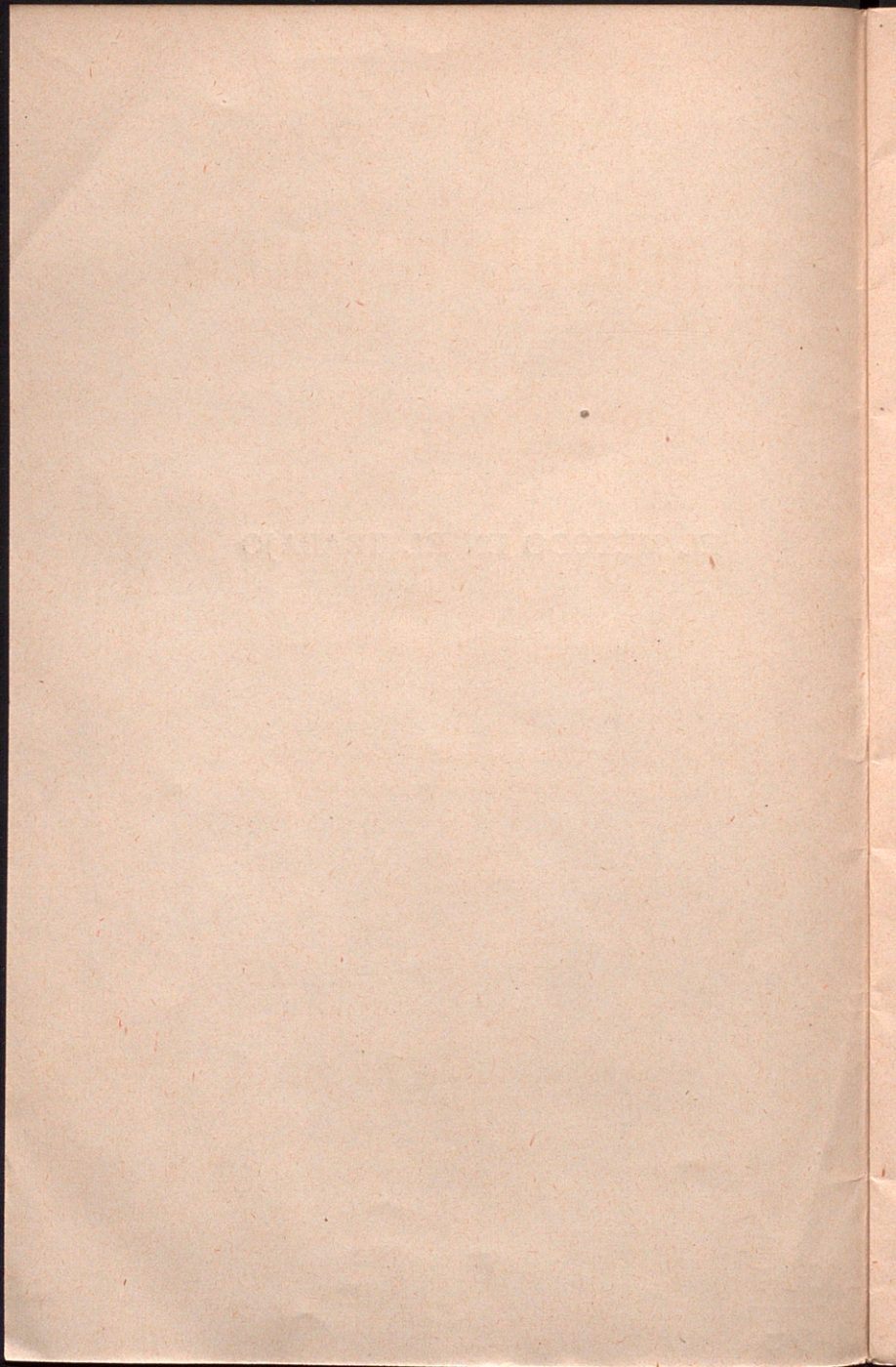
78.62(02)

Par

19



EL MÉTODO EN EL TRABAJO



LITERATURA MUSICAL

EL MÉTODO EN EL TRABAJO

(A las alumnas de mi escuela preparatoria al profesorado del piano)

por

HORTENSE PARENT

Oficial de Instrucción Pública

Simplificar el trabajo por el método;
desarrollar la iniciativa personal
del alumno por el razonamiento.

H. PARENT

(*Exposition de ma méthode d'enseignement.*)

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS POR

Francisco Rodríguez García



Consejos técnicos cuya aplicación es de gran
utilidad para el estudio de obras para piano



PRECIO: 1 Pta. Fijo

IBERIA MUSICAL
CASA EDITORIAL DE MÚSICA
CANUDA, 45 • BARCELONA
1916



LITERATURA MUSICAL

EL MÉTODO EN EL TRABAJO

DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR

DE

HORTENSE BARRIS

OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR

OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR
OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR
OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR
OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR

OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR

ES PROPIEDAD

OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR

1

OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR
OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR



OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR

LITERATURA MUSICAL

OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR

OPERA DE LA LECTURA Y DEL ESCRIBIR

IMP. F. GIRÓ - BARCELONA



PRÓLOGO

Simplificar el trabajo por el método; desarrollar la iniciativa personal del alumno por el razonamiento.

H. Parent (*Exposition de ma méthode d'enseignement*).

Hoy que a todas las señoritas, con o sin disposición para la música, les es de necesidad el conocimiento del piano, ¿no debemos indagar los medios que permitan dar el mayor rendimiento a todas las inteligencias, sean cuáles fueren, cuanto sean éstas capaces de producir?

Únicamente el método en el trabajo asegura este resultado.

Lejos de atrofiar la inspiración, el método la equilibra. A la gracia, al sentimiento, al encanto, que son dotes naturales, el trabajo metódico les añade corrección, seguridad de dedos y limpieza al tocar, que son todas ellas cualidades asequibles, cualidades de orden inferior, si se quiere, pero que, sin las cuales, la ejecución nunca llegará a ser artística.

En toda obra que no haya sido estudiada metódicamente, se encuentran siempre lunares, que ponen de relieve esta falta.

Al lado de frases ejecutadas correctísimamente se encuentran pasajes, cuya limpieza es más que dudosa y cuyas notas mismas resultan imperfectamente ejecutadas. No hay unidad en su conjunto, y ciertas partes de la obra parecen hallarse todavía en la primera etapa del trabajo, cuando otras se encuentran en su última. Así como la pintura de un aficionado, que revela al maestro el sentimiento del colorido por sus exquisitos detalles, adolece, en cambio, de burdos defectos de dibujo que acusan su inexperiencia.

Si los alumnos no saben estudiar, los consejos artísticos del profesor, por excelentes que sean, resultarán siempre estériles y sin finalidad práctica para ellos.

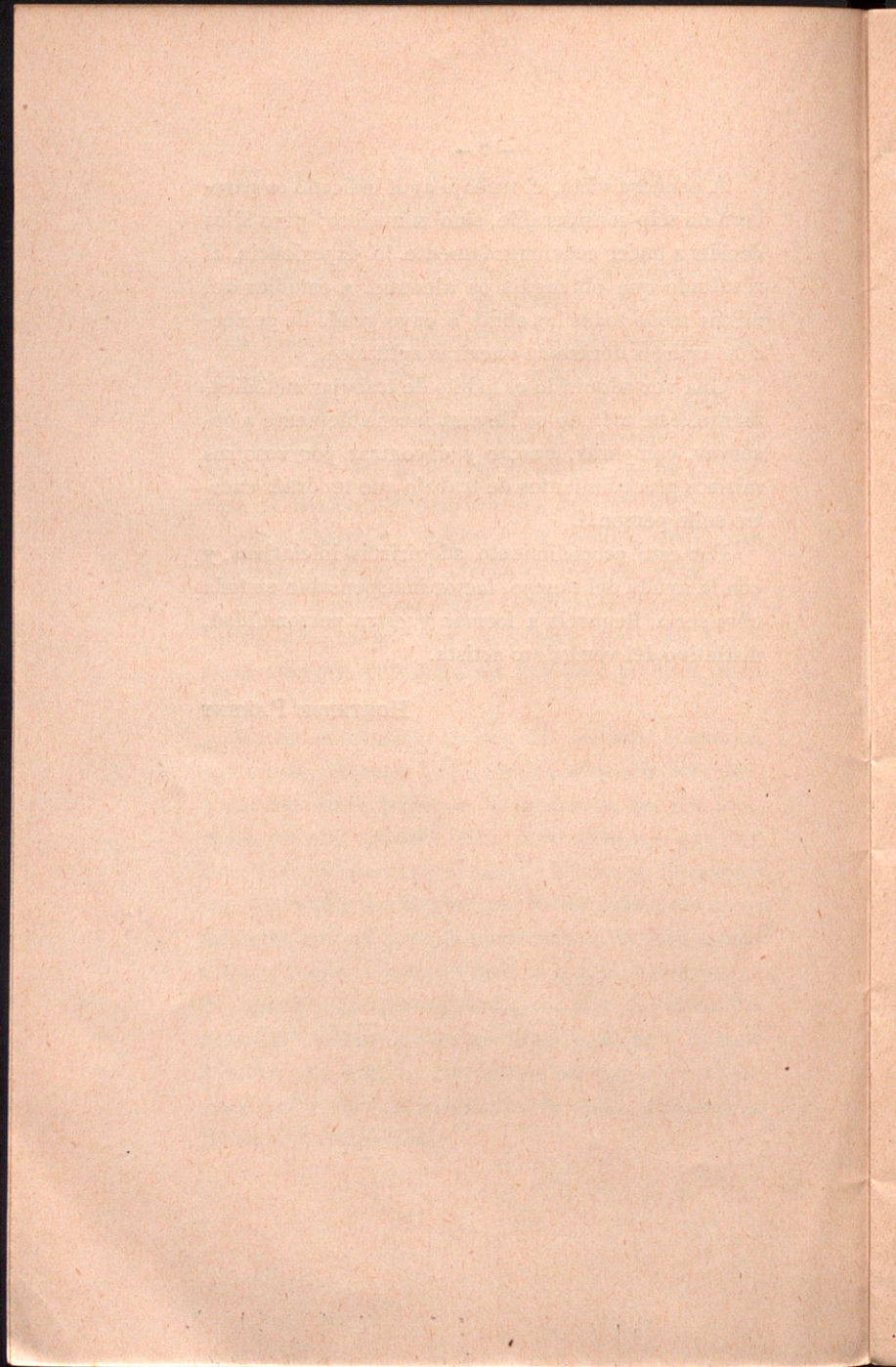
Entrad de lleno en la idea del método. Vosotros, sobre todo, alumnos que trabajáis solos, sin dirección, y que buscáis de buena fe los medios de que sea fructuoso vuestro estudio. Aun más: vosotros que, sin estar completamente privados de lecciones, las tomáis con intervalos tan largos, que la hora de clase no os da lugar apenas, para la ejecución de la obra sabida ni para recibir explicaciones técnicas. Vosotros, en fin, alumnos que pensáis dedicaros al profesorado. La práctica constante de los consejos siguientes os hará adquirir una experiencia precoz, así como el arte indispensable para la enseñanza de *saber transmitir a los otros lo que uno sabe*.

A primera vista, el trabajo aquí indicado os parecerá no sólo considerable, sino minucioso; pero si os decidís a hacer concienzudamente la experiencia, el resultado que obtengáis os alentará a estudiar del mismo modo todas las obras a cuyo grado de perfección aspiréis dentro de vuestras aptitudes.

Una vez adquirido el hábito de trabajar metódicamente, este método os llevará insensiblemente a observar, comparar, buscar y encontrar por vosotros mismos procedimientos de trabajo que tendrán vuestro sello personal.

Por este procedimiento adquiriréis iniciativas, y con la ayuda del tiempo, factor indispensable en toda obra seria, llegaréis a formar vuestra personalidad, distintivo del verdadero artista.

HORTENSE PARENT



MÉTODO EN EL TRABAJO

Consejos técnicos aplicables al estudio de toda obra para piano

Toda obra estudiada metódicamente debe ser sometida a un trabajo subdividido en cinco operaciones distintas y sucesivas:

Primera. Lectura a vista de la obra, hecha en condiciones especiales.

Segunda. Estudio preparatorio, que tendrá por objeto la exacta observancia del texto y cierto grado de solidez general en la ejecución.

Tercera. Trabajo especial de dedos en ciertos pasajes y otras dificultades de mecanismo.

Cuarta. Estudio de los matices y del movimiento, o sea el estudio del estilo de la obra, y

Quinta. El estudio de memoria. (El orden de esta quinta operación puede ser cambiado a voluntad, como se verá en la página 23.)

PRIMERA OPERACIÓN

Lectura a vista de la obra, hecha en condiciones especiales

NOTA. Antes de entrar de lleno en el estudio de este método de enseñanza, me parece necesario advertir que siempre que se quiera conseguir que un alumno haga un trabajo de alguna importancia, se le demuestre su utilidad. El texto que sigue indica cómo debe éste efectuarse; las notas (1) complementan estas indicaciones. Aconsejo se lea este análisis desde el principio hasta el final sin detenerse en las notas explicativas, consiguiendo por este medio tener una idea general del conjunto del trabajo indicado; la segunda lectura servirá para darse cuenta de las razones por lo que fué aconsejada esta forma de estudio.

El alumno, después de fijarse bien en el tono, compás y carácter general de la obra, la leerá a vista muy despacio, con objeto de no hacer faltas, o, por lo menos, evitarlas en lo posible. Las equivocaciones deben ser rectificadas inmediatamente (2).

(1) Las notas insertas al final de cada página.

(2) ¿Por qué descifrar tan despacio y rectificar los errores sin interrupción, en lugar de leer la obra, casi en su movimiento real, a fin de tener desde la primera lectura una idea general de ella?

Respuesta. — Cuando se descifra una obra que no se piensa estudiar, es preciso, en efecto, tocarla de manera que se comprenda su carácter; los matices y el movimiento tienen entonces verdadera importancia; la rigurosa exactitud pasa a segundo término y es preciso, antes que todo, evitar las interrupciones. (Véase *De la lecture musicale appliquée au piano*, un volumen en 12.º, por H. Parent.)

Lectura exacta y lectura corriente. — Pero cuando se trata de descifrar una obra que se quiere estudiar a fondo, es necesario

El alumno ejecutará, desde la primera lectura y con precisión absoluta, las notas, el compás, los acentos y la digitación, es decir, todo lo escrito, *excepto los matices y el movimiento* (1).

por todos los medios posibles, *evitar el cometer fallas en la lectura a vista*, porque estas faltas son singularmente tenaces y fácilmente degeneran en malos hábitos. Puede asegurarse que en la ejecución definitiva de una obra existen incorrecciones que proceden del principio y de las que ha sido imposible verse libre.

Para la práctica de la lectura rigurosamente exacta (a la que todo alumno puede llegar con la ayuda de ciertos procedimientos especiales) el niño, lo mismo que el alumno adelantado, pueden estudiar solos correctamente. El tiempo que el profesor dedica a la lección, en lugar de emplearlo estérilmente en señalar y corregir faltas, puede consagrarlo a la interpretación musical de la obra. Por este medio el alumno se pone en condiciones de aprender una obra sin el concurso del maestro y tocar por sí mismo, sino con elegancia, a lo menos correctamente, toda clase de música que esté a su alcance.

(1) ¿Por qué no matizar desde la primera lectura de una obra?

No hay ningún inconveniente en hacerlo así, pero es preferible abstenerse por varias razones. La atención del alumno repartida entre cuatro órdenes de cosas diferentes: notas, medida, acentuación y dedos, apenas llega a cumplir su cometido. Es, pues, inútil sobrecargarla con los matices, cuyo estudio, bajo el punto de vista de la ejecución, no debe tener lugar hasta el tercer período del trabajo. Además, la primera lectura hecha fortísimo, da mucha seguridad de dedos. Por último, si el alumno ha matizado bien o mal al descifrar la obra, mirará como un sacrificio el tener que renunciar a hacerlo cuando estudie.

¿Por qué acentuar si no se matiza?, y ¿cómo distinguir las notas que deben acentuarse?

Los acentos son como los matices, un medio de expresión; pero es preciso no confundirlos con estos últimos. Es indispensable no tocar ni estudiar nunca sin tener en cuenta los acentos, que son la puntuación musical. La puntuación durante el discurso literario embarga el sentido de la frase, sin el concurso de las matizadas inflexiones de la voz, que forman parte de la declamación; paralelamente, la correcta acentuación de

El alumno tocará siempre ligado, apoyando fuertemente las teclas para obtener una sonoridad brillante e igual; solamente las notas acentuadas tomarán relieve (1).

El alumno contará en voz alta cada tiempo del compás (2), subdividiéndolos con frecuencia (3):

una frase musical, es suficiente a hacer comprender el sentido, sin ayuda de las modificaciones de sonoridad que constituyen los matices.

No solamente es necesario que el alumno observe la acentuación indicada, sino que, además, debe tener el hábito de observarse instintivamente, a fin de que en la audición se note que comprende lo que toca y que no apoya tal o cual nota sólo por indicación del profesor. Ocurre con esta clase de interpretación maquinal, lo que con las fábulas recitadas por niños, que no comprenden lo que dicen y cuyas entonaciones nada inteligentes, revelan su papel pasivo.

La acentuación de una obra está generalmente indicada en la música, por medio de ligaduras rítmicas. (Para la forma de interpretar estas ligaduras, véase *L'étude du piano*, págs. 116, 117 y 118, o la segunda parte de *Rythme et mesure*, de H. Parent.)

(1) Yo designo el conjunto de estos requisitos para tocar, por las palabras: *estudio preparatorio*.

(2) ¿Para qué contar en voz alta?

Porque el alumno que de antemano no ha contado en voz alta, deja de hacerlo mentalmente sin apercibirse, cada vez que se le presente cualquier dificultad de medida, u otra que absorba su atención. Además, el contar en alta voz es un medio poderoso para fijar la regularidad de los tiempos.

(3) ¿Qué es fraccionar los tiempos, es decir, subdividir?

Subdividir es repartir el tiempo en dos partes iguales en los compases simples, y en tres partes iguales en los compuestos.

¿Por qué se debe contar subdividiendo?

Cuando se toca una obra, ya sea descifrándola o estudiándola, en un movimiento mucho más lento que el real, es útil subdividir los tiempos: 1.º, porque la ejecución es así más ritmada que cuando los tiempos se suceden en un intervalo demasiado largo, para que pueda establecerse más fácilmente la comparación de la duración entre ellos; 2.º, porque en las obras en que los tiempos tienen muchas notas o están formadas por valores diferentes, el fraccionamiento de ellos permite fácilmente colocar cada nota en su lugar. Los alumnos que ya sean

El alumno empleará preferentemente ediciones digitadas, observando escrupulosamente todas las indicaciones, aunque tenga después que modificar alguna de éstas, porque la conformación de sus manos le exija una digitación personal (1).

SEGUNDA OPERACIÓN

Desembrollado de la obra. Estudio preparatorio para el trabajo especial del mecanismo (2)

Para el estudio de una obra, bajo el punto de vista de una corrección absoluta y solidez general de de-

músicos, pueden por sí solos perfectamente descifrar midiéndola *sin subdividir* una obra escrita con una gran variedad de valores, en compás compuesto y en un movimiento muy lento, en fin, la subdivisión de los tiempos es el freno más seguro contra la reprobable costumbre de tocar o estudiar demasiado deprisa. (Véase *L'étude du piano*, cap. II, «De la necesidad de contar»).

(1) ¿El hábito de tocar música ya digitada, no incapacita al alumno para que por él mismo pueda digitarla correctamente?

Precisamente ocurre lo contrario. En general no son *buenas digitaciones* las que naturalmente se hacen. No se adquieren éstas más que mediante conocimientos teóricos y con aplicaciones razonadas en las que se funda la digitación (lo que no está al alcance de los niños), o bien por la experiencia resultante del hábito de efectuar correctas combinaciones. (Véase *L'étude du piano*, por H. Parent, capítulo sobre digitación.)

Es indispensable que la digitación no provenga de un modo casual al tocar. Es, además, preciso que esté escrita, para que el alumno pueda hacerla siempre igual, condición indispensable para adquirir seguridad en la ejecución.

El profesor no debe emplear su tiempo, precioso en demasía, en digitar obras, cuando se dispone de ediciones clásicas digitadas por Le Couppey y Marmontel. Además de la forma en que están digitadas estas ediciones, son igualmente interesantes y deben ser consultadas por las indicaciones que contienen, concernientes a la acentuación rítmica, cuestión importantísima para la buena interpretación de una obra.

(2) Llamo a esta segunda fase de trabajo «desembrollado»

dos, el alumno repetirá varias veces seguidas (de dos a ocho veces, según la dificultad) cada media frase, frase o período (generalmente dos, cuatro u ocho compases) (1).

por oposición al perfeccionamiento, que no llega hasta el último período. Cuando el alumno descifra bastante bien, para que el trabajo de desembrollado tenga por exclusivo objeto la solidez general de dedos y no la estirpación de faltas hechas en la primera lectura, es frecuentemente ventajoso atacar de frente el trabajo general del segundo período y el particular del tercero, a fin de procurar para el estudio de las dificultades especiales de dedos tiempo más largo para madurarla. *Es de todo punto necesario no confundir en una sola, estas dos operaciones distintas: el desembrollado y el mecanismo.* Más adelante se verán las razones de esta restricción.

(1) ¿Por qué los pasajes han de ser tan cortos?

Es esencial que el pasaje que se estudie no sea largo, a fin de que una falta hecha anteriormente se recuerde al volver al sitio donde se cometió. Al hacerlo de otra manera, el alumno recaería siempre en los mismos errores y *estudiaría* sus faltas en lugar de rectificarlas. Se descompondrán los pasajes interesantes en dos o en cuatro compases, no llegando a tomar ocho, más que en el caso de contener éstos un reducido número de notas.

¿Por qué esta regularidad de longitud en los pasajes a estudiar?

En este primer estudio de aclaración, que tiene por objeto obtener una perfecta corrección, el oído y el instinto musical juegan un papel importante; es, pues, esencial que cada pasaje estudiado separadamente, sea para el oído un *sentido musical*. Es preciso por eso que este pasaje sea un período, una frase o un trozo de ella. La frase en las obras clásicas se compone generalmente de cuatro compases. Puede ser dividida en dos partes cuando, sin desnaturalizar el sentido, sea posible introducir en medio una respiración.

La frase no empieza necesariamente en el primer tiempo del compás. El alumno se ejercitará en separar las frases entre sí, a fin de familiarizarse con la puntuación musical, no exponiéndose de este modo a introducir en una frase estudiada aisladamente, sea un tiempo o una fracción de él, que corresponda a la frase que le precede o antecede. (Consúltese el *Traité de l'Expression Musicale*, por Mathis Lussy.)

Este trabajo preparatorio debe ser hecho despacio, *con marcada y suave tranquilidad* (1), contando los tiempos en voz alta: la sonoridad debe ser fuerte e igual, haciendo solamente adquirir relieve a las notas acentuadas (2).

Para simplificar el trabajo, estudiará el alumno, *con las manos separadas*, todos aquellos pasajes cuya ejecución le ofrezca dificultad al emplear las dos manos a un tiempo (3). Además, cuando la ejecución de un pasaje sea defectuosa, sin que el alumno sepa exactamente a que atribuirlo, deberá *separar las manos*, a fin de esclarecer y conocer con precisión la causa que motiva este defecto.

Durante el trabajo de desembrollado no se tendrán en cuenta las alteraciones del movimiento (*rallentando, ritenuto, accelerando*), cuya exacta proporción debe ser calculada, basándose en el movimiento real de la obra. Estas alteraciones de movimiento deben estudiarse al mismo tiempo que los matices, por ser éstos los empleados como medios de expresión.

(1) ¿Por qué en movimiento lento?

Porque la absoluta limpieza al tocar, es imposible obtenerla, si desde el principio se estudia en movimiento real.

(2) ¿Por qué atacar constantemente fuerte?

El atacar las notas constantemente fuerte da mucha solidez a los dedos. Tiene, entre otras, la ventaja inmensa de dar a toda la obra igualdad de sonido, sobre cuya base, al querer matizar, basta destacar los *pianos*. Por este medio se evitan las ondulaciones del sonido *inmotivadas*, tan nocivas al estilo.

(3) Según el refrán antiguo, es preciso dividir al enemigo para vencerlo fácilmente.

TERCERA OPERACIÓN

Trabajo especial de mecanismo (1)

Sin dejar de estudiar las obras por frases, bajo el punto de vista de solidez general de dedos, deben someterse a un trabajo especial todas las dificultades de mecanismo que se encuentren en ellas.

Entre estas dificultades existen las que se descubren inmediatamente de comenzado el estudio, particularmente las que provienen de los saltos, de la precisión, etc.

Por el contrario, hay otras que permanecen ocultas durante el período de trabajo lento: tales son las que únicamente dependen de la velocidad.

Para llegar a tocar deprisa sin dejar de hacerlo limpio, se estudiarán aparte, en forma de ejercicio, no solamente los trozos dificultosos de la obra, sino también los que en el movimiento real de la misma precise ejecutarlos rápidamente.

Se conocerán los pasajes de esta naturaleza calculando, según el movimiento real de la obra, el grado de rapidez en el que serán ejecutados los diferentes valores empleados en el curso de la misma. En tal o cual obra las fusas tendrán que tocarse deprisa, en otras las semicorcheas, y en otras las corcheas exigirán agilidad.

Todos los pasajes vivos deben repetirse separadamente todos los días (2), en movimiento muy lento,

(1) Ver en *Gammes et arpèges*, por H. Parent, los *consejos generales* sobre el estudio de todo lo concerniente al mecanismo.

(2) ¿Por qué cada día?

Es más eficaz repetir diariamente un trozo veinte veces durante diez días, que doscientas en una sola sesión. La ejecución

fortissimo y *legato*, de cinco a veinte veces seguidas, según su dificultad.

En este especial estudio es absolutamente preciso prescindir de cualquier signo que afecte a la frase considerada (1).

Cuando el pasaje es largo o difícil, es preciso descubrir el sitio exacto en donde estuvo la dificultad, aislar esta parte, hacer un ejercicio corto y ritmado y repetirlo un gran número de veces, *sin solución de continuidad*; separando así las dificultades en los pasajes, como se han separado los pasajes en las frases.

Cuando el pasaje es constantemente ascendente o descendente desde el principio al fin, es necesario estudiarlo en los dos sentidos (2), y para ello es suficiente tocar leyendo las notas de derecha a izquierda, después de haberlo hecho de izquierda a derecha.

Cuando en un pasaje difícil de mecanismo no se necesitan emplear todos los dedos, se puede, si la posición de la mano lo permite, fijar estos dedos libres en las teclas que les correspondan (3).

Como el mecanismo de la mano izquierda ofrece generalmente más dificultades en su ejecución que el

no llega a la madurez más que mediante dos factores: el trabajo y el tiempo.

(1) ¿Por qué?

Porque la extremada lentitud del movimiento adoptado, al trabajar los trozos (compuesto generalmente de valores breves) sería exagerada en las demás partes de la frase; al contrario, el mismo movimiento lento aplicado a toda la frase, sería demasiado deprisa para el estudio preparatorio del trozo.

(2) ¿Por qué?

Porque este trabajo da una perfecta seguridad a los trozos.

(3) ¿Por qué no trabajar sencillamente el pasaje como está escrito?

Porque aumenta considerablemente la dificultad de un pasaje al adicionarle notas tenidas, resultando de esta manera que la ejecución definitiva, desprovista de este estorbo temporal, es infinitamente más sencilla.

de la mano derecha, se estudiarán primero con la izquierda todos los pasajes en que las dos manos toquen *nota contra nota*.

Si varios pasajes se encuentran encadenados unos con otros, precisa estudiarlos separadamente cada uno de ellos, y después unirlos de dos en dos en la siguiente forma: el segundo al primero, el tercero al segundo, y así sucesivamente hasta haberlo hecho con todos, evitando con este procedimiento el cansancio consiguiente al constante encadenamiento.

Cuando se trata de una obra compuesta exclusivamente por notas iguales y rápidas y que no es, por decirlo así, más que un solo trazo continuado (1), es de gran utilidad separarlas en pasajes muy cortos y estudiarlos, primero separadamente, después de dos en dos, *repitiendo siempre el último*, a fin de encadenar cada uno de ellos con el que le precede y con el que le sigue.

Cuando los pasajes rápidos se llegan a tocar con limpieza y regularidad irreprochables, se deberán estudiar cada uno de ellos separadamente en movimiento progresivo, *pero casi insensiblemente* desde el lento al vivo.

Por este medio el trabajo de velocidad se encuentra hecho, cuando llega el momento de tocar toda la obra en su movimiento real.

Pero para no perder en limpieza lo que por este procedimiento se gana en velocidad, es esencialísimo no usarlo más que en determinados casos y nunca abandonar el trabajo lento (2).

(1) Como, por ejemplo, el Movimiento perpetuo de Weber, escrito todo él en semicorcheas, o la primera parte del Impromptu de Schubert en mi $\flat$, op. 90, escrito todo en tresillos de corchea.

(2) ¿No hay, pues, doble empleo en este especial estudio del mecanismo de una obra resultante del trabajo de desembrollar

CUARTA OPERACIÓN

Estudio del pedal, de los matices y del movimiento Perfeccionamiento y estilo

El estudio del pedal debe preceder en algunos días al de los matices, con idea de no emprender a la vez

así algunos puntos, que es también, bajo ciertos aspectos, un estudio de mecanismo?

No hay doble empleo en estas dos operaciones de trabajo, pues no pueden sin grave inconveniente confundirse en una sola, bien que algunas veces concurren a la vez. Si se repite cada frase tantas veces como sea preciso, para que los pasajes resulten suficientemente estudiados, se vendrá obligado a consagrar a este primer trabajo tiempo demasiado considerable, que, además, sería nada inteligentemente empleado, puesto que los pasajes fáciles se estudiarían tanto como los difíciles, y para tener tiempo de hacer las cosas indispensables, es preciso no perderlo en las inútiles; por otra parte, si no se repitiera cada pasaje más que el número de veces suficiente para el desemrollado de la frase, el mecanismo de los dedos en los pasajes rápidos o difíciles dejaría mucho que desear.

Además (ya se trató de ello en la nota 1.^a de la pág. 17) los valores *breves*, de que los pasajes están generalmente formados, al tocarse en movimiento muy lento, resultaría que los que no lo son, tocados en el mismo aire, desnaturalizarían completamente el sentido melódico de la obra y quedaría destruido su efecto rítmico totalmente.

En fin, para ser estudiado con fruto un trozo de *dedos*, debe repetirse muchas veces seguidas, sin solución de continuidad, *sin tomar aliento*, digámoslo así, pues esta continuidad es imposible si se toma todo el pasaje en el que dicho trozo se encuentre.

Puesto que no es posible fundir en un solo estudio el trabajo de frases y el de trozos, ¿no se podría hacer uno y suprimir el otro?

En toda obra donde el trabajo de desemrollado (la repetición de pasajes por frases) haya sido lo únicamente hecho, el mecanismo de dedos será insuficiente. En toda obra donde el trabajo de desemrollado no haya sido hecho, faltará solidez general en todas las partes que no contengan trozos difíciles.

el dominio de dos dificultades de distinto orden, tanto más cuanto que el movimiento lento durante el estudio de preparación favorece mucho al del pedal (1).

Se debe reglamentar su empleo con un particular cuidado. Según la naturaleza del pasaje que se aplique, el pedal puede ser indispensable, bueno o nocivo. Primero es preciso apreciar la oportunidad de su empleo; después, aunque es necesario estudiar el funcionamiento material, según la habilidad del pie, se hará uso del pedal cada vez que su empleo sea bueno, o solamente cuando sea indispensable (2).

El estudio de los matices puede ser considerado bajo tres puntos de vista diferentes.

Para matizar correctamente una obra, se hace necesario seguir cuantas indicaciones haya señalado el autor (cuestión de lectura y exactitud).

Para la buena ejecución de estos matices es necesario poseer el manejo del teclado y saber atacar las teclas de modo que a cada nota se le dé la sonoridad que le convenga (cuestión de mecanismo).

En fin, para emocionar y encantar por medio de los matices, es necesario darles vida por el sentimiento personal (cuestión de estilo y de organización).

El fraccionamiento de una obra bajo el punto de vista de los matices debe hacerse *musicalmente*, es decir, a lo menos por frases, y mejor todavía por períodos.

Deben estudiarse también aparte, bajo el punto de vista del mecanismo, todos los pasajes donde la

(1) ¿Por qué?

Porque a favor del movimiento lento, el oído percibe mejor los efectos armoniosos o disonantes que puedan resultar de la prolongación de los sonidos. Además facilita la maniobra del pie, que debe subir y bajar con precisión y absoluta independencia.

(2) Véase *L'étude du piano*, capítulo «Del pedal.»

ejecución de los indicados matices presente alguna dificultad material de *dedos*; tales son los matices progresivos *crescendo* y *decrescendo*, en los que es muy difícil darles una proporción exacta; tal es, también, el empleo de dar sonoridades diferentes con las dos manos.

Para adquirir la independencia necesaria en la ejecución, para cantar con una mano y acompañar con la otra, o, lo que es más difícil todavía, ejecutar con la misma mano dos partes, cuya sonoridad sea diferente, es utilísimo, antes de observar el matiz real del pasaje, trabajarlo, verificando dos matices al mismo tiempo, *fortísimo* en la parte que canta y *pianísimo* en la que acompaña (1).

Estudiando los diferentes matices de una obra se tendrá muy en cuenta la calidad del sonido. Se evitará por todos los medios la dureza en los *fuertes* y la blandura en los *pianos*. La soltura o elasticidad absoluta del antebrazo es la que nos hace únicamente conseguir sonidos pastosos, y a la vez dulces y sonoros.

Se evitará con cuidado *martillar*, bajo pretexto de hundir las teclas. El tocar ligado es lo único que da encanto a la ejecución.

Es sumamente útil estudiar los matices en movimiento lento. Éste es el único medio de asimilar completamente los indicados por el autor para ejecutarlos con facilidad y como si fuesen por inspiración (2).

(1) Llamo a este procedimiento: observar la *sonoridad proporcional* o la *perspectiva de las partes*, es decir, poner los cantos, o sean las partes importantes, en primer término, y en segundo los acompañamientos o partes accesorias. (Véase *L'étude du piano*, capítulo «De la expresión».)

(2) ¿Estudiar despacio los matices es realmente necesario? En la buena ejecución de los matices hay una parte de exactitud y otra de mecanismo. Estudiando los matices, primero despacio, se tiene tiempo de verlos bien y de ponerlos en dedos, antes de dejarse dominar por el sentimiento musical.

Para llegar al movimiento real de la obra se procederá del mismo modo que hemos dicho para los pasajes. Se llegará progresivamente del movimiento lento al real, pero sin pretender franquear esta distancia en un solo día, lo que comprometería la limpieza y facilidad adquiridas por medio del trabajo preparatorio (1).

Una vez llegado al período de perfeccionamiento, es útil tocar la obra todos los días una vez, desde el principio al fin. Éste es el medio de darse mejor cuenta del efecto del conjunto, pues de esta manera adquieren más relieve los pasajes cuya ejecución deje todavía que desear.

Lo que se llama *estilo* de una obra, es decir, el carácter particular que hay que darle, se desprende claramente de las indicaciones del autor, concernientes a los matices, acentuación y movimiento de la misma.

Es suficiente, en general, observar escrupulosamente dichas indicaciones para tomar al pie de la letra el pensamiento del autor. Luego, para hacerse cargo de su espíritu, es preciso analizar lo que se toca, darse cuenta de cómo está ordenada la obra, el por qué de la contextura de las frases y de la disposición de los dibujos rítmicos.

Por el hábito del análisis se llega a adquirir instantáneamente el sentido musical de cada frase, y entonces sin molestias resalta la parte más importante,

(1) ¿Por qué insensiblemente?

Porque cuando se pasa sin transición del movimiento lento al vivo la ejecución resulta insegura y desatinada, notándose que la necesidad, de la incesante repetición produce una fatiga innecesaria, la corrección, limpieza y facilidad desaparecen y se pierde en algunas horas el resultado de varias semanas de trabajo discreto.

esto es, la que por su interés melódico, armónico o rítmico debe ocupar el primer lugar (1).

Desde este momento será interpretada la obra, no solamente al pie de la letra, sino dándole, además todo su carácter.

QUINTA OPERACIÓN

Estudios sobre la memoria

El alumno que retiene mucho por naturaleza, generalmente no tiene necesidad de aprender las obras de memoria. Cuando sabe la música, ya la sabe de oído y de dedos. A lo más, deberá consolidar algunos pasajes difíciles. En este caso, para no perder tiempo persiguiendo un fin que se alcanzará sin esfuerzo en un momento determinado, podrá seguirse el orden aquí expuesto para las diversas operaciones de trabajo, y terminar por el estudio de memoria. Si, al contrario, el alumno no tiene este don natural y no retiene sin antes aprenderlo, encontrará mucha ventaja preparando el estudio de la memoria desde la tercera operación, y algunas veces desde la segunda, con idea de que ésta pueda asegurarse durante el más largo tiempo posible (2).

(1) Para juzgar bien la importancia relativa de las partes, es preciso ejecutarlas aisladamente.

En seguida se estudiará toda la obra con *sonoridad proporcional*, las partes importantes *fortísimo* y las accesorias *pianísimo*. Por este medio se adquirirá la independencia de ataque, necesaria para matizar en todos los grados de sonoridad, y poder, por ejemplo, ejecutar un canto *pianísimo*, sin dejar por ello de conservar su importancia.

(2) La memoria es una cuestión personal que debe ser tratada según la naturaleza de cada individuo.

El alumno se experimentará en las diversas maneras de pro-

Cuando se repite un pasaje diez o veinte veces seguidas cada día, una dosis mínima de atención basta para retenerlo en la memoria. Lo mismo ocurre con los pasajes difíciles que se estudian separadamente.

Procediendo de este modo, cuando llega el momento de aprender de memoria toda la obra, se saben de antemano los pasajes más importantes, y sólo habrá necesidad de encadenarlos.

El mejor procedimiento para aprender un pasaje de memoria consiste en repetirlo varias veces seguidas, mirando la partitura unas veces y otras no (1).

ceder y elegirá la que mejor resultado le dé. (Véase *L'étude du piano*, capítulo «De la memoria».)

(1) ¿Por qué esta alternativa?

Esta alternativa tiene por objeto evitar las inexactitudes que se provocan frecuentemente en la ejecución del alumno que ha estudiado solo y no tiene quien le haga *recitar*. Si toca varias veces seguidas de memoria un mismo pasaje *estudia* las faltas que ha podido hacer; al contrario, mirando la partitura de cada dos veces una, se percibe en seguida del error cometido y lo puede rectificar.

La alternativa no es únicamente el medio de aprender de memoria de una manera correcta, sino de hacerlo con prontitud. Ni repitiendo sistemáticamente sin partitura un pasaje que no se sabe bien, ni mirando obstinadamente la música, hasta el momento en que se cree haberlo retenido, se completa el trabajo de la memoria. Únicamente se consigue por la frecuente comparación entre el texto y el recitado.

El procedimiento de la *alternativa* que hace adquirir memoria a numerosos alumnos desprovistos en absoluto de ella, no es otro que la aplicación a la música de los procedimientos en uso que se emplean para desarrollar la memoria en literatura. Se necesita un don particular para retener en el oído, sin estudiar, toda una obra en verso; generalmente se aprenden dos versos a la vez, se recitan, se vuelven a leer, se pasa a los dos siguientes, se dicen los cuatro, y así sucesivamente hasta el término de la obra.

Es bueno aprender de memoria tocando despacio (1) y en estudio de preparación (2).

El fraccionamiento de los pasajes debe hacerse *musicalmente*, por medias frases, frases o períodos.

Estos pasajes se encadenarán en seguida los unos a los otros; primero despacio, a fin de adquirir facilidad y libertad de espíritu; después poco a poco, en movimiento más vivo, hasta llegar progresivamente al movimiento real. Pero este trabajo de conjunto no debe hacerse prematuramente. Es preciso darle a la memoria el tiempo necesario para que pueda asimilar y madurar lo que se le dejó a su cuidado.

Conservación de la obra aprendida

Cuando una obra se ha aprendido concienzuda y metódicamente, debe desearse conservar en dedos. Sin embargo, la mayoría de las veces, apenas llegado el «ya lo sé» (expresión favorita del alumno), se deja olvidar. Este molesto resultado es debido a dos causas:

Desde que la obra se ha declarado «sabida», el

(1) ¿Por qué lentamente?

Porque es preciso tener tiempo de *pensar lo que se toca*. Poco a poco, se consigue el hábito de pensar más deprisa hasta llegar a no tener necesidad de ello; pero es necesario el empleo de este procedimiento. La única memoria que tiene solidez es la de cabeza. La de oído y de dedos son sumamente fugaces.

(2) ¿Por qué debemos tocar en estudio preparatorio en lugar de matizar?

Por dos razones: 1.^a, la exactitud es más perfecta cuando así se procede, porque muchas de las faltas que a favor de un *pianísimo* pudieran pasar desapercibidas, no podrían escapar al oído con la claridad de un *fortísimo*; 2.^a, la atención en el trabajo de memoria está suficientemente ocupada en retener el texto exacto *sin los malices*. Al querer aprender éstos al mismo tiempo que las notas, se toma mucho trabajo para un resultado menor, sin contar que casi siempre se sacrifica la exactitud de unos o de otros.

alumno: Primero, cesa de trabajarla despacio. Segundo, con frecuencia la toca deprisa. Casi siempre de memoria, y algunas veces sin el menor cuidado, es decir, sólo con el único objeto de entretenerse.

Para conservar cualquier obra en dedos, es bueno:

Primero: No tocar la obra más que despacio, excepto cuando se trate de una ejecución seria y cuidada. La limpieza no se obtiene más que a este precio.

Segundo: Tocar con la partitura, mejor que de memoria, con el fin de evitar los errores que se cometen inconscientemente cuando no se tiene el papel a la vista.

Es evidente que si se desea ver la obra que se estudia progresar, en lugar de quedar estacionaria, será bueno continuar estudiando los pasajes difíciles de mecanismo. No obstante, ciertos progresos, sobre todo los concernientes al estilo, únicamente se perfeccionan por la acción del tiempo.

RESUMEN

En definitiva, tres cosas esenciales han de observarse, especialmente en el estudio metódico de toda obra: 1.^a, el fraccionamiento discreto de los pasajes que hayan de ser estudiados separadamente; 2.^a, el movimiento en que se han de estudiar dichos pasajes; y 3.^a, la forma apropiada en que se debe repartir el tiempo entre el estudio preparatorio y el musical de la obra.

Para llevar a cabo acertadamente el fraccionamiento, es necesario darse cuenta del fin que se desea alcanzar y del género de trabajo que proceda. Este trabajo es tanto musical como material.

Para desembrollar bien una obra, para estudiar los matices, para aprenderla de memoria, es preciso comprender el sentido musical de lo que se toca y tenerlo en cuenta. Así, pues, el fraccionamiento de

los pasajes en estos diferentes géneros de trabajo debe hacerse musicalmente, es decir, por trozos de frases, frases y períodos.

Al contrario, estudiar un pasaje para adquirir solidez, igualdad, limpieza y velocidad, constituye, en el primer capítulo, un trabajo material manual, físico; trabajo antimusical, si se quiere (título antipático con que es conocido por algunos alumnos), pero trabajo indispensable, bajo el punto de vista de la destreza en el instrumento.

Para esta clase de estudio debe hacerse sencillamente aparte todo cuanto sea difícil de dedos, debiendo efectuarse ejercicios que no contengan más que dos notas.

En cuanto al movimiento en que se han de estudiar, hemos de tener en cuenta dos principios, por ser de constante aplicación, ya se trate de desembrollar, del mecanismo, de los matices o de la memoria.

Primero: Trabajar *muy despacio* al principio (1), continuar durante mucho tiempo y no dejarlo de hacer nunca completamente. Segundo: No pasar del movimiento lento al vivo sin efectuarlo *progresivamente*.

La inobservancia de esta regla, que es de capital importancia, hace desaparecer en breve plazo la limpieza adquirida por un trabajo lento.

Para hacer un buen reparto del tiempo entre las diferentes operaciones del trabajo, es necesario consagrar siempre al estudio exclusivo de preparación de la obra, *lo menos*, la tercera parte del destinado a aprenderla.

Durante los dos tercios restantes de tiempo, y continuando siempre en el trabajo de preparación, deberá ocuparse en la interpretación de la obra. Ejemplo: Si se dispone de tres semanas para aprender una obra,

(1) Muy lentamente y muy fuerte, es decir, en estudio preparatorio.

se emplearán ocho días, por lo menos, en darle la mayor exactitud, solidez general de dedos y en el trabajo de mecanismo en las diversas dificultades instrumentales, reservando el estudio de los matices para la segunda o tercera semana. Si se dispone de tres días solamente, se debe guardar la misma proporción, y si tres horas, se procederá de la misma manera.

En una palabra: la dosis de estudio que se debe aplicar a cada una de las operaciones del trabajo varía según el tiempo de que se disponga, pero el orden de éste, debe ser siempre metódico.

Nota.—El alumno, para asegurarse que se encuentra en disposición de aplicar en cualquier ocasión los consejos generales que preceden, deberá antes de empezar el estudio de una obra, hacerse las preguntas siguientes:

1.^a ¿Cómo se debe leer a vista toda obra que se quiera aprender? (Véase pág. 10.)

2.^a ¿Cómo debe estudiarse una obra, bajo el punto de vista de desembrollarla, es decir, para obtener la exactitud y la solidez general de dedos? (Cómo se deberá *atacar*, *fraccionar*, movimiento que debe adoptarse y manera de medir.) (Véase pág. 13.)

3.^a ¿Cómo debe estudiarse una obra, bajo el punto de vista especial del mecanismo? (Ataque, fraccionamiento, Movimiento.) (Véase pág. 16.)

4.^a ¿Cómo se debe estudiar una obra, bajo el punto de vista del pedal? (movimiento). (Véase pág. 19.)

5.^a ¿Cómo se debe estudiar una obra, bajo el punto de vista de los matices? (Fraccionamiento, movimiento.) (Véase pág. 19.)

6.^a ¿Cómo se debe estudiar una obra, bajo el punto de vista de la memoria? (Ataque, fraccionamiento, movimiento.) (Véase pág. 23.)

7.^a ¿Cómo se debe estudiar una obra para conservarla en dedos? (Véase pág. 25.)

PUBLICACIONES DIDÁCTICAS

por

HORTENSE PARENT

Oficial de Instrucción Pública

CURSO ELEMENTAL Y PROGRESIVO

PARA LA ENSEÑANZA DEL PIANO

APROBADO POR EL INSTITUTO

(Academia de Bellas Artes — Sesión del 2 de marzo de 1889)

Obras publicadas

Exposición de mi método de enseñanza para el piano. Consideraciones generales. — Exposición de principios. (Un volumen en 12.º; 1888, Hachette). 2 francos.

El estudio del piano. Manual del alumno (5.ª edición; un volumen en 12.º; Hachette).

Tratado del arte de estudiar, en forma de cuestionario, en doce capítulos 2,50 francos.

De la lectura musical aplicada al piano. Principios y procedimientos. (Un volumen en 12.º; Hachette.). . . 1,50 francos.

«Una vez terminado el período de educación musical, ¿qué les queda a los aficionados después de tantas horas pasadas al piano? — Muy poca cosa, si el alumno no ha sido más que ejecutante. — El cariño a la música y la constante práctica de ella, si se ha ocupado seriamente de la lectura al mismo tiempo que del virtuosismo.» — H. P.

Dos Conferencias en la Sorbonne sobre pedagogía musical. (Hachette.). 1 franco.

(Éstas son las dos primeras conferencias dadas por Mlle. Hortense Parent (anfiteatro provisorio de la antigua Sorbonne, 18 de mayo y 1.º de junio de 1896.) — Las conferencias siguientes no han sido publicadas.

Las bases del mecanismo. En cinco partes (7.ª edición). Ejercicios elementales para piano, que sirven de método a los principiantes. 7 francos.

25 Melodías Populares, transcritas para piano al objeto de ser aplicadas a los ejercicios de las *Bases del mecanismo* (muy fácil y fácil). 8.ª edición. 5 francos.

Escalas y Arpeggios. En dos partes (4.^a edición). . . 7 francos.

1.^a PARTE. Escalas diatónicas y cromáticas.—Acor-
des.—Arpeggios en acordes perfectos, en acordes
de séptima dominante y de séptima disminuida
(mediana dificultad y bastante difícil).—II. Análi-
sis razonados de la digitación tradicional de es-
calas y arpeggios.

2.^a PARTE. 33 Ejercicios especiales sobre la forma
genérica de la escala y arpeggio en todos los tonos
(bastante difícil, difícil y muy difícil).—Esta últi-
ma parte separada facultativamente. 2,50 frcs.

Lectura de notas. En llave de *sol* 2.^a línea y *fa* en 4.^a línea
(2.^a edición). 10 francos.

Sirviéndose de un procedimiento fundado sobre la
memoria de los ojos, análogo al empleo de ma-
pas en el estudio de la geografía: el empleo de
7 colores para designar el nombre de 7 notas.—
(Obra para estudiar desde la primera lección de
solfeo o de piano.)

Lectura de notas en todas las llaves (valiéndose del mismo pro-
cedimiento que para el estudio de las llaves de *sol* en
2.^a línea y *fa* en 4.^a línea). 4 francos.

Método de transposición práctica y teórica (sirviéndose del mis-
mo procedimiento que para la lectura de notas). 4 francos.

Ritmo y medida. En 4 partes (4.^a edición). . . . 10 francos.

1. ^a PARTE :	Ejercicios preliminares (muy fácil y fácil)	3,35 francos.
2. ^a PARTE :	Ejercicios de acentuación y de me- dida en todas las formas de compa- ses (mediana dificultad).	
3. ^a PARTE :	Teoría de los valores de la medida y de las medidas.	4 francos.
4. ^a PARTE :	66 ejercicios de ritmo para tocar en todos los tonos (bastante difícil y difícil)	4 francos.
	Ejercicios sobre las divisiones irre- gulares del tiempo (difícil y muy di- fícil).	
	Teoría de la acentuación rítmica.	4 francos.

El método en el trabajo (2.^a edición). Consejos técnicos cuya
aplicación es de gran utilidad para el estudio de obras para
piano. 1,50 francos.

Once análisis de obras clásicas, tomados como ejemplos para
la aplicación práctica del método en el trabajo. 0,50 frcs.

Sonata en *si* bemol de Steibelt (fácil); Sonata en *sol*,
Beethoven, op. 49, n.º 2 (fácil); *Le petit Rien*,
Cramer (fácil); Tema variado en *do*, Haydn (fácil);
L'Adieu, Dussek (mediana dificultad); Dos noctu-
nos (1.º y 5.º), Field (mediana dificultad); Rondó
en *do*, Beethoven, op. 51, n.º 1 (mediana difi-
cúl.

tad); Gavota variada en *sol*, Hændel (mediana dificultad); Aria variada en *mi*, Hændel (bastante difícil); Vals en *re* bemol, Chopin, op. 61, n.º 1 (difícil); Rondó brillante, Weber, op. 62 (muy difícil).

Memoria sobre la enseñanza del piano en Francia para el Congreso de la Historia de la Música (1900) . . . 1 franco.

Repertorio Enciclopédico del pianista. Análisis razonado de obras escogidas para piano, del siglo xvi al xx, con datos prácticos. Grado de dificultad, número de páginas, editor y precio.

1.^{er} volumen. Autores clásicos (Hachette). . . 3,50 francos.

2.^o volumen. Autores modernos. 3,50 francos.

3.^{er} volumen. Autores contemporáneos.

A esta Obra están suscritos el Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes.

N. B. — Este 3.^{er} volumen comprende las obras escogidas de autores contemporáneos de todos los países, que viven en la actualidad.

OTRAS PUBLICACIONES

Melodías (4) canto y piano. 1: *Noche de agosto*. 2: *Aspiraciones*.

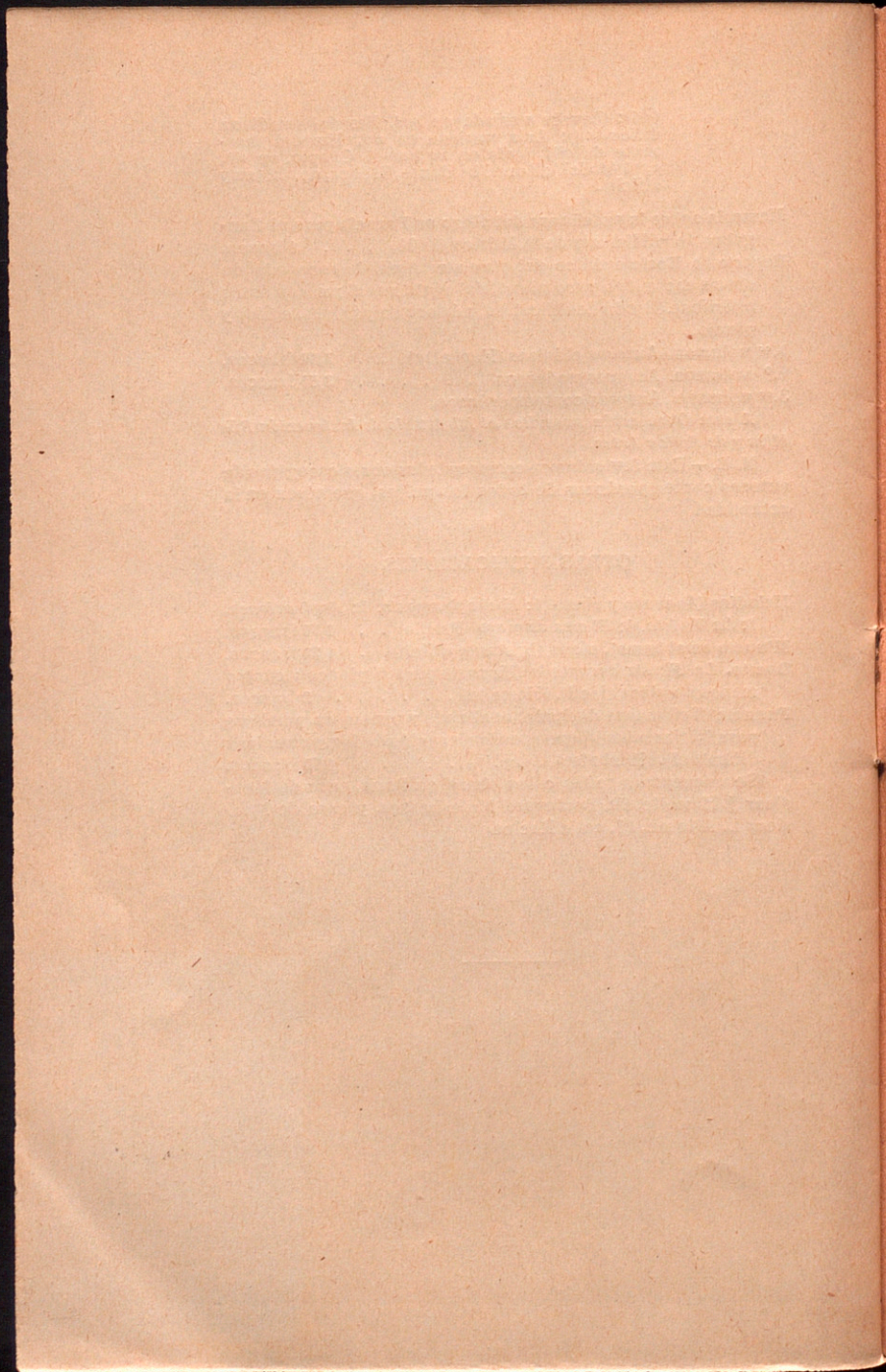
3: *La Violeta*. 4: *El mes de mayo* Precio . . . 1,70 francos.

Minueto en si bemol, piano (bastante difícil). . . 1,70 francos.

Duetto. La Flauta encantada (Mozart) para 2 pianos y cuatro manos de niños (fácil). (Hamelle) 2 francos.

Fúgueta (Telemann) digitada, analizada y puesta en partitura para iniciar a los alumnos en la ejecución de fugas (mediana dificultad). (Hachette) 1,70 francos.

Se encuentran todas estas obras en París, casa de Monsieur J. Hamelle, 22, Boulevard Malesherbes, y casa de Monsieur L. Alleton, 13, calle Racine.



ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 1628 ^{12^a}
Sig. 78.62 (02)
Par
17-VIII-C/10

