

MUNDO
DO LIVRO

1-L. da Trindade-13
Telef. 36 99 51
Lisboa

N.º 2070

el'Angelo Lambertini

JOSÉ SALVADOR MARTÍ

*Al ilustrado director de
"El Boletín musical" de
respetuoso homenaje
El autor
Valencia 25 Marzo 1909*

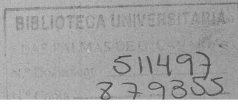
TÉCNICA MODERNA

DEL PIANO

A. SANCHEZ FERRÍS

ALMACÉN DE MÚSICA } Bajada de San Francisco, 19
 } 22 VALENCIA 22

Copyright by J. Salvador, 1909



INDICE

	<u>Páginas</u>
I Del mecanismo.	1
II De las funciones intelectuales y fisiológicas.	4
III De los cinco dedos.	9
IV Del ritmo.—Del sonido.	13
V De los cambios y posiciones de la mano.	20
VI De las escalas y manera de estudiarlas.	23
VII De los acordes.—De los arpeggios.	30
VIII De las diferentes maneras de pulsar el piano.	33
IX De las dobles notas.—De los estudios.	42
X De la digitación.—De los pedales.	43
XI De la ornamentación.	48
XII De la interpretación.	59
Conclusión.	61

I

Del mecanismo

La enseñanza del piano generalmente se hace de una manera empírica, con un desconocimiento completo de las funciones físicas, dinámicas, psicológicas y estéticas del mecanismo. La enseñanza moderna tiende á perfeccionar simplificando é inspirándose en la lógica y en la naturalidad, analiza cuidadosamente la acción psico-fisiológica de producir el sonido, eliminando lo supérfluo y condensando enérgicamente las fuerzas y manera con que ha de ser creado.

Si al producir un sonido no pensamos en él, si nuestra inteligencia no manda como tiene que ser ese sonido, y si éste, al producirse, es el resultado casual del ataque de los dedos, desarrollando esa eventualidad ó inconsciencia en el mecanismo, obtendremos, á fuerza de mucha práctica, cierta ligereza en las manos, pero un mecanismo *ininteligente*, inconsciente y por lo tanto nada estético.

Para que el mecanismo sea estético é inteligente, es preciso que *vibre* en nosotros el sonido, que la fuerza creadora de él radique en el cerebro y que los dedos interpreten exactamente el sonido que hayamos querido producir.

En una palabra: el trabajo del mecanismo, no solamente ha de ser físico, sino también intelectual.

Uno de los errores más graves en que se incurre en el estudio del piano es el creer conveniente la acumulación de horas de estudio, sin tener en cuenta que la atención decae y la inteligencia dirige más perezosamente á medida que se prolonga dicho estudio, desarrollando insensiblemente la inconsciencia en el movimiento y consiguiendo sólo haber movido los dedos durante mucho tiempo, pero de una manera *automática*.

El gusto se deprava si no va dirigido por la inteligencia, y esto no sólo sucede en lo estético, sino en lo material y en lo moral.

Evítese á toda costa el automatismo; para conseguirlo, **se debe estudiar siempre muy despacio** y con escrupulosa atención (1) *pensar* el sonido, *examinar* si es el que hemos querido producir, y *rectificar* hasta conseguir el deseado; y cuando la imaginación no esté dispuesta para seguir estudiando en esta forma, se abandonará el estudio para reanudarlo después con la atención debida, porque los progresos que se han de hacer dependen más que de las horas de estudio del cuidado que se ponga en él.

El mecanismo enseña de una vez para siempre la técnica del piano y á economizar la fuerza evitando movimientos que no son precisos. Tiene por objeto:

1.º Educar y fortificar los músculos de los dedos, manos, muñeca y brazos á fin de obtener facilidad en su juego y en sus diferentes posiciones.

(1) Kalkbrenner, según asegura Le Couppey, aconsejaba que mientras se estudiase los ejercicios se leyese en un libro; es como si se dijese: *piensa en una cosa y haz otra, haced de vosotros mismos un gran distraído*; practicando este logismo se puede llegar hasta el caso de una enferma que leía en voz alta, pero ni el escrito ni las palabras pronunciadas evocaban en ella ninguna idea, lo mismo que si leyese en una lengua extraña escrita con un alfabeto conocido. Y sin embargo, la enferma era inteligente. (Desórdenes de las funciones del cerebro. Dr. Corral y Maestro).

2.º La educación intelectual en las diferentes combinaciones de notas, en la intensidad del sonido y en el ritmo.

3.º La educación de los dedos en sus diferentes pulsaciones y fijar el modo con que deben sucederse, ó sea la digitación.

Más importante que estas tres cosas, que sirven para aprender el mecanismo, es la comprensión y exacta expresión de la obra que se ha de interpretar; á primera vista parece ser que no tiene nada que ver la expresión con el mecanismo, pero advertiremos que ella no puede ser justa cuando el mecanismo es incorrecto.

El aburrimiento es el mayor enemigo de la técnica. Para evitarlo se reparará el tiempo que se invierte en el estudio de la siguiente manera:

Por la mañana: Una hora de ejercicios técnicos.

Por la tarde: Dos horas; la 1.ª ejercicios, la 2.ª estudios.

Por la noche: Una hora de estudios.

Cuando se haya adquirido cierta práctica podrá aumentarse otra hora más que se destinará á la literatura musical del piano; pero nunca se prolongará más de cinco horas el estudio, pues es lo suficiente para adquirir las cualidades esenciales que se requieren para obtener una buena sonoridad y verdadera ejecución en el piano.

El *Chiroplast*, *Guide-main*, *Daktylón* y otros aparatos creados para dar agilidad á los dedos, manos, etc., si no perjudican (cosa muy frecuente) por lo menos son inútiles.

Al estudio de la técnica, ó sea de los ejercicios de mecanismo, se resisten la mayoría de los discípulos; y si el profesor, benévolo, les releva de dicho estudio, incurre en un grave error y defrauda al discípulo, pues éste, después de titánicos esfuerzos, tendrá que contentarse con una lamentable aproximación.

Iguales ó parecidos resultados obtendrá el que, aún practicando el mecanismo y creyendo obtener más rápidos adelantos, ó queriendo hacer brillar mejor sus cualidades, se empeñe en tocar estudios ú obras de una dificultad superior al mecanismo que posea; sus esfuerzos, por más que haga, han de ser estériles, sin compensación al trabajo puesto, y como no tendrá un dominio absoluto en lo que toque y ha de tardar mucho en evitar sus incorrecciones, si es que lo consigue, acabará por aburrirse y creer inabordable á sus condiciones el estudio serio del piano, aceptando un mecanismo más aparente que real y desde luego defectuoso.

Se debe, pues, inculcar en los discípulos el buen gusto, el anhelo de la perfección, obligándoles poco á poco á poseer á fondo la técnica del instrumento; á medida que vayan dominando varias dificultades técnicas, pero con seguridad é igualdad perfectas, podrán tocar estudios que no sean de superior dificultad al mecanismo obtenido. Entonces, sin preocuparse de las dificultades técnicas—pues las tendrán vencidas—ni inquietarse por sus dedos que dominarán con facilidad, podrán concentrar su pensamiento y dedicarse mejor al fraseo, acentuación, colorido é interpretación de los diferentes estilos y autores.

No hay que prescindir *nunca* del mecanismo; ha de practicarse siempre. La inspiración nada tiene que ver con la mayor ó menor agilidad de la mano, pero sin ésta puede aquélla quedar oculta ó ser estéril. (1)

(1) Riemann ha dicho que el mecanismo ha de practicarse mucho, así como en la escritura el que quiera tener una correcta letra; pero hay que tener presente que en la escritura con mala letra se pueden expresar ideas sublimes, y en el piano con un mal mecanismo las ideas más sublimes son desfiguradas groseramente.

Existe una costumbre bárbara, severa é ilógica en lo que se refiere á la posición de la mano, dedos, etc., en el estudio del piano; se obliga de un modo sistemático á una *única posición* que sirve tiránicamente para *todos* los ejercicios, viéndose obligado el discípulo á adoptar con frecuencia posiciones rígidas y violentas. En esta pauta inflexible se combinan la mayor parte de las veces dos acciones diferentes, dos fuerzas diametralmente opuestas que dificultan la ejecución, obligando á mayor esfuerzo con el que se produce el cansancio físico y la fatiga intelectual.

Es más lógico adoptar posiciones naturales, fáciles y no forzadas, apropiadas á las condiciones fisiológicas de la mano, según los diferentes casos particulares de la técnica, puesto que uno de los objetos del mecanismo es el dar precisión, elasticidad y rapidez á los movimientos, por medio del desarrollo de la flexibilidad de las articulaciones del brazo, antebrazo, muñeca, brazo y dedos.

La aplicación del mecanismo á la expresión es motivo de graves errores, siendo así que la teoría de él es bastante diferente á la de su aplicación.

Nos explicaremos: Hay que poner no el mecanismo, sino la fluidez, la *facilidad*, digámoslo así, que hemos obtenido con él, para la buena interpretación de las ideas de un autor, cuidando entonces mucho de sentir bien su verdadero carácter sin falsearlo, cosa que no conseguiríamos si lo ejecutásemos *mecánicamente*, en cuyo caso nos apartaríamos del verdadero camino del arte. Además, hay que tener presente que á mayor número de movimientos mayor fuerza dinámica se ha de desarrollar y mayores son, naturalmente, las energías que se aplican, constituyendo esto una verdadera rémora para la agilidad.

DEMOSTRACIÓN: Estudiad un pasaje del *legato* mecánicamente; para obtener flexibilidad (1) será preciso estudiarlo muy despacio y levantar todo lo posible los dedos por la articulación metacarpo-falángica. ¿Está bien practicado? Aplicadlo á la expresión. ¿Queréis conseguir rapidez en él? Nunca lo toquéis articulando, puesto que el movimiento de *sube* y *baja* de los dedos tiene que entorpecer la rapidez; ataca las teclas sin levantar los dedos, de cerca, de presión; si habéis conseguido la elasticidad y vigor suficiente, lo ejecutaréis limpio, igual y rápido. Esto mismo nos sucederá en el *staccato*, como demostraremos más adelante.

Hemos visto que una cosa es el mecanismo aisladamente y en sus rudimentos, y otra la manera de aplicarlo á la expresión; de modo que si sólo practicásemos en la técnica su teoría inicial, nos conduciría por falsos derroteros creando un peligro que infeccionaría nuestros esfuerzos y nos conduciría quizás á la negación del arte.

Sólo, y después de larga práctica, un espíritu sano y de un talento fuerte, ó de un instinto sumamente firme, dejará conducirse entonces por la naturaleza que le hará eliminar insensiblemente ciertas reglas, que para aquel caso no son prácticas, sustituyéndolas por otras que su talento ó instinto espontáneamente le marque.

¿Para qué, pues, esperar lo todo del talento? ¡Cuántas veces se malogra por una mala dirección! Hay que guiarle firmemente y bien para que se desenvuelva con más amplitud.

Para todos los ejercicios de nuestra técnica indicamos la posición que consideramos más lógica y natural, eliminando lo que no es preciso por el momento

(1) La palabra *flexibilidad* en el piano se aplica frecuentemente á la posibilidad de hacer bien y con facilidad los diferentes movimientos del juego de la mano y dedos.

con objeto de facilitar la obtención de un fácil, seguro y estético juego en las manos.

Un defecto, muy arraigado por cierto en la enseñanza, consiste en hacer trabajar estudios de un mismo autor, durante mucho tiempo, sin advertir que cada autor tiene sus giros melódicos, armónicos y hasta pianísticos que le son propios, familiarizándose con aquél, desconociendo á los demás.

Nosotros hemos intercalado estudios de varios autores y estilos diferentes, formando así una crestomatía musical, con el objeto de que no se familiarice con los giros peculiares de uno sólo, sino de varios, y forme su criterio completo sobre ellos, de tal modo, que al conocerlos de una manera enciclopédica, desarrolle su gusto y pueda crear su estilo y personalidad, que es lo que forma al verdadero artista.

Con el fin de sujetar al discípulo á un ritmo justo y acostumbrarle á la música de conjunto, hemos hecho y transcrito estudios para cuatro manos que ejecutará con el profesor, viéndose obligado desde el primer momento á medir con exactitud los diferentes movimientos y obtener así una buena cuadratura musical.

Aconsejamos igualmente que se obligue al discípulo á leer cuanto antes á primera vista y á practicar todos los días este ejercicio con música que esté al alcance de sus conocimientos.

He aquí nuestro plan: estudio serio del mecanismo, de una manera lógica, práctica y progresiva; aplicación natural de él al fraseo y expresión por medio de estudios; conocimiento general é interpretación de los autores clásicos del piano; (1) práctica de la lectura á primera vista y en la música de conjunto.

A nuestros ilustrados comprofesores no hemos de hacer recomendación alguna, pues aleccionados por la práctica, sabrán hacer estudiar á cada discípulo según sus condiciones fisiológicas y temperamento artístico para que, con el tiempo, brillen mejor las aptitudes particulares de cada uno de ellos.

II

De las funciones intelectuales y fisiológicas

El cerebro, que es el centro de nuestras facultades intelectivas, es el que manda, el que dirige; así, pues, ha de tener presente todas las reglas, ha de hacerse obedecer, manteniendo constantemente su influencia sobre la armoniosa y variada complejidad de las funciones de nuestras facultades.

Nosotros tenemos la facultad de ver; pero, ¿cuántas veces hemos visto una cosa y no podemos dar idea de ella por no haber quedado grabada en nuestro cerebro?

Vosotros habréis visto, por ejemplo, las paredes de una de las habitaciones de vuestra propia casa y quizá no podáis dar idea de su color y dibujo; y sin embargo, esto lo habréis hecho muchas veces y lo haréis de continuo; pero no ejercitáis vuestra voluntad en aquel momento, no ponéis vuestra atención; veis *instintivamente* sin ejercitar por completo el sentido de la vista.

Lo mismo sucede con la facultad de oír. Con frecuencia encontraréis personas que, estando presentes durante la ejecución de una obra musical, y después

(1) Cuyo fin sólo puede llenar una verdadera *Crestomatía Musical del piano*.

de terminada, les preguntáis su parecer sobre ella, es posible que os digan que no se han dado cuenta; y sin embargo no han dejado de oír.

Tenemos, pues, las facultades de *ver* y de *oír*; pero para que las funciones de estas facultades sean completas, será preciso que *queramos*, es decir, que nuestra voluntad haga que dichas funciones sean intelectivas, ó lo que es lo mismo, que sean funciones *conscientes*.

El cerebro, como hemos dicho antes, es el que manda, el que dirige; desde el momento en que no hay quien dirija, que no hay quien mande, puede asegurarse que cada uno hace lo que quiere; y un estudio hecho en esta forma ha de ser de resultados nulos y perjudiciales.

La *vista*, pues, ha de fijarse atentamente en los diferentes signos que se emplean en la música.

El *oído*, ha de *escuchar* el sonido, inspeccionando si es el que se ha querido producir tanto en su intensidad como en su elevación y duración.

Y el *tacto*, graduará bien dicha intensidad al atacar las teclas y según el dedo que se le designe á éstas.

Es de notar un defecto muy general que acusa el descuido de la enseñanza; está ejecutando un estudio ú obra un discípulo que lleva alguna práctica en el piano, le hacéis notar una equivocación de sonido, que un *re* que es sostenido, por ejemplo, lo ha hecho bemol, pues tiene que dirigir la vista al teclado á ver si es verdad; su oído no es bastante; *oye* pero no *escucha*. Que le hacéis notar una equivocación en su digitación, que ha puesto un dedo por otro, vuelta á mirar para convencerse; tampoco es bastante su tacto. De modo que la vista se abroga las funciones del oído y del tacto dejando abandonadas las suyas.

Evitar esto, que parece nada, es de gran importancia.

Claro está que al debutante no se le pueden exigir todos estos detalles; pero no es menos cierto que su educación ha de ser compleja para desarrollar plena y gradualmente sus potencias y facultades.

Órganos de los movimientos son: (1) los nervios, los músculos y los huesos. Los nervios se dividen en sensitivos y motores; los últimos son los que nos importa conocer; hacemos caso omiso de los primeros, ó sean los sensitivos. Los *nervios* nacen de la base del cerebro y de ambos lados de la médula espinal para ramificarse por las diferentes partes del cuerpo; son unos cordones blandos y blancos que, obedeciendo á la voluntad, imprimen movimiento á los músculos, por los cuales se comunica á los huesos, siendo en este caso los agentes de los movimientos.

Músculos, son unos órganos carnosos compuestos de haces de fibras contráctiles, situados bajo la piel, y fijos por sus extremos á los huesos por medio de unos cordones blanquecinos conocidos con el nombre de tendones; son los músculos de color rojizo, y su forma varía según el hueso ó parte que hayan de mover. Su influencia en los movimientos es debida al sistema nervioso; pues si se corta el nervio que se comunica con el músculo, sobreviene la parálisis del órgano que está llamado á mover.

Huesos, son las partes sólidas, duras y resistentes del cuerpo y los órganos pasivos del movimiento. He aquí la descripción de los principales huesos con sus articulaciones que empleamos para tocar el piano. *Brazo*, formado por un

(1) Debemos advertir, que con objeto de ser concisos en esta materia, no nos sujetamos á una explicación anatómica minuciosa, ciñéndonos sólo á lo que afecta á la posición que adoptamos para tocar el piano.

solo hueso llamado *húmero* que se articula con el omoplato: *antebrazo*, compuesto de dos, que son: el *radio* ó externo y el *cúbito* ó interno, articulados en su parte superior con el húmero y en su inferior con el *carpo*; y la *mano*, que á su vez se divide en tres partes; *carpo*, que consta de ocho huesos pequeños colocados en dos filas; *metacarpo*, formado por cinco huesos llamados metacarpianos, 1.º, 2.º, etc., empezando desde el que corresponde al dedo pulgar, el cual se halla separado de los otros cuatro; y *dedos*, que constan cada uno de tres huesos, llamados falanges ó región falángica. El pulgar sólo tiene dos falanges.

Articulación del hombro.....

Articulación del codo.....

(1)

Articulación de la muñeca.....

Articulación metacarpo-falángica.....

Articulación inter-falángica 1.ª ..

Articulación inter-falángica 2.ª ..



Los movimientos que se usan en los dedos para tocar el piano, generalmente de *sube* y *baja*, se efectúan por la articulación metacarpo-falángica, y solamente en el 5.º dedo por la ya dicha articulación y además por la que nosotros llamamos *media* (2).

Siendo los músculos los encargados de producir el movimiento, vamos á reseñar ligeramente cuáles son los de los dedos. El pulgar tiene músculos propios para los movimientos de flexión, extensión, aducción y abducción. Es el único que tiene el juego libre é independiente de los demás.

(1) Nosotros llamamos á las articulaciones de los dedos por este orden: 1.ª ó metacarpo-falángica, 2.ª ó media, 3.ª ó extrema. Lo advertimos; pues en lo sucesivo, así las llamaremos porque así se conocen generalmente.

(2) Oportunamente diremos la posición que para tocar el piano hay que adoptar en las manos.

Para los otros cuatro dedos tenemos un tendón común, *flexor*, y otro *extensor* y el índice además tiene extensor propio.

En el estudio del piano se puede apreciar la dificultad del funcionamiento del 4.º dedo, el cual posee cierta debilidad natural.

¿A qué es debido esto? Se ha querido demostrar fisiológicamente dando una explicación errónea de ello.

Todos los órganos se desarrollan con el ejercicio.

La debilidad del 4.º dedo proviene del poco uso que hacemos de él en la vida práctica. Para coger una cosa generalmente lo hacemos con el pulgar é índice: si queremos cogerla mejor añadimos el 3.º dedo, y únicamente cuando queremos aprisionarla con vigor adjuntamos los dedos 4.º y 5.º; el 4.º solo, casi nunca.

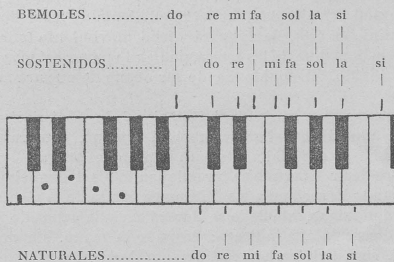
De modo que por cada vez que ejercitamos el 4.º dedo y el 5.º usamos infinitamente más veces los otros tres.

El 5.º dedo también es bastante débil, pero esta debilidad no es tan extrema como en el 4.º debido á que el 5.º dedo tiene más libre su juego, puesto que sólo hay junto á él un vecino que se adhiera á sus movimientos que es el 4.º dedo, pero éste tiene dos vecinos que son el 3.º y el 5.º dedo.

Si hubiese un sér que desde pequeño todas las cosas las cogiese sistemáticamente con el pulgar y el 4.º dedo, este último dedo indudablemente, con el tiempo, obtendría más vigor, más fuerza y más independencia que el 2.º y 3.º

Repetimos que la debilidad del 4.º y 5.º dedos y en particular del 4.º proviene del poco uso que hacemos de ellos en la vida práctica.

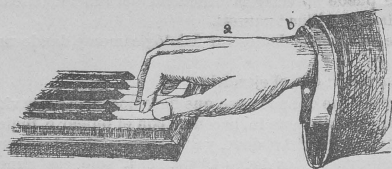
Véase el siguiente ejemplo en el que aparecen dos octavas del teclado: sobre él se podrá hacer la explicación que se crea más conveniente para el conocimiento del teclado en general y de las diferentes notas que pueden corresponder á cada tecla en particular.



Pasemos á indicar la posición que hay que adoptar por el momento en lo que se refiere al cuerpo, brazos, manos, etc.

El cuerpo ha de estar recto, colocado frente al centro del teclado y á una distancia proporcionada de manera que permita recorrer éste fácilmente con las manos; el brazo en completo estado de relajación, suelto, como si no estuviere unido al omoplato, dejado caer, pesante para utilizar sus diferentes grados dinámicos conducentes á la producción del sonido; el codo á poca más altura

que las teclas negras; el antebrazo formando una línea recta que, pasando por la muñeca, termine en la articulación media de los dedos 2.º, 3.º y 4.º; la articulación



Articulaciones que se usan para tocar el piano:
a) de los dedos. b) de la muñeca.

extrema de estos dedos ligeramente arqueada; el pulgar y el meñique casi rectos; la mano inclinada hacia el pulgar.

En nuestro anterior ejemplo sobre el teclado podrá verse el punto de contacto de los dedos sobre las teclas.

Ya expondremos las modificaciones que hay que hacer en la posición que ahora indicamos para la mano, dedos, etc., y según lo exija cada caso particular de la técnica.

Una vez adoptada la posición que hemos dicho y que llamamos normal, se procederá á practicar la **educación física de los movimientos**. La experiencia nos ha demostrado que si al debutante se le obliga desde el primer momento á hundir las teclas, no puede evitar los movimientos bruscos, las contracciones ó rigideces, porque al desconocimiento completo de levantar y bajar los dedos se une la preocupación de la fuerza que ha de hacer al atacar las teclas y el cuidado que ha de tener en la intensidad del sonido.

De modo que conocida que sea la posición que hemos indicado, los dedos—separadamente, esto es, primero uno después otro, etc.—se articularán (1) flexiblemente por la parte en que se unen á la mano, ó sea la articulación metacarpo-falángica, quedando la mano, la muñeca y el brazo lo más inmóviles posible pero sin efectuar el ataque á las teclas.

Es decir, se practicará aisladamente el movimiento de los dedos; y cuando se tenga cierto dominio en esto, se aplicará dicho movimiento (por medio de los ejercicios técnicos) al ataque de las teclas, pudiendo poner así más cuidado en la producción del sonido. El sonido ha de ser objeto de nuestra más preferente atención.

Y esto que nosotros llamamos *educación física de los movimientos*, no solamente debe aplicarse á los dedos, si que también á la mano, antebrazo, etc., en sus diferentes posiciones, y especialmente para el paso del pulgar.

Pero no quiere decir esto que se practiquen todos los movimientos de una sola vez, sino cuando lo reclamen las diferentes partes de la técnica.

Para el paso del pulgar, este dedo se llevará hacia la palma de la mano y luego en contraria dirección á la indicada; después la mano, sin descomponer la posición normal, será dirigida horizontalmente de izquierda á derecha, teniéndose el brazo lo más quieto posible.

Conocidos y practicados los movimientos aisladamente, su aplicación al teclado ha de ser de relativa facilidad y de mejor comprensión al aplicarlos á los ejercicios en que están indicados.

(1) En el lenguaje usual de la enseñanza del piano llámase así al acto de levantar y bajar los dedos.

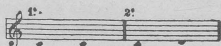
III

De los cinco dedos

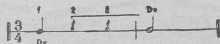
Conocido que sea el movimiento de los dedos, se aplicará á la producción del sonido; esto es, al ataque de las teclas, el cual se efectuará única y exclusivamente por medio de los dedos que se levantarán todo lo posible y bajarán siempre muy despacio (1) paulatinamente y sin brusquedad; los dedos atacarán las teclas cuando estén en contacto con ellas, conservando la mano antes y después del ataque en la posición que ya hemos indicado. El antebrazo y muñeca deben estar completamente inmóviles. La articulación extrema de los dedos no debe aflojarse en el ataque.

Es más; al principio, y con objeto de conseguir seguridad, exactitud y cierta independencia en los dedos, el movimiento de ellos se efectuará en tres períodos de tiempo para cada ataque.

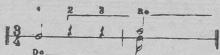
Véase:



El primer ejemplo nos dará lo siguiente:



Y el segundo ejemplo lo siguiente:



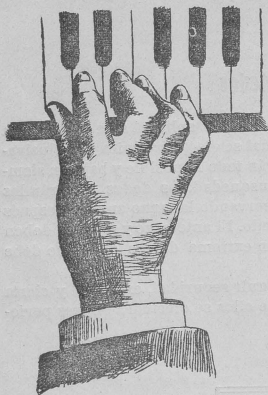
Y se dirá en voz alta luego de tener la mano sobre el teclado; *uno* (efectuará el ataque el dedo), *dos* (se levantará el dedo que haya de atacar), *tres* (se bajará dicho dedo), y así sucesivamente: insistimos en que sólo ha de practicarse al principio.

Las teclas deben *hundirse bien* con el pulpejo de los dedos, á excepción del pulgar, que lo efectuará horizontalmente por la parte externa de su falange libre; (2) los dedos 2.º, 3.º y 4.º estarán cerca de las teclas negras, teniendo la ar-

(1) Prohibido al principio el ataque *rápido, violento*: hay que imitar los movimientos de una araña cuando anda despacio.

(2) El pulgar no debe salirse nunca del teclado, para evitar movimientos inútiles.

ticulación extrema siempre arqueada sin que jamás se doble ó afloje. (1) Véase el siguiente ejemplo cuya posición de mano es defectuosa:



El 1.º y el 5.º un poco más afuera, sin salirse nunca del teclado.

El asiento será fijo, sin oscilaciones de ningún género. Los pies han de tenerse apoyados.

La numeración ó digitación de los dedos para ambas manos es (2) del pulgar al meñique respectivamente, 1, 2, 3, 4 y 5.

El **ligado** (3) que es el más conveniente á esta serie de ejercicios, consiste en no levantar el dedo de la tecla hasta que haya sido hundida la siguiente; pero con gran elasticidad y de una manera muy exacta con el objeto de no juntar dos sonidos. **Ligarlos, sí, pero no juntarlos.**

Posición fija es aquella en la cual, por lo menos un dedo, permanece hundiendo una tecla mientras otro, ú otros dedos, producen el sonido; y **posición libre** es la que se efectúa en el ataque de varias teclas, sucesivamente, sin permanecer ninguna tecla hundida.

Movimiento directo se efectúa cuando dos voces suben ó bajan al mismo tiempo, y *movimiento contrario* cuando mientras una sube la otra baja ó viceversa.



Los dedos deben funcionar con una independencia absoluta entre ellos: tienen que efectuar el ataque sin pedirle permiso al vecino y sin que el vecino se adhiera á sus movimientos; tienen que estar completamente desligados entre sí y como si no les importase nada la acción de los demás.

Es decir, que en el dedo que produce el sonido la misión es dinámica mientras los otros permanecen en función estática; ó lo que es lo mismo: se pondrá sólo en movimiento el dedo que ha de atacar la tecla, permaneciendo los demás en reposo.

(1) Cosa muy importante ésta.

(2) La digitación inglesa, cuyo desuso se ha iniciado ya, es la siguiente (para los cinco dedos sucesivamente): + 1, 2, 3 y 4.

(3) Llámase también *legato* ó articulación ligada.

Para comprobar uno mismo si los dedos 4.º y 5.º se articulan con independencia, en nuestros ejercicios de posición fija, recomendamos el siguiente procedimiento:

Para el 4.º dedo se pondrá entre el ligamento de los dedos 2.º y 3.º, ó sea por donde se unen á la mano que se desee comprobar, y en contacto con ellos la yema de un dedo de la mano libre, y para la comprobación del 5.º se pondrá entre el 3.º y el 4.º

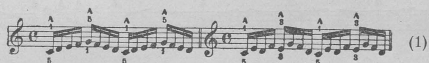
Si al levantar el dedo, sobre el cual se desea hacer la experiencia, los otros aprisionan la yema del dedo de la otra mano, no hay verdadera independencia en el ataque.

Practicando nuestras indicaciones se conseguirá un buen sonido en sus diferentes gradaciones; elasticidad en los músculos, sobriedad en los movimientos de la mano y flexibilidad completa en ella, brazo, dedos, etc.

Observaciones especiales.—Una vez asegurado el ataque de los cinco dedos, pasaremos á estudiar los ejercicios: vamos á demostrar lo ilógico de comenzar—como hoy se practica,—por el 1.º ó 5.º dedo todos los ejercicios de esta índole.

En la página núm. 7 hemos demostrado la dificultad del funcionamiento del 4.º dedo y por qué tiene menos fuerza que los otros. Si además el acento rítmico recae en el pulgar ó meñique ú otro dedo que tenga el juego más libre, el aprendizaje sobre esta base ha de ser de larga duración, y es posible no se llegue á conseguir una igualdad perfecta en la fuerza de ataque de los dedos; nosotros comenzamos por el 4.º dedo de una de las dos manos, con objeto de que el acento rítmico recaiga en dicho dedo cuantas más veces sea posible; así como éste es más débil y se le obliga á un ataque más acentuado, es más natural y lógico que se consiga más pronto la igualdad en la fuerza de los dedos.

Véanse estos ejercicios que figuran sin duda en la mayoría de las obras didácticas.



Practicándose de esta manera ha de tardarse mucho en igualar la fuerza de los dedos, puesto que el acento rítmico recae en un dedo que por sí la tiene natural.

Nosotros proponemos la siguiente modificación, la cual no altera la esencia de los ejercicios y sirve para que el 4.º dedo practique un ataque más vigoroso que los otros dedos:



Nuestros ejercicios deben estudiarse siempre **muy despacio**, teniendo presen-

(1) No se nos arguya que esta acentuación no figura en dichas obras; ciertísimo es esto; pero no es menos que, aunque no esté indicada, se practica así porque lo reclama el sentido rítmico.

Asimismo puede objetárenos que en dichas obras aparecen ejercicios en los cuales, no solamente se acentúa el 4.º dedo, sino todos los demás. Por considerarlo útil también lo practicamos así; pero la mayoría de nuestros ejercicios los comenzamos por el 4.º ó 2.º dedo en vez de por el 1.º ó 5.º, como hasta hoy ha venido practicándose.

tes nuestras indicaciones para conseguir un ataque decisivo, correcto, y un sonido puro, bien emitido.

Al principio, para iniciar á los dedos, se estudiará *piano*, y cuando se haya obtenido en el movimiento de ellos cierta seguridad, se le obligará al discípulo á que toque *forte*, después y alternativamente *fortissimo*, *mezzo forte*, *pianissimo*, esto es, se le acostumbra desde el primer momento á las diferentes gradaciones del sonido; (1) un defecto muy general en los aprendices consiste en practicar los ejercicios en una igual intensidad en el sonido, de modo que como aprenden á producirlo de *una sola* manera, después les es muy violento y no saben ni pueden ejecutar las diferentes gradaciones en el mismo.

Los ejercicios de los cinco dedos son de una gran importancia; nosotros los damos en nuestra práctica en posición fija (2) y libre, en movimiento directo y contrario, en distintas gradaciones en el sonido, como hemos indicado, y graduando la intensidad de él en *crescendo* y *diminuyendo*.

He aquí la extensión de las notas en estos ejercicios y su numeración:



Mediante una combinación ingeniosa y de comprensión fácil aplicaremos los ejercicios á las diferentes formas del mecanismo; practicando las diferentes combinaciones que indicamos en nuestro curso práctico, se obtiene un verdadero arsenal de ejercicios de diversas dificultades en un volumen relativamente pequeño.

Para las *teclas negras* los transportamos á los tonos de Re mayor, Mi menor, Fa mayor, Sí bemol mayor y Sí mayor (3).

Para la *extensión de la distancia de los dedos* entre sí, de esta manera:



transportándolos también á los tonos indicados ó á otros.

Para el *paso del pulgar* por debajo de los otros dedos cambiando la numeración. Véase:



Estos ejercicios es conveniente no dejarlos, puesto que sirven para conservar y practicar diferentes formas de mecanismo, según la combinación que se adopte, pero no nos cansaremos de repetir, para que su práctica dé buen resul-

(1) No solamente para esta serie de ejercicios es conveniente la práctica de las diferentes intensidades, sino para todos los que figuran en nuestra técnica.

(2) Los ejercicios de posición fija es conveniente también estudiarlos teniendo en contacto los dedos con las teclas que debieran ser hundidas ó fijas, pero sin hundirlas.

(3) Con la misma numeración de nuestro anterior ejemplo.

(4) Este ejemplo sólo sirve para modelo de combinación. La acentuación la efectuará el 2.º y 4.º dedo, como en el núm. 5.

tado, se estudien despacio y según su teoría inicial, esto es, levantando mucho los dedos con flexibilidad y hundiendo bien las teclas. También los indicamos para el *estaccato*.

IV

Del ritmo.—Del sonido

Ritmo es el orden y la proporción que guardan los sonidos con relación al tiempo (1).

El ritmo es el elemento primordial y estético del arte: es el movimiento, es la vida. El célebre director de orquesta, Hans Bülow, ha dicho: *In principio erat ritmus..*

Al ritmo va irremisiblemente unido el acento, como que el acento forma parte integrante del ritmo mismo.

El acento, por el cual se manifiesta el ritmo, es la preponderancia dada á ciertos sonidos en su duración, en su intensidad ó en su altura.

El artista, dando cierta preponderancia á determinados sonidos, expresa el ritmo musical bajo una forma claramente determinarla.

El ejecutante que sólo se atiene á la exactitud del compás, posee solamente la división mecánica del tiempo, pero no el sentimiento del ritmo en sí; porque el acento rítmico es independiente del compás.

Las palabras *tiempo fuerte* y *tiempo débil* con que se designan en el solfeo las partes ó tiempos del compás, no equivalen en absoluto á las divisiones rítmicas.

Por lo tanto no se debe confundir el ritmo con el compás.

He aquí lo que dice sobre esta materia el eminente teórico Mauricio Kuffe-rath: «¿Cuántos músicos existen que no se dan cuenta de que el ritmo no es más que una relación de proporciones las cuales se reproducen, se combinan, se

(1) «El ritmo resulta de las relaciones de tiempo establecidas por el espíritu humano cuando, por medio del oído, percibe sonidos sucesivamente.

El ritmo es una apreciación de nuestro espíritu. Nos daremos cuenta de ello si observamos una sucesión de sonidos iguales como son los del metrónomo. Cuando los escuchamos sin mirar el balancín, nuestro entendimiento se empeña en darles una importancia desigual, estableciendo entre unos de ellos y los otros, una relación, es decir, un ritmo.

Así, por ejemplo, se da más importancia... á los de rango impar, ó, por el contrario, otras veces á los de rango par... de este modo afirmamos que el ritmo proviene, no de los ruidos considerados en sí mismos, sino de una necesidad de nuestro espíritu, el cual, cuando escucha golpes iguales en fuerza y en duración, se ve forzado, por decirlo así, á crear su ritmo».—VINCENT D' INDY.

He aquí lo que dice el ilustre poeta Salvador Rueda sobre el ritmo, refiriéndose á la poesía. Es interesantísimo por la relación que pueda tener con respecto á la música:

«El ritmo existe en toda la Creación. El instinto lo lleva en nuestro paso al andar, en nuestros brazos al moverse; andamos porque vamos dentro de un ritmo. Cuando el ritmo pierde un compás, cuando damos un tropezón al suelo, es que la canción se ha roto...

Desde el ritmo de nuestro pulso al ritmo á que van atados los astros del Universo, que yo llamaría el ritmo-origen, no hay más que una serie de escalas misteriosas que unen unas cosas á otras.»

«Nuestra respiración es un ritmo mediante el cual se regularizan todas las funciones de la vida de nuestro organismo. El organismo mismo, ¿no está basado en un plan rítmico? La mitad de nuestro cuerpo es paralela de la otra mitad con no muchas diferencias.»

«¡Oh! no se puede decir; el acento dentro de tal metro descansa fatalmente sobre esta ó aquella sílaba.» El acento es el ritmo, y viene de las profundidades del alma del poeta marcando marchas músicas, pasos distintos, andares numerosos, según la idea ó el sentimiento que vengan expresando.—SALVADOR RUEDA.

oponen unas á otras, exactamente como los movimientos del cuerpo humano, ó los de cualquier otro cuerpo animado?»

El compás no es el ritmo. El acento rítmico no descansa fatalmente en determinada parte ó tiempo del compás: éste no es más que la línea divisoria entre mosaicos que forman un dibujo. Se puede tocar á compás y ritmar de un modo imperfecto, pero no se puede ritmar bien si no se toca perfectamente á compás.

Ahora bien; siendo auxiliares del ritmo los tiempos así como sus fracciones, quien mejor sepa medir los compases con sus divisiones y subdivisiones, aplicando á éstos el sonido, más previsión rítmica tendrá, más preparado estará en el sentimiento rítmico. Quien mide el compás sin exactitud no puede dar idea justa de la esencia del ritmo. Por eso Schumann decía: «Tocad á compás, la ejecución de muchos artistas semeja el andar de un hombre ébrio.»

Compás es la unidad de duración dividida en partes iguales, que se llaman tiempos, y sirve para medir el valor de las figuras de las notas.

Los compases pueden ser de *dos, tres y cuatro* tiempos.

Todos los tiempos de un compás no son de una importancia igual con respecto á la acentuación. Hay tiempos *fuertes* y *débiles*; los primeros se acentúan más que los segundos, son más notados que éstos, y determinan mejor la esencia del ritmo.

En los compases de dos tiempos, el 1.º es fuerte y el 2.º débil.

En los íd. de tres íd., el 1.º es fuerte y el 2.º y 3.º débiles.

En los íd. de cuatro íd., el 1.º y 3.º son fuertes y el 2.º y 4.º débiles.

Cada uno de estos tiempos puede ser subdividido en varias fracciones; la primera fracción de cada tiempo es fuerte con relación á las otras que son débiles.

Los compases pueden ser *simples* y *compuestos*.

Son simples cuando los tiempos pueden subdividirse por mitades, y compuestos cuando se subdividen por tercios.

Hemos creído conveniente recordar la teoría de los compases por ser interesantísimo para la acentuación que nos proponemos practicar.

Nosotros adoptamos por el momento el ritmo de acentuación simétrica; (1) esto es, acentuaremos, si no indicamos otra cosa, la primera fracción de todos los tiempos que consideraremos fuerte. (2).

La acentuación de una nota no debe determinarse por un ataque violento ó por una sacudida del brazo; tiene que efectuarse ligeramente y con la sola intervención del dedo que la ha de hacer. La mano ha de conservarse quieta.

Acentuando la primera nota de cada tiempo nos dará lo siguiente en el compás de compasillo:



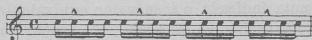
El discípulo que practique esta acentuación puede estar seguro de conseguir la exactitud del compás, primordial elemento para la precisión absoluta del ritmo, cosa tan esencial en música.

(1) El ritmo de acentuación simétrica llamado también isócrono, proviene de la acertada combinación de *fortes* y *pianos*.

(2) Para cada serie de ejercicios ya indicaremos la acentuación más adecuada.

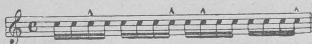
El ritmo puede adoptar muchas formas, según el gusto y originalidad del compositor.

Coged el mismo ejemplo anterior; acentuad la 2.^a fracción en vez de la 1.^a y obtendremos:



Ya no es igual, puesto que su marcha no está como antes determinada porque aquí hay notas á contratiempo, cosa desde luego admitida en música.

Con el mismo ejemplo haced una nueva acentuación, pero ahora de una manera caprichosa y sin que responda á la combinación de un sano criterio.



Conseguiréis una verdadera deformidad; algo así como una serie de convulsiones histéricas del ritmo.

Nosotros aconsejamos, pues, se tenga mucho cuidado en acentuar la primera nota, pero prohibimos el que se marque al mismo tiempo con el pie dicha acentuación, la cual tampoco debe ir acompañada de movimientos de cabeza.

Movimiento es el grado de presteza ó lentitud con que se lleva el compás.

El movimiento se indica por medio de palabras italianas que se colocan encima de la pauta y al principio de una composición musical, ó en el transcurso de ella si se quiere variar el anteriormente indicado.

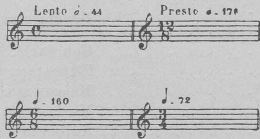
Estas palabras no determinan con una *precisión exacta* los diferentes grados de presteza ó lentitud; para ello nos valemos de un aparato que se llama *Metrónomo*; el perfeccionado por Maelzel es el que hoy se usa.

Pasemos á su descripción.

Está en una caja de forma cónica; en su base tiene una maquinita parecida á la de un reloj que pone en movimiento oscilatorio una varilla de metal la cual soporta un contrapeso movable.

Detrás de esta varilla-balancín se encuentra una tabla graduada de la misma extensión que la varilla.

Según la altura donde se coloca en la varilla el contrapeso, ésta marca por minuto el número de oscilaciones que se desean y, al propio tiempo, la numeración que la tabla nos indica. Así:



EJEMPLO: colocando el contrapeso en el núm. 60 marcará 60 oscilaciones por minuto y por consiguiente cada oscilación equivaldrá á un segundo.

Bajando el contrapeso al núm 120 marcará 120 oscilaciones por minuto y cada una de ellas será equivalente á medio segundo.

La indicación gráfica metronómica es la figura de una nota (con ó sin puntillo) seguida de un número y separada por dos líneas horizontales, y se coloca detrás de las palabras que indican el movimiento ó simplemente solas.

A la figura de la nota indicada ó á su valor equivalente, debe dársele una duración igual á la de la oscilación marcada por el metrónomo.

He aquí las expresiones ó términos que se usan en música para indicar el movimiento desde el más lento hasta el más vivo.

Lento.	}	Con lentitud.
Largo.	}	
Grave.		Con lentitud y gravedad.
Larghetto.	}	Menos lento que el largo.
Adagio.	}	
Andante. and. ^{te}		Moderadamente.
Andantino. and. ^{ino}		Menos lento que el andante.
Allegretto. all. ^{to}		Menos vivo que el allegro.
Allegro. all. ^o		Bastante de prisa.
Presto.		De prisa.
Prestíssimo. prest. ^{mo}		Muy de prisa.

Hay otros términos que modifican los anteriores y que generalmente afectan al carácter ó á la expresión de una obra de música. Estos suelen adjuntarse á los anteriores y también pueden encontrarse solos. Son los siguientes:

Appassionato.		Apasionado.
Affetuoso.		Afectuoso.
Agitato.		Con agitación.
Brioso ó con brío.		Con vivacidad.
Cantabile.		Cantando.
Con ánimo.		Con alma.
Con expresión.	}	Con expresión.
Espressivo.	}	
Con fuoco.		Con fuego.
Con moto.		Con movimiento.
Con spirito.		Con espíritu.
Con brío.	}	Con brío.
Brioso.	}	
Con bravura.		Con bravura.
Con sentimiento.		Con sentimiento.
Con grazia.	}	Graciosamente.
Grazioso.	}	
Furioso.		Con furia.
Giocoso.		Placentero; expresión alegre.
Maestoso.		Majestuoso.
Tempo di marcia.		Movimiento de marcha.
Tempo giusta.		Animado pero no muy vivo.
Moderato.		Moderadamente.
Mosso.		Animado.
Patético.		Patético.

Risoluto.	Con resolución.
Scherzo ó scherzando, scherz.	Jugueteando.
Sostenuto.	Sosteniendo.
Tempo giusto.	Tiempo justo.
Vivace.	Aprisa.
Vivo.	De prisa.
Tranquillo.	Tranquilamente.
Tenuto.	Sosteniendo.

Para obtener nuevas modificaciones se usan los siguientes términos:

Poco.	Poco.
Poco á poco.	Poco á poco.
Piu.	Más.
Molto piu.	Mucho más.
Non.	No.
Non molto.	No mucho.
Non tanto.	No tanto.
Non troppo.	No mucho.
Assai.	Bastante.
Molto.	Mucho.
Guasi.	Casi.
Piu á piu.	Más á más.
Meno.	Menos.
Sempre.	Siempre.
Possibile.	Posible.

Términos que modifican el movimiento animándolo:

	Abre- viaturas
Affretando.	Affret.
Animato.	Anim.
Accelerando.	Accel.
Stringendo.	String.
Incalzando.	Incal.
Piu moto	
Piu mosso.	
Stretto	

Para ir retardando el movimiento:

Rallentando.	Rall.
Ritardando.	Ritard.
Ritenuto.	} Rit.
Ritenente.	
Slargando.	Slar.
Slentando.	Slent
Allargando.	Allar.
Calando.	Calan.
Deficiendo.	Defic.
Morendo.	Moren.
Smorzando.	Smor.

Para suspender la marcha regular del movimiento:

- Ad libitum. Ad libit.
- A piacere.
- Senza tempo.

Para volver al movimiento regular:

- Tempo.
- A tempo.
- 1.º Tempo.
- Lo stesso tempo.

Scnido es la sensación que producen en nuestro oído las vibraciones transmitidas por la ondulación del aire.

Llámase *vibración* á los movimientos rápidos, regulares y periódicos que experimenta un cuerpo elástico.

Distínguese el sonido del *ruído* en que el sonido propiamente dicho, ó *sonido musical*, es el que produce una sensación regular, siendo factible apreciar su valor musical; mientras que el *ruído* es un sonido de muy escasa duración, mezclándose en él numerosas sensaciones auditivas é irregularmente marcadas. El físico Helmholtz dice: «La sensación del sonido musical se produce por los movimientos rápidos y periódicos del cuerpo sonoro; la sensación del ruído por movimientos no periódicos.»

Tres son las cualidades que distinguen al sonido.

- 1.ª La intensidad.
- 2.ª La elevación ó tono.
- 3.ª El timbre.

La **inten-idad** ó fuerza del sonido depende de la *amplitud* de las vibraciones del cuerpo sonoro.

La **elevación** ó tono depende de la mayor ó menor rapidez en el movimiento vibratorio; los sonidos *graves* son producidos por vibraciones lentas; los *agudos* por vibraciones rápidas.

Timbre es la circunstancia á la cual se debe que dos sonidos de dos instrumentos diferentes puedan distinguirse perfectamente el uno del otro, aunque se produzcan en el mismo tono y con igual intensidad. (1)

La intensidad, que es lo único que por ahora nos conviene tratar, hemos visto es el resultado de la mayor ó menor fuerza con que se produce el sonido; cuanto mayor sea la fuerza, tanto más intenso será el sonido.

Así, pues, en el sonido puede graduarse la intensidad; pero en sus diferentes gradaciones, el sonido también puede ser *claro* y *confuso*; bien y mal emitido.

Hundir una tecla con un dedo es cosa sencillísima; pero hundirla bien tiene sus dificultades, es realmente un mérito.

(1) Durante mucho tiempo se ha ignorado la causa del timbre, hasta que en 1863 el sabio profesor de Fisiología de la Universidad de Heidelberg, Sr. Helmholtz, demostró de una manera sencilla y satisfactoria dos cosas: 1.ª Los instrumentos no producen *sonidos simples*; tal circunstancia sólo se observa en algunos grandes tubos de ciertos órganos. 2.ª A cada *nota principal* acompaña un conjunto de sonidos secundarios ó *notas armónicas*, diferentes en cada instrumento, las cuales, reunidas con aquélla, producen la variedad del timbre. Según esto, *las diferencias de los timbres musicales dependen de la presencia y de la intensidad de los sonidos parciales que acompañan el sonido principal*, entendiéndose por principal el que percibe nuestro oído cuando suena el instrumento, y que, al parecer, es simple. Modifican asimismo el timbre de un sonido otras circunstancias; pero la más influyente es la producción de los armónicos.

El piano está construído de manera que tiene un muelle de escape; si no se aprisiona bien la tecla, dicho muelle no funciona con exactitud y pueden suceder tres cosas: ó el sonido no se produce, ó se produce imperceptiblemente, ó el martillo ó mazo rebota varias veces alcanzando á la cuerda en estos rebotes. En cambio, si se hunde bien la tecla, su funcionamiento es perfecto, no se producen los rebotes y es un *solo choque del mazo* el que pone en vibración á la cuerda.

Una serie de movimientos inútiles de la mano al hundir una tecla puede determinar un ataque *indeciso*, y de un ataque indeciso no puede resultar más que un sonido *confuso*; pero si hundimos una tecla bajo la influencia del perfeccionamiento de las funciones musculares de los dedos, no haremos entonces movimientos inútiles, la hundiremos bien y el sonido será *claro*, bien emitido.

Del vigor de los músculos y de la sensibilidad del tacto dependen las diferentes gradaciones de la sonoridad. Por eso repetimos que se hundan *bien hundidas* las teclas, tanto para tocar *piano* como para tocar *fuerte*. Existe la creencia de que para tocar *piano* se deben hundir poco las teclas, y es un error en nuestra opinion; la intensidad del sonido depende del vigor ó suavidad con que atacemos las teclas, pero siempre hundiéndolas bien, para que la emisión del sonido sea clara.

He aquí los términos que se usan para indicar la intensidad del sonido:

Pianíssimo.	Sotto voce.
Dolce.	Mezzo voce.
Doleíssimo.	Un poco forte.
Piano.	Mezzo forte.
Mezzo piano.	Forte.
Un poco piano.	Fortíssimo.

Para aumentar ó disminuir gradualmente la intensidad del sonido:

Crescendo.	Morendo.
Calando.	Perdendosi.
Decrescendo.	Smorzando.
Diminuendo.	

Términos de articulación y acentuación del sonido:

Abreviaturas		
Forte piano.	F. p.	Fuerte la 1. ^a nota, piano la siguiente.
Piano forte.	P. f.	Piano la 1. ^a nota, fuerte la siguiente.
Legato.	Leg.	Ligado. (Acompaña ó reemplaza al signo de la ligadura).
Legato picato.	Leg. pic.	Ligado picado. (Acompaña ó reemplaza al signo del ligado picado),
Legatissimo.	Leg. ssimo	Lo más ligado posible.
Leggiero.	Legg.	Ligero.
Marcato.	Marc.	Marcado.
Pesante.	Pes.	Pesante.
Riforzando.	Rinf. ó Rfz.	Reforzando el sonido.

Sforzando.	Sforz. ó Sfz.	Dando la más posible fuerza al sonido.				
Sforzato.	Idem.	Id.	fd.	fd.	fd.	fd.
Forzato.	Forz.	Id.	fd.	fd.	fd.	fd.
Sostenuto.. . . .	Sost.	Sosteniendo el sonido.				
Staccato.	Stacc.	Destacando.				
Tenuto..	Ten.	Manteniendo el sonido.				
Portato.		Resaltando el sonido.				

Signos de articulación y acentuación del sonido:



Diez son los signos que afectan la manera de producir el sonido, su acentuación é intensidad. La ligadura (*legato*) indica la prolongación del sonido justamente hasta que se produzca el siguiente. La ligadura con puntos sobre las notas (*legato picato*) debe ejecutarse dando á cada nota casi todo su valor, pero entre ellas debe haber un *imperceptible* silencio. El punto sobre las notas indica un *staccato* ligero y el punto prolongado un *staccato* pronunciado. En ambos casos la nota no debe ser mantenida en todo su valor, sino que ha de ser cortada como si hubiese un silencio detrás de ella. En el *staccato ligero* ha de cortarse el valor de las notas suavemente y en el *staccato pronunciado* se destacarán agudamente las notas entre sí.

Un pequeño trazo así (—) indica sobre la nota que lo lleva que debe ser ejecutada marcando ó subrayando el sonido de ella (*portato tenuto*), pero sin que nunca resulte una acentuación; la combinación de raya y punto (—•) indica una producción saliente del sonido con separación del que le sigue (*portato non legato*) (1).

Cuando se desea acentuar una nota haciéndola resaltar esforzadamente sobre las demás, se indica con este signo > (acento sforzato), y cuando se desea acentuarla vigorosamente, se indica con el siguiente signo: ^ (acento agudo).

De otros dos signos tenemos que dar cuenta que afectan al *crescendo* y *decrecendo*. Se llaman reguladores y se indican así:



La influencia de estos signos no se extiende más allá de su prolongación.

De las teclas negras. Todo cuanto se ha dicho anteriormente para las teclas blancas se tendrá presente también para las negras.

V

De los cambios y posiciones de la mano

Sustitución es el ataque á una tecla por un dedo después de haber sido atacada por otro.

(1) Un tratadista moderno dice que este signo es exactamente igual al acento sforzato. Nada tan erróneo é ilógico puesto que él tiene expresión propia, exclusiva. Si esto que dice el citado señor fuese verdad, no valía la pena de haber ideado dos palabras y dos signos para una misma cosa.

Dos clases hay de sustitución: la 1.^a cuando se verifica sobre una sola nota:

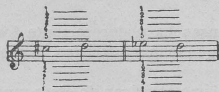


y la 2.^a cuando se efectúa en la repetición de una nota:

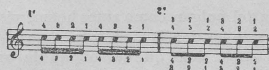


En los dedos, como se verá, pueden hacerse diferentes combinaciones de sustitución; al principio, para obtener seguridad, deberán articularse los dedos como indicamos para los ejercicios anteriores; (1) y cuando se haya conseguido cierta práctica, la sustitución se efectuará más igual y perfecta si imprimimos un suave movimiento de impulsión al brazo y, aprovechando la pesantez de él, hacemos la sustitución sin articular el dedo que la ha de verificar.

Hay otra forma de sustitución y es cuando se desliza un mismo dedo de una tecla á otra, generalmente de negra á blanca; entre dos blancas no es tan frecuente; é impracticable de blanca á negra.



Notas repetidas son varias sustituciones sobre una misma tecla.



Su ejecución requiere un juego especial en la mano y en los dedos; primeramente modifíquese la posición de la mano inclinándola ligeramente hacia el meñique y recogiendo un poco más los dedos; después hágase una flexión con ellos hacia la palma de la mano retirándolos al interior de ella y haciendo que resbalen sobre la tecla por medio de un movimiento sucesivo é igual.

Las notas repetidas, cuando son de larga duración, suelen ejecutarse con un sólo dedo; sin embargo, nosotros aconsejamos se varíe de dedos. Algunos autores pretenden utilizar el meñique para esta parte de la técnica con la siguiente numeración: primer ejemplo, 5, 4, 3 y 2; segundo ejemplo, 5, 4 y 3.

Nosotros no aconsejamos su uso: sólo lo admitimos excepcionalmente en el siguiente caso ú otros análogos.



(1) Véase en la página núm. 9 lo que dijimos para los cinco dedos.

La contracción se produce cuando dos dedos toman dos teclas y no son correlativas, como en nuestro primer ejemplo de la página núm. 12, dejando uno ó varios dedos entre los que efectúan la contracción sin tecla á quien poder herir.

Puede ser simultánea ó sucesiva.



Extensión es cuando hay mayor distancia que la correlativa.

También puede presentarse simultánea ó sucesivamente.



En estos ejercicios se hace que practiquen los dedos los movimientos de extensión y flexión, de abducción y aducción (1).

Como no se altera lo dicho anteriormente, no creemos conveniente insistir sobre esta materia.

Del paso del pulgar.—Una de las dificultades de primer orden, de más trascendencia en el mecanismo y que realmente exige un estudio escrupuloso, serio y prolijo, es el *paso del pulgar* por debajo de los otros dedos, ó el de éstos por encima de aquél.

Su completo dominio ensancha poderosamente los recursos del piano; de su perfección depende, de una manera decisiva, la precisión en las escalas y arpeggios.

Un defecto en el mecanismo es origen de otros muchos; pero en esta importante materia, una práctica defectuosa ó insegura destruiría todos los esfuerzos futuros.

La constitución física del pulgar, como antes hemos visto, exige una posición y ataque diferentes á los de los demás dedos; y como aquí la *función* de dicho dedo es de suma importancia, tiene que ser objeto de una cuidadosa atención.

El movimiento de flexión lleva al pulgar hacia el centro de la mano; el movimiento de aducción en dirección contraria; y como dichos movimientos, colocada la mano sobre el teclado, se efectúan horizontalmente, abarca gran extensión, facultad que no tiene ningún otro dedo por efectuarse su flexión y extensión verticalmente.

En el cruce de los dedos que hacemos en el paso del pulgar pueden contraerse dos defectos: 1.º Que se conduzca el dedo pulgar á la tecla sin efectuar el ligado, esto es, sin tener hundida la anterior no llegando á producir el cruce que es lo que determina el paso bien hecho. 2.º Que se determine por medio de una sacudida del brazo el ataque del pulgar aunque se tenga la anterior tecla hundida. En ambos casos se percibe una acentuación en la nota en que se efectúa el paso que hay que evitar.

La igualdad completa en el sonido y en el tiempo ha de ser la preocupación más constante al estudiar esta parte de la técnica.

(1) Movimiento de *flexión* es cuando llevamos el dedo hacia la palma de la mano y de *extensión* cuando vuelven á su posición natural; de *aducción* cuando ensanchamos la distancia entre los dedos en dirección á nuestro cuerpo, y de *abducción* cuando la ensanchamos en dirección contraria. (Sólo nos referimos á la posición de la mano que adoptamos para tocar el piano).

Su práctica ha de verificarse bajo el estudio cuidadoso de las siguientes reglas: Se adoptará la posición que indicamos para los ejercicios de los cinco dedos, teniendo inmóviles la mano, dedos, muñeca y brazo, pues el menor movimiento no preciso determinará una desigualdad. Los dedos se articularán lo más posible, paulatinamente, muy despacio, y cuando estén en contacto de la tecla verificarán el ataque hundiéndola y no levantando el dedo hasta que haya sido atacada la siguiente; el paso debe efectuarlo exclusivamente la flexión del pulgar, y el cruce debe hacerse con elasticidad sin violencias ni rigideces.

Estúdiense las siguientes fórmulas, al principio con poca sonoridad, aumentándola á medida que en esta materia se tenga cierto dominio.



Sólo ponemos aquí las fórmulas para la mano derecha en el paso del pulgar por debajo del tercer dedo. Para la izquierda y el paso del pulgar por debajo del 4.º dedo y viceversa, véanse nuestros ejercicios donde se podrá observar la ampliación que allí damos á esta materia.

VI

De las escalas y manera de estudiarlas

Una vez dominado el paso del pulgar por debajo del 3.º y del 4.º dedo y el de éstos por encima de aquél, se estudiarán las escalas.

Actualmente la enseñanza y práctica de las escalas se hace manejando dos fuerzas diametralmente opuestas y combinando dos impulsiones que se contradicen.

Al hacer una escala ascendente se nota cierta *facilidad* en la izquierda y cierta *dificultad* en la derecha, y al hacerla descendente sucede lo contrario.

¿El por qué de esto? Es sencillo. Tenemos *siempre* la mano inclinada hacia el pulgar, y unas veces es dicha posición *favorable* y otras *contraria* á la dirección que llevamos. Claro está que después de mucha práctica adquirimos cierto dominio en estas *contraposiciones* ó posiciones contrarias, pero no es menos cierto que sin gran provecho su aprendizaje ha de ser de larga duración, y que persistiendo en estas posiciones contrarias, uno mismo aumenta las dificultades naturales del piano y se condena á un estudio más largo sin ventaja alguna para la perfección.

¿Por qué no adoptar siempre posición *favorable* como más lógica y natural?

La posición favorable en las escalas (1) consiste en inclinar ligeramente la mano hacia el sitio que la dirigimos, ya sea hacia el meñique, ya sea hacia el pulgar.

Así, pues, siendo para ambas manos igual, cuando vayamos á efectuar el paso del pulgar por debajo de los otros dedos, la dirección que llevaremos será hacia

(1) Practicada por los virtuosos y desconocida por la técnica.

el meñique; inclinaremos *ligeramente* la mano hacia dicho dedo, que quedará más baja por esta parte y más alta por la del pulgar, resultando así más espacio por debajo de la mano para efectuar el paso de él y estando más cerca dicho dedo de la tecla á la cual va; su práctica ha de sernos más fácil, la igualdad en el sonido más perfecta.

Para cuando la dirección sea hacia el pulgar, también adoptaremos la posición más adecuada, inclinando la mano hacia dicho dedo; quedará más baja por esta parte y más alta por la del meñique; levantaremos entonces un poco el codo hacia fuera, ó sea en dirección contraria á la que llevamos, con objeto de dar mayor impulso, pero sin perder la pesantez natural del brazo. Siendo la distancia más corta y estando ya parcialmente hecho el paso, lo efectuarán con más facilidad los dedos por encima del pulgar.

Nada de estudiar escalas en una octava; es tiempo perdido. No podemos comprender el por qué de ellas. Sólo se practica un paso de los dos que contiene la escala y si se hacen seguidas son antirrítmicas.



Nosotros proponemos el siguiente modelo que determina claramente el ritmo y en este modelo se practican los dos pasos:



Primero se estudiarán con las manos separadas, luego se juntarán practicándose en diferentes distancias del teclado, ya en la central, ya en los extremos. La mano izquierda á una, dos y tres octavas, separada de la derecha.

Cuando se haya practicado en todos los tonos el modelo que proponemos, se pasará á estudiar las fórmulas que indicaremos seguidamente.

Advertencia general para todas nuestras fórmulas. Téngase el brazo en relajación, suave, las manos muy quietas en sus dos diferentes posiciones que ya hemos indicado, los dedos se levantarán lo más posible y bajarán paulatinamente atacando las teclas de cerca, esto es, de presión; cuídese de que el sonido sea de igualdad perfecta con relación entre ellos y en ambas manos y de que el ataque sea simultáneo é igual también en ambas manos, con objeto de que no haya discrepancia entre ellas, tanto en el sonido como en el tiempo.

SERIE A

1.^a Fórmula de escalas:



(1) La numeración de arriba para la mano derecha, la de abajo para la izquierda.

Se practicará en todos los tonos como asimismo en todas las fórmulas que hemos indicado.

Después de bien practicadas se estudiarán las siguientes:

2.^a **Fórmula** (acentuando de ocho en ocho notas.)



3.^a **Fórmula** (acentuando de 6 en 6 notas.)



4.^a **Fórmula** (acentuando de 4 en 4 notas.)

Aprovéchese nuestra fórmula 1.^a, pero acentuando la 1.^a de cada cuatro.

5.^a **Fórmula** (acentuando de 3 en 3 notas.)



6.^a **Fórmula** (acentuación de 2 en 2 notas.)

Aprovéchese nuestra fórmula 1.^a acentuando de dos en dos notas.

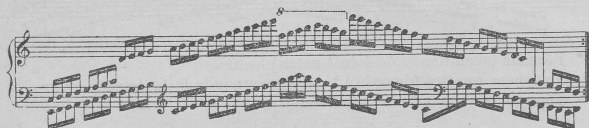
Nuestras seis fórmulas de escalas de la serie A sirven para las series B, C, D, E, F, G, y H.

Sólo indicamos un modelo porque las otras fórmulas se comprenderán fácilmente.

SERIE B (á la 3.^a).



(1) Nos abstenemos de poner la numeración por ser igual para todas las fórmulas que proponemos.

SERIE C (á la 6.^a).SERIE D (en 10.^a al subir y en 6.^a al bajar).SERIE E (en 6.^a al subir y en 10.^a al bajar).

SERIE F (en movimiento contrario).

SERIE G (en movimiento contrario á la 3.^a).SERIE H (en movimiento contrario á la 6.^a).

(1)

(1) En las escalas de movimiento contrario practicamos otras fórmulas que no aparecen aquí.

A la escala de Do natural mayor se la considera la más fácil porque no lleva sostenidos ni bemoles, y por ésta se empieza la práctica de las escalas: nosotros proponemos se estudie la última por ser realmente la más difícil. Se comenzará, pues, por el tono de Sí natural mayor siguiendo los tonos en que más teclas negras entren, dejando para la última la de Do.

La numeración actual de las escalas es motivo de otro ilogismo. Vamos á probarlo.

Hemos visto que las escalas contienen dos pasos, uno cuando se verifica entre el pulgar y el 3.er dedo, y otro entre el pulgar y el 4.º

De los dos, el 1.º, ó sea el que se practica entre el pulgar y el 3.º, es el menos violento y el más fácil á las condiciones fisiológicas de la mano: esto se comprenderá en seguida: la distancia que ha de recorrer el pulgar, en éste es menor que si se efectúa entre el 1.º y 4.º; así, pues, el cruce se hace mejor y con más facilidad entre el 1.º y 3.º

Cuando se hace el paso entre dos teclas blancas es más difícil que entre una negra y una blanca por razón de que las teclas están más elevadas y por lo tanto más próximas, más al alcance de los dedos. La mejor confirmación de nuestro aserto es que la escala de Sí mayor que tiene los dos pasos entre negra y blanca es la más *fácil de todas*; esto, todo aquel que haya estudiado seriamente el piano no lo ignorará.

Ahora bien; tenemos una posición difícil (entre el 1.º y el 4.º) y un paso también difícil (cuando se verifica entre teclas blancas). Si juntamos estas dos *dificultades* después nos encontraremos con dos *facilidades*, notando entonces cierto desequilibrio en la ejecución que impide los movimientos naturales y el tocar con la suficiente flexibilidad y rapidez, obligando á un estudio de larga duración y á una práctica innecesaria.

Hemos dicho innecesaria, porque después, al aplicar las escalas á la expresión é interpretación de las obras, al digitar un pasaje de éstas, los mismos, ó la mayoría de los que han digitado *mal* las escalas, practican, sin darse cuenta, como más fácil que es, la regla que vamos á proponer.

Todo paso entre dos teclas blancas se ejecutará entre el pulgar y el 3.er dedo, y para hacer el paso entre el pulgar y el 4.º se aprovechará siempre la tecla negra. De este modo tenemos una sola regla para la digitación, que no varía nunca para todas las escalas.

Sólo en la escala de Do mayor y al descender en la de La menor melódica, vemos es imposible por ser todas blancas; en este caso particular y excepcional se pondrá el 4.º en tecla blanca. Por eso decíamos que la escala de Do era la más difícil. También tenemos que hacer notar que cuando no hay tecla negra muchos pianistas de renombre sólo utilizan los dedos 1.º, 2.º y 3.º

Nosotros hemos hecho numerosas experiencias con discípulos que llevaban larga práctica en las escalas, según la numeración antigua, obligándolos, sin previa preparación y de repente, á adoptar la nuestra, y en todos los casos hemos podido apreciar que obtenían una igualdad más perfecta, más facilidad y más rapidez en los movimientos: naturalmente que al principio hemos notado cierta indecisión muy propia del que lleva practicando una cosa de una manera y se le obliga á una modificación bastante diferente, resultándole esto un poco violento hasta que se percata de la nueva numeración, que ciertamente podemos llamar lógica; entonces ve lo fácil que es y más aún si inmediata y alternativamente compara las dos numeraciones.

Véase en dos ejemplos, uno para la mano derecha y otro para la izquierda, la numeración antigua y la que nosotros practicamos como más natural.

Mano derecha. — Mi menor.



Mano izquierda.



He aquí las digitaciones diferentes que se usan para la escala cromática:

KALKBRENNER.



CZERNY.



CRAMER.



(1) Mal, según nuestro sistema.

diciones fisiológicas de cada uno en particular. Por ejemplo: las digitaciones de Liszt y Kleinmichel se adaptarán mejor á quien posea manos finas, largas y flexibles; pero aquellos que tengan la llave de la mano más ancha y los dedos cortos deberán preferir otra. Añadiremos que las dos digitaciones de que nos ocupamos sólo se adoptarán en casos particularísimos y después de haber hecho un estudio del paso del pulgar por debajo del 5.º dedo.

Para terminar. Estúdiense las escalas diatónicas y cromáticas siempre muy despacio persistiendo en un movimiento muy moderado para conseguir una igualdad absoluta en ambas manos.

VII

De los acordes.—De los arpeggios

Acorde es un conjunto de sonidos, colocados según los intervalos musicales, que se escuchan simultáneamente.

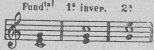
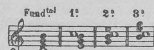
Los acordes pueden ser *consonantes* y *disonantes*, según los intervalos que lo forman.

Los intervalos se dividen desde el punto de vista *armónico* en *consonantes* y *disonantes*; son intervalos consonantes *perfectos* el unísono y su inversión la 8.ª, la 5.ª mayor y su inversión la 4.ª menor; y son intervalos consonantes *imperfectos* las 3.ªs y 6.ªs mayores y menores.

Los demás intervalos son disonantes.

Si los intervalos que constituyen un acorde son consonantes, el acorde será *consonante*; y si éste se encuentra formado por un intervalo que sea disonante, entonces diremos que el acorde es *disonante*.



Cuando la nota fundamental no se encuentre en la parte más baja de la armonía, entonces se dice que está invertido. Véase:

Consonante  Disonante 

Cuando los sonidos que forman un acorde son ejecutados *simultáneamente*, entonces forman propiamente el *acorde*; y cuando dichos sonidos son ejecutados *sucesivamente*, se denomina *arpeggio*.

Vemos, pues, que los arpeggios dimanán de los acordes; hay que conocer éstos antes de estudiar aquéllos.

Comenzaremos por los *acordes perfectos*, que dividiremos en dos grupos: *1.º grupo*: Acordes cuyas teclas todas sean blancas ó negras. *2.º grupo*: Acordes en los cuales figuran teclas blancas y negras. Véase:

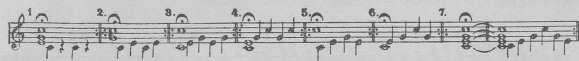
1. **MAYORES**  2. **MEYORES** 

Tanto en los acordes como en los arpeggios se requiere una posición especial de la mano. Se efectuarán en los dedos los movimientos en unos de abducción y en otros de aducción (1), lo cual ensanchará la distancia entre ellos llevándose más alargados que de ordinario; pero esto último muy *ligeramente*, esto es, se tendrá la mano en forma de *garra* con objeto de salvar mejor la distancia que hay entre las teclas y efectuar su ataque con más precisión y comodidad.

Con objeto de acostumbrar la mano á las distancias de los acordes y arpeggios se practicarán en todos los tonos mayores y menores los siguientes ejercicios: primeramente con las manos separadas, después juntas.

Las notas con calderón deben quedar tenidas; así, pues, los dedos correspondientes á dichas notas tendrán hundidas las teclas mientras dure el ejercicio.

La numeración será la misma para todos los tonos.

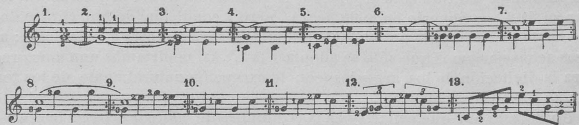


Estos mismos ejercicios se harán también de la manera siguiente: No se hundirán las teclas que corresponden á las notas que tengan calderón; pero quedarán los dedos sobre las teclas en contacto con ellas.

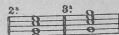
Después se practicarán en posición libre los siguientes ejercicios: (sólo indicaremos algunas fórmulas).



Luego se aplicará á los arpeggios el paso del pulgar, teniendo presente todo cuanto se dijo para las escalas en el capítulo correspondiente á ellas. Se adoptarán las posiciones favorables; se practicará el ligado; se conservará la flexibilidad en los movimientos del brazo, de las manos y de los dedos; y por último, se procurará una igualdad absoluta tanto en la intensidad del sonido como en la división del tiempo. Véanse los siguientes ejercicios que guardan cierta analogía con los que propusimos para las escalas:



Sólo ponemos las fórmulas para la mano derecha, y en la 1.^a posición: para la mano izquierda, así como para la 2.^a y 3.^a posiciones no hay más que proceder de manera análoga.



(1) Explicados en la página núm. 22.

Por fin se procederá al estudio de los arpeggios.

Vamos á indicar la digitación racional que es preciso practicar en ellos.

No se pondrá el pulgar sobre tecla negra, á excepción de los tonos que no tienen tecla blanca.

La razón de esto es sencilla; estando el pulgar en una tecla negra, la mano queda más alta, y al hacer el paso á una blanca (ya sea con el 3.^{er} dedo, ya sea con el 4.^o), como éstas están más bajas que las negras, es mayor la distancia que ha de recorrer el dedo, y esto impide efectuar el ligado, ó cuando menos, el ligado se hace imperfectamente y de una manera violenta é inseguro.

Poner el pulgar en tecla negra sólo es admisible cuando el dedo que ha de hacer el paso (sea el 3.^o ó el 4.^o) va también á tecla negra; en este caso, como las dos teclas están á la misma altura, se ejecuta el paso con cierta comodidad.

La teoría esta nos da las siguientes digitaciones: 1.^a digitación para cuando las tres teclas son blancas ó las tres son negras.



Segunda digitación para cuando la 1.^a tecla es negra y la 2.^a y la 3.^a blancas.



Tercera digitación para cuando hay dos teclas negras y una blanca.



No hemos puesto la 2.^a y la 3.^a posiciones, pues se comprenderá fácilmente la digitación que hay que usar para ellas. Ahora bien; hemos visto en estos ejemplos que tenemos á la vista un caso en el cual se pueden usar dos digitaciones diferentes para un solo arpeggio; la 1.^a consiste en poner el pulgar en tecla blanca; la 2.^a en ponerlo en tecla negra, pero á condición de que el otro dedo, que ha de hacer el paso por encima del pulgar, vaya también á tecla negra: nosotros aconsejaríamos que sólo se adoptase la 1.^a: así tendríamos una *única* regla para la digitación de los arpeggios (con la excepción naturalmente de los tonos que no tienen tecla blanca).

Un defecto hay que evitar, y es la costumbre de *alargar extremadamente los dedos*; (1) este defecto suele generalmente practicarse de dos modos; ó se recorren los dedos otra vez para efectuar el ataque con ellos arqueados, ó se atacan las teclas teniéndolos completamente alargados.

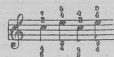
Los dos casos son incorrectos: el 1.^o porque se producen movimientos inútiles, y el 2.^o porque el ataque resulta inseguro y sin vigor.

(1) Nosotros dijimos *alargarlos tigeramente*.

En la práctica de los acordes y ejercicios sobre los acordes de 7.^a dominante y de 7.^a diminuta, se usará la siguiente digitación: » mano derecha 1, 2, 3, 5 para fundamentales; 1, 2, 3, 5 ó 1, 2, 4, 5 para los invertidos, según sean más naturales para el alumno las posiciones en ambas manos.

Pero tóngase presente que esta *naturalidad* no ha de ceñirse al momento actual. En este caso se correría el riesgo de no tener en cuenta el futuro desarrollo general del discípulo, y en especial el de su mano y brazo, con lo que se le podría dificultar la adquisición de un buen mecanismo el día en que sus condiciones físicas hubiesen adquirido la plenitud de desarrollo.

En los ejercicios preparatorios de los arpeggios de 7.^a dominante y de 7.^a diminuta, las distancias entre los dedos 3.^o y 4.^o y entre 4.^o y 5.^o son de una ejecución más difícil que las otras distancias; así es, que recomendamos se estudien aquéllas aisladamente y con más frecuencia que las demás.



En los arpeggios de 7.^a dominante y de 7.^a diminuta se tendrán presentes las reglas que hemos dado para los perfectos, especialmente sobre lo que hemos dicho de la numeración, ó sea el no usar el pulgar en tecla negra.

En nuestro curso práctico figuran diferentes fórmulas de arpeggios. En movimiento directo y contrario; en distintos movimientos rítmicos; en diferentes posiciones combinándolas entre sí, y finalmente, en forma de pasos arpegiados especiales.

VIII

De las diferentes maneras de pulsar el piano

Hemos visto que el ligado (**legato**) consiste en prolongar el sonido justamente hasta que el siguiente se produce y nunca más allá: para conseguir esto, es necesario tener hundida la tecla hasta el ataque de la que le sigue.

El *legato* se indica con una línea curva llamada ligadura que abraza varias notas.

Nocturno Op. 62 N.º 2. CHOPIN.



Allegro, ma non troppo de la sonata
apasionata. BEETHOVEN.



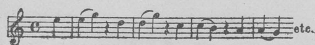
El efecto de *ligado* se indica también con la palabra *legato* cuando se desea

evitar la confusión que á la vista puede producir demasiadas líneas curvas.
Ejemplo.

Nocturno op 27
núm. 2
CHOPIN.

Lento sostenuto. (♩ = 30)

La ligadura colocada entre dos notas diferentes indica que se debe apoyar el sonido en la 1.^a, siendo más débil el de la 2.^a; no nos referimos á la intensidad del sonido, sólo se refiere lo dicho anteriormente al efecto rítmico.



El *non legato* consiste en una ejecución no ligada pero sin efectuar el picado, dando á cada nota todo su valor; es un *legato* relativo; su ejecución requiere una pulsación igual á la del *legato* pero más libre. Su indicación se verifica con la palabra *non legato*, ó no se pone nada.

El *staccato* consiste en una ejecución suelta de las notas cortando su valor como si existiese una separación entre ellas.

Puede ser *suave* ó *pronunciado*. El suave, que también se llama *picado*, consiste en destacar las notas entre sí ligeramente. Se indica de este modo:

Allegro

El pronunciado consiste en destacar las notas con viveza y de un modo incisivo; véase su indicación:

Presto

Se destacarán con más ó menos ligereza en ambos casos según sea el movimiento más vivo ó más lento.

Pretenden algunos autores que en el 1.^o se quite á la nota la mitad de su valor y en el 2.^o tres cuartas partes; especialmente esto último no puede verificarse más que cuando las notas son de alguna duración ó el movimiento es muy lento.

Su ejecución consiste en destacar las notas entre sí, cortando su valor, lo cual se consigue hirviendo vivamente la tecla y retirando con presteza los dedos de ella antes de hundir la siguiente.

El *staccato* puede ejecutarse de dos maneras: 1.^a por la articulación de los dedos; 2.^a por la articulación de la muñeca.

A la 1.^a también suele denominarse *picado*: su ejecución se efectuará como el ligado articulando los dedos y recogidos un poco, se *picarán* las teclas con objeto de cortar el valor de las notas, quedando entre ellas un período de tiempo como si existiese un silencio: la mano y la muñeca completamente quietas.

Está muy indicado su uso en los pasajes de notas sencillas. Véase el principio de dos estudios de Corelli, el 1.º para la mano izquierda, el 2.º para la derecha.

Allegro
tenuto

Allegro
forte, ben staccato

il basso tenuto, ma non legato

También puede efectuarse el *staccato* haciendo el dedo una flexión muy pronunciada; como es muy natural, el dedo se desliza entonces hacia la palma de la mano, resbalando sobre la tecla. Este medio es muy indicado cuando hay una ó varias notas tenidas en la misma mano.

El *staccato* de muñeca es objeto de un estudio particular: hay que llevar un poco más alta la muñeca (1) con objeto de que la mano cargue más pesadamente sobre el teclado, recogiendo un poco los dedos (1) los cuales no deben verificar ningún movimiento; los movimientos los ejecuta la mano por la articulación de la muñeca; cuídese de no doblar los dedos por la articulación metacarpo-falángica, costumbre bastante general, con la cual se pierde flexibilidad.

Así, pues, sin descomponer la posición que hemos indicado, se levantará la mano lo más posible desde la articulación de la muñeca (ó sea por donde se une al antebrazo), quedando arriba el mayor tiempo que se pueda; el ataque se verificará bajándola rápidamente y hundiendo bien las teclas, inmediatamente y con rapidez se levantará la mano para continuar atacando en dicha forma; algo así como si las teclas quemasen y huyese la mano de ellas.

El brazo, antebrazo y dedos se tendrán muy quietos; aquí sólo se efectúa el movimiento de la mano por la articulación de la muñeca.

Su práctica está indicada para las dobles notas, 8.ª acordes, etc.

Estudio núm. 2 de RUBINSTEIN.

Allegro vivace - *f*

(1) Cuídese de no exagerar esto; hemos dicho *un poco*.

Como digimos anteriormente tratando del mecanismo en general, la teoría inicial del staccato es una cosa, y otra la manera de aplicar el staccato á la expresión; en la práctica inicial hay que levantar mucho la mano haciendo una especie de gimnasia de la muñeca y cuando se aplica el staccato á la expresión tiene que atacarse á las teclas de cerca (cuanto más de cerca más dispuesto se estará para atacarlas) con un movimiento vibratorio de la mano; si la muñeca ha obtenido flexibilidad, ligereza y resistencia, el staccato resultará correctamente, esto es, rápido, preciso y claro.

Y el error de muchos consiste en que en la expresión persisten en levantar mucho la mano, lo cual dificulta la ejecución, ocasionan lo al mismo tiempo la rigidez del brazo y perdiendo éste su pesantez, su fuerza natural.

Considérese como aplicación de lo que decimos el estudio núm. 2 de Rubinstein que, como ejemplo, hemos propuesto. Al principio, si queréis conseguir cierta elasticidad y vigor, será preciso empezar por estudiarlo muy despacio y levantando mucho la mano; una vez conseguido vuestro objeto, si queréis tocarlo con la velocidad y precisión que indica su autor, *nunca* lo toquéis levantando mucho la mano, pues perderéis con esto tiempo y facilidad; *siempre* tendréis, como hemos dicho antes, que imprimir un movimiento vibratorio á la mano y obtendréis una velocidad y facilidad que os compensará de vuestros afanes.

El **picado-ligado** consiste en acentuar ligeramente cada una de las notas haciendo un staccato ligado, y conservando entre las notas un intervalo de tiempo, como un silencio apenas perceptible.

Se indica así:



Para su ejecución se levantará la muñeca un poco, como indicamos en el *staccato*, y se efectuará el ataque por medio del movimiento de los dedos que herirán las teclas con una presión más fuerte, sin golpear y dando una expresión más penetrante.

Un error muy arraigado consiste en creer que el juego del brazo produce sonoridades duras y antiestéticas; falsa de todo punto es esta creencia, la cual nos arrebató un ataque que precisamente produce un sonido dulce, redondo, por decirlo así, tanto en el fuerte como en el piano. La rutina por una parte, y la ignorancia por otra, hacen que se desprecie esta forma de producir el sonido, forma que los más célebres ejecutantes practican de continuo; es que esta materia en sus diferentes matices se confunde lastimosamente y no se comprende bien.

No tratamos aquí del insoportable y antiartístico ataque que determina la rigidez, no sólo de los dedos, mano y brazo, sino del cuerpo entero, y que todo ejecutante culto y de gusto delicado debe proscribir. Aquí tratamos solamente de los movimientos no forzados del antebrazo y brazo en completa flexibilidad para aprovechar su fuerza natural.

No hay que desperdiciar esta forma de ataque, la cual viene á aumentar nuestros medios de expresión, tanto en los pasos sencillos, como en los de dobles notas, en los de octava acordes, etc., etc.

Porque consideramos preciso este ataque es por lo que hemos hecho ejer-

cicios expresamente para él, los cuales se estudiarán muy despacio y de la siguiente manera:

La mano, dedos y muñeca se tendrán completamente inmóviles y flexibles; la muñeca quedará un poco más alta (como para el *staccato*); la articulación del antebrazo es la única que debe obrar aquí y el brazo se levantará más ó menos, según la distancia que haya de una á otra nota, ó según la intensidad de sonido que se desee.

Puede verificarse este efecto de sonoridad que explicamos de *salto* y de *cerca*; es de salto cuando de una nota á otra se hace seguidamente, y de *cerca* cuando la mano queda próxima al teclado y el ataque se determina por un suave y uniforme golpe de presión debido á un movimiento hecho por el brazo de dentro á fuera, esto es, de nuestro cuerpo al teclado.

También puede efectuarse otro ataque al cual llamaremos de *antebrazo-muñeca*; consiste en levantar el brazo y dejarlo caer seguidamente, pero llevando la muñeca *floja* para que se doble su articulación al ataque al cual da más fluidez.

Por ser de importancia, repetimos que no hay que *llevar* el brazo; no hay que tenerlo rígido; se debe dejar caer con toda la fuerza de su propio peso. El ataque en cuestión, en sus diversas formas, preciso es aplicarlo inteligentemente, pues no en todos los casos se puede admitir ni es conveniente su empleo.

Pasaremos á examinar cuándo está indicada su práctica.

En el primer ejemplo de nuestro capítulo 8.º no tiene aplicación. En el ejemplo que sigue puede practicarse con éxito: el primer diseño se ejecutará por medio del movimiento de los dedos; en la pausa se levantará el brazo y se dejará caer sobre la 1.ª nota del 2.º diseño sin acentuarla; los dedos continuarán articulando las notas siguientes. Así se determina mejor el silencio. En la nota sobre la cual se haga el ataque del brazo, no debe articularse el dedo.

Para los ataques de *cerca* y de *salto* y ambos combinados, véanse los siguientes ejemplos tomados de Chopin: el 1.º de la *Fantasia* op. 49; el 2.º de el *Allegro de concert* op. 46.

A musical score for piano, likely from Chopin's Fantasia op. 49. It features a complex texture with many chords and a fermata over a section. The notation includes both treble and bass clefs with various chordal and melodic lines.

A musical score for piano, likely from Chopin's Allegro de concert op. 46. It shows a sequence of chords with dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. The notation includes both treble and bass clefs.

Todos los acordes tienen que atacarse dejando caer el brazo y de *cerca*, con la particularidad que en los seis últimos acordes se levantará el brazo inmediatamente hecho el ataque que ya hemos indicado, y se bajará quedando la mano cerca del teclado para efectuar el siguiente. El pedal, combinado hábil-

mente, nos prolongará el sonido y no se tendrá la precisión de tener hundidas las teclas en toda la duración que representen los valores de las notas de los acordes.

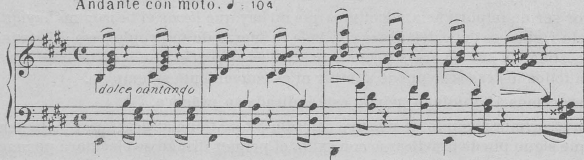
En este siguiente pasaje, perteneciente al *allegro*, el 2.º, 3.er y 4.º tiempo del primer compás y 1.ª nota del 2.º compás, todo se ejecutará de *salto*: todas las res-



tantes notas del 2.º compás y la 1.ª del 3.º se ejecutarán de *cerca*, y el resto de los acordes que queden, el 1.º de *salto* y el 2.º de *cerca*.

Véase el siguiente ejemplo de un estudio de J. RAFF.

Andante con moto. ♩ : 104



La 1.ª de cada grupo de dos corcheas, que es al par negra, puede atacarse de brazo; valiéndonos del pedal nos dará un perfecto *legato*: en este ejemplo el ataque de brazo no lo trae el mecanismo del salto. El brazo tiene aquí una misión de *rueda suave* y altamente melódica.

Cuando se acentúe una nota en el *legato* se levantará un poco el brazo para no dejar de hundir la anterior tecla, y la nota acentuada se atacará de brazo, con lo cual se acentuará mejor. Véase el principio del estudio núm. 60, op. 130, de BERNH WOLFF.



En el *staccato*, ejemplos de Corelli, página 35, no podrá efectuarse el ataque de que nos ocupamos; por lo demás en el *staccato* rige la misma regla que hemos dado para el *legato* respecto de los silencios y acentuaciones. Véase el final del estudio del *staccato* op. 5, núm. 9, de R. Schwalm en la siguiente página.

De otro ataque hemos de dar cuenta; cuando se desee destacar enérgicamente una nota, no solamente aprovecharemos la fuerza del brazo, sino que juntaremos el pulgar y el tercer dedo por las yemas de ambos y atacaremos vigorosamente la tecla con los dedos juntos, lo cual nos dará una potencia en el sonido que con un sólo dedo nunca podríamos producir. Sin embargo, aconsejamos no

se practique este efecto hasta que se tenga cierto dominio en el mecanismo del piano. Véase este pasaje de un estudio de J. C. KESSLER.



Final del estudio del *staccato* op. 5, núm. 9, de R. SCHWALM.



Por lo dicho se podrá apreciar fácilmente que el ataque determinado por el juego del brazo y antebrazo no puede ejecutarse con frecuencia, porque podría producirse la rigidez; para que esto no suceda se efectuarán los ataques con cierta periodicidad de tiempo, la cual no deberá ser muy corta y permitirá hacer el ataque sin violencia, con flexibilidad.

De la acertada combinación de todas estas diferentes pulsaciones que acabamos de explicar, depende—además de la menor fatiga—un colorido más variado y vigoroso y una ejecución más artística.

Esa monotonía horrible, esa carencia de colorido con que generalmente se tocan los estudios, son debidas al completo desconocimiento de las diferentes maneras de pulsar el piano.

Con frecuencia hemos escuchado el estudio núm. 5 de la velocidad de Czerny (citamos éste por ser universalmente conocido), á discípulos que pasan por notables. Lo han tocado los discípulos de referencia, desde el principio hasta el fin, sin equivocarse una tecla; pero no han expresado nada.

¿A qué es debido esto? Principalmente á la no comprensión estética y á la uniformidad de la pulsación.

Y es que en el sentimiento y en la expresión de éste sucede una cosa: no es bastante que se *sienta* y que se *quiera* expresar, es preciso que se *sienta* bien y que se *disponga de medios* para poder exteriorizar y comunicar nuestro sentir.

Por tanto, se debe desde los primeros momentos inculcar en el discípulo el gusto de la perfección, y por mediación de una técnica que se inspire en los principios estéticos, se pondrán á su alcance, de una manera amplia, los diferentes elementos de expresión artística para que, usándolos inteligentemente, pueda desarrollar su gusto y formar su estilo. Con ello estará el alumno en condiciones de sentir bien, y dispondrá de medios para poder expresar lo que sienta; de lo contrario sólo conseguiría ser un ejecutante ignorante. Hay, pues, que formar al artista.

Ya que hemos citado el estudio núm. 5 de la escuela de la velocidad de Czerny, pasemos á estudiar las diferentes maneras de pulsar el piano á que él se preste.

Estudio núm. 5, op. 299. CZERNY.

Molto allegro. ($\text{♩} = 105.$)

En la mano derecha, no estando indicado el legato, se ejecutará *non legato*.

Mano izquierda puede ejecutarse de tres maneras: 1.^a, por medio de la articulación de los dedos; 2.^a, por articulación del antebrazo ligeramente hecha y atacando las teclas de cerca; 3.^a, por articulación de los dedos, y en el *crescendo*, por la del antebrazo.

Mano derecha: 5.º compás; el *Si* blanca y *Sol* negra con puntillo, de antebrazo y de cerca; *Re* corchea del mismo compás, y *Sol* y *Si* corcheas del 6.º, articulación de dedos; los 3 *Sol* y *Si* corcheas, de articulación de muñeca; 7.º compás. 1.º tiempo, antebrazo y de cerca; *Do* corchea *staccato*, deslizando el dedo hacia la palma de la mano. 3.º tiempo: de brazo y de salto, esto es, marcando bien las notas. 9.º compás, igual que en el 7.º. El 10.º compás y el 11.º, iguales que el 6.º y 7.º, pero con más intensidad que éstos por el *crescendo*.

Mano derecha: articulación ligada todo este fragmento.

Mano derecha: en los tres últimos tiempos del 1.º compás se ejecutará por la articulación del brazo y de cerca; el resto del ejemplo su ejecución se efectuará por medio del movimiento de los dedos, á excepeión del último acorde que será por medio del brazo y de salto.

Mano izquierda; los tres primeros compases se practicará el ataque de brazo y de cerca; 4.º y 5.º compases y la corchea del 6.º compás por medio de la articulación de la muñeca, la escala ascendente por la articulación de los dedos y la 8.ª última como el último acorde de la mano derecha.

Así, la mano se cansa menos, pues adopta diferentes posiciones, naturales todas, y apropiadas al ataque que efectúa. Pero repetimos que no se lance nadie á practicar indistintamente esta diversidad de pulsaciones hasta que no se hayan comprendido y dominado aisladamente.

IX

De las dobles notas.—De los estudios

El estudio de las dobles notas es una de las más importantes dificultades, y sin duda alguna su dominio contribuye al perfeccionamiento del mecanismo del arte de tocar el piano. Moszkowski, en su *Escuela de dobles notas*, ha sido el primero que se ha ocupado extensamente cual lo reclamaba esta parte de la técnica: por cierto de una manera satisfactoria, clara y racional. Es esta obra la más interesante que se ha publicado de algunos años á esta parte, y no podemos menos de recomendar su estudio, como complemento á nuestra técnica. Allí se encontrará una infinidad de ejercicios prácticamente expuestos y con una digitación lógica y natural que servirá de perfeccionamiento á nuestros ejercicios de mecanismo (1).

Moszkowski dice en su citada obra:

«Aquellos discípulos á quienes una insuficiencia de estudios preparatorios no ha permitido alcanzar el dominio preciso de la mano, ni la experiencia de digitación indispensable, se hallarán desconcertados y no tardarán en desalentarse».

Y esto que dice Moszkowski para las dobles notas tiene una aplicación admirable cuando el mecanismo se pone de manifiesto en los estudios. Aquellos discípulos, á quienes una preparación insuficiente no ha permitido alcanzar el dominio preciso de la mano en las diferentes dificultades del mecanismo, es inútil se lancen á la práctica de los estudios.

Es decir, que el mecanismo ha de practicarse aisladamente, y cuando se tenga un dominio sobre él, aplicarlo á la expresión. No participamos de la opinión de los que creen que en los estudios y obras, si se estudian por pasajes, se consigue iguales resultados: cierto es que se obtiene algún resultado en el mecanismo, pero su dominio es de momento y por lo tanto incompleto y sin solidez.

Además, esta manera de estudiar impide el pensar musicalmente porque no se puede comprender la obra en su totalidad desde el punto de vista de la expresión, y sí sólo en detalle, en lo concerniente á las dificultades técnicas que pueda tener, con lo cual se obliga con frecuencia á repetir muchas veces una frase no completa porque así lo reclama la dificultad que hay que vencer.

Para que la educación musical esté hecha con solidez, el mecanismo, como hemos dicho antes, debe estudiarse aisladamente y así como se vaya dominando en él las diferentes dificultades de que se compone, aplicarlo á la expresión por medio de estudios y obras. Pero antes de lanzarse á practicar un estudio ú obra se hace preciso un examen detenido de él y leerlo mentalmente diferentes veces, y aún solfearlo con frecuencia hasta que se comprenda musicalmente, y no á través del mecanismo, las diferentes frases de que se compone.

Después, y como aconseja el eminente profesor Karl Klindworth, se practicará primeramente con la mano derecha y luego con la izquierda *todo el estudio*

1) Sin embargo de remitir al discípulo en el estudio de las dobles notas á la obra del Sr. Moszkowski, no por esto dejamos de hacer figurar en nuestra técnica los oportunos ejercicios fundamentales en terceras, sextas, octavas, etc., etc.

completo y muy lentamente con objeto de asegurar la corrección técnica de la ejecución, y una vez conseguido esto, se tocará con las manos juntas muy lentamente acelerando progresivamente el movimiento y obtendremos la perfección artística, observando rigurosamente todos los signos pertenecientes á la expresión.

En nuestra crestomatía musical figuran en sucesión progresiva estudios de mecanismo, melódicos y de expresión, de diferentes autores.

Además, se encontrarán trozos escogidos de obras de compositores que no han escrito estudios y que son de una importancia muy real para la pedagogía del piano desde el punto de vista de la interpretación.

También advertimos que periódicamente dejamos sin numeración algún estudio con objeto de que el discípulo los numere él mismo.

X

De la digitación.—De los pedales

Digitación es la indicación gráfica del orden sucesivo ó simultáneo con que deben sucederse los dedos entre sí de una manera lógica, natural y cómoda.

La escuela moderna, como digimos al tratar del mecanismo en general, tiende á perfeccionar simplificando, así es que este principio ha motivado en la digitación una transformación formal y completa. Por este motivo dicha escuela da una gran importancia á la función del pulgar, y realmente debe ser así; él tiene la facultad de pasar por debajo de los demás dedos mezclándose entre ellos en sus diferentes combinaciones y auxiliándolos poderosamente; él abarca con sus movimientos distancias diferentes con gran facilidad y dispone de un juego en sus movimientos mucho más libre que los otros dedos. Teniendo el pulgar estas facultades exclusivas, su misión ha de ser de suma importancia.

No podíamos nosotros estacionarnos ó quedarnos atrás en esta materia, puesto que estamos firmemente convencidos de que una digitación intelectual reduce los movimientos de la mano, excluye los no precisos y adopta los más suaves, con lo cual se consigue una ejecución desembarazada, clara y correcta.

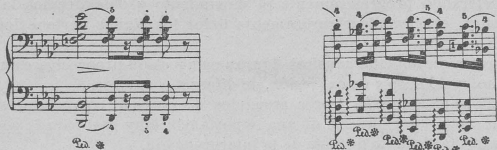
Por eso hemos puesto mucho cuidado en la digitación de las diferentes materias que tratamos en nuestra técnica, y ya hemos dicho que digitación es la que creemos más racional para cada caso particular del mecanismo, la cual digitación deberá conservarse invariablemente, á menos que casos especiales ó excepcionales nos obliguen á modificar las digitaciones que hemos dado.

Nuestro ánimo no es el prevenir ahora por medio de reglas fijas é invariables todos los casos que puedan presentarse, porque éstos pueden variar infinitamente; además, tenemos muy presente que no todas las manos tienen las mismas condiciones fisiológicas, pero sí vamos á exponer ciertas reglas, para algunas excepciones de un interés general, inspiradas por la lógica y sancionadas por la práctica.

1.^a Un dedo puede hundir dos teclas diferentes, ya sean las dos blancas ya sean negras (blanca y negra es impracticable).

Véanse estos dos ejemplos tomados de dos obras de Chopín: el 1.^o de la fan-

tasía op. 49 para dos teclas blancas, el 2.º de la polonesa op. 59 para dos teclas negras. (1)



2.ª En las notas repetidas puede un mismo dedo atacarlas si los otros dedos efectúan un ataque á otras teclas; entonces la colocación de la mano nos impide hacer la sustitución de los dedos y nos obliga á que sobre una misma tecla haga varios ataques un solo dedo. Véase la mano derecha de los dos primeros compases de Reconnaissance del Carnaval de Schumann, op. 9:



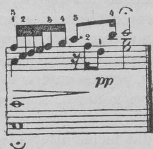
3.ª También puede un solo dedo efectuar el ataque sucesivo á varias notas diferentes.

Véase el ejemplo siguiente de una sonata de HUMMEL.



4.ª Puede pasar por encima del 5.º dedo el 4.º y aún el 3.º de una misma mano.

Véase el final de la 1.ª fuga de BACH.



(1) Para la mano izquierda véase nuestro primer ejemplo, página 33.

5.^a Puede igualmente pasar el 3.^{er} dedo por encima del 4.^o, así como el 4.^o dedo por debajo del 3.^o

Véase sonata de BEETHOVEN.



6.^a Puede pasarse por debajo del meñique el dedo pulgar ó aquél por encima de éste; digitación que se atribuye á Liszt y muy usada por él. Sin embargo, este paso está más indicado cuando el 5.^o dedo tiene ó va á tecla negra.

CHOPIN, Nocturno núm. 17.



7.^a Cuando un paso de iguales formas se reproduce en diferentes puntos del teclado deben hacerse con la misma digitación. Pero esta digitación podrá modificarse siempre que facilite la ejecución y evite una posición violenta.

Rapsodia núm. 14, LISZT.



De estas digitaciones, que podemos llamar excepcionales, pero de uso corriente, también hemos hecho ejercicios especiales con objeto de que nada falte en nuestra práctica; y como quiera que tanto este capítulo como el anterior y algún otro de los que figuran en esta obra han de ser motivo de una ampliación y de un estudio especial que dedicaremos para el grado superior, no nos extendemos en las materias que tratamos, contentándonos por el momento con exponerlas de una manera elemental.

Sin embargo, no hemos de dejar pasar una costumbre general y que consiste en que el profesor ponga la digitación á los discípulos aún á los más aventajados.

¿Por qué esto? ¿Por qué no numerarse el alumno lo que él ha de interpretar?

¿Por qué lo puede hacer mal? Nada importa; para eso está el profesor, para corregir.

El discípulo debe numerarse las obras con arreglo á nuestras anteriores indicaciones y á su criterio, teniendo presente además las condiciones fisiológicas de su mano; antes de lanzarse á practicar la digitación hecha por él, la razonará ante el profesor y éste hará comprender á aquél todas las deficiencias que pudiese tener la numeración hecha y el por qué de ellas.

Así formará el discípulo un criterio amplio y exacto sobre esta materia y un hábito indestructible de los mejores principios en que se funda la teoría de la digitación.

De los pedales

El manejo de los pedales, hecho inteligentemente, aumenta poderosamente nuestros medios de expresión, dando una variedad de matices en la intensidad del sonido y diferentes efectos en el timbre del instrumento.

Dos son los pedales: El de la derecha, mal llamado pedal *forte*, sirve para levantar los apagadores, dejando á las cuerdas en completa y libre vibración: se indica con la abreviatura Ped. El de la izquierda, llamado pedal *piano*, sirve para acercar los mazos á las cuerdas, siendo atacadas éstas por un choque atenuado por los mazos, lo cual ocasiona una intensidad en el sonido menor y velada (1) se usa en los pasajes en los cuales tiene que ser su efecto de una débil intensidad; su indicación la trae el carácter de la música, y generalmente se deja al gusto del ejecutante su uso: algunas veces se indica con las palabras *una corda*; y cuando se desea suspender su efecto se indica con las palabras *tre corde*.

Este signo * determina el cese del efecto de los pedales.

Se atribuye á Gounod la siguiente frase: «todos los pianistas saben hundir el pedal, pero qué pocos saben levantarlo á tiempo.»

Levantarlo á tiempo, he aquí el punto fijo de nuestra orientación.

La trama sucesiva de las armonías ha de conservarse intacta, clara, sin que jamás llegue á ser confusa debido á la fusión de los sonidos de dos armonías diferentes.

Si hundimos el pedal *forte* y no lo levantamos en largo rato, se produce tal confusión en los sonidos, tal discordancia en las armonías, que desfiguran groseramente la trama armónica y los contornos del diseño melódico.

En cambio, si hundimos dicho pedal, lo levantamos á tiempo y lo hundimos en la siguiente armonía repitiendo esta operación con discernimiento claro y exacto, entonces no se produce la confusión; al contrario, la claridad es perfecta y grande, tanto ante en la armonía como en la melodía.

Hundir diferentes veces el pedal de que nos ocupamos en un pasaje donde rige una misma armonía, es de muy mal efecto y debe evitarse.

Es general la creencia de que este pedal sirve para tocar más fuerte, y es un error, puesto que, aun cuando se toque pianísimo, también puede usarse. La misión del pedal, en la mayoría de los casos es, permítasenos decirlo así, el *empastar* los sonidos prolongándolos y envolviéndolos en su unidad armónica,

(1) En los pianos de cola se efectúa un movimiento hacia la izquierda en el teclado y mecanismo interior del piano, siendo el choque á una sola cuerda con lo cual pierde intensidad el sonido.

supliendo á los dedos en las notas tenidas irrealizables, y ayudando á los dedos á que subrayen claramente el diseño melódico que se desee, realizando de este modo la expresividad de nuestros dedos.

La mayor ó menor intensidad en el sonido depende de la mayor ó menor fuerza del ataque á las teclas.

Al pedal llamado piano, ó *una corda*, generalmente, se le une al ser usado, el que anteriormente hemos descrito, siendo así su efecto más sutil, más delicado.

Conviene saber que los pedales tienen diferentes gradaciones en su expresión, según se hundan más ó menos.

El pedal *forte*, hundiéndolo ligeramente, produce delicada fusión en la sonoridad sin que lleguen á confundirse las notas entre sí; cuanto más profundamente se hunde más fusiona los sonidos, así es que en general es preferible no hundir totalmente este pedal con objeto de obtener la claridad en el sonido; de esta manera se da más brillo y se realza la ejecución: sólo excepcionalmente puede hundirse por completo el pedal *forte* en determinados momentos.

El pedal *una corda*, también su efecto se hace más pronunciado á medida que su hundimiento es más profundo.

El *crescendo* y el *diminuendo* no deben determinarlo el juego de pedales, sino el mayor ó menor vigor dado por nuestros dedos al atacar las teclas. El pedal siempre es un auxiliar de nuestros dedos.

Así, pues, vemos que en el efecto han de ir íntimamente unidas la función de los pedales con la función de los dedos; pero entiéndase bien que esto se refiere sólo al efecto, puesto que el mecanismo del pie ha de efectuarse con una absoluta independencia, no sólo de los movimientos de las manos, si que también de las acentuaciones de los dedos.

En algunas obras se lee al principio *con pedal*, indicación que no vuelve á hacerse en el transcurso de ellas. Quiere decirse que se usen los pedales y se combinen entre sí inteligentemente y según el gusto del ejecutante. Pero nunca quiere decir, como algunos creen, que se ponga el pedal al principio de la obra y lo abandonen al terminarse ésta: esto es de un efecto desastrosísimo que da una idea muy pobre de la mentalidad del ejecutante.

También se encontrarán obras en las cuales no están indicados los pedales esto no quiere decir que dejen de usarse.

Nosotros hemos hecho diferentes ejercicios para el mecanismo de los pedales, haciendo funcionar al pie, ya á tiempo, ya á contratiempo.

Recomendamos estos últimos, especialmente en los ejercicios de cuatro tiempos, en los cuales se hunde el pedal en el 2.º, y se levanta en el 4.º, así como aquellos ejercicios en que se hunde en el 2.º y 4.º y se levantan en el 1.º y 3.º, no coincidiendo de este modo las funciones del pie; con las acentuaciones de los dedos se obtiene una independencia más perfecta.

He aquí las indicaciones para los pedales:

Con pedal.	Con sordino.
* .	Senza ped.
Senza sordini.	Una corde.
Ped.	Con sordino.
Dos ped.	Tres corde.

Recomendamos el *Método de pedales*, del ilustre pianista D. Enrique Granados, por ser muy interesante dicha obra, en la cual trata esta materia con gran conocimiento y una extensión no muy usuales.

XI

De la ornamentación

La ornamentación ó **notas de adorno** se escriben en notas muy pequeñas ó se indican por signos convencionales que se colocan entre las notas reales del compás: toman el valor de la nota principal (1) que les precede ó de la que les sigue.

El origen de las notas de adorno se remonta á los clavecinistas que las inventaron para disimular la imperfección del clavecín.

Estos instrumentos no permitían prolongar el sonido porque la vibración de sus cuerdas era de escasa duración; por este motivo tuvieron que recurrir á diversos artificios para obviar este inconveniente, ya repitiendo la nota, ya envolviéndola con otras notas extrañas entre las cuales alternaba la principal. Pero fueron tantos los signos de las notas de adorno y tan diversas las maneras de indicarla gráficamente, que ha sido motivo de gran confusión y graves errores: así, pues, importa en esta materia una revisión muy severa.

He aquí los ornamentos que hoy se usan:

I.—De la apoyatura larga

La apoyatura se indica con una nota pequeñita colocada delante de una nota principal de la cual toma su valor. En general, la figura de la apoyatura representa ella de por sí el valor que debe dársele y que le quita á la siguiente; puede ser la mitad (a) una tercera parte (b) ó dos terceras partes (c).

La apoyatura no altera las demás partes de la armonía y en las dobles notas sólo toma el valor á la que ella afecta (d).

A la apoyatura sigue la nota principal por grados conjuntos subiendo ó bajando; como excepción puede presentarse una apoyatura sin que su origen sea de la nota de paso, superior ó inferior, esto es, que la nota que á ella sigue no lo efectúe por grados conjuntos, sino disjuntos; en este caso particular la apoyatura y la siguiente nota pertenecerán á un mismo acorde (e).

(1) Decimos *nota principal* aquella á la cual se adjunta un ornamento.

El acento recae sobre la apoyatura; la siguiente nota, ó sea la principal, será siempre más débilmente emitida. (1)

II.—De la apoyatura breve

El valor de la apoyatura breve ó precipitada ha de ser de corta duración y lo toma también de la nota que le sigue. Se indica con la figura pequeña de una corchea ó semicorchea *atravesada por una pequeña línea oblicua*. Se ejecuta con viveza y nitidez; sin embargo, el compás, el movimiento ó las exigencias de la expresión modifican frecuentemente su naturaleza. Sería contradictorio el darle la misma vivacidad en un *adagio* que en un *presto*: en un *adagio* no debe dársele aquella vivacidad ó precipitación que exige un *presto* y especialmente cuando la siguen notas de corta duración. En la expresión también hay dos maneras de ejecutar las apoyaturas según el sentido musical del ornamento.

Cuando la apoyatura y la nota principal se suceden por grados conjuntos, subiendo ó bajando (a), ó cuando la apoyatura refuerza una octava (b), en estos casos se marcará fuertemente la apoyatura, esto es, lo mismo que hemos indicado para la apoyatura larga. Ahora bien; si esta octava pertenece á un cantábile (c) ó la función de la apoyatura pertenece á una de las partes intermedias de la armonía (d) ó la apoyatura está colocada antes que un retardo (e) ó anteriormente á una síncopa (f), entonces debe ser la apoyatura acentuada suavemente, porque la nota superior ó esencial de la melodía tiene más importancia é interés que una parte intermedia, y los retardos, así como las síncopas, no deben perder su acento particular (2).

(1) La apoyatura es uno de los ornamentos más antiguos que se conocen; en general es la nota de paso que antecede á la principal. No se ha podido comprobar á quién es debida su invención: una vez su uso se generalizó, como no había reglas para su ejecución, se interpretó la mayor parte de las veces según el gusto individual: comenzaron los abusos en la signología, ocasionando tal confusión, que fué preciso marcar su verdadero valor en la medida, así es que modernamente las apoyaturas largas se escriben con notas corrientes.

Véanse algunos de los signos especiales empleados por Sebastián Bach y sus contemporáneos y que ya no están en uso.

(2) Después que el uso de las apoyaturas se aceptó en la notación musical, se ingenió, á fines del antepasado siglo, el distinguir la apoyatura larga de la breve, indicando esta última con una pequeña nota corchea ó semicorchea, *atravesada transversalmente por una barrita*, y como esta barrita no figuraba en la apoyatura larga, no podían confundirse; pero no todos los que revisaron obras de dicha época ni los editores que las publicaron fueron cuidadosos en observar esta regla; por eso llamamos la atención, para que cuando se desee interpretar alguna de dichas obras, se elija una edición correctamente revisada, á ser posible, por un maestro moderno que esté autorizado por su valía.

Entonces — es preciso insistir — no habrá lugar á dudas; pues la apoyatura larga se verá indicada con notas comunes y la abreviatura sólo se usará para la apoyatura breve, quedando de este modo más racional la gráfica y suficientemente clara para evitar inexactitudes.

III.—De la doble apoyatura

Existen diferentes formas de dobles apoyaturas: por medio de las notas de paso superior é inferior ó viceversa (a), por medio de una nota armónica y una de paso (b) y por medio de dos notas armónicas ejecutadas rápidamente antes que la principal (c).

La doble apoyatura debe ejecutarse rápidamente en los tiempos moderados y en los pasajes cantábiles; el acento debe recaer sobre la nota principal siguiente: en los tiempos vivos la apoyatura toma más valor de la nota principal y el acento recae entonces sobre la primera nota de las dos de que se compone (d).

IV.—Del grupetto

El *grupetto* consta de tres ó cuatro notas que siguen ó preceden á la nota principal; en este adorno, la nota esencial, ó sea la principal, se combina con las notas de paso superior é inferior ó viceversa.

Se escribe con pequeñas notas ó se indica por un signo parecido á la ese (1).

Cuando este signo está colocado horizontalmente ∞ indica que se principia el grupetto por la nota superior, y cuando se coloca verticalmente ? que se comienza por la inferior. He aquí las diferentes maneras de indicar el grupetto y modo de ejecutarlo:

1.º Cuando el signo que lo indica está colocado sobre una nota, entonces se compone de tres notas; se ejecuta antes que la nota principal de la cual toma el valor.

Cuando recae el grupetto sobre una nota de corta duración en movimiento vivo, por ejemplo, en una nota corchea de un *allegro*, entonces se confunden los

(1) J. N. Hummel propuso las abreviaturas (∞) (?) que algunos compositores han adoptado. La primera para cuando empieza por la nota inferior, y la segunda para cuando empieza por la superior. Tienen el inconveniente de confundirse á la simple vista. Como puede darse el caso de presentarse obras con estas indicaciones, llamamos la atención de este sistema para que se sepa á qué atenerse y no porque lo aceptemos como conveniente.

valores de las notas del grupetto y el de la nota principal, teniendo todas las notas el mismo valor A.

Si además de esto la nota principal anterior al grupetto es la misma que la primera nota de él, entonces se ligan ambas B.

Pero esta regla no rige para los movimientos moderados y notas de alguna duración C.

A NOTACION ∞ 2 B ∞ 2 C Lento ∞ 2

EFECTO

2.º Cuando el signo está colocado después de una nota, entonces el grupetto se compone de cuatro notas: el valor lo toma de la nota anterior. La ejecución puede diferenciarse según sea la duración de la nota principal y el movimiento de la composición.

Abreviatura ∞ 2

NOTACION

Con notas pequeñas

EFECTO

En los movimientos moderados

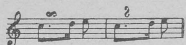
En los movimientos vivos

Cuando la nota siguiente es igual á la anterior del grupetto, sólo se compone de tres notas, así:

NOTACION

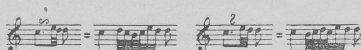
EFECTO

3.º Cuando el signo está colocado sobre un puntillo, entonces el grupetto se compone de cuatro notas y la última de éstas toma el valor del puntillo.



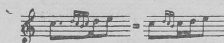
Para la ejecución véase nuestro anterior ejemplo.

Sin embargo, cuando el grupetto se coloca sobre una nota con puntillo de corta duración y además es seguido por más de una nota de complemento, entonces el grupetto no puede terminarse sobre el puntillo: en este particular caso se ejecutará seguido y las notas de complemento no deben perder su estricto valor.



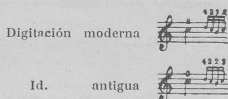
Algunos autores, especialmente Mozart, reemplazan el signo convencional por cuatro pequeñas notas, obligando así a una ejecución indecisa ó incorrecta.

Véase:



A la última nota del grupetto en realidad debe dársele el valor de una semicorchea.

En la ejecución del grupetto debe preferirse la digitación moderna que consiste en cambiar de dedos en la repetición de una misma nota á poner el mismo dedo, como antiguamente se hacía: con este cambio de dedos se consigue una ejecución más fácil, más clara y más correcta.



No es que sirva esta digitación para todos los grupettos; puede modificarse en sus variadas combinaciones, pero siempre, á ser posible, cambiando de dedos.

Los accidentes afectan á la nota inferior ó superior según estén colocados con relación al signo que indica el grupetto: si dicho signo está colocado horizontalmente, cuando el accidente se coloca debajo de él, afecta á la inferior, y cuando está colocado encima, afecta á la superior; cuando el signo está colocado verticalmente y el accidente se halla antes del signo, entonces afecta á la inferior, y cuando se encuentra después del signo, afecta á la nota superior.

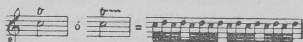
V.—Del trino

El trino consiste en batir alternativamente y con rapidez dos notas conjuntas.

Una vez que los teóricos admitieron que el trino tomaba su origen de la apoyatura superior, exigieron que el trino empezase por dicha apoyatura con objeto de

que su terminación fuese regular, lo cual no sucedía si comenzaba el trino por la nota que lo llevaba. Pero en la práctica se vió que no era conveniente para todos los casos y algunos clavecinistas abandonaron la regla de los antiguos teóricos empezando el trino por la nota principal, lo cual fué motivo de confusión, hasta que Hummel, en su método de piano (1827) erige en principio que los trinos deben comenzar y terminar por la nota principal, á menos que otra ejecución no sea expresamente indicada.

El trino se indica con las letras *tr*; muchas veces acompaña á estas letras el siguiente signo: ~~~~~

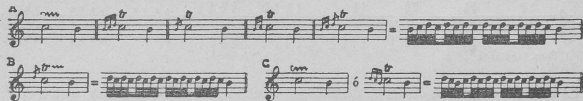


Cuando el autor desea una ejecución diferente á la tradicional, entonces se indica para el trino la *preparación* ó la *terminación* ó ambas á la vez.

Para la preparación se ofrecen tres variantes:

- 1.^a Cuando el trino comienza por la nota inferior. Véase en nuestro ejemplo A las diferentes maneras de indicar esta preparación.
- 2.^a Cuando el trino comienza por la nota superior B.
- 3.^a Cuando el trino comienza por la nota superior y á la esencial sigue la inferior C.

BACH. MOZART. BEETHOVEN. CHOPIN. LISZT.



Las terminaciones del trino se escriben tal como se desea, con notas pequeñas, y deben ejecutarse incluídas dentro de la duración del valor de la nota esencial, ó sea sobre la cual se indica el trino. Pueden variar según el gusto del compositor. Véase las más generalmente usadas:



Tres casos excepcionales hemos de hacer aquí.

- 1.^o Cuando la nota trinada esté ligada á otra del mismo sonido, pero de más corta duración, el trino termina sobre la segunda nota. Núm. 1.
- 2.^o Cuando la terminación es la anticipación de la nota que sigue, la ejecución es como indicamos en el núm. 2.

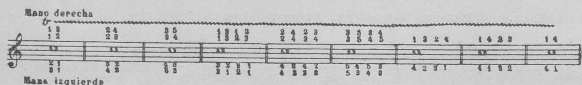
3.º Si la terminación es una anticipación y la nota trinada tiene puntillo, el trino termina justamente sobre el puntillo. (3.º)



El trino tiene que ser de una gran igualdad y rapidez, y no influye para nada en él el movimiento; en el *adagio* y tiempos lentos puede retardarse un poco en la terminación.

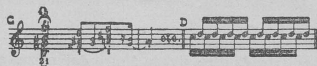
De los pasos de adorno, el trino es, sin ningún género de duda, el que ofrece más dificultad, y en su estudio tiene que procederse con la mayor circunspección. Al principio debe estudiarse muy despacio, dando cuatro semicorcheas al valor de la negra con objeto de obtener soltura, fuerza é igualdad: después ocho fusas, y como base de perfección, dieciséis semifusas dentro del valor de la negra.

He aquí las digitaciones diferentes que pueden usarse en el trino y que recomendamos se practiquen todas por ser de gran utilidad el completo dominio del trino en las diversas combinaciones de los dedos:




El trino, cuando es de larga duración, puede ejecutarse también entre el 1.º y 4.º dedos de la manera siguiente; Se inclinará la mano hacia el meñique; la muñeca y antebrazo quedarán á más baja altura que el teclado; no se articularán los dedos y se imprimirá á la mano un movimiento oscilatorio. El trino de esta manera se ejecuta con más comodidad, pero advertimos que su práctica la prohibimos á los principiantes y sólo la permitiremos en aquellos discípulos que tengan bastante dominio en el mecanismo.

Los trinos pueden presentarse de diversas formas á las que hemos expuesto. He aquí las principales: a) encadenamiento de trinos; consiste en un trino sucesivo que pasa por diferentes notas: b) trino que se prolonga sobre una nota mientras la misma mano ejecuta un diseño melódico más ó menos largo: c) trino en dobles notas: d) trinos repartidos entre las dos manos. Véase como ejemplo de lo dicho en nuestra página 44 el fragmento de la sonata de Hummel, para los trinos a) y b), y para c) y d), el siguiente ejemplo:



Sólo nos falta señalar algunas particularidades especiales sobre esta materia.





Cuan do el movimiento es vivo en una obra y el trino es de larga duración, en tonces puede ejecutarse como si proviniese de un doble tresillo; la primera nota de cada tresillo se acentuará muy ligeramente, obteniendo así un trino muy brillante. 

En los tiempos moderados pueden los trinos comenzarse con lentitud y aumentarse gradualmente y con exactitud la aceleración progresiva de las notas de que se compone el trino: combinando esta ejecución del trino con el *crescendo*, prodúcese un gran efecto, especialmente en las cadencias.



Véase, además, en la página núm. 58 el *Adagio grazioso*, op. 31, núm. 1, de Beethoven, y lo que decimos sobre las impropriadamente llamadas cadencias.


VI.—Del mordente

Este adorno consiste en una sucesión rápida de la nota de paso inferior alternando con la principal: fué muy usado en la época de Bach. Se llama mordente simple el que comprende tres notas y se indica por este signo así  ó así  y mordente compuesto es el que se compone de cinco notas y se indica así  ó como antiguamente así 

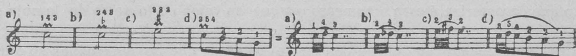
Toma el valor de la nota que lo lleva.



Cuando el mordente simple está colocado sobre notas de corta duración, se hará una ligerísima parada en la anterior nota principal para no transformar jamás el mordente en un tresillo: la digitación usada en el mordente simple por los antiguos consistía en emplear solamente dos dedos; (3, 2, y 3), (4, 3 y 4), etc.; moderadamente se emplean tres dedos consiguiéndose de esta manera más claridad, más igualdad en el sonido y una ejecución más perfecta. He aquí lo que proponemos: (3, 1 y 2), ó (4, 1 y 3), ó (4, 2 y 3), etc.; esto es, cambiando los dedos y no repitiendo el mismo dedo en una misma tecla.

El *semitrino* ó *mordente invertido* se diferencia del mordente propiamente dicho en que la nota que alterna con la principal es la superior: su indicación gráfica sólo difiere de la anterior en que el signo  no lo atraviesa una rayita.

El valor lo toma de la nota sobre la cual está indicado. Véase.



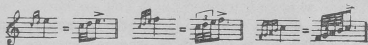
La digitación antigua puede verse en el ejemplo C; aconsejamos se use la digitación conforme á los principios modernos que figuran en los demás ejemplos.

Cuando el semitrino se encuentra sobre una nota de corta duración puede indicarse por el signo *tr* ó por el que ya conocemos; entonces su ejecución es como sigue:



VII.—Del grupetto directo

Es un adorno que se compone de dos, tres ó cuatro notas pequeñas que se suceden por grados conjuntos; toman el valor de la siguiente nota:



VIII.—Del arpegiado

Este adorno se aplica á los acordes: tiene por objeto hacer entender, como en el arpa, sucesivamente los sonidos de un acorde: la mayor ó menor rapidez depende del carácter de la composición y del movimiento de ella. El arpegiado se hace de bajo á arriba, y cuando se desea un efecto al contrario, se indica de la siguiente manera:



El arpegiado puede ejecutarse en una sola mano ó en las dos: cuando el arpegiado es para las dos manos puede indicarse simultánea ó sucesivamente, según se desee la ejecución. Véanse los siguientes ejemplos tomados de dos obras de los clavecinistas alemanes del siglo XVII:

Final de Courante, Johann Mathe-
son (1681-1722).



Principio de la Toccata de Johann
Jacob Froberger (1637-1695).








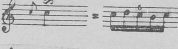


IX.—Terminaciones (notas de complemento)

Lo que caracteriza á este ornamento es que su valor no lo toma de la nota siguiente, sino al contrario, de la anterior. Modernamente se escriben con notas corrientes, pero cuando se indican con pequeñas notas que no determinan su duración en el compás, entonces se adjuntan con una ligadura á la anterior nota de la cual toman su valor. Así no se puede confundir la gráfica de este ornamento con las demás: su ejecución ha de ser hecha con rapidez.

Obsérvese que estas notas recaen en la parte débil del compás; en nuestros ejemplos A B, las notas están incluídas al finalizar el compás, entonces no pueden confundirse con otras notas de adorno y su valor lo toman en el mismo compás en que se hallan, pero cuando se encuentran al centro de un compás, entonces se ligan á la nota anterior C y D.

X.—De los adornos combinados

Las notas de adorno pueden combinarse entre sí. Los casos más frecuentes en que se encuentran dos ornamentos son los que siguen:

- Arpegio con apoyatura.  CHOPIN, *op. 70, núm. 1*
- Arpegio con doble apoyatura. .  S. BACH, *Fantasia cromática.*
- Arpegio con repetición de la 1.^a nota.  CHOPIN, *Polonesa en mi bemol.*
- Grupetto con nota de complemento (repetición de la última).  BEETHOVEN *Adagio, op. 2 n.º 1*
- Grupetto con nota de complemento.  PH. EM. BACH.
- Grupetto con nota de preparación.  S. BACH.
- Semitrino con apoyatura.  S. BACH, *Sarabanda simple de la suite en lá.*
- Mordente con grupetto y semitriple. 


XI.—Del frémo

El frémo sirve para prolongar el sonido de las notas que constituyen un acorde; su ejecución consiste en batir alternativamente dos notas ó dos grupos de notas con objeto de que la vibración sea sucesiva é igualmente prolongada.

En este efecto, téngase la mano completamente quieta; el ataque será ejecutado por los dedos con cierta suavidad, quedando prohibido el movimiento oscilatorio de la mano.

El trémolo se indica por dos figuras unidas por dos ó más barras según tenga que ser más ó menos presta su ejecución, no contándose las notas que hay que hacer; sólo debe procurarse el que se prolongue el sonido con igual intensidad.



El valor completo de este signo ó figura lo indica una nota  y no las dos de que se compone, representando (aproximadamente, no con exactitud) treinta y dos pulsaciones repartidas sucesivamente entre ambas notas.

XII.—De la floritura

La floritura es una sucesión de notas las cuales no tienen determinada exactamente su duración en el compás. Esta sucesión puede ser más ó menos larga y se indica por medio de notas más pequeñas que las ordinarias.

Puede presentarse la floritura en dos formas bien distintas: 1.^a Cuando se la coloca durante el reposo ó suspensión del compás impuesto por un calderón. Entonces vulgarmente se llama *cadencia* ó *fermata* (1). Su carácter es según sea el de la obra en la cual está incluido este adorno, ya tierno y sencillo, ya enérgico, apasionado ó patético.

BEETHOVEN.—*Adagio grazioso*, op. 31, núm. 1.



Se ejecuta sin ajustarse á la medida exacta del compás, y el gusto del artista determina el valor de las notas de esta sucesión según el carácter de la obra, el movimiento y la expresión.

2.^a Cuando la floritura es colocada en el transcurso de una obra y no se indica por medio de un calderón.

CHOPIN.—*Polonesa en mi bemol*.



Debe ser ejecutada dentro de la duración del compás y sin que el movimiento sea alterado.

Conviene saber que este ornamento es como un arabesco destinado á enriquecer las líneas simples de la melodía. Su ejecución, especialmente en Chopín, ha de ser hecha con ligereza, con gracia, elegantemente, con delicadeza. Hay que evitar el hacer una demostración de gran mecanismo por medio de un juego de artificio

(1) Estas denominaciones de *cadencia* ó *fermata* son impropias y provienen de que á este adorno le precede, ordinariamente, una cadencia, ó de que es ejecutado durante la suspensión del compás requerida por un calderón.

de virtuosidad. Entonces prescindiríamos de lo principal, dando la mayor importancia á lo accesorio.

Hemos explicado los ornamentos, tanto antiguos como modernos, que hoy se usan, adoptando su teoría especialmente al estudio del piano y dando una denominación, una notación y una signología claramente determinada.

Llamamos por final la atención, advirtiendo que en algunas ediciones aparecen pasajes oscuros en donde el ejecutante dudará la interpretación que haya de hacer, debido á que la notación es insuficiente, inexacta ó errónea.

En numerosas ediciones recientemente hechas, el autor de la revisión ha creído conveniente el indicar aparte—por medio de notas pequeñas—la ejecución de cuantos ornamentos aparecen en la obra revisada, con objeto de evitar dudas y confusiones; en las ediciones antiguas raramente se encuentra esta incontestable mejora del texto. Será, pues, preferible que se estudie en una edición revisada por un maestro moderno de prestigio cimentado para tener la seguridad de interpretar fielmente el verdadero carácter estético de la ornamentación.

XII

De la interpretación

Interpretar una obra es exteriorizar con la mayor fidelidad posible el pensamiento y el sentimiento de su autor.

El acto de interpretar no ha de ser operación friamente calculada, sino acto espontáneo, nacido de la convicción del artista que interpreta: de este modo, en vez de ser la interpretación copia mecánica y artificiosa, se convierte en acto lleno de espontaneidad y de vida; la interpretación viene á ser, entendida de este modo, como una *creación* que se hace de la obra, tal como su autor la concibió: éste, al menos, debe ser el fiel propósito de todo artista que ejecute las obras de otro.

Decimos que la interpretación no ha de ser cosa fría, sino cosa animada; esto indica que la interpretación ha de ser *expresiva* (1).

La ejecución es la realización práctica de la música escrita.

La ejecución puede ser inconsciente ó voluntaria, instintiva ó razonada.

En general, en España, salvo raras excepciones, los pianistas desdeñan el conocimiento de la historia de la música, así como también desdeñan conocer la historia del piano y de sus autores, y los estudios críticos sobre las obras, época y condiciones en que éstas fueron escritas, la tradición de ellas y manera de ejecutarlas; asimismo tienen en olvido los estudios que tratan sobre las tendencias, carácter é

(1) La expresión es el acto en virtud del cual se ponen en evidencia los sentimientos al relacionarlos unos con otros.

Todas las leyes que rigen los tres elementos de la música (ritmo, melodía y armonía), aunque sean de índole bien diferente, concurren al mismo único fin: *la expresión*.

La expresión es el fin del arte.

Consiste en la traducción de sentimientos y de impresiones anímicas, por medio de modificaciones que afectan á la vez á las formas rítmicas, melódicas y armónicas.

Las modificaciones que sufre el *movimiento rítmico* (aceleración, retardo, interrupciones regulares ó irregulares, etc.) constituyen la rama de la música llamada *agógica*. Traduce las impresiones de calma ó de agitación.

Las modificaciones que sufre la *intensidad* de los sonidos y de las frases melódicas, forman la *dinámica*; traducen las impresiones de *fuerza* ó de *debilidad*.

Las modificaciones que sufre la *tonalidad* en los diferentes períodos ó frases constitutivas del discurso musical, forman la *modulación*.

«La modulación tiene por objeto traducir impresiones de claridad ú obscuridad».—Curso de composición, V. d' Indy.

interpretación de cada autor en particular. En nuestro concepto es ocasionado á graves males obrar así, porque estos trabajos de erudición musical contribuyen poderosamente á formar un juicio exacto sobre la música y su ambiente; en una palabra, ayudan á *comprender* la obra que se ha de interpretar.

No se podrá interpretar lo que no se ha comprendido bien.

En la expresión se comprende: el fraseo, el movimiento, la articulación, acentuación é intensidad del sonido y el carácter de la obra que se ha de interpretar.

El discurso musical, algo semejante al oratorio ó literario, se compone de períodos, frases, miembros y fragmentos: tiene como éste sus reposos, es decir, su puntuación por medio de las cadencias. Estas cadencias determinan la claridad y la lógica en el discurso musical, tanto en los más largos períodos como en las más pequeñas frases. (1)

La observancia rigurosa de esta puntuación expresando con claridad el principio, desenvolvimiento y fin de las frases y sus miembros, no sólo aisladamente, sino en el enlace y coordinación de las diferentes frases de que se compone una obra musical, es lo que constituye el frasear bien.

En la interpretación el movimiento ha de ser exacto, y tanto en el acelerando como en el ritardando, ha de graduarse justamente sin exagerarlo, cosa esta muy frecuente en algunos ejecutantes que apenas ven indicado un acelerando tocan a prisa ó al contrario en el ritardando.

Hemos dicho que el movimiento ha de ser exacto, y nos referimos tanto á cada frase en particular como al conjunto de ellas. Es decir, que á las frases no hay que darles un movimiento metronómico, puesto que siendo diferentes entre sí, su interpretación ha de ser distinta, según el sentimiento y el carácter de la obra.

Ejecutar una obra bajo la influencia y con la exactitud del metrónomo, destruye el sentimiento é imposibilita una expresión artística, produce una ejecución demasiado uniforme, monótona.

El metrónomo sólo sirve para los ejercicios de mecanismo y para indicarnos con exactitud el movimiento general de la obra; pero, una vez indicado éste, su misión ha terminado con respecto á la interpretación.

Tempo rubato, indicación que se atribuye á Chopín, significa que una nota se prolonga á expensas de otras y que no se observe escrupulosamente ni la medida ni el valor de las notas.

En la oratoria decimos que se articulan bien las palabras cuando son pronunciadas clara y distintamente con la inflexión de voz y el acento que son más propios á la idea que se expresa, obteniendo de este modo más relieve el pensamiento del orador.

En música, los sonidos pueden producirse de varias maneras, es decir, tener articulación diferente, y acentuarse con más ó menos fuerza, según indiquen los signos ó términos italianos que ya conocemos.

Siendo entre otros el ligado, el picado, el picado ligado, el staccato y los signos $>$ \wedge $—$ \cdot pertenecientes á la articulación y acentuación del sonido, se observará en estos signos la pulsación que indicamos anteriormente para cada uno de ellos.

La intensidad en el sonido, ó sea el colorido musical, ha de ser objeto de una

(1) Cadencia es un reposo hecho al fin de una frase, miembro ó fragmento de frase. Período en música es el conjunto de ideas que hacen un sentido completo; puede constar de una ó varias frases.

Frase es una idea musical que consta de varios compases y termina con una cadencia.

cuidadosa atención, puesto que la amplitud de la vibración de las cuerdas está en relación directa con el impulso dado en el ataque á las teclas. Hay que subrayar haciendo dominar sobre el conjunto lo más interesante que pueda tener la frase.

Se procurará dominar los distintos efectos en la intensidad modulando repentina ó gradualmente en las diferentes gradaciones del sonido, desde el *pp* al *ff* con delicadeza y exactitud: esto es, los diversos matices que se pueden dar á los sonidos.

En los crescendos y disminuidos se tendrá presente lo que dijimos para el ritardando y acelerando. Los pedales serán un poderoso auxiliar en lo que se refiere á la expresividad del sonido.

Carácter es el sentimiento peculiar á cada obra.

El ejecutante debe identificarse con la obra que ha de interpretar, con el sentimiento que ella expresa, ó sea con su carácter; inspirándose en ella procurará expresar sus sensaciones en su natural modo de sentir, sin imitar á nadie que le haya antecedido en la interpretación de la misma, sin ajustar sus sentimientos á lo que digan los demás, pues si el ejecutante está dotado de genio y ha estudiado con buen método y buenos autores, tendrá su estilo propio, (1) de lo contrario el ejecutante trivial, el artista sin personalidad, necesita que le presten ideas é imitar á alguien.

En virtud de lo expuesto anteriormente, se comprenderá que la misión del maestro es de alta trascendencia; ha de hacer un estudio particular de las condiciones psico-fisiológicas de cada discípulo á fin de conducirlo sabiamente adonde la naturaleza le guíe, dirigiendo y desarrollando inteligentemente las facultades y aptitudes del discípulo para que éste pueda alcanzar la perfección posible en el sentimiento y en su expresión, en la interpretación y en el mecanismo.

CONCLUSION

Muchos años dedicados á la enseñanza del piano con reflexiva experimentación y sin que jamás haya decaído nuestro entusiasmo, nos han dado una gran convicción de cuanto anteriormente hemos dicho.

Varias de las innovaciones que proponemos son debidas á nuestra modesta experiencia personal, y la ratificación de algunas de ellas por notables artistas ha venido á afirmarnos más y más en nuestras antiguas creencias.

Réstanos sólo ahora y para terminar, dar algunas ideas generales que sobre la pedagogía del piano tenemos.

La edad más apropiada para comenzar su estudio depende del desarrollo físico y de las condiciones intelectuales del alumno; por término medio creemos muy conveniente se principie de los ocho á los diez años.

(1) El estilo del ejecutante, cuando es verdadero, no es el resultado de un acto reflexivo, es innato en el artista, le pertenece y nadie puede arrebatárselo: el alumno no se ha de preocupar de tener estilo propio, porque entonces es quizá cuando más lejos está de poseerlo, y puede, en sus ansias de originalidad, caer de lleno en la extravagancia, mistificando así la misión del arte. Por ejemplo: varios pintores notables hacen el retrato de una sola persona, tendrá cada uno su modo, su manera, en una palabra, su estilo, pero no por esto dejará en todos de estar fielmente interpretada la fisonomía de la persona retratada.

El piano puede estudiarse simultáneamente con el solfeo, sistema que los países prácticos y en donde más adelantado está el arte musical, han aceptado hace ya tiempo.

Nada perjudicial hay en que mientras se aprende el solfeo se estudie el mecanismo del piano, si es de una manera razonada, aplicándose al instrumento cuanto se vaya aprendiendo en el solfeo; así, íntimamente unidos, se ayudan y completan para la mejor comprensión de cuanto se relaciona con el estudio de la música.

Cierto es que el solfeo no debe dejarse hasta que se haya obtenido una sólida instrucción en él, pues es la base firme de todo instrumentista; pero no es menos cierto que en el piano, particularmente, se puede, desde los primeros momentos, ir conociendo y practicando su mecanismo, obteniéndose así más rápidos adelantos. Es decir, que aunque sólo se conozca la clave de *sol*, no es inconveniente para que se practiquen los *ejercicios de los cinco dedos*, como asimismo otros y las escalas con diferentes acentuaciones; cuando se estudie en el solfeo la clave de *fa* la estudiará al mismo tiempo en el piano, haciendo de este modo una *práctica doble* de dicho estudio; de tal forma se aburrirá el alumno menos y adelantará más. Esto es innegable, aunque la rutina por una parte y la ignorancia por otra, crean lo contrario.

Si después de algunas prácticas el discípulo es refractario á emitir con afinación las notas en la lección de solfeo, suprimase el cantar las lecciones, obligándole, en cambio, á leerlas en sus más insignificantes detalles, midiendo con escrupulosa exactitud los valores de las notas, y razonando y analizando cuantos elementos contenga la lección; así se le desarrollará el sentimiento rítmico.

Y el sentimiento tonal, se nos podrá objetar, ¿cómo lo puede adquirir el discípulo? Sencillamente; con el aprendizaje del instrumento en el que el maestro ha de ser intransigente en lo que se refiera al ritmo y al sonido.

Esto nos lo demuestra el siguiente caso, bastante frecuente por cierto: un maestro de talento innegable, al tararear un trozo de música desconocido por él, lo hace desafinadamente en algunos momentos; nadie por esto podrá creer que no sabe solfeo ó que no tiene desarrollado el sentimiento tonal, como igualmente nadie podrá creer que tenga mal oído, puesto que dicho maestro nota las desafinaciones que él mismo hace, y, desde luego, las que pudiesen hacer los demás; es, sencillamente, que tiene dificultad para emitir el sonido, y si esto es muy importante para los cantantes, para los instrumentistas es muy secundario.

La mayor parte de los programas de la enseñanza del piano hacen perder un tiempo precioso á nuestros escolares, inculcándoles conocimientos inútiles que con frecuencia desvían el desarrollo de la inteligencia.

Nosotros nos proponemos reducir la totalidad del mecanismo moderno del piano á sus fórmulas más lógicas y prácticas, á sus tipos más exactos y con análisis razonado las clasificamos metódica y gradualmente, eliminando lo no preciso; de este modo preparamos intelectualmente al alumno y ponemos á su alcance un material completo que le permita vencer sin gran pena todas las dificultades que se le puedan presentar en la práctica actual del arte.

Importa saber que, al igual que nuestra educación general, la del piano puede ser física, intelectual, estética y moral, debiendo guardarse un perfecto paralelismo entre ellas.

El objeto de la *educación física* es el obtener, desarrollar y, por último, conservar la agilidad en los dedos, manos, muñecas y brazos.

La *educación intelectual* tiene por objeto el cultivo y perfección de las facul-

tades mentales y su desarrollo bien entendido para comprender exactamente el carácter de la música que se ha de interpretar.

La misión de la *educación estética* es desenvolver y dirigir el sentimiento de lo bello y la expresión de este sentimiento.

La *educación moral* tiende á dirigir convenientemente la voluntad para el perfecto ejercicio de nuestras facultades con objeto de alcanzar la mayor potencialidad artística.

No debe darse preferencia por ninguna de ellas, deben ir completamente equilibradas: el hombre no es sólo un sér físico ó intelectual ó moral, es un sér dotado de estas facultades en conjunto, y, por lo tanto, debe perfeccionarlas, recibiendo todas la preparación conveniente en el mismo grado.

Un caso, harto frecuente, se puede apreciar en algunos pianistas, y consiste en que tienen un mecanismo bastante aceptable, estando, en cambio, su intelectualidad á muy bajo nivel.

Por eso Lavignac ha dicho: «En una época en que millares de pianistas tienen extraordinaria destreza de dedos, no estará de más recordarles la verdadera misión de lo sencillo y de lo bello, que consiste en embelesar, no en asombrar al auditorio, en tocar menos para los ojos y más para el corazón» (1).

La enseñanza nosotros la dividimos en cuatro periodos: *preparatorio, elemental, superior*, y por último, el de *perfeccionamiento*.

En el grado preparatorio las lecciones deben ser dadas diariamente. Igualmente que á la criatura que no sabe andar, hay que llevar al alumno constantemente de la mano para evitarle tropezones y caídas. En el grado elemental las lecciones serán tres por semana, dos en el grado superior y una, y aún menos, en el período de perfeccionamiento, con objeto de no privar al discípulo de la iniciativa que puede tener.

Partidarios convencidos de que la enseñanza no puede obedecer á un método general, puesto que son distintas las condiciones que en cada alumno concurren, no podemos sustraernos á insistir, una vez más, en que todo aquel que á la educación musical se dedique, preste una atención especialísima en este punto y haga un singular estudio de las aptitudes, carácter, complexión y aficiones intelectuales del discípulo confiado á sus cuidados. Margarita Long, la pianista ilustre, la *virtuoso* incomparable, nos dice que las «reglas generales no pueden establecerse para el estudio del piano, ya que así como antes que la medicina existen los enfermos, antes también que el método están los alumnos.»

El célebre Eximeno consignó en su obra *Orígenes de la Música*, que «la teoría forma al hombre sabio y la práctica al buen ejecutante, que sin la teoría sería un ejecutante ignorante.» (2)

No hemos de insistir en esto; sólo añadiremos que el discípulo debe conocer, no únicamente la teoría del piano, sino el estudio de la armonía, tener conocimientos

(1) Lavignac, *La Educación Musical*.

(2) Antonio Eximeno, nombre popularísimo en la Europa artística, porque á él va unida una verdadera revolución musical importantísima, nació en Valencia el 26 de Septiembre de 1729. Combatió enérgicamente las inconsecuencias, empirismos y pedanterías de la enseñanza de su época, dando nuevas y constantes reglas de sentido común y haciendo, en suma, una verdadera revolución musical.

No podemos detenernos en el estudio de la productividad asombrosa de este insigne valenciano; sólo consignaremos que dejó escrita una admirable y graciosísima sátira, titulada *Don Lazariño Vizcardi*, que es al mundo de la música lo que el *Quijote* al de la literatura.

de la historia de la música, de la literatura del piano, etc., etc., y hacer aquellas prácticas que contribuyan á desenvolver la iniciativa personal y el instinto artístico que debe poseer el que verdaderamente es músico. No hay que olvidar la célebre frase de Lavignac: *El pianista que no es más que un buen pianista, es un mal pianista.*

ERRATAS

Página	Línea	DICE	DEBE DECIR
	♦		
3	24	legato mecánicamente	legato, mecánicamente
12	29	repetir, para	repetir que, para
13	39	tropezón al	tropezón, al
18	11	la ondulación	las ondulaciones
31	2	los movimientos en	los movimientos, en
34	10 y 11	su valor como	su valor, como
35	8	muñeca (1) con	muñeca con
40	7	conseguiría	conseguirá
42	33	se vaya	se vayan
45	5	de	de
45	6	tecla	tecla
46	27	pedal, pero qué pocos saben levantarlo á tiempo.»	pedal; pero, ¡qué pocos saben levantarlo á tiempo!»
58	13	ndica	indica

NOTA. En el párrafo 2.º de la 3.ª página, dice: «del *brazo*, antebrazo, muñeca, *brazo* y dedos;» y debe decir: «del *brazo*, antebrazo, muñeca y dedos.»



TERMINÓ LA IMPRESION DE ESTE LIBRO
EL 31 DE DICIEMBRE DE 1908 EN
LOS TALLERES DE IMPRIMIR
DE LA SEÑORA VIUDA
DE EMILIO PASCUAL
PIZARRO, 19
VALENCIA

Precio fijo: 2 pesetas

