

Johann Joachim Quantz

**Assaig d'un mètode
per a aprendre a tocar la flauta travessera**

Traducció de
Ramon Vilalta



DINSIC
Publicacions Musicals

Agraïm a Peter Bacchus la proposta de fer-nos traduir aquest tractat, així com la seva insistència imparable fins que ho hem fet.

Agraïm a Romà Escalas, Josep Borràs, Cèsar Calmell, Jordi Reguant, Jaume Cortadellas, Claudi Arimany i Peter Bacchus la recomanació especial que han fet de la nostra editorial i de la traducció de l'obra davant de la Generalitat per aconseguir l'ajut corresponent.

Assaig d'un mètode per a aprendre a tocar la flauta travessera

1a edició: novembre del 2008

Disseny coberta: Lluïsa Jover

Dibuix sobre una pintura de P.N. Huilliot (segle XVIII)

Correcció i assessorament lingüístic: Isabel Espona i Jaume Casassas

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb la col·laboració de la Generalitat de Catalunya

© de la traducció: Ramon Vilalta

© de la introducció: Barthold Kuijken, amb l'autorització de Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Santa Anna, 10, E 3a, 08002 - Barcelona

Impress a: BALMES RUSTIK
Av. de Barcelona, 260
Pol. Ind. El Pla
08750 MOLINS DE REI (Barcelona)

Dipòsit legal: B-55774-08
ISBN: 978-84-96753-14-3

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, comprnent-hi la reprografia i el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

DISTRIBUEIX: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.
Santa Anna, 10 - E 3 - 08002 Barcelona
tel. 34.93.318.06.05 - fax 34.93.412.05.01
e-mail: dinsic@dinsic.com
www.dinsic.es / www.dinsic.com / www.dinsic.cat

TAULA DE CONTINGUTS

Pròleg, de Josep Borràs	11
Introducció, de Barthold Kuijken	13
Prefaci dels duets op. 2 de J.J. Quantz.	17
Notes a la Traducció	21

Assaig d'un mètode per a aprendre a tocar la flauta travessera

DEDICATÒRIA.	26
PREFACI	29
INTRODUCCIÓ	
Sobre les qualitats necessàries d'aquells qui vulguin dedicar-se a la música	35
CAPÍTOL I	
Breu història i descripció de la flauta travessera	49
CAPÍTOL II	
Sobre la manera de sostenir la flauta travessera i com col·locar els dits.	54
CAPÍTOL III	
Sobre la col·locació dels dits i l'escala de la flauta	57
CAPÍTOL IV	
Sobre l'embocadura.	65
CAPÍTOL V	
Sobre les notes, el seu valor, el compàs, els silencis i altres signes utilitzats en la música.	75
CAPÍTOL VI	
Sobre l'ús de la llengua per tocar la flauta	84
SECCIÓ I: Sobre l'ús de la llengua amb la síl·laba <i>ti</i> o <i>di</i>	85
SECCIÓ II: Sobre l'ús de la llengua amb l'articulació <i>tiri</i>	89
SECCIÓ III: Sobre l'ús de la llengua amb la paraula <i>did'll</i> , o doble picat	93
SUPLEMENT AL CAPÍTOL VI: Algunes observacions sobre l'oboè i el fagot	99
CAPÍTOL VII	
On es demostra en quin lloc s'ha de respirar quan es toca la flauta.	101

CAPÍTOL VIII	
Sobre les <i>appoggiatures</i> i altres petits ornaments essencials	105
CAPÍTOL IX	
Els trinats	113
CAPÍTOL X	
Allò que un principiant ha d'observar quan estudia pel seu compte	119
CAPÍTOL XI	
Sobre la bona expressió en general, quan es canta o es toca	128
CAPÍTOL XII	
Sobre la manera de tocar l' <i>Allegro</i>	136
CAPÍTOL XIII	
Sobre els canvis o variacions arbitràries d'intervalles simples	142
CAPÍTOL XIV	
Sobre la manera d'interpretar l' <i>Adagio</i>	172
CAPÍTOL XV	
Sobre les cadències	191
CAPÍTOL XVI	
Sobre allò que un flautista ha de tenir en compte quan interpreta en públic.	207
CAPÍTOL XVII	
Sobre les obligacions dels acompanyants o d'aquells que executen les parts que acompanyen una part concertant	215
SECCIÓ I: Sobre les qualitats del cap de l'orquestra	217
SECCIÓ II: Sobre els violinistes que acompanyen, en particular.	224
SECCIÓ III: Sobre els violistes que acompanyen, en particular.	241
SECCIÓ IV: Sobre els violoncel·listes en particular	245
SECCIÓ V: Sobre els contrabaixistes en particular.	247
SECCIÓ VI: Sobre els clavecinistes en particular	254
SECCIÓ VII: Sobre les obligacions de tots els acompanyants en general.	268
CAPÍTOL XVIII	
Com s'ha de jutjar un músic i una obra musical	294
ÍNDEX DE MATERIES	337

PRÒLEG

El tractat *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Johann Joachim Quantz (Berlín 1752) és una de les fonts que més il·lustren el marc teòric i pràctic de la interpretació musical a la primera meitat del segle XVIII europeu.

Més enllà d'un mètode de flauta travessera, l'autor proposa una estratègia didàctica multidisciplinària en què es parla de l'execució dels estils europeus i de les formes musicals a través d'uns exemples que són també susceptibles de ser executats pels altres instruments musicals.

També és un testimoni evocador dels paisatges sonors que varen confluïr a l'Alemanya del moment, i que sintetitzaven, de manera especial, les influències de França i Itàlia que de fet ja eren conegudes a Alemanya des de principis del segle XVIII.

Aquest important tractat és una eina de consulta indispensable i permanent per als estudiosos i que, a més, consta en la bibliografia de la programació de nombroses assignatures de centres universitaris i d'estudis superiors de música. Les versions més utilitzades (a part de l'edició facsímil de H. P. Schmitz, realitzada a Kassel el 1953) són les adaptacions fraccionàries del tractat, escrites majoritàriament en anglès.

La traducció completa d'aquest tractat al català suposa un avenç molt important per als intèrprets i investigadors, i facilita i enriqueix la terminologia musical catalana a partir de la traducció i contextualització d'un gran nombre de termes i expressions que el tractat engloba, pròpies del segle XVIII i que, ja a l'època, tenien plena vigència al nostre país.

És per tota aquesta sèrie de motius, i també per la solvència de l'editorial Dinsic, que ha proposat aquesta iniciativa, així com el rigor intel·lectual i musical del traductor, Ramon Vilalta, que manifesto el meu més gran entusiasme, alhora que recomano que aquesta edició traduïda pugui veure's ben aviat en els àmbits universitaris i d'Ensenyament Superior de Música.

Josep Borràs

Director de l'Escola Superior de Música de Catalunya

INTRODUCCIÓ

“Quantz diu...”, “Segons Quantz, s’hauria de...”, “En el llibre de Quantz...” – quantes vegades no hauran pronunciat aquestes paraules generacions d’interprets, musicòlegs, professors i estudiants? I amb quins resultats? És el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Johann Joachim Quantz (1697-1773) realment tan important per considerar-lo pràcticament la Bíblia de la praxis interpretativa del segle XVIII? Podem realment considerar Quantz com la principal autoritat de l’època o podria ser que estigués massa involucrat (o massa poc?) en l’activitat musical que el rodejava? I, per últim: a quin tipus de música fan referència les seves instruccions?

Qui vulgui anar més enllà de la mera citació s’ha de plantejar aquestes preguntes un i altre cop. No obstant això, les respostes són múltiples, car depenen del nivell musical i de l’evolució de cadascú, i també dels coneixements que es tinguin sobre les circumstàncies històriques.

Durant el segle XVIII, circulaven ja un bon nombre d’edicions del *Versuch*, incloses algunes traduccions, i alguns fragments del llibre se citaven en altres tractats. Encara actualment, “Quantz” es troba entre les fonts més citades i és un dels tractats fonamentals que inspiren la interpretació anomenada “històrica” o “autèntica”. (Aquesta mena de pràctica interpretativa, que ara s’ensenya als conservatoris, universitats, etc., comença a tenir una vida pròpia i a institucionalitzar-se sota la influència d’interprets il·lustres. Corre el perill de perdre el contacte directe amb les fonts originals, un aspecte que certament mereix una reflexió).

La significació del “Versuch” resideix en l’extraordinària amplitud i profunditat de la informació: Quantz volia ultrapassar tots els mètodes instrumentals i vocals existents, amb una visió comprensiva i, a la vegada, diferenciada de tots els aspectes musicals de l’època.

Sabem que Quantz era molt ben considerat com a flautista, constructor de flautes, compositor i professor. Però també hi havia veus crítiques: Tromlitz¹ va arribar a convertir en una espècie de qüestió personal el fet de refutar pràcticament totes les opinions que Quantz havia escrit sobre la interpretació de la flauta. És enormement interessant comparar detingudament aquests dos importants mètodes de flauta alemanys del segle XVIII. El seu estudi no només ens ofereix una visió clara de la personalitat de Tromlitz, sinó que també ens dibuixa un contorn més clar en la visió que puguem tenir de Quantz.

L’ideal de so de Quantz (descriu al capítol IV, § 4) es manifesta clarament en les seves flautes: un color fosc i antiquat, produït per un diàmetre intern del tub bastant ample i una afinació sovint molt baixa (fins a, aproximadament, $f_a=390$ hertz). Els seus comentaris sobre la construcció de la flauta i l’afinació (vegeu capítols I i IV) són de les poques observacions documentades que tenim, a càrrec de persones actives en el segle XVIII. Sens dubte, serien una lectura recomanable per a un bon nombre de constructors de flautes barroques actuals!

¹ J.G. Tromlitz: *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig, 1791.

Edició facsimil de F. Knuf, 1973

[Traducció anglesa: *The Virtuoso Flute-Player*. Trad. i ed. Ardal Powell. Cambridge University Press, 1991]

Com a compositor i intèrpret, Quantz va aprendre l'ofici en el dinàmic ambient de la cort de Dresden, cap al 1720. La seva orquestra estava aleshores molt orientada cap a França: Volumier, el concertino d'origen francès, s'havia educat en la tradició de Lully. No obstant això, les obres italianes també es representaven a l'Òpera de Dresden des del 1719. Pisendel, el successor de Volumier, que era alumne dels violinistes Torelli i Vivaldi i del cantant Pistocchi, va introduir, a partir de 1729, l'anomenat "estil mixt", en el qual els elements italians, francesos i alemanys es complementaven harmònicament. Entretant, Quantz va iniciar una sèrie de viatges (a Viena el 1717, a Praga el 1723 i a París, Londres i Holanda entre 1724 i 1727), en els quals va tenir l'oportunitat de conèixer i apreciar la tècnica violinística i el cant italians, així com l'estil de l'òpera francesa i la típica escriptura instrumental de les *Pièces*.¹

Les observacions de Quantz sobre interpretació estaven ja una mica antiquades quan es va publicar el "*Versuch*", el 1752. Corresponen a un nivell de desenvolupament assolit uns vint-i-cinc anys abans, tal com es pot veure en el tractament dels "ornaments essencials", encara molt influïts pels hàbits francesos, ja passats de moda, i en la descripció de les formes tradicionals de la dansa francesa i de la recurrent *inegalité*.² No obstant això, les pròpies composicions de Quantz mostren una predilecció per l'estil italià i revelen una forta afinitat amb Vivaldi i l'estil mixt "à la Telemann". Per desgràcia, encara no existeix un llistat cronològic de la seva obra³. Aquesta cronologia és molt difícil d'establir perquè les obres de Quantz no segueixen un clar desenvolupament estilístic. Durant tota la seva vida es va mantenir fidel a l'estil que va adquirir des d'un principi.⁴

A Potsdam, Quantz va comandar la vida musical entre 1741 i 1773 – més de trenta anys! El seu domini tenia una orientació conservadora, de manera que, al final de la seva vida, era molt respectat però havia quedat antiquat i aïllat (i, amb ell, tota l'activitat musical de Berlin). Els grans canvis en la música europea es produïen a Mannheim (l'escola de Mannheim), Viena (Haydn, Mozart) i París (Gluck).

Si bé és cert que Quantz només va tenir una vigència real a Dresden, aleshores els comentaris publicats el 1752 són aplicables més aviat a la música dels seus col·legues d'aquella època, com Heinichen o Hasse, així com a la del seu gran model, Telemann, la majoria de les obres de cambra del qual varen ser escrites abans de 1740, i la dels compositors de la cort berlinesa: Frederic II, els germans Graun i els Benda. Però fins i tot Carl Philipp Emanuel Bach, que va estar actiu a Potsdam com a clavecinista, no sempre estava d'acord amb Quantz. Pertanyia a una generació més jove, tenia una base musical diferent i un desenvolupament personal incomparablement més ampli. Malgrat que el *Versuch* es va reimprimir sense canvis

1 Com a instrumentista de vent, Quantz estava molt influït pels models francesos: les formes recentment desenvolupades de l'oboè, el fagot i les flautes dolça i travessera varen ser importades a Alemanya a finals del segle XVII i principis del XVIII directament des de França, juntament amb els virtuoses i les seves tècniques interpretatives.

2 L'execució lleugerament desigual, gairebé puntejada, de les notes més ràpides d'una peça es practicava sobretot a França.

3 Amb posterioritat a la redacció d'aquest pròleg, ha aparegut el següent catàleg temàtic d'obres. L'observació de Kuijken demostra com n'era d'esperada aquesta obra: Horst Augsbach: *Johann Joachim Quantz: Thematisch-systematisches Verzeichnis*. Carus Verlag. Stuttgart, 1997. (N. del T.)

4 Vegeu l'excel·lent introducció de E. Reilly a la traducció anglesa del *Versuch*. (Londres, 1985).

el 1789, Quantz té ben poques coses en comú amb Wolfgang Amadeus Mozart. Només cal recordar les obres escrites en aquella mateixa època: *Don Giovanni* i la Simfonia “Júpiter” el 1788 i *Così fan tutte* i el Quintet per a clarinet el 1789.¹

No deixa de sorprendre'ns la relació entre Quantz i Telemann: en el *Versuch*, Quantz l'elogia com a un magnífic compositor, també en l'estil francès. Alguns exemples d'obres en aquest estil són les múltiples suites i els Quartets “de París” (1730/1738). En els *Solfeggi*² de Quantz trobem molts fragments d'obres de Telemann, especialment dels duets, que Quantz volia especialment que es toquessin en l'estil francès. D'altra banda, el mètode de Quantz per executar els ornaments improvisats lliurement (en estil italià) encaixa gairebé amb total exactitud amb les “Sonates metòdiques” (1728/1732) i els “Trios metòdics” (1731) de Telemann, en els quals els moviments lents estan molt ornamentats pel propi compositor. Seria molt interessat afegir a aquesta versió ornamentada les indicacions dinàmiques del capítol XIV del *Versuch*!

Com a bon mestre, Quantz insisteix en la importància de la comprensió: l'estudiant no solament ha d'imitar sinó que ha d'aprendre, comprendre i saber. Per això recomana estudiar cant (simplement com a model de l'estil *cantabile* o també per a l'estudi tècnic de la respiració, la ressonància, la concepció i producció del so?) i baix continu, a més del propi instrument, per tal de comprendre no només la melodia, sinó també l'harmonia. No se segueix infravalorant actualment aquest estudi en el camp de la música antiga i també de la moderna? Els comentaris de Quantz sobre els altres instruments (oboè, fagot, clavecí i els diversos instruments de corda) i les funcions del concertino completen el quadre d'aquest músic erudit i ben informat i constitueixen potser la secció més important del llibre, que va molt més enllà de l'art de tocar la flauta i abraça una part considerable de la pràctica musical de l'època (excepte per a la teoria del cant, que Quantz, sàviament, deixa per al seu col·lega Agricola).

Sovint són les indicacions més senzilles les que il·lustren amb més claredat els principis interpretatius vigents en l'època. Realment val la pena fer cas de les indicacions de Quantz referents al vibrato (en la flauta i el violí), els cops d'arc, les dinàmiques i l'articulació. Així mateix, crec que hom dedica poca atenció a la seva teoria sobre la síl·laba curta TI, que es talla immediatament amb la llengua, i el seu paral·lel, la síl·laba llarga DI, que ocupa el valor complet de la nota, així com les extenses aplicacions pràctiques d'aquests artificis.

1 En general, cal ser prudents a l'hora d'avaluar la importància dels mètodes que han estat reimpressos sense canvis al llarg de dècades, ja que això entela la genealogia i la contingència dels mètodes importants – Quantz, C.P.E. Bach, Agricola, Marpurg, Türk... Què segueix sent vàlid? Què canvia? Prenguem només un exemple entre els mètodes de flauta: el fabulós *Méthode complète de flûte* de Taffanel i Gaubert (publicat el 1923, però com que Taffanel morí l'any 1908, qui el va escriure?) encara es fa servir avui en dia, és a dir, els seus exercicis els segueixen practicant diligentment exèrcits de flautistes, però ningú no llegeix el text ni es pren seriosament, per exemple, les indicacions sobre temes com el vibrato, la qualitat del so o l'estil. En quina mesura és representatiu de la pràctica actual aquest mètode? Seran conscients d'això els intèrprets dintre de 250 anys? O aplicaran cegament les indicacions de Taffanel a la música de finals del segle XX, tal com alguns intèrprets apliquen avui les de Quantz a la música de Mozart? D'altra banda, hem d'assenyalar que quan Anton Stadler, el clarinetista de Mozart, va participar en la fundació del Conservatori de Música d'Hongria (1801), recomanà el tractat de Quantz com a lectura obligatòria (cfr. F. Vester a Tibia, 4/86, p.246).

2 Els *Solfeggi* són una recopilació de manuscrits que inclouen fragments curts, procedents de la literatura flautística estàndard de l'època: el propi Quantz, Telemann, C.P.E. Bach, W.F. Bach (duets), Graun, Kirnberger i altres. S'ofereixen amb indicacions extremadament precises sobre articulació, afinació, respiració, *inégalité*, ornamentació i tècnica (Amadeus, Winterthur 1978).

Altres normes necessiten un estudi i una valoració més detallats. (Però, en aquest cas, també val la pena d'intentar-los primer al peu de la lletra: els resultats són de vegades sorprenentment plausibles!) Per exemple, és difícil que les normes sobre l'embocadura siguin vàlides per a la boca de tots els flautistes, i algunes digitacions no són aplicables a totes les flautes travesseres. La clau de *re*#, que emet aquesta nota una coma més baixa que la de *mi*b, no ha assolit una acceptació generalitzada. Els músics tocaven en temperament igual (era Quantz conservador també en aquest aspecte?) o feien, com en altres casos, les necessàries correccions amb l'embocadura?¹ Les indicacions de tempo de Quantz també semblen excessivament sistematitzades, i les seves normes d'*inégalité* no es poden aplicar a tota la música de l'època sense reserves: a Itàlia i Alemanya gairebé mai es demanava (C.P.E. Bach, L. Mozart i Geminiani només en parlen de passada) i a França hi havia altres normes i excepcions parcialment vàlides. Les opinions de Quantz sobre el baix continu estan a l'altura dels grans mètodes de *basso continuo* de Heinichen, C.P.E. Bach i altres. Alguns consells són encara molt útils en la pràctica del continu, com els referents a les dinàmiques. Per exemple, que el volum s'ha de regular en relació al grau de consonància doblant o ometent notes de l'acord (partint d'una textura a quatre veus) i que els arpegis s'han d'utilitzar només en les dissonàncies més fortes com a expressió *fortissimo*.

Els ornaments lliurement improvisats de Quantz resulten per a molts músics actuals exageradament elaborats, però amb un estudi més detallat, hem de reconèixer que ornamentava molt poc més que, per exemple, Telemann, Geminiani, F. Benda, Frederic II o, fins i tot, Bach. La seva regla principal era sempre la següent: els ornaments no han d'eclipsar mai la melodia natural, sinó que l'han de fer més colpidora i, per tant, més propensa a emocionar l'oient.

Certament, la filosofia musical bàsica de Quantz mereix encara una consideració, ja que no classifica la música com un simple passatemps, sinó com a cosa "útil" que s'ha de prendre sempre seriosament – especialment aquesta música "antiga" que tant sovint ha quedat degradada com a mer acompanyament acústic, explotada comercialment i desgraciadament malentesa per intèrprets i oients! (En el capítol XVIII, Quantz fins i tot intenta educar el públic en qüestions com el bon gust o el judici ben fonamentat). Si aquesta "música d'entreteniment" del segle XVIII era capaç de "mantenir l'oient constantment atent i conduir-lo d'una passió a una altra (XVIII, secció VII, §25), "despertar repetidament les passions i apaivagar-les altre cop" (XVII, Secció VI, § 11), aleshores els intèrprets actuals també han de meditar seriosament sobre aquesta qüestió, experimentar els estats emocionals respectius ("*Affekte*") i expressar amb fervor "el cant de l'ànima o els sentiments interns" (X, § 22), "perquè si el propi intèrpret no se sent commogut per allò que toca, tampoc no serà capaç d'emocionar ningú" (X, § 22). Deixem-nos emocionar per aquesta música! Indubtablement, podríem entendre-la i tocar-la molt millor si no ens la miréssim de manera arrogant i despectiva, sinó que aprenguéssim a llegir-la i estudiar-la detingudament amb els ulls d'un especialista com Quantz!

¹ Se sap que, fins i tot en els anys 1785-1787, Mozart advocava per l'afinació no temprada (cfr. J.H. Chesnut a JAMS 30, p.254).

Espero que aquesta nova edició estimuli els intèrprets actuals a conèixer “personalment” un influent músic del segle XVIII, que desitja donar-nos la mà i ensenyar-nos les seves opinions sobre la música de l'època, la manera d'escoltar-la i com li agradaria que se seguís escoltant.

La següent traducció, corresponent al facsímil del Prefaci dels Duets op. 2 de Quantz, pretén ser un complement del Capítol XVIII, on sembla que hi falta una descripció de la forma duet entre el § 45 i el § 46.

Barthold Kuijken

PREFACI dels duets op.2 de J.J. Quantz

Si els duos instrumentals s'interpretessin amb més assiduitat en els grans auditoris, alternant-se amb altres obres d'harmonia més plena, aquest gènere compositiu gaudiria d'una difusió més gran en el nostre segle. Aleshores els compositors n'escriurien en més gran nombre, encara que només fos pel plaer d'exercitar-se en el contrapunt doble, i els aficionats a la música no tardarien a trobar gust en aquestes suposades bagatel·les.

Els duos tenen una bellesa i unes virtuts totalment pròpies. No solament els aficionats poden passar una estona molt agradable interpretant conjuntament, sense un baix, una música que és perfecta en si mateixa; també els principiants poden extreure'n un gran profit si assagen assíduament duos ben elaborats. D'entrada, s'aprèn a respectar el valor exacte de les notes i a no apartar-se'n del compàs, car les parts es mouen gairebé sempre per moviment contrari i formen un contrast entre elles. Sense adonar-nos-en, ens tornem així més sensibles als efectes de l'harmonia, a la imitació i a les lligadures; amb més motiu perquè els duets plantegen sempre l'harmonia en la seva totalitat. Per últim, amb els duets s'aprèn també a executar amb precisió i bona afinació qualsevol part que no sigui anàloga a la nostra, en relació amb el ritme. Això obliga, per dir-ho així, a mantenir-se ferm mentre l'altre instrument procedeix amb el seu moviment particular. En conseqüència, els duets faciliten el salt cap a l'execució d'obres a tres, quatre o més parts.

Aquests avantatges, tan útils en si mateixos, no es poden adquirir ni amb l'estudi de petites peces on hi hagi una melodia dominant, ni amb els concerts o els solos.

És cert que les petites peces galants capten d'entrada l'oïda de l'aficionat, però també és cert que cansen ràpidament a causa de la seva excessiva facilitat i uniformitat. Generalment, els concerts i els solos estan plens de passatges llargs i difícils, l'execució dels quals no deixa de ser compromesa per a un principiant. Si a això hi afegim que, durant l'estudi, només es toca una sola veu i, per tant, l'oïda no s'acostuma a l'harmonia, aquell qui vulgui convertir-se en

professional de la música no estarà treballant suficientment aquest aspecte des d'un principi. Si s'aborden massa de pressa els concerts i els solos, es corre el risc de no assegurar prou bé el ritme i arribar a una execució insegura i desigual. És fàcil acostumar-se a endarrerir o precipitar el tempo i a no respectar bé la correcta execució de les lligadures. Tot això prové de la manca d'una altra part que avanci per moviment contrari. Encara que el professor toqui una altra de les parts mentre estudiem, no sentirem, en el cas del concert, l'harmonia tota sencera i, en el cas del solo, no hi haurà prou moviment per interpretar el compàs amb precisió. Si, finalment, hem estudiat prou per poder tocar un concert de memòria, pot passar, no obstant això, que quan arribi el dia de tocar-lo amb tots els altres instruments, ens sentim trasplantats a un país totalment diferent i no fem altra cosa que navegar.

Tots aquests inconvenients desapareixen si ens hem dedicat durant un cert temps a tocar duets. Amb això s'estableixen els fonaments de l'execució i resulta molt més fàcil arribar a la velocitat exigida per als concerts i els solos, a més d'aprendre els ornaments arbitraris.

Els duos ofereixen l'ocasió d'imitar el tema d'una altra part, o bé de precedir-la, i això sempre és una font de diversió, sobretot per a un principiant, cosa que li farà augmentar l'atenció. En aquest sentit, va bé tocar alternativament les dues veus. Per bé que en el trio hi hagi també dues veus superiors concertants i puguin, en aquest sentit, ser considerades com a duo, el fet de no poder comptar amb el baix durant l'estudi fa que l'harmonia no sigui completa. Per tant, no hi ha dubte que els duos són les peces més adequades per a aprendre. L'experiència ens ho demostra fins i tot en el cas de persones que s'han vist obligades, a contracor, a tocar només duos. La facilitat que han adquirit amb això es transmet després a totes les altres peces. D'altra banda, són els duos i no les àries els responsables de bona part de la precisió i la celeritat d'execució que posseeixen els millors cantants d'òpera. Reconec que els duos vocals necessiten sempre una part de baix suplementària per fixar i assegurar l'afinació, i també admeto que són més fàcils d'estudiar que els duos instrumentals, amb la qual cosa se'ls podria considerar com a tríos. No obstant això, pel que fa al treball del cant concertant i la síncope, són l'equivalent perfecte dels duos per a instruments.

Així i tot, potser hi haurà qui consideri una fotesa insistir en un duo per a dues flautes o dos instruments semblants. Però què dirà si demostro que la composició d'un duo no és tan senzilla com sembla, i també que exigeix unes mans molt hàbils en la seva execució?

Certament, hi ha duos on les dues parts gairebé només progressen per terceres o sextes de principi a fi. Aquestes obres no costen gens de compondre. Però qualsevol que hagi vist els duos per a flauta del Sr. Telemann, s'adonarà ràpidament que es tracta d'un tipus de composició totalment diferent. Un duo, tal com jo l'imagino, ha d'estar compost de la manera següent:

- 1) L'harmonia ha de ser sempre la més completa possible, i seguir les regles de la composició a dues parts. És el cas contrari del trio, on el baix pot suplir amb els seus intervals tot allò que manca a les veus superiors, cosa que de vegades està obligat a fer per no resultar inactiu. Per aquesta mateixa raó, de vegades en els duos no es pot evitar la utilització d'algunes progressions pròpies del baix, encara que les normes ens indiquin que cal obviar-les sempre que es pugui.

2) Les imitacions i variacions dels motius són més necessàries en els duos que en qualsevol altra peça i, per tant, s'han d'utilitzar preferiblement per no caure en un discurs pla i insípid.

3) Les imitacions han de ser molt precises i regulars, qualsevol que sigui l'interval allà on es facin. No obstant això, les imitacions a la quinta superior, la quarta inferior i l'uníson són les més còmodes. Les dues parts han de participar-hi equitativament, de manera que sembli que l'una pren el dibuix de l'altra.

4) Si s'escriu una fuga, s'entén que el tema ha de ser concebut seguint les regles del contrapunt doble, que admet sempre l'existència d'un contratema melòdic. Tant en el cas del duo com en tota mena de fugues, els temes s'han de repartir, alternativament, el mateix nombre de vegades entre les dues parts, però amb modulacions diferents. En resum, s'han de respectar totes les normes d'una fuga a dues veus.

5) La repetició massa freqüent del tema pot resultar avorrida a la llarga. Cal posar-hi remei introduint passatges o transicions, amb els quals es dóna cohesió a les fugues en les diverses exposicions del tema. Aquests passatges han de ser graciosos, però curts. Poden ser concertants o bé estar formats per progressions de tercers o sextes. No obstant això, s'ha de procurar que no sonin massa trompetístics. En general, les progressions de sexta o de tercera són més adequades per a l'Adagio que per a l'Allegro, perquè són més amables que les del contrapunt doble. En aquest sentit, el més efectiu és actuar amb sàvia diversitat.

6) Un duo no ha de tenir pauses massa llargues ni massa freqüents, llevat que aparegui un motiu nou que no va acompanyat d'un contratema.

6) Tanmateix, no s'ha d'introduir cap nou dibuix que no es pugui repetir còmodament a continuació. No hi ha res de més fàcil que cosir una barreja d'idees sense relació entre si. Però, que potser hi ha bellesa, ordre o simetria en aquest procediment?

Espero que el lector comparteixi la meva opinió, en el sentit que la composició d'un bon duo no és tan fàcil com sembla. Fora d'això, correspon als entesos en aquest gènere de jutjar si he estat fidel a aquestes normes que m'he prescrit jo mateix i que considero basades en la raó i l'experiència.

No sé si cal advertir que aquests sis duos que presento al públic, malgrat haver estat compostos per a flauta travessera, es poden executar també en altres instruments, per exemple, una flauta i un violí amb sordina; una flauta i una viola de gamba; dos violins; dos oboès tocant una segona més avall i dues flautes de bec tocant una tercera menor més amunt. La mateixa transposició, és a dir, a la tercera menor superior, servirà per a executar-los amb dos fagots, dues violes o dos violoncel·ls. Però, en cas que l'interpret de la viola o del violoncel no estigui acostumat a tocar en diferents posicions (*mezzo manico*), s'interpretaran en la tonalitat en què han estat compostos.

Potser també es pot intentar d'executar-los a l'orgue, transportats una octava més avall i dividint les veus en dos teclats, amb dos registres diferents de quatre peus. També es poden executar en un clavecí de dos teclats. En general, els duos, com també els tríos, produeixen millor efecte si s'interpreten amb dos instruments diferents, en lloc de dos instruments de la mateixa espècie.

Si alguns aficionats a la flauta, d'entrada troben aquests duos massa difícils, els aconsello de moderar-ne el tempo i estudiar-los amb paciència i dedicació. Pel que fa als ornaments arbitraris i les variacions dels motius, se'n pot prescindir, com si no fossin aplicables a aquests duos. Estic convençut que, després de tot, el lector no es penedirà ni del temps ni de l'esforç que hi haurà esmerçat i es veurà suficientment recompensat pel plaer de poder-los tocar finalment amb facilitat.

Per contra, aquells que, en un primer moment, trobin aquestes peces massa fàcils, els demano de fer-hi atenció, perquè la bellesa de l'execució no depèn tant de la dificultat dels passatges com, sobretot, de la correcció de la lectura, la precisió i la claredat. Qui estigui disposat a posar-hi atenció trobarà a cada peça les seves dificultats.

El més humil servidor dels meus lectors,
Quantz

Berlin,
2 de maig de 1759

PREFACI

Ofereixo aquí als amants de la música un mètode per a tocar la flauta travessera. He intentat ensenyar clarament, des dels inicis, tot el que cal per tocar bé aquest instrument.

És per això que m'he estès una mica sobre les regles del bon gust en la pràctica musical.

I encara que les hagi aplicat principalment a la flauta travessera, aquestes mateixes regles podran ser útils també per a tots aquells que practiquin l'art de cantar o de tocar algun instrument i vulguin desenvolupar una bona expressió musical: cadascú només haurà d'agafar el que li convingui per a la veu o per al seu instrument.

Atès que l'efecte correcte d'una obra musical no depèn únicament de qui toca la part principal o concertant, ja que els instrumentistes que acompanyen tenen també, per la seva part, un bon nombre d'aspectes a tenir en compte, he afegit un capítol concret on explico com s'han d'executar les parts que acompanyen una part principal.

Amb tot això no crec haver-me endinsat en cap aspecte en un terreny massa allunyat. Com que no voldria ensinistrar el flautista solament amb referència a l'aspecte mecànic de l'instrument, sinó que he treballat també per convertir-lo en un músic entès i hàbil, m'he vist en l'obligació no només de posar en ordre els seus llavis, llengua i dits, sinó també de formar el seu gust i aguditzar el seu judici. No hi ha dubte que li resultarà molt necessari conèixer la manera correcta d'acompanyar, ja que es pot veure obligat a realitzar ell mateix aquesta funció i també ha de conèixer el que pot pretendre que facin aquells qui l'acompanyen i el recolzen mentre toca sol.

Tot això és el que m'ha dut a afegir l'últim capítol, on explico com s'ha de jutjar un músic i una obra musical. La primera part tindrà la funció de mirall per al músic principiant, en el qual s'examinaria a si mateix, i veurà el concepte que tindran d'ell els coneixedors raonables i equitatius. L'altra li servirà de regla en l'elecció de les obres que vulgui tocar i el protegirà del perill de confondre l'or amb l'oripell.

A més, hi ha hagut altres raons que m'han dut a afegir els dos últims capítols. Ja he dit que tots els músics que executen les parts principals podran treure profit d'alguna manera d'aquestes instruccions. Per tant, espero que el meu llibre tingui encara una altra utilitat més general, ja que els instrumentistes, als quals s'exigeix principalment el coneixement de les qualitats de l'acompanyament, hi trobaran també instruccions sobre el que han d'observar si volen acompanyar correctament. Els compositors primerencs descobriran en l'últim capítol una guia sobre com treballar les obres que volen compondre.

No pretenc, tanmateix, prescriure cap regla per als músics que ja gaudeixin d'un reconeixement general, tant en la composició com en la interpretació. Ben al contrari, em proposo destacar els seus mèrits i els de les seves obres amb la descripció que faig d'allò que els distingeix de tants altres. Així, ensenyo als joves que es consagren en la música el camí que hauran de seguir si volen imitar aquests homes cèlebres i seguir-ne els passos.

Si sembla que m'he apartat en algun moment de la matèria principal, i si he fet algunes petites dissertacions, espero que em sigui disculpat, considerant que m'he proposat de cor-

regir els errors que continuen en voga en la música i que he aprofitat l'ocasió per comunicar algunes observacions que no deixaran d'ésser útils per a fomentar el bon gust en l'art.

De vegades sembla que parlo una mica com un dictador, precedint tot el que exposo d'un simple "s'ha de", sense al·legar altres proves.

Considero, però, que seria massa llarg, i de vegades impossible, donar les proves demostratives sobre coses que gairebé sempre només tenen a veure amb el gust. Tothom qui no vulgui refiar-se del meu, que he intentat refinar amb una llarga experiència i amb nombroses reflexions que he anat fent, és ben lliure d'intentar el contrari i escollir aleshores allò que li semblarà millor.

D'altra banda, no em voldria presentar com a infalible. Si se'm demostra amb raó i moderació una solució millor que la que jo he ofert, seré el primer en aprovar-la i acceptar-la. Amb aquesta intenció seguiré investigant sobre les matèries que exposo aquí i podré comunicar amb el temps allò que hagi d'afegir amb suplementos impresos a part. Al mateix temps, també faré ús de les observacions que he demanat als meus amics que em facin i que, si trobo fonamentades, em proposo publicar. Però si es pretén realitzar comentaris sobre coses que no tenen importància o si s'escriu contra mi amb l'únic propòsit de criticar, no haureu d'esperar cap resposta, sobretot si es volen fer objeccions sobre meres paraules.

Malgrat que en aquest assaig crec haver dit, pel que fa a la flauta travessera, tot el que és necessari per a aprendre a tocar aquest instrument, no pretenc defensar que es pugui aconseguir solament amb això, sense complementar-ho amb d'altres instruccions verbals. I com que sempre he suposat que es compta amb l'ajut de les lliçons d'un professor, he omès diversos principis bàsics de la música. Només m'he estès en aquells aspectes on he trobat l'ocasió de descobrir algunes millores o de destacar algun aspecte en particular. També pot passar que alguna cosa resulti massa extensa o fins i tot supèrflua per a algú, mentre que a un altre li sembli insuficient. És per això que he preferit dir algunes coses dues vegades, quan pertanyen a dos capítols diferents, si això s'ha pogut fer sense prolixitat, abans que no esgotar la paciència d'alguns lectors amb constants girades de full per a qualsevol fotesa.¹

Com que en aquest tractat hi ha coses que no serien del tot intel·ligibles sense veure'n al mateix temps els exemples, els meus lectors faran bé de rellegir separatament els gravats per tal de tenir-los sempre a mà i poder-los consultar més còmodament amb el que explico en el llibre.

Per tal que el meu llibre, que havia escrit en alemany, pugui ser útil també a d'altres nacions, l'he fet traduir al francès i, per aquesta mateixa raó, a la traducció ha calgut utilitzar dues formes de denominar les notes².

¹ La versió alemanya afegeix el següent paràgraf:

"Si en aquest llibre utilitzo de vegades algunes paraules estrangeres, ho faig perquè s'entengui amb més facilitat. Les traduccions alemanyes dels termes tècnics musicals encara no s'han estès pertot arreu i, per tant, no són conegudes per tots els músics. Fins que no siguin més habituals i generalitzades, s'hauran de mantenir els termes tècnics propis de les llengües estrangeres".

² Tal com ja hem explicat a les notes a la traducció, a la versió catalana només en farem servir una, la llatina.

Per acabar, no dubto que el lector reconeixerà el meu treball i quedarà satisfet de l'ús que he fet des de fa alguns anys de les meves hores de lleure.

Berlín,
setembre de 1752
Quantz