

# **EL ARTE DE TOCAR EL CLAVE**

**1716**

**François Couperin**

**Edición y traducción de Darío Tamayo**

© Copyright 2016. Darío Ramírez Tamayo. VALENCIA.

© de las partituras, 2005-2008. Nicolas Sceaux, bajo Licencia Creative Commons Attributio 3.0

Edición autorizada en exclusiva para todos los países a  
**PILES, Editorial de Música, S. A.** VALENCIA (España).

*All rights reserved*

Depósito Legal: V-0102-2016  
I.S.B.N. 978-84-15928-74-4

Está legalmente prohibido fotocopiar o escanear este libro sin el permiso correspondiente. Si necesita fotocopiar o escanear esta obra o algún fragmento de la misma, diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), para obtener la autorización correspondiente. Asimismo, queda prohibida la retransmisión total o parcial de esta obra, tanto por radio, televisión, cable o su grabación en cualquier medio, sin que medie un contrato en el que el editor lo autorice expresamente.

*Printed in Spain / Impreso en España*  
PILES, Editorial de Música S. A.  
Archena, 33 - 46014 VALENCIA (España)  
Teléfono: 96 370 40 27  
[info@pilesmusic.com](mailto:info@pilesmusic.com) - [www.pilesmusic.com](http://www.pilesmusic.com)

*A mis padres y mi hermana  
A Claudia, mi amor...*



## ÍNDICE GENERAL

Prólogo del traductor .....	7
<i>El arte de tocar el clave</i> .....	9
Aprobación .....	11
Al Rey .....	11
Prefacio .....	12
Plan de este método .....	12
Reflexión .....	15
Otra reflexión .....	15
Otra reflexión .....	15
Última reflexión .....	16
Pequeña disertación sobre la manera de digitar para alcanzar la comprensión de los <i>agréments</i> que vamos a encontrarnos .....	17
<i>Agréments</i> que se utilizan en la interpretación .....	18
Evoluciones o pequeños ejercicios para formar las manos .....	22
<i>Alemanda</i> .....	27
Lugares difíciles de digitar de mi primer libro de piezas para clave .....	30
Preludios .....	34
Primer preludio .....	34
Segundo preludio .....	35
Tercer preludio .....	36
Cuarto preludio .....	37
Quinto preludio .....	38
Sexto preludio .....	40
Observaciones .....	43
Séptimo preludio .....	44
Octavo preludio .....	46
Privilegio general .....	48
 Anexo: Tabla de <i>agréments</i> del <i>Premier livre de pièces de clavecin</i> de François Couperin .....	51
 Índice analítico .....	55



## PRÓLOGO DEL TRADUCTOR

La importancia e influencia de *El arte de tocar el clave* es absolutamente innegable, al constituir una de las fuentes más importantes para conocer la práctica interpretativa del Barroco en Francia. A pesar de su brevedad, el escrito no solo trata cuestiones técnicas propias del clave, sino que incluye también asuntos pedagógicos, estéticos y formales, lo que convierte a esta obra en imprescindible, no solo para todos los intérpretes del teclado, sino también para cualquier musicólogo o pedagogo, y para aquellos instrumentistas que deseen abordar el repertorio barroco francés.

La forma en que está concebida la obra es completamente rompedora para la época. Couperin trabajó más de un año en su redacción y el resultado es una obra en la que huye de la sistematización: a pesar de haber sido escrita en los albores de la Ilustración francesa, los temas que aborda van sucediéndose uno tras otro sin solución de continuidad y sin una organización aparente. Sin embargo, el escrito no transmite confusión ni desorden, sino una gran continuidad y fluidez, que responde a la concepción que Couperin tenía de la música práctica como algo vivo y que, por tanto, no se podía sistematizar.

En el escrito, el autor pone siempre la técnica al servicio de la interpretación: de esta manera, temas aparentemente técnicos —como la digitación o el tipo de ataque— son tratados como cuestiones estéticas, al supeditarlos a la búsqueda de un ideal sonoro o de un determinado carácter. Precisamente por esto —porque cada cuestión técnica tiene una finalidad musical—, Couperin no argumenta sus reflexiones basándose en convenciones o en la tradición, sino que las fundamenta en su gran experiencia como intérprete y profesor de clave, y en su propia intuición.

Para elaborar la traducción, se ha respetado con absoluta fidelidad el texto original en francés de la primera edición del tratado, del año 1716; de forma excepcional, en aquellos pasajes de redacción algo confusa, ya sea por la manera de escribir de Couperin o por giros propios de la lengua de la época, se ha optado por transmitir el sentido de las palabras, en lugar de realizar una traducción literal. Por otra parte, cabe señalar que todas las notas al pie que aparecen a lo largo del tratado son notas del traductor —ninguna es original del autor— y, en ellas, se dan explicaciones de cuestiones históricas, o bien se aclara el significado o la traducción de algunos términos del texto. Tal y como recoge el Diccionario Panhispánico de Dudas de la Real Academia Española, se ha hecho uso de los corchetes para añadir interpolaciones que no estaban presentes en el texto original, pero que pueden resultar de utilidad para la mejor comprensión del mismo.

Con respecto a las transcripciones de música que aparecen a lo largo de la obra, estas se han realizado respetando cuidadosamente las partituras originales, con la única salvedad de que se han utilizado las grafías actuales equivalentes —con el fin de lograr una mejor comprensión por parte de aquellos músicos que deseen leerlas o interpretarlas—, se han sustituido las claves originales por las claves de sol y fa en cuarta línea —para los pentagramas correspondientes a la mano derecha y a la mano

izquierda del ejecutante, respectivamente— y se han traducido a nuestra lengua las indicaciones en francés que presentaban algunas de ellas.

Por último, se ha resuelto añadir, a modo de anexo, la tabla íntegra de los *agréments* presente en el *Premier livre de pièces de clavecin* de Couperin, para completar así la información que se da sobre esta cuestión a lo largo del tratado. Asimismo, para ayudar al lector a orientarse mejor en la obra y localizar con mayor facilidad los principales asuntos que en ella se tratan, se ha adjuntado un índice analítico y otro general al final del presente volumen.

Darío Tamayo  
Granada, noviembre de 2014



# **EL ARTE DE TOCAR EL CLAVE**

**Por el señor Couperin  
Organista del rey, etc.**

**DEDICADO**

**A SU MAJESTAD**

**En París**

El autor, en la esquina de la rue des Fourreurs, enfrente de los conductos de humo.

En casa del señor Foucaut, rue Saint-Honoré, en la Règle d'or.  
Cercano a la rue des Bourdonnois.

**CON PRIVILEGIO DEL REY**

**1716**



## APROBACIÓN

He leído por orden del señor Canciller *El arte de tocar el clave* del señor Couperin: solo el nombre de un autor tan célebre debe hacer este libro recomendable al público. Se debe estar agradecido a un maestro que ha llevado su arte al más alto grado de perfección por querer realmente enseñar a los demás, por medio de lecciones cortas, lo que para él ha sido el fruto de un largo estudio y de una aplicación continua.

Hecho en París, este 20 de marzo de 1716

Danchet

## AL REY

SIRE<sup>1</sup>

Las muestras de bondad y de satisfacción que el anterior rey<sup>2</sup>, vuestro bisabuelo, me dio durante veintitrés años al escuchar mis obras; las de vuestro augusto padre<sup>3</sup>, a quien tuve el privilegio de enseñar composición y acompañamiento durante más de doce [años], y el éxito halagüeño que mis piezas para clave han tenido hasta el momento entre el público, parecen [ser] prejuicios favorables para el libro que tengo el honor de presentar a VUESTRA MAJESTAD. Si, independientemente de ser para Vos, puedo enterarme en unos años de que lo habéis aprobado, entonces nada será más capaz de cumplir los deseos del que es, con el más profundo respeto, DE VUESTRA MAJESTAD [*sic*].

SIRE

El muy humilde y muy  
fiel servidor y súbdito  
Couperin

---

<sup>1</sup> Se dirige a Luis XV, el Bienamado (1710-1774), rey de Francia y Navarra, copríncipe de Andorra y duque de Anjou desde 1715 hasta su muerte.

<sup>2</sup> Se refiere aquí a Luis XIV, el Rey Sol (1638-1715), a cuyo servicio entró Couperin como organista en 1693, sucediendo a Jacques Thomelin —quien había sido su maestro años atrás—.

<sup>3</sup> En este caso, hace alusión a Luis de Francia (1682-1712), duque de Borgoña, que no llegó a ser rey. De hecho, Luis XV heredó el trono directamente de su bisabuelo, Luis XIV, ya que su abuelo y su padre murieron —de viruela y de sarampión, respectivamente— antes de que este falleciese.

## PREFACIO

El método que doy es una especie de restitución que hago al público, habiendo aprovechado tanto como me ha sido posible las buenas advertencias que se me han querido dar sobre mi arte. Les acerco así a mis pequeños descubrimientos y seré muy feliz si puedo satisfacer mi deuda suficientemente. Algunas personas dirán quizá que, al desvelar mis búsquedas particulares, trabajo contra mis propios intereses; pero yo los sacrificaré siempre, sin ninguna reserva, cuando se trate del beneficio de los demás.

## PLAN DE ESTE MÉTODO

La posición del cuerpo; la de las manos; los *agréments*<sup>4</sup> que se utilizan en la interpretación; pequeños ejercicios preliminares y esenciales para llegar a tocar bien; algunas observaciones sobre la manera correcta de digitar, con referencias a muchos lugares de mi primer libro; ocho preludios variados y proporcionados al progreso que supongo que debe hacerse, en los que aparecen las digitaciones, y que he salpicado de observaciones para ejecutarlos con gusto, son las partes de esta obra.

La modestia de algunos de los más hábiles maestros de clave que, sin desgana, me han hecho varias veces el honor de venir a consultarme sobre la manera y el gusto [apropiado] para tocar mis piezas me llevan a esperar que París, las provincias y los extranjeros, que las han recibido favorablemente, me estarán agradecidos por proporcionarles un método seguro para ejecutarlas bien. Es más, es esto [precisamente] lo que me ha determinado a proporcionar [este método] antes de mi segundo libro de piezas, a pesar de haber prometido [publicar] ese segundo libro inmediatamente después del primero.

Para la comodidad de los que tocan las piezas de mi primer libro, explicaré y digitaré los puntos más confusos, y se podrán sacar de esos ejemplos conclusiones útiles para otras ocasiones.

La edad apropiada para que empiecen los niños está entre los seis y los siete años: esto no excluye en absoluto a las personas más avanzadas [en edad] pero, naturalmente, para moldear y formar las manos en el ejercicio del clave, cuanto antes [se empiece], mejor. Como aquí es necesaria la buena predisposición, hay que comenzar por la posición del cuerpo.

---

<sup>4</sup> *Id est*, ornamentos propios del estilo barroco francés. Eran una serie de fórmulas breves que se utilizaban para adornar notas, intervalos y cadencias; su brevedad contrastaba con el grado de elaboración que alcanzaban los ornamentos italianos, que en Francia estaban considerados de mal gusto. Se anotaban mediante signos gráficos y, si bien algunos de ellos eran de uso común, muchos eran exclusivos de cada compositor, de tal manera que, usualmente, se incluía una tabla al comienzo de las obras explicando su ejecución. Véase la nota 20.

Para estar sentado a una buena altura, es necesario que la parte inferior de los codos, las muñecas y los dedos estén en el mismo nivel; así, se debe coger una silla que se ajuste a esta regla.

Se debe poner cualquier cosa más o menos alta bajo los pies de las personas jóvenes<sup>5</sup>, [variando su altura] a medida que vayan creciendo, a fin de que sus pies no estén en el aire y puedan sostener el cuerpo en un justo equilibrio.

La distancia a la que una persona formada [adulta] debe estar del teclado es de unas nueve pulgadas, a medir desde la cintura, y será proporcionalmente menor para las personas jóvenes.

El centro del cuerpo y el del teclado deben coincidir.

Se debe girar muy ligeramente el cuerpo hacia la derecha estando [sentado] al clave, no tener las rodillas demasiado apretadas y mantener los pies uno enfrente del otro; pero, sobre todo, [se debe ubicar] el pie derecho bien hacia fuera.

Con respecto a las muecas de la cara, uno puede corregirse a sí mismo colocando un espejo sobre el atril de la espineta o del clave.

Si una persona tiene una muñeca demasiado elevada al tocar, el único remedio que he encontrado es hacerle sostener una pequeña varilla flexible, la cual será ubicada por encima de la muñeca defectuosa y, al mismo tiempo, por debajo de la otra muñeca. Si el defecto es opuesto, se hará al contrario. No es necesario obligar [a utilizar] a toda costa la varilla a aquel o aquella que toca. Poco a poco, este defecto se irá corrigiendo; esta invención me ha resultado de gran utilidad.

Es mejor y más apropiado no marcar la medida [del compás] con la cabeza, el cuerpo o los pies. Hay que aparentar comodidad al clave, sin fijar demasiado la mirada en algún objeto, ni tenerla demasiado perdida; por último, [hay que] mirar a la concurrencia, si es que la hay, como si uno no estuviera ocupado con otra cosa. Este consejo es solo para aquellos que tocan sin la ayuda de sus libros<sup>6</sup>.

En un principio, debe utilizarse únicamente una espineta o un solo teclado del clave para la primera juventud<sup>7</sup>, y tanto uno como el otro deben estar emplumados muy débilmente<sup>8</sup>. Esta cuestión tiene una importancia infinita, pues una bella

---

<sup>5</sup> *Id est*, los niños.

<sup>6</sup> *Id est*, de memoria.

<sup>7</sup> *Id est*, la infancia.

<sup>8</sup> El mecanismo por el que un clave produce sonido consiste en una serie de varillas, llamadas martinets, que están unidas perpendicularmente a las teclas, a modo de prolongación. Cada uno de estos martinets presenta en su extremo una púa, llamada plectro, que es la que pellizca la cuerda al bajar la tecla correspondiente. En la época, cada plectro se fabricaba con la punta de una pluma de cuervo o buitre, por lo que se llamaba “emplumar” un clave al proceso por el cual se añadían los plectros a los martinets. Dependiendo de si el plectro era más o menos largo, la dureza del teclado aumentaba o disminuía, respectivamente. Así, cuando Couperin habla de que los claves «deben estar

ejecución depende mucho más de la soltura<sup>9</sup> y de la gran libertad de los dedos que de la fuerza, de modo que si desde los comienzos se deja al niño tocar sobre dos teclados, será absolutamente necesario que estire sus pequeñas manos para hacer hablar a las teclas, y de ahí vienen la mala colocación de las manos y la dureza de la interpretación.

La dulzura del toque depende asimismo de mantener los dedos lo más cerca posible de las teclas. Es sensato creer (la experiencia aparte) que una mano que cae desde [cierta] altura da un golpe más seco que si toca de cerca, y que [por tanto] la pluma<sup>10</sup> saca un sonido más duro de la cuerda.

Es mejor, durante las primeras clases que se dan a los niños, no recomendarles que estudien en ausencia de la persona que les enseña. Los pequeños son demasiado indisciplinados para someterse a mantener sus manos en la situación que se les ha prescrito. Yo, en las primeras lecciones que doy a los niños, me llevo por precaución la llave del instrumento con el que les enseño, a fin de que en mi ausencia no puedan desordenar en un instante lo que tan cuidadosamente les he transmitido en tres cuartos de hora.

Aparte de los *agréments* habituales, como los *tremblements*<sup>11</sup>, *pincés*<sup>12</sup>, *ports de voix*<sup>13</sup>, etc. siempre he hecho a mis alumnos hacer pequeñas evoluciones de los dedos, ya sean pasajes<sup>14</sup> o baterías<sup>15</sup> variadas, comenzando por las más simples y sobre los tonos más naturales, para llevarlos gradualmente hasta los más delicados y transportados. Estos pequeños ejercicios, que no debemos multiplicar demasiado, son al mismo tiempo materiales dispuestos para poner en situación<sup>16</sup> y que se pueden utilizar en muchas ocasiones. Daré algunos modelos [de estos ejercicios] a

emplumados muy débilmente», hace referencia a que los plectros deben tener muy poca longitud, de modo que el teclado tenga una pulsación blanda.

<sup>9</sup> En el original, «*souplesse*», que podría traducirse también por ‘flexibilidad’ o ‘agilidad’.

<sup>10</sup> *Id est*, el plectro. Véase la nota 8.

<sup>11</sup> Podría traducirse como ‘temblor’. Tanto por su escritura como por su ejecución, equivaldría al trino. Véase el Anexo.

<sup>12</sup> Podría traducirse como ‘pellizcado’. Tanto por su escritura como por su ejecución, equivaldría a un mordente inferior, ornamento utilizado ampliamente en toda Europa durante el periodo barroco y posteriormente. El ornamento debía ejecutarse siempre sobre el tiempo. Véase el Anexo.

<sup>13</sup> Consiste en una especie de apoyatura, que se ejecuta acentuando y alargando ligeramente la nota disonante. Couperin añade muy frecuentemente un *pincé* a la nota principal. Véase el Anexo.

<sup>14</sup> En el original, «*passages*». En la nomenclatura de la época, un pasaje es un ornamento, generalmente breve, que consistía en una serie de notas o disminuciones ejecutadas con gran agilidad que se insertaban para adornar un fragmento de melodía. Sin embargo, por el contexto, es también probable que Couperin se refiriese aquí a una ‘escala’ o sucesión de notas. El término aparece recogido en el *Diccionario de música*, redactado entre 1755 y 1767 por el polifacético Jean-Jacques Rousseau (1712-1778); existe una edición en lengua española de esta obra, traducida por José Luis de la Fuente Charfolé, y publicada por Ediciones Akal (Madrid, 2007).

<sup>15</sup> En el original, «*bateries*». En la nomenclatura de la época, una batería es un arpeggio prolongado, en el que las notas no se van dejando tenidas —como sucede en el arpeggio propiamente dicho— sino que, al ejecutar cada nota, la inmediatamente anterior deja de sonar. En la música francesa para tecla, era habitual arpeggiar los acordes de forma continua, pasando de uno a otro de esta forma. El término aparece recogido en el *Diccionario de música* de Rousseau.

<sup>16</sup> *Id est*, se pueden utilizar como calentamiento previo a la interpretación.

continuación de los *agréments* [que aparecen] más adelante, sobre los que se podrán imaginar otros.

Las personas que empiezan tarde o que han sido mal enseñadas pondrán atención en que, como los nervios pueden estar endurecidos o pueden haber cogido malos hábitos, deben desatarse o hacerse desatar los dedos por alguien antes de sentarse al clave; es decir, [deben] estirarse o hacerse estirar los dedos en todas las direcciones. Eso pone, además, los espíritus en movimiento y le infiere más libertad.

La manera de digitar contribuye mucho a tocar bien; pero, como haría falta un volumen entero de observaciones y pasajes variados [ejemplos] para demostrar lo que pienso y lo que hago practicar a mis alumnos, daré aquí solo una noción general. No cabe duda de que cierta melodía o cierto fragmento, al hacerse de cierta manera, produce en el oído de la persona de [buen] gusto un efecto diferente.

### Reflexión

Muchas personas tienen menos facultades para hacer *tremblements* y *ports de voix* en algunos dedos; en este caso, aconsejo no descuidar mejorarlos ejercitándolos mucho. Pero como, al mismo tiempo, los mejores dedos se perfeccionan también, hay que utilizarlos con preferencia sobre los [dedos] menos importantes, sin ningún tipo de miramiento a la antigua técnica de digitación, que hay que abandonar a favor de la manera apropiada de tocar de hoy.

### Otra reflexión

Solo se debería empezar a enseñar la tablatura<sup>17</sup> a los niños después de que tengan una cierta cantidad de piezas en las manos. Es casi imposible que, al mirar su libro, los dedos [de los niños] no se desordenen ni se contorsionen, y que los mismos *agréments* no sean alterados. Por otra parte, la memoria se forma mucho mejor al memorizar.

### Otra reflexión

Los hombres que quieran llegar a cierto grado de perfección no deberán jamás hacer ningún ejercicio doloroso para sus manos. Las [manos] de las mujeres, por la razón contraria, son generalmente mejores. Ya he dicho que la soltura<sup>18</sup> de los nervios contribuye mucho más a tocar bien que la fuerza. La prueba de esto es perceptible en la diferencia [que existe] entre las manos de las mujeres y las de los hombres; es más, la mano izquierda de los hombres, puesto que la utilizan menos en el trabajo, es comúnmente la más ágil en el clave.

---

<sup>17</sup> Con el término «tablatura», Couperin probablemente hace aquí alusión a la notación musical.

<sup>18</sup> En el original, «*souplesse*». Véase la nota 9.