

ELS
TRINATS EN
LA TROMPA NATURAL
ALS *MÈTHODES* PUBLICATS
A PARÍS
ca. 1793 - 1843



per JOSÉ RECHE ANTÓN

www.trompanatural.es



ÍNDEX

	<u>pàg.</u>
PRESENTACIÓ	3
FONTS:	
1. OTHON-JOSEPH VANDENBROEK, <i>Traité Général de Tous les instrumens à vent a l'usage des Compositeurs</i> (París, Boyer, ca. 1793), pàg. 37	6
2. OTHON-JOSEPH VANDENBROEK, <i>Suite de la Méthode...</i> (París, ms. inèdit, ca. 1800), [pàg. 21]	7
3. FRÉDÉRIC DUVERNOY, <i>Méthode pour le Cor</i> (París, Imprimerie du Conservatoire, [1802]), pàg. 26	8
4. HENRI [HEINRICH] DOMNICH, <i>Méthode de Premier et Second Cor</i> (París, Imprimerie du Conservatoire, 1807), pàgs. 23-26	9
5. LOUIS-FRANÇOIS DAUPRAT, <i>Méthode de Cor-Alto et de Cor-Basse</i> (París, Schonenberger, 1824), 1r volum, pàgs. 42-45, 62-63, 150-51, 174	13
6. JACQUES-FRANÇOIS GALLAY, <i>Méthode pour le Cor</i> (París, Imprimerie du Conservatoire, 1843), pàgs. 34-35, 76-79	19
BIBLIOGRAFIA	25

PRESENTACIÓ

Aquest treball exposa en la versió traduïda al català aquells fulls dels principals mètodes per a l'instrument publicats a França en el primer punt culminant de la trompa, amb el canvi de segle del XVIII al XIX i amb la primera meitat d'aquest darrer. Sens dubte, es tracta d'un període importantíssim en la trompa, tant pel que fa a la pràctica (amb la culminació del procés de desenvolupament de la tècnica del tapat) com a la part teòrica (amb la codificació sistemàtica dels distints elements involucrats).

Amb tot, comencem amb l'única de les fonts que no és exclusivament trompística però escrita per un trompista (Othon-Joseph Vandebroek) per a recórrer cinquanta anys de documents relatius als aspectes interpretatius i pedagògics de l'instrument i acabar amb una de les últimes grans aportacions teòriques per a l'instrument (J.-F. Gallay), abans de - o coincidint amb - l'aparició dels primers manuals per a l'instrument cromàtic¹.

A partir de Frédéric Duvernoy, tenim un seguit de documents a càrrec dels successius professors de trompa natural al *Conservatoire* de París, centre trompístic per excel·lència i únic pel que fa als testimonis escrits d'aquest caire.

Finalment, hem d'advertir que han quedat fóra d'aquest treball obres com el *Méthode complète de premier et second Cor* de François Jacqmin (París, A. Petit, 1832), el *Méthode élémentaire pour le Cor* de George Kastner (París, E. Troupenas, 1840) o el *Méthode de Cor et Cor à pistons* de Jean-Baptiste Mengal (París, Meissonnier, 1835)².

Per una altra banda, escollir el trinat d'entre totes les possibles variables interpretatives, tècniques o teòriques respon a una inquietud especial per aquest *agrément* concret. Aquest, per una part, implica un context intel·lectual d'aplicació; per l'altra, el desenrotllament d'una habilitat tècnica específica.

Totes dues parcel·les convergeixen a la vegada, hi participen en la definició d'una personalitat pròpia - més encara, peculiar - d'un instrument que "*est si borné par lui même et a tant d'imperfection*"³.

A més, la preocupació per a aquest fenomen està demostrada per dues raons. La primera és una evidència al llenguatge: la presència d'aquest recurs d'un mode idiomàtic, amb les particularitats que observarem; la segona és l'aparició de seccions específiques a la literatura que ens ocupa. Així ho assenyala John Humphries, qui resumeix perfectament aquestes idees:

"Trills are intrinsic to much eighteenth- and early nineteenth-century music, and without valves, players had no choice but to master the skill of lip trilling. All of the important French tutors include a section on the subject, but none offers a magic formula for success; instead, the general opinion is that

¹ Com el *Méthode de Cor à pistons* de Charles Gounod (París, Colombier, ca. 1845) o el *Méthode pour le Cor Chromatique ou à pistons* de Pierre-Joseph Meifred (París, Richault, 1841), que representen el nexa entre l'instrument natural i el modern. Sense observar segones edicions i afegits que consideren aquest nou instrument *a posteriori*.

² Es tracta d'un problema d'espai i, més important, de consulta d'aquestes fonts, doncs llur accés continua essent força difícil.

³ ["és tan limitat per ell mateix i té tantes imperfeccions"] O.-J. Vandebroek, *Suite de la méthode*, [pàg. 25].

the technique takes time and practice, and the best solution is to start slowly and to build up speed."⁴

És necessària una més completa investigació del fenomen del trinat i de les possibilitats que aconsellen els tractats (o, més correctament, els *méthodes*), ja que aquesta és la via més segura de la recuperació de la pràctica històrica. Així podem assabentar-nos d'un mode molt més perfecte, i no tan sols mitjançant l'experiència pràctica, de què els

*"Trills of all manners can be produced on natural horn. One learns the art of tonal deception in parallel with the ability to trill between neighboring pitches. It is quite easy to trill between two harmonics or two notes with the same hand position. But it is also possible to trill between a stopped note and an open note".*⁵

El que finalment trobem amb aquest treball és el conjunt d'aportacions al voltant d'idees comunes al voltant del trinat; que hi són presents a tots els autors i en les quals conflueixen.

Si més no, als cinquanta anys que tractem i a la pràctica de la capital francesa, hi ha un acord total respecte a la dificultat del domini de l'habilitat tècnica relacionada amb el trinat. Tots apunten a que - com deia Humphries - és una qüestió de treball i temps; fins i tot Vandenbroek al *Traité...* escriu tota una escala de complexitat!

Per contra, tenim qüestions controvertides i en les que clarament són contraris. La més evident és la manera correcta d'executar-lo. Primerament amb el testimoni de la presència de diversos modes de practicar-lo (on veiem la possibilitat de l'existència de diferents escoles[?]), més tard amb una desvinculació total de Gallay respecte a la resta amb el paper de la llengua, contràriament als altres autors.

A més, podem observar com al llarg del temps, la necessitat d'expressar per escrit tot allò relacionat amb el trinat cada vegada requereix d'una major extensió i com es detalla cada vegada més el context d'ús (des de Duvernoy), la funció així com la preparació i resolució. Des de Domnich ja és present una forta al·lusió al mètode de cant del *Conservatoire*, com la font des de la que s'inspiren als seus escrits. Novament, tenim una informació diguem-ne secundària però molt important, ja que ens assegura que el model instrumental continua basant-se en la pràctica vocal, més especialment en el concepte d'ornamentació que ens ocupa.

Conservem la divisió habitual entre primer i segon trompa (Duvernoy, Domnich) també en la realització de trinat. És també important la definició de l'etimologia i el mot concret que usa cadascun (la correcció que va fent-se amb el pas del temps de *cadance* o *cadence* fins a *trille*, mentre que mai

⁴ ["Els trinatats són intrínsecs a molta de la música del segle XVIII i principis dels XIX, i sense vàlvules, el intèrprets no tenien altra opció que dominar l'habilitat del trinat de llavi. Tots els mètodes pedagògics francesos importants inclouen una secció sobre el tema, però cap ofereix una fórmula màgica per a l'èxit; al contrari, l'opinió general és que la tècnica necessita temps i pràctica, i que la millor solució és començar lentament i augmentar poc a poc la velocitat"] J. HUMPHRIES, *The Early Horn*, pàg. 66

⁵ ["Trinatats de totes les maneres poden produir-se en la trompa natural. Un aprèn l'art de l'engany tonal paral·lelament amb l'habilitat de trinar amb afinacions aproximades. És prou fàcil entre dos harmònics o dues notes amb la mateixa posició de la mà. Però és també possible trinar entre una nota tapada i una oberta."] H. WICK, *Applying natural horn technique to modern valved horn performance practice*, pàg. 19

s'usa *tremblement* - tot i que el verb sí que apareix en ocasions), especialment amb el canvi que hi ha amb Domnich i posteriorment amb l'explicació de Gallay.

Més enllà, amb aquesta lectura, els trompistes s'adonaran de la clara influència de Dauprat sobre el text de Gallay (no per altra raó va ésser aquest darrer alumne de l'anterior!).

En resum, amb aquest petit recull de texts, l'aportació d'aquest treball queda definit com un material de treball en potència, tot seguint el model de dossier que hem emprat a la classe. Si bé ja hem apuntat les principals línies pel que fa a les conclusions a extraure d'aquest tema, deixarem que la lectura individual dels interessats pugui decidir finalment el que pot aportar personalment a la interpretació amb criteris històrics.

2. OTHON-JOSEPH VANDENBROEK, *Suite de la Méthode...* (París, ms. inèdit, ca. 1800), [pàg. 21]:

MANERA DE FER EL TRINAT¹⁰

El trinat és el més difícil de la trompa. Tenim als músics que el fan amb la llengua: la pitjor manera; tenim d'altres que el fan movent la trompa sobre els llavis: encara pitjor...

Per a executar el trinat, és el llavi inferior el que l'ha de fer, movent-lo contra el broquet al començament del trinat. Un cop que aquest està en moviment, es fa quasi per ell mateix.

He ací la manera de com s'ha de començar a fer:

EXEMPLE



El punt que es troba sobre la lligadura no significa un cop de llengua¹¹. És un cop del llavi inferior que és necessari donar, és a dir, moure'l de manera que es pugui distingir, apropant-lo com si fóra un petit cop de llengua.

Fent-lo com està escrit, trobareu que amb un poc de paciència i d'estudi, el trinat no és molt difícil de fer amb la trompa.

¹⁰ vide n. 6

¹¹ vide n. 9

3. FRÉDÉRIC DUVERNOY, *Méthode pour le Cor* (París, Imprimerie du Conservatoire, [1802]), pàg. 26:

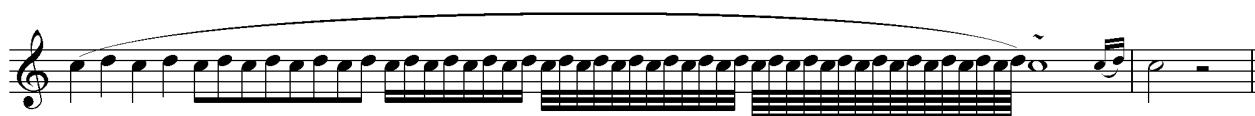
ELS TRINATS¹²

El trinat no és altra cosa que una nota lligada precipitadament cap a una altra, que ha de fer-se amb el moviment dels llavis, i no pas amb la llengua que no ha de moure's mentre que els llavis actuen.

Per aprendre a fer el trinat, s'ha de començar a lligar les notes molt lentament, augmentant la velocitat fins al punt que el trinat estiga ben format: el principi és el mateix per a totes les notes on el trinat es pot fer.

MANERA D'EXECUTAR EL TRINAT

EXEMPLE



N.B. El trinats han de fer-se molt més lentament en les peces lentes que en els *Allegro*, etc. Els trinats són practicables per al segon Trompa després del Do de la segona octava fins al Sol de la tercera, siga sobre les notes de l'escala natural o sobre aquelles de l'escala cromàtica, composta de diesis o de bemolls.

El primer Trompa podrà fer els trinats fins al Do de la tercera octava, però aquestos no es troben quasi mai en cap peça de música.

¹² *Des Cadences*

4. HENRI [HEINRICH] DOMNICH, *Méthode de Premier et Second Cor* (París, Imprimerie du Conservatoire, 1807), pàgs. 23-26:

EL TRINAT¹³ (2)

El Trinat, anomenat impròpiament *Cadence*, perquè es troba en les cadències harmòniques, és un ornament¹⁴ del cant d'un ús tan freqüent que si no es cerca de fer-lo

(2) Extret en part del mètode de Cant.

[pàg. 24]

brillant i flexible, viu i lleuger, no es farà més que desfigurar la melodia.

El trinat consisteix en el batiment alternatiu de la nota sobre la qual està marcat amb una altra nota un grau per sobre. Aquest batiment no s'ha de fer amb la columna d'aire, restant la llengua immòbil.

Hi ha dos tipus de trinat; el d'un to, i el d'un semitò.



Trinat de segona major

Trinat de segona menor

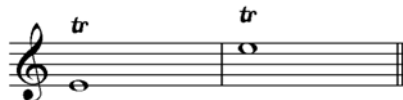
El primer Trompa pot fer el trinat sobre tota l'extensió de la tercera octava.

Primer Trompa



El segon Trompa fa el Trinat a partir del *mi* de la segona octava fins al mi de la tercera.

Segon Trompa



Els principis establerts per a regular l'ús de la mà dins del pavelló no poden ésser observats més que per a la nota sobre la qual està marcat el trinat.

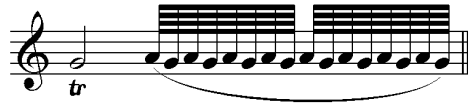
¹³ *Trille*, a l'original

¹⁴ *Agrément*

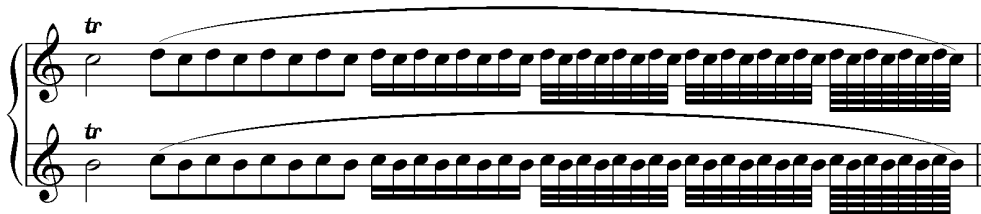
Si el trinat està marcat sobre una nota tapada¹⁵, la nota de dalt s'ha de prendre tapada.



Si està marcat sobre una nota no tapada, la nota de dalt s'ha de prendre no tapada.



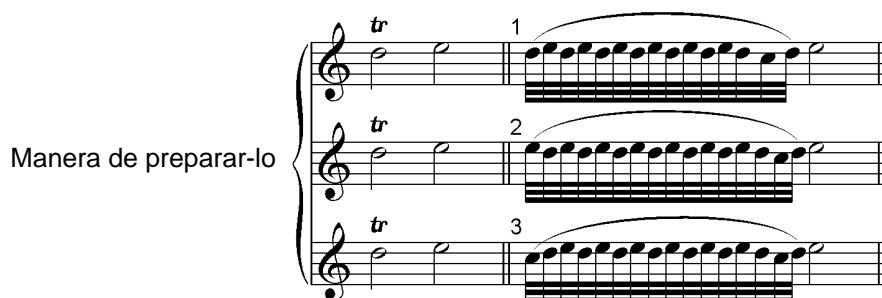
Per a aconseguir un bonic trinat, cal en primer lloc estudiar-lo lentament, per tal d'acostumar-se a lligar sense precipitació les dues notes de les que es compona; s'augmentarà poc a poc la velocitat fins que estiga ben format. És bo d'exercitar-se sobre un trinat compost de dues notes no tapades¹⁶.



[pàg. 25]

Hi ha diverses maneres de preparar i de finalitzar el trinat; heu ací les més usades.

PREPARACIONS

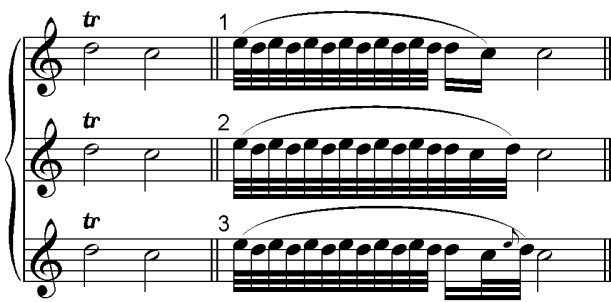


¹⁵ Com en el següent exemple.

¹⁶ Tot i que ambdós exemples següents mostren una esquematització de l'augment progressiu de la velocitat, només el primer respon a aquest últim consell de practicar-lo amb dues notes no tapades.

TERMINACIONS

Manera de finalitzar-lo



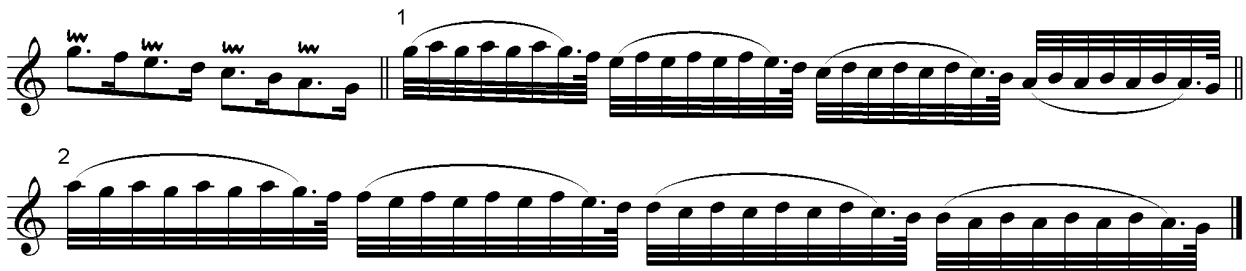
El trinat s'usa no solament als finals de les frases que s'anomenen Cadències finals, sinó també a les altres cadències harmòniques i als cants com els passatges:



S'hi pot afegir una petita nota de pas:



Hi ha casos en els que el trinat no s'hi completa, s'anomena aleshores mordent; s'indica amb aquest signe (w).



[pàg. 26]

Es fa un seguit de trinats executant un batiment alternatiu sobre cada nota.



Aquest encadenament de trinats pot fer-se començant per la nota superior d'aquesta manera:



O bé fent sentir la nota principal, és a dir, aquella sobre la qual està marcat el trinat.



Es pot fer igualment un seguit de trinats d'aquesta manera:



5. LOUIS-FRANÇOIS DAUPRAT, *Méthode de Cor-Alto et de Cor-Basse* (París, Schonenberger, 1842), 1r volum, pàgs. 42-45, 62-63, 150-151, 174:

ARTICLE 17è

Sobre els Intervalls, i sobre el Trinat¹⁷ sobre la segona nota de l'escala major del 1r Grau.

Sobre el Trinat.

El Trinat, impròpiament anomenat *Cadence*, perquè es fa en el repòs o la cadència melòdica i harmònica d'una peça o d'un període, és l'ornament¹⁸ pel qual dues notes, a un grau de distància, són batudes alternativament, dins d'una velocitat proporcionada al moviment i al caràcter de la peça.

Com aquest ornament també és més llarg a adquirir que difícil de perfeccionar, s'hi ha d'exercitar de bona hora; és així pel què nosaltres ens anticipem ací a l'article dels *Agréments de la Musique*¹⁹.

Tots els sons de la Trompa no són propis per a produir el Trinat amb el mateix èxit, així aquells de la 3a octava de l'extensió general de l'instrument, els únics sobre els quals es pot fer. Segons el grau d'aquesta escala, el Trinat pot presentar dos sons facticis²⁰; o un sol, seguit d'un so natural, i recíprocament; o, per últim, dos sons naturals. Ja es veurà que aquests últims hauran

[pàg. 43]

més avantatges: 1r tindran més brillo i esplendor; 2n el joc de la mà no en genera l'execució; finalment, 3r, els cants compostos per a la Trompa estan, el més sovint, dins de la seua escala major, Tònica, estant amb el cos de recanvi adaptat a l'instrument²¹; el Trinat final es troba situat sobre el segon grau, (el Re), i la nota que pot anomenar-se de préstec és el Mi; l'un i l'altre situats de la quarta a la quinta línia del pentagrama.

És, doncs, amb aquests dos sons que s'ha d'estudiar, preferentment, el Trinat. Es podrà remarcar també que la Tònica (Do) que entra a la terminació del Trinat i de vegades en la preparació és també un so natural.

No és necessari donar-se pressa per donar velocitat al Trinat, doncs es podrà caure en la falta d'aquells que el tremolen. Tampoc és necessari que haja de ser massa lent, el que traurà el seu efecte.

El veritable caràcter del Trinat, la seua velocitat graduada i el seu perfeccionament són els fruits del treball i del temps. El Trinat, presentat a la fi de cadascun dels exercicis següents als intervals²², i com cadència final, serà sempre sobre un so filat, elevat per un punt d'orgue, advertim a

¹⁷ *Trille*

¹⁸ *Agrément* a l'original

¹⁹ Article 26è, pàg. 143 i ss.

²⁰ És a dir, tapats

²¹ Amb el tub (el *to* o *cos de recanvi* segons l'original francès) corresponent a la tonalitat principal.

²² A partir de l'*11eme Leçon*, pàg. 64

l'estudiant que ha de donar a aquest ornament tota l'extensió, tots els graus de força i de dolçor que els seus mitjans físics li permeten.

Paral·lelament, s'ha de fer ús de diverses preparacions i terminacions indicades als exemples següents (1)

⊗ Indicació del Trinat 

Execució 

Pot estar precedit de la *Messa di Voce*, col·locació de la veu²³ o emissió de la veu, seguint l'expressió italiana, que nosaltres traduirem ací per *Col·locació del so*²⁴.

(1) Per a produir tot el que possibilita els diferents graus de rapidesa i de lentitud que es puga donar a aquest ornament, serà bo, després d'accelerar el moviment anant de *Piano* a *Forte*, alenrir aquest moviment tornant de *Forte* a *Piano*. Aquesta execució no és en ús; però com a estudi és d'una dificultat més a vèncer. No obstant, és també necessari cercar la consecució de la celeritat, sense oblidar mai la igualtat del batiment alternatiu de les dues notes, amb el moviment que se li done.



⊗ Aquestes instruccions són extretes en part del mètode de Cant del Conservatori.

[pàg. 44]

Aquesta col·locació del so es fa sobre la *Tònica*, la *Mediant* i la *Dominant*.

Exemple 

El Trinat que es fa en una nota de repòs, practicat ordinàriament sobre la Dominant del mode, difereix, pel que fa a l'extensió, del Trinat en una nota final:

Indicació  Execució 

Quan el Trinat és practicat sobre cada so d'un seguit de notes ascendents o descendents, s'indica i s'executa així com segueix:

Indicació. 

²³ *Mise de voix* a l'original
²⁴ *Mise de Son* a l'original

Execució.

La preparació i la terminació del Trinat es componen d'una, de dues o de tres petites notes que el precedeixen o el segueixen, i que estan lligades amb ell - com ací -; no hi ha més que dos cops de llengua obligats: el primer sobre la nota que porta el Trinat, o sobre la primera de la preparació; el segon sobre la nota final, després de la terminació.

És de rigor no fer ús més que d'una sola respiració per al Trinat, la seua preparació, la seua terminació i la seua nota final compresos, el mateix quan el Trinat es troba precedit de la col·locació del so.

Exemples de les preparacions i de les terminacions més usades en l'execució del Trinat.

Sobre la Tònica.

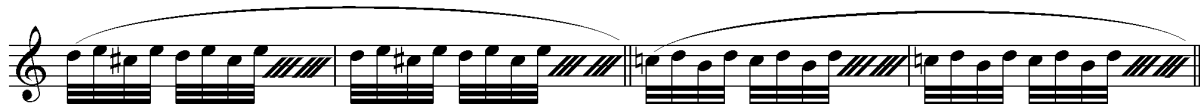
[pàg. 45]

Sobre la Mediant.

Sobre la Dominant.

Tot i que és ben difícil, per no dir impossible, representar amb notes de valors determinats l'acceleració gradual i quasi imperceptible del Trinat, hem cregut necessari escriure aquest ornament així com segueix; però només per a l'estudi.

En el començament, la respiració és insuficient per donar a aquest exercici no tota la rapidesa que ha d'haver sinó l'extensió; és necessari interrompre'l, reprendre'l, deixar-lo altra vegada i reprendre'l de nou; però cada vegada s'adonà que s'ha fet un pas més, i que amb paciència es superaran prompte les dificultats i les basques d'aquest treball. Alguns executants han cregut veure un doble Trinat en el passatge següent:



Amb més raó, que un faja precedir aquest fragment d'un veritable Trinat sobre el Re i el Do# del N^o 1, i sobre el Do i el Si del N^o 2, com una preparació per a arribar al pretès doble Trinat que no es pot fer més que als instruments en els quals es pot fer sonar diversos sons a la vegada, ja que el Trinat doble no convé més que a la tercera, o a la sexta, o aquestos dos intervals alhora.



(K) El N^o 1 convé al gènere religiós. Els N^{os} 2, 3 i 4 presenten les preparacions i les terminacions usades més freqüentment, ja que la Tònica, la Mediant o la Dominant precedeixen el Trinat sobre el segon grau. Els altres números no són més que variants dels precedents que l'alumne emprarà quan estarà més avançat; però a les lliçons següents, sobre els intervals, no haurà d'usar més que els N^{os} 2 i 3 amb la Tònica precedint el Trinat; els N^{os} 5 i 6 a la Mediant; els N^{os} 9 i 10 a la Dominant.

[pàg. 62]

ARTICLE 19è

SOBRE LES ESCALES MAJORS I MENORS EN TOTS ELS GRAUS, I SOBRE EL TRINAT SOBRE LA SEGONA NOTA DE CADASCUNA DE LES ESCALES

[...]

S'ha d'aprofitar aquestes escales per a donar a l'alumne l'ocasió d'exercitar-se sobre el tri-

[pàg. 63]

nat sobre tots els graus: després d'haver practicat suficientment a les lliçons precedents, amb els dos sons que oferien la major facilitat per a estudiar aquest ornament amb èxit, el Trinat a partir d'ara canvia la seua natura, a causa de la combinació de sons naturals amb sons ficticis.

En efecte, el mecanisme, o el joc de la mà que havia estat nul en el primer cas²⁵, no solament va a devenir obligatori per a la major part dels Trinats d'altres escales, encara més, presentarà diferències ja que el Trinat es fa entre una nota natural i una factícia, i *vice versa*, o bé entre dues notes factícies. Aleshores haurà de contar amb les observacions següents:

1r. Si la nota Trinada és natural i la nota *de préstec* (aquella amb la que es fa el trinat) factícia, la primera estant col·locada, la mà tancarà el pavelló per a la segona, l'obrirà, el tancarà de nou i així

²⁵ El que Dauprat anomena *Trille au second degré*, és a dir entre el re i el mi de la quarta línia.

de seguit, fins a un determinat grau de rapidesa, després del qual no es mourà més que en la terminació, si és necessari.

2n. Si al contrari, la nota trinada [sic] és un so factici i la nota de préstec [sic] un so natural, el joc de la mà serà en sentit invers; és a dir que la mà, col·locada convenientment per a la primera nota, obri seguidament i tanca alternativament el pavelló als primers batiments, restant al seu lloc quan les dues notes del Trinat, suficientment donades a conèixer, hauran adquirit tan gran grau de velocitat que la mà no puga concórrer en la seua execució. (1)

S'ha de remarcar que als dos casos precedents, és bo usar la terminació en la qual la nota de préstec podrà ésser entesa convenientment, el moviment estant aleshores un poc alentit; doncs el Trinat, abans adquireix un cert grau de rapidesa, no permet a la mà del pavelló més que una sola posició, aquella que convé a la nota trinada; no hi ha més que la promptitud amb la que es fa el batut de les dues notes que puga treure a l'oïda la possibilitat d'entendre que la verdadera diferencia entre els dos sons no existeix. S'enganyarà encara més segurament a l'auditor si a la preparació del Trinat, com a la terminació, es fa entendre distintament ambdues notes.

Pel que fa al Trinat entre dos sons facticis, quan el pavelló ha d'ésser igualment tancat, la mà no canviarà gens la seua posició; si les notes son desigualment tancades²⁶, el moviment serà sempre més fàcil que als dos casos precedents.

(1) Es suposa ací, i per als dos casos on actua, que el Trinat està col·locat en un *Adagio* o en altre moviment lent. Altrament, no es fa sonar més que una sola vegada la nota de préstec i es precipita de seguida el trinat, segons el moviment.

[pàg. 150]

SECCIÓ 4

SOBRE EL TRINAT PRECIPITAT

Donem aquest nom al trinat que es atacat immediatament sense preparació, i marcat sobre una nota curta, o en un temps ràpid.

S'escriu i es toca de dues maneres.

Indicació 

Execució 

Les notes marcades amb un trinat poden aparèixer de diverses maneres.

Exemples 

²⁶ És a dir, entre dues notes amb distint grau de tapat.



[pàg. 151]

SECCIÓ 5

SOBRE EL MORDENT

Aquest és el nom usat a França per a un trinat molt curt. És indicat amb el signe , que es col·loca sobre la nota que s'ha de trinar.

Aquest trinat permet encara menys preparació que el tipus precedent. No sols s'ataca de sobte sinó que a més s'interromp quasi immediatament. És per açò que al Mètode de Cant s'anomena *trinat truncat*. S'interpreta com segueix:

Indicació 

Execució 

[pàg. 174]

ESTUDI Nº 8

El Trinat precipitat, és a dir atacat sense preparació i sobretot el Mordent són molt difícils a dominar en la Trompa, a causa de la rapidesa de la seua execució, que és per tant una de les condicions de l'ús aquests ornaments. No serà doncs sinó amb molt de treball que s'adquirirà la netedat, la volubilitat i el brillo que exigeixen. Tot i això, com són usats freqüentment, un s'ha d'armar de coratge i e paciència per a enfrontar-se a aquests exercicis com ha hagut de fer per a tots els altres. Aquell que, volent convertir-se en artista no aportarà a les diferents lliçons d'aquest mètode tota l'aptitud i el zel possibles, no demostrarà gran desig d'elevant-se i adquirir un nom dins de l'art musical.

6. Jacques François Gallay, *Méthode pour le Cor* (París, Imprimerie du Conservatoire, 1843), pàgs. 34-35, 76-79

SOBRE EL TRINAT²⁷ (1)

El Trinat que moltes persones han anomenat i anomenen encara malament a propòsit “cadence” (2) és un dels ornaments més difícils d’executar amb perfecció a la Trompa; resulta del batiment successiu i lligat de dues notes havent entre elles un interval d’un to o d’un semitò. Aquest batiment ha d’èsser més o menys accelerat segons el caràcter de la peça on hi és col·locat.

El mode de fer el trinat ensenyat pels mètodes que s’han publicat després d’alguns anys em pareix viciat en què la llengua ha de restar completament aliena a la seua execució, mentre que els llavis participen sols per a passar de la nota inferior a la nota superior. Sense voler tractar a fons aquesta qüestió de controvèrsia i passar revista a tots els inconvenients que resulten d’un principi tal, jo no puc tanmateix contenir-me de lliurar d’aquells a l’apreciació dels meus lectors.

En primer lloc, el trinat fet amb els llavis té sempre alguna cosa de feble, de tímid que contrasta sovint d’una manera xocant amb l’estil de la peça on s’usa. A més, és sovint tremolat, perquè a la meua opinió els llavis son incapaços a actuar a l’extrema vivacitat que de vegades s’exigeix. En fi, aquest moviment (que podrem anomenar quasi convulsiu) dels llavis, un tipus de contracció nerviosa, fa gesticular la figura i patir al mentó un tremolor desagradable qui pot fer reaccionar a la mà esquerra.

Al contrari, és la llengua, i la llengua sola la que ha de treballar per a produir el trinat; els seus moviments - així els més ràpids - queden concentrats en la boca sense cap manifestació exterior: el trinat, fet així, té l’avantatge d’èsser al mateix temps lligat amb més igualtat i batut amb més rapidesa, sobretot a les notes agudes.

MANERA DE FER EL TRINAT

El trinat, no sent susceptible d’èsser fet amb la mateixa facilitat sobre totes les notes del registre, caldrà primerament exercitar-lo sobre els sons oberts, més favorables a aquest ornament que els tapats.

La llengua emetrà amb dolçor el primer so, com als cops de llengua ordinaris, doncs per a facilitar el pas alternatiu de la nota inferior a la nota superior, ella farà lleugers batiments sobre el bord intern dels llavis, mantenint l’aire amb força; aquests batiments han d’èsser per així dir-ho ondulats, de manera que la llengua no faça cap cop.

És fàcil de fer-se una idea exacta del joc mecànic de la llengua en el trinat: després de tindre colpejada la nota, es porta endavant, i endarrere, com he dit més a dalt, tocant lleugerament el bord intern dels llavis, ja que es retira ella mateixa per un moviment retroactiu, i així de seguit fins a l’expiració de l’aire. Aquest va i ve continuadament (si puc expressar-me així), lliga unides les dues notes lligades, i produeix el trinat.

Cal sobretot donar el mateix valor a cadascuna de les dues notes, lligar-les igualment sense sacsejar-les, i accelerar progressivament el batiment fins que siga capaç de fer el trinat d’un moviment ràpid. No és més que per un treball constant i tenaç que portarà a adquirir la celeritat i la igualtat en el batiment de les notes, i consegüentment a dominar el trinat.

²⁷ Du Trille, a l’original

Abans de començar els exemples següents, l'alumne tindrà compte d'aspirar el més possible d'aire, amb la finalitat de tocar-los d'una sola respiració; no perdrà de vista que és necessari també que les lligadures es mantinguen el més possible i que llur separació siga a penes marcada.

- (1) Jo no done ací més que la part del trinat que ensenya la manera de fer-lo. La preparació i la terminació es troben reunits als ornaments de la música, veieu la pàgina 76
- (2) El mot Cadència s'usa en musica per a designar la terminació d'una frase o repòs momentani.

[pàg. 35]

EXEMPLES

1. *12/8* time signature, starting with a trill. Instruction: Començar primer el trinat lentament i augmenteu poc a poc la rapidesa.

2. *C* time signature, starting with a trill.

3. *12/8* time signature, starting with a trill.

4. *C* time signature, starting with a trill. Dynamics: *p* (piano) to *f* (forte) with *cresc.* (crescendo) marking.

5. *C* time signature, starting with a trill. Dynamics: *p* (piano) to *f* (forte) with *cresc.* (crescendo) marking.

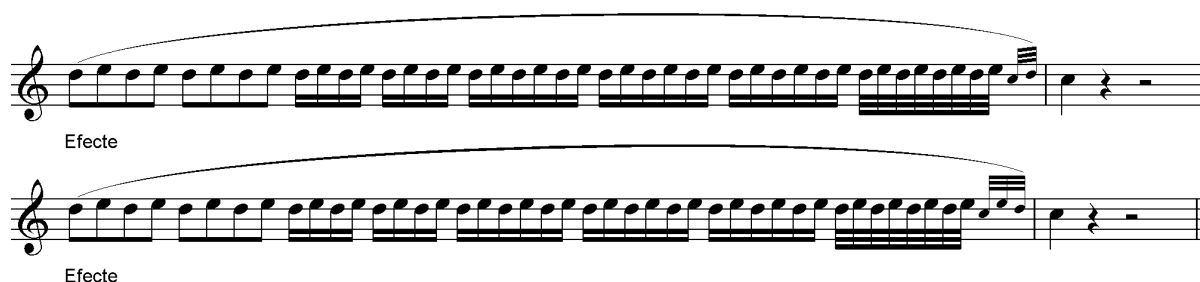
6. *12/8* time signature, starting with a trill. Dynamics: *p* (piano) to *f* (forte) with *cresc.* (crescendo) marking.

EL signe *tr* s'escriu per a indicar el trinat.

Es posen ordinàriament, després del Trinat, dos o tres notes petites per a marcar la seua terminació.

Exemple *tr* *tr*

Indicació

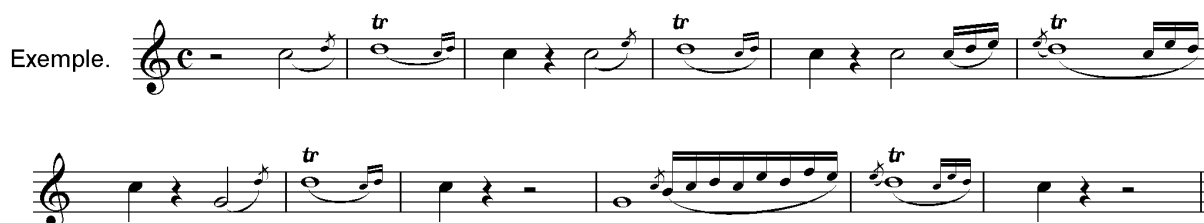


Hi ha diverses maneres de finalitzar el trinat; les dues que acabe de donar són ara les més usades; les altres terminacions són les modificacions emprades segons el gust de l'executant i el caràcter de la peça que toca; faig menció a continuació del Trinat, pàgina 78.

[pàg. 76]

CONTINUACIÓ DEL TRINAT (2)

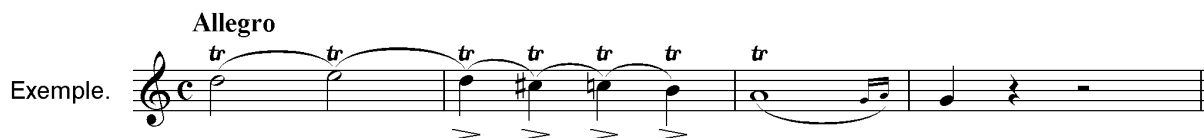
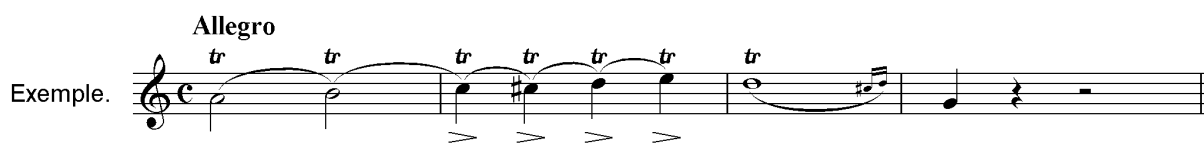
La preparació del trinat consisteix en una o diverses petites notes que el precedeixen.



El trinat col·locat sobre diverses notes formant escales ascendents o descendents, ha de finalitzar-se així quan aquestes notes tenen una durada un poc llarga.



Els trinat següents executats en un moviment ràpid no tenen necessitat de terminació.



No s'exercitarà en el trinat següent fins ésser capaç de fer com cal aquells del Do i del Re. La seua execució exigeix que el pavelló estiga un poc tancat, per a que el La conserve tant com siga possible la afinació que li és necessària.



(2) El començament del Trinat i la manera de fer-lo es troben a la pàgina 34.

[pàg. 77]

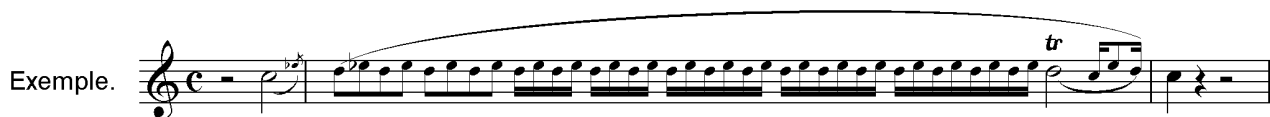
El trinat del La es fa sense alterar la mà; no s'ha d'obrir per al Sol que li serveix de terminació.



Els trinats del Si \flat , el Do \sharp i el Re \sharp es fan tots tres de la mateixa manera: la 2^o nota, que és natural, ha de restar tancada. És essencial aleshores que aquests trinats siguin començats amb rapidesa; seran defectuosos si estan atacats lentament.



El trinat següent situat sobre el Re és un dels més difícils a executar afinat. És necessari començar primer un poc lentament, obrint i tancant alternativament el pavelló, accelerar-lo poc a poc fins que la rapidesa dels batiments faça impossible tapar la segona nota. En aquest moment serà essencial, per a fer aquest trinat amb molta facilitat, tancar un poc el pavelló, a fi de donar a les dues notes la màxima afinació possible i de conservar-les en una mateixa dinàmica. La mà així col·locada, no haurà ésser molestada més que per a la terminació del trinat. (1)



La segona nota del trinat següent ha de restar oberta.



Per al trinat del Fa, la mà no ha d'obrir-se per al Sol.



(1) S'abstindrà rigorosament d'usar aquest mode en altre lloc que en una peça de caràcter greu; serà viciat en un moviment viu i lleuger, on el trinat demana ésser atacat francament. Caldrà sempre tindre compte de fer entendre bé el Mi \flat després de l'execució de les petites notes afectades en la seua terminació.

[pàg. 78]

El trinat del Fa \sharp es fa com aquell del Fa natural; la mà no s'obrirà més que pel Mi, col·locat en la terminació.



La segona nota del trinat següent ha de fer-se oberta; es farà el trinat amb el LA \natural o amb el LA \flat , segons l'escala en la que es toque.



S'hi poden fer encara altres trinat; però les regles que he donat s'apliquen a tots aquells que podreu trobar.

Ací teniu alguns exemples de terminacions menys usades que les precedents i en les quals la forma pot parèixer més elegant; no és necessari sempre usar-les més que amb reserva i sobretot als moviments lents. És doncs el gust de l'executant qui ha de determinar la seua elecció al respecte i aquest punt és tan essencial, que és prou una terminació poc adequada amb l'estil de la peça per a destruir tot l'efecte.

TERMINACIONS EN DO



TERMINACIONS EN SOL



El *mordent*, o “brisé”²⁸, és un tipus de trinat que s’ataca i s’interromp súbitament, sense preparació ni terminació. S’indica amb el signe ~, o amb aquell del trinat.

Allegro moderato

Exemple. 

Execució. 

Anime als alumnes a exercitar-se de bona hora en el treball del trinat, sense deixar-se desanimar per la dificultat més o menys gran que els podrà presentar. Aquest ornament, un dels més brillants de la música, és el que convé millor per a acabar una frase i el que contribueix més poderosament així com a donar-li lleugeresa i elegància. A més, el trinat, fet com he indicat, facilita també l’execució del *Grupetti* i dels passatges compostos de diverses notes lligades; és indispensable en fi per a tot instrumentista que, arribat a un cert grau de talent, vol executar convenientment les obres difícils dels millors compositors.

²⁸ nom francès a l’original, cometes afegides a la traducció

BIBLIOGRAFIA

- // DAUPRAT, Louis-François
 - *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*
París, Schonenberger, [1824]

- // DOMNICH, Henri [Heinrich]
 - *Méthode de Premier et Second Cor*
Reimpressió
Ginebra, Minkoff, 1974 [1807, ed. original]

- // DUVERNOY, Frédéric
 - *Méthode pour le cor*
Reimpressió
Ginebra, Minkoff, 1974 [1803, ed. original]

- // GALLAY, Jacques François
 - *Méthode pour le cor*
Reimpressió
Kirchheim, Hans Pizka Edition, s.d. [1843, ed. original]

- // HUMPHRIES, John
 - *The Early Horn. A Practical Guide.*
Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music, Colin Lawson y Robin Stowell (eds.)
Cambridge, Cambridge University Press, 2000

- // MORLEY-PEGGE, Reginald
 - "The Evolution of the French Horn from 1750 to the Present Day" en *Proceedings of the Musical Association*
69th Sess. (1942 - 1943), pàgs. 34-55

 - *The French Horn*
A Benn Study - Music: Instruments of the Orchestra
Londres, Ernest Benn Limited, 1978 (2^a reimpressió de la 2^a ed., 1^a, 1960)

- // SAINT-ARROMAN, Jean (ed.)
 - *Cor. Méthodes, Traités, Dictionnaires et Encyclopédies, Ouvrages généraux.*
Méthodes & Traités, 21. Série I : France 1600-1800.
Courlay, Editions Fuzeau, 2003

- // WICK, Heidi F.
 - *Applying natural horn technique to modern valved horn performance practice*
'Document presented in partial fulfilment of the requirements for the Degree Doctor of Musical Arts'
Document en línea, The Ohio State University, 2001