

Referencias históricas sobre el perfil didáctico del maestro de música del siglo XVIII a partir de tres tratados europeos de la época

Historical references respect to didactic profile of the 18th century music teacher from three European treatises



Alejandra Lopera Quintanilla¹
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
alopera@unsa.edu.pe



María del Pilar Lopera Quintanilla²
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
plopera@unsa.edu.pe



El perfil del maestro de música que pudo regir en Europa durante la primera mitad del siglo XVIII, incluyendo sus cualidades didácticas, conocimientos generales y destrezas musicales, no ha sido estudiado, históricamente, a profundidad. Sin embargo, la lectura atenta de tres importantes tratados de la época da luces sobre ello. Por tanto, el objetivo principal de este texto es reconocer cuál fue el perfil didáctico del docente de música en la primera mitad del siglo XVIII en Europa, a partir de una revisión de tres textos de la época y la labor de sus autores: tres compositores musicalmente virtuosos y potencialmente didácticos. Las fuentes históricas estudiadas en este trabajo son *Les principes du clavecin* (1702) del compositor Monsieur de Saint Lambert, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) del virtuoso flautista y compositor Johann Joachim Quantz, y *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) del compositor Carl Philipp Emanuel Bach.

1. Alejandra Lopera Quintanilla, graduada en flauta dulce en el Conservatorio Luigi Cherubini de Florencia – Italia. Directora del Ensemble Barroco de Arequipa e integrante del Trío Lopera. Profesora Principal de la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

2. María del Pilar Lopera Quintanilla, Licenciada en Artes Música en la UNSA. Siguió cursos de especialización en clavecín con Anna Maria Pernafelli en Italia. Integrante del Ensemble barroco de Arequipa y del Trío Lopera. Profesora Principal de la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional del San Agustín de Arequipa.



En el siglo XXI, la enseñanza musical a nivel profesional se ha masificado institutos, universidades y conservatorios ofrecen estudios de música, para los cuales se requiere un gran número de maestros que, idealmente, deberían ser virtuosos ejecutantes de su instrumento. Sin embargo, parece haber una tensión entre la formación de un maestro de música y la de un músico instrumentista (Rusinek, 2004, p. 4). Por otro lado, la exigencia en la actividad docente del nivel superior aparentemente está cada vez más orientada a estas labores institucionales o formativas, dejando de lado la más importante, por ser la base para una enseñanza de nivel profesional, que es la del dominio del instrumento. En algunos ámbitos, existe la creencia de que la labor de enseñanza del instrumento es una actividad de segundo orden; no obstante, es una profesión que requiere importantes cualidades, como el dominio técnico y el conocimiento profundo del propio instrumento, lo cual, a su vez, se traduce en la capacidad de ayudar al estudiante a desarrollar su práctica musical, sus habilidades comunicativas y, de esa forma, ampliar su musicalidad e imaginación (Harris, 2017, p. 4).

A través de la visión de tres compositores virtuosos y maestros, el perfil del docente de música en la primera mitad del siglo XVIII, en Europa, despierta gran interés. En el estado del arte respecto al músico y la enseñanza musical en esa época, resaltan las ideas plasmadas en tres tratados de interpretación instrumental escritos entre 1700 y 1753, en Francia y Alemania.

Los tres tratados, *Les principes du clavecin*, en su edición original; *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, en edición italiana de 2004; y *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, han sido elegidos por su importancia referencial en la actual formación de músicos, pues son tratados integrales que abarcan aspectos de la ejecución del instrumento, la teoría musical y cierta reflexión deontológica sobre la praxis musical y las labores de su enseñanza.

Se observa así la intención de estos autores de decirlo todo, de expresar su parecer sobre cada aspecto que forma parte de lo musical. Los tres describen el perfil ideal de un buen maestro de música, entendiéndose, a partir de estas descripciones, que la maestría del músico radica en la integridad de los aspectos performativo-instrumentales, teórico-musicales, y de la propia enseñanza. Justamente, en la tradición de la enseñanza, los tres tratados han sido revalorados y son usados hoy por especialistas en música antigua; sin embargo, su pensamiento, significación y legado trascienden los límites de esta música y se incorporan en la labor de todo músico bien informado.

Tina LaPadula, directora de educación de la asociación sin fines de lucro Arts Corps, de Seattle, Washington, expresa lo siguiente sobre el artista que, a la vez, enseña su arte:

(...) el artista docente es un artista, que no necesariamente tiene estudios de educación, aunque puede tenerlos. El artista docente es un modelo de vida, disciplina y habilidad. Transmite una tradición oral y experiencial de su forma de pensar, ver y ser. Los artistas

docentes son educadores en el verdadero sentido de la palabra; son guías, facilitadores, puentes hacia la creatividad. (LaPadula, citada por Booth, 2009, p. 6)

Este concepto puede aplicarse a los instrumentistas docentes actuales y a los del pasado. La información que se tiene sobre las formas y prácticas de la enseñanza musical durante el siglo XVIII proviene de tres fuentes históricas: primero, de las narraciones acerca del desenvolvimiento de importantes figuras musicales, virtuosos compositores que impartían lecciones; segundo, de los tratados escritos por muchos de los compositores de la época (Lawrence, 1985, p. 2); y tercero, de los archivos existentes en los conservatorios denominados *ospedali* en Italia, en los cuales se daba una esmerada formación musical a los huérfanos, tanto para proveerles un medio de vida como para suplir la demanda de músicos de la sociedad (Cañero, 2010, p. 2).

Ahora bien, así como existía una gran demanda de músicos, la labor cada vez más ardua de los maestros formadores generó una necesidad adicional de contar con textos que sirviesen como tratados; es decir, como métodos de autoaprendizaje, comparables funcionalmente con los actuales tutoriales, los cuales, en su mayoría, detallan de manera acuciosa todos los aspectos teóricos, cognitivos y didácticos de la práctica instrumental.

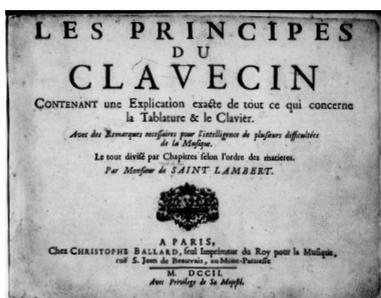


Figura 1. *Les principes du clavecin*. Recuperado de: Library of Congress (s. f.).

El primer autor, Monsieur de Saint Lambert, vivió en la Francia de Luis XIV, y los otros dos, Johann Joachim Quantz y Carl Philipp Emanuel Bach, corresponden a la época del despotismo ilustrado, personificado en el Rey Flautista, Federico el Grande de Prusia, flautista, compositor, patrón de las artes y discípulo de Quantz (Kennedy, 1994, p. 318).

Los tres compositores coincidieron en haber vivido una época de bonanza y florecimiento cultural y musical. Saint Lambert vivió durante el apogeo musical francés de la corte del Rey Sol. Debido a que no se conoce su primer nombre, se le confunde a veces con el compositor francés Michel Lambert (1610-1696). Saint Lambert editó dos tratados: el primero fue *Les principes du clavecin* (Los principios del clavecín); y el segundo, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments* (Nuevo tratado de acompañamiento del clavecín, del órgano y de otros instrumentos). Este último fue un tratado de bajo continuo impreso en 1707.

Cuando Luis XIV fue nombrado rey de Francia, en 1643, la monarquía había concentrado los poderes del Estado en la persona del monarca, mientras que la burguesía se había consolidado como el principal apoyo del absolutismo. Al concentrar el poder económico, entabló una importante relación con la realeza. Así surgió la voluntad del Rey Sol, Luis XIV (1638-1715), de hacerse famoso en Europa por su brillo artístico; es decir, pretendía establecer la supremacía artística de Francia sobre toda Europa. De esa manera, obras de poetas, músicos, pintores, escultores y arquitectos franceses hallaron su preservación para la posteridad. El rey, por su parte, gustaba fervientemente de la música, además de considerarla como una “buena forma de entretener a la corte y evitar la oposición, endulzando a los nobles con un menú diario de entretenimiento que incluía teatro, conciertos, ópera, ballets y ceremonias” (Isherwood, 1969, p. 156).

Mientras el estilo italiano que influía en la música del resto de Europa occidental otorgaba libre albedrío al intérprete en cuanto a ornamentación, el ideal estilístico de Francia en esa época fue, en cambio, un sentido de refinamiento que se implantaba en todos los aspectos de la vida, como la arquitectura, la poesía, la danza y, por supuesto, la música. En ese contexto, el Barroco musical francés estuvo marcado por la mentalidad racional, la lógica y la medida (Milla, 1998, p. 138). La música que se oía en la corte del Rey Sol más que requerir virtuosismo, exigía claridad de articulación y control en la elección y ejecución de adornos. Si bien Monsieur de Saint Lambert existió en esta época, su trabajo no estuvo al servicio de la corte y, quizá por ello, su nombre y sus tratados cayeron en el olvido (Madi y Al-Bakri, 2013, p. 1506).

El tratado *Les principes du clavecin* constituye el primer tratado de clavecín en la historia de la música. No se trata de un simple manual, sino de un texto que abarca todos los aspectos del conocimiento que un músico consolidado debe saber (Madi y Al-Bakri, 2013, p. 1526). El tratado, muy avanzado para la época por su aproximación clara y precisa a los distintos aspectos de la práctica instrumental, no solo continúa en uso, sino que está siendo revalorado, hoy en día, por abordar los aspectos fundamentales de la enseñanza del clavecín, como la lectura musical, la técnica instrumental y los aspectos humanos referidos a los valores que debe tener un enseñante o maestro y las cualidades que idealmente se esperan del estudiante.

De acuerdo a Saint Lambert, entre las páginas 7 y 9 del facsímil de su tratado en edición francesa de 1702, un maestro, para ser bueno, debe tener dos cualidades: “el saber y la probidad”, a las cuales agrega, irónicamente, la presencia de dos actitudes: “que pueda y que quiera”. Para ser un maestro, enfatiza Saint Lambert, se debe no solamente tocar bien el clavecín y ser un excelente compositor, sino tener el talento de enseñar lo que uno sabe, una cualidad que sería más importante que la de ser un “músico célebre”. Esto indica, en términos actuales, que el maestro debe conocer a profundidad las habilidades de sus estudiantes, adecuar los contenidos a las características de cada alumno y promover la enseñanza personalizada.

El maestro, según Saint Lambert, “habla como niño a los niños, razonablemente a las personas razonables”. De esa forma, promueve una comunicación directa, adaptada a la edad de cada alumno, con un lenguaje claro y sencillo. Más adelante, se refiere a los contenidos que deben ser expuestos por el maestro, para lo cual es necesario proceder de forma ordenada y sencilla, sin perturbar a los estudiantes con definiciones memorísticas fuera de lugar. Saint Lambert transmite, además, una importante lección: que el docente enseñe bajo una regla general, como si no existiesen las excepciones, y espere la ocasión particular para tratar dichas excepciones; es decir, que el estudiante conozca la excepción cuando ya sepa la regla general. Indica también que el docente dé las reglas poco a poco, sin adelantarse, pero profundizando progresivamente en cada una. Este concepto pedagógico centrado en el niño y en su desarrollo, sería postulado 60 años después por Jean Jacques Rousseau en el *Emilio*, un texto considerado revolucionario en cuanto a pedagogía y desarrollo, escrito en pleno apogeo del iluminismo (Koops, 2012, p. 5).

Asimismo, el buen maestro debe tener criterio para la elección acertada del repertorio, y optar por obras que correspondan con las posibilidades de la mano del estudiante o, incluso, componer piezas dirigidas a un estudiante en particular de acuerdo a sus necesidades técnicas. Después de brindar obras fáciles que sean divertidas, se deben entregar obras más difíciles, cuyo aprendizaje tenga el propósito de consolidar y desarrollar la técnica. El buen maestro encamina siempre hacia la perfección, tanto a los alumnos que tienen facilidad para la música como a los que presentan dificultad de aprendizaje. Y agrega una enseñanza trascendental: “Es necesario que el maestro toque mejor que sus alumnos, incluso que los que tienen más habilidad que él mismo”.

Saint Lambert advierte que el talento más importante que debe tener un maestro es el de enseñar a través del juego, evitando que los alumnos sufran a causa de los retos y las dificultades técnicas, y que la música nunca sea motivo de tristeza. Si bien se considera pioneros de la inclusión del juego en la educación a Friedrich Froebel (1782-1852), al educador suizo Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) y a la educadora italiana María Montessori (1870-1952) (Saracho y Spodek, 1995, p. 132), estos grandes pensadores de la educación desarrollaron sus ideas tiempo después de los planteamientos de Saint Lambert.

Finalmente, indica que el maestro debe saber cómo colocar la mano del alumno y corregir la posición de sus dedos, ya que los malos principios, las “falsas reglas” que se pueden enseñar, podrían ocasionar defectos difíciles de corregir más adelante. Una posición incorrecta de los dedos puede convertirse en un obstáculo que permanecerá toda la vida. Estas razones, entonces, advierten lo importante que es elegir un buen maestro (Saint Lambert, 1702, p. 7-9). La atención a la anatomía humana como un factor crítico determinante en la técnica instrumental fue estudiada recién a fines del siglo XIX, cuando los pedagogos evaluaron los movimientos de la mano desde un punto de vista científico (Wristen, 2000, p. 2). Una vez más, Saint Lambert se muestra también como un visionario que remarca la importancia de una buena posición para el futuro desarrollo técnico-mecánico del estudiante.

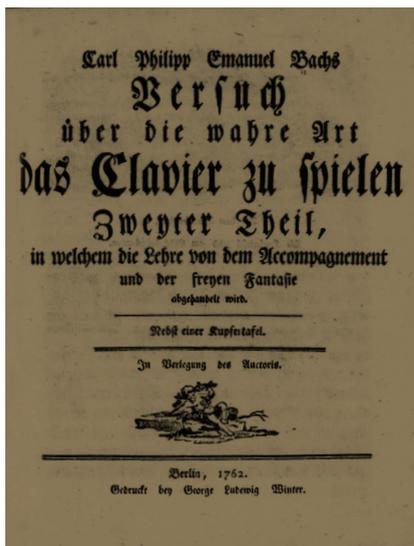


Figura 2. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Fuente: Library of Congress (s. f.).

El segundo autor, Johann Joachim Quantz, y el tercero, Carl Philipp Emanuel Bach, publican sus tratados con un año de diferencia, cincuenta años después que Monsieur de Saint Lambert. Ambos vivieron el apogeo de la Ilustración en Europa, y compusieron en diferentes circunstancias para la corte del Rey Flautista, Federico el Grande de Prusia. Este momento de la historia en Occidente es descrito en palabras de Emmanuel Kant como “la emancipación final del hombre de la conciencia de un estado inmaduro de ignorancia y error” (Porter, 1990, p. 1). Kant creía firmemente que el proceso de liberación mental que sucedía en esa época representaba el avance del pensamiento humano y que, por tanto, el hombre debía dar el gran salto.

Prusia, con Federico Guillermo I (1688-1740) y Federico II el Grande (1712-1786), se convierte en una importante potencia, los progresos técnicos y científicos suceden rápidamente y la música y las artes florecen. La historiadora española Eva Martínez Marín (2016) sostiene en su tesis doctoral:

Después de una visita a Dresde en 1728, Federico [II el Grande] recibió ocasionalmente lecciones de flauta de Johann Joachim Quantz, a quien mantuvo a su lado durante el resto de sus días. También contrató, después de 1738, de manera informal, a músicos de la talla de Carl Philipp Emanuel Bach, a quien incluyó en nómina y nombró clavecinista principal cuando se convirtió en rey. Después de todo, tuvo una formación musical muy completa y, una vez llegado al trono, en 1740, organizó una corte de las más deslumbrantes en cantidad y calidad cultural, con buena parte de los personajes más destacados del mundo intelectual, artístico y musical del momento. (p. 43)



Figura 3. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Fuente: Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (2021).

Johann Joachim Quantz (1697-1773), nacido en Oberscheden, Baja Sajonia, compositor, virtuoso flautista y maestro del Rey Flautista, expone sus ideas en su famoso tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensayo de un método para tocar la flauta travesera) de 1752. Este texto es un compendio del saber musical de la época, pues más allá de la técnica para tocar la flauta travesera, aborda en todo lo posible aspectos musicales, como la interpretación, la ornamentación, la función del músico acompañante, la función del solista, la presencia escénica del músico principal y, por supuesto, la delicada función del maestro de música, entendido como el que enseña o transmite los saberes musicales. Tener un buen maestro, según Quantz, es indispensable para el óptimo aprendizaje de la flauta. Su texto empieza de forma irónica:

A pesar de esto todavía hay muy poca gente que sabe tocar el instrumento de acuerdo a su naturaleza y de la manera apropiada. ¿No es acaso cierto que la mayoría de los flautistas de hoy en día sólo saben usar los dedos y la lengua, pero no la cabeza? (Quantz, 1752, p. 22)

Quantz agrega que es posible encontrar músicos que toquen muy bien el instrumento, pero que no sepan enseñar bien; mientras que otros, sin ser músicos virtuosos, pueden ser buenos maestros. Luego, en vez de establecer las cualidades del buen maestro, identifica las deficiencias que este puede tener, como desconocer la armonía o no saber los principios correctos de la técnica; es decir, de la embocadura, la digitación y la articulación, y desconocer la ornamentación y sus formas de interpretación (Quantz, 1752, p. 22). Asimismo, sostenía que un buen maestro debía tener una formación musical sólida y un conocimiento profundo del instrumento, además de buen gusto para la ornamentación y un basto sentido común.

Enfatiza también la claridad con que un maestro debe explicar, optando por la forma simple y tocando constantemente los ejemplos hasta que el alumno logre aprender el pasaje, todo esto con mucha paciencia. Al igual que Saint Lambert, Quantz opina que el maestro debe escoger las obras más apropiadas o pertinentes, que sirvan no solo para entretener musicalmente, sino para lograr un aprendizaje y un progreso artísticos. Para Quantz, el reflejo de un buen maestro son sus alumnos cuando “tocan con claridad, precisión y seguridad rítmica” (Quantz, 1752, p. 24). Así, este autor considera un factor importantísimo la elección de un buen maestro para quien desea dedicarse a la música, pues las primeras nociones técnicas deben ser “sólidas y correctas”, por eso manifiesta que “se avanza más en un año con un buen maestro que en diez con uno malo” (Quantz, 1752, p. 25).

A partir de lo expresado, se concluye que la música se aprende con comprensión y no mecánicamente, y si el estudiante tiene la suerte de contar con un buen maestro, debe poner todo de sí para aprender el oficio musical con paciencia, ponderación y entusiasmo. Por otra parte, remarca que no existe nada más nocivo para un músico en formación que el cambio sucesivo de maestros sin haber asimilado lo suficiente de cada uno.

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), hijo del compositor Johann Sebastian Bach y una de las referencias musicales en la asunción del paso del Barroco al Clasicismo, escribe *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado), un método similar al de Saint Lambert, sobre el cual Eva Martínez Marín, en su tesis *La herencia pedagógica de Carl Philipp Emmanuel Bach*, expresa:

El análisis y la lectura detallada y atenta del Versuch nos presenta otro aspecto digno de mención como es el hecho de que el autor especifique de una manera tan tangible los procedimientos técnicos, físicos y mecánicos para conseguir adquirir los recursos específicos en todos los aspectos en general pero especialmente en la ejecución y en el bajo continuo (...). Un estudio cuidadoso de todos los posibles aspectos de la ejecución musical conectando toda nuestra masa corporal al ingenio mecánico que hace vibrar al instrumento y que nos devuelve a lo etéreo a través del sonido que se produce, que producimos, nos devuelve a la magia después de haberla despojado de su misterio, desmitificado, materializado y ofrecido las claves para su configuración y moldeado. Es la grandeza del maestro ilustrado. (Martínez, 2016, p. 1202)

Sin embargo, además del notable valor pedagógico que adquiere este método en los aspectos técnico-interpretativos, su autor presenta ideas sobre cómo debe ser idealmente el maestro de música, manifestando que ha conocido alumnos que han sido víctimas de malas directivas, y que ellos “pueden encontrar el camino derecho gracias a mis principios” (Bach, 1753, p. 4).

Bach explica que, en un contexto en el que la mayoría de intérpretes instrumentistas eran también compositores y maestros de música, estos imponían a sus alumnos el estudio de un repertorio basado en sus propias obras, lo cual limitaba su acceso a otro repertorio bajo el argumento de que este sería muy difícil o “muy antiguo”.

Bach aborda, después, el rechazo a la música francesa por parte de los docentes, el cual sería causado por un prejuicio nocivo que privaría al estudiante de un repertorio valioso, ya que el Barroco francés se distinguía por una forma estética particular, y con ornamentos escritos, que debería alcanzar una interpretación coherente. Bach hace una crítica dura a los docentes que imponen a sus alumnos sus propias obras sin tomar en cuenta un repertorio que sea beneficioso para ellos, como es el caso de la música francesa:

Lamentablemente el maestro muchas veces no es capaz él mismo de tocar más que su propia música. Su cerebro estropeado y torcido comunica con rigidez sus frases musicales y compone sólo lo que puede tocar. Considerado un buen intérprete a pesar de que apenas sabe cómo se deben tocar las ligaduras, produce un enorme volumen de precarias obras para sus alumnos. (Bach, 1753, p. 5)

Al igual que Saint Lambert, Bach propone que el buen maestro debe acomodar la posición de las manos de cada uno de sus alumnos y corregir los defectos de posición errónea (Bach, 1752, p. 7). Al respecto, hoy en día, se desarrollan estudios sobre las lesiones ocasionadas por prácticas potencialmente negativas en el accionamiento técnico-mecánico de las manos o los dedos. Los docentes, por tanto, deben asumir un rol vital en la prevención de las lesiones (Guptill y Zaza, 2010, p. 2). En ese sentido, Bach es también un precursor en el cuidado de la posición manual y la práctica de la relajación. Sostiene, por otra parte, que el maestro debe enseñar a ejecutar la ornamentación siempre con el "buen gusto" (Bach, 1752, p. 7), y advierte, además, que este tiene que orientar al estudiante con un avance progresivo en la dificultad de las obras, indicando que la habilidad del docente consiste en que el alumno logre progresos casi sin darse cuenta o de manera natural (Bach, 1752, p. 10). Otro punto importante planteado por Bach es que el docente debe tocar las frases para el alumno y mostrarle claramente la forma de digitación (Bach, 1752, p. 13).

Sobre la base de estas ideas, se infiere que el docente ideal, en la concepción de Bach, tiene una mente abierta, utiliza material de otros compositores de ser necesario, piensa en la interpretación musical como una integridad entre técnica y expresión, y en la relación mente-cuerpo como una importante vía para lograr la necesaria relajación. Asimismo, es evidente que, para Bach, el maestro de música debe ser un buen intérprete instrumental y un músico culto y bien formado, para así mostrar a sus alumnos una interpretación estilísticamente congruente. La ejemplificación del maestro al alumno constituye un aporte importantísimo, pues la primera forma de aprendizaje musical es la imitación. De hecho, existen investigaciones basadas en cómo fueron los procedimientos didácticos de los maestros de música, como los realizados por Marcello Martiniano Ferreira sobre las lecciones de clavecín que impartía el maestro Ferruccio Vignanelli en la Universidad de la Sorbona.

Tras esta revisión, se concluye que los tres autores coinciden en que el maestro debe tener un conocimiento profundo no solo de su instrumento y la técnica, sino también de armonía, ornamentación e interpretación; es decir, debe ser un músico formado

integralmente. Esta afirmación es trascendente, pues enfatiza que, en el quehacer del docente intérprete, no debe existir un divorcio entre el conocimiento teórico de la música y el conocimiento propiamente estilístico.

Los tres autores coinciden también en que el maestro debe esforzarse en guiar al estudiante hacia un buen desarrollo técnico a través del aprendizaje de un repertorio progresivamente difícil, el cual sirva no solo para entretenerlo, sino sobre todo para desarrollar distintos aspectos de la musicalidad.

Quantz y Bach, que fueron contemporáneos, coinciden, a través de sus tratados, en que el maestro debe transmitir el buen gusto en la ornamentación. Saint Lambert y Quantz mencionan también el importante punto de la ética y la probidad en la enseñanza. Asimismo, sostienen que el maestro debe buscar el beneficio en el aprendizaje para el estudiante y no solo tocar obras vistosas para el entretenimiento.

Saint Lambert y Quantz coinciden en que el maestro debe expresarse con claridad y hablar al estudiante en su propio lenguaje. Siendo Saint Lambert el músico más antiguo de los tres, es quien presentó ideas revolucionarias en cuanto a la enseñanza personalizada, a la empatía que se debe tener con el estudiante y a la importancia del reconocimiento del niño como tal y no como un adulto pequeño. Expresa también que el repertorio y los contenidos deben adaptarse a las habilidades de cada estudiante.

Los tres autores resaltan la importancia de ser, ante todo, un buen intérprete, Quantz y Bach agregan que el maestro debe tocar los ejemplos permanentemente para sus alumnos, lo cual implica, a decir de Saint Lambert, que deben tener un nivel de ejecución mayor que el de sus alumnos.

Se puede concluir, a raíz del análisis y la comparación del legado de estos tres autores, que en el siglo XVIII existió una idea clara acerca de la importancia de la pedagogía en la música, así como un perfil ideal del docente, virtuoso y compositor. Todas estas ideas son válidas y aplicables en el contexto de la formación musical actual, en todos sus niveles. El perfil del docente de música expresado por estos tres compositores, virtuosos y maestros, hace tres siglos, constituye un ejemplo a seguir para todo docente de música de hoy y mañana.

Referencias

- Bach, C. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, H.868, 870. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_\(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel))
- Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. (2021). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Recuperado de: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/quantz_versuch_1752?p=5
- Booth, E. (2009). *The music teaching artist's bible: Becoming a virtuoso educator*. Oxford University Press. Recuperado de: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=vipnDAAQ-BAJ&oi=fnd&pg=PR17&dq=The+Music+Teaching+Artist%27s+Bible:+Becoming+a+Virtuoso+Educator&ots=VuRMj5V7hh&sig=2J2eH66rlwhebCEEBy1QLfAi9ECafero>
- R. (2010). La formazione del musicista nel XVIII secolo: Il «modello» dei Conservatori napoletani. *Rivista di analisi e teoria musicale*, 15 (1), 5-25.
- Ferreira, M. (2002). Ferruccio Vignanelli: *Ou la Renaissance du clavecin en Italie au XXe siècle* (Tesis doctoral). Universidad de la Sorbona, París, Francia. Recuperado de: <http://www.theses.fr/2001PA040224>
- Guptill, C. y Zaza, C. (2010). Injury prevention: What music teachers can do. *Music Educators Journal*, 96 (4), 28-34. Recuperado de: <https://doi.org/10.1177/0027432110370736>
- Harris, P. (2017). The virtuoso teacher: The inspirational guide for instrumental and singing teachers. Faber Music. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=xBK_DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=the+virtuoso+music+teacher&ots=u1V14je8qs&sig=P-DuRLzHYtBltaMm8531De6Na3E
- Isherwood, R. (1969). The centralization of music in the reign of Louis XIV. *French Historical Studies*, 6 (2), 156-171.
- Koops, W. (2012). Jean Jacques Rousseau, modern developmental psychology, and education. *European Journal of Developmental Psychology*, 9 (Supl. 1), 46-56. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/17405629.2012.730996>
- Lawrence, I. (1985). Aspects of music education in the late eighteenth century. *History of Education*, 14 (1), 21-34. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/0046760850140102>
- Library of Congress. (s. f.). *Les principes du clavecin*. Recuperado de: <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100554/?sp=1>
- Library of Congress. (s. f.). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Recuperado de: <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.101765/?sp=1>
- Madi, A. y Al-Bakri, T. (2013). *De Saint Lambert "Les principes du clavecin"*, the first treatise on clavi-chord. Recuperado de: <https://repository.najah.edu/handle/20.500.11888/2682>
- Martínez, E. (2016). La herencia pedagógica de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788): Los Probe-Stücke (1753) y Sechs neue Clavier-Stücke (1787) desde la perspectiva del Versuch über die

wahre Art das Clavier zu spielen (1753, 1762) (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, España. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/369820>

Mila, M. (1998). Breve storia della musica. Milan: Einaudi.

Porter, R. (1990). What was the enlightenment? En R. Porter (Ed.), The Enlightenment (pp. 1-11). Londres: Palgrave. Recuperado de: https://doi.org/10.1007/978-1-349-09885-9_1

Quantz, J. (1752). Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim))

Rusinek, G. (2004). The profile of the music teacher in spanish primary schools, according to the teachers themselves. En A. Giráldez et al. (Ed.), Proceedings from the 26th International Society for Music Education World Conference [CD]. Madrid: Enclave Creativa. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Gabriel-Rusinek/publication/290582439_The_profile_of_the_music_teacher_in_Spanish_primary_schools_according_to_the_teachers_themselves/links/569a317b08ae6169e5563b98/The-profile-of-the-music-teacher-in-Spanish-primary-schools-according-to-the-teachers-themselves.pdf

Saint Lambert, M. de. (1702). Les principes du clavecin. París: Christophe Ballard. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert%2C_Michel_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert%2C_Michel_de))

Saracho, O. y Spodek, B. (1995). Children's play and early childhood education: Insights from history and theory. Journal of Education, 177 (3), 129-148. Recuperado de: <https://doi.org/10.1177/002205749517700308>

Wristen, B. (2000). Avoiding piano-related injury: A proposed theoretical procedure for biomechanical analysis of piano technique. Faculty Publications: School of Music, 6. Recuperado de: <https://digitalcommons.unl.edu/musicfacpub/6>