

4  
2 ej

U N A M .

Escuela Nacional de Música.

Apuntes para el Recital Didáctico

" LA FLAUTA DEL SIGLO XVIII "

Opción de tesis número 5.

Licenciado Instrumentista

HORACIO M. PUCHET CANEPA.

No. de cuenta: 8977044 - 3

U. N. A. M.

1996

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I Parte

Descripción y desarrollo organológico  
de la flauta transversa en el siglo XVIII.

**I Parte**

**Descripción y desarrollo organológico  
de la flauta transversa en el siglo XVIII.**

" La creación de música instrumental como una forma de arte autónoma requirió la valoración de las cualidades sonoras de los diferentes tipos de instrumentos y la consideración del timbre en conexión con la melodía, la armonía y los efectos corales y contrapuntísticos. La instrumentación se volvió una parte importante de la composición y así nació el concepto moderno de orquesta" (1)

El "Syntagma Musicum" de Michel Praetorius de 1620, fue el primer tratado organológico en reconocer la existencia de una familia de flautas transversas con un valor musical independiente. Sus grabados ilustran tres tamaños de flautas llamadas Querflöten o Querpfeyffen, cada uno con un rango natural de dos octavas (más tres o cuatro notas adicionales que podían obtener sólo algunos ejecutantes). Estos instrumentos anticiparon la flauta alemana de los siglos XVII y XVIII en dos aspectos :

- a). La flauta tenor estaba en Re Mayor.
- b). La flauta bajo se dividió en dos piezas, para poder regular su afinación.

Martin Mersenne, en su "Harmonie Universelle" de 1636, identificó dos flautas transversas llamadas flutes allemandes, una en Re y la otra en Sol. La flauta en Re medía 60 cm. y su digitación básica abarcaba dos octavas. Por medio del uso de armónicos de 12a. y de doble 8a. su rango se extendía una quinta más arriba hasta alcanzar el La 7.

"Mersenne llamó la atención acerca de la ausencia de llaves y argumentó que el posterior desarrollo de la flauta como instrumento cromático podría lograrse por medio de éstas. Incluso llegó a hacer un esbozo mostrando la forma de una llave con resorte apta para este propósito" (2)

Sin embargo, habrían de pasar más de cincuenta años antes que la primera llave fuese agregada al instrumento.

Es notable la mención que hace Mersenne acerca de los materiales :

"Las flautas se hacen de cerezo, de boj y de otras maderas fáciles de trabajar. Se escogen estas maderas porque pueden tener un bello color y pueden ser pulidas de manera de agradar a la vista y dar un sonido satisfactorio. Las flautas también están hechas de ébano, cristal, o cera." (3)

### El traveso barroco.

La evolución del período barroco, simbolizada por el reemplazo del madrigal lírico por el drama musical, necesitó el mejoramiento de los instrumentos de aliento madera. La nueva expresividad del estilo monódico, lograda por medio de contrastes de tessituras y dinámicas, requería incrementar la flexibilidad instrumental a fin de expresar los "afectos" humanos.

La figura principal en la remodelación de la flauta a finales del siglo XVII fue sin duda Jacques Hotteterre (1680-1761). Provenía de una ilustre familia de músicos y fabricantes de ins--

trumentos. Su principal contribución fue la construcción de la primera flauta de una llave. El primer método de estudio para este instrumento, titulado "Principes de la flute traversiere", fue publicado por Hotteterre en 1707.

Al igual que el instrumento descrito por Mersenne, la flauta de Hotteterre estaba basada en la escala de Re Mayor, con Re 5 - como fundamental. Se dividía en tres secciones: la cabeza, que contenía el orificio de embocadura; el cuerpo, con seis agujeros para los dedos; y la pata, que alojaba la única llave.

"El principal mejoramiento introducido por Hotteterre fue la llave de Re #/ Mi b. operada por el meñique de la mano derecha. La llave era de la variedad "cerrada", es decir, que en su posición de descanso permanece cerrada y se abre al ser accionada" (4)

Otro cambio importante introducido por Hotteterre fue el nuevo diseño del cuerpo. A fin de eliminar el áspero sonido de anteriores instrumentos, reemplazó el modelo cilíndrico por el que generalmente se conoce como "cónico", y que en realidad es una combinación cilíndrico-cónica del tubo. La cabeza seguía teniendo una configuración cilíndrica de 2 cm. de diámetro. A partir de la unión con el cuerpo comenzaba a estrecharse hasta llegar a los 13 mm. en la unión con la pata. Además de sus ventajas sonoras, este cuerpo cónico permitía una mayor cercanía entre los orificios, reduciendo el incómodo estiramiento de los dedos.

Hotteterre también redujo el tamaño de los agujeros. Mersenne en 1637 citaba diámetros entre 0.7 y 1 cm. Los orificios del instrumento de Hotteterre variaban de entre 5 a 6 mm. Esta reducción probablemente fue sugerida por un rasgo similar de los oboes, los cuales los distinguían de las chirimías.

Las flautas de esta época se hacían de maderas duras como el ébano, el boj o el granadillo. Otro material muy popular era el marfil, aunque su sonido tendía a ser más débil. Las llaves se confeccionaban en bronce o plata.

"La apariencia externa de estos instrumentos era muy ornamental y se aplicaban sofisticadas artesanías en las uniones entre las partes." (5)

La tesitura de la flauta de Hotteterre era de dos octavas, como la flauta tenor descrita por Mersenne (Re 5 - Re 7), más algunas notas por encima de Mi 7. La tabla de digitaciones de Hotteterre se extiende del Re5 al Sol 7.

La flauta típica del siglo XVIII remataba su cabeza con un corcho a manera de tapón. Este corcho podía moverse para ajustar la afinación y en algunos casos un tornillo a través de la cabeza facilitaba esta operación. Debido a las grandes diferencias de afinación prevaletentes en las diferentes regiones de Europa, este método resultó insuficiente.

Para hacer frente a esta dificultad, hacia 1720 apareció una



técnica constructiva conocida como Corps de rechange. Esta técnica implica la división de la flauta en cuatro partes : el cuerpo se subdivide en dos partes con tres orificios cada una. Cada flauta estaba provista de tres a seis diferentes extensiones o corps de rechange, cada una de las cuales destinada a diferentes afinaciones sin por ello alterar la digitación de la mano izquierda. Los modelos más comunes poseían tres opciones: la más corta a distancia de semitono de la más larga. A medida que la afinación ascendió se agregaron otras tres extensiones.

#### Experimentación y principios de mecanización.

Alrededor de 1722 se hicieron algunos intentos para extender el registro de la flauta hasta el Do 5, probablemente para igualar al aboe. Quantz consideró que esta extensión perjudicaba el sonido y la afinación del instrumento. El mismo poseía una flauta hecha por Biglioni, en Roma, con una llave abierta para el Do # 5.

En 1726, Quantz introdujo una Segunda llave, Mi b, en la pata junto a la llave de Re #. El invento no prosperó y pronto fue abandonado. El sistema de dos llaves no era suficiente para asegurar una afinación exacta: particularmente desafinados resultaban el Sol # y el Fa natural. De modo que las mejores tonalidades para la flauta resultaban ser Sol Mayor y Re Mayor. Tromlitz escribió a finales del siglo XVIII que las tonalidades con más de

tres sostenidos o bemoles, no se adaptaban bien al instrumento y presentaban muchas dificultades. Sobre todo entre los compositores la flauta gozaba de una mala reputación al finalizar la centuria. Parece que Scarlatti dijo en cierta ocasión: " no puedo soportar los instrumentos de aliento, todos suenan desafinados." Y es famoso el cáustico comentario de Cherubini: " lo único -- peor que una flauta son dos flautas." (6)

La introducción, a mediados de siglo del sistema temperado, hizo necesario el desarrollo de un mecanismo de llaves para las maderas. Se pensó que los semitonos cromáticos sonarían mejor desde sus propios orificios si estos se pudieran poner bajo el control de los dedos. Debido a que poseía la peor digitación -- cruzada, la flauta fue el primer instrumento de aliento en adoptar llaves cromáticas.

Antes de 1760 varios fabricantes londinenses agregaron tres llaves adicionales a la flauta existente de una llave. Hay que mencionar aquí los nombres de Pietro Florio (1730 - 1795), Caleb Gedney (1724-1769) y Richard Potter (1728-1806).

Dos de estas tres nuevas llaves, la de Sol # y Sib, se asignaron a dedos que anteriormente carecían de función mecánica : el pulgar y el meñique izquierdos. La llave adicional para Fa -- natural era accionada por el dedo medio de la mano derecha.

" En las Sonatas de Hayán, a diferencia de las muy anteriores de Mozart, es evidente la nueva libertad de tonalidad y, por tanto, de modulación." (7)

Sin embargo, la aceptación de las nuevas llaves no fue inmediata. Esto debido a dos razones: la primera era mecánica, ya que su cierre no era completamente hermético, el cuero de las zapatillas era poroso y la acción del muelle de latón plano lenta. La segunda objeción era el inevitable cambio de digitación que implicaban. De modo que al principio las nuevas llaves sólo se emplearon para trinos y otros adornos de difícil ejecución. La aceptación general se ubica entre 1785 y 1790.

A pesar de estas objeciones, alrededor de 1774 los mismos fabricantes de Londres, rescataron la antigua idea de la pata de Do. Para llevarlo a cabo, se extendió la longitud del instrumento en 5 cm. Dos orificios perforados eran controlados por llaves abiertas accionadas por el dedo meñique de la mano derecha. Este dedo era ahora responsable de tres llaves diferentes: Re #, Do y Do#

"La ampliación del registro y la facilidad técnica permitidas por la flauta de cuatro y seis llaves tuvieron un profundo efecto sobre la composición musical. Esto puede apreciarse comparando las obras de Haydn con las de Mozart. El uso orquestal de la flauta en Haydn refleja la transformación del sonido orquestal ocurrida durante la segunda mitad del siglo XVIII. En sus primeras sinfonías, la flauta, al igual que la trompeta y el fagot, aparece sólo en raras ocasiones. El registro era conservador ( aproximadamente de Fa 5 a Fa 6 ). En sus últimas sinfonías, como en " la militar " (No. 100 en Sol Mayor) el registro se extiende de Re 5 a Sol 7. La obra de Haydn fue indicativa del papel --

que estaba asumiendo la flauta como miembro integral de la orquesta. Con Haydn, especialmente en sus últimos años, - los alientos comienzan a tener una jerarquía igual a la de las cuerdas, y escribió para ellos más libremente que - - cualquiera de sus predecesores." (8)

También en las últimas sinfonías de Mozart, la flauta se convierte en un destacado miembro dentro del tejido contrapuntísti--co. En su concierto para flauta en Sol Mayor, K313, incluye fre--cuentes Sol 7 dentro de pasajes escalísticos. Y el concierto en Do para flauta y arpa, K299, hace un notable y frecuente uso del Do# y Do natural graves.

En 1782 el Dr. J. H. Reebcock comenzó a promover una llave ce--rrada para el Do6. Esta llave controlaba un orificio lateral per--forado entre el Si y el Do#. Se accionaba con el índice derecho por medio de una larga caña. Cuatro años después, en 1786, Johann Georg Tromlitz introdujo la llave de Fa duplicada, para poder po--der ligar Fa con Re o con Re#. La solución de Tromlitz consistió en abrir otro orificio de Fa natural, cubierto por una llave ce--rrada que se operaba desde el meñique de la mano izquierda. Debi--do a su forma, la nueva llave fue conocida como "llave larga de - Fa".

Esta flauta de ocho llaves culminó el desarrollo organológico del instrumento en el siglo XVIII, y llegó a ser conocida poste--riormente como " flauta ordinaria " o " común ", " sistema simple " o " viejo sistema ". Aunque generalmente se considera este modelo

como el instrumento estándar en la transición del siglo XVIII al XIX, varios métodos del siglo XIX trataban el modelo de una llave como el normal, agregando información adicional para las demás llaves. Comienza entonces un período de intensa experimentación mecánica que abrá de conducir, por diferentes caminos, al "sistema Böhm".

II Parte

Acerca de la praxis interpretativa en el  
siglo XVIII.

## La articulación.

La música entre 1600 y 1800 está orientada esencialmente hacia el lenguaje. Los teóricos de la época señalan con insistencia los paralelismos que existen entre el habla y la música.

"La música anterior a 1800 habla; la música posterior, pinta" (9).

En el primer caso hace falta comprenderla, como se comprende un discurso, en el segundo caso, basta con sentirla tan sólo.

La articulación musical en el siglo XVIII era evidente para el músico. Le bastaba atenerse a las reglas consagradas por la tradición. También existían signos y palabras que indicaban la ejecución requerida para ciertos lugares. Y aunque estos signos han permanecido idénticos incluso después de 1800, su significado a sufrido variaciones, a veces muy grandes.

Como toda la vida entonces, explica Harnoncourt, la música estaba ordenada siguiendo jerarquías establecidas. Hay notas "nobles" y notas "plebeyas", buenas y malas. Para los teóricos de la época en un compás de 4/4 el primer tiempo es noble, el segundo malo, el tercero es un poco menos noble y el cuarto es miserable. Este concepto de nobleza en música se traduce como : f - p - mf - p.

"Este esquema de acentuación, dice Harnoncourt, que parece una gráfica de peso, es uno de los pilares de la música barroca." (10)

Amplificado este esquema se aplica también a grupos de compases, a movimientos enteros, incluso a una obra completa. Reducido, es aplicable tanto a grupos de octavos como de dieciseisavos.

Pero obviamente sería cansado y monótono tocar toda la música siguiendo rigurosamente este esquema de acentuación. Afortunadamente existen algunas jerarquías superiores para evitar una monotonía de acentuación. Entre estas jerarquías la más importante es la armonía. Toda disonancia debe acentuarse; toda resolución, -- por el contrario, nunca debe acentuarse. Esto es válido sin importar en que tiempo se encuentre. Leopoldo Mozar en su "Escuela de violín", describe la manera en que debe ejecutarse una resolución: "perdiéndose" (11). Es decir, cediendo, desvaneciéndose. " De esta manera, comenta Harnoncourt, la armonía establece una contrajerarquía que da ritmo y vida a la jerarquía principal.

Existen además otras dos subjerarquías: el ritmo y el énfasis. Cuando a una nota breve la sigue una larga, ésta es acentuada, aún cuando aparezca en un tiempo débil. De este modo surgen los ritmos sincopados. Como, por ejemplo, la sarabanda, cuyo acento recae en el segundo tiempo.

El otro tipo de acentuación, el énfasis recae sobre aquellos



sonidos que constituyen las cumbres melódicas.

" Por esto, a menudo el cantante tiene razón cuando acen--  
túa las notas agudas, incluso cuando las retarda un poco  
más de tiempo." (12)

De esta manera, la jerarquía fundamental establecida por el compás, se ve constantemente perturbada de manera interesante y animada a diferentes niveles.

La reducción de estas reglas al ámbito de octavos y dieci--  
seisavos nos conduce a la articulación propiamente dicha. Para  
esto, existen algunos signos de pronunciación: La Ligadura, La  
Línea vertical y el punto.

Estos signos se empleaban rara vez, pues existía una tradi--  
ción interpretativa. Gracias a que J. S. Bach disponía en la es--  
cuela de Santo Tomás en Leipzig de músicos jóvenes e inexpertos  
que no sabían muy bien cómo articular, se conservan numerosas in--  
dicaciones debidas a su propia mano.

" Nos ha dejado así, toda una serie de modelos que nos ense--  
ñan cómo articularon, cómo hablaron por medio de los soni--  
dos (los músicos de entonces). (13)

Cuando se habla de articulación, debemos comenzar por la no--  
ta aislada. Leopold Mozart, describe claramente su ejecución :

" Toda nota, incluso aquella que se toca muy fuerte, es precedida por un instante de dulzura ( . . . ) Esta misma suavidad es perceptible al final de cada nota." (14)

Y en otra parte :

" Tales notas deben tocarse fuerte y ser sostenidas de manera que se pierdan progresivamente en el silencio ( . . . ) como el sonido de una campana, que se desvanece poco a poco." (15)

Así pues, una nota aislada se articula (se pronuncia) como una sílaba aislada. El sonido " de campana " era entonces una práctica comúnmente admitida y el "sostener" indica, sobre todo, que no se debía tocar la nota siguiente demasiado pronto.

En cuanto a los grupos de notas o figuras, los compositores barrocos no escribieron ninguna articulación en sus partituras. -- Bach fue una excepción. No existen, a juzgar por los ejemplos que nos dejó J. S. Bach, una articulación correcta para una figura musical dada, sino varias. (El compositor ha escrito expresamente dos articulaciones diferentes para el mismo pasaje dentro de una misma pieza).

"Se encuentra muy frecuentemente en las partes vocales de -- Bach una articulación radicalmente diferente a la del instrumento de acompañamiento". (16)

Es decir, la orquesta articula de manera diferente que el coro. Se buscaba la plenitud y la abundancia. Esta diversidad de ar-

ticulaciones se encuentra no solo entre el coro y la orquesta, - sino también dentro de la orquesta. (Por ejemplo, en las partes instrumentales de la "Misa en si menor" y de la "Pasión según -- San Mateo").

En cuanto a la Ligadura, Harnoncourt la define de la siguiente manera :

" Significa que la primera nota que se encuentra bajo la - ligadura, es más larga, es acentuada, y que las notas -- siguientes son cada vez más suaves."

Este desvanecimiento paulatino de las notas ligadas consti-- tuían una regla, y también la acentuación de la primera nota. - - Nuevamente es alterada aquí la jerarquía fundamental impuesta por el compás.

El punto es un signo de articulación muy importante. El pun-- to de abreviación que acorta la duración de la nota no existía -- en la música barroca. "Muy a menudo, dice Harnoncourt, el punto se puede considerar una especie de signo de acentuación, e inclu-- so puede significar un alargamiento de la nota". Frecuentemente indica que algunas notas que podrían ser tocadas rítmicamente de-- siguales, deben ser tocadas regularmente. El punto también sirve para poner fin a una ligadura.

Es una regla que la disonancia debe estar ligada a su reso--

lución. Sin embargo, existen piezas donde la disonancia y su resolución están señaladas con puntos. Esto significa que ambas deben ser acentuadas. Para el oyente de otros tiempos esto debió producir una sorpresa.

En los preludios y otras piezas como las fantasías, los agrupamientos producidos por las ligaduras no concuerdan con los agrupamientos métricos: Por ejemplo, ligaduras de tres notas en grupos de cuatro dieciseisavos. Este es un elemento que se opone a la jerarquía dictada por el compás y le añade un ritmo nuevo.

Un mismo pasaje puede ser transformado por una articulación diferente. Es decir, que tan sólo colocando de manera diferente las ligaduras de articulación, se impone un modelo rítmico que presenta al oyente la sucesión melódica de un modo totalmente nuevo.

"La articulación es, ciertamente, el medio de expresión más importante del que disponemos para la música barroca." (17)

La relación que el músico del siglo XVIII tenía con el texto musical era diferente a la que tenemos hoy en día. Nosotros hemos sido educados en la fidelidad a la partitura, en la interpretación al pie de la letra. Pero hace 250 años o más, el texto musical era muchas veces sólo una base para la ornamentación y para la improvisación. Ciertos principios de la interpretación estaban tan establecidos por la tradición, que el compositor no

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

tenía necesidad de escribirlos.

"El texto de una composición era tratado con generosidad; ya al realizar las copias manuscritas, lo que estaba muy extendido, no se detenían con mucho cuidado en los detalles." (18)

### Fraseo.

Era normal en aquel tiempo escribir muy pocas indicaciones de fraseo. Se esperaba del intérprete suficiente experiencia y gusto para que aplicara su juicio propio. En particular, los pasajes de movimiento continuo, sin indicaciones durante largos -- fragmentos, no se dejaban nunca sin articular. Las formulas más usuales fueron, para grupos de cuatro notas, ligar de dos en dos o destacar una y ligar tres. A veces alternando estos fraseos -- dentro de un mismo pasaje. La fórmula de ligar de dos en dos -- servía para destacar un par de líneas melódicas ejecutadas en -- forma simultánea.

### Dinámica.

Las indicaciones dinámicas se encuentran en menor número que los de fraseo, pero lo poco que existe nos ofrece una serie de -- puntos de referencia. En general el contraste entre "forte" y -- "piano" se emplea para diferenciar los temas, para articular la composición. De manera que si un bloque formal se tocaba con la intensidad básica de "f", seguramente la parte central que sigue

debía tocarse en general "p", para recuperar la dinámica inicial en el segmento final. Las diferencias dinámicas ayudan a destacar las divisiones formales de un movimiento.

Eran muy empleados también los efectos de eco. Pero la dinámica de terrazas, que es un principio del órgano y del clavecín, no tiene que emplearse forzosamente en los demás instrumentos. El "crescendo" y "diminuendo" ya eran conocidos y utilizados antes de Bach. La "escuela de Mannheim" no descubrió este efecto, sino que lo llevó a su máxima expresión. Se encuentran signos concretos de cresc. y dim. en las Sonate accademiche para violín y bajo continuo de Francesco María Veracini, publicadas en 1744.

*Ma una  
página.*

"cada nota debe ser expresada en su valor auténtico y en su tiempo justo. Si se observara esto en todo momento, las notas tendrían que sonar como las pensó el compositor, pues éste no puede hacer nada sin reglas. No todos los intérpretes tienen esto en cuenta. Con frecuencia, por ignorancia o mal gusto, éstos le dan a la nota que sigue parte del tiempo que le pertenece a la anterior." (19)

### Tiempo.

Cualquier músico tenía una idea clara del tiempo de una -- "allemanda", de una "giga" o de una "bourré". Pero no todas las danzas son iguales, y una "allemanda" con un movimiento continuo de dieciseisavos se debe tocar más despacio que una "allemanda" con octavos seguidos. Esto es obvio, y uno puede guiarse en la

elección del tiempo adecuado siguiendo el principio de Quantz de " no más de ocho notas por segundo."

Incluso cuando existe una indicación de tiempo al comienzo del movimiento, ésta admite un amplio margen de interpretación. Para una composición que ha de tocarse con un movimiento vivo, - se emplea la denominación Presto, como en muchos finales de Sonata. El término Grave puede estar en un movimiento introductorio que tenga además algo de pesante. De esto se desprende que las indicaciones de tiempo italianas no sólo aluden a la velocidad, sino también al carácter de la música.

Quant intentó hallar una medida objetiva en el ritmo del pulso humano y de acuerdo con él fija su idea del tiempo.

"El medio que considero más provechoso como pauta para medir el tiempo es tanto más comodo cuanto menos cuesta apoderarse de él, pues cada quien lo lleva consigo. Es el pulso de la mano de un hombre sano." (20)

Para compases binarios simples, establece :

Allegro assai, cada medio compás, un pulso.

Allegretto, cada negra, un pulso

Adagio cantabile, cada octavo, un pulso.

Adagio assai, cada octavo, dos pulsos.

"Quantz propone estos valores como orientación, no como doctrina. El valor de la pulsación media del hombre actual es de 70 - 75 latidos por minuto. Pero la medicina tiene la seguridad de que en los hombres de siglos anteriores -- la presión sanguínea era más baja y en consecuencia, la -- pulsación era más lenta. Se podría partir, según los especialistas, de un valor medio de 60 pulsaciones para la época de Bach." (21)

### Las manieren.

En el siglo XVIII las voces superiores casi nunca se tocaron con tanta sobriedad como están escritas. En cuanto una nota es algo larga, se enriquece con adornos, sobre todo en un tiempo lento. A este procedimiento se le llama "disminuir", hacer más pequeño, subdividir el valor principal.

En Alemania se llamaban manieren, en Francia agréments, en Inglaterra embellishments. La calidad de un músico se juzgaba según sabía interpretar y ejecutar con gusto y de manera interesante tales adornos.

Existía un canon de formulas o giros. El joven instrumentista tenía que aprenderlos escuchando a los mayores. Algunos de estos adornos se indicaban por medio de abreviaturas. Las abreviaturas se interpretaban con libertad y existían diferentes posibilidades para resolver un mismo signo.



"En la esencia del adorno subyace el ser improvisado y -- por lo tanto, admitir variabilidad; justo por eso no se fijaba en notas. Sería desconocer su sentido querer -- persistir en cada caso particular, en una solución con-- formada y afirmar que debería hacerse así y no de otra -- manera." (22)

Los adornos más importantes fueron: el trino, el mordente (trino de un solo batimento), el mordente inferior, el grupeto, el "port de voix" o apoyatura inferior con mordente inferior; el "coulé" o "coulement" (nota de paso entre un intervalo de tercera); y el "accent" (breve escape acentuado).

Los trinos casi siempre emplazan con la nota superior y cuando se producen en una nota con puntullo hay un "point d'arret" o pequeño silencio antes de la resolución.

Las apoyaduras son en realidad retardos no escritos, y rigen ciertas convenciones para su ejecución :

- 1). La apoyatura toma la mitad del valor de la nota real.
- 2). En compás ternario, la apoyatura toma dos tercios del valor de la nota real.
- 3). La apoyatura se produce siempre en la parte fuerte del compás y va siempre ligada con su resolución.

Citas.

- (1) Nancy Toff: "The Developmet of the modern flute" (p. 26)
- (2) Nancy Toff, op. cit. (p. 28)
- (3) Citado por N. Toff, Op. Cit. (P. 28)
- (4) N. Toff, Op. cit. (p. 31)
- (5) N. Toff. Op. Cit. p. 34
- (6) Citado por N. Toff. Op. Cit. p. 37
- (7) N. Toff. Op. Cit. p.
- (8) N. Toff. Op. Cit. p.
- (9) Nikolaus Harnoncourt, "La articulación" Rev. Vuelta, No. 30 p. 56
- (10) N. Hournoncourt. Op. cit. p. 58
- (11) N. Harnoncourt, Op. Cit. p. 58
- (12) N. Harnoncourt, Op. cit. p. 59
- (13) N. Harnoncourt, Op. cit. p. 59
- (14) Citado por Harnoncourt, Op. cit. p. 59
- (15) Citado por Harnoncourt. Op. cit. p. 59
- (16) N. Harnoncourt, Op. cit. p. 53

- ( 17) N. Harnoncourt, Op. cit, p. 66
- (18) Hans Vogt: "La música de Cámara de J. S. Bach. p. 61
- (19) Citado por H. Vogt. Op. cit. p. 71
- (20) J. J. Quantz, Ensayo sobre el arte de tocar la flauta,  
Parte XVII, cap. VII, p. 47
- (21) H. Vogt. Op. cit. p. 75
- (22) H. Vogt. Op. cit, p. 77

Bibliografía.

Harnoncourt, Nicolaus : La articulación (artículo) Revista  
"Pauta" No. 30. Abril 1989

Hotteterre, Jacques: Principes of the flute, recorder and Oboe.  
Dover, N. Y. 1983

Quantz, J. J. : On Playing the flute. Schirmer books.  
N. Y. 1975.

Toff, Nancy: The Development of the modern flute.  
N. Y. 1979.

Sadie, Stanley (Editor) The new Groves Dictionary of music.  
McMillan. London. 1980.

Vogt, Hans : La música de cámara de J. S. Bach. Labor, Barcelona  
1993.