



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**Más allá del repertorio original
para flauta de pico**

Notas al programa para obtener el título de Licenciado
instrumentista –flauta- que presenta:

Omar Ruiz García

Alumno de la Mtra. María Díez-Canedo Flores

Asesor: Mtro. Eloy Camerino Cruz Soto

México, D.F.

Junio 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

MÁS ALLÁ DEL REPERTORIO ORIGINAL PARA FLAUTA DE PICO

Programa	3
Introducción	4
LA FLAUTA DE PICO	5
Antecedentes	5
Repertorio y literatura	6
Pete Rose	9
<i>I'd rather be in Philadelphia</i>	10
La sonata y la suite - Formas instrumentales de cámara predominantes en el barroco	11
Dario Castello	13
<i>Sonata Prima A Sopran Solo</i>	14
Arcangelo Corelli	15
Sonata en Fa mayor Op. 5, No. 4	17
Johann Sebastian Bach	20
Partita en do menor BWV 1013	23
Jacques Hotteterre	24
<i>Quatrième Suite</i> en re menor	26
Georg Philipp Telemann	26
Suite en la menor TWV 55:a 2	28
Conclusión	28
Bibliografía	30
Anexos	37
Notas al programa	37
<i>Table des agréments</i> de Hotteterre	40

Programa
que presenta el alumno OMAR RUIZ GARCÍA
para obtener el título de LICENCIADO INSTRUMENTISTA-FLAUTA

- | | |
|---|---|
| <i>Sonata Prima A Sopran Solo.</i>
<i>SONATE CONCERTANTE In stil Moderno</i>
<i>Per Sonar nel Organo Overo Clavicembalo</i>
<i>con diversi Instrumenti. A 1. 2. 3. & 4. Voci. 1644</i> | Dario Castello
(fl. 1600) |
| Sonata en Fa mayor para flauta de pico
y bajo continuo. Op. 5, No. 4
(Del original para violín)
<i>Adagio</i>
<i>Allegro</i>
<i>Vivace</i>
<i>Adagio</i>
<i>Allegro</i> | Arcangelo Corelli
(1653-1713) |
| Partita en do menor para flauta de pico
BWV 1013 (Del original en la menor)
<i>Allemande</i>
<i>Corrente</i>
<i>Sarabande</i>
<i>Bourrée Anglaise</i> | Johann Sebastian Bach
(1685-1750) |
| <i>Quatrième Suite en re menor para flauta de pico
y bajo continuo.</i>
(Del original en si menor)
<i>DEUXIÈME LIVRE de Pieces POUR LA FLÛTE-
TRAVERSIERE Et autres Instruments, avec la Basse 1715</i>
<i>Prelude</i>
<i>Allemande</i>
<i>Courante</i>
<i>Rondeau</i>
<i>Grave</i>
<i>Gigue</i> | Jacques Hotteterre “le Romain”
(1673-1763) |
| <i>I’d rather be in Philadelphia</i> para flauta de pico
<i>Optometrist</i>
<i>Shoe Store</i>
<i>Lunch</i> | Pete Rose
(n. 1942) |
| Suite en la menor para flauta, cuerdas y bajo
continuo. TWV 55:a 2
<i>Ouverture</i>
<i>Les Plaisir</i>
<i>Air à l’Italien</i>
<i>Menuet I y II</i>
<i>Réjouissance</i>
<i>Passpied I y II</i>
<i>Polonaise</i> | Georg Philipp Telemann
(1681-1767) |

MÁS ALLÁ DEL REPERTORIO ORIGINAL PARA FLAUTA DE PICO

Introducción

Este trabajo pretende justificar la elaboración de un programa de concierto para flauta de pico integrado en su mayoría por obras que no fueron escritas primordialmente para ser tocadas en este instrumento. Asimismo, trata de demostrar la importancia de haber adoptado estas obras dentro del repertorio habitual para flauta de pico, tanto por su calidad musical como por las posibilidades de desarrollo técnico que representaron para el instrumento debido a su complejidad.

La flauta de pico tuvo sus orígenes en la Edad Media, alcanzó su auge durante el Renacimiento y el Barroco y casi quedó en desuso a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, a causa de que las posibilidades del instrumento no correspondían a las tendencias estéticas musicales de la época. El florecimiento que tuvieron otros instrumentos -principalmente la flauta travesera - cuyas cualidades eran más acordes a dichas tendencias, también contribuyó al desplazamiento de la flauta de pico.

Existe un repertorio muy extenso para flauta de pico proveniente del renacimiento y en mayor medida del período barroco, pero debido a la popularidad que gozó este instrumento entre los aficionados de aquella época, los niveles técnicos requeridos en muchas obras fueron limitados, no obstante, también tuvo un desarrollo profesional. Los conciertos para flauta de pico de Antonio Vivaldi, Georg Philipp Telemann y Giuseppe Sammartini, son claros ejemplos de las posibilidades técnicas que el instrumento podía alcanzar.

Cabe señalar que mucha de la música del siglo XVIII dedicada principalmente a otros instrumentos, entre los que destaca la flauta travesera, también estaba pensada para ser tocada por la flauta de pico y fue una práctica común especificada por algunos compositores como Jacques Hotteterre. También existen ejemplos de obras dedicadas originalmente a la flauta de pico y posteriormente transcritas para otro instrumento, como algunos de los conciertos para flauta del opus X de Antonio Vivaldi, escritos en sus versiones originales para flauta de pico y pequeño ensamble y posteriormente publicados para flauta travesera y orquesta por el mismo compositor.

En este trabajo se exponen en primer lugar, algunos antecedentes sobre la flauta de pico: terminología; características físicas y estructurales; historia y uso profesional, *amateur* y para fines educativos. De igual forma se mencionan algunas de las obras más relevantes del repertorio para el instrumento desde sus orígenes hasta la actualidad, sin pretender presentar una lista exhaustiva. Por último y como parte fundamental de este trabajo se analizan las fuentes de cada una de las obras que integran el programa mencionado.

El programa incluye una obra del barroco temprano, *Sonata prima* de Dario Castello, cuya instrumentación no está especificada; una transcripción anónima del siglo XVIII de la sonata en Fa mayor para violín del Opus 5 de Arcangelo Corelli; la Partita en la menor BWV 1013 de Johann Sebastian Bach y la *Quatrième Suite (sic)* en re menor de Jacques Hotteterre, ambas dedicadas a la flauta travesera. También incluye *I'd rather be in Philadelphia* de Pete Rose, que aunque es una obra del siglo XX original para flauta de pico, está escrita en estilo de jazz que no es idiomático del instrumento. Por último se incluye una obra muy representativa del repertorio escrito para flauta de pico y por lo tanto en un lenguaje muy idiomático: la Suite en la menor para flauta, cuerdas y bajo continuo TWV 55:a 2 de Georg Philipp Telemann.

LA FLAUTA DE PICO

Antecedentes

El término *flauta* casi siempre se refirió a la flauta de pico o flauta dulce en los principales idiomas europeos occidentales (Inglés: *flute*; alemán: *flöte*; italiano: *flauto*; francés: *flûte*) hasta mediados del siglo XVIII, mientras que para distinguir al instrumento transversal se usaba el término complementario *travesera* (i., *transverse*; al., *querflöte*; it., *traverso*; fr., *travesière*). Actualmente el término *flauta* se utiliza comúnmente para designar a la flauta transversal o traveso y para referirse a la flauta de pico se utiliza este nombre debido a su tipo de boquilla, o más popularmente *flauta dulce*, por su sonido “suave”, además de usarse otros términos en diferentes idiomas (i., *recorder*; al., *blockflöte*; it., *flauto dolce*; fr., *flûte à bec*, etc.)

Una de las características físicas que diferencian a la flauta de pico de otros aerófonos es su boquilla, que consiste en un tubo semicerrado por un tapón o *block* que forma un estrecho canal a través del cual se sopla por uno de sus extremos, mientras que por el otro el aire es proyectado hacia un bisel en donde se produce la vibración del aire. Precisamente a este tipo de boquilla se debe el adjetivo *de pico* y es el principio de su singular sonoridad además de que permite el uso de una gran variedad de articulaciones. Sin embargo, este tipo de boquilla impide obtener un amplio rango de matices de intensidad en el sonido regulando la presión del aire sin afectar la afinación, a diferencia del traveso. La otra característica de la flauta de pico que la distingue incluso de algunas otras flautas de boquilla similar, es el orificio posterior que al destaparse parcialmente hace posible obtener el registro agudo (segunda octava).

La flauta de pico es el resultado del desarrollo de diversos silbatos y flautas de carácter popular. Su origen con las características mencionadas se produjo en la Edad Media en Europa, pero no fue sino hasta el siglo XVI cuando comenzó a adquirir popularidad y tuvo gran auge durante todo el renacimiento y el barroco. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII fue sustituida definitivamente por el traveso, cuyas características correspondían más a los conceptos estéticos de la época. Incluso hay quien considera que el traveso de entonces era un instrumento más imperfecto que la flauta de pico.¹

Hay quienes consideran la flauta de pico un instrumento sin posibilidades de desarrollo, a diferencia de la flauta transversal, cuyo modelo metálico actual es el resultado de diversas modificaciones de su modelo original medieval. No obstante, desde su resurgimiento a principios del siglo XX hasta ahora —e incluso en menor grado durante el siglo XIX con el *csakan*²—, la flauta de pico ha sido objeto de múltiples modificaciones experimentales en su estructura —hasta llegar incluso a la flauta de pico electroacústica³—, que demuestran las posibilidades de desarrollo del instrumento y de adaptarse a las tendencias musicales vanguardistas.

¹ “Sólo se puede entender la extinción de la mucho más perfecta flauta de pico a causa de su sonido excesivamente coloreado —y por lo tanto, poco apto par la escritura homofónica del clasicismo— y especialmente por las escasas y ya aludidas posibilidades de contraste dinámico.” Ramón Andrés, *Diccionario de Instrumentos Musicales-De Píndaro a J.S. Bach*, Bibliograf, Barcelona, 1995, p.169

² Flauta dulce con llaves, popular en Viena en el siglo XIX, inventada por Anton Heberle (*fl* 1806-1816)

³ Creada por Philippe Bolton “En la cuál un micrófono es atornillado en la cabeza de la flauta a un sistema PA [Audio Portátil] y si se desea a un procesador de efectos”, David Lasocki “Recorder” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo XXI, p. 42

Desde sus inicios la flauta de pico resultó ser un instrumento idóneo para aficionados, así lo demuestran pinturas del siglo XV donde se observan hombres y mujeres de la clase alta con el instrumento en sus manos, ya que a diferencia de otros aerófonos, prácticamente cualquier persona es capaz de emitir sonido con ella con el simple hecho de soplar a través de su boquilla. Por esta razón fue adoptada para la educación musical desde mediados del siglo XVI⁴ hasta la segunda década del siglo XX, cuando “...el Movimiento Juvenil Alemán de la década de 1920 (cooptado por los Nazis en los años treinta), encontró atractiva la aparente simplicidad de la flauta dulce” (Lasocki, 2000:46). A partir de la década de 1930 y hasta la fecha, varios países -incluido México- han adoptado la enseñanza de la flauta dulce en la educación básica. En gran medida estas han sido las principales causas de que las posibilidades profesionales del instrumento hayan sido más o menos menospreciadas a lo largo de la historia y hasta nuestros días, incluso en el ámbito musical.

El uso profesional de la flauta de pico se remonta al siglo XIV y es hacia 1500 cuando aparece como un instrumento común tocado por músicos profesionales de instrumentos de viento (bombardas, cornetos, sacabuches, travesos, trompetas, etc.). Desde el siglo XVII era usual que los flautistas de pico profesionales fueran principalmente oboístas o tocaran algún instrumento de cuerda u otros. El flautista de pico de quien más se conoce fue Jacob Van Eyck (1589/90-1657) quien además fue compositor y director de carillones en Utrecht. El inglés Lewis Mercy (*fl* 1708-1751) fue una excepción, pues se dedicó durante más de 20 años a tocar exclusivamente la flauta de pico hasta que a partir de la década de 1730 comenzó a tocar otros instrumentos de viento, al parecer forzado por la declinación que comenzaba a tener su instrumento.

El resurgimiento de la flauta de pico comenzó a finales del siglo XIX (después de aproximadamente 150 años prácticamente en desuso) nuevamente tocada por grupos de aficionados; desde la década de 1930 era un instrumento popular entre ellos y continua siéndolo hasta la fecha. El primer profesional del siglo XX en abordar seriamente el estudio de la flauta de pico fue Gustav Scheck (1901-1984), de ahí siguieron otros entre los que se encuentran Hans Martin-Linde (n. 1930), Carl Dolmetsch (1911-1997) y Kees Otten (n. 1924), este último maestro de Frans Brügger (n. 1934), quien como intérprete revolucionaría las posibilidades de la flauta de pico durante los años sesenta mediante el uso de técnicas extendidas en obras comisionadas por él mismo. Desde entonces han sido innumerables los investigadores, constructores, compositores e intérpretes, dedicados al estudio y al desarrollo de la flauta de pico alrededor del mundo.

⁴ Como lo demuestra la segunda edición del tratado *Newe deudsche geistliche Gesenge fur die gemeinen Schulen* (Wittenberg, 1544) de Martin Agrícola (c1486-1556) dirigido a “nuestros estudiantes [niños] y otros cantantes principiantes” Lasocki, op. cit., p.46

Repertorio y literatura

No es posible saber con exactitud qué música se ejecutaba en la flauta de pico durante la edad media, pero gracias a la iconografía y a las fuentes literarias de aquella época, se sabe que tuvo un papel destacado en la música desde el siglo XI. En diversas pinturas del siglo XV están representados tríos de flautas de pico, pero no se conoce repertorio de aquella época específico para esa dotación instrumental. Probablemente el repertorio más antiguo que se tocó con este instrumento fueron obras del repertorio vocal -donde se doblaban las voces y se improvisaba sobre estas- además de danzas, estampidas, saltarellos, rotas, etc.

Muchas de las obras del siglo XVII y anteriores no especifican la dotación instrumental para la que fueron escritas y otras indican más de una posibilidad. Todavía en la primera mitad del siglo XVIII en algunas obras de Antonio Vivaldi, encontramos la indicación *Per ogni sorte di instrumenti* refiriéndose a que las obras han sido pensadas para ser ejecutadas con diversos instrumentos indicados e incluso por otros no especificados.

El primer tratado que se conoce dedicado específicamente a la flauta de pico es *La Fontegara* (1535, Venecia) de Silvestro Ganassi (1492-mitad s. XVI) y la primera colección de piezas que especifica el uso de este instrumento es “*Vingt et sept chansons a quatre parties desquelles les plus convenable a la fleuste dallemant ... et a la fleuste a neuf trous*”¹ (Lasocki, 2000:47) publicado en Paris por Pierre Attaignant (c. 1494-1551/1552) en 1533, que “...contiene catorce ‘canciones’ a cuatro partes indicadas para flautas de pico.” (Lasocki, 2000:47) También en el siglo XV la iconografía nos muestra diferentes conjuntos instrumentales, donde comúnmente se representa un flautista de pico con un cantante y un instrumento de cuerda punteada. Ya en el siglo XVI los ensambles son de mayor tamaño y en Inglaterra son comunes los *mixed consorts* (o *broken consorts*) conformados por viola da gamba alto y bajo, laúd, pandora, cítara y flauta de pico.

La flauta de pico ocupó un lugar importante en la música vocal desde el siglo XVII, claro ejemplo de ello es que fue utilizada por Claudio Monteverdi (1567-1643) en su *Orfeo* (1607). Otros compositores que requirieron flauta de pico en su música vocal fueron Jacopo Peri (1561-1633) y Francesca Caccini (1587-1637) en Italia. En Francia, Lully (1632-1687) la utiliza en su obra operística además de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737) y Robert Cambert (1628-1677). Compositores alemanes y austriacos que también emplearon flauta de pico en su música vocal fueron Heinrich Ignaz Franz von Biber (1681-1749), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Heinrich Schütz (1585-1672), Andreas Hammerschmidt (1611/12-1675), Reinhard Keiser (1674-1739), Georg Böhm (1661-1733) y Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712) entre otros. Henry Purcell (1659-1695) y Georg Friderich Handel (1685-1759) destacan por el uso recurrente de la flauta de pico en sus óperas, además de Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann quienes la usaron en muchas de sus cantatas.

“Las primeras piezas instrumentales compuestas específicamente para flauta de pico fueron dos canzoni –una para flauta de pico alto y bajo y otra para dos flautas de pico y bajo- publicadas en *Il Primo libro delle divine lodi* (1612) de Giovanni Battista Riccio [fl. 1609-21]” (Lasocki, 2000:47), quien también usó la flauta en otras dos canzoni y un motete en su *Terzo libro* (1620). Giovanni Picchi (fl. 1600-25) incluyó dos sonatas y una canzona en sus *Canzoni da sonar* (1625) y Biagio Marini (1594-1663) solo escribió una sonata para dos flautas de pico y un cornetto en su *Sonate, symphonie*

¹ (Veintisiete canciones a cuatro partes desiguales más convenientes a la flauta alemana [flauta travesera]... y a la flauta de nueve agujeros)

canzoni... e retornelli op. 8. Más tarde Paolo Benedetto Bellinzani (1690-1757), Francesco Mancini (1672-1737) y Francesco Maria Veracini (1690-1768) publicaron sonatas a solo y Alessandro Scarlatti (1660-1725) escribió música de cámara incluyendo la flauta de pico en sus *12 Sinfonie di concerto grosso* y en algunas de sus cantatas. Los conciertos de Antonio Vivaldi para sopranino son de lo más virtuoso del repertorio barroco para flauta de pico.

“La mayor colección publicada de música para un solo instrumento de viento [y para flauta de pico o traversera] por un solo compositor” (Lasocki, 2000:48) ha sido *Der fluyten lust-hof*² (1646-9, Amsterdam) de Jacob Van Eyck (1589/90-1657), que consta de una colección de alrededor de 140 variaciones sobre canciones populares de la época, salmos y danzas, además de preludios y fantasías. En el centro de Europa, Biber, Johann Heinrich Schmelzer (c1620/23-1680) y Giovanni Valentini (1582/3-1649) compusieron sonatas *pro tabula* incluyendo la flauta de pico y en Francia fue poca la música instrumental dedicada al instrumento: Michel Corrette (1707-1795) y Michel Richard de Lalande (1657-1726) fueron de los pocos compositores que incluyeron flauta de pico en su obra, además de la obra de Jacques Hotteterre “le Romain” que abordaremos más adelante.

En Inglaterra el alemán Gottfried Finger (c. 1660-1730) “publicó dúos, tríos, *divisions*, sonatas a solo, trío sonatas y sonatas a cinco (para 2 flautas de pico, 2 oboes y bajo continuo)” (Lasocki, 2000:49). Johann Christian Schickhardt (1681-1762) fue de los compositores más prolíficos para la flauta de pico durante la época barroca. Handel escribió seis sonatas y William Babell (1690-1723), John Baston (fl 1708-39), Robert Woodcock (1690-1728) y Giuseppe Sammartini compusieron conciertos para el instrumento. La obra para flauta de pico de Telemann y Bach, ocupa un lugar muy importante dentro del repertorio del instrumento y de ella también trataremos más adelante.

Entre los principales compositores que escribieron para flauta de pico durante la segunda mitad del siglo XVIII están Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) quien escribió una trío sonata para flauta de pico bajo, viola y continuo y Johann Friedrich Fasch (1688-1758) compuso una sonata para flauta de pico, oboe, violín y continuo, entre otras obras. El uso de la flauta de pico de 1750 hasta casi entrado el siglo XX fue muy poco común y un par de músicos que llegaron a incluirlo en sus obras fueron: Carl Maria von Weber (1786-1826) en *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (1801) y *Kleiner Tusch* (1806) y Hector Berlioz (1803-1869) en la instrumentación original de *L'enfance du Christ* (1853) (Lasocki, 2000:50). Prácticamente todo el repertorio del siglo XIX para “flauta de pico” en realidad fue escrito para *csakan*, cuyo repertorio total consta de unas 400 obras (Lande, 1996:3).

La primera obra del siglo XX que se conoce para el instrumento es el Cuarteto para flautas de pico de Joseph Cox Bridge (1853-1929). Antes de 1960 la mayor parte del repertorio era tonal o modal con excepción de *Plöner Musiktag* de Paul Hindemith (1895-1963), cuyos alumnos -entre los que destaca Hans-Ulrich Staeps (1909-1998) en Austria- también compusieron para el instrumento. La mayor influencia en la música de flauta de pico inglesa fue Carl Dolmetsch quien comisionó una obra para cada uno de sus conciertos (excepto dos) en 1939, 1941 y de 1948 a 1989; entre los compositores que compusieron para él destacan Gordon Jacob (1895-1984) y Edmund Rubbra (1901-1986). York Bowen (1884-1961) introdujo en su *sonata* (1948) la práctica del uso de más de una flauta tocadas por un solo flautista (Lasocki, 2000:50).

Otros célebres compositores del siglo XX que compusieron para flauta de pico fueron: Benjamin Britten (1913-1976), *Noye's Fludde* (1957-8), *Scherzo* (1950), *Alpine Suite* (1955), *A Midsummer Night's Dream* (1960) y *Psalm 150* (1960); Carl Orff (1895-1982) *Schulwerk* (1931-4);

² (El Jardín de las delicias ó el paraíso de la flauta).

Bohuslav Martinu (1890-1959), *Stowe Pastorals* (1951), *Divertimento* (1957); Arvo Pärt (n. 1935), *Arbos* (1977), *Pari Intervalllo* (1976-80); Sir Michael Tippett (1905-1998), *Four Inventions* (1954), *Bonny at Morn* (1956), *Crow of the Year* (1958); John Tavener (n. 1944), *Ultimos Ritos* (1972), *The Apocalypse* (1991-1992), *Let's Begin Again* (1991-1994); Ralph Vaughan-Williams (1872-1958), *Suite for Pipes* (1939) (Lander, 1996:4) y Leonard Bernstein (1918-1990), *Variations on an Octatonic Scale* (1989).

A partir de la década de 1960 se introdujeron las *técnicas extendidas* en las obras volviéndolas más complejas. De esas obras, varias fueron dedicadas a Frans Brüggen: *Musiek* (1961) de Rob du Bois (n. 1934), *Sweet* (1964) de Louis Andriessen (n. 1939), *Gesti* (1966) de Luciano Berio (1925-2003) y *Fragmente* (1968) de Makoto Shinohara (n. 1931) (Lasocki, 2000:50). Otros compositores célebres y su obra para flauta de pico: Leo Brower (n. 1939), *Paisaje cubano con rumba* (1985); John Cage (1912-1992), *Three* (1989) y Joaquín Rodrigo (1901-1999), *Líricas castellanas* (1980), entre otros.

A partir de los años setentas se hizo un uso más moderado de las técnicas extendidas y “...se introdujeron elementos teatrales, el intercambio de flautas y la vocalización o el uso de otros instrumentos.” (Lasocki, 2000:51) Los compositores japoneses establecieron estos y otros recursos inspirados en el *shakuhashi*, así tenemos *Meditation* y *Lamentation* (1975) de Ryohei Hirose (n. 1930) y *Black Intention* (1975) de Maki Ishii (1936-2003).

Algunas obras mexicanas del siglo XX para flauta de pico son: *Huitzil* (1989) de Gabriela Ortiz (n. 1964); *Encantamiento* (1989) de Daniel Catán³ (n. 1949); *Lamento* (1989), *Cuatro miniaturas* (1991) y *Concierto no. 1 para flautas dulces* (1993) de Marcela Rodríguez (n. 1951); *Ofrenda* (1986) de Mario Lavista (n. 1943); *Ícaro* (1989) y *Concierto para flautas dulces, orquesta de cuerdas, arpa y percusiones* (1998) de Ana Lara (n. 1959); *El resplandor de lo vacío* (1991) de Juan Fernando Durán (1961), *Arabesco* (1990) y *Gitanería* (1990) de Graciela Agudelo (n. 1945)⁴; *Cinco Caprichos* (1991) de Armando Luna (1964); *Arborescencia* (1991) de Salvador Torre (n. 1958); *Estancias* (1991) de Rodolfo Ramírez (n. 1957); *Ikal* (1991) de Hilda Paredes (n. 1957); *Saut il nay* (1990) e *Impresiones* (1991) de Rosa Guraieb (n. 1931); *Numen Nocturnälis* (1990) de Ricardo Risco (n. 1960); *La canción del arlequín* (1989) de Antonio Navarro (1958) y *Veinte composiciones didácticas para la familia de flautas dulces...* (2000) de Salvador Rodríguez (1960).

Hemos nombrado algunas de las obras más significativas del siglo XX y a los compositores más famosos dentro de los que han dedicado obra para flauta de pico, con la intención de dar un panorama de la obra que existe para el instrumento, así como de los compositores que lo han incluido en sus obras. Pretender hacer una lista completa de las obras para flauta de pico que se han compuesto desde el siglo XX hasta ahora, no solo sería una labor titánica que requeriría de un trabajo aparte, sino que resultaría prácticamente imposible ya que cada día se acrecienta el repertorio para la flauta de pico y los catálogos que se han hecho sobre obras contemporáneas pronto caducan, por muy completos que sean al momento de hacerlos. El extenso repertorio para flauta de pico a partir de los años ochentas y noventas alrededor del mundo al igual que el resto de la música, se caracteriza por la diversidad de estilos que van del minimalismo hasta el microtonalismo, pasando incluso por el jazz con flautistas como Pete Rose y Joel Levine en Estados Unidos y Jean-François Rousson en Francia.

³ Quien también incluye la flauta de pico en su ópera *La hija de Rappaccini* (1989)

⁴ Hasta aquí, estas obras se encuentran grabadas en el Cd: *Música mexicana para flauta de pico*, serie siglo XX, vol. VIII; interpreta Horacio Franco, flautas de pico; Conaculta/Inba/Cenidim, 1992

Pete Rose (n. 1942)

Entre los compositores estadounidenses que han compuesto para flauta de pico, el flautista Pete Rose se ha caracterizado “...por el uso de elementos del jazz y de lenguajes étnicos y teatrales.” (Lander, 1996:5) y es reconocido como compositor e intérprete líder de música moderna en Estados Unidos. Rose ha destacado en diversos concursos de flauta de pico en Europa y su obra ha sido publicada por Universal Edition, Moeck, Carus-Verlag y Ricordi.¹ Como flautista ha dado numerosos conciertos en Estados Unidos y en Europa en los cuales incluye música escrita e improvisada, además ha trabajado como columnista y crítico, contribuido en la edición de la revista *American Recorder* y escrito artículos para la revista alemana de instrumentos de aliento *TIBIA*.

En sus primeras obras Pete Rose exploró la técnica de improvisación con respiración circular (*Right Hand, Pentachord Variations, Medley: Signals/Limits, Bass Burneo*) y la mayoría de sus obras incluyen citas humorísticas de otros repertorios. Su obra posterior incluye “improvisaciones” escritas de jazz (*Tall P, The Kid from Venezuela, New Braun Bag*) y “...recientemente ha explorado una fusión de jazz, *world music* y elementos europeos integrando improvisaciones con música escrita (*Waiting for a Bus, Above Ground, Pendulum, Medieval Nights*).” (Lander, 1996:5)

Todas las obras compuestas por Pete Rose están dedicadas a la flauta de pico y son: *I'd rather be in Philadelphia* (1992) para alto sola; *Bass Burner* (1994) para alto y bajo, voz y gong (un intérprete); *Medieval Nights* (1998) para tenor solo; *Street Musician* (1998) para soprano; *This and That* (1999) para sopranino y soprano (un intérprete); *Three etudes before and after the blues* (1996) para soprano; *The Kid from Venezuela* (1990) soprano y piano; *Neu Braun Bag* (1992) para trío (alto, tenor y bajo); *Nice Folks* (1997) para un flautista (doblando soprano, alto y tenor) y guitarra; *Pendulum* (1995) dúo para alto y bajo; *Tall P* (1990) para cuarteto (alto, tenor, bajo y gran bajo); *Waiting for a bus* (1994) para quinteto (soprano, alto, alto [o tenor], tenor y bajo); *Wayfaring Stranger* (1993) para alto amplificadora, percusión, y zumbido electrónico o acústico; *1.Tekiti Kanzas 2.Shoho Kyakka 3. Choku Kogan 3 Stücke für Flöte nach Japanischen Zen-Sprüchen* para tenor; *Cartoons* (1990/93) para sopranino y soprano; *Palindrome Over the Low Notes*; *Rapid Shave* para alto; *Right Hand Pentachord Variations* (1980) para soprano preparada; *Signal – Limits* (1980) para soprano preparada y no preparada, cymbalo chino ó gong; *SNSI* para soprano y sopranino (un flautista); *Three Pieces* para dos flautas y orquesta, *Transitions* (1989) para sopranino, soprano, alto y tenor (un flautista); y por último *Angezogen vom Ton der Flöte*; *Mato Grosó* y *Three Little Duets* para una sola flauta además de *Music for Non Western Instruments* (1980) para flautas étnicas con percusión *ad libitum* y poemas.

I'd Rather Be in Philadelphia

I'd Rather Be in Philadelphia fue comisionada por la flautista de pico californiana Judith Linsenberg en 1992. Estaba pensada para un momento de recreación musical de una reunión informal que tuvo lugar mientras ella visitaba a sus padres en Philadelphia. Para empezar, Judy tenía prisa y como yo llegué tarde debido al tráfico, solo tuvimos tiempo de almorzar juntos. Camino al restaurante hicimos paradas “utilitarias” con el optometrista y en una zapatería²

¹ Pete Rose, “Bio and Reviews” en *Pete Rose* (22/05/2006), < http://peteroserecorder.com/_wsn/page4.html >

² Pete Rose, *I'd Rather Be in Philadelphia*, Universal Edition, Austria, 1995

Así relata Pete Rose la breve historia acerca de *I'd Rather*, lo cuál explica el nombre de sus tres movimientos: *Optometrist*, *Shoe Store* y *Lunch* y también explica el origen del título de la obra, que según él mismo, es una cita sobre el epitafio del comediante W.C. Fields en el que se puede leer: “All things considered, I'd rather be in Philadelphia.” Si bien esta obra está compuesta específicamente para flauta de pico, está considerada dentro del programa como una obra en un lenguaje no “original” (idiomático) para el instrumento, pues aunque este va incursionando poco a poco en el género del jazz, aún queda mucho camino por recorrer y se deben aprender recursos y assimilarlos para poder interpretar en la flauta de pico, el lenguaje de una música que usualmente es ejecutada en otros instrumentos como los alientos de caña o de boquilla circular (trompeta, trombón, clarinete, saxofón, etc.)

Como ya se mencionó, *I'd Rather Be in Philadelphia* está conformada por tres secciones: *Optometrist*, *Shoe Store* y *Lunch*. Siendo una obra del siglo XX no presenta una forma musical “clásica” sin embargo, se podría comparar con la forma de una sonata por estar integrada por tres movimientos en el orden de rápido-lento-rápido y por la afinidad tonal de sus movimientos, contrastando los movimientos extremos con el central. También podría considerarse esta obra como una pequeña suite tomando en cuenta la acepción moderna del término, que dice que una suite es una serie de movimientos instrumentales dispares con algún elemento de unidad que han de interpretarse casi siempre como una sola obra. En el caso de *I'd Rather* las tres secciones han sido concebidas como una unidad y con la finalidad de interpretarse juntas, además de que presentan afinidad tanto en estilo como en tonalidad.

Los movimientos *Optometrist* y *Lunch* son *solos* de jazz sobre las progresiones de acordes de las canciones populares *Them There Eyes*³ y *Tea for Two*⁴. El movimiento lento intermedio *Shoe Store* es un tradicional *blues* de doce compases basado en la canción folclórica americana *Old Joe Clark*. Los tres movimientos de la obra contienen diversas citas musicales de melodías que van desde canciones de Bill Haley (1925-1981) hasta la *Habanera* de la ópera *Carmen* de Georg Bizet (1838-1875).

³ Letra y música de Maceo Pinkard, William Tracy y Doris Tauber.

⁴ Letra y música de Irving Caesar y Vincent Youmans.

La sonata y la suite - Formas instrumentales predominantes en el barroco

La música compuesta específicamente para conjunto instrumental tiene su origen en el siglo XVI. Antes de esto los instrumentos participaban en la ejecución de música vocal, como lo demuestra la indicación *Per cantare e suonare* que aparece en diversas obras “vocales” como: frottolas, madrigales, villanelas, etc. Así, los instrumentos doblaban las voces, sustituían alguna o tocaban instrumentalmente alguna obra prescindiendo de las voces. A raíz de esta práctica la música vocal sirvió de modelo para dar origen a géneros puramente instrumentales, tomados de los vocales. Así el *ricercar* se basa en el motete y en la *chanson* francesa se basa la *canzona di sonar* o *canzona alla francese*.

El término *canzona* se usó a finales del siglo XVI y principios del XVII y originalmente se refería a un arreglo de una canción polifónica, usualmente una *chanson* francesa, ya que los arreglos sobre canciones italianas eran denominados *frottola* ó *madrigale* (Caldwell, 2000:75). Además de referirse a arreglos, el término también se utilizó para nombrar composiciones originales basadas en *chansons*. Los términos *canzon francese* y *canzon alla francese* designaban tanto arreglos como obras originales mientras *canzon da sonar* se refiere exclusivamente a una forma instrumental que dio origen al término *sonata*. Las *canzoni* fueron escritas tanto para solo como para conjunto, la primera originalmente estaba destinada a su ejecución en el teclado y sentó las bases de la fuga junto con el *ricercar*; la segunda se desarrollaría posteriormente en las formas de *sonata*, *sinfonia* y *concierto*. De hecho, durante el siglo XVII fue común que estos términos (*canzona*, *sonata*, *sinfonia* y *concierto*) hayan sido usados indiferentemente.

La *canzona* es una obra en contrapunto imitativo integrada por pequeñas secciones contrastantes entre sí (en tiempo y compás) separadas por medio de cadencias. Una de sus características, es el uso en su inicio de la figura rítmica formada por una nota seguida por otras dos de la mitad de su valor (por ejemplo: ). La *canzona* se convirtió en el principal género de música instrumental contrapuntística a finales del siglo XVI (Grout, 1984:227).

El término *sonata*, se usó de manera genérica a partir de finales del siglo XVI para referirse a las obras puramente instrumentales diferenciándolas de las vocales, por lo que durante mucho tiempo fue un término muy vago que no se refería a ninguna forma definida, incluso en Italia también se usó el término para referirse a colecciones de danzas. Si bien a principios del siglo XVII la *canzona* y la *sonata* compartían características como estar integradas por diversos movimientos contrastantes entre sí, existían algunas diferencias entre estas “formas”. La *sonata* se escribía para uno o dos instrumentos melódicos (habitualmente violines) con bajo e imitaba la monodia de la música vocal, por lo que era más libre y expresiva que la *canzona* para conjunto; ya que ésta última se escribía habitualmente para cuatro voces, se acostumbraba tocarla sin continuo (Grout, 1984:407) y estaba hecha a la manera de “polifonía” instrumental.

Hacia mediados del siglo XVII la *canzona* y la *sonata* se confunden entre sí, haciendo difícil distinguirlas estilísticamente una de la otra, poco a poco el término de

sonata fue desplazando al de *canzona* y también comenzó a utilizarse el término *sonata da chiesa* (sonata de iglesia) debido a su uso destinado a este recinto, lo cuál se evidencia al encontrar especificado en diversas ocasiones el uso del órgano para interpretar el continuo. La *sonata da chiesa* tiene de una hasta siete o más secciones con compás, tiempo y textura contrastante; sus movimientos son abstractos y se distingue por un estilo “serio” a diferencia de la *sonata da camera*, cuyos movimientos están integrados por un movimiento introductorio (preludio) seguido de 2 a 4 danzas y estaba destinada más bien al uso doméstico.

Tanto en la *sonata da camera* como en la *da chiesa*, la instrumentación más común fue la de dos instrumentos melódicos agudos y bajo continuo y se le denominó *sonata en trio* ó *trío sonata*. Menos común fue la *sonata a solo* que adquirió popularidad después de 1700 y también se escribieron *sonate* para grupos mayores de hasta ocho partes y bajo continuo y para instrumento melódico sin bajo. El instrumento que fue mayormente requerido para las partes superiores de las *sonate* fue el violín, seguido por la flauta.

Respecto a la terminología empleada para la *sonata* con relación al número de instrumentos, cabe señalar que puede resultar engañosa, ya que lo usual era interpretar el bajo continuo con un instrumento armónico además de un instrumento melódico grave. Asimismo la expresión *sonata a solo* se refiere a que solo está escrita una voz superior además del continuo, a menos que se especifique lo contrario (*senza bajo*). Por lo tanto una *sonata a solo* será interpretada por lo menos por tres instrumentos y una *trío sonata* por cinco o más. Incluso algunas descripciones y la iconografía de la época muestran grupos de continuo formados por diversos instrumentos como por ejemplo: clave, archilaúd y violoncello “acompañando” a un instrumento “solo”. Por lo que al parecer no solo era posible sino común, utilizar más de un instrumento para la ejecución del bajo.

Hacia el final del siglo XVII poco a poco se fue utilizando el término *sonata* indistintamente para referirse tanto a las *da chiesa* como a las *da camera*, pero éstas se pueden identificar una de la otra por las características que ya se han mencionado y que seguían conservando. Los formatos de la *sonata* tanto *da chiesa* como *da camera*, quedaron asentados en la obra de Arcangelo Corelli (1653-1713).

La danza tuvo gran auge durante el renacimiento por lo que gran parte de la música instrumental del siglo XVI, estaba integrada por piezas de danza que no estaban basadas en modelos de música vocal por lo que desarrollaron un estilo propiamente instrumental. Posteriormente las danzas dejaron de ser bailadas para dar paso a versiones estilizadas de las mismas y es así como tuvo su origen la *suite* como sucesión de aquellas. Durante el período barroco gran parte de la música para teclado estaba escrita en forma de *suite* y hacia 1630 la *suite a solo*, que fue un género predominantemente clavecinístico (aunque también las había para laúd o conjunto), asumió en Francia el modelo “base” de: *allemande*, *courante* y *sarabande*. Hacia 1700 en Alemania el modelo fue adoptado y establecido por los clavecinistas alemanes añadiendo al final una *gigue*, este modelo podía ser más o menos modificado añadiendo o sustituyendo alguna(s) de las danzas.

En Italia la *suite* no tuvo auge debido a la preeminencia de la *sonata da camera* que como ya vimos también estaba integrada por danzas. En Inglaterra fue común el modelo de *suite* alemana aunque solía ser modificado y en Francia la *suite* de cámara se desarrolló de igual manera que la *suite orquestal*.

En la segunda mitad del siglo XVII tuvo lugar el *boom* del ballet francés y en especial la música de Jean-Baptiste Lully, con esto llegó la práctica de extraer danzas y arias de las obras escénicas, presentando el conjunto como una obra independiente. Estas *suites* dieron origen a composiciones originales imitando el mismo estilo de aquellas danzas y arias. Es común que las suites orquestales comiencen con una *ouverture* francesa, término que también fue frecuentemente utilizado como título de toda la obra. En las suites orquestales las danzas no siguen un orden definido, aunque generalmente todas ellas están en la misma tonalidad o en ocasiones, en tonalidades vecinas. Algunos otros nombres que se usaron para la *suite* son: *Partita*, *ordre* y *ouverture*.

Dario Castello (fl. Venecia, 1^a mitad del siglo XVII)

Compositor italiano activo a mediados del siglo XVII y ejecutante de instrumentos de aliento. Los dos libros de *Sonate Concertante* son toda la obra que se conoce de **DARÍO CASTELLO** –además de un motete- y constituyen la única fuente de información biográfica que de él se conserva. El *LIBRO PRIMO* contiene 12 sonatas y el *LIBRO SECONDO* 17. Ambos fueron publicados por primera vez en 1629. En el programa de este trabajo la fuente ha sido la edición facsimilar de las reimpressiones de 1658 y de 1644 de los libros *PRIMO* y *SECONDO*, respectivamente.

Al igual que muchas obras del siglo XVII (ver Repertorio y literatura) algunas de las *sonate concertante* de Castello no especifican la dotación instrumental y otras indican más de una posibilidad, lo cual prácticamente se anuncia desde el título del *LIBRO PRIMO* que dice: *In still moderno per sonar nel Organo, overo Spinetta con diversi instrumenti. A 2. è a 3. voci* y el del *LIBRO SECONDO* *In still Moderno Per Sonar nel Organo, Overo Clavicembalo con diversi Instrumenti. A 1. 2. 3. & 4. Voci*. En las sonatas que son *a 1* no está señalado ningún instrumento específico para tocarlas, únicamente aparece la indicación *Sopran solo*. Cuando la sonata es *a 2* nunca está especificado el instrumento para tocar la primera voz sino que, al igual que en las sonatas *a 1*, se indica esta voz sólo como *sopran* y en algunas sonatas se encuentra la misma indicación para las 2 voces: *2 Soprani*. Otras especificaciones que aparecen en las sonatas *a 2* son: *soprano e fagotto*, *soprano e fagotto overo viola*, *soprano e trombon overo viola* y *soprano e trombon overo violeta*. Las sonatas *a 3* del *LIBRO PRIMO* presentan dos indicaciones: *due violini e fagotto* y *due violini e trombon overo violeta* y las del *LIBRO SECONDO* *due soprani e fagotto overo viola* y *doi soprani e trombon o violeta*. Por último, las sonatas *a 4* contenidas en el *LIBRO SECONDO* tienen las indicaciones *doi cornetti e due violín*, *doi soprani e doi trombón overo violete* y *Per stromenti d'arco*, indicando en las partes los instrumentos *violino*, *violeta* y *viola*.

Como podemos observar, los instrumentos que indica Castello –cuando lo hace- son: *violino*, *violeta*, *viola*, *cornetto*, *trombon* y *fagotto*, notándose una mayor inclinación hacia los instrumentos de viento lo cual resulta lógico, ya que de acuerdo a las portadas de sus publicaciones alrededor de 1621 Dario Castello “...fue director de un ensamble de alientos y músico de San Marcos en Venecia.” (Dell’Antonio, 2000:254). Este dato se confirma al leer la portada de una reimpresión del *LIBRO PRIMO* de 1658 que dice: *Già Capo di Compagnia de Musichi d’Instrumenti da fiato in Venetia* (Ex-director de la compañía de músicos de instrumentos de aliento en Venecia). Al parecer Castello fue ejecutante de instrumentos de aliento y también “se ha sugerido una relación entre él y Giovanni Battista Castello, quien fue contratado como *piffaro* (ejecutante de instrumentos de aliento) por la corte de Dux en 1626” (Dell’Antonio, 2000:254). Las sonatas de Castello no están escritas idiomáticamente para el violín como las obras de sus contemporáneos como Marini, Cima, Uccellini, etc. (Dell’Antonio, 2000:254) y es notable el virtuosismo que se puede observar en la parte del *fagotto*.

La *Sonata prima* y la *Sonata seconda* contenidas en el *LIBRO SECONDO* son las únicas obras *a solo* contenidas en los dos libros de Castello y no presentan especificación del instrumento con el que deberán ser tocadas, únicamente aparece la indicación *A Sopran solo*. Como ya vimos, los instrumentos que suele indicar Castello son *violino*, *cornetto* (solo en una ocasión), *fagotto* y *trombone*. Ya que Castello era director de una compañía de músicos de aliento podemos deducir entonces que las partes superiores eran interpretadas por algún instrumento de aliento, ya que al parecer si deseaba que la parte superior fuera interpretada por violines solía señalarlo. Lo mismo podemos decir de los *cornetti* que indica en una de las sonatas. Puesto que la flauta de pico fue un instrumento muy en boga durante aquella época, es muy probable que las voces superiores de *Sopran* de las sonatas de Castello fueran tocadas también con este instrumento.

De cualquier manera, las sonatas de Castello forman parte del repertorio imprescindible de los flautistas de pico, debido a las complejidades técnicas que contiene y a las innovaciones que presenta propias del *Stil Moderno* indicado en la portada, tales como solos y dúos “virtuosos”, cadencias, etc.

Sonata Prima A Sopran Solo.

En esta pieza de Darío Castello aún podemos advertir características propias de la *canzona* para conjunto como estar formada por (nueve) secciones contrastantes entre sí y separadas (o unidas) por cadencias. A pesar de no comenzar con el ritmo característico de la *canzona* (), éste aparece en una de las secciones intermedias. Está escrita a manera de monodia instrumental, lo cuál se evidencia al observar sus largas cadencias que dan libertad a la melodía y que tiene escritos varios *passaggi* virtuosos.

La *Sonata Prima* está en la tonalidad de la menor pero en ella se percibe cierta ambigüedad entre lo modal y lo tonal. En general, la melodía de esta pieza está integrada por múltiples progresiones de pequeños motivos melódicos que solos o combinados se repiten continuamente a diferentes alturas formando frases. En algunas secciones la melodía se presenta al principio en el bajo, que al momento en que entra la voz superior asume una función armónica (secciones 1, 4, 7, 8 y 9) y en otros casos la voz superior comienza directamente con la melodía y el bajo únicamente la armoniza. A lo largo de la obra se pueden observar múltiples modulaciones siempre a tonalidades vecinas (re menor, Re mayor, Do mayor, sol menor y Fa mayor).

Como ya se dijo, la *sonata prima* no especifica los instrumentos para los cuales estaba destinada. Se ha argumentado que fue pensada para ser tocada en el violín, aunque Castello solía especificar cuando requería este instrumento y considerando que él era director de un grupo de alientos y que él mismo fue ejecutante de estos, es probable que esta obra haya sido pensada para ser interpretada por instrumentos de aliento o que al menos haya sido tocada por ellos.

En caso de ser ejecutada en el violín resulta curioso observar que la nota más grave de la pieza es el Do⁵ que aparece una sola vez en toda la obra (compás 29), lo cual significaría que la cuerda más grave del instrumento (IV-sol) prácticamente no sería utilizada en toda la obra excepto para tocar esta nota. Por otro lado la nota más aguda que aparece en la obra es un Si⁶ (c. 69) que es la nota más aguda tocando en primera posición (sin extensiones) en el violín, lo cuál denotaría una técnica “temprana” del instrumento. A pesar de que el Si⁶ también aparece una sola vez durante toda la obra, el semitono inmediato inferior (Sib⁶) aparece varias veces y esta nota se toca con el mismo dedo (4^{to}-meñique), en la misma posición y en la misma cuerda (I-mi) que el Si⁶.

El virtuosismo que demanda la voz superior (*sopran*) ciertamente hace pensar que pudo haber sido escrita para el violín, uno de los instrumentos más “rápidos” que han existido entonces y hasta ahora. Pero el limitado registro requerido (una octava y una séptima mayor- de Do⁵ a Si⁶) bien podría significar la opción de poder ser interpretada con diferentes instrumentos de aliento como la flauta de pico (soprano) que eran tan rápidos como el violín. Algunos sostienen que el uso de la flauta de pico soprano para interpretar partes a solo es más tardío y posterior a las sonatas de Castello e incluso se acostumbra la práctica de interpretar el repertorio *a solo* de la época con flauta de pico alto en sol, teniendo que transportar las obras a una 4^a inferior.

Como quiera que sea, no solo es posible interpretar la *sonata prima* con flauta de pico soprano sin necesidad de hacer ninguna adaptación, sino que el registro de la pieza no podría ser más adecuado para este instrumento, puesto que la nota más grave (Do⁵) que como se dijo, aparece una sola vez en toda la obra, es también la nota más grave del registro del instrumento y el Si⁶ está en los límites del registro agudo del mismo.

Arcangelo Corelli (Fusiñano, 1653 – Roma, 1713)

Corelli estudió en Bolonia hasta que se trasladó a Roma en 1675 donde permaneció hasta su muerte. A pesar de esto la fama de Corelli trascendió fronteras y se convirtió en todo un portento a lo largo de Europa. Sus enseñanzas como violinista fueron la base de la mayor parte de las escuelas violinísticas del siglo XVIII, al implantar sistemas de enseñanza que fueron novedosos en su época, y su obra estableció las normas que habría de seguir la música instrumental italiana hasta mediados del siglo XVIII. Algunos ejemplos de la influencia que ejerció la obra de Corelli en generaciones de compositores son: *Dissertazioni sopra l'op.V del Corelli* de Francesco Maria Veracini, *6 Sonates Corellisantes* de G. P. Telemann, etc., además de que entre sus alumnos estuvieron Francesco Gasparini (1661-1727), Antonio Locatelli (1695-1764) y Francesco Geminiani (1687-1762)

La obra musical de Arcangelo Corelli no es especialmente abundante y se limita a tres géneros: la sonata a solo, la trío sonata y el concierto, contenidos en seis colecciones de música instrumental clasificadas de la siguiente manera:

- Opus 1. Sonate da chiesa, 1681.
- Opus 2. Sonate da camera a 3, 1685.
- Opus 3. Sonate da chiesa a 3, 1689.
- Opus 4. Sonate da camera a 3, 1694.
- Opus 5. Sonate per violino e violone o cembalo, 1700.
- Opus 6. Concerti grossi, con duoi violino e violoncello de concertino obligati e duoi altro violini, e basso di concerto grosso ad arbitrio, 1714 (publicación póstuma).

También se conocen: La *Overture* del Oratorio a *Santa Beatrice d'Este* (1689) -compuesto por Giovanni Lorenzo Lulier (c.1662-1700)-; seis *Sonate a tre* (1715); dos Sonatas para 2 violines, viola y bajo continuo y una sonata para trompeta, 2 violines y bajo continuo. Con excepción de esta última sonata, Corelli no escribió música para instrumentos de aliento –únicamente utilizó el órgano en algunas de las sonatas- y toda su obra esta destinada a ser tocada por el violín y los instrumentos de su familia (viola, violoncello y violone) dentro de la orquesta y haciendo el bajo de las sonatas. También se atribuyen a Corelli otras 3 sonatas para violín y bajo continuo (1697); una sonata para violín y clave (1704); y una *Fuga a quattro voci*; todas ellas de dudosa autenticidad. No se conoce hasta ahora ninguna música vocal escrita por el compositor.

Prácticamente toda la obra de Corelli está dedicada al violín y a los instrumentos de su familia continuando con el auge que este instrumento venía teniendo desde principios del siglo XVII. En sus trío sonatas Corelli no es demasiado exigente con los violines, ambas líneas están escritas de la misma manera y están evidentemente sujetas a limitaciones técnicas: No hay escalas rápidas ni dobles cuerdas incómodas y tampoco requieren tocar más allá de la 3ª posición ni el registro grave. Por el contrario las sonatas a solo del opus 5 son ricas en escalas rápidas, arpeggios, dobles y triples cuerdas, cadencias y pasajes en movimiento perpetuo; por lo que demandan virtuosismo por parte del instrumentista.

Sin duda alguna, la obra más famosa de Corelli –tanto en su época como en la actualidad- y la de mayor importancia, es su *OPERA QUINTA* (Opus 5) conformada por doce *SONATE A VIOLINO E VIOLONE O CIMBALO* dedicadas a *SOFIA CARLOTTA ELETTRICE DI BRANDENBURGO* y publicadas en Roma en 1700. La obra está integrada por seis sonatas *da chiesa* y cinco *da camera*, además de una *Follia* y fue tan popular que se conocen al menos 42 ediciones aparecidas hasta 1800 (Talbot, 2000:772). Sin embargo la (primera) edición de 1700 publicada por Gasparo Pietra Santa es la única que contiene la dedicatoria firmada por Corelli y por lo tanto, fue la única impresa bajo su

supervisión. Todas las ediciones posteriores son más o menos fieles al original excepto la de Estienne Roger (1665/6-1722) publicada en 1710 en Amsterdam, que lleva por título *Troisième Edition ou l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue*.¹

La autenticidad de los ornamentos supuestamente hechos por el propio Corelli ha sido muy discutida y no es generalmente aceptada. Algunos de los argumentos para ponerla en duda son que resulta extraño que una reedición tan radical no cuente con una advertencia del compositor explicando sus razones para haberla hecha y a su vez, es poco probable que Corelli hubiera recurrido a un editor extranjero cuando en Roma no le faltaba quien pudiera publicarle. Sin embargo, resulta comprensible que Roger quisiera complacer a sus clientes con una edición “facilitada” de la obra de Corelli con fines puramente comerciales. A pesar de esto los ornamentos están tan bien hechos, que un análisis estilístico de los mismos representa un problema para deducir si pertenecen a Corelli o no e indiscutiblemente esta edición representa uno de los más importantes documentos sobre la práctica de la *diminuzione* (ornamentación) italiana de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Existen otras fuentes del siglo XVIII que también contienen versiones ornamentadas de uno o más movimientos de del Op. 5 incluyendo una de Francesco Geminiani y Matthew Dubourg (1703-1767) (Talbot, 2000:773). Dentro de las numerosas transcripciones que se hicieron de esta obra, existen unas dedicadas a la flauta travesera tituladas: *Prèmiere partie du cinquième oeuvre de Corelli ajustée à la flûte traversière avec la basse* (paris, c.1738). Geminiani, quien fuera además autor del tratado *The Art of Plying on the Violin* (1751), compuso seis *concerti grossi* que en realidad son arreglos u orquestaciones de las sonatas del opus 5 de Corelli y Johann Christian Schickhardt instrumentó para dos flautas de pico el opus 6 del compositor.

En 1702, John Walsh (1665/6-1736) y J. Hare (¿?-1725) publicaron una edición de arreglos de las seis últimas sonatas del opus 5 transcritas para flauta de pico alto y bajo continuo, que fueron atribuidas durante mucho tiempo a Johann Christian Schickhardt. En 1707, en cambio, Walsh, Hare y Randall publicaron otra versión de las sonatas 3 y 4 del opus 5 “Ingeniosamente transportadas y adaptadas para flauta y bajo, manteniendo la misma tonalidad en que fueron compuestas.”² Estas sonatas están incluidas en la última parte del volumen titulado *A second collection of Sonatas for two flutes and a bass by Signor Christopher Pez to wich is added some excellent solos out of the first part of Corelli's fifth Opera*. Los movimientos lentos de estas sonatas también están ornamentados a la manera italiana “con verdadera elegancia por un eminente maestro”³ del cual se desconoce el nombre. Tales ornamentaciones son superiores a las de la edición de 1702 para flauta y al igual que en la de 1710 de Roger para violín, podrían reflejar el estilo de ornamentación del propio Corelli. Una copia de esta edición se encuentra en la biblioteca de la catedral de Durham, en Gran Bretaña y es la versión que se ha usado en este programa.

¹ (Tercera edición donde se incluyen los ornamentos de los Adagios de esta obra, compuesta por el Sr. A. Corelli como él los toca.)

² John Madden, prólogo a *Sonata in F Major Opus 5, No. 4*, Musica Rara, Londres, 1977

³ Ibidem.

Sonata en Fa mayor para flauta de pico y bajo continuo. Op. 5, No. 4

Esta sonata de Corelli forma parte de las sonatas *da chiesa* del opus 5, está en la tonalidad de Fa mayor y consta de cinco movimientos que son: *Adagio*, *Allegro*, *Vivace*, *Adagio* y *Allegro*. En toda la obra se observa el uso constante de dominantes auxiliares y modulaciones hacia tonalidades vecinas (Do mayor, re menor y sol menor). También encontramos que las cadencias finales de todos los movimientos (excepto el IV) se prolongan mediante una pequeña coda.

Puesto que las sonatas del opus 5 son totalmente idiomáticas para el violín (dobles cuerdas, acordes “quebrados”, etc.), la versión de 1707 publicada por Walsh, Hare y Randall no es una transcripción literal sino más bien una adaptación para flauta de pico alto. Eso sin mencionar las ornamentaciones de los movimientos lentos muy diferentes (pero no inferiores) a aquellas famosas de la edición para violín de Roger de 1710. En general la adaptación consiste en “quebrar” los acordes donde hay dobles cuerdas para dar una sensación polifónica y en octavar las notas más graves que no es posible alcanzar con la flauta de pico cuya nota más grave es fa⁵.

El Adagio del primer movimiento no ha sufrido adaptación alguna (con excepción de un mi⁴ en el penúltimo compás) más allá de la ornamentación. A continuación presentamos un ejemplo del mismo con la primera frase en la versión original de violín (fig. a), la de violín ornamentada (fig. b) y la de flauta de pico también ornamentada (fig. c):

fig. a
original para violín
(1700)



fig. b
violín ornamentado
(1710)



fig. c
flauta ornamentada
(1707)



El segundo movimiento es una fuga y la adaptación para flauta de pico consiste en “quebrar” los acordes que en la versión para violín aparecen simultáneamente con cuerdas dobles. De hecho en la versión para violín aparece el sujeto de la fuga tres veces consecutivamente en tres voces diferentes, de las cuales las dos primeras las hace el violín en cuerdas dobles y la tercera el bajo (fig. d), mientras que en la versión para flauta de pico el sujeto está presente únicamente dos veces, en la flauta y en el bajo (fig. e):

fig. d
violín
(1700)

Allegro

Musical score for violin (1700) in G major, 2/4 time, marked Allegro. The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Continuation of the musical score for violin (1700). The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff continues the bass line with eighth notes and rests.

fig. e
flauta
(1707)

Allegro

Musical score for flute (1707) in G major, 2/4 time, marked Allegro. The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Continuation of the musical score for flute (1707). The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff continues the bass line with eighth notes and rests.

El tercer movimiento está compuesto originalmente por motivos de acordes “quebrados” (ejemplo, fig. f) y la adaptación de la versión para violín únicamente consiste en octavar las notas que no están dentro del registro de la flauta de pico (fig. g):

fig. f
violín
(1700)

Musical score for violin (1700) in G major, 3/4 time. The score consists of a single staff with a melodic line of eighth notes.

fig. g
flauta
(1707)



El cuarto movimiento al igual que el primero presenta una ornamentación muy florida pero a diferencia de aquel, en este sí se han octavado varias de las notas graves de los últimos compases.

El quinto y último movimiento es un Allegro en el que al igual que en la fuga del segundo movimiento, en la versión original para violín aparecen consecutivamente tres voces de las cuales las dos primeras son tocadas en dobles cuerdas por el violín (fig. h). En la versión para flauta se conservan las dos voces superiores pero de manera consecutiva en vez de simultanea (fig. i.)

fig. h
violín
(1700)

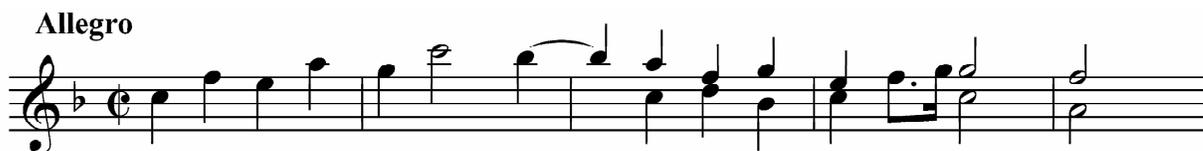


fig. i
flauta
(1707)



Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750)

Músico organista y compositor perteneciente a una familia de músicos y heredero de una gran tradición, Johann Sebastian fue famoso en su tiempo por sus habilidades como organista y no así por su producción como compositor. A pesar de esto y de haber dedicado la mayor parte de su obra al órgano, Bach compuso en todos los géneros musicales de su tiempo -excepto la ópera- y estudió la obra de compositores de su época y anteriores. En su obra se resumen las tendencias y el pensamiento musical del período barroco alcanzando su máxima expresión.

El estudio de su vida y música se divide en importantes períodos de acuerdo a los lugares donde trabajó: 1703-1708, Organista en Arnstadt y en Mülhausen; 1708-1717, organista y maestro de capilla del duque de Weimar; 1717-1723, director musical en la corte del príncipe Leopold de Cöthen y 1723-1750, maestro de capilla de Santo Tomás y director musical en Leipzig. A diferencia de los otros períodos, en Cöthen la mayoría de su música no está destinada a la iglesia y es de esa época en donde produjo sus obras instrumentales de cámara más representativas.

Dentro de las obras para conjunto de cámara que compuso Bach, podemos enumerar las seis sonatas para violín y clave BWV¹ 1014-1019 (1717-1723), tres para viola da gamba y clave BWV 1027-1029 (c.1720), tres para traveso y clave BWV 1030-1032 y tres para traveso y bajo continuo BWV 1033-1035 (1717-1723). Cabe mencionar que Bach no le dio a estas sonatas un trato “tradicional” con el uso del bajo continuo, sino que algunas de estas sonatas aparentemente *a solo*, en realidad son *sonatas en trío* en las cuales el clave es un instrumento *obbligato*, la mano derecha toca la segunda voz del trío y la mano izquierda el bajo, mientras el instrumento melódico toca la primera voz. Tal es el caso de todas estas obras para conjunto mencionadas con excepción de las BWV 1033-1035 para traveso y bajo continuo.

En la producción de música de cámara de Bach en Cöthen son de gran importancia las obras para instrumento solo *senza basso accompagnato*. Así tenemos las *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* (Sonatas y partitas para violín solo), BWV 1001-1006 (c.1720); las seis suites para violoncello solo, BWV 1007-1012 (ca.1720) y la Partita para flauta sola, BWV 1013. En estas obras, Bach logra obtener de manera extraordinaria una textura armónica y contrapuntística de una sola línea.

Es muy probable que la *Partita* haya sido la primera obra de Bach escrita para traveso y también se cree que fue dedicada al flautista Francés Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768).² En septiembre de 1717, Bach viajó por primera vez a Dresden a una competencia de órgano con Louis Marchand (1669-1732)³ donde es posible que haya conocido a Buffardin quien fue flautista de la real orquesta de esa ciudad de 1715 a 1749. Probablemente Bach quedó sorprendido por las posibilidades de la flauta al escucharlo, ya que fue “...el flautista más consumado técnicamente de su tiempo en el mundo germano-parlante”⁴ y pionero en establecer las normas para la enseñanza de la flauta. Buffardin había sido antes de 1712, maestro de Johann Jacob Bach, hermano menor de Johann Sebastian e

¹ Siglas de *Bach-Werke-Verzeichnis* (Índice de obras de Bach), en Wolfgang Schmieder (1901-1990), *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* (catálogo temático de la obra musical de J.S.Bach), Leipzig, 1950

² Robert Marshall, "Zur Echtheit und Chronologie der Bach'schen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen", *Bach-Forschung und Bach-Interpretation heute*, ed. Reingold Brinkmann, Leipzig, 1981

³ Mario A. Videla, prefacio a *Partita (BWV 1013) para flauta dulce contralto sola*, Ricordi, Buenos Aires, 1984

⁴ Gerhard Braun, prefacio a *Partita a-Moll (BWV 1013) Sonate C-Dur (BWV 1033)*, Universal Edition, Viena, 1985

incluso fue maestro durante cuatro meses de J. J. Quantz quien decía de su maestro que tenía una especial habilidad para las “piezas rápidas”.⁵

Además de la *Partita en la menor* Bach escribió más música de cámara para traverso, con clave obligado: la Sonata No. 1 BWV 1030, concebida originalmente en sol menor y posteriormente transportada por el propio Bach a si menor; la No. 2 en Mi bemol mayor BWV 1031, cuya autoría se disputa aún entre Johann Sebastian y su hijo Carl Philipp Emmanuel (1714-1788), por lo que ha sido excluida de *Die Neue Bach-Ausgabe* (La nueva edición Bach) y la BWV 1032 No. 3 en La mayor que se encuentra incompleta (faltan “...cerca de 50 compases en el 1er movimiento” [Geiringer, 1982:331]). Para traverso y bajo continuo son: la BWV 1033 No. 1 en Do mayor, la No. 2 en mi menor BWV 1034 y la BWV 1035 No. 3 en Mi mayor. La sonata BWV 1033 es la que presenta mayores problemas en cuanto a su procedencia. Solo se conserva un manuscrito de Carl Philipp Emmanuel de cerca de 1731, en la que él mismo atribuye la autoría a su padre. Sin embargo es difícil creer que sea una obra de Bach, debido a que la línea del bajo se limita a indicar casi exclusivamente acordes en posición fundamental y no tiene características propias de las líneas de bajos de Bach. Robert Marshall ha propuesto una solución que es generalmente aceptada y es que la sonata BWV 1033 fue compuesta originalmente por Johann Sebastian pero para flauta sola, sin acompañamiento de bajo y que el manuscrito que se conserva corresponde a un manuscrito de Carl Philipp en el cuál añadió el bajo a la edad de 17 años como un ejercicio y es por eso que él mismo le da crédito a su padre como el autor.⁶

De ser cierta esta hipótesis, significaría que el BWV 1033 junto con la Partita BWV 1013, serían las únicas obras para traverso sola sin acompañamiento y ambas habrían sido escritas durante la misma época. A pesar de todo esto y al igual que el BWV 1031, el BWV 1033 también ha sido eliminado de *Die Neue Bach-Ausgabe*. Actualmente existen versiones editadas y grabadas de esta sonata tanto con el bajo continuo, como sin él.

Existe otra sonata, la BWV 1020 en sol menor, que no se sabe con certeza si es de Johann Sebastian y si es para violín o traverso. Esto debido a que se conservan cuatro fuentes, todas de fecha posterior a la muerte de Bach, dos de ellas están atribuidas a Carl Philipp, una a *G. Seb. Bach* y la otra al *Signore Bach* además, tres de estas fuentes indican que es para violín y clave a pesar de estar en un registro propio del traverso, ya que nunca baja más allá de la nota Re⁵ (la más grave del traverso), lo que significaría que en el violín solo se usarían tres de las cuatro cuerdas. Esta obra también ha sido excluida de *Die Neue Bach-Ausgabe*.⁷

Bach también escribió para traverso sonatas en trío: la BWV 1039 en Sol mayor para dos flautas y bajo continuo que tiene otras dos versiones: para viola da gamba con clave obligado BWV 1027 y tres de sus movimientos (1, 2 y 4) en arreglo para órgano o clave con pedal y la BWV 1038 para flauta, violín y continuo en Sol mayor (También atribuida a Carl Philipp). Cabe mencionar que todas estas sonatas para flauta se sitúan en el mismo período, alrededor de 1720.

Otras obras de Bach escritas para traverso son: El concierto para flauta, violín, clave y orquesta de cuerda en la menor BWV 1044, Concierto de Brandenburgo en Re mayor BWV 1050 para clave, violín, flauta, cuerdas y continuo, Concierto para clave, 2 flautas y orquesta de cuerda No.6 en Fa mayor BWV 1057, Suite orquestal No.2 para flauta, cuerdas y continuo BWV 1067 y la Trío Sonata para flauta violín y continuo del Arte de la Fuga BWV 1079.

⁵ Ibidem

⁶David Moroney, notas al cd *Bach Flute Sonatas/Volume2*, Harmonia Mundi, 1991

⁷ David Moroney, op. cit.

El traveso también está incluido dentro de la instrumentación de sesenta y un cantatas⁸ además de otras obras vocales y sacras: Misa en si menor BWV 232, Misa Breve en La mayor BWV 234, Magnificat en Re mayor BWV 243, Magnificat en Mi bemol mayor BWV 243a, La Pasión según San Mateo BWV 244, La Pasión según San Juan BWV 245, Aria de la Pasión según San Juan BWV 245a, La Pasión según San Lucas BWV 246, Oratorio de Navidad BWV 248 I , II y III y Oratorio de Pascua BWV 249.

Aunque Johann Sebastian Bach no dedicó obra musical solista para flauta de pico, a él se debe parte del repertorio más substancial para este instrumento, ya que le concede un lugar importante en obras como: los Conciertos de Brandeburgo No. 2 en Fa mayor BWV 1047 para flauta de pico, oboe, violín, trompeta, cuerdas y bajo continuo y No. 4 en Sol mayor BWV 1049 para violín, dos *flauti d'echo*⁹, cuerdas y bajo continuo; así como en veinte cantatas¹⁰ y en La Pasión según San Mateo BWV 244

Según el manuscrito que se conserva, la *Partita en la menor* está compuesta para traveso pero para poder ser interpretada en flauta de pico alto, se transporta una tercera menor siguiendo la práctica usual en el barroco, mencionada por Jacques Hotteterre (1673-1763) en su *...LIVRE de Pieces...* (1715). El mismo Bach hizo innumerables transcripciones y adaptaciones para diversos instrumentos y/o dotaciones instrumentales de fragmentos y obras completas tanto de sus propias obras como de otros compositores. Podemos citar como ejemplos notables las diversas transcripciones de conciertos para violín de Antonio Vivaldi que hizo para clave o la transcripción que hizo de su propio Concierto de Brandeburgo No. 4 BWV 1049, en el que asigna al clave la parte originalmente destinada para el violín. En ambos casos Bach transporta un tono abajo la tonalidad original de los conciertos.

Partita en do menor para flauta de pico BWV 1013 (Del original en la menor)

No se conserva ningún manuscrito autógrafo de la Partita para flauta sola, la única fuente es una copia manuscrita que data aproximadamente de 1722-1723, lleva el título *Solo pour la flute traversiere par J.S. Bach* y se encuentra en la Biblioteca Estatal de Berlín de propiedad cultural Prusiana¹¹. Todo indica que el manuscrito fue copiado (ó transcrito) por dos copistas anónimos.

Si bien el título especifica que la Partita está escrita para traveso, algunos autores¹² sostienen que la escritura no parece ser idiomática para este instrumento ni para ningún otro de aliento, argumentando que los dieciseisavos continuos de la *Allemande* obligan al intérprete a hacer pausas (donde musicalmente no se harían) para respirar. Debido a esto consideran que la obra fue escrita originalmente para un instrumento de cuerda¹³, muy probablemente el violín, teoría que se fortalece

⁸ BWV: 8, 9, 11, 26, 30, 30a, 34, 34a, 36b, 45, 46, 55, 67, 78, 79, 94, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 107, 110, 113, 114, 115, 117, 123, 125, 129, 130, 145, 146, 151, 157, 164, 173, 173a, 180, 181, 184, 192, 191, 195, 197a, 198, 201, 204, 205, 206, 207, 207a, 208, 209, 210, 211, 212, 214 y 215 y 249a.

⁹ "...probablemente flautas agudas en sol." Ramón Andrés, op. cit.

¹⁰ BWV: 13, 18, 25, 39, 65, 69a, 71, 81, 96, 103, 106, 119, 122, 127, 152, 161, 175, 182 y 208.

¹¹ Hermien Teske, Prefacio a *Partita in a-moll für Flöte solo*, Amadeus, Suiza, 1980

¹² Karl Geringer, *Johann Sebastian Bach-culminación de una era*, Altalena, 1982, (pp.322-323); Franz Arnold Schmitz: *Neue Bach-Ausgabe* (Nueva edición Bach); Alberto Basso, *La época de Bach y Haendel*, Consejo Nacional para la cultura y las artes, Madrid, 1999, (p.135)

¹³ *Ibidem*

debido a que el manuscrito mencionado se encontró al dorso de otro manuscrito anónimo de las composiciones para violín (Basso, 1999:135) y por las semejanzas que se observan de la Partita con las *Sonatas y Partitas para violín solo* BWV 1001-1006 (1720) y las *seis suites para violoncello solo* BWV 1007-1012 (ca.1720), que además, fueron compuestas durante la misma época. También hay quien sostiene la teoría de que originalmente la Partita es una obra pensada con bajo continuo cuya parte se ha perdido (Basso, 1999:135).

Efectivamente si observamos las obras para violín o violoncello solo de Bach podremos percibir diversas similitudes con la Partita, como son la utilización de dieciseisavos “perpetuos” en varios movimientos y el manejo polifónico (más de una voz) de una sola línea melódica. Sin embargo también podemos percatarnos que a diferencia de éstas, en la Partita no aparecen acordes (cuerdas dobles) y si observamos también las obras para flauta y clave, flauta y bajo continuo y las de violín y clave de Bach, nos daremos cuenta de que es más común el uso de dieciseisavos continuos en la flauta que en el violín cuando no se trata del instrumento solo, con lo que se debilitaría el argumento de los dieciseisavos en la *Allemande*, además de que estos constituyen el ritmo característico de esta danza. Como quiera que sea, si la *Partita* fuera en realidad una obra originalmente pensada para el violín, la copia que se conserva *pour la flute traversiere* tendría que ser necesariamente una transcripción para este instrumento debido principalmente a la ausencia de dobles cuerdas (acordes) en la misma, elemento que está presente en todas las obras *a solo* para instrumento de cuerda del compositor.

La “adaptación” para flauta de pico alto de la Partita en la menor para traveso, simplemente consiste en transportar una 3a menor superior de la partitura original. Esta práctica fue común en la época, ya que la nota más grave que se podía tocar con el traveso de aquella época es Re⁵, mientras que en la flauta de pico alto la nota más grave es Fa⁵, es decir, una 3a menor más arriba, de tal manera que era posible tocar con la flauta de pico prácticamente todo el repertorio del traveso por medio de este simple procedimiento. También existe la posibilidad de tocar la Partita con *voice flute*, que es una flauta de pico tenor en Re cuya nota más grave es la misma que el traveso por lo que con ella se puede interpretar el repertorio para traveso sin necesidad de transportar.

La Partita en do menor BWV 1013 es una suite que está integrada por cuatro danzas estilizadas, de las cuáles las tres primeras corresponden a las típicas danzas de la suite barroca y son: *Allemande*, *Corrente* y *Sarabande* y la cuarta y última es un *Bourrée Anglaise* que sustituye a la tradicional *Gigue*. En las cuatro danzas se explota todo el registro de la flauta de pico alto, incluso requiriendo una nota sobreaguda (Do⁸) al final de la *Allemande*.

Jacques Hotteterre “le Romain” (Paris, 1673 - Paris, 1763)

Célebre músico -compositor e intérprete-, Hotteterre fue el más famoso integrante de toda una familia de músicos compositores, instrumentistas y constructores de instrumentos de aliento. Dedicó su carrera musical a establecer una pedagogía, práctica interpretativa y repertorio primordialmente para el traveso. Su obra está dedicada casi exclusivamente a este instrumento, o al menos, gira en torno al mismo. A pesar de esto sus trabajos escritos suelen estar dedicados al mismo tiempo a otros instrumentos como la flauta de pico y el oboe y en su obra musical señala la opción de ser interpretada por estos.

Los principales trabajos teórico-prácticos escritos por Hotteterre son:

- *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, diviséz par traitéz.* (Principios de la flauta travesera, o flauta de Alemania, de la flauta de pico, o flauta dulce y del oboe, dividido por tratados) Op. 1, Paris, 1707
- *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le haubois, et autres instruments de dessus...* (El arte de preludiar en la flauta travesera, en la flauta de pico, en el oboe, y otros instrumentos “altos”...) Op. 7, Paris, 1719
- *Méthode pour la mussete, contenant des principes, par le moyen desquels on peut apprendre à jouïer de cet instrument, de soymême au défaut de maître...*(Método para la *mussete*, que contiene los principios por medio de los cuales uno puede aprender a tocar este instrumento, por sí mismo a falta de maestro...) Op. 10, Paris, 1737.

Podemos observar que los dos primeros tratados están dedicados en primera instancia al traveso, pero también para la flauta de pico y el oboe mencionando incluso en *L'Art de preluder*, otros instrumentos “altos” y dedicando a la flauta de pico cuarenta y cinco de los ciento un preludios que contiene (Castellani, 1999). El último método está dedicado excepcionalmente a la *mussete*, que es una gaita que estuvo muy en boga en Francia en las primeras décadas del siglo XVIII. Los *Principes* es el método más antiguo para traveso del que se tiene noticia e incluye “...secciones de tocar el oboe y la flauta de pico, postura, embocadura, digitación de notas, articulación y ornamentación.” (Giannini, 2000:753).

Las principales obras musicales de Hotteterre son:

- Opus 2. *Pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse continue* (Piezas para la flauta travesera y otros instrumentos con bajo continuo), 1708.
- Opus 3. *Sonates en trio pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, violons, hautbois* (Sonatas en trio para las flautas traveseras, flautas de pico, violines, oboes) u otros instrumentos con bajo continuo, 1712.
- Opus 4. *Première suite de pièces à deux dessus, sans basse continue, pour les flûtes-traversières, flûtes à bec, violes* (Primera suite de piezas a dos altos, sin bajo continuo para las flautas traveseras, flautas de pico, violas da gamba) u otros instrumentos, 1712.
- Opus 5. *Deuxième livre de pièces pour la flûte-traversière et autres Instruments, avec le basse.* (Segundo libro de piezas para la flauta travesera y otros instrumentos, con el bajo., 1715.
- Opus 6. *Deuxième suite de pièces à deux dessus pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, violes* (Segunda suite de piezas a dos altos para las flautas traveseras, flautas de pico, violas da gamba) u otros instrumentos con bajo continuo *ad libitum.*, 1717.

- Opus 8. *Troisième suite de pièces à deux dessus pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, hautbois & muzettes* (Tercera suite de piezas a dos altos para las flautas traveseras, flautas de pico, oboes ó mussetes., 1722.
- Opus 9, *Concert du rossignol*, perdido.

Resulta lógico y comprensible que la obra de Hotteterre esté dedicada primordialmente al traverso si tomamos en cuenta que este era su instrumento “fuerte”. Incluso se le ha atribuido erróneamente la invención del traverso de tres piezas debido a que dentro de su familia también se construyeron instrumentos sin embargo, él únicamente lo popularizó. El otro instrumento que casi siempre especifica en segundo término en sus obras –con excepción del opus 5- tanto en su música como en sus tratados, es la flauta de pico seguida por el oboe, las violas da gamba y los violines, además de dejar abierta la posibilidades para “otros instrumentos”. El instrumento con el que se deberá tocar la línea del bajo no aparece especificado en ninguna de las obras.

Hotteterre también hizo arreglos para traverso de: 2 sonatas a 2 altos de Roberto Valentine, 1721; *Airs et brunettes* a 2 y 3 altos de otros autores, 1721; sonatas a 2 altos de Francesco Torelio, 1723; suite de piezas y *La guerra* para *mussete*, 1722; *Carrillons* para dos instrumentos altos y bajo continuo, 1743 y un *air* de una colección de Ballard, 1701 y 1715.

En el *Avertissement* (prefacio) del *Premier Livre de Pièces pour la Flute Traversière* se puede leer:

Aunque compuestas para la Flauta Travesera, estas Piezas podrán sin embargo convenir a todos los Instrumentos que tocan como Tiples, como la Flauta de pico, el Oboe, el Violín, el Dessus de Viole, etc. Algunas se podrán tocar incluso en el Clave, a modo de *Pièces*, es decir, el Tiple con una mano y el Bajo con la otra. Al haber unas que bajan demasiado para la Flauta de pico, habrá que recurrir a la transposición cuando se quieran tocar con este Instrumento; Se transportará, por ejemplo, el Re mayor a Fa natural mayor, el Sol Mayor a Si bemol mayor y el Mi menor a Sol menor.¹

De la misma manera, en su *L’art de préluder* indica con un dibujo de una “cabeza” de flauta de pico al principio de cada preludio, aquellos que podrán tocarse en este instrumento sin necesidad de transportarse. En cambio los que no tengan esta indicación deberán transportarse una tercera menor superior para poder ser tocados en la flauta de pico, tal y como lo señala en el prefacio de los *Principes*.

Como ya se mencionó con Bach, durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII, era una práctica común transportar una tercera menor superior la obra para flauta travesera para poder ser tocada en flauta de pico, siempre y cuando esta sea el alto en Fa. Ya que también existe la posibilidad de tocar el repertorio para flauta travesera con *voice flute*, que es una flauta de pico más grave que el alto en fa, cuya nota más grave es el Re⁵ -igual que en el traverso-, con lo que se puede tocar su repertorio en la tonalidad “original”.

¹ Traducción por Agostino Cirillo, “El Avertissement de Hotteterre” en *Aula de consulta* <http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/Aula_de_Consulta.html> (25/05/2006)

***Quatrième Suite* en re menor para flauta de pico y bajo continuo (original en si menor)**

La *Quatrième Suite* en re menor para flauta de pico y bajo continuo también tiene el título de *Sonate* y pertenece al Opus 5, el *Deuxième livre de pièces pour la flûte-traversière et autres Instruments, avec le basse* de 1715. La tonalidad original para el traveso es en si menor y simplemente se transporta una tercera menor superior al ser ejecutada en una flauta de pico alto en Fa sin necesidad de reescribirla, resultando en la tonalidad de re menor. La obra está conformada por 6 movimientos, comenzando con un *Prelude* y continuando con cuatro danzas: *Allemande*, *Courante* y *Gigue*, además de un *Grave* y un *Rondeau* intercalados entre las danzas.

Hotteterre utilizó diversos símbolos para indicar los *agréments* (ornamentos) que deberán hacerse en las notas sobre los cuáles están escritos. Estos símbolos son específicos en cuanto al tipo de adorno que se deberá ejecutar, pero al mismo tiempo dan libertad de que se ejecuten al gusto del intérprete sobre todo en cuánto a ritmo se refiere, lo que explica el uso de este sistema de símbolos en vez de escribir los ornamentos con notas con valor real. Los *agréments*, “...sirven para adornar notas, intervalos y cadencias, y se caracterizan por su brevedad, contrariamente a la ornamentación italiana, que suele ser melódica y muy elaborada, esencialmente basada en la improvisación”². Algunos de estos ornamentos fueron comunes en los compositores franceses de aquella época pero otros fueron propios de cada compositor y este se veía en la necesidad de explicarlos en su obra, además de dar otras explicaciones para la interpretación.

Hotteterre incluyó en su *Premier Livre de Suites (sic)* una tabla de *agréments* en donde debajo de cada signo aparece su interpretación aproximada. “En ella no aparecen otros importantes adornos como los varios tipos de *tremblements* (trinos), que Hotteterre indica con una cruz, o el *flattement* (vibrato de dedo), que sin embargo en el *Avertissement* recomienda de (*sic*) hacer en las notas largas, y al que había ya dedicado el capítulo IX de su tratado *Principes de la flute*.”³ En el anexo dos de este trabajo se ha incluido la tabla de *agréments* del *Premier Livre de Suites*.

² Agostino Cirillo, “La *Table des agréments* de Hotteterre” en op. cit.

³ Agostino Cirillo en op. cit.

Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767)

Músico autodidacta -compositor e intérprete-, Telemann fue un innovador en su época y representa un importante enlace entre los estilos del barroco tardío y clásico temprano y son importantes las aportaciones que hizo en la publicación, educación y teoría musical. Las fuentes principales sobre la vida de Telemann provienen de tres autobiografías: La primera esta fechada el 10 de septiembre de 1718 y fue publicada en *Grosse General-Bass-Schule* (1718) de Mattheson (1681-1764), la segunda es una carta a Johann Gottfried Walther (1684-1784) fechada el 20 de diciembre de 1729 y la última y más completa data de alrededor de 1740 y apareció en *Grundlage einer Ehren-Pforte* también de Mattheson (Zohn, 2000:199).

La actividad de Telemann tuvo lugar principalmente en Frankfurt desde 1712 y en Hamburgo a partir de 1721 y fue el compositor más prolífico de su tiempo. Compuso alrededor de 50 óperas, 50 pasiones, 36 oratorios o grandes composiciones corales, 1765 cantatas para el servicio litúrgico (de las cuales se conservan alrededor de 1400 [Zohn, 2000:199]), 200 cantatas de distinto género, 16 misas, 60 motetes, 600 odas y *lieder*; además de alrededor de 600 obras instrumentales (Basso, 1999:62-63) entre las que figuran aproximadamente “125 suites orquestales, 125 conciertos (para uno a cuatro solistas o sin solistas), algunas docenas de otras obras orquestales y sonatas de 5 a 7 partes, cerca de 40 cuartetos, 130 tríos, 87 solos, 80 obras para un instrumento y bajo y 145 piezas para teclado” (Zohn, 2000:208).

El interés de Telemann por los aspectos teóricos musicales hizo que planeara y anunciara una serie de tratados entre los que se encontraban: *Theoretisch-musicalisher Tractat* (1731), *Traité du rëcitatif* (1733), *Theoretisch-practisher Tractat vom Componiren* (1735) y *Musicalisher Practicus* (ca. 1745); de los cuáles parece no haber concretado ninguno. A pesar de esto, su interés por la pedagogía se evidencia en sus autobiografías y se demuestra en sus publicaciones como: *Fast allgemeines evangelisch-musicalisches Lieder-Buch* y *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen*, donde detalla instrucciones para la realización del continuo; *Harmonischer Gottes-Dienst* (1725-1726) y *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*, donde expone reglas para la composición e interpretación del recitativo. Importantes documentos sobre la ornamentación a principios del s. XVIII son los movimientos lentos iniciales de *Sonate metodiche* (ca.1728), *Continuation des sonates méthodiques* (ca.1732) y *III trietti metodichi e III Scherzi* (1731). Otras publicaciones trascendentes de Telemann que representan un compendio de géneros y estilos de su época son: *Essercizzi Musici*, *Musique de table* y *Der getreue Music-Meister* (1728-1729) (Zohn, 2000:209).

Además de ser el compositor más reconocido en Alemania durante la primera mitad del siglo XVIII (Zohn, 2000:199), Telemann fue un eminente ejecutante de la mayoría de los instrumentos de su época, siendo la flauta de pico y el violín los primeros que aprendió durante su niñez. Continuó tocándolos y componiendo obra para ellos durante toda su vida, al grado de ser el compositor de su tiempo que más obra dedicó a la flauta de pico. Exploró las posibilidades del instrumento a diferencia de muchos de sus contemporáneos que escribieron mayormente para los intérpretes diletantes.

Dentro de la mayor producción musical de Telemann que fueron las cantatas y la música vocal, incluyó la flauta de pico en 27 de las cantatas sacras para el servicio litúrgico, en 12 de diferentes obras vocales sacras y en 49 de las cantatas seculares. Dentro de las obras instrumentales, Telemann escribió para flauta de pico o la incluyó dentro de todos los géneros de su época, las obras dedicadas a este instrumento son tantas que enumerarlas aquí resultaría excesivo, solo diremos que a pesar de haber concedido un papel importante a ese instrumento y haberla incluido en una parte considerable de su obra, Telemann, al igual que sus contemporáneos tuvo preferencia por el traveso entonces de moda. Aunque en muchas de sus obras está especificado el uso de la flauta de pico o del traveso, en la

mayoría de sus obras que requieren *flauta* utiliza el término sólo, sin especificar si se refiere a la de pico o al traveso.

La suite en la menor para flauta de pico, cuerdas y bajo continuo TWV¹ 55:a 2, fue escrita durante el período en que Telemann fue director de música en Frankfurt del Main entre 1712 y 1721, para el conde Erdmann II de Promitz -a quien Telemann había servido como maestro de capilla en Sorau²- cuando este regresaba de París. La suite demuestra el dominio que el compositor tenía de los estilos musicales que estaban en auge en aquel tiempo, ya que combina admirablemente no solo los estilos italiano y francés, sino también el “Polaco” logrando la *rèunion des goûts* (reunión de gustos) que fue una corriente estética común en la época.

Suite en la menor para flauta, cuerdas y bajo continuo TWV 55:a 2

La suite en la menor está dedicada específicamente para la flauta de pico y es totalmente idiomática para el instrumento comenzando porque utiliza prácticamente todo el registro “natural” de la flauta de pico alto (de fa⁵ a sol⁷)³. Esta obra además, hace uso de todos los recursos y posibilidades del instrumento en aquella época e incluye diversos pasajes rápidos, por lo que es una de las obras más representativas de su repertorio. En esta obra Telemann combina hábilmente los estilos francés e italiano en especial haciendo uso de estructuras y formas propias de las danzas estilizadas de la *ouverture* (suite) francesa y del *concerto* italiano.

Telemann resuelve muy bien en esta suite las limitaciones dinámicas del instrumento alternando sus pasajes a *solo* con los *tutti* de la cuerda a la manera del *concerto* italiano, además de mantener a la flauta en su registro agudo y medio, mientras que en general la cuerda se mantiene en un registro de medio a grave, especialmente en las partes a solo de la flauta. La obra está escrita a la manera de una *ouverture* (suite) francesa y los “movimientos” por los que está integrada son danzas *galantes* propias de las suites orquestales de la primera mitad del siglo XVIII. Todas estas danzas están escritas en la misma tonalidad (la menor) con excepción del *Passepied 2* que está en la tonalidad homónima mayor. En la copia del manuscrito en el cuál nos hemos basado ningún movimiento presenta indicación alguna de tempo o carácter más allá del título de la danza y la mayoría de ellos están agrupados de manera que presentan la forma *tripartita* del *Aria da capo* italiana (A-B-A).

¹ Siglas de *Telemann-Werke-Verzeichnis* (Índice de obras de Telemann) en Martin Ruhnke (1921-), *Georg Philipp Telemann, Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke: Instrumentalwerke*, Kassel, 1984-92

² Actualmente Zary, en Polonia.

³ La nota más aguda que alcanza la flauta de pico alto en forma “natural” (es decir, sin sobreagudos) es el lab₇.

Conclusión

Después de haber tratado diversos asuntos relacionados con la flauta de pico y su repertorio y analizado el programa de concierto basado en las fuentes originales de las obras que lo conforman, así como en la obra relacionada (para flauta de pico o traveso) de los autores de las mismas; he llegado a la conclusión de que la supuesta originalidad de las obras escritas para determinado instrumento es relativa y que existen más de un nivel de originalidad en las mismas.

El primer nivel de originalidad es el que se refiere a cierta ambigüedad en las obras para ejecutarse en diversos instrumentos indistintamente, al no especificar la instrumentación con la que deberán ser tocadas. Esto es evidente al encontrar indicaciones como *per ogni sorte di instrumenti* o para tocarse *...con diversi instrumenti*. Además de estas indicaciones, las obras presentan características técnicas como el registro limitado y el uso de un lenguaje no idiomático para un instrumento determinado. Este es el caso de la *Sonata Prima A Sopran Solo* de Darío Castello que presenta la indicación *...per sonare con diversi instrumenti*, que confirma la posibilidad de poder ser interpretada por diferentes instrumentos tal como se encuentra en la partitura sin necesidad de modificación o adaptación alguna.

Un segundo grado de originalidad de las obras para flauta de pico, es aquel en el que las obras tampoco están escritas específicamente para un solo instrumento sino que indican varias posibilidades. En algunos casos, más que hacer ciertas modificaciones, es necesario seguir cierto procedimiento -transposición- para poder ejecutarla en otro instrumento. Así tenemos la *Quatrième Suite* en si menor del *Deuxième livre de pièces...* Opus 5 de Hotteterre, que tiene la indicación *... pour la flûte-traversière et autres Instruments, avec le basse*, señalando claramente la opción de ser interpretada en otros instrumentos que sin embargo no especifica como lo hizo en el resto de sus obra donde suele aparecer *...pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, hautbois & muzettes*. Estas obras compuestas en primera instancia para el traveso solían estar también pensadas para ser interpretadas en flautas de pico, para lo que era necesario transportar una tercera superior de la tonalidad original, sin necesidad de transcribir la obra.

El tercer grado de originalidad al que nos referimos está íntimamente ligado al anterior, debido a que se sigue el mismo procedimiento simple de transportar una tercera menor superior las obras pensadas originalmente para traveso, para poder tocarse en la flauta de pico. A diferencia del grado anterior estas obras no indican en su título la posibilidad de ser tocadas en otro instrumento sino que únicamente especifican el instrumento para el cual aparentemente están pensadas. Este es el caso de la Partita en la menor de Johann Sebastian Bach en la que el título dice *Solo pour la flute traversiere*.

El cuarto grado de originalidad al que nos referimos es cuando la obra ha sido transcrita, es decir, adaptada de un lenguaje propio para un instrumento (o conjunto) musical a otro que originalmente no le correspondía, haciendo de este “arreglo” una partitura original para dicho instrumento. Es el caso de la Sonata en Fa del Opus 5 de Arcangelo Corelli, en donde la obra ha sido transcrita (conservando su tonalidad original) del lenguaje propio del violín al de la flauta de pico, sin alterar el discurso musical. En este caso en particular la transcripción corresponde a la misma época del original separadas tan solo por siete años una de la otra, constatando que la transcripción era una práctica común en aquella época.

Aunque *I'd Rather be in Philadelphia* de Pete Rose está concebida originalmente para flauta de pico (y por un flautista), podemos considerar aquí un quinto nivel de originalidad, ya que si bien posee características técnicas propias del instrumento, el lenguaje no corresponde a una música habitualmente tocada por el mismo. La obra está escrita en el género del jazz, que no es tradicional ni resulta idiomático para la flauta de pico.

Un último (o primer) nivel de originalidad es el que correspondería al 100% de originalidad de la obra escrita para flauta de pico. La obra ha sido concebida específicamente para ser tocada en este instrumento y por lo tanto posee características propias y un lenguaje idiomático. Este es el caso de la Suite en la menor para flauta, cuerdas y bajo continuo BWV 55:a 2 de Telemann, compuesta específicamente para flauta de pico. En esta obra al igual que en otras originales para el instrumento, se presenta el caso inverso de los grados anteriores y es que aunque es una obra pensada para ser tocada en flauta de pico, suele interpretarse con flauta transversal e incluso es posible tocarla con otros instrumentos.

En el mundo musical actual caracterizado por la diversidad de estilos y géneros, la música escrita para cualquier instrumento o conjunto musical de cualquier tamaño, puede ser y es comúnmente transcrita o simplemente interpretada por casi cualquier disposición instrumental y trasladada a prácticamente cualquier género. Considero que esto no solo enriquece el repertorio musical de cualquiera de estos, sino que también contribuye al desarrollo de las posibilidades de cada instrumento o conjunto y de los músicos que las interpretan. Sin embargo, también creo pertinente no perder nunca de vista la finalidad original de cada obra y del medio instrumental para el que fue pensada, así como - en la medida de lo posible- sus fuentes originales, para de esa manera estar consciente de todas las transformaciones que pudo haber experimentado esa obra y así poder aplicar, pero sobre todo interpretar ese conocimiento en el nuevo instrumento o conjunto instrumental en el cual será ejecutado y escuchado.

Anexo 1

Notas al programa

MÁS ALLÁ DEL REPERTORIO ORIGINAL PARA LA FLAUTA DE PICO

De las seis obras que integran este programa únicamente la **Suite en la menor TWV 55:a 2** de Telemann y *I'd rather be in Philadelphia* de Pete Rose fueron originalmente concebidas para la flauta de pico. La **Sonata Prima** de Castello es interpretada sin modificación alguna; la **Partita** de Bach (original para traverso) y la **Quatrième Suite** de Hotteterre necesitan ser transportadas y la **Sonata en Fa** de Corelli -original para violín- es una transcripción. Debido a esto abordaremos el tema de la originalidad de estas obras dentro del repertorio para el instrumento.

En este programa hemos planteado distintos niveles de originalidad de las obras para flauta de pico que van desde la obra 100% original para el instrumento, concebida especialmente para él y en su propio lenguaje (**Suite en la menor** de Telemann), hasta la obra cuya versión original ha sido modificada y adaptada para ser tocada en la flauta de pico (**Sonata en Fa** de Correlli). Otros niveles de originalidad que hemos considerado son: el de las obras que no especifican un instrumento en particular para interpretarse dejando abierta la posibilidad de ser tocadas en varios (**Sonata Prima** de Castello); las obras que han sido pensadas e indican la posibilidad de ser tocadas por diferentes instrumentos incluyendo la flauta de pico, con solo *transportarla* (**Quatrième Suite** de Hotteterre); las obras que al igual que las anteriores necesitan ser trasportadas, pero únicamente mencionan el instrumento al que están dedicadas y no indican la opción de ser tocadas por otros y por último, las obras que aunque son concebidas originalmente para la flauta de pico lo hacen en un lenguaje propio de una música que no fue concebida originalmente para ser tocado por el instrumento (*I'd rather be in Philadelphia* de Pete Rose).

Darío Castello fue compositor y ejecutante de instrumentos de aliento activo en Venecia a mediados del siglo XVII. Los únicos datos biográficos que de él se conservan se encuentran en sus dos libros de Sonatas Concertantes publicados en 1629. La **Sonata Prima A Sopran Solo** pertenece al segundo libro de sonatas y no especifica el instrumento con que deberá tocarse la voz superior. Al interpretar la **Sonata Prima** con una flauta de pico soprano, no es necesario realizar ninguna adaptación ya que el registro de la pieza no podría resultar más adecuado para este instrumento pues abarca toda su extensión. Esta pieza de escritura virtuosa está integrada por nueve breves secciones contrastantes entre sí, unidas por cadencias.

Arcangelo Corelli, compositor y violinista, estableció las normas que seguirían la música instrumental italiana y los sistemas de enseñanza del violín durante el siglo XVIII. Su obra más célebre son las "Sonatas a violín y violón ó cembalo", publicada por primera vez en 1700; fue tan popular que se conocen al menos 42 ediciones hasta 1800. La transcripción para flauta de pico de la **Sonata en Fa Mayor** no. IV del opus 5 que se toca en este programa fue publicada en 1707 por los editores Walsh, Hare y Randall, incluida en una colección de sonatas a dos flautas de Christopher Pez. Esta obra es la única del programa que presenta modificaciones a partir del original para poder ser interpretada en la flauta de pico sin alterar el discurso musical, además de presentar los movimientos lentos (1º y 4º) ornamentados a la manera italiana por algún maestro anónimo. Cabe mencionar que la ornamentación italiana suele ser melódica, muy elaborada y basada en la improvisación, a diferencia de los ornamentos franceses que suelen adornar notas, intervalos o cadencias y se caracterizan por su brevedad y que podremos apreciar más adelante en la pieza de Hotteterre. En el 2º y 5º movimientos, la versión original para violín contiene dobles cuerdas tocando simultáneamente más de una voz; en la

flauta de pico este recurso es sustituido por acordes “quebrados” en ritmos rápidos, que dan la sensación del manejo de varias voces en una sola línea melódica. El único recurso para adaptar el 3^{er} movimiento ha sido subir una octava las notas del registro grave que no es posible tocar con la flauta de pico.

Johann Sebastian Bach fue más reconocido en su tiempo como organista que como compositor a pesar de haber escrito para todos los géneros musicales de su época exceptuando la ópera. La **Partita en la menor** BWV 1013 para traverso al igual que el resto de su obra para instrumento solo sin acompañamiento, data del periodo de 1717 a 1723 cuando fue director musical en la corte del príncipe Leopold de Cöthen. No se conserva ningún manuscrito autógrafo de esta obra; la única fuente es una copia manuscrita que data aproximadamente de 1722-1723 que lleva el título *Solo pour la flute traversiere par J.S. Bach* y se encuentra en la Biblioteca Estatal de Berlín de Propiedad Cultural Prusiana. Algunos autores han considerado que la Partita no fue escrita originalmente para traverso sino para un instrumento de cuerda como el violín, debido a las semejanzas que guarda con la obra para violín solo de Bach (Sonatas y Partitas BWV 1001-1006), además de que el manuscrito mencionado fue encontrado al dorso de un manuscrito anónimo de estas obras. También hay quien ha sugerido que la obra fue pensada originalmente con bajo continuo cuya parte se ha perdido, sin embargo estas teorías no han sido suficientemente fundamentadas. Para poder ser interpretada en la flauta de pico, simplemente se ha transportado toda la Partita una tercera menor superior, procedimiento que fue muy común e incluso era recomendado por algunos autores de aquella época. Este recurso permite interpretar en la flauta de pico alto, prácticamente todo el repertorio original para traverso, ya que la nota más grave del traverso es re⁵ mientras que la de la flauta de pico alto es fa⁵.

Jacques Hotteterre “El Romano” perteneció a una familia de compositores, interpretes y constructores de flautas y dedicó su carrera musical a establecer una pedagogía, practica interpretativa y repertorio para la flauta (travesera principalmente). La **Quatrième Suite en si menor** pertenece al Opus 5 “Segundo libro de piezas para la flauta travesera y otros instrumentos con bajo” publicado en 1715. Al igual que la Partita esta pieza solo tiene que ser transportada una tercera menor superior para poder ser interpretada con la flauta de pico, resultando en tonalidad de re menor. Es precisamente Hotteterre el que da la explicación de este procedimiento en la introducción a su “Primer libro de piezas...” también de 1715. Asimismo existe la opción de tocar estas obras con *voice flute*, que es una flauta de pico tenor en re que tiene el mismo registro que el traverso, por lo que se puede tocar el repertorio del traverso con ella en la tonalidad original. En las piezas de Hotteterre podemos encontrar además, una serie de símbolos que representan ornamentos muy específicos, por lo que en su “Primer libro...” incluye una tabla de ornamentos que consiste en desplegar estos símbolos con su interpretación aproximada debajo.

Pete Rose es uno de los flautistas y compositores actuales dedicados enteramente a la interpretación y producción de obra para flauta de pico y se ha caracterizado por el uso de elementos del jazz trasladados a su instrumento. Rose es reconocido como compositor e intérprete líder de música moderna en Estados Unidos y su obra comprende cerca de una treintena de piezas. ***I'd Rather Be in Philadelphia*** fue concebida originalmente para flauta de pico -al igual que toda su obra- con elementos del jazz, que no es un lenguaje tradicional para el instrumento. La obra fue comisionada por la flautista de pico californiana Judith Linsenberg en 1992 y al respecto Rose dice:

Estaba pensada para un momento de recreación musical de una reunión informal que tuvo lugar mientras ella estaba visitando a sus padres en Philadelphia. Para empezar Judy tenía prisa y como yo llegué tarde debido al tráfico, solo tuvimos tiempo de

almorzar juntos. Camino al restaurante hicimos paradas “utilitarias” con el optometrista y en una zapatería.

Esto explica los nombres de los tres números que integran la obra y que están basados en las canciones populares estadounidenses *Them There Eyes*, *Old Joe Clark* y *Tea for Two* respectivamente. Además se pueden escuchar diversas citas musicales a lo largo de la obra que van desde canciones de rock’n roll de Bill Haley, hasta la Habanera de la ópera *Carmen* de Bizet. Incluso el título de la obra también es una cita del epitafio del comediante W.C. Fields, en el cual se puede leer: “Considerando todas las cosas, preferiría estar en Philadelphia”.

Georg Philipp Telemann fue un músico autodidacta, compositor e intérprete, innovador en su época que representa un importante enlace entre los estilos del barroco tardío y el clásico temprano; hizo importantes aportaciones en publicación, educación y teoría musical. Telemann fue un eminente ejecutante de la mayoría de los instrumentos de su época, siendo la flauta de pico y el violín los primeros que aprendió en su niñez. Continuó tocándolos y componiendo obra para ellos durante toda su vida, al grado de ser el compositor de su tiempo que más obra dedicó a la flauta de pico. **La suite en la menor** para flauta de pico, cuerdas y bajo continuo TWV 55:a 2 fue escrita durante el período en que Telemann fue director de música en Frankfurt del Main entre 1712 y 1721 y es la única obra del programa concebida originalmente para flauta de pico y en un lenguaje idiomático. En esta obra Telemann hace uso de todos los recursos y posibilidades (de aquella época) del instrumento e incluye diversos pasajes virtuosísticos, por lo que es una de las obras más representativas del repertorio. Asimismo resuelve muy bien las posibilidades dinámicas del instrumento alternando los pasajes de flauta sola con los *tutti* de las cuerdas, como sucedería en un *concerto* italiano. También utiliza todo el registro de la flauta de pico manteniéndola en general en un registro agudo y medio, mientras que en general las cuerdas se mantienen en un registro de medio a grave, especialmente en las partes a solo de la flauta.

A lo largo de la historia de la música se ha practicado la interpretación y transcripción –incluso por los mismos compositores- de obras pensadas para determinado instrumento o conjunto musical, por otro diferente a aquel para el que fueron originalmente concebidas. Particularmente en los siglos XVII y XVIII la transcripción fue un recurso muy utilizado, pero a medida que los compositores fueron especificando cada vez más los instrumentos se fue perdiendo esta flexibilidad.

Considero que interpretar obras en un instrumento diferente para el que fueron concebidas no solo enriquece el repertorio musical del mismo sino que también contribuye al desarrollo de las posibilidades y recursos de cada instrumento o conjunto y de los músicos que las interpretan. Sin embargo, también creo pertinente no perder nunca de vista la finalidad original de cada obra y del medio para el que fue pensada así como en la medida de lo posible, sus fuentes originales. De esta manera el músico estará consciente de todas las transformaciones que pudo haber experimentado esa obra y así podrá aplicar, pero sobre todo interpretar ese conocimiento en el nuevo instrumento o conjunto instrumental en el cuál será, ejecutado y escuchado.

Anexo 2

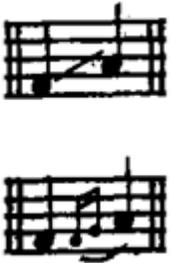
La Table des agréments de Hotteterre

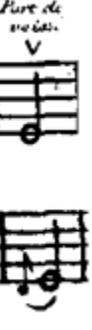
En el estilo francés la ornamentación está clasificada por *agréments*, que sirven para adornar notas, intervalos y cadencias, y se caracterizan por su brevedad, contrariamente a la ornamentación italiana, que suele ser melódica y muy elaborada, esencialmente basada en la improvisación. Los *agréments* se pueden relacionar, por ejemplo, con los pequeños e innumerables gestos de las manos y de los pies en una danza. Se indicaban en la partitura con pequeños signos gráficos, algunos de los cuales eran comunes, mientras que la mayoría eran propios de cada compositor, que, a la hora de publicar su obra, se veía a veces obligado a explicar su significado con ejemplos y otras explicaciones, análogamente a lo que se hace hoy en muchas obras contemporáneas.

Jacques Hotteterre publicó una tabla de ornamentos al comienzo de su *Première Livre de Suites*, donde, debajo de cada signo, hay una ejemplificación aproximada de su ejecución. En ella no aparecen otros importantes adornos como los varios tipos de *trèblements* (trinos), que Hotteterre indica con una cruz, o el *flattement* (vibrato de dedo), que sin embargo en el *Avertissement* recomienda de hacer en las notas largas, y al que había ya dedicado el capítulo IX de su tratado *Principes de la flûte*.

Según coinciden los tratados de la época, estos ornamentos, algunos de ellos basados en la técnica vocal, tenían que ejecutarse con el mayor efecto hacia los oyentes, enriqueciendo la pieza de pequeños e incesantes gestos expresivos, que debían ser tocados con precisión y calibrando al máximo dinámica, velocidad y acentuación. Quantz dedica a los *agréments* (que llama ornamentos "esenciales") todo el cap. VIII de su tratado, y, recomienda especialmente su estudio, que, según dice, es lo mejor para conseguir elasticidad y ligereza en el movimiento de los dedos.

<p style="text-align: center;"><i>Coulement</i></p>  <p>The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Above the A4 note is a small 'A' symbol. The bottom staff continues the sequence with a quarter note on C5, a quarter note on B4, and a quarter note on A4. The notes are connected by a slur.</p>	<p>Coulement Es la graciosa y algo decadente <i>tierce coulée</i>, la "tercera ligada". Se encuentra preferiblemente a final de frase, es uno de los pocos adornos que se hacen antes del tiempo. La nota de paso es breve, sin acento y la final corta y en <i>diminuendo</i>.</p>
<p style="text-align: center;"><i>Accent</i></p>  <p>The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Above the A4 note is a small 'A' symbol. The bottom staff continues the sequence with a quarter note on C5, a quarter note on B4, and a quarter note on A4. The notes are connected by a slur.</p>	<p>Accent Se ejecuta al final de la ligadura y con mucho <i>diminuendo</i>, casi sin soplar; sirve para terminar la nota con una especie de suspiro, sollozo o aspiración hacia arriba.</p>

<p><i>Port de voix doublé.</i></p> 	<p>Port de voix doublé Notas de paso rápidas, se pueden ejecutar antes (fluidez, desliz) o después (acentuación, <i>sforzando</i>) del tiempo.</p>
<p><i>Demi cadence appuyée.</i></p> 	<p>Demi cadence appuyée Es un fugaz trino breve y rápido al final de una expresiva apoyatura estirada.</p>
<p><i>Tour de gosier.</i></p> 	<p>Tour de gosier Este <i>gruppetto</i> se ejecuta con extrema rapidez, con picardía y atrevimiento.</p>
<p><i>Double Cade racc.</i></p> 	<p>Double cadence Es un trino con resolución de dos notas. Normalmente se ejecuta con rapidez, para subrayar el impulso ascendente. Se presta a ser concadenado con otros en una escala ascendente.</p>

	<p>Double cadence apuyée Es una bordadura inferior añadida al final de un trino. La última nota destella brevísima (notar el silencio).</p>
	<p>Battement Este mordente inferior se ejecuta siempre cuidadosamente sobre el tiempo, y no antes. Se encuentra tanto en anacrusa (énfasis, exclamación) como en tiempo fuerte (acentuación, caída).</p>
	<p>Tour de chant Una bordadura inferior de la anticipación del trino cadencial. Notar el suspirante silencio añadido por Hotteterre en la realización.</p>
	<p>Port de voix Adorno tan típicamente vocal y "humano", se ejecuta pues con arte y sensualidad, acentuando de forma redonda la nota disonante, hinchando la ligadura y haciendo la nota real muy al final y ya en el <i>diminuendo</i>. Hotteterre recomienda añadir además un <i>battement</i> (mordente) para contornear y rematar graciosamente el final.</p>

Traducción por Agostino Cirillo, "El Avertissement de Hotteterre" en *Aula de consulta*
<http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/Aula_de_Consulta.html> (25/05/2006)

Bibliografía

Alain, Oliver, *Bach*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976

Andrés, Ramón, *Diccionario de Instrumentos Musicales-De Píndaro a J.S. Bach*, Bibliograf, Barcelona, 1995

Bas, Julio, *Tratado de la forma musical*, Ricordi Americana S.A.C.E., Buenos Aires, 1947

Basso, Alberto, *La época de Bach y Haendel*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Madrid, 1999

Betz, Marianne, “Csakan” en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 23 de Abril de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.06917>>

Billam, Peter J, prefacio a *Flute Sonata BWV 1031 by J. S. Bach...for Alto Recorder and Keyboard* en
<<http://www.pjb.com.au>>

_____ prefacio a *Flute Sonata BWV 1032 by J. S. Bach...for Alto Recorder and Keyboard* en
<<http://www.pjb.com.au>>

Braun, Gerhard, prefacio a *Partita a-Moll (BWV 1013) Sonate C-Dur (BWV 1033)*, Universal Edition, Viena, 1985

Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Música-Alianza Editorial, Madrid, 1994

Caldwell, John, “Canzona”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo V, pp.75-78

Carroll, Paul, *Baroque Woodwind Instruments: A guide to their history, repertoire and basic technique*, Aldershot, England Brookfield, Vermont, Ashgate, 1999

Casares Rodicio, Emilio, *La Música en el Barroco*, Universidad de Oviedo, Oviedo 1977

Castellani, Marcello, prólogo a *A. Corelli – Anónimo Francese/VI Sonate per flauto traversiere e basso trascritte dall’opera V, parte I/Paris S.D.*, SPES, Florencia 1996

_____ prólogo a *Arcangelo Corelli/Sonate a violino e violone o cimbalo/Roma 1700*, SPES, Florencia, 1979

_____ prólogo a *Dario Castello/Canto primo/Sonate Concertate In stil moderno, per sonar nel Organo, overo Spineta con diversi Instrumenti, A 2. e 3. voci/Venezia 1658*, SPES, Florencia 1979

_____ prólogo a *Jacques Hotteterre/L’ART DE PRÉLUDER sur la flûte traversière sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus/Paris 1719*, SPES, Florencia, 1999

- Cirillo, Agostino, *Aula de Consulta*,
<http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/Aula_de_Consulta.html>
- De Lorenzo, Leonardo, *My Complete Story of the Flute: The Instrument, The Performer, The Music*, Texas Tech University Press, Lubbock, Texas, 1992
- Dell'Antonio, Andrew, "Dario Castello", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo V, pp. 253-254
- Dessy, Ray & Lee, "The Recorder Blues" en *Recorder Homepage*,
<<http://www.recorderhomepage.net/blues.html>>
- Drabkin/r, William, "Scale" en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 19 de mayo de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.24691>>
- Emery, Ealter y Christoff Wolff, "Johann Sebastian Bach", en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 17 de mayo de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40023.3.7>>
- F. Pogue y Samuel, Rudolf A. Rasch, "Roger, Estienne", en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 14 de febrero de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.23665>>
- Fleming, William, *Arte, Música e Ideas*, McGraw-Hill, México, 1989
- Fuller, David, "Suite", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo XXIV, pp.665-684
- Furstner, Michael, *Jaz Class* <<http://www.jazclass.aust.com/default.htm>>
- Griscom, Richard y David Lasocki, *The Recorder: A research and Information Guide*, Routledge, New York y Londres, 2003
- Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca, *Historia de la Música Occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, Tomos 1 y 2
- Geiringer, Karl, *Johann Sebastian Bach-culminación de una era*, Altalena, 1982
- Giannini, Tula, "Jacques(-Martin)Hotteterre [Le Romain]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo XI, pp. 752- 757
- Hamel, Fred y Martin Hürlimann, *Enciclopedia de la Música*, Grijalbo, Barcelona, 1980
- Hanford, Jan y Jan Koster, *J.S. Bach Home Page*, <<http://www.jsbach.org/>>
- Hotteterre, Jacques-Martin, *Deuxième livre de pièces pour la flûte-traversière et autres Instruments, avec le basse*, Opus 5, 1715 (Edición facsimilar, SPES, Florencia, 1980)

- _____ *L'art de préluder sur la flûte traversière...*, Opus 7, Paris, 1719 (Edición facsimilar, SPES, Florencia, 1999)
- _____ *Premier Livre de Pièces pour la flûte traversière... nouvelle edition*, Opus 2, Paris, 1715 (Edición facsimilar, SPES, Florencia, 1980)
- _____ *Principes de la Flute Traversiere ou Flute d'Allemagne...*, Amsterdam, 1728 (tr. inglesa de Paul Marshall Douglas, *Principles of the flute, recorder and oboe*, Dover, New York, 1968)
- Kernfeld, Barry y Allan F. Moore, "Blues progression" en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 19 de Mayo de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41276>>
- Kidson, Frank, William C. Smith, Peter Ward Jones y David hunter, "John Walsh" en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 22 de Abril de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.29858>>
- Lander, Nicholas S. "Instrument of Torture or Instrument of Music? Repertoire" en *Recorder Homepage*, 1996, (22/04/2006), <<http://www.recorderhomepage.net/torture4.html>>
- Lasocki, David, "Luis [Lewis] Mercy", en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 22 de Abril de 2006) <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.18437>>
- _____ "Recorder" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo XXI, pp.37-53
- _____ prólogo a *Sonata in F Major Op. 5, No. 4*, Hargail Music Press, Nueva York, 1972
- Madden, John, prólogo a *Sonata in F Major Opus 5, No. 4*, Musica Rara, Londres, 1977
- Mangsen, Sandra, "Sonata" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo XXIII, pp.671-687
- Marshall Douglas, Paul, prefacio a *Principles of the flute, recorder and oboe*, Dover, New York, 1968
- Marshall, Robert L, "J.S. Bach's, Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology" en *Journal of the American Musicological Society*, Vol.32, No.3, 1979, pp.463-498
- Mayer Brown, Howard y Giulio Ongaro, "Piffaro [piffero]", en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 22 de Abril de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.21746>>
- Michels, Ulrich, *Atlas de Música 1 y 2*, Alianza Editorial, Madrid, 1982
- Morgan, Paula, "Robert L(ewis) Marschall" en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 14 de Febrero de 2006) <<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.17866>>

- Oliver, Paul, "Blues" en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 19 de Mayo de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.03311>>
- Palisca, Claude V., "Baroque", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo II, pp.749-756
- _____ *La Música del Barroco*, Víctor Leru, Buenos Aires, 1978
- Powell, Ardall, *FLUTEHISTORY.COM.*,
<http://flutehistory.com/Resources/Lists/JSBach_editions.php3>
- R. Reilly, Edward, "Pierre-Gabriel Buffardin" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo IV, p.559
- Robinson, J. Gradford y Barry Kernfeld, "Blue Note" en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 19 de Mayo de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=jazz.048300>>
- Rockstro, Richard Sheperd, *The Flute*, Musica Rara, 1967
- Rose, Pete, nota en *I'd Rather Be in Philadelphia*, Universal Edition, Austria, 1995
- _____ y Joel Levine, "The Recorder Player's Introduction to Jazz" en *American Recorder*, mayo, 1995
- Salazar, Adolfo, *Juan Sebastián Bach*, Alianza Editorial, Madrid, 1990
- Scholes, Percy A., *Diccionario Oxford de la Música*, Edhasa, Barcelona, 1984
- Smith, William C., Peter Ward Jones y David Hunter, "Hare" en *Grove Music Online* ed. L. Macy (Acceso 14 de Febrero de 2006)
<<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.12372>>
- Soto Millán, Eduardo (compilador), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, siglo XX, Tomo I*, Sociedad de autores y compositores de música-Fondo de Cultura Económica, 1996
- _____ (compilador), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, siglo XX, Tomo II*, Sociedad de autores y compositores de música-Fondo de Cultura Económica, 1998
- Sterne, Colin, nota a *La Follia*, Hargail Music, New York, 1956
- Talbot, Michael, "Arcangelo Corelli" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo VI, pp. 786-774
- Teske, Hermien, prólogo a la *Partita in a-moll für Flöte solo*, Amadeus, Suiza, 1980

Toff, Nancy, *The flute book: A complete guide for students and performers*, Oxford University Press, New York, 1996 (2ª ed.)

Videla, Mario A., prefacio a *Partita (BWV 1013) para flauta dulce contralto sola*, Ricordi, Buenos Aires, 1984

Zohn, Steven, "Georg Philipp Telemann" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo XXV, pp.199-232

Notas discográficas

Anderson, Keith, notas al cd *J.S. Bach Sonatas and Partitas for Solo Violin Volume 1*; interpreta Lucy Van Dael, violín barroco; Naxos, Munich, 1999

Balenkof, Jay M., notas al cd *Bach The Brandenburg Concertos Vols. 1 y 2 Nos. 1, 2, 3, 4, 5 & 6*; interpretan Frans Brüggen, flauta de pico; Sigiswald Kuijken, violín barroco piccolo; Wieland Kuijken y Anner Bylisma, violoncellos barrocos (entre otros) dirigidos por Gustav Leonhardt al clave.

Brennan, Juan Arturo, notas al cd *Música mexicana para flauta de pico*, serie siglo XX; interpreta Horacio Franco, flautas de pico; CONACULTA-INBA, 1992/Quindecim, 2000

Butt, John, notas al cd *Bach 6 Cello Suites No. 1, 4 & 5 + 2, 3 & 6*; interpreta Jaap Ter Linden, Harmonia Mundi, 1997, 2002

_____ notas al cd *Bach three suites BWV 1007-1009 (transcriptions from the originals for solo 'cello)*; interpreta Marion Verbruggen, Harmonia Mundi, 1992, 1998

_____ notas al cd *Telemann Solo Works*; interpretan Marion Verbruggen, flauta de pico y Mary Springfels, viola da gamba, Harmonia Mundi, 1997

Christensen, Jesper, notas al cd *Corelli Sonate a violino e violone o cimbalò op.V*; interpretan Chiara Banchini, violín; Jesper Christensen, clave; Luciano Contini, archilaúd y Käthy Gohl, violoncello; Harmonia Mundi, Arles, 1989

Crankshaw, Geoffrey, notas al cd *English Recorder Concertos: Babel, Baston, Handel, Jacob*; interpretan Michala Petri, flautas de pico y la Academy of St Martin in the Fields dirigidos por Kenneth Sillito, Philips, 1983, 2004

Cunningham, Sarah, notas al cassette *Corelli Violin Sonatas Op.5*; interpreta el Trio Sonnerie, Virgin, 1990

Franco, Horacio, *Cappella Cervantina*, notas al cd *Cappella Cervantina: Lasso, Cima, Monteverdi, Castello*; interpreta las flautas de pico y dirige Horacio Franco a la Cappella Cervantina, Quindecim, México, 1994

_____ *Solo Bach*, Quindecim Recordings, México D.F., 2003

- _____ notas al cd *Vivaldi Concerti per Flauto*; interpreta las flautas de pico y dirige Horacio Franco a la Cappella Cervantina; Quindecim, México, 1993
- Goebel, Reinhard, notas al cd *Sonata Pro Tabula*, interpretan Musica Antiqua Köln y Flanders Recorder Quartet dirigidos por Reinhard Goebel, Archiv Produktion, Deutsche Grammophon, Hamburgo, 1998
- Frank, Sabine, notas al cd *The Ultimate Recorder Collection*; interpreta Michala Petri, flautas de pico (entre otros); RCA, 1999
- Hogwood, Christopher, notas al cd *Johann Sebastian Bach Brandenburg Concertos*; interpreta The Academy of Ancient Music dirigida por Christopher Hogwood, L'Oiseau-Lyre, Londres, 1985
- Kalcke, Thomas, notas al cd *Corelli 12 Sonatas for Violin and Harpsichord*; interpretan Arthur Grumiaux, violín y Riccardo Castagnone, clave; Philipps, Amsterdam, 1975
- Lange, Carsten, notas al cd *Telemann/les plaisirs/chamber concertos*; interpretan Marion Verbruggen, flauta de pico, Sarah Cunningham, viola da gamba y la Orchestra of the Age of Enlightenment dirigidos por Monica Huggett; Harmonia Mundi, 1993
- Lassocki, David, notas al cd *Entertainments for a small flute*; interpretan Dan Laurin, flautas de pico y la Orchestra "Van Wassenaer" dirigidos por Makoto Akatsu; BIS, 1998-2000
- Laurin, Dan, notas al cd *Georg Philipp Telemann: The Complete Recorder Music, The Duets, Volume II*; interpretan Clas Pehrsson y Dan Laurin, flautas de pico; BIS, 1986
- _____ notas al cd *Telemann on the Recorder*, interpreta flautas de pico y dirige Dan Laurin, BIS, 1996
- Linde, Hans-Martin, notas al cd *The Baroque Recorder*; interpretan Hans-Martin Linde, flautas de pico y dirección y el Linde Consort, EMI Records, 1987/Virgin Classics Ltd, 1995
- Moroney, David, notas al cd *Bach Flute Sonatas*, interpretan Janet See, flauta y Davitt Moroney, clave, Harmonia Mundi, 1991
- Pehrsson, Clas, notas al cd *Georg Philipp Telemann: Complete Double Concertos with Recorder*; interpretan Clas Pehrsson, flautas de pico; Michael McCraw, fagot barroco, Dan Laurin, flauta de pico; Olof Larsson, viola da gamba; Penelope Evison, flauta barroca y The Drottningholm Baroque Ensemble dirigidos por Nils-Erik Sparf, BIS, 1983-1993
- _____ notas al cd *Recorder Concerti-Blockflötenkonzerte*; interpretan Clas Pehrsson, flautas de pico, Anders Öhrwall, clave y The Drottningholm Baroque Ensemble, BIS, 1982
- Pottier, Laurence, notas al cd *Jacques-Martin Hotteterre "Le Romain" Music for Flute Vol. I*; interpretan Philippe Allain-Dupré, flauta y Laurence Pottier, flauta de pico (entre otros), Naxos, 1997
- Rothert, Daniel, notas al cd *Georg Philipp Telemann Recorder Suite*; interpretan Daniel Rothert, flauta

de pico; Elke Martha Umbach, flauta y la Cologne Chamber Orchestra dirigidos por Helmut Müller-Brühl; Naxos, 2001

Stauffer, George B., notas al cd *Bach/Telemann*; interpreta Michala Petri, flautas de pico y Berliner Barock Solisten dirigidos por Rainer Kussmaul; RCA Victor, 1998

Stone, Peter Eliot, notas al cd *Bach The Cello Suites, Vol.1 Nos. 1, 2 & 3*; interpreta Anner Bylsma, Essential Classics, Sony 1979, 1999

Tassel, Eric Van, entrevista en *Bach Sonatas*, interpretan Michala Petri, flautas de pico y Keith Jarrett, clave, RCA Victor, New York, 1992

Wolff, Christof, notas al cd *J.S. Bach Sonatas & Partitas BWV 1001-1006*, interpreta Sigiswald Kuijken, violín; Deutsche Harmonia Mundi, Friburgo, 1983

Sitios web (Sin autores y en orden alfabético)

Die Neue Bach-Ausgabe

<http://www.bach-institut.de/nba.html>

Digital Tradition Mirror

<http://sniff.numachi.com/~rickheit/dtrad/pages/tiJOECLARK;ttJOECLARK.html>

Flute History

http://flutehistory.com/Resources/Lists/JSBach_editions.php3

Georg Philip Telemann (1681-1767) *Catalogue TWV*

<http://www.quebec.ca/musique/catal/telemann/telgp.html>

Hotteterre Jacques, Hautteterre le Romain, 1684 - 1762, *France*

<http://www.musicologie.org/derm/Hotteterre.html>

J.S. Bach Home Page

<http://www.jsbach.org/>

Music Dictionary

<http://www.dolmetsch.com/musictheorydefs.htm>

Robert Marshall's Bach Bibliografy

<http://j.s.bach.gr.jp/tomita/script/bach1.pl?0=Marshall,%20Robert%20L>

Stichting Blokfluit

<http://www.blokfluit.org/>

Werke sortiert nach TWV (Telemann-Werke-Verzeichnis)

http://www.klassika.info/Komponisten/Telemann/wv_wvz1.html