



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Proyecto de titulación que para obtener el título de:
Licenciado Instrumentista en Flauta Dulce

Presenta:

Ricardo Rodríguez Rodríguez

Opción de titulación:

Notas al programa

Tema:

Los estilos nacionales italiano y francés en el barroco.

Asesor de notas y de examen público:

Maestra María Díez-Canedo Flores

México D.F., octubre de 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

El camino ha sido largo y éste no es el fin, es otro punto de partida, pero no lo hice solo, he aquí quienes me han ayudado durante estos años:

Primero quiero agradecer a mis padres Ricardo y Margarita, por TODO, por darme siempre su apoyo incondicional, por permitirme llegar hasta aquí, por existir.

¡¡¡¡Los quiero!!!!

A Yuli, mi hermana y mejor amiga, por ser mi confidente, por regañarme, por esas pláticas en el coche, por revisar mi trabajo tantas veces... Tqm ☺

Quiero dedicar este trabajo a mi familia, en especial a mis cuatro abuelos Ricardo, Clementina, Lalo✚ y Margarita✚, de quienes aprendí que no importa quién seas ni de dónde vengas, siempre puedes progresar en la vida, lo único que necesitas es querer llegar lejos.

A mi querida maestra María Díez-Canedo, por las desveladas, su infinita paciencia en el proceso de revisión de este trabajo, por su tiempo, su tolerancia, sus conocimientos... ¡Gracias María!

A todos mis tíos, tías, primos, primas, sobrinos y sobrinas, por brindarme siempre una sonrisa y enseñarme lo que significa un hogar.

A mis amigos y colegas, en especial a Helen, Fer y familia; a Memito y Emi. A mis queridos clavecinistas que me han acompañado Josephine, Isabel, Gerardito. A Jonas, Luis, Néstor, Fernando, Íñigo, Ana Karen. ¡A todos!

A todos mis profesores que me han dado su tiempo y palabras de aliento, en especial al Héctor por haberme metido en este mundo, a Horacio por sus palabras y sus flautas, Luisa Durón, Miguel Cicero, Eunice Padilla por todas sus correcciones, Gabriela Villa, Santiago Álvarez, Moni, Denia, Margarita Muñoz. ¡A Norma y a Rafa por acompañarme en tantos recitales! A Maurice, Michael, Michel y Marie-Claire.

À la Fondation Turquois, M. Raymond Turquois✚, M. René Clerissi, Mme. Florence Cagnoli, Mme. Nuria Grinda, M. Christian Tourniaire, tous mes professeurs de l'Académie de Musique de Monaco et mes chers amis de la XXème et XXIème.

El carácter de una música nacional no depende para nada de la calidad del lenguaje; sino del genio. Se es genio, y solamente genio es quien da vida a cualquier música que es de lo más placentera y emotiva. Su tierna dulzura, sus ligeras vivacidades, su tristeza y sombra lúgubre, sus asperezas, sus furias, sus velocidades, sus confusiones, son el fruto, no de un lenguaje más o menos favorable a los encantos de la melodía; sino de un espíritu que sigue libre hacia invenciones llenas de fuego, y de las cuales el genio puede encender su llama, puede tener verdadera música.

André de Maugars (1580-1645).

Los estilos nacionales italiano y francés en el barroco

- **Índice**

- **Programa**

- **Introducción**

Primera parte:

- **Estilo francés y estilo italiano**

- Diferencias de ornamentación francesa e italiana.

- Citas de la época.

Segunda parte:

- Capítulo 1: *Sonata prima* – Dario Castello

- Capítulo 2: **Glosas sobre *Frais et Gaillard*** - Clemens Non Papa/Giovanni Bassano

- Capítulo 3: *Première Suite en Fa mayor* – Jacques Hotteterre (*Le Romain*)

- Capítulo 4: **Trío sonata BWV 530 en Do mayor** – Johann Sebastian Bach

- Capítulo 5: **Sonata en Mi bemol** – Hans Ulrich Staeps

- Capítulo 6: *The Jogger* – Dick Koomans

- Capítulo 7: **Concerto en Sol menor “La notte” RV 104** - Antonio Vivaldi

- Anexo 1: Síntesis para notas al programa de mano

- Bibliografía

Programa

- Sonata prima, para flauta y bajo continuo** Dario Castello (c.1590 –c.1630)
- Glosas sobre *Frais et Gaillard*** Clemens Non Papa (c.1510-c.1556)
Giovanni Bassano (1558-1617)
- Première Suite en Fa mayor, Livre I,
para flauta y bajo continuo** Jacques M. Hotettere (1674-1763)
“Le Romain”
- Prélude*
- Allemande La Royale*
- Rondeau Le Duc d’Orléans*
- Sarabande La d’Armagnac*
- Gavotte La Meudon*
- Menuet I Le Comte de Brione et Menuet II*
- Gigue La Folichon*
- Trío sonata BWV 530 en Do mayor, para flauta y clavecín obligado** Johann Sebastian Bach (1685-1750)
(original para órgano, en Sol mayor)
- Vivace*
- Lente*
- Allegro*
- Sonata en Mi bemol, para flauta de pico y piano** Hans Ulrich Staeps (1909-1988)
1951
- Ruhig bewegt*
- Lebhaft*
- Langsam*

Sehr Schnell

The Jogger, 1994

Dick Koomans (1957-)

para consort de flautas de pico

Concerto en Sol menor “La notte”

Antonio Vivaldi (1678-1741)

RV 104, para flauta de pico, fagot, cuerdas y continuo

Largo

Presto (fantasmi)

Andante

Presto

Largo (Il sonno)

Allegro

Introducción

El objetivo de este trabajo es llevar a cabo un análisis de las obras que se presentarán en el Examen público, observando qué elementos del barroco francés e italiano contienen.

El programa que seleccioné incluye obras italianas de los siglos XVI, XVII y XVIII (G. Bassano, D. Castello, A. Vivaldi), una Suite francesa (J. Hotteterre), una Sonata en Trío de J. S. Bach y dos obras originales para flauta de pico de autores contemporáneos, uno alemán (H. U. Staeps) y el otro holandés (D. Koomans).

La flauta de pico o flauta dulce tuvo un florecimiento importante durante los siglos XVI y XVII y se utilizó ampliamente para distintos tipos de repertorio, tanto vocal como instrumental; géneros polifónicos instrumentales como el *ricercar*, la *canzona* y la *sonata* o vocales como el *madrigal*, la *chanson* y sus versiones instrumentales glosadas (Bassano) y la música de danza, podían tocarse con cuerdas o con instrumentos de aliento como la flauta de pico, el cornetto, instrumentos de caña (bajones, chirimías) o metales (sacabuches, trompetas).

En el siglo XVIII la flauta de pico tiene un repertorio más especializado. Se escribieron sonatas, *suites* y conciertos específicos para flauta con acompañamiento de bajo continuo o de cuerdas y en distintas combinaciones con otros instrumentos. Al mismo tiempo, puede utilizarse en transcripciones de obras para otros instrumentos, que fue una práctica común del siglo XVIII.

Al final de la época barroca la flauta de pico dejó de ser utilizada, debido a que no se adaptó a la estética del nuevo estilo galante ni a la orquesta, además de que fue desplazada por la flauta transversa, que adquirió una gran popularidad gracias a Quantz.

A principios del siglo XX se retomó el uso de la flauta de pico y surgieron nuevas obras con diversos lenguajes contemporáneos que tomaron elementos de los estilos antiguos, de la música tradicional como la música japonesa, y del impresionismo francés, entre otros e incluyeron los estilos contemporáneos como el jazz.

Durante los siglos XVII y XVIII los estilos nacionales italiano y francés dominaron el quehacer musical en Europa, y determinaron en gran medida los géneros

musicales más importantes de la época barroca. Muchos compositores recibieron la influencia de estos dos estilos, aunque conservaron elementos de sus respectivas tradiciones musicales. En Alemania se da una síntesis de ambos estilos, combinada con la tradición luterana de la música coral y el lenguaje contrapuntístico.

Johann Sebastian Bach es un claro ejemplo de esto al tomar elementos del estilo francés, principalmente en sus suites y partitas y del estilo italiano en sus conciertos y sonatas, sin dejar de lado el lenguaje musical del contrapunto y los corales.

Primera parte:

Los estilos nacionales italiano y francés en el barroco.

Durante el siglo XVII y XVIII la música italiana y francesa tuvieron características muy diferentes.

Por un lado, tenemos el "nuevo" estilo italiano del siglo XVII con la *seconda prattica*, que surge gracias a la idea de los músicos florentinos de subordinar la música al texto, retomando los principios de los clásicos griegos; la experimentación de la *Camerata Fiorentina*, perfeccionada por músicos como Monteverdi, dio como resultado el *stile rappresentativo* y el surgimiento de la ópera, que tuvieron una influencia determinante tanto en los géneros instrumentales como en los estilos musicales de otros países. Se pueden considerar entre los elementos musicales que definieron el estilo italiano, el uso del bajo continuo, la teatralidad, y la ornamentación libre e improvisada.

En oposición, el estilo francés se basó en el “buen gusto”, del cual destacan tres elementos principales: las líneas melódicas más simples, elegantes y líricas, el uso de la *suite* como forma musical instrumental predominante, y la ornamentación basada en la elaboración de la melodía a través de ornamentos muy detallados "contenidos" dentro de una nota (como los trinos, mordentes, escapes y apoyaturas) codificados con un sistema de símbolos, muchas veces diferente según el compositor.

Sin embargo, Francia e Italia mantuvieron intensos intercambios culturales que dieron como resultado una innegable influencia musical entre ambas naciones en el ámbito musical.

Dentro de los personajes italianos que llegaron a Francia, destaca el cantante y compositor Giulio Caccini, que fue invitado por la reina de origen florentino Marie de Médicis¹. Caccini contribuyó al desarrollo del *air de cour* al incorporar algunos elementos característicos del estilo italiano, como la recitación cantada y algunos ornamentos vocales.

¹ Maria de' Medici (1573-1642). Esposa de Enrique IV. Reinó Francia entre 1600 y 1610 a la muerte de su esposo. Fue madre de Louis XIII. También se sabe que era bailarina.

Por otro lado, el cardenal romano Mazarino² a la cabeza del reino francés, invitó a los músicos de “*Cabinet*” (todos italianos), y popularizaron obras como *La Finta Pazza* (1645), *Orfeo* de Luigi Rossi (1647), y *Serse et Ercole amante* de Cavalli (1662), hecho que marcó la aparición de la ópera italiana en Francia.

Dentro de la *bande* de músicos del rey de Francia, se encontraba el violinista Lazzarini y el guitarrista Corbetta, ambos de origen italiano.

Y sin lugar a duda tenemos a los franceses que aportaron sus conocimientos después de viajar a Italia. Tal es el caso del cantante Pierre de Nyert³, quien transformó el estilo del canto francés al incorporar prácticas propias del estilo italiano de la época, entre ellas, la aproximación más sensitiva al texto y el uso de glosas más ágiles; y más tarde, Marc Antoine Charpentier, quien regresó de Roma impregnado del arte de Carissimi, entre su música se encuentran algunas transcripciones de música de compositores italianos⁴.

A diferencia del nuevo estilo *recitativo* italiano –en el que lo más importante era declamar el texto siguiendo los principios de la retórica-, en Francia se guardó el estilo de la *chanson*. Su melodía es independiente de la acentuación de las palabras y siempre simple.

La música instrumental francesa del siglo XVII se desarrolló a partir de las danzas que se heredaron del siglo XVI. Un claro ejemplo son las *Pavanas*, *basses danses*, *gaillardes*, *tordions* y *branles* ejecutadas por grupos diversos de instrumentistas con flautas, oboes, cornamusas y violas. Ya a finales del siglo XVII y principios del XVIII encontramos *suites* perfectamente constituidas para clavecín, flauta, violín, viola, etc. de compositores como Marais, Couperin, Hotteterre, Philidor, Boismortier, etc.

Lo que se puede considerar como más irónico del estilo francés, es que el compositor que desarrolló estos estilos a su máxima expresión fue de origen italiano, naturalizado francés: Jean Baptiste Lully.

² Giulio Mazarino (1602-1661) Cardenal de origen italiano, naturalizado francés que junto con Ana de Austria encabezó la monarquía de Francia, pese a los rechazos por su origen italiano, desde la muerte de Louis XIII en 1643 hasta su propia muerte en 1661.

³ Pierre de Nyert (1597-1682). Noble y cantante francés que demostró gran interés en la música italiana después de su viaje a Roma de 1633, cuando escuchó por primera vez el nuevo estilo italiano. Austin B. Caswell and Georgie Durosoir. "Niery, Pierre de." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 Oct. 2012.

⁴ H. Wiley Hitchcock. "Charpentier, Marc-Antoine." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 18 Oct. 2012.

En Italia, la imitación de los nuevos estilos vocales y el desarrollo técnico por parte de los instrumentistas, aportaron la base para el desarrollo de las nuevas formas instrumentales italianas como la sonata y más tarde el concierto que fue llevado a su máximo desarrollo por compositores como Corelli y Vivaldi.

Diferencias en la Ornamentación Francesa e Italiana.

Las prácticas de ornamentación que distinguieron a los franceses y a los italianos fueron muy diferentes. Los franceses desarrollaron sistemas de "signos" o símbolos para codificar los distintos ornamentos "fijos" o esenciales" sobre cada nota, como el trino (*cadence*), la apoyatura (*port de voix o tiérs coulé*), el escape (*accent*), el mordente (*battement*), y otros; por el contrario, los italianos desarrollaron una ornamentación improvisada entre dos o más notas, conocida como "libre o italiana", basada en los pasajes o glosas (*passaggi*) de la tradición renacentista, que llevaron a su máxima expresión en ornamentaciones muy elaboradas (que podían estar escritas o no), como en los conciertos de Vivaldi o las sonatas de Corelli. Este tipo de ornamentación enfatizaba el temperamento extrovertido y apasionado de los italianos, resaltando los "afectos" o las pasiones contrastantes de las obras, en contraposición a la elegancia y contención características del temperamento francés.

Jacques Martin Hotteterre "Le Romain", flautista y oboísta de la corte de Luis XIV, incluyó en su primer libro de piezas para la flauta una tabla muy útil para descifrar los ornamentos que pide a lo largo de las piezas. Hotteterre dice en la Introducción o "Advertencia" de su Primer libro de piezas que si se siguen con atención sus indicaciones, se podrán ejecutar de manera apropiada no solamente sus piezas, sino muchas otras del repertorio de su época⁵.



Ejemplo 1. Facsimil de la tabla de ornamentos de Hotteterre.

⁵ Hotteterre, Jacques (1715). *Première Livre de Pieces Pour la Flûte-Traverrière, et autres Instruments..* Versión electrónica extraída de http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP61713-PMLP126071-hotteterre_suites.pdf (29 de enero de 2012).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Figures des agréments' and contains five measures with the following ornaments: 'Coulement' (a slur over a quarter note), 'Accent' (an accent mark over a quarter note), 'Port de voix double' (a slur over two eighth notes), and 'Demi Cadence apuise' (a slur over a quarter note followed by a fermata). The bottom staff is labeled 'Démonstration' and contains six measures with the following ornaments: 'Tour de gosier' (a slur over a quarter note), 'Double Cadence' (a slur over two quarter notes), 'Double Cadence coupée' (a slur over two quarter notes with a fermata), 'Battement' (a slur over a quarter note), 'Tour de chant' (a slur over a quarter note), and 'Port de voix' (a slur over a quarter note).

Ejemplo 2. Tablas de ornamentación de Jaques M. Hotteterre, "Le Romain" (1674-1763). Edición Moderna Hortus Musicus– Bärenreiter.

De igual forma, Charles Dieupart incluyó una tabla muy similar a la de Hotteterre para su libro de suites para clavecín (que también se tocan con flauta de pico).

Table of ornaments/*Explication des marques*

The image shows a page of musical notation titled 'H. DIEUPART EXPLICATION DES MARQUES " RULES FOR GRACES'. It contains three systems of musical notation. The first system has five measures with the following ornaments: 'Tremblement a flûte' (a slur over a quarter note), 'Trilles a flûte' (a slur over a quarter note), 'Double cadence a flûte' (a slur over two quarter notes), 'Tremblement pour a flûte' (a slur over a quarter note), and 'Port de voix' (a slur over a quarter note). The second system has three measures with the following ornaments: 'Port de voix' (a slur over a quarter note), 'Cadenza' (a slur over a quarter note), and 'Batterie' (a slur over a quarter note). The third system has three measures with the following ornaments: 'Batterie' (a slur over a quarter note), 'Batterie' (a slur over a quarter note), and 'Batterie' (a slur over a quarter note).

Ejemplo 3. Tabla de ornamentación de Charles Dieupart (1667-1740).

François Couperin escribió en su libro "*L'art de toucher le clavecin*" la siguiente queja:

Siempre me sorprende desagradablemente (a pesar de todo el cuidado que he puesto en escribir todos los ornamentos apropiados en mis obras [...] al escuchar mis piezas interpretadas por personas que las han estudiado sin tomarse el trabajo de seguir mis indicaciones. Esta negligencia es imperdonable, ya que la elección de los adornos no es una simple cuestión de preferencias personales. Por ello declaro que mis piezas se deben tocar exactamente como yo las he escrito, sin

añadidos ni omisiones; de otra forma, nunca producirán la impresión adecuada a las personas de buen gusto.⁶

A partir de estos tres ejemplos podemos darnos cuenta de que los músicos franceses le daban una gran importancia a la ornamentación; querían que sus piezas fueran ejecutadas de manera “adecuada” y que los ornamentos fueran refinados y “de buen gusto”.

A diferencia de los franceses, los italianos no se esmeraban en escribir la ornamentación de una manera tan meticulosa, sino que esta práctica estaba basada en la improvisación de pasajes "libres" de la línea melódica sobre la armonía, a la que además, agregaban ornamentos "fijos" o "esenciales". Por esta razón se le conoce como "ornamentación libre o italiana".

Un claro ejemplo (y de los pocos escritos) lo encontramos en el segundo movimiento del concierto RV 570 y el concierto Op. 10 No. 1, *La tempesta di mare*.



Ejemplo 4. Concierto RV 570 para flauta, oboe, violín, fagot y continuo.



Ejemplo 5. Concierto Op. X No. 1 *La tempesta di mare* para flauta, cuerdas y continuo.

Otro ejemplo de la manera de ornamentar de los italianos se puede encontrar en la música de Arcangelo Corelli:

⁶ Dart, Thurston. *La interpretación de la música*. p.121

Corelli
1700/1710
(violin)

Corelli (?)
1710
(violin)

Anon.
1707
(recorder)

Basso
continuo

Ejemplo 6. Tomado de *Free Ornamentation in Woodwind Music* de Betty Bang y David Lasocki (1976)

La primer línea melódica es la sonata para violín en Fa mayor Op. 5 No. 4, las otras dos versiones son ornamentaciones escritas por contemporáneos de Corelli. La primera fue posiblemente hecha por el mismo Corelli para ser tocada en violín y la segunda es una transcripción de la época para la flauta de pico. Se puede apreciar claramente la manera italiana de ornamentar, sobre todo movimientos lentos, pero usualmente este tipo de ornamentación se realizaba al momento y no se escribía.

Citas y opiniones de la época sobre los estilos nacionales.

Además de las diferencias musicales de ambos estilos nacionales, existen juicios y comentarios de diversos personajes de la época que exaltan o descalifican a uno u otro estilo nacional. Considero importante dar a conocer algunas de estas opiniones ya que de esta manera se puede conocer la perspectiva de la época.

Algunas de éstas críticas eran muy severas, específicamente se refleja el gran rechazo de los franceses hacia la música italiana. En mi opinión, creo que muy en el fondo hay una gran admiración por parte de los franceses hacia los italianos debido a que hubo mayor tránsito de influencias italianas hacia Francia, en donde se adoptaron algunos elementos típicos del estilo italiano como la sonata, el trío sonata, algunas fórmulas armónicas, entre otros.

Existen muy pocos testimonios de músicos italianos al respecto; al parecer los italianos permanecían indiferentes ante las acusaciones de los franceses.

A continuación, presento una recopilación de las opiniones que considero importantes ya que expresan tales ideas.

Usted sabe tan bien como yo que en la música tenemos aquí dos bandos, de los cuales uno admira sobremanera el gusto italiano [...] Éstos dictan sentencia y condenan la música francesa como la música de peor gusto en el mundo. El otro bando, fiel al gusto de su patria y con un conocimiento más profundo de las ciencias musicales, no puede por menos que mirar con fastidio cómo incluso en la capital del reino se desprecia el buen gusto francés.⁷

Un comentario sobre la manera de ornamentar de un violinista italiano vista desde la perspectiva de un músico francés.

Esto no era del gusto del señor Lully, partidario de la belleza y de la verdad [...] él habría expulsado de la orquesta a un violinista que hubiera querido estropear un concierto añadiendo todo tipo de figuras inarmónicas y mal puestas. ¿Por qué no se esfuerzan en tocar su parte como está escrita?⁸

El concepto que se tenía de la música italiana llegaba a dar opiniones tan severas como la siguiente:

Se puede decir además que la música italiana se parece a una ramera amable pero maquillada [...] la música francesa se puede comparar con una mujer hermosa, cuya belleza natural y sin artificio atrae las miradas y los corazones, que con sólo mostrarse ya gusta, y no ha de preocuparse de que la naturaleza afectada de una contrincante disoluta le pueda causar ningún perjuicio.⁹

⁷ Escrito de Vieuville en 1704, en Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro*. P. 244.

⁸ *Op. cit.* P. 245

⁹ *Op. cit.* P. 248

Robert Donington toma de *Jugement de l'Orchestre de l'Opéra* de 1735 de C. C. Rulhière la siguiente cita: “La música italiana está llena de epigramas; la música francesa es más noble.”¹⁰

El Dr. Charles Burney escribe en su *Viaje musical* de 1775 sobre su percepción acerca del recibimiento de la música italiana en Francia:

Si la música francesa es buena y su expresión es natural y agradable, entonces la italiana tiene que ser mala; o al revés, si la música italiana tiene todo lo que un oído no mimado, bien ejercitado, puede desear, no es de suponer entonces que la música francesa puede causar igual placer a tal oído. La verdad es que los franceses no pueden soportar la música italiana, que hacen como si la aceptaran y la admiraran, pero todo es mera afectación¹¹

Judy Tarling menciona en su libro *The Weapons of Rethoric*, que François Couperin estaba muy preocupado acerca de la manera en la que la ejecución de su sonata *La Française* (la primera de la colección de *Les Nations, Sonades, & Suites de Simphonies*), sería recibida con su inicio cromático italiano, el primero compuesto en Francia¹².

El compositor italiano Luigi Rossi¹³ decía “Hace falta la música italiana en la boca de los franceses.”¹⁴

El siguiente texto está originalmente escrito en francés y fue extraído del libro *Histoire de la musique* de Marie-Claire Beltrando-Patier, en donde André Maugars¹⁵, un violista francés, responde a un curioso sobre la música en Italia.

Pero hay todavía otro tipo de música, que todavía no está en uso en Francia y que por tal razón amerita que yo les haga un discurso en particular. Éste se llama estilo *recitativo*. Lo mejor que yo haya escuchado [...] los más extraordinarios músicos se encuentran ahí [En Roma] [...] Cada canto representaba un personaje de la historia, expresando perfectamente la energía de las palabras... Yo no sabría tocar suficientemente bien esta música recitada, hace falta haberla escuchado en los lugares para juzgarla bien de su mérito.¹⁶

¹⁰ Donington, Robert, *The interpretation of early music*. P. 106. Traducciónn propia del original: *Italian music is full of epigrams; French music is more noble*.

¹¹ *Ídem*.

¹² Tarling, Judy. *The weapons of rhetoric*. P. 52

¹³ Rossi, Luigi (c.1597-1653) Compositor y tecladista italiano que trabajó la mayor parte del tiempo en Nápoles, Roma y París. Fue famoso por escribir óperas para la familia papal y la corte francesa.

¹⁴ Massin, Brigitte et Jean. *Histoire de la musique Occidentale*. Pp 398

¹⁵ Maugars, André (c. 1580-c.1645) Intérprete de viola bajo considerado como un virtuoso por Mersenne y Rousseau. Viajó a Roma entre 1637 y 1638 y escribió una carta donde habla de la música sacra e instrumental, que es considerada como una de las primeras comparaciones entre la música francesa e italiana.

¹⁶ Beltrando-Patier, Marie-Claire. *Histoire de la musique*. p. 235.

Mersenne expresa su juicio acerca de los afectos representados por los italianos y los franceses de la siguiente manera: ubicar históricamente

En cuanto a los italianos, ellos... representan tanto como les es posible las pasiones y los afectos del alma y del espíritu; por ejemplo, enojo, furia, cólera, ira, y muchas otras pasiones, con una violencia tan fuerte, que uno los juzga como si fueran tocados con los mismos afectos que representan en el canto; en lugar que nuestros franceses están contentos de satisfacer al oído, y usar únicamente una dulzura perpetua en sus canciones; que oculta su energía¹⁷.

Para finalizar esta sección he incluido la siguiente cita de Maugars¹⁸ (1639), que a mi gusto es en la que podemos encontrar una opinión más abierta que está por encima de cualquier calificación de juicio estilístico.

El carácter de una música nacional no depende para nada de la calidad del lenguaje; sino del genio. Se es genio, y solamente genio es quien da vida a cualquier música que es de lo más placentera y emotiva. Su tierna dulzura, sus ligeras vivacidades, su tristeza y sombra lúgubre, sus asperezas, sus furias, sus velocidades, sus confusiones, son el fruto, no de un lenguaje más o menos favorable a los encantos de la melodía; sino de un espíritu que sigue libre hacia invenciones llenas de fuego, y de las cuales el genio puede encender su llama, puede tener verdadera música¹⁹

¹⁷ Mersenne. *Harmonie Universelle*, 1636, en Donington, Robert. *The interpretation of Early Music*. P.104

¹⁸ André de Maugars (1580-1645). Violista francés que viajó a Inglaterra y Roma. Publicó una carta abierta de manera anónima en la que habla de la música sacra e instrumental italiana. H. Wiley Hitchcock. "Maugars, André." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 18 Oct. 2012.

¹⁹ L'Abbé Laugier. *Apologie de la Musique Française*. Paris 1754, p. 5

Segunda parte

Capítulo 1.

Sonata prima, para flauta y bajo continuo

Dario Castello

(c.1590 –c.1630)

El *New Grove Dictionary of music and musicicians* se refiere a Dario Castello como el líder de la agrupación *Il piffari*, un ensamble de alientos de la Basílica de San Marcos en Venecia, aunque en realidad no hay datos biográficos sobre él excepto los que se encuentran en la portada de sus colecciones.

Desde el siglo XVI, Venecia era uno de los centros musicales más importantes de Europa, entre otras razones, debido al gran comercio que se dio con el resto de Europa, a las diversas festividades religiosas y a la cantidad de músicos que se trabajaban ahí como parte de capillas musicales gracias al apoyo de los nobles, aristócratas, religiosos y gobernantes.

Un foco de gran importancia para el desarrollo musical veneciano, era la Basílica de San Marcos, que a pesar de no ser la principal catedral de Venecia, era conocida por su intensa actividad musical. Se organizaba por jerarquías, donde el maestro de capilla se encontraba a la cabeza, seguido del vicemaestro de capilla, los organistas, el coro y al final, los instrumentistas.

Los instrumentistas eran remunerados de acuerdo a su posición, y se les exigía asiduidad y cumplimiento; eran sancionados por inasistencias. La magnitud de las sanciones dependía del día que hubieran faltado, por ejemplo, si era en una festividad mayor, la sanción también era más elevada.

En el coro se encontraban cantantes de otras regiones de Italia, que habían llegado a Venecia para integrarse a la vida musical y encontraron en el coro una excelente oportunidad para desarrollar su carrera musical.

Sin embargo, las oportunidades para los instrumentistas eran más limitadas, ya que no eran indispensables para todos los eventos musicales (se cantaban muchas misas a capella o con órgano como único acompañamiento).

Los instrumentistas de aliento trabajaban principalmente como miembros de los *piffari*, que ofrecían conciertos y participaban en procesiones religiosas. Estas agrupaciones eran sumamente populares y estaban conformadas básicamente por trompetas, trombones, cornetos, chirimías, flautas de pico, gaitas, entre otros, y usualmente estaban constituidos por seis integrantes. Eran conocidos al menos seis grupos independientes de *piffari* en Venecia.

En los primeros intentos por crear una orquesta fija en San Marcos, fue contratado Girolamo Dalla Casa en 1568, para dar conciertos dentro de la Basílica con sus hermanos y otros músicos, y quizá también para apoyar a las voces en el coro. Así, fue nombrado maestro de *concerti*, puesto que después sería absorbido por el maestro y el vicemaestro de capilla. A la muerte de Dalla Casa lo sucedió en el puesto Giovanni Bassano, hasta su muerte en 1617, y un año después Claudio Monteverdi.

Dario Castello fue uno de los más famosos músicos de la época. Pese a que no se tienen grandes fuentes de información sobre su vida, se sabe que obtuvo el puesto de *Capo di Compagnia da Musichi d'instrumento da fiato*²⁰ de la República de Venecia.

Su obra se compone de dos libros con 29 sonatas publicadas en Venecia en 1629, sin embargo fueron reeditados y publicados posteriormente. El libro I, fue publicado en Venecia en 1629, y tuvo una segunda edición en 1658; y el libro II, fue publicado en 1644 y tuvo una segunda edición en 1656.

Es evidente la popularidad que tenía la obra de Castello debido al número de ediciones realizadas a pesar de los altos costos de impresión. Sólo Frescobaldi tuvo la popularidad suficiente como para imprimir numerosas ediciones de sus obras para instrumentos de tecla.

La influencia del “nuevo estilo” de Claudio Monteverdi, se puede apreciar en la música de Castello, en especial en sus *Sonate concertate in stile moderno*, que contienen una gran teatralidad y una gran alternancia de claroscuro, entre otros factores.

²⁰ Maurice Steger. Notas al programa para *Venecia 1625*.

Análisis.

La Sonata Prima puede dividirse en nueve secciones muy claras, delimitadas por cambios de material temático, motivico, en la tonalidad²¹, y compás, entre otros. Dado que el lenguaje instrumental seguía los mismos principios que la música vocal, esta obra tiene como eje compositivo el de un discurso retórico, por lo que es posible analizarla desde este punto de vista. Basado en la tesis publicada de Rubén López Cano: *Música y Retórica en el Barroco (2000)* y del libro de Judy Tarling *Rhetorical Music Weapons (2005)* me permito proponer aquí un análisis retórico.

Sección	Compás	Indicación de tempo	Compás/ Ritmo	Motivo	Tonalidad	sugerencia de figura retórica
1	1 al 6	<i>alegra</i>	C	Motivo 1 en el bajo Motivo 1 en el soprano	La menor	<i>Exordium</i>
2	6 al 11			Motivo 2	La menor	<i>Narratio</i>
3	12 al 31	<i>alegra</i>	3	Motivo 2	La menor	
4	32 al 37	<i>adasio</i>		Motivo 3	Do mayor	
5	38 al 44	<i>alegro</i>	C	Motivo 4	Re mayor	
6	44 al 54	<i>adasio</i>	C	Motivo 5	Re menor	
7	54 al 76	<i>alegro</i>	(Canzona)	Motivo 6	La menor	<i>Confutatio</i>
8	76 al 99	<i>alegra</i>	3 / Danza	Motivo 7		
9	99 al 105	<i>adasio</i>	C	Motivo 8	Re menor	<i>Peroratio</i>

Tabla 1.1 *Sonata prima* - Castello.

La primera sección va del compás 1 al 6. Aquí se establece la tonalidad de la menor y se presenta un primer motivo dos veces. La primera vez es presentado por el bajo al inicio y al final del segundo compás por la flauta comenzando en Mi y se desarrolla hasta el comienzo del compás 6 donde hay una cadencia a La menor.

La primera sección puede ser considerada como el *exordium*. Comienza con un motivo en el bajo en La menor, con un La que sube y baja, que puede verse como un ornamento sobre la misma nota; parece ser una *captatio benevolente* porque tiene la función de captar la atención del público. En esta sección el bajo tiene un papel

²¹ Aunque la tonalidad en el siglo XVII no estaba completamente establecida y la música todavía seguía los principios de los Modos, actualmente se puede hablar en términos de tonalidad para que resulte más claro.

protagónico, con una función tanto melódica como armónica para establecer la tonalidad de La menor y presentar el tema.



Ilustración 1.1 – Motivo del bajo.

Al final del segundo compás comienza el soprano en un Mi (una quinta arriba del tema del bajo) con el mismo motivo ornamentado ascendente y descendente. Es aquí donde comienza el discurso, lo cual puede ser considerado una *partitio*.

Hacia el final de esta sección hay una escala ascendente que va de un La a un Mi, que se desarrollará en la siguiente sección.



Ilustración 1.2 – Escala ascendente.

Desde mi punto de vista, esta sección cumple la función de la obertura de la ópera; es el momento en el que el orador llama la atención del público e invita a escuchar la historia que va a ser contada, como en el prólogo del *Orfeo* de Monteverdi, cuando la música invita al público a escuchar la historia que va a contar.

La segunda sección comienza con un motivo descendente por arpeggios y ascendente por grado conjunto en La menor.



Ilustración 1.3 – *Narratio*.

Este motivo introductorio da la sensación de que el orador que comienza a contar la historia, por lo que considero a esta sección como la *narratio*: la narración de los hechos. Después utilizará el mismo motivo en Re menor y desarrollará el pequeño motivo del final de la primera sección, la escala ascendente. A continuación empieza el motivo en

Mi y después en La. Así nos guiará hasta un nuevo motivo en forma de bordados y escala descendente.

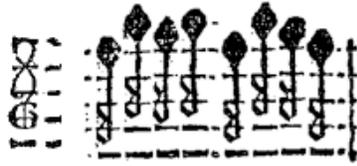


Ilustración 1.4 – Motivo en forma de bordados.

Con este motivo que se repite tres veces, tenemos una progresión descendente que nos guía a una cadencia a La menor. En el lenguaje de la retórica las progresiones pueden ser consideradas como *gradatio*. Dentro de esta sección encontramos escalas modales, que representan un reflejo del momento de transición entre Renacimiento y Barroco temprano.

Aunque la tercera sección tiene el mismo motivo de la segunda sección, está escrito en compás ternario y tiene la indicación *alegra* lo cual denota un tempo rápido y un carácter vivo y enérgico.



Ilustración 1.5 – *Alegra*.

Maneja el discurso con el mismo dibujo melódico que la segunda sección, sin embargo hay ligeras variaciones en cuanto al ritmo y a algunas notas, hasta que toma otro motivo:



Ilustración 1.6 – Motivo.

Este motivo es expuesto en Re menor, Do mayor, Sol mayor, Re menor, hasta La menor, donde hace una escala descendente de Sol a Sol. El siguiente compás lo comienza con una anacrusa y juega en arpeggios de Sol mayor hasta hacer una escala descendente en Do mayor.

Parece que este punto es conclusivo, pero toma nuevamente la anacrusa y añade arpeggios en Do mayor que guiarán hasta una escala descendente en el modo lidio de Fa, continua haciendo arpeggios en Fa que culminarán en un cambio de compás que se transforma en un *Adagio* donde, después de una cadencia, el bajo queda solo para dar fin a esta sección.

A lo largo de la sonata, el bajo no tiene un papel sobresaliente, con excepción del comienzo. Generalmente su función es que la voz principal tenga soporte armónico, pero en este final de sección, una vez más, tiene un papel sobresaliente.



Ilustración 1.7 – Bajo.

La cuarta sección sigue con el mismo tempo de la tercera (*adafio*), pero ésta vez con un carácter un tanto más vocal; Mattheson dice que el afecto del *adagio* es de tristeza²². Esta sección se desarrolla con motivos ascendentes con un ritmo punteado, quizá como recuerdo de las notas punteadas del comienzo.



Ilustración 1.8 – Cuarta sección.

Inicia el primer motivo en Sol hasta llegar a un Fa, luego en Mi hasta llegar a un Re, en La hasta llegar a un Sol, en Fa sostenido hasta un Mi, con el que comienza una sección ornamentada descendente en progresiones por terceras para concluir la sección con un La, que finaliza e introduce una nueva sección. Aquí tenemos de nueva cuenta una progresión (*gradatio*) descendente (con marcha armónica rápida). Estos motivos transportados a diferentes niveles pueden ser considerados como *sinonimias* en retórica musical, que tienen como fin enfatizar el discurso repitiéndolo a diferentes niveles.

La quinta sección tiene indicado el tempo *allegro*; comienza por un grupo de 3 dieciseisavos repetidos que después saltan.

²² En Rubén Lopez Cano, *Música y retórica en el Barroco*. México, 2000. Se refiere al tempo *adagio*, sin embargo por la grafía de la época, Castello escribe *adafio*.



Ilustración 1.9 – Quinta sección.

Los dieciseisavos repetidos aparentan ser un tema característico del *ricercare*. El bajo sólo hace un acompañamiento por notas blancas y la voz principal va a transportar estos motivos de la siguiente forma: Re menor, Sol mayor, Do mayor y Fa mayor. En este último motivo, el bajo cambia de ritmo y acompaña con dos cuartos, lo cual hace que tenga un ritmo armónico más rápido. La flauta modifica el motivo para resolver en forma de cuarta a tercera (4-3).



Ilustración 1.10 – Motivo modificado.

Con la marcha armónica un poco más avivada, se va de Re mayor, Sol mayor, Do mayor, Fa mayor a Si bemol mayor, en donde una vez más, cambia la figuración rítmica a treintaidosavos que giran en torno a una nota, figura que en retórica se conoce como *circulatio*, los cuales van de Si bemol, Sol menor, Fa mayor, Mi menor, Re menor a La mayor, esta última funge como dominante para hacer una cadencia con una gran ornamentación hasta Re menor, donde termina esta sección.

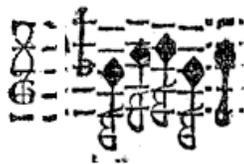


Ilustración 1.11 – *Circulatio*.

La sexta sección es un *adafio*, que se asemeja a un *recitativo* por su carácter vocal, la asimetría y la libertad implícita de las figuras rítmicas. Tiene dieciseisavos repetidos que podrían ser un adorno vocal escrito. Es uno de los momentos más intensos y dramáticos de toda la sonata. Citando a Charpentier, Mattheson y Rameau en la tesis de López Cano, el *afecto* de la tonalidad Re menor es "solemne, devoto como calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada, dulzura y tristeza". Comienza con el bajo en el acorde y

la voz entra en un La que sube por medio de ornamentos a un Si bemol y posteriormente baja al mismo La. Aquí hay un momento de gran tensión armónica donde se puede reconocer una figura llamada *Superjectio*, que es cuando una nota es acentuada al agregar la nota superior inmediata. Con esta figura se da un efecto sumamente dramático debido a la disonancia con el bajo.



Ilustración 1.12 – Sexta sección.

Dentro de esta sección hay un movimiento en general más libre, con algunas figuras que se repiten. En el bajo tenemos un momento importante en donde se presenta un motivo cromático ascendente, que dos compases después, retomará la flauta agregando algunos ornamentos.



Ilustración 1.13 Motivo cromático ascendente en el bajo.



Ilustración 1.14 – Motivo cromático ascendente en la flauta (ornamentado).

La séptima sección, en mi opinión, representa la *confutatio* del discurso, donde se encuentra uno de los momentos de mayor intensidad de la obra, es en donde se confronta la tesis del orador. Comienza con un motivo en La en el bajo con cuatro notas repetidas (cuarto, octavo, octavo, cuarto) lo cual es claramente el motivo de una *canzona*.

Esta parte ternaria es una danza, una sección muy rítmica con la que inicia la octava sección en donde hay un notable contraste entre las voces. Por un lado, la voz de la flauta tiene un motivo que salta con un ritmo punteado y fluye sin ningún problema, mientras que el bajo denota un carácter muy sólido y terrenal.

Esta sección contiene motivos que comienzan por el bajo caminando para dar el acorde (Re menor al comienzo) y la flauta comienza por una nota de cuarto con puntillo en cada compás y sigue con movimiento por grado conjunto hasta un punto de reposo en una nota redonda.



Ilustración 1.18 – Motivo de la flauta.

Este motivo lo repite, pero ahora en La menor. Cuando parece que lo va a repetir una tercera vez, rompe la expectativa evitando la nota de reposo y continúa con el motivo de la nota punteada ascendiendo, baja una vez y vuelve a ascender hasta llegar al punto máximo donde prepara y hace una cadencia muy ornamentada y brillante a La menor.

Parece que en este punto termina la sonata, sin embargo el bajo nos sorprende con un motivo muy parecido al de la segunda sección (*narratio*), pero más lento.



Ilustración 1.19 – Motivo similar al de la *narratio*.

El tempo es un último *Adagio*, es la novena sección de la sonata, la última. Considero a esta sección como la *Peroratio*, donde el compositor expone un resumen, una moraleja o enseñanza de lo que nos contó el orador a lo largo de toda la sonata.



Ilustración 1.20 – *Peroratio*.

El bajo comienza con el motivo de la *narratio* y luego la voz principal lo retoma pero a la mitad del valor rítmico. Incluso, aparentemente, hace el mismo desarrollo armónico del principio (La menor, Re menor) pero regresa a La menor, con lo que la flauta prepara una gran cadencia y termina en Mi y el bajo en La.

Conclusiones y sugerencias interpretativas:

Esta obra está construida como el discurso de un orador que trata de convencer al oyente²³. Se vale de diversos recursos, entre ellos, el de la repetición, pero no de la repetición exacta, sino de la repetición alterada (*traductio*) y a diferentes niveles, con lo cual nos quiere dejar el mensaje muy claro, modulándolo y reiterándolo. Es importante que haya contraste entre las repeticiones. Este contraste se puede lograr variando la dinámica, la articulación y el carácter.

A partir del análisis retórico la interpretación puede ser más convincente. En primer lugar es posible hacer un mayor contraste entre las secciones. Por ejemplo, en el *exordium* se puede incitar a la audiencia a escuchar el resto del discurso, por lo que es importante que sea atractivo. Por eso es recomendable utilizar una articulación clara y un sonido directo y bien proyectado, que denote una presencia muy firme y segura.

Es recomendable utilizar una articulación más suave y ligada en los momentos en que el afecto es más tierno y solemne, por ejemplo, en la cuarta sección me parece prudente utilizar una articulación más suave a diferencia de la séptima sección (*confutatio*) donde el afecto es más violento y necesitamos una articulación más incisiva.

Otros momentos que hay que destacar es la sexta sección debido al carácter vocal. El intérprete puede incluir algunos ornamentos de libre elección para sobresaltar la línea melódica. También es importante resaltar los momentos de tensión armónica que hay contra el bajo, esto se puede hacer variando la dinámica (*forte* en las disonancias y *piano* en las resoluciones).

²³ López Cano escribe en su libro *Música y retórica en el barroco*, que las tareas principales de un discurso son: instruir, deleitar y conmover, según la retórica clásica; y que el objetivo del arte barroco era la persuasión. Pp. 26-27.

Esta sonata es un claro ejemplo del estilo instrumental de la época, que seguía los lineamientos de la ópera en un plano instrumental, por lo tanto, contiene momentos con una carga afectiva muy fuerte. Por ello es importante resaltar y hacer contraste entre las secciones que contienen diferente afecto.

Una práctica que el intérprete puede ejecutar con esta pieza, es la de tocar una cuarta justa descendente con una flauta alto en Sol. Esta indicación se encuentra en música más tardía, por ejemplo en las transcripciones de los *concerti grossi* de Corelli para flautas de pico. Considero que es muy interesante explorar y explotar los registros graves de las flautas de pico.

La exigencia técnica es de un nivel muy elevado. Se requiere tener fluidez en la articulación, especialmente en la articulación doble que puede variar entre *did'll* para pasajes más ligados y de escalas por grados conjuntos o *dege* para pasajes más articulados o de intervalos más amplios; dedos ágiles, seguros y coordinados con la lengua, y una buena técnica de respiración para que las frases musicales no queden inconclusas y para evitar desafinaciones.

El mismo Castello era consciente de la alta exigencia técnico-musical de sus sonatas por lo que propone ser perseverante durante el trabajo de estas obras.

A los apreciables lectores: Me parece que, para dar satisfacción a aquellos que se deleitarán de tocar estas mis sonatas, de avisarles que a primera vista les parecerán difíciles, sin embargo no pierdan el ánimo de tocarlas mas de una vez, porque tendrán práctica en ellas y entonces se volverán más fáciles, porque nada es difícil para aquel que se deleita. Declarando no haberlas podido componer más fáciles por observar el estilo moderno, ahora observado por todos.²⁴

²⁴ *Alli Benigni Lettri: M'è parso, per dar satisfatione à quelli che si deletteranno di sonar queste mie sonate, avisarli che se bene nella prima vista il pareranno difficili; tuttavia non si perdino d'animo nel sonarle più d'una volta: per che faranno pratica in esse & all'hora esse si renderanno facilissime: perché niuna cosa è difficile a quello che si dilecta: dechiarandomi non haver potutp comonerle più facile per observar il stil moderno, hora osservato da tutti.*

Castello, Dario. *Sonate concertate in stile moderno*. Venecia, 1644.

Capítulo 2.

Glosas sobre Frais et Gaillard

Clemens non Papa / Giovanni Bassano

Giovanni Bassano fue un instrumentista de aliento y compositor que vivió en Venecia aproximadamente entre 1558 y 1617. Fue nombrado como líder de uno de los seis “*Piffari*” que estaban al servicio de los altos magistrados de Venecia.

Fue sucesor de Girolamo Dalla Casa como director del ensamble instrumental en la Basílica de San Marcos en 1601, puesto que mantuvo hasta su muerte. También se sabe que dirigía varios ensambles, que eran contratados para tocar en festividades mayores dentro de diversos recintos e iglesias de Venecia.

Es muy conocido debido a su obra *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento* publicada en 1585 donde explica la manera de glosar diferentes intervalos melódicos. Años más tarde publicó *Motteti, madrigali et Manzoni francese di diversi eccellentissimi Auttori a Quatro Cinque & Sei Voci, Diminuiti per sonar con ogni sorte di Stromenti, & anco per cantar con semplice Voce*. En él se encuentran partes ornamentadas de motetes, madrigales y chansons de compositores como Willaert, Clemens non Papa, Crecquillon, Orlando di Lassus, Cipriano da Rore, Palestrina, entre otros.

Existen otras obras similares a la de Bassano. La primera que se conoce es la *Opera intitulata Fontegara* (Venecia, 1535). Se puede considerar esta obra como el primer método de flauta de pico en la historia. Ganassi hace un gran hincapié en el uso de distintas articulaciones como *Ler Ler* y *Ter Ter* y en los diversos modos de glosar. Por otro lado Girolamo Dalla Casa escribió *Il vero modo di diminuir, Libri I et II* (Venecia, 1584) donde al igual que Bassano ornamenta motetes, madrigales y *chansons*.

Clemens non Papa

Por otro lado tenemos a Jacob Clemens, compositor de origen flamenco. Es conocido de manera especial por su abundante producción de música sacra.

Fue uno de los compositores más prolíficos de principios del siglo XVI. Entre sus obras se encuentran una gran cantidad de misas, *magnificats*, motetes, *chansons* y

*souterliedkens*²⁵. Al parecer el sobrenombre “non Papa” surgió en 1542 cuando se le atribuyó *Je prends en gre* en un set de manuscritos pertenecientes al mercader Zeghere de Male en su libro de canciones encontrado en Brujas. Después se encontró esta denominación en *Souterliedekens* de Susato en 1556.

Es probable que este sobrenombre se le haya atribuido como broma en lugar de una distinción con el Papa Clemente VII, debido a que dicho Papa murió en el año 1534, antes de que Jacob Clemens publicara sus obras.

Análisis.

El madrigal y la *chanson française* son formas polifónicas que se popularizaron durante el siglo XVI. Usualmente fueron escritos a 3 o a 6 voces. La acentuación del texto no tenía una jerarquía mayor que la línea melódica, a diferencia del *recitativo* italiano del siglo XVII.

En esta época no había una tonalidad definida aún, se maneja el sistema modal, sin embargo podemos encontrar puntos de reposo y cadencias bien establecidas.

El texto es muy pícaro con referencias sexuales explícitas, lo cual puede incluso resultar obsceno. A continuación se presenta este texto:

*Frais et gaillard ung jour entre cent mille,
Je m'entrepris de faire ample ouverture.
Au sadinet d'une mignonne fille
Pour acomplir les oeuvres de nature
La fille m'y répond: 'Tel est mon appetit
Mais mon amy je crains de l'avoir trop petit.
Quand elle me sentit, s'escria: 'Nostre dame!
Et tost, tost, tost, depechez vous car je me pasme.'*²⁶

²⁵ Nombre dado a la primera traducción métrica de salmos holandeses.

²⁶ Una traducción aproximada al español sería:
Fresco y gallardo un día entre cientos de miles
yo me emprendo a hacer una amplia obertura
a la vulva de una chica linda
para cumplir con las obras de la naturaleza
La chica me responde “tal es mi apetito”
Pero mi amigo temo de tenerla muy pequeña
Cuando ella me sintió gritó “Nuestra señora!”
Y rápido rápido, apresúrate por que me pasmo.

Se puede apreciar de manera general la siguiente estructura de la pieza:

<i>Frais et gaillard</i>		
1 al 4	<i>Frais et gaillard ung jour entre cent mille</i>	motivo 1
4 al 11	<i>Je m'entrepris de faire ample ouverture</i>	motivo 2
11 al 16	<i>Au sadinet d'une mignonne fille</i>	motivo 1
16 al 24	<i>Pour acomplir les oeuvres de nature</i>	motivo 2
24 al 29	<i>La fille m'y répond: "Tel est mon apétit"</i>	motivo 3
30 al 33	<i>Mais mon amiy, je crains</i>	motivo 4
33 al 40	<i>de l'avoir trop petit</i>	motivo 5
41 al 42	<i>Quand elle me sentit,</i>	motivo 6 vs 3 voces
43 al 49	<i>s'éscria: Notre dame!"</i>	motivo 7
50 al 52	<i>Et tost tost tost dépêchez-vous!</i>	motivo 8 y desarrollo
53 al 55	<i>Car je me pasme!</i>	final

Tabla 2.1 Frais et Gaillard –Clemens non Papa.

El primer motivo es presentado por la voz del alto y viene con el texto *Frais et gaillard ung jour entre cent mille*. Es un motivo bastante vivo que comienza con un ritmo de canzona seguido de un salto de cuarta justa y movimiento casi por grado conjunto, excepto por una tercera menor después del salto de cuarta.

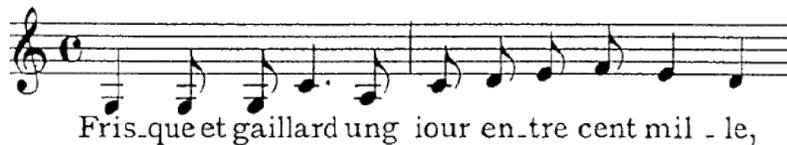


Ilustración 2.1 – *Frais et gaillard ung jour entre cent mille*.

A continuación la voz del tenor repite de manera exacta la frase del alto en tercer tiempo del compás, el soprano en el cuarto tiempo y el bajo en el tercer tiempo del compás 4. Sin embargo en la presentación del bajo varía el motivo.

Cuando el soprano toma este motivo lo ornamenta con amplios saltos. Es evidente la influencia del texto sobre el pasaje ornamentado:

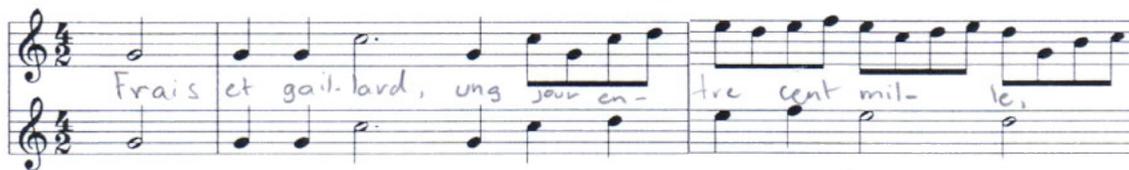


Ilustración 2.2 – Glosa.

En el mismo compás 4 se presenta el siguiente motivo con el texto *Je m’entrepris de faire ample ouverture* y es presentado primero por el tenor y un tiempo después por el soprano.



Ilustración 2.3 - *Je m’entrepris de faire ample ouverture*.

El alto toma este motivo hasta el compás 6 en el segundo tiempo y el bajo lo toma como anacrusa al compás 7 y también le va a hacer variaciones al motivo musical.

En la voz ornamentada se pueden apreciar saltos muy amplios además de escalas ascendentes por grado conjunto que aportan a la melodía original un carácter mas ansioso y vivaz.

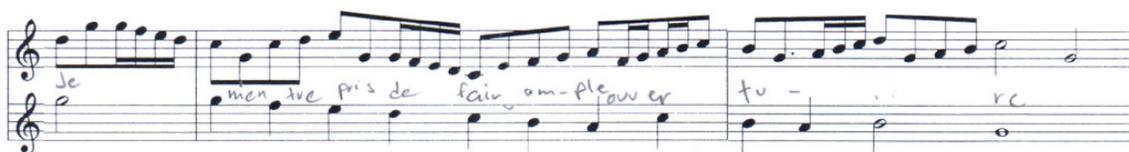


Ilustración 2.4 – Glosa.

En el compás 11 aparece el motivo 1 con el siguiente texto *Au cabinet d’une mignonne fille*. En la voz del alto no es idéntico el motivo, sin embargo en la voz del tenor si lo es y en el soprano en el compás 13 también. En el bajo hay una variación como en sus versiones anteriores.

re, Au ca.bi.net, au ca.bi.net du.
 Au ca.bi.net du ne mignon ne fil le, au
 , Au ca.bi.net du ne mig.non ne fil le, du ne mig.
 re, Au ca.bi.net du ne mig.non ne fil le,

Ilustración 2.5 - *Au cabinet d'une mignonne fille*.

Este texto tiene una glosa en el compás 13, sin embargo cuando se retoma el motivo exacto no hay ninguna glosa, quizá para darle más importancia al texto.

au sa di net d'un ne mi gnone fil le,

Ilustración 2.6 – Glosa.

En el compás 17 se muestra el texto *Pour accomplir les oeuvres de nature*, con el motivo 2. Inician el tenor y el bajo juntos y un tiempo después los imita el soprano. El alto imita este tema hasta el último tiempo del compás 18. Las voces hacen un pequeño desarrollo que lleva a una conclusión con una cadencia al final del compás 23 y principio del 24 en Do mayor.

Pour a.com.plir les oeuvres de na.tu.re,
 Pour a.com.plir les oeuvres de na.tu.re,

Ilustración 2.7 - *Pour accomplir les oeuvres de nature*.

El soprano tiene una glosa más sencilla, que tiene ligeras variantes de la voz original, quizá como forma de chiste al decir “las obras de la naturaleza” refiriéndose al acto sexual. En la segunda exposición de este motivo hay una glosa muy amplia que igualmente enfatiza la palabra “*nature*”.



Ilustración 2.8 – Glosa.

En el compás 24 el alto muestra un motivo nuevo (motivo 3) con el texto *La fille m'y répond, Te lest mon appetit.*



Ilustración 2.9 - *La fille m'y répond.*

El bajo y el soprano responden juntos en el último tiempo del compás 24, dónde nuevamente no hay glosa en el soprano, para enfatizar el texto siguiente. El tenor responde en el segundo tiempo del compás 25 junto con el alto que retoma lo ya antes presentado.

Para el texto *Tel est mon appetit*, el soprano lo presenta en el segundo tiempo del compás 26 y el alto y el tenor se unen a esta presentación. El bajo toma este motivo como anacrusa al compás 29.

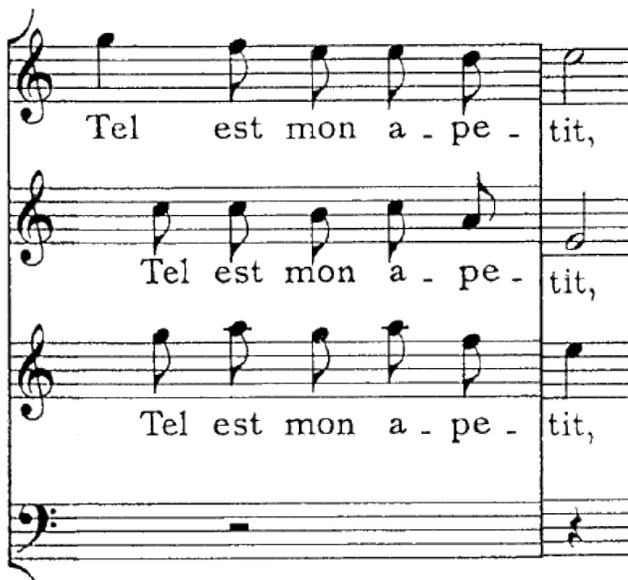


Ilustración 2.10 - *Tel est mon appetit.*

En la glosa el final de este motivo está más ornamentado, de manera que enfatiza el gran apetito que tiene.



Ilustración 2.11 – Glosa.

En los compases 30 y 31 se presenta el motivo 4, con el texto *Mais mona my je crains*, inicia con el alto y el tenor y es imitado por el soprano y el bajo dos tiempos después. El soprano se mantiene con glosas de corto rango.

Ilustración 2.12 - *Mais mona my je crains*.

Ilustración 2.13 – Glosa.

En el compás 33 el alto presenta el texto *de l'avoir trop petit*, que es una línea melódica un poco más tierna, con un salto de cuarta justa ascendente con un movimiento por grado conjunto descendente. Las demás voces la imitan poco a poco.

qu'il ne soit trop pe - tit, qu'il

tit, qu'il ne soit trop pe - tit, qu'il ne soit trop pe - tit,

soit trop pe - tit, qu'il ne soit trop pe - tit, qu'il ne soit trop pe -

ne soit trop pe - tit, qu'il ne soit trop pe - tit, qu'il ne soit

Ilustración 2.14 - *de l'avoir trop petit.*

de l'avoir trop pe - tit

Ilustración 2.15 – Glosa.

Las glosas se mantienen en un carácter más retraído pero tienen un gran cambio hacia el final de esta sección.

Ilustración 2.16 – Glosa.

Las voces siguen desarrollando este motivo hasta el compás 40 donde hay una cadencia a Do mayor y un pequeño punto de reposo.

En el compás 40 el soprano muestra el motivo 6 con el texto *Quand elle me sentit,* con una glosa que retoma el carácter más amplio de las primeras de la pieza.

Quand el - le me sen - tit, s

Ilustración 2.17 – Glosa.

Mientras que en el compás 41 las otras voces responden juntas con homoritmia.

el - le le sen - tit, s
 Quant el - le le sen - tit, s
 Quant el - le le sen - tit,
 Quant el - le le sen - tit,

Ilustración 2.18 - *Quand elle me sentit.*

El siguiente motivo que contiene el texto *s'écria Notre Dame!*, se muestra en el compás 42 con el soprano y el alto y es trabajado por todas las voces hasta el compás 49 donde hay una cadencia plagal a Do mayor.

se - scri.a no.stre pa - sme, se - scri - a,
 se - scri.a no.stre pa - sme, se - scri.a no.stre
 se - scri.a no.stre pa - sme,
 se - scri.a no.stre pa -

Ilustración 2.19

La primera vez que el soprano toma este motivo no lo ornamenta, pero en las siguientes exposiciones tiene grandes ornamentos que van por escalas descendentes y ascendentes exaltando los gritos a “nuestra señora”.

s'es - cri - a, s'es - cri - a' Notre da - me!

Ilustración 2.20 – Glosa.

La última sección va del compás 50 al 55. Aquí se presentan dos motivos. El primero (motivo 8) con el texto *Et tost tost tost dêpechez-vous*, que va del compás 50 al 53. Su primera presentación la hacen todas las voces en homofonía y después cada una tiene un desarrollo semejante pero dirigida de diferente manera.

Musical score for Illustration 2.21. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "Et tost tost tost de - spe.chez vous, et tost tost tost de - spe.chez vous". The music is in a common time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Ilustración 2.21 - *Et tost tost tost dêpechez-vous*.

En las glosas se puede apreciar la apuración con la subdivisión rítmica.

Musical score for Illustration 2.22, first exposition. It shows two staves with lyrics: "Et tost tost tost de pe ches vous Et tost tost tost de pe che". The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Ilustración 2.22 - primera exposición

Musical score for Illustration 2.23, second exposition. It shows two staves with lyrics: "Et tost tost tost de pe ches vous Et tost tost tost de - pe - che". The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Ilustración 2.23 - segunda exposición

En la anacrusa al compás 53 están el tenor y el bajo con el texto *car je*, y las voces superiores les responden de igual manera.

En el texto *je me pasme*, la voz glosada tiene un punto de apoyo agudo donde “se pasma”.

Musical score for Illustration 2.24, a glosa. It shows two staves with lyrics: "car je car je me pasme". The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a sharp accent on the word "pasma".

Ilustración 2.24 – Glosa.

Todas las voces son conducidas de manera diferente hasta el compás 55 donde hay una cadencia a Do mayor y concluye el madrigal. Esta sección tiene barra de repetición hasta el compás 50.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "car je, car je me pa - - sme." The score is written in a single system with four staves. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Ilustración 2.25 - *car je me pasme.*

Conclusiones y sugerencias interpretativas.

Dentro de este trabajo he observado el gran tránsito de influencias italianas que se encuentran en Francia y en su música. Por ello me resulta peculiar que un compositor de origen italiano haya tomado una *chanson française* para ornamentarla.

De manera muy similar a la sonata de Castello, resulta muy importante el buen uso y el control técnico de la articulación en las glosas, que por la velocidad y agilidad que se necesita, debe trabajarse de manera sistemática.

Ganassi recomienda el uso de *Ler Ler* en su tratado, que puede ser equivalente a la doble articulación *Did'll* descrita por Quantz en su tratado de 1752. Sin embargo, es posible utilizar articulaciones como *Dege* y *Teke* para un mayor contraste.

Idealmente la articulación tiene que ser una imitación de las agilidades vocales, sin embargo, hay que valerse de los recursos técnicos que se tienen en la flauta de pico que son propios del instrumento entre los que destaca la posibilidad de articular de manera más ligada o más separada.

Una práctica aconsejable para aquellos que quieran tocar glosas sobre madrigales es cantar los madrigales. Se tiene que conocer la voz original sin glosas. Una vez que se conoce a la perfección se pueden añadir las glosas de manera que puedan sonar como si estuvieran siendo improvisadas al momento de ser tocadas.

La instrumentación que he propuesto es cuarteto de flautas de pico. Para ello se ha hecho una transposición de una cuarta justa descendente –práctica usal de la época– para que la distribución de las voces quede de la siguiente manera:

Soprano – flauta alto en Sol.

Alto – flauta tenor en Do.

Tenor – flauta tenor en Do.

Bajo – flauta bajo en Fa.

El registro grave resulta ser muy agradable al escucha y se explotan el registro y los armónicos graves de las flautas, a diferencia de tocarlo en la tonalidad escrita. Sin embargo también se puede tocar con flauta y voces, flauta y clavecín obligado, flauta y órgano, entre otros, para explorar diferentes posibilidades sonoras.

Capítulo 3.

Première Suite en Fa mayor, Livre I, para flauta y bajo continuo

Jacques M. Hotteterre (1674-1763) “Le Romain”

De acuerdo al diccionario *Grove of Music and Musiciens*, los Hotteterre fueron una familia cuyo origen se cree proveniente de Normandía, al norte de Francia. Pasaron mucho tiempo trasladándose de un lado a otro y finalmente se establecieron en París, donde alcanzaron una gran fama como compositores, instrumentistas y constructores de instrumentos al servicio de la realeza. Se les atribuye el desarrollo de prototipos de oboe, fagot, musetas y flautas. Fue gracias a ellos que hubo un importante avance para la escuela francesa de alientos de los siglos XVII y XVIII.

Entre ellos destaca Jacques Martin Hotteterre, conocido con el sobrenombre de “*Le Romain*” (el Romano), probablemente por haber realizado viajes a Roma²⁷ y por la notable influencia de la música italiana en sus obras, de las cuales podemos destacar sus sonatas en trío, que son un claro ejemplo de la influencia de la música de Arcangelo Corelli. Por otro lado, cabe destacar la versatilidad de Hotteterre al hacer transcripciones de música italiana de compositores como Torelli y Valentino.

Jacques Martin Hotteterre, nació en París el 29 de septiembre de 1673. Formó parte de importantes ensambles musicales de la época, entre los que destaca como oboísta *Grand Hautbois du Roy* en 1708, *Flûte de la Chambre du Roy* en el momento en el que René Pignon Descoteaux se retiró, y como oboísta de *La Grand Écurie* cuando tenía 17 años.

Tenía un gran estatus social derivado de su popularidad como instrumentista y como maestro de *amateurs* en el mundo de moda aristocrático; su patrimonio incluía varias casas en París y una gran herencia familiar.

Entre sus obras más importantes se encuentra su libro “*Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, diviséz par traitéz op.I*” publicado en París en 1707 y reimpresso en 1713, 1720, 1721, 1722, 1741 y en su traducción al holandés en 1728, aparentemente por la gran popularidad que

²⁷ No hay documentos acerca de los viajes de Jacques Hotteterre a Italia, es meramente especulación debido al sobrenombre “*Le Romain*”.

tuvo. Hoy en día es utilizado como una referencia muy importante para abordar el estudio de instrumentos de aliento desde una perspectiva de la época.

En 1719 en París publicó “*L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le haubois, et autres instruments de dessus*” método donde explica la manera de ejecutar preludios de manera adecuada en cuanto al tiempo, estilo, carácter, función de cadencias y modulación. En este método hace énfasis en la práctica que él mismo recomienda, la cual consiste en tocar la música escrita para flauta transversa, transportándola una tercera menor ascendente en la flauta de pico o una tercera mayor descendente en el oboe. Dicho método, resulta ser un manual muy útil para aquellos que quieran aproximarse a la interpretación históricamente informada y para desarrollar la improvisación.

En 1737 publicó su “*Méthode pour la musette, contenant des principes, par le moyen desquels on peut apprendre à jouer de cet instrument, de soy-même au défaut de maître*”, que contiene *brunettes*, *vaudevilles* y *airs* provenientes de Inglaterra, Francia e Italia. Se sabe que E. P. Chédeville, un compositor y constructor de musetas tenía una copia de este método y al parecer era de su agrado.

Al mencionar especialmente estos dos últimos libros, nos tenemos que referir a la faceta de J. M. Hotteterre como pedagogo. Sus métodos resultan muy ilustrativos en cuanto a la técnica de la flauta transversa, que estaba de moda por toda Europa y en constante competencia el violín por el centro de atención. Para él, la flauta era uno de los más populares y placenteros instrumentos. Incluyó una muy útil tabla de explicación de los ornamentos, que resulta una herramienta básica para la aproximación a la música barroca francesa.

La Suite

El laúd fue una pieza clave para el desarrollo de la *Suite* instrumental. Gracias a él la sucesión de danzas se agrupó en la misma tonalidad, ya que en la época era común tocar algunas danzas juntas y continuas. Por ejemplo, una *pavane* junto con una *gaillarde*.

El laúd tenía de once a catorce cuerdas, era grande y difícil de afinar. Es por eso que los laudistas, normalmente solían tocar un preludio para corroborar la afinación y calentar los dedos, y así, continuar tocando piezas en la misma tonalidad. Esto, junto con la

búsqueda del contraste de ritmos, dio como resultado la agrupación de danzas, y el establecimiento de la *suite* conformada por el preludio seguido de danzas lentas como la *allemande* y la *sarabande*, y de danzas vivas y saltadas como la *courante* y la *gigue*. En ocasiones se agregaban otras danzas como los *menuets*, *gavottes*, u otras danzas populares.

Una particularidad de la *suite* francesa es que todas las danzas están escritas en la misma tonalidad, y usualmente tienen una forma binaria (es decir A A-B B), dónde la primera sección (A) comienza en la tónica y termina en la dominante y la segunda sección (B) comienza en la dominante y termina en la tónica.

Análisis.²⁸

Hotteterre escribió dos libros de piezas para la flauta transversa, sin embargo en el prefacio dice que estas piezas pueden ser tocadas en todos los instrumentos de registro agudo como la flauta de pico, el oboe y el violín, aunque para la flauta de pico habrá que transponer una tercera menor ascendente²⁹.

En este caso la primera *suite* está escrita originalmente en *Re Mayor* para la flauta transversa; al tocarla en flauta de pico, hay que transportarla una tercera menor ascendente, como era usual en la época y el mismo Hotteterre sugiere, lo que resulta en *Fa Mayor*.

En cuanto a *afectos* se refiere, *Fa Mayor* es de acuerdo a Charpentier es “furia y cólera”, a Mattheson es “generosidad, resignación y amor”, a Rameau “tormento y rabia”³⁰ y a Rousseau como “devocional”³¹.

La *Suite* No. 1 de Hotteterre está constituida por 7 movimientos o danzas. *Prélude*, *Allemande* “*La Royale*”, *Rondeau* “*Le Duc d’Orléans*”, *Sarabande* “*La d’Armagnac*”, *Gavotte* “*la Meudon*”, *Menuet* I “*Le Comte de Brione*” et II y *Gigue* “*La Folichon*”.

²⁸ Nota: en los ejemplos musicales es necesario leer ambas voces en clave de Fa en tercera línea debido a la transposición (los ejemplos fueron sacados del facsímil) y la línea de la flauta una octava más aguda que el bajo.

²⁹ Hotteterre, Jacques (1715). *Première Livre de Pieces Pour la Flûte-Traversière, et autres Instruments*.. Versión electrónica extraída de http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP61713-PMLP126071-hotteterre_suites.pdf (29 de enero de 2012).

³⁰ López Cano, Rubén. *Op. Cit*

³¹ Tarling, Judy. *Op. Cit*.

Algo peculiar de esta suite es que cada danza tiene un nombre, con excepción del prelude y el segundo *Menuet*. Probablemente Hotteterre se refería a personajes conocidos de la época y de esa manera podía tener cada danza un carácter específico.

Prélude

Hotteterre explica en su tratado *L'Art de Preluder*:

“Existen dos tipos de preludios: el preludio compuesto, que es la primer pieza de eso que llamamos *suite* o *sonata*; de esta especie son también los preludios que se sitúan dentro de la ópera y de las cantatas, los que preceden y anuncian lo que deberá ser cantado. La otra especie de preludios son los escritos en forma de *capriccio*”³².

En este caso se trata de la primer pieza dentro de una *suite*, escrito en forma de obertura francesa, en forma binaria (A-A-B-B).

Prélude				
Sección	Motivo	Compás	Indicación de tempo	Tonalidad / Modulación
A	1	1 - 5	<i>Lentement</i>	Fa mayor
	2	5 - 11		Fa mayor - Do mayor
	3	11 - 18		Sol menor- Sol Mayor
	4	18 - 24		Sol mayor - Fa mayor
B	Tema	18 - 36	<i>Gai</i>	Fa mayor - Do mayor
	Tema modulado	36 - 44		Do mayor - Sol menor - Sol mayor
	Tema modulado	44 - 51		Sol mayor - Do mayor (dominante)
	Tema modulado	51 - 56	<i>Lentement</i>	Do mayor (dominante) - Fa mayor

Tabla 3.1 – *Prélude*.

Se divide en dos grandes secciones que reconocemos por las indicaciones de tiempo *Lentement* y *Gay* (Lentamente y Alegre). El *Lentement* está escrito en compás binario de dos medios. Se divide en cuatro secciones.

La primera sección es una especie de introducción que comienza por un acorde en Fa mayor presentado por el Bajo Continuo, mientras que la flauta tiene silencio y toca hasta la mitad del compás; inicia con una anacrusa. Se trata de cuartos con puntillo seguidos de

³² *Ídem*. (1719). *L'Art de Preluder sur la Flûte Traversière, Sur la Flûte à bec, Sur le Hautbois, et autres Instruments de Dessus*. Versión electrónica extraída de <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf> (29 de enero de 2012).

En este libro se encuentran los preludios escritos en forma de *Capriccio*.

octavos, en ritmo trocaico. Este ritmo es muy común en las oberturas francesas y en la música de Lully en especial, tiene un carácter majestuoso y muy vivo.



Ilustración 3.1 – Primera sección.

Se mantiene con este ritmo sin hacer movimientos de grandes intervalos (la línea interna que dibuja la voz va por grado conjunto y su rango no es mayor al de una cuarta) dentro de la tonalidad. En retórica se puede considerar como su *exordium*.

La segunda sección inicia en el compás seis con una anacrusa de la flauta, las dos voces tienen mayor movimiento. En mi opinión, esto es un desarrollo parecido al de una *narratio*, definida por un cambio en la figuración rítmica de ambos instrumentos.



Ilustración 3.2 – Segunda sección.

El rango de altura de la flauta es mucho más amplio y tiene un mayor desarrollo melódico, mientras que el bajo se mantiene solo como figura de acompañamiento. La tonalidad principal de esta sección es Fa Mayor, sin embargo finaliza en el compás once con una cadencia a Do Mayor (la dominante).

La tercera sección parte a la mitad del compás once; después de la cadencia a Do mayor la flauta retoma inmediatamente y modula abruptamente a Sol menor, que tiene un afecto "severo, nostálgico, magnífico, de moderada alegría, dulzura y ternura" de acuerdo a Rameau, Mattheson y Charpentier³³. Tiene un pequeño desarrollo melódico, todo en la misma tonalidad, mientras que el bajo sigue con su papel antagonista.

³³ López Cano, Rubén. *Op. Cit.*



Ilustración 3.3 – Tercera sección.

Aquí sucede algo muy interesante a nivel retórico: además de la fuerte modulación, tenemos la figura:



Ilustración 3.4 – *Saltus duriusculus*.

Se trata de un salto de sexta, que puede ser considerado un *saltus duriusculus*, figura que en retórica musical se asocia con dolor. Hasta este momento la flauta se había movido sobre todo por grado conjunto o por saltos que no habían sido mayores a una quinta justa.

Esta sección termina en el compás dieciocho con lo que aparentemente será una cadencia a Sol menor, sin embargo es una cadencia al homónimo mayor, con lo cual retoma un carácter menos duro, acaso jovial, brillante y alegre.



Ilustración 3.5 – Cadencia con cambio de carácter.

La cuarta y última sección del *Lentement* comienza después de esta cadencia con una anacrusa hecha por la flauta, quien va a guiar melódicamente para caer en una suspensión a Do mayor y en su camino presenta una figura que me resulta pertinente resaltar:



Ilustración 3.6 – Ritmo trocaico de la flauta.

En la interpretación de la música barroca francesa, los instrumentistas se valen de una herramienta interpretativa llama *inégal*, que quiere decir desigual. Consiste en tocar los octavos de forma que no tengan la misma duración rítmica, sino que haya una pequeña diferencia que se logra más que nada a nivel de articulación, invirtiendo las sílabas fuertes con las débiles (Ru Tu en lugar de Tu Ru). A menudo resulta complicado comprender este principio y muchos estudiantes caen en el error de tocar en ritmo *trocaico* (octavo con puntillo y dieciseisavo), sin embargo no es el caso. Es interesante señalar esta figura, ya que Hotteterre escribió explícito el ritmo trocaico.

Al final de estos octavos con puntillo seguidos de dieciseisavos encontramos una suspensión en un acorde de dominante. La flauta hace nuevamente un salto de sexta mayor para moverse un poco y hacer una cadencia perfecta a Fa mayor. Así concluye la primera gran sección del *Prélude*.

Inmediatamente después hay una nueva indicación de tiempo/carácter *Gay*; se trata de la sección B del preludio. Aquí la flauta presenta un nuevo tema en un compás ternario (tres cuartos) que comienza por dos cuartos³⁴ en forma de anacrusa que dirigen la melodía de manera ascendente hacia un La:



Ilustración 3.7 – Tema de la flauta.

Sin embargo, este desarrollo melódico no termina con el La, simplemente continua su desarrollo hasta llegar a una cadencia a Do Mayor; simultáneamente, el bajo hace una imitación canónica o en forma de *fughetta* y después se limita a ser figura de acompañamiento hasta la misma cadencia.

³⁴ El primer cuarto es el final del movimiento anterior, no forma parte del material nuevo.



Ilustración 3.8 – Imitación del bajo.

Después de la cadencia a Do Mayor, el bajo comienza con el mismo tema modulado. Al siguiente compás la flauta retoma el tema, al parecer en Fa Mayor, sin embargo modifica su desarrollo melódico, lo cual lleva a una modulación a Sol Menor.



Ilustración 3.9 – Desarrollo melódico.

Esta modulación a Sol Menor no se mantendrá hasta el fin de esta pequeña sección, ya que su cadencia la hace a Sol Mayor (homónimo Mayor).

Comienza una nueva sección en Sol Mayor, con la cabeza del tema de la fuga, pero no de manera ascendente como al principio, sino que va a conducir la melodía hasta llevarla a un acorde de Do Mayor, un cambio de tempo y un punto de reposo.



Ilustración 3.10 – Conducción al punto de reposo.

A partir de este punto retoma el motivo del *saltus duriusculus* que precedía el *Gay*. Lo conduce a una cadencia rota en Re Menor, sin permanecer en esta tonalidad, se conduce hasta llegar a la cadencia final en Fa Mayor. Hay una repetición escrita de toda la sección.

Allemande “La Royale”.

En el siglo XVI Arbeau describe la *allemande* como una danza de cuatro tiempos lentos o las coplas avanzando en procesión. Sin embargo, la *allemande* del siglo XVII

guarda su carácter majestuoso pero su ritmo, melodía y armonía se vuelven más complejos. Se van encontrando más y más dobles corcheas y una gran riqueza de ornamentos. La *allemande* resulta ser una danza binaria con una fuerte acentuación en el primer tiempo del primer compás.

Suele ser la primer danza de la suite, aunque en ocasiones se encuentra precedida de un prelude y comúnmente es seguida de una *courante*. Sin embargo, después de 1750 no se encuentran muchos ejemplos de *allemandes*, para entonces están prácticamente extintas. En el siglo XVII se encuentran algunos raros ejemplos de *airs* de ballets titulados *allemande* pero en los que el carácter musical no tiene nada que ver en absoluto con la *allemande* de la *suite* instrumental, excepto por el compás binario.

Esta alemanda no se sale de los cánones de la época y está escrita en dos partes con su repetición respectiva cada una.

Allemande "La Royale"			
Sección	Motivo	Compas	Tonalidad
A	1	1 - 4.	Fa mayor
	puente	5 - 9.	Fa mayor
	2	9 - 12.	Sol mayor (dominante) - Do mayor
B	1'	13 - 19	Do mayor
	2'	19 - 22	Re mayor (dominante) - Sol menor
	3	23 - 26	Sol menor
	2'	26 - 30	La mayor (dominante) - Re menor
	4	30 - 34	Re menor
	2'	34 - 38	Do mayor (dominante) - Fa mayor

Tabla 3.2 – Allemande "La Royale".

La primera sección A, tiene un motivo 1 que empieza con una anacrusa en Do hecha por la flauta, sin embargo es el bajo quién establece la tonalidad mediante un pequeño bordado Fa-Mi-Fa seguido por arpeggios descendentes en Fa Mayor, con un ritmo muy saltarín y elegante, quizá de ahí es que viene el nombre de *La Royale* (la Real).



Ilustración 3.11 – Allemande La Royale

El motivo 1 termina en el cuarto compás, dónde da paso a un pequeño puente que conecta con un motivo 2 que es recurrente en la sección B.

Este motivo 2 lleva a la cadencia en Do mayor y final de la primera sección.



Ilustración 3.12 – Motivo 2.

La segunda sección B, comienza con el mismo motivo de la flauta, sin embargo el bajo cambia, ya no se trata del mismo bajo con ritmo punteado, sino que ahora tiene aspecto más melódico. La voz no tiene una dirección fija aparentemente, sino hasta el compás 17, donde encontramos indicios de una modulación a Sol menor, la cual caerá eventualmente conducida por el motivo 2 de A en el compás 22. El bajo se limita a ser figura de acompañamiento con algunas imitaciones rítmicas, pero en general con notas largas.

En este compás hay un motivo nuevo, que no es más que una conducción melódica descendente ornamentada, alternando ritmos de octavos y notas largas, a las cuales responde el bajo con imitaciones rítmicas. Este motivo se une con el motivo 2 de A y termina con una cadencia en Re menor en el compás 29.



Ilustración 3.13 – Motivo nuevo.

Hay una escala ascendente que conecta con un pequeño motivo que se repite dos veces, subiendo por grado conjunto, seguido de un motivo conector que trae nuevamente el segundo tema de A para finalizar la sección con una cadencia en Fa mayor.

Rondeau “Le Duc d’Orléans”.

Es muy probable que esta pieza estuviera dedicada a Felipe II de Orleans³⁵, quien fue pupilo de Jacques Hotteterre.

El *rondeau* es un tipo de *air* con dos o más repeticiones en la cual la forma es tal que después de haber terminado la segunda repetición se retoma la primera, y así regresa siempre y termina por la misma repetición con la cual comenzó³⁶. De acuerdo a los teóricos, la entrada del refrán es un gran contraste con las coplas (por la tonalidad, por el cambio de registro, de estructura, de carácter y de tesitura) para que aparezca cada vez de nuevo. El refrán no debe ser ni muy largo ni muy corto, normalmente se trata de una frase de ocho compases, raras veces de dieciséis (F. Couperin) y de una gran calidad musical. Es indispensable no repetir las coplas de acuerdo con J. G. Walter, pero puede variar su longitud.

El *rondeau* instrumental y vocal es descendente del *Rondo* de la edad media. Era muy popular y fue empleado en la ópera, el ballet y en la música instrumental (clavecín, órgano, música de cámara, orquesta, etc.)

Casi siempre tiene un carácter alegre y exige una interpretación vigorosa. Dentro de la música de cámara y de la ópera, *rondeau* solo define la forma, todo lo demás (melodía, compás, carácter) es variable y libre.

En este caso tenemos un *rondeau* con 5 refranes y 4 coplas.

<i>Rondeau "Le Duc d'Orléans"</i>		
Sección	Compás	Tonalidad
Refrán	1 al 12	Fa mayor
Copla 1	12 al 21	Fa mayor
Refrán	22 al 33	Fa mayor
Copla 2	33 al 40	Fa mayor
Refrán	41 al 52	Fa mayor
Copla 3	52 al 61	1) Sol menor
		2) Fa Mayor
Refrán	62 al 73	Fa mayor
Copla 4	73 al 94	1) Do Mayor
		2) Re menor
		3) Fa mayor
Refrán	95 al 106	Fa mayor

Tabla 3.3 – *Rondeau "Le Duc d'Orléans"*.

³⁵ Felipe II de Orleans (1674-1723) también llamado duc de Chaters hasta 1701. Regió Francia a la muerte de Louis XIV de 1715 a 1723, hasta que Louis XV tuvo la mayoría de edad para ser rey.

³⁶ Schneider, Herbert. "*Rondeau*" *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*.

El refrán se puede dividir en dos partes prácticamente idénticas, lo que las diferencia es el final. Comienza con arpeggios ascendentes que son seguidos de una conducción por grado conjunto. La primera frase termina con arpeggios descendentes que se dirigen hacia la repetición del fragmento y la segunda frase tiene una cadencia más conclusiva que a su vez va a dar paso a la entrada de las coplas. Todo el tiempo está en Fa mayor.

El bajo se limita a ser figura de acompañamiento, con grandes saltos que aportan parte del carácter de esta danza, pero sin un gran desarrollo rítmico ni melódico.

La primer copla toma muchos elementos del refrán como los arpeggios y saltos en intervalos solo con cuartos y el movimiento por grados conjuntos. El bajo es muy parecido también al bajo del refrán. Igualmente permanece todo el tiempo en Fa mayor.

La segunda copla tiene un pequeño motivo que se repite tres veces de manera descendente y que va en homoritmia entre la flauta y el bajo.



Ilustración 3.14 – Segunda copla.

En la segunda mitad de esta copla se repite el motivo pero variado. En el caso de la flauta agrega ornamentos escritos y el bajo toca a la octava inferior.



Ilustración 3.15 – Variación en la segunda copla.

La tercera copla es muy diferente, tiene un carácter más serio. Se divide en dos pequeñas secciones. En la primera la voz principal es dirigida hacia Sol menor por un motivo que se repite progresivamente de forma descendente mientras que el bajo acompaña con cuartos.



Ilustración 3.16 – Tercera copla.

En la segunda pequeña sección, la voz principal se mantiene con octavos avanzando por grado conjunto y pequeños saltos ocasionales (entre terceras y cuartas) mientras que el bajo acompaña marcando el primer tiempo con blancas y el último tiempo con cuartos.

La cuarta copla es la más larga y quizá la más expresiva. Está dividida en tres pequeñas secciones. En la primera la flauta exhibe un motivo con una anacrusa de un cuarto y otros dos cuartos, de los cuales el primero tiene función de apoyatura y el segundo de resolución (de ahí su expresividad). Es guiada por una progresión armónica del bajo desde Fa mayor hasta una aparente cadencia a Sol mayor que va a continuar hasta una cadencia a Do mayor.



Ilustración 3.17 – Cuarta copla.

La segunda pequeña sección contiene un motivo rítmico de la flauta que se repite cuatro veces en diferentes alturas mientras que el bajo tiene un acompañamiento un poco más rítmico. Después van a guiar hasta una cadencia a Re menor, la flauta con una línea melódica un poco más simple, pero ornamentada y el bajo con notas largas.

En la tercera pequeña sección el bajo tiene cada compás ritmo de blanca y cuarto, y la flauta tiene casi todo el tiempo notas negras. En cuanto a la armonía va del Re menor con una progresión Re-Sol-Do-Fa (muy parecida a las progresiones italianas) hasta una cadencia a Fa mayor.

Sarabande “La d’Armagnac”

La *Sarabande* era una danza de teatro y de corte famosa en el siglo XVII y XVIII, es una forma instrumental que constituye uno de los elementos fundamentales de la suite.

Su origen permanece incierto. La “zarabanda” es mencionada por primera vez en 1539 en Panamá, sin embargo su origen también pudo haber sido Español; fue prohibida por su carácter impúdico y obsceno. Se cree que fue introducida a Francia a finales del siglo XVI cuando perdió su carácter impúdico. Se usó por primera vez en la corte a mediados del siglo XVII.

Habitualmente está escrita en forma binaria como la mayoría de las danzas de la *suite*. Tiene un tiempo lento, con carácter noble, expresivo y pausado y está escrita en un compás ternario donde se acentúa el segundo tiempo de cada dos compases. Su fraseo suele ser por grupos de cuatro compases, sin embargo hay casos de agrupaciones más raras.

Fue utilizada en gran medida dentro del teatro por su color tierno, melancólico y en ocasiones también dramático.

La *Sarabande* sobrevive hasta mediados del siglo XVIII, pero en 1777 Rousseau escribe que la *Sarabande* deja de estar en uso.

En este caso tenemos una *sarabande* en dos secciones que se repiten (A A – B B)

Sarabande "La d'Armagnac"			
Sección	Motivo	Compás	Tonalidad
A	1	1 al 4	Fa mayor
	2	5 al 10	Fa mayor - Do Mayor
B	1'	11 al 14	Do mayor - La con séptima (dominante)
	1'	15 al 18	Do sostenido disminuido (séptimo grado) - Re menor
	3	18 al 24	Sol mayor - Do mayor
	2'	25 al 30	Do mayor - Fa mayor

Tabla 3.4 – Sarabande "La d'Armagnac".

La primera sección A, esta dividida en dos partes. En la primera parte la flauta muestra el motivo 1 que está escrito como cuarto, cuarto con puntillo octavo. Este ritmo es típico en las zarabandas. Está en Fa mayor y es acompañado por el bajo solo con acordes de soporte armónico.



Ilustración 3.18 – Motivo 1.

En la segunda parte, la flauta presenta otro motivo de forma ascendente mientras que el bajo tiene un poco más de movimiento melódico pero sin una marcha armónica muy activa, aunque es dirigido poco a poco hasta una cadencia a Do mayor. La segunda sección B, está dividida en cuatro pequeñas secciones.

En la segunda sección la flauta retoma la cabeza del motivo 1, sin embargo el final es distinto, la armonía va del Do mayor en que había terminado la sección anterior a un

acorde de La con séptima. La siguiente sección toma nuevamente la cabeza del motivo 1 y guía armónicamente hasta una cadencia en Re menor.

En la tercera sección el bajo tiene más movimiento y presenta un motivo rítmico que repite cuatro veces. La flauta hace una imitación del bajo desfasada por un cuarto.



Ilustración 3.19 – Motivo del bajo.

En la última sección la flauta presenta la cabeza del motivo 2 y en el siguiente compás el ritmo de *sarabande* (del motivo 1) que van a ser guiados hasta una cadencia en Fa mayor para concluir el movimiento.

Gavotte “La Meudon”

La *gavotte* es una danza ligera escrita a dos tiempos, de origen popular que llegó a formar parte de la corte y el teatro y forma parte también de la suite instrumental.

De acuerdo con Arbeau, se baila en una cadena abierta, que se desplaza hacia la izquierda, y forma una parte donde la pareja a la cabeza se suelta para tomar el último lugar en una combinación de pasos improvisados, es en ese momento cuando hay un juego de seducción, ya que el solista puede dar un beso o un ramo a la persona de su elección.

Se puede deducir el fraseo de la *Gavotte* debido a la gran cantidad de pasos, sobre todo de pasos saltados escritos en notación *Feuillet*³⁷.

Normalmente la *gavotte* está escrita como ζ o 2 (2/2), comienza por el tercer cuarto del compás y se organiza por frases de cuatro compases. Generalmente su estructura como el de todas las danzas de la Suite es binaria, pero en ocasiones en Francia se escribe en forma de *Rondeau*.

Habitualmente es de tiempo rápido, pero hay *gavottes* escritas para teatro con indicación de tempo *lentement* y tienen un carácter más serio. En algunas ocasiones se escribe *gavotte I*, *gavotte II* y *da capo*.

³⁷ Feuillet, Raoul Auger (1660-1710) Maestro de danza y coreógrafo. Pasó la mayor parte de su vida en París. Publicó su con gran éxito su *Chorégraphie* en 1700 en la cual describe diferentes pasos de la danza.

Esta suite contiene una *Gavotte* del tipo *Rondeau*. Hay un refrán que se repite tres veces intercalado por dos coplas.

Gavotte "La Meudon"		
Sección	Compás	Tonalidad
Refrán	1 al 8	Fa mayor
Copla 1	9 al 14	Fa mayor - Do mayor
Refrán	14 al 22	Fa mayor
Copla 2	22 al 30	Fa mayor - Re menor
		Re menor - Do mayor (dominante)
Refrán	30 al 38	Fa mayor

Tabla 3.5 – Gavotte "La Meudon".

Esta conformado por motivo que comienza se repite dos veces, únicamente cambia en el final. La primera vez que es presentado termina en Do mayor como dominante de Fa mayor y la segunda vez en Fa mayor. Las dos veces comienzan con una anacrusa. La voz principal se mueve sobre todo por grado conjunto sin hacer grandes saltos y a su vez tenemos un bajo más activo.



Ilustración 3.20

Hay una peculiaridad en el bajo: el cuarto compás del refrán cambia cada vez que se muestra. La primera vez tiene una escala descendente por grado conjunto de Do a Re con cuatro octavos y tres cuartos:



Ilustración 3.21 – Primera exposición en el bajo.

La segunda vez también tiene una escala descendente de Do a Re pero el ritmo es ahora una negra, seis octavos y un cuarto:



Ilustración 3.22 – Segunda exposición en el bajo.

La tercera vez tiene un salto de octava de Do a Do' y la escala descendente a Re por octavos hasta un cuarto:



Ilustración 3.23 – Tercera exposición en el bajo.

La primer copla tiene una longitud de 6 compases; comienza en la anacrusa al compás 9 con un motivo de octavos ascendentes. Es la cabeza del primer motivo pero invertida.



Ilustración 3.24 – Primera copla.

Sigue un pequeño desarrollo melódico que desemboca en una cadencia a Do mayor como dominante de Fa mayor para retomar el refrán.

La segunda copla comienza con el motivo de los octavos descendentes de La a Re, es un primer indicio de la modulación a Re menor a la que va a llegar en el compás 28. Tiene un carácter muy contrastante al del refrán que es muy vivaz y alegre, ésta tiende a ser más seria. Esta copla tiene una pequeña coda después del compás 28 que llega hasta el compás 30 donde tiene una cadencia a Do mayor como dominante de Fa mayor que da la pauta para el refrán.

Menuet I “Le Comte de Brione” et Menuet II

El *menuet* es una danza de corte y de teatro que forma parte de la *suite* instrumental, de carácter ligero y vivo, escrita a tres tiempo y habitualmente de estructura binaria. En principio es danzado por una pareja solista o en ocasiones por dos, sin embargo con su evolución se escribieron *menuets* para grupos más numerosos. El paso del *minueto* coincide con su fraseo, se trata de dos compases de tres tiempos, donde el acento más fuerte se hace en el primer tiempo del primer compás. A partir de este paso se encuentran diferentes variantes de la acentuación rítmica al interior de este paso. Ambos danzantes comienzan por el pie derecho y lo que diferencia al *menuet* de otras danzas es el hecho de ser ejecutado en forma de espejo.

Aquí se presenta un nuevo motivo que va por arpeggios descendentes. El primero en mostrarlo es el bajo mientras que la flauta tiene una nota larga e imita sus arpeggios con un compás de desfase. Esto se repite dos veces hasta llegar al compás 20 donde la flauta tiene un nuevo motivo que dura un compás y repite tres veces de forma progresiva ascendente mientras que el bajo acompaña con una figura que también sube progresivamente que está compuesta por octavos que hacen bordados sobre una nota. Esta pequeña sección es guiada hasta el compás 24 donde hay una suspensión en un acorde de Do mayor y es seguida de la sección A’.

2^o Menuet

El segundo *menuet* es un minueto aún más sencillo. Se trata de una forma binaria A A – B B.

2 ^o Menuet			
Sección	Motivo	Compás	Tonalidad
A	1	1 al 4	Fa menor
		5 al 8	Fa menor
B	2	9 al 18	Fa menor - Do mayor (dominante)
		19 al 28	Fa menor

Tabla 3.7 – 2^o Menuet.

La sección A tiene una longitud de 8 compases y está conformada por un pequeño motivo que se repite dos veces que cambia únicamente el cuarto y el octavo compás. La flauta tiene una línea descendente que repite a un nivel más agudo:



Ilustración 3.26 – Motivo del 2^o menuet.

La sección B tiene una frase de 10 compases que se repite dos veces. Comienza en Fa menor y termina en un acorde de Do mayor (dominante) para retomar su repetición. En los primeros tres compases la flauta se mueve por grados conjuntos hasta el cuarto compás donde tiene un salto de quinta y se mantiene en una nota larga (Do) durante dos compases y el primer cuarto del compás siguiente. En la segunda repetición lo único que cambia es el final para hacer una cadencia a Fa menor.

Al final de la partitura está escrito “Se retoma el 1er *Menuet* para terminar”³⁸. Entonces se repite el primer *Menuet* sin repeticiones, es decir A – B.

Gigue “La Folichon”.

La *gigue* es una danza rápida escrita en compás binario, pero en división ternaria, se le encuentra a menudo en el teatro. Es junto con la *allemande*, *sarabande* y *courante* uno de los elementos fundamentales de la *suite*. De origen en las islas Británicas, probablemente Escocia, es introducida en Francia por el laudista Jacques Gaultier a mediados del siglo XVII. Fue muy bien apreciada y recibida por los clavecinistas y laudistas. Usualmente ocupa el último lugar en la *Suite*. Las primeras *gigues* fueron escritas en compás simple (generalmente C) o en compás binario compuesto (6/4 o 6/8) al final fue impuesto el compás de 6/8.

La *gigue* tiene un tiempo rápido, ritmos punteados, fraseo irregular y a menudo hay imitación entre el bajo y el canto (soprano). Es empleada frecuentemente en los ballets y las óperas de Lully por diversos roles. En la notación *Feulliet* se muestra que con sus vueltas y sus saltos es una danza viva y alegre.

A finales del siglo XVII aparecieron en Francia las *Gigues* inspiradas en las *Gigas* italianas, sobre todo en las escritas por Corelli. La mayor diferencia entre las dos es que la italiana está escrita en compás de 12/8 y se encuentra una mayor sucesión de corcheas iguales en lugar de ritmos punteados, la ausencia de imitación, los fraseos más regulares y armonías más simples. Los compositores franceses de la primera mitad del siglo XVII escribían en los dos estilos, algunos solían mezclarlos.

Como las otras danzas, la *Gigue* también está escrita en una forma binaria, pero en este caso la segunda sección no tiene la repetición escrita, de modo que queda una forma A A – B.

<i>Gigue “La Folichon”</i>			
Sección	Motivo		
A	1	1 al 3	Fa mayor
	2	4 al 7	transitivo
	3	8 al 11	Do mayor
B	4	12 al 14	Re mayor (dominante)
	5	15 al 19	Sol menor

³⁸ Texto original: *On reprend le 1er Menuet pour finir.*

	6	20 al 27	transitivo
	3	28 al 31	Fa mayor

Tabla 3.8 – *Gigue “La Folichon”*.

Esta *Gigue* esta compuesta de una forma más libre, no tiene abundantes repeticiones de los motivos que se presentan. Las voces se mueven principalmente por saltos y algunos grados conjuntos. Está escrita en un compás de 6/8.

La primera sección esta formada por tres pequeños motivos. El primero son tres compases donde la flauta se mueve en general de manera descendente. El bajo la imita rítmicamente un compás después y después se limita a acompañar.



Ilustración 3.27 – *Gigue la Folichon*.

El segundo motivo puede ser considerado un puente donde no hay un centro tonal estable. Conduce hasta el tercer motivo que tiene una figura repite tres veces seguidas de manera idéntica en la voz principal y que finalmente llega a una cadencia en Do mayor para concluir la primera sección.



Ilustración 3.28 – Figura repetitiva.

La sección B comienza por un motivo en Do mayor que abarca tres compases y termina en un acorde de Re mayor como dominante de Sol menor. El siguiente motivo se va a mover en un registro más agudo para la flauta mientras que el bajo tiene una participación más activa y juntos van a conducir hasta una cadencia a Sol menor en el compás 19.

A continuación hay un motivo transitivo donde no hay una tonalidad bien establecida que llega hasta el compás 28 donde comienza el último motivo que es una transposición del motivo 3 para hacer la cadencia final a Fa mayor.

Conclusiones y sugerencias interpretativas:

Como lo mencioné al principio de este análisis, la música francesa es uno de los retos más grandes a los que se enfrenta un flautista de pico a lo largo de su carrera. Una de las dificultades más notables, radica en integrar los ornamentos de una manera fluida en la música para que suenen naturales y “de buen gusto”.

Personalmente, recomiendo estudiar las líneas melódicas sin ornamentos para poder comprenderlas, frasear de la manera más correcta posible y familiarizarse con ellas. Después de haberlas asimilado, se pueden agregar los ornamentos poco a poco.

Otra recomendación para debutar con el estilo, es tocar los preludios de “*L’art de préluder*”; en ellos se encuentran todos los ornamentos que utilizó Hotteterre en sus *suites* y es un ejercicio que ayuda a desarrollar la conducción de líneas melódicas.

También es recomendable que el flautista tenga conocimiento de la armonía del bajo para encontrar los lugares más adecuados para integrar las respiraciones, para descubrir los puntos de mayor tensión armónica y de relajación, y para concientizar el papel que desarrolla el bajo con respecto a la voz principal.

Por último, pero no menos importante, se encuentra el estudio del *inégal*. Es primordial no caer en el ritmo trocaico al hacer el *inégal*. La diferencia reside más en la articulación que en el ritmo como tal. Para ello recomiendo que el flautista estudie escalas cambiando la articulación; en los tiempos fuertes usar: “re”, y en los tiempos débiles: “te” de modo que una escala de Do mayor quedaría articulada de la siguiente manera:



Ilustración 3.29 – Escala con *inégal*.

Capítulo 4.

Tríosonata BWV 530 en Do mayor, para flauta y clavecín obligado

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Bach es considerado en nuestros días como el máximo exponente de la música barroca y quizá como el más grande compositor de todos los tiempos.

Nació en Eisenach, Alemania en marzo de 1685 y murió en Leipzig en el año de 1750. Era compositor y organista.

Se sabe que conoció la música de Girolamo Frescobaldi, François Couperin, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Arcangelo Corelli, Buxtehude, entre otros compositores. Hizo transcripciones de la música de Marcello, Buxtehude, Couperin, y de Vivaldi, en especial de los conciertos de *L'Estro Armonico* y *La Stravaganza*.

Su conocimiento de los estilos musicales de la época es notorio, ya que introduce elementos del estilo francés en la elaboración de sus suites BWV 812 - 817 y las partitas BWV 825 - 830, y de la música italiana en sus múltiples conciertos y sonatas

La colección de trío sonatas para órgano, fueron dedicadas a su hijo Wilhem Friedemann Bach, a quién Bach instruía para ser un gran organista. En general, gran parte de la música de Bach puede verse como herramienta pedagógica; por ejemplo, las invenciones y sinfonías a dos y tres voces pueden verse como ejercicios para resolver distintas dificultades técnicas para los tecladistas. En este caso, las trío sonatas para órgano, además de ser obras de una calidad artística excepcional, pueden utilizarse como ejercicios técnicos para dominar el pedal.

Bach contribuyó al género del trío sonata en tres formas: con sus sonatas para dos instrumentos melódicos y bajo continuo, con las sonatas para un instrumento melódico y clavecín obligado y finalmente con la familia de trío sonatas para órgano.

Se cree que los manuscritos originales fueron escritos entre 1730 y 1733, e incluso que hubo cierta colaboración por parte de su hijo Wilhem Friedemann y de su esposa, Anna Magdalena.

Es importante hacer un paréntesis para mencionar que Johann Sebastian Bach era un hombre sumamente religioso y devoto. Dentro de su obra hay una gran parte de música sacra, y no es de extrañar que dentro de sus obras instrumentales, de cámara, etc.

hubiera simbolismos o alegorías a lo sacro. De hecho, el uso de tres voces podría estar relacionado en el Trío sonata con el simbolismo del número tres (la trinidad).

Una práctica común de la época, que consistía en utilizar el mismo material musical dentro de otras obras, se conocía como parodia. Bach, hizo uso de esta práctica en la sonata III en Re menor, al utilizar el material del segundo movimiento (Adagio e dolce) en el triple concierto para Flauta, Violín, Clavecín y cuerdas BWV 1044, y en el Trío sonata IV, el primer movimiento (Adagio–Vivace), es la Sinfonía inicial de la Cantata BWV 76.

Con esta premisa podemos intentar hacer una parodia de la música de Bach y hacer un nuevo trío sonata, utilizando la voz superior para la flauta, la voz media para la mano derecha del clavecín y el bajo para la mano izquierda, de esta forma tenemos una sonata para flauta y clavecín obligado.

Dentro de la música de Bach no encontramos en gran abundancia obras escritas para la flauta de pico; existen partes específicas para flauta de pico dentro de cantatas y arias, y los conciertos de Brandenburgo 2 y 4, éste último un trabajo de parodia del concierto para flautas de pico y clavecín en Fa mayor BWV 1057.

Análisis.

La sonata original para órgano está escrita en Sol mayor, sin embargo ha sido transportado para ser presentado con flauta alto en la tonalidad de Do mayor, para lo cual nos dice Charpentier que el afecto es “alegre y guerrero”, Mattheson dice que es de “cólera, enfado e impertinencia” y Rameau que es “avivado y regocijante”³⁹.

En cuanto al *tempo* del movimiento, Bach no lo especificó. Puede ser un *Vivace* por la figuración rítmica, la marcha armónica y por el uso del pedal, sin embargo, no hay nada escrito.

Tiene la siguiente estructura:

I [<i>Vivace</i>]				
Compás.	Flauta	Clave	Bajo	Tonalidad

³⁹ López Cano, Rubén. *Op. Cit.*

1 al 4	Tema A	Tema A		Do mayor
5 al 8	Tema A	Tema A		Sol mayor
9 al 14	motivo a	motivo a		Do mayor
15				
16				Si bemol (IV) inflexión
17 al 19				Fa mayor
20				Cadencia Do mayor
21 al 27	antítesis	respuesta		Do mayor
28				Cadencia Do mayor
29 al 36	respuesta	antítesis		Sol mayor
37 al 52	secuencia descendente	arpegios		
53 al 56	Tema A 2	contra 2		La menor
57 al 60	contra 2	Tema A 2		Do mayor
61 al 71	motivo a	motivo a		
72				Cadencia Sol mayor
73 - 74	Tema A 3			Sol mayor
75 - 76		Tema A 3		Re menor
77 -78	Tema A 3			La menor
79 - 80		Tema A 3		Mi menor
81 al 84	Tema A 3			Mi menor
85 al 100	arpegios	secuencia ascendente		La menor
101 al 104		Tema A 4		Mi menor
105 al 108	Tema A 4			Sol mayor
109 al 116	motivo a modificado	contra motivo a	dialogo	
117 al 124	contra motivo a	motivo a modificado	dialogo	
125 al 126		Tema A 3		Do mayor
127 al 128	Tema A 3			Sol mayor - Sol menor
129 a 130		Tema A 3		Re menor
131 al 132	Tema A 3			La menor
133 al 136		Tema A 3		Modulación
137 al 152	doble secuencia	doble secuencia		Re menor
153 al 160	antítesis	respuesta	Pedal de Sol	Sol mayor
161 al 164	Tema A	Tema A		Do mayor
165 al 170	Tema A	Tema A		Sol mayor
171 al	motivo a	motivo a		

175				
176 -179				Si bemol (IV) inflexión - Fa mayor
180				Cadencia Do mayor

Tabla 4.1 – *Vivace*.

El movimiento comienza con el siguiente Tema:



Ilustración 4.1 – Tema A.

Las dos voces solistas tocan al unísono, lo cual quiere decir que este es un argumento muy importante. Se repite el tema, igualmente al unísono, pero en Sol mayor, con ligeras variaciones al final. La flauta tiene una anacrusa de dieciseisavos a una figura en octavos que va a repetir hasta ascender. El clavecín imita esta anacrusa hasta que ambas voces llegan a un punto de relajación en el compás 13.

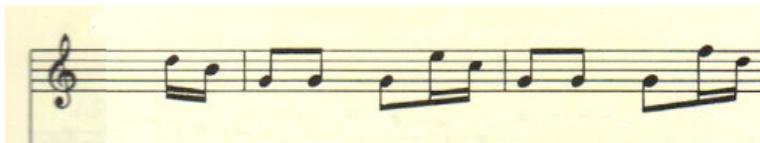


Ilustración 4.2 – Motivo a.

Bach va a seguir jugando con estas figuras de relajación y de dieciseisavos y vale la pena destacar una pequeña inflexión a Fa mayor en el compás 17, que romperá y seguirá hasta llegar a la cadencia en Do mayor en el compás 20.

La segunda sección comienza en el compás 21. La flauta llega hasta aquí con una escala ascendente en dieciseisavos. En este momento se presenta una antítesis del discurso, una figura rítmica de dos dieciseisavos con un salto en síncope, que aparecerá más adelante.



Ilustración 4.3 – Antítesis.

La figura que presenta la flauta será contestada por el clavecín en forma de diálogo hasta el compás 28, donde el clavecín hace una escala ascendente como la de la flauta y cambian de motivos.



Ilustración 4.4 – Respuesta.

Este diálogo termina en el compás 36 para dar paso en el compás 37 a un momento muy fuerte donde encontraremos una secuencia armónica en la flauta, que lleva la voz principal haciendo arpeggios ascendentes y descendentes con dieciseisavos, mientras que el clavecín le contesta de manera tímida con octavos y el bajo se limita a tocar el primer cuarto de cada compás. La secuencia armónica sirve para modular de Sol mayor a La menor de la siguiente manera: V – V₂, I₆ – V₇/(C), I – I₂, IV₆ 5, V₇/II(a), IV₆ 4, V₆ 5, V, i, i₆, V, i(a).

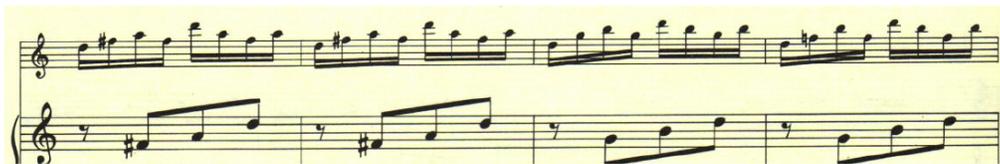


Ilustración 4.5 – Arpeggios de secuencia.



Ilustración 4.6 – Secuencia armónica.

En esta secuencia, se pone en evidencia la influencia de la música italiana en Bach. Veremos más adelante en el concierto de Vivaldi, el uso constante de estas progresiones.

Del compás 53 al compás 72 hay una sección en la que las dos voces principales alternan el tema A y el motivo a) para modular de La menor a Sol mayor.

Hay un momento de transición entre el compás 72 al 84 que da paso a una secuencia armónica por arpeggios en el compás 85, pero en esta ocasión, el movimiento de

los arpeggios es descendente y lo lleva la segunda voz. Esta secuencia sirve para modular de La menor a Mi. Mientras tanto la primera voz hace arpeggios descendentes en octavos como acompañamiento y el bajo sigue tocando únicamente el primer cuarto de cada compás.



Ilustración 4.7 – Arpeggios descendentes.

Los arpeggios de la voz superior pueden recordarnos también a los arpeggios que hacen la flauta y el violín en el Concierto de Brandenburgo No. 5 mientras el clavecín hace su solo.

En la siguiente sección las voces retoman el tema con alteraciones rítmicas y con respuestas de acompañamiento.

Hacia el compás 109 la primera voz desarrolla el segundo motivo que presenta en la primera sección. Mientras esto sucede, la segunda voz presenta un nuevo motivo, con el cual pareciera estar discutiendo con el bajo. Por su parte, el bajo se vuelve más contrastante entre compás y compás al presentar un motivo que alterna entre dieciseisavos y notas blancas.



Ilustración 4.8 – Motivo a modificado.

En el compás 117 cambian de rol la primera y la segunda voz, mientras que el bajo se mantiene con los mismos motivos.

Entre el compás 125 y 136 las voces trabajan el Tema A de manera alternada para llegar al compás 137. De nueva cuenta presentan una secuencia armónica, en donde aparentemente las dos voces solistas tienen una gran discusión. Se trata de la secuencia armónica de los arpeggios de dieciseisavos que se había presentado en cada una de las voces, pero las dos voces hacen sus arpeggios simultáneamente, una de manera ascendente

y la otra de manera descendente, mientras el bajo conduce la secuencia armónica de manera sincopada, tocando el segundo cuarto de cada compás.



Ilustración 4.9 – Doble secuencia.

Considero que esta sección tiene una carga afectiva muy fuerte debido al choque de las dos secuencias con direcciones contrarias. La secuencia armónica modula de Re menor a Sol mayor en el compás 153.

Durante toda esta sección de la sonata, el bajo se queda con un pedal en Sol mientras que la voz superior retoma la antítesis propuesta al inicio de la segunda sección, con el mismo acompañamiento de la segunda voz, pero en esta pequeña sección la armonía se vuelve más complicada: V, V7, V_{9 7}, i_{6b 4}, VII_{7/V}, i_{6b 4}, V₇, I(C).



Ilustración 4.10 – Pedal.

Esto puede ser considerado como una *confirmatio* del tema y con esto termina el primer movimiento de la sonata.

Se puede destacar una figura retórica que aparece a grandes rasgos hasta este punto, se trata de una *Epanadiplosis*, mejor conocida como círculo retórico. Esta figura consiste en la repetición del mismo fragmento al inicio y al final de una gran unidad.

Lente

Este movimiento tiene dos grandes secciones que se repiten, AA–BB. Está escrito en un compás de seis octavos y su tonalidad principal es La menor. Según Rubén López

Cano esta tonalidad expresa un afecto "tierno, lacrimoso y nostálgico". Es digno, relajado y de llanto". La indicación de tempo "*Lente*" refleja "alivio".

Tiene la siguiente estructura:

<i>II Lente</i>				
Compás	Flauta	Clave	Bajo	Tonalidad
1 al 3	Tema A			La menor
4	Contra Tema A			La menor-Mi menor
5 al 7		Tema A		Mi menor
8	motivo B			Mi menor
9 al 10		motivo B		
11	desarrollo B1	desarrollo B2	Cabeza Tema A modificada	
12			Cabeza Tema A modificada	
13			Cabeza Tema A modificada	
14 al 16				Cadencia Mi menor
17 al 18		Motivo C		V - La menor
19 al 20	Motivo C			V - Re menor
21	Motivo D	Motivo D	Cabeza Tema A invertida	progresión
22			Cabeza Tema A invertida	
23			Cabeza Tema A invertida	
24				
25 al 27		Tema A		Re menor
28		Contra Tema A		
29 al 31	Tema A			La menor
32		motivo B		
33 al 34	motivo B			
35			Cabeza Tema A modif	
36			Cabeza Tema A modif	
37 al 39	desarrollo B2	desarrollo B1	Cabeza Tema A modif	
40				Cadencia La menor

Tabla 4.2 – *Lente*.

La primera sección comienza con un motivo presentado por la flauta que dura cuatro compases.



Ilustración 4.11 – Tema A.

El comienzo de este motivo es un salto de sexta menor ornamentado. Es muy utilizado por Bach en otras obras; lo encontramos en la Cantata BWV 140 *Wachet auf ruft uns die Stimme* en el movimiento *Wann kommst du mein Heil*, también en el primer movimiento de la Cantata BWV 82 *Ich habe Gunung*, en la Pasión según San Mateo en el *Erbarme dich*, entre otros. Este motivo refleja un afecto de lamento, de tristeza al hacer la tercera menor ascendente en tiempo fuerte.

Este tema tiene una extensión de cuatro compases con una anacrusa al inicio. Se trata de una línea melódica sumamente ornamentada, que pertenece a la música con influencia italiana en la música de Bach. A diferencia de un *adagio* típico italiano donde hay una línea melódica más simple que da la pauta para ornamentar libremente como en Corelli o Vivaldi, Bach escribió toda la ornamentación de este movimiento lento.

Mientras la voz principal lleva este motivo *cantabile*, el bajo avanza por octavos ascendentes y la armonía se vuelve más complicada hasta el final del tema, donde hace una cadencia para regresar a La menor. En el primer compás y la mitad del segundo encontramos una figura en el bajo con una línea melódica ascendente, una *anabasis*, relacionada con la ascensión, o la exaltación.

En el compás cinco, entra la segunda voz con el mismo tema que presentó la primera voz, excepto que está en mi menor y el salto que hace es de una séptima menor con ornamento. Mientras la segunda voz lleva el tema, el bajo repite la misma línea (transportada) y la primera voz muestra un contra tema.





Ilustración 4.12 – Contra Tema A.

Al final del compás ocho, la primera voz presenta un material nuevo que consta de síncopas (motivo b) a lo que inmediatamente después contesta la segunda voz con las mismas síncopas en lo que parece ser un diálogo entre las dos voces. Las síncopas dan la sensación de inestabilidad, mientras que lo que nos regresa la estabilidad es el bajo, que sigue hacia delante con sus octavos sin parar, en lo que podría ser una secuencia del círculo de quintas, muy típica italiana.



Ilustración 4.13 – Motivo B.

Del final del compás once al principio del trece encontramos un desarrollo, en el cual cabe destacar el cambio que hay en el ritmo del bajo que ahora se trata de un octavo con puntillo, dieciseisavo y cuatro octavos que se repite en los dos siguientes compases. Esto nos lleva a una línea muy importante en la voz superior. Como figura retórica se trata de un *passus duriusculus*, es decir, una línea melódica descendente de manera cromática; va de Mi a La y no es totalmente evidente debido a la ornamentación, sin embargo, ahí está. Mientras esto sucede con la primera voz, la segunda voz se mueve con una figura de un octavo con puntillo, cuatro treintaidosavos y un dieciseisavo, figura que va a repetir en diferentes alturas. El bajo por su parte, muestra una figura que puede ser considerada como la cabeza del tema principal del movimiento modificada y transportada. Las voces siguen así hasta llegar al compás 16 donde hacen una cadencia a Mi menor.



Ilustración 4.14 – Cabeza Tema A modificada.

En la segunda parte (sección B), la segunda voz presenta un tema (motivo C) construido a partir del motivo que va contra el *passus duriusculus* del final de la primera parte pero alterado. En cierta forma, podríamos considerarla como una *Anadiplosis*, que es la repetición del mismo fragmento musical que cierra una unidad, al principio de la

siguiente⁴⁰, sin embargo, solo utiliza el motivo rítmico y lo altera. Se trata de un arpeggio ascendente sobre Mi mayor con séptima, pero ornamentado, mientras el bajo hace el arpeggio correspondiente pero de manera descendente desde la séptima y con octavos repetidos en grupos de tres. En los dos siguientes compases la primera voz retoma lo ya presentado por la segunda, pero en La mayor con séptima, hasta el compás 20.



Ilustración 4.15 – Motivo C.

Del compás 21 al 24 hay una sección que es de transición. Bach trabaja con motivos nuevos formados por un octavo ligado a tres grupos de cuatro dieciseisavos cada uno, ornamentando arpeggios.

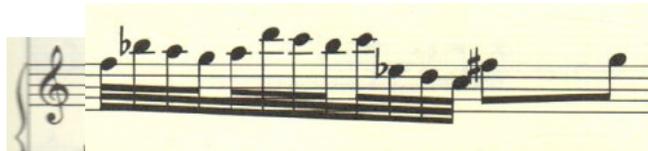


Ilustración 4.16 – Motivo D.

Otro aspecto que destaca, es el cambio de ritmo en el bajo, utilizando una vez más los octavos con punto. Considero estos cambios en el bajo especialmente importantes, porque en el resto del movimiento el bajo no se detiene, siempre va hacia delante y es lo que le da estabilidad a la sonata, ya que las otras voces hacen muchas síncopas y se encuentran sumamente subdivididas rítmicamente; para la interpretación de estos pasajes es recomendable hacerlo sentirlo a dos, con “swing”, para que el discurso tenga mayor libertad.

Al término de esta sección de transición la segunda voz comienza con el tema inicial (tema A) pero en Re menor. Es exactamente la misma línea melódica y el mismo acompañamiento que al principio del movimiento, pero en la segunda voz se encuentra la tonalidad de Re menor.

La primera voz entra en el compás 29 con el mismo material que entró la segunda voz en la primera parte del movimiento, pero en La menor.

⁴⁰ López Cano, Rubén. *Op. cit.* pp. 128

En general se trata del mismo material, pero transportado, las voces tocando la parte inversa que no habían tocado y el bajo con la misma figuración rítmica.

Podríamos considerar aquí el posible uso de una figura musical retórica, la *Epanadiplosis*, que es una *Epanalepsis* (repetición del mismo fragmento al principio y al final de la misma unidad⁴¹) que abarca unidades más grandes, en este caso, el movimiento completo. Sin embargo, deberíamos de considerarlo también como una *traductio*, ya que lo transporta a otro registro, no obstante que el material melódico-armónico sea el mismo.

En general considero que este movimiento tiene un *afecto* de tristeza y lamento, en el que los motivos que tienen las notas ligadas –que son apoyaturas, retardos o suspensiones a resolver – provocan inestabilidad, son como lamentaciones.

Allegro

El último movimiento de esta trío sonata es un Allegro, escrito en un compás ζ en Do mayor (tonalidad principal). A grandes rasgos tiene una forma A – B – A’.

Tiene la siguiente estructura:

III Allegro				
No.	Flauta	Clave	Bajo	tonalidad
1		Tema A		Do mayor
2	Tema A			Sol Mayor
3				
4		Respuesta a		Re mayor
5	Respuesta a			V
6	Respuesta a	Respuesta a		Sol mayor
7				V
8 - 9			Tema A (simplificado)	Do mayor
10 - 11			Tema A (simplificado)	La menor
12			Tema A (simplificado)	Fa mayor
13				IV - V
14	Tema A			Do mayor
15		Tema A		

⁴¹ *Ibid.* pp 130-131

16 - 17				Progresión enlaces activos
18				Cadencia Do mayor
19 - 22		Tema B		La menor
23 - 25	Tema B			Mi menor
26		motivo C		
27	motivo C			Mi menor V
28		motivo C		La menor V
29	motivo C			Re menor V
30		motivo C		Sol mayor V
31	motivo C	Tema A		Do mayor
32	Tema A			
33	Tema A	Tema A		Sol mayor
34		motivo D		
35	motivo D	motivo C		
36 - 41				
42 al 45	Tema B			Mi menor
46 al 51		Tema B		La menor
52 - 53	Tema A			Fa mayor
54		Tema A		Do mayor
55	respuesta A			
56		respuesta A		
57 - 58	Tema A			Do mayor
59		Tema A		Sol mayor
60	respuesta a			Re mayor
61 - 62		respuesta a		V/V
63 - 66				Cadencia a Do mayor
67 - 68			Tema A (simplificado)	Do mayor
69 - 70			Tema A (simplificado)	La menor
71 - 72			Tema A (simplificado)	Fa mayor
73	Tema A			Do Mayor
74		Tema A		

75 - 76				
77				Cadencia Do mayor

Tabla 4.3 –*Allegro*.

La sección A comienza cuando la segunda voz presenta el tema principal (Tema A) que tiene una longitud de dos compases:



Ilustración 4.17 – Tema A.

En el compás 2 la primera voz responde con el mismo tema transportado a Sol mayor (dominante) mientras que la primera voz tiene una pequeña respuesta al tema.

En el compás 4 comienza una serie de arpeggios que aparentan ser una argumentación entre las voces superiores. Esta respuesta (respuesta a) va a ser trabajada más adelante.



Ilustración 4.18 – Respuesta a.

Hasta este punto el bajo cumple sólo con ser un soporte armónico, sin embargo en el compás 8 presenta lo que parece ser el tema de manera simplificada. Esto quizá porque el tema principal puede resultar muy complicado a nivel técnico de ejecutar con los pedales del órgano y por eso Bach lo simplificó quitándole los ornamentos. Este tema lo va a presentar tres veces: la primera en Do mayor, la segunda en La menor y la tercera en Fa mayor.



Ilustración 4.19 – Tema A (simplificado).

En el compás 14 la primera voz presenta nuevamente el tema en Do mayor y un compás más adelante la segunda voz hace lo mismo. Las dos voces van a hacer un

Hay momentos, sobre todo en el primer movimiento, que pueden verse como un *concierto* con sus respectivos ritornelos y *solos*. Por ejemplo del compás 1 al 20 podría ser el *tutti* de una orquesta y en el compás 21 comienza el solista hasta el compás 53. Estas estructuras son similares dentro de esta colección de piezas para órgano.

También se puede variar la instrumentación para tocar la música de esta serie de tríos. En este caso se eligió presentarlo con flauta y clavecín obligado, siguiendo la pauta de la obra de Bach, en la que encontramos obras con esta instrumentación, como las sonatas BWV 1031 y 1032 para flauta y clave obligado. Sin embargo, otra posibilidad es usar dos instrumentos melódicos, un bajo y un instrumento armónico, por ejemplo dos flautas o flauta y violín, violonchelo y clavecín (realizando el continuo) como en el caso de las sonatas BWV 1038 y 1039. También se puede cambiar la tonalidad para que sea más confortable tocar en uno u otro instrumento. Esto se puede hacer con base en lo que el mismo Bach hacía cuando usaba un material musical ya existente dentro de otra obra.

Capítulo 5.

Sonata en Mi bemol mayor para flauta de pico y piano 1951

Hans Ulrich Staeps (1909-1988)

Hans Ulrich Staeps nació en Dortmund, Alemania, en 1909. Estudió composición, piano y flauta de pico en Köln y musicología en la Universidad de Münster. También estudió composición en Berlín con Paul Hindemith.

Comenzó a dar clases en Viena en 1940, sin embargo, fue hasta 1956 que se le otorgó oficialmente el puesto de profesor de flauta de pico, clavecín y teoría musical. Era invitado regularmente a dar clases magistrales en Estados Unidos, Inglaterra y Alemania.

Es considerado un compositor prolífico en el repertorio para la flauta de pico: se sabe que escribió al menos 46 piezas que la incluyen, en obras para diversas dotaciones. Pese a este hecho, no es sencillo encontrar grabaciones de sus obras.

Entre sus piezas más tempranas se encuentra *Rheine Kleine Duette*, publicado en 1950, *Intermezzo*, publicado en 1987, y *Furioso, Aria y Gigue*, publicado en 1989. Mientras que sus últimas obras fueron publicadas en la década de 1990, las dos últimas obras fueron dedicadas a Michala Petri. Era del agrado de Staeps publicar sus obras tan pronto como le era posible.

Se puede observar dentro de algunas de sus obras una gran influencia de la música francesa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Un claro ejemplo de esto se encuentra en el tercer movimiento de la *Saratoga Suite*. Otro ejemplo de la influencia de la música impresionista se encuentra en *Arkadische Szenen*, que incluso fue dedicada a Claude Debussy.

Entre las obras de Hans Ulrich Staeps, se encuentran 5 libros de técnica para flauta, obras para flauta y piano como *Divertimento en Re, Fantasia con Echo* (obra en la que usa *Fantasia & Echo* del libro de Jacob Van Eyck), *Partita en Si bemol, Inmortelle, Sonata in alten Still*, obras para flauta sola, como la *Virtuose Suite*, y otras.

Análisis.

En el prefacio de la Sonata, Staeps explica que se emplea todo el rango efectivo de la flauta alto (de manera cromática va desde un Fa sostenido hasta un Sol sostenido agudo). Así mismo, está incluida una dedicatoria de la Sonata a su madre.

I. *Ruhig bewegt*

El nombre del primer movimiento quiere decir en español “movimiento tranquilo”.

Está escrito en un compás de 6/4 y tiene indicada la negra a 160. Es importante tratar de respetar todas las detalladas indicaciones que sugiere el autor.

De manera global está escrito en tres grandes secciones:

I. <i>Ruhig bewegt</i>		
Sección A		
Tema A	flauta	1 al 3
respuesta B	piano	4 al 8
Tema A	flauta	16 al 19
Sección B		
motivo C	flauta	20 al 26
transición		
motivo C	piano	35 y 36
Sección A'		
Tema A	piano	43 al 45
respuesta B	flauta	46 al 49

Tabla 5.1 – *Ruhig bewegt*.

En la sección A, la flauta presenta un primer motivo que va del compás 1 al 3. Comienza en Mi bemol mayor y aparentemente termina en Sol menor.

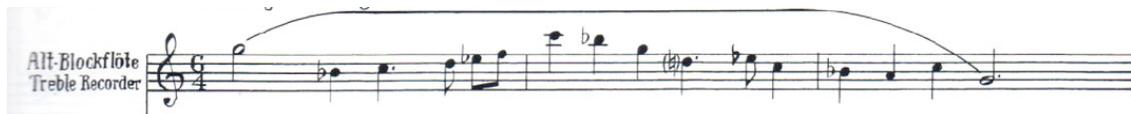


Ilustración 5.1 – Tema A.

Mientras tanto el piano tiene un acompañamiento con acordes y una línea en el bajo que desciende de manera cromática. Se puede considerar un final abierto que da pauta a una respuesta que presenta el piano con una anacrusa al compás cuatro hasta el compás 8.



Ilustración 5.2 – Respuesta B.

Al mismo tiempo, la flauta presenta un patrón de cinco cuartos que van subiendo de manera progresiva cada vez que se repiten.



Ilustración 5.3 – Patrón de la flauta.

En el compás 9 hay una sección intermedia con un desarrollo que ocupa consistentemente el ritmo cuarto con puntillo, octavo y cuatro cuartos.



Ilustración 5.4 – Desarrollo.

Hay un pequeño motivo que comienza en la anacrusa al compás 13 que repite en el compás 14 y aparentemente va a repetir en el 15, sin embargo cambia a hacer un arpeggio ascendente en La bemol menor. El piano sigue el mismo patrón de repeticiones, con un motivo que repite pero desciende de manera progresiva. Entre el compás 14 y 15 está la indicación *langsamer* (volverlo más lento) es en el punto del arpeggio ascendente de la flauta con una suspensión del piano en un acorde de Re mayor con séptima en segunda inversión.

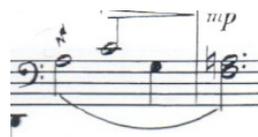


Ilustración 5.5 - motivo descendente del piano

En el compás 16 se encuentra la indicación *im Zeitmaß* (a tiempo) y la flauta presenta nuevamente el tema con una ligera variante al final mientras el piano hace una imitación canónica a manera de contra canto y terminan juntos en el compás diecinueve en un acorde de Sol mayor.

La sección B comienza con la indicación de tiempo *lebhafter* (movido) y la anacrusa del piano al compás 20, donde muestra dos acordes con una dinámica *forte*. Hay un cambio de compás a 4/4.



Ilustración 5.6 – Acordes del piano.

La flauta presenta un nuevo motivo que repite; la primera repetición es idéntica, la segunda, una quinta descendente. Mientras, el piano acompaña con octavos que van en dos voces paralelas por cuartas justas, desfasadas por un octavo, que suben y bajan por grado conjunto.



Ilustración 5.7 - Motivo de la flauta



Ilustración 5.8 - acompañamiento del piano

En el compás 26 la flauta tiene un pasaje que el piano imita a manera de canon desfasado por un compás, sólo hay una nota que no toca. Este canon se mantiene tres compases.

En el compás 30 hay un cambio de compás a 6/4 con un desarrollo que sigue hasta una nueva imitación entre el piano y la flauta entre el final del compás 33 y el 34.

En el compás 35 el piano tiene el motivo con el que comenzó la flauta en la sección B, en octavas paralelas y sin la flauta. La flauta entra junto con el piano en una anacrusa al compás 37 al principio al unísono (en octavas) con las dos voces del piano y después se separan. El piano retoma los octavos de principio de sección. Está la indicación *einleiten* al final del compás 39, que va a terminar en el compás 42.

En el compás 43 comienza A'. Se encuentra la indicación *im Zeitmaß* (a tiempo) dónde el piano presenta el tema de A y la flauta responde con el tema que el piano a su vez respondió en el compás 8.

En el compás 50 está indicado *ruhiger werden* (volverlo tranquilo). El piano tiene una figura que repite en el compás 51. La flauta responde y con esto se cierra el movimiento.



Ilustración 5.9 – Cierre del movimiento.

II. *Lebhaft*

Es un movimiento escrito en un compás de 2/4. La indicación de tempo es *Lebhaft* que quiere decir animado o vivaz (*Vivace*), con el cuarto a 105 bpm.

<i>II. Lebhaft</i>			
		Compás	Sección
Tema A	Flauta	1 al 11	A
	Mano derecha del Piano: Acordes cromáticos descendentes Mano izquierda del piano: Pedal de Mi		
Tema A	Mano derecha del Piano	11 al 21	
	Flauta pequeños motivos de octavas Mano izquierda del piano: Acordes cromáticos descendentes		
Canon Tema B	Flauta y Mano derecha del Piano	22 al 30	B
	Mano izquierda del piano: acompañamiento acordes		
Transitivo	Modulación rítmica 3/8	31 al 34	
	Serie de acordes de la flauta Línea melódica descendente del bajo		
	Alternancia de pequeños motivos	35 al 40	
	Modulación rítmica 3/8 Bajo cromático descendente	41 al 44	
	cabeza tema B canon Bajo cromático ascendente	44 al 47	
	Transición Piano solo	47 al 52	
Tema A	Flauta y Piano (4 ^{as} paralelas) Mano izquierda del piano:	53 al 65	A'

	"Innsbruck, ich muss dich lassen"		
	Transitivo	65 al 68	
	Flauta y Piano: Motivo con ritmo de Cabeza de A en quintas paralelas Mano izquierda del Piano: suspensión de acordes	69 al 72	
	Transición Piano	73 al 74	
<i>Ein wenig ruhiger</i>	Flauta: "Wo ich im elend bin" Piano: acompañamiento	75 al 81	
Coda	Cabeza de Tema A en Do menor	82 al 85	

La flauta presenta un tema (Tema A) construido con ritmo anapesto (dos dieciseisavos y un octavo) principalmente, pero en su desarrollo incluye más dieciseisavos. Este tema tiene una longitud de 10 compases y está escrito en Mi menor.



Ilustración 5.10 – *Lebhaft*.

Mientras tanto el piano tiene un acompañamiento con acordes de sexta que forman una serie cromática descendente y un pedal de Mi en la mano izquierda los cuatro primeros compases.



Ilustración 5.11 – Acompañamiento.

En el compás 11 la mano derecha del piano toma el tema principal (Tema A) en una repetición exacta, mientras que la flauta toma algunos motivos ascendentes y descendentes que no son tratados más tarde. La mano izquierda del piano sigue acompañando con una serie de acordes en estado fundamental que una vez más forman una serie descendente que va hasta el compás 14, después el bajo se vuelve más activo y sube de manera cromática los siguientes tres compases y guía hacia el cambio de sección.

En el compás 22 está escrita la indicación *ein wenig ruhiger* (un poco más tranquilo). La flauta tiene una anacrusa del compás 21, que es un compás de 1/4, al 22 que ya está escrito en 2/4; presenta un nuevo motivo escrito aparentemente en Mi mayor. La mano derecha del piano imita en forma de *canon* este motivo mientras que la mano izquierda tiene figura de acompañamiento por acordes.

Ilustración 5.12 – *Ein wenig ruhiger*.

En el compás 28 la flauta y la mano derecha del piano retoman este motivo una tercera menor ascendente con respecto de la primera presentación, pero no lo hacen completo. En el compás 31 hay un cambio en el ritmo y la articulación de la frase, lo que se puede interpretar como una modulación rítmica. Se trata de un compás de 3/8 escrito sobre el anterior compás de 2/4. La flauta se mueve dentro de los acordes de Mi mayor, Mi bemol mayor, Re mayor, Re bemol mayor, Sol mayor y La menor, que forman una serie cromática descendente mientras que la mano izquierda del piano tiene una línea melódica que desciende también de manera cromática.

Cuando se retoma el compás de 2/4 hay una alternancia entre dos motivos: por un lado está un motivo del piano solo, que va en octavas paralelas entre las dos manos del piano, contra un motivo formado por cada nota de un acorde completo.

Ilustración 5.13 – Alternancia de motivos.

La segunda vez que se repite esta alternancia de motivos hay un retardo en Si bemol en el piano mientras la flauta altera su motivo, hace una pequeña escala cromática ascendente y retoma la modulación rítmica, al mismo tiempo que el piano sigue con su línea melódica cromática descendente. En el compás 44 la flauta y la mano derecha del piano retoman el *canon* del compás 22 mientras que el bajo tiene una pequeña línea melódica que asciende de manera cromática.

En el compás 47 se queda solo el bajo con una línea muy rítmica y repetitiva que se va desarrollando y creciendo. En el compás 50 está la indicación *beeilen* y entra la mano derecha del piano con una figura con ritmo anapesto y luego dáctil que asciende de manera cromática hasta el compás 52, donde tiene silencio de octavo.

En el compás 52 la flauta y la mano derecha del piano retoman el Tema A en un intervalo de una cuarta justa de diferencia (la nota inicial de la flauta es Mi y del piano La), mientras que la mano izquierda toca el principio del Madrigal del compositor alemán Heinrich Isaac (1450-1517), “*Innsbruck, ich muss dich lassen*”⁴².



Ilustración 5.14 – *Im Zeitmass*.

Hay una pequeña transición donde el piano repite dos veces un pequeño motivo y después tiene una serie de acordes de séptima que ascienden de manera diatónica hasta un punto donde la flauta retoma la cabeza del Tema A en movimiento paralelo con la mano derecha del piano en un intervalo de quinta. En el compás 71 la flauta toma nuevamente la cabeza de A pero en Sol, e igualmente con las quintas paralelas.

⁴² *Isbruck ich muß dich lassen, ich fahr dohin mein strassen in fremde landt do hin mein freud ist mir genomen die ich nit weiß bekummen wo ich im elend bin.*
Una traducción aproximada es: Innsbruck debo dejarte, iré en mi camino a tierras extranjeras. He sido privado de mi alegría y no la puedo conservar, dónde yo estoy en la miseria.

Hay otro motivo de transición del piano hasta el compás 75, donde está la indicación *ein wenig ruhiger* (un poco mas tranquilo) y la flauta tiene una línea melódica que asciende por grado conjunto y después desciende.



Ilustración 5.15 – Motivo de transición.

Aparentemente, esta línea es el final del madrigal de Heinrich Isaac, dónde está la frase *wo ich im elend bin* (dónde estoy yo en la miseria). Es un momento de mucho contraste con respecto al resto del movimiento. Una frase muy tranquila y llena de calma mientras que el resto de la sonata es muy activa y es muy rítmica.

En la anacrusa al compás 82 está la indicación *wieder lebhaft* (otra vez vivaz). La flauta retoma el tema A en Do menor sin completarlo, para terminar el movimiento mientras que el bajo acompaña con acordes repetidos.

III. Langsam

Este es un movimiento escrito en tres grandes secciones (A – B – A’). La indicación de tempo es *Langsam* (Lentamente), cuarto igual a 58 bpm.

III. Langsam			
		Compás	Sección
Tema 1	Flauta Piano acompañamiento	1 al 4	A
Tema 2	Piano	4 al 7	
Tema 2	Flauta Piano acompañamiento	7 al 10	
Motivo de A	Flauta Piano acompañamiento activo	11 al 18	
	canon	15 al 18	
	alternan piano y flauta	19 al 31	B
<i>voran</i>	piano solo puntillos	19	

<i>frei</i>	flauta tresillos	20	
	piano puntillos 2	21	
	flauta tresillos 2	22 al 23	
	piano puntillos 3	23	
	flauta 16os y tresillos	23 al 24	
<i>beeilen - breit</i>	piano tresillos crescendo	26 al 28	
<i>wie woher - einleiten</i>	flauta tresillos final	29 al 31	
<i>Im Zeitmass</i>			A'
Tema 1	Piano bajo más activo	32 al 35	
Tema 2	Piano Bajo activo flauta acompañamiento	35 al 38	
Tema 3	Flauta Piano en canon cambia final	38 al 47	
Tema 1	Piano flauta acompañamiento	48 al 52	

Tabla 5.3 – *Langsam*.

La primera sección (A) contiene dos temas principales y un motivo importante.

El primer tema (Tema 1) lo muestra la flauta. Tiene una longitud de tres compases y está escrito en Sol menor. Está construido a base de notas con puntillo, principalmente cuartos, mientras que el piano acompaña con acordes en cada tiempo y el bajo tiene una línea que desciende desde un Si bemol hasta un Re.



Ilustración 5.16 – Tema 1.

En el compás 3 la mano derecha del piano presenta el segundo tema (Tema 2) que va del compás 3 al 6. Es un tema más ornamentado y rítmico que el primero y es más inestable en cuanto a tonalidad, pero gravita en torno a Re mayor-menor. La mano izquierda del piano sigue acompañando con acordes en cada cuarto y la flauta permanece en silencio.



Ilustración 5.17 – Tema 2.

En el compás 6 la flauta retoma el tema 2 aparentemente en Si bemol mayor, una sexta ascendente de diferencia con la presentación anterior. El piano sigue acompañando con acordes cada cuarto. Cuando acaba la exposición del tema 2 por parte de la flauta hay un pequeño momento de transición del bajo con notas punteadas seguidas amplios saltos con una subdivisión rítmica de treintaidosavos.

Con la anacrusa del compás 11 comienza el motivo A en la voz de la flauta. Comienza con un salto de séptima menor y alterna entre cuartos con puntillo y dos dieciseisavos. El piano tiene el acompañamiento en la mano derecha que es más elaborado, pero sigue siendo muy tranquilo y el bajo también se vuelve más rítmico.



Ilustración 5.18 – Motivo A.

En el compás 13 la mano derecha e izquierda intercambian su rol, mientras que la mano izquierda tiene el acompañamiento tranquilo la mano derecha es más movida y rítmica.

En el compás 15 hay un *canon* hecho con base en el motivo A entre la flauta y la mano derecha del piano, que se desarrolla y culmina la sección en el compás 18.

La sección B va del compás 18 al compás 31. Comienza con la indicación *voran* (hacia delante) y con el cuarto a 80 bpm.

Está formada por la alternancia de dos motivos: uno del piano solo y otro de la flauta sola. Esta alternancia se presenta cuatro veces.

El primer motivo del piano está construida con notas con puntillos principalmente. Tiene un crescendo hacia el compás 20 donde hay una suspensión.



Ilustración 5.19 – Solo del piano.

La respuesta de la flauta tiene la indicación *frei* (libre) y está escrita con ritmo de tresillos pero muy marcada cada nota. Hay un gran contraste entre estas dos frases.



Ilustración 5.20 – *Frei*.

La segunda intervención del piano es muy similar a la primera, mantiene el ritmo punteado pero introduce algunos tresillos en la mano derecha y la mano izquierda está llena de ellos. Termina con otra suspensión en el compás 22.

La flauta responde con un motivo que es idéntico en ritmo y articulación pero diferente en intervalos.

La tercera intervención del piano es muy corta, sólo introduce una suspensión con una anacrusa de notas punteadas. Mientras que la respuesta de la flauta es más larga y tiene una variación rítmica considerable.

En la cuarta intervención del piano ya no hay ritmos punteados, únicamente hay tresillos. Tiene la indicación *beeilen* (apresurar), es más larga y tiene un mayor desarrollo con un gran crescendo que prepara la entrada con la indicación *breit* (amplio) de la flauta en un registro muy agudo. La línea de la flauta está indicada con un *legato*, es un contraste considerable con respecto a su primera intervención. Está hecha por tresillos y

el piano acompaña con acordes que no son tan disonantes como los anteriores. El piano vuelve a introducir a la flauta, a lo que la flauta responde nuevamente con tresillos ya en un registro más grave en el compás 30, donde también está la indicación *einleiten* (introducir). La sección termina en el compás 31.

En el compás 32 se encuentra la indicación *Im Zeitmaß* (a tiempo). Se trata de la Sección A'. El piano presenta el tema 1 en la mano derecha mientras que la mano izquierda tiene una figura de acompañamiento con arpeggios ascendentes muy rítmicos.

A continuación, en el compás 35 sigue como solista el piano con el tema 2, el acompañamiento del bajo es muy similar al de la sección anterior. Mientras tanto la flauta también acompaña con algunas notas largas en intervalos de octavas que van al registro más grave.

En el compás 39 la flauta retoma el motivo de A con anacrusa, mientras que la mano derecha del piano responde con el *canon* de este motivo. La mano izquierda es muy rítmica y se mueve en un registro más amplio.

En la anacrusa al compás 43 la flauta retoma el ritmo de tresillos y lo presenta en un registro más agudo mientras que en la mano derecha del piano se mantiene el ritmo punteado. En el compás 44 se detienen un poco las dos voces, hay un silencio de un octavo y la flauta tiene un pequeño motivo con ritmo trocaico que se repite dos veces, al cual el piano responde con un acorde las dos veces.

En el compás 48 el piano retoma por última vez el tema 1, la flauta tiene una pequeña línea descendente hacia el final y concluyen con un acorde de Sol mayor.

Este movimiento tiene carácter más tranquilo y tierno, que es notorio en la sección A; mientras que la sección B es contrastante al contener un carácter más dubitativo y desesperado.

IV. Sehr schnell (Gigue)

El cuarto y último movimiento de esta sonata está escrito en cuatro grandes secciones que se pueden diferenciar por el cambio de compás, tiempo y carácter.

<i>IV. Sehr schnell</i>		
<i>Gigue</i>		Compás
	Introducción acordes piano	1

	Flauta motivo 1	2 a 5
	respuesta piano	4 a 5
	flauta motivo 1	6 a 8
	respuesta piano	8 a 9
	Flauta motivo 1 (final alterado)	9 a 12
	respuesta piano	10 a 12
	transición	13 a 14
	motivo ascendente flauta	14 al 16
	motivo ascendente piano	15 al 17
	motivo ascendente piano	16 al 17
	motivo ascendente flauta	16 al 17
	motivo ascendente flauta	17 al 18
	motivo ascendente piano	18 al 19
	motivo ascendente flauta	19 al 20
	motivo ascendente piano	19 al 20
	suspensión	20
	motivo 3 flauta	21 al 25
	piano acompañamiento	
	motivo 3 flauta	26 al 31
	acompañamiento piano	
	Mi bemol!	
<i>Ganze Takte, leicht (intermezzo)</i>	motivo a flauta	32 al 37
	respuesta a piano	38 al 40
	motivo a flauta	41 al 46
	respuesta a flauta	47 al 49
	respuesta a piano	49 al 50
	respuesta a flauta	50 al 52
	respuesta a piano	52 al 56
	respuesta a flauta	56 al 58
	respuesta a flauta	59 al 62
	motivo a flauta	63 al 70
	cabeza de tema de marcha	71 al 74
	unísono todos	75 al 77
	<i>diminuendo</i>	78 al 82
	transición	83 al 84
<i>viel ruhiger</i>	motivo 3a piano	85 al 88
	motivo 3b flauta	89 al 93
	motivo 3a flauta	96 al 100
	motivo 3b piano	100 al 102
	motivo 3b flauta	105 al 107
	gran trino	109 al 120
<i>Marsch</i>	Tema marcha piano	115 al 126
	Tema marcha flauta	126 al 143

Tabla 5.4 – *Sehr schnell (Gigue)*.

La primera sección es la *Gigue*. En la indicación de tiempo está escrito *sehr schnell* (muy rápido). Está escrita en 12/8. El octavo con puntillo está marcado a 134 bpm.

Hay dos figuras de acordes del piano que sirven como introducción al motivo de la flauta (motivo 1).



Ilustración 5.21 – Introducción del piano.

Es un motivo anacrúsico donde la primer parte está construida con intervalos de cuartas ascendentes y en la segunda parte utiliza saltos similares pero se conduce de manera descendente.



Ilustración 5.22 – *Gigue*.

El piano sólo acompaña con acordes de un octavo por cada tresillo, por lo que es ligero. En el bajo es recurrente encontrar un intervalo de quinta justa (Mi bemol – Si bemol).

En el compás 4 la flauta tiene un largo trino en Si bemol que llega hasta el compás 5 mientras el piano muestra una respuesta al motivo inicial de la flauta, construida entre grados conjuntos e intervalos de terceras y cuartas que va de un registro medio a uno más grave en el compás 5. A su vez, el bajo tiene un pedal de Mi bemol y otra línea melódica cromática descendente.

En el compás 6 la flauta exhibe nuevamente el mismo motivo con la única variante de que el trino final lo hace en Do. El piano tiene una respuesta con el mismo ritmo que la anterior, pero en otro registro y es más corta.

En el compás 9 la flauta presenta por tercera vez su motivo, pero el primer salto no es de una cuarta, sino de una segunda menor, después mantiene los saltos de cuartas pero en vez de hacer el final descendente lo cambia por anacrusas ligadas. Por su parte, el

piano cambia el acompañamiento de acordes ligeros e integra el motivo de la flauta como respuesta.

Hay una pequeña transición entre el compás 13 y 14 con una figura que presenta el piano y que imita la flauta.



Ilustración 5.23 - *Motivo del Piano*



Ilustración 5.24 - *Respuesta de la flauta*

En el compás 14 comienza un motivo nuevo de la flauta (motivo ascendente) que está construido como las anteriores anacrusas ligadas, pero guiado de manera ascendente. El piano hace una imitación canónica de este motivo.

En el compás 17 el piano imita el motivo de la flauta en octavas entre la mano derecha y la mano izquierda. Se presenta en el compás 20 una figura en el piano parecida a la del compás 12 que sirve de transición para introducir el momento clímax de esta sección. En el compás 21 la flauta exhibe un nuevo motivo (motivo 3) que va a repetir dos veces y con el que termina esta sección.

Me parece que este motivo es muy importante debido a la preparación que tuvo para ser mostrado, por el acompañamiento tan lleno por parte del piano y por el registro agudo en el que comienza.



Ilustración 5.25 – Motivo 3.

En la repetición baja su intensidad, tanto dinámica como del acompañamiento, para poder dar paso al fin de la sección con un cambio abrupto en el carácter. El piano termina con acordes de Mi bemol mayor.

La segunda sección se caracteriza por tener indicado *Ganze Takte, leicht* (*intermezzo*) (compás completo ligero). Hay un cambio de compás a 3/4 donde la blanca con puntillo está indicada a 76 bpm.

La flauta presenta un motivo formado por tres notas largas (motivo a)) que abarcan la octava Mi bemol, Mi bemol' y Do, mientras que el piano tiene un acompañamiento muy rítmico.

Ganze Takte, leicht (Intermezzo) d. = 76

32

Ilustración 5.26 – Segunda sección.

Al final de las notas largas de la flauta, el piano muestra una respuesta muy articulada (respuesta a) que es muy contrastante con las notas largas y ligadas de la flauta.

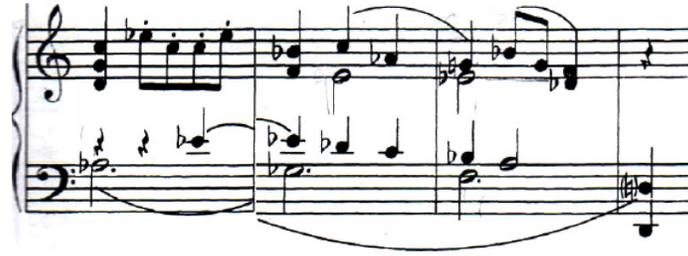


Ilustración 5.27 – Respuesta a.

En el compás 40 se repite el material que fue presentado entre los compases 32 y 43, transportado medio tono ascendente. A diferencia de la primera presentación, la flauta toma la respuesta a) en el compás 47, con lo que comienza un diálogo con el piano utilizando esta respuesta en diferentes alturas de manera alternada hasta el compás 53, dónde el piano se despega con una escala cromática ascendente.

En el compás 56 la flauta toma de nueva cuenta la respuesta a); la repite en el compás 59 y la guía hasta el compás 63 dónde presenta el motivo de las notas largas con el acompañamiento rítmico del piano (motivo a) hasta el compás 70.

En el compás 71 se exhibe un motivo de suma importancia:



Ilustración 5.28 – Primera presentación del motivo de la marcha.

Este motivo se presenta en octavas entre la flauta y las dos manos del piano, debido a su importancia, pues es el motivo que será desarrollado al final de la sonata.

Se repite en el compás 75 y en adelante toma el final a manera de eco para terminar la sección.

La tercera sección comienza en el compás 85 con la indicación de tiempo *viel ruhiger* (muy tranquilo). Es una sección de transición entre el *intermezzo* y la sección final de la sonata.

El piano muestra un motivo nuevo (motivo 3a) en la mano derecha que está construido con amplios saltos ascendentes y descendentes en Fa, mientras que la mano izquierda tiene un patrón de saltos ligados en Mi bemol, que repite dos veces.



Ilustración 5.29 – Motivo 3a.

En el compás 89 el piano deja una suspensión de acordes en La bemol mayor mientras la flauta responde con otro motivo (motivo 3b) indicado *frei* (libre) que abarca un gran registro de la flauta.



Ilustración 5.30 – Motivo 3b.

En el compás 94 el piano retoma los saltos de la mano izquierda pero en Si bemol, mientras que la flauta presenta el motivo 3a alrededor de Do y el piano responde con el motivo 3b en el compás 100.

En el compás 103 el piano retoma en la mano izquierda el patrón de los saltos en Mi bemol y la flauta muestra por última vez en el compás 105 el motivo 3b y en el compás 108 tiene unas apoyaturas de Re-Do que se repiten con ritmos diferentes y finalmente se convierten en un gran trino. En la mano izquierda del piano hay patrón de 5 notas que tienen saltos ascendentes aparentemente en Mi bemol que van desde el compás 110 hasta el compás 114 donde termina esta sección y comienza la última sección.

En el compás 115 se encuentra la indicación *Marsch* (marcha), hay un cambio de compás a 4/4 con la blanca a 100bpm.

El piano presenta el motivo del compás 71 ahora como un tema completo (Tema de la marcha) en Mi bemol.

Ilustración 5.31 – Marcha.

El acompañamiento de la mano izquierda es el mismo patrón de 5 notas que acompañaba el trino de la flauta. Su acentuación cambia debido a que es un compás de 4/4 pero el fraseo indicado es el mismo. En el compás 121 cambia el acompañamiento por una serie de acordes que descienden de manera cromática y hacia el final ascienden.

Por su parte la flauta continúa con su gran trino. En el compás 116 baja de Do a Si bemol hasta el compás 120, después se mantiene en silencio.

En el compás 126 la flauta presenta el tema de la Marcha mientras que el piano acompaña con una serie de acordes que descienden por grado conjunto hasta el compás 128, después esta serie asciende, aunque no de manera continua.

Entre los compases 138 y 140 parece haber un clímax debido al registro tan agudo en el que se encuentra la flauta mientras que el piano parece estar suspendido, subordinado a la flauta. En adelante se encuentran unos saltos de la flauta que conducen al final en Mi bemol.



Ilustración 5.32 – Final.

Conclusiones y sugerencias interpretativas.

Considero que esta sonata está escrita en un lenguaje perfecto, muy idiomático para la flauta de pico, lo cual permite una interpretación muy libre.

En cuanto al tema principal de este trabajo que son los estilos nacionales, resulta complicado contextualizar esta sonata. Pese a que el lenguaje es el adecuado para la flauta de pico, no se emplean elementos característicos de los estilos barrocos, en todo caso se puede observar una gran influencia de la música impresionista francesa, para lo cual podríamos referirnos al “buen gusto” francés que viene desde el barroco.

En el último movimiento se puede observar una *Gigue* escrita en 12/8 lo cual era más típico en las *Gigues* italianas, que en las francesas.

Es importante hacer hincapié en que se trata de música del siglo XX. A diferencia de la música antigua, en donde la interpretación es más especulativa debido a la falta de indicaciones por parte de muchos compositores, en el siglo XX hay más herramientas para la interpretación que se ven reflejadas en la escritura.

Entre estas herramientas se encuentra la indicación del tiempo que es muy clara e incluso marca el tempo exacto a la que el compositor quería su obra.

Otra herramienta son las indicaciones de fraseo que van ligadas con la articulación. Por ejemplo en el primer movimiento: la primer frase está ligada en su totalidad, lo que puede sugerir que no se utilice ninguna articulación, sin embargo, me parece pertinente tomar la ligadura como una indicación más de fraseo que de

articulación e incluir algunas “de” o “te” muy ligeras en los saltos más amplios que permiten que la melodía sea más clara.

De igual forma en el segundo movimiento, el motivo inicial no puede ser *legato* en su totalidad; es recomendable usar una articulación más clara para las notas repetidas, lo cual crea un gran contraste en el momento en el que el piano toca el madrigal de manera *legato* contra el tema bien articulado.

En mi opinión debe haber un gran contraste de articulación entre los diferentes motivos y temas que se presentan para que el discurso sea más elocuente.

Otra gran dificultad que se presenta para ejecutar esta sonata es la instrumentación. Lamentablemente el rango de dinámica de la flauta de pico es muy pequeño en comparación con instrumentos modernos como el piano, así como su volumen general. Esto representa un gran problema al tocar con un piano, por lo cual me parece prudente que el piano permanezca con una apertura mínima de la tapa o incluso cerrada para que no opaque a la flauta.

Una posibilidad es explorar instrumentos modernos. Actualmente existen constructores que tienen modelos del siglo XX que ofrecen un mayor rango de alturas y la posibilidad de tocar con un volumen mayor y dinámicas más amplias. Por otro lado, Staeps escribió esta sonata conociendo las posibilidades dinámicas de la flauta de pico en relación al piano, por lo que el intérprete debe buscar una sonoridad muy amplia y la mayor proyección posible para que la obra funcione con el piano, siguiendo las intenciones del compositor.

Considero que el carácter de la obra es muy contrastante. Hay momentos donde encontramos un carácter más tierno como en el primer movimiento y otros con un carácter furioso y casi violento como en la *Gigue* del cuarto movimiento. Este contraste también se logra gracias a la variación de armonía y de *tempos* dentro de cada movimiento.

Las figuras de acompañamiento del piano crean un ambiente propicio para que se desarrollen los motivos melódicos de la flauta y al juntar los timbres de estos dos instrumentos se crea una atmósfera muy especial.

Capítulo 6.
The Jogger
1994
Para cuarteto de flautas de pico
Dick Koomans (1957)

Dick Koomans es un organista y clavecinista Holandés. Obtuvo su diploma de solista “cum laude” en el *Sweelinck Conservatorium* de Ámsterdam.

Fue ganador en los concursos internacionales de órgano de Deventer, Nijmegen, Brujas y Odense.

De manera paralela a su carrera como intérprete, se dedica de manera activa a la composición y es técnico musical. Entre su repertorio se encuentran piezas para órgano, clavecín, cuarteto de flautas de pico, coro y sintetizador.

Una de sus piezas para dos clavecines ganó el tercer premio en el concurso Buma-Conzertzender en 1993.

The Jogger es una composición que fue escrita por encargo del Amsterdam Loeki Stardust Quartett. Su publicación fue en la casa alemana Moeck-Verlag. En 1995 fue incluida en el CD “Pictured Air” por parte de la compañía alemana Channel Classics, que incluye música contemporánea para cuarteto de flautas de pico de compositores como Chiel Meijering, Peter-Jan Wagemans, Karel van Steenhoven, Tristan Keuris y Bart de Kemp.

Actualmente, Dick Koomans trabaja en la empresa de construcción de órganos Feltrop en Zaandam, Holanda.

Análisis

Esta pieza incluye algunas técnicas extendidas para la flauta de pico, de las cuales hablaré en la sección en la que se presenten.

La pieza “The Jogger” está escrita en 9 partes incluyendo la introducción, o desde otra perspectiva, está escrita en 3 partes: Introducción, desarrollo y conclusión (fuga).

The Jogger						
Sec.	#	Soprano	Alto	Tenor	Bajo	Tonalidad
	1	<i>Leak air</i>				
	2			<i>Leak air</i>		
	4		<i>Leak Air</i>			
	10				Presentación Tema A	Do m
					Solo	
A	19 al 20		Propuesta		Tema A (Do menor)	Do m
	21	Imitación propuesta alto	Imitación propuesta alto	Imitación propuesta alto	Imitación propuesta alto	
	24 al 26	Tema B	Terceras paralelas bajo	Pedal de Do	walking bass	Do m
	26 al 30	Tema C	acompañamiento o tresillos	acompañamiento o tresillos	walking bass	Fa m
B	31 al 32		dieciseisavos repetidos		motivo D	
	33 al 34		Motivo D		dieciseisavos repetidos	
	35	Motivo D 1/2	dieciseisavos repetidos			
	36 al 37	Transición	Transición	Transición	Transición	
	38	Tema B (Fa menor)	Pedal de Fa	Terceras paralelas bajo	Walking Bass	Fa m
	39	Cambio de tonalidad + 1/2 tono				Fa # m
C	41 al 44	Leak air	Leak air	Leak air	Tema A (Fa # menor)	Fa # m
	45 al 46		Tema A			
	47 al 48	Tema A				
	49 al 50	Transición	Transición	Transición	Transición	La m
D	51			Motivo Fuga		Fa m
	52		Motivo Fuga			
	53			Motivo Fuga Variado		
	54				Motivo Fuga Variado	
	55	Motivo Fuga Variado				
	56		Motivo Fuga Variado			
	57				Motivo Fuga Variado	
E	58 al 61				Tema A	Do # m

	62 al 63			previo solo tenor	Tema A (Do # menor)	
	64 al 65	Leak air	Leak air	Solo tenor	Leak air	Si B m
F	66 al 70	Tema C	acompañamiento tresillos	acompañamiento o tresillos	Walking Bass ligado	Fa # m
	71 al 72		dieciseisavos repetidos		Motivo D	
	73 al 74		Motivo D		dieciseisavos repetidos	
	75	Motivo D	dieciseisavos repetidos	dieciseisavos repetidos	dieciseisavos repetidos	
	76 al 77	Transición				
G	78 al 80	Tema B (Fa # m)				Fa # m - Sol m
	81 al 84				Tema A	Sol menor
	85 al 86		Tema A			Sol m
	87 al 88	Tema A				
	89	transición				
H	90			Motivo Fuga		Sol m
Fuga	91	c	Motivo Fuga	contra sujeto		
	92				Motivo Fuga	
	93	Motivo Fuga			contra sujeto	
	94 al 97	Desarrollo			Enlaces activos	
	97 al 100	Homofonía				
			propuesta duda		propuesta duda	
		respuesta	respuesta	respuesta	respuesta	
			propuesta duda 2		propuesta duda 2	
		respuesta 2	respuesta 2	respuesta 2	respuesta 2	
		Tema B	pedal Sol	Terceras paralelas wb	Walking Bass	Sol m

Tabla 6.1 – *The Jogger*.

Sólo hay indicación de tiempo, no de carácter. La negra es igual a 104 bpm.

La primera sección es la introducción. Aquí las voces superiores (soprano, alto y tenor) tienen la indicación *leak air*, consiste en colocar la flauta fuera de la boca y soplar,

de esta manera hay una dinámica *piano* y se logra crear un ambiente misterioso, como de suspenso.

La primera voz en entrar es el soprano, seguido por el tenor en la mitad del compás 2 y el alto en el compás 4.

Ilustración 6.1 – *leak air*.

La entrada del bajo interrumpe el ambiente que habían creado las voces superiores. Sólo entra con un Do en síncope con dinámica *forte*.

Estas entradas del bajo son recurrentes entre los compases 6 y 9, mientras que las voces superiores muestran algunas inestabilidades con diferencia al ambiente justo que habían creado anteriormente.

En el compás 10 el bajo tiene un motivo que tiene la indicación *bluesy*, es decir, a la manera del *Blues*, con "swing". Al parecer es una improvisación sobre el tema que se va a presentar más adelante. Esta improvisación es desarrollada mientras que las voces superiores acompañan.

Ilustración 6.2 – Solo del bajo.

En el compás 14 las tres voces superiores tienen la indicación *bisbigliando*, en la cual tienen que hacer un *glisando* descendente relajando la columna de aire.



Ilustración 6.3 – *bisbigliando*

El bajo continúa su desarrollo a manera de improvisación escrita con algunas intervenciones de las voces superiores hasta el compás 18.

En el compás 19 comienza la sección A donde entran todas las voces. El bajo presenta el tema que venía anunciando en la introducción (Tema A) en Do menor, mientras que el alto hace una propuesta a las otras voces –con motivos de dieciseisavos ligados por pares, con un carácter nervioso y agitado – que repite en el compás 19, mientras que el soprano y el tenor se quedan con figuras de acompañamiento.



Ilustración 6.4 - *Tema A Bajo*



Ilustración 6.5 - *Propuesta alto*

En el compás 21 todas las voces responden a la propuesta del alto en una textura homorítmica, y se desarrolla un poco esta propuesta a manera de transición.

El soprano muestra un nuevo tema con carácter de Jazz, escrito en Do menor en el compás 24 (Tema B), mientras que es acompañado por las voces inferiores. El bajo tiene un motivo muy incisivo que ascendente y descendente escrito a manera de *Walking Bass*, mientras que el alto va en terceras paralelas con respecto al bajo, pero con un ritmo diferente. Por su parte el tenor se queda en un pedal de ritmo trocaico en Do.



Ilustración 6.6 - Tema B soprano



Ilustración 6.7 - Walking Bass bajo

Hay un cambio de carácter cuando el soprano presenta el siguiente tema en Fa menor (Tema C) entre el compás 26 y 30. Aunque el bajo mantiene su figura de *Walking Bass*, las voces superiores se mueven con tresillos.



Ilustración 6.8 - Tema C soprano.

Entre los compases 29 y 30, hay un momento de transición, donde el soprano se queda solo con unas respuestas sutiles y de ritmos interrumpidas por parte de las voces inferiores.



Ilustración 6.9 – Respuesta.

La sección B comienza en el compás 31 en una dinámica de súbito forte, con el motivo del bajo (Motivo D), que tiene una extensión de dos compases. En tanto que el

alto tiene otro motivo de carácter agitado, constituido por dieciseisavos repetidos y síncopas.



Ilustración 6.10 - Motivo D bajo

En el compás 33 se invierten los roles y es el alto el que muestra el motivo D, mientras que el bajo tiene los dieciseisavos repetidos.

El soprano toma este motivo en el compás 35 pero no completo, ya que en el 36 hay un momento de transición con un contrapunto imitativo entre las voces que sigue hasta el 38.



Ilustración 6.11 - Momento contrapuntístico.

El tema B es presentado nuevamente por el soprano en el compás 38, en esta ocasión en Fa menor. El bajo se mantiene con la figura de *Walking bass* y a diferencia de la presentación anterior del tema B, es en esta ocasión el alto el que tiene el pedal (ahora en Fa) y el tenor quien lleva las terceras paralelas con el bajo.

En el compás 40 suben todas las voces medio tono (Fa sostenido menor).

El bajo presenta en el compás 41 el tema A en Fa sostenido menor, mientras que las voces superiores lo acompañan con unas figuras parecidas al *leak air* del principio (incluso tienen la misma articulación escrita).

En el compás 45 el alto retoma el tema A mientras las demás voces permanecen con las figuras de acompañamiento. El soprano toma el tema A en el compás 47 pero no

de manera exacta, varía el final y se vuelve una transición. En el compás 50 hay un cambio abrupto de tonalidad a La menor y en el compás 51 a Fa menor.

La sección D comienza en el compás 51 con el cambio de tonalidad. En esta sección se presenta un material nuevo en la voz del tenor. Es una pequeña línea melódica descendente por grado conjunto que está ornamentada. Se trata del motivo de la fuga que está al final de la pieza y en efecto es presentado de manera imitativa entre las voces.



Ilustración 6.12 – Motivo de la fuga.

El tenor tiene la primera presentación, seguido del alto en el compás 52, el tenor retoma el tema en el compás 53 y lo varía. En adelante las voces se alternan la variación de este motivo. El bajo toma el papel protagonista en el compás 54 seguido por el soprano en el 55, el alto en el 56 y una vez más el bajo en el 58.

La sección E comienza en el compás 58, cuando el bajo muestra nuevamente el Tema A en Do sostenido menor. Mientras tanto el soprano continúa con el desarrollo del motivo de la fuga y en el siguiente compás el alto toma estas variaciones. El carácter imitativo del tema de la fuga nos recuerda al barroco, en especial al lenguaje contrapuntístico de Bach.

Hay un motivo que no es desarrollado en esta pieza, sin embargo me parece que es muy atractivo por su carácter "jazzeado". En el compás 62 se presenta en la voz del tenor una primera muestra de este motivo, pero es hasta el compás 64 cuando se muestra en todo su esplendor en la voz del tenor. Hay un cambio a Si bemol menor y las otras voces se quedan en una dinámica piano mientras que el tenor tiene su solo *espressivo*.



Ilustración 6.13 - Solo tenor

En el compás 66 comienza la sección F. El soprano presenta nuevamente el Tema C en Fa sostenido menor, mientras las demás voces se mantienen como acompañamiento con un ritmo similar al de la soprano. El bajo cambia su *Walking Bass*, ya no es tan incisivo como era, ahora utiliza octavos ligado entre tiempos débiles y fuertes a manera de síncopas.

El motivo D es presentado nuevamente en el compás 71 en la voz del bajo, la tonalidad sigue siendo Fa sostenido menor. De manera similar a la presentación anterior de este motivo, el alto responde con los dieciseisavos repetidos y en el compás 73 toma el Motivo D, mientras que el bajo y el soprano responden con los dieciseisavos repetidos.

En el compás 75 el soprano toma la segunda parte del motivo D, mientras que todas las voces responden con los dieciseisavos repetidos. Hay un momento de transición entre los compases 76 y 77 que desencadenan en la siguiente sección.

En el compás 78 se sitúa la sección G, que contiene el tema B en Fa sostenido menor en la voz del soprano, mientras que las voces inferiores acompañan con figuras de tresillos. En el compás 80 sube todo medio tono a Sol menor y en el compás 81 el bajo muestra de nueva cuenta el Tema A en Sol menor.

En esta ocasión el tenor resalta una figura de dieciseisavos repetidos, que mantiene durante toda la presentación del tema del bajo.

En el compás 85 el alto retoma el tema A, mientras las demás voces mantienen su rol de acompañamiento. El bajo muestra un nuevo acompañamiento con un *ostinato* de ritmo anapesto.



Ilustración 6.14 – Acompañamiento del bajo.

El soprano es el último en mostrar el comienzo del Tema A en el compás 87, pero hay un cambio abrupto en el compás 89: las voces superiores se quedan suspendidas en un trino que abarca todo el compás mientras que el bajo tiene una pequeña figura con saltos ascendentes que terminan en el compás 90.

La última sección de la pieza comienza en el compás 90. Aquí hay un cambio de tempo donde la negra es igual a 132 bpm. y está indicado *più mosso*.

El tenor comienza la fuga con el material que ya había expuesto en la sección D.



Ilustración 6.15 – Tema de la fuga.

Las entradas de las voces se alternan cada compás. En el compás 91 entra el alto en un intervalo de sexta mayor ascendente con respecto a la primera presentación, mientras que el tenor presenta un pequeño contra sujeto constituido por unos octavos que forman una arpeggio ascendente de Sol menor y después están ligados a manera de síncopa.



Ilustración 6.16 - *contrasujeto*

En el compás 92 entra el bajo con el mismo sujeto que el tenor, pero una octava más grave, mientras que las demás voces continúan su desarrollo. En esta entrada el alto tiene el mismo motivo de la fuga pero una tercera mayor ascendente.

En el compás 93, la soprano toma el mismo motivo que presentó el alto en el compás 91 una octava ascendente, mientras que el bajo presenta el contra sujeto y las demás voces continúan su desarrollo melódico.

Ya en el compás 94 todas las voces tienen un desarrollo distinto. Destaca la armonía que guía el bajo que va entre los compases 94 y 97 que presenta la siguiente progresión: Re mayor, Sol menor, Do mayor, Fa mayor, Si bemol mayor, Mi menor y La mayor. Es una progresión típica de la música barroca italiana del siglo XVIII.

En la mitad del compás 98 todas las voces tienen movimiento paralelo con el mismo ritmo, con escalas cromáticas descendentes y ascendentes, que desembocan en ritmos interrumpidos y sincopados, hasta el compás 100.



Ilustración 6.17

En el compás 101 el alto y el bajo presentan una propuesta dubitativa donde tocan en octavas paralelas.



Ilustración 6.18

Todas las voces responden en el compás 102.



Ilustración 6.19

El alto y el bajo retoman la propuesta dubitativa con un mayor desarrollo y todos responden a esta propuesta con una suspensión que lleva al compás 106, donde el soprano toma por última vez el tema B con el acompañamiento de las demás voces muy similar al de la primera exposición.

La pieza concluye con un grupo de notas muy largas que son similares al de las *Big Bands* de Jazz y con un La sobre agudo en la voz del alto. Es un final muy brillante.

Conclusiones y sugerencias interpretativas

Es evidente la influencia de la música barroca en la composición de la última sección esta pieza, en especial de la italiana y la alemana. Por un lado encontramos la progresión armónica típica de la música italiana y por el otro una fuga, que bien podría ser al estilo alemán de Bach. Por otro lado, esta obra incorpora elementos de tradiciones contemporáneas como el Jazz, que aportan un plano novedoso para la flauta de pico.

La música para *consort* de flautas de pico es un reto significativo para todo aquel que quiera dedicarse al estudio de la flauta de pico. Considero que es importante tener una visión amplia con respecto al repertorio para *consort*, ya sea tocando música renacentista polifónica, para acompañar las versiones glosadas sobre madrigales o suites de danzas; música del repertorio barroco, tocando piezas originales o arreglos y de manera muy importante, la música contemporánea. De esta forma se pueden desarrollar habilidades técnicas como la afinación (la afinación mesotónica con las flautas renacentistas), la dinámica y la agógica a partir de la articulación y la precisión rítmica de un buen ensamble musical.

Uno de las mayores dificultades al ejecutar esta pieza es lograr la sincronía entre los flautistas debido a los ritmos que se presentan. También resulta difícil dominar a la perfección las técnicas extendidas de la flauta de pico, por lo que es recomendable acercarse al repertorio contemporáneo de diversos compositores, entre ellos Ryohei Hirose con piezas como *Meditation* y *Lamentation*, y por el carácter de jazz también a piezas como *Report Upon when Shall the sunshine* de Paul Leenhouts o al repertorio para flauta sola de Pete Rose y sobre todo escuchar mucha música jazz para introducirnos en el estilo del *swing*.

Capítulo 7.

Concerto en Sol menor “La notte” RV 104, para flauta de pico, fagot, cuerdas y continuo

Antonio Vivaldi (1678-1741)

El diccionario *Grove of Music and Musicians* lo cita como:

*“El compositor italiano más original e influyente de su generación, guió los cimientos del concierto italiano maduro. Sus contribuciones al estilo musical, a la técnica del violín y a la práctica de la orquestación fueron substanciales, y fue pionero de la música orquestal programática.”*⁴³

Antonio Lucio Vivaldi nació en Venecia en 1678. Muy probablemente su padre Giovanni Battista Vivaldi⁴⁴ fue quién lo instruyó en el violín. Recibió una formación religiosa entre 1693 y 1703, fecha en la que se ordenó como sacerdote, y pese a que no ejerció como tal, fue apodado “*il prete rosso*”. Poco tiempo después obtuvo su primer puesto oficial como *maestro di violino* en el *Pio Ospedale Della Pietà*, una de los cuatro orfanatos de Venecia que se dedicaban al cuidado de niñas abandonadas e indigentes y que se especializaban en la formación musical de aquellas que mostraban aptitudes.

Vivaldi obtuvo una gran fama después de la publicación de sus colecciones *L’Estro Armonico* y *La Stravaganza*, donde se puede observar un estilo italiano consolidado a la perfección.

Dentro de la música orquestal programática de la época barroca, encontramos los conciertos de Vivaldi como unos de los más representativos: del Opus (Op.) VIII “*Las Cuatro Estaciones*” y los tres primeros conciertos del Op. X, “*La tempesta di mare*”, “*La notte*” e “*Il Gardellino*” que evocan imágenes, sensaciones, e imitan sonidos de la naturaleza a través de figuras musicales (por ejemplo, el cantar del cardenal, las aguas agitadas, etc.).

⁴³ Tablot, Michael. “Vivaldi, Antonio”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/4012> (26 de junio 2012).

⁴⁴ Giovanni Battista Vivaldi (1655-1736) Nació en Brescia. En 1685 fue contratado como violinista en la basílica de San Marcos en Venecia. Fue conocido con el nombre Rossi por su cabello pelirrojo. Fue miembro fundador del *Sovvegno di Santa Cecilia*.

Vivaldi publicó en Ámsterdam entre 1729 y 1730 su Opus X que contiene 6 conciertos para flauta transversa: “*La tempestad di mare*”, “*La notte*”, “*Il Gardellino*”, *Concerto* en Sol mayor no. 4, *Concerto* en Fa mayor no. 5 y *Concerto* en Sol mayor no. 6. Estos conciertos, con excepción del 4 y el 5, son obras que fueron readaptadas de versiones anteriores escritas alrededor de 1705 como los *Concerti da Camera*, los cuales pudieron ser concebidos en principio para la flauta de pico, pero fueron publicados para la flauta transversa debido a la gran popularidad que le había dado Quantz para ese entonces. Sin embargo, dentro de la obra de Vivaldi se encuentran obras que tienen un lenguaje más adaptado para la flauta de pico que para la flauta transversa y que resultan un reto a nivel técnico y musical extraordinario; tal es el caso del concierto en Do menor RV 441, y los conciertos para sopranino, ambos en Do mayor, RV 443 y RV 444.

Existen tres versiones del concierto “*La notte*” que son: el Op. X no. 2, el RV 104, y otra con fagot obligado, el Op. 45 No. 8. Las diferencias entre el Op. X no. 2 y el RV 104 son mínimas, a demás de que la instrumentación cambia, el primero incluye una viola y el segundo un fagot.

Era una práctica muy común en la época reutilizar el mismo material o transferirlo a otros géneros para dar forma a una nueva obra; en Vivaldi tenemos claros ejemplos de esto, como el *Dixit Dominus* RV594 y RV595, el *Gloria* RV589 y RV 590, entre otros.

Es importante señalar, como a lo largo de este trabajo se ha hecho, la importancia de la retórica en la música, ya que, además de que el discurso musical está construido con base en el pensamiento retórico, existen figuras retórico-musicales que simbolizan imágenes, sensaciones, etc., lo cual es de gran importancia para la música orquestal programática. Es por esta razón que el enfoque del análisis de algunas obras, está hecho desde el punto de vista de la retórica musical.

Análisis.

El concierto “*La notte*” RV 104, consta de 7 movimientos, a diferencia del típico concierto italiano que consta de tres; tiene una dotación instrumental para flauta, fagot, dos violines y bajo continuo, y está escrito en Sol menor. En el libro de Rubén López

Cano, *Música y Retórica en el barroco*, se menciona a tres importantes músicos y teóricos que respectivamente le dan una interpretación a la tonalidad de Sol menor: según Charpentier, tiene una *afecto* severo y magnificente, Mattheson dice que su *afecto* es de "gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas"; y a su vez, Rameau le da un significado de "ternura y dulzura"⁴⁵. Según Judy Tarling, quién menciona a Rousseau, Charpentier, Mattheson y Rameau, se trata de "tristeza, seriedad, magnificencia, lo más hermoso, amabilidad, elegancia, gracia, dulzura y ternura"⁴⁶.

El primer movimiento del concierto está dividido en cuatro secciones.

<i>Largo</i>		
Compás		Tonalidad
1 al 2	Motivo 1	Sol menor
3 al 4		Do menor
5 al 6		Sol menor
7 al 8	Motivo 2	Sol 7 - Do mayor
9 al 10		Fa 7 - Si bemol mayor
11 al 12		Mi bemol 7 - La bemol
13 al 17	Motivo 3	Sol 7 - Do menor
18 al 22	Motivo 4	Do menor Re mayor
23 al 28		Re 7

Tabla 7.1 – *Largo*.

La primera sección, comienza con un unísono (octava) en todas las voces con un ritmo de octavo con punto y dieciseisavo hacia una escala ascendente que desemboca en un súbito silencio. El ritmo punteado denota majestuosidad y audacia. Mientras que el Re que queda arriba, se puede relacionar con la figura retórica de una *dubitatio*, que simboliza la duda.



Ilustración 7.1 – Motivo 1.

⁴⁵ Lopez Cano Ruben, *Música y retórica en el barroco*. 1ª Edición. UNAM. México. 2000. pp. 67.

⁴⁶ Tarling, Judy. *The Weapons of Rhetoric*. Primera Edición. Corda Music Publications. 2005. pp. 77

En el tercer compás hace lo mismo pero en Do, hacia el cuarto compás termina el movimiento ascendente en Sol y en el quinto y sexto compás retoma la primera premisa pero con todas las voces una octava más grave excepto por la de la flauta.

El unísono produce un efecto de vacío y misterio. El ritmo punteado que termina en la escala ascendente abrupta provoca expectación y un gran suspenso entre la audiencia.

La segunda sección comienza en el sexto compás. La flauta hace una anacrusa de tres dieciseisavos y entran todas las voces con el ritmo punteado formando un acorde de Sol con séptima resolviendo a un acorde de Do con séptima en una blanca; sigue el patrón rítmico de un compás con ritmos punteados y uno de reposo con una blanca pero ahora con acorde de Fa con séptima, que resuelve a Si bemol con séptima, Mi bemol con séptima que reposa en La bemol con séptima. Aquí tenemos una secuencia armónica por quintas con acordes de séptima típica italiana, utilizada mucho por Vivaldi, Corelli, y Marcello, entre otros.

Otra cosa importante por destacar, es la línea interna que forma la flauta que al bajar de un Fa a un Si natural de manera cromática, forma un *passus duriusculus*. Esta figura es comúnmente asociada al dolor o la infelicidad. A mi juicio, Vivaldi utiliza esta figura para crear mayor tensión y misterio al usar las notas punteadas y alternarlas con las notas largas.



compás diecisiete donde las voces inferiores forman un acorde de Sol con séptima después de su largo pedal en Sol. Con esto se crea un ambiente de duda y misterio.



Ilustración 7.3 – Motivo 3.

La cuarta sección se encuentra en el compás dieciocho, donde la flauta hace un trino sobre un Sol que dura cuatro compases mientras que las demás voces siguen en el ritmo punteado alternando entre compases de Do menor y Sol con séptima hasta el compás veintidós donde quedan en un acorde de Re mayor en primer inversión. La flauta sale de su trino por movimiento ascendente y baja a un Re y todas las voces guardan silencio. Aquí se puede observar una figura de *interrogatio*, que sirve para crear suspenso y duda entre la audiencia.



Ilustración 7.4 – Motivo 4.

En el compás veintitrés, la flauta vuelve a hacer un trino que dura seis compases hasta el final del movimiento, mientras las otras voces van alternando entre acordes de Re mayor con séptima y Sol menor, hasta concluir en un Re mayor a modo de interrogación.

Este movimiento nos introduce a todo el concierto. Nos envuelve en un ambiente lleno de misterio, suspenso y quizá, un poco tenebroso.

Fantasmí

Presto

En este movimiento Vivaldi escribe *Fantasmí* (fantasmas) lo cual denota la idea de la música programática. La indicación de *tempo* también nos puede dar una idea más clara del carácter.

Tiene la siguiente estructura:

<i>Presto Fantasmí</i>		
compás		
1	motivo 1	Sol menor
2		Re mayor
3		Sol menor
4	motivo 2	Sol menor - Do menor
5		Fa mayor - Si bemol
6		Mi b - Re 7
7 y 8	motivo 3	Sol menor
9 y 10	Escalas ascendentes	Sol menor
11 y 12	motivo 4	Sol menor - Do menor
13 y 14		Fa mayor - Si b mayor
15		Mi b mayor - La dis
16 al 18	motivo 5	Fa mayor
19	Escalas ascendentes	
20 al 22	final	Si bemol mayor

Tabla 7.2 – *Presto fantasmí*.

El movimiento comienza con unas escalas ascendentes y arpeggios descendentes. En las voces hay imitación rítmica y repetitividad. Estas escalas pueden ser la representación de los fantasmas, moviéndose de un lugar a otro muy rápidamente.



Ilustración 7.5 – Escala ascendente.

La flauta comienza con una escala ascendente y desciende con arpeggios de Sol menor, en el segundo compás asciende de Re a Re y desciende en arpeggios de Re mayor, y en el tercer compás repite lo del primero. Me parece que predomina un carácter de frenesí entre estos motivos.

En el cuarto compás comienza una pequeña sección donde usa arpeggios en dieciseisavos seguidos de dieciseisavos en la misma nota repetidos, lo cual nos da una idea del uso del estilo *concitato* italiano que refleja agitación e ira. Del compás 32 al 35 hace otra secuencia armónica de círculo de quintas dominante-tónica (Sol, Do, Fa, Si bemol, Mi bemol) rompe la secuencia y llega al compás 35 donde todas las voces hacen arpeggios de Sol menor en forma de ecos.



Ilustración 7.6 – Arpeggios y *estilo concitato*.

En el compás 37 las voces van al unísono, sigue usando las notas repetidas y una escala ascendente. Repite este motivo en el siguiente compás formando una *pallilogia* (repetición exacta de un fragmento musical), de modo que lo que está diciendo en ese momento es algo importante por el hecho de tener a todas las voces en unísono y repetirlo. Este momento también es importante por que en el primer movimiento también se presentaron los unísonos, pero quizá en este caso sea para resaltar a los "fantasmas", con un afecto más fuerte y para poner más atención en ellos.

Hasta este momento en el movimiento, no se había presentado ningún momento solista; en el compás 39 hay un solo de la flauta con el fagot. La flauta con síncopas mientras que el fagot tiene saltos de octavas con el ritmo punteado (probablemente proveniente del primer movimiento). Estos motivos tienen un carácter agitado.

Ilustración 7.7 – Solo de la flauta con el fagot.

Las demás voces responden en escalas ascendentes, hay un diálogo entre los solistas y la orquesta que va de nueva cuenta por secuencias armónicas, el argumento lo repite tres veces, bajando la intensidad, lo cual puede mostrar una progresión o *gradatio* descendente, o bien, otra secuencia armónica yendo de Sol menor, Do menor, Fa mayor, Si bemol mayor, Mi bemol hasta el compás 43 donde las escalas de la orquesta se hacen al doble del valor rítmico en un modo *locrio* en La y dejando un silencio al final, lo cual es una aparente *interrogatio* musical.

En el compás 44 la flauta sigue con las síncopas, mientras que el resto de la orquesta toca un Fa al unísono en ritmo punteado hasta el final del compás 46 donde todos están al unísono en Fa con las escalas ascendentes (el mismo motivo que el del compás 37) .

Ilustración 7.8 – Solo de la flauta.

Para concluir con el movimiento van todos en una textura homofónica hasta el compás 50 para caer en Si bemol, sin embargo hacen un unísono que puede ser derivado de la anacrusa utilizada en el primer movimiento al final del tercer compás, que resuelve en este caso en un acorde de Sol con séptima para dar comienzo al Largo.

Largo

Comienza en el acorde de Sol con séptima que dejó "suspendido", a la expectativa, el *Presto* y la flauta haciendo ancrusas para caer en los acordes que toca la orquesta.



Ilustración 7.9 – *Largo*.

La secuencia de acordes en este caso son Sol con séptima, Do menor, La mayor con séptima, Re menor, Fa mayor con séptima y finaliza con un Si bemol en donde el fagot hace arpeggios en tresillos y desciende. Esto contrasta con la flauta.

Andante

Se liga directamente del Largo al andante, dónde encontramos esta estructura:

<i>Andante</i>	
motivo flauta	Si bemol mayor
respuesta fagot	Si bemol mayor
motivo flauta	Si bemol - Fa mayor
respuesta fagot	Fa mayor
motivo flauta	Fa mayor
respuesta fagot	Fa mayor

Tabla 7.3 – *Andante*.

En esta sección el carácter de los arpeggios del fagot es muy contrastante con el de la melodía de la flauta. Por un lado la flauta canta muy afectivamente, casi amorosa y por el otro el fagot introduce los tresillos en forma de reclamo, es muy insistente llegando a ser necio mientras que la flauta es muy calmada.



Ilustración 7.10 – *Andante*.

La línea melódica de la flauta se vuelve totalmente *cantabile* y es acompañada por los violines al unísono que van en octavas, lo cual puede ser la figura del paso del tiempo. El movimiento termina en Fa mayor, tonalidad que denota generosidad y amor. En este movimiento puede estar plasmada esa parte de la noche que no tiene que ver con lo tenebroso, sino con algo más amable y amoroso.

Presto

Este movimiento está constituido principalmente por tres grandes secciones. Está escrito en Fa mayor en un compás de tres cuartos. La tonalidad nos dice, de acuerdo a López Cano: "furia, cólera, generosidad, resignación, amor, tormento y rabia", y de acuerdo a Judy Tarling: "devocional, furioso, temperamento rápido, lo más hermoso, virtuoso, para las tempestades, furia".

Presenta la siguiente estructura:

<i>Presto</i>		
1 al 6	Motivo arpeggios	Fa mayor
7 al 21	Se intercala motivo de notas repetidas con arpeggios	Progresión armónica
22 al 28	Solo de flauta	
29 al 46	Flauta alterna con tutti notas repetidas	
47 al 51	Arpeggios	Do menor - Do mayor

Tabla 7.4 – *Presto*.

La primera sección comienza con la flauta y los violines haciendo arpeggios en Fa mayor, mientras que el fagot y el bajo continuo hacen saltos de octavas en Fa. Estos

motivos tienen un carácter casi furioso, parece que forman parte de una tormenta muy fuerte.



Ilustración 7.11 – *Presto*.

Este motivo lo repite en el siguiente compás y en el compás 62 hace lo mismo pero en Do mayor y repite al siguiente compás. En el compás 64 repite el motivo del principio del movimiento y lo vuelve a hacer al siguiente compás. La figura de repetición que se encuentra en esta sección (presentar un motivo y repetirlo inmediatamente sin ninguna alteración) se llama *pallilogia*, repetición sin alteración alguna. Una interpretación personal de estas repeticiones, es que son figuras de ecos.

En la segunda parte de la primera sección cambia la armonía y la estructura. En el compás 66 todas las voces hacen notas de dieciseisavos repetidas en un acorde de Fa con séptima que resuelve al siguiente compás en Re mayor haciendo los arpeggios como en el comienzo. Aquí tenemos el uso del estilo *concitato* con las notas repetidas que denotan un carácter más violento, parecido al de rayos o de una tormenta.



Ilustración 7.12 – *Concitato*.

En el compás que resolvió en Re mayor sigue con los arpeggios y al compás siguiente con la repetición exacta, después hace los arpeggios en Sol menor dos compases y en el compás 71 hace las notas repetidas en Sol con séptima y resuelve a Do menor. Después, hace los arpeggios en Do menor, luego en La con séptima y las notas repetidas en un acorde disminuido. Sigue haciendo los arpeggios dos compases más y notas repetidas donde la armonía se desestabiliza hasta el compás 80 donde resuelve a un acorde de Re mayor con séptima en un cuarto y deja dos cuartos de silencio. Se puede considerar que tenemos una vez más la figura de la *interrogatio* con la cual finaliza la primera sección del movimiento.

La segunda sección del movimiento comienza un motivo muy virtuoso de la flauta, que se mueve por grados conjuntos y después haciendo saltos grandes. Esta figura da la sensación de ser una ráfaga de viento desbocada. El fagot hace arpeggios descendentes de dieciseisavos mientras que las otras voces solo tocan al comienzo de cada compás una nota de un cuarto. Con el movimiento de la flauta y el fagot, se va generando una progresión de quintas como las que ya habíamos visto, en este caso la secuencia es: Re mayor con séptima, Sol menor, Do mayor con séptima, Fa mayor, Si bemol mayor con séptima, Sol menor, La mayor con séptima y resuelve en el compás 88 a un Re menor, que es el comienzo de la tercera sección del movimiento.



Ilustración 7.13 – *Solo de flauta.*

En la tercera sección del movimiento se queda la flauta sola en Re menor un compás, y en el compás 89 responden las demás voces con un acorde de Mi bemol mayor en primera inversión con el ritmo de las notas repetidas en dieciseisavo; se repite la secuencia rítmica de la flauta sola un compás en octavos y al siguiente compás las demás voces responden con los dieciseisavos, pero ahora va cambiando. La segunda respuesta está en Re menor, la tercer respuesta en Mi mayor, la cuarta en La menor. En el compás 96 cambia un poco la estructura, la flauta hace los arpeggios pero toca junto con la respuesta, en la primer ocasión lo hace en Si mayor con séptima y responde en mi menor, la segunda en La mayor con Séptima y responde en Re menor, la tercera en Sol con séptima. La respuesta ya no será como las anteriores. La flauta repite su figura rítmica pero en Do menor y sigue tocando al siguiente compás en Si disminuido con séptima y las demás voces solo responden al inicio de cada compás con el acorde en una nota de un cuarto. Repite dos veces esto y por último tenemos una Coda en la cual retoma los arpeggios del principio en Do menor, Sol mayor y Do menor.

Es un movimiento con un carácter muy fuerte. En lo personal, pienso que los saltos y las notas repetidas recuerdan un poco a la Battaglia à 9 de Heinrich Ignaz von Biber, por la fuerza que denotan las figuras.

Largo

IL SONNO

Este movimiento está construido en una textura totalmente homofónica, donde las voces van haciendo cambios armónicos muy disonantes, llevando al escucha a un trance, como si estuviera soñando, probablemente de ahí su nombre.

Está escrito en un compás de tres cuartos. La tonalidad inicial aparentemente es Do menor, a la que López Cano da el afecto de "depresión, tristeza, dulzura desbordante,

intensa tristeza, ternura y lamentación". En cuanto al tempo, ya habíamos mencionado en el primer movimiento las connotaciones del Largo.

El movimiento comienza con el bajo continuo y el fagot en un Do que estará ligado por cuatro compases, en el siguiente compás entra el violín segundo con un Sol que también estará ligado. Después entra el violín primero con un Fa y en el cuarto compás entra la flauta con un Re; aquí se puede considerar una figura retórica llamada *Prolepsis*, que es una disonancia fuerte ocasionada por una o varias notas que pertenecen a la estructura armónica siguiente. Mi suposición es que el primer acorde que se trata de formar, es de Do menor (con el Do en el bajo y el Sol en el violín segundo), sin embargo las notas que tocan la flauta y el violín son una anticipación al acorde de Sol con séptima que se forma en el compás 115, que estará ligado de inmediato con un acorde de Si disminuido que será resuelto en el compás 118 a Do mayor con séptima. En el compás que guía la resolución, la flauta y el violín primero se mueven por grado conjunto en terceras paralelas y ritmo en cuartos. En el siguiente compás se forma un acorde de Re con séptima, que en el compás 120 se convertirá en un acorde de Do sostenido disminuido con séptima que resuelve en el 122 a un Sol sostenido disminuido con séptima, con el movimiento de la flauta y el violín, como en el compás 117. En el 123 se mueve una vez más por grado conjunto en terceras paralelas de la flauta y el violín a un La mayor con séptima en el 124. En el compás 125 la tonalidad es Re menor y el movimiento de las voces superiores es ascendente por grado conjunto, es la primera vez en el movimiento que las voces tienen esta tendencia, sin embargo en el 126 resuelve en un Fa sostenido disminuido, bajan de nueva cuenta las voces superiores y retoman el movimiento ascendente en Sol menor para resolver en notas largas en Do menor, Sol con séptima, repitiendo esta secuencia armónica, a excepción del compás 138 donde forman un acorde de Re mayor con séptima y resuelven en un Sol mayor. Es importante destacar que desde el compás 128 hasta el fin del movimiento, el bajo continuo y el fagot hacen un pedal de Sol.

En este movimiento Vivaldi logra crear un ambiente irreal. Con la idea de que estamos inmersos dentro de la noche, este movimiento parece ser un sueño profundo, que llega al grado de convertirse en una pesadilla debido a las fuertes disonancias. Es

sumamente expresivo. Esta clase de recursos no son tan comunes en otros compositores, de aquí la genialidad e innovación de Vivaldi.

Allegro

Es el último movimiento del concierto y muestra la siguiente disposición:

<i>Allegro</i>		
1 al 15	Introducción	
	Tema 1	Sol menor
15 al 24	Solo flauta	Sol menor - Si bemol
24 al 30	tutti	Sol menor - modula
31 al 40	Solo flauta	Do menor
40 al 43	tutti	Do menor
43 al 55	Solo	progresión armónica
55	tutti notas repetidas	Sol menor
57	Solo flauta	progresión armónica
63	tutti tema 1	Sol menor
72	Coda	Sol menor

Tabla 7.5 – *Allegro*.

Comienza con las voces del bajo, fagot y violín segundo haciendo movimientos "circulares" en sol menor y el violín primero en octavos repetidos.



Ilustración 7.14 – *Allegro*.

El efecto producido por los movimientos circulares crea una figura retórica llamada *circulatio*, que es cuando las voces giran en torno a una nota, y provoca una sensación de obstinación e insistencia. También se puede suponer que hay una *Symploke*, que es cuando las voces se juntan "a manera de conspiración".

El segundo compás pasa a la dominante (Re mayor) y para el tercero regresa a Sol menor haciendo la misma figura, una vez más tenemos una repetición exacta, o *Pallilogia*.

En cuanto a las notas repetidas en octavos, dice Philipp Picket en su artículo acerca de los conciertos de Brandenburgo⁴⁷, que el uso de los cuartos repetidos indica el alentado paso del tiempo, lo cual podemos aplicar a este concierto con los octavos repetidos.

En el compás 146 entra la flauta y todas las voces suben de registro. Es un momento muy intenso.



Ilustración 7.15 – Entrada de la flauta.

En cuanto a la armonía tenemos un Re mayor que va al siguiente compás a un Sol menor. Entre las voces se van turnando en hacer la figura de las notas circulares y los octavos repetidos. Después del compás en Sol, está uno en Do mayor con séptima, luego en Fa mayor, el siguiente en Si bemol con séptima, luego en Mi bemol, La mayor con séptima y por fin resuelve en Re menor donde todas las voces tocan octavos. Una vez más, tenemos la secuencia armónica que se ha presentado durante todo el concierto.

En cuanto termina la progresión y las voces van en octavos, la complejidad armónica va aumentando: el Re menor se convierte en quinto grado con séptima en tercera inversión para resolver a Sol menor, luego en Do sostenido disminuido con séptima que se mueve a un Fa sostenido disminuido que resuelve a un Sol menor, pasa por un La con séptima que funge como quinto grado del quinto Re mayor, Re mayor y resuelve a un Sol menor en el compás 157. Hasta aquí termina la primer gran sección del concierto, que se trata de un *tutti* de toda la orquesta.

En el compás 157 comienza la flauta un *solo* que es acompañado por el fagot que toca en un movimiento descendente y el violín primero que reitera el mismo motivo como un "comentario", una y otra vez.

⁴⁷ Philipp Picket, *J.S. Bach: The Brandenburg Concertos A New Interpretation*.
<http://www.recorderhomepage.net/brandenburgs.html> consultado el lunes 27 de junio de 2011 a las 5:05pm



Ilustración 7.16 – Solo de flauta con violín y fagot.

El fagot tiene línea melódica descendente, que se asocia con una figura llamada *Catabasis*. En cuanto al violín presenta el mismo motivo repetido varias veces sin alterarlo, por lo que podemos considerar que hace *pallilogia*. A su vez todos forman una progresión armónica descendente o *gradatio* pasando por los acordes de Sol menor, Fa mayor, Mi bemol mayor, Re mayor y regresando a Sol menor. Repite de inmediato lo mismo de manera idéntica por lo que una vez mas tenemos una *pallilogia*.

Al concluir esta primera parte de la sección del solo, se quedan únicamente la flauta y el fagot. La flauta hace arpeggios y después figuras ascendentes mientras que el fagot hace saltos de octavas y octavos repetidos.



Ilustración 7.17 – Arpeggios de la flauta.

Siguen realizando una secuencia armónica que comienza en Sol menor, continua a Do menor, Fa mayor con séptima, Si bemol mayor, Mi bemol mayor, Fa con séptima, y la figuración cambia en la mitad del compás 164 donde la flauta hace síncopas mientras el fagot desciende, todo esto guiará hasta una cadencia en Si bemol mayor en la mitad del compás 166, donde entra un tutti de la orquesta; siguen usando los motivos circulares y los octavos repetidos, mientras la flauta muestra un nuevo material a partir de síncopas. Esta sección termina en el compás 169 a la mitad y todas las voces tocan octavos repetidos, durante las cuales habrá cambios armónicos que guiarán hasta un Do menor en el compás 173.

Esta nueva sección en el compás 173 es un solo de la flauta, acompañada por el fagot y el bajo continuo. La flauta hace arpeggios mientras el bajo se mueve alrededor de Do menor y de Sol mayor (tónica – dominante), aparentemente se trata de una *circulatio*, pero a diferencia de las anteriores escritas en dieciseisavos, esta está en octavos.



Ilustración 7.18 – *Circulatio*.

En el compás 176 la flauta desciende por grado conjunto, ornamentando con la nota superior y lo repite inmediatamente, otra *pallilogia*.



Ilustración 7.19 – *motivo cromático descendente*.

Hacia el compás 180, la flauta hace una anacrusa y baja cromáticamente, sube a la octava y repite la bajada hasta hacer una cadencia a Do menor donde termina esta sección del solo.

La orquesta responde con la figura de los dieciseisavos "circulares" y los octavos repetidos mientras la flauta va sobre toda la orquesta haciendo un trino en Sol hasta el compás 185, que termina en un silencio de octavo para todos.

En el compás 186 hay otro solo de la flauta donde se desarrolla de una manera totalmente *cantabile*, acompañada por el bajo y el fagot haciendo octavos repetidos y el violín primero haciendo arpeggios descendentes en un registro muy amplio.



Ilustración 7.20 – Solo de la flauta y arpeggios del violín.

Considero que esta sección es de las que tienen mayor carga afectiva por el desarrollo que da a la flauta; parece como una cantante expresando lo más importante del discurso. En el compás 190 la flauta retoma el motivo de las síncopas, mientras la armonía no cambia mas que de Do menor a Sol mayor con séptima.

En el compás 197 entra toda la orquesta, a excepción de la flauta con dieciseisavos repetidos, primero en Sol mayor, Fa sostenido disminuido con séptima, Sol menor Fa sostenido disminuido con séptima hasta Sol menor a la mitad del compás 199.

Ilustración 7.21 – Tutti.

Comienza un nuevo solo de la flauta con el fagot y el bajo continuo. La flauta hace arpeggios ascendentes y descendentes mientras el bajo y fagot responden con saltos de octavas. La secuencia armónica en esta sección es: Sol menor, Do menor, Fa mayor, Si bemol mayor, Mi bemol Mayor, La disminuido, Re con séptima y en el compás 203 la flauta solo hace arpeggios ascendentes en Sol menor y Re con séptima hasta el compás

205 a la mitad, donde entra un *tutti* de la orquesta, sin la flauta, muy parecido al comienzo del movimiento, excepto que en este motivo no hay desarrollo como al principio, sin embargo hace la misma cadencia auxiliándose de los octavos repetidos en todas las voces y hace una cadencia a Sol menor.

Hay un pequeño y último solo de la flauta haciendo arpeggios en Sol menor y comienza lo que considero como la Coda.

En esta Coda la orquesta solo va tocando octavos repetidos y la flauta va en dieciseisavos que se ligan entre tiempos con octavos, lo cual nos guía hasta la cadencia final del movimiento a Sol menor.

Es peculiar que aunque la flauta tiene una conducción directa a Sol mediante un Fa sostenido, termina en un Re. A esta resolución, que no termina donde se esperaba, se le conoce como *catachresis*.

Conclusiones y sugerencias interpretativas.

En conclusión tenemos que este concierto no es como un concierto italiano típico (escrito en tres movimientos y alternando *tutti* y *solo*) . Trata de evocar imágenes a partir de figuras musicales, como en el segundo movimiento, podemos imaginar a los fantasmas en las escalas ascendentes. El movimiento IL SONNO nos lleva a un estado de trance al no tener movimientos abruptos en ninguna de las voces, lo cual nos hace sentir que estamos soñando, pero al ser tan disonante, el sueño no es tranquilo, sino lleno de divagaciones y pesadillas.

El movimiento que a mi consideración está tratado más como un concierto italiano típico, es el último, ya que alterna de manera más evidente entre *tutti* y el *solo* todo el tiempo.

Otro aspecto importante que hay que considerar, es el uso constante de la secuencia armónica que se repite durante todos los movimientos, usualmente siempre es la misma secuencia: Sol, Do, Fa, Si, Mi y La, con algunas variantes ya sea de modo, séptimas u omisión del último acorde. Esta clase de secuencia se encuentra en mucha de la música italiana del siglo XVIII.

Por último, en cuanto al uso de figuras retóricas, tenemos la más constante que es la *Pallilogia*, con esta figura Vivaldi quiere dejarnos algunos argumentos bien claros, para que no haya duda, quiere reiterar lo ya dicho. Con las *Traductio* (repetición alterada) nos quiere decir sus argumentos a otro nivel, poniendo algunos en duda.

Vivaldi sin duda alguna, es una excelente opción para ser tocada por flautistas de pico, violinistas, fagotistas, etc. debido a su gran demanda técnica e interpretativa, pero también por su genio para crear un discurso musical completo, expresivo y tan convincente.

Uno de los más grandes retos del flautista de pico al tocar un concierto de Vivaldi es la dinámica. Al tocar con otros instrumentistas como violinistas, fagotistas y contrabajistas, la flauta queda en un segundo plano a nivel de la dinámica. Es por eso que hay que trabajar muy a fondo el sonido e idealmente, tocar con un buen instrumento que responda a las articulaciones e inflexiones extremas y que tenga mayor resistencia al aire para permitir un mayor desarrollo de la dinámica, la sonoridad y de la proyección.

Anexo 1: Síntesis para el programa de mano.

Los estilos nacionales italiano y francés dominaron el quehacer musical del resto de Europa durante la época barroca. Eran muy diferentes entre sí, por lo cual hubo gran polémica entre diversos personajes que estaban en contra o a favor de uno u otro estilo. En el estilo italiano destacaba la teatralidad y la ornamentación libre e improvisada, mientras que el estilo francés se caracterizaba por el uso de líneas melódicas más simples y elegantes, y ornamentos muy detallados, codificados con un sistema de símbolos que varía entre algunos compositores.

En la música para flauta de pico que se incluye en este programa, se puede notar el contraste entre estos dos estilos.

Sonata Prima – Dario Castello (c.1590 - c.1630).

No se tienen datos biográficos precisos de Dario Castello, excepto los que se encuentran en la portada de sus colecciones de sonatas. Se sabe que fue líder de la agrupación *Il Piffari* en la Basílica de San Marcos, en Venecia, dónde seguramente conoció a su contemporáneo Monteverdi, del cual recibió una importante influencia para la creación de sus *Sonate concertate in stile moderno*, reflejo del estilo vocal italiano del siglo XVII. Estas sonatas están construidas bajo los lineamientos de la retórica musical, por lo que se puede reconocer un discurso musical muy elocuente. Su interpretación exige el dominio de una técnica de muy alto nivel, hecho del cual Castello era consciente; es por ello que en el prólogo al segundo libro, alienta al intérprete a seguir trabajando sus piezas, incluso si parecen difíciles.

Glosas sobre *Frais et Gaillard* – Giovanni Bassano (1558 - 1617)/Clemens non Papa (c.1510 - 1617).

Giovanni Bassano es conocido gracias a su obra *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento* publicada en 1585 donde explica el arte de glosar, práctica común en la época. Fue un instrumentista de aliento y compositor que vivió en Venecia durante el siglo XVI. Hizo glosas sobre piezas de diversos compositores, entre ellas *Frais et Gaillard* de Jacobus Clemens o Clemens non Papa. Esta pieza tiene un carácter brillante y muy pícaro al tener referencias sexuales explícitas en su texto que son enfatizadas por las glosas de Bassano.

En esta obra es esencial el dominio y la variación de la articulación para que la interpretación tenga un carácter de improvisación y más cercano al texto.

Première Suite en Fa mayor, Livre I – Jacques Hotteterre “Le Romain” (1674 - 1763).

Jacques Hotteterre provenía de una familia de tradición de constructores, intérpretes y compositores. Jacques Hotteterre era conocido con el sobre nombre “Le Romain”, probablemente debido a algún viaje que hizo a Roma o por la notable influencia que tuvo de la música italiana. Entre sus obras se encuentran dos libros de piezas para flauta transversa, las cuales pueden ser tocadas en la flauta de pico y el oboe, de acuerdo a sus propias indicaciones. Esta *Suite* es un claro ejemplo de la típica suite francesa, debido a que es una sucesión de danzas rápidas y lentas en la misma tonalidad, profusamente ornamentadas al estilo francés. Una característica importante es que algunos de sus

movimientos están dedicados a personajes que tuvieron relación con Hotteterre; es el caso del *Rondeau Le Duc d'Orléans* que está dedicado a Felipe II de Orleáns quién fue alumno de Hotteterre.

Es importante para aquellos que quieran aproximarse a la música barroca francesa, el dominio de la ornamentación específica y del *inégal*, que quizá sea uno de los mayores retos interpretativos de esta música.

Trío Sonata BWV 530 en Do mayor – Johann Sebastian Bach (1685 - 1750).

Bach es considerado en nuestros días como el máximo exponente de la música del barroco. Se puede apreciar el conocimiento y dominio que tenía de los estilos francés (en sus suites y partitas) e italiano (en sus conciertos y sonatas). Gran parte de su obra la hizo con fines didácticos, de la que destaca la colección de trío sonatas para órgano que dedicó a su hijo Wilhelm Friedemann con el objetivo de enseñarle el uso correcto del pedal del órgano. En estas piezas se observa una evidente influencia de la música italiana del siglo XVIII al emplear progresiones que son típicas del estilo italiano y al alternar entre momentos solistas y *tutti*. Estas obras pueden ser ejecutadas en la flauta de pico acompañadas con clavecín obligado, siguiendo una práctica común que se realizaba en el siglo XVIII.

Sonata en Mi bemol Mayor – Hans Ulrich Staeps (1909 - 1988).

Hans Ulrich Staeps fue un compositor y flautista alemán que dedicó gran parte de su vida a la docencia musical. Tiene un amplio repertorio de obras que incluyen flauta de pico entre las que destacan la *Saratoga Suite*, *Inmortelle*, *Virtuose suite* y *Fantasia con echo*. De su faceta como pedagogo sobresalen sus libros de técnica para la flauta de pico, que son una herramienta muy útil para el intérprete. En su música se puede apreciar una gran influencia de la música impresionista francesa y del expresionismo alemán; tal es el caso de la Sonata en Mi bemol, aunque por su lenguaje tan idiomático para la flauta de pico, es evidente que debió conocer los estilos nacionales del barroco. La dedicatoria que hizo de esta obra a su madre y el hecho de incluir el madrigal *Innsbruck, ich muss dich lassen* de Heinrich Issac en el segundo movimiento, son dignos de mención.

***The Jogger* – Dick Koomans (1957-).**

Dick Koomans es un compositor holandés que escribió para el *Amsterdam Stardust Loeki Quartet* la pieza *The Jogger*. El carácter de “swing” que contiene esta pieza refleja una gran influencia del jazz del siglo XX aunque también se puede apreciar en la última sección de la obra, el interés del compositor por los estilos del barroco. En esta última sección, escribió una fuga que refleja el contrapunto alemán con la secuencia armónica típica del estilo italiano.

Entre los retos que presenta la interpretación de esta obra, destacan el uso de técnicas extendidas para la flauta de pico como el “leak air” y el “bisbbisbigliando”. Otra de las dificultades para la ejecución de esta pieza, es la precisión rítmica y la sincronía de ensamble, que resulta muy compleja debido a la acentuación sincopada y al fraseo irregular.

Concierto en Sol menor “La notte” RV 104 – Antonio Vivaldi (1678 – 1741).

Antonio Vivaldi es considerado por el *Grove Dictionary of Music and Musicians* como el compositor más original e influyente de su época. Trabajó en Venecia en el *Pio Ospedale Della Pietà* donde daba clases de violín. Sus obras son consideradas precursoras de la música orquestal programática; de éstas destacan los conciertos del Op. VIII y del Op. X. *La notte* es un concierto peculiar al estar integrado por 7 movimientos a diferencia de los típicos conciertos italianos de 3.

En *la notte* se aprecia un contraste extremo en el carácter de cada movimiento. También se puede observar cómo Vivaldi trata de evocar imágenes a partir de figuras musicales. En el segundo movimiento podemos imaginar a los fantasmas a partir de las escalas ascendentes; en *il sonno* Vivaldi nos lleva a un estado de trance al mantener las líneas musicales estáticas pero con muchas disonancias, como si se tratara de un sueño perturbador.

El último movimiento está tratado como un típico concierto italiano, en donde se alterna entre *tutti* y *solo* de manera evidente.

Bibliografía:

- Anthony, James R. *La Musique en France à l'époque Baroque de Beaujoyeux à Rameau*. Traducción del inglés al francés de Béatrice Vierende. 3ª Ed. Harmoniques Flammarion. 2010. Francia.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire. *Histoire de la musique*. Ed. Bordas. Collection Marc Honegger. Francia 1982, reimpresión agosto 1993.
- Bouchon, Marie-Françoise, Harrys-Warrick, Rebecca. "Allemande." *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Sous la direction de BENOIT, Marcelle. 1ª Edición. Editorial. Fayard. Francia. 1992.
- Bouchon, Marie-Françoise, Harrys-Warrick, Rebecca. "Gavotte." *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Sous la direction de BENOIT, Marcelle. 1ª Edición. Editorial. Fayard. Francia. 1992.
- Bouchon, Marie-Françoise, Harrys-Warrick, Rebecca. "Menuet." *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Sous la direction de BENOIT, Marcelle. 1ª Edición. Editorial. Fayard. Francia. 1992.
- Bouchon, Marie-Françoise, Harrys-Warrick, Rebecca. "Gigue." *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Sous la direction de BENOIT, Marcelle. 1ª Edición. Editorial. Fayard. Francia. 1992.
- Bukofzer, Manfred. *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*. Versión castellana de Clara Janes y José Martín Tirana. Alianza. Madrid, España. 1986.
- Cross, Lucy E. Notas al programa para Vivaldi *Flute and Recorder concertos*. Janet See, flute, Marion Verbruggem, recorders. Philharmonia Baroque Orchestra. Nicholas McGegan, director and Harpsichord. Harmonia Mundi USA 1998, 1991, 2002.
- Dart, Thurston. *La interpretación de la música*. Introducción, traducción y notas de Antonio J. Berdonés. Colección Prágmata. Manchado Libros, S. A., 2002. Madrid, España.
- Donington, Robert. *The interpretation of early music, new revised edition*. Estados Unidos. W.W. Norton & company New York. 1992.
- Franco, Horacio. Notas al programa para Vivaldi *Concerti per flauto*. Horacio Franco, dirección y flauta de pico, Capella Cervantina. Quindecim records 1993.

- Harris-Warrick, Rebecca. “*Sarabande.*” *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles.* Sous la direction de BENOIT, Marcelle. 1ª Edición. Editorial. Fayard. Francia. 1992.
- Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart.* Traducción de Laura Manero. 2003. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, España.
- Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro.* Traducción de Juan Luis, Quaderns Crema, S.A. Milán. 2006
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco.* Primera Edición. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2000.
- Marcq, Sébastien. Notas al programa para *Sonate a Flauto, Violino e Basso.* Sébastien Marq, François Fernandez, Philippe Pierlot, Pierre Hantaï. Astrée / Naïve. 2000.
- Massin, Brigitte et Jean. *Histoire de la Musique OCCIDENTALE.* Ed. Fayard/Messidor-Temps Actuels. Francia, 1983.
- Morrier, Denis. Steger, Maurice. Notas al programa para *Venezia 1625.* Maurice Steger & Ensemble. Harmonia Mundi 2009.
- Rio, Anne-Marie. “*Hotteterre*” *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles.* Sous la direction de BENOIT, Marcelle. 1ª Edición. Editorial. Fayard. Francia. 1992.
- Ross Winters. “*Hans Ulrich Staeps (1909-1988) A centenary evaluation*”. *The Recorder Magazine.* Vol. 29 No. 4. 2009. P. 129-132.
- Sadie, Julie Anne, comp. *Companion to Baroque Music.* Schirmer Books, Nueva York, 1990,
- Schneider, Herbert. “*Rondeau.*” *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles.* Sous la direction de BENOIT, Marcelle. 1ª Edición. Editorial. Fayard. Francia. 1992.
- Selfridge-Field, Eleonor. *Venetian Instrumental Music.* Dover, New York, 1994.
- Tablot, Michael. *Venetian Music in the Age of Vivaldi.* Ashgate, Hampshire, Gran Bretaña, 1999.
- Tarling, Judy. *The Weapons of rhetoric.* Primera edición 2004, ésta edición 2005. Corda Music Publications. Reino Unido. 2005.

Vatoison, Louis T. Notas al programa para *Antonio Vivaldi la notte, la tempesta di mare, il gardellino*. Sebastian Marq, flauta de pico. Ensemble Matheus. Jean-Christophe Spinosi, dirección. Naïve 2002.

Yearsley David. *Bach and the Meanings of Couterpoint*. Cambridge University Press, Cambridge UK, 2002.

Consulta Web

Andrew Dell'Antonio. "Castello, Dario." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05126> (8 de octubre de 2012).

Böckle, Claudia. Holoubeck-Picher, Luise. "Hans Ulrich Staeps." http://www.doblinger-musikverlag.at/dyn/kataloge/Staeps_Werkverzeichnis.pdf (28 de agosto de 2012).

Giannini, Tula. "Hotteterre." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13401pg4> (13 de mayo de 2012).

Hotteterre, Jacques "Le Romain". *Prèmiere Livre de Pieces pour la Flûte-Traversière, et autres Instruments*. Paris 1715. Versión electrónica extraída de http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP61713-PMLP126071-hotteterre_suites.pdf (29 de enero de 2012).

Hotteterre, Jacques "Le Romain". *L'Art de Préluder sur la Flûte Traversière, Sur la Flûte à bec, Sur le Hautbois, et autres Instruments de Dessus*. Paris. Versión electrónica extraída de <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP60623-PMLP124167-005hotteterre.pdf> (29 de enero de 2012).

Lasocki, David. "Bassano." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53233> (30 de septiembre de 2012).

Muziekinjeroen.nl. *Dick koomans*. http://www.knipscheerorgel-noordwijk.nl/bios/dick_koomans.html (10 de septiembre de 2012). Traducción del holandés por Emilio Mejía.

Planchart, Alejandro Enrique. "Clemens non Papa." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05930> (28 de octubre de 2012).

Powell, Ardall, "Jacques Martin Hotteterre "Le Romain"" *Flutehistory.com* (1997) http://www.flutehistory.com/Players/Jacques_Hotteterre/index.php3 (30 de enero de 2012)

Tablot, Michael. "Vivaldi, Antonio." *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40120> (26 de
junio de 2012).

Wolff, Christoph et al. "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>
Consultado el 30 de septiembre de 2012.