



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

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

Presenta:
Emiliano Pérez Riveroll

Opción de Titulación:
Notas al programa

Asesor de notas y de examen público:
Maestra María Díez-Canedo

México, D. F. Abril 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Abstract

Palabras clave:

flauta de pico – sociología de la música – música de concierto – London 29987 –
Bovicelli – Vivaldi – Philidor – Bach – Staeps

La música es una actividad que se realiza en sociedad. Las formas (sociales) en que se cristaliza su ejecución (como el concierto, la ceremonia, la fiesta, etc.) están determinadas históricamente y dependen de factores políticos, económicos, religiosos, etc. Un análisis de contexto social demostrará los modos en que estas circunstancias dan forma a seis piezas de repertorio de la flauta pico:

1. Cominciamento di Gioia (anon. s. XIV).
2. Glosas sobre el madrigal *Io son ferito* de G. P. Palestrina (G. B. Bovicelli).
3. Concierto para flauta, cuerdas y bajo continuo RV 108 (A. Vivaldi).
4. *Douxième Suite* para flauta y bajo continuo (P. D. Philidor).
5. Suite orquestal no. 2 en si menor para flauta, cuerdas y bajo continuo BWV 1067 (J. S. Bach).
6. *Virtuose Suite* para flauta de pico sola (H. U. Staeps).

Estas piezas son representativas de la música de concierto, esto es, música sin otro propósito que el placer de su escucha. El presente texto traza una trayectoria histórica de este tipo de repertorio, desde su surgimiento, con la pieza anónima del siglo XIV, hasta el siglo XX, con la *Virtuose Suite* de Staeps.

emiliano.perez.riveroll@gmail.com

Índice

Programa	5
Introducción	7
London Manuscript, British Library, Add. 29987	
<i>Chominciamento di gioia</i>	13
La estampe	13
Istampitte y contexto social	18
El paso a la música de concierto	19
Análisis musical	21
Retos y sugerencias interpretativas	22
Giovanni Battista Bovicelli	
<i>Passaggi sopra lo son ferito Del Palestrina à Cinque</i>	24
Passaggi.....	24
Origen y final de los manuales de ornamentación.....	26
Giovanni Battista Bovicelli	30
Regole, passaggi di musica.....	31
Análisis musical	32
Retos y sugerencias interpretativas	34
Antonio Vivaldi	
<i>Con_{to} del Viual (Flauto, 2 Violini) - RV 108</i>	36
Venecia y la música	36
El término “concerto”	38
El concerto instrumental	40
Antonio Vivaldi	41
Los concerti de Vivaldi	42
Análisis musical	44
<i>Melodía</i>	44
<i>Forma y armonía</i>	45
Retos y sugerencias interpretativas	47
Pierre Danican Philidor	
<i>Douxième Suite</i>	50

El absolutismo y la música	50
Organizaciones e instituciones musicales del absolutismo	51
Suite 'clásica'	53
La suite y la sonata para flauta.....	55
Pierre Danican Philidor	56
Análisis musical	58
<i>Articulación y ornamentación</i>	58
<i>Retórica, armonía y figuras recurrentes</i>	59
Retos y sugerencias interpretativas	61
Johann Sebastian Bach	
Suite orquestal no. 2 en Si menor para flauta, cuerdas y bajo continuo BWV 1067	64
Panorama musical de Leipzig hacia el tiempo de Bach	65
Las actividades de Johann Sebastian Bach en Leipzig	66
Collegia Musica.....	68
Suite orquestal no. 2 BWV 1067	71
Análisis musical	73
<i>Ouverture</i>	73
<i>Otros movimientos</i>	76
Retos y sugerencias interpretativas	77
Hans Ulrich Staeps	
<i>Virtuose Suite</i> para flauta sola	79
Desuso de la flauta de pico	80
Retorno de la flauta de pico.....	81
Hans Ulrich Staeps.....	84
<i>Virtuose Suite</i>	85
1. <i>Allegro deciso</i>	85
2. <i>Allegretto</i>	87
3. <i>Andante moderato</i>	88
4. <i>Presto possibile</i>	89
Retos y sugerencias interpretativas	90
Ejemplos musicales	91
Bibliografía	113

Programa

<i>Chominciamento di gioia</i>	Anon c. 1400 (London Manuscript, British Library, Add. 29987)
<i>Passaggi sopra lo son ferito</i> <i>Del Palestrina à Cinque</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594) / Giovanni Battista Bovicelli (+1592–4)
<i>Con_{to} del Vival (Flauto, 2 Violini)</i> - RV 108 Allegro [Sin indicación de tempo: Largo] [Sin indicación de tempo: Allegro]	Antonio Vivaldi (1678-1741)
<i>Douxième Suite (Troisième Oeuvre.</i> <i>Contenant une Suitte a deux</i> <i>Flûtes-Traversieres seules Et une autre Suitte)</i> Prelude Allemande Sarabande La Parisienne Chaconne	Pierre Danican Philidor (1681-1731)
Suite Orquestal No. 2 en Si menor para flauta, cuerdas y bajo continuo - BWV 1067 Ouverture Rondeau Sarabande Bourée I/II Polonaise – Double	Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Menuet

Badinerie

Virtuose Suite

1. Allegro deciso
2. Allegretto
3. Andante moderato con grand'
espressione
4. Presto possibile

Hans Ulrich Staeps

(1909-1988)

Introducción

Por otra parte, no se sabe cuánto deben el pensador o el creador literario individuales a la masa dentro de la cual viven; acaso no hagan sino consumir un trabajo anímico realizado simultáneamente por los demás.

Freud. *Psicología de las masas y análisis del yo*¹

I

La música es un fenómeno social. No puede ser desligada de esta característica fundamental. Ya el simple hecho de que exista una separación entre intérprete y escucha es prueba de ello. Incluso en nuestra época, en donde los mini-reproductores y audífonos son cada vez más económicos, donde el Internet ha vuelto cada vez más fácil descargar enormes cantidades de música de todos tipos, épocas y lugares, donde cada vez es posible para más personas tener acceso a programas que nos permiten componer y hacer arreglos de nuestra propia música; en fin, en una época que por estas características podría representar el fin de la música como un acontecimiento social, la industria del concierto no ha disminuido su alcance un ápice: se siguen llenando estadios durante días seguidos con fanáticos de alguna estrella del pop o el rock.

Las formas de música más antiguas que conocemos, las músicas tradicionales, se realizan en grupos y forman parte de un ritual o ceremonia, no son nunca actividades solitarias. El fenómeno musical se cristaliza en una forma de convivencia, de vínculo social, y está imbricado en ella de tal forma que no es comprensible si se aísla de su materialización en un evento social, llámese concierto, fiesta, ceremonia, obra teatral, etc. Por poner un ejemplo para ilustrar esta idea: en un futuro lejano en el que hubieran desaparecido la mayoría de nuestros géneros musicales actuales, si un musicólogo encontrara una transcripción de una canción, digamos de salsa, ¿sería

¹ Sigmund Freud. *Obras completas. Volumen 18 (1920-22). Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 1976, p. 79.

capaz de comprender los significados de esta música sin conocer los pasos de su baile o las condiciones y modos de convivencia de una fiesta del siglo XXI?

“¿Qué es la música, a fin de cuentas?” se pregunta el filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek. “Una súplica...”, responde.² ¿Para quién? Para el otro sublime (“la Amada, el rey, dios”) a fin de que responda en cierta forma. La música se dirige siempre a alguien más.

Todos los compositores piensan en sus espectadores. No es hasta Schoenberg que encontramos un compositor que rechaza al público de manera franca, considerándolo necesario solo por razones acústicas (“ya que la música no suena bien en una sala vacía”)³, y tenemos derecho a preguntarnos, como Henry Raynor, si la opinión de Schoenberg no sería producto de la difícil situación en la que se hallaba a causa de la escasa recepción de su música, y si hubiera pensado distinto si su música hubiera sido mejor recibida.⁴ Además, ¿quién puede ignorar la amargura, el despecho, en su declaración? Éstas no son palabras de indiferencia, sino de rencor: “Pues entonces vete, no te necesito,” parece decir, como un amante indignado.

Incluso en música que está hecha para no escucharse, como *4'33"*, se requiere de alguien que la escuche y que la *comprenda*, como demuestra la reticencia temprana de John Cage a componerla. ¿De dónde vendría su recelo, si no del temor de hallar su plegaria sin respuesta?

El ser humano es un ser social; raramente su actividad está separada de la influencia de otros seres humanos. Con poca frecuencia es posible hablar de actividades realmente antigregarias. El que se encuentra solitario, a menudo requiere hacérselo saber a alguien (a la humanidad, a la posteridad, etc.), o se encuentra enfrascado en una tarea (una obra maestra, un manifiesto, etc.) que habrá de traerle un reconocimiento, aunque sea póstumo. Es decir, el que es solitario no es independiente del otro, sino que es solitario *por* o *para* el otro. Ya lo decía Sigmund Freud: “En la vida anímica del individuo, el otro cuenta, con toda regularidad, como modelo, como objeto, como auxiliar y como enemigo, y por eso desde el comienzo

² Slavoj Žižek. *El acoso de las fantasías*, Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 2011, p. 211.

³ *Apud.*, Henry Raynor. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, España: Siglo XXI, 1986, p. 12.

Habría también que preguntarnos quien es aquél que escucha en una sala vacía.

⁴ *Ídem.*

mismo la psicología individual es simultáneamente psicología social...”⁵ Y Jacques Lacan: “El deseo del hombre encuentra su sentido en el deseo del otro, no tanto porque el otro guarda las llaves del objeto deseado sino porque su primer objeto es ser reconocido por el otro.”⁶

Nikolaus Harnoncourt, en el ensayo en vivo para la serie *School for the Ear*, con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, menciona que hay una diferencia esencial entre el modo en que el intérprete y el escucha perciben la música. Cito de memoria: “El escucha quiere ser conmovido; el intérprete quiere conmover al escucha, quiere meterse bajo su piel.” Es decir, el intérprete en cierto modo no puede ser conmovido mientras ejecuta, la música que interpreta hasta cierto punto no es para él. *Es por ello que busca que se lo escuche.*

También un chiste se cuenta para que otro goce de él. En un pasaje de *El chiste y su relación con lo inconciente*, Sigmund Freud se pregunta por la necesidad de contar el chiste, y repara en que uno es incapaz de reír de su propio chiste, como si la finalidad directa del chiste (la carcajada) no estuviera destinada a su creador. Freud describe el chiste como un proceso esencialmente social, en el cual intervienen tres personas: la primera descubre en la segunda un motivo de gracia, pero no basta con ello, sino que la primera persona debe comunicar su hallazgo a una tercera. Es este tercero quien gozará del efecto del chiste. “Pareciera que en la chanza se transfiriese a la otra persona el decidir si el trabajo del chiste ha cumplido su tarea, como si el yo no se sintiera seguro de su juicio sobre ello.”⁷ ¿No es esto similar a lo que señala Harnoncourt sobre la ejecución de la música? ¿No es como si el músico requiriera de un tercero para saber si su plegaria ha sido lograda? ¿No es como si dudara de la efectividad de su propio trabajo?

Podemos resumir esta similitud que encontramos entre la música y el chiste, de la forma que sigue: en ambos casos, una primera persona (el compositor o el creador del chiste) encuentra un rasgo en una segunda persona (el otro sublime del que habla Žižek o el otro risible que señala Freud) que necesita comunicar a una tercera (el consumidor de música o el receptor del chiste) para extraer de ello cierto tipo de goce.

⁵ Sigmund Freud. *Op. cit.*, p. 67.

⁶ Jacques Lacan. *Escritos 1*, México: Siglo XXI, 2009, p. 259.

⁷ Sigmund Freud. *Obras completas. Volumen 8 (1905). El chiste y su relación con lo inconciente*, Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 1976, p. 138.

El efecto en ambos procesos es contrario, pues en el chiste a menudo se trata de rebajar al objeto, mientras que en la música se trata de alabarlo. Lo que nos interesa es la naturaleza intersubjetiva de ambos.

Así que la música se dirige a alguien, y este alguien está condicionado históricamente. Está condicionado por los modos de mecenazgo y patronato artísticos, por el funcionamiento de las instituciones en que la música fue concebida, por el valor de la música como objeto de comercio en determinada sociedad, por los distintos modos de regímenes políticos o religiosos, por las reglas de decoro y buen gusto, etc.

De modo que para entender la música como fenómeno social debemos conocer las características de estas condicionantes históricas. Así como el chiste sólo causará gracia si su tema es vigente (los chistes sobre acontecimientos actuales rápidamente pierden su gracia, cuando su tema pierde actualidad), así el efecto de la música será más directo si se conoce su condicionamiento social. Somos la única época que consume música de otros tiempos, música ajena, música que pertenece a otros modos de vida. Somos, por tanto, la única época que necesita realizar este trabajo, pues la música contemporánea, en este sentido, se explica sola, está hecha para nosotros y nuestras formas de convivencia. No así la música de otro tiempo.

Estas Notas son un intento por aprehender la música de nuestro programa desde esta perspectiva.

II

El repertorio de estas Notas al Programa, compuesto de música para flauta, contiene en su totalidad obras con una característica particular: todas son piezas de concierto, es decir que en ninguna de ellas se hayan otras funciones más que su escucha. El espectáculo en todas ellas reside en mostrar las virtudes del ejecutante. No hay aquí música incidental, religiosa, de baile, etc. La mayoría de ellas, sin embargo, está relacionada de algún modo con la música de danza, sin que por ello haya sido música efectivamente empleada para acompañar el baile.

Nuestra primera pieza, parte del manuscrito *Add. Ms 29987* del Museo Británico, bien puede pertenecer al primer género de música en la historia (la *estampie*) pensado solamente para ser tocado, sin ningún otro fin como el canto, el baile o su función en una liturgia. Su destino es meramente el espectáculo de su

ejecución. La *estampie*, en su forma más temprana, sin embargo, era probablemente una danza, aunque para la época de nuestra pieza ya había perdido todo su carácter danzable. ¿No vemos aquí, al inicio de nuestro viaje musical, un cambio radical en la música? ¿No es éste el momento histórico en que la música comenzó por sí misma a comunicar algo, a hablar? ¿No es el momento en que verdaderamente la música se volvió una plegaria?

La segunda pieza es un ejemplo de ornamentación del madrigal *Io son ferito* de Palestrina, que se encuentra en el manual *Regole, passaggi di musica* del compositor y cantante Giovanni Battista Bovicelli. Los complejos y difíciles modos de ornamentar un cuerpo musical en el Renacimiento, hacían necesario este tipo de manuales para los cortesanos, de quienes se esperaba fueran excelentes músicos, si bien aficionados. En esa época, los sistemas de valores, las pautas culturales del cortesano ideal estaban codificadas y difundidas por libros como *Il cortegiano* de Baldassare Castiglione; lo mismo sucedía con las reglas de ornamentación e improvisación musicales, con manuales como el de Bovicelli y tantos otros.

La tercera pieza es un concierto para flauta de Antonio Vivaldi. Veremos cómo las características de la ciudad de Venecia durante el siglo XVIII contribuyeron a dar a la música de Vivaldi sus imponentes particularidades. En una ciudad principalmente turística, con una cantidad impensable de fiestas (como simulacros de batalla), la llamativa e impactante música de Vivaldi recibió mucha atención y apoyo.

Nuestra cuarta obra es una suite para flauta y bajo continuo de Pierre Danican Philidor. Aunque se trata de una serie de danzas (por su estilo y nomenclatura), en realidad no era música para danzarse. Este tipo de música, la suite francesa, fue extraída de la función social que tenía en el *ballet* de la corte francesa, para pasar a ser pura música de concierto. Aquí vemos cómo la ideología y costumbres de la corte se permeaban hasta habitar cada aspecto de la vida francesa. En este caso el Otro ideal al cual se dirige la plegaria de la música, es claramente el rey.

La quinta pieza de nuestro programa es la Suite Orquestal no. 2 BWV 1067 de Johann Sebastian Bach. En la forma que hoy la conocemos, fue probablemente preparada como un tributo en una celebración en honor a Augusto III, Rey de Polonia y Elector de Sajonia (de ahí la *Polonaise* a la mitad de la obra).

Por último, tenemos la *Virtuose Suite* de Hans Ulrich Staeps. Se trata de una pieza inspirada en formas barrocas, probablemente obras para flauta sin acompañamiento como las *Fantasías* de Georg Philip Telemann. Su nombre indica que ante todo se trata de una pieza virtuosística, que su primera característica es mostrar las cualidades técnicas del intérprete. En la música de Staeps vemos ya asomarse una suerte de retorno. El autor llama a su obra “Suite”, cuando ya no tenemos ningún contacto con la vida de Versalles; está escrita para la flauta de pico, un instrumento que para el siglo XVIII ya había sido prácticamente relegado del centro de la vida musical; el apelativo de “virtuoso” aparece en el título, cuando nuevas formas como el *happening* o el *performance* se hallan (para el momento de de composición de esta obra) a la vuelta de la esquina, formas que devolverán la función social y convivencial al arte, por sobre su carácter de espectáculo. Es como si el tiempo en que la música hablaba hubiera ya pasado, y sólo quedara recordarlo con añoranza. Es como si el tocar música de otro tiempo fuera querer *pertenecer* a otro tiempo, querer gozar como se gozaba entonces. Es como si quisiéramos escuchar con oídos ajenos.

Chominciamento di gioia

London Manuscript, British Library, Add. 29987

El historiador de la música, nos dice Curt Sachs,⁸ trabaja con documentos, en bibliotecas, a diferencia del etnomusicólogo, que trabaja *escuchando* la música. Por ello, argumenta, para el historiador las prácticas musicales de las que no sobreviven registros son ajenas a su estudio, son campos que hasta cierto punto no pueden más que permanecer intocados. La práctica de la música medieval que se ejecutaba exclusivamente con instrumentos es uno de estos campos. Para Lloyd Hibberd ello se debe en gran medida al hecho de que “*the art of musical notation was possessed only by the clergy, and the church had as yet no acknowledged place for performance by instruments alone.*”⁹ Sin embargo hay documentos anteriores al siglo XV que muestran lo que podríamos considerar música instrumental (es decir, música sin texto). Uno de estos documentos es el manuscrito *Add. Ms 29987* del Museo Británico, que contiene ocho piezas sin texto llamadas *istampitte*, de las cuales el *Chominciamento di gioia* es una.

La estampie

La *estampie* (*estampida*, *stantipes*, *istampitte*) es una forma conocida en Francia e Italia en los siglos XIII y XIV. Aparece asociada lo mismo con voces, instrumentos y con la danza. También se menciona en prácticas instrumentales no asociadas con la danza, “por el puro placer de la escucha”, en una bella expresión de W. Thomas Marocco.¹⁰ Es la única danza medieval, nos dice el *Grove Music Online*, de la cual sobreviven tanto descripciones como un repertorio claramente nombrado.¹¹ Tanto el repertorio como

⁸ Curt Sachs. “Primitive and Medieval Music: A Parallel”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 13, No. 1/3, A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of His 80th Anniversary (1960), p. 43.

⁹ [el arte de la notación musical era poseído sólo por el clérigo y la iglesia no había aceptado la interpretación de instrumentos sin voz.] Lloyd Hibberd. “Estampie and Stantipes”, *Speculum*, Vol. 19, No. 2 (Apr., 1944), p. 222.

¹⁰ W. Thomas Marocco. “Music and Dance in Boccaccio's Time. Part I: Fact and Speculation”, *Dance Research Journal*, Vol. 10, No. 2 (Spring - Summer, 1978), p. 20.

¹¹ Timothy J. McGee. “Estampie” *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. 10-Enero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09012>.

las fuentes teóricas aparecen compendiadas en el artículo de Lloyd Hibberd para *Speculum*: “Estampie and Stantipes”.¹² Aquí las mencionamos:

Repertorio:

1. La composición *Kalenda Maya* (c. 1200) de Raimbaut de Vaqueiras. Único ejemplo de una *estampie* que conserva tanto música como texto.
2. Nueve textos sin música de *estampies* en el *Douce Ms 308* de la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford. Lorena, Francia, c. 1320.
3. Ocho *estampies royales* sin texto en el *Ms fonds français 844* de la *Bibliothèque Nationale* de París. El repertorio pertenece probablemente al siglo XIII si bien el manuscrito procede del siglo XIV.
4. Ocho *istampite* sin texto en el *Add. Ms 29987* del Museo Británico. Finales del siglo XIV.

Teoría:

5. Discusiones sobre la *estampida* en dos manuales de poesía: las *Leys d’amors* (compendiadas entre 1324 y 1356 por Guillaume Molinier), que simplemente menciona que se puede referir tanto a música para instrumentos como a una forma poética; y el anónimo *Doctrina de compondre dictatz*, de finales del siglo XIII o principios del s. XIV, que prescribe una forma fija para la *estampida* y añade que toma su nombre del “vigor” [vigoría] con el cual debe recitarse o cantarse.
6. Referencias breves a la *estampie* en otros sitios en la literatura contemporánea.
7. Descripciones de la *stantipes* en el tratado *De musica* de Johannes de Grocheo (c. 1300).

Existen dos significados propuestos para la palabra basados en su etimología: Lloyd Hibberd sostiene que las voces *estampida* (provenzal), *estampie* (francés) e *istampita* (italiano) son equivalentes, y que *estampie* y *estampida* son los respectivos pasados participios del verbo común en francés y provenzal *estampir*, que significa resonar o retumbar (*to resound*).¹³ Por otro lado, Hans J. Moser y Curt Sachs afirman que la

¹² Hibberd. *Op. cit.*, pp. 222-223

¹³ *Ibid.*, p. 223.

palabra proviene del latín *stanti pedes*, “pies parados”, con lo que el significado sería “baja danza”.¹⁴

Respecto a la forma musical, tanto *Kalenda Maya* como las *estampies e istampite* instrumentales usan lo que Friedrich Gennrich llama forma *secuencia-lai*, en la cual los versículos (*puncta*) aparecen por pares, de esta forma: *a a, b b, c c, ...* Por otro lado, lo mismo las *estampies* de *Paris B.N. 844* como las de *B.M. Add. 29987* conservan el mismo par de finales abierto (*ouvert / aperto*) y cerrado (*clos / chius*) para todas las *puncta*, produciendo un esquema de *secuencia-lai* modificado, de esta forma: *ax, ay, bx, by, cx, cy,...* en donde las letras *x* y *y* representan respectivamente los finales *ouvert* y *clos*.

No se sabe si la *estampie* era una danza. Grocheo se refiere a la *stantipes* como una danza, pero no es claro que se trate del mismo género. De cualquier manera, no existe evidencia de los pasos que empleaba, además de las sugerencias etimológicas (danza baja, o “zapateado”); ni siquiera se sabe en cuál de los dos grandes grupos en los cuales engloba Sachs las danzas medievales entraría: la danza de cadena o anillo (*chorea, carole, carola, corola, Reigen*) o la danza de parejas (*ballatio, danse, danza, dansa, Tanz*). Las formas instrumentales de la *estampie* carecen de estribillo, que es muy importante en la *carole*, por lo que, de tratarse de una danza, estaría más cerca de la danza de parejas; además, ésta última, al ser más “pantomímica”¹⁵, el acompañamiento instrumental era más apropiado, incluso si se cantaba, los bailarines requerían tanta atención en los pasos que sólo los espectadores podían cantarla. Hibberd sugiere que las *estampies* más tardías en *Paris 844* y *London 29987* “appear to represent that interesting stage where the singing has not merely passed from the dancers to the spectators but has probably been dropped altogether and the purely instrumental accompaniment has become indispensable.”¹⁶

Respecto al género de la *stantipes*, el tratado *De musica* de Johannes de Grocheo es el único lugar donde aparece mencionado. Si bien no se han encontrado ejemplos musicales que sobrevivan con este nombre, la mayoría de los estudios lo identifican

¹⁴ McGee. *Op. cit.*

¹⁵ Hibberd. *Op. cit.*, p. 230.

¹⁶ [parecen representar esa interesante etapa donde la danza no solamente pasó a ser ejecutada de los bailarines a los espectadores sino que probablemente fue dejada de lado completamente y el acompañamiento puramente instrumental se volvió indispensable.] *Ídem*.

con la *estampie*. Hibberd argumenta,¹⁷ en primer lugar, que el texto de Grocheo (c. 1300) está cronológicamente justo a la mitad entre *Kalenda* (c. 1200) y el *London 29887* (finales del s. XIV), además de que los dos géneros tienen formas instrumentales y vocales; como forma vocal, ambos cuentan con un estribillo, y, como forma instrumental, poseen finales *ouvert* y *clos*. Asimismo uno y otro están asociados con la viela.

De tratarse en efecto del mismo género, esto permitiría añadir información que sólo aparece en Grocheo a los limitados datos que se dan sobre la *estampie*. En particular un pasaje que Hibberd traduce de esta forma: “*Moreover this kind of Cantilena holds the attention of youths and maidens on account of its difficulty and keeps them from impure thoughts.*”¹⁸ Grocheo no menciona nada más de esta “dificultad” o sobre qué aspecto de las *estampies* recae. Si se refiere a los pasos (en caso de tratarse de una canción de danza), entonces podría tratarse de una danza de parejas que, como hemos dicho, es más compleja con respecto a la coreografía, y quizá el “vigor” que menciona la *Doctrina de compondre dictatz* pueda referirse a unos pasos de danza vigorosos, que mantendrían la atención de los jóvenes y las señoritas. Cuando Grocheo se refiere a la forma puramente instrumental de la *stantipes* vuelve a mencionar la “dificultad”, esta vez explícitamente referida a la melodía:

*a textless piece having a difficult melody and differentiated by the puncta. I say “having a difficult” etc., because on account of its difficulty it holds the attention of the performer and even of the spectator, and often diverts the minds of the rich from improper thoughts.*¹⁹

Y más adelante habla de cantos relativamente elaborados como el *Responsorio* y el *Aleluya*, que se ejecutan a la manera de la *stantipes* y el *cantus coronatus*, y de la *Antífona*, que a veces termina con una *neupma* o *cauda* melismática del modo en que

¹⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁸ “Haec autem facit animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cognitione devertit.” [Además este tipo de *Cantilena* mantiene la atención de jóvenes y doncellas en virtud de su dificultad y los aleja de pensamientos impuros.] *Ibid.*, p. 235.

¹⁹ “Stantipes vero est sonus illiteratus habens difficilem concordantiarum discretionem per puncta determinatus. Dico autem habens difficilem etc., propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa ear stare et etiam animum advertentis, et multotiens animos divitum a prava cogitatione devertit.” [una pieza sin texto que tiene una melodía difícil y que se divide en *puncta*. Digo “tiene una melodía difícil” etc. ya que en virtud de su dificultad mantiene la atención del intérprete e incluso del espectador, y a menudo distrae de pensamientos inapropiados las mentes de los ricos.] *Ibid.*, p. 238.

los intérpretes de viola terminan la *stantipes* y el *cantus coronatus*, por lo que se entiende que la melodía de la *stantipes* es de tipo florido.

Ahora bien, esta “dificultad” y estas observaciones sobre el tipo melismático de la melodía en la *stantipes* instrumental contrasta con los ejemplos escritos de *estampies*, en donde no se observan señas particulares de estas características, al menos no más que en ejemplos de otros géneros. Esta es la opinión de Lloyd Hibberd: “*none of the extant estampies (not even the much later istampite in London 29987) is more difficult in any of these respects than other contemporary music.*”²⁰ Para resolver este dilema, Hibberd se apoya en otro pasaje de la *Doctrina*, que traduce así:

The ductia is a textless piece with a proper [i.e., regular?] beat. I say 'textless' because although it may be performed by the human voice and represented by notes, it cannot be set down by title [per litteras] since it does not have words or text.”²¹

Este “ser representado en notas”, junto al hecho de “poder ser interpretada por la voz”, quizá se refiera a que la *ductia* tiene una melodía sencilla –en contraste con la de la *stantipes*– que es susceptible de figurarse con precisión en los valores de notación musical usuales en su tiempo, mientras que la *stantipes* emplearía notas de valores más pequeños, menos aptas para su notación exacta. Estos valores, considera Hibberd, “*may have been the result of improvised ornamentation,*”²² información que respalda una de las dos únicas fuentes teóricas (a parte de la de Grocheo) en mencionar la *estampie*: el tratado *Regule cum maximis magistri Franconis cum additionibus aliorum musicorum* del Robert de Handlo de 1326, donde se menciona que en la *estampie* se hace uso de *breves* y *semibreves*. Estas notas rápidas (*currentes*), nos dice el Anónimo IV de c. 1280, no deben ser empleadas por la voz humana, sino sólo por instrumentos.

²⁰ [ninguna de las *estampies* restantes (ni siquiera las muy tardías *istampite* en el *London 29987*) es más difícil en relación con ninguno de estos aspectos que otra pieza de música contemporánea.] *Ibid.*, p. 240.

²¹ “Est autem *ductia* sonus illiteratus cum decenti percussione ensuratus. Dico autem illiteratus, quia licet in voce humana fieri possit et per figuras representari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret.” [La *ductia* es una pieza sin texto con un pulso apropiado [i. e., ¿regular?]. Digo “sin texto” pues aunque puede ser interpretada por la voz y representada con notas, no puede ser puesta por escrito por título [*per litteras*] ya que no tiene palabras o texto.] *Ibid.*, p. 237.

²² *Ibid.*, p. 241.

Istampitte y contexto social

El *London 29987* puede ser fechado alrededor de 1400 y probablemente procede de Umbría, Italia, aunque también podría proceder de Florencia. La mayor parte del manuscrito está compuesto por música vocal, pero contiene una pequeña parte de música instrumental: ocho *istampitte*, dos piezas con título: respectivamente, *Lamento di Tristano* y *La Manfredina*, y cuatro *salterelli*. Las ocho *istampitte* conservan la forma que hemos descrito antes. Aunque la notación es italiana, la música revela influencia francesa.²³

Esta influencia está íntimamente ligada con la economía y los modos de patronato sostenidos en la zona de la Toscana durante el siglo XIV. A falta de una centralización política en una corte o en una residencia dinástica, la ideología de la élite florentina descansaba no en el derecho divino por herencia sino en el estatus financiero resultado de las actividades económicas en la banca y la manufacturación de ropa.²⁴ En este ambiente burgués, con un amplio número de familias en el poder, la producción artística encontró un igual número de patrones. Los negocios internacionales, especialmente de las familias de banqueros, hacían necesario el viaje a los centros culturales más importantes de Europa, como París, Brujas y Aviñón, viajes que incluían temporadas largas y residencias de entrenamiento para los jóvenes que querían prepararse para una carrera en los negocios. “*Cultural historians have viewed this fact of economic life as one of the prime reasons for the great influx of gallicisms into the Tuscan vernacular in the second half of the Trecento.*”²⁵ El estilo musical, como el estilo en general de la cultura toscana, comenzó a experimentar modificaciones, producto de este intercambio internacional. Uno de estos cambios es la manifestación del género *estampie* en su forma italiana *istampitta*, como aparece en el *London 29987*.

²³ Martin van Schaik y Christiane Schima (eds.). *Instrumental Music of the Trecento. A Critical Edition of the Instrumental Repertoire of the Manuscript London, British Library, Add. 29987*, Utrecht: STIMU, Foundation for Historical Performance Practice, 1997, p. 5.

²⁴ Michael P. Long. “Francesco Landini and the Florentine Cultural Élite”, *Early Music History*, Vol. 3 (1983), p. 84.

²⁵ [Los historiadores de la cultura han interpretado este aspecto de la vida económica como una de las razones principales de la enorme afluencia de galicismos en el Toscano vernacular durante la segunda mitad del Trecento.] *Ibid.*, p. 86.

En el *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1351) aparece mencionada dos veces: la primera, “*Poi che alcuna stampita e una balletta o due furon cantate*” (V-1) (“después de lo cual una *stampita* y una o dos *ballate* fueron cantadas”) y la segunda, “*e poi che alquanto con amorevoli parole confortata l'ebbe, con una viuola Minuccio dolcemente sonò alcuna stampita e cantò appresso alcuna canzona*” (V-7) (“y después de consolarla con palabras amorosas, Minuccio tocó dulcemente alguna *stampitta* en su *viuola* y luego cantó alguna *canzona*”).²⁶ En ninguna de las dos referencias, se menciona la *stampitta* en relación con el baile, y la audiencia no se levantó para bailarlas.

El paso a la música de concierto

El origen de la *estampie* es incierto. La antropología nos dice que el origen de la música en general no es instrumental, sino que invariablemente la música es en principio vocal. Nace de la imitación de los sonidos de determinado animal, junto con la de sus movimientos (danza).²⁷ A estos sonidos y movimientos se les añade luego un ritmo, al principio con pisadas y aplausos, luego con instrumentos como sonajas, etc. La música melódica instrumental es en principio la instrumentación de una canción de danza. Es por ello que es posible concebir el origen de la *estampie* como una canción de danza en algún momento incierto de la Edad Media.

De cualquier forma, ya en su primera aparición en la historia (*Kalenda Maya*, cuyo texto fue compuesto por Raimbaut de Vaqueiras basado en una *estampida* que había sido tocada por un “*joglar di Fransa*” en la *viella*)²⁸ se puede tocar sólo con instrumentos. A finales del siglo XIII parece mostrarse como una forma primariamente instrumental, a juzgar por los textos y por las *estampies* instrumentales en las fuentes más tardías. Su principal característica no era el acompañamiento que se le daba (si es que contaba con alguno) sino su melodía florida (a la que se refiere la “dificultad” de

²⁶ “Time beating and melody are not the first sound accompaniments of the dance. Imitation of animal movements and the involuntary expression of emotion by reproducing the appropriate animal sounds preceded all conscious sound formation.” Curt Sachs, *World History of the Dance*, apud. Marocco. *Op.cit.*, p. 21.

²⁷ Hibberd. *Op. cit.*, p. 244.

²⁸ *Ibid.*, pp. 243-244.

Grocheo), por lo cual se concluye que era una forma favorita para la ornamentación, que al parecer era improvisada.

A ello se une la reflexión a la que llega Hibberd al final de su artículo. Dice:

*it is the earliest example of a dance from which (...) there seems to evolve, through a complication of the melody and obfuscation of the original dance beat, something approaching an instrumental concert piece, perhaps the first type of music consistently intended for this particular artistic purpose. This last stage may well have been attained by the compositions in London 29987.*²⁹

Es decir que la *estampie* experimentó un interesante cambio en su función social, igual al que el *minuet* del siglo XVII, que comenzó como una danza de corte y para los trabajos tardíos Mozart y Haydn pierde todo su carácter danzable, transformándose, en el *scherzo* beethoveniano, en una pura pieza de concierto. Del mismo modo, mediante ciertos cambios en la melodía y el ritmo, la *estampie* pudo ir evolucionando hacia un tipo, quizá el primero, de música sin propósitos dancísticos o rituales (religiosos).

Jorge Luis Borges, en su texto "Del culto de los libros", menciona un momento en que la historia registra el inicio del paso en la importancia del discurso hablado al escrito: "el proceso mental que, a la vuelta de muchas generaciones, culminaría en el predominio de la palabra escrita sobre la hablada, de la pluma sobre la voz."³⁰ Momento señalado en las *Confesiones* de San Agustín, donde relata con asombro el espectáculo de San Ambrosio, quien leía sin proferir palabra. Dice Borges: "aquel hombre pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas."³¹ Análogo arte, del cual la historia no nos ha dado aún un ejemplo tan preciso como el de San Agustín, el que se iniciaba en la época que nos interesa a nosotros: el arte de escuchar música sin bailar o cantarla. Recordemos que

²⁹ [es el ejemplo más antiguo de una danza de la cual parece haber una evolución, mediante un proceso de complicación de la melodía y ofuscación del pulso de danza original, hacia algo que se aproximaría a una pieza de concierto instrumental, quizá el primer tipo de música consistentemente planeada para este propósito artístico particular. Esta última etapa pudo ser alcanzada por las composiciones en el *London 29987*.] *Ibíd.*, p. 248.

³⁰ Jorge Luis Borges. "Del culto de los libros", *Prosa completa. Volúmen 2*, Buenos Aires: Emece Editores S. A., 1979, p. 230.

³¹ *Ibíd.*, p. 231.

en el *Decameron*, nadie se levanta a bailar las *istampitte*. Estaba naciendo la época del virtuoso.

Análisis musical

No está claro si “Chominciamento di gioia” (“comienzo de la alegría”), así como el resto de las *istampitte* con título del *London 29987*, tenía un fin programático o si sus títulos son alusiones a eventos particulares, leyendas, proverbios, etc.

La forma es la misma que ya hemos mencionado: *ax, ay, bx, by, cx, cy,...*, donde *x* y *y* valen para los finales *Aperto* y *Chiuso* respectivamente. Sin embargo tiene una diferencia: en este caso entre cada *pars* (o *puncta*) y cada final hay una sección tipo estribillo que contiene uno de los pasajes más peculiares de esta pieza, la parte con ritmo lombardo que asciende a Re (Ejemplo 1.1). (Quizá la *gioia* a la que alude el título de la pieza esté figurada por esta figura.) No sólo eso, sino que la quinta *pars* desemboca, antes del estribillo, en una sección de la cuarta *pars*. El esquema formal será el siguiente:

aRx, aRy, bRx, bRy, cRx, cRy, dd'Rx, dd'Ry, ed'Rx, ed'Ry,

en donde las letras minúsculas de la *a* a la *e* valen respectivamente para cada una de los cinco *pars*, la *d'* para la segunda sección de la cuarta *pars*, la *R* mayúscula para el estribillo (refrán) y las minúsculas *x* y *y* para los finales *aperto* y *chiuso* respectivamente. Vale añadir que cada *pars* no está separada del estribillo, ni éste de los finales, sino que hay un flujo continuo de música hasta cada final.

El proceso melódico de esta pieza está basado en el desarrollo y variación de pequeñas fórmulas. Este modo de despliegue musical ha recordado a Martin van Schaik y Christiane Schima la imagen de un patio de juegos: “*a playground of melodic and rhythmic variation.*”³² Sin duda esta característica ha llevado a pensar que las *istampitte* podrían ser modelos de improvisación escritos,³³ de manera similar a los manuales de ornamentación del siglo XVI. En efecto, la variación de las fórmulas se realiza a partir de la música inmediatamente anterior, como se ve en el Ejemplo 1.2, en donde se puede apreciar cómo toda la primera frase es un juego rítmico del primer

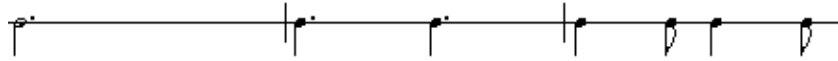
³² Schaik y Schima. *Op. cit.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 6.

intervalo de cuarta descendente. El mismo procedimiento es usado al inicio de cada *pars*, por ejemplo en la *secunda* (Ejemplo 1.3) y en la *terça* (Ejemplo 1.4).

Se puede considerar a toda la pieza un despliegue de variaciones a partir de unos cuantos motivos rítmico-melódicos:

a) El ritmo:



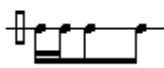
usado en su forma completa, como al inicio de la *prima* (Ejemplo 1.2) y la *secunda* (Ejemplo 1.3), o con cambios en el orden de sus elementos, como en la primera parte del final *chiuso* (Ejemplo 1.5). Incluso aparece a veces sólo el par de cuartos con puntillo (Ejemplo 1.6).



b) La figura: , que avanza la mayoría de las veces por grados conjuntos, dibujando líneas melódicas (Ejemplo 1.7).

Una variante de la melodía ascendente y luego descendente del Ejemplo 1.7 se presenta en la segunda mitad de la *quarta pars*, pero en otra “tonalidad” (Ejemplo 1.8). Esta estructura, en la que hay una figura común en todas las *pars*, pero en las últimas dos aparece un modo “menor”, provee de unidad motívica a toda la pieza y recuerda los pares de danzas populares en la suite del barroco, en la cual se solía emparejar, digamos dos *minuets*, el segundo en la tonalidad homónima del primero.

Por último:

c) El ritmo: , de uso menos frecuente. Se trata en verdad de un adorno escrito, una *appoggiatura*. En el Ejemplo 1.9 aparece adornando figuras en grupos descendentes por grado conjunto.

Retos y sugerencias interpretativas

La escasez de información sobre las prácticas interpretativas hace extremadamente difícil el darse una idea sobre el estilo de la música de este periodo. Hemos expresado la posibilidad de que la *estampie* sea el primer género musical hecho expresamente para escucharse, sin relación con funciones religiosas o de baile. Una música de esta

clase, en mi opinión, en principio tendería a mostrar las destrezas del ejecutante en los terrenos de la velocidad y la improvisación. Probablemente tenemos ante nosotros música especialmente susceptible de una ornamentación compleja y técnicamente difícil. Sin embargo, sobre el tipo de improvisación aplicable a estas piezas no tenemos ninguna noticia.

Como sugiere el artículo de Curt Sachs mencionado al inicio de este capítulo,³⁴ existen numerosas similitudes entre la música medieval y la música primitiva procedente de fuera del continente europeo, la cual sigue viva en prácticas que presumiblemente se remontan a siglos atrás. Tenemos derecho entonces a suponer que las diversas técnicas desplegadas en la música tradicional de distintos países tiene al menos la posibilidad de asemejarse a las prácticas interpretativas que se empleaban en la ejecución de estas piezas.

Música tradicional para muchos tipos de flautas y aerófonos existe a montones, de modo que tenemos a nuestra disposición una enorme variedad de técnicas de ornamentación e improvisación para estudiar. Yo encuentro particularmente bella la técnica del *bansuri*, la flauta india de bambú, que abunda en glissandos; o por ejemplo la del *arghul*, una especie de clarinete de la música popular egipcia, que cuenta con muchos tipos de vibratos y trinos de más de una segunda de intervalo.

³⁴ Sachs. *Op. cit.*, pp. 39-49.

Passaggi sopra lo son ferito Del Palestrina à Cinque

Giovanni Battista Bovicelli (fl. 1592-4)

Los *Passaggi sopra lo son ferito Del Palestrina à Cinque*, del teórico y cantante Giovanni Battista Bovicelli, de su libro *Regole, passaggi di musica* (Venecia, 1594), forman parte de un género de música muy peculiar: el madrigal “embellecido” con *passaggi* o *diminuzioni*, que aparecía generalmente al final de manuales de ornamentación escritos en Italia entre 1535 y el fin del siglo XVI.³⁵

Passaggi

Se le llama *passaggi* al tipo específico de ornamentación que era el objeto principal de los manuales como el escrito por Bovicelli. Se distingue de la simple “*grace*” tanto por su duración como por su forma. “*Grace*” (“gracia”, adorno u ornamento fijo) es el término que dan los investigadores modernos³⁶ al adorno corto sobre una nota. Howard Mayer Brown distingue nueve tipos:³⁷ *Tremolo*, *Gropo*, *Tremolo* especial, *Redoble*, *Tremolo gropizzato*, *Gropo battuto*, *Trillo*, *Clamazione* y *Accento*. Todos son en verdad diversos tipos de trino (con diferentes terminaciones y modos de comenzarlos), *gruppetti* y escapes. Por el contrario, los *passaggi* son fórmulas específicas mucho más elaboradas, compuestas por numerosas notas rápidas, que “subdividían” notas de valores largos. Se les llamó, además de *passaggi: diminuzioni*,³⁸ *gorgie*³⁹ y glosas.⁴⁰ Existe, a diferencia de las “*graces*”, cuyo número es limitado, una

³⁵ Howard Mayer Brown. *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press, 1976. Para un listado de los manuales, ver: *Ibid.* p. x, n. 1. También Timothy A. Collins. “Reactions against the Virtuoso.” *Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 32, No. 2, Diciembre, 2001, p. 138, n. 2.

³⁶ Ver Brown, *Op. cit.*, p. 1, n. 2, donde explica que la terminología le fue “sugerida” por el libro *The interpretation of Early Music* de Robert Donington. El mismo término aparece en Stewart A. Carter. “Ornaments. §4: Italy, 1600–1650. 4. Italy, 1600–50”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2-Julio-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg4#S49928.4>. El término “*grace*” no aparece en la época.

Timothy A. Collins, por su parte, es más claro cuando divide: “prolific ornamentation (*passaggi* and *gorgie*) versus small ornaments and expressive devices (*accenti*, *gruppi* and *trilli* and dynamic effects)” Timothy A. Collins. *Op. cit.*, p. 138.

³⁷ Brown, *Op. cit.*, pp. 3-4.

³⁸ Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venecia, 1535 y dalla Cassa, *Il vero modo di diminuir, libri I et II*, Venecia, 1584.

³⁹ Giulio Romolo Caccini, *Le nuove musiche*, Florencia, 1602.

infinidad de formas de realizar *passaggi*; incluso es posible notar un estilo peculiar de cada autor en sus glosas: se puede distinguir unas de Bassano de unas de Rognoni.

Casi todos los manuales de la época tienen la misma estructura: al inicio, una serie de tablas con diversos modos de glosar los intervalos más comunes, pasajes y algunas fórmulas cadenciales; a continuación, algunos de ellos (es el caso de Bovicelli⁴¹) incluyen una serie de ejemplos de piezas completas (generalmente madrigales), con *passaggi* escritos aplicados en una de las voces, usualmente el soprano. Brown explica que la técnica básica de “*appliquéing preformed figuration patterns onto a given melody did not change during the century*”⁴², aunque el nivel de complejidad entre un autor y otro varía desde el más simple (Ortiz), hasta el más elaborado y difícil (por ejemplo, Ganassi [*La Fontegara*], quien es el único en incluir ejemplos de *passaggi* en ritmos complejos: 5:4, 6:4 y 7:4⁴³). Brown sugiere que no se trata tanto de distintos modos de ornamentar del intérprete, tanto como modos en que los teóricos “explicaban” o “transcribían” de manera más o menos precisa la flexibilidad y las sutilezas que sucedían durante la interpretación: “*Like twentieth-century jazz, then, the rhythm of which looks immensely complicated when it is written down accurately, at least a part of the published passaggi from the sixteenth century, and notably those by Ganassi, are an attempt to capture in print the essentially free rhythmic style of some improvisations.*”⁴⁴

Hay que añadir que los distintos grados de complejidad a los que puede llegar cada tratadista en sus *passaggi* tenían que ver directamente con el hecho de que, dentro de su público, había varios niveles de experiencia y habilidad, desde el principiante hasta el más avanzado. En el caso de la *velocidad* de los *passaggi*, mientras Zacconi (*Prattica di musica*, 1622) explica que su libro es para aficionados, por lo que no incluye *quadruplicate* (sesentaicuatroavos, reservados, según él para los

⁴⁰ (Diego Ortiz, *Trattado de glosas*, España e Italia, 1554, y Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, 1565.

⁴¹ Giovanni Battista Bovicelli. *Regole, passaggi di musica. Venezia, 1594*, Roma: Società Italiana del Flauto Dolce, 1986, pp. 37-87.

⁴² [aplicar patrones de figuración prefabricados en una melodía dada no cambió durante el siglo.] Brown, *Op. cit.*, p. 17.

⁴³ *Ibid.* p. 23.

⁴⁴ [Como el jazz del siglo XX, pues, un ritmo que luce tremendamente complicado cuando está escrito de manera precisa, al menos una parte de los *passaggi* publicados en el siglo XVI, y particularmente los de Ganassi, es un intento de capturar en un texto impreso el estilo esencialmente libre de algunas improvisaciones.] *Ibid.* p. 25.

más exhibicionistas o virtuosos⁴⁵), Dalla Cassa insiste en que “*il vero modo di diminuir*” (“el modo verdadero de ‘disminuir’”) consiste en mezclar las notas de los cuatro valores rítmicos (octavos, dieciseisavos, treintaidosavos y sesentaicuatrosavos). En efecto, el virtuosismo desbordante era una práctica usual, incluso para los cantantes.⁴⁶

Origen y final de los manuales de ornamentación

El fenómeno de los *passaggi* en sí, como forma de ornamentación, como práctica, no es nada nuevo. En palabras de Imogene Horsley: “*the practice of creating a florid line by breaking up the long notes of a pre-existing melody into a stream of shorter notes appears to have been a part of our music from its beginnings.*”⁴⁷ Sí lo es, sin embargo, en la historia de la música occidental, el hecho de haber manuales expresamente dirigidos a los aficionados, con el modo de aprender a ornamentar una melodía, al modo del músico virtuoso. Al final del siglo XV comenzó una decodificación de los procedimientos usuales para embellecer (sobre todo en las fórmulas cadenciales) melodías construidas con valores largos.⁴⁸ El manual es sólo una forma, si bien una de las más importantes, de lo que en el siglo XVI trajo consigo la imprenta musical.

Como explica Michael Chanan,⁴⁹ la imprenta musical no es un fenómeno que de manera pasiva refleja una evolución musical que sucede de manera autónoma, por sus propios medios, sino que directamente interviene en las relaciones sociales que forman esa música, la forma de pensarla y entenderla. No sólo eso: la imprenta musical produjo tipos peculiares de música, como la que aquí nos ocupa.

La música como objeto de comercio es mucho más joven que la literatura como objeto de comercio. Mientras que la última ya había alcanzado comercialización en la antigua Roma, la música tuvo que esperar a la invención de la imprenta para adquirir

⁴⁵ *Ibid.* p. 27.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ [la práctica de crear una línea florida dividiendo las notas largas de una melodía preexistente en un caudal de notas cortas parece ser parte de nuestra música desde sus inicios.] Imogene Horsley. “The Diminutions in Composition and Theory of Composition”, *Acta Musicologica*, Vol. 35, Fasc. 2/3 (Abril - Septiembre, 1963), p. 124.

⁴⁸ Rostirolla. “Introduzione”, Giovanni Batista Bovicelli. *Regole, passaggi di musica : Venezia, 1594*, Roma : Società italiana del flauto dolce, 1986, p. 3.

⁴⁹ Michael Chanan. “Music Becomes a Commodity”, *Musica Practica. The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, London, New York: Verso, 1994, pp. 111-137.

dicho estatus.⁵⁰ En 1498 Ottaviano dei Petrucci consiguió el permiso de las autoridades venecianas de imprimir y vender de manera exclusiva “*canto figurado*” e “*intaboladure d’organo et de liuto*” (“repertorio vocal” y “música en tablatura para órgano y laúd”) en los estados de Venecia.⁵¹ El modelo que tomaron sus publicaciones fue un libro de coro borgoñés de la década de 1470 que tenía una claridad inusitada en cuanto a legibilidad del texto:⁵² las partituras de la época no eran muy claras pues estaban hechas para músicos profesionales, que a menudo contaban con la ayuda del compositor para esclarecer sus posibles dudas. Al tomar como modelo este libro, Petrucci amplió su clientela más allá de los músicos profesionales, hacia los aficionados.

Esto trajo consigo un cambio en la música secular. “*It is far from coincidence that this is also the period when the character of secular music begins to change, when the old fixed forms of the medieval chanson disappear, and with the generation of Josquin and Jannequin around the turn of the fifteenth century, new, more plastic shapes develop.*”⁵³ A diferencia de los vendedores de libros, los editores de música no podían construir *backlists* de música más antigua para vivir de ella, por algo que Henry Raynor llama “principio de desgaste, que exigía el inmediato reemplazo de una obra tras haber sido oída una o dos veces.”⁵⁴ Aprendieron entonces a publicar nueva música, lo que contribuyó a fomentar formas de música de vanguardia: polifonía y armonía diatónica.⁵⁵

La imprenta musical favoreció ampliamente el madrigal. La impresión de este género tuvo su periodo más prolífico entre 1580 y 1590,⁵⁶ década que coincide con la publicación de *Il vero modo di diminuir* de Girolamo dalla Casa (Venecia, 1584), los *Ricercare, Passaggi et Cadentie* de Giovanni Bassano (Venecia, 1585) y el gran festival en honor de la boda del Gran Duque Fernando I de Medici con Cristina de Lorena

⁵⁰ *Ibid.* p. 112.

⁵¹ Stanley Boorman. “Petrucci, Ottaviano.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 5-Julio-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21484>.

⁵² Chanan. *Op. cit.* p. 111.

⁵³ [No es casualidad que éste sea también el periodo cuando el carácter de la música secular comienza a cambiar, cuando las antiguas formas fijas de la chanson medieval desaparecen, y con la generación de Josquin y Jannequin a la vuelta del siglo XV, nuevas formas, más plásticas, surgen.] *Ibid.* pp. 111-112.

⁵⁴ Henry Raynor. *Op. cit.*, p. 130.

⁵⁵ Chanan. *Op. cit.* p. 114.

⁵⁶ Gallico. *Historia de la música. Tomo 4. La época del Humanismo y del Renacimiento*. México: D.G.E. / Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 115.

(Florencia, 1589).⁵⁷ Como explica Chanan, la novedad principal del madrigal era la estrecha relación que mantenía la música con el texto, lo que lo asociaba con conceptos como “oratoria”, “declamación” y “elocuencia”.⁵⁸ Estos conceptos estaban íntimamente relacionados con la retórica. En el siglo XVI, esta disciplina, cuyas ideas estaban tomadas de los textos clásicos de Cicerón, Quintiliano, etc., formaba parte esencial del ideal cortesano.⁵⁹ El libro más importante que explica a detalle este modelo ideal es *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1528), que desde su nacimiento tuvo una recepción inmensa y se conservan más de 150 ediciones de la época que incluyen traducciones al italiano, francés, alemán e inglés.⁶⁰ Castiglione explica: “No me agrada el cortesano si no es también un músico, y si aparte de su ingenio y destreza con el libro no tiene igual habilidad con diversos instrumentos. Porque, si bien lo sopesamos, no se puede hallar alivio del trabajo ni remedio para mentes débiles más honesto y loable que éste.”⁶¹

Otro factor que cabe mencionar es el hecho de que en el siglo XVI comienza a haber una “emancipación del arte instrumental del vocal.”⁶² Había cuatro tipos de práctica instrumental: la transcripción fiel de música vocal; la misma transcripción, con adornos o glosas; variaciones; y la composición original instrumental. La mayoría de los manuales aclaran que los instrumentalistas deben usar exactamente las mismas técnicas que los cantantes, pero se insiste a menudo en la voz como modelo a seguir para los instrumentos.⁶³ Incluso un manual expresamente dirigido a un instrumento, como la *Fontegara* de Ganassi, para la flauta de pico, reconoce la voz como modelo a seguir preeminente en la música de su tiempo.⁶⁴

⁵⁷ Gracias a los cuadernillos conservados en conmemoración de este festival, se tiene amplia documentación sobre la importancia que tenían los madrigales en las festividades florentinas, especialmente en los *intermedii* que se tocaban entre los actos de las obras teatrales. Cfr., por ejemplo, Howard Mayer Brown. *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*. (s. l.): American Institute of Musicology, 1973.

⁵⁸ Chanan. *Op. cit.*, p. 115.

⁵⁹ Judy Tarling. *The Weapons of Rethoric. A guide for musicians and audiences*, UK: Corda Music Publications, 2004, 2005. p. 11.

⁶⁰ Cfr. Peter Burke. *Los avatares de “El cortesano”. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A., 1998.

⁶¹ Baldassare Castiglione. *El libro del cortesano*, apud. Henry Raynor. *Op. cit.* p. 98.

⁶² Gallico. *Op. cit.*, p. 47.

⁶³ Brown. *Op. cit.* p. xi.

⁶⁴ *Ibíd.* p. xii.

El manual de ornamentación se ubica entre todos estos factores: en primer lugar, enseña las maneras de *passaggiare*, tanto a cantantes como a instrumentistas, como es el caso que ya hemos mencionado de Ganassi para la flauta de pico, o los *passaggi* de Rognoni (*Selva de varii passaggi*, 1620), que son claramente pensados para un instrumento ágil y de registro amplio como el violín o el cornetto. En segundo lugar, estaban dirigidos a los amateurs, entre cuyos ideales estaba el de la práctica musical, como lo dice Castiglione. Por otro lado: no sólo se esperaba del cortesano que supiera cantar y/o tocar un instrumento musical, sino que además se exigía a los intérpretes que improvisaran ornamentaciones sobre la música que tocaban, estaban obligados a ello. Como explica el virtuoso de Ferrara y cornettista Luigi Zenobi: “*The soprano, then, has the obligation and complete freedom to improvise diminutions, to indulge in playfulness (scherzare), and, in a word, to ornament a musical body.*”⁶⁵ En tercer lugar, el madrigal fue el género que se vio más favorecido por esta práctica, ya que cuenta con más ejemplos ornamentados, debido a que en los entretenimientos y festivales era enormemente popular, por las razones que ya hemos mencionado.

Al final del siglo, la abundancia de manuales resultó en una práctica excesiva de virtuosismo que comenzó a molestar a la élite intelectual, para quienes la gracia, la corrección, la moderación, la belleza y el encanto eran virtudes supremas. Se hablaba de *disposizione*, “*defined as a certain affinity for understanding counterpoint and harmony and a naturally agile voice, all of which were viewed as a God given gift.*”⁶⁶ También de *sprezzatura*, el concepto más famoso de *Il corteggiano*, que designa una aparente espontaneidad que en realidad ha sido practicada, y que se relaciona con la *disinvoltura*, con el “actuar sin pensar” (*all'improvviso*) que refleja la *neglencia diligens* (negligencia estudiada) de Ovidio y Cicerón.⁶⁷ Así como tener *disposizione* y *sprezzatura* en el contexto musical implicaba necesariamente la ejecución de *passaggi*, también implicaba un modo específico de efectuarlos, con moderación y cuidado. Howard Mayer Brown menciona “*solo virtuosi may in their narcissism often have destroyed the character of the music they performed by their excessive and flamboyant*

⁶⁵ [La soprano, pues, tiene la obligación y completa libertad de improvisar glosas, de permitirse jugar, y, en una palabra, ornamentar un cuerpo musical.] Timothy A. Collins. *Op. cit.*, p. 139.

⁶⁶ [definida como una cierta afinidad de comprensión de la armonía y el contrapunto y una voz naturalmente ágil, todo lo cual era considerado don de Dios.] *Ibid.* p. 141.

⁶⁷ Burke. *Op. cit.*, p. 47.

embellishments.”⁶⁸ Timothy A. Collins sugiere que la popularidad que ganó el estilo vocal declamatorio recitado de principios del siglo XVII, fue mucho menos la búsqueda renacentista del modelo clásico, como una reacción contra la excesiva autoindulgencia del estilo de prolíficas ornamentaciones, a favor de ornamentos discretos, más expresivos, más capaces de “*muover l'affetto del'animo*”, en palabras de Caccini.⁶⁹

Giovanni Battista Bovicelli

De acuerdo con el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*,⁷⁰ de Giovanni Battista Bovicelli sólo se tiene información de ser el autor de sus *Regole passaggi di musica*. Por otra parte, en la “*Introduzione*” del volumen en facsímil editado por la *Società Italiana del Flauto Dolce* de dicho manual,⁷¹ se añade algo más de información “*sufficienti per dare un'idea del suo livello di cantore e del prestigio delle istituzioni e dei mecenati presso i quali egli operò.*”⁷² Bovicelli nació en Asís, un centro importante de instituciones musicales eclesiásticas, alrededor de 1550, donde probablemente recibió su instrucción. Fue “*sopranista*” y “*tenore*” de la Capella Della Santa Casa di Loreto del 16 de septiembre de 1574 al 14 de abril de 1575. Del 15 de junio de 1578 al 18 de enero de 1581, sirvió como “*tenore*” en la Capella Giulia di S. Pietro en el Vaticano, Roma. Paralelamente, estuvo al servicio del cardenal Guglielmo Sirleto y del duque Giacomo Boncompagni, para después pasar al servicio de la Capella del Duomo di Milano. Para el 12 de septiembre de 1584, su virtuosismo interesó a una de las cortes más importantes para la música italiana de entonces: la de Guglielmo Gonzaga en Mantua. Sin embargo, al parecer, Bovicelli no viajó a Mantua, aunque no se tiene información del periodo entre 1592, año en que se declara “*Musico del Duomo di Milano*” y el 16 de septiembre de 1622, cuando figura en la capilla musical del Duomo

⁶⁸ [los virtuosos en su narcisismo probablemente a menudo destruían el carácter de la música que interpretaban por sus ornamentos excesivos y extravagantes.] Brown. *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 74.

⁶⁹ Giulio Caccini. *Le nuove musiche*, apud. Tim Carter y H. Willey Hitchcock. “Caccini”, Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 20-abril-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40146pg1>.

⁷⁰ Imogene Horsley. “Bovicelli, Giovanni Battista”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2-Julio-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03748>.

⁷¹ Giancarlo Rostirolla. *Op. cit.*, pp. 3-4.

⁷² [suficiente para dar una idea de su nivel como cantor y del prestigio de las instituciones y mecenazgos en los cuales trabajó.] *Ibid.* p. 3.

di San Rufino, en Asís, donde se sabe que estuvo hasta 1627. Se desconoce su fecha de muerte.

De sus composiciones sólo se conocen las partes de soprano de un "*falso bordone*" y del salmo "*Dixit Dominus*" que aparecen al final de su tratado.

Regole, passaggi di musica

El método de Bovicelli está dividido en cuatro secciones. La primera, "*Avertimenti per li passaggi*",⁷³ consiste en una serie de indicaciones sobre la correcta disposición del texto en los complejos giros de los *passaggi*, para que se pueda "escuchar la palabra" "*in quella gran furia, e velocità di note*".⁷⁴ En la segunda sección⁷⁵ el autor da algunos consejos sobre el modo de elegir los *passaggi* y las notas sobre cuales aplicarlos para no alterar el contrapunto con las otras voces, y la manera adecuada de frasear. La tercera sección, "*Diversi modi di diminuire*",⁷⁶ consiste en una serie de ejemplos del modo de "glosar" distintos intervalos (segundas, terceras, cuartas, quintas y sextas, ascendentes y descendentes), pasajes (ascendentes y descendentes por grados continuos), notas largas y tres tipos de cadencias. La última sección⁷⁷ está compuesta de una serie de partes de soprano de algunas obras "embellecidos" por él mismo. Se incluyen ejemplos de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594): *Io son ferito* y *Ave verum corpus* (se trata del mismo madrigal con distinto texto y nuevos *passaggi*), Cipriano de Rore (1515/16-1565): *Ancor che col partire* y *Angelus ad Pastores* (al igual que *ferito* y *Ave verum*, se trata de idéntico madrigal con distintos texto y *passaggi*), Tomás Luis de Victoria (1548-1611): *Vadam et circuibo*, Claudio Merulo (1533-1604): *In te Domine speravi* y *Assumpsit Iesus Petrum*, Giulio Cesare Gabussi (c.1555/8-1611): *Secondo Tono à 4* y un *Magnificat*, Ruggiero Giovannelli (c.1560-1625): *Primo Tono à 4* y *Et exultavit*, y propios: *Falso Bordone à 4* y *Dixit Dominus*.

⁷³ Bovicelli, *Op. cit.*, p. 6.

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ *Ibíd.* pp. 7-8.

⁷⁶ *Ibíd.* pp. 8-12.

⁷⁷ *Ibíd.* pp. 14-26.

Análisis musical

Giancarlo Rostirolla califica el *Io son ferito* (“Yo estoy herido”) de Giovanni Pierluigi da Palestrina, “notissimo durante la seconda metà del secolo, un vero e proprio “banco di prova” del tempo, che figura già intavolato per liuto nel *Fronimo di Vincenzo Galilei* (Venezia, 1569 e 1584), intavolato per citola da Paolo Virchi (Venezia, 1574) e nella raccolta di brani diminuiti da Giovanni Bassano (Venezia, 1591).”⁷⁸ Bernard Thomas sugiere que el carácter relativamente “conservador” de la pieza, “without any dramatic contrasts or intense word-painting”, es lo que la hace muy apta para improvisar sobre ella.⁷⁹ Fue publicado en *Il terzo libro delle muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici* (Venecia, 1561).

El texto es un típico ejemplo del tipo de verso petrarquista promulgado por Pietro Bembo⁸⁰ en su libro *Prose della volgar lingua*, (Venecia, 1525), que tuvo una gran influencia en el desarrollo del madrigal, directamente en aquéllos incluidos en el *Musica Nuova* de Willaert (1559) y posteriormente en madrigales de toda Europa.⁸¹ El tema son las heridas del amor, de las que no hay evidencia, por lo que no se puede castigar a la culpable de ellas.⁸²

Io son ferito, ahì lasso,
et chi mi diede
Accusar pur vorrei, ma non ho prova
Et senz'inditio al mal non si da fede
Ne getta sangue la mia piaga nuova.
Io spasm'è moro; il colpo non si vede.
La mia nemic'armata si ritrova.
Che fia tornar a lei crudel partito,

Che sol m'habbi'à a sanar chi m'ha ferito.

Estoy herido, ¡ay de mí!
y a quien me hirió
quiero acusar, pero no tengo pruebas,
y sin evidencia del mal no se da fe,
ni sangra mi nueva herida.
Tiemblo y muero; la culpa no se ve.
Mi enemiga se encuentra armada.
Qué bien me haría volver con ella, ¡cruel
suceso!,
porque sólo me puede curar quien me ha
herido.

⁷⁸ [muy notable durante la segunda mitad del siglo un verdadero “banco de prueba” del tiempo, que figura ya en una tablatura de laúd en el *Fronimo* de Vincenzo Galilei (Venecia, 1569 e 1584), en una tablatura de cítara de Paolo Virchi (Venecia, 1574) y en la colección de piezas de Giovanni Bassano (Venecia, 1591).] Giancarlo Rostirolla. *Op. cit.* p. 3.

⁷⁹ Bernard Thomas. “Introduction”, *Bassano, Bovicelli and others. Divisions on Io son ferito for solo soprano instrument or voice and keyboard*, London: London Pro Musica Edition, 2006, p. 1.

⁸⁰ Gallico. *Op. cit.*, p. 139.

⁸¹ James Haar. “Bembo, Pietro”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 18-Julio- 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02625>.

⁸² Texto como aparece en Bovicelli, *Op. cit.*, p. 14. Traducción mía.

Si bien es cierto lo que Bernard Thomas menciona sobre la adaptación del texto por Palestrina, Bovicelli encuentra en ciertas palabras o frases una fuerte carga afectiva, que toma como punto de partida para sus ornamentos, que dotan al texto de un “*word-painting*” mucho más claro que en el original de Palestrina. Se pueden enumerar varios rasgos particulares en sus ornamentos:

Los ritmos punteados: relativamente poco usados por otros autores, en Bovicelli adquieren una gran importancia. El primer verso, “lo son ferito, ahi lasso”, está lleno de ellos, lo cual contribuye a dar la idea de lo “herido”; ya que da a la frase algo como de cojera (Ejemplo 2.1).⁸³ Bovicelli utiliza el mismo recurso en la frase “lo spasm’e moro” en los compases 36-38, para sugerir este “temblor” (Ejemplo 2.2). También, al final, vuelve a emplearlo en un melisma largo, en la palabra “ferito” (compases 69-71 (Ejemplo 2.3)).

Otro recurso retórico es la transposición a la octava arriba de ciertos pasajes: “lo son ferito, ahi lasso” (Ejemplo 2.1), en los compases 5-9; “ma non ho prova” (compases 18-19 (Ejemplo 2.4)); y “chi m'ha ferito” (compases 71-74 (Ejemplo 2.5)). En todos los casos este recurso tiene un fin elocuente: el acentuar el tono de desesperación que tienen estas frases dentro del poema. Corresponde a la figura retórica de la Hipérbole: “Es un fragmento que rebasa el límite superior normal del ámbito de la voz. (...) Tiene mucha afinidad con el sentido de la figura literaria: exageración.”⁸⁴

Otra figura peculiar, corta, que utiliza en palabras muy específicas es la fórmula:



La utiliza en el “hai” de la interjección “hai, lasso”, en el compás 6 (Ejemplo 2.1); dos veces consecutivas en el largo melisma de la palabra “diede” en el compás 12; en el “non” de “non ho prova” (compás 18 (Ejemplo 2.4)); en la palabra “sangue” del compás 33; y por último en “colpo” (compás 43). Es evidente que cada una de estas palabras contiene una carga afectiva fuerte, violenta, y que el adorno de Bovicelli la

⁸³ Thomas. *Op. cit.*, p. 8, compases 3-9.

⁸⁴ Rubén López Cano. *Música y retórica en el barroco*, México, D. F.: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 156.

evidencia. La figura retórica que le corresponde es la *exclamatio*: “Son exclamaciones que en música vocal se dan en textos como “oh”: “¡oh, dolor!”.”⁸⁵ Ejemplos de *exclamatio* son otras figuras que Bovicelli emplea con mucha frecuencia que consisten en una especie de “apoyatura doble” comenzando con la tercera debajo de la nota por grado conjunto y en ritmo punteado (Ejemplos 2.1, 2.2 y 2.6). Estas figuras son muy particulares de Bovicelli y dotan a sus *passaggi* de mucha elocuencia y un estilo muy peculiar.

Por último, cabe mencionar un recurso también característico de Bovicelli, que sólo en el barroco (especialmente el francés) adquirió gran popularidad: la *appoggiatura* larga inferior bajo la nota final de una cadencia. Es una disonancia fuerte que Bovicelli coloca en frases que terminan específicamente con palabras con afectos violentos: “lasso” (compás 7), “diede” (compás 13) y “mal” (compás 21 (Ejemplo 2.6)).

Retos y sugerencias interpretativas

La característica principal de este repertorio, un ejemplo musical dentro de un tratado de ornamentación, es su naturaleza didáctica. No podemos saber hasta qué punto se trata de un ejemplo “real”, es decir, la transcripción más o menos fiel de una improvisación (real) que hubiese podido ejecutar el autor, digamos un “simulacro” de interpretación, o si se trata de una composición en el pleno sentido, el de una pieza planeada con tiempo y cuidado. La diferencia para nosotros intérpretes es que en el primer caso no se trataría en absoluto de una pieza para ser *tocada* sino para ser *estudiada*, es decir un propedéutico para la improvisación *ex tempore* de nuestros propios *passaggi*, mientras que en el segundo caso sería una pieza para ser tocada en una sala de conciertos.

La delimitación no es clara, y en mi opinión la solución se encuentra en un punto intermedio. Considero que el objetivo final de estas piezas es en efecto el punto en que no dependamos de los manuales sino que estemos lo suficientemente familiarizados con el lenguaje como para realizar de manera improvisada bellas obras como las escritas por Bovicelli. Por otro lado, como hemos visto, el cuidado con que el autor ha colocado cada figura específica, el ingenio y el poder retórico, vuelven a esta

⁸⁵ *Ídem.*

pieza un ejemplo hermoso que consigue el estatus de una composición autónoma. Mi opinión es que esta pieza es una muestra de las alturas que puede alcanzar una improvisación genialmente lograda, cuyo objetivo es inspirar al intérprete dando un ejemplo de lo que puede lograr con la práctica sistemática de glosas en intervalos y cadencias, aplicados a obras predeterminadas.

La experiencia demuestra que a menudo intentamos “dar un carácter improvisatorio” a nuestra interpretación, pretendiendo resaltar las notas originales de cada frase (es decir, las notas del madrigal, tenor, chanson, etc., el cual está siendo glosado). Mi opinión es que cuando improvisamos, nuestra interpretación no difiere en gran cosa de cuando tocamos una pieza escrita, es decir, una pieza improvisada es también una pieza escrita, simplemente la composición no ha llegado al papel sino que ha sido elaborada momentos antes en la mente del ejecutante; la diferencia yace más en el carácter de la composición que en el modo en que se ejecuta, pues aún cuando ejecutamos una composición ajena debemos brindar un carácter de frescura, de que decimos algo nuevo cada vez.

Creo que lo importante es tener en cuenta la línea melódica que queda oculta tras la vestidura de ornamentos, conduciendo los *passaggi* hacia el final de cada una de estas líneas, contrario a concentrarnos en cada glosa, o en cada nota, y tomar en cuenta el fraseo peculiar de la música renacentista. El uso de la articulación que sugieren compositores-intérpretes como Ganassi, Dalla Casa o Rognoni (tere tere, lere lere) resulta crucial para que las glosas sean conducidas y tengan la dirección adecuada.

Debemos también tomar en cuenta que no estamos tocando una obra para solista y acompañamiento sino que esta música es esencialmente polifónica. La transmisión de cada voz se realiza de forma más clara si tocamos con un grupo donde cada instrumento ejecute su voz, pero aun si tocamos con acompañamiento de teclado o de un laúd ejecutando el resto de las voces, debemos ser capaces de distinguir claramente cada voz, sin que ninguna sea más importante que otra, especialmente en las partes en con silencios en la voz glosada.

Con_{to} del Vival (Flauto, 2 Violini) - RV 108

(Concierto para flauta de pico, dos violines y bajo continuo en la menor)

Antonio Vivaldi (1678-1741)

La música de Antonio Vivaldi está ligada de manera inseparable con la música de Venecia. El modo de vida de esta ciudad, marcado por sus actividades turísticas (que incluían celebraciones espectaculares) y una importante tradición musical, creó el ambiente propicio para un nuevo tipo de música: en palabras de Henry Raynor, “un nuevo principio de construcción por contraste”.⁸⁶ El estilo de Vivaldi, con sus fuertes afirmaciones tonales y su construcción a base de contundentes fórmulas rítmicas, es producto de este peculiar entorno.

Venecia y la música

Desde el siglo XIII, Venecia había dominado en Europa el comercio con China, por lo cual era una República enormemente rica. En palabras de Henry Raynor: “acogía a los refugiados, particularmente a aquéllos que podían realizar alguna contribución a la vida pública, intelectual y artística de la ciudad, y mantenía una actitud más abierta hacia las ideas y las conductas poco convencionales que la mayoría de los gobiernos de la época.”⁸⁷ Esto hacía que fuera un lugar ideal para músicos, pues además de contar con una buena paga, podían desarrollar sus ideas en un ambiente más liberal que en otro lugar, conservar su puesto de por vida y su categoría social era igual a la de cualquier otro.

Cuando en 1453 cayó Constantinopla, rompiendo las relaciones comerciales de Venecia con Oriente, la ciudad tuvo que irse convirtiendo de manera cada vez más conciente en un centro turístico y obtener sus ingresos principalmente por esa vía.⁸⁸ Además de la situación única en la forma de estar construida esta ciudad, el Estado explotó el número inigualable de fiestas con que contaban: en su descripción de la vida veneciana durante los siglos XVII y XVIII, Patrick Barbier asegura: “Ninguna ciudad italiana (...) ha conocido nunca la cuarta parte de las fiestas celebradas en Venecia y lo

⁸⁶ Raynor. *Op. cit.*, p. 238.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 240.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 243.

que todavía hoy vemos en esta ciudad, entre millares de turistas, no es nada al lado de lo que representaban las fiestas rituales en tiempo de la República.”⁸⁹ Este número impensable de fiestas, con un carnaval que duraba seis meses, dirigido por igual al disfrute de todas las clases sociales, impedía cualquier clase de segregación: “La República de Venecia es uno de los raros Estados que no padeció guerras civiles ni revoluciones, ni sufrió, como tantos otros, conflictos entre un soberano, su corte y el resto del pueblo.”⁹⁰ El anonimato que confería el uso de máscaras (obligatorias en algunas instituciones como los casinos, llamados “academias de *bassetta*”) contribuía a la enorme igualdad que se vivía en la República. Pese a su situación abierta y sin murallas, Venecia era la ciudad italiana con menos robos,⁹¹ lo que aseguraba a los turistas la mejor experiencia.

Además del carnaval, Venecia celebraba un tipo especial de fiesta donde se efectuaba un simulacro de batalla (naval o de caballería), con fuegos artificiales, que incluía música compuesta para la ocasión. Henry Raynor sugiere que el estilo contrastante de la música surgida en Venecia pudo provenir del sensacionalismo de estas celebraciones.⁹²

Otra parte esencial del interés turístico que provocaba la ciudad fue su música. Estaba imbricada en la vida social de manera que siempre asombró a los viajeros. “Pocas ciudades asocian hasta tal punto un género artístico como la música y el tejido social en su integridad, desde los más modestos gondoleros hasta los venecianos más cultivados.”⁹³ Se escuchaba música por todas partes y en cualquier momento. Los focos principales alrededor de los cuales se desarrollaba esta actividad eran: la Basílica de San Marco, las góndolas, los teatros de ópera, las *accademie* los *ospedali*.

Los *Ospedali* de Venecia eran organismos dedicados al problema del abandono infantil. “En estas instituciones la Contrarreforma católica había querido dar una dimensión nueva a la simple caridad medieval: formar, por supuesto cristianamente, pero también cultural y profesionalmente, a sus pensionistas para hacerlos capaces de

⁸⁹ Patrick Barbier. *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2005, p. 53.

⁹⁰ *Ibíd.* p. 40.

⁹¹ *Ibíd.* p. 42.

⁹² Raynor. *Op. cit.*, p. 244.

⁹³ Barbier. *Op. cit.*, p. 16.

ganarse la vida y, como contrapartida, ayudar a la obra caritativa.”⁹⁴ Había cuatro *Ospedali* en Venecia: *San Lazzaro dei Mendicanti* (San Lázaro de los Mendigos), para pordioseros, leprosos y enfermos sin diagnosticar, *Santa Maria Della Pietà*, para huérfanos y niños abandonados, el *Ospedale degl’Incurabili*, para los sifilíticos, y *Santi Giovanni e Paolo dei Derelitti* (San Juan y San Pablo de los Desamparados), llamado comúnmente *Ospedaletto*.

Los *Ospedali* recogían los casos más miserables, la educación musical la recibían exclusivamente las niñas, que eran llamadas *figlie del coro*. Se ofrecía atención médica, vivienda (además de una dote considerable si tras su estancia las niñas decidían casarse) y una educación musical de primera calidad. A cambio, las *figlie* “estatutariamente “debían” a la institución un mínimo de diez a quince años de buenos y leales servicios musicales, tras lo cual tenían la triple opción de permanecer en la instalación, casarse o tomar el velo.”⁹⁵

Pronto, la excelencia de los músicos de los *Ospedali* se volvió también una importante atracción turística, como atestigua la Guía de Extranjeros de 1697, que menciona los nombres de grandes cantantes e instrumentistas de los cuatro *Ospedali*. Incluso organizaron los horarios de cada *Ospedale* para que los oficios y las fiestas no se empalmaran unas con otras y los turistas pudieran asistir a todas ellas. En fin, concluye Barbier: “toda visita extranjera relevante, toda presencia real o principesca en Venecia implicaba obligatoriamente una o varias sesiones en uno u otro *Ospedale*.”⁹⁶

El término “concerto”

La primera vez que el término “concerto” fue utilizado en una publicación musical fue en 1587 como título de los *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli*.⁹⁷ Deriva de una doble etimología: “‘Concerto’ probably comes from the Latin concertare, which can mean both ‘to contend, dispute, debate’ and also ‘to work together with someone’. The primary Italian meaning of concertare is ‘to arrange, agree, get together’, but both this

⁹⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁹⁷ Arthur Hutchings, Michael Talbot, Cliff Eisen, et al. “Concerto.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 4-Agosto-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>.

and the other Latin definition (they are not mutually exclusive) were in use in the course of the form's development."⁹⁸

Lo mismo Henry Raynor⁹⁹ y el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁰⁰ sólo consideran la palabra y su etimología en relación con la instrumentación, con el modo en que grupos de instrumentos y/o voces se “oponen” unos a otros o se “asocian” entre sí, de modo que el *concerto*, en su origen, haría referencia a una composición “que podía exigir voces e instrumentos o sólo voces”¹⁰¹, dispuestos en grupos contrastantes. Lorenzo Bianconi y Michael Chanan, sin embargo, añaden a esta observación, la idea de la afinación de estos grupos de instrumentos musicales de distintos tipos. Así Chanan repite las palabras del teórico aficionado de finales del siglo XVI, Ercole Bottrigari, quien advierte el peligro de mezclar en un “*broken consort*” (un ensamble de instrumentos de diferentes tipos) las tres clases de instrumento de acuerdo a su afinación,¹⁰² “*since the problem of matching the intonation is then insuperable. His description of the effect which would then ensue, however, is distinctly odd: it would be a concerto, he says, instead of a concerto, a ‘battle’ of instruments instead of the union and concord of voices and sounds.*”¹⁰³ Sin embargo, continúa Chanan, esta opinión sólo revela “*the pedantic thinking of a conservative,*”¹⁰⁴ pues precisamente era la experimentación sobre la afinación con el fin de mezclar instrumentos sobre lo que trabajaban los compositores progresivos: “*to exploit their contrasts, and the emergence of a new instrumental sensibility is recorded precisely in the word concerto.*”¹⁰⁵ Por su parte, Bianconi dice: “tanto ‘concertar’ como ‘concordar’ hacen resonar una fuerte alusión musical macrocósmica: la referencia a la afinación, a la exacta entonación de las ‘cuerdas’ de dos ‘corazones’, no es otra cosa que el reflejo

⁹⁸ [‘Concerto’ probablemente proviene del Latín *concertare*, que puede significar tanto ‘competir, disputar, debatir’ como ‘trabajar junto con alguien’, pero ambas definiciones latinas (no son mutuamente excluyentes) estuvieron en uso durante el desarrollo de esta forma.] *Ídem*.

⁹⁹ Raynor. *Op. cit.*, pp. 247-248.

¹⁰⁰ Hutchings, Talbot, Eisen, *et al. Op. cit.*

¹⁰¹ Raynor. *Op. cit.*, p. 249.

¹⁰² Estables (órgano, clavecín, harpa), estables pero alterables (viola, laúd, flauta de pico y traversa, cornetto) y totalmente alterables (trombón e instrumentos de arco sin trastes). Chanan. *Op. cit.*, p. 182.

¹⁰³ [pues el problema de hacer coincidir la afinación se vuelve insuperable. Su descripción del efecto que produciría entonces es, sin embargo, notablemente rara: sería un *concerto*, dice, en lugar de un *concerto*, una ‘batalla’ de instrumentos en lugar de la unión y el acuerdo de voces y sonidos.] *Ídem*.

¹⁰⁴ [el pensamiento pedante de un conservador] *Ídem*.

¹⁰⁵ [explotar sus contrastes, y el surgimiento de una nueva sensibilidad instrumental está grabada precisamente en la palabra *concerto*] *Ibid.* p. 183.

microcósmico de la idea de la armonía universal, con la cual es necesario buscar estar de acuerdo, idea de cualquier modo implícita en la familia verbal (*con*)-*certare*.”¹⁰⁶

Lorenzo Bianconi mismo parece resolver la disputa entre la doble etimología del término aclarando que en su origen no se refería a una designación morfológica sino simplemente al modo en que un grupo nutrido de instrumentos se une para tocar de manera armoniosa, bien afinada: “una palabra italiana enteramente genérica (y genéricamente empleada por los músicos).”¹⁰⁷ Según Bianconi, fue Praetorius el primero en intentar conciliar la terminología del *concerto* que existía entre el uso de la palabra en los *Concerti ecclesiastici* de Viadana (motetes en latín de una a cuatro voces y bajo continuo) y en los *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli* (que son música policoral), con ello, reviviendo la etimología original de “combate” entre voces musicales, que falta por completo en el uso italiano de la palabra.”¹⁰⁸

El concerto instrumental

El *concerto* instrumental nació como una rama de la sonata, para ser tocado por una orquesta de violines. Debido a la distinta conformación de las orquestas que surgieron en Roma y en el Norte de Italia desde 1670, surgieron dos tipos de concierto:¹⁰⁹ el corazón de la orquesta romana consistía en un “*concertino*” de dos violines, cello (o laúd) y continuo, de la misma manera con los músicos requeridos para un trío sonata (quienes eran a menudo contratados como un ensamble por la corte), a ellos se añadía un grupo mayor compuesto por la misma dotación de instrumentos (un “*ripieno*” o “*concerto grosso*”) más contrabajos y a veces violas, que eran músicos independientes reclutados. Se puede decir que en este modelo, el *ripieno* es una extensión del *concertino*. Por el contrario, en el modelo del norte de Italia, el *concerto* estaba escrito para una orquesta de cuatro partes, de entre las cuales se extraían solistas cuando el *concerto* lo requería. Esta diferencia entre ambos modelos hizo que el *concerto* romano siguiera apegado a la tradición del trío-sonata, mientras que el del norte emprendió nuevos caminos.

¹⁰⁶ Lorenzo Bianconi. *Historia de la música. Tomo 5. El siglo XVII*, México: D.G.E. / Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 32.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 33.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Hutchings, Talbot, Eisen, et al. *Op. cit.*

Los más antiguos del tipo romano son quizá los de Arcangelo Corelli (1653-1713), Op. 6 (1714, póstumos), los cuales fueron tomados como modelo por Georg Friderich Handel para sus propios Op. 6 (1740), muchos años después de haber conocido personalmente a Corelli. El principal impulsor del tipo del norte de Italia fue Giuseppe Torelli, con sus *Concerti musicali*, Op. 6 (1698), en donde el material musical de los *solí* está claramente diferenciado del material que toca la orquesta en *tutti*. Este tipo de concierto con un solo instrumento solista será pronto el más común, y después de 1750, prácticamente el único.¹¹⁰

Antonio Vivaldi

Es muy poco lo que se conoce de la biografía de Vivaldi. Era hijo de un barbero hecho músico (una combinación usual en la época), miembro fundador del “*Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia*”, fraternidad musical veneciana cuyo director era Giovanni Legrenzi, más tarde *maestro di capella* de San Marco, con lo que la expansión del *Sovvegno* fue una de las primeras medidas para reorganizar la música de iglesia Veneciana.¹¹¹ Giovanni Battista Vivaldi tuvo a su hijo primogénito Antonio en marzo de 1678 de manera prematura y en su registro de bautismo menciona “*pericolo di morte*” [“peligro de muerte”]. Existen sólo conjeturas de su educación musical: Legrenzi murió cuando él tenía doce años, y pese a su técnica virtuosa y a algunos rasgos estilísticos en sus sonatas tempranas, no hay evidencia de ningún periodo de estudio con Corelli.

Antonio fue llevado naturalmente al sacerdocio por la cercanía de su padre con la Basílica: al no existir el derecho de primogenitura en Venecia, un hijo sacerdote evitaba la dispersión de los bienes de la familia, al tiempo que se aseguraba una buena cultura y un empleo estable y de prestigio. Su primera presentación de violín al parecer fue en San Marco en la misa de gallo de 1696, como “el abate Vivaldi”. Su nombre aparece por primera vez en las cuentas del *Ospedale della Pietà* como “*Maestro di Violino*” en 1704. Es justo adjudicarle el cambio en repertorio de la *Pietà*, que hasta antes de aparecer él nombrado en ocasiones como “*Maestro del coro*” o “*Maestro de Concerti*” había sido predominantemente vocal, hacia el desarrollo de la música

¹¹⁰ Alberto Basso. *Historia de la música. Tomo 6. La época de Bach y Haendel*, México: D.G.E. / Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 37.

¹¹¹ Walter Kolneder. *Antonio Vivaldi. His Life and Work*, London: Faber and Faber, 1970, p. 7.

instrumental y una orquesta excepcional que opacó a las de las demás instituciones. Vivaldi pronto dejó de oficiar misa, aduciendo en las pocas cartas que se conservan, su grave estado de salud. Se sabe que algunas veces tuvo que dejar el altar en medio de la misa.

Cuando en 1713 el director de música de la *Pietà* Francesco Gasparini se enfermó para no volver a su cargo, era lógico que Vivaldi se volviera el compositor oficial. Sin embargo, no lo hizo, probablemente debido a su incursión en el mundo del teatro. Compuso ocho óperas en cinco años, tras lo cual, quizá debido a malas experiencias personales e incluso profesionales, volvió al *Ospedale* en 1714 para componer en un género abandonado hasta el momento: el oratorio, con el que obtuvo gran éxito. En 1716 fue nombrado *maestro dei concerti* y su fama era ya internacional. Fue maestro de Johann Georg Pisendel, violinista del elector de Sajonia y Rey de Polonia, Federico Augusto III y en la Biblioteca Nacional de Dresden se conservan seis conciertos y tres sonatas de Vivaldi hechas para Pisendel. Quizá fue también maestro de Johann David Heinichen y de Jan Dismas Zelenka.

Vivió en Mantua varios años, quizá de 1719 a 1722, donde conoció a la cantante y amiga suya por muchos años Anna Giraud, a quien enseñó canto e interpretación dramática, impulsando su carrera como cantante de ópera. Giraud aparece constantemente en los títulos protagónicos de óperas de Vivaldi. Más tarde su hermana Paolina se convirtió en enfermera del compositor y las hermanas “*Giró*” lo acompañaban en sus viajes. Esta amistad pronto molestó a las autoridades eclesiásticas, quienes prohibieron incluso que Vivaldi pudiera estar activo en Ferrara. Después de numerosos viajes Vivaldi quiso volver a un *Ospedale della Pietà* que ya no toleraba sus frecuentes salidas y que prefería música de maestros más jóvenes. Partió en 1740 a Viena, donde su antiguo patrón Carlos VI vivía. Murió ahí el 26 ó 27 de julio de 1741.

Los concerti de Vivaldi

Los *concerti* de Antonio Vivaldi se colocan en la tradición del modelo de Giuseppe Torelli. El rasgo principal de lo que se conoce como la “revolución Vivaldiana”¹¹² es el

¹¹² Hutchings, Talbot, Eisen, *et al.* *Op. cit.*

uso sistemático de la forma *ritornello* en los movimientos rápidos. La mayoría de los conciertos de Vivaldi está compuesta por tres movimientos, dispuestos en la forma rápido-lento-rápido. El *ritornello* consiste en una o más ideas que juntas constituyen un estribillo que es tocado por el ensamble completo. Esta forma, usada a veces por Torelli, tenía un antecedente en el aria *da capo* operática, con su forma *a-b-a'*. En los conciertos de Vivaldi, es usado más veces, usualmente cinco o seis (en los movimientos externos), estableciendo la tonalidad por primera vez y afirmando las tonalidades que va recorriendo la pieza el resto de las veces, para volver en su última aparición a la primera tonalidad.

El otro rasgo novedoso de los conciertos vivaldianos es la contraposición entre los *tutti* de fuertes y claros efectos (como el unísono orquestal o la construcción de una melodía basada en la triada del acorde que expone de manera contundente la tonalidad) al inicio de los movimientos rápidos, y el virtuosismo inusitado de los *solí*, que pronto se convirtió en el estándar de los conciertos posteriores debido a que representaba un nuevo “ideal de libertad”.¹¹³

*In the Torelli/Vivaldi type of solo concerto the individual personality was allowed to develop freely. The unrestrained play of the imagination, and the improvisation coming from the playing of a virtuoso, led to solo sections that where for the most part build in wider spans than in works of the earlier period. (...) The first works of this kind must have impressed the public as a revelation of a new human freedom, and their long stretches of development must have had a breathtaking effect.*¹¹⁴

Por su parte, los modelos establecidos por Vivaldi en los movimientos centrales, ya sea una forma *ritornello* reducida (con sólo dos *ritornelli* al inicio y al final) o una simple forma binaria del instrumento solo con continuo (sin acompañamiento orquestal), como el *Cantabile* del concierto *Il Gardelino*, Op. 10, no. 3, RV 428, son los tratamientos favoritos de la mayoría de los movimientos lentos de los conciertos en el Barroco.

¹¹³ Basso. *Op. cit.*, p. 33.

¹¹⁴ [En el tipo de concierto solista de Torelli/Vivaldi se permitía desarrollar la personalidad individual libremente. El juego descontrolado de la imaginación, y la improvisación proveniente de la interpretación de un virtuoso, llevaron a secciones solistas, las cuales, en su mayoría, se agrupaban en rangos más amplios que en obras de periodos anteriores. Las primeras obras de este tipo debieron haber impresionado al público como una revelación de la nueva libertad humana, y sus largos tramos de desarrollo debieron tener un efecto impresionante.] Kolneder. *Op. cit.*, p. 46.

Análisis musical


El *Concerto* RV 108, para flauta, dos violines y bajo continuo, contiene los típicos elementos del concierto vivaldiano. Es típica también la forma tan imaginativa que ha tenido de variarlos para producir una obra única.

Melodía

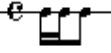
La melodía del *ritornello* es característica de Vivaldi. Como ha observado Walter Kolneder,

*Vivaldi's melodic style (...) is best approached by an understanding of its rhythmic driving forces. (...) [His melodies] show the operation of small motifs in the development of the smallest of formal units. Such motifs are further built up in sequences, but they are also recast –diminished and augmented– in the course of a movement, and the direction of their impetus may be reversed: in short, they may be varied in all the possible ways which were intrinsic to classical motivic working.*¹¹⁵

El *ritornello* del primer movimiento del RV 108, está construido en dos partes: la

primera sobre el motivo:  ; la segunda, sobre arpeggios en dieciseisavos. El modo inusual en que Vivaldi trata la primera sección de este tema, es el hecho de que el instrumento solista está desplazado un octavo del resto de la orquesta, formando una textura peculiar, que evoca algo de lucha, antagonismo (Ejemplo 3.1). Tras la segunda parte del *ritornello*, viene el primer *solo*, (Ejemplo 3.2) cuyo motivo será luego retomado dos veces por los violines (abreviado, en la primera (Ejemplo 3.3), variado en la segunda (Ejemplo 3.4)) y una vez más por la flauta, esta vez sólo la cabeza del motivo, con una importante diferencia de acentuación, en el *solo* del

¹¹⁵ [Lo mejor es aproximarse al estilo melódico de Vivaldi mediante la comprensión de sus fuerzas impulsoras rítmicas. Sus melodías muestran el funcionamiento de pequeños motivos en el desarrollo de unidades formales más pequeñas. Tales motivos luego son desarrollados en secuencias, además son redistribuidos –disminuidos y aumentados– en el curso de un movimiento, y la dirección de su ímpetu puede ser invertida: en suma, pueden ser variados de todas las formas posibles que eran intrínsecas al desarrollo clásico de motivos.] *Ibid.*, p. 50.

compás 28 (Ejemplos 3.3-3.5). Por su parte el motivo  también es sirve para una invención ulterior, en el solo de los compases 48-52 (Ejemplo 3.6).

La cadencia (Ejemplo 3.7) no está construida de modo distinto a las melodías vivaldianas. Está basada, además, en fórmulas que ya habían aparecido en *solí* anteriores (Ejemplos 3.8 y 3.9). El tema del movimiento central es una elaboración de la segunda de estas fórmulas (Ejemplo 3.10).

La melodía del movimiento final es una variante del *ritornello* del primer *Allegro* (Ejemplo 3.11). Incluso la siguiente figura (flauta, compases 5-7 y violines, compases 7-8) es también evocativa de la segunda parte del *ritornello* y puede considerarse una reelaboración de ésta.

Forma y armonía

La forma del concierto solista sistematizado por Vivaldi, que Quantz y muchos otros compositores inmediatamente después de 1710 adoptaron:

- | | |
|----------------|------------------|
| 1er Movimiento | Allegro |
| 2º Movimiento | Andante (Largo) |
| 3er Movimiento | Allegro (Presto) |

deriva de la sinfonía operística italiana, que era de conocimiento tan común que los compositores a menudo consideraban superfluo añadir cualquier indicación de tempo, como en el RV 108 de Vivaldi, en dónde sólo el primer movimiento lleva el título de *Allegro*. La tradición de sustituir el movimiento final por un movimiento similar a una *gigue* quizá fuera herencia de la suite.

Kolneder ha observado que la práctica de un *ritornello* modulante (en contraposición a las sinfonías orquestales de tipo estribillo que Monteverdi usó por primera vez en sus óperas, todas en la misma tonalidad) tuvo que esperar un desarrollo en los sistemas de afinación (hacia 1680) para permitir una “modulación” en la acepción moderna de la palabra, pues el sistema modal anterior no permitía esto. Como también observa Kolneder, el primer movimiento casi siempre está escrito en una forma *ritornello* establecida, con modulaciones casi estándar, aunque el esquema formal casi nunca se repite de manera mecánica, sino que es variado de formas muy ingeniosas. Estas variaciones son facilitadas, continúa Kolneder, “by the fact that the

*ritornello is rarely dominated by a theme and its development, but its construction is rather an assemblage of small groups, each built up from a motif.*¹¹⁶ El *ritornello* del primer movimiento del *Concerto* RV 108, como hemos visto, está construido por dos de estos grupos (A y B), como aparecen señalados en el Ejemplo 3.1.

La secuencia de *ritornelli* y *solí* en el primer movimiento del *Concerto* RV 108, con sus correspondientes modulaciones y las variaciones en el *ritornello*, es como sigue:

Ritornello I	(La menor)	AB
Solo I	(Modulación La Mayor-Re menor-Do Mayor)	
Ritornello II	(Do Mayor)	B
Solo II	(Do Mayor)	
Ritornello III	(Do Mayor)	A
Solo III	(Modulación Do Mayor-Re menor)	BB
Ritornello IV	(Re menor)	AB
Solo IV	(Modulación Rem-Mim)	
Ritornello V	(Mi menor)	BA
Solo V	(Modulación Mim-Lam)	
Ritornello VI	(La menor)	BA
Solo VI	(La menor)	
Ritornello VII	(La menor)	AB

El movimiento central consiste en una forma ternaria del instrumento solista (ABA'), sobre un suave acompañamiento orquestal construido sobre acordes (Ejemplo 3.12), cuyo "desplazamiento" entre los violines recuerda el tratamiento de la primera parte del *ritornello* del primer movimiento. Aquí, la parte de la flauta, si bien está construida con una figura del primer movimiento (Ejemplo 3.10), está tratada de modo muy lírico, de manera muy similar a las arias operáticas del propio Vivaldi. La forma, junto con su secuencia de tonalidades, sería como sigue:

Introducción	(La menor) Orquesta
Ritornello	(Modulación La menor-Do Mayor)
Sección central	(Modulación Do Mayor-Re menor-La menor)

¹¹⁶ [sin embargo el esquema formal rara vez se repite de manera mecánica, sino que es usualmente modificado de los modos más ingeniosos e imaginativos para adaptarse a las ideas musicales. Sobre todo en la recapitulación el *ritornello* casi nunca se repite nota por nota. Estas variaciones son facilitadas por el hecho de que el *ritornello* raramente está dominado por un tema y su desarrollo, sino que su construcción es más bien un ensamblaje de pequeños grupos, cada uno construido con un motivo.] *Ibíd.* p. 56.

Ritornello (La menor)

El movimiento final, una *gigue*, con sus dos secciones con barras de repetición, presenta la siguiente forma:

1ª Parte

A (La menor)

B (Modulación La menor-Mi Mayor)

2ª Parte

A (Modulación Mi Mayor-Do Mayor)

C (Modulación Do Mayor-La menor)

A (La menor)

Es una característica de la música posterior a 1680 la claridad en la presentación de las armonías. En Vivaldi, como podemos ver, las áreas tonales del movimiento entero, están presentadas en equilibrio con las zonas de dominante. Esta claridad tonal se extiende al dibujo melódico, que a menudo es sencillamente una imaginativa elaboración rítmica del acorde en su forma más simple, y a la progresión de sus *ritornelli*, que suele ser una fórmula de lo más elemental. Así es en el *ritornello* del primer movimiento del RV 108 (Ejemplo 3.1): i-iv-V₆-i, fórmula similar a la del movimiento central: i-V-i-iv-V-i (Ejemplo 3.12). Mucho más simple es la del último movimiento i-V₆-i (Ejemplo 3.11), que aparece en conciertos barrocos todo el tiempo, pero variada en formas tan imaginativas que Kolneder ha mencionado: “*we can see how essential a source of invention the delights of variation were to the baroque composer.*”¹¹⁷

Retos y sugerencias interpretativas

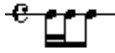
Si el modo de composición vivaldiano es esencialmente la construcción de bloques seccionales con base en pequeñas figuras rítmicas claramente diferenciadas, lo principal es entender el carácter de cada uno de estos bloques. Una vez entendiendo el carácter (digamos, la personalidad) general de cada sección, debemos englobarlas en un discurso completo. Nos será de utilidad el análisis que hemos realizado sobre las modulaciones de cada bloque, o “grupo”, como lo hemos llamado anteriormente.


¹¹⁷ [podemos ver qué tan esenciales fuentes de invención eran los deleites de la variación para el compositor barroco.] *Ibid.*, p. 51.

En la teoría musical barroca, uno de los principales recursos afectivos es el empleo de tonalidades, o modos. Algunos compositores como Mattheson, Charpentier y Rameau, compilaban tablas en donde asociaban cada tonalidad con el afecto que suscitaba en el escucha. Estas tablas muestran claras discrepancias, pues no es simplemente la tonalidad lo que producirá determinado afecto, sino su uso sumado al resto de los recursos afectivos tales como la tesitura, el tipo de intervalos, el *tempo*, etc. Ya Mattheson lo explica: “No key can be so sad or happy in and of itself that one might not compose the opposite.”¹¹⁸ Lo que importa pues en ellas es encontrar qué efectos produce en nosotros intérpretes cada tonalidad en sus cambios, a fin de poder elaborar un discurso elocuente.

Una vez que tenemos clara la dirección del discurso, las pasiones que intenta despertar, los sentimientos e imágenes que evoca para conmovernos, tenemos la tarea de diferenciar en nuestra ejecución cada fórmula rítmica, de manera que no se repita la misma forma de tocarla. Para ello usaremos los recursos expresivos propios de cada instrumento; en nuestro caso, debemos tener una gran riqueza de articulaciones y diversidad agógicas para brindar variedad al discurso y dar la impresión de que estamos *contando* algo, de que nuestro instrumento habla o que *hablamos por medio de nuestro instrumento*.

Tomemos por ejemplo los primeros compases del primer movimiento del

concierto (Ejemplo 3.1). Las figuras con el ritmo:  se pueden entender como una nota con *appoggiatura*; la melodía sin este adorno luciría así: (Ejemplo 3.13). Es una melodía de dos partes: un arpeggio descendente de cuatro notas (La, Fa, Mi, Do) seguido por una línea con el mismo inicio pero cuyo final en vez de seguir descendiendo vuelve al primer La (La, Fa, Sol#, La). Una sugerencia es comenzar la

serie de figuras:  con una articulación incisiva y fuerte (Trt, Tdt, Tkt, etc.), que dé la sensación de lucha que hemos mencionado, y a medida que desciende la línea, suavizarla (utilizando por ejemplo Derede, dedede, etc.). En la segunda parte de la melodía, dado que al menos comienza como una repetición de la primera, puede

¹¹⁸ [Ninguna tonalidad puede ser por sí misma tan triste o feliz que uno no pueda componer su [afecto] contrario.] *Apud. Tarling. Op. cit.*, p. 77.

aplicarse el mismo principio sólo que un poco más suave, y para acentuar la variante del final de la frase junto con el intervalo de segunda aumentada utilizar una articulación legato, o una ligadura, pero con un fuerte regulador hacia la dominante que concluya en la explosiva parte B del tema: la serie de arpeggios de la orquesta.

Éste es sólo un ejemplo de una forma en la que es posible variar la articulación de las fórmulas rítmicas en las que se basa la construcción melódica vivaldiana. De ningún modo es el único modo de hacerlo; cada intérprete puede y *debe* encontrar su propia lectura, su propio modo de entender su música.

Douxième Suite

(Suite para flauta travesa y bajo continuo)

De la colección: *Troisième Oeuvre. Contenant une Suite a deux Flûtes-Traversieres seules Et une autre Suite*

Pierre Danican Philidor (1681-1731)

“El periodo decisivo para la historia de la música francesa, como para tantas otras cosas de la vida francesa –explica Henry Raynor– fue el reinado de Luis XIV.”¹¹⁹ No hubo otra monarquía en Occidente en que el rey en sí mismo, en su personalidad y sus gustos, fuera más algo así como la encarnación del espíritu de su país, que en la Francia de Luis XIV. El modo de vida que se inauguró durante su reinado entre los años 1643 y 1715 aún no ha sido del todo abandonado. “Su gusto era enteramente representativo del gusto francés culto. Su posición en el centro de la cultura francesa fue resultado de una política prolongada, penosa y a veces despiadada, que centralizó todos los procesos de gobierno en manos del rey. Su virtud como personalidad representativa del gusto francés fue su afortunado accidente.”¹²⁰

El absolutismo y la música

El absolutismo francés no comenzó con Luis XIV sino con Francisco I y Enrique II (1515-1559), quienes instituyeron un sistema de impuestos que les permitieron generar un ejército con la fuerza necesaria para controlar a la nobleza feudal. En los gobiernos de Luis XIII y Luis XIV, quienes ascendieron al trono a los nueve y cinco años, respectivamente, los monarcas, quienes no podían ejercer el poder hasta cumplir los trece años, fueron representados por las gerencias de los cardenales Armand-Jean du Plessis de Richelieu (1585-1642) y Jules Mazarin (1602-1661). Éste último había sido niño del coro de San Felipe Neri en Roma, e impuso la ópera italiana como arma para mantener feliz y a la vista a la aristocracia, pero nunca con mucho éxito, pues la ópera promovida por Mazarin no tenía una verdadera coherencia con el espectáculo francés por excelencia: el ballet, del cual se solían agregar danzas sin relación con la trama de

¹¹⁹ Raynor. *Op. cit.*, p. 293.

¹²⁰ *Ibid.* p. 294.

la ópera. Cuando Luis XIV adulto tomó el poder, convirtiéndose en su propio primer ministro, encontró el modelo de ópera nacional que su reinado requería en la música de Jean Baptiste Lully.

Jean-Baptiste Lully, nacido en Florencia como Giovanni Battista Lulli, llegó a París en 1646 con la prima de Luis XIV, Anne-Marie-Louise d'Orléans, como su tutor de italiano en París, donde aprendió música y pronto se logró un lugar en la corte gracias a sus "payasadas"¹²¹ ("his lively and humorous character")¹²² y su calidad como violinista y bailarín. Para 1662 ya había usado la amistad que había logrado estrechar con Luis XIV para obtener el título de *Surintendant et Compositeur de la Musique de la Chambre du Roi* y el de *maître de musique de la famille royale*,¹²³ con lo que toda la música que se realizaba en Versalles estaba bajo su supervisión.

Más tarde adquirió la dirección de la *Académie Royale de Musique* (el edificio de ópera fundado por Jean Baptiste Colbert en 1669), asegurándose también el monopolio de la música de teatro. Con Molière (1622-1673) y con el libretista Philippe Quinault (1635-1688) inventó géneros nuevos y frescos (la *opéra-ballet* y la *Tragédie en musique*, respectivamente) que se apartaban al mismo tiempo de la *opera seria* italiana y de las tragedias de Corneille y Racine, y que permitían el contraste en la música y la participación activa del ballet. Las melodías de Lully permitían ser aprendidas y cantadas por el público, asegurando el éxito de la *Académie* sólo con sus ingresos de taquilla. Lully fue un director perfeccionista que aseguró la excelencia de su orquesta imponiendo una disciplina igual de despiadada que la del Rey Sol. *Se puede entender a la música francesa de la época del Rey Sol como profundamente lullyana.*

Organizaciones e instituciones musicales del absolutismo

Muchos aspectos de la vida musical del *grand siècle* reflejaban la forma de administración jerárquica del carácter centralizado del régimen.¹²⁴ Entender la

¹²¹ *Ibid.*, p. 301.

¹²² Jérôme de La Gorce. "Lully", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 20-Agosto-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42477pg1>.

¹²³ Más adelante se describen brevemente las organizaciones musicales de la corte francesa.

¹²⁴ James R. Anthony. *French Baroque Music from Beujoyeux to Rameau*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997, p. 18.

organización de la música de Versalles es crucial para entender la música francesa. Las instituciones musicales de la corte de Luis XIV absorbían a la mayoría de los grandes músicos franceses: *Musique de la Chambre* (Música de la Cámara), *Musique de la Grande Écurie* (Música de la Gran Caballería) y la *Musique de la Chapelle Royale* (Música de la Capilla Real), además de los *Vingt-quatre Violons du Roi* (también conocidos como la *Grand Bande*) y los *Petits Violons du Roi* (conocidos como la *Petite Bande*), así como para la instrucción musical de la familia del Rey.

La *Chambre* y de la *Écurie* fueron creadas por Francisco I. La *Chambre* tenía a su cargo: cantante, laudistas, cornettistas de Italia, organistas y gambistas; la *Écurie*, instrumentos para tocar al aire libre: oboes, sacabuches y violines, que a su vez pasaron a la *Chambre* durante el reino de Carlos IX. La *Chambre*, encargada de la música de todas las ceremonias no religiosas de la corte, contaba con tres puestos administrativos: *Surintendant de la Musique de la Chambre*, creado en 1592 bajo el reinado de Enrique IV, encargado de la elección de la música y la organización en general de los eventos; *Maître de la Musique de la Chambre*, responsable de la educación musical, el alimento e incluso la vestimenta de los *pages* de la *Chambre*; y el *Compositeur de la Chambre*, compositor de música instrumental y de las *entrées* de ballets. Los *Vingt-quatre Violons* y los *Petite Violons*, aunque bajo la administración de la *Chambre*, eran casi independientes debido a su gran prestigio. La *Grande Bande* constituye la primera orquesta establecida alrededor de un grupo de instrumentos de cuerda de la historia¹²⁵ y su función era la música de las cenas reales, los ballets y las comedias. Los *Petits Violons*, por su parte, fueron creados alrededor de 1653 para servir personalmente a Luis XIV, y lo acompañaban a sus viajes al campo.

Los músicos de la *Écurie* tenían encargada la música de nacimientos, bodas y funerales reales, el aviso heráldico de la llegada del rey a pueblos y ciudades, la bienvenida de dignatarios extranjeros. A veces se unían a la *Chambre* para interpretar ballets, *divertissements*, y a la *Chapelle* para los *grands motets*. La importancia histórica de la *Écurie* fue proporcionar la seguridad económica y oportunidades de experimentación para las grandes dinastías familiares de instrumentistas de viento, como los Hotteterre y los Philidor.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 21.

Fuera de la corte, la música se concentraba en el área limitada al norte por Les Halles, al este por Saint-Gervais, al oeste por las *Tuileries* (o Tullerías) y al sur por Saint-Severin, donde estaban las principales iglesias, las tiendas de los *luthiers* y los constructores de clavecines y órganos, además de la *Académie Royale de Musique* y la *Confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers*. Ésta última era un gremio de músicos, uno de los primeros sindicatos musicales, dedicado a tocar música para bodas, fiestas de compromiso, banquetes, mascaradas, serenatas y conciertos formales. Su estricta organización les permitió mantenerse durante un largo periodo, hasta mediados del siglo XVII, cuando la organización comenzó a sufrir gran afluencia de sus músicos a los *Vingt-quatre Violons* y a la *Petite Bande*, pues la *Confrérie* entonces estaba en decadencia debido a jugadas de sus líderes por obtener más poder y a las reacciones de Lully ante éstas, que acabaron por quitar a la *Confrérie* la mayoría de sus privilegios.

Por último, en 1725, surgió la primera organización permanente que ofrecía series de conciertos por suscripción de manera comercial: el *Concert Spirituel*, fundado por Anne Danican Philidor (1681-1728) en 1725, ofrecía conciertos durante las celebraciones religiosas durante las cuales la *Académie Royale de Musique* estaba cerrada. En diciembre de 1734, la *Académie* tomó control del *Concert Spirituel*, otorgando la dirección a Jean-Féry Rebel y a François Francolar, con quienes el énfasis de los conciertos recayó más y más en la música instrumental. El *Concert Spirituel* actuó durante sesenta y seis años, durante los cuales funcionó como escenario para nueva música de diversos tipos y contribuyó a la formación de nuevas actitudes musicales tanto de compositores e intérpretes como de consumidores.

Suite 'clásica'

La suite barroca es un conjunto de piezas instrumentales, danzas en su mayoría. Su origen es uno de los problemas más desconcertantes del estudio de la música instrumental del siglo XVII.¹²⁶

La diferencia principal entre una suite y una sonata u otros géneros instrumentales de varios movimientos es que en la primera todos los números se encuentran en la misma tonalidad. Esto se debe quizá a que en un principio la suite

¹²⁶ David Joseph Buch. "The Influence of the "Ballet de cour" in the Genesis of the French Baroque Suite", *Acta Musicologica*, Vol. 57, Fasc. 1, Enero-Junio-1985, p. 94.

tenía un carácter de *pastiche*, de una colección de movimientos de fuentes externas, más que de una composición autónoma. En cambio el origen, por ejemplo, de la sonata, es la canzona, un género en el que varias secciones de una pieza terminaban en cadencias en diferentes tonos, de ahí, al separarse las secciones en movimientos, los números conservaron su carácter multi-tonal. Un intento para la unificación de piezas en una suite, distinta de la tonalidad, es la “suite de variaciones”, como la Suite Orquestal en Si menor de Johann Sebastian Bach (1685-1750), en donde todos los movimientos conservan cierta unidad temática.

En la segunda mitad del siglo XVII, comenzamos a encontrar un modelo que los musicólogos han llamado suite ‘clásica’:

*The ‘classical’ suite (the inverted commas are a reminder that the meaning is not ‘the suite of the Classical period’) is understood here to be the sequence allemande, courante, sarabande (...) with or without a gigue and with or without additional pieces. Reduplication of the dances, especially courantes, the addition of doubles (variations), the interpolation of pieces among the basic four dances, and the presence of introductory movements do not affect the ‘classical’ status so long as the basic condition is met that the suite should be of reasonable length for playing in a single sitting.*¹²⁷

David Fuller sitúa el origen de la suite ‘clásica’ en el eje Paris-Londres entre 1620 y 1630.¹²⁸ Sugiere que la secuencia Allemande – Courante – Sarabande debió surgir en uno de tres lugares: con la música de danza de la corte francesa, con la música de consort y *masques* inglesa, y con los laudistas franceses, no se sabe en cuál primero.

David Joseph Buch propone que la suite ‘clásica’ se originó de hecho con el *ballet de cour*, de donde pasó a la música para laúd, el cual era el instrumento favorito para acompañar las coreografías en los manuales de la época.¹²⁹ La diseminación en Inglaterra debió corresponder con el matrimonio de Carlos I con Enriqueta María,

¹²⁷ [La suite ‘clásica’ (las comillas son un recordatorio de que el significado no es ‘suite del periodo clásico’) se entiende aquí como la secuencia de *allemande, courante, sarabande* con o sin una *gigue*, y con o sin piezas adicionales. La reduplicación de las danzas, Courantes especialmente, la adición de *doubles* (variaciones), la interpolación de piezas entre las cuatro danzas básicas, y la presencia de los movimientos introductorios no afectan la condición de ‘clásica’ mientras se cumpla la condición básica de que el conjunto debe tener una duración razonable para ejecutarse en una sola sesión.] David Fuller. “Suite”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 30-Agosto-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>.

¹²⁸ *Ídem*.

¹²⁹ Buch, *Op. cit.*, p. 104

hermana de Luis XIII, en 1626, año a partir del cual se comienza a encontrar música de influencia francesa en la *masque* de la corte.

Las primeras suites 'clásicas' para laúd guardan relación con la escritura de la música para ballet, de manera de una composición a dos voces para laúd, uno podía extraer o deducir el resto de las voces para ser tocadas en una polifonía de cuatro o cinco en un ensamble de instrumentos, como recomienda Jacques Gallot en sus *Pièces de luth composées sur differens modes* (Paris, 1684). De hecho el estilo de escritura de la música para laúd surge del proceso de reducción y adaptación de piezas polifónicas. Nos dice Buch:

*The lute style is actually little more than an intabulation process (with attention to certain idiomatic practices) applied to contemporary polyphonic instrumental part music (a music that undoubtedly was favored for use in the ballets), employing many of the same devices initiated by 16th-century intabulators when they arranged polyphonic part music for solo lute.*¹³⁰

Ello explica el ordenamiento de las danzas, que corresponde a las ideas de propiedad y decoro del siglo XVII, según las cuales en el ballet las danzas debían estar ordenadas de acuerdo con la jerarquía de la sociedad contemporánea: al inicio, danzas asociadas con la nobleza (como la pavanne, cuya función, según Thoinot Arbeau (1520-1595) en su *Orchesographie* de 1589, era la de acompañar la majestuosa entrada de un personaje importante); y al final, danzas relacionadas con un rango social más bajo.

La suite y la sonata para flauta

En 1727, Joachim Christoph Nemeitz, en su *Le Séjour de Paris*, escribía "*The instruments that are the most popular now in Paris are the harpsichord and the traverse or German flute.*"¹³¹ A principios del siglo XVIII la flauta era considerada un sustituto del violín. La flauta de pico y la traversa eran prácticamente intercambiables pero gradualmente la flauta de pico fue restringida cada vez más para los aficionados

¹³⁰ [El estilo de laúd es de hecho poco más que un proceso de transcripción en tablatura (prestando atención a ciertas prácticas idiomáticas) aplicado a música polifónica instrumental (música que indudablemente fue favorecida para su uso en el ballet), utilizando muchos de los recursos desarrollados por los transcritores del siglo XVI cuando hacían arreglos de música polifónica para laúd.]
Ídem.

¹³¹ [Los instrumentos más populares hoy en día en París son el clavecín y la flauta traversa o Alemana.]
Apud. Anthony. Op. cit., p. 394.

que no podían lograr un completo dominio de la flauta traversa. La diseminación de la flauta traversa en Francia se debió a la interpretación de virtuosos de la *Chambre* y la *Écurie* como Philibert Rébillé (c. 1639-1717), René-Pignon Descoteaux (c. 1646-1728) y Michel de la Barre (c. 1675-1745) tanto en la corte como en la Ópera de París. James R. Anthony nos dice que el gusto por la flauta traversa sobre la flauta de pico fue producto de la llegada de Michel Blavet (1700-1768) como solista en el *Concert Spirituel* el 1 de octubre de 1726, y con ello se volvió rival del violín como instrumento virtuoso.¹³²

Una gran cantidad de música fue escrita para la flauta traversa. Los compositores más importantes fueron de la Barre y Jacques Hotteterre, "*le Romain*" (1674-1763), más prominente como virtuoso y escritor de manuales que como compositor. Su *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois, et autres instruments de dessus* de 1719, incluye ejercicios y ejemplos de piezas para ilustrar problemas de la interpretación. Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) jugó un significativo papel en establecer la sonata como género preferido más que la suite; sus propias suites para flauta muestran una curiosa práctica: la de omitir de manera opcional la parte del bajo continuo y tocar la música con la flauta sola. Esto quizá era un modo de facilitar la comercialización de las obras.

Géneros esenciales en el desarrollo de la música para flauta fueron la suite para *flûtes traversières seules* y la suite en trío para *deux flûtes traversières et basse*, que cultivaron de la Barre, Hotteterre, Blavet y Pierre Danican Philidor (1681-1731). De hecho las seis suites para flauta y bajo de Philidor vienen incluidas en un volumen de música para dos flautas sin bajo.¹³³

Pierre Danican Philidor

Pierre Danican Philidor perteneció a una de las grandes dinastías de músicos de instrumentos de viento. Los Philidor aparecen en la corte desde Luis XIII, donde Michel Danican (1610-1679) ganó el nombre "Philidor" porque a Luis XIII le recordaba al

¹³² *Ibid.* p. 395.

¹³³ Pierre Danican Philidor. *6 Suites A 11 flûtes traversières seules Avec 6 Autres suites dessus et basse. Paris 1717-1718*, Firenze: Studio per edizioni scelte, 1980.

oboísta italiano Filidori.¹³⁴ Michel fue padre de Michel y Jean, ambos empleados de la *Écurie*. Jean fue padre de una notable generación, entre los que se incluyen André Danican Philidor *l'âiné* (el mayor), *Garde de la Bibliothèque de la Musique du Roi*, gracias a cuyo taller se preservó gran parte de la música de Versalles durante el reino de Luis XIV.

Entre los veintiún hijos de André Danican se encuentran Anne Danican Philidor, el fundador del *Concert Spirituel*, y François-André Danican Philidor (1726-1795), importante compositor de *opéra comique* y cuyo nombre llevan una *apertura* y un *cierre* del ajedrez (la “defensa” Philidor y la “posición” Philidor, respectivamente). Hermano menor de André Danican *l'âiné* fue Jacques Danican (1657-1708) *le cadet* (el joven), miembro de los *Grands Hautbois*, los *Petit Violons* y constructor de instrumentos.

Pierre Danican Philidor fue uno de los doce hijos (cuatro músicos) de este último. Su biografía en el Diccionario *Grove*¹³⁵ ocupa unos nueve renglones. Heredó el puesto de su padre entre los *Grandes Hautbois* en 1697, año en que en la corte se presentó una de sus *pastorales*. En 1708 también tocaba en la *Chapelle* y en los *Petits Violons* y en 1716 se unió a la *Chambre* como intérprete de viola da gamba. En 1726 renunció a su puesto en los *Grandes Hautbois* para cedérselo a su hermano Nicolas, pero mantuvo su trabajo en la *Chambre* hasta muy poco antes de su muerte, para luego heredárselo también a Nicolas.

Entre 1717 y 1718 publicó sus tres libros de suites para dos flautas sin acompañamiento y para *dessus et basse*, y también un libro de seis suites en trío para dos instrumentos soprano (por la tesitura, seguramente flautas u oboes) y bajo continuo. En su introducción a la edición facsimilar de los tres tomos de *Suittes* de Pierre Philidor,¹³⁶ Marcello Castellani asegura que entre los tres compositores de suites para dos flautas sin bajo y con bajo, una semejanza estilística más cercana se despliega entre de la Barre y Philidor, debido a la influencia que tienen ambos de la música italiana, en particular de la *sonata de chiesa*.

¹³⁴ Rebecca Harris-Warrick y Julian Rushton. "Philidor", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 3-Septiembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42637>.

¹³⁵ Harris-Warrick y Rushton. *Op. cit., ídem*.

¹³⁶ Marcello Castellani. (s. t.), Pierre Danican Philidor. *6 Suittes A 11 flûtes traversières seules Avec 6 Autres suittes dessus et basse. Paris 1717-1718*, Firenze: Studio per edizioni scelte, 1980, (s. p.).

Análisis musical

Articulación y ornamentación

La partitura de Philidor es un ejemplo que ilustra una de las características de mucha de la música francesa de este periodo, por ejemplo, la precisión con la que están anotados ritmos, ornamentos (*agréments*), indicaciones agógicas e incluso respiraciones. No es que la música francesa fuera más complicada o con reglas más precisas en su ejecución que la música de otras naciones, simplemente sucede que *sus partituras* contienen más especificaciones interpretativas que, por ejemplo, las partituras italianas, en las cuales el compositor no juzgaba necesario especificar con tanto detalle ornamentos, signos de articulación, etc.

En las suites de Philidor, esta rigurosidad se hace más patente en los movimientos lentos: el Prelude, la Sarabande y un poco la Chaconne. En ésta última, Philidor presenta adornos específicos que no aparecen en la Allemande ni en la Gigue como el *flattement*, indicado en la partitura con el signo: ♯♯ .

Las articulaciones son especialmente interesantes por el uso tan peculiar de las ligaduras, quizá el recurso expresivo más esencial en el lenguaje de la flauta. Por ejemplo, en el pasaje en La mayor de los compases 9-12 (Ejemplo 4.1) tenemos una muestra del modo excepcional del empleo de las ligaduras de Philidor. Este empleo específico no se limita a los movimientos lentos; *La Parisienne* contiene también numerosas ligaduras tanto en la flauta como en el bajo continuo (Ejemplo 4.2) que dan como resultado un fraseo muy particular. Otro signo de articulación señalado en la partitura está presentado con el símbolo:) que denota una pequeña pausa, una coma, que Marcello Castellani explica bellamente: "*l'unica possibile lettura, confermata dal contesto musicale, è quella che gli assegna il valore di una piccolissima pausa, quasi un sospiro, ottenuta diminuendo la durata della nota che lo precede, identificandolo, anche dal punto di vista funzionale, con la comune virgola.*"¹³⁷ La encontramos en el Prelude, en el compás 11 (Ejemplo 4.1) y del compás 16 en adelante (Ejemplo 4.3).

¹³⁷ [La única interpretación posible, confirmada por el contexto musical, es aquella que asigna el valor de una pequeña pausa, casi un suspiro, obtenida acortando la duración de la nota que lo precede, identificándolo, dentro de un punto de vista demasiado funcional, con la coma común.] Castellani. *Op. cit., ídem.*

La ornamentación de la música francesa es un caso especial. Juega uno de los papeles más estudiados en la interpretación de la música barroca. El estilo francés se caracteriza por el empleo de pequeños ornamentos sobre notas particulares, en contraste con el estilo italiano que emplea largas florituras en patrones de escalas o arpeggios. En Philidor tenemos un caso de estilos mezclados, que utiliza ambos tipos. En los Ejemplos 4.1 y 4.3, podemos observar, conviviendo juntos, *battements*, *ports de voix*, *flattements*, etc., con ornamentos de tipo italiano. Se trata de lo que François Couperin (1668-1733) llamó en su segundo grupo de *Concert royaux* una “reunión de gustos”. Según Henry Raynor, el público francés gustó de este estilo mixto, lo que permitió un enriquecimiento considerable de la música francesa en sus formas, estilos e ideas.¹³⁸

Por último, el compositor utiliza otros dos signos:¹³⁹

^ : *battement* o *pincé* (Ejemplo 4.5).

l : Castellani indica una nota *retaché* o *piqué*, pero parece raro encontrarla en el compás 17 del Prelude, sobre la nota (con trino) de la cadencia final (Ejemplo 4.3). No tenemos una opinión respecto a su significado en este contexto.

Retórica, armonía y figuras recurrentes


Si bien ésta no parece ser, a primera vista, una “suite de variaciones”,¹⁴⁰ existen ciertos elementos que permanecen comunes en varios o en todos los movimientos de la obra. El primero de ellos, en nuestro parecer es el carácter sincopado o anacrúsico de todos los temas (Ejemplo 4.6); en todos existe primero una nota o un grupo de notas cortas seguidas de una nota larga que no coincide con el primer tiempo del compás, salvo en la *Allemande* que, por otro lado, dado su típico comienzo anacrúsico, guarda una cercana relación rítmica con el tema del *Prelude*. Este par de movimientos, junto con la *Sarabande*, comparten además al final de sus respectivos primeros compases el elemento de los dos dieciseisavos. Como vemos en el Ejemplo 4.6, los primeros tres


¹³⁸ Raynor, *Op. cit.*, p. 306.

¹³⁹ Dado que Philidor no juzgó necesario añadir una tabla que explicara sus signos, como Rousseau, D’Anglebert, Couperin, Hotteterre y tantos otros dentro y fuera de Francia, copiamos las conclusiones de Castellani. Castellani. *Op. cit.*, *ídem*.

¹⁴⁰ Una “suite de variaciones” es aquella en la cual todos sus movimientos comparten ciertas similitudes temáticas. Fuller, *Op. cit.*

movimientos son mucho más cercanos desde un punto de vista temático que los dos últimos, aunque aún éstos conservan cierta similitud, si bien lejana.

Otra figura recurrente a lo largo de la suite es la fórmula rítmica: , que

puede aparecer también así: . Su uso es extensivo en el *Prelude*, pero vuelve a aparecer en la *Allemande*, en el penúltimo compás (Ejemplo 4.7), en el bajo de *La Parisienne* (Ejemplo 4.8) y quizá una variante rítmica en la *Sarabande* (Ejemplos 4.4 y 4.9).

Una figura peculiar la encontramos en el bajo del *Prelude* (compases 2-3 y 14) y la *Allemande* (compases 4-5) (Ejemplos 4.10 y 4.11). Vemos que el texto del bajo es interrumpido por silencios de octavo. Se trata de una figura retórica común en la música del barroco: la *suspiratio*. Rubén López Cano nos dice: “es cuando un fragmento melódico es interrumpido por medio de silencios breves esparcidos a lo largo de éste, a manera de suspiros. (...) La *suspiratio* es para [Atanasius] Kircher (*Musurgia Universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*, Roma, 1650) la manera de representar “suspiros” que “expresan afectos de un alma en pena y sufriente”.¹⁴¹

Sobre la relación entre las voces podemos decir algo. Como en mucha música francesa de este periodo, el bajo continuo no juega un simple papel de acompañamiento para apoyar la armonía, en verdad su función es la de otra voz autónoma, con un desarrollo melódico igual de importante que el de la flauta. Quizá la compleja armonía de esta música sea resultado de la complicada actividad e independencia de estos bajos. Ya en el primer compás del *Prelude* encontramos el acorde de tónica en segunda inversión debido a la imitación del bajo del tema a la octava (Ejemplo 4.14).

Ciertos rasgos aparecen de manera constante debido a esta característica en la actividad del bajo. Por ejemplo, a menudo en las cadencias encontramos en el continuo en lugar del acorde de quinta que resuelve a primera, acordes de séptima disminuida (Ejemplo 4.15). Ello se debe a que Philidor, en lugar de optar por un carácter armónico en el bajo, elige uno más melódico, conduciendo la cadencia desde la sensible en lugar de la quinta.

¹⁴¹ López Cano. *Op. cit.*, p. 198.

No en vano Philidor, como de la Barre, Hotteterre y Blavet, tenía experiencia en la suite para dos flautas sin acompañamiento, un género en donde ambas voces poseen un nivel de actividad equivalente y a menudo intercambian los roles de melodía y acompañamiento (es decir que el papel armónico no recae sobre una sola voz sino que es repartido en ambas). De manera que no resulta vano el comprender cómo se relacionan.

En la *Douzième Suite* esta relación es o francamente imitativa o bien homofónica, sin mucha gradación entre ambas, lo cual produce, en los extractos más homofónicos, una sensación muy contundente, como al final de la *Allemande* (Ejemplo 4.7). Su uso es progresivo: dentro de la *Sarabande* todo el inicio de la segunda parte tiene ya esta textura (Ejemplo 4.12). Casi todo el movimiento siguiente, la *Gigue*, está construido de esta manera (Ejemplo 4.13). Al final de la suite, en la *Chaconne*, como en el primer movimiento, vuelve a desaparecer. Encontramos en López Cano, quien cita de nuevo a Kircher, esta figura como: *Symploke*: “es cuando, en música polifónica, las voces se juntan “a manera de conspiración. Se usa para [expresar] afectos que impliquen intriga”.¹⁴² De manera que esta suite describe, en su recorrido, una suerte de historia de intriga, la cual llega a su punto más intenso durante la *Gige* –el *pathos*, en Re menor– para resolverse finalmente en la *Chaconne*.

Retos y sugerencias interpretativas

De toda la música barroca, la de origen francés es la que más se resiste a ser integrada al repertorio usual de las salas de concierto (excepto, quizá, en Francia). En donde se conoce y se aprecia a Vivaldi, a Bach, a Telemann, a Handel, a Purcell, no sucede lo mismo con Couperin, con Charpentier, con Clérambault. Hay algo en el gusto francés que se resiste a dejarse popularizar de la misma forma que la música de sus contemporáneos de otras naciones.

En mi opinión, el estilo francés es de hecho muy difícil de lograr y de apreciar. Más aún, una suite es un género tan lejano para nosotros que no tenemos muchas posibilidades de encontrar un terreno de semejanza entre nosotros y ella. Hemos visto que el *ballet de cour* era un ritual con una enorme importancia social durante el *grand*

¹⁴² *Ibid.*, p. 162.

siècle; una prueba de ello es el hecho de que el ordenamiento de las danzas en una obra de cámara, de uso doméstico, como la presente, estaba estrechamente ligado con aquélla.

Es decir que quizá la extrañeza de esta música se deba al hecho de que fue concebida en un ambiente extremadamente distinto al nuestro. ¿Cómo acercarnos a una música así? En primer lugar pensamos que es indispensable partir de los elementos que indudablemente nos agradan. Por ejemplo, yo encuentro irresistible el uso de los ornamentos, especialmente el trino sobre la tercera del acorde en algunas cadencias, que aparece tan comúnmente en los movimientos lentos.

En segundo lugar, juzgo importante recordar que el uso de la *inégalité*¹⁴³, así como el interesante desarrollo melódico de los acompañamientos, dan a esta música características agógicas muy complejas. Es decir que a menudo se encuentran ritmos iguales en varias voces del tejido, sin que necesariamente deban estas voces tocar cada nota simultáneamente.

Por ejemplo, en un pasaje hipotético en el cual el bajo tuviera una figura por dieciseisavos por saltos, mientras que la parte del instrumento alto tuviera una floritura por grados conjuntos (también en dieciseisavos), el (o los) músico(s) del continuo podría(n) tocar el fragmento en notas prácticamente iguales (es decir, sin, o casi sin *inégalité*), mientras que el ejecutante del instrumento soprano podría interpretar su parte con notas *inégaes*, sin que por ello hubiera ningún problema. Más aún, la *inegalité*, como su nombre lo indica, es una desigualdad, no simplemente un ritmo punteado, por lo que varía constantemente incluso dentro de una misma línea melódica. Esta es la razón por la cual la simultaneidad rítmica entre voces sólo es posible prácticamente en los tiempos principales de cada compás. En una música tan profundamente horizontal, es imprescindible un fraseo adecuado y expresivo de cada voz individual, mucho menos que el desarrollo vertical de la pieza. Diríamos que en estas piezas (todo esto aplica para música de cámara, quizá no tanto para la música orquestal) la armonía es el resultado de la adición de voces individuales, cada una de las cuales tiene una expresividad especial y distinta a las demás; y no por el contrario,

¹⁴³ La desigualdad rítmica que se aplica a las notas de valor pequeño en la música de este periodo, que en la flauta logramos “invirtiendo” las sílabas fuertes con las débiles, i.e.: utilizando *tutu/RútuRú* (para pasajes por pares) o *turútu/Rú* (para impares).

que cada voz en la composición sea extraída o deducida del desarrollo armónico de la pieza. O dicho de otro modo, en este caso primero está el individuo; luego, el todo.

Suite orquestal no. 2 en Si menor para flauta, cuerdas y bajo continuo BWV 1067

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Décadas de impresionante erudición, han llevado a establecer una cronología confiable de la mayoría de los trabajos sacros de Johann Sebastian Bach –así afirma Irving Godt en un artículo para *The Musical Quarterly*. Sin embargo, continúa, en lo que respecta a su música instrumental, la mayor parte es un misterio.¹⁴⁴ Los intentos por establecer esta cronología corresponden comúnmente a las diferentes actividades de Bach en sus diversos lugares de trabajo: como organista en el periodo de Lüneburg Weimar, de 1700 a 1717, como *Hof-Kapellmeister* en Cöthen, de 1717 a 1723, y como *Thomaskantor* en Leipzig, de 1723 a su muerte en 1750. De modo que la mayoría de su música para órgano vendría del primer periodo; la música instrumental, del tiempo de Cöthen; y las cantatas y música sacra, de los veintisiete años de trabajo en Leipzig.

Christoph Wolff considera que, sin embargo, esta concepción resulta insostenible. Wolff asegura que siguió involucrado con la música instrumental también en Leipzig. “*Evidence strongly suggests that he continued to engage in instrumental performance and composition. So his appointment in 1729 as director of the collegium musicum was but a logical step.*”¹⁴⁵

El *Collegium Musicum* al que se refiere Wolff, como veremos, consistía en una sociedad de estudiantes de la Universidad de Leipzig musicalmente activos, entre cuyas actividades se encontraban el dar conciertos públicos de manera regular. Bach asumió la dirección de esta agrupación en 1729, con la cual tuvo la oportunidad de tocar repertorio contemporáneo instrumental y vocal, tanto de otros autores como propio. De su música, compuso principalmente cantatas profanas y conciertos para clavecín, además, tuvo la oportunidad de revivir música compuesta por él en años anteriores. Veremos que es posible adjudicar a la última etapa de la vida de Bach la

¹⁴⁴ Irving Godt. “Politics, Patriotism, and a Polonaise: A Possible Revision in Bach's "Suite in B Minor"”, *The Musical Quarterly*, Vol. 74, No. 4 (1990), pp. 610-622.

¹⁴⁵ [La evidencia sugiere enfáticamente que continuó dedicado a la interpretación y composición instrumental. Así que su nombramiento como director del Collegium Musicum no fue sino un paso lógico.] Christoph Wolff. “Bach's Leipzig Chamber Music”, *Early Music*, Vol. 13, No. 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (Mayo, 1985), p. 168.

Suite para flauta y orquesta en Si menor BWV 1067, al menos en su forma final, que se conserva precisamente de su interpretación por el *Collegium* hacia 1738-39.

Panorama musical de Leipzig hacia el tiempo de Bach

Alrededor de 1710, Leipzig superó a Frankfurt del Meno como el “mercado de Europa”. Su ubicación, como intersección de varias importantes rutas comerciales y los privilegios papales e imperiales otorgados a ella desde el siglo XII, le permitieron establecer de manera regular ferias de comercio que para el siglo XVII eran un fenómeno internacional. Tras la Guerra de los Treinta Años la ciudad aprovechó su posición en medio de lo que era la zona más industrializada de Alemania para superar los estragos de la guerra, su quiebra en 1622 y las pestes de 1623 y 1635. Contaba, además, con una universidad, cede de las famosas disputas religiosas de Martín Lutero en 1519 y para principios de 1700 se había convertido en una de las instituciones más importantes. *“In many ways, the often mutually supportive forces of buisness and mercantile economy on the one hand and higher education and erudite scholarship on the other turned out to be a most powerful combination for Leipzig. (...) These activities contributed markedly to Leipzig’s reputation, by the middle of the eighteenth century, as Germany’s intellectual capital.”*¹⁴⁶ No sólo eso, sino que las actividades culturales de las prósperas familias mercantiles, tales como la construcción de opulentos edificios y el coleccionismo de arte (en algunos casos accesible al público), además de la operación de elegantes cafeterías que estimularon la vida social, su promoción de “galantería burguesa”, su cultivo de la moda y los modales, le ganaron el apodo de “Pequeña París”.¹⁴⁷

Entre las principales activiades musicales de Leipzig estaban un intento de fundar un edificio de ópera, que quebró en 1720 y su inmueble fue usado como cárcel, y los conciertos públicos del *Collegium Musicum* fundado por Telemann, en la cafetería de Gottfried Zimmermann, y aquéllos del *Collegium* dirigido por Johann Gottlieb

¹⁴⁶ [En muchas formas, las fuerzas de negocios y economía de mercado (que a menudo se apoyaban mutuamente) por un lado, y educación superior y erudición por el otro, resultaron ser una combinación poderosa para Leipzig. Estas actividades contribuyeron considerablemente a la reputación de Leipzig, para mitades del siglo XVIII, como la capital intelectual de Alemania.] Christoph Wolff. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York, London: W. W. Norton and Company, 1951, p. 238.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 239.

Görner (1697-1778) en la cafetería de Enoch Richter. Pero las actividades musicales más importantes de Leipzig sucedían en las dos iglesias principales, Santo Tomás y San Nicolás, los domingos y días festivos, bajo la dirección del cantor de la Escuela de Santo Tomás. Para ello contaba con los *cantorei* de la Universidad y los músicos asalariados de la ciudad, y a veces con miembros de los *Collegia Musica*. Al parecer, la llegada a la ciudad de Bach generó la expectativa de que éste reuniera de nuevo las fuerzas musicales de las iglesias con las de los *Collegia*, que su predecesor Johann Kuhnau (1660-1720) había dejado de lado.

Las actividades de Johann Sebastian Bach en Leipzig

El puesto de cantor era sumamente importante. Era el músico más importante de la ciudad. Su tarea era ocuparse de la música de las cuatro iglesias de Leipzig: la *Thomaskirche*, la *Nikolaikirche*, la *Matthäeikirche* y la *Petrikirche*, así como de cualquier aspecto musical de la vida de la ciudad controlado por el consejo.

La tradición musical de Santo Tomás estuvo desde su inicio asociada con la educación y la misión social. Fundada en 1212 por el Margrave Dietrich de Meissen como una prebenda con convento y hospital, desde 1240, los prebendarios fundaron una escuela de canto para los pobres que seleccionaba a los alumnos más destacados. Tras la aceptación oficial de la fe Luterana en Leipzig en 1539, inaugurada con un discurso de Lutero mismo en Santo Tomás, la *Thomasschule* se volvió cuatro años más tarde una institución cívica, aunque continuó con su misión social, tradición musical y superioridad como la escuela de Latín más selectiva del área.

Para mediados del siglo XVI –lo cual perduró hasta el tiempo de Bach– la admisión, así como la educación de los alumnos era responsabilidad del *Thomaskantor*, para lo cual podía nombrar cuatro prefectos que le ayudaran a su tarea¹⁴⁸. Estos *alumni* estaban divididos en clases (*Kantorein*) para las distintas actividades en las cuatro iglesias y tenían la obligación de cantar en los servicios religiosos todos los

¹⁴⁸ Bach se encargaba personalmente sólo de los estudiantes de las clases altas, a quienes dedicaba una gran parte de su tiempo dando lecciones de canto diarias y algunas de instrumento; de hecho invirtió más que ninguno de sus predecesores en instrucción vocal e instrumental privada, así como en tiempo de ensayos.

domingos y festivos a cambio de su vivienda y educación.¹⁴⁹ Mucha de la música instrumental de Bach fue copiada en 1750 por Christian Friderich Penzel (1737-1801), uno de los prefectos nombrados por Bach y responsable también de la conservación de un gran número de cantatas, lo cual sugiere que sus composiciones eran usadas para ejercicio de los estudiantes.¹⁵⁰

Las actividades de Bach como compositor se centraban en los principales servicios de domingo y fiestas de la iglesia, así como otros servicios como Vísperas, bodas y funerales. La autoridad que tenía como Cantor de Santo Tomás, al frente de una administración cívica y colegial que ponía a su disposición prácticamente todos los recursos musicales de la ciudad, lo llevó a componer un *corpus* de obras religiosas inusitado en su profusión de recursos tanto materiales como de inventiva. Las ambiciosas fuerzas corales y orquestales que Bach impuso desde su adopción del cantorado en 1723, así como su riqueza de ideas, impactaron a una audiencia que durante más de mil quinientas interpretaciones de cantatas, pasiones y oratorios, excedía dos mil personas en cada representación.¹⁵¹

El *Thomaskantor* debía además ser director musical de la Universidad y maestro de Latín. La importancia del ambiente intelectual que se vivía en Leipzig gracias a esta institución debió ser una razón importante para la elección de Bach al puesto de Cantor en Santo Tomás, donde tenía además la oportunidad de asegurar la educación de sus hijos Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Gottfried Bernhard.¹⁵²

La Reforma había significado para la Facultad de Filosofía (antes Facultad de Artes) una apertura a disciplinas científicas, al estudio de los clásicos y las Escrituras, sin embargo, el enfoque educativo siguió siendo religioso.¹⁵³ En este ambiente interdisciplinario, la música era abordada en sus conexiones con las matemáticas, con la retórica y la poética (tanto en el repertorio coral como en el instrumental): “*The compositional treatment of sacred texts in motets and cantatas in particular offered*

¹⁴⁹ Christoph Wolff. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York, London: W. W. Norton and Company, 1951, p. 246.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 250.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁵² *Ibid.*, p. 306.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 307.

numerous entry points for discourse that was both musically and theologically informed."¹⁵⁴

Si bien Bach no escribió teoría musical, muchos de sus alumnos sí lo hicieron, de manera que deja ver el interés universitario en general y bachiano en particular por la música como una rama del conocimiento, no sólo en su parte física y técnica sino en su dimensión espiritual y emocional, lo cual sugiere que los proyectos de Bach eran pensados para ilustrar sus concepciones teóricas y metas educacionales. Quizá este escenario de reflexión filosófica y estudio científico estimulara la creación de sus obras tardías "especulativas"¹⁵⁵ como el *Arte de la fuga*.

Por último, estaban sus actividades con el *Collegium Musicum*.

Collegia Musica

Es el nombre genérico que se les dio a diversas asociaciones musicales que surgieron hacia el siglo XVI compuestas por aficionados de las clases medias educadas. Gracias a ellas encontró difusión el repertorio instrumental de los siglos XVII y XVIII.¹⁵⁶ Tras la Guerra de los Treinta Años, su número en Alemania aumentó considerablemente. Según Emil Platen y Iain Fenlon este fenómeno está relacionado con el Protestantismo.¹⁵⁷ No perseguían fines definidos como las *accademie* italianas, cuyo interés era "científico o estético,"¹⁵⁸ o los *convivia musica*, que combinaban interpretación musical con una comida social,¹⁵⁹ por lo que el término debió adoptarse para una gran variedad de tipos de estas asociaciones que podían ser de naturaleza privada o abierta.

Un tipo peculiar de *Collegium* era aquél nacido en ciudades con universidades, producto de la cooperación entre estudiantes aficionados. Tal era el caso de Leipzig, en donde desde el siglo XVII se encuentran impresiones como el *Studenten-Schmauss* (1626) de Johann Hermann Schein (1586-1630) y la *Studenten-*

¹⁵⁴ [El tratamiento compositivo de textos sagrados en motetes y cantatas en particular ofrecía numerosos puntos de entrada para un discurso que estaba informado musical y teológicamente.] (*dem.*

¹⁵⁵ Basso. *Op. cit.*, pp. 135-137.

¹⁵⁶ Raynor. *Op. cit.*, p. 250.

¹⁵⁷ Emil Platen y Iain Fenlon. "Collegium musicum", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 29-October- 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40623>.

¹⁵⁸ Raynor. *Op. cit.*, p. 250.

¹⁵⁹ Platen y Fenlon. *Op. cit.*

Music (1654) de Johann Rosenmüller (c.1619-1684), lo cual es prueba de actividades tempranas de grupos anónimos de estudiantes, que probablemente incluían ciudadanos particulares.¹⁶⁰ Más tarde se encuentran registros de *Collegia* con estudiantes como miembros, dirigidos por Adam Krieger, Sebastian Knüpfer, Johann Pezel y Johann Kuhnau.

Para el tiempo de Bach, funcionaban en Leipzig dos *Collegia* de origen estudiantil: el primero fue fundado por Georg Philipp Telemann (1681-1767) en 1701,¹⁶¹ compuesto por cuarenta estudiantes que daban conciertos públicos, recibían visitas de dignatarios y proveían música para la *Matthäeikirche*.¹⁶² Telemann solía llamar a miembros de este ensamble para que actuaran como cantantes e instrumentistas en la Ópera de Leipzig.¹⁶³ El sucesor en la dirección del *Telemannisches Collegium Musicum* fue Melchior Hoffmann, de 1705 a su muerte en 1715, años durante los cuales el *Collegium* se amplió y produjo virtuosos que después se ganaron puestos como cantores, organistas y músicos de corte,¹⁶⁴ como Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Georg Pisendel y la estrella de ópera, el bajo Johann Gottfried Riemschneider. El segundo *Collegium* fue fundado por Johann Friderich Fasch (1688-1758), alumno de Kuhnau en la *Thomasschule*, durante sus estudios en la Universidad. El grupo rivalizaba en prestigio con la *Thomasschule*.¹⁶⁵

Platen y Fenlon brindan alguna información sobre las interpretaciones de los *Collegia* estudiantiles (asociaciones oficialmente independientes de la Universidad), que suponen un estadio previo al concierto comercial como fue poco después introducido en Hamburgo y Frankfurt: "*The concerts were not carefully rehearsed in the modern sense but involved singing or playing at sight to an audience, in line with*

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ Ese año, Telemann entró a la Universidad de Leipzig para estudiar Leyes con la supuesta intención de abandonar la música. Sin embargo, el mismo año ya se encontraba en la posición de primer organista de la *Matthäeikirche*, estaba encargado de escribir música para la *Thomaskirche* y la *Nikolaikirche* cada quince días y había fundado su propio *Collegium Musicum*.

¹⁶² Steven Zohn. "Telemann, Georg Philipp." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 5-Noviembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635pg2>.

¹⁶³ Platen y Fenlon. *Op. cit.*

¹⁶⁴ Christoph Wolff. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York, London: W. W. Norton and Company, 1951, p. 351.

¹⁶⁵ Gottfried Kuntzel. "Fasch, Johann Friedrich." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 5-Noviembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09346>.

normal musical practice at the time."¹⁶⁶ Al parecer no había cobro por admisión ni pago a los músicos, quizá porque el empresario propietario de la cafetería consideraba las ganancias obtenidas del consumo de sus productos derivadas de la asistencia a los eventos suficiente, y porque para los ensambles era más importante la oportunidad de promocionarse para otros contratos en la interpretación de serenatas y cantatas.

La participación de Bach en el primer *Collegium* proviene de su relación con el director inmediatamente anterior: Georg Balthasar Schott (1686-1736,) quien dirigió de 1718 a 1720 e inició la serie de conciertos en el café de Gottfried Zimmermann. Su mansión estaba ubicada en la Catharinenstrasse, la avenida más prestigiosa de la plaza principal de Leipzig y contenía una sala capaz de albergar una orquesta grande que incluyera trompetas y timbales, así como una audiencia de ciento cincuenta personas. Contaba además con un acervo de instrumentos comprados por Zimmermann para uso específico del *Collegium*. Desde su nombramiento como *Thomaskantor*, Bach participó como director invitado y solista en varios espectáculos del grupo.

La dirección de Bach de lo que desde entonces se conoció como *Bachisches Collegium Musicum* duró desde marzo de 1729 hasta quizá después de la muerte de Zimmermann, en mayo de 1741; poco después no fue posible mantener la empresa durante mucho tiempo. Los aristócratas y comerciantes fundaron los *Grosse Concert*, que para 1750 convocaban audiencias de doscientas o trescientas personas.¹⁶⁷

La orquesta afectó el trabajo de Bach en al menos tres formas: le permitió interpretar música contemporánea de otros autores; proporcionó oportunidades de componer trabajos para ser ejecutados durante los conciertos regulares semanales y en conciertos extraordinarios; y financió sus proyectos musicales eclesiásticos en curso.¹⁶⁸ El repertorio era instrumental y vocal, las cantatas italianas como las de Handel, Porpora y Scarlatti, jugaban un papel importante, y era tocada música nueva, como los *Nouveaux Quatours* de Telemann, publicados en París en 1738, a los cuales se suscribió Bach.

¹⁶⁶ [Los conciertos no se ensayaban cuidadosamente en el sentido moderno del término sino que incluían interpretación a primera vista en vivo, de acuerdo con la práctica musical normal de aquel tiempo.] Platen y Fenlon. *Op. cit.*

¹⁶⁷ Christoph Wolff. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York, London: W. W. Norton and Company, 1951, p. 354.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 354-355.

El *Collegium* daba conciertos de manera muy regular: cada viernes en el café de Zimmermann y dos veces a la semana en martes y viernes durante los meses de ferias de comercio en primavera y otoño. Estos eran *Ordinaire Concerten*; las grandes cantatas seculares tomaban lugar en celebraciones específicas en *Extra-ordinaire Concerten*. Los conciertos contaban con la participación ocasional de artistas invitados que presumiblemente fueron a visitar a Bach durante la década de 1730, como Johann Adolf Hasse, Faustina Bordoni y Silvius Leopold Weiss.

Suite orquestal no. 2 BWV 1067

Christoph Wolff asegura que la mayor parte del repertorio de los *Ordinaire Concerten* debió ser conformada por las propias composiciones de Bach, principalmente trabajos para teclado y para ensamble instrumental.¹⁶⁹ Entre las obras usualmente consideradas provenientes del periodo de Cöthen se encuentra la Suite Orquestal no. 2 para flauta, cuerdas y bajo continuo BWV 1067, pero Wolff considera que varias características de estilo sugieren un origen en la década de 1730. Sus argumentos son los siguientes: en primer lugar, obra es un híbrido de *suite* y *concerto*: la experimentación de géneros no fue de interés bachiano hasta la década de 1730; en segundo lugar, “*various features of this intricate, polyphonic score –namely, a fine balance between dense and transparent textures, rhythmic refinement and penetrating use of dissonance and consonance, especially in the Grave of the Overture– show a degree of sophistication without equal in any earlier period of Bach's compositional life.*”¹⁷⁰ El violinista y director Reinhard Goebel concuerda con ello.¹⁷¹

Irving Godt, por su parte, centra sus argumentos en el hecho de que algunos movimientos (*Ouverture, Rondeau, Sarabande* y *Bourée*) exhiben una clara relación temática entre ellos.¹⁷² Esto, en su opinión, indica que la BWV 1067 era originalmente distinta, una “suite de variaciones”: a la cual Bach añadió posteriormente los

¹⁶⁹ Christoph Wolff. “Bach's Leipzig Chamber Music”, *Early Music*, Vol. 13, No. 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (Mayo, 1985), p. 169.

¹⁷⁰ [varias características de esta intrincada partitura polifónica (específicamente, el fino balance entre texturas densas y transparentes, su refinamiento rítmico y su penetrante uso de las disonancias y consonancias, especialmente en el *Grave* de la *Ouverture*) muestran un grado de sofisticación sin igual en ningún otro periodo de la vida de Bach.] *Ibid.*, p. 175.

¹⁷¹ Reinhard Goebel. “Orchestral Suites”, *Johann Sebastian Bach. Orchestral and Chamber Music*. Notas al CD de Deutsche Grammophon GmbH, 471656-2, Hamburg, 1982, p. 19.

¹⁷² Godt. *Op. cit.*, p. 611.

movimientos restantes para “renovar” una obra antigua para una ocasión determinada:¹⁷³

*Given the purpose of the orchestral suites, we may assume that Bach would have treated them as a useful shelf stock, as raw materials rather than as monuments. (...) The divergence from the standard model and the diversity of those divergences suggest that Bach must have refreshed them from time to time perhaps in order to appeal to changing popular taste. As a practical musician, Bach could easily have substituted new optional movements as occasion dictated.*¹⁷⁴

La ocasión en cuestión debió estar relacionada con uno de muchos eventos en los que el *Bachisches Collegium* participó, en homenaje a Augusto III, Rey de Polonia y Elector de Sajonia (la obra pudo haber sido escrita para el virtuoso Pierre Gabriel Buffardin, flautista de la orquesta de Dresde, capital de Sajonia). De modo que la *Polonaise* debió representar una declaración patriótica en alguna de estas celebraciones tan importantes para Leipzig, y al parecer fue añadida a un trabajo anterior, acaso de Cöthen, no necesariamente para flauta.¹⁷⁵

En resumen, dadas las actividades de Bach con el *Collegium*, muchas veces relacionadas con la corte de Dresde¹⁷⁶, el nivel de sofisticación de la escritura de la obra y la inclusión de una *Polonaise*, cuya característica principal reside en ser el único movimiento, además de la *Ouverture*, en que la flauta tiene una parte solista, todo esto parece indicar que esta Suite, al menos en su forma final, pertenece al periodo de Bach en Leipzig.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ [Dado el propósito de las suites orquestales, podemos asumir que Bach las trató como un útil archivo, como material en bruto, más que como monumentos. La divergencia del modelo estándar y la diversidad de esas divergencias sugieren que Bach debió actualizarlas de vez en cuando con el objeto de atraer al cambiante gusto popular. Como un músico práctico, Bach pudo haber sustituido nuevos movimientos opcionales de acuerdo con lo que dictara la ocasión.] *Ibid.*, p. 616.

¹⁷⁵ Bach pudo haber adaptado una obra con una instrumentación distinta, transformarla en una obra para flauta con el fin de presentarla en una festividad en honor a Augusto III en donde participara su flautista Buffardin.

¹⁷⁶ “The persistence with which Bach's collegium musicum offered musical homage to Augustus III and his family in 1733 and 1734 must be attributed, in large degree, to Bach himself.” Charles Sanford Terry. *Johann Sebastian Bach: A Biography*, apud. Godt. Op. cit., p. 620.

Análisis musical

Ouverture

Como el resto de las *Suites Orquestales* que sobreviven de Bach, la BWV 1067 se compone de un largo movimiento en forma de obertura francesa, seguido de una serie de danzas. La obertura francesa nació como un movimiento introductorio en los ballets de Lully de la década de 1650, y pronto se convirtió en el movimiento inicial estándar de óperas y ballets. Tuvo una gran difusión por toda Europa, debido a la moda de muchas cortes europeas, principalmente en Alemania, por adoptar las costumbres y gustos de la corte francesa, para lo cual solían contratar maestros de danza franceses, quienes instruían a los cortesanos hasta en los más mínimos detalles de decoro:


*“The dancing master would give instruction in french dance technique and the latest dances from Paris, and would also teach deportment. These niceties where necessary for anyone who wanted to be presented at court and participate in its activities because one had to know specific rituals for bowing, taking off one’s hat, and other gentile behavior.”*¹⁷⁷


La obertura francesa comenzó a utilizarse al inicio de suites y sonatas en Francia por autores como Charles Dieupart (1667-c.1740), Christophe Moyreau (1700-1744) y Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772). Este tipo de suite fue difundida en Alemania durante el siglo XVIII por Georg Muffat (1653-1704) y Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746).


La característica principal de la obertura francesa es su forma bipartita: la primera sección la caracteriza un tempo lento (nombrado a menudo *grave* o *lent*) y ritmos con puntillo, y su armonía va de la tónica a la dominante; la segunda, por un tempo rápido y una textura en contrapunto imitativo. A menudo la segunda sección termina con un regreso al primer tempo y estilo, incluso al material melódico, de la primera. En el caso específico de la obertura de la BWV 1067, esta simple estructura es llevada a un nivel de sofisticación inusual.

¹⁷⁷ [El maestro danzante debía impartir instrucción de técnica de danza francesa y las más recientes danzas de París, y debía también enseñar comportamiento. Estas exquisiteces eran necesarias para cualquiera que quisiera ser presentado en la corte y participar en sus actividades pues uno tenía que conocer los rituales específicos para hacer reverencias, quitarse el sombrero, y otras formas de comportamiento gentil.] Meredith Little y Natalie Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 9.

De manera parecida a la *Douxième Suite* de Philidor,¹⁷⁸ la sección lenta en la *Ouverture* de Bach debe gran parte de su poder retórico a la alternancia entre una textura profundamente polifónica (cada instrumento lleva una línea melódica compleja, incluso la viola) y secciones de homofonía completa (Ejemplo 5.2). Esto se repite cuando presenta de nuevo el tema en Re mayor de forma resumida (compases 11-12), llegando al compás 14 retoma un instante la textura homofónica (Ejemplo 5.3). Estas secciones cobran mayor importancia cuando nos percatamos de que son los

únicos momentos en que no está presente, en ninguna voz, el ritmo: . A continuación el pasaje desemboca en una *gradatio* que recuerda la progresión de los

compases 5-7 (Ejemplo 5.1), pero esta vez no está construida sobre el ritmo: ,

sino sobre el ritmo:  del tema. La *gradatio* es una figura retórica de la cual nos habla López Cano: “Es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical.”¹⁷⁹ Esta *gradatio* es descendente, para luego ascender abruptamente en una *exclamatio*¹⁸⁰ en la armonía disonante del V₇, en la que se llega a la nota más alta de la sección lenta de la *Ouverture* (Ejemplo 5.4).

La sección rápida es un híbrido entre la estructura de la fuga y la del *concerto* con *ritornelli*. Del compás 21 al 54 parece que se trata de una fuga normal, nada indica alguna idea “concertante”: la flauta va en unísono con el primer violín, el sujeto se presenta de manera usual en una fuga: violín 1, en Si; violín 2 en Fa#; viola, en Si; bajo, en Fa#. En el primer episodio, compases 37-43, el bajo lleva una figura (Ejemplo 5.5) que será retomada por el primer violín y la flauta en el episodio de los compases 47-54. Terminando este episodio aparece, de manera sorpresiva, el primer *solo* de flauta, construido, no con el sujeto de la fuga, sino que recuerda más a la figura por octavos de los episodios, con un acompañamiento por cuartos que también es característico de los episodios (Ejemplo 5.6). De hecho, todos los *solis* están basados en ese modelo por octavos por grados conjuntos, además de otras figuras (también por octavos) de 1+3 o

¹⁷⁸ Ver, *supra*, pp. 61-62.

¹⁷⁹ López Cano. *Op. cit.*, p. 136.

¹⁸⁰ Ver *supra*, p. 32.

3+1 (Ejemplo 5.7) o figuras que asemejan líneas cromáticas con un acompañamiento pedal (Ejemplo 5.8). Es notable que en cada uno de los *ritornelli* conserve la textura de fugado, siempre utilizando el sujeto en su forma completa o partes de él.

Se puede esquematizar la forma de la sección rápida como sigue:

Exposición	(Sim)	Ritornello I
Episodio I	(Sim)	
Sujeto en Fl+V1	(Sim)	
Episodio II	(Sim)	
Solo I	(Modulación Sim-SolM)	Rit II
Sujeto en Fl+V1	(SolM)	
Sujeto en Bajo	(SolM)	
Episodio III	(Modulación SolM-ReM)	
Solo II	(Modulación ReM-Mim)	Rit III
Sujeto en Fl+V1	(Mim)	
Sujeto en V2	(Sim)	
Sujeto en Viola	(Mim)	
Sujeto en Bajo	(Sim)	
Solo III (Sim-ReM-SolM-Sim)		Rit IV
Sujeto en Fl+V1	(Modulación Sim-Mim)	
Episodio IV	(Modulación Mim-Fa#M)	
Solo IV (Modulación Fa#M-Sim)		Rit V
Sujeto en Fl+V1	(Sim)	
Episodio V	(Sim)	

Por último, la parte final de este movimiento, *Lentement* (compases 198-215), retoma el tema de la primera sección, pero lo hace de una manera sumamente inusual: ¡en compás de 3/4!, además de que la flauta conserva la parte solista durante cinco compases y la textura general sigue siendo de contrapunto imitativo (Ejemplo 5.9).


Otros movimientos

Como ya hemos dicho, Irving Godt ha encontrado en seis de los movimientos de esta suite una unidad temática clara. Reproducimos su tabla.¹⁸¹ (Ejemplo 5.10). Sin embargo, hay otros elementos comunes con la *ouverture* en el resto de los movimientos que quisiéramos señalar:

Rondeau: comparte la figura por octavos de los *solí* de la *ouverture* (Ejemplo 5.11) así como la figura por cuartos que acompaña los mismos *solí*, esta vez en la melodía (Ejemplo 5.12).

Sarabande: comparte la textura contrapuntística con la segunda sección de la *ouverture*, de hecho el bajo es un canon a la 13ª de la línea de la flauta (Ejemplo 5.13). Otras características en común son el frecuente uso de *appoggiaturas* y la figura del compás 27 en la flauta y del 28 en el bajo, que recuerda las figuras de los *solí* de la *ouverture* como aparecen en el Ejemplo 5.8.

Bourée: aquí aparecen figuras similares a los motivos 1+3 de la *ouverture*, como en el Ejemplo 5.7, cuyo carácter sincopado también recuerda numerosos momentos de la *ouverture* (Ejemplo 5.14).

Polonaise: las *appoggiaturas* junto con el ritmo: . También el acompañamiento por octavos recuerda el acompañamiento por cuartos de los *solí* de la *ouverture* (Ejemplo 5.15). Una característica muy curiosa del *double* de la *polonaise* es que Bach construye esta “versión adornada” de la *polonaise* no sobre su melodía, sino que traslada la melodía al bajo, para construir una melodía sobre él completamente nueva, que además contiene figuras similares a las del Ejemplo 5.8 (Ejemplo 5.16).

Menuet: de nuevo aparecen las *appoggiaturas*. Aparecen los grupos de octavos 3+1 y otros grupos de octavos que también comienzan con un grupo de tres notas ligadas (Ejemplo 5.17).

Badinerie: este raro movimiento (éste es su único ejemplo en la historia, pese a existir algunos otros *badinage* con los cuales está emparentado¹⁸²) está relacionado

¹⁸¹ Godt. *Op. cit.*, p. 614.

¹⁸² Erich Schwandt. “Badinage, badinerie” *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. 2-Diciembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01745>.

con la *gavotte*. Su nombre se traduce como “broma”, “chanza”, “nimiedad”. Tiene una naturaleza lúdica. Aquí aparecen de nuevo los grupos de tres octavos ligados, pero de manera “desplazada” (Ejemplo 5.18). Ejemplo de esta naturaleza “juguetona” es la simpática línea del violín de los compases 6-9 y 28-32 (Ejemplo 5.19).

Retos y sugerencias interpretativas

La música de Johann Sebastian Bach es profundamente retórica. Ejemplos extraídos de su obra abundan en los estudios sobre este tema. No nos parece desacertado expresar que la mayor parte del poder que tienen sobre nosotros las obras de este compositor se debe a la elocuencia de su lenguaje. Sin embargo la música de Bach tiene características que la diferencian de la de compositores contemporáneos que también hacen un uso consciente de la retórica en sus obras, por ejemplo Telemann o Mattheson.

En primer lugar, la música de Bach tiende a poseer mucha más actividad en las voces intermedias que la de muchos de sus contemporáneos. Rara vez encontraremos un momento con escaso desarrollo melódico en la parte de viola en una de sus composiciones orquestales. En segundo lugar, su uso de la armonía suele ser más abrupto, con cambios más constantes, con un uso más insistente de las disonancias.

En mi experiencia estas características modifican nuestra concepción de una interpretación elocuente. Por lo común el estudiante de música antigua comienza su estudio con obras de Telemann, entre otros. Este compositor parece especialmente adecuado por la claridad de su escritura, especialmente adecuada para comenzar a comprender el lenguaje barroco. Con Telemann podemos aprender todas las “reglas” de fraseo barroco. Sin embargo cuando nos enfrentamos a una partitura de Bach, la melodía suele tener un tratamiento tan denso, los cambios armónicos son tan rápidos, que en mi propia interpretación he encontrado que intentar dar a cada disonancia una inflexión especial vuelve la ejecución sumamente pesada y uno termina resaltando cada mitad de compás.

Por ello, mi recomendación para el estudiante que ya tenga un conocimiento más o menos seguro del lenguaje barroco, al interpretar a Bach, es olvidar un poco la interpretación expresiva, concentrarse en el desarrollo de las melodías largas más que

en cada ornamento o cada disonancia, dejar que la música, en cierto modo, “hable por sí misma”. Esto vale tanto para su música orquestal como para su música para instrumento solo o de cámara. Es música que no pide tanta digamos creatividad del intérprete. Bach estaba consciente de ello y por eso dejó escrita la mayoría de sus ornamentos, mismos que en casi todos los casos parecen casi inmodificables. En todas las interpretaciones de Bach suelen ser pocas adiciones, en cuanto a improvisación, del original brindado por Bach, a diferencia de la música de otros compositores del estilo *galant*, quienes suelen dejar en un estado bastante escueto sus partituras, a fin de que el ejecutante las complete. Basta con ver algunos de los adagios del libro de sonatas para flauta y bajo continuo de Mattheson *Der brauchbare Virtuoso* para comprender esta crucial diferencia de concepciones musicales.

Virtuose Suite para flauta sola

Hans Ulrich Staeps (1909-1988)

La flauta de pico fue cayendo en desuso gradualmente durante la segunda mitad del siglo XVIII. Para el siglo XIX encontramos un número muy escaso de partituras para este instrumento, a menudo como una opción para la música para *csakan* o *flageolet*, aerófonos emparentados con la flauta de pico en su característica embocadura. Sin embargo, como argumenta Douglas Macmillan, la existencia de 113 flautas de pico construidas entre 1800 y 1905 contradice la creencia común de que el instrumento estuvo olvidado durante todo el siglo XIX hasta su redescubrimiento por pioneros como Arnold Dolmetsch y Gustav Scheck a principios del siglo XX.¹⁸³ Lo cierto es que los epicentros de la música europea del siglo XIX fueron indudablemente el piano y la orquesta sinfónica, y los instrumentos que no entraban en éstos adquirieron una importancia secundaria (cada uno en grado distinto) hasta el siglo XX.

La aparición más frecuente de la flauta de pico en el siglo XX obedece a varios factores. En primer lugar, es producto del notable avance de la arqueología que engendró el siglo XIX, cuyos descubrimientos –entre los que se incluyen Troya, las cuevas de Altamira y los textos grabados en las pirámides egipcias– se extendieron al ámbito de los tesoros de la música preclásica. El primero fue la presentación de la *Pasión según Mateo* de Johann Sebastian Bach en Berlín por Felix Mendelsohn en marzo de 1829 para una audiencia de cerca de mil personas. Este interés en la música del pasado se popularizó con el tiempo y no tardó en extenderse a los instrumentos con los cuales era tocada. A finales del siglo, existían grandes colecciones de instrumentos antiguos e incluso intentos de reconstrucción de ellos. A principios del siglo XX el entusiasmo era tal que los compositores comenzaron a percatarse de los beneficios tímbricos y técnicos de algunos de estos instrumentos.

En segundo lugar, su papel como instrumento para aficionados que se remontaba hasta el siglo XVIII no fue nunca dejado enteramente de lado. La nueva moda de la música antigua atrajo interés hacia este instrumento con lo cual sus ventajas didácticas fueron recordadas y explotadas.

¹⁸³ Douglas Macmillan. "An Organological Overview of the Recorder 1800-1905", *The Galpin Society Journal*, Vol. 60 (Apr., 2007), pp. 191-202.

Desuso de la flauta de pico

En 1713 François Couperin escribía del clavecín: “*it is perfect as to its compass, and brilliant in itself, but... it is impossible to swell or diminish the volumen of its sound.*”¹⁸⁴

Sus palabras son muestra de una época que cada vez más se irá percatando del poder expresivo de la dinámica en la música. Un rasgo que encontramos en la mayoría de las músicas tradicionales –si no en todas–, que se remontan a miles de años atrás, es el hecho de que no emplean dinámicas extremas de forma individual para cada instrumento, sino que los *fortes* y *pianos* suelen ser producto de un engrosamiento o adelgazamiento de la textura por la adición o sustracción de sonidos. Los instrumentos típicos de la orquesta en el renacimiento carecen de la capacidad de regular su volumen de forma amplia o repentina: el clavecín, el órgano, el laúd, el cornetto, la flauta de pico, etc. Es hasta el siglo XVIII en donde comenzamos a encontrar la preocupación por la expresividad en el volumen del instrumento como individuo. No es raro que se diera predilección a instrumentos con mayor rango dinámico por sobre sus contrapartes menos afortunadas en esta característica: la familia del violín sobre la de la viola da gamba, la flauta traversa sobre la flauta de pico.

Hicieron falta setenta y cinco años para que el invento de Bartolomeo Cristofori hacia 1700 fuera adoptado por los grandes centros europeos. El “pianoforte”, comisionado por un príncipe Medici, representa, en palabras de Michael Chanan, “*the transition from the pre-Classical Baroque to the ascendancy of the sonata, the symphony, and the bourgeoisie culture.*”¹⁸⁵ Este ingenioso instrumento, creado con la intención de “mejorar” el clavecín,¹⁸⁶ materializa este nuevo ideal estético emanado del racionalismo y el descubrimiento de la acústica en donde el rango dinámico tiene una preeminencia sobre la riqueza en la articulación, en la cual los instrumentos que hemos mencionado como “superados” tenían la mano ganadora: el clavecín, la viola da gamba, la flauta de pico. El cambio en la forma del arco de la familia de los violines también tiende a favorecer la amplitud dinámica y a igualar la articulación. Ya en las

¹⁸⁴ [Es perfecto en su alcance, y brillante en sí mismo, pero... resulta imposible incrementar o disminuir el volumen de su sonido.] François Couperin. “L’Art de toucher le Clavecin”, *apud*. Chanan. *Op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁵ [la transición del Barroco pre-clásico a la supremacía de la sonata, la sinfonía, y la cultura burguesa.] *Ibid.*, p. 195.

¹⁸⁶ *Idem.*

partituras de los hijos de Johann Sebastian Bach, Carl Philip Emanuel y Johann Christian, y más tarde en el repertorio de la orquesta de Mannheim, encontramos indicaciones de dinámica empleadas de manera sistemática, que hasta entonces habían sido reservadas para efectos de eco y otros recursos similares.

Hablamos del piano ya que no es casualidad que sustituyera al clavecín como epicentro de la vida musical. Sus características –su característica principal, de la cual deriva su nombre–, o la ausencia de éstas en la flauta de pico, fueron las que relegaron a nuestro instrumento de su posición privilegiada en el *consort* renacentista a un instrumento para aficionados que no podían dominar la difícil embocadura de la flauta travesa.

Retorno de la flauta de pico

Lo primero que descubrió la arqueología musical del siglo XIX –antes que los instrumentos o los tratados– fueron las partituras. Los instrumentos antiguos no fueron considerados otra cosa que limitados y primitivos hasta que Arnold Dolmetsch (1858-1940) inauguró un modo pionero de entender la música. Dolmetsch aprendió a muy temprana edad a hacer pianos y a construir y afinar órganos en el taller de su padre en Le Mans, más tarde estudió violín con Henri Vieuxtemps (1820-1881) y otros en Bruselas y en el Royal College of Music en Londres. En 1889 descubrió en el Museo Británico una colección de música inglesa de los siglos XVI y XVII y el mismo año compró una viola d’amore. Afirma Harry Haskell: *“He came to early music in an entirely different spirit from that of the scholars and collectors whose knowledge of performance was largely second-hand. Not for him the miopic pedanticism of Rimbault...”*¹⁸⁷ Esta “miope pedantería” es precisamente la que considera la música y sus instrumentos como si fueran una serie de intentos de alcanzar un ideal de “perfección” o de “acabamiento”, como si no fueran productos terminados en su derecho; como si las diferencias que los separan de los productos de la época actual

¹⁸⁷ [Llegó a la música antigua con un espíritu totalmente distinto al de los eruditos y coleccionistas cuyo conocimiento de la interpretación era en gran parte de segunda mano. No era para él la miope pedantería de Rimbault...] Harry Haskell. *The Early Music Revival. A History*, Mineola, NewYork: Dover Publications, Inc., 1996, p. 29.

para quien así piensa, no fueran ideales estéticos distintos,¹⁸⁸ sino un estado infantil e inacabado en el camino por formar un anhelo estético que sería universal.

El pensamiento revolucionario de Dolmetsch, su “inspirada perspicacia”¹⁸⁹, fue precisamente el considerar que una música reclamaba el sonido de los instrumentos de su tiempo. No sólo eso, sino que se dio a la tarea de construir estos instrumentos empleando métodos históricos junto con técnicas y mecanismos nuevos, por medio de una constante experimentación. A partir de 1919 comenzó a construir flautas de pico de alta calidad, que desde entonces fueron el sostén del negocio familiar. La primera flauta moderna es su invención. Sus actividades, que incluían la revisión de manuscritos, el estudio de tratados históricos de interpretación, el coleccionismo y la reconstrucción de instrumentos, junto con el enseñarle a su familia la interpretación, artesanía y decoración de ellos, el dar conferencias y conciertos de repertorio medieval hasta Mozart, la publicación de música antigua y libros sobre ella, y la fabricación de una gran variedad de instrumentos antiguos,¹⁹⁰ estimularon su disseminación tanto en círculos aficionados como profesionales.

El mismo Dolmetsch fue uno de los primeros flautistas de pico profesionales del siglo XX; de 1930 a 1980 dio giras de conciertos junto con el clavecinista Joseph Saxby; el Dolmetsch Ensemble, fundado en 1925, fue el primer *consort* de flauta del siglo XX.

El primer flautista profesional moderno fue el alemán Gustav Scheck; sus alumnos Ferdinand Conrad y Hans-Martin Linde son importantes intérpretes y maestros. De importancia básica fue la fundación de la escuela holandesa por Johannes Collette en los años 30's y continuada por Kees Otten en los 50's y 60's. Otten fue maestro de Frans Brügger, quien hizo el mayor aporte para transformar el papel social de la flauta de pico de un instrumento para educación musical y aficionados, a uno profesional, revelando una gama de posibilidades líricas y técnicas que no se habían visto hasta entonces.¹⁹¹

¹⁸⁸ Y es una de las premisas de este trabajo el que un ideal estético no se construye sino por encima de un entramado social, económico, político y tecnológico complejo.

¹⁸⁹ Percy Grainger. “Arnold Dolmetsch: Musical Confucius”, *The Musical Quarterly*, Vol. 19, No. 2 (Apr., 1933), p. 192.

¹⁹⁰ Grainger. *Op. cit.*, pp. 192-193.

¹⁹¹ David Lasocki. “Recorder”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. 17-Febrero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23022>.

Para ello, y para que el instrumento pudiera entrar en el terreno de la composición en el siglo XX, no se puede subestimar la importancia que tuvo el descubrimiento de las llamadas técnicas extendidas: modos de proferir sonidos de formas inusuales. En las décadas de los 50's y 60's Brügger y el alemán Michael Vetter introdujeron una gran cantidad de estas técnicas y efectos, que llevaron a la flauta de pico a ser el instrumento con el mayor rango de producción de sonidos.¹⁹² El Diccionario *Grove* registra unas cincuenta de estas técnicas extendidas que incluyen multifónicos, respiración circular, "preparación" del instrumento, uso de dos flautas a la vez, etc.¹⁹³ Los alumnos de Brügger y otros flautistas de esta generación y posteriores han mostrado la posibilidad de formar una carrera profesional con este instrumento.

Por otro lado, la facilidad de la embocadura de la flauta de pico estimuló su uso como instrumento para educación musical. El Movimiento Juvenil Alemán (*Deutsche Jugendbewegung*) comenzó lo que se conoce como el Movimiento Alemán de Flauta de Pico. Su impulsor, Peter Harlan, quería un instrumento popular y sencillo, en sus palabras: "*whose sound could not be enhanced, no matter how great the art; whose essence could not be altered by any virtuosity.*"¹⁹⁴ Las primeras flautas de plástico fueron hechas en Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial por Schott & Co. para darlas a los alemanes prisioneros de guerra. Desde la década de los 30's escuelas primarias en varios países comenzaron a introducir estos instrumentos, estimulados por el bajo precio de su producción en serie.

Muchos flautistas profesionales han visto en esta popularización un peligro para lograr un perfeccionamiento en el estudio del instrumento. Hans-Martin Linde menciona que la relativa facilidad y la velocidad con la cual se puede lograr interpretaciones satisfactorias de melodías sencillas es la razón de que a menudo no se continúe con su entrenamiento y que la mayor parte de sus estudiantes se estanque

¹⁹² *Ídem.*

¹⁹³ *Ídem.*

¹⁹⁴ [cuyo sonido no pudiera ser mejorado, sin importar lo grandioso del arte; cuya esencia no pudiera ser superada por ningún virtuosismo.] Nicholas S. Lander. "Instrument of Torture or Instrument of Music?", Nicholas S. Lander, *Recorder Home Page*, 18-Febrero-1013, <http://www.recorderhomepage.net/torture2.html>.

en este nivel mediocre.¹⁹⁵ El hecho de que la mayoría de la gente sólo conozca este grado de técnica es la causa principal de las reacciones de repulsión que ejerce el instrumento sobre muchas personas.

Hans Ulrich Staeps

Paradójicamente, Hans Ulrich Staeps, es el compositor en estas Notas del que se puede encontrar menos información. No cuenta con una entrada en el Diccionario *Grove*; la mayoría de las veces que su nombre aparece mencionado en libros o en páginas web especializadas, es apenas un párrafo, cuando no sólo un nombre, en la historia de la flauta de pico.

Nació en Dortmund, Alemania, el 23 de Junio de 1909; desde 1940 a 1975 dio clases de flauta de pico, clavecín y de teoría de la música moderna en el Conservatorio de la Ciudad de Viena. En 1956 ganó el título de Profesor; en 1961, el Theodor Körner Prize. Desde 1963 tuvo la dirección de una clase especial en Rítmica Aplicada (un seminario para adultos y niños). Estilísticamente, Staeps es muy cercano a su maestro Paul Hindemith, quien por su parte compuso una de las primeras obras para *consort* de flautas de pico del siglo XX.

Las composiciones de Staeps se colocan en lo que se ha llamado Neo-Clasicismo, un estilo que empleaba formas y métodos de composición característicos de música de siglos anteriores. Su eslogan era “*Back to Bach*”, y es otro de los efectos de la mencionada arqueología musical que el siglo XIX produjo. El término “Neo-Clasicismo” primero fue aplicado para composiciones de Igor Stravinsky como *Pulcinella*, para la cual tomó en préstamo música supuestamente del compositor italiano del siglo XVIII Giovanni Batista Pergolesi. Por otra parte, las composiciones de Staeps se encuentran también dentro de su actividad pedagógica, por lo que su rango de dificultad abarca desde lo más sencillo hasta lo más exigente, como la *Virtuose Suite*, cuyo nivel de dificultad es considerable. Sus composiciones revelan un enorme conocimiento de la flauta de pico; en ellas no hay defectos de composición como los que menciona Linde: “*Often, however, modern compositions conceived for the recorder are unplayable in whole or in part in the form given them by the author. Impossible articulations, note*

¹⁹⁵ Hans-Martin Linde. *The Recorder Player's Handbook*, London, New York, Mainz: Schott Music Corporation, 1974, p. 97.

transitions which can only be done poorly, or dynamic excesses are found over and over in modern recorder pieces."¹⁹⁶

Virtuose Suite

La suite tuvo el mismo destino que la flauta de pico durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su reaparición en el siglo XX es casi simultánea y obedece a las mismas razones: son parte del mismo fenómeno. David Fuller afirma, en su artículo para el Diccionario *Grove*,¹⁹⁷ que a menudo el llamado Neo-Clasicismo fue en verdad un Neo-Barroco; la suite del siglo XX está moldeada en formas barrocas. Durante un tiempo la suite *à l'antique*,¹⁹⁸ gozó de mucha popularidad entre compositores como Hindemith, Stravinsky, Strauss, Debussy, etc. La *Virtuose Suite* (1961) de Staeps es una de estas obras.

Está compuesta por cuatro números, que giran todos alrededor de la triada de La menor, cada movimiento termina en la nota de La. Al inicio de cada número hay una dedicatoria a diferentes personas que probablemente fueron alumnos o colegas de Staeps.

1. Allegro deciso

El modelo aquí es claramente barroco: se trata de un tema con siete variaciones. A pesar de ello, es quizá de los cuatro movimientos que componen la *Suite*, el que muestra un carácter menos improvisatorio. Cada variación está construida con elementos que reaparecen en otras variaciones, a veces usados de forma muy sutil. En la última, se hace un compendio de todo lo que ocurrió durante la pieza, de modo que más que de una improvisación escrita da la impresión de ser una composición cuidadosa y muy bien pensada.

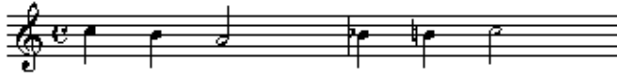
La cabeza del tema se puede entender como una triada descendente por grado conjunto a La que luego vuelve a Do por cromatismo:

¹⁹⁶ [A menudo, sin embargo, composiciones modernas concebidas para flauta de pico resultan intocables del todo o en partes en la forma que el autor les ha dado. Articulaciones imposibles, transiciones de notas que sólo pueden realizarse pobremente, o excesos de dinámicas se encuentran una y otra vez en piezas modernas para flauta de pico.] *Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁷ Fuller, David. "Suite", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 30-Agosto-2012,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>.

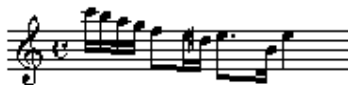
¹⁹⁸ *Idem.*



En la segunda frase del tema, esta cabeza es transportada una octava arriba. Ambas mitades del tema terminan en la nota La (Ejemplo 6.1). Es de notarse un recurso común en el barroco que consiste en introducir una polifonía en música para instrumento solo, dividiendo la melodía en dos líneas claramente diferenciables: en los primeros dos compases del tema se puede ver cómo a la línea que simplificamos arriba se añade una nota pedal, el Mi. Esta técnica fue usada en el barroco de manera especialmente notable por compositores como Georg Philipp Telemann, por poner un ejemplo, en su sonata para flauta de pico y continuo TWV 41: C5 en Do mayor.

La tercera variación es una gran muestra de cómo elabora Staeps la triada descendente, seguida del cromatismo, esta vez descendente (Ejemplo 6.2). Se puede considerar esta variación una elaboración de escalas cromáticas. Incluso desarrolla una polifonía como la que hemos mencionado, con dos cromatismos en movimiento contrario (Ejemplo 6.3), el primero, de Mi bemol a La bemol, y el segundo, de Do a Sol.

En la quinta variación establece un cambio de “tonalidad” moviendo la triada de Do-Si-La, a La-Sol-Fa, es decir en la zona del sexto grado de La. Es la variación en la que aparece el tema de manera más cercana a la primera variación, pero con ornamentos (Ejemplo 6.4). En lugar de la figura cromática, introduce ésta:



cuyo ritmo empleará constantemente en la variación siete.

La sexta variación (Ejemplo 6.5) está construida sobre varios motivos: los arpeggios de los compases 9, 10, 17 (Ejemplo 6.3), 19 y 25; la articulación staccato del compás 12 (Ejemplo 6.6), la articulación por pares (dos notas ligadas-dos notas staccato) del compás 21 (Ejemplo 6.7). También se puede apreciar un contrapunto a dos voces en donde, en el primer compás, la superior avanza por saltos de cuarta ascendentes, y la inferior por pares de grados cromáticos descendentes; en el segundo compás hay un pedal de Si con su octava, mientras que la otra voz es una escala cromática descendente desde Sol# hasta Re bemol.

La séptima variación está compuesta con tres motivos: la figura del compás 4



(Ejemplo 6.8), el ritmo antes mencionado en la variación 5: y otra figura rítmica que será muy importante en el cuarto movimiento de la *Suite*:



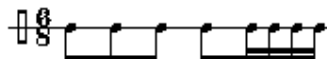
(Ver Ejemplo 6.9).

La última variación se presenta como un compendio de todas estas figuras. Abunda el Do#, lo cual da la sensación de que hemos pasado a la zona de La mayor. Se puede observar una especie de lucha entre el La mayor y el La menor, que se aprecia en los últimos compases, en donde el La mayor termina ganando claramente (Ejemplo 6.10), de manera similar al “conflicto tonal” presente en la Quinta Sinfonía en Do menor, Op. 67 de Beethoven.

2. *Allegretto*

El resto de los movimientos de la *Virtuose Suite* es estructuralmente más simple, pero rico en desarrollo retórico.

El segundo movimiento, *Allegretto*, consiste en una forma ternaria simple constituida por varios motivos con afectos contrastantes. El primero (Ejemplo 6.10),



construido por la variación de la figura rítmica: , es de un afecto suave y juguetón. Este número tiene un carácter más improvisatorio que el movimiento anterior. El pasaje de los compases 13-16 (Ejemplo 6.11), en contraste, representa un afecto más impetuoso. Este tipo de figura, la repetición de un fragmento al inicio de una serie de unidades diversas, es llamada *Anaphora*. De ella nos dice Athanasius Kircher en su *Musurgia Universalis* (Roma, 1650): “se utiliza frecuentemente para expresar las pasiones más violentas, crueldad, desprecio como se puede ver en aquella canción *Ad arma, ad arma*.”¹⁹⁹

No nos parece desafortunado incluir en nuestro análisis de una obra de 1961, un registro de figuras retóricas. Si bien el estudio de la retórica musical es una disciplina

¹⁹⁹ López Cano. *Op. cit.*, p. 126.

relativamente nueva y muy probablemente Staeps no la conoció, también es cierto que era un gran estudioso de la música barroca. El modo de componer en el barroco era esencialmente retórico y basta abrir cualquier partitura del siglo XVIII para encontrar por doquier figuras claramente reconocibles. Nuestra opinión es que Staeps, como un compositor Neo-Clásico, incluyó en su partitura muchos manierismos de la música barroca que pueden, con toda justicia, definirse como figuras retóricas.

La sección central del movimiento (compases 33-50) está construida con los mismos elementos que la parte restante de la primera sección; ambas se pueden caracterizar como el juego a partir de tres figuras rítmicas:



Esta sección termina con una *Exclamatio*²⁰⁰ en el compás 50.

La última sección es muy similar a la primera, con fuertes variaciones, la armonía se torna más compleja y se aleja de las suaves tonalidades que maneja en la primera sección. Este recurso también tiene poder retórico, es nombrado *Pathopoeia*. Rubén López Cano la define como: “nombre genérico que reciben aquellas figuras de disonancia, que se aplican en las partes donde el texto de la música vocal denota los afectos más intensos: *pathos*.”²⁰¹ En lugar del paso a la sección central como ocurre en el compás 33, se presenta una Coda que utiliza material del tema y reafirma la tonalidad en La.

3. *Andante moderato*

El tercer movimiento consiste en la conjunción de dos pares de secciones, dos lentas y floridas, caracterizadas como “*Andante moderato con grand’ espressione*”, y dos

²⁰⁰ Ver *supra*, p. 32.

²⁰¹ López Cano. *Op. cit.*, p. 161.

rápidas, con la anotación “*presto subito*”. Si bien esta forma recuerda la de la obertura francesa, no hay en las secciones lentas ritmos punteados ni en las rápidas nada que pueda ser pensado como contrapunto imitativo, de hecho los dos pares de secciones cuentan con una sola línea melódica definida, sin los recursos de polifonía mencionados para el *Allegro deciso*. Las secciones lentas recuerdan a los movimientos lentos profusamente ornamentados de Corelli, por ejemplo, o de las *Sonate Metodische* de Georg Philip Telemann. El Ejemplo 6.12 se puede simplificar, es decir que se puede despojar de sus ornamentos, de la siguiente manera: (Ejemplo 6.13).

Por su parte, las secciones en *tempo* de *presto*, tienen un carácter muy marcial, como se muestra en su tema (Ejemplo 6.14). Un punto en común con el primer movimiento es el apareamiento de figuras donde se muestra claramente un centro tonal, con figuras cromáticas (Ejemplo 6.15). En la segunda sección en *presto*, se encuentra una figura muy interesante: (Ejemplo 6.16), el salto de quinta ascendente en ese registro tan alto, que evoca algún tipo de corno o clarín. La imitación de otro instrumento, un recurso popular en el barroco –consecuencia del hecho de existir por primera vez en la música occidental una conciencia idiomática, es decir un conocimiento de las características y el lenguaje propios de cada instrumento–, se conoce en retórica musical como *Asimilatio*.

4. *Presto possibile*

Se trata también de una forma ternaria simple. El tema está construido con el mismo recurso de polifonía del primer movimiento. La melodía se mueve contra un pedal de notas de dieciseisavo en La (Ejemplo 6.17). Por su parte, si, omitimos el pedal de La, también en la melodía encontramos dos líneas melódicas simultáneas a partir del compás 3 (Ejemplo 6.18). Aquí las líneas cromáticas vuelven a jugar un papel importante. El siguiente motivo es lo mismo: un pedal de La y dos líneas melódicas claramente diferenciables (Ejemplo 6.19). La diferencia es el ritmo, que ya había aparecido en el primer movimiento (Ejemplo 6.9).

El pedal de La sólo desaparece en la sección central (compases 27-51), que se mueve alrededor de la zona de Mi. En esta sección se hace un uso extenso del ritmo común con el primer movimiento del Ejemplo 6.9. Culmina, en el compás 51, con un *Mi*”, de manera similar al modo en que termina la sección central en el segundo

movimiento, con una *Exclamatio*, que, como vemos, es un recurso utilizado en estos tres últimos movimientos.

Retos y sugerencias interpretativas

Cuando el flautista entrenado desde el inicio de su educación musical en el repertorio antiguo se enfrenta por primera vez a una partitura como ésta, lo primero que debe hacer es vencer la tentación de interpretarla como si se tratara de música del siglo XVIII. Pese a tratarse de una pieza que de algún modo está basada en modelos barrocos, es en verdad una obra que claramente se ubica en los ideales estéticos de su tiempo. Ni siquiera pretende, como en efecto hubo intentos en el siglo XIX, igualar el estilo de la música de compositores barrocos. Tratamos más bien con una composición que, con sus propios recursos, intenta hacer una revisión de algunos modelos y técnicas de música de otro tiempo. No digo que no se deba experimentar con recursos de la música antigua pues ello equivaldría a contribuir a dogmatismos inútiles con los cuales nunca podríamos enriquecer nuestra experiencia musical; digo que si lo que se quiere es probar técnicas de la flauta barroca, renacentista, etc. (por poner ejemplos cualquiera: notas *inéguas*, articulación “lere lere”, etc.), uno debería hacerlo como un modo de experimentar con la música y su ejecución, y no como un hábito aprendido, es decir, por pereza o porque se desconoce otro modo de tocar su instrumento.

Quizá sea que esta música fue concebida después de que el mundo conociera las grandes obras wagnerianas, las sinfonías de Mahler, etc., pues en mi experiencia he notado que la música de Staeps requiere una proyección especialmente abierta, amplia, que no se presta a los delicados detalles de la música de cámara del barroco. Yo recomendaría al estudiante de flauta interesado en Staeps realizar grandes gestos musicales, proyectar el sonido hacia una gran distancia, como si se estuviera tocando en un espacio muy abierto, o para un público que se encuentra muy lejos; imaginar las fuerzas orquestales de la música sinfónica; exagerar cualquier idea musical hasta lo caricaturesco. Es entonces cuando a mi juicio esta música adquiere su belleza y su fuerza, quizá poco apreciadas por los flautistas de pico actualmente.

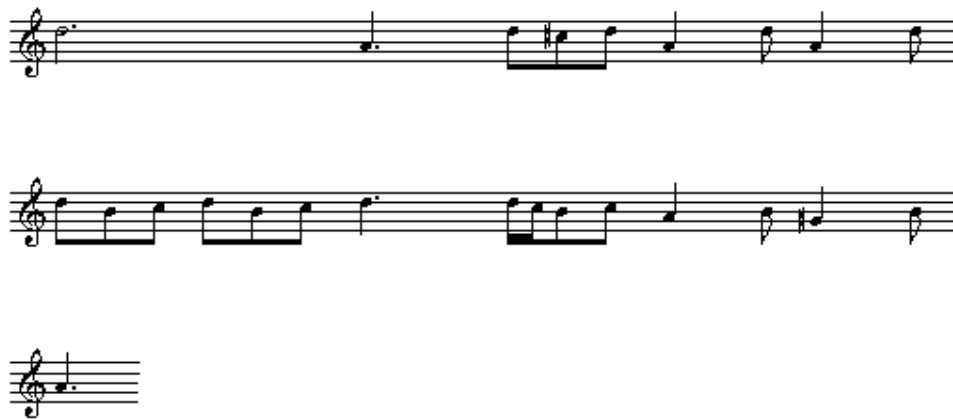
Apéndice

Ejemplos musicales

Ejemplo 1.1. *Chominciamento di gioia*, estribillo.



Ejemplo 1.2. *Chominciamento di gioia*, primera frase.



Ejemplo 1.3. *Chominciamento di gioia*, *Secunda pars*, fragmento.



Ejemplo 1.4. *Chominciamento di gioia, Terça pars, fragmento.*



Ejemplo 1.5. *Chominciamento di gioia, final chius, fragmento.*



Ejemplo 1.6. *Chominciamento di gioia, Quinta pars, fragmento.*



Ejemplo 1.7. *Chominciamento di gioia, Prima pars, fragmento.*



Ejemplo 1.8. *Chominciamento di gioia, Quarta pars, fragmento.*



Ejemplo 1.9. *Chominciamento di gioia, Prima pars, fragmento.*



Ejemplo 2.1. *Io son ferito, compases 3-9.*

Original



Io son fe - ri - to hai hs -

Ornamentado



so, Io son fe - ri - to hai - -



hs - - - - - so

Ejemplo 2.2, *Io son ferito, compases 36-38.*



Io spæ - - - m'e



mo - - - - - ro

Ejemplo 2.3, *Io son ferito, compases 69-71.*



fe - ri - - - - - to

Ejemplo 2.4, *lo son ferito*, compases 18-19.

The image displays two musical examples, each consisting of an 'Original' and an 'Ornamentado' (ornamented) version. The first example shows two staves. The 'Original' staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with lyrics 'non ho pro' and a dotted line. The 'Ornamentado' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with lyrics 'ma non ho' and a dotted line. The second example shows two staves. The 'Original' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with lyrics 'va' and a dotted line. The 'Ornamentado' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with lyrics 'pro va' and a dotted line.

Ejemplo 2.5, *lo son ferito*, compases 71-74.

The image displays two musical examples, each consisting of an 'Original' and an 'Ornamentado' (ornamented) version. The first example shows two staves. The 'Original' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with lyrics 'to.' and a dotted line. The 'Ornamentado' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with lyrics 'to. chí ma fe ri - - to' and a dotted line. The second example shows two staves. The 'Original' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with lyrics 'fe - ri - - to.' and a dotted line. The 'Ornamentado' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with lyrics 'fe - ri - - to.' and a dotted line.

Ejemplo 2.6, *lo son ferito*, compás 21.

The image displays a single musical example. The staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with lyrics 'al mal' and a dotted line.

Ejemplo 3.1 *Concerto RV 108, I. Allegro, compases 1-6.*

The image displays a musical score for the first movement of Concerto RV 108 by Vivaldi. It is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-2) features Flute (Flauta), Violin I (Violín I), Violin II (Violín II), and Bassoon (B. C.). The second system (measures 3-4) features Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bassoon (B.). The third system (measures 5-6) features Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bassoon (B.). Measure numbers 1, 3, and 5 are indicated above the Flute staff in each system. Section markers 'A' and 'B' are placed above the first and second measures of the first system, respectively.

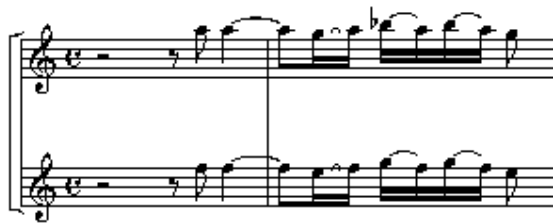
Ejemplo 3.2, *Concerto* RV 108, I. Allegro, flauta, compases 6-7.



Ejemplo 3.3, *Concerto* RV 108, I. Allegro, Violín I, compases 19-20.



Ejemplo 3.4, *Concerto* RV 108, I. Allegro, Violines I y II, compases 22-23.



Ejemplo 3.5, *Concerto* RV 108, I. Allegro, flauta, compases 28-29.



Ejemplo 3.6, *Concerto* RV 108, I. Allegro, flauta, compases 48-52.



Ejemplo 3.7, *Concerto* RV 108, I. Allegro, flauta, compases 64-69.

Example 3.7 shows a flute part in 3/4 time, measures 64-69. The music is in G major. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4). The piece concludes with a quarter note G4 and a quarter rest.

Ejemplo 3.8, *Concerto* RV 108, I. Allegro, flauta, compases 11-14.

Example 3.8 shows a flute part in 3/4 time, measures 11-14. The music is in G major. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4). The piece concludes with a quarter note G4 and a quarter rest.

Ejemplo 3.9, *Concerto* RV 108, I. Allegro, flauta, compases 37-42.

Example 3.9 shows a flute part in 3/4 time, measures 37-42. The music is in G major. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4). The piece concludes with a quarter note G4 and a quarter rest.

Ejemplo 3.10, *Concerto* RV 108, II. [Largo], flauta, compases 6-10.



Ejemplo 3.11, *Concerto* RV 108, III. [Allegro], compases 1-9.

Musical notation for Example 3.11, Concerto RV 108, III. [Allegro], compases 1-9. This is a multi-staff score. The top staff is labeled 'Flauta' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle two staves are labeled 'Violín I' and 'Violín II' and contain rests. The bottom staff is labeled 'B.C.' (Bass Continuo) and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat and the time signature is 3/4.

Musical notation for Example 3.11, Concerto RV 108, III. [Allegro], compases 1-9. This is a multi-staff score. The top staff is labeled 'Fl.' and contains rests. The middle two staves are labeled 'Vln. 1' and 'Vln. 2' and contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled 'B' and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat and the time signature is 3/4.

5

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

B.

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The Flute (Fl.) part starts with a whole rest in measure 5 and then plays a sixteenth-note melody in measure 6. The Violin 1 (Vln. 1) part plays a sixteenth-note melody in measure 5 and has a whole rest in measure 6. The Violin 2 (Vln. 2) part plays a sixteenth-note melody in measure 5 and has a whole rest in measure 6. The Bass (B.) part has a whole rest in measure 5 and then plays a sixteenth-note melody in measure 6.

7

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

B.

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The Flute (Fl.) part plays a sixteenth-note melody in measure 7 and has a whole rest in measure 8. The Violin 1 (Vln. 1) part plays a sixteenth-note melody in measure 7 and continues it in measure 8. The Violin 2 (Vln. 2) part plays a sixteenth-note melody in measure 7 and continues it in measure 8. The Bass (B.) part plays a sixteenth-note melody in measure 7 and has a long, sustained note in measure 8.

9

Fl.

Vln. 1

Vln. 2

B.

Detailed description: This system contains measure 9. The Flute (Fl.) part has a whole rest. The Violin 1 (Vln. 1) part has a whole rest. The Violin 2 (Vln. 2) part has a whole rest. The Bass (B.) part plays a sixteenth-note melody.

Ejemplo 3.12, *Concerto* RV 108, II. [Largo], orquesta, compases 1-5.

Violín 1

Violín 2

B.C.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

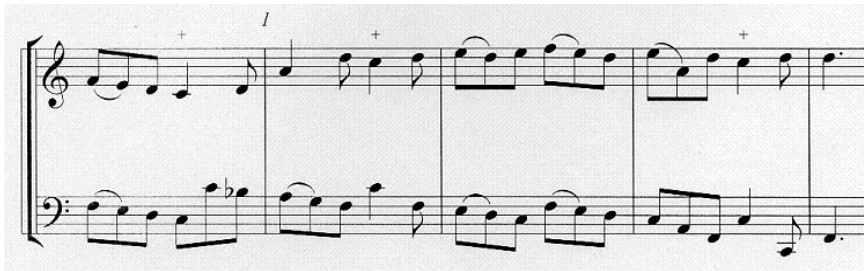
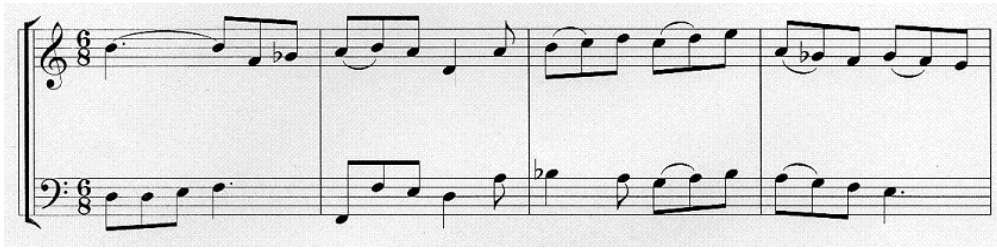
Ejemplo 3.13, *Concerto* RV 108, I. Allegro, flauta, compases 1-4, simplificado.

4

Ejemplo 4.1, *Douxième Suite*, I. Prelude, flauta, compases 9-12.

3

Ejemplo 4.2, *Douxième Suite*, IV. *La Parisienne*, compases 9-17.



Ejemplo 4.3, *Douxième Suite*, I. Prelude, flauta, compases 16-18.



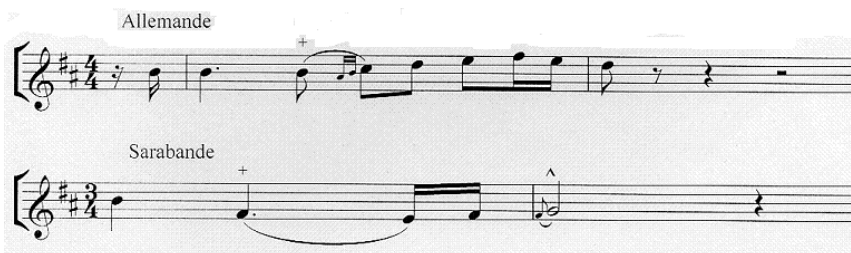
Ejemplo 4.4, *Douxième Suite*, I. Sarabande, flauta, compases 6-10.

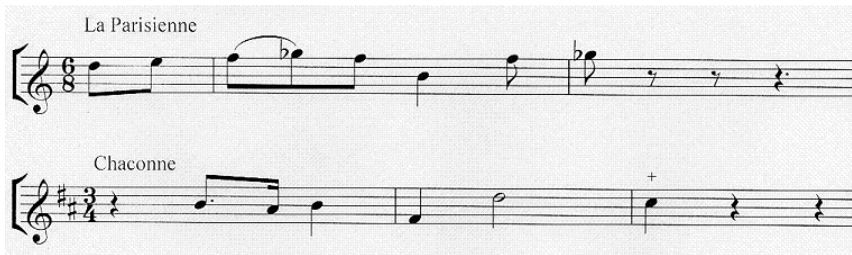


Ejemplo 4.5, *battement o pincé*.

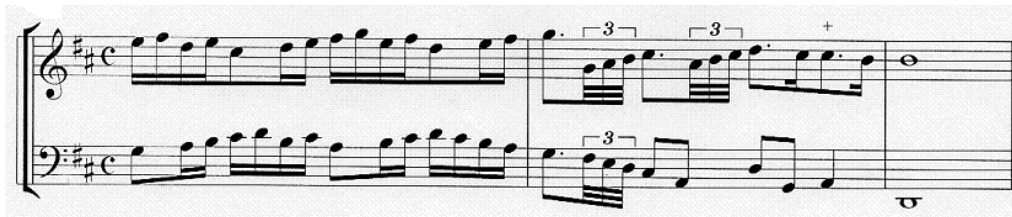


Ejemplo 4.6, *Douxième Suite*, flauta, compases iniciales de todos los movimientos.

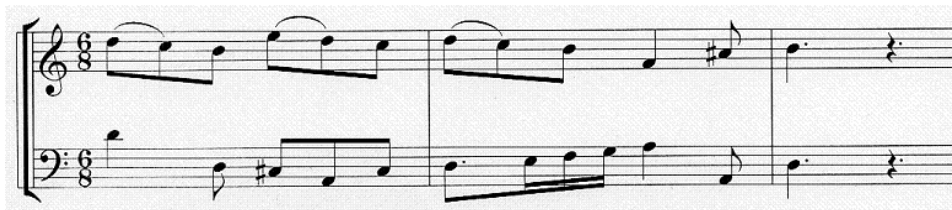




Ejemplo 4.7, *Douzième Suite*, II. Allemande, compases 22-24.



Ejemplo 4.8, *Douzième Suite*, IV. *La Parisienne*, compases 7-9.



Ejemplo 4.9, *Douzième Suite*, III. Sarabande, flauta, compases 10-14.



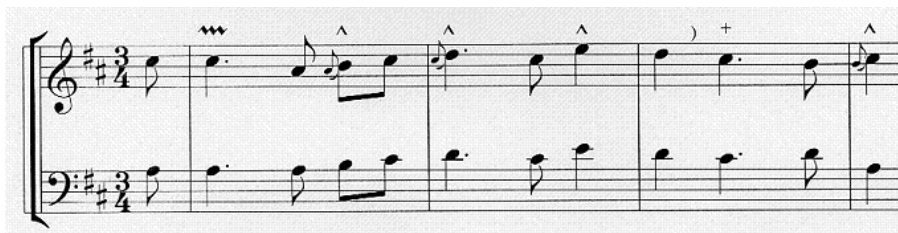
Ejemplo 4.10, *Douzième Suite*, I. Prelude, bajo, compases 1-4.



Ejemplo 4.11, *Douzième Suite*, I. Prelude, bajo, compases 13-15.



Ejemplo 4.12, *Douzième Suite*, III. Sarabande, compases 6-10.



Ejemplo 4.13, *Douzième Suite*, IV. *La Parisienne*, compases 1-6.

Musical score for Example 4.13, *Douzième Suite*, IV. *La Parisienne*, measures 1-6. The score is in 6/8 time and consists of two staves, treble and bass clef. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests.

Ejemplo 4.14, *Douzième Suite*, I. Prelude, compases 1-2.

Musical score for Example 4.14, *Douzième Suite*, I. Prelude, measures 1-2. The score is in 6/4 time and consists of two staves, treble and bass clef. The melody features a trill and a slur. A fingering '6' and a sharp sign '#' are indicated below the bass staff.

Ejemplo 4.15, *Douzième Suite*, I. Prelude, compases 3-4.

Musical score for Example 4.15, *Douzième Suite*, I. Prelude, measures 3-4. The score is in 6/4 time and consists of two staves, treble and bass clef. The melody is highly rhythmic with many sixteenth notes. A fingering '9' is indicated below the bass staff.

Ejemplo 5.1, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, flauta, compases 1-11.

Musical score for Example 5.1, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, flauta, measures 1-11. The score is in 4/4 time and consists of three staves, all in treble clef. The score is annotated with labels for rhetorical structure: 1. Enunciado doble (a) Tema del discurso, b) Característica, c) 2. Causas, d) 3. Consecuencia, e) 4. Conclusión, f). Trills (tr) are marked above several notes.

Ejemplo 5.2, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, compases 4-5.

Musical score for Example 5.2, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, compases 4-5. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The key signature has one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns with trills (tr) in the upper staves.

Ejemplo 5.3, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, compases 13-14.

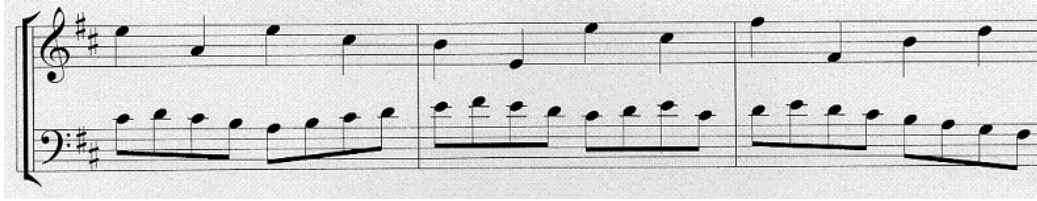
Musical score for Example 5.3, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, compases 13-14. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The key signature has one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns with trills (tr) in the upper staves.

Ejemplo 5.4, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, flauta, compases 17-20.

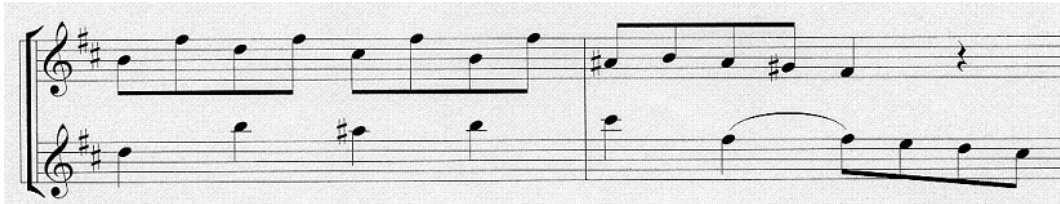
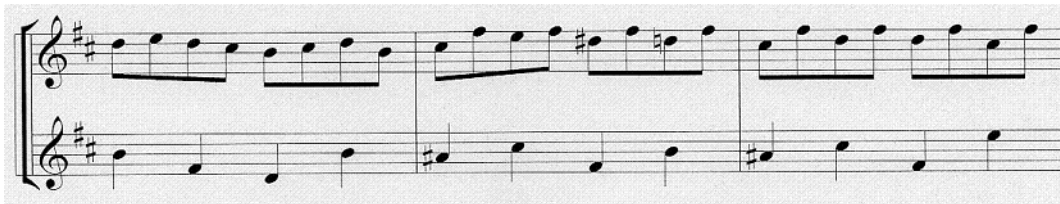
Musical score for Example 5.4, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, flauta, compases 17-20. The score is in G major and 3/4 time. It features a single treble clef staff for the flute. The key signature has one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns with trills (tr) in the upper staves.

Ejemplo 5.5, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, violín 2 y bajo, compases 36-43.

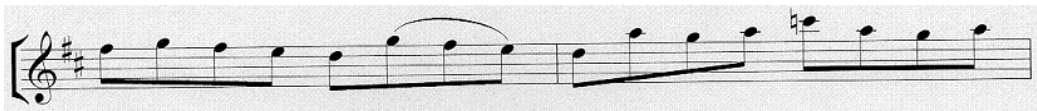
Musical score for Example 5.5, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, violín 2 y bajo, compases 36-43. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: a treble clef staff for Violin II and a bass clef staff for the Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns with trills (tr) in the upper staves.



Ejemplo 5.6, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, flauta y violín, compases 55-63.



Ejemplo 5.7, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, flauta, compases 94-102.



Ejemplo 5.8, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, flauta, compases 133-137.

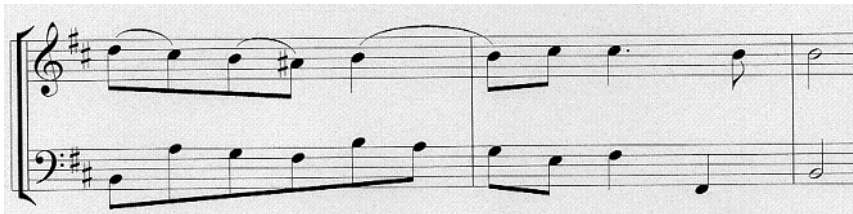
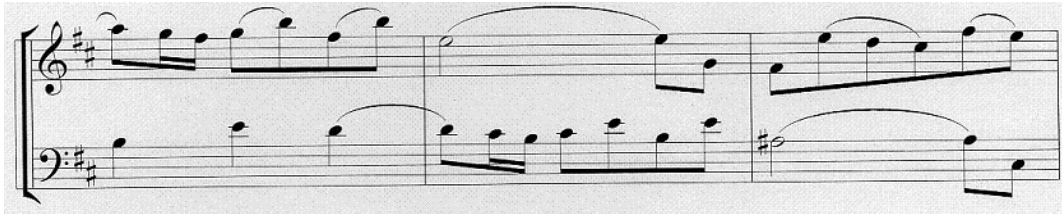
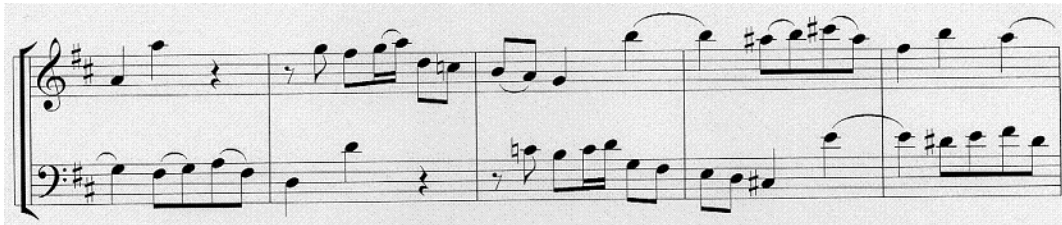


Ejemplo 5.9, Suite Orquestal BWV 1067, I. Ouverture, compases 198-205.

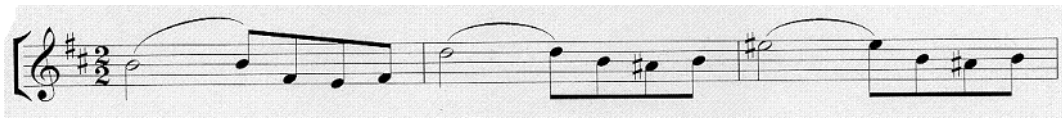
Lentement

The image displays a musical score for the first movement of Suite Orquestal BWV 1067, measures 198-205. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked 'Lentement'. It features five staves: Violin I, Violin II, Flute, Clarinet, and Bassoon. The music is characterized by trills and slurs.

The score is divided into two systems. The first system (measures 198-201) shows the Violin I and Violin II parts with trills (tr) and slurs. The Flute, Clarinet, and Bassoon parts are mostly silent, indicated by dashes. The second system (measures 202-205) shows more active parts, including trills in the Violin II, Flute, Clarinet, and Bassoon parts, and slurs in the Violin I and Bassoon parts.



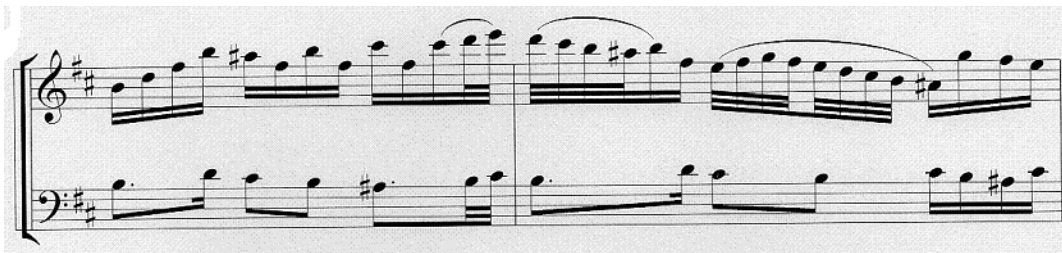
Ejemplo 5.14, Suite Orquestal BWV 1067, Bourée, flauta, compases 17-21.

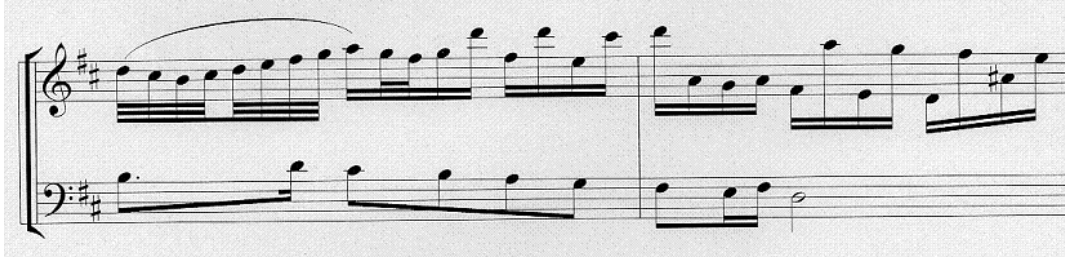


Ejemplo 5.15, Suite Orquestal BWV 1067, Polonaise, flauta y bajo, compases 1-4.



Ejemplo 5.16, Suite Orquestal BWV 1067, Double, flauta y bajo, compases 1-4.

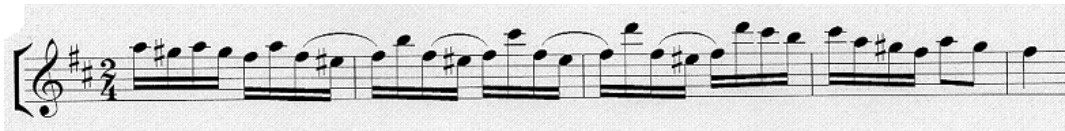




Ejemplo 5.17, Suite Orquestal BWV 1067, Menuet, flauta, compases 5-8.



Ejemplo 5.18, Suite Orquestal BWV 1067, Badinerie, flauta, compases 12-16.



Ejemplo 5.19, Suite Orquestal BWV 1067, Badinerie, violín 1, compases 6-10.



Ejemplo 6.1, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compases 1-8.



Ejemplo 6.2, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compases 13-14.



Ejemplo 6.3, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compases 17-18.



Ejemplo 6.4, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compases 25-26.



Ejemplo 6.5, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compases 29-30.



Ejemplo 6.6, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compás 12.



Ejemplo 6.7, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compás 21.



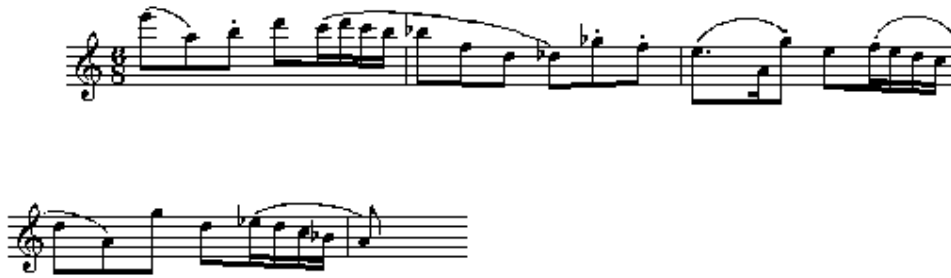
Ejemplo 6.8, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compás 4.



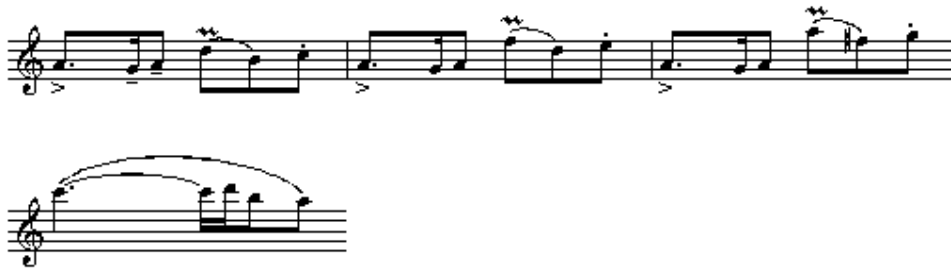
Ejemplo 6.9, *Virtuose Suite*, 1. Allegro deciso, compases 33-35.



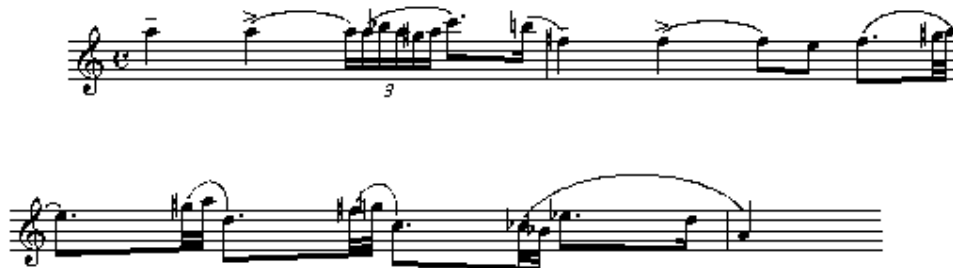
Ejemplo 6.10, *Virtuose Suite*, 2. Allegretto, compases 1-5.



Ejemplo 6.11, *Virtuose Suite*, 2. Allegretto, compases 13-16.



Ejemplo 6.12, *Virtuose Suite*, 3. Andante moderato, compases 1-4.



Ejemplo 6.13 *Virtuose Suite*, 3. Andante moderato, compases 1-4, versión sin ornamentos.



Ejemplo 6.14, *Virtuose Suite*, 3. Andante moderato, compases 1-4.



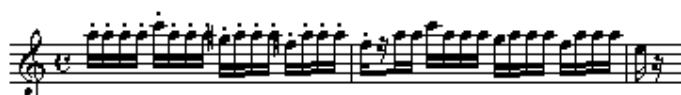
Ejemplo 6.15, *Virtuose Suite*, 3. Andante moderato, compases 25-27.



Ejemplo 6.16, *Virtuose Suite*, 3. Andante moderato, compases 53-54.



Ejemplo 6.17, *Virtuose Suite*, 4. Presto possibile, compases 1-2.



Ejemplo 6.18, *Virtuose Suite*, 4. Presto possibile, compases 1-6, melodía simplificada.



Ejemplo 6.19, *Suite*, 4. Presto possibile, compases 15-16.



Bibliografía

- Anthony, James R. *French Baroque Music from Beujoyeux to Rameau*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997.
- Bach, Johann Sebastian. *Suite No. 2 (Ouverture) in B Minor*, Miami, Florida: Edwin F. Kalmus & Co., Inc., (s.f.).
- Barbier, Patrick. *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2005.
- Barudio, Günter. *Historia Universal Siglo XXI. Volumen 25. La época del absolutismo y la Ilustración (1648-1779)*, México, D. F., Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI Editores, 1983.
- Basso, Alberto. *Historia de la música. Tomo 6. La época de Bach y Haendel*, México: D.G.E. / Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Betz, Marianne. "Csakan", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 13-Febrero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06917>.
- Bianconi Lorenzo. *Historia de la música. Tomo 5. El siglo XVII*, México: D.G.E. / Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Boeke, Kees. "Recorder Now", *Early Music*, Vol. 10, No. 1, The Recorder: Past and Present (Jan., 1982), pp. 6-9.
- Boorman, Stanley. "Petrucci, Ottaviano." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 5-Julio-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21484>.
- Borges, Jorge Luis. "Del culto de los libros", *Prosa completa. Volumen 2*, Buenos Aires: Emece Editores S. A., 1979, pp. 229-233.
- Bovicelli, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica. Venezia, 1594*, Roma: Società Italiana del Flauto Dolce, 1986.
- Brainard, Ingrid. "Dance. §3: Middle Ages and early Renaissance", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. 7-Enero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45795>.

- Brown, Howard Mayer. *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press, 1976.
- _____. *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*. (s. l.): American Institute of Musicology, 1973.
- Buch, David Joseph. "The Influence of the "Ballet de cour" in the Genesis of the French Baroque Suite", *Acta Musicologica*, Vol. 57, Fasc. 1, Enero-Junio-1985, pp. 94-109.
- Buelow, George J. "Kuhnau, Johann", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 18-October-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15642>.
- Burke, Peter. *Los avatares de "El cortesano". Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A., 1998.
- Carter, Stewart A.. "Ornaments. §4: Italy, 1600–1650. 4. Italy, 1600–50", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2-Julio-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg4#S49928.4>.
- Carter, Tim y H. Willey Hitchcock. "Caccini", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 20-abril-2013,
- Chanan, Michael. *Musica Practica. The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, London, New York: Verso, 1994.
- Collins, Timothy A. "Reactions against the Virtuoso." Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 32, No. 2, Diciembre, 2001, p. 137-152.
- Dülem, Richard van. *Historia Universal Siglo XXI. Volumen 25. Los inicios de la Europa moderna (1550-1648)*, México, D. F., Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI Editores, 1984.
- Edwards, Warwick. "Consort." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 4-Agosto-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06322>.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Volumen 8 (1905). El chiste y su relación con lo inconciente*, Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 1976.
- _____. *Obras completas. Volumen 18 (1920-22). Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 1976.

- Fuller, David. "Suite", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 30-Agosto-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>.
- Gallico, Claudio. *Historia de la música. Tomo 4. La época del Humanismo y del Renacimiento*. México: D.G.E. / Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Glöckner, Andreas. "Görner, Johann Gottlieb", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 5-Noviembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11487>.
- Goebel, Reinhard. "Orchestral Suites", *Johann Sebastian Bach. Orchestral and Chamber Music*. Notas al CD de Deutsche Grammophon GmbH, 471656-2, Hamburg, 1982, pp. 18-21.
- Godt, Irving. "Politics, Patriotism, and a Polonaise: A Possible Revision in Bach's "Suite in B Minor"", *The Musical Quarterly*, Vol. 74, No. 4 (1990), pp. 610-622.
- Grainger, Percy. "Arnold Dolmetsch: Musical Confucius", *The Musical Quarterly*, Vol. 19, No. 2 (Apr., 1933), pp. 187-198.
- Haar, James. "Bembo, Pietro", *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 18-Julio- 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02625>.
- Hannoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Harris-Warrick, Rebecca y Julian Rushton. "Philidor", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 3-Septiembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42637>.
- Haskell, Harry. *The Early Music Revival. A History*, Mineola, NewYork: Dover Publications, Inc., 1996.
- Hibberd, Lloyd. "Estampie and Stantipes", *Speculum*, Vol. 19, No. 2 (Apr., 1944), pp. 222-249.
- Horsley, Imogene. "Bovicelli, Giovanni Battista", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2-Julio-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03748>.
- _____. "The Diminutions in Composition and Theory of Composition", *Acta Musicologica*, Vol. 35, Fasc. 2/3 (Abril - Septiembre, 1963), pp. 124-153.

- Hutchings, Arthur, Michael Talbot, Cliff Eisen, *et al.* "Concerto." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 4-Agosto-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>.
- Jones, Richard y Peter Wollny. "Penzel, Christian Friedrich." *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, 5-Noviembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21267>.
- Kennedy, Michael (ed.). "Ornaments", *The Oxford Dictionary of Music*, *Oxford Music Online*. 5-Julio-2012 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7533>.
- Kenyon de Pascual, Beryl y William Waterhouse. "Flageolet", *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. 13-Febrero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42044>.
- Kolneder, Walter. *Antonio Vivaldi. His Life and Work*, London: Faber and Faber, 1970.
- Küntzel, Gottfried. "Fasch, Johann Friedrich", *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, 5-Noviembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09346>.
- Lacan, Jacques. *Escritos 1*, México: Siglo XXI, 2009.
- La Gorce, Jérôme de. "Lully", *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 20-Agosto-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42477pg1>.
- Lander, Nicholas S. "Instrument of Torture or Instrument of Music?", Nicholas S. Lander, *Recorder Home Page*, 18-Febrero-2013, <http://www.recorderhomepage.net/torture2.html>.
- Lasocki, David. "Recorder", *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. 17-Febrero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23022>.
- Latham, Alison, (ed.). "gorgia", *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. 12-Julio-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2968>.
- Lefferts, Peter M. "Robert de Handlo" *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. 21-Enero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23565>.

- Linde, Hans-Martin. *The Recorder Player's Handbook*, London, New York, Mainz: Schott Music Corporation, 1974.
- Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Long, Michael P. "Francesco Landini and the Florentine Cultural Élite", *Early Music History*, Vol. 3 (1983), pp. 83-99.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*, México, D. F.: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Macmillan, Douglas. "An Organological Overview of the Recorder 1800-1905", *The Galpin Society Journal*, Vol. 60 (Apr., 2007), pp. 191-202.
- Marrocco, W. Thomas. "Music and Dance in Boccaccio's Time. Part I: Fact and Speculation", *Dance Research Journal*, Vol. 10, No. 2 (Spring - Summer, 1978), pp. 19-22.
- McGee, Timothy J. "Estampie" *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. 10-Enero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09012>.
- Page, Christopher. "Grocheio, Johannes de", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. 10-Enero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14359>.
- Philidor, Pierre Danican. *6 Suites A II flûtes traversières seules Avec 6 Autres suites dessus et basse. Paris 1717-1718*, Firenze: Studio per edizioni scelte, 1980.
- Platen, Emil y Iain Fenlon. "Collegium musicum.", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 29-October-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40623>.
- Raynor, Henry. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, España: Siglo XXI, 1986.
- Sachs, Curt. "Primitive and Medieval Music: A Parallel", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 13, No. 1/3, A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of His 80th Anniversary (1960), pp. 43-49.
- Schaik, Martin van y Christiane Schima (eds.). *Instrumental Music of the Trecento. A Critical Edition of the Instrumental Repertoire of the Manuscript London, British*

- Library, Add. 29987*, Utrecht: STIMU, Foundation for Historical Performance Practice, 1997.
- Schwandt, Erich. "Badinage, badinerie" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. 2-Diciembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01745>.
- Staeps, Hans Ulrich. *Virtuose Suite für Altblockflöte (Querflöte) Solo*, (s.l.): Schott, (s.f.).
- Talbot, Michael. "Corelli, Arcangelo" *Grove Music Online. Oxford Music Online.* 6-Agosto-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06478>.
- Tarling, Judy. *The Weapons of Rethoric. A guide for musicians and audiences*, UK: Corda Music Publications, 2004, 2005.
- Thomas, Bernard (ed.). *Bassano, Bovicelli and others. Divisions on lo son ferito for solo soprano instrument or voice and keyboard*, London: London Pro Musica Edition, 2006.
- Vivaldi, Antonio. *Sonate pour flûte à bec, basson et basse continue, Concerto pour flûte à Bec, violon et basson ou violoncelle et b.c., Concerto pour flûte à bec, 2 violons et basse continue*, Courlay, France: Éditions J. M. Fuzeau, S. A., 1996.
- Waterman, George Gow y James R. Anthony. "French overture." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, 25-Noviembre-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10210>.
- Whittall, Arnold. "Neo-classicism", *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. 6-Febrero-2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723>.
- Wolff, Christoph. "Bach. §III: (7) Johann Sebastian Bach", *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, 18-October-2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>.
- _____. "Bach's Leipzig Chamber Music", *Early Music*, Vol. 13, No. 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (Mayo, 1985), pp. 165-175.
- _____. *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York, London: W. W. Norton and Company, 1951.
- Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*, Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 2011.

Zohn, Steven. "Telemann, Georg Philipp." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.
Oxford University Press, 5-Noviembre-2012,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635pg2>.