

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**“ESTILOS DE IMPROVISACIÓN ESCRITA EN EL REPERTORIO DE LA  
FLAUTA DE PICO”**

**NOTAS AL PROGRAMA**

**OPCIÓN DE TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

**LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN FLAUTA DULCE**

**P R E S E N T A**

**LUIS GUILLERMO CUSTODIO LINARES**

**ASESOR DE NOTAS AL PROGRAMA Y DE PRESENTACIÓN PÚBLICA**

**MTRA. MARÍA DÍEZ-CANEDO FLORES**

**MÉXICO D.F. 2012**



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.

## **Agradecimientos y dedicatorias**

Empezaré r por agradecer y dedicar enteramente este trabajo a mis padres, Juanita y Héctor por todo su amor y su apoyo incondicional. A mi familia entera, los Custodio, los Linares y los Argueta por el soporte que siempre ha estado presente.

Ahora, quiero agradecer y dedicar afanosamente este trabajo a mi querida maestra María Diez-Canedo, por todas sus enseñanzas, su paciencia y perseverancia. A mi maestra Eunice Padilla, por ser mi maestra de música de cámara, a mi maestra Norma García por acompañarme tantas veces en los recitales escolares, a la maestra Gabriela Villa por sus clases de historia de la música tan importantes para mí, a mi maestro Vincent Touzet, por su paciencia y apoyo en el aprendizaje de la flauta traversa barroca, ¡Y por darme clases en francés! A Tonatiuh Cortéz que fue mi primer maestro de flauta y a las maestras Luisa Durón y Denia Díaz por ser mis sinodales.

A todos mis compañeros músicos — los que están ya estudiando o trabajando en el extranjero y los que están aquí luchando cada día— que ahora son grandes amigos míos, especialmente: Rafael Sánchez, Dora Garcidueñas, Ramsés Juárez, Roberto Rivadeneyra y Ana Karen Guillén, quienes estuvieron presentes todo el camino.

Quiero también agradecer de forma muy especial a mi querida banda de amigos y familia que siempre han estado conmigo: Moacyr López, Jorge Luis Linares, Eri Gonzalez, mi sobrinito Rockdrigo Emiliano (Emii) Gonzales, Brendita Méndez, Dianita Suarez, Riqui Rodriguez y muy especialmente a Marianita Mijangos, por todo su apoyo y cariño.

Un agradecimiento muy especial a La Gran Barbarie, por dejarme descubrir otra faceta de mi amor por la música: Miguel “Mickey Rourke, magic fingers, el original” Carrasco, Sergio Robledo, Edison Estrella y Rodrigo Rivera.

Este trabajo es para todos ustedes.

## Introducción.

La improvisación en la música es el resultado de la creación inmediata de un fragmento o pieza musical mientras se toca. Existe en todas las culturas desde el inicio de la música y no hay ningún instrumento con el cual no se pueda improvisar. Desde sus inicios, en las diferentes culturas del planeta, los músicos que lo hacen son muy prestigiados<sup>1</sup> y por lo general, los fragmentos que se improvisan en una pieza son los más importantes. Durante el Renacimiento y el Barroco la improvisación tuvo un papel muy importante dentro de la composición musical, sirviendo incluso como base para el desarrollo de algunos géneros musicales como la *fantasia*, el *ricercar*, la *tocatta*, los *preludios* y otros.

En la música tradicional mexicana, la improvisación tiene un papel primordial. Por mencionar tan solo algunos estilos, no se puede pensar en el son jarocho o en el son huasteco sin las intervenciones solistas de carácter improvisado de los instrumentistas o en los versos o "décimas" improvisadas que hacen los cantantes. Así también, es impensable imaginar géneros como el *jazz* o el *blues* sin ésta. La improvisación es una parte intrínseca de estos géneros y los define.

En nuestros días, el *jazz* es el género musical popular más importante donde se usa la improvisación, su influencia en la música actual es innegable. A poco más de 100 años de su nacimiento<sup>2</sup> todos los instrumentos "modernos" e instrumentos autóctonos de diferentes culturas se han usado para interpretarlo. Con el renacimiento de la música antigua en la primera mitad del siglo XX, algunos instrumentos, particularmente la flauta de pico, lo han abordado. Aún así, es poco común ver un ensamble de *jazz* que utilice la flauta dulce dentro de su alineación instrumental. Simplemente, las capacidades sonoras de la flauta no pueden competir con las de una trompeta o un saxofón, a menos que se amplifique su sonido con un micrófono. De cualquier manera, la flauta de pico no fue concebida para ser amplificada, aunque actualmente se ha explotado para composiciones electroacústicas con buenos resultados. Sin embargo, tomando el lenguaje de improvisación del *jazz* como un una herramienta de composición, se han compuesto piezas para flauta de pico como *I'd rather be in Philadelphia* (1992) de Pete Rose, *The Jogger* (1994) de Dick Koomans, *Report upon when shall the sun*

---

<sup>1</sup> Bruno Nettl, *Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach*, Musical Quarterly, 1974, pp.1–19.

<sup>2</sup> El cornista Buddy Bolden, fue el primer músico famoso en ser considerado jazzista. formó su banda en 1895, se podría usar ése año como una fecha simbólica del nacimiento del jazz. Néstor Ortiz Orderigo, *Historia del jazz*. Ricordi, 1952.

*shine*<sup>3</sup> (1986) y *On the trial of the pink panther*<sup>4</sup> (1987) de Paul Leenhouts, que explotan las capacidades técnicas y sonoras de la flauta para explorar un nuevo repertorio con un estilo de improvisación escrita. Esta nueva música nos obliga a hacernos la siguiente pregunta: ¿Cuál es el repertorio original de improvisación escrita compuesto para flauta de pico?

Tratando de dar respuestas a esta pregunta, elegí una serie de obras para mi programa de titulación, que representan géneros de diferentes épocas y estilos en donde la improvisación escrita constituye la base o una parte crucial de su composición. El presente texto sirve para situar en el tiempo, espacio y estilo las obras del concierto que presentaré para obtener el título de Instrumentista en Flauta de pico.

---

<sup>3</sup> La obra es un arreglo sobre una canción de Stevie Wonder llamada *You are the sunshine of my life*.

<sup>4</sup> Arreglo del tema *The Pink Panther* (1964) de Henry Mancini (1924-1994) para cuarteto de flautas de pico.

## INDICE

Agradecimientos	2
Introducción	3
Programa	8
<b>Capítulo 1. Istampitta Belicha, Anónimo</b>	<b>11</b>
1.1 Análisis de la pieza	13
1.2 Sugerencias interpretativas	22
<b>Capítulo 2. Ricercada Quarta de Giovanni Bassano</b>	<b>23</b>
2.1 Giovanni Bassano	24
2.2 Análisis de la pieza	27
2.3 Sugerencias interpretativas	32
<b>Capítulo 3. <i>Arousez vo violette</i>, madrigal de Adiraen Willaert con glosas de Giovanni Bassano</b>	<b>33</b>
3.1 Análisis de la pieza	34
3.2 Sugerencias interpretativas	46
<b>Capítulo 4. <i>Ancor che col partire</i>, madrigal de Cipriano de Rore con glosas de Giovanni Battista Spadi.</b>	<b>48</b>
4.1 Análisis de la pieza	48
4.2 Sugerencias interpretativas	60
<b>Capítulo 5. <i>The Jogger</i> de Dick Koomans</b>	<b>61</b>
5.1 Reflexiones	79

<b>Capítulo 6. Sonata II para soprano solo y bajo continuo del <i>Libro Secondo, Sonate Concertate in Stil Moderno</i> de Darío Castello</b>	80
6.1 Análisis de la pieza	83
6.2 Sugerencias interpretativas	88
<b>Capítulo 7. Ciaccona de Godfrey Finger</b>	89
7.1 El <i>ground</i>	90
7.2 Orígenes del <i>ground</i>	91
7.3 La <i>ciaccona</i>	93
7.4 Análisis de la Pieza	94
7.5 Sugerencias interpretativas	100
<b>Capítulo 8. <i>La Folia</i> de Arcangelo Corelli</b>	101
8.1 <i>La folia</i>	102
8.2 Análisis de la pieza	104
8.3 Sugerencias interpretativas	110
<b>Capítulo 9. Concierto para flauta de pico y orquesta <i>La Notte</i> Op. 10, No.2 (RV 439) 47</b>	111
9.1 Análisis del concierto para flauta de pico, <i>La Notte</i>	114
9.1.1 Primer movimiento, Largo	115
9.1.2 <i>Fantasmí</i>	118
9.1.3 Largo	120
9.1.4 Presto	122
9.1.5 <i>Il Sonno</i> , Largo	125

9.1.6 Allegro	126
9.2 Sugerencias interpretativas	129
<b>Anexo 1</b>	
Síntesis para el programa de mano	130
<b>Fuentes de consulta</b>	133

## PROGRAMA

Nombre del alumno: Luis Guillermo Custodio Linares

Número de cuenta: 09909099-5

Para obtener el título de: Licenciado Instrumentista, Flauta de pico.

### *Istampitta Belicha*

Anónimo s.XIV

Edison Estrella *Darbuka*

Duración aprox. 7'

### *Ricercata Quarta*

Giovanni Bassano

(1558 - c. 1617)

Duración aprox. 3'

### *Glosas sobre Arousez vo violette,*

Giovanni Bassano

### **madrigal de Adriaen Willaert**

Mtra. Norma García *Clavecín*

Duración aprox. 4'

### *Glosas sobre Ancor che col partire,*

Giovanni Battista Spadi

### **madrigal de Cipriano de Rore**

(Segunda mitad S. XVI-  
primera mitad del S.XVII)

Emiliano Pérez Riveroll, Íñigo Aguilar, Alejandro Cardozo García *Flautas de pico*

Duración aprox. 4'

***The Jogger***

Dick Koomans

(1957-)

Emiliano Pérez Riveroll, Íñigo Aguilar, Alejandro Cardozo García *Flautas de pico*

Duración aprox. 5'

***Sonata seconda a soprano solo del Libro Secondo,  
Sonate Concertate in Stil Moderno***

Dario Castello

(Venecia, primera mitad del siglo XVII)

Mtra. Norma García *Clavecín*

Duración aprox. 6'

***Ciaccona***

Godfrey Finger

(1653-1713)

Mtra. Norma García *Clavecín*

Duración aprox. 3'

***La Folia, Op.5 nº 12***

Arcangelo Corelli

(En Sol menor, original en Re menor)

(1653-1730)

Rafael Sánchez Guevara *Cello*

Mtra. Norma García *Clavecín*

Duración aprox. 8'

**Concierto para flauta de pico y orquesta**

Antonio Vivaldi

**“La Noite” RV439 op. X n°2**

(1678-1741)

Largo

*Fantasi*- Presto

Largo

Presto

Largo-*il sonno*

Allegro

Margie Espinales, Ana Karen Guillén *Violines*

Roberto Rivadeneyra *Viola*

Rafael Sánchez Guevara *Cello*

Mtra. Norma García *Clavecín*

Duración aprox. 10'

## 1. *Istampitta Belicha*, Anónimo.

La *istampitta*,<sup>5</sup> es una forma de danza y poesía que se utilizó en Francia e Italia durante los siglos XIII y XIV. El término proviene de la lengua provenzal *estamper*, o *estampir* cuyo significado es “sellar”, “estampar” o “resonar”,<sup>6</sup> también proviene del latín *stanti pedes*, o “pies estáticos”.<sup>7</sup>

El conocimiento que se tiene de la *estampie* proviene del repertorio y las fuentes teóricas que la mencionan y datan de finales del siglo XVIII y principios del XIV. En el tratado de poesía de autor desconocido *Doctrina de compondre dictatz*, escrito cerca del año 1300, la *estampida* es definida en términos poéticos con características musicales: un poema con cuatro coplas, un refrán y uno o dos elementos que conducen a una nueva melodía o verso. En el tratado *Leys d'amours*, escrito en la primera mitad del siglo XIV por Guillaume Molinier, se reconoce la existencia de la *estampida* musical, diciendo que a veces ésta tiene música y texto, el cual se basa en el amor y la devoción; menciona también que la *stampitta* puede tener refranes que abren y cierran cada sección. Johannes de Grocheio (c.1255-c1320)<sup>8</sup> en su tratado *De musica*, escrito alrededor del año 1300, explica la forma literaria y musical de las *stantipes* —como las nombra en su tratado— en la sección sobre música secular “*música vulgaris*”. Según Grocheio, la *estampida* poética y la *estampida* musical se componen de varios versículos dobles, que empiezan y terminan con un refrán, variando la rima en el texto y el ritmo en las frases melódicas; la *estampida* usa un texto o melodía diferentes para cada verso en comparación del refrán, que siempre es el mismo. La *estampie* puede tener tantos versos o partes como el compositor desee.

---

<sup>5</sup> *Stantipes*, *istampitta* y *stampita* son algunos otros nombres con los que se conoce a este género musical.

<sup>6</sup> Lloyd Hibberd, *Estampie & Stantipes*, *Speculum* XIX, 1944. Calvin Claudel, *Coquillart's Use of Estampie*, *PMLA*, Vol. 61, No. 2 (Jun., 1946), pp. 589-592.

<sup>7</sup> Hans Moser, *Stantipes und Ductia*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* ii 1919–20, pp. 194–206.

<sup>8</sup> Jean de Gruchy como era su nombre original francés, fue un tratadista y teórico parisino. Fue maestro en artes y escritor del tratado *De musica* donde que trata de describir la música del siglo XIV en Francia y sus alrededores. El tratado consta de 3 partes:

1. *Musica vulgaris*, describe la música popular o de la gente común.
2. *Música compositia*, donde entre otras cosas habla sobre la métrica de la música de la gente culta.
3. *Musica ecclesiastica*, habla de la música litúrgica.

La forma musical de la *estampie*, se podría derivar de la *sequentia*,<sup>9</sup> que tiene varias secciones llamadas *puncta*, donde hay un verso que se repite; sin embargo, a diferencia de la *sequentia*, la *estampie* tiene un final diferente o cadencia después de cada verso, la primera llamada *ouvert*, *aperto* (abierta) y la segunda *clos* o *chius* (cerrada).

La naturaleza de la *estampie* como danza se testimonia en varios tratados y escritos medievales. Grocheio, contrasta la “estampida” con la *carola*, diciendo que la primera era para bailarines de todas las edades, pero que requería de un movimiento irregular y complicado.<sup>10</sup> Se sabe que la *carola* se bailaba en ronda, es probable que la *estampie* se bailara en otra formación, quizá en parejas. Esta información puede explicar los significados de “pies estáticos” o “estampados”, como una danza del tipo procesional, quizá la antecesora de las *basses danses* o danzas-bajas populares francesas o la *bassadanza* de Italia, ambas del siglo XV. También el teórico, cronista y poeta Jean Froissart, menciona en un pasaje de su libro *L’epinette amoureuse* (Francia 1369) la naturaleza dancística de la “estampida”: “Y tan pronto como los músicos dejaron de tocar las estampies, aquellos hombres y mujeres que se divertían bailando, sin dudar, se tomaron de las manos para bailar la carola”.<sup>11</sup>

Existen dos recopilaciones, provenientes de Italia y Francia respectivamente,<sup>12</sup> que contienen piezas sin texto que se denominan “estampidas”. Las *estampies* francesas provienen del *Manuscrit du Roi* (Manuscrito del Rey), escrito alrededor de la segunda mitad del siglo XIII, donde aparecen con este nombre. Por otro lado, las “estampidas” italianas están en una colección de piezas recopiladas a finales del siglo XIV, donde se

---

<sup>9</sup> Una melodía sin texto asociada al *aleluya* de la misa en la liturgia franco-romana. En el tratado de Amalar de Metz, *Liber officialis* (c.830) se denomina a la *sequentia* como un melisma que reemplaza una repetición del *aleluya* después de un verso, o un melisma extendido que reemplaza la repetición del *jubilus* después del verso del *aleluya*.

<sup>10</sup> Timothy McGee, en su ensayo “*Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio Descriptions*”, de la revista *Journal of Musicology*, vol.7 No.4, 1989, pp. 510, explica que la estructura de las estampidas y las danzas italianas de la edad media, se parecen más a las danzas que se bailan en el siglo XX al este del mar Mediterráneo que otros géneros de música europea del s. XIV. Particularmente se parecen al *pesrev* y al *magäm*, géneros instrumentales que se encuentran actualmente en Turquía y Arabia

<sup>11</sup> Ídem, pp. 511.

<sup>12</sup> Además de las piezas que existen en las colecciones Italianas y Francesas, existen cuatro danzas medievales que también se les titula *estampies*, dos del *Codex Robertsbridge* y dos del *Codex Faenza*.

les llama *Istampitta*. Estas “estampidas” coinciden con la descripción que hace Grocheio. Ambas, italianas y francesas difieren en rítmica, longitud y estilo de composición.

Las *estampies* francesas tienen versículos de corta duración, casi todas tienen subdivisión ternaria; cada versículo tiene material nuevo, un refrán muy corto y finalizan con un *aperto* y *chius* de corta duración. El registro de la línea melódica es estrecho y enfatiza un solo modo tonal. Las *istampittas* italianas, al contrario de las francesas, presentan diferentes esquemas de estructura, tienen versículos de larga duración con dos o tres secciones melódico-rítmicas que a veces se combinan con otros versículos antes de llegar al refrán. Casi todas las *istampittas* tienen subdivisión binaria, y su línea melódica se rige a partir de tetracordios que se adornan con variaciones cromáticas.

### 1.1 Análisis de la pieza

La *istampitta* Belicha forma parte del manuscrito italiano que es una recopilación de quince piezas sin texto hecha alrededor del año 1400. En el facsímil, ocho largas piezas de estas quince aparecen tituladas como “estampida”, seguidas por otras siete más cortas (cuatro *saltarellos*, un *trotto*, y dos piezas con diferentes características), estas son:

1. *Ghaetta*
2. *Chominciamento di gioia*
3. *Isabella*
4. *Tre fontane*
5. *Belicha*
6. *Parlamento*
7. *In pro*
8. *Principio di virtu*
9. *Saltarello*
10. *Trotto*
11. *Saltarello*
12. *Saltarello*
13. *Lamento di tristiano*
14. *La manfredina*

## 15. *Saltarello*

Todas las piezas son monofónicas y están en la forma típica de una *estampie*:

1 a r Y a r Z

2 b r Y b r Z

3 c r Y c r Z... etc.

Donde Y y Z son los dos diferentes finales o *aperto* y *chuis*; “r” es un pasaje sin variación (refrán) que conduce a esos dos finales; a, b, c, etc. constituyen los materiales nuevos o con variaciones que se van presentando en cada sección (versos *puncta*) numerados 1, 2, 3, (*prima pars, seconda pars, terza pars*) etc.

La instrumentación que puede apoyar el carácter de cada pieza puede variar. Detalles precisos sobre la construcción y características musicales de varios instrumentos de la época permanecen en la incertidumbre. Es difícil determinar exactamente qué instrumentos eran usados en este repertorio. La gran variedad de instrumentos que se usaban cuando el manuscrito italiano fue hecho pueden ser apropiados para la interpretación de *estampidas* italianas: la melodía sola pudo ser tocada con *rebec*, laúd, salterio, harpa, bombardas, flauta travesa medieval o flauta de pico; probablemente acompañados con una *viela*, gaita u *organetto*. También algunos instrumentos de percusión podían servir de acompañamiento como el pandero, la *darbuka*, tambores, crótalos, e incluso las palmas de las manos.

*Belicha*, como otras *estampidas*, se rige a partir de tetracordes. Es interesante analizar la construcción melódica de la pieza: una exploración que adorna notas individuales, diferentes intervalos o movimientos melódicos ascendentes y descendentes de forma metódica. Para un mejor resultado analítico, se adjuntará una ilustración de la melodía original, mostrándola sin adornos en las diferentes partes de *Belicha*. Esta “*estampida*” cuenta con 5 partes (*pars, versos, punctas*) contrastantes además de sus dos finales y su refrán. Su forma estructural difiere ligeramente de la forma típica de una *estampie*:

1. a r Y, a r Z

2. b Y, b Z

3. c r Y, c r Z

4. d r Y, d r Z

5. e r Y, e r Z

Como se puede ver, en la segunda *puncta*, el material nuevo “b” no regresa al *refrán* “r”, si no que se dirige directamente al *aperto* (Y) y al *chius* (Z). Se analizará a continuación cada elemento de la *estampita Belicha*.

La *Prima pars* se presenta así:



Ilustración 1. *Prima pars*, compases 1-5

Sin los adornos que contiene este primer verso, es posible ver una melodía más simple en la frase.



Con la melodía de la primera parte “desnuda”, podemos ver que el intervalo de quinta descendente en el primer y segundo compás, es enfatizado por una exclamación rítmica que se provoca con la nota La en ritmo de mitad, a continuación se desglosará en un motivo de cuarto, con un bordado de dos dieciseisavos-octavo y descenderá finalmente a la nota Re. Este motivo inicial de la primera parte tendrá variaciones en los compases

posteriores. En el compás 2, la nota La aparece envuelta en un *circulatio*;<sup>13</sup> en el compás 4 las variaciones melódicas continúan trasponiendo el intervalo una segunda mayor descendente, finalmente el intervalo cambia en el compás cinco a una segunda menor (de Fa a Mi), cerrando la *Prima Pars*.



Ilustración 2. Refrán, compases 6-23

El refrán con la melodía sin adornos se presenta de la forma siguiente:

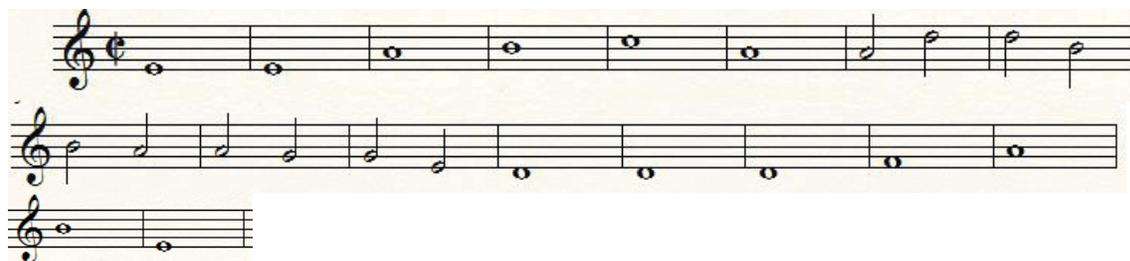


Ilustración 3. Línea melódica sin adornos del refrán.

El refrán se presenta con un paréntesis (compases 6 y 7) y se compone de dos frases largas. La primera está constituida por una línea melódica que asciende por grados conjuntos "envuelta" con *bordados* en ritmo de octavos; los saltos de quinta descendente

<sup>13</sup> *Circulatio*, figura retórica que indica una línea melódica que oscila alrededor de una nota. Rubén Lopez Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, capítulo 3, "Registro de Figuras", 1.2.1 "Trazan líneas específicas", pp.153.

se transforman en saltos de cuarta en los compases 14 y 15, dando unidad a la pieza. Posteriormente la segunda frase es adornada con tresillos que darán variedad a la línea melódica que asciende por terceras.

Como se mencionó antes, el refrán se repetirá a lo largo de la pieza y es el hilo conductor a los dos finales (*aperto* y *chius*). El *aperto* muestra el material expuesto en la segunda frase del refrán (compás 19-21) y un bordón en la nota *Si*, que funciona como nota dominante, formando las cadencias al principio de los *versos*.



Versión simplificada *aperto*:



Por su parte, el *chius* hace una cadencia momentánea a *Re* (segundo compás del *chius*) y una cadencia rota en el tercer compás (de *La* a *Si*). El segundo final también ocupa material anteriormente expuesto en el refrán, adorna una línea melódica que hace saltos de quinta y cuarta descendente, y termina con una cadencia final a *Re*, que finalizará la pieza o conducirá a las siguientes partes de ésta.





Ilustración 4 Chius sin adornos.

La *Secunda pars* retoma la nota cadencial del *chius* (*Re*) y la repite en un motivo rítmico de blanca y dos cuartos que tiene el carácter de una exclamación. Este motivo musical se desarrollará a lo largo de la sección por medio de subdivisiones (compases 3-6 de la *secunda pars*). Posteriormente se retoma el intervalo de quinta anteriormente citado en la *prima pars*, que desemboca en una escala de *Re* dórico descendente (compás 9). La forma estructural de Belicha cambia ligeramente en esta sección: normalmente la “segunda parte” debería llevar al refrán, sin embargo, esta sección se dirige directamente al *aperto/chius*.



Ilustración 5. *Secunda pars*, compases 1-13

En la *Terça pars* se hace un cambio súbito de subdivisión métrica, de una medida binaria a una subdivisión ternaria. El registro grave de la línea melódica, el movimiento ascendente y descendente del tetracordio de *Re* dórico y la subdivisión rítmica de la sección, refuerzan el carácter “misterioso” de la segunda parte. Esta sección conducirá de nuevo al *refrán*.



Ilustración 6. *Terça Pars*, compases 1-13



7. *Terça pars* sin adornos.

La *Quarta pars* se compone de dos secciones contrastantes. La primera parte hace una nueva exclamación con un salto de séptima ascendente (tomando en cuenta la última nota del *chius*, *Re*). Esta exclamación con ritmo de redonda se desarrolla por medio de subdivisiones rítmicas que adornan una línea descendente por grados conjuntos. En el compás 8 existe una frase compuesta por una línea melódica que se mueve por grados conjuntos, que finaliza en el compás 13, con un motivo rítmico-melódico que tiene un carácter de suspenso y adorna la nota Si (compás 14).



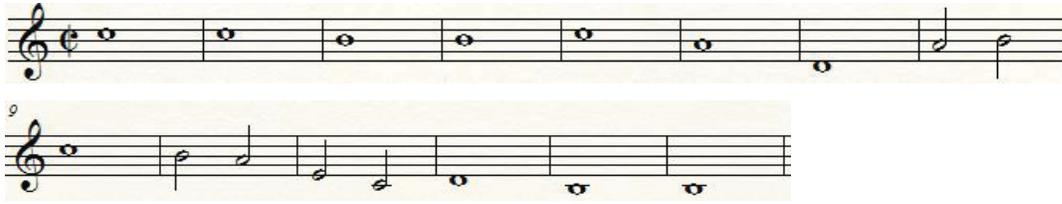


Ilustración 8. *Quinta pars* sin adornos, compases 1-14

La segunda sección de la *Quarta pars* hace un nuevo cambio rítmico a una subdivisión ternaria. La línea melódica que se descubre entre los adornos se mueve por grados conjuntos, hace saltos de tercera y cuarta, y conducirá hasta un clímax que se provoca con la nota más aguda de la pieza en el compás 20. La línea descendente continúa por grados conjuntos hasta la nota fundamental de la pieza (*Re*, compás 28 del cuarto verso).



Ilustración 9 *Quinta pars*, compases 15-33



Ilustración 10 *Quinta pars* sin adornos, compases 15-33

Posteriormente el ritmo cambia nuevamente a una subdivisión binaria, regresando al ritmo de secciones anteriores, proporcionando unidad a la obra. La línea descendente llegará hasta la nota *Mi*, que conduce al refrán de la pieza.



La *Quinta pars* hace una variación de la *Quarta*, exponiendo nuevamente algunos elementos fundamentales de la misma pero desarrollándolos de diferente manera. Inicia con la misma exclamación, aunque adorna el motivo con saltos de segunda, tercera y cuarta, hasta retomar la frase del compás 8 de la *cuarta pars*, que consiste en un movimiento por grados conjuntos de *La* a *Do* que desciende hasta la nota *Mi*. Posteriormente hay un material nuevo (compás 12): una línea melódica que retoma el movimiento por grados conjuntos de la frase anterior (compás 8), que sirve como paréntesis para retomar la célula que reafirma el final de la frase. Más tarde, la *quinta pars* vuelve a la parte ternaria de la *cuarta*.

Ilustración 11 *Quinta pars*, compases 1-17

Ilustración 12 *Quinta pars* sin adornos, compases 1-17

## 1.2 Sugerencias Interpretativas.

La *istampitta* Belicha, como su nombre lo indica, tiene un carácter que hace alusión a la guerra. Por el carácter de la melodía, es fácil imaginar un ejército marchando en procesión.

Aunque las *estantipes* no son piezas de improvisación, ésta está presente en la interpretación por ser una forma de danza. La elección de la instrumentación es libre, permitiendo que el ejecutante use su criterio para una interpretación honesta y personal. Esta *estampie* puede ser un testimonio del lenguaje y prácticas de improvisación del siglo XIV. Si se toma en cuenta su estructura, podemos ver que, al igual que en un "estándar" de jazz, los versos de la estampida o *punctas* funcionan como *solos* (que podrían turnarse en cada músico con un ensamble de diferentes instrumentos), mientras que el refrán, con el "tema" principal, le da homogeneidad, unidad y continuidad a la pieza. *Belicha* como parte del manuscrito con *istampittas* –piezas que poseen un vivo y atractivo carácter de improvisación–, es un legado precioso de la música instrumental de la Edad Media.

## **2.-*Ricercata Quarta* de Giovanni Bassano**

Giovanni Gabrieli (c.1557 – 1612) y Antonio Vivaldi (1678 – 1741) representan dos puntos fundamentales en la línea de tiempo de la música barroca italiana. Ambos marcaron la tendencia musical de su época y desarrollaron la música veneciana.

En la época de Gabrieli, Venecia fue famosa por la gran cantidad de música compuesta para órgano, clavecín y laúd. Asimismo, Gabrieli fue testigo y precursor del desarrollo del repertorio de la música de cámara. La música de cámara estaba unida con el repertorio del órgano, y muchas obras fueron compuestas específicamente para un ensamble de órgano con otros instrumentos. De esta forma, los organistas se convirtieron en los músicos más requeridos de la época.

En el siglo XV, el *ricercar* fue el género que predominó en el repertorio para órgano solo; también lo fue para el ensamble de diferentes instrumentos (alientos y cuerdas) acompañados por el órgano; la *canzona* de finales del siglo XVI desplazó al *ricercar*, que fue perdiendo importancia gradualmente.

El género *ricercar* (con un significado en español similar al de la palabra *buscar*) fue constantemente redefinido a lo largo de la práctica musical del siglo XVI. Francesco Spinacino, compositor y laudista italiano, utilizó el término para nombrar sus piezas cortas para laúd con estilo de improvisación que aparecen en su colección de dos volúmenes, publicados en 1507. En el libro de piezas para laúd de Vincenzo Capirola (1474-1548), *Composizione di Messer Vincenzo Capirola* (1517), se menciona que el *ricercar* tenía el propósito de servir como interludio en los recitales de música vocal (madrigales, motetes) transcrita para laúd. Alrededor del segundo cuarto del siglo XVI, una gran variedad de *ricercares* proponían como herramienta de composición el contrapunto imitativo a partir de un tema principal. Fue este tipo de *ricercar* el que predominó en el repertorio de órgano y de música para ensamble. Cuanto más se desarrolló, con mayor frecuencia se utilizó como un ejercicio de improvisación contrapuntística. A partir de 1550 el *ricercar* fue una práctica extendida en la música para órgano y la música de cámara que explotó todas las

posibilidades de imitación contrapuntística sobre un tema musical. Posteriormente adquirió una función pedagógica con el nombre de *ricercata*.<sup>14</sup>

A través de la *ricercata* se enseñaban técnicas de subdivisión melódica: la substitución del valor original de una nota por valores más cortos, utilizada en un contexto de ornamentación improvisada. Así lo ilustra Silvestro Ganassi (1492-1550) en su tratado para la ejecución de viola da gamba y laúd llamado *Regola Rubertina* (1542) o en su *Opera Intitulata Fontegara* (1535), un manual para la ejecución de glosas para la flauta de pico. Giovanni Bassano hace lo propio en su obra llamada *Ricercate, Passaggi et Cadentie*, publicada en 1585.<sup>15</sup>

## 2.1 Giovanni Bassano

Este compositor de origen judío nació alrededor de 1560. Estuvo musicalmente activo en Venecia al mismo tiempo que Gabrieli; en 1576, participó como cornetista en el famoso grupo de *Piffari* (flautistas o alientistas en español), un ensamble compuesto por instrumentos de aliento y cuerdas, dirigido por Girolamo dalla Casa desde 1568. En 1595, Bassano se convirtió en *maestro di canto* en el Seminario de San Marcos, donde enseñaba solfeo, contrapunto y *cantus firmus*. A la muerte de Girolamo dalla Casa en 1601, Bassano asumió el cargo de la dirección de los *Piffari*. Este ensamble tenía un puesto permanente en la Basílica de San Marcos. Algunos otros grupos con la misma alineación instrumental acompañaban al coro doblando las voces al unísono; sin embargo, el grupo de Bassano lo hacía contrapuntísticamente. Esta función era más prestigiada e implicaba más responsabilidad, pues otorgaba a los músicos la oportunidad de demostrar sus habilidades como solistas, mediante improvisaciones floridas y virtuosas sobre *canzonas*, *madrigales* y *motetes*.

Bassano publicó varias obras que fueron impresas en Venecia:

---

<sup>14</sup> William Apel, *Musica Disciplina*, American Institute of Musicology, Verlag Corpusmusicae, 1949. *The early Development of the Organ Ricercar*, Vol. 3, Fasc. 2/4, 1949.

<sup>15</sup> Allan W. Atlas, *La música del Renacimiento*, AKAL música, 2002, "Los tratados" pp. 153.

*Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585 y 1598), *Fantasie à 3* (1585), *Capricci à 4* (1588), *Motetti, madrigali et canzoni francese... diminuti* (1591), *Concerti ecclesiastici I y II* (1598 y 1599, respectivamente) y *Madrigali et canzonette* (1602).

El libro del cual se extrae la *Ricercata Quarta* es el tratado *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585), un manual para aprender a improvisar. Éste se encuentra dividido en dos partes: la primera comprende 8 *Ricercatas*, que según el prefacio, se pueden tocar con cualquier tipo de instrumento de viento o viola (refiriéndose al uso de la viola *da braccio* y a la viola *da gamba*). La segunda parte, dedicada a los cantantes o instrumentistas, contiene varios ejemplos de glosas y pasajes sobre intervalos y cadencias sistematizados en pequeñas improvisaciones escritas. La portada del libro dice lo siguiente:

*Ricercate /Passaggi et /Cadentie /Per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte/ d'Instromento: & anco diversi passaggi per /la semplice voce. /... In Venetia /Apresso Giacomo Vincenzi & Riccardo Amadino, Compagni. /1585.*

Las *ricercadas* 3 y 4 son las únicas que supuestamente fueron escritas para flauta de pico en Sol y flauta travesa en Re. Para su correcta interpretación, compositores como Girolamo dalla Casa, Francesco Rognioni, Richardo Rogniono y Silvestro Ganassi, entre otros, hicieron notar las diferencias en la articulación de ataques de lengua o “*lingue*”. Ganassi menciona tres articulaciones básicas, que son *TeKe*, *DeGue* y *Lere*.<sup>16</sup> Dalla Casa<sup>17</sup> entra en más detalles acerca de las distintas sílabas de articulación; primero describe las tres articulaciones “especiales” y luego las dos “ordinarias”:

- 1) “Lingua riversa” (*doublé tonguing* o *doble “coletazo”* como dice J.J. Quantz)
  - a) Ler ler “*dolce*”
  - b) Der ler “*mediocre*” (Did’Il de Quantz)
  - c) Ter ler “*piu crudo*”

---

<sup>16</sup> Las sílabas *Lere* tienen una similitud muy grande con el *Did’Il*, la articulación que menciona Quantz en su tratado para la flauta travesa *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, On playing the Flute* (1752), traducido por Edward R. Reilly, Faber and Faber, 2001, Section III: “On the use of tongue with the word *Did’Il* or the so-called *Doublé Tongue*”, pág. 79.

<sup>17</sup> Dalla Casa Girolamo, *Il vero modo de diminuir*, Venecia (1584).

2) “lingua dretta” (tocando los dientes o el paladar)

a) Te re

3) (en el paladar cerca de los dientes)

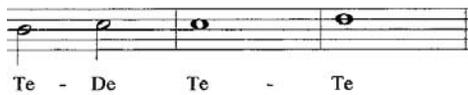
a) Te che

4) (Tocando los dientes y el paladar)

b) Te te

c) Te de “*piu dolce*”

En el tratado de Martin Agricola, *Musica instrumentalis dedusch* (1545), propone “pronunciar” las notas largas con Te te o Te dé (4).



Los cuartos con Te te, Te de o Te re (4 y 2).



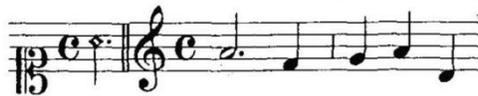
Y los dieciseisavos con "doble articulación": Ler ler, Der ler o Ter ler (1). Todas las articulaciones en un compás de 2/2.



## 2.2 Análisis de la pieza

La *Ricercata Quarta* es una improvisación escrita para una sola voz, de duración breve, que se desarrolla alrededor del modo de Re dórico. Su sistema de composición está basado en la exposición y el desarrollo de temas muy breves y motivos con diferentes formas de "subdivisión" (*diminution/diminuzione/diminuti*), proceso que se repite durante toda la obra. La línea melódica de esta pieza tiene un carácter introspectivo con un *afecto* triste y un tanto dramático.

Como se muestra en los dos primeros compases, las notas más importantes de la pieza son La y Re. El primer tema, que llamaremos "A", es un intervalo de quinta descendente entre las notas mencionadas, que aparece con una tercera menor (fa), que refuerza la definición del afecto y carácter del tema, y una cuarta (Sol) como notas de paso que adorna a La que fortalece la caída a Re. El tema se presenta así:



Compases 1-2.

La última nota del primer tema (Re) sirve para hacer una glosa del tema A en el motivo siguiente, este elemento musical recuerda la figura retórica llamada *anadiplosis*,<sup>18</sup> que salta a la octava superior de Re en una síncopa; a partir de esta síncopa de cuarto con puntillo – que tiene un carácter de exclamación–, se desarrolla una secuencia de octavos anacrúsicos en grados conjuntos hacia las notas principales (Re-La-Re 8ava baja). Este primer tema de la pieza muestra un carácter introspectivo y pacífico, que contrasta con el salto de octava de la nota Re sincopada, que llama la atención del escucha. Este intervalo de octava (compás 2) con la elaboración del tema inicial despierta una sensación de apertura y se vuelve más activo.

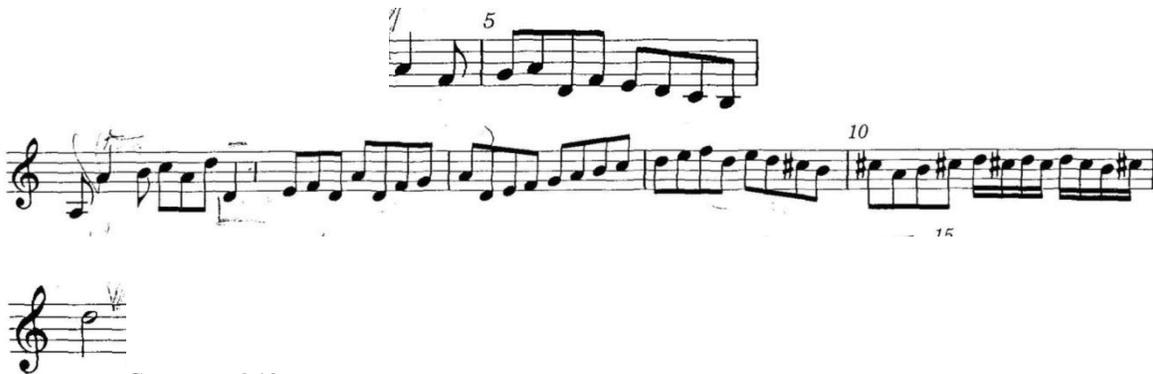
---

<sup>18</sup> *Anadiplosis*: Figura retórica que señala un mismo elemento musical que se repite, finalizando una frase e iniciando uno nuevo.



Compases 1-5

En la segunda mitad del compás 4, el desarrollo del primer tema es interrumpido por el tema principal en el mismo tono, pero esta vez, en octavos y en síncopa; después se extiende por grados conjuntos hasta la nota La en el registro más grave. En el compás 6, se presenta una nueva modificación del tema inicial; su desarrollo con *variaciones* en ritmo de octavos nos lleva a la primera cadencia glosada (con valor de dieciseisavos) a Re menor (compás 10). Esta subdivisión cadencial es típica del Renacimiento: se parte de la nota Do#, que, por medio de una tercera descendente, conecta con grados conjuntos a Re; a su vez, esta nota se ornamenta con un trino y un bordado de tercera descendente.



Compases 6-10

Posteriormente, en la segunda mitad del compás 11, se presenta un segundo tema “B” que propone un motivo de una escala de re a sol con una respuesta en ritmo de dieciseisavos, que se retomará transpuesto a diferentes alturas.



Compases 11-13

En el compás 13 se vuelve a exponer el tema del compás 11, transpuesto una quinta ascendente (de La a Re); la elaboración del mismo (compás 14) conduce a un *gradatio*

descendente<sup>19</sup> (compás 17), que inicia en el compás 19 una variación del tema del compás 13; esta vez, la escala parte de *La* y llega a *Mi*.



Compases 13-15



Compases 16-19.

El compás 19 realiza una improvisación de carácter virtuoso sobre el rango de la escala anterior, ornamentando las notas *Mi* en el compás 20 y 21, y *Do*, en el compás 22 y 23. Asimismo, la glosa conduce a una cadencia a *La* menor en el compás 24 y 25. Esta sección de la pieza nos muestra un carácter más extrovertido; la transposición de los grupos de cuatro notas consecutivas contrasta con la incertidumbre y el carácter introspectivo del primer tema. El contraste de esta sección se debe al carácter frenético de la última glosa. No sólo el virtuosismo de las *disminuciones* (glosas/diferencias) con ritmo de dieciseisavos nos provoca agitación, también lo hace el modo frigio de las escalas, que insinúa entusiasmo.<sup>20</sup>



Compases 19-26.

<sup>19</sup> *Gradatio*: Figura retórica que señala una progresión de motivos rítmico-melódicos ascendentes o descendentes por grado conjunto que aumentan la tensión e interés en el escucha.

<sup>20</sup> Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, Corda Music, 2005, *The Rhetorical Performance-Audience and Affect*, pp. 76.

De la segunda mitad del compás 25 al compás 29, se presenta un nuevo tema “C” que consta de un intervalo de tercera y cuarta descendente, seguido por el motivo de cuatro notas que descienden por grado conjunto o por salto. Este tema realiza una gradación (*gradatio*) ascendente, que posteriormente termina con una escala descendente hasta alcanzar la nota *Do*, sobre la que se genera otro tema con el motivo de la escala. Este tema nos proporciona un carácter sobrio y prudente.<sup>21</sup> Dicha escala se interrumpe por la nota más grave de toda la pieza (*Sol*)<sup>22</sup> en el compás 29.



Esta nota repite el tema anterior pero en síncopa, una escala ascendente de *Sol* a *Re* (compás 30), a partir de la cual se desencadenará una glosa que modula con una cadencia en el compás 35 a *Do* mayor.



La obra se mantiene en este centro tonal y los temas se desarrollan con la misma fórmula de una escala formada por 5 grados conjuntos grados conjuntos que a veces funcionan como anacrusa a un motivo siguiente.

<sup>21</sup> Ídem.

<sup>22</sup> *Hypóbole*: Figura retórica que señala el descenso que excede el límite inferior de una voz.



En esta sección de la pieza encontramos una figura retórica llamada *Dubitatio*, que refleja la incertidumbre del curso que tomará un movimiento musical. Las glosas con ritmo de octavos realizan la búsqueda de un “camino” hasta una cadencia en el compás 45 a Sol mayor.



El clímax de la *ricercada* inicia en el intervalo de las notas más importantes (*Re* y *La*), en la segunda mitad del compás 45. Los motivos y las frases de carácter dubitativo de la sección anterior desaparecen de manera paulatina y derivan en una improvisación que se desarrolla alrededor de *Re* menor, para continuar con una improvisación escrita de carácter virtuoso con gradaciones ascendentes que exploran el registro entero de la flauta. Posteriormente, una breve modulación a *La* menor (compás 57) finaliza en una cadencia a *Re* menor.



### 2.3 Sugerencias Interpretativas

Tratados como *Il vero modo di diminuir* (1584) de Girolamo dalla Casa y el *Ricercate, passaggi et cadentie* de Bassano (1585) abordaron la pedagogía enfocada a la improvisación, conocida como *diminuzioni*. El último manual para improvisar pasajes ornamentales de esta época que se conoce es el de Francesco Rognoni, llamado *Selva de varii pasaggi* (1620). La gran cantidad de publicaciones de este tipo muestra la relevancia que tenían la ornamentación de glosas y la improvisación en esa época. Asimismo, estas obras son testigos del cambio estilístico que se dio en la música italiana del Renacimiento tardío a la del Barroco temprano.

El carácter de improvisación que tiene esta pieza es innegable. Para una buena interpretación es importante tener en cuenta que aunque es una pieza monódica, su estructura melódica y temática se basa en las fantasías o *ricercatas* polifónicas. Por este motivo escoger un pulso adecuado y constante que permita contrastar los diferentes temas con las *glosas* de su desarrollo es esencial. También es necesario respetar estrictamente los valores rítmicos de las notas que desplazan la acentuación de la melodía por medio de síncopas. Las notas largas, por lo general indican el inicio de nuevos temas.

La dificultad interpretativa y técnica de la pieza radica principalmente en el fraseo. Se puede recurrir a los pasajes cadenciales que terminan una frase para diferenciar y articular de forma precisa el siguiente episodio. Al interpretarse esta *ricercata* con un instrumento de aliento como la flauta de pico, la articulación juega un papel muy importante. Como se mencionó antes, las diferentes sílabas para articular los *passaggi* sirven adecuadamente para apoyar el carácter de cada sección. Efectivamente, la articulación *Te te y Te de* funciona para presentar los temas con notas largas; *te re*, para el desarrollo de los temas en ritmo de octavos y *ler ler (did'll)* para dar fluidez a las glosas de carácter virtuoso.

### 3. *Arousez vo violette*, madrigal de Adriaen Willaert con glosas<sup>23</sup> de Giovanni Bassano.

Más que como compositor, Giovanni Bassano es reconocido por su trabajo como instrumentista, pedagogo y teórico del arte de la ornamentación improvisada sobre composiciones ya existentes. Las obras publicadas de Bassano indican que las prácticas de este tipo de ornamentación improvisada eran una forma habitual de tocar el repertorio entre los instrumentistas profesionales. Varios compositores sistematizaron y escribieron lo que hubiesen tocado los instrumentistas de manera improvisada.

La primera publicación didáctica sobre la manera de improvisar glosas y ricercadas de este autor es la colección de *Ricercate, passaggi et cadentie (...)* publicada en 1585 (reimpresa en 1598) en Venecia por G. Vincenti y R. Amadino. El libro contiene distintas maneras de ornamentar o glosar intervalos, así como ejemplos de pasajes ornamentales en distintas cadencias. Al final del libro, podemos encontrar dos versiones ornamentadas sin texto de *Signor mio caro*, el madrigal<sup>24</sup> a cuatro voces de Cipriano de Rore. Estas versiones son, según las notas del mismo Bassano, un ejemplo de cómo debe adornarse una composición entera, al aplicar *passaggi* a intervalos, motivos, frases y cadencias específicas.

La segunda publicación de Bassano sobre la manera de agregar pasajes ornamentales a determinadas obras, publicada en 1591, se denomina *Motetti, madrigali, et canzoni francesi, di diversi eccellentissimi autori a quattro, cinque en sei voci., diminuti per sonar con ogni sorte di stromento, e anco per cantar con semplice voce*. Contiene ocho motetes, 30 madrigales y seis canciones; la voz soprano aparece con *diferencias* en la mayoría de las obras y las glosas sobre las *canzoni* se muestran desprovistas de texto, pues éste ya se da por conocido. En dos piezas el bajo está ornamentado, y en cuatro, tanto el bajo como el

---

<sup>23</sup> *Glosas, diferencias (España), passaggi, diminutioni, passeggiati (Italia), divisions (Inglaterra)*; son algunos de los términos que se usaron en Europa para denominar pasajes ornamentales.

<sup>24</sup> El madrigal es una pieza polifónica de 3 a 6 voces que fue la forma musical secular más importante en la segunda mitad del s. XVI. Los orígenes musicales del madrigal parten de la *Frottola* –género secular más popular y predominante de Italia del siglo XV y principios del XVI–, el motete y la canción francesa. El primer libro de madrigales que se conoce es *Il Primo Libro de Madrigali* de Philippe Vedelot (1475 – 1552) publicado en Venecia el año de 1533. Con esta publicación, el género tuvo un gran éxito y se difundió a lo largo de Italia y a fines del siglo a otros países de Europa.

soprano aparecen ornamentados para ser interpretados simultáneamente. En cuanto al resto de las piezas, Bassano indica que pueden ser tocadas por cualquier tipo de instrumento, incluida la voz. Este libro es el complemento natural de *Ricercati, passaggi et cadentie (...)* y es similar a *Il vero modo di diminuir* de Girolamo Dalla Casa.

### 3.1 Análisis de la pieza

*Arousez vo violette*, atribuida al compositor Adrian Willaert (1490 – 1562),<sup>25</sup> es una pieza extraída de la colección *Motetti, madrigali, et canzoni francesi (...)*. A esta obra también se le conoce con el nombre *La Rose*, tal como aparece en las "disminuciones" de Girolamo Dalla Casa sobre el mismo madrigal en su colección *Il Vero Modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, e corda, e di voce humana* (Venecia, 1584) y en la colección de piezas glosadas de Giacomo Vicenti, llamada *Canzon di diversi autori per sonar con ogni sorte di stromenti, a Quatro Cinque & Sei Voci* (Venecia, 1568). *Arousez vo violette* es un madrigal a seis voces que gira alrededor de los hexacordes de sol y do; con base en un contrapunto imitativo, en cada una de las voces se presenta cada verso del madrigal. La estructura general del madrigal sigue el orden de cada verso. Las ornamentaciones están en la voz del *superius*, sin embargo, cuando éste tiene silencios, las "divisiones" adornan la parte del *contratenor*. A esta técnica, que consiste en hacer una síntesis de varias voces en una sola voz ornamentada, se le conoce con el término de "alla bastarda". La nomenclatura de las seis voces del madrigal proviene de la denominación renacentista, de la voz más grave a la más aguda: *bassus*, *tenor*, *quinta pars*, *sexta pars*, *contratenor* y *superius*.

El texto del madrigal es el siguiente:

***Arousez vo violette***

---

<sup>25</sup> Otro candidato al que se le atribuye la composición es Nocolas Gombert (1495-1560).

Versol. - *Arousez vo violette*,<sup>26</sup>

V2. - *Arousez vo violier*,

V3. - *Arousez vo violette*:

V4. - *La fille d'un jardiniere estoit aymant par amourette*,

V5. - *Son amy luy donne un baiser, pretendant faire la chosette*,

V6. - *Le jeu d'amours trop bien luy haitte*.

V7. - *Luy a dit: "Mon amy cher, mon amy cher*,

V8. - *arousez vo violette, arousez vo violier*.

Una traducción aproximada al español:

*Riega (o levanta) tu violeta*,

*Riega tu ramo*,

*Riega tu violeta*:

*La hija de un jardinero tenía un amorío*,

*Su amiguito le dio un beso, pretendiendo hacer la "cosilla"*,

*El juego de amor le encantaba*,

*Ella le dijo: "amigo querido, amiguito querido*,

*riega tu violeta, riega tu ramo"*.

---

<sup>26</sup> *Arousez vo violette*: Esta palabra del francés antiguo *Arousez* hace remembranza al verbo *arrouser* en francés moderno, que significa *regar* o *rociar*; también se parece al verbo inglés *to arouse* que significa *excitar*. La palabra "vo" quizá es una contracción del francés *vous*, *usted* en español.

El carácter pícaro del madrigal –que se refiere a dos personajes inmersos en una situación amorosa– resulta evidente. Para hacer un análisis más preciso de esta pieza, únicamente se comparará la versión original, sin adornos, con la versión ornamentada de Bassano, con las glosas escritas en la voz del soprano. La retórica de las disminuciones surge del texto de los madrigales. Por lo tanto, resaltaremos los *madrigalismos*<sup>27</sup> de las glosas con el texto.

Como podemos observar, las voces se unen en contrapunto imitativo con el tema que lleva como texto el título del madrigal.

## 2. Arousez vo violette

Adrian Willaert (?)

The musical score consists of six staves. The top staff is the Soprano part, followed by five other parts. The lyrics are: "A-rou-sez vo vi vo vi vo vi-o-let-te, A-rou-sez vo vi vo vi, a-rou-sez vo vi-o-let- A-rou-sez vo vi, A-rou-sez vo vi A-rou-sez vo A-rou-sez vo vi vo vi, a-rou-sez vo vi A-rou-sez vo vi vo vi-o-".

El *superius* abre el tema principal a partir de la nota *sol*,<sup>28</sup> el *contratenor* lo imita transportando el tema a una cuarta descendente, la *sexta pars* lo retoma igualmente a partir

<sup>27</sup> Técnica que se asemeja a la figura retórica descriptiva *Hipotiposis*, que representa conceptos no musicales, personas o cosas mediante la música; dicho de otro modo, surge cuando los pasajes asignados a una palabra expresan musicalmente su significado.

<sup>28</sup> Según varios tratados sobre música vocal del Renacimiento, no existía la tonalidad tal como la conocemos hoy día. La música era regida por hexacordes que parten de la teoría de Guido d'Arezzo sobre la solmisación. Cada grado de este hexacordo tenía una "personalidad" diferente.

UT RE MI FA SOL LA

El primer grado o Ut (do) tenía un carácter femenino, Re, uno neutro, Mi, uno masculino, Fa femenino, Sol neutro y La masculino. Anne Smith, *The performance of 16th century music: Learning from the theorists*. Martin Agricola, *Musica Choralis Dedutsch*, 1533. Oxford University Press, 2011.

de *sol*, el *tenor* hace lo mismo que el *contratenor*, pero una octava más grave, y el *bassus* lo retoma como el *superius* dos octavas abajo.

En la parte ornamentada del *superius* se puede apreciar una especie de introducción a la pieza; el primer verso del madrigal (*Arousez vo violette*) aparece con divisiones rítmicas de cuartos y octavos. Ahora tomemos en cuenta el sentido del texto; si la traducción es precisa, las glosas, al hacer escalas ascendentes, refuerzan la insinuación de crecimiento (*arouser, regar*).

decorated top part

original top part

A-rou-sez vo vi vo vi vo vi-o-let-

4

te

El segundo verso aparece en la voz del *superius* en el compás seis. La *quinta pars* hace lo mismo en el compás nueve, que coincide con el final del segundo verso del *superius*, creando con el resto de las voces una cadencia a *Fa* mayor.

6

A-rou-sez vo vi vo vi-o-lier,

te, A-rou-sez vo vi vo vi-o-

o-let-te, vo vi vo vo

vi vo vi-o-let-te, vo vi-o-let-te, A-rou-sez vo

vi-o-let-te,

Este verso dice *Arousez vo violier*. Vemos que en la palabra *violier* (violetero), las glosas tienen un carácter juguetón y pícaro, generado por los ritmos de octavo con puntillo y dieciseisavo que crean un ritmo sincopado en la frase y resuelven a una cadencia a *Do* mayor.

A - rou - sez vo vi vo

vi - o - liev

Las diferencias del tercer verso (*arousez vo violette*) están en la práctica “*alla bastarda*”. Desde el compás 11, Bassano adorna la parte del *superius*; es sólo hasta el compás 14 que salta a la voz del contratenor, cuando presenta el segundo verso, adornando de forma muy fluida la palabra *arousez*, por grados conjuntos descendentes con divisiones con ritmo de octavos. Además, en la palabra *violier*, Bassano glosa con notas muy rápidas y de carácter virtuoso la cadencia a *Mi* menor (que se forma con el resto de las voces), generando de nueva cuenta un carácter pícaro.

11

A - rou - sez vo vi vo vi vo vi - o - let - te:

te, A - rou - sez vo vi vo vi - o - let - te, a - rou - sez vi - o -

17

lier:

En estas

imágenes podemos ver que Bassano adorna la parte del *contratenor* cuando el *superius* carece de actividad.

*La fille d'un jardinier estoit ayment par amourette* (*La hija de un jardinero tenía un amorío*), las primeras voces que presentan este tercer verso, son la *quinta pars* con un ritmo de octavos y blanca, y el bajo en el compás 17, con ritmo de negra con puntillo y dieciseisavo. Le siguen el *superius*, el *tenor*, el *contratenor* y la *sexta pars* con un ritmo idéntico a la *quinta pars*. La armonía oscila (como resultado del hexacorde de sol) entre los acordes de *Sol, Do, Fa* y *Re* mayores, que conducirán a una cadencia en sol mayor al final del verso, en la voz del *superius*.

Por su parte, la frase “...*jardinier Estoit ayment par amourette*” (*amorío*), presenta glosas con un *afecto* específico. Los grupos de dieciseisavos y las notas con puntillo hacen que esta palabra adopte igualmente un carácter juguetón.

18  
La fil-le d'un jar-di-nier ES- tait ay - mant par

21  
a - mour - re - te

En el verso cinco, “*son amy luy donne un baiser, pretendant faire la chosette*” (*su amigo le dio un beso, pretendiendo hacer la “cosilla”*), es evidente el carácter sexual de las glosas. La primera vez que aparece en el compás 28 la frase “*donne un baiser*”, ésta se encuentra adornada virtuosamente; en la segunda ocasión, en el compás 33, la frase “*la chosette*” tiene una connotación claramente sexual, con glosas de dieciseisavos con un carácter agitado y vigoroso que es reiterado por síncopas de octavos con puntillo que desembocan en una variación por octavos ascendentes en un acorde de do mayor.

28  
Son a-my luy don - ne un bai

29  
son, Pre - tendant fai-re la cho-set-te,

33  
Pre - ten-dant fai-re

33

la che -

35

set - te,

El verso número seis “*Le jeu d’amour trop bien luy haitte*” aparece en la voz del contratenor (compás 37).

37

Le jeu d'a- mours trop bien luy hait- te,

jeu d'a- mours trop bien luy hait- te, trop bien luy hait- te,

set- te, Le jeu d'a- mours trop bien luy hait-

te, la cho- set- te, Le

Le jeu d'a- mours trop bien luy hai- te, le jeu d'a- mours trop bien

set- te, la cho- set- te, Le jeu d'a-mours trop

En este compás, la voz del *superius* presenta silencios, por ende, Bassano adorna la parte del *contratenor*.

le jeu d'amours trop bien luy haitte

De la misma forma que en el contratenor, cuando el verso seis aparece en el *superius* (compás 39) con la frase “*le jeu d’amours trop bien luy haitte*” (el juego del amor le

gustaba mucho), Bassano utiliza cuartos con puntillo y octavo, bordados y grados conjuntos, suavizando la frase para contrastar el carácter eufórico del verso anterior; no obstante, cuando expresa la palabra *haitte* (gustaba), utiliza una glosa de carácter arrebatado.

39  
 jou d'a-mours trop bien luy hait - te

El séptimo verso, *Luy a dit: mon amy cher, mon a my cher* (*Le dijo: mi amiguito querido*), aparece en el *superius* del compás 42, que, junto con las demás voces, forma en el compás 45 un acorde de re menor; éste sirve como preparación para una cadencia a sol mayor que se genera en el *superius* al pronunciar la palabra “*cher*” en el compás 48.

42  
 Luy a dit: 'Mon a- my cher, mon a- my cher, mon  
 Luy a dit: 'Mon a- my cher, mon a- my cher, mon a- my  
 te, Luy a dit: 'Mon a- my cher, mon  
 jeu d'a- mours trop bien trop bien luy hait- te, Luy a dit: 'Mon a-  
 luy hait- te, Luy a dit: 'Mon  
 bien luy hait- te, Luy a dit: 'Mon a- my cher, mon a-

47

a- my cher,  
cher, A-  
a-  
my cher, mon a-  
a- my cher,  
my cher,

Es clara la intención de Bassano de ornamentar la primera aparición de las palabras “*amy cher*” (*amiguito querido*) con dieciseisavos y la siguiente con octavos, haciendo grados conjuntos y saltos de diferentes intervalos, incluso de octava ascendente.

43

dib: Mon a- my cher, mon a- my

46

cher, mon a- my cher

*Arousez vo violette, arousez vo violier*, el verso con que abre la pieza aparece de nuevo, y al igual que la primera vez, las palabras *violette* y *violier* contienen el fundamento de la frase. Las ornamentaciones de Bassano son de un carácter virtuoso, febril, frívolo y eufórico, logrado por las líneas melódicas que descienden y ascienden repetidamente.

49  
A-rou-sez vo vi vo vi o-let-

52  
te A-rou-sez vo vi vo vi-

56  
o-lier,

En el compás 59 observamos una reiteración del último verso con *glosas*, que hacen hincapié en la palabra *violette*.

59  
A-rou-sez vo vi vo vi vo

61  
vi- o-let- te,

La práctica de *alla bastarda* se hace nuevamente presente en el compás 62, las glosas adornan la voz del *contratenor*, que adelanta la frase *arousez vo violier*.

58

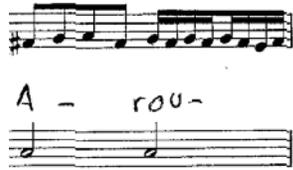
A-rou-sez vo vi vo vi vo vi-o-let-te,  
 let-te, A-rou-sez vo vi vo vi-o-let-te, a-rou-sez vo vi  
 vi, a-rou-sez vo vi vo vi-o-let-te, A-rou-sez vo  
 vi vo vi-o-lier, A-rou-sez vo vi vo vi, a-rou-sez vo vi-o-  
 A-rou-sez vo vi-o-let-te, A-rou-sez vo vi vo vi, vo vi vo vi vo  
 A-rou-sez vo vi vo vi vo

63

Finalmente, la frase *arousez vo violier* es presentada en el *superius* (compás 64) con glosas/pasajes ornamentales de auténtico frenesí en la palabra *violier* (ramo). El compás 64 prepara con un acorde de re mayor la cadencia final a *Sol* mayor.

64

A-rou-sez vo vi vo vi-lier, vi-o-lier.  
 o-lier.  
 vi vo vi-o-let-te, A-rou-sez vo vi vo vi-o-lier.  
 lier, A-rou-sez vo vi vo vi-o-lier.  
 vi-o-let-te, A-rou-sez vo vi-o-lier.  
 vi-o-let-te, A-rou-sez vo vi-o-lier.



### 3.2 Sugerencias Interpretativas

La obra de Bassano es un gran ejemplo de la práctica de ornamentación improvisada veneciana escrita de la segunda mitad del siglo XVI. Estas improvisaciones escritas son parte fundamental del trabajo de este autor, y nos proporcionan información valiosa acerca de su personalidad musical. No es casualidad que las glosas sobre el madrigal *Arousez vo violette* adornen palabras sugestivas como *ramo* o *violeta* (tomando en cuenta la naturaleza sexual del madrigal) de una forma virtuosa, tal y como ocurre con otros madrigales de la época. Cada motivo ornamentado en este madrigal puede ser hallado en los manuales de improvisación escritos por Bassano.

Como la *ricercata*, la articulación de las glosas es parte fundamental de la interpretación. Se pueden utilizar las diferentes articulaciones con las sílabas propuestas por Girolamo dalla Casa<sup>29</sup> para los diferentes pasajes ornamentados de la pieza, intentando imitar las palabras de los versos. Sin embargo cuando algunas palabras del madrigal carecen de una

<sup>29</sup> Ver capítulo 2.- *Ricercata Quarta* de Giovanni Bassano pp.23.

consonante como la primera letra de la palabra *Arouzes*, ésta puede ser articulada con un “golpe” de aire, como pronunciando la letra “*H*”.

Las glosas de Bassano sobre *Arousez vo violette*, pueden ser tocadas con cualquier instrumento soprano como la flauta dulce, el cornetto, el violín, etc. Particularmente, en la flauta dulce alto en *Sol*, se explora el registro agudo del instrumento, lo cual genera una dificultad al tener digitaciones complejas en pasajes difíciles. La elección de un pulso que facilite las glosas de carácter virtuoso sin afectar la comprensión de los versos sin ornamentaciones es primordial.

#### **4. *Ancor che co'l partire*, madrigal de Cipriano de Rore con glosas de Giovanni Battista Spadi**

Muy poco se conoce sobre la vida de Giovanni Battista Spadi. Se sabe, sin embargo, que nació en Faenza, un pueblo ubicado al norte de Italia célebre por su artesanía, especialmente en el trabajo de la cerámica y por origen del famoso "Codex Faenza", manuscrito con piezas seculares y eclesiásticas copiado a principios del siglo XV. Únicamente se conoce una obra de Spadi: un tratado de improvisación, llamado *Libro de Passaggi ascendenti et descendenti. con altre Cadenze, & Madrigali Diminuti per Sonare con ogni sorte di Stromenti, & anco per Cantare con la semplice Voce*, publicado en Venecia en 1624, y el cual contiene las glosas sobre el madrigal de Cipriano de Rore, *Ancor che col partire*.

Por su parte, Cipriano de Rore, compositor nacido en Flandes (c. 1515-1565), fue uno de los representantes de la generación franco flamenca, iniciada por Josquin Des Pres. Trabajó parte de su vida en Venecia, donde en su juventud formó parte del coro de la capilla de San Marcos. Se conjetura que estudió con Adriaen Willaert. Fue uno de los madrigalistas más importantes del siglo XVI; escribió cerca de diez libros de madrigales que fueron publicados entre 1542 y 1565, la mayoría para 4 ó 5 voces.

##### **4.1 Análisis de la pieza**

Este madrigal a cuatro voces se desarrolla armónicamente a partir del acorde de La menor. Las improvisaciones se presentan en la parte del soprano o *superius*, como en el madrigal de A. Willaert *Arousez, vo violette*. En el presente capítulo, se realizará una comparación de la versión original con la versión con glosas; se resaltarán los madrigalismos de los ornamentos basados en el texto y se analizarán los pasos armónicos cuando sea necesario.

El texto del madrigal dice lo siguiente:

***Ancor che col partire***

*Verso 1.- Ancor che col partire*

V 2.-*Io mi senta morire,*

V3.- *Partir vorrei ogni 'hor, ogni momento,*

V4.- *Tant'è il piacer ch'io sento,*

V5.- *De la vita ch'acquisto nel ritorno.*

V6.- *E così mill'e e mille volt 'il giorno*

V7.- *Partir da voi vorrei:*

V8.- *Tanto son dolci gli ritorni miei.*

**Traducción al español:**

*Aunque con mi partida Me sienta morir,*

*Partir quisiera cada hora, cada momento,*

*Tanto es el placer que siento,*

*Por la vida que obtengo a mi retorno,*

*Y así, mil veces al día*

*Alejarme de ti quisiera:*

*Tan dulces son mis regresos.*

La temática del texto describe a un personaje que al alejarse del ser amado se siente morir, pero quisiera hacerlo incontables veces por el gran placer que siente cuando vuelve a su lado.

El verso número uno, *Ancor che col partire (aunque con mi partida)*, presenta un contrapunto imitativo con un motivo rítmico melódico que comienza en el contralto; le sigue el *superius*, posteriormente el tenor y, por último, el bajo.

S An - cor che col par - ti - re Io

A An - cor che col par - ti - re Io mio

T An - cor che col par - ti - re Io

B An - cor che col par - ti - re

Por su parte, las *variaciones* presentan un cierto carácter melancólico, debido a los ornamentos de saltos de tercera descendente que conectan con las notas principales de la melodía original por grado conjunto. Esta misma figura se hace más enfática en la palabra *partire*.

6. SPADI

An - cor che col par - ti - re

En el segundo verso, *Io mi senta moriré*, el contrapunto imitativo continúa y los motivos rítmico-melódicos viajan por las cuatro voces. La armonía se mantiene en La menor sin ningún cambio contrastante.

S Io mio sen - ta

A Io mio sen - ta mo -

T ti - re Io mio sen -

B ti - re Io mio sen -

6 mo - ri - re,

ri - re,

ta mo - ri - re,

- ta mo - ri - re,

Las glosas realizan tanto notas de paso como bordados e incluso figuras semejantes al circulatio.<sup>30</sup> La palabra *morire* (*morir*) es resaltada por una línea melódica descendente y ascendente con notas de gran rapidez.



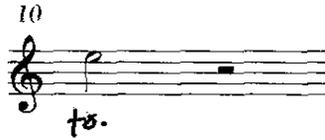
Lo mismo sucede con el verso *Partir vorrei ogni'hor, ogni momento* (*partir quisiera cada hora, cada momento*). Este verso comienza haciendo una separación en las voces (compás 7), dejando las voces superiores solas, en terceras, en una textura homófona. El tenor y el bajo llevan a cabo una imitación del motivo de las voces anteriores, volviendo a la textura contrapuntística.



Por su parte, las "divisiones" de este verso presentan un ritmo de octavos, y la línea melódica que proporcionan las ornamentaciones recalca el carácter triste y melancólico de la pieza. Los bordados o *circulatio*s que se generan alrededor de las notas principales vuelven el registro de esta frase muy estrecho. En la palabra "*momento*", Spadi hace uso de una glosa de carácter virtuoso con ritmo de dieciseisavos, que contrasta con las palabras anteriores, resaltando la importancia de dicha palabra.



<sup>30</sup> Figura retórica musical que señala la línea melódica que gira alrededor de una nota.



La textura homófona es contrastada por la textura contrapuntística en el verso 3. Una imitación surge de nuevo de la frase *Tant'è il piacer ch'io sento*, misma que propone el contralto en las tres voces restantes del verso. Este verso aparece en dos ocasiones en el madrigal original.



En la primera ocasión, las glosas son simples: una serie de bordados adornan cada nota de la melodía original.



En la segunda, el soprano, el tenor y el bajo hacen una repetición idéntica a la frase anterior o una *Pallilogia*.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Es una reproducción sin ninguna modificación con respecto del fragmento original.

tan - to, e' il pia - cer ch'io  
 tan - to, e' il pia - cer ch'io sen -  
 to, tan -  
 sen - - to,

13  
 sen - to  
 to  
 to, e' il pia - cer ch'io sen - to  
 tan - to, e' il pia - cer ch'io sen - to

En la versión de Spadi, lo único que cambia en la voz del soprano son algunos pasajes glosados. La melodía en ritmo de octavos cambia a la mitad, otorgando fluidez, virtuosismo y contraste al verso *Tant'è il piacer ch'io sento* (*Tanto es el placer que siento*) y enfatizando el carácter apasionado y eufórico de las palabras.

12  
 Tan - to, e' il pia - cer ch'io sen - to

Una respiración en las tres voces superiores se hace presente en el verso *De la vita ch'acquisto nel ritorno* (*Por la vida que obtengo a mi retorno*). El bajo es la voz que toma la iniciativa en esta frase y evidencia de manera fiel el contenido del texto. La textura homófona de las voces proporciona un soporte armónico para las *diferencias* del soprano.

De la vi - - ta ch'a - cqui - sto nel  
 De la vi - - ta ch' - cqui - sto nel  
 De la vi - - ta ch'a - cqui - sto nel  
 to De la vi - - ta ch'a - cqui - sto nel

17  
 ri - tor - - no.  
 ri - tor - - no.  
 ri - tor - - no.  
 ri - tor - - no.

Las *divisiones* resaltan la palabra *acquisto* (obtengo) con una serie de líneas ascendentes y descendentes. La palabra *ritorno* se adorna con una serie de circulatorios que remarca su significado (*retorno, regreso*).

14

De la vi- ta ch'a -

16

equi- sto nel vi- tor -

no

El siguiente verso, *E così mill'e e mille volt'il giorno*, hace su primera aparición en el compás 19. Las dos voces inferiores comienzan con una textura homófona y las voces superiores se unen en contrapunto imitativo. Posteriormente, la complejidad rítmica de cada una de las voces logra que la textura del madrigal entre en una especie de nudo, acelerando el ritmo armónico que se resolverá en el cuarto tiempo del compás 22 en un acorde de *Do* mayor.

E co - sì mil - le, e mil - le vol - te, il gior -

E co - sì mil - le, e mil - le vol - te, il gior - no,

E co - sì mil - le, e mil - le vol - te, il gior - no, mil - le, e

E co - sì, e co - sì

21

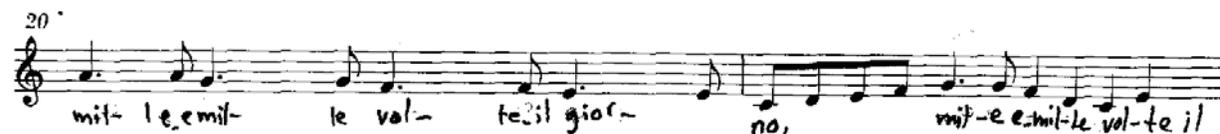
no, mil - le, e mil - le vol - te, il gior - no Par -

e co - sì mil - le, e mil - le vol - te, il gior -

mil - le vol - te, il gior - no, mil - le, e mil - le vol - te, il gior - no

mil - le, e mil - le vol - te, mil - le, e mil - le vol - te, il gior -

Por su parte, las glosas mantienen el registro de la línea melódica de la versión original, únicamente acentuando la rítmica de ésta con notas de cuarto con puntillo y octavo, que a su vez resaltan el carácter redundante y apasionado de la frase *E così mill'e e mille volt' il giorno* (y así, mil veces al día) así como la acentuación y agógica de su pronunciación. La primera aparición de la palabra *giorno* (día) aparece ornamentada con grados conjuntos de *Do* a *Fa* y con un ritmo de octavos; en la segunda aparición, otra escala ascendente de mayor amplitud hace una diferencia, contrastando la intensidad de la primera glosa y exaltando así el carácter de esta *divisione*.



La textura homófona se hace presente de nuevo en el siguiente verso, *Partir da voi vorrei* (Alejarme de ti quisiera), en el cual las líneas melódicas de las voces son muy parecidas entre sí, creando un contrapunto imitativo con el texto.



La exacerbación de los pasajes ornamentados en las palabras se hace evidente, con glosas de un carácter virtuoso en ritmo de dieciseisavos que envuelven con bordados o *circulatio*s las notas principales. Este verso tiene una carga expresiva importante, pues resume el *afecto* y la temática del texto. No es de extrañar que la palabra *vorrei* (*quisiera*) se encuentre adornada con una larga glosa con ritmo de dieciseisavos, misma que amplía el registro de la melodía original hasta una octava arriba.

La primera parte del último verso del madrigal *Tanto son dolci* (tan dulces son) separa brevemente en dos duetos al contralto y bajo, y al soprano y tenor. Ambos duetos realizan un contrapunto imitativo armonizado por terceras. Posteriormente, en la segunda parte del verso *gli ritorni miei* (*mis retornos*), las voces vuelven a la textura contrapuntística con un ritmo armónico rápido.

La versión ornamentada del soprano subraya el *afecto* “dulce” de la primera parte del verso con una serie de glosas virtuosas. La segunda parte del verso, *gli ritorni miei* (*mis*

retornos), es ornamentada con saltos de quinta, sexta y octava que enfatizan el significado de las palabras.

26  
Tan - ta san dol - ci gli ri - tav -

27  
- ni mie -

28  
#

El madrigal termina con una especie de coda, mostrando una repetición casi exacta a partir de los últimos tres versos. En este caso, la diferencia únicamente es perceptible a partir de la versión con *divisiones* del soprano, cuyos valores generalmente se encuentran reducidos a la mitad. Esto proporciona variedad a la pieza y demuestra la capacidad creativa de Spadi para adornar una misma melodía con diferentes figuras rítmico-melódicas.

30  
e co - sì

31  
E co - sì

32  
mil - le e mil - le vol - te il gior -

33  
no, mil - le e mil - le vol - te il gior - no

31

mit- le e mil- le vol- te gior- no mi- lé mil- le vol- te il

33

gior- no

A diferencia de la primera aparición del verso *Partir da voi vorrer* (*Alejarme de ti quisiera*), que es ornamentada con glosas con ritmo de dieciseisavos, la segunda aparición es adornada con valores rítmicos al doble de duración. Es así que se muestra una *glosa* más “reservada”, pero de una calidad afectiva más intensa debido al ritmo de octavos y a los saltos de tercera ascendentes que conectan con las notas principales por medio de grados conjuntos descendentes, hasta llegar al clímax en la palabra *vorrei* (*quisiera*) del compás 35.

Par - tir da voi vor - re - i,

par - tir da voi vor-

35

-re- i.

Asimismo, la frase *tanto son dolci* se reitera con una línea ascendente con ritmo de octavos que desciende al doble de velocidad.

Tan - to son dol - ci



Con las notas más agudas y graves de toda la pieza, la frase *gli ritorni miei* cierra la misma, destacando el carácter anhelante de la obra.



*Ancor che col partire* es un paradigma de los madrigales que se ornamentaban con glosas en la Venecia del siglo XVI; un típico y famoso madrigal del Renacimiento que sirvió como base para desarrollar las técnicas de improvisación de la época. No sólo Giovanni Battista Spadi escribió glosas sobre este madrigal en su *Libro de Passaggi ascendenti et descendenti. Con altre Cadenze, & Madrigali Diminuti per Sonare con ogni sorte di Stromenti, & anco per Cantare con la semplice Voce*, del año 1624; también lo hicieron Giovanni Bassano, con su tratado *Motetti, Madrigali et Canzoni francese Di diversi Eccellentissimi Auttori*, de 1591; Giovanni Battista Bovicelli, en su *Regole, passaggi di música, madrigali et motetti passeggiati* de 1594; Girolamo dalla Casa, con su tratado *Il vero Modo di diminuir con tutte le sorte le Stromenti* (1584) y Richardo Rognono en su *Passaggi per Potersi Essercitare Nel Diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumento*, de 1591. Técnicamente, se trata de una pieza difícil; la interpretación de los madrigales como *Ancor che col partire* y *Arousez vo violette* con cualquier clase de

instrumento, debe buscar la imitación de la voz humana, articulando de forma idéntica y tratando de hacer las inflexiones y sutilezas expresivas de las palabras de los versos. Asimismo, la dificultad técnica de los pasajes virtuosos es considerable, como también lo es la búsqueda de la expresión de los *afectos* del madrigal.

#### **4.2 Sugerencias Interpretativas**

Así como con las glosas de Bassano sobre el madrigal *Arouzes vo violette* de Adriaen Willaert, la articulación de las palabras de cada uno de los versos es muy importante. Sin embargo, el carácter melancólico de la pieza obliga al intérprete a usar una articulación más suave en las variaciones, incluso a ligar algunos pasajes con ritmo de octavos. El virtuosismo en esta pieza consiste precisamente en contrastar las secciones de carácter melancólico con las de carácter jovial.

Otro elemento esencial que ayuda a resaltar los *afectos* contrastantes de la pieza es la elección de un pulso lento, de esta forma se pueden tocar los pasajes cadenciales con ritmo de dieciseisavos sin otorgarles un carácter frenético. Otro elemento técnico-interpretativo que apoya el carácter nostálgico de la melodía, es el uso del *vibrato* controlado con los dedos en las notas largas del madrigal, muy parecido al *flattement* de la música barroca francesa que proporciona la expresividad que se busca en la obra.

## 5. *The Jogger* de Dick Koomans

Es poco común mencionar al *jazz*, al *swing* o al *blues* dentro de los géneros con estilo de improvisación en el repertorio de la flauta de pico. Sin embargo, compositores contemporáneos como Dick Koomans<sup>32</sup> han explorado y aprovechado las posibilidades sonoras y los recursos técnicos del instrumento para incursionar en géneros tan ajenos a lo habitual. Es así que *The jogger* aborda en su construcción temática y musical estos géneros populares.

Koomans compuso *The Jogger* en 1994, especialmente para el cuarteto holandés de flautas de pico *The Amsterdam Loeki Stardust Quartet*. *The Jogger* es una pieza con una riqueza musical que deriva en varios aspectos: una variedad melódica generada por diferentes temas que son traspuestos a diferentes tonalidades; el ritmo armónico constante de la armonía; el contrapunto y la textura que cambian en diferentes secciones de la obra; frases con textura homófona que permiten que una voz resalte, haciendo un *solo* por encima de las demás y otras frases con contrapunto imitativo muy estricto que recuerdan incluso las fugas de Bach. La obra tiene también una variedad rítmica muy grande que se refleja en los diferentes cambios de *tempo*, así como figuras rítmicas complejas o figuras rítmico-melódicas que acentúan los tiempos débiles del compás, tal y como sucede en el *swing* o el *jazz*. Además, el compositor hace uso de todo el registro de los instrumentos, añadiendo también algunas técnicas extendidas de la flauta como *leak air*,<sup>33</sup> *glissandos* y *bisbigliandos*.<sup>34</sup>

*The Jogger* se divide en ocho partes y una introducción que contrastan el contenido temático, rítmico y tonal.

---

<sup>32</sup> Dick Koomans nace en Holanda en 1957, ha tenido una carrera muy prolífica como organista y compositor. También ha trabajado numerosas veces en Suecia, Estados Unidos y Japón como técnico reparador (*voicing*) de órganos. Entre sus obras más reconocidas para teclado están: *Capriccio*, *Adagio & Fuga*, *Fantasia*, *Inventio*, y *Toccata* compuestas en 1998.

<sup>33</sup> Técnica extendida en la flauta de pico que consiste en soplar afuera de la embocadura, produciendo un sonido airoso parecido al de una quena o flauta travesa.

<sup>34</sup> *Bisbigliando*: cuchicheando en español, técnica extendida utilizada en la pieza que consiste en relajar la columna de aire, provocando un *glissando* descendente sin una altura específica.

El *exordium* de la pieza presenta sucesivamente a cada voz empezando por el soprano, en un compás de 4/4, utilizando la técnica extendida *leak air*. Continúa el tenor que aumenta la complejidad de la rítmica, añadiendo ligaduras al final de cada compás que desplazan los acentos de éstos; le sigue el alto que apoya la rítmica del soprano y por último el bajo que se introducirá paulatinamente en ritmo muy sincopado con carácter solista. Esta unión progresiva de las voces recuerda la figura retórica *symploke*.<sup>35</sup>

Ilustración 14. Introducción, compases 1-9

Los pares de octavos son la figura rítmica preponderante en las frases de cada una de las voces de esta sección, tienen una acentuación en el segundo octavo de cada tiempo del compás, generando un ritmo sincopado que recuerda el *ragg time* o el *swing*. La línea melódica del bajo con la indicación *bluesy* (“a la manera” del *blues*) hace subdivisiones rítmicas de estos octavos, aumentando la dificultad y complejidad del *solo*, que hará un clímax en el compás 18 y 19 que conectará finalmente con la sección “A”.

<sup>35</sup> *Symploke*: Es cuando, en música polifónica, las voces se juntan “a manera de conspiración. Se usa para expresar *afectos* que impliquen intriga”. Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*. Departamento de investigaciones filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, Capítulo 3, “Registro de figuras”, 1.2.4 “Otras”, pp.162



**Ilustración 15. Introducción, compases 10-17**

El ritmo armónico en esta sección es lento, la conjunción de las voces se mantiene en el acorde de Do menor con novena, haciendo cambios momentáneos al cuarto grado (Fa menor con novena). Este tipo de armonía es muy utilizada en géneros de improvisación populares como el *jazz* y el *swing*.

La sección A se compone de la continuación de la parte protagónica del bajo y un *solo* del soprano. También se mantiene la misma tonalidad, y el ritmo armónico. El *solo* del bajo continúa en un tema que se recordará en secciones posteriores, apoyado por el acompañamiento con ritmo de *swing* del soprano y el tenor; el alto hace un grupo de glosas que adornan una línea melódica que apoya el tema del bajo.



**Ilustración 16. Sección A, compases 18-20**

Esta textura homofónica se acentúa en el compás 21, donde todas las voces hacen el mismo ritmo de dieciseisavos con saltos de diferentes alturas en cada voz. En el compás 23 la textura contrapuntística hace destellos rítmicos en las voces superiores, que remarcan una figura de dos dieciseisavos y octavo, que será desarrollada en el soprano posteriormente.



Ilustración 17. A. c. 21-23

El bajo, por su parte, termina su actividad protagonista, dando la anacrusa al *solo* del soprano en el compás 24. El *solo* del soprano se compone del desarrollo de la figura antes mencionada, que cambia su división rítmica de binaria a ternaria en el compás 26, acentuando el carácter cadencioso y juguetón del *swing*.



Ilustración 18, A. c. 24-26

El *solo* del soprano es apoyado por las voces inferiores con diferentes melodías y ritmos. El bajo hace una figura rítmica constante sincopada en ritmo de dieciseisavos que recuerda a un *walking bass* dibujando una melodía por terceras que sube y baja por grados continuos. El tenor hace el ritmo característico del *blues*, con un pedal en *Do* que es subdividido en notas de octavo con puntillo-dieciseisavo, en los primeros compases del *solo* del soprano (compases 24 y 25). En el compás 26, la armonía hace una inflexión al acorde *Fa* menor con novena, haciendo cambios al cuarto grado menor (Si bemol menor). Posteriormente la figura rítmica *bluesy* del tenor cambiará a un ritmo “atesillado” característico del *swing*. La figura melódica del alto en ritmo de cuartos también tiene una acentuación en el segundo y cuarto tiempo del compás, como pasa en el *jazz*, provocada por la articulación con ligadura

y estacatos en las notas de la melodía (c. 24 y 25). Posteriormente, el alto apoya con una subdivisión rítmica ternaria. Este carácter “jazzzy” del acompañamiento se reforzará en los compases 26 al 28 cuando la subdivisión rítmica de las voces superiores cambia.



Ilustración 19. A c. 24-28

El soprano termina la sección “A” con un nuevo tema que será desarrollado en “B”, apoyado por *obligados* en las voces inferiores (c. 29 y 30). Estos *obligados* hacen acordes disminuidos y destacan el nuevo material temático realzando la atención del oyente.

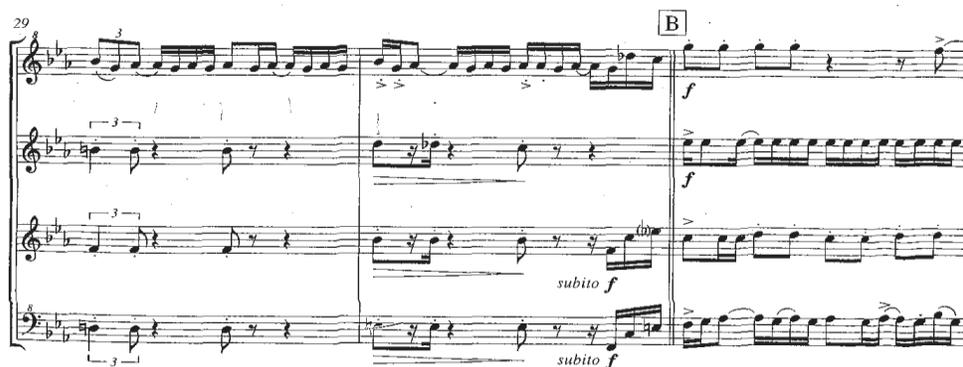


Ilustración 20. A, c. 29,30. B c. 31

La sección “B” consiste en un diálogo entre el bajo, el alto y el soprano, que desarrolla el material nuevo anteriormente expuesto en “A”, haciendo breves inflexiones de *Do* menor a *Fa* menor. La exposición del tema “B” comienza con el bajo, siendo apoyado por las demás voces; en especial por el alto, que aporta un acompañamiento de un bordón subdividido en notas repetidas con ritmo de dieciseisavo, reforzando la textura homófona y realzando la fórmula rítmica del tema “B” (compás 31 y 32). Los roles se invierten cuando el alto retoma el tema y el bajo hace el acompañamiento subdividido (c. 33 y 34). Lo mismo se

repetirá cuando el soprano hace el tema y el alto el bordón en notas repetidas con ritmo de dieciseisavo



Ilustración 21. B c. 32-34

El tema muestra su desenlace en el compás 36, donde cada voz toca una variante del final del tema y lo expone con un pasaje en contrapunto imitativo.



Ilustración 22. B c. 35 y 36

Posteriormente, en los compases 37-40, ocurre una transición con textura contrapuntística donde la armonía cambia medio tono arriba, de *Fa* menor a *Fa* sostenido menor y se resalta la variedad rítmica de las voces, que hacen, respectivamente, un patrón rítmico diferente que introduce la sección “C”.



Ilustración 23. B c. 37-39

La sección “C” mantiene la nueva tonalidad: *Fa* sostenido menor, y cambia sutilmente la armonía agregando la sexta, la sexta bemol y la séptima al acorde en el desarrollo de la sección. Este fragmento recuerda el material de la introducción con los octavos que acentúan los tiempos débiles del compás, simulando el ritmo *ragtime* del *jazz*. El bajo con la indicación anterior *bluesy*, hace una variante del *solo* de la introducción hasta que el alto lo retoma en su propio registro mientras las demás voces lo acompañan.



Ilustración 24. C. c. 40-42

Ilustración 25. C c. 43-46

Una nueva transición aparece en el compás 49, donde las voces hacen una inflexión al acorde de *Fa* mayor con séptima mayor en el compás 50, que sirve como puente para llegar a la siguiente sección.

Ilustración 26 C. c. 47-50

La sección “D” presenta un nuevo material temático, que está constituido por una línea melódica que sube o baja por grado conjunto, adornada por saltos de diferente altura o notas pedales.

The image shows a musical score for section D, measures 51 and 52. It consists of four staves. The top staff is marked with a box containing the letter 'D' and the dynamic marking 'pp'. The music is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The melody in the top staff is characterized by stepwise motion with occasional leaps. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and textures.

Ilustración 27 D. c. 51 y 52

El tema se alterna en cada una de las voces y la textura es homófona, permitiendo escuchar la voz que hace el tema “D” por encima de las demás. La armonía hace una progresión por cuartas (c. 54-57) a partir de *Fa* menor hasta una modulación a *La* bemol menor o *Sol* sostenido menor (c. 57), que servirá como puente a la sección “E” que está en *Do* sostenido menor.

The image shows a musical score for section D, measures 53 through 57. It consists of four staves. The music is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The dynamic marking 'mf' is present. The melody in the top staff continues with stepwise motion and some leaps. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and textures.



Ilustración 28. D. c. 53-57

La sección “E” desarrolla el tema de la sección “D”, tomando los saltos y las notas pedales del material de la sección anterior para hacer su propio tema.



Ilustración 29 E. c. 58-60

El bajo hace de nueva cuenta el *solo* "bluesy" (c.58) y el nuevo material circula en cada una de las voces mientras las demás hacen una variación del acompañamiento de secciones anteriores que recuerda al *ragtime* del jazz, modulando de *Do* sostenido menor (*Re* bemol menor) a *Si* bemol menor en el compás 64.

Ilustración 30. E. c. 63-65

El tenor hace un *solo* (c. 64 y 65) que funciona como puente y prepara un nuevo cambio radical en la armonía y el carácter de la pieza, llegando a *Fa* sostenido menor (sección “F”).

A partir de la sección “F” se hace una síntesis del material temático de la secciones “A”, “B” y “C”, que recuerda la figura retórica llamada *sinonimia*.<sup>36</sup> Los motivos con subdivisión ternaria y las melodías con acentos desplazados en cada voz de la sección “B” semejantes al ritmo de *blues* son transportados a *Fa* sostenido menor. La voz que resalta en esta sección vuelve a ser el soprano, que hace una melodía de carácter juguetón (compases 66-69).

<sup>36</sup> *Synonimia*: Es la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel. Ídem. Capítulo 3 “Registro de Figuras”, 1.1.1. “Estructuras de Repetición”, pp.134.

Ilustración 31. F. c. 66-68

Posteriormente los obligados que resaltan la voz del soprano vuelven a cambiar el *afecto* de la pieza proporcionándole un carácter sorpresivo.

Ilustración 32. F. c. 69-71

De la misma forma que la sección “C”, se retoman los *solos* con ritmo de dieciseisavos, transportados a *Fa* sostenido menor, que se alternan a su vez el bajo, el alto y el soprano, mientras las demás voces hacen un acompañamiento homófono muy activo con ritmo de dieciseisavos. La transición en contrapunto imitativo que conduce a la siguiente sección también es material anteriormente expuesto en “B”.

Ilustración 33. F c. 72-77

La sección “G” continúa reexponiendo temas de secciones anteriores. Los primeros compases son una transición que recuerda el *solo* del compás 24 de la sección “A”, traspuesto a *Fa* sostenido menor con la indicación de *piano subito*.

Ilustración 34. G.c. 78 y 79

A continuación, un nuevo carácter efusivo se presenta en el compás 80 con la indicación de *mezzo forte* súbito y una textura homofónica que apoyan el bajo, que hace una variación del *solo* que se ha expuesto anteriormente en la sección “C”.

The image shows a musical score for measures 80-81 and 82. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). Measure 80 starts with a 'subito mf' dynamic marking. The piano accompaniment includes a 'blues' section. Measure 82 continues the musical development.

Ilustración 35. G. c. 80-81

El alto retoma el material temático del *solo* del bajo llevando la pieza hasta un clímax que ocurre en el compás 88, con un *crescendo* provocado por la dinámica y el cambio a subdivisión ternaria en las tres voces superiores, finalizando con un signo de *fermata* que suspende la energía y el ritmo acumulado por la pieza. El bajo da la anacrusa a la sección “H” con un *glissando*, que acentúa el carácter efusivo de la sección “G”.

Ilustración 36. G. c. 88-

89

La sección “H” retoma en forma de fuga el material temático de la sección “D” transponiéndolo un tono arriba, de *Fa* menor a *Sol* menor. Esta sección tiene un contrapunto imitativo muy estricto: el sujeto de la fuga se presenta a en el tenor (*Si* bemol, compás 90), el alto responde transponiendo el *sujeto* una sexta mayor ascendente (*Sol* compás, 91), mientras el tenor hace un *contrasujeto* que consiste en una serie de octavos sincopados que tocan las notas del acorde de *sol* menor (compás 92). El *sujeto* pasa por la voz del bajo que lo expone dos octavas abajo del tenor (*Si* bemol), mientras el alto hace su propio *contrasujeto* que es una re exposición del *sujeto* original transpuesto una tercera mayor arriba (*Re*). El tema lo toma el soprano octava arriba del alto (*Sol*), cuando el bajo repite el *contrasujeto* hecho por el tenor (compás 93)

[H] *più mosso* (♩ = MM 132)

Ilustración 37. H. c. 91-93

A continuación los temas de la fuga se desarrollan. El *contrasujeto* del soprano es una línea melódica que lleva a las voces a una sección muy contrapuntística, donde el ritmo armónico se acelera haciendo una progresión por cuartas que parece hacer un homenaje a las fugas del periodo Barroco, particularmente, a las fugas de J.S. Bach.

Ilustración 38. H. c. 94-96

El "periodo Barroco" termina en el compás 97, donde las voces se unen en una textura homófona con líneas melódicas que se mueven por grados conjuntos y con cromatismos ascendentes y descendentes que regresan al carácter “jazy” de la pieza.



Ilustración 39. H. c. 97-98

La complejidad rítmica se hace evidente en el compás 99. Esta sección de la parte “H” es el clímax de la pieza, donde todas las voces se unen haciendo una serie de motivos de notas repetidas, con ritmos sincopados que desplazan los acentos del compás con una *suspiratio*.<sup>37</sup> La armonía en cada motivo presenta acordes aumentados que resuelven a acordes mayores con séptima, otorgándole un carácter tenso al clímax de la pieza.



Ilustración 40. H. c. 99-101

<sup>37</sup> *Suspiratio*: Es cuando un fragmento melódico es interrumpido por medio de silencios breves esparcidos a lo largo de éste a manera de suspiros. *Ídem*.

Una *elipsis*<sup>38</sup> ocurre en el compás 101, silencio que se rompe por un dúo del bajo y el alto, que hacen una melodía cromática interrumpida por suspiros, dando pie a una nueva sección de motivos rítmico-melódicos, con líneas cromáticas en unísono con las demás voces. El dúo del alto con el bajo hace una melodía cromática ascendente por grados conjuntos que deriva en una nueva sección de figuras rítmicas. Éstas finalizan en una nota larga en cada voz, que proporciona una gran tensión en la pieza con un acorde de Re menor con séptima menor (compás 105).

The image shows a musical score for measures 102 to 105. It consists of four staves. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with frequent chromaticism. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The score concludes with a long, sustained note in measure 105, which is part of a chord of D minor with a minor seventh.

Ilustración 41. H.c. 102-105

El desenlace de *The jogger*, vuelve a los temas rítmico-melódicos expuestos en secciones anteriores. Los últimos dos compases hacen un final con notas largas muy al estilo de las *big bands*, con una armonía con acordes de cuartas sucesivas (*Si bemol-Mi, La-Re*). El salto de octava de La 6 a La 7 en el alto, otorga un final espectacular que pide el aplauso del público.

The image shows a musical score for measures 106 to 109. It consists of four staves. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a focus on long, sustained notes in the final measures. The alto part (second staff) has a dramatic octave jump from G4 to G5. The score concludes with a final chord of D minor with a minor seventh.

<sup>38</sup> *Elipsis*: Interrupción y nueva dirección que toma un fragmento originadas por la omisión de un elemento esperado. *Ídem*.

## 5.1 Reflexiones.

No cabe duda que aún en estos días, los intérpretes de la flauta de pico siguen luchando porque ésta sea reconocida en todos los estratos sociales y artísticos como un instrumento profesional serio. Los casi 200 años de su desaparición, al ser un instrumento obsoleto para el repertorio y las necesidades estilísticas de la música posterior a la segunda mitad del siglo XVIII, estigmatizaron su existencia. Su renacimiento en el siglo XX como un instrumento útil para la pedagogía infantil, como un elemento importantísimo en la interpretación historicista de la música antigua —que aborda el repertorio de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco— o como un instrumento óptimo para la música contemporánea más vanguardista, le ha valido un lugar muy significativo en la vida moderna. El repertorio específico para flauta de pico crece cada día gracias a las nuevas composiciones provenientes de todo el mundo y el fácil acceso a ellas a través de medios de comunicación como el internet. Las investigaciones musicológicas hechas en el siglo XX y XI sobre los tratados hechos en el Barroco y Renacimiento, han cambiado la concepción que se tenía del instrumento, ayudando a entender mejor su rol en épocas pasadas y lo que puede ser en nuestro tiempo. A pesar de todo, es un hecho que en México e incluso en Europa, no se ha podido recuperar la popularidad y el prestigio que alcanzó la flauta de pico en la Edad Media y el Renacimiento.

*The Jogger* es una pieza muy importante para la flauta ya que abre los horizontes y el abanico de posibilidades del repertorio habitual, sin etiquetarla en un solo estilo musical; esta obra prueba que la flauta de pico es capaz de abordar géneros con estilos de improvisación tan complejos y tan actuales como el *jazz* o el *blues*. Es indispensable que se siga interpretando el repertorio de la música antigua, que se toque nuevo repertorio, y más importante aún, que se continúe incursionando en géneros de improvisación populares como el *blues*, el *bossa nova* y el *jazz* con todas sus vertientes.

## 6. Sonata II para soprano solo y bajo continuo del *Libro Secondo*, *Sonate Concertate in Stil Moderno* de Darío Castello

A lo largo de los años, Venecia ha sido una de las ciudades más importantes de Italia. Gracias a que mantuvo un comercio fructífero con casi toda Europa, Asia y el Nuevo Mundo, la llamada *Serenissima Repubblica*<sup>39</sup> pudo, desde la Edad Media, adquirir una independencia y riqueza únicas. Durante varios siglos, las mejores condiciones se reunieron para permitir que se desarrollasen la pintura, la poesía y la música. Como muestra de ello, en 1637 el primer teatro público de Europa, el *Teatro San Cassiano*, fue inaugurado en esta ciudad, impulsando tremendamente las artes y potenciando la influencia artística de Venecia en el mundo. Entre los siglos XVI y XVII, la capilla musical de la basílica de San Marcos compitió con la del Papa en Roma como una de las instituciones musicales más importantes de Italia. Uno de los exponentes más destacados de San Marcos fue Claudio Monteverdi, quien fungió como maestro de capilla durante 30 años, a partir de 1613.

En este contexto desarrolló su actividad Darío Castello, reconocido compositor e instrumentista italiano. A pesar de que se han realizado varias investigaciones en torno a su vida, se ha logrado descubrir muy poco. Nuestro conocimiento se limita a unos cuantos datos mencionados en las páginas de sus dos colecciones de *Sonate Concertate* para 1 a 4 voces, mismas que datan de los años 1621 y 1629 respectivamente. Incluso podríamos equivocarnos al decir que Castello nació en Venecia. No se conocen con precisión sus fechas de nacimiento y muerte, tampoco sus nombramientos como “*Musico della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco*” y “*Capo di Compagnia de Musichi d’instrumento da fiato*”<sup>40</sup> nos proporcionan datos suficientes. No obstante, estos puestos sugieren que Castello era un virtuoso de uno o más instrumentos de aliento. La dedicatoria de la Sonata XII del primer libro a Giacomo Finetti, *maestro di cappella di Friari*,<sup>41</sup> documenta la única prueba del contacto personal que mantuvo Castello con otros músicos

---

<sup>39</sup> La *Serenissima Repubblica* fue una ciudad-estado en el norte de Italia, radicada en torno a la ciudad de Venecia. Existió como tal desde el siglo IX hasta 1797. También recibe el nombre de *Serenissima Repubblica di San Marco*, pues San Marcos es su santo patrono. John Julius Norwich, *Historia de Venecia*. Almed Ediciones, Madrid 2009.

<sup>40</sup> Trad. Director de la compañía de músicos de instrumentos de aliento.

<sup>41</sup> Giacomo Finetti, nacido en Ancona, fue uno de los compositores más prolíficos de la música veneciana cuando emergió el estilo *concertato*. Fue organista y maestro de la capilla de Maria Gloriosa dei Frari a partir del 1612, aproximadamente.

en Venecia. Asimismo, podemos conjeturar, por la dedicatoria de su segundo libro al emperador Fernando II de Habsburgo, que Castello mantenía relación con la corte imperial de Viena.

Debido a la actividad que desempeñó en estos puestos en Venecia, podemos suponer que Castello mantuvo contacto y conocía la obra de un gran número de compositores e intérpretes de la ciudad, activos durante 1620. Como se mencionó antes, con la llegada de Monteverdi a la dirección de la capilla de San Marcos, cada campo de la práctica musical tuvo un impulso innovador. Castello seguramente recibió una gran variedad de estímulos, no solo del mismo Monteverdi, sino también de compositores como Alessandro Grandi,<sup>42</sup> Francesco Cavalli,<sup>43</sup> Pietro Berti,<sup>44</sup> y Domenico Obizzi.<sup>45</sup> Esto, sin dejar de lado al renombrado ensamble instrumental que se componía por 16 cuerdas e instrumentos de viento, dirigido por Girolamo Dalla Casa y que incluía entre sus miembros a músicos virtuosos como Giovanni Bassano, o compositores como Giovanni Rovetta y Biagio Marini.

Las composiciones de Castello que han sobrevivido en estas dos colecciones –de estilo virtuoso e imaginativo, haciendo uso de instrumentaciones y técnicas de composición innovadoras–, revelan que Castello debió tener diversos nexos con los compositores e instrumentistas de su entorno. Asimismo, atestiguan las tendencias más modernas en la composición de la música Veneciana de alrededor de 1620, que tomaban como modelo la ópera y otros géneros dramáticos vocales. Desde la elección del título de su obra *Sonate*

---

<sup>42</sup> A. Grandi (1586 - 1630) Fue uno de los compositores más talentosos de Italia del primer cuarto del XVII, quizá el segundo más importante después de Monteverdi. Su mayor contribución musical fue la música eclesiástica compuesta en el nuevo *Style Concertato*; también compuso varias cantatas y arias seculares y numerosos madrigales en *style concertato*.

<sup>43</sup> F. Cavalli (1602-1676) Compositor, organista y cantante italiano, hijo de Giovanni Battista Caletti. Después de Monteverdi, fue el compositor de ópera más representativo en la vida musical veneciana durante el primer cuarto del siglo XVII.

<sup>44</sup> P. Berti (- Venecia 1638) Compositor italiano. Estuvo musicalmente activo en Venecia algunos años antes de trabajar como tenor en la Capilla de S. Marcos en febrero de 1619. En septiembre de 1624, trabajó como segundo organista, posición que mantuvo hasta su muerte. Se le conocen dos colecciones de cantatas y arias "Cantade et Arie" publicados en Venecia en 1624 y 1627, respectivamente.

<sup>45</sup> D. Obizzi (1611-c.1630) Compositor y cantante italiano. Trabajó como cantante en la capilla de San Marcos desde 1627 hasta 1630. A la edad de 15 años publicó su libro de madrigales *Madrigali concertati a 2-5 voci con il basso continuo, libro primo*.

*concertate in stil moderno*, Castello hace notar que este trabajo consta de composiciones con un lenguaje “moderno” en *style concertato*.<sup>46</sup>

En la mayoría de las piezas, el ejecutante tiene la libertad de elegir entre un instrumento de viento o uno de cuerda para la parte del *Soprano*, ya que Castello no siempre especifica la instrumentación. El bajo continuo puede ejecutarse con instrumentos de registro bajo como el trombón, el bajón (fagot renacentista) o un instrumento de cuerda, llamado *viola* o *violetta* (por lo general se refiere al bajo de la familia de los violines o en algunos casos al violonchelo); en la parte armónica se utilizaron el órgano, la espineta, el clavecín, la tiorba y la guitarra.

Castello se vio influenciado por la música vocal acompañada por instrumentos; más específicamente, su lenguaje de composición fue tomado directamente de la ópera italiana. Asimismo, observamos que muchos de sus pasajes o cadencias están relacionados directamente con las prácticas de ornamentación o improvisación de esquemas melódicos o “passaggi” que existieron desde el Renacimiento, pero con un manejo armónico más innovador.

La *sonata Seconda à Sopran solo* es una pieza para un instrumento soprano (violín, flauta, corneto, etc.) y una voz inferior que ejerce la función del bajo continuo (violonchelo, clavecín, tiorba, fagot, etc.). En esta sonata, de gran expresividad, se aprecia un estilo de composición caracterizado por una estructura relativamente libre, con una sucesión de secciones con temas y *tempi* contrastantes. La escritura contrapuntística en temas musicales diversos contrasta con secciones con carácter de danza. Incluso, la *Sonata seconda* incorpora novedosos efectos de ornamentación y dinámica de la época, como la alternancia de *Piano* y *Forte*, antes utilizada por Giovanni Gabrieli,<sup>47</sup> algunos trinos y un vibrato de arco llamado *tremolo*, empleado por Biagio Marini en su colección de 1617, *Affetti Musicali*.

---

<sup>46</sup> Se refiere al estilo de música en el cual un grupo de instrumentos sobre un bajo continuo comparte una melodía que usualmente se alterna las diferentes voces. El término proviene de la palabra italiana *Concerto*, que significa tocar juntos; en consecuencia, *in stile concertato* significa “en el estilo de un concierto”.

<sup>47</sup> G. Gabrieli (c. 1560-1612), organista y compositor que nació y murió en Venecia. Uno de los músicos más influyentes de su época, su obra representa la culminación de la música veneciana al enmarcarse en la transición de la música renacentista a la música barroca.

## 6.1 Análisis de la pieza

Esta sonata puede ser analizada como un discurso retórico, encontrando correspondencias muy claras entre las secciones de la sonata y las partes básicas de un discurso. Los compositores barrocos aplicaron en sus composiciones los principios de la retórica musical, con el fin de “convencer” y persuadir al oyente.<sup>48</sup> Entonces, para abordar el análisis de esta pieza, es necesario hablar brevemente de las partes fundamentales del discurso retórico: la *Inventio* y la *Dispositio*.

Para elaborar un discurso retórico, primero es necesario obtener las ideas, los argumentos y la información principal que se usarán a lo largo de éste. A este proceso se le llama *Inventio*.

Una vez que se tienen claras las ideas y los argumentos de la *Inventio*, deben ordenarse y distribuirse estratégicamente para "armar" una narración coherente. De esta forma su efecto en el escucha será mayor. A este mecanismo le llamamos *Dispositio*.

Los retóricos distinguieron hasta seis momentos principales en el desarrollo de un discurso, Rubén López Cano, en su libro *Música y Retórica en el Barroco*<sup>49</sup> los describe así:

*Exordium*: Es la Introducción del discurso, el paso del silencio al sonido, donde el orador debe preparar al escucha, ganarse su confianza y ponerlo en disposición del tema que se abordará.

*Narratio*: Sirve para presentar los hechos del discurso y brindar un marco preparatorio para la argumentación. Es fundamentalmente un relato, una narración de los hechos (tiempo, fin, medios, etc.) y descripciones.

*Propositio*: Se presenta la tesis fundamental que sostiene el discurso.

*Confutatio*: Se presentan los argumentos que defienden la tesis antes expuesta, y se refutan aquellos que la contradicen.

---

<sup>48</sup> M. Mersenne (1599-1648), por ejemplo, en su *Harmonie universelle* (1636-7) afirmaba que los músicos son oradores que deben componer melodías como si fueran discursos, incluyendo todas aquellas secciones, divisiones y periodos que convienen a un discurso.

<sup>49</sup> Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, Departamento de Investigaciones filológicas, Universidad Autónoma de México, Cap.3, “El sistema retórico musical”, pp.82.

*Confirmatio*: Es el regreso a la tesis fundamental. Después del debate en el que se ha dejado claro la solidez de su argumentación y la fragilidad de los argumentos opositores. El orador vuelve a su punto de vista original pero con una carga afectiva mayor.

*Peroratio*: Es el epílogo, donde se resume y enfatiza lo ya expuesto, o se enuncia alguna conclusión, enseñanza o moraleja.

En ocasiones para pasar de un momento a otro se utilizan transiciones (*transitus*). Otras veces se añaden desviaciones (*digressio, egressio*) que relajan o incrementan la tensión del discurso.

Todas las secciones del discurso pueden ser omitidas, repetidas, trastocar su posición, fusionarse y modificarse como se requiera.

A continuación se presenta un esquema que enmarca los diferentes momentos del discurso retórico con otros elementos importantes de la pieza.

Momento del discurso	Compases	Tonalidad	Tempo y medida del compás	Secuencia armónica	Otras observaciones
<i>Exordium</i> :	1-9	<i>Re menor</i>	“ <i>Allegra</i> ”, C- 4/4	I, V, I, V/V, V, iv, I, V, i	El <i>exordium</i> , En el compás 1, el <i>proemio</i> <sup>50</sup> es ejecutado por el bajo. 
<i>Narratio</i>	10-24	<i>Re menor</i>	<i>Allegro</i> , 4/4	I, V, III, iv, V, i	El ritmo armónico es lento y los motivos melódicos son una serie de

<sup>50</sup> *Proemio*: En la poesía antigua, el proemio era un prelude ejecutado en la lira que servía de introducción al canto. Op.cit. López Cano, pp.83.

					improvisaciones escritas, como las glosas del Renacimiento.
<i>Propositio</i>	14-21	<i>Re</i> menor	“ “	I, V, III, iv, V	Un motivo de arpeggios contrasta con glosas de carácter muy virtuoso.
<i>Transitus</i>	22-27	<i>Re</i> menor	<i>Adagio</i> , 2/2	I, IV, V/III, I, III, VI, V, I, V, I	Los cambios armónicos que modulan de <i>Re</i> menor a su relativo mayor ( <i>Fa</i> mayor), tienen un <i>afecto</i> de “generosidad resignación amor” <sup>51</sup>
<i>Propositio</i>	31-48	<i>Fa</i> mayor	<i>Allegro</i> , 3/2	I, IV, ii, V, I, IV, vi, ii, V, IV, ii, vi, V/R, V, i	Esta sección contrasta el carácter generoso del la <i>Transitus</i> anterior con un carácter eufórico. Castello transporta el siguiente tema a diferentes grados armónicos para finalizar con una nueva <i>Transitus</i> .

<sup>51</sup> Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo, 1713. Aunque el tratado de Mattheson es casi 100 años posterior a la obra de Castello, el carácter de la tonalidad de *Re* menor mencionado en el *Das neu-eröffnete Orchestre* coincide con el *afecto* de la pieza.

					
<i>Transitus</i>	49-51	<i>Re</i> menor	<i>Adagio</i> , 4/4	V, i	
<i>Confutatio</i>	51-65	<i>Fa</i> mayor- <i>Do</i> mayor- <i>Re</i> menor	<i>Allegro</i> 4/4	En términos generales, la secuencia armónica en esta sección modula de <i>Fa</i> mayor a <i>Do</i> mayor, posteriormente regresa a <i>Fa</i> mayor y termina en <i>Re</i> menor.	Una vez más en el bajo, se puede apreciar un nuevo proemio.  El soprano basará su discurso con este motivo en esta sección. La figura retórica <i>Echo</i> se hace presente en los compases 59-62.
<i>Transitus</i>	65-77	<i>Re</i> menor- <i>La</i> mayor.	Aunque esta sección no tiene indicación de tempo, un pulso <i>Andante</i> puede ser adecuado. 4/4	Básicamente, la armonía hace una progresión por cuartas de <i>Re</i> menor al acorde dominante de <i>La</i> mayor, pasando por el segundo grado ( <i>Sol</i> menor) y el relativo mayor de <i>Re</i> menor ( <i>Fa</i> mayor).	El soprano junto con el bajo provocan tensión en los acordes de dominante e inestabilidad en las cadencias rotas. Este fragmento es idiomático para el violín; las notas repetidas sugieren un tremolo que se ejecuta con el arco al frotar la cuerda.
<i>Confutatio</i>	65-86	<i>La</i> , <i>Re</i> ,	<i>Allegro</i> , 4/4	V/I, I, IV	Se ornamenta la línea

		<i>Sol, Do, Fa</i> <i>mayores-</i> <i>Re</i> menor.		(V/VII), VII (V/IV), IV, h.	melódica del soprano con un motivo en subdivisión ternaria.
<i>Confirmatio</i>	86-94	<i>Re</i> menor	<i>Adagio</i> 4/4	V/I, I, iv, V/III, III, V7,i.	En esta sección es claro el sistema de composición que explota el virtuosismo al subdividir las notas largas en notas de menor valor como los <i>passaggi</i> del renacimiento.
<i>Peroratio</i>	95-101	<i>Sol</i> menor, <i>Re</i> mayor	<i>Adagio</i> 4/4	i, V7, i, V	Una moraleja se presenta en la improvisación escrita que se inicia con arpeggios descendentes que dan a una glosa larga y de carácter virtuoso.

## 6.2 Sugerencias Interpretativas

En la *Sonata seconda* para soprano solo y bajo continuo, compuesta alrededor de 1620, Castello demuestra su habilidad para combinar una escritura virtuosa con carácter de improvisación con el estilo dramático operístico, novedoso en la Venecia del siglo XVII. Emplea una gran variedad de contrastes sonoros y de formas estructurales que, en la forma de un discurso retórico, ejemplifican una pieza paradigmática de la música barroca veneciana de las primeras décadas del siglo XVII.

Al ser una pieza que se basa en el repertorio vocal, los pasajes virtuosos de cada sección exigen un alto nivel técnico del ejecutante y un dominio total del instrumento. Al abordar la obra con flauta de pico, es necesario explotar los recursos sonoros del instrumento para imitar la voz humana o un instrumento de cuerda frotada. Aunque idiomáticamente la pieza está compuesta para el violín, es posible enriquecer la gama de colores sonoros de la flauta, exagerando el rango dinámico así como los diferentes tipos de articulación que el instrumento puede ofrecer.

El estilo de composición de la *sonata seconda* de Castello requiere de una interpretación extrovertida, libre y contrastante. Los problemas de ensamble que se generan por esta libertad, pueden resolverse al mantener un *tactus* a lo largo de la pieza, para tener una estabilidad rítmica que permita jugar con la agógica del *tempo*.

## 7. *Ciacciona* de Godfrey Finger

Godfrey o Gottfrey Finger fue un compositor y violista virtuoso originario de Moravia, una de las tres regiones que conforman la República Checa. Durante su estancia en Inglaterra creó un estilo de composición que combinaba el lenguaje musical de Purcell con elementos de la música folclórica de su ciudad natal.

Nacido en Omolouc cerca de 1660, en su juventud estuvo un tiempo al servicio del Príncipe y Obispo Karl Liechtenstein-Kastelcorn, para quien trabajaba como compositor. En 1682 viajó a Múnich y en 1687 a Londres, donde un año más tarde publicó su Op.1 dedicado a Jaime II, monarca católico y absolutista de Inglaterra, Escocia e Irlanda. En el prefacio de su ópera prima, indica que las piezas ahí escritas tenían como propósito ser tocadas en la Capilla Católica, donde trabajaba al servicio del rey. Después del exilio de Jaime II a Francia en 1690, Finger decidió quedarse en Inglaterra e iniciar una carrera como compositor independiente.

En esa etapa de su vida publicó piezas dirigidas a los *amateurs*, que se vendían por separado o formaban parte de una colección que además contenía piezas de otros compositores. Publicó también tres colecciones de piezas: *VI Sonatas or Solo's* (1690), la primera colección de sonatas para un instrumento solista con acompañamiento de bajo continuo publicada en Inglaterra; *A collection of Choice Ayres* (1691) y *A Collection of Musick in Two Parts* (1691). En 1695 publicó su Op.3, una colección de diez sonatas para flauta de pico y bajo continuo. A partir de ese año, obtuvo fama como compositor para representaciones teatrales. Se cree que a principios del siglo XVIII viajó por Europa, permaneciendo un tiempo en Francia e Italia. Al regresar a Londres, trabajó de nuevo en la escena teatral escribiendo música para operetas hasta 1701.

Al año siguiente Finger viajó a Berlín y se puso a la orden de la Reina Sophie Charlotte de Prusia, para quien compuso operas en alemán como *Der Sieg der Schönheit über die Helden y Roxane und Alexanders Hochzeit* (1708). En ese periodo, un gran número de sus obras anteriores fueron publicadas en Ámsterdam. En 1706 estuvo en Breslau al servicio del Duque Karl Philipp de Neuberg, hasta el final de la vida de éste. En 1707 fue músico de la capilla en Innsbruck, donde un año después ascendió al puesto de maestro concertista.

Siendo aún concertista en Innsbruck, en 1720 se convirtió en compositor de la corte de Mannheim. En sus últimos años, Finger compuso principalmente música de cámara y piezas para las representaciones escénicas de la corte de Mannheim y Düsseldorf.

A pesar de que Godfrey Finger era un virtuoso de la viola da gamba, nunca publicó colección alguna para este instrumento. Sin embargo, compuso piezas para un instrumento solo de registro grave, y otras con acompañamiento de bajo continuo. Estas piezas no especifican para qué instrumento fueron hechas, pero son totalmente idiomáticas para la viola da gamba. También compuso piezas para dúos, tríos y consort de violas.

### 7.1 El *ground*

El término *ground* empezó a utilizarse en la Inglaterra de fines del siglo XVI y principios del XVII, para referirse a un *cantus firmus*<sup>52</sup> sobre el cual una voz superior (*superius*) improvisa o hace variaciones; el equivalente italiano se conoció como *ostinato o basso ostinato*. Muchos *grounds* del siglo XVI emplearon secuencias armónicas típicas italianas, como el *passamezzo*, la *romanesca* o la *bergamasca* que, aunque básicamente eran progresiones armónicas fijas, algunas se transformaron en patrones melódicos. Algunos compositores colocaban el *ground* en las voces superiores y a veces, cuando se trataba de canciones tradicionales, les cambiaban la tonalidad. William Byrd usó el término *ground* para denominar un gran número de composiciones con bajo *ostinato*. Christopher Simpson, en su tratado para improvisar con la viola, *The Division Viol or the art of Plaing Ex Tempore Upon a Ground* (1659), ofrece instrucciones detalladas para hacer "divisiones" (*diminutions, divisions*) sobre un *ground*. En el prefacio del tratado, Simpson menciona lo siguiente:

*“El ground es una serie de notas largas y lentas, de carácter solemne y estático, que (después de que se escuchan una o dos veces de manera simple (sin ornamentar) aquel con*

---

<sup>52</sup> Un término asociado generalmente con la música medieval y renacentista que designa una melodía preexistente sobre la cual se hace una nueva composición polifónica.

*un buen cerebro y con una buena mano, tocará un gran número de divisiones sobre ellas, tantas veces hasta que haya mostrado su bravía tanto en invención como en técnica”.*<sup>53</sup>

## 7.2 Orígenes del *ground*

En la cultura occidental han existido dos tipos básicos de danzas. El primer tipo es el más popular entre la gente común o del pueblo, en ocasiones aceptado por los círculos sociales más elitistas. Casi siempre compuesto por movimientos simples, rápidos, fluidos y prácticamente interminables. Típicamente, comprende un gran número de acciones simples como bailar en línea, en círculo, en parejas etc., y se repite tanto como la energía de los involucrados lo permita.<sup>54</sup> El segundo tipo es la danza de la corte o de las clases sociales altas; al contrario de la danza pueblerina, éste cuenta con pasos definidos. Las normas de las danzas cortesanas eran completamente diferentes de la del pueblo. En su forma inicial, la danza de la élite sólo requería una simple melodía que se repitiera indefinidamente. Con el desarrollo estético de la composición musical en el siglo XVI, fue posible incrementar el interés de las clases sociales altas por la danza folclórica, usando una simple progresión armónica que se repetía (*ground bass*), sobre la cual todas las variaciones posibles de la melodía original pudieran concordar.<sup>55</sup>

Se sabe que esta idea innovadora fue concebida en Italia y que sus principios se encuentran en los esquemas de repeticiones armónicas asociados con las danzas renacentistas de finales del siglo XV, mismas que se propagaron con rapidez por toda Europa debido a una fascinación por la cultura italiana. Estos esquemas consistían en una progresión de triadas en posición fundamental y se podían tocar con diferentes patrones rítmicos para formas musicales distintas. Tal es el caso del *Passamezzo*, una de las estructuras armónicas más

---

<sup>53</sup> *Texto original:* “The *Ground*, is a set Number of *Slow Notes*, very *Grave*, and *Statelý*; which (after It is express’d Once, or Twice, very *Plainly*) then He that hath *Good Brains*, and a *Good Hand*, undertakes to Play several *Divisions* upon It, *Time after Time*, till he has shew’d his *Bravery*, both of *Invention*, and *Hand*” ..

<sup>54</sup> El *Saltarello* fue una danza medieval muy utilizada en el siglo XVI y aunque fue una danza del pueblo, llegó a las cortes de toda Europa.

<sup>55</sup> Stanley Sadie, Alison Latham, *The Cambridge Music Guide*. Cambridge University Press, 1990, Cap. 3 “The structures of music, Variation-ground bass” pp. 66.

relevantes de Italia, cuyo nombre podría derivarse de los términos italianos *passo e mezzo* (paso y medio), posibles nombres de los pasos de danza.

Un gran número de formas musicales se basa en la progresión armónica del *Passamezzo Antico* (o *passamezzo per B molle*) y el *Passamezzo Moderno* (o *nuovo, comune, o passamezzo per B quadro*), dos progresiones armónicas diferentes pero relacionadas entre sí. La progresión armónica más común para el *Passamezzo Antico* es i-VII-i-V-III-VII-i-V-I, en un modo menor.



Mientras que el *Passamezzo moderno* presenta el esquema armónico I-IV-I-V-I-IV-I-V-I, en modo mayor.



Aunque algunas fuentes indican que alrededor de 1550 se hizo la distinción entre ambas progresiones, aún después de ese año se solía designar a ambas con el mismo término, *Passamezzo*. Estas progresiones tuvieron tanta importancia en la historia de la música popular europea, que la mayoría de los *grounds* de los siglos XVII y XVIII se derivan de ellas. Así mismo, famosas composiciones y formas musicales europeas basadas en danzas renacentistas como *La Romanesca*, las diferencias<sup>56</sup> sobre la canción española *Guardame las Vacas*, el *Ballo del Fiore*, la *Bergamasca*, la *Monica*, la *Spagnoletta*, *La Folia* y otras, contienen improvisaciones basadas en la progresión armónica del *Passamezzo*. Durante el periodo Barroco, algunas de estas piezas desarrollaron la línea del bajo, enfatizando las líneas melódicas. Muchos compositores de música vocal acudieron a la estructura de los *grounds* para obtener una organización armónica simple en sus composiciones, y así explotar las cualidades estilísticas del canto consiguiendo un mejor resultado con el texto.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Diferencias, tientos o glosados: términos para indicar improvisaciones, variaciones o "diminuciones", según el término español del siglo XVI

<sup>57</sup> Tal es el caso de Monteverdi con su *Pur ti miro, pur ti godo* de *l'incoronazione di Poppea*, *Zefiro Torna*, o el *Lamento della ninfa*.

### 7.3 La *ciaccona*

La *chacona* o *ciaccona* y la *passacaglia*, ambas derivadas del *passamezzo*, surgieron a partir de danzas renacentistas y se convirtieron más tarde en un género de improvisación. Ambas danzas tienen un tempo ternario, usualmente en  $\frac{3}{4}$ , y salvo por un par de sutiles diferencias, son prácticamente idénticas.

Durante el siglo XVII, la *passacaglia* comúnmente se tocaba en modo menor, con un patrón de cuatro notas descendentes por grado conjunto en el bajo. La *chacona*, por otro lado, se escribía usualmente en modo mayor, como el *Zefiro Torna* de Monteverdi. A finales del siglo XVII las distinciones entre la *chacona* y la *passacaglia* empezaron a desvanecerse. A veces, la *passacaglia* se interpretaba con el modo mayor de la *chacona* y viceversa.

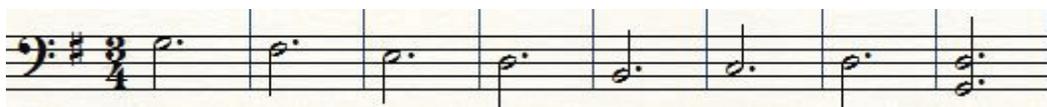


Ilustración 42 Bajo de la chacona en Sol mayor de G.F. Händel

La *chacona* o *ciaccona* tuvo sus orígenes en la Nueva España a finales del siglo XVI. Escritores españoles como Miguel de Cervantes, Quevedo o Lope de Vega<sup>58</sup> escribieron que la *chacona* era cantada y bailada por sirvientes y esclavos. Siempre fue condenada por los altos mandos a causa de sus pasos sexualmente sugestivos y de sus letras que hacían burla de varios temas, incluso del clero. Sus textos, claramente animosos, iniciaban con alguna variante del verso “¡Vida, vida, vida bonna!, ¡vida, vámonos a Chacona!”. Tradicionalmente la *chacona* se tocaba con guitarras, castañuelas y panderos. Existen fuentes que indican que quizá es por el sonido de las castañuelas “*chac*”, que la danza recibe su nombre, pero también, aunque polémico, hay fuentes que suponen que Chacona se trataba de un lugar al norte de México, concretamente Tampico, por el verso "Antes que te tornes mico, vida vámonos a Tampico, Antes que te tornes mona, ¡Vida, vámonos a Chacona!".

<sup>58</sup> M. Querol, *La Chacona en la época de Cervantes*, AnM 1970, pp 49.65.

A principios de 1600, la *chacona* se convirtió en la danza más popular de España, opacando a la Zarabanda. Alrededor de 1630 su popularidad empezó a declinar, aunque la gente la siguió considerando una danza folclórica. Por medio de la tradición musical española, la chacona se difundió por casi toda Europa; así, existen diferentes términos para nombrarla según el país en que se tocaba: *chaconne* en Francia, *ciaccona* en Italia, *chacony* en Inglaterra, *chacona* en España. En las últimas décadas del siglo XVII la *chacona* perdía popularidad en su lugar de origen, pero en Inglaterra se volvía cada vez más famosa.

#### 7.4 Análisis de la Pieza

La *Ciaccona* de Godfrey Finger se encuentra en la colección *The Second Part of The Division*<sup>59</sup> *Flute* (1708). Esta colección de piezas con improvisaciones escritas para flauta de pico sobre un *ground bass* fue escrita por compositores ingleses o compositores que residían en Inglaterra. Las fechas de composición de las piezas abarcan desde 1680 hasta 1708. Todas ellas fueron creadas para la flauta dulce alto, instrumento muy de moda en Londres durante las décadas de 1680 y 1690. Para la aristocracia, la flauta de pico emitía un sonido agradable y era fácil de sonar, lo cual impulsó la publicación y la venta de un gran número de piezas para este instrumento, como los *grounds*. A causa de esto, otros personajes que tenían una relación muy importante con la flauta, como ejecutantes y constructores (Peter Bressan),<sup>60</sup> fueron atraídos también a la ciudad.

En las piezas de *The Second Part of The Division Flute*, se puede apreciar una gran variedad de estilos de composición. Hay melodías populares, que comúnmente se ejecutaban con violín, que aparecen con divisiones y traspuestas al registro de la flauta de pico. Algunas piezas tienen variaciones basadas en secuencias armónicas que se usaban en las danzas renacentistas. Otras diminuciones fueron escritas con progresiones armónicas ya empleadas por compositores como John Banister<sup>61</sup> y Solomon Eccles,<sup>62</sup> quienes solían

---

<sup>59</sup> *Divisions*, según el término utilizado en Inglaterra a finales del siglo XVII, a partir de los adornos o glosas del renacimiento llamadas *diminutioni*.

<sup>60</sup> P. (Peter) Bressan, (1663-1731). Célebre constructor de instrumentos de viento de origen francés.

<sup>61</sup> John Banister, (1624-1679). Compositor, violinista y flageoletista Ingles. Viajó a Francia a aprender la forma en que se usaban los violines en la orquesta real. A su regreso a Inglaterra, Banister fue reconocido como el *Lully* Inglés.

escribir para la fídula. Otros *grounds*, fueron escritos exclusivamente para la flauta de pico, por renombrados compositores (Finger, Henry Purcell), revelando una calidad de composición mucho más creativa.

La *Ciaccona* de Finger comprende 20 variaciones<sup>63</sup> sobre un *ground bass* que se compone de dos progresiones armónicas, únicamente diferenciadas por el modo: una en Fa mayor y otra en Fa menor. Las progresiones muestran los siguientes cambios armónicos: I, V, vi, iv, V, I, II, V, I.

The image displays the musical score for the Ciaccona by G. Finger, divided into three sections. Each section features a bass line with a sequence of numbers (6, 7, 64, 6, 5) above it, representing harmonic changes. The first section is titled 'Ground Bass: variations 1-8' and is marked 'Allegro'. The second section is titled 'Variations 9-14' and is marked 'Largo'. The third section is titled 'Variations 15-20' and is marked 'Allegro'. A note 'a.play q in variations 12 & 14' is placed above the third section. The score includes a double bar line with first and second endings for variations 15-19 and 20.

Ilustración 43. Progresión armónica de la *Ciaccona* de G. Finger.

La pieza se divide en tres secciones; la primera indica Allegro, está en Fa mayor y abarca de la *división* no.1 (que sólo es tocada por el bajo continuo) a la no.8. La segunda indica Largo, está en Fa menor y comprende de la variación 8 a la 14. La última variación indica nuevamente Allegro y vuelve a Fa mayor; de la número 15 a la 20.

Esta *Ciaccona* no tiene un tema musical en especial; sólo contiene improvisaciones escritas con diferentes motivos. Las primeras *divisiones* (2 y 3) se presentan de manera sencilla que, con pocas notas en cada compás muestran saltos de quintas y octavas, que introducen la pieza enfatizando los cambios armónicos.

<sup>62</sup> Solomon Eccles (Eagles), (1617-1682). Músico, y en su juventud, pedagogo de la viola da gamba y el virginal. En sus años de madurez, Eccles se volvió cuáquero, abandono la música diciendo era pecado. Quemó sus instrumentos en público en Tower Hill. En 1667 escribió un ensayo llamado *A Mucsik-Lector*, donde condenaba tajantemente la música, por ser obra del demonio.

<sup>63</sup> *Diferencias, tientos, glosas.*



Posteriormente, en la var. 4 comienza una actividad mayor en la voz de la flauta. Los grados conjuntos en las notas de cuarto con puntillo otorgan un carácter elegante a la variación. Estos grados serán contrastados por los arpeggios que aparecen en los 4 compases siguientes.



La actividad rítmica de la melodía se desarrolla por medio de grados conjuntos en la *variación 5*, ornamentando de modo distinto los motivos con ritmo de cuarto con puntillo y octavo de la *variación 4*. Así mismo, los arpeggios de la *variación 4* cuentan con una ampliación del registro en la 5. La 6, por su parte, hace una fórmula rítmico-melódica formada de una nota con ritmo de octavo, dos dieciseisavos y cuatro octavos. Este ritmo recuerda al ritmo usual de las castañuelas usado en las danzas tradicionales autóctonas españolas como la *seguidilla*.



Como resultado de una serie de arpeggios sincopados, la *división 7* es de carácter muy gallardo. En la *variación no. 8* aparece una ornamentación de arpeggios con una *disminución* rítmica a ritmo de dieciseisavos. Esta última *variación*, de carácter muy virtuoso, cierra la primera sección de la pieza.





La indicación *Largo* aparece en la variación no.9, otorgando un nuevo contraste a la pieza. Ésta, cambia de tempo y también de modo (Fa menor). Comúnmente, la *ciaccona* era escrita en un modo mayor y la *pasacaille* en menor. De este modo, al insertar una *pasacaille* en medio, la pieza cambia totalmente de carácter. Esta nueva *pasacaille* se introduce de forma solemne debido a la poca actividad rítmica de la voz principal. La línea melódica que ejecuta la parte de la flauta es muy *cantabile*, y desciende por grados conjuntos de La a Re bemol, adornando las notas principales.



La melodía de las *divisiones* 10, 11 y 12 se desarrolla con fluidez hasta llegar a la variación 13. La flauta toca los dos primeros tiempos, dejando un silencio de cuarto en el último; de esta forma, hace un acompañamiento que permite la improvisación en la parte del bajo continuo.



La flauta retoma la improvisación escrita en la *división* 14 y realiza una serie de arpeggios que son contrastados por motivos de grados conjuntos. La anacrusa a la variación 15 retoma el carácter jovial con el motivo rítmico de octavo con puntillo-dieciseisavo.



La variación 15 retoma la *ciaccona* con un carácter alegre. La indicación de tempo *Allegro*, las notas con puntillo del primer compás de la variación y el motivo de las notas con ritmo de cuarto contestadas por un grupo de octavos en grado conjunto, reiteran la jovialidad de esta variación.

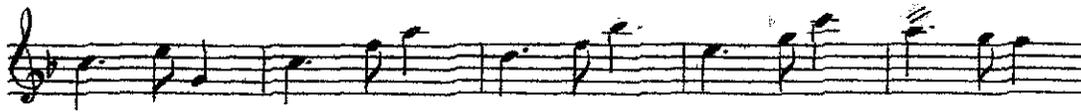


La división 16 está compuesta por una serie de tresillos que nos remite a la música popular. La flauta imita instrumentos como la fídula o gaita para recalcar el carácter folclórico de la *diferencia*.



Las glosas siguientes también contrastan entre sí. La *división* 17 contrasta con los tresillos de la variación anterior al tener una línea melódica simple, compuesta con cuartos con puntillo y octavo que le brindan un carácter de realeza y pomposidad.





La variación 18 demuestra cómo se pueden improvisar glosas en un *ground bass*. Una serie de glosas con ritmo de dieciseisavo dispuestas en grados conjuntos, ofrecen una subdivisión rítmica con un carácter muy virtuoso que es el clímax de la pieza.



Las dos últimas *diferencias* de la *Ciaccona* son una síntesis de las variaciones de la pieza, conteniendo motivos muy expresivos y de poca actividad rítmica.



Esta pieza es un ejemplo de improvisación escrita de finales del siglo XVII y principios del XVIII en Inglaterra. En la colección a la cual pertenece la *Ciaccona* de Finger, podemos ver distintos ejemplos de variaciones sobre *grounds* que nos permiten conocer las prácticas de ornamentación e improvisación de la época, así como la estética predominante. Los *grounds* representaron los “estándares” de improvisación tal y como hoy sucede en el jazz; sin embargo, estos testimonios escritos representan solo un esbozo de lo que pudo haber sido una improvisación en vivo. La imaginación y la técnica del intérprete eran vitales para que este tipo de piezas funcionara. Seguramente Purcell o Finger improvisaban de una forma impresionante, aunque no exista ninguna evidencia escrita que lo atestigüe.

## 7.5 Sugerencias Interpretativas

La dificultad técnica al abordar este tipo de piezas radica principalmente en las variaciones con pasajes virtuosos del soprano. Por otro lado, en el bajo se presenta otra dificultad al tener siempre la misma armonía en la ejecución del *ground bass*. El ejecutante del bajo continuo debe tener mucha imaginación para acompañar cada variación sin caer en la monotonía. Para esto es útil imitar la voz del soprano e inclusive improvisar una variación haciendo un contrapunto que no cause disonancias indeseadas con la voz superior.

Hablando de la estructura de la pieza, los cambios de *Allegro* a *Largo*, de *Fa* mayor a *Fa* menor y viceversa en el desarrollo de la chacona, podrían presentar dificultades de ensamble. Es común que cuando se tiene un cambio súbito de tempo como *Allegro* a *Largo*, se disminuya la velocidad del pulso; sin embargo, la pieza entera funciona con un tempo estable. Para resaltar un contraste de carácter entre esas secciones se suaviza la articulación, se explotan los recursos sonoros de la flauta y se hace un acompañamiento más arpegiado en el bajo continuo, de tal forma que se genere un cambio de dinámica donde se requiera.

## 8. *La Folia* de Arcangelo Corelli, Op.5 n° 12

Sobre Arcangelo Corelli (1652-1713) se puede decir mucho. Su vida y obra fueron famosas en su tiempo y trascendieron hasta nuestros días. Nacido en Fusignano, Italia, Corelli fue un violinista virtuoso, pedagogo y compositor. Comenzó su carrera artística en Roma para después viajar por toda Europa como una estrella del violín y como un fenómeno musical incomparable. Además de ser el primer músico que se hizo famoso exclusivamente por la interpretación de sus composiciones, fue el primer compositor que debió su éxito a las editoriales que publicaron toda su obra. Con su talento como director de orquesta y de diferentes ensambles de música de cámara, Corelli impuso los modelos de una disciplina de trabajo bastante estricta para su época, mismos que fueron seguidos por diferentes ensambles a lo largo del siglo XVIII.<sup>64</sup>

Corelli compuso seis colecciones de música instrumental, en las que abarcó cuatro géneros musicales: la sonata para instrumento solo, las sonatas en trío, el concierto para instrumento solo y el *concerto grosso*, casi todo compuesto para el violín. Su música influyó de manera importante en su época y en los años posteriores a su muerte. No es difícil imaginar cómo las composiciones de Corelli circulaban por toda Europa, siendo tocadas, escuchadas, copiadas y transcritas.

En Roma, Corelli cambió la estructura de la composición musical; influyó en el estilo de las obras de otros compositores contemporáneos y en la técnica de la ejecución del violín. La fama de Corelli alcanzó también la corte de Francia, donde la viola da gamba era el instrumento preferido; el Op.5 de Corelli fue totalmente transcrito del violín para la viola da gamba, en París alrededor del año 1700. También Inglaterra acogió su música con gran aceptación y admiración.

Con la flauta de pico, en ascenso como instrumento de la corte y el pueblo, John Walsh<sup>65</sup> y Joseph Hare publicaron en 1702 la segunda parte del Op. 5 de Corelli, transcribiendo las últimas 6 sonatas para la flauta de pico alto, incluyendo *La folia*. Se cree que este trabajo

---

<sup>64</sup> Michael Talbot, *Arcangelo Corelli: New Orpheus of our time*, *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press Vol. 55, No. 3, 2002, pp. 532-538

<sup>65</sup> John Walsh (c. 1665-1736), editor de música de nacionalidad inglesa y origen irlandés. Publicó música de H. Purcell y G.F. Händel, además de colecciones de arias de ópera y piezas para clave.

estuvo a cargo del compositor alemán Johann Christian Shickhardt<sup>66</sup> (1682-1762), quien también era un gran flautista y oboísta. Más tarde, en 1707, Walsh publicó las sonatas 3 y 4 de la misma colección de Corelli, arregladas para flauta de pico y conservando su tonalidad original.

### 8.1 La *folia*

La *folia* es una danza popular con texto que se desarrolló en la Península Ibérica a finales de la Edad Media. Esta pieza, ideal para la improvisación musical, fue muy célebre durante más de siglo y medio en toda Europa. Fue asimilada por la corte y fue base de la estética polifónica tanto en su repertorio vocal como instrumental a finales del siglo XV y principios del XVI.

Entre los primeros testimonios que describen *la folia* se encuentra el tratado *De música libri septem*, escrito en 1577 por el teórico español Francisco de Salinas. En él, el autor estudia los orígenes portugueses de esta danza, que, según escribe, se bailaba y cantaba en festivales, bodas, nacimientos y otros eventos importantes. Existen otros documentos portugueses de finales del siglo XV que aportan una información similar. Gil Vicente (1465-1536), dramaturgo, músico, actor y fundador del teatro renacentista de Portugal, escribió un par de obras basadas en esta danza en las que retrataba personajes del pueblo, campesinos o pastores cantando y bailando enérgicamente, identificándose con la condición social del público.

En las primeras décadas del siglo XVI, el esquema musical de *la folia* se encontraba ya extendido por toda la Península Ibérica. Éste consistía en una línea de bajo *ostinato* sobre el cual se podían construir uno o varios *discantus* o improvisar una serie de variaciones.<sup>67</sup> Diego Ortiz, en su manual de improvisación para la viola da gamba llamado *Trattado de glossas* (1553), utiliza el bajo de *la folia* como un patrón armónico para ilustrar varios ejemplos de variaciones de gran virtuosismo.

---

<sup>66</sup> A mediados del siglo XVIII, Shickhardt había compuesto más de treinta colecciones de música de cámara, principalmente para flauta de pico. Fueron publicadas por Estienne Roger –también editor de Vivaldi para su Op.10– y Michel Lè Cenne en Ámsterdam.

<sup>67</sup> Véase el capítulo 7. *Ciaccona* de Godfrey Finger.

Más tarde, en el siglo XVII, se realizaron escritos sobre su descripción y ejecución. Sebastián de Covarrubias (1539-1613), en su diccionario *Tesoro de la lengua castellana o española*, escrito en Madrid en 1611,<sup>68</sup> describe *la folia* como una danza de gran estruendo que era ejecutada por ganapanes<sup>69</sup> que llevaban a jóvenes disfrazados de mujer sobre sus hombros, que a su vez tocaban panderos y otros instrumentos<sup>70</sup>. También explica que el término “*folia*” significa “loco” o “sin seso”, lo cual resulta apropiado para nombrar esta danza tan rápida y ruidosa en la que los danzantes parecían estar fuera de sus cabales. Otro autor español contemporáneo, Gonzalo Correas Íñigo (1571-1631), en su *Arte de la Lengua Castellana* publicado en 1626, relaciona la forma poética de los versos de *la folia* con aquella de la *seguidilla*, un tipo de canción española acompañado de danza, típico de las comunidades autóctonas de origen castellano. Menciona que el acompañamiento de la canción era ejecutado por sonajas, panderos, guitarras y bandurrias (instrumento de cuerda pulsada de la familia del laúd).

No obstante, al entrar en el último cuarto del siglo XVII, la folia experimentó un proceso de estandarización. La línea del bajo se regularizó y adquirió un compás de tres tiempos, asociado con un *discantus* ya estandarizado con respecto de la secuencia armónica. Jean Baptiste Lully (1632-1687) compuso el modelo más temprano de la “nueva” *folia* en su *Air des hautbois* de 1672. Sin duda, esta pieza jugó un papel importante como influencia en la creación musical de los compositores franceses, contribuyendo al lenguaje musical propio de la música barroca francesa. La nueva estructura de *la folia* desarrollada por Lully y sus

---

<sup>68</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco (1539-1613), fue escritor, lexicógrafo, criptógrafo, canónigo de la catedral de Cuenca y capellán del rey Felipe II. El *Tesoro de la lengua castellana o española* publicado en Madrid el año de 1611, es el primer diccionario monolingüe del castellano, es decir que menciona los significados de las palabras del léxico español en el mismo idioma. Fue también el primer diccionario de este tipo publicado en Europa tomando en cuenta una lengua vulgar.

<sup>69</sup> Del léxico coloquial español, que hace alusión a hombres rudos y toscos que se ganaban la vida llevando recados o transportando bultos pesados de un lugar a otro.

<sup>70</sup> Texto Original: “*FOLIA, es una cierta danza portuguesa, de mucho ruido; porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan. Y también tañen las sonajas: y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio: y así le dieron el nombre de Folia de la palabra Toscana, Folle que vale vano, loco, sin seso, que tiene cabeza vana.*” Sebastián de Covarrubias Orozco, *El tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra, 2006, pp. 410.

colegas franceses se hizo famosa hasta el final del periodo Barroco. En Francia y Alemania *la folia* era conocida como *Les Folies d'Espagne*.

## 8.2 Análisis de la pieza

*La Folia* de Corelli está incluida en su Opus 5, una colección de 12 sonatas para violín y bajo continuo escrita en el año 1700. La versión original para violín se encuentra en la tonalidad de re menor, y la versión para flauta de pico está transcrita<sup>71</sup> una cuarta ascendente (Sol menor), para acomodarse al registro del instrumento.<sup>72</sup>

La nueva estandarización de *la folia* y *La Folia* de Corelli están en un compás de  $\frac{3}{4}$  con la indicación de tempo *Largo* y la siguiente progresión armónica: i, V, i, VII, III, VII, i, V. El ascenso y descenso paralelos del bajo y el *discantus*, junto con los cambios armónicos, generan la expresividad característica de la pieza. También, la melodía de ambas voces muestra el motivo rítmico de negra, negra con puntillo-octavo. El bajo continuo abre el primer tiempo con un acorde y la figura rítmica anterior le proporciona una nueva acentuación en el segundo tiempo; es por esta razón que teóricos como J. Mattheson relacionaron *la folia* con la danza renacentista llamada *zarabanda*.<sup>73</sup> En este tipo de folias, la repetición de la progresión armónica invitaba a los ejecutantes a improvisar; nunca aparecían *ritornellos* que recordaran el tema y casi siempre se escribía en re menor. Su velocidad era casi siempre lenta y de carácter solemne.

Así como las piezas de improvisación sobre un bajo *ostinato* (*grounds*), *La Folia* de Corelli se basa en patrones armónicos antiguos como el *Passamezzo* y la *Romanesca*. Sin embargo,

---

<sup>71</sup> Como se mencionó antes, se cree que la transcripción estuvo a cargo de Johann Christian Shickhardt, quien fue contratado por John Walsh y Joseph Hare para la publicación de la segunda parte del Op. 5 de Corelli en 1702.

<sup>72</sup> Johann. Mattheson señala en su tratado *Das neu-ereufnette Orchestre* (1713), que la tonalidad de Sol menor tiene un carácter de "gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y dulzura templadas".

<sup>73</sup> La *zarabanda* como la *chacóna*, es una danza que se originó en el Nuevo Mundo, no hay fechas específicas de su aparición, sin embargo se cree que surgió a partir de la conquista de Mesoamérica por parte de los españoles en 1521. La *zarabanda* tuvo mucho éxito en España donde cobró mucha fama durante el transcurso del siglo XVI. En sus principios fue una danza rápida dispuesta en un compás de  $\frac{3}{4}$ , con connotaciones sexuales por lo cual como la *chacóna*, era segregada por los altos círculos sociales. Posteriormente, fue una danza de velocidad lenta y solemne, con una acentuación en el segundo tiempo de un compás de  $\frac{3}{4}$ . Fue utilizada como parte del repertorio instrumental de la música francesa de principios del siglo XVIII, donde formaba parte de la típica *suite* de danzas barrocas.

como cualquier otra forma de danza o *ground*, *La Folia* de Corelli no consiste meramente en una serie de variaciones o improvisaciones, y a diferencia de versiones anteriores, emplea varios elementos musicales, como cambios de compás, tempo, modo, carácter, diálogos entre las voces, cambios de figuras rítmicas y figuras de ornamentación escritas para adornar diferentes cadencias.

*La Folia* de Corelli cuenta con un tema principal y 23 variaciones. Con la indicación *Adagio*, el tema principal aparece de la siguiente forma:

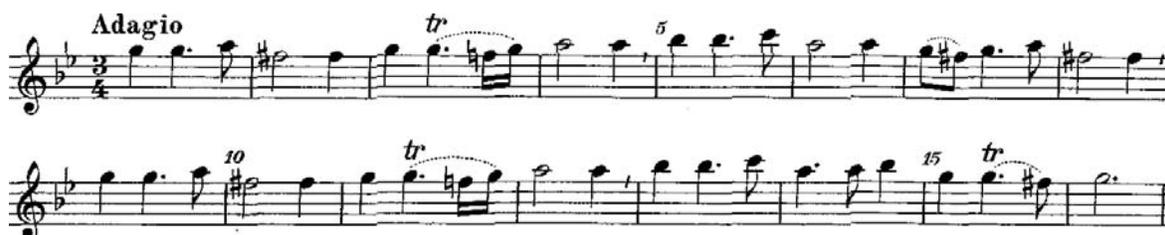


Ilustración 44. Tema principal, parte de la flauta.



Ilustración 45. Tema principal, parte del bajo.

La progresión armónica es la siguiente: i, V, i, VII, III, V, Vi, V, i, V, i, VII, i, V, IV, V, i.

A continuación se presenta un esquema analítico con diferentes elementos importantes de la pieza.

No. de variación	Indicación de tempo y medida del compás	Tonalidad	Secuencia armónica	Observaciones particulares.
1	<i>Adagio</i> , 3/4	<i>Sol</i> menor	La misma del tema principal.	Esta variación tiene una textura homófona que otorga solidez a la secuencia armónica. Funciona como

				preludio para las variaciones siguientes.
2	<i>Allegro, 3/4</i>	“	“	La voz superior se dorna con una serie de arpegios en ritmo de octavos que se desarrollara en las variaciones siguientes
3, 4,5	“	“	“	En las 3 variaciones se proponen motivos de glosas en grados conjuntos y arpegios que se intercalan en cada voz.
6,7	“	“	“	Una serie de arpegios en ritmo de dieciseisavo de carácter virtuoso aparece en el soprano, mientras el bajo acompaña de forma sencilla. Posteriormente se intercambian los papeles.
8	<i>Adagio, 3/4</i>		“	Esta variación funciona como una transición. Se hace uso de los arpegios con una articulación específica que otorgan un carácter pacífico en el soprano. <sup>74</sup>
9	<i>Vivace, 3/4</i>	“	“	Súbitamente, un carácter furioso es generado por los arpegios descendentes en ritmo de dieciseisavos que de forma responsorial se turnan la flauta y el bajo.
10	<i>Allegro, 3/8</i>	“	“	Los saltos del soprano abarcan los registros grave y agudo del

<sup>74</sup> En esta variación se recuerda el significado retórico de Rameau sobre la tonalidad *Sol* menor: “*pacífico, suave, de dulzura o ternura*”. J.P. Rameau, *Traité de l'harmonie*, (1722).

				instrumento. La dificultad técnica de esta variación es considerable. Esta variación sirve como un puente que conecta orgánicamente a un compás de 4/4.
11	<i>Andante</i> , 4/4	“	“	El bajo es el que propone los temas en esta variación, que se mueve por n grados conjuntos en ritmo de octavo. La flauta acompaña con una línea melódica muy <i>cantabile</i> y expresiva.
12	<i>Allegro</i> , 4/4	“	“	El soprano deforma la línea melódica del bajo de la variación anterior con arpeggios.
13	“, 12/8	“	“	Los valores rítmicos se subdividen y se mantienen los arpeggios con un carácter neurótico, violento e iracundo. El bajo acompaña con notas cortas.
14, 15	<i>Adagio</i> , 3/4		i, III, IV, V, IV, V, I	Var. 14: La flauta tiene una melodía estática que sirve de acompañamiento y soporte armónico del movimiento del bajo. El contrapunto de las voces enriquece la armonía creando acordes de séptima mayor y menor. Var. 15 se hacen subdivisiones de las frases de la sección anterior.
16	<i>Allegro</i> , 3/4	“	La misma del tema principal.	Se hace una especie de <i>ritornello</i> en la voz del bajo que se intercala posteriormente en la flauta.
17	“	“	“	Se presenta una melodía sincopada

				con un soporte armónico- melódico simple.
18,19	“	“	“	var.18: El soprano tiene arpeggios descendentes con ritmo de dieciseisavo de carácter muy fuerte. Var 19: el contrapunto imitativo de la flauta con el bajo, trenza las melodías alternando los motivos melódicos en cada compás. Se muestra la figura retórica <i>syncope</i> . <sup>75</sup> Esta variación tiene un carácter de anhelo y nostalgia.
20,21	<i>Allegro</i> , 9/8, 3/4	<i>Sol</i> menor, <i>Si</i> bemol mayor	I, V, I, VII, IV, VI, ii, VI, V/III, III	La flauta toca una melodía compuesta por arpeggios glosados en tresillos, mientras el bajo crea un acompañamiento de notas con ritmo de blanca. Posteriormente se intercambian los papeles.
22	“, 3/4	<i>Sol</i> menor	La misma del tema principal.	Se remite a las dobles cuerdas del violín, con saltos de terceras que, como un patrón melódico-rítmico, cambian junto con la armonía. La parte de la flauta de esta sección constituye el clímax de la pieza, creando un <i>gradatio</i> ascendente en la segunda mitad de la variación.
23	“	“	“	En la última variación (23), el bajo muestra una línea melódica virtuosa, con una frase compuesta por

<sup>75</sup> *Syncope*: Figura retórica que señala el retardo de la nota que entra a una consonancia y se vuelve disonancia con la entrada de otras voces.

				<p>polifonía oculta. Asimismo, el movimiento melódico vuelve más complejo, un <i>gradatio</i> que empieza a partir de la segunda mitad de la variación hasta alcanzar un clímax que es reiterado por la flauta. La flauta cierra la pieza con una "moraleja"..</p>
--	--	--	--	--

En *La Folia*, Corelli muestra una gran calidad de composición, destacando su imaginación en cada una de las variaciones, donde el bajo no es un mero acompañante sino otra voz solista. El compositor hace de esta pieza una especie de trío sonata donde el soprano comparte la responsabilidad protagónica con el bajo.

Desde el último cuarto del siglo XVII, con la “estandarización” que sufrió a partir del *Air des hautbois* de 1672 de Lully, *la folia* se convirtió en uno de las obras fundamentales del repertorio musical europeo. Asimismo, fue una de las piezas más emblemáticas sobre las que se desarrolló el género de la variación y de la improvisación escrita. Con diferentes tipos de instrumentación, con variaciones de gran calidad y virtuosismo sobre *la folia*, algunos de los mejores compositores europeos del Barroco, además de Arcangelo Corelli, nos dejaron un importante legado. Por ejemplo: Alessandro Scarlatti (*Variazioni sulla Follia di Spagna, Secondo Libro per Cembalo del Sig. Cavagliere Alessandro Scarlatti*, 1723), Antonio Vivaldi (*La Follia*, Op. 1 n°12 RV 63, 1705) y Paolo Benedetto Bellinzani ('Sonata en Re menor Opus 3 No. 12, *La follia* 1720), en Italia; Francisco Guerau (*Doze diferencias de Follías, Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple no. 11*, 1694), Andrea Falconieri (*Follías echas para mi Señora Doña Tarolilla de Carallenos*, 1650), Lucas Ruiz de Ribayaz (*Follías, Luz y norte musical*, Madrid, 1677), Caspar Sanz (*Follías*, “Instrucción de música sobre la guitarra española”, 1674), en España; Marin Mariais (*Les folies d’Espagne pour viols* 1701) y Jean-Henri d’Anglebert (*Folies d’Espagne en Piè de clavecin*, 1689) en Francia; Johann Christian Schickhard (Variaciones sobre *La*

*Folia*: opus 6, no. 6 para 2 flautas de pico y bajo continuo, 1710), después, Johann Sebastian Bach (*Cantate Des Paysans*, BWV 212) y su hijo Carl Philipp Emmanuel Bach (*12 Variationen auf die Folie d'Espagne*, Wq 118/9, H263) en Alemania.

### **8.3 Sugerencias Interpretativas**

*La Folia* de Corelli que cuenta con dos voces protagónicas que suenan simultáneamente junto con el bajo continuo, obliga a los ejecutantes a tener un balance de volumen adecuado; particularmente si se trata de un ensamble compuesto por una flauta de pico, violonchelo y clavecín. Algunos pasajes virtuosos que tiene el bajo pueden opacar el volumen de la flauta, aún cuando éste sirva solo de acompañamiento. Una articulación adecuada que destaque los motivos de cada variación y que ayuden a la cohesión de los instrumentos participantes es muy importante.

Así mismo la sincronía entre el bajo y la flauta es primordial para el funcionamiento de la pieza. Ciertas variaciones presentan pasajes en contrapunto imitativo que demandan una precisión rítmica entre el bajo y la flauta, otras variaciones tienen una textura homofónica que piden una interpretación menos rigurosa rítmicamente.

Por otro lado la conexión entre cada variación debe ser fluida. Las 23 variaciones de *La Folia* funcionan en orden si se dividen por bloques más pequeños, donde se agrupan los diferentes tempos, caracteres y tonalidades, formando una especie de movimientos contrastantes como ocurre en una sonata barroca.

## 9. Concierto para flauta de pico y orquesta *La Notte* Op. 10, No.2 (RV 439) - 47

El opus 10 –primera colección publicada de conciertos para instrumentos de aliento compuesta por Vivaldi– consta de seis conciertos para flauta que fueron publicados por Michel Charles Le Cène en Ámsterdam en 1729-1730, aunque algunos de ellos (*La Tempesta di Mare* y *La Notte*) existían previamente como conciertos de cámara en los que se incluía la flauta de pico y el fagot. Puesto que Vivaldi componía principalmente conciertos para violín y alrededor de 1720 era ya reconocido como un virtuoso de dicho instrumento, la publicación de estas obras bien podría ser atribuida a intereses económicos del compositor y del editor, ya que la flauta travesera se volvió un instrumento de moda. Sin embargo, estos conciertos no cumplieron las expectativas monetarias de Vivaldi: alrededor de 1733, éste declaró que la publicación de sus obras no le redituaba suficientes ganancias. Le Cène corrió con los gastos de publicación no sólo del Opus X, sino también del Op. XI y XII. Para Vivaldi, la mejor forma de obtener beneficios económicos era a través de la circulación directa de sus manuscritos.

Es posible que la motivación de Vivaldi para componer conciertos para instrumentos de aliento esté relacionada con los viajes que realizó a partir de 1717.<sup>76</sup> En Mantua, alrededor de 1720, tuvo contacto con instrumentistas de aliento-metal (cornos y sacabuches). Aunque se piensa que la flauta de pico se usaba desde entonces, no existe evidencia de su uso en el *Ospedale della Pietà* –el orfanato para niñas donde Vivaldi sirvió como maestro de violín desde 1703 y para el cual compuso muchas de sus obras– sino hasta 1747, seis años después de la muerte del compositor. En la *Pietà*, la orquesta femenina de Vivaldi consistía de jóvenes seleccionadas a las que se daba un entrenamiento musical de conservatorio, en diversos instrumentos, quienes hacían la parte del *Tutti* y algunas alumnas destacadas, en el violín, canto u otros instrumentos que hacían las partes solistas. En ocasiones especiales, se

---

<sup>76</sup> Talbot, Michael. "Vivaldi, Antonio." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40120pg3> (20 de enero, 2012).

contrataban a músicos profesionales, que eran invitados a tocar como solistas huéspedes de la orquesta del orfanatorio.<sup>77</sup>

Quizá el único contacto que Vivaldi tuvo con la flauta traversa provenga de la relación que mantuvo con el virtuoso Johann Joachim Quantz. Se sabe que Quantz viajó a Italia en 1724, y que permaneció allí cerca de dos años; se cree que en Venecia conoció a Vivaldi. Como resultado de este encuentro, es posible que el compositor italiano haya sido influido por el músico alemán<sup>78</sup> para componer sus conciertos del Op.X.<sup>79</sup>

En el periodo barroco, el interés por la flauta traversa se remonta a finales del siglo XVII en los países bajos y en Francia, donde los Hotteterre, familia francesa de célebres constructores y ejecutantes, experimentaron con la construcción de instrumentos de aliento –entre ellos la Flauta de Pico y el Traverso– transformando la conicidad del tubo interno, extendiendo el registro y modificando la sonoridad para adaptarse a los nuevos requerimientos estéticos.

Por otra parte, en Roma se experimentaba una gran afición por la flauta dulce, en gran parte debido al resplandor del movimiento arcadiano,<sup>80</sup> que defendió los coloquios de composiciones pastorales al comienzo del siglo XVII; sin embargo, la flauta dulce no se escuchaba salvo en conciertos privados. Las normas del Vaticano prohibían el uso de las flautas de pico o traversas debido a su forma fálica y a sus connotaciones eróticas, que datan de la antigüedad. El único instrumento de aliento de madera permitido en Italia –incluso dentro de la iglesia–, fue el fagot. Los ensambles de fagots eran muy comunes en la época, y simbólicamente remitían a la noche, la oscuridad, los fantasmas y el inframundo. Estas imágenes retóricas se empleaban desde el Renacimiento y jugaron un papel muy

---

<sup>77</sup> Federico Maria Sardelli, *Vivaldi's Music for flute and recorder*. ASHGATE, 2007. Chapter 5, "Other players of the recorder and flute associated with Vivaldi" pp. 37.

<sup>78</sup> Otro nexo que Vivaldi tuvo con Alemania fue años antes con el violinista Pisendel, concertino de la famosa orquesta de Dresde, para la cual Vivaldi pudo haber compuesto algunos de sus conciertos para múltiples instrumentos.

<sup>79</sup> Johan Joaquim Quantz (1697-1773) fue un compositor y flautista alemán. Ocupó el puesto de compositor de la corte y maestro particular de flauta de Federico el Grande de Prusia. Su obra comprende más de 200 sonatas, 300 conciertos para una o dos flautas, música de cámara y algunas arias. Su estilo de composición se vio influido por el estilo barroco italiano, especialmente de Antonio Vivaldi.

<sup>80</sup> Movimiento académico literario que data de 1655, inspirado en la poesía bucólica greco-romana, cuyo emblema era la flauta de pan con siete lengüetas.

importante en el Op. X de Vivaldi.<sup>81</sup> Las convenciones de interpretación de la música de cámara secular diferían ampliamente de las de la música eclesiástica. De esta forma, era común escuchar combinaciones de instrumentos tales como flauta, oboe, violín, fagot y bajo continuo. Las ceremonias al aire libre, las serenatas y la “música de mesa” requerían constantemente de ejecutantes de instrumentos de viento muy bien entrenados.

Así como Bach y otros de sus contemporáneos, Vivaldi compuso conciertos para la flauta de pico y la flauta travesa. Llamó a la flauta de pico *flauto* y al traveso *flauto traverso*, o en algunas ocasiones *flauto traversier* o *flaute travers*.<sup>82</sup> En la carátula del libro impreso se lee lo siguiente:

***VI Concerti a Flauto Traverso/ Violino Primo e Secondo Alto Viola/ Organo e Violoncello/ Di /D. Antonio Vivaldi/ Musimco di violino, Maestro del Pio Ospitale/ della Citta di Vemetia e Maestro di Capella/ di Camera di S.A.S. Il Sigr: Principe/ Filippo Langrario d'Hassia Darmistaht/ Opera Decima.***

La obra aparece impresa en los años 1729-30 y contiene los siguientes conciertos:

No.1 ***La Tempesta di Mare***

No. 2 ***La Notte***

No.3 ***Il Gardellino***

No.4 Concierto para flauta, orquesta y bajo continuo en Re mayor

No.5 “ En Sol Mayor

No. 6 “ En Fa Mayor

El hecho de que varios conciertos tengan títulos alegóricos se atribuye al gusto de Vivaldi por crear música programática. Sin embargo, estos conciertos no son los primeros que Vivaldi compuso para flauta; existen los manuscritos de Turín fechados en 1725, que contienen cinco de las obras del Op. X, y que son versiones diferentes de las de la edición

---

<sup>81</sup> Jonathan Wainwright, y Peter Holman, *From Renaissance to Baroque, Change in instruments and Instrumental music in the seventeen century*. University of York, New York Music Festival. Cap. 5, “The Iconography Background to the seventeen century recorder”, pp 101-107.

<sup>82</sup> Walter Kolneder, *Vivaldi: his life and work*. University of California Press 1970, “The concertos for Flute and Recorder”, pp. 131.

impresa en 1729. Estos manuscritos son una valiosa aportación histórica al repertorio de la Flauta, principalmente por su instrumentación.

P. 261 *La Tempesta di Mare*: Flauto Traversier, Haubois, Violino Fagotto Basso

P. 342 *La Notte*: Flauto, 2 Violini, Fagotto, Basso

P 155 *Il Gardelino*, Flauto Traversier, Auboiss, Violino, Fagotto, Basso

P. 262 “*A flauto solo*” (Con 2 violines, viola y bajo)

P. 105 Flauto, Auboiss, Violino, Fagotto, Basso

Cuatro de estas obras fueron originalmente conciertos de cámara para diversos instrumentos de aliento con cuerdas y continuo; tres de ellas fueron escritas para flauta traversa y una para flauta de pico. El concierto P. 262 es para flauta de pico sola y orquesta de cuerdas. Vivaldi, como la mayoría de sus contemporáneos, reutilizó materiales temáticos en obras posteriores, incluso reescribió algunas de estas obras con ligeras variantes y distinta instrumentación. La evidencia más detallada acerca del Op.X de Vivaldi, nos permite fechar sus composiciones para instrumentos de aliento con mayor certeza. Al parecer, antes de 1729 Vivaldi había escrito conciertos de música de cámara para instrumento solista usando la flauta de pico y la traversa.<sup>83</sup> Los conciertos para flauta traversa sola fueron escritos después de esa fecha, cuando la popularidad de la traversa creció rápidamente en los países bajos y sajones en detrimento de la flauta de pico.

### 9.1 Análisis del concierto para flauta de pico, *La Notte*

Es clara la transformación que sufrió la música italiana desde el barroco temprano, a principios del s. XVII, hasta su madurez, en la primera mitad del s. XVIII. Paralelamente, las prácticas de ornamentación improvisada se desarrollaron de tal manera que surgió la necesidad de generar nuevos cánones para su notación. No obstante el creciente desarrollo e independencia del repertorio instrumental, la música vocal nunca dejó de ser el modelo ideal para componer las obras instrumentales. “*La Notte*” es un ejemplo del uso de las

---

<sup>83</sup> Ídem. pp 130

prácticas de ornamentación improvisada, en algunos casos codificada y escrita ya en la partitura, y de los elementos programáticos favoritos de Vivaldi.

El concierto en Sol menor “La Noche” está construido como una especie de narración en seis movimientos, rompiendo con el típico esquema de tres movimientos: Largo – *Fantasmia* (Presto, Largo, Presto) – *Il sonno* (Largo, Allegro). Como guía para el oyente y el intérprete, Vivaldi añade subtítulos a dos de los seis movimientos, dejando el resto a nuestra imaginación.

### 9.1.1 Primer movimiento, Largo

Desde el punto de vista de la retórica y de la doctrina de los *afectos*, el primer movimiento, *Largo*, resulta un marco narrativo en el cual el *acontecimiento inicial*<sup>84</sup> expone el escenario. Vivaldi introduce una atmósfera de misterio y angustia con verdadero dramatismo desde el inicio del movimiento. Los primeros cinco compases son completamente homófonos, sin armonía explícita. Tanto la flauta como las cuerdas tocan al unísono (en sus respectivos registros); de acuerdo a la retórica, la falta de armonía o el unísono indica desolación o soledad. Durante todo el movimiento encontramos la figura retórica llamada *interrogatio*, representada por la figura rítmica de octavo con puntillo y dieciseisavo que causa suspenso en la línea melódica. Además, las líneas melódicas ascendentes en cada una de las voces expresan musicalmente el sentido de una pregunta. De esta manera, Vivaldi nos propone un afecto dubitativo.

---

<sup>84</sup> *Acontecimiento Inicial*: Es el hecho que desencadena la historia y debe ser breve.

Ilustración

46 1er. mov. Largo c. 1-6

A partir del compás seis se rompen los unísonos y se refuerza la tonalidad fundamental, *Sol* menor, con la aparición de la armonía que se da en todas las voces en forma vertical. Esta tonalidad sugiere un afecto "triste, dulce y tierno, amable, serio, magnificante, de una belleza sublime".<sup>85</sup>

Ilustración 47 1er. mov. Largo c. 6-12

Como se puede observar, la secuencia armónica del motivo de octavo con puntillo con dieciseisavo desciende de manera cromática en la voz superior, este movimiento se sustenta a partir de la progresión por cuartas en el bajo con acordes de séptima, mismos que Vivaldi utiliza para modular al acorde con séptima del segundo grado bemol de *Sol* menor (*La b*) y regresar así a la tonalidad fundamental del movimiento. A continuación, en la parte de la flauta, se nos muestra una serie de tresillos rápidos y fluidos que alcanzan la nota más

<sup>85</sup> J. Rousseau (1691), Charpentier (1692), Mattheson (1713-19), Rameau (1722).

aguda del movimiento con un aumento en la complejidad de la armonía, lo cual marca un contraste muy evidente en el movimiento. Aquí es importante destacar el contrapunto rítmico de los tresillos de la flauta en contraste con el movimiento armónico del bajo (V7-I-V7) y las notas con puntillo del acompañamiento, que en conjunto crean una sensación de inestabilidad.

Ilustración 48 1er. mov. Largo c.13-15

Para contrastar nuevamente el *afecto* y regresar a la apacibilidad de la noche, un par de frases con notas largas en la flauta y la repetición del bajo sirven como bordón mientras cambia la armonía en las voces inferiores, reafirmando el carácter misterioso del movimiento y otorgando de nueva cuenta una estabilidad rítmica. El movimiento finaliza con una *Interrogatio*, representada por el acorde final de Re mayor (V/V), dominante de Sol Menor, que nos deja en suspenso y en espera de una resolución.

Ilustración 49 1er. mov.

Largo c. 23-28

### 9.1.2 *Fantasmí*

En el siguiente movimiento Vivaldi presenta la resolución de la pregunta planteada en el acorde final del primer movimiento. El nombre del movimiento *Fantasmí* (fantasmas en español) nos invita a evocar lo más escabroso de la noche. Estas imágenes están bien representadas por un contraste muy marcado de las notas rápidas y repetidas, el contrapunto imitativo de las escalas ascendentes y los arpeggios descendentes en la voz principal y la orquesta.

**Fantasmí**  
Presto

The musical score for the second movement, *Fantasmí*, is written for five instruments: Flauto traverso, Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello/Basso continuo. The tempo is marked *Presto*. The score shows the first three measures of the movement. The Flauto traverso part features a rapid, repetitive melodic line. The Violino 1 part has a similar rapid, repetitive line. The Violino 2 part has a more melodic line. The Viola part has a melodic line. The Violoncello/Basso continuo part has a melodic line. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Ilustración 50 2do. mov. Presto c. 1-3

Por medio de diferentes recursos musicales, la representación de estos seres de la noche continúa durante todo el movimiento; por ejemplo, en el compás siete, los motivos rítmico-melódicos hacen alusión a una discusión arrebatada, o seres que aparecen y desaparecen atemorizando al escucha. Por otro lado, los fantasmas son igualmente representados por las escalas ascendentes o descendentes que desaparecen abrupta y “misteriosamente” con un silencio de octavo.



Ilustración 51 2do. mov. Presto c.7-9

De nueva cuenta, aparece en el acompañamiento de las voces inferiores el ritmo preponderante hasta este momento: octavos con puntillo-dieciseisavo y síncopas en las voces superiores. Las síncopas indican "adulación que se congracia"<sup>86</sup> y las notas con punto en un movimiento rápido, vivacidad.<sup>87</sup>



Ilustración 52 2do. mov. Presto c. 10-12

En el compás 17 podemos escuchar un pedal armónico en el acompañamiento; mientras tanto, la flauta desarrolla el motivo de las síncopas, desencadenando una improvisación escrita de gran fluidez y virtuosismo en grupos de tresillos. Tal improvisación es interrumpida por una aparición repentina de los "fantasmas" en todas las voces.

<sup>86</sup> J.J. Quantz, *On playing the flute* (1752), translated by Edward R. Reilly. Faber and Faber, 1976, United States of America, Cap. XIII Of Extempore Variations on simple Intervals, pág. 136.

<sup>87</sup> Op.cit. pág. 88.

Ilustración 53 2do. mov.

Presto c. 17-19

Esta primera parte del movimiento finaliza en una nueva *interrogatio*, que da comienzo al segundo *Largo* que es, a su vez, la segunda parte de “Fantasmi”.

Ilustración 54 2do. mov. Presto c. 20-23

### 9.1.3 Largo

El siguiente movimiento tiene como objetivo evocar un momento de paz dentro de la “pesadilla” creada por los *fantasmas*. En todo el movimiento, las voces del acompañamiento tienen notas repetidas con ritmo de octavos que, de acuerdo al flautista

Philipp Picket, pueden sugerir el tiempo que transcurre.<sup>88</sup> Al mismo tiempo, la flauta ofrece un discurso melódico, *cantabile*, de carácter muy amable, que contrasta con el carácter furioso del movimiento anterior. Por otra parte, la textura sonora creada por la voz de la flauta, el acompañamiento de las voces intermedias, la carencia del bajo y la secuencia armónica de I-V-V7/II, acentúan el carácter de ensoñación del movimiento. La tonalidad inicial de Sol mayor sugiere un carácter que, según J. Rousseau, Charpentier y Mattheson, tiene una connotación "seria, persuasiva, dulcemente alegre y tierna".



Ilustración 55 3er. mov. Largo c. 24-27

El ritmo armónico es lento. Existen breves modulaciones al relativo menor de la dominante de Sol mayor (Re menor) para modular sorpresivamente a la tonalidad de Fa mayor. Por primera vez en todo el concierto, no percibimos una *interrogatio* al final de un movimiento; en cambio, reinan la calma y la total apacibilidad al terminar con una *anadiplosis*<sup>89</sup> en el acorde de Fa mayor.

<sup>88</sup> Philipp Picket en su ensayo "Bach: The Brandenburg Concertos, A New Interpretation", publicado en 1994 en *Concerto*, revista de publicación alemana, hace un análisis de los conciertos. Picket menciona el posible significado de los octavos en notas repetidas. Philipp Picket, Bach *The Brandenburg Concertos, A New Interpretation*, Recorder Homepage, 1994, <http://www.recorderhomepage.net/brandembourgs.html> (2 de enero 2012).

<sup>89</sup> Figura retórica que indica la repetición del mismo fragmento musical que cierra una unidad al principio de la siguiente (...x/x....). En este caso, el mismo acorde que termina el movimiento es el mismo que empieza el siguiente.



Ilustración 56 3er. mov. Largo c. 29-31

### 9.1.4 Presto

La tercera parte de “Fantasmi”, *Presto*, es un movimiento rápido de tres secciones contrastantes y una cuarta sección idéntica en ritmo a la primera. La tonalidad inicial de Fa mayor nos propone un contexto tempestuoso.<sup>90</sup> El mismo Vivaldi escribió el concierto para flauta de pico *La Tempesta di mare* en la misma tonalidad. En el motivo inicial, los arpeggios que se dan de forma homófona en la voz principal y en los violines son acompañados por octavas en el bajo, lo cual otorga al motivo un soporte armónico sólido. Retóricamente, los saltos en las voces podrían insinuar gotas de lluvia cayendo.



Ilustración 57

4to. mov. Presto c. 1-6

<sup>90</sup> Fa maj: Fourious, quick tempered, for tempests, furies, Charpentier (1692), Rameau (1722). Tarling, Op. Cit. – Audience and Affect, pág. 77.

Ilustración 58 4to. mov. Presto c. 7-9

Las notas repetidas en ritmo de dieciseisavo en estilo *concitato*, muy similares a un tremolo, pueden representar relámpagos o truenos que caen sobre la tierra. La secuencia armónica modula por cuartas a lo largo del movimiento, como sucede típicamente en los conciertos italianos barrocos. Se modula nuevamente a la tonalidad inicial del movimiento, con acordes disminuidos que se mueven en una progresión cromática hasta el séptimo grado de *Re* mayor. Este grado finaliza en una *interrogatio*, con una pausa súbita en todas las voces (*parenthesis*), dando origen a la segunda sección del movimiento.

Ilustración 59 4to. mov. Presto c.19-21

A continuación se nos presenta la segunda sección del movimiento. Con un solo de flauta o una improvisación escrita con ritmo de dieciseisavos que adorna una progresión armónica

por cuartas, Vivaldi parece hacer alusión al viento que sopla en la tempestad. El bajo y la viola enfatizan el solo de la flauta, creando una figura descendente; con arpeggios descendentes.



Ilustración 60 4to. mov. Presto c. 22-24

El solo finaliza con un diálogo entre la flauta, con una figura de octavos descendentes, y la orquesta en estilo *concitato*. La armonía en esta sección difiere bastante de las anteriores; modula a *Mi* bemol mayor e incluso hasta *Mi* mayor, utilizando los acordes de dominante aún cuando aparecen como acordes disminuidos.



Ilustración 61 4to.

mov. Presto c. 30-34

El movimiento termina justo con el motivo inicial: aparecen las "gotas de lluvia" en *Do* menor. Se trata de una tonalidad tierna y lamentosa, según el *Traité de l'harmonie* (1722) de Jean-Philippe Rameau.

### 9.1.5 *Il Sonno*, Largo.

El siguiente movimiento tiene como subtítulo *Il Sonno* (el sueño). Como su nombre lo indica, evoca la parte onírica de la noche. El movimiento hace una *anadiplosis* armónica con respecto del movimiento anterior.<sup>91</sup> La tonalidad de *Do* menor en este caso nos indica un carácter sombrío o triste de acuerdo a Charpentier (1692).

**Il Sonno**

Largo      Tutti gli stromenti sordini

Flauto traverso

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello,  
Basso continuo

Senza cembalo

Ilustración 62 5to. mov. Largo c. 1-14

El carácter sombrío es acentuado por el uso de la sordina en los instrumentos de cuerda, que ofrece una sonoridad más oscura, que va en *crescendo*. Las voces se van sumando una por una en una serie de notas largas y tenidas que proporcionan una atmósfera de calma y somnolencia. El ritmo armónico es rápido; aproximadamente un acorde diferente por compás. Las voces juegan con la armonía, haciéndola cada vez más compleja a medida que el movimiento transcurre. Por ejemplo, los primeros en los primeros compases se sostienen por un acorde de 2ª y 4ª a partir de la tonalidad de *Do* menor, posteriormente el esquema armónico es el siguiente: I7- V7- VII7- I7-II7- Vii7/II, -V7-V7/ii-V-Vii/V- V7-I-V7-I-V-I-V7-V.

La función de este movimiento es la de contrastar y formar un interludio entre dos movimientos rápidos. A diferencia de los dos primeros movimientos lentos etiquetados con la indicación *Largo* que se presentan en la obra, este tercer *Largo* abre la conclusión del

<sup>91</sup> *Anadiplosis*: La repetición del mismo fragmento musical que cierra una unidad, al principio de la siguiente (...x/x...).

concierto. El movimiento termina con una textura homófona de notas largas tenidas y disonantes que provocan tensión y proporcionan un carácter somnoliento, de angustia y misterio.

### 9.1.6 Allegro

En este movimiento, la tonalidad de Sol menor nos indica un carácter “serio y magnificante” (Charpentier, 1692). El diálogo entre la flauta y la orquesta es más parecido al de un concierto italiano típico, con partes solistas en la flauta y *Tuttis* en la orquesta que recuerdan al tema principal. En este caso, el movimiento está lleno de notas pedal que están subdivididas en ritmo de octavos. El movimiento tiene cinco partes contrastantes. La primera parte expone el motivo de las notas pedal pero ornamentadas, "envueltas" en notas pequeñas, descrito por la figura retórica *circulatio*,<sup>92</sup> que refleja una idea obsesiva.

Allegro

Ilustración 63 6to. mov. Allegro c. 1-3

El primer *solo* de la flauta ocurre en el compás 15, acompañado por el violín primero y la viola. Al final, es acompañado solamente por el bajo. Las figuras retóricas preponderantes en este fragmento son la *palilogia*<sup>93</sup>, el *interrogatio* y el *gradatio* ascendente y descendente. La flauta forma un motivo ascendente de semicorcheas con grados conjuntos, que contrasta con notas repetidas en ritmo de corcheas.

<sup>92</sup> Es un ornamento melódico que gira alrededor de una nota en particular.

<sup>93</sup> Es la repetición idéntica al original de un fragmento; también se le llama “repetición por partes iguales”.



Ilustración 64 6to. mov. Allegro c. 15-16

La *gradatio* descendente de la flauta conduce la armonía, la cual que presenta un esquema que modulará finalmente a Si bemol mayor (compás 25). Esta sección es de carácter juguetón y se caracteriza por las síncopas en la flauta y el violín, así como por los saltos de octavas que contrastan con el motivo principal.



Ilustración 65 6to. mov. Allegro c. 25-27

En el compás 28 percibimos una interrupción del “paso del tiempo” en las voces inferiores de la orquesta; este motivo se muestra ahora como una figura retórica llamada *parenthesis*<sup>94</sup> que recuerda el afecto original de la figura de octavos al principio del movimiento, y permite regresar a Sol menor.

<sup>94</sup> Es la interrupción momentánea del flujo normal de la música, provocada por la inserción abrupta de una unidad breve y contrastante. Ídem. Cap. 3, “Registro de figuras”, 2.2 “Figuras de acordes”. Pág. 184.



Ilustración 66 6to. mov. Allegro c. 29-30

La siguiente intervención de la flauta en forma de arpeggios es apoyada por el violín al unísono. El bajo parece hacer la típica secuencia de 5as de bajo "caminante", aunque también es el mismo motivo del *circulatio* al doble de velocidad, a ritmo de octavos.



Ilustración 67 6to. mov. Allegro c. 31-32

En el compás 34 la flauta crea un contraste, con una melodía muy *cantabile* que desemboca de nueva cuenta en las síncopas antes escritas en el compás 25, sólo que esta vez en Do menor. Mientras, el violín apoya con arpeggios descendentes. Todos estos motivos melódico-rítmicos recuerdan elementos que ya aparecieron durante el concierto y en el movimiento, dotándolo de coherencia, homogeneidad y unidad.

Ilustración 68 6to. mov.

Allegro c. 38-40

## 9.2 Sugerencias Interpretativas

*La Notte* es un ejemplo de un concierto típicamente italiano, donde puede observarse el desarrollo del concierto para instrumento solista, así como las prácticas de ornamentación e improvisación escrita de principios del siglo XVIII en un estilo muy personal: Vivaldi atribuye un significado alegórico a sus conciertos por medio de la música programática. La figura retórica *anadiplosis*, que encadena un movimiento con otro, proporciona unidad a toda la obra. Las diferentes tonalidades de cada uno de los movimientos, junto con los diferentes elementos musicales logran *afectos* contrastantes y apoyan el carácter narrativo de este concierto, concebido indudablemente dentro del pensamiento retórico del s. XVIII.

Aunque la dificultad interpretativa esté intrínseca en la ejecución de un concierto italiano, la línea melódica de la voz solista es idiomática para un instrumento de aliento como la flauta de pico. Los movimientos lentos obligan a utilizar el mayor rango dinámico posible del instrumento. Para esto, es necesario resaltar los colores sonoros que brinda la flauta, haciendo digitaciones alternativas que ayuden a generar la expresividad necesaria para dichos movimientos. Ciertamente hay varias glosas en los movimientos con indicación de tempo *Presto* o *Allegro* que requieren una calidad técnica importante. Las articulaciones *did'll* o *te gue* vuelven a ser un recurso esencial para ejecutar estos pasajes rápidos con grados conjuntos. Por otra parte, los pasajes virtuosos con arpeggios en ritmo de dieciseisavos pueden ser ejecutados con alguna articulación doble (*double tonging*), como *te ke*, *did'll* o combinaciones de las mismas).

## ANEXO 1

### Síntesis para el programa de mano

#### ***Istampitta Belicha, Anónimo.***

La *istampitta* es una forma de danza y poesía que se utilizó en Francia e Italia durante los siglos XIII y XIV. Se compone de varios versículos dobles, que empiezan y terminan con un refrán, variando ritmo en las frases melódicas; la *estampida* usa una melodía diferente para cada verso en comparación del refrán, que siempre es el mismo. Johannes de Grocheio (c.1255-c1320) en su tratado *De musica*, dice que la “estampida” era para bailarines de todas las edades, pero que requería de un movimiento irregular y complicado. Esta información puede explicar los significados de “pies estáticos” o “estampados”, como una danza del tipo procesional, quizá la antecesora de las *basses danses* o danzas-bajas populares francesas o la *bassadanza* de Italia, ambas del siglo XV.

#### ***Ricercata Quarta de Giovanni Bassano***

A través de la *ricercata* se enseñaban técnicas para *glosar*: la substitución del valor original de una nota por valores más cortos, utilizada en un contexto de ornamentación improvisada. Giovanni Bassano lo ilustra en su obra llamada *Ricercate, Passaggi et Cadentie*, publicada en 1585. La gran cantidad de publicaciones de este tipo muestra la relevancia que tenían la ornamentación de glosas y la improvisación en esa época. Asimismo, estas obras son testigo del cambio estilístico que se dio en la música italiana del Renacimiento tardío a la del Barroco temprano.

#### ***Arousez vo violette, madrigal de Adriaen Willaert con glosas de Giovanni Bassano.***

Más que como compositor, Giovanni Bassano es reconocido por su trabajo como instrumentista, pedagogo y teórico del arte de la improvisación sobre composiciones ya existentes. Las obras publicadas de Bassano indican que las prácticas de este tipo de ornamentación eran una forma habitual de tocar el repertorio entre los instrumentistas

profesionales. Varios compositores sistematizaron y escribieron lo que hubiesen tocado los instrumentistas de manera improvisada.

***Ancor che co'l partire*, madrigal de Cipriano de Rore con glosas de Giovanni Battista Spadi**

*Ancor che col partire* es un paradigma de los madrigales que se ornamentaban con glosas en la Venecia del siglo XVI; un típico y famoso madrigal del Renacimiento que sirvió como base para desarrollar las técnicas de improvisación de la época. Madrigales como *Ancor che col partire* y *Arousez vo violette* con cualquier clase de instrumento, busca la imitación de la voz humana, articulando y tratando de hacer las inflexiones y sutilezas expresivas de las palabras de los versos.

***The Jogger* de Dick Koomans**

Koomans compuso *The Jogger* en 1994, especialmente para el cuarteto holandés de flautas de pico *The Amsterdam Loecki Stardust Quartet*. *The Jogger* es una pieza con una riqueza musical que deriva en una variedad melódica generada por diferentes temas que son traspuestos a diferentes tonalidades, texturas homófonas que permiten que una voz resalte con un *solo* por encima de las demás y otras en contrapunto imitativo muy estricto que recuerdan incluso las fugas de Bach. La obra tiene también una variedad rítmica muy grande que se refleja en los diferentes cambios de *tempo*, así como figuras rítmicas complejas o figuras rítmico-melódicas que acentúan los tiempos débiles del compás, tal y como sucede en el *ragg time*, el *swing* o el *jazz*.

**Sonata II para soprano solo y bajo continuo del *Libro Secondo, Sonate Concertate in Stil Moderno* de Darío Castello**

En esta sonata, de gran expresividad, se aprecia un estilo de composición caracterizado por una estructura relativamente libre, con una sucesión de secciones con temas y *tempi* contrastantes. Castello demuestra su habilidad para combinar una escritura virtuosa con carácter de improvisación con el estilo dramático operístico, novedoso en la Venecia del siglo XVII. Emplea una gran variedad de contrastes sonoros y de formas estructurales que,

en la forma de un discurso retórico, ejemplifican una pieza paradigmática de la música barroca veneciana de las primeras décadas del siglo XVII.

### ***Ciaccona* de Godfrey Finger**

La *Ciaccona* de Godfrey Finger se encuentra en la colección *The Second Part of The Division Flute* (1708). Esta pieza es un ejemplo de improvisación escrita de finales del siglo XVII y principios del XVIII en Inglaterra. Los *grounds* representaron los “estándares” de improvisación tal y como hoy sucede en el jazz; sin embargo, estos testimonios escritos representan solo un esbozo de lo que pudo haber sido una improvisación en vivo. La imaginación y la técnica del intérprete eran vitales para que este tipo de piezas funcionara. Seguramente

### ***La Folia* de Arcangelo Corelli, Op.5 nº 12**

Sobre Arcangelo Corelli (1652-1713) se puede decir mucho. Fue el primer músico que se hizo famoso exclusivamente por la interpretación de sus composiciones y que debió su éxito a las editoriales que publicaron toda su obra. No es difícil imaginar cómo las composiciones de Corelli circulaban por toda Europa, siendo tocadas, escuchadas, copiadas y transcritas.

Así como las piezas de improvisación sobre un bajo *ostinato* (*grounds*), *La Folia* se basa en patrones armónicos antiguos como el *passamezzo* y la *romanesca*. Corelli muestra una gran calidad de composición, destacando su imaginación en cada una de las variaciones, donde el bajo no es un mero acompañante sino otra voz solista.

### **Concierto para flauta de pico y orquesta *La Notte* Op. 10, No.2 (RV 439) - 47**

*La Notte* es un ejemplo de un concierto típicamente italiano, donde puede observarse el desarrollo del concierto para instrumento solista, así como las prácticas de ornamentación e improvisación escrita de principios del siglo XVIII en un estilo muy personal: Vivaldi atribuye un significado alegórico a sus conciertos por medio de la música programática. Las diferentes tonalidades de cada uno de los movimientos, junto con los diferentes elementos musicales logran *afectos* contrastantes y apoyan el carácter narrativo de este concierto, concebido indudablemente dentro del pensamiento retórico del s. XVIII.

## FUENTES DE CONSULTA

Apel, William. *Musica Disciplina*. American Institute of Musicology, Verlag Corpusmusicae, 1949.

Atlas, Allan W. *La música del Renacimiento*. AKAL música, 2002.

Claudel Calvin, *Coquillart's Use of Estampie*. *PMLA*, Vol. 61, No. 2, 1946.

De Covarrubias Orozco, Sebastián. *El tesoro de la lengua castellana o española 1611*. Edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra 2006.

Hibberd, Lloyd. *Estampie & Stantipes*, *Speculum* XIX, 1944.

Holman, Peter y Wainwright, Jonathan. *From Renaissance to Baroque, Change in instruments and Instrumental music in the seventeenth century*. University of York with the Department of Music, York Early Music Festival. 1999.

Kolneder, Walter. *Vivaldi: his life and work*. University of California Press, 1970.

Lopez Cano, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Mayer Brown, Howard. *Embellishing Sixteenth-Century Music*- Oxford University Press, 1992.

McGee, Timothy. *Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio Descriptions*, *Journal of Musicology*. vol.7 No.4, 1989.

Moser, Hans. *Stantipes und Ductia*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* ii 1920

Nettl, Bruno. *Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach*, *Musical Quarterly*, 1974.

Norwich, John Julius. *Historia de Venecia*. Almed Ediciones, 2009.

- Ortiz Orderigo Néstor, *Historia del jazz*. Ricordi, 1952.
- Picket, Philipp. *Bach: The Brannndembourg Concertos, A New Interpretation, Recorder Homepage*, 1994, <http://www.recorderhomepage.net/brandenburgs.html> (1 de enero 2012).
- Quantz, Johann. *On playing the Flute (1752)*. Faber and Faber, 2001.
- Querol, Miguel. *La Chacona en la época de Cervantes*. AnM 1970, pp 49.65.
- Sadie, Stanley. Latham Alison. *The Cambridge Music Guide*. Cambridge University Press, 1990.
- Sardelli, Federico Maria. *Vivaldi's Music for flute and recorder*. ASHGATE, 2007.
- Smith, Anne. *The performance of 16th century music, Learning from the theorists: Martin Agricola, Musica Choralis Dedutsch, 1533*. Oxford Univerity Press, 2011.
- Talbot, Michael. *Arcangelo Corelli: New Orppheus of our time, Journal of the American Musicological Society*. University of California Press Vol. 55, No. 3, 2002.
- Talbot, Michael. "Vivaldi, Antonio." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40120pg3> (20 de enero, 2012).
- Tarling, Judy. *The Weapons of Rhetoric*. Corda Music Publications, 2005.
- Walter, Kolneder. *Vivaldi his Life and Work*. University of California Press, 1970.