Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música.

Opción de Tesis

Notas al Programa.

Que presenta el alumno

Íñigo José Julián Aguilar Martínez

Para obtener el titulo de

Licenciado Instrumentista en Flauta

Asesor Mtra. Eunice Padilla.

México D.F. Agosto de 2004

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

ÍNDICE

I Introducción. 4

II Recercar per Flauto in Battaglia de Aurelio Virgiliano. 9

La Recercada. 9

La batalla. 10

Il Dolcimelo. 10

Análisis de la Recercar per Flauto in Battaglia. 13

III Sonata Seconda a Sopran solo de Darío Castello. 20

Darío Castello. 20

La *Sonate Concertate*. 21

El estilo moderno en la *Sonate concertante* de Darío Castello. 22

Análisis de la Sonata Seconda a Sopran solo. 27

IV Deuxiéme Suite en mi menor de Jacques Hotteterre. 29

Jacques Martín *"Le Romain"* Hotteterre. 29

La Suite Francesa. 30

La ornamentación en Hotteterre. 38

Análisis de la Deuxiéme Suite en mi menor. 43

V Fantasía en re menor No. 3 de Georg Philipp Telemann. 50

Georg Philipp Telemann. 50

Telemann y la flauta de pico. 52

Análisis de la Fantasía No. 3. 55

VI Trío Sonata en la menor BWV 528 de Johann Sebastian Bach. 58

Johann Sebastian Bach. 58

La trío sonata. 59

Análisis de la Trío Sonata en La menor BWV 528. 61

VII Concierto *La Notte* RV 104 de Antonio Vivaldi. 70

Antonio Vivaldi. 70

Los tres conciertos titulados "*La Notte*". 71

Análisis del concierto *"La notte"* RV 104. 75

VIII *Meditation* de Ryohei Hirose. 81

Ryohei Hirose. 81

El Shakuhachi. 81

Análisis de Meditation. 83

IX Bibliografía. 86

X Discografía. 90

XI Anexo A Figuras de referencia. 92

XII Anexo B Programa de mano. 95

XIII Anexo C Partituras. 101

I

Introducción.

Las piezas que integran el programa del recital fueron escogidas con la intención de mostrar algunos de los diferentes estilos que constituyen el repertorio para flauta de pico. El programa se inicia con una pieza compuesta en Italia a finales del siglo XVI, para después pasar a la Italia del XVII; se continua por Francia, Alemania y se regresa de nuevo a Italia, pero a la del sigo XVIII, para concluir el recorrido en el Japón del siglo XX.

El programa se inicia con la obra *Recercada para flauta en batalla* compuesta por Aurelio Virgiliano alrededor del año de 1600.

Las recercadas de Virgiliano ocupan un lugar importante dentro del repertorio de este instrumento, al igual que las recercadas de otros compositores como son las de Bassano o Diego Ortiz, por mencionar sólo dos ejemplos. El tratado donde se encuentra la recercada escogida para este recital se titula: *IL Dolcimelo.* Es un manuscrito que en algunas de sus secciones se encuentra inconcluso, se cree que esto se debe a que el compositor murió antes de poder darlo por concluido. El tratado está dividido en tres secciones, en la primera parte nos muestra una serie de tablas de ornamentación, así como sucede en los tratados de Bassano, Dalla Cassa y Ortiz entre otros; la segunda sección contiene recercadas para distintos instrumentos, con la característica de que están proyectados para que cada uno de ellos hagan la interpretación como solista. Esta parte se puede comparar con el tratado de Bassano, ya que al igual que Virgiliano, es el único que incluye recercadas de este tipo en un tratado de ornamentación. Por último la tercera sección es la que se encuentra más incompleta en ella se muestran dibujos y tablas de digitación de diversos instrumentos, esta sección es parecida al *Syntagma Musicum* de Praetorius.

El tratado descrito es la única obra que se conoce en la actualidad escrita por Virgiliano, de hecho no se sabe nada acerca del compositor, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie edición 2000, una de las más importantes enciclopedias especializadas en música, no aparece ni siquiera el nombre de Virgiliano.

Como segunda obra se escogió *II sonata Seconda a sopran solo*, publicada en 1629 de Darío Castello, debido a que es una pieza que representa el estilo italiano de inicios del siglo XVII. Las sonatas para instrumento solo de Castello tienen secciones más contrastantes y tal vez sean también un poco más arrebatadas que las de otros de sus contemporáneos, además de que estas sonatas, junto con una cantata de Navidad, es lo único que se conoce de este compositor tan ilustrativo de lo que fue la música en su época.

Las sonatas son de las primeras piezas en donde se utiliza la melodía acompañada y se empieza a desarrollar el virtuosismo en repertorio instrumental.

La tercera de las obras seleccionadas es la *"Deuxiéme Suite en mi menor"* publicada en 1715 y cuyo autor es Jacques Martín Hotteterre conocido con el sobrenombre de *"Le Romain"*. Elegí esta obra que es una suite típica francesa del siglo XVIII, y como tal contiene una gran variedad de los característicos adornos franceses, por lo que la convierten en una importante fuente de ornamentación francesa del siglo XVIII. Esta suite, aunque fue originalmente escrita para ser interpretada con flauta traversa, se puede tocar en la flauta de pico, aunque para ello es necesario transportarla una tercera menor ascendente o bien tocarla con una *voice flute* (que es una flauta en re).

La *Fantasía en re menor No. 3*, escrita entre 1732 y 1733 por Georg Philipp Telemann es parte de este programa porque es una buena muestra de las características de la composición de obras para instrumento solo. Estas fantasías

de Telemann comparadas con obras de otros autores resultan tan significativas para la música en general, como las obras para instrumento solo de Bach, como las partitas para violín o las suites para cello solo.

El quinto sitio lo ocupa el *Trío Sonata en la menor BWV 528* escrita entre 1722 y 1727 por Johann Sebastián Bach. La elección de esta obra para ser presentada en esta ocasión se basa en el especial gusto personal que percibo por ella, ya que Bach escribió los temas de las voces en forma de diálogo, como si fuera pregunta y respuesta, lo que resulta más obvio en su segundo movimiento.

Esta obra pertenece a una colección de seis sonatas en trío para un instrumento de dos teclados y pedales, es decir para el órgano. Según Johann Nicolaus Forkel, primer biógrafo de Bach, estas seis sonatas en trío para teclado fueron escritas para que el hijo de Bach, Wilhelm Friedemann, se perfeccionara en el arte de tocar el órgano.

La transcripción de este tipo de obras para que puedan ser interpretadas con otros instrumentos es algo que se hacía en la época y que el mismo Bach hacía con obras tanto propias como de otros compositores. De hecho el primer movimiento de ésta, la *Trío sonata* es la sinfonía de la cantata "A*m zweiten Sonntag nach Trinitatis"* BWV 76 para oboe viola de amor, viola da gamba y continuo. Esta sonata se puede tocar con órgano solo, o con un instrumento acompañado por un teclado obligado, como se hace en este recital o con dos instrumentos y bajo continuo.

La sexta obra que se eligió es el concierto *"La Notte", RV 104* escrito alrededor de 1705 por Antonio Lucio Vivaldi. La razón para incluir este concierto radica en que siempre me han gustado los conciertos programáticos de Vivaldi, aunque éste no sigue un programa muy claro, cosa que si sucede, por ejemplo, en los conciertos de las *"Cuatro Estaciones"*. En cambio permite imaginarnos la historia, gracias tanto a la música en sí, como a los títulos de lo movimientos que

sirven como guía para reconstruir una historia. El primer título que ofrece es el de todo el concierto al que llama *"la Notte"*, es decir, la noche; después indica el segundo movimiento con el título de *"fantasmi"*, que significa fantasma, al penúltimo movimiento con la palabra *"il sonno"*, el sueño.

Este concierto es una versión para orquesta de cámara y es anterior al concierto publicado en su *Opus* 10, que tiene como característica el estar elaborado para ser interpretado por una orquesta de mayores dimensiones. También cabe mencionar otro concierto de Vivaldi completamente diferente para fagot que lleva el mismo nombre y en el que además de utilizar los títulos ya mencionados agrega al último movimiento el título *"Surge L'Aurora"*. Logrando además que el concierto termine de forma más optimista y luminosa, ya que las otras versiones terminan de forma inquieta, como si el personaje de la historia quedara confundido y sin respuesta en medio de la noche.

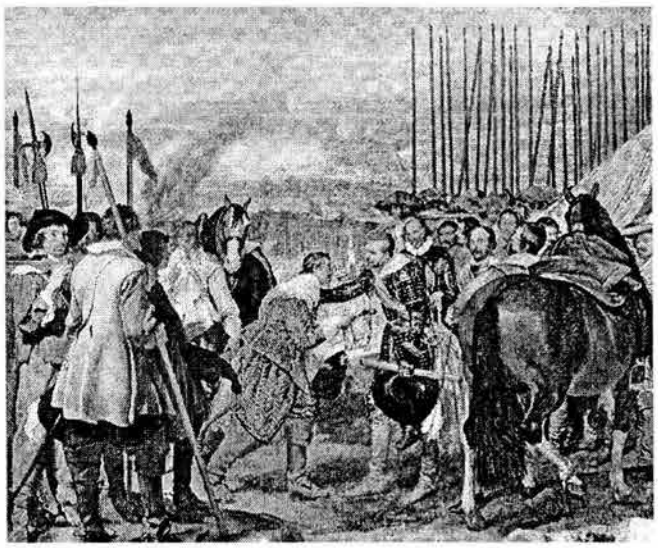
Para cerrar el concierto se presenta la obra "*Meditation"* escrita en abril de 1975 por Ryohei Hirose, es un pieza que me llamó mucho la atención cuando la escuché por primera vez, por ser una pieza en la que se requieren ciertos efectos con la flauta que nunca había utilizado y también porque se podría decir que la pieza es un compendio de los efectos sonoros que se pueden hacer en la flauta, además el compositor se distingue porque escribe para la flauta de pico haciendo uso del idioma de un instrumento tradicional japonés: el Shakuhachi. Dentro de los opúsculos de este compositor encontramos otro para cuarteto llamado "*Lamentation",* en el que los recursos que pide son exactamente los mismos que en "*Meditation"*.

Una vez hecha la presentación general se procederá a abordar cada una de las obras del recital. Para ello se hará mención de la biografía del compositor, de algunas de las características más importantes de las obras, así como también se proporcionará algunas bases para su análisis.

De los compositores más famosos como Bach, Vivaldi y Telemann solamente se describirán aspectos de su biografía que tengan una relevante relación con el tiempo en que escribieron las piezas que se incluyen en este recital, a diferencia de lo que sucede con otros autores como son Castello, Virgiliano y Hotteterre de los cuales no existe mucha información. En compensación se hablará más sobre algunas de las características del estilo en el que compusieron.

II

Recercar per Flauto in Battaglia de Aurelio Virgiliano.



La Recercada.

El término recercada, que en lengua italiana quiere decir *"buscar"* fue utilizado para nombrar una pieza con carácter de preludio destinada a ser interpretada por un instrumento solo, aunque también se utilizó el término para identificar a otro género musical del siglo XVI, que se caracteriza por contar con secciones en contrapunto imitativo; este ultimo género desembocó más tarde, en los siglos XVII y XVIII, en formas como la fuga.

Diego Ortiz en su tratado de glosas de 1553 escribe recercadas[1] basadas en Chansons, madrigales y danzas ya compuestas por otros autores, como la baja danza: *La España*. Con lo que respecta al repertorio de flauta de pico los dos únicos compositores conocidos hasta ahora que escriben recercadas con carácter de preludio e improvisación sin basarse en alguna pieza propia o de otros compositores son: Giovanni Bassano (ca. 1550-1617) en su libro *Ricercate/Passagi et cadentie* de 1585 y Aurelio Virgiliano (fl. 1600) en su libro *Il*

[1]Cf. Padilla, Eunice. *Tema con variaciones: Beethoven, Schubert, Haydn*. Tesis de licenciatura. ENM-UNAM. México 1990.

Dolcimelo.

La batalla.

La descripción musical de una batalla dio origen a una forma musical tanto vocal como instrumental que nace y que tuvo su auge en el siglo XVI y que continuó utilizándose esporádicamente hasta el siglo XIX. El término italiano *battaglia* a sido utilizado para denominar a esta forma musical, aunque también encontramos títulos en otros idiomas como en francés *guerre*, alemán *schlacht* y español *batalla*. La música de batalla incorpora fragmentos de música militar o imitaciones de fanfarrias, las primeras obras que poseen estos elementos podrían ser las caccias del siglo XIV o en las chansons (canciones) *Al'arme, a l'arme* de Grimace, *Alla bataglia* que se encuentra en el Pixérécourt Chansonnier, *A la battaglia* de Isaac donde encontramos la repetición de pequeñas figuras musicales a lo largo de toda la obra, recurso que se utilizará con mayor frecuencia en la composición de batallas.

La batalla más famosa y que tuvo una gran influencia sobre todas las batallas compuestas en el siglo XVI fue *La guerre* del compositor Janequin, escrita para conmemorar la batalla de Marignano (1515), donde Francois I aseguró la victoria sobre los mercenarios suizos contratados por el Duque Ercole Sforza de Milán.[2]

Il Dolcimelo.

Il Dolcimelo, compuesto por Aurelio Virgiliano es un manuscrito que en la actualidad se encuentra en el *Cívico Museo Bibliográfico Musicale* de Bolonia. La

[2] Brown Alan. "Battle music" *Grove Music Online* ed. L. Macy Macy (Accesado [4 Junio 2004]), <http://www.grovemusic.com>

obra está compuesta en tres libros.

El primero de ellos Titulado *"Dove si contengono i Passaggi da Farsi con la voce e con ogni sorte d'instrumento musicale",* aunque no está terminado es una obra valiosa pues consiste en tablas de ornamentación de distintos intervalos melódicos o cadencias, al igual que otros tratados de la época como los de: Diego Ortiz (1553), Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585), Riccardo Rognoni (1592), Luca Conforti (1593 o 1603), Giovan Battista Spadi (1609), Francesco Rognoni (1620).

El segundo libro titulado *"Due si contengono Ricercate Fiorite; e Madrigali, con Canzoni diminuite, per sonar vagamete con ogni Sorte d'instrumento"* contiene 16 piezas que tienen un carácter improvisatorio, en donde el título que llevan, Recercada, queda más claro, ya que al escuchar estas obras se puede notar una búsqueda continua de la música por encontrar en donde va a terminar. Son obras que hacen creer al que las escucha que van a terminar de una manera y engaña continuando y terminando de otra forma; son piezas que las podemos comparar con un río, donde el agua fluye constante, tiene fuerza, vigor y frescura, pero no se sabe la forma del cauce y toma por sorpresa en los lugares menos esperados, dando la impresión de que no sabe el camino para llegar a su destino y lo va *buscando*.

El tercero titulado *"Dove si contengo tutti modi da sonar qualsivoglia instrumento; con i loro Accordi, tanto in concerto quanto separati"*, también se encuentra incompleto y es un tratado donde se muestran instrumentos con su respectiva digitación y/o tablatura.

La razón de que el tratado no haya sido terminado es hasta ahora desconocida, solamente se pueden hacer suposiciones al respecto. Una de ellas pudo deberse a la muerte del compositor antes de terminarlo, otra posible explicación es que no encontró un protector adecuado para que lo ayudara a

publicar la obra; tal como podemos ver en la segunda página de la dedicatoria, se encuentra incompleta *"Al ilustrísimo señor y...."*[3]

[3] Ver imagen número 1 del anexo A.

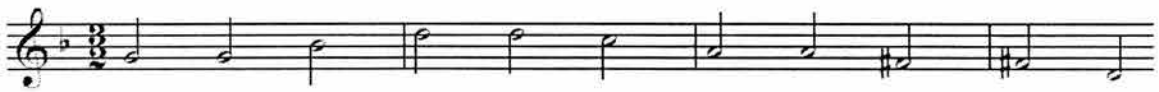
Análisis de la Recercar per Flauto in Battaglia[4]

Esta obra para su análisis la dividí en tres secciones:

A	B	C
Improvisatorio Del compás 1-44	Batalla Del compás 44-162	Cambio de compás. De la anacrusa del 163-182

La primera sección **(A)** fue compuesta sobre un melodía que recibe el nombre de tenor, que fue ornamentada siguiendo los modelos de ornamentación del primer libro del *Dolcimelo* en un carácter improvisatorio. A continuación muestro este tenor dividido en nueve partes, que corresponden a las nueve frases de esta primera sección. Analizando cada una de estas frases podemos concluir que el intervalo que siempre se mantiene y con el cual el compositor se basó para la composición de esta sección es el de Quinta justa o su inversión Cuarta justa.

Primera frase del compás 1 al 4



De la nota Sol asciende a la nota Re formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Re desciende a la nota La formando un intervalo de Cuarta justa.
De la nota La desciende a la nota Re formando un intervalo de Quinta justa.

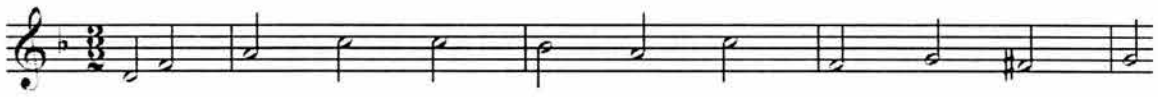
Segunda frase del compás 5-9

De la nota Si bemol asciende a la nota Fa formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Fa desciende a la nota Si bemol formando un intervalo de Quinta justa.

[4] Las partituras de las obras se encuentran en el anexo C.

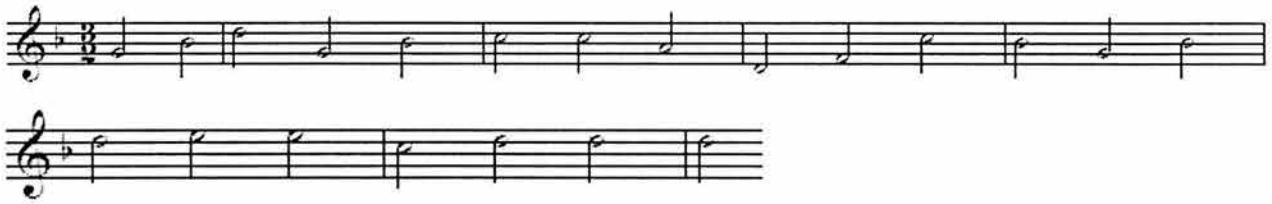
De la nota Si bemol asciende a la nota Mi formando un intervalo de Cuarta aumentada, por lo que aquí el interprete debe de decidir si es necesario tocar Mi bemol para que se forme una Cuarta justa.
De la nota Mi desciende a la nota La formando un intervalo de Quinta justa, en caso de que el interprete haya decidido tocar Mi bemol entonces se formará un intervalo de Quinta disminuida.

Tercer frase del compás 9-13



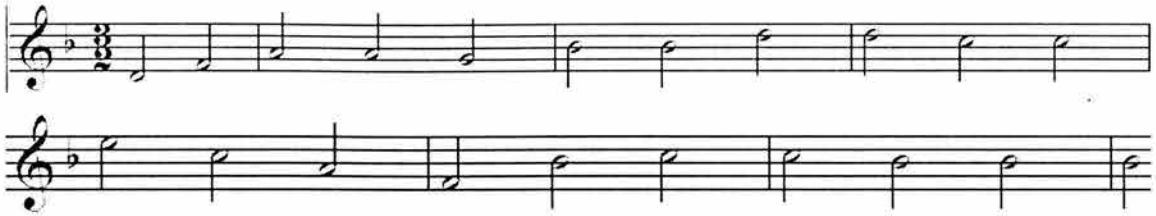
De la última nota de la frase anterior que es un La, desciende a la primera nota de esta frase que es la nota Re, formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Re asciende a la nota La formando un intervalo de Quinta justa.
En el penúltimo compás el interprete debe decidir si hace también el primer Fa con sostenido, si lo hace ayuda a la frase a terminar en la nota Sol aunque se forme un intervalo de Quinta disminuida (Do-Fa sostenido), pero si no lo hace puede que esta "cadencia" a la nota Sol no quede clara.

Cuarta frase del compás 13-20



De la nota sol asciende a la nota Re formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Re desciende a la nota Sol formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Sol asciende a la nota Do formando un intervalo de Cuarta justa.
De la nota La desciende a la nota Re formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Fa asciende a la nota Do formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Do desciende a la nota Sol formando un intervalo de Cuarta justa.
De la nota Sol asciende a la nota Re formando un intervalo de Quinta justa.

Quinta frase del compás 20-27



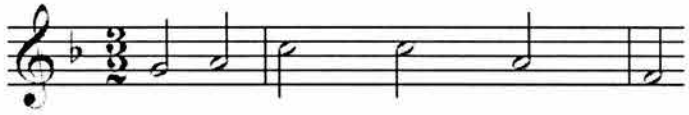
De la nota Re asciende a la nota La formando un intervalo de Quinta justa.

De la nota Sol asciende a la nota Re formando un intervalo de Quinta justa.

De la nota Mi desciende a la nota La formando un intervalo de Quinta justa.

De la nota Fa asciende a la nota Si bemol formando un intervalo de Cuarta justa.

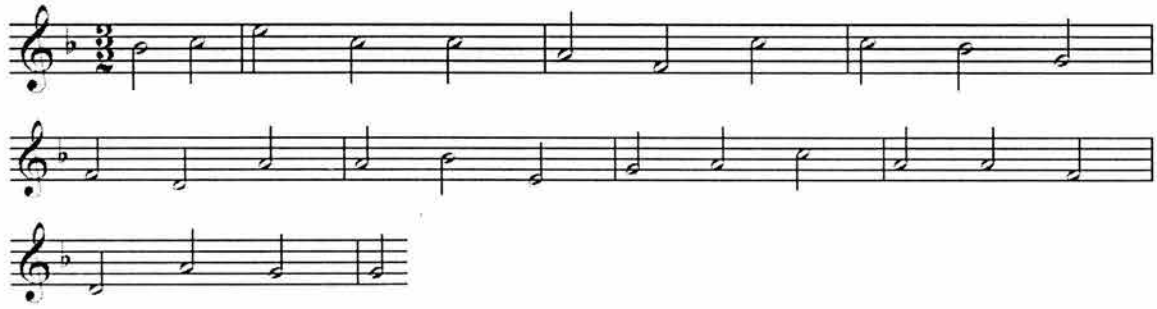
Sexta frase 27-29



De la nota Sol asciende a la nota Do formando un intervalo de Cuarta justa.

De la nota Do desciende a la nota Fa formando un intervalo de Quinta justa.

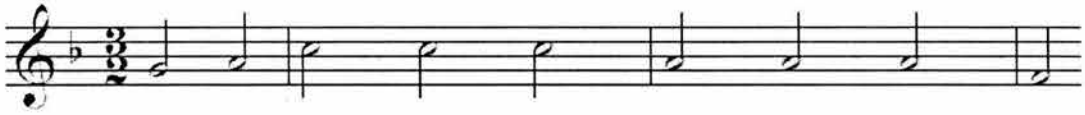
Séptima frase 29-38



De la nota Si bemol asciende a la nota Mi formando un intervalo de Cuarta aumentada, por lo que el interprete debe de decidir si toca Mi bemol para formar un intervalo de Cuarta Justa.

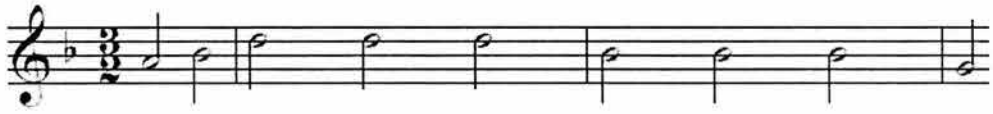
De la nota Mi desciende a la nota La formando un intervalo de Quinta justa, en caso de que el interprete haya decidido tocar Mi bemol, entonces se formará un intervalo de Quinta disminuida.
De la nota Fa asciende a la nota Do formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Do desciende a la nota Fa formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Si bemol desciende a la nota Mi formando un intervalo de Quinta disminuida, en este caso el intervalo disminuido se debe de mantener, ya que si el interprete utiliza Mi bemol modificará de manera significativa la línea melódica.
De la nota Mi asciende a la nota La formando un intervalo de Cuarta justa.
De la nota Sol asciende a la nota Do formando un intervalo de Cuarta justa.
De la nota Do desciende a la nota Fa formando un intervalo de Quinta justa.
De la nota Re asciende a la nota La formando un intervalo de Quinta justa.

Octava frase 38-41



De la nota Sol asciende a la nota Do formando un intervalo de Cuarta justa.
De la nota Do desciende a la nota Fa formando un intervalo de Quinta justa.

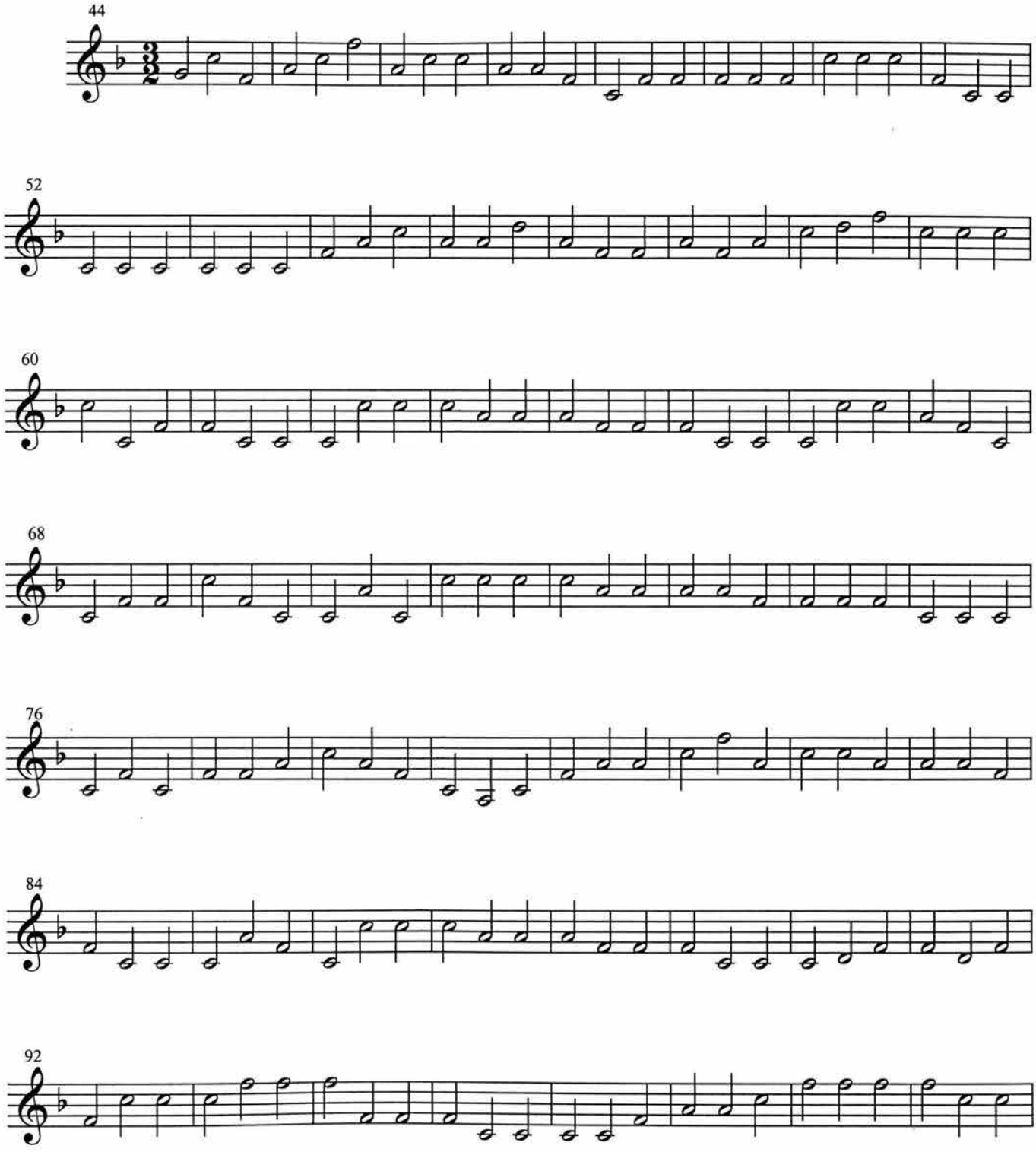
Novena frase 41-44

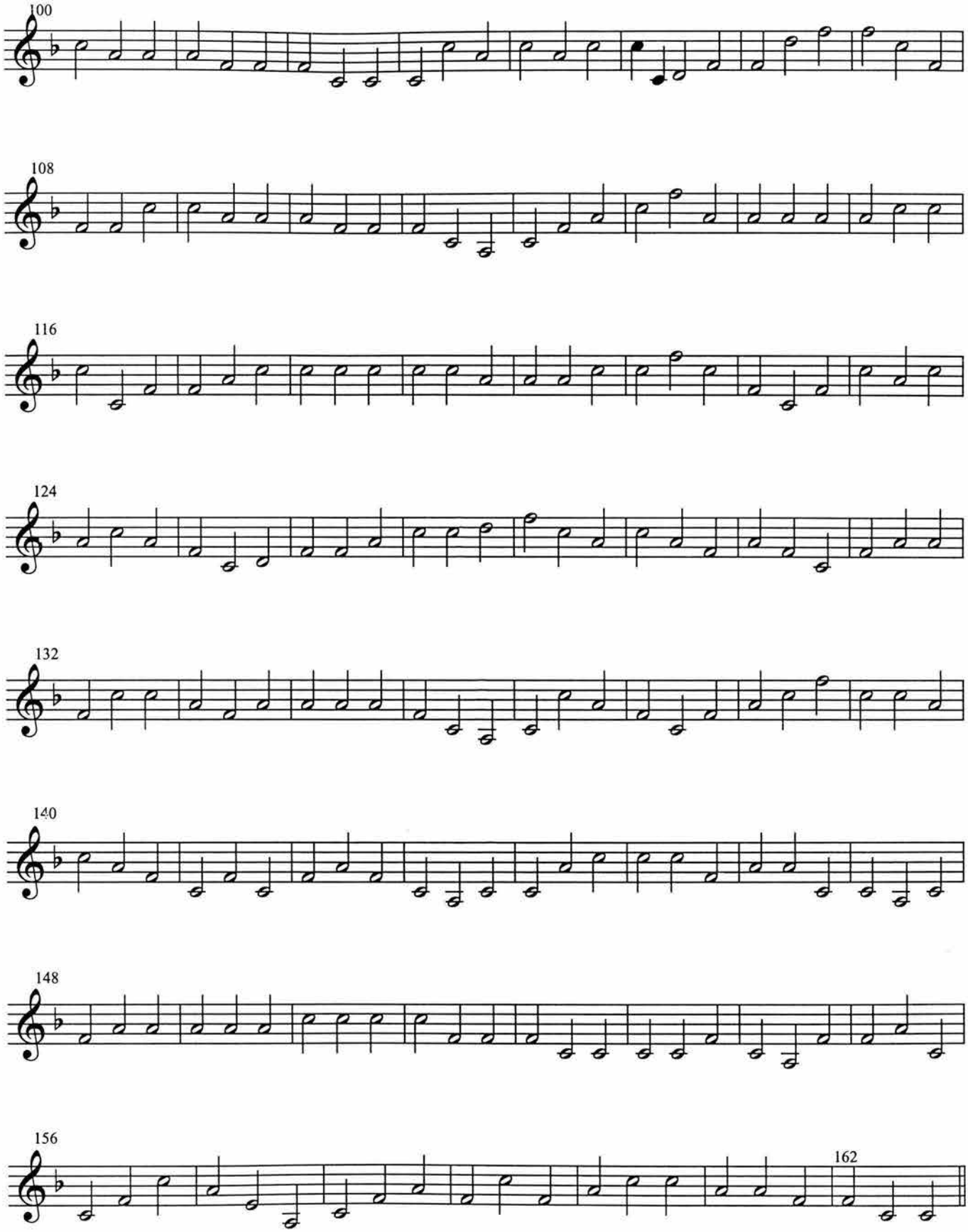


De la nota La asciende a la nota Re formando un intervalo de Cuarta justa.
De la nota Re desciende a la nota Sol formando un intervalo de Quinta justa.

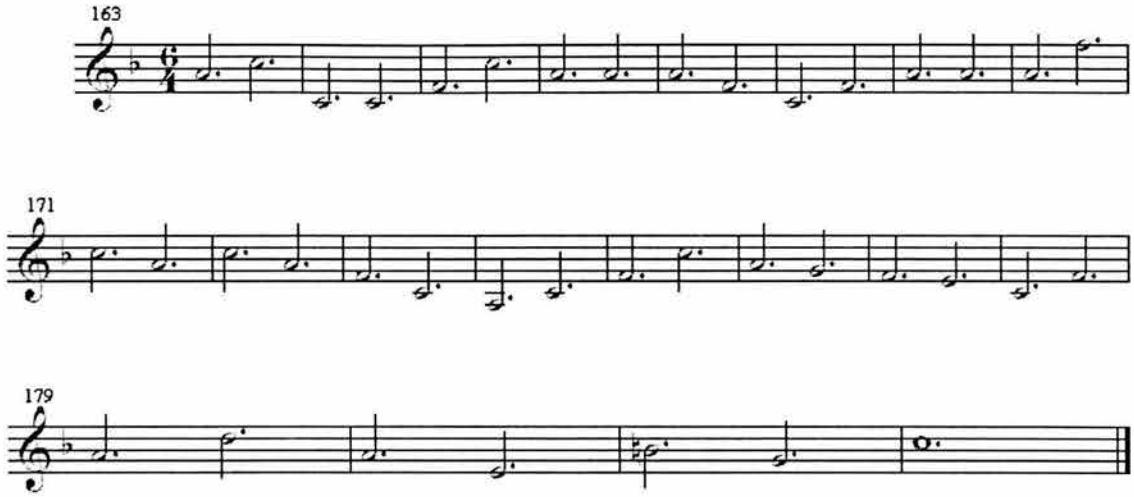
En la segunda sección (**B**) encontramos el tema de batalla, con las llamadas de trompetas representadas con notas repetidas en figuras de cuartos, así como también en los grados conjuntos con figuras de octavos. La forma en que está construida es igual a la primera sección, sólo que en este caso el tenor se mantiene sobre tres notas Fa, La y Do.

A continuación muestro el "esqueleto" melódico de la segunda sección (**B**).


44
52
60
68
76
84
92


100
108
116
124
132
140
148
156
162

La tercera sección (**C**) está compuesta por un cambio en el agrupamiento de las notas y por lo tanto de acentos. Si lo trascribimos se podría decir que cambia a un compás de 6/4. También esta sección está basada en las mismas tres notas Fa, La y Do.



Es necesario señalar que la recercada hace un último giro melódico y en ves de terminar en la nota Fa, en el compás 181 asciende medio tono la nota Si bemol para terminar en la nota Do.

III

Sonata Seconda a Sopran solo de Darío Castello.

CANTO Primo

SONATE

CONCERTATE

LIBRO PRIMO

DI DARIO CASTELLO VENETIANO

IN VENETIA MDCLVIII

Dario Castello.

Del compositor Dario Castello sólo sabemos lo que se lee en el título de su obra, que era la cabeza de la compañía de músicos de instrumentos de viento en Venecia por los años de 1620.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians se refiere a él como: *"Compositor Italiano y ejecutante de instrumento de viento que trabajó en Venecia a principios del siglo XVII, no existe información biográfica acerca de Castello, se sabe que existieron varios instrumentistas llamados Castello que trabajaron en Venecia por la misma época, siendo muy probable que eran familiares de él."*[5]

[5] D. Dunn, Thomas. "Castello, Dario" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. edit. Stanley Sadie. Vol. 3. p. 867. Londres: Macmillan 1980.

La *Sonate Concertate.*

Es una obra dividida en dos libros y publicada en Venecia en el año de 1629. Aunque se puede deducir por la dedicatoria que se encuentra en la página 3 del libro segundo al emperador Fernando II, con la fecha de 15 de septiembre en 1627, que las sonatas fueron compuestas al menos dos años antes de la publicación.[6]

El título del primer libro impreso, como ya se dijo, en 1629 es: *"Sonate Concertate In Stil Moderno Per Sonar nel Órgano overo Spineta con diversi Instrumenti. A 2. e 3. Voci. Con Basso Continuo. Libro Primo... Di Dario Castello Venetiano. Capo di Compagnia de Musichi d'Instrumenti da fiato in Venetia... In Venetia M.DC.XXIX. Appresso Bartholomeo Magni"*[7]

El título del segundo libro es: *"Sonate Concertate In Stil Moderno Per Sonar nel Órgano overo Clavicembalo con diversi Instrumenti. A 1.2.3. & 4. Voci. Libro Secondo... Di Dario Castello Musico della Serenissima Signora di Venetia in S. Marco, et Capo di Compagnia de Instrumentisti. Stampa del Gardano. In Venetia M.DC.XXVIIII. Appresso Bartolomeo Magni."*[8]

Las siguientes ediciones de esta obra fueron realizadas en 1644, por Bartolomeo Magni, en 1656 por Petro Phalesio (Pierre Phalese), en 1658 por Francesco Magni y en 1658 por Petro Phalesio, las cuatro reediciones nos dan a entender cuán popular fue esta obra en su tiempo, ya que el gran número de ediciones no es común en la época, pues los costos de impresión eran bastante caros, a demás estas ediciones no tienen entre si ningún cambio, a excepción de que se omite una pequeña advertencia al lector en el primer libro, tercera página *"A los benignos lectores: Me ha aparecido, para dar satisfacción a aquellos que se*

---

[6] Castellani Marcello, Prólogo a la edición *Sonate Concertate In Stil Moderno Per Sonar nel Órgano overo Spineta con diversi Instrumenti. A 2. e 3. Voci.* Studio Per Edizione Scelte, Firenze 1979.
[7] Idem.
[8] Idem.

deleitaran de tocar estas mis sonatas, avisarles que si bien a primera vista les parecerán difíciles, sin embargo no pierdan el ánimo de tocarlas más de una vez: porque harán práctica en ellas y entonces ellas se volverán facilísimas: porque ninguna cosa es difícil a aquel que se deleita: declarándome no haber podido componerlas más fáciles por observar el estilo moderno, ahora observado por todos."[9]

A Continuación responderé a la siguiente pregunta que surge después de haber leído esta pequeña advertencia: ¿Cuál es este estilo que es observado por todos, al que denomina *Moderno*?

El estilo moderno en la *Sonate concertante* de Darío Castello.

Al final del renacimiento se tomó como base la tragedia griega como modelo para la creación de obras teatrales y de la música para éstas, lo que originó dos teorías sobre la manera en la que se debía representar el teatro griego; una decía que sólo se cantaban los coros y que las partes de los personajes eran declamadas, lo que llevó a que se representará de esta manera Edipo Rey, de Sófocles, donde Andrea Gabrieli compuso la música para el texto de los coros. (*La Representation d' Edipo Tiranno, Venecia 1585*).[10]

La otra teoría sostenida por Girolamo Mei decía que en el teatro griego las partes de los personajes al igual que las del coro se cantaban, Mei se dedicó en la ciudad de Roma a estudiar la música griega, en especificó la que utilizaban para el teatro y de 1562 a 1573 estudió casi todas las obras escritas en griego antiguo que estaban relacionadas con la música y dio a conocer su trabajo en un tratado

---

[9] Ver imagen número 2 del anexo A. "Alli Benigni Lettori: M'e parso, per dar satisfatione a quelli che si deletteranno di sonar queste mie sonate, avisarli che se bene nelle prima vista li pareranno difficili; tuttavia non si perdino d'animo nel sonarle piu d' una volta: per che si diletta: in esse & all' hora esse si renderanno facilissime: perché niuna cosa e difficile a quello che si diletta: dechiarandomi non haver potuto componerle piu facile per osservar il stil moderno, hora osservato da tutti."

[10] Donald J. Grout, Claude V. Jalisca. *Historia de la música occidental, 1.* Alianza Música p. 364.

dividido en cuatro libros llamado "De modis musicis antiquorum" (Sobre los modos musicales de los antiguos).

Girolamo Mei mantuvo correspondencia con Giovanni Bardi y Vincenzo Galilei, Bardi creó en su palacio una Camerata (una especie de club donde se hablaba de ciencias, literatura y arte). El cantante compositor Giulio Caccini que era protegido de Bardi, concluyó gracias a las cartas de Mei que la fuerza que tenía la música para lograr distintos estados de ánimo y crear grandes efectos, se debía a que era una sola melodía acompañada: *"Esta melodía afectó los sentimientos de los oyentes, ya que explotaba la expresividad lógica de los ascensos y descenso del sonido, así como el registro de la voz, además de los ritmos y los tempi cambiantes".*[11]

A esta camerata asistía el cantante Jacopo Peri que junto con Otavio Rinuccini estaban también de acuerdo en que el teatro griego se cantaba, entonces decidieron experimentar con un poema de Rinunccini, *Dafne,* el cual interpretaron completamente con música en la ciudad de Florencia en el año de 1597, después Caccini y Peri musicalizaron otro texto más largo de Rinuccini *L'Euridice.* Mientras tanto Emilio de' Cavalieri que estaba a cargo del teatro y artes en la corte ducal de Florencia montó pequeñas escenas con poemas más cortos también en Florencia y en febrero de 1600 en Roma publicó su oratorio *Reppresentatione di anima e di corpo* obra completamente musical y de mayores dimensiones a las que se habían hecho antes. Tanto Peri, Caccini y Cavalieri *"...se esforzaban por lograr una clase de canción que se hallase entre el recitado hablado y el canto."*[12]

"Esta sensacional idea de hablar cantando se hizo verdaderamente interesante para nuestra música y para nosotros como músicos cuando ésta fue mejorada por un genio de la música, Monteverdi"[13]

---

[11] Op. Cit. p.365.
[12] Op cit. p. 366
[13] Harnoncourt, Nikolaus. *Baroque Music today: Music As Speech.* Amadeus Press, p. 131.

Monteverdi no estaba de acuerdo en todo lo que se decía en el círculo de Caccini, quien había llegado a decir que el contrapunto era obra del diablo, por lo que Monteverdi no se limitó a lo que éste decía, si no que buscó nuevos caminos de expresión.

Un ejemplo claro de la búsqueda de Monteverdi por encontrar diferentes maneras de expresarse, lo podemos descubrir en el obra *"Combattimento di Tancredi e Clorinda"(1624).* En donde *"Monteverdi seleccionó cuidadosamente un texto en el que pudiera expresar el violento estado de la ira. El dijo: "Pero desde un principio no encontré un ejemplo para un estado mental apasionado en la música de compositores anteriores... He comenzado con toda mi energía a buscar una forma apasionada de expresión."... Entonces Montevierdi revisó a Platón y encontró notas repetidas, el dijo: "Yo por lo tanto investigaba los tempos rápidos que de acuerdo con los principales filósofos originaban un humor excitado...Entonces encontré el efecto que estaba buscando. Para acompañar palabras que expresan cólera, yo dividí una nota de redonda en 16avos que son individualmente acentuados."*[14] Llamando a esta forma de expresar este estado de excitación *stile concitato* el cual podemos encontrar de una manera muy clara en el madrigal *"Hor chél ciel e la terra"* del Octavo libro de Madrigales "Guerrieri, et amorossi" (1638.)

La búsqueda de Monteverdi por nuevas formas de expresión, le trajo desacuerdos con otros compositores, como por ejemplo: Giovanni Maria Artusi, quien criticó el madrigal *Cruda Amarilli* en su diálogo *"L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica"* ("El Artusi o las imperfecciones de la música moderna" de 1600). Artusi critica a Monteverdi por la manera tan fuera de lugar con la que trata a las disonancias. Por ejemplo: en el segundo compás[15] Monteverdi pone las siguientes notas repartidas entre las 5 voces do, la, sol, re y si; esta gran disonancia (casi closter sol la si do re) lo que quiere hacer es

[14] Harnoncourt, Nikolaus. *Baroque Music today: Music As Speech.* Amadeus Press, p 132.
[15] Ver imagen Número 3 Del anexo A.

"...transmitir, a través de la armonía más que mediante imágenes graficas, de algunos madrigales anteriores, el significado y el sentimiento del poeta ".[16] Y vemos que lo logra ya que el texto *"cruda"* (cruel) está colocado justo en esta disonancia.

Monteverdi se defendió escribiendo la siguiente respuesta (1605) *"No os sorprendáis de que dé estos madrigales a la imprenta sin haber antes respondido a las objeciones que Artusi hizo en contra de algunas secciones muy minúsculas de los mismos. Al estar al servicio de la serenísima majestad de Mantua, no soy dueño del tiempo que necesito. A pesar de ello, he escrito una respuesta para que se supiese que no hago las cosas por casualidad y tan pronto como la revise verá la luz con el titulo* Seconda Practica overo Perffetione della moderna musica. *Algunos se asombraran con esto, ya que no creen que exista otra práctica que la enseñada por Zerlino* (sic.) *Sin embargo, deben tener la seguridad, en lo relativo a consonancias y disonancias, de que hay una forma diferente de considerarlas de la ya determinada práctica que defiende la manera moderna de composición con el consentimiento de la razón y los sentidos. He querido decir esto para que la expresión* Seconda Practica *no se la apropien otros y para que los hombres de intelecto puedan considerar, mientras tanto, otros pensamientos relativos a la armonía. Y para que tengan fe en que el compositor moderno se basa para su creación en fundamentos verdaderos."*[17]

Monteverdi nos muestra que la *Seconda practica "...el Texto domina a la música; de ello se desprendía que en el nuevo estilo, las antiguas reglas podían modificarse y, en particular, utilizarse libremente las disonancias para adecuar la música a la expresión de los sentimientos del texto....otra denominación a esta práctica es* ***Stile Moderno."***[18] Mientras que en la *Prima practica* es la música

---

[16] Donald J. Grout, Claude V. Jalisca. *Historia de la música occidental, 1.* Alianza Música p. 279.
[17] Donald J. Grout, Claude V. Jalisca. *Historia de la música occidental, 1.* Alianza Música p. 280 tomado de C.V. Jalisca, "*the Artusi-Monteverdi Controversy*" en The new Monteverdi Companion, edición a cargo de Denis Arnold y Nigel Fortune (londres y Boston, 1985), pp. 151-52.
[18] Donald J. Grout, Claude V. Jalisca, Op. Cit. p. 356.

quien domina al texto. Música polifónica representada por el trabajo de Willaert y codificada en los escritos teóricos de Zarlino.

Es aquí donde se puede ver la relación que existe entre la música vocal y la instrumental; es cuando la segunda es tratada como un discurso que sigue las reglas de la retórica y de la oratoria.

"Monteverdi escribió el primer y genuino solos de violín en su Orfeo *(1607) y* Visperas *(1610) que influyeron en todos sus estudiantes y seguidores, Fontana, Marini, Uccellini y otros, quienes en 30 años llevaron al solo de violín a un gran florecimiento..."*[19] en donde se desarrollaron técnicas de ejecución completamente nuevas y que no se volvieron a utilizar sino hasta el siglo XX *"por ejemplo, deslizar el arco tras el puente del instrumento, donde no se puede producir ninguna nota definitiva, sino sólo un ruido chirriante, o dar golpes con el arco sobre los instrumentos."*[20]

Es por eso que Dario Castello escribe en el título de sus Sonatas "in Stile Moderno" donde encontramos de una a cuatro voces concertadas (concertare llegar a un acuerdo) acompañadas por un bajo (compuestas con base en la teoría de la retórica, estilo moderno). Castello es conciente de este florecimiento de los solos, por lo cual, el pide un estudio concienzudo de las piezas y se disculpa de no poderlas escribir más fáciles ya que el estilo moderno así lo pide.[21]

Es por eso que en el momento de interpretar estas obras completamente instrumentales, basadas en un estilo en el que la música está subordinada a la palabra, el interprete debe encontrar esas palabras *"La música anterior al año 1800, habla; la música posterior, pinta."*[22]

---

[19] Harnoncourt Nikolaus. *Baroque Music today: Music As Speech.* Amadeus Press p 108.
[20] Harnoncourt Nikolaus. *El diálogo musical reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart.* Piados 2001. p38.
[21] Ver la novena nota al pie en la página 22.
[22] Harnoncourt Nikolaus. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musik-verstandnis. "Artikulation". trad. de Federico Bañuelos. Dtv/Barenreiter Verlag 1987.

Análisis de la Sonata Seconda a Sopran solo.

La sonata de Darío Castello está escrita en ocho secciones; lo que las une es el contraste, tanto de velocidad como de afecto en cada una . La sonata sigue toda un idea dramática donde, si imaginamos a un personaje, podemos atribuirle diferentes estados de ánimo, pensamientos y diálogos que Castello va desarrollando a lo largo de la obra.

La primera sección que abarca del compás 1 al 24 posee una pequeña introducción, por así llamarla, que dura hasta la primera mitad del compás 12. Lo que sigue es una serie de progresiones, empezando por las notas del arpegio que hoy nombramos como Re menor, después pasa a La menor, Fa mayor, Sol mayor y La mayor, para terminar la sección en Re.

La segunda sección que abarca desde la anacrusa al compás 25 al compás 33, tiene indicado un cambio de afecto, adagio, que en vez de ser un movimiento melódico rápido o virtuoso como en la sección anterior, es un movimiento al que de forma muy personal y subjetiva le podemos atribuir un sentimiento de tristeza o de meditación.

La tercera sección que abarca del compás 32 al 52 empieza en Fa mayor y también tiene indicado un cambio de afecto, allegro, aunque al final de ésta la cadencia cambia a adagio para terminar en Re. Esta sección también está escrita a manera de progresión, donde después de tener saltos de tercera descendentes, el compositor compensa con grados conjuntos que primero ascienden y después descienden hasta llegar a la mitad de la sección, donde solamente se manejan estos grados conjuntos para después tener una preparación a la cadencia con figuras de cuartos.

La cuarta sección que abarca del compás 52 al 74 de carácter alegre es también una progresión, donde la última parte se repite a manera de eco, es decir la primera progresión se toca forte y la repetición piano.

La quinta sección que abarca del compás 75 al 87, está construida con la repetición de de una misma nota con la figura rítmica de 4 octavos, donde la melodía se va moviendo por grados conjuntos y de repente tiene un salto de sexta para descender por terceras y después vuelve a moverse por grados conjuntos y hace un brinco descendente de octava para volver a ascender tímidamente y volver a brincar una sexta ascendente y descender por grados conjuntos.

La sexta sección que abarca de la segunda mitad del compás 87 al 96, tiene un cambio de afecto a allegro, también esta sección está escrita a manera de progresión, donde las figuras rítmicas de tresillos son detenidas por las figuras de octavo con punto.

La séptima sección que abarca del compás 96 al 104, está también escrita a manera de progresión, que es rota por las figuras de octavo con punto y dieciseisavo que dan paso a una cadenza.

La octava sección que abarca de la anacrusa del compás 104 al final, es la parte más "rapsódica", muy virtuosa donde encontramos contraste de saltos de registros, con pasajes muy rápidos y muy violinisticos, esta sección en si es una gran cadenza que marca el fin de la sonata. Lo que resulta interesante de esta cadenza es que al final hace todo lo posible por hacer creer al escucha que va a terminar tocando la nota Re, como en la mayoría de las cadencias anteriores y de forma inesperada asciende por grados conjuntos terminando en la tercera mayor de Re, es decir Fa#.

IV

Deuxiéme Suite en mi menor de Jacques Hotteterre.

Jacques Martín *"Le Romain"* Hotteterre.

Los Hotteterre fueron una familia de constructores de instrumentos de viento, instrumentistas de la corte francesa y compositores. Durante el siglo XVII varios miembros de la familia emigraron de La Couture-Boussey en Normandía hacia París donde obtuvieron la fama de constructores y ejecutantes.

Jacques Martín *"Le Romain"* Hotteterre nació en París el 29 de septiembre de 1674 y murió en París el 16 de julio de 1763. Considerado como el mejor de la familia en composición y enseñanza, aunque también sobresalió como ejecutante y constructor. El origen de su sobrenombre *"Le Romain"* es desconocido, una posible explicación es que viajara a Italia en su juventud.

La primera publicación que realizó Jacques Martín Hotteterre fue *Principies de la flûte traversierè* en el año 1707, este fue el primer tratado que se escribió sobre la ejecución de la flauta, la segunda publicación la hizo en 1708 que es su primer libro sobre suites para flauta traversa y bajo, su segundo libro de suites se publica en 1715, donde aparece por primera vez el término Sonata en música francesa, simplemente aparece como *Troisiéme Suite Sonate,* pero en estructura no varía en nada, comparada con las demás suites presentadas en el libro,

también publicó: un tratado sobre cómo improvisar preludios en flauta traversa, flauta dulce y oboe; un tratado sobre la musette; seis trío sonatas para dos flautas, flautas dulces, oboes o violines y bajo, así como también arreglos para dos flautas de sonatas de Robert Valentine y Francesco Torelio.

En el primer libro de suites para flauta y bajo, cada suite consta de entre once y doce movimientos, mientras en el segundo libro contiene sólo siete u ocho. En una temprana edición del libro publicado en 1715 las suites más largas fueron divididas para hacerlas más cortas y un gran número de ornamentos fueron marcados, lo cual convierte a esta edición en una importante fuente para conocer los adornos de la música francesa del siglo XVIII.

La Suite Francesa.

La suite es una obra integrada por varios movimientos, los que están basados en danzas y algunos de ellos tienen su origen en los estratos más populares de la sociedad.

Para ayudar a comprender y a disfrutar la obra de Jacques Martín Hotteterre que se presenta en el recital, es bueno conocer algo del desarrollo de las danzas que este compositor utiliza y que muestra un bello ejemplo de los niveles que la Suite alcanzó en la Francia del siglo XVIII.

Los movimientos de la suite que integra el recital, son los siguientes Prélude, Allemande, Sarabande, Menuet I y II, Gavotte, Rondeau y Gigue.

El primer movimiento, *Prélude*, que traducido significa preludio, es un movimiento que en el siglo XVIII se utiliza como antecedente a una obra ya sea una sinfonía, sonata o como en este caso una suite; los preludios no tienen una

forma definida, algunas veces están escritos en un carácter improvisatorio o como en esta suite, tiene la función de introducir la tonalidad, el afecto y el carácter.

El segundo movimiento es una danza llamada *Allemande* o también conocida con los nombres de *Allemand, Almain, Alman Almond*, danza alemana, Alemana y Allemanda. Que es una de las danzas más populares del período barroco, tiene su origen en el siglo XVI, apareciendo en Alemania bajo títulos como "teutschertanz" o "dantz", en Italia como "bal todescho", "bal francese" y "tedesco".

El origen de esta danza no es conocido, pero probablemente se inició como una variación de una baja danza o *hoftanz* alemana, que aparece en un pequeño manual de danzas publicado en Londres en 1521 bajo el título *"Here Followeth the Manner of Dancing Bace Dances after the Use of France and Other Places translated out of french in English"* escrito por Robert Coplande, con apéndice de Alexander Barclay *"The introductory to write and Pronouce French"*. Una de las siete coreografías que incluye Coplande y que desgraciadamente no incluye la partitura, es titulada *La allemande*. A mediados del siglo XVI las allemandes comienzan a aparecer en impresiones y manuscritos alrededor de toda Europa. Editores franceses y holandeses deben de ser responsables en la aplicación del término allemande o alemande a la nueva danza, para Phalese en *Carminum testudine liber III* 1546, Morlaye en *Tablature de guiterne ou sont chansons, gaillardes, pavanes, bransles, allemandes* 1550, Adrian Le Roy en *premier livre de tabulature de luth* 1551, Gervaise en *Troisieme livre de danceries* 1556 y Susato en *Het derck musyck boexken... bassedanse, ronden, allemaingien, pavanen* 1551, usan ese título para piezas llamadas simplemente *Tantz* o *ballo todescho* en fuentes contemporáneas alemanas e italianas.

El único tratado francés de coreografía que incluye ejemplos musicales es el de Arbeau en *Orchésographie* publicado en 1588. "La Alemanda es un baile sencillo de cierta gravedad, familiar a los germanos y que creo es una de nuestras

danzas más antiguas, pues nosotros descendemos de los germanos. Podéis bailarla en compañía, pues habiendo tomado a una dama de la mano, varias otras pueden tomar posición detrás de vos, cada una con su compañero y bailáis juntos en tiempo binario, yendo hacia delante o hacia atrás como queráis, tres pasos y una *grue* o un *pied en l'air* sin *saut* y, en algunos casos, con un paso y una *grue* o *un pied en l'air*; y cuando habéis llegado a un extremo del salón, podéis bailar al dar la vuelta, sin soltar a vuestra compañera. Los bailarines que os siguen harán lo mismo hasta que lleguen al extremo del salón. Al terminar los músicos la primera parte, cada bailarín se detiene y conversa con su compañera, comenzando nuevamente, como se hizo antes, para la segunda parte. La tercera parte la danzaréis en el mismo tiempo binario, pero con más ligereza y animación y con los mismos pasos, agregándoles sólo *petits sauts* como en la *Courante*."[23]

A finales del siglo XVIII la Allemande continuó siendo ejecutada como una danza, en tratados de coreografía como el publicado en 1702 por Raol Feuillet aparece como una danza binaria, así como en muchos otros manuscritos y ediciones impresas. La Allemanda barroca sobrevivió hasta Mozart que utiliza el término Allemande para referirse a una nueva danza ternaria.

Sobre el carácter con que debía ser interpretada encontramos varias citas[24] como de Thomas Morley en su *Plaine and Easie Introduction*, London 1597 dice: "la *Alman* es una danza más fuerte que la Gallarda, ya que representa la naturaleza de los alemanes, he ahí la razón por la que esta danza así se le denomine, por lo que no se usan movimientos extraordinarios para bailarla." James Talbot en notas manuscritas, Christ Church, Oxford, MS. 1187, c. 1690 dice "*Almain* llamada así por Alemania de donde ésta proviene, debe ser tocada al

---

[23] Arbeau Thoinot. *Orquesografía*. Trad. Cyril W. Beaumont. Buenos Aires. Ediciones Centurión 1946. p. 124 y 125.

[24] Es muy importante poner atención a las fechas de la citas mencionadas ya que como se puede ver de una época a otra o de un lugar a otro la descripción de una misma danza cambia. Las fechas que en este caso debemos tener en mayor consideración para tener una mejor idea de la interpretación, son las que se escribieron alrededor de 1715 ya que es la fecha de publicación de la suite que integra este recital.
Donington Robert. *The interpretation of early music, new revised edition*. Estados Unidos. W. W. Norton & company New York London. 1992. pag. 392 y 393.

mismo tiempo que la Pavana, pero los movimientos son más rápidos y graciosos." Sébastien de Brossard en *Dictionare de musique*, París, 1703 dice: "*Allemande* sinfonía grave, usualmente en dos tiempos y a veces en cuatro." Johann Gottfried Walter en *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, dice "*Allemanda*... es un serio y digno movimiento y así debe ser ejecutado".

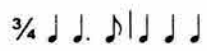
Gracias a estas citas, donde la más antigua corresponde al año 1597 hasta la más nueva que es de 1732, podemos darnos una idea sobre el carácter con el que se debía interpretar la Allemande, dependiendo del lugar y tiempo, pero lo que Hotteterre hizo es completamente diferente, en el título de la Allemande escribió *"tendrement"* es decir tiernamente, por lo que las descripciones más comunes, como baile fuerte, grave, serio y digno no pueden aplicarse. Por lo que podemos ver el carácter de la obra, como en este caso, puede ser modificado por el compositor para darle un matiz diferente.

El tercer movimiento es una *Sarabande*, que fue una de las danzas más populares del barroco. Ésta se originó durante el siglo XVI como una canción para bailar en España y los territorios donde poseía colonias. Llegó a Italia a inicios del siglo XVII como parte del repertorio de la guitarra española de cinco órdenes. Durante la primera mitad del siglo XVII se desarrollaron diferentes tipos de *sarabande* en Francia e Italia, basándose primero en esquemas armónicos, después en esquemas de tiempo y ritmo. En Francia la ortografía de este tipo de danza al igual que en Alemania y algunas veces en Inglaterra era "Sarabande", en Inglaterra preferían escribirla como "Saraband", los italianos escribían "Sarabanda" y los españoles "Zarabanda".

Las primeras referencias literarias sobre la zarabanda provienen de la América Central, el primer lugar donde aparece es en un poema de Fernando Guzmán Mexia en un manuscrito proveniente de Panamá fechado en 1539, el texto de una zarabanda de Pedro de Trejo fue declamado en 1569 en Nueva España y Diego Durán menciona la danza en sus *Historia de las indias de Nueva*

España (1579). La zarabanda fue censurada en España en 1583 por su extraordinaria obscenidad y aunque fue reprobada, se siguió utilizando ya que se encuentra en trabajos de escritores como Cervantes y Lope de Vega. De 1580 a 1610 parece que fue uno de los bailes más populares, salvajes y enérgicos, la danza era acompañada por guitarra, castañuelas y posiblemente otros instrumentos de percusión y con un texto con un refrán.

En Francia la *sarabande* era usualmente una pieza para instrumentos solo u orquestales, se ejecutaba a un tiempo lento, usualmente estaban divididas en dos secciones y se basaban en el siguiente motivo rítmico.



Donde el segundo tiempo es el que se acentúa, lo que le da un aire de majestuosidad a esta danza.

Sobre el tiempo en que debe ser interpretada la sarabanda encontramos a lo largo del la historia las siguientes citas:[25] Phillips, et al eds., *The new world of words*, London, 1658, s.v., "Saraband Aire en música que va a un tiempo rápido", en la quinta edición del año 1696 parcialmente revisada por Purcell, omite la definición de tiempo, la copia de la primera edición perteneciente a Rd. Kendall en 1719, tiene una corrección hecha a mano de tiempo rápido a tiempo lento, lo que evidencia un cambio de época y estilo. James talbot en notas manuscritas, Christ Church, Oxford, MS. 1187, c. 1690 "Saraband es un movimiento suave y apasionado, apropiado para despertar la pasión y perturbar la tranquilidad de la mente". Ch. Mason *Nouveau traité* segunda edición París 1699, "La zarabanda debe ser tomada de forma grave", J.J Quantz *Essay*, Berlín, 1752 "La zarabanda tiene el mismo tiempo que el Entrée el Loure y la Courante pero es tocada con mayor expresión".

El cuarto movimiento está compuesto por dos Minuets, el Minuet también conocido como Menuet, Menuett, Minueto, Mínuete y Minué, es una danza francesa moderada en compás ternario y fue una de las danzas más populares en la sociedad aristócrata de mediados del siglo XVII y hasta finales del XVIII. El origen del Minuet es desconocido pero se cree que apareció en la corte de Luis XIV alrededor de 1660. El nombre Menuet tal vez se derive del francés *menu* (gracioso o pequeño) refiriéndose a los extremadamente pequeños pasos del baile. Esta danza fue reconocida como la más elegante en los bailes sociales. Sobre el tiempo y el carácter en que debe ser interpretado el Minuet encontramos las siguientes citas:[26] Sébastien de Brossard en *Dictionare de musique*, París 1703, dice "Minuet... una danza muy viva... que siempre es muy alegre y muy rápida", Jean-Jacques Rousseau en *la Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert, Paris 1765-65, dice "De acuerdo con [Brossard] esta danza es un movimiento alegre y rápido, pero por lo contrario el carácter de el Minuet es grave y noble, los movimientos deben ser más moderados que rápidos...".

El quinto movimiento de esta suite es una Gavotte, también conocida como Gavot o Gavotta era una danza folklórica francesa que también se utilizó en la corte como danza y forma instrumental desde finales del siglo XVI y hasta finales del XVIII. La Gavotte era una danza rápida que proviene del Branle del siglo XVI y en el siglo XVIII fue relacionada con escenas pastorales. La primera descripción de la Gavotte como un balie de la corte aparece en la *Orquesografía* (1588) de Thoinot Arbeau, donde éste la describe así: "Una Gavotte es una colección de varios Branles Doubles que los músicos han elegido y ordenado en forma de serie, que podréis aprender de ellos o de vuestros compañeros. A esta serie le han dado el nombre de Gavottes. Se bailan en un tiempo binario con *petits sauts*, a la manera de *Branle du Aut. Barrois*, y se componen de un *double a droite* y un *double a gauche* como el *Branle commun*. Pero los bailarines dividen los *doubles*,

[25] Op. cit. Pag 402.
[26] Op cit. pág. 399.

tanto los de la derecha como los efectuados hacia la izquierda, con pasajes tomados a voluntad de las gallardas. Cuando los bailarines ya han bailado un rato, uno de ellos, con su pareja se aleja un poco y efectúa varios pasajes en medio de la danza, a la vista de todos; luego viene y besa a todas las jóvenes y todos los jóvenes besan a la compañera de él, volviendo después a sus sitios correspondientes. Una vez que esto se ha realizado, el segundo bailarín hace lo propio y todos los demás lo hacen sucesivamente. Algunos conceden el privilegio del beso únicamente al conductor de la danza y a la dama que es su compañera. Y al final, la dama, que tiene una guirnalda o ramo, ofrece ésta a uno de los bailarines, el cual tiene que pagar a los músicos y ser el conductor de la danza en la próxima reunión, en la que gozará del mismo privilegio, y así, sucesivamente, por turno."[27] También la Gavotte es mencionada como una danza popular y que proviene del *Branle* por escritos como los de Michael Praetorius en *Terpsícore* 1612, F. De Lauze en *Apologie de la danse* 1623, M. Mersenne en *Harmonia universelle* 1636 y Pierre Rameau en *Le maitre a danser* 1725; ninguno de los anteriores escribe la forma en que se bailaba, por ejemplo Lauze escribió "Los pasos y movimientos son tan conocidos, que es innecesario escribirlas aquí", Rameau describe a la gavotta como una danza importante dentro de las ceremonias de la corte pero sin dar detalles sobre el cómo se bailaba, por lo que no sabemos las variaciones que sufrió esta danza desde su creación, en el siglo XVI, al siglo XVIII o hasta nuestros días, ya que en Brittany se sigue bailando. Sobre el tiempo en que debe ser interpretada la Gavotte encontramos las siguientes citas:[28] Talbot, loc. cit. 1690 "Al igual que el *Borée* muy rápida con movimientos veloces", Masson, loc. cit., 1699 "Gavottes son tomadas ligeramente" y Quantz, loc. cit. 1762 "Una Gavotte es casi igual que un *Rigaudon* sin embargo con movimientos balanceados". Aunque en esta suite Hotteterre escribe junto al título de Gavotte nuevamente *"Tendrement"* con lo que le da un carácter y un tempo diferente, por lo que hubo un gran cambio en este tipo de obras, por lo que

---

[27] Arbeau Thoinot. *Orquesografía*. Trad. Cyril W. Beaumont. Buenos Aires. Ediciones Centurión 1946. p. 167 y 168.

[28] Donington Robert. *The interpretation of early music, new revised edition*. Estados Unidos. W. W. Norton & Company New York London. 1992. Pág. 397.

respecta a la Alemania y a la Inglaterra de los siglos XVI, en relación a la Francia del siglo XVIII.

El sexto movimiento es un Rondeau también conocido en Italia, Francia Inglaterra y Alemania como Rondó. Es una forma musical en donde una sección (A) se va repitiendo de forma alternada con nuevas secciones (B, C, etc.) finalizando con la primera sección (A) por ejemplo **A** B **A** C **A** D **A**.....**A**. El Rondeau en Francia gozó de gran popularidad a finales del sigo XVII y principios del XVIII, éste aparece en ballet, óperas, coros, música orquestal y piezas para algún instrumento como clavecín, violín, etcétera.

Sobre la velocidad y el carácter de Rondeau, Quantz[29] dice: "El Rondeau es tocado con cierta serenidad, y un pulso del corazón humano debe ser como dos figuras rítmicas de cuarto, ya sea escrito en un compás de ¾ o Allabreve".

El sexto y último movimiento de esta suite es la Gigue, también conocida como Jig, Giga y Ghe, aparentemente tiene su origen en las islas Británicas, donde danzas y canciones populares llamadas *jig* se han conocido desde el siglo XV. Al final del siglo XVII tanto en Italia como en Francia aparece la Gigue, en Francia escrita en compases de 6/4, 3/8 o 6/8 a un tempo moderado, mientras en Italia se escribía en compases de 12/8 a un tiempo mucho más rápido, ya que usualmente la marcaban con la indicación *Presto*.

La Gigue llega a Francia gracias al laudista Jacques Gautier, quien estuvo 30 años trabajando como laudista en Londres y se cree que introdujo algún tipo de *jig* en su tierra natal, ya que a su regreso comenzaron rápidamente a aparecer piezas llamadas Gigue en colecciones de música para laúd y clavecín. Sobre la velocidad con la que debe ser interpretada tenemos citas[30] de Talbot, loc. cit., c. 1690 "...Movimiento rápido, perteneciente a los Ingleses...", Walter, loc. cit., 1732

[29] Op. cit. pag.401.
[30] Op. cit. pag. 398.

que dice "Giga... una danza rápida Inglesa" y de Quantz, loc.cit., 1752, "La Gigue y los Canarios tienen los mismos movimientos. Si es escrita en 6/8 cada compás es igual a un pulso del corazón humano."

La ornamentación en Hotteterre.

La Ornamentación francesa se basa en adornos fijos que se ejecutan sobre una nota, a diferencia de la ornamentación italiana donde lo que se ornamenta es una frase completa o un intervalo y no una nota.[31]

Cada compositor escribió diferentes símbolos para sus adornos por lo que siempre hay que buscar la tabla de ornamentación de dicho compositor. A continuación presento el *"Avertissement"* que Hotteterre escribe en su publicación de 1715.

"He aquí las Piezas que había prometido en el Tratado de Flauta que mandé imprimir el año pasado; Habrían aparecido antes si me hubiera rendido a las peticiones de mis amigos, mas, antes de publicarlas, me he dado el gusto de hacerlas escuchar y de consultar la opinión de las personas capaces de juzgarlas con conocimiento y sin prevención.

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

[31] Ver Imagen 5 del anexo A. Fragmento de la sonata para Violín Op. 5 No.4 . de Arcangelo Corelli.

En lo que concierne el buen gusto y la corrección - he marcado, siempre que fuera posible, los ornamentos en los sitios más esenciales -, no faltaré de dar aquí algunos consejos al respecto, que podrán servir no sólo para estas Piezas, sino también para todas las que convienen a la Flauta.

Se observará que hay que hacer *flattement* casi en todas las notas largas, y que hay que hacerlos, de la misma forma que los *battements* (mordentes) y los *tremblements* (trinos), más lentos y más precipitados, según el movimiento y el carácter de las Piezas.

Que habrá que hacer un *coulement* en casi todos los intervalos de tercera descendente.

Que hay que hacer una *double cadence* cuando, después de un trino, se sube de un grado.

Que hay que hacer trino en casi todos los sostenidos accidentales, salvo cuando se encuentran sobre notas muy cortas; los he marcado todos en esta edición.

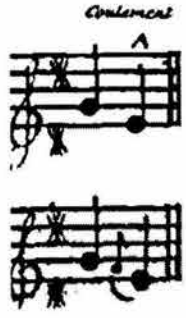
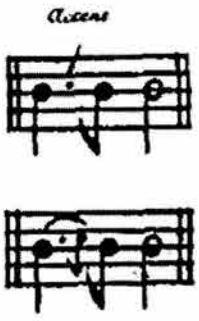
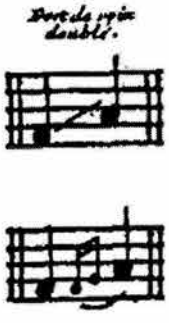
En lo que respecta el *port de voix*, lo he marcado en casi todos los sitios donde hay que hacerlo. Añadiré que debe casi siempre ser acompañado por un *battement*.

No se pueden determinar todos los lugares donde hay que colocar el *accent*; se hace normalmente en la extremidad de una negra con puntillo, cuando precede una corchea en el mismo grado, en los compases donde las corcheas son *inegales*. Cuando se encuentren dos notas una encima de otra se elegirá la que se quiera.

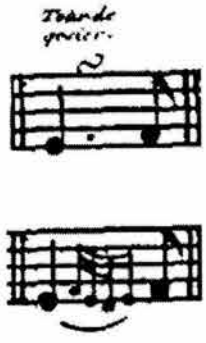
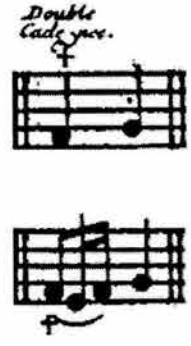
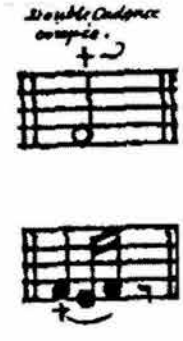
Hasta aquí lo que me parece necesario para el entendimiento de estas Piezas: si se quiere prestar atención a estos pequeños consejos, espero que se llegará a tocar con corrección estas mismas Piezas, y muchas otras, ya que estas reglas son generales.

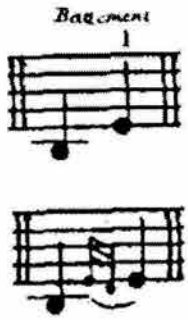
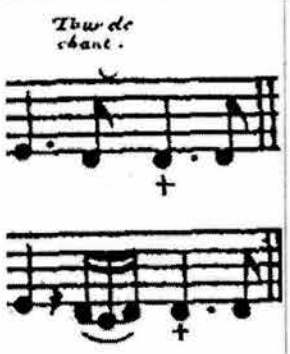
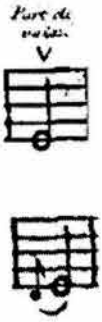
Finalmente he cuidado de dar, en mi Tratado de Flauta, unas explicaciones y unas demostraciones más amplias, sobre la manera de hacer todos estos adornos: los que pues crean de necesitarlo, encontrarán allí de qué satisfacerse."[32]

A continuación se muestra la tabla de ornamentación que utiliza Hotteterre con una breve explicación de cada uno de los adornos.

	**Coulement** Es la graciosa *tierce coulée*, la "tercera ligada". Se encuentra preferiblemente a final de frase, es uno de los pocos adornos que se hacen antes del tiempo. La nota de paso es breve, sin acento y la final corta y en *diminuendo*.
	**AFCENT** Se ejecuta al final de la ligadura; sirve para terminar la nota con una especie de suspiro, sollozo o aspiración hacia arriba.
	**Port de voix doublé** Notas de paso rápidas, se pueden ejecutar antes (fluidez, desliz) o después (acentuación, *sforzando*) del tiempo.

[32]Hotteterre, J. "El "Avertissement" de Hotteterre" *Aula de consulta*. Trad. Agostino Cirillo (Accesado [6 Agosto 2004]), <http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/Hotteterre_Avertissement.html>

	Demi cadence apuyée Es un fugaz trino breve y rápido al final de una expresiva apoyatura estirada.
	**Tour de dossier** Este *gruppetto* se ejecuta con extrema rapidez, con picardía y atrevimiento.
	**Double cadente** Es un trino con resolución de dos notas. Normalmente se ejecuta con rapidez, para subrayar el impulso ascendente. Se presta a ser concadenado con otros en una escala ascendente.
	**Double cadence apuyée** Es una bordadura inferior añadida al final de un trino. La última nota destella brevísima (notar el silencio).

	**Battement** Este mordente inferior se ejecuta siempre cuidadosamente sobre el tiempo, y no antes. Se encuentra tanto en anacrusa (énfasis, exclamación) como en tiempo fuerte (acentuación, caída).
	**Tour de chant** Una bordadura inferior de la anticipación del trino cadencial. Notar el suspirante silencio añadido por Hotteterre en la realización.
	**Port de voix** Adorno tan típicamente vocal y "humano", se ejecuta pues con arte y sensualidad, acentuando de forma redonda la nota disonante, hinchando la ligadura y haciendo la nota real muy al final y ya en el *diminuendo*. Hotteterre recomienda añadir además un *battement* (mordente) para contornear y rematar graciosamente el final.[33]

[33]Hotteterre. J. "La *Table des agréments* de Hotteterre" *Aula de consulta.* Trad. Agostino Cirillo (Accesado [6 Agosto 2004]), < http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/Hotteterre_table.html >

Análisis de la Deuxiéme Suite en mi menor.

El análisis que hago de la obra tiene como objetivo conocer con claridad la estructura de cada movimiento y los motivos con los que está escrita, ya que sirven para entenderla y darle al ejecutante herramientas para una mejor toma de decisiones en el momento de su estudio e interpretación. Dicha información se presenta en los cuadros de análisis, en ellos se muestran ordenados por columnas, en primer término, la información de las secciones y de los compases, y en segundo lugar, la de los motivos y las tonalidades que contiene la obra.

En la columna de secciones se marcan las partes principales en las que está dividido el movimiento, en la de los compases señalo la extensión de cada motivo, mismos que se encuentran identificados en la columna de motivos y por último, en la de tonalidad indico la principal tonalidad en la que se encuentra cada motivo, en caso de que en la casilla correspondiente no se escriba la tonalidad, significa que ella se mantiene, se está modulando o tiene un ritmo armónico rápido que no permite definirla, pero que en todo caso parte de la tonalidad señalada en el motivo anterior y llega a la indicada en el motivo posterior.

Esta manera de hacer el análisis sigue las indicaciones proporcionadas por David Boyle en su "A HandBook for Preparing Graduate Papers in Music".[34] Es necesario aclarar que el análisis de cada movimiento constituye una unidad en si misma, de tal manera que las secciones y los motivos, aunque pueden tener la misma denominación en cada movimiento, por su contenido son siempre diferentes.

Prelude

Este preludio está dividido en dos partes, la primera sección es lenta y se

[34] Boyle, J. David. et al. *A HandBook for Preparing Graduate Papers in Music*. Halcyon Press. Universidad de Miami. 2001. Apéndice I Pág. 114-115.

caracteriza porque el motivo rítmico que aparece en los primeros cuatro compases se mantiene a lo largo de la sección, sin embargo presenta algunas variaciones. La segunda sección es rápida, con partes en contrapunto imitativo que tienen una forma similar a la fuga.

En la primera sección de este movimiento encontré dos motivos a los que llamo "**a**" y "**b**", el motivo a tiene a su vez dos variaciones a los que nombro **a'** y **a''**. En la segunda identifico cuatro motivos, a los que llamo "**c**", "**d**", "**e**" y "**f**", de los cuales sólo el último presenta variación, la que identifico como **f'**.

Secciones	**Compases**	**Motivos**	**Tonalidad**[35]
Sección I	1-4	Motivo a	B menor
	5-8	Motivo a'	E menor
	8-11	Motivo a	E menor
	11-15	Motivo b	B menor
	15-18	Motivo a	G menor
	18-21	Motivo b	F# menor
	21-24	Motivo a''	E menor
Sección II	25-30 26-27 28-29	Flauta: Motivo c Bajo: Motivo d Bajo Motivo e	E menor
	31-34 30-34	Flauta: Motivo d Bajo: Motivo c	F# mayor
	34-38	Motivo e	B menor
	38-41 39-41	Flauta Motivo c Bajo Motivo d	B menor

[35]La tonalidad original es C menor, pero como ya se mencionó a la largo del trabajo, para poder tocar esta suite en la flauta de pico es necesario transportarla una tercera ascendente, por lo que el análisis y la ejecución de la obra es en E menor.

	41-46 41-43 43-46	Flauta Motivo f Bajo Motivo e Bajo Motivo f	G menor
	47-49 46-50	Flauta Motivo d Bajo Motivo c	G menor
	49-56 50-56	Flauta Motivo f' Bajo Motivo f'	B mayor
	56 57-59	Flauta Motivo d Flauta Motivo c Bajo Motivo d	E menor
	60-61 61-62 50-52	Flauta Motivo f Flauta Motivo e Bajo Motivo e	E menor
	62-64 62 63 63-64	Flauta Motivo c Bajo Motivo c Bajo Motivo d Bajo Motivo e	E menor

Allemande

La estructura de repetición de las secciones en este movimiento es de la siguiente manera:

A A B B.

Por su parte la sección I (**A**) tiene dos motivos el "**a**" y el "**b**" en tanto que en la sección II (**B**) se tienen cuatro motivos, dos de los cuales son una variación de los que contiene las sección anterior, el **a'** y el **b'** y los otros dos son diferentes y los identifico como el motivo **c** y **d**.

Secciones	**Compases**	**Motivos**	**Tonalidad**
Sección I **(A)**	1-6	Motivo a	E menor

	6-8	Motivo b	B mayor
Sección II **(B)**	9	Motivo a'	B mayor
	10-13	Motivo c	G menor
	13-15	Motivo b'	B mayor
	16-18	Motivo c	A menor
	19-22	Motivo d	E menor

Sarabande

En este movimiento sus dos secciones se repiten de la siguiente manera:

A A B B.

Los motivos que contiene son dos el "**a**" y el "**b**" que se presentan en la primera sección y el "**a**" y sus variaciones, **a'** y **a''** se presentan en la sección II.

Secciones	**Compases**	**Motivos**	**Tonalidad**
Sección I **(A)**	1-5	Motivo a	E menor
	5-10	Motivo b	B mayor
Sección II **(B)**	11-14	Motivo a	B mayor
	15-18	Motivo a'	A menor
	19-24	Motivo a''	B mayor
	25-30	Motivo a'	E menor

Menuet I

La estructura de repetición de las secciones en este movimiento es:

A A B B.

Los motivos que contiene son dos "**a**" y "**b**", en la primera sección sólo se presenta el primero de ellos, en tanto que en la segunda aparecen ambos.

Secciones	Compases	Motivos	Tonalidad
Sección I **(A)**	1-4	Motivo a	E menor
	5-8	Motivo a	E menor
Sección II **(B)**	9-16	Motivo b	G mayor
	17-20	Motivo a	E menor
	21-24	Motivo a	E menor

Menuet II

La estructura de repetición de las secciones de este movimiento es:

A A B B.

Este movimiento consta de tres motivos y una variación. En la primera sección sólo aparece el motivo "**a**" y en la segunda se presentan además el motivo **a'**, el "**b**" y el "**c**".

Secciones	Compases	Motivos	Tonalidad
Sección I **(A)**	1-4	Motivo a	E menor
	5-8	Motivo a	G menor
Sección II **(B)**	9-10	Motivo a	G mayor
	11-16	Motivo b	A menor
	17-21	Motivo a'	
	22-24	Motivo c	E menor

Gavotte

En este movimiento encontramos que el primer motivo que se encuentra en los primeros cuatro compases se va repitiendo a lo largo del movimiento, pero conforme vuelve a aparecer lo hace más ornamentado.

La estructura de repetición de las secciones de este movimiento es:

A B B

Este movimiento consta de dos motivos el "**a**" que es el único que aparece en la primera sección y el "**b**", que junto con al "**a**" se repiten en la sección II.

Secciones	**Compases**	**Motivos**	**Tonalidad**
Sección I **(A)**	1-4	Motivo a	E menor
Sección II **(B)**	4-8	Motivo b	G mayor
	8-12	Motivo a	E menor
	12-16	Motivo b	B mayor
	16-20	Motivo a	E menor

Rondeau

La estructura de repetición de las secciones de este movimiento es:

A B B.

En este movimiento marqué dos motivos el "**a**" y el "**b**" y dos variaciones el **a'** y el **b'**, donde además los motivos a y a' se presentan ornamentados al final de la segunda sección.

Secciones	**Compases**	**Motivos**	**Tonalidad**
Sección I **(A)**	1-6	Motivo a	E menor
	6-11	Motivo a'	E menor
Sección II **(B)**	11-17	Motivo b	G Mayor
	17-22	Motivo a	E menor
	22-27	Motivo a'	E menor
	27-33	Motivo b'	B mayor
	33-38	Motivo a (ornamentado)	E menor

	38-43	Motivo a' (ornamentado)	E menor

Gigue

La estructura de repetición de las secciones es:

A A B B.

Este movimiento consta de tres motivos indicados como "**a**" "**b**" y "**c**".

Secciones	**Compases**	**Motivos**	**Tonalidad**
Sección I **(A)**	1-4	Motivo a	E menor
	4-7	Motivo b	G mayor
	7-9	Motivo c	G mayor
Sección II **(B)**	10-12	Motivo a	E menor
	13-15	Motivo c	A menor
	15-17	Motivo a	B mayor
	17-21	Motivo b	B mayor
	22-24	Motivo c	E menor

V

Fantasía en re menor No. 3 de Georg Philipp Telemann.

Georg Philipp Telemann

Nació en Magdeburg el 14 de Marzo de 1681 y murió en Hamburg el 25 de Junio de 1767. A la edad de nueve o diez años aprendió las bases del canto. Después tomó clases de clavecín, y que sin quien nadie sepa por qué, al cabo de 15 días se interrumpieron. Ésta fue toda la educación musical que recibió.

Telemann escribió dos autobiografías: la primera en 1718 y la segunda en 1739, donde sostiene que sus influencias fueron primero *"el estilo polaco, y luego vino el francés, el de la música religiosa, de cámara y de ópera, y ahora me está ocupando principalmente el que se deriva del italiano"*[36].

Los períodos en que se divide la vida de Telemann, según los lugares donde trabajó, son: Leipzig, Sorau, Eisenach, Frankfurt y Hamburgo. Las doce

---

[36] Marq, Sébastien. Notas al programa para *Telemann "Essercizii Musici" Trios, Solos & Fantaisies.* Le concert FranÇais; Pierre Hantaï, clavecín; Sébastien Marq, Flauta duce. Astrée Auvidis E 8554. página 21.

Fantasías para flauta sola fueron publicadas entre 1732 y 1733, es decir en el último período de su vida, que transcurrió en la ciudad de Hamburgo.

El 10 de julio de 1721 Telemann fue invitado a la ciudad de Hamburgo, para suceder a Joachim Gerstenbüttle como cantor del Johanneum y como director musical de cinco iglesias. En una carta a las autoridades de Frankfurt ciudad donde trabajaba, pidió terminar su contrato explicando que el nuevo puesto no lo solicitó él y que además lo veía como un acto de Dios.

El 16 de octubre de 1721 día en que se instaló en Hamburgo dio un discurso en latín sobre la "excellentia" de la música para la iglesia.

El nuevo puesto de Telemann demandaba una gran productividad. Para cada domingo tenía que escribir dos cantatas y cada año una nueva Pasión. Cantatas especiales que eran solicitadas como introducción de algunas ceremonias, como oratorios, servicios de difuntos y las consagraciones de las iglesias, también cantatas para ceremonias cívicas y una vez al año, para entretener a los invitados del comandante de la milicia de la ciudad, un oratorio y una serenata. También se le solicitó que el *Colegium Musicum* diera conciertos públicos y que participara en la producción de óperas. Al principio Telemann se opuso enérgicamente y en julio de 1722 un grupo del concilio negó la petición de Telemann para no tomar parte en conciertos públicos y en la producción de óperas. Telemann solicitó el puesto de cantor en Leipzig, ya que la vacante estaba desierta debido a la muerte de Kuhnau. Pidió que su contrato en Hamburgo se terminara ya que el puesto de Leipzig era económicamente mejor, además de que el público de Hamburgo no se encontraba en una posición favorable hacia él. Después de muchas reuniones y deliberaciones el concilio se negó a dar por terminado el contrato y después de muchas objeciones Telemann terminó dirigiendo la ópera y los conciertos públicos.

En 1722 fue designado como director de la ópera de Hamburgo, puesto que dejó cuando ésta fue cerrada en 1738. Las óperas que generalmente integraban los programas eran de Telemann, Andel y Keiser.

Telemann había publicado un número importante de obras de música de cámara mientras había estado en Frankfurt y en Hamburgo entre 1725 y 1740, lapso en el que realizó 44 publicaciones, de las cuales 43 las hizo en su propia imprenta. Dentro de estas publicaciones había un ciclo completo de 72 cantatas sacras para el año litúrgico, la tercera parte de su *Musique de table* conformada por 18 composiciones. Muchas veces era Telemann el que grababa las placas para la impresión, además de tener la responsabilidad de hacer la publicidad y buscar a los suscriptores.

La edición de las 12 fantasías para flauta sin bajo tal vez fue realizada en la misma imprenta de Telemann. Esta idea surgió al ver el parecido de la caligrafía de esta edición con la de la del manuscrito de la Suite en la menor (obertura) TWV 55:a 2 de Telemann[37], idea que no deja de ser una simple hipótesis u observación ya que no cuento con información y material para probarlo, además de no estar entre los objetivos del presente trabajo.

Telemann y la flauta de pico.

Telemann fue flautista de pico y trató a este instrumento en sus composiciones como a cualquier otro instrumento de viento, además de ofrecer transposiciones para flauta de pico de música escrita para traverso, violín o fagot. Sus ocho sonatas para flauta de pico con bajo continuo, son las más populares en el repertorio barroco para flauta de pico. Además de sus sonatas en trío con flauta de pico, escritas entre 1713-14 y 1737-44 con clavecín obligado, también escribió cinco obras para flauta de pico y oboe, una para dos flautas de pico, cinco con

[37] Ver imagen número 4 del anexo A.

viola soprano, una con bajo de viola y cinco con continuo. El cuarteto en Sol menor para flauta de pico, violín, viola y continuo escrito alrededor de 1710-15, es uno de los primeros ejemplos de la sonata concertada. Otros tres cuartetos con flauta de pico, un concierto para flauta, corno y continuo son también ejemplos de la sonata concertada. En sus dos virtuosos conciertos para flauta de pico en Fa mayor y Do mayor utiliza de forma efectiva el registro alto de la flauta de pico. Telemann también utilizó la flauta de pico en no menos de 93 cantatas y serenatas.

El utilizar la flauta de pico para tocar obras escritas para otros instrumentos como el traverso era algo común en la época y que el mismo Telemann hacia, y para apoyar esta idea podemos encontrar otras referencias como las de Hotteterre, quien recomienda tocar sus suites, trío sonatas y duetos para traverso en la flauta de pico, transportándolos una tercera menor ascendente. En una entrevista imaginaria que hace el flautista de pico francés Sébastien Marq a Telemann, para ilustrar sus notas al programa de su disco *Essercizii musici Trios, solos & Fantaises,* formula las siguientes preguntas a Telemann sobre la flauta de pico y las 12 fantasías para flauta travesera sin bajo:

"- En sus composiciones para la flauta dulce, emplea a veces el término italiano *flauto dolce*, pero observamos también el empleo de los términos franceses *flute a bec* o *flute douce*, o también simplemente el término *flauto*. Además, en lo referente a la tesitura utilizada, tan pronto se limita a una octava y una sexta (en algunas suites para orquesta por ejemplo) como, por el contrario, explora los extremos del instrumento, utilizando dos octavas y una quinta (por ejemplo, en los conciertos) ¿Esto está relacionado con la fecha o el lugar de composición, el estilo empleado o quizá el flautista o el tipo de instrumento al cual la obra estaba destinada?

- Un poco de todo, seguramente. Pero puedo estar orgulloso de haber utilizado este instrumento como muy pocos lo han hecho antes que yo.

Concretamente, he explorado tonalidades poco habituales que permiten obtener colores o ambientes especiales.

- ¿Qué opina de que se interpreten en la flauta dulce las 12 fantasías para flauta travesera sin bajo?

- Contrariamente a otras obras para flauta travesera, donde he indicado con un cambio de clave y de armadura la posible transposición para la flauta dulce, estas fantasías son bastante idiomáticas (especialmente, por el empleo de unos graves potentes en la voz del "bajo") y se adaptan mejor a la flauta travesera o el violín que a la flauta dulce. Pero, en su época se ha convertido en una práctica habitual, con lo cual lo único que puedo pedir es que se haga una versión "flauta dulce" convincente. Habrá que escoger cuidadosamente las fantasías que mejor se adapten a este instrumento".[38] Consejo que en la elaboración de este programa, se ha tomado muy en cuenta.

[38] Marq, Sébastien. Notas al programa para *Telemann "Essercizii Musici" Trios, Solos & Fantaisies.* Le concert FranÇais; Pierre Hantaï, clavecín; Sébastien Marq, Flauta duce. Astrée Auvidis E 8554. página 23.

Análisis de la Fantasía No. 3.

Para realizar el análisis de esta obra seguiré el mismo formato que describí en el estudio de la obra de Hotteterre.(Ver página 43).

Largo-Vivace Largo-Vivace

El primer movimiento se puede dividir en dos partes **A** y **A'** cada parte está compuesta de dos secciones, de la siguiente manera:

A	**A'**
Seccion I *Largo* y sección II *Vivace*	Secciones III *Largo* y sección IV *Vivace*

Los motivos de este movimiento son seis y el motivo "**a**" sólo se encuentra en la secciones I y III con la particularidad de que en la sección III se repite dos veces, la primera en la tonalidad de F mayor y la segunda en G menor, en tanto que los otros cinco motivos, "**b**", "**c**", "**d**", "**e**" y "**f**" se presentan en las secciones II y IV. Los motivos "**e**" y "**f**" se caracterizan por el manejo de dos voces, un bajo y un soprano que de forma alternada van moviéndose.

Secciones	**Compases**	**Motivos**	**Tonalidad**
Sección I *Largo*	1-2	Motivo a	D menor
Sección II *Vivace*	3-4	Motivo b	D menor
	5	Motivo c	
	6-7	Motivo b	C mayor
	8 9 10	Motivo d	A menor G menor F mayor
	10-11	Motivo e	
	11-12	Motivo e	

	12-15	Motivo f	
	15-16	Motivo e	
	16	Motivo b	
	17	Motivo d	A mayor
Sección III *Largo*	18-19	Motivo a	Fa mayor
	20-21	Motivo a	G menor
Sección IV *Vivace*	22	Motivo b	
	23	Motivo b	C menor
	24	Motivo e	G menor
	24	Motivo d	C mayor
	25	Motivo e	Fa mayor
	25	Motivo d	Bb mayor
	26	Motivo c	A menor
	27	Motivo b	D menor
	28	Motivo b	G menor
	29	Motivo c	
	30	Motivo f	
	31	Motivo e	A mayor
	32	Motivo f	D menor

Allegro

Este movimiento presenta la forma de una gigue y tiene la estructura de repetición:

A A B B

La primera sección de este movimiento consta de cuatro motivos "**a**", "**b**", "**c**", y "**d**" y la segunda también de cuatro motivos "**a**", "**b**", "**c**", "**d**", y de una variación **b'**.

Secciones	Compases	Motivos	Tonalidad
Sección I **(A)**	1-4	Motivo a	D menor
	5-11	Motivo b	Fa mayor
	12-13	Motivo a	
	14-16	Motivo c	
	17-19	Motivo a	
	20-22	Motivo d	
Sección II **(B)**	23-26	Motivo a	F mayor
	27-30	Motivo b'	
	31-34	Utiliza material de los motivos a y b	A mayor
	35-37	Motivo c	D menor
	38-41	Motivo d	

VI

Trío Sonata en la menor BWV 528 de Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach.

La sonata en trío BWV 528 en la menor (original en mi menor) pertenece a un conjunto de seis sonatas en trío para órgano, probablemente escritas en los primeros años de Bach en la ciudad de Leipzig, a la que llega debido a que Johann Kuhnau, quien tenía el cargo de cantor en el templo de Santo Tomás, muere el 5 de junio de 1722. Se le ofrece la plaza a Telemann pero debido a que el concilio de Hamburgo le negó el permiso de terminar su contrato con ellos, la rechaza quedando vacante el puesto. Los candidatos a este puesto eran los maestros de capilla Graupner, Fasch y Bach; sin embargo los dos primeros no obtuvieron la licencia de sus respectivas cortes (Darmstadt y Zerbst respectivamente) dejando el camino libre a Bach.

El hecho de que Bach haya dejado el puesto de maestro de Capilla en Köthen y aceptado el de cantor en Leipzig, puede obedecer a que éste pensaba en la estabilidad política y económica de la ciudad, además de tener distintas obligaciones musicales (dar clases, estar a cargo de las cuatro principales iglesias,

componer y dirigir cantatas) y tener acceso a una buena educación universitaria para sus hijos, ya que en la corte su situación era mucho más insegura porque dependía de la voluntad del príncipe.[39]

La trío sonata.

Fue un término utilizado para denominar las sonatas barrocas para dos instrumentos melódicos y continuo. Muchas de estas sonatas fueron escritas para instrumentos de cuerda, aunque también se escribieron para instrumentos de viento (corneto, oboe flauta, flauta de pico y fagot). Las partes melódicas usualmente tienen la misma importancia, aunque a veces el bajo tiene una actividad menor. Las trío sonatas se pueden ejecutar con un solo instrumento melódico y un instrumento de teclado obligado tocando las otras dos melodías; también existen trío sonatas en las que el instrumento de teclado toca las tres partes, como en las trío sonatas para órgano de Bach BWV 525 al 530 donde se utiliza dos teclados y el pedal. La sonata que integra este programa forma parte de esta colección de 6 trío sonatas para órgano y como ya se dijo en la introducción del presente trabajo, lo que se hará en el recital es el tocar una de esas partes destinada a un teclado en la flauta de pico, mientras el clavecín tocará las otras dos partes.

Telemann escribe su preocupación sobre la forma en que debe de escribir en trío: "Creo, sin embargo que me he especializado en la escritura para trío, procurando siempre que la segunda voz sea tan importante como la primera y el bajo siga una melodía natural y una armonía vecina a las otras dos partes; es decir que cada nota sea esa y no pueda ser otra."[40] Siendo esta descripción de Telemann sobre su trabajo en la composición de tríos una muy buena herramienta

[39] Sandberger, Wolfgang. *BACH 2000 24 Invenciones sobre Johann Sebastian Bach.* Trad. de José Miguel Baena Pról. de Nikolaus Harnoncourt. Alemania, TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL GMBH, 1999.

para conocer la calidad y las características que debe de tener una trío sonata, las de Bach son consideradas de las mejores piezas en su repertorio instrumental, debido a la complejidad contrapuntística y armónica que maneja.

[40] Marq, Sébastien. Notas al programa para *Telemann "Essercizii Musici" Trios, Solos & Fantaisies.* Le concert FranÇais; Pierre Hantaï, clavecín; Sébastien Marq, Flauta duce. Astrée Auvidis E 8554. página 22.

Análisis de la Trío Sonata en La menor BWV 528.

El análisis que se presenta de esta trío sonata tiene como objetivo ir mostrando los motivos principales de la composición o las partes de estos y cómo se van moviendo de una a otra voz.

Para esto se creó un mapa de la obra, en donde se pueden seguir todos los movimientos de los motivos principales de acuerdo con las voces, la primera voz corresponde a la flauta, la segunda a la que es ejecutada con la mano derecha en el clavecín y la tercera a la que toca la mano izquierda, también en el clavecín.

En la columna de tonalidad solamente he marcado las que se presentan con mayor nitidez, ya que una de las características de compositores como Bach es que es muy complicado determinar la tonalidad en que está escrito cada compás. La idea de escribir los motivos por voces en el mapa que se presenta en los cuadros, aunque está basada en las sugerencias que hace el *HandBook*[41] de David Boyle, es mía.

Primer Movimiento *Adagio-Vivace.*

Adagio

En este primera sección del movimiento, encontré dos motivos a los que llamo "**a**" y "**b**" En tanto que el primer motivo se mantiene para las tres voces el motivo b sufre una variación distinta para cada una de las voces.

Número de Compás	1° voz Motivo principal	2° voz Motivo principal	3° Voz Motivo principal	Tonalidad
1	Motivo a			A menor

[41] Boyle, J. David. et al. *A HandBook for Preparing Graduate Papers in Music*. Halcyon Press. Universidad de Miami. 2001. Apéndice I Pág. 114-115.

2	Motivo b	Motivo a		
3		Motivo b'	Motivo a	
4			Motivo b''	

Vivace.

En esta sección del primer movimiento, identifiqué tres motivos principales y una variación, la primera voz ejecuta los motivos "**a**" y "**b**" la segunda voz sólo el motivo a y la tercera el motivo "**c**" y el **c'**.

Número de Compás	**1° voz Motivo principal**	**2° voz Motivo principal**	**3° Voz Motivo principal**	**Tonalidad**
5		Motivo a		E mayor
6			Motivo c	
7				
8				
9	Motivo a			E mayor
10			Motivo c	
11				
12				
13			Motivo c'	
14		Motivo a		G mayor
15				
16	Motivo a			B mayor
17			Motivo c'	
18				
19				
20		Motivo a		B mayor
21			Motivo c	
22	Motivo b			

23				
24				
25	Motivo a			B mayor
26		Motivo a		La menor
27	Motivo a			D menor
28		Motivo a		G mayor
29	Motivo a			C mayor
30				
31		Motivo a		A mayor
32			Motivo c	
33				
34	Motivo a			A mayor
35				
36			Motivo c	
37				
38				
39				
40	Motivo b	Motivo a		F mayor
41	Motivo a			D menor
42		Motivo a		
43	Motivo a			A menor
44		Motivo a		E mayor
45	Motivo a			A menor
46		Motivo a		D menor
47	Motivo a			G mayor
48		Motivo a		C mayor
49	Motivo a			D menor
50	Motivo a			A menor
51				
52		Motivo a		D menor

53		Motivo a		E mayor
54				
55	Motivo a			
56				
57				
58				
59				
60				
61	Motivo a			A menor
62		Motivo a		
63				
64				
65				

Segundo Movimiento *Andante.*

El segundo movimiento tiene seis motivos principales de los cuales podemos encontrar que la primera y la segunda voz presentan cinco de ellos, el "**a**", "**b**", "**c**", "**d**" y "**e**" en tanto que en la tercera voz sólo podemos encontrar como motivo principal al marcado con la letra "**b**".

Número de compás	**1° voz Motivo principal**	**2° voz Motivo principal**	**3° voz Motivo principal**	**Tonalidad**
1	Motivo a			
2				
3	Motivo b	Motivo a		E menor
4				
5	Motivo c	Motivo b		E menor
6				

7	Motivo a	Motivo b		B menor
8				
9	Motivo b	Motivo a		
10				
11		Motivo b		B menor
12				
13				
14				G mayor
15	Motivo c	Motivo c		
16		Motivo d		
17	Motivo d			
18	Motivo d y b			
19		Motivo b		F# mayor
20				
21				
22		Motivo c		D mayor
23		Motivo b		
24	Motivo a			A menor
25				
26	Motivo b	Motivo a		
27				
28		Motivo b		A menor
29				
30				
31		Motivo c		C mayor
32	Motivo c			
33		Motivo d		
34	Motivo d			
35		Motivo b		B mayor
36	Motivo b			

37				
38	Motivo e	Motivo e		
39		Motivo a		
40	Motivo a		Motivo b	B mayor
41		Motivo a		
42	Motivo b			
43				
44				C#7dis menor
45				E menor

Tercer movimiento *Un poco allegro.*

En el tercer movimiento pude identificar cinco motivos principales y de igual manera en la primera voz se presentan los cinco motivos, mientras que en la segunda voz sólo se tiene cuatro de ellos "a" "b" "c" y "d" y en la tercera voz los motivos principales sólo son tres el "**a**", "**c**", y "**d**".

Número de compás	**1° Voz Motivo principal**	**2° voz Motivo principal**	**3° voz Motivo principal**	**Tonalidad.**
1	Motivo a			
2				
3				
4				
5				
6				
7				
8	Motivo b			A menor
9		Motivo a		
10				

11				
12				
13				
14				
15				
16		Motivo b		E menor
17				
18				
19				
20				A menor
21			Motivo a	
22	Motivo c			
23				
24				
25				G# dis
26				E mayor
27				
28	Motivo d	Motivo d	Motivo d	A menor
29				
30				
31				
32				
33	Motivo b			
34				
35				
36		Motivo a		
37				
38				
39				
40				

41				
42				C mayor
43		Motivo b		
44	Motivo a			
45				
46				
47				
48				E menor
49				
50				
51	Motivo b			
52				
23				
54				
55	Motivo d	Motivo d		
56				
57				
58				
59				
60	Motivo e	Motivo a	Motivo d	
61				
62				
63				
64				
65				
66				
67		Motivo b		
68	Motivo a			A menor
69				
70				

71				
72				
73				
74				
75	Motivo b			A menor
76				
77				
78				
79				
80			Motivo a	
81		Motivo c		
82				
83				
84				
85				
86				
87	Motivo d	Motivo d	Motivo d	A menor
88				
89				
90		Motivo c	Motivo c	
91				
92		Motivo d	Motivo d	A menor
93				
94				
95	Motivo c		Motivo c	
96				
97				A menor

VII

Concierto *La Notte* RV 104 de Antonio Vivaldi.

Antonio Vivaldi

Nació en Venecia el 4 de marzo de 1678 y murió en Viena el 28 de junio 1741. El concierto para flauta L*a Notte* RV 104 fue probablemente escrito alrededor de 1705, es decir al menos 23 años antes de que Vivaldi publicara su op 10 con 6 conciertos para flauta traversa y orquesta donde aparece *La Notte* con algunas variaciones y otra orquestación.

En septiembre de 1703 Vivaldi obtiene su primer puesto oficial como maestro de violín, con un salario anual de 60 ducados en uno de los cuatro institutos de Venecia, el *Pio Hospédale della Pieta,* dedicados al cuidado de niñas huérfanas, abandonadas o indigentes, especializado en la educación musical de las niñas, donde se organizaban conciertos a los que acudía la nobleza veneciana. Esta exigencia hacia que tuvieran instructores competentes tanto en canto como en diversos instrumentos, además de que se escribieran piezas para ellas. Vivaldi también obtuvo el puesto que había solicitado con anterioridad: maestro de coro.

En agosto de 1704 le fueron añadidos 40 ducados anuales por dar clases de *viole all´inglese.*

Vivaldi fue tomando reconocimiento como compositor con su Op.1 un conjunto de 12 sonatas en trío editadas en 1705 y dedicadas al Conde Annibale Gambara en el año de 1705. Su Op. 2 consistió en sonatas para violín dedicadas en 1709 a Federico IV de Dinamarca, quien se sabe estuvo en un servicio dirigido por Vivaldi en L*a Pieta*, el día después de que éste llegara de visita a Venecia (30 de diciembre de 1708). Para entonces los conciertos de Vivaldi circulaban en manuscritos y copias. Es probable que esta versión de *La Notte* también haya circulado en manuscrito, ya que hasta ahora no he encontrado ninguna fuente donde se mencione el año de publicación de dicha versión.

Los tres conciertos titulados "*La Notte*".

Los conciertos para flauta que poseen un título como *La Tempesta di mare*, *Il Gardellino, La Pastorela* y *La Notte,* no poseen un soneto (como en las cuatro estaciones) donde se describa lo que va haciendo la música, permitiendo que la historia suceda en la imaginación del escucha.

Gian Francesco Malpiero (1882-1973), uno de los responsables del redescubrimiento de la música de Vivaldi en nuestro tiempo dijo: "Los conciertos con títulos de Vivaldi implican no un programa sino una exquisita visión poética, a veces pintada pero nunca pintoresca. Escuchando *"La Notte"*, por ejemplo, usted consigue distinguir el sentimiento de oscuridad de la impenetrable noche".[42]

Vivaldi escribió tres conciertos con el mismo titulo *"La Notte".* El primer concierto que se cree que compuso, fue el que integra este programa y que lleva

[42] Fava Giorgio. Notas al programa para *Antonio Vivaldi "Nature" concerti, Concerti della natura.* Giuliano Carmignola, violín, Sonatori de la gioiosa marca, Italia, Erato 1999. página 9.

la clasificación RV 104 y que tiene como fecha más temprana de composición el año de 1705, este concierto al igual que los que le precedieron tienen un movimiento titulado *"Il Sonno"*, al igual que en el segundo movimiento del concierto No. 3 de *"Il cimento dell'armonia e dell'inventione"*, titulado *"L'autunno"* es decir el otoño, siendo muy parecidos entre ellos. Lo que encontramos en este caso es una reutilización del mismo material que hace Vivaldi en varios conciertos.

El segundo concierto titulado *"La Notte"* fue publicado en el Opus 10 en el año 1728. Esta publicación consta de 6 conciertos; los 3 primeros *La Tempesta di mare* RV 433, *La Notte* RV 433 y *Il Gardellino* RV 428 provienen de versiones anteriores del RV 98, RV 104 y RV 90 respectivamente, mientras los dos últimos, los conciertos RV 434 y el RV 434 provienen de los conciertos, RV 442 y RV 101. El único que no posee una versión anterior es el concierto No. 4 RV 435. Lo que nos hace llegar a la conclusión que el Op. 10 de Vivaldi es una recopilación con arreglos de conciertos anteriores, con lo cual Vivaldi se debió ahorrar tiempo en la publicación de esta colección.

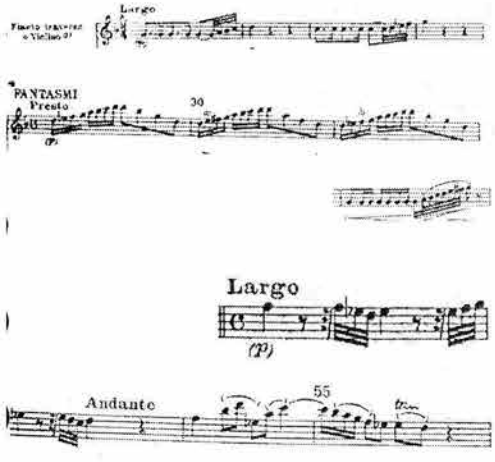
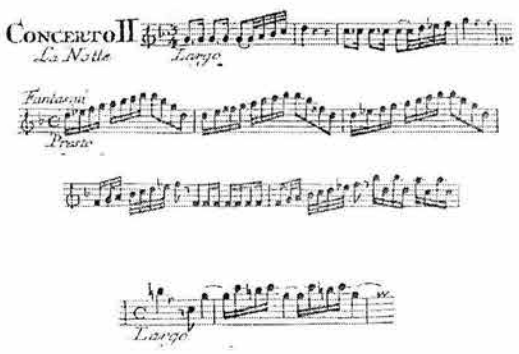
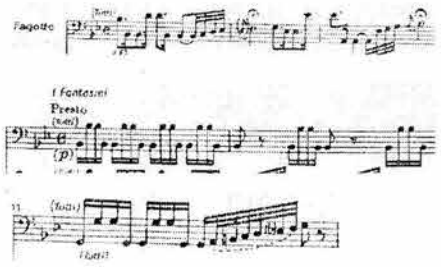
El tercer concierto con el titulo *"La Notte"* es el que fue escrito para Fagot como instrumento solista, y posee dibujos melódicos muy similares a los conciertos anteriores.

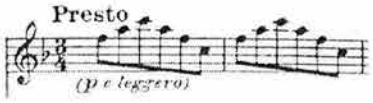
A continuación se presenta una tabla para poder comparar entre sí los tres conciertos.

Clasificación	**Orquestación**	**Movimientos**	**Compás**
La Notte RV 104.	Flauta o Violín.	1.- Largo.	¾
	Violín I.	2.- Presto "Fantasmi".	C
	Violín II.	3.- Largo.	C
	Fagot.	4.- Andante.	C
	Violoncello.	5.- Presto.	¾

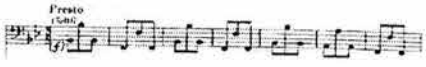
	Contrabajo. Continuo.	6.- Largo"Il Sonno". 7.- Allegro.	¾ C
La Notte OP 10 No. 2. RV 433	Flauta. Violín I. Violín II. Viola. Violoncello. Organo.	1.- Largo. 2.- Presto "Fantasmi". 3.- Largo. 4.- Presto. 5.- Largo "Il Sonno". 6.- Allegro.	¾ C C ¾ ¾ C
La Notte Op. 45 No. 8.	Fagot. Violín I. Violín. Viola. Violoncello. Violone. Continuo.	1.- Largo. 2.- Presto "I Fantasmi". 3.- Presto. 4.- Adagio. 5.- Largo "Il Sonno". 6.- Allegro "Sorge L'Aurora".	C C 6/8 C ¾ C

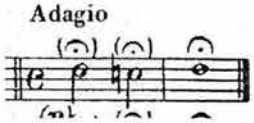
En la siguiente tabla presentaré los *incipit* de los tres conciertos, de manera que podamos ver como están escritos con la misma intención.

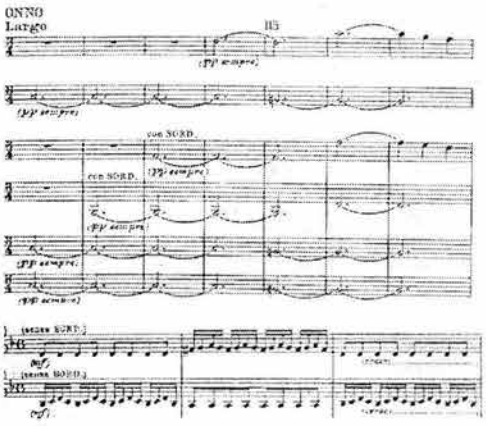
***La Notte* RV 104.**	***La Notte* OP 10 No. 2. RV 433**	***La Notte* Op. 45 No. 8.**
		

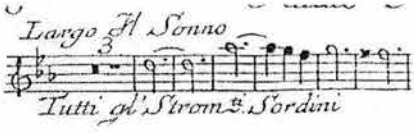

Presto
(p e leggero)

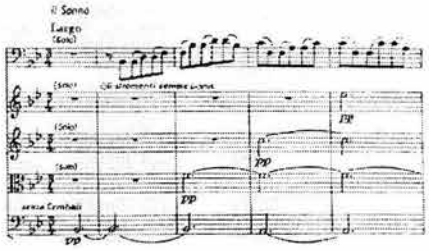
Presto


Presto

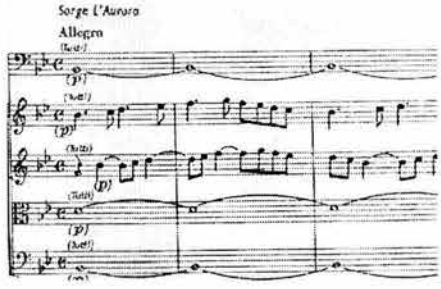

Adagio


ONNO
Largo
con SORD.


Largo Il Sonno
Tutti gl'Strom.ti Sordini


Il Sonno
Largo

Allegro


Sorge l'Aurora
Allegro

Análisis del concierto *"La notte"* RV 104

La forma del concierto Barroco es en tres movimientos contrastantes en velocidad, es decir que se van alternando el que es rápido, con el lento, en la formula: rápido-lento-rápido. Los movimiento rápidos por lo general poseen un ritornelo tocado por el *tutti* de la orquesta, que se va alternando con los solos; siendo uno de los mayores promotores de esta forma, y que influyó a contemporáneos suyos como Bach, fue Vivaldi, pero curiosamente este concierto no posee sólo esas tres secciones contrastantes ligadas al concierto, sino que posee 7, las cuales son: 1.- Largo, 2.- Presto *"Fantasmi"*, 3.- Largo, 4.- Andante, 5.- Presto, 6.- Largo*"Il Sonno"* y 7.- Allegro, además de que no se encuentra ningún tipo de ritornelo. No obstante sigue cumpliendo con la formula de contraste en la velocidad entre sus movimientos.

Esto me hace pensar que el concierto, sin dejar su identidad está más bien ligado a la producción de Vivaldi para la opera y puede ser que ello tenga sentido si imaginamos, al igual que con la obra de Castello, a un personaje y las cosas que va viendo, pensado o viviendo durante la oscura noche.

En los siguientes cuadros, a diferencia de anteriores análisis, la columna de secciones fue omitida, ya que Vivaldi cuenta una historia de principio a fin, por ello no retoma algo de lo que ya nos fue contado, por lo que no marca secciones más allá de los mismos movimientos en que se divide la obra.

Primer movimiento *Largo.*

El movimiento esta compuesto por cuatro motivos, los cuales se suceden el uno al otro sin repetirse de manera alternada y sólo van cambiando la tonalidad.

Compases	Motivos	Tonalidad
1-2	Motivo a	G menor
3-4	Motivo a	C menor
5-6	Motivo a	G menor
6-8	Motivo b	G7 mayor
8-10	Motivo b	F7 mayor
10-12	Motivo b	Eb7 mayor
13-18	Motivo c	G mayor
18-22	Motivo d	
23-28	Motivo d	D mayor

Segundo movimiento *Presto "Fantasmi".*

Este movimiento tiene seis motivos y la peculiaridad que presenta es que el motivo "**d**", con el cual se puede identificar a los fantasmas, se repite de manera discontinua.

Compases	Motivo	Tonalidad
29	Motivo a	G menor
30	Motivo a	D mayor
31	Motivo a	G menor
32-35	Motivo b	Eb
35-36	Motivo c	
37-38	Motivo d (fantasmas)	G menor
39	Motivo e	Eb mayor
40 40-41	Flauta Motivo e Orquesta Motivo d	C menor

42	Motivo e	C menor
44-46	Motivo e	
47-48	Motivo d	Fa mayor
49-50	Motivo f	Bb mayor

Tercer movimiento *Largo.*

Este movimiento marca el mismo motivo, que se va moviendo por distintas tonalidades.

Compases	**Motivos**	**Tonalidad**
51	Motivo a	C menor
52	Motivo a	D menor
53	Motivo a	Bb mayor

Cuarto movimiento *Andante.*

En este movimiento también se tiene un solo motivo aunque contiene dos variaciones.

Compases	**Motivos**	**Tonalidad**
53-55	Motivo a	Bb mayor
55-57	Motivo a'	F mayor
57-59	Motivo a''	F mayor

Quinto movimiento *Presto.*

La característica del concierto a partir de este movimiento es que Vivaldi intercala los motivos de manera discontinua. Así tenemos por ejemplo que después de haber presentado el motivo "a" lo alterna con los demás y le sirve para concluirlo.

Compases	**Motivos**	**Tonalidad**
60-61	Motivo a	F mayor
62-63	Motivo a	C mayor
64-65	Motivo a	Fa mayor
66	Motivo b	F7 mayor
67-68	Motivo a	D mayor
69-70	Motivo a	G menor
71	Motivo b	G7 mayor
72-73	Motivo a	C menor
74-75	Motivo a	A7 mayor
76	Motivo b	B7dis menor
77-78	Motivo a	C7 mayor
79-80	Motivo a	D7
81-87	Motivo c	D menor
88-89	Motivo d	
90-91	Motivo d	D menor
92-104	Motivo d	
106-107	Motivo a	C menor
108-109	Motivo a	G mayor
110		C Mayor o menor

Sexto Movimiento *Largo "IL Sonno".*

Este movimiento tiene una textura homofonica, con excepción de las voces de la flauta y el violín I, que se mueven más en comparación con las otras voces.

Los motivos no se intercalan de manera alterna, pero si presentan variaciones. En general los acordes que se señalan como: F#dis menor, son en realidad el VII grado con séptima disminuida del acorde que sigue.

Compases	**Motivos**	**Tonalidad**
111-115	Motivo a	C menor
116-119	Motivo b	B7aum menor
120-121	Motivo b	E7 dis menor
122-123 124	Motivo b	G#7 dis menor A7
125	Motivo b'	D menor
126-127		F#7 dis menor
128	Motivo b'	G menor
129-142	Motivo a'	G menor

Séptimo movimiento *Allegro.*

Se caracteriza por su gran variedad de motivos y la repetición de los tipos "**a**" y "**b**" de manera discontinua.

Compases	**Motivos**	**Tonalidad**
133-152	Motivo a	G menor
153-157	Motivo b	
157-159	Motivo c	

159-161	Motivo c	
161-164	Motivo d	Bb mayor
164-166	Motivo e	
166-169	Motivo f	
170-172	Motivo b	G menor
173-175	Motivo g	C menor
176-177	Motivo h	
178-179	Motivo h	
179-180	Motivo i	
180-181	Motivo i	
182-185	Motivo a	
136-187	Motivo j	C mayor
188-189	Motivo j	Bb mayor
190-193	Motivo j'	Eb mayor
193-199	Motivo f	G mayor
200-202	Motivo g'	
203-205	Motivo k	D mayor
205-210	Motivo a	
210-214	Motivo b	G menor
215	Motivo g''	
216-223	Motivo l	G menor

VIII

Meditation de Ryohei Hirose.

Ryohei Hirose.

Nació el 17 de julio de 1930 en Hakodate Hokkaido, estudió piano y armonía desde 1947 con Hidetake Tsutsuide, con Ikenouchi desde 1953 y en la Universidad de las artes de Tokio con Ikenouchi y Yashiro desde 1955 y hasta 1962, después tomó gran interés en los instrumentos tradicionales japoneses, para los cuales ha creado toda una serie de composiciones. Su estilo se caracteriza por ser tenso y dramático. A la mitad de los años 70 tomó un interés especial por la flauta de pico, componiendo para ella de la misma forma que para el Shakuhachi, estilo que le permite ir produciendo una gran variedad de colores sonoros.

El Shakuhachi.

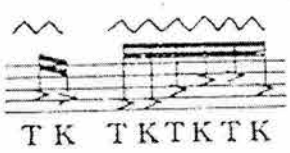
Es la flauta japonesa hecha de bambú, originaria de china: el nombre se deriva de una antigua medición japonesa isshaku hassun (54.5 cm), que es la

longitud más común de los modernos Shakuhachi. El nombre también se refiere a una familia de 18 diferentes flautas, las que van desde los 33.5 cm a los 84.5 cm de largo, las tonalidades en las que están estos instrumentos generalmente son en re, fa, la y do, con un rango de tres octavas y una cuarta, además de que se pueden tocar todos los cromatismos tapando medios orificios y cambiando la embocadura. El estilo de la música para el Shakuhachi está caracterizado por la libertad en el ritmo, con dinámica gradual, terminando cada frase con una nota larga. La denominación del repertorio depende del período en que fueron compuestas. El honkyoku llamada música original, data de los siglos XIV al XVI, el gaikyoku es música tomada de otros instrumentos tradicionales, como el koto y por último se tiene el shinkyoku, conformado su repertorio por obras nuevas.

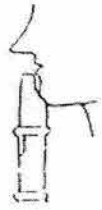
Meditation es una obra que claramente está influenciada por las características que se utilizan en la composición para el Shakuhachi y que ya se mencionaron, además de incluir nuevas características como son multifónicos, microtonos, glisandos, y una gran variedad y formas de articulación.

Análisis de Meditation.

La interpretación de los símbolos que Ryohei Hiorose pide para la ejecución de esta obra son los siguientes.



Colocar el instrumento debajo de los labios como se ve en la ilustracion de abajo articulando con T K la altura de las notas se debe seguir de acuerdo con el diagrama



Fermata corta

Fermata de duración media

Fermata de larga duración

Terminación de sonido.

valor opcional de la nota

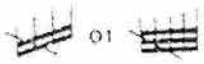
hacer la afinacion 1/4 de tono más alto

hacer la afinacion 3/4 de tono más alto

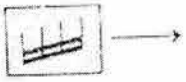
hacer la afinación 1/4 de tono más bajo

La afinación más alta posible

acelerando o ritardando

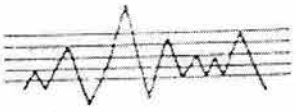


Lo más rápido posible



repetir al azar las secuencias de notas encerradas en cuadrados

Altura de las notas deacuerdo con la ilustración



Articular con T K lo más rápido que se pueda moviendo los dedos de la mano derecha e izquierda deacuerdo con la ilustración

Las secciones en las que está divida la obra son las siguientes:

A	B	C	D	E
1-10[43]	Sección improvisatoria	11-mitad del 17	Mitad del 17-23	24-29

Esta obra de Hirose está claramente dividida en cinco secciones marcadas por el propio compositor, la primera sección (**A**) empieza con una nota de Fa# antecedida por una apoyatura de Sol Fa, imitando el ataque de aire que se hace con el Shakuhachi, de hecho casi todas las apoyaturas que aparecen en la obra tienen esa intención. La segunda sección (**B**) es, como se lee en las instrucciones, una sección improvisada que da como guía 9 figuras rítmico melódicas por llamarlas de alguna manera. El inicio de la tercera sección (**C**) tiene cierto parecido con la primera sección, sólo que va agregando algunos de los recursos utilizados en la sección improvisatoria y poco a poco la obra va llegando a su clímax que se encuentra al final de la cuarta sección (**D**). La paz y el descanso aparece en la última sección de la obra (**E**).

Este tipo de obras han abierto nuevas perspectivas para el desarrollo en la composición e interpretación de nuevas piezas para la flauta de pico, tanto a finales del siglo XX como en el presente siglo.

Las obras de compositores mexicanos para flauta de pico como Daniel Catan, Mario Lavista, Ana Lara entre otros poseen una gran influencia de compositores japoneses entre los que destaca Ryohei Hirose.

[43] Como esta obra no cuenta con barras de compás, se ha numerado cada pentagrama de la obra.

Bibliografía.

Arbeau, Thoinot. *Orquesografía.* Trad. Cyril W. Beaumont. Buenos Aires . Ediciones Centurión 1946.

Balenkof, Jay M. Notas al programa para *Antonio Vivaldi, Alessandro Marcello, Giovanni Platti.* Bruce Haynes, Oboe barroco; Miembros de la orquesta del siglo XVII; Frans Brüggen, flauta dulce, traverso y dirección. SEON SBK 62945.

Biondi, Fabio. Notas al programa para *Castello sonate concertate*. Europa Galante; Fabio Biondi, dirección y violín. Opus 111 OPS 30-62.

Bowers, Jane. "Hotteterre" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol 8 pp. 733-737. Londres: Macmillan 1980.

Brown, Alan. "Battle music" *Grove Music Online* ed. L. Macy Macy (Accesado [4 Junio 2004]), <http://www.grovemusic.com>

Boyle, J. David. et al. *A HandBook for Preparing Graduate Papers in Music.* Halcyon Press. Universidad de Miami. 2001.

Cross, Lucy E. Notas al programa para *Vivaldi Recorder Concertos.* Marion Verbruggen, Flauta dulce; Philarmonia Baroque Orchestra; Nicholas McGegan, director. Harmonia Mundi France HMU 907040.

Dunn, Thomas. "Castello, Dario" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 3 pp. 867. Londres: Macmillan 1980.

Donington, Robert. *The interpretation of early music, new revised edition.* Estados Unidos. W. W. Norton & company New York London. 1992.

Fava, Giorgio. Notas al programa para *Antonio Vivaldi "Nature" concerti, Concerti della natura.* Giuliano Carmignola, violín, Sonatori de la gioiosa marca, Italia, Erato 1999.

Forkel, Juan Nicolás. *Juan Sebastián Bach.* Trad. de Alfonso Salazar. México, Fondo de Cultura Económica Breviarios, 1950.

Fuller, David. "Suite" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 18 pp. 533-530. Londres: Macmillan 1980.

Grout, Donald Jay, y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental, 1.* 7ª reimp. España, Alianza Música, 1997. (© 1990).

Harnoncourt, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music As Speech Ways to a New Understanding of Music.* Trad. de Mary O' Neill. Pórtland Oregon edit. Amadeus Press 1988.

Harnoncourt, Nikolaus. *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart.* Trad. de Laura Manero. España, Piados, 2003.

Holtslag, Peter. Notas al programa para *Georg Philipp Telemann Recorder Sonatas and Fantasias.* Frans Brüggen, flauta; Anner Bylsma, violoncello; Gustav Leonhardt, clavecín. TELDEC © 1995.

Hotteterre, J. "El "Avertissement" de Hotteterre" *Aula de consulta.* Trad. Agostino Cirillo (Accesado [6 Agosto 2004]), <http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/Hotteterre_Avertissement.html >

Hotteterre. J. "La *Table des agréments* de Hotteterre" *Aula de consulta.* Trad. Agostino Cirillo (Accesado [6 Agosto 2004]), < http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/Hotteterre_table.html >

Kanazawa, Masakata. "Hirose, Ryohei" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 8 pp. 591. Londres: Macmillan 1980.

Laurin, Dan. Notas al programa para *The Japanese recorder music by Ishii, Hirose, Masumoto and Shinohara* Dan Laurin Flauta de pico y Tam-Tam. Grammofon AB Bis 1993.

Loviko, Toussaint. Notas al programa para *Vivaldi Il cimento dell'armonia e dell' inventione.* Europa Galante; Fabio Biondi, violín y dirección. Virgin Veritas.

Maim, W. "Japan" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 9 pp. 532-534. Londres: Macmillan 1980.

Marq, Sébastien. Notas al programa para *Telemann "Essercizii Musici" Trios, Solos & Fantaisies.* Le concert FranÇais; Pierre Hantaï, clavecín; Sébastien Marq, Flauta duce. Astrée Auvidis E 8554.

Moreno, Emilio. Notas al programa para *Perspectives J. S. Bach Trio Sonatas.* Wilbert Hazelzet, traverso; Jacques Ogg, clavecín. GLOSSA GCD 920805.

Padilla, Eunice. *Tema con variaciones: Beethoven, Schubert, Haydn.* Tesis de licenciatura. ENM-UNAM. México 1990.

Quantz, Johann Joachim. *On playing the flute. Northeastern University Press*, Boston 1966.

Ruhnke, Martin. "Telemann, Georg Philipp" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 18 pp. 647-659. Londres: Macmillan 1980.

Sandberger, Wolfgang. *Bach 2000 24 Invenciones sobre Johann Sebastian Bach.* Trad. de José Miguel Baena Pról. de Nikolaus Harnoncourt. Alemania, TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL GMBH, 1999.

Selfriedge-Field, Eleonor. *Venetian Instrumental Music.* Dover, Nueva York, 1994

S/n "Shakuhachi" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 17 pp. 218. Londres: Macmillan 1980.

Talbot, Michael. "Vivaldi, Antonio" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 20 pp. 31-46. Londres: Macmillan 1980.

Talbot, Michael. *Vivaldi.* España, Alianza Música, 1978.

Vatoison, Louis T. Notas al programa para *Vivaldi la notte la tempesta di mare il gardellino* Sébastien Marq Flauta de pico Ensemble Matheus. Opus 111 2001.

Wolff, Christoph. Notas al programa para *J. S. BACH Trio Sonatas.* Ton Koopman, organo. Archiv Produktion. Polydor International GmbH, Hamburgo 1983.

Wolff, Christoph e tal. "Bach, Johann Sebastian" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol 1 pp. 785-840. Londres: Macmillan 1980.

Discografía

Antonio Vivaldi, Alessandro Marcello, Giovanni Platti. Bruce Haynes, Oboe barroco; Miembros de la orquesta del siglo XVII; Frans Brüggen, flauta dulce, traverso y dirección. SEON SBK 62945.

Antonio Vivaldi "Nature" concerti, Concerti della natura. Giuliano Carmignola, violín, Sonatori de la gioiosa marca, Italia, Erato 1999.

Bach Sonate a flauto, violino e basso. Le Concert Francais, Sébastien Marq, flautas de pico, Francois Fernandez, violin, viola d'amore, Philippe Pierrot ,viola da gamba, Pierre Hantaï, clavecín.

Castello sonate concertate. Europa Galante; Fabio Biondi, dirección y violín. Opus 111 OPS 30-62.

Georg Philipp Telemann Recorder Sonatas and Fantasias. Frans Brüggen, flauta; Anner Bylsma, violoncello; Gustav Leonhardt, clavecín. TELDEC © 1995.

J. S. BACH Trio Sonatas. Ton Koopman, organo. Archiv Produktion. Polydor International GmbH, Hamburgo 1983.

La Castella: Italian Baroque Instrumental Music. Maurice Steger, flauta de pico, Naoki Kitaya y Yasunori Imamura. Claves #509809 November 24, 1998

Perspectives J. S. Bach Trio Sonatas. Wilbert Hazelzet, traverso; Jacques Ogg, clavecín. GLOSSA GCD 920805.

Telemann "Essercizii Musici" Trios, Solos & Fantaisies. Le concert Français; Pierre Hantaï, clavecín; Sébastien Marq, Flauta duce. Astrée Auvidis E 8554.

The Japanese recorder music by Ishii, Hirose, Masumoto and Shinohara. Dan Laurin, Flauta de pico y Tam-Tam. Grammofon AB Bis 1993.

Vivaldi : Concerti con titoli. Fabio Biondi, violín y dirección, Europa galante. Virgen Veritas 2000.

Vivaldi Il cimento dell'armonia e dell' inventione. Europa Galante; Fabio Biondi, violín y dirección. Virgin Veritas.

Vivaldi la notte la tempesta di mare il gardellino. Sébastien Marq, Flauta de pico, Ensemble Matheus. Opus 111 2001.

Vivaldi Recorder Concertos. Marion Verbruggen, Flauta dulce; Philarmonia Baroque Orchestra; Nicholas McGegan, director. Harmonia Mundi France HMU 907040.

Walter van Hauwe Blockflutes 2. Walter van Hauwe, flauta de pico, Glen Wilson, Clavecín, Wouter Möller, Violoncello, Toyohiko Satoh, laud. Channel Classics. 1989.

ANEXO A

Figuras de referencia.

ALL' ILLVSTRISSIMO ET...

DEL

DOLCIMELO

D'AVRELIO [illegible]LIA=

NO. LIBRO PRIMO.

Doue ſi contengono i Paſſaggi da far=
ſi [illegible] con la uoce, & cō
ogni ſorte d'inſtrumē=
to muſicale :-

Imagen 1

ALLI BENIGNI LETTORI.

ME Parſo, per dar ſatisfatione à quelli, che ſi delettarano di ſonar queſte mie ſonate, auiſarli; che ſe bene nella prima viſta li pareranno difficili; tuttauia non ſi perdino d'animo nel ſonarle più d'vna volta: per che faranno prattica in eſſe, & all'hora eſſe ſi renderano facilisſime: perche niuna coſa è difficile a quello che ſi dilletta: dechiarandomi non hauer potuto componer le più facile per oſſeruar il ſtil moderno, hora oſſeruato da tutti.

Imagen 2

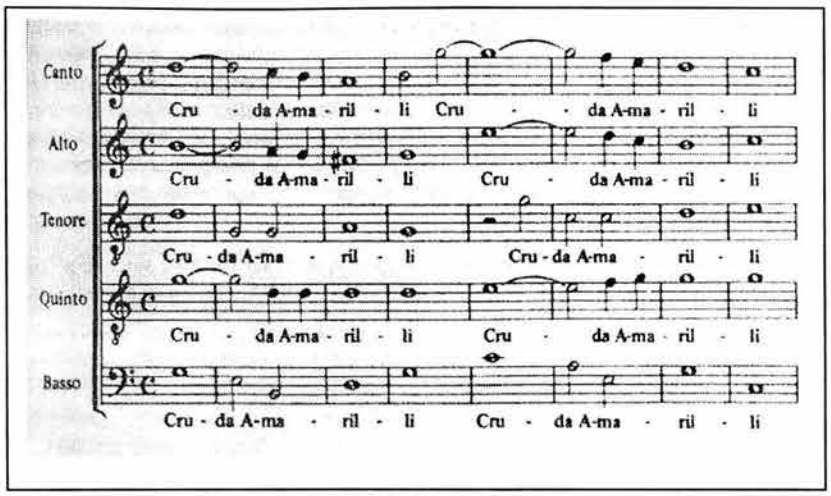


Imagen 3

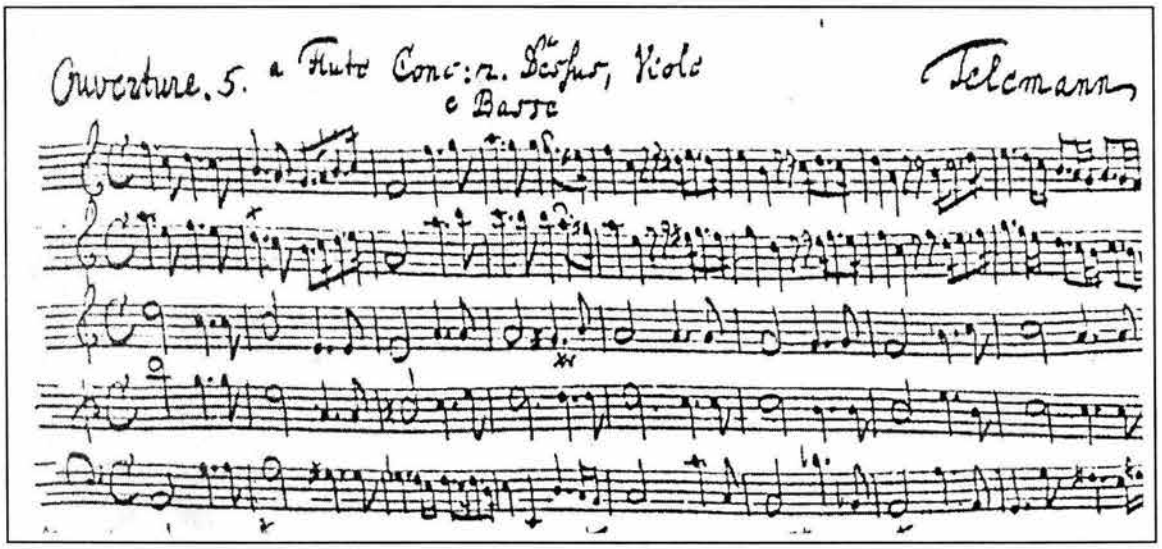


Imagen 4

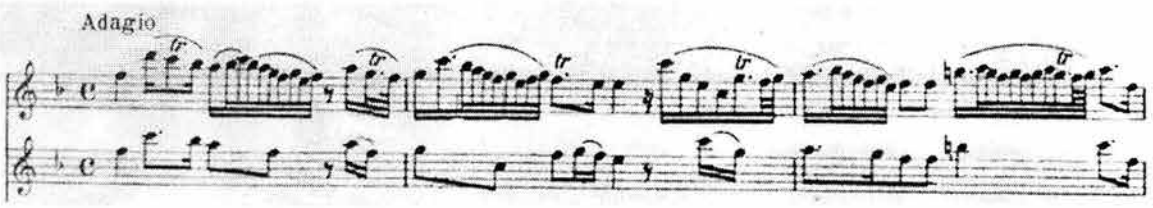


Imagen 5

ANEXO B

PROGRAMA DE MANO.

Ya que la finalidad de este concierto es la de mostrar la pericia alcanzada por quien ha recorrido y culminado el proceso de formación musical como licenciado instrumentista en flauta, en su integración se consideró la necesidad de preparar un repertorio que mostrara, en un recorrido general, aunque muy amplio pero significativo, algunas de las piezas claves del repertorio escrito o interpretado en los distintos períodos para la flauta de pico. Es por ello que se presenta la música de siete distintos autores.

Así pues las piezas que integran el programa de este recital fueron escogidas con la intención de mostrar algunos de los diferentes estilos que constituyen el repertorio para la flauta de pico, el programa se inicia con una pieza compuesta en Italia a finales del siglo XVI, para después pasar a la Italia del XVII, se hace un corte en el que se incluye una pieza del Japón del siglo XX y a continuación se regresa al siglo XVIII, pasando por Francia, Alemania y se concluye el recorrido de nuevo en la Italia del siglo XVIII.

Recercar per Flauto in Battaglia de Aurelio Virgiliano.

¡Ojo! ¡Alerta compañero,
que ya tocan las trompetas!
Fanfán, fanfán, fanfán...
"La justa" de Mateo Flecha.

Esta pieza tomada del libro manuscrito *Il Dolcimelo* escrito por Aurelio Virgiliano (ca. 1600) tiene dos características que el mismo título de la obra nos presenta: *Recercar* o Recercada y *Battaglia* o Batalla.

Recercar, que significa buscar, nos da una idea sobre el movimiento melódico de la obra, ya que al escucharla se puede notar una búsqueda continua de la música por encontrar en donde va a terminar. Esta pieza la podemos comparar con un río, donde el agua fluye constante, tiene fuerza, vigor y frescura, pero no se sabe la forma del cauce y toma por sorpresa en los lugares menos esperados, dando la impresión de que no conoce el camino para llegar a su

destino y lo va *buscando*.

La música de batalla es una forma musical tanto vocal como instrumental que nace y que tuvo su auge en el siglo XVI, que incorpora fragmentos de música militar con imitaciones de fanfarrias, en esta pieza las llamadas de trompetas están representadas con notas repetidas en figuras de cuartos, así como también en los grados conjuntos con figuras de octavos.

Sonata Seconda a Sopran solo de Darío Castello.

Como segunda obra escogí *II sonata Seconda a sopran solo*, de Darío Castello y publicada en 1629, debido a que es una pieza que representa a todo el estilo italiano de inicios del siglo XVII. Es una de las primeras piezas en donde se utiliza la melodía acompañada. Castello hace esta recomendación en las primeras páginas de su obra, *"A los benignos lectores: Me ha aparecido, para dar satisfacción a aquellos que se deleitaran de tocar estas mis sonatas, avisarles que si bien a primera vista les parecerán difíciles, sin embargo no pierdan el ánimo de tocarlas más de una vez: porque harán práctica en ellas y entonces ellas se volverán facilísimas: porque ninguna cosa es difícil a aquel que se deleita: declarándome no haber podido componerlas más fáciles por observar el estilo moderno, ahora observado por todos."*

***Meditation* de Ryohei Hirose**

La obra "*Meditation*" escrita en Abril de 1975 por Ryohei Hirose, es un pieza que me llamó mucho la atención cuando la escuché por primera vez, por ser una composición en la que se requieren ciertos efectos con la flauta que nunca había utilizado y también porque se podría decir que la obra es un compendio de los efectos sonoros que se pueden hacer en la flauta, además que el compositor se distingue porque escribe para la flauta de pico haciendo uso del idioma de un instrumento tradicional japonés: el Shakuhachi. Dentro de los opúsculos de este

compositor encontramos otro para cuarteto llamado *"Lamentation",* en el que los recursos que pide son exactamente los mismos que en *"Meditation"*.

Deuxiéme Suite en mi menor de Jacques Hotteterre.

Elegí esta obra ya que es una suite típica francesa del siglo XVIII, y como tal contiene una gran variedad de los característicos adornos franceses, por lo que la convierten en una importante fuente de la ornamentación francesa de dicha época. Esta suite aunque fue originalmente escrita para ser interpretada con un flauta traversa, pero se puede tocar en la flauta de pico siguiendo una recomendación hecha por el mismo Hotteterre, donde dice que es necesario transportarla una tercera menor ascendente.

Jacques Martín *"Le Romain"* Hotteterre nació en París el 29 de septiembre de 1674 y murió en París el 16 de Julio de 1763. Considerado como el mejor de la familia en composición y enseñanza, aunque también sobresalió como ejecutante y constructor, además de haber realizado el primer tratado que se escribió sobre la ejecución de la flauta. El origen de su sobrenombre *"Le Romain"* es desconocido, una posible explicación es que viajara a Italia en su juventud.

Fantasía en re menor No. 3 de Georg Philipp Telemann.

La *"Fantasía en re menor No. 3"*, escrita entre 1732 y 1733 por Georg Philipp Telemann es parte de este programa porque es una buena muestra de la habilidad e ingenio de Telemann en la composición para un instrumento solo. Por lo demás las fantasías son las obras más representativas que se escribieron para instrumento solo de esta época, que al ser comparadas con las aportaciones de otros autores resultan tan significativas para la música en general, como lo son las obras para instrumento solo de Bach, como las partitas para violín o las suites para cello solo.

Telemann nació en Magdeburg el 14 de Marzo de 1681 y murió en Hamburg el 25 de Junio de 1767. A la edad de nueve o diez años aprendió las bases del canto. Después tomó clases de clavecín, que al cabo de 15 días, sin que se sepa por qué se interrumpieron. Ésta fue toda la educación musical que recibió, Telemann escribió dos autobiografías la primera en 1718 y la segunda en 1739, donde sostiene que sus influencias fueron primero *"el estilo polaco, y luego vino el francés, el de la música religiosa, de cámara y de ópera, y ahora me está ocupando principalmente el que se deriva del italiano".*

Trío Sonata en la menor BWV 528 de Johann Sebastian Bach.

La sonata en trío BWV 528 en la menor (original en mi menor) pertenece a un conjunto de seis sonatas en trío para órgano, probablemente escritas en los primeros años de Bach en la ciudad de Leipzig. Según Johann Nicolaus Forkel, primer biógrafo de Bach, esta sonata en trío para teclado fue escrita para que el hijo de Bach, Wilhelm Friedemann, se perfeccionara en el arte de tocar el órgano.

La elección de esta obra para ser presentada en esta ocasión se basa en el gusto especial que percibo por ella, ya que Bach escribió los temas de las voces en estilo imitativo, como si fuera pregunta y respuesta, lo que resulta más obvio en su segundo movimiento. La transcripción de este tipo de composiciones para que puedan ser interpretadas con otros instrumentos es algo que se practicaba ya en la época y que el mismo Bach hacia con obras tanto propias como de otros compositores, de hecho el primer movimiento de ésta, *"Trío sonata"* es la sinfonía de la cantata "A*m zweiten Sonntag nach Trinitatis"* BWV 76 para oboe viola de amor, viola da gamba y continuo.

Concierto *La Notte* RV 104 de Antonio Vivaldi.

En los conciertos escritos por Vivaldi que poseen un título como *"La*

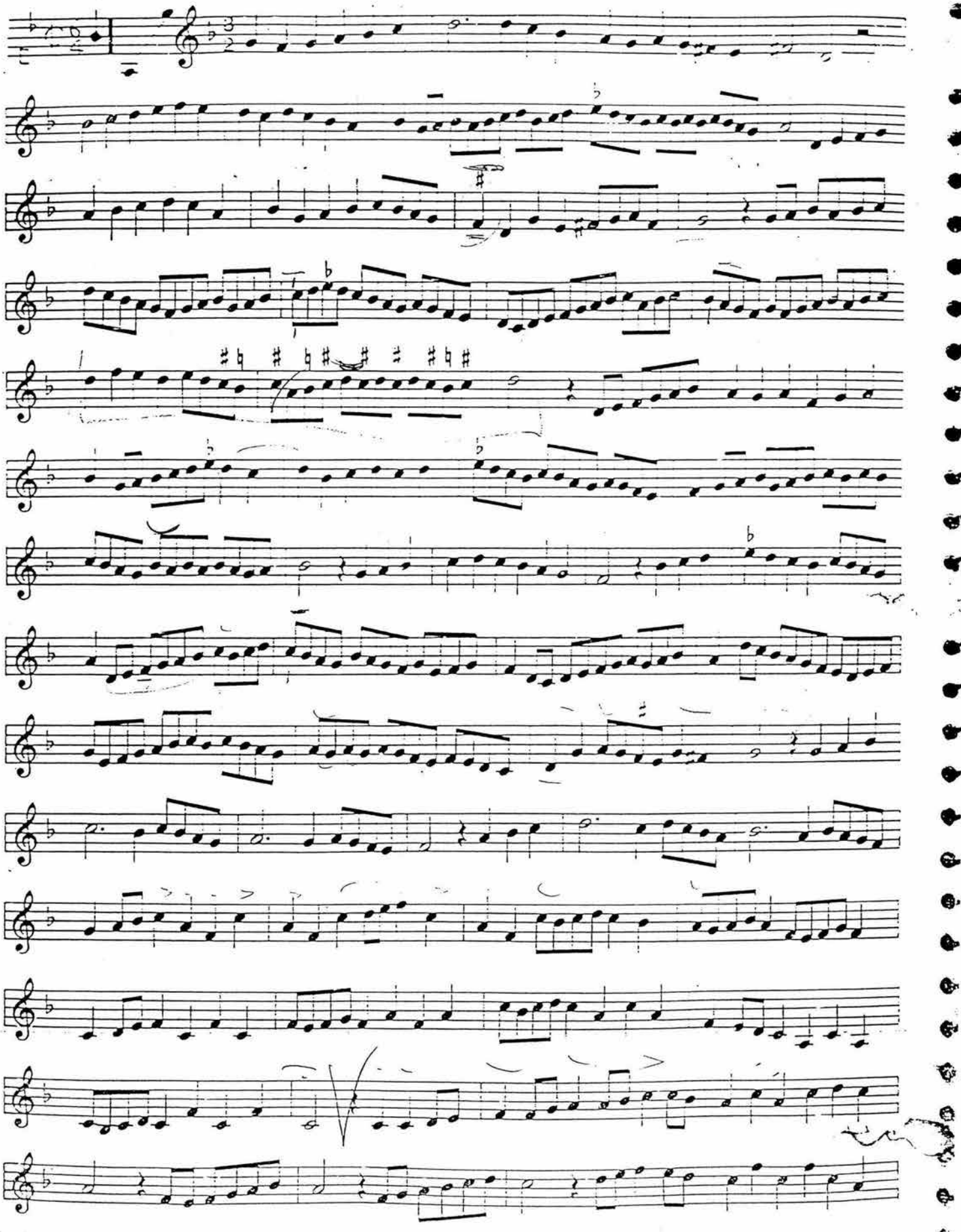
Tempesta di mare", *"Il Gardellino" "La Pastorela"* y *"La Notte"*, no poseen un soneto (como en las cuatro estaciones) donde se describa lo que va haciendo la música, permitiendo que la historia suceda en la imaginación del escucha.

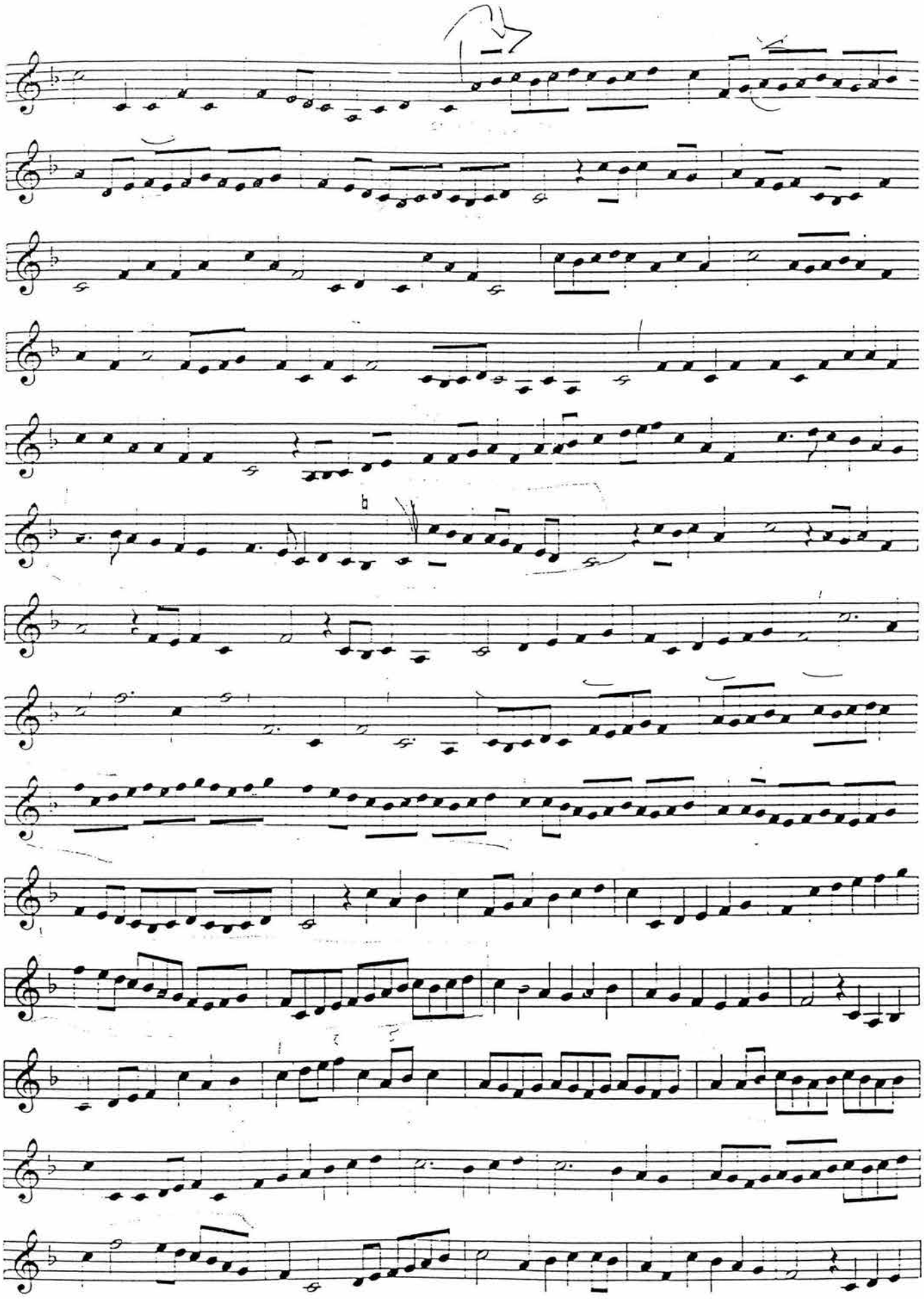
Uno de los responsables del redescubrimiento de la música de Vivaldi en nuestro tiempo, Gian Francesco Malpiero (1882-1973), dijo: "Los conciertos con títulos de Vivaldi implican no un programa sino una exquisita visión poética, a veces pintada pero nunca pintoresca. Escuchando *"La Notte"*, por ejemplo, uno consigue distinguir el sentimiento de oscuridad de la impenetrable noche".

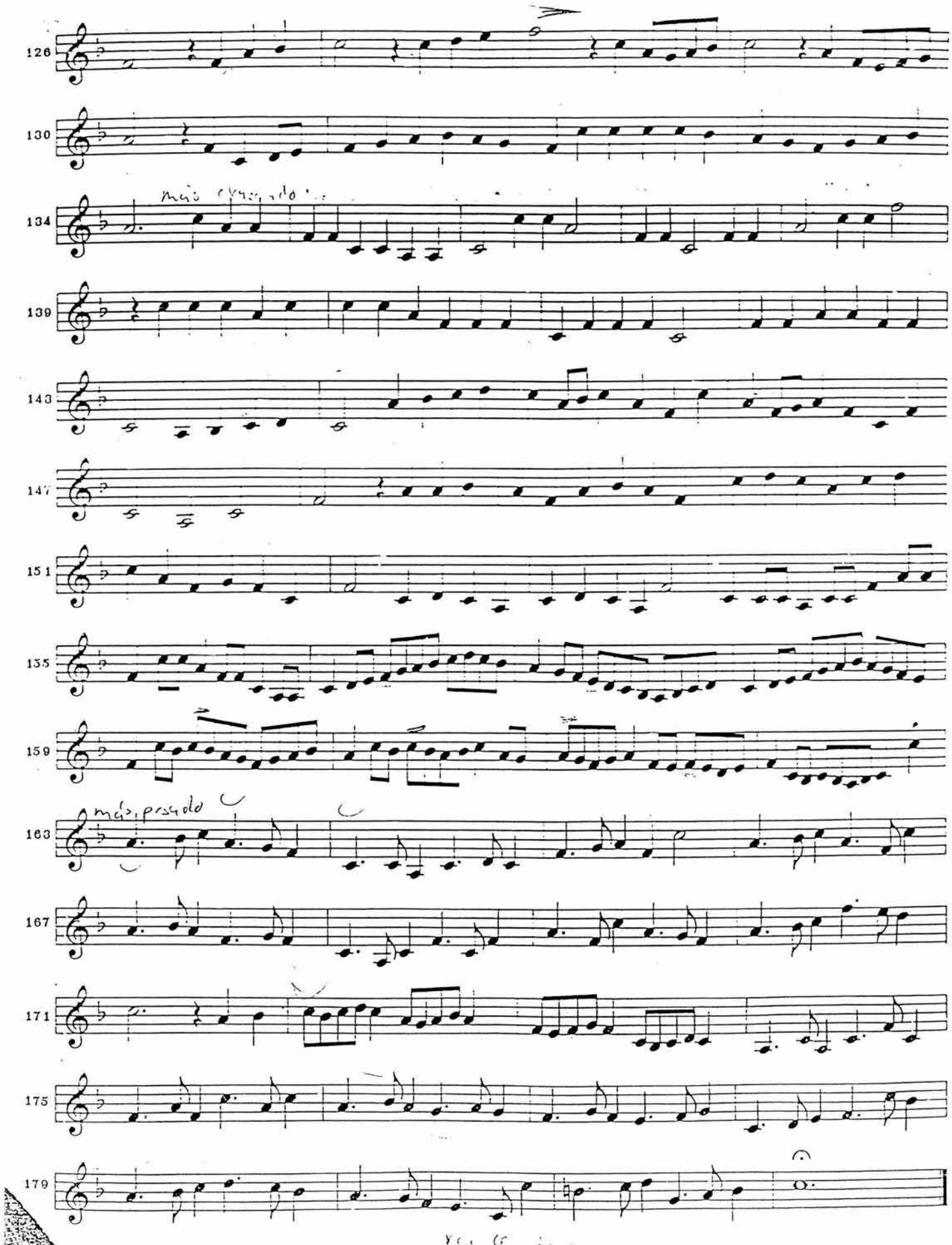
Vivaldi escribió tres conciertos con el mismo titulo *"La Notte"*. El primer concierto que se cree que compuso, fue el que integra este programa y que lleva la clasificación RV 104 y que tiene como fecha más temprana de composición el año de 1705, el siguiente es el que se encuentra en el Opus 10 publicado en 1728 y el tercero es un concierto que tiene como instrumento solista al fagot.

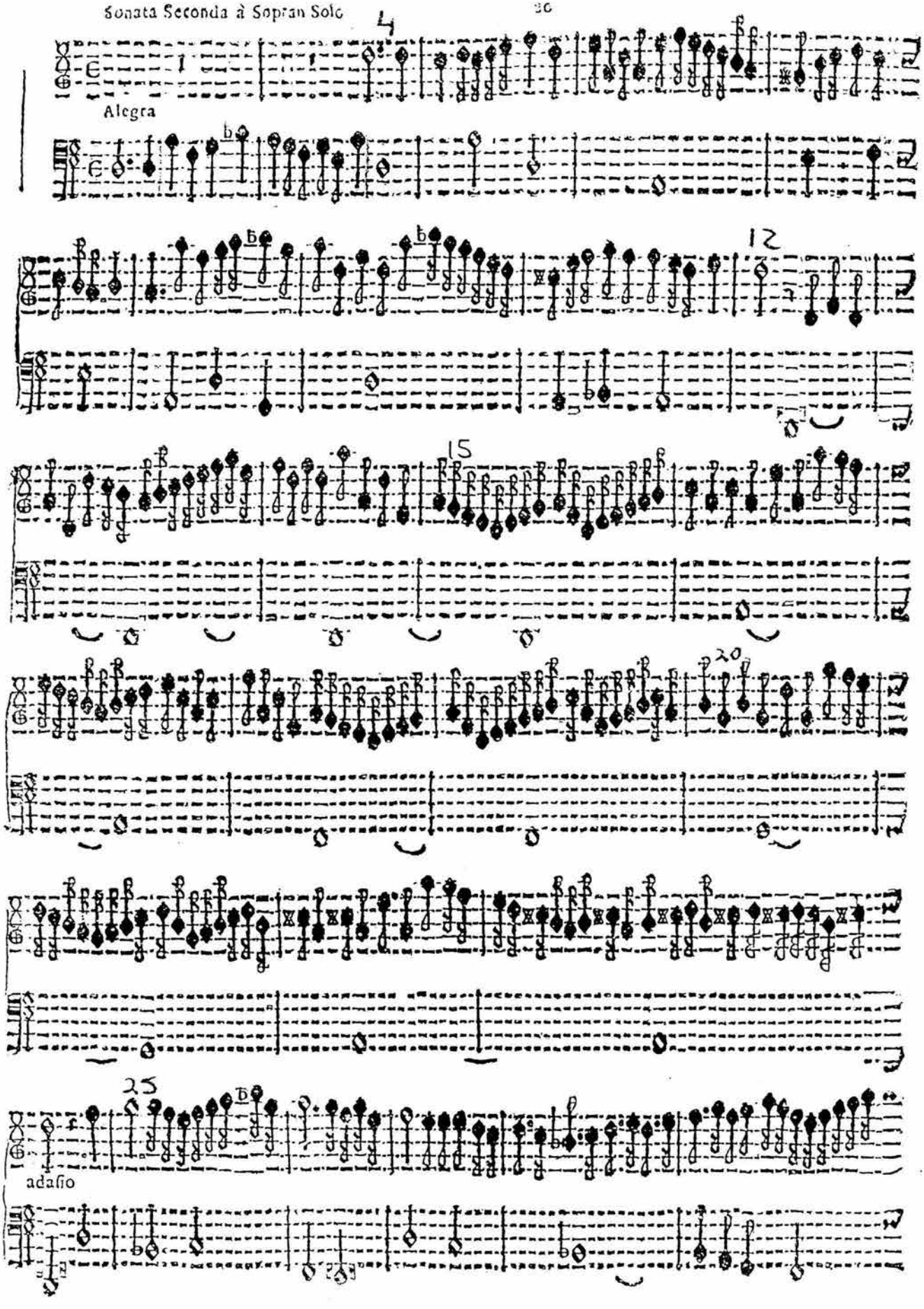
ANEXO C
PARTITURAS.

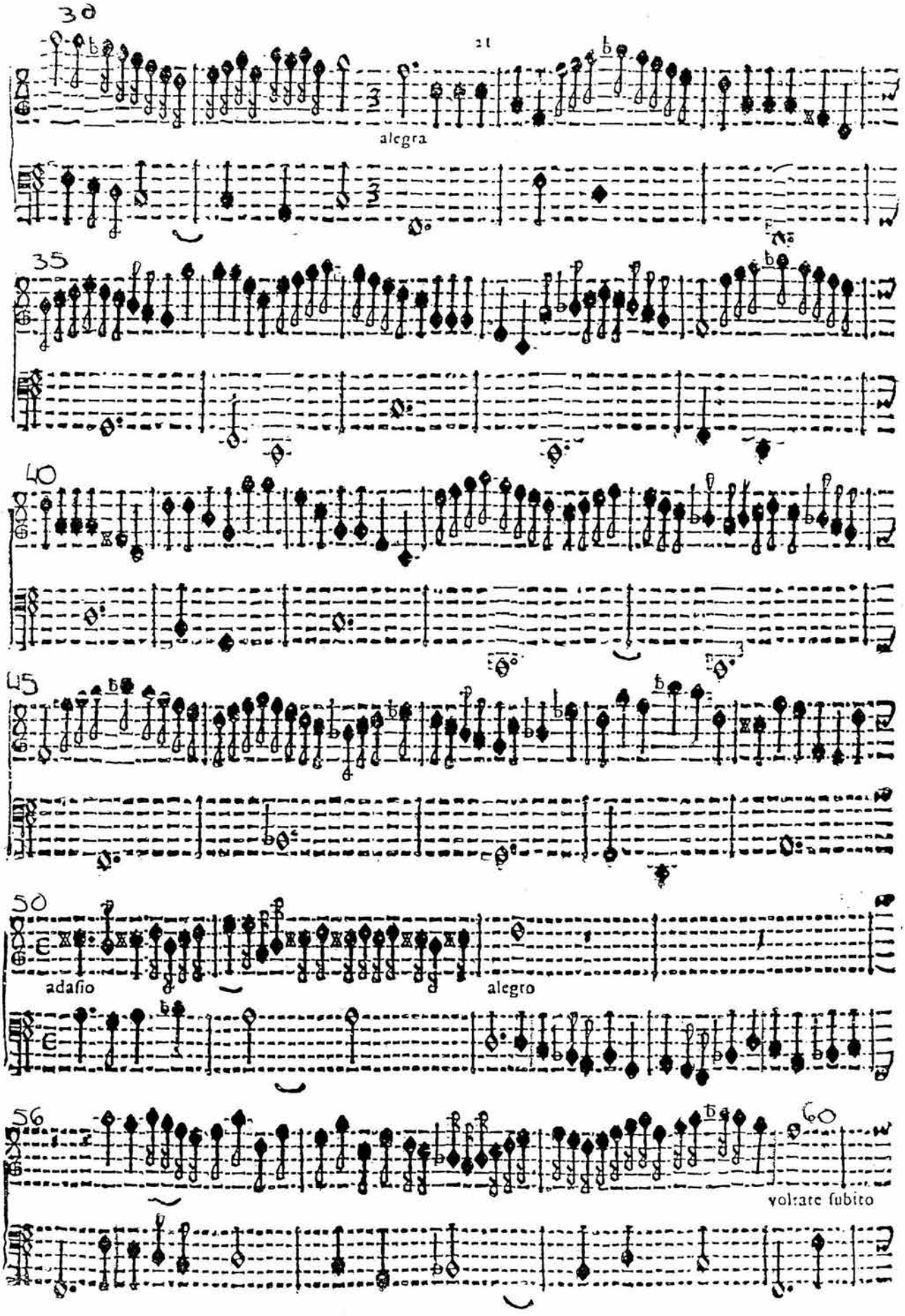
16. Ricercata per Flauto. Cornetto. Violino. Traversa e simili in Battaglia (7)




60
64
68
73
78
83
88
93
98
102
107
112
116
121


126
130
134
más cresc.
139
143
147
151
155
159
163
más presto
167
171
175
179


Alegra
adagio


30
alegra
35
40
45
50
adasio
alegro
56
60
volrate subito

65

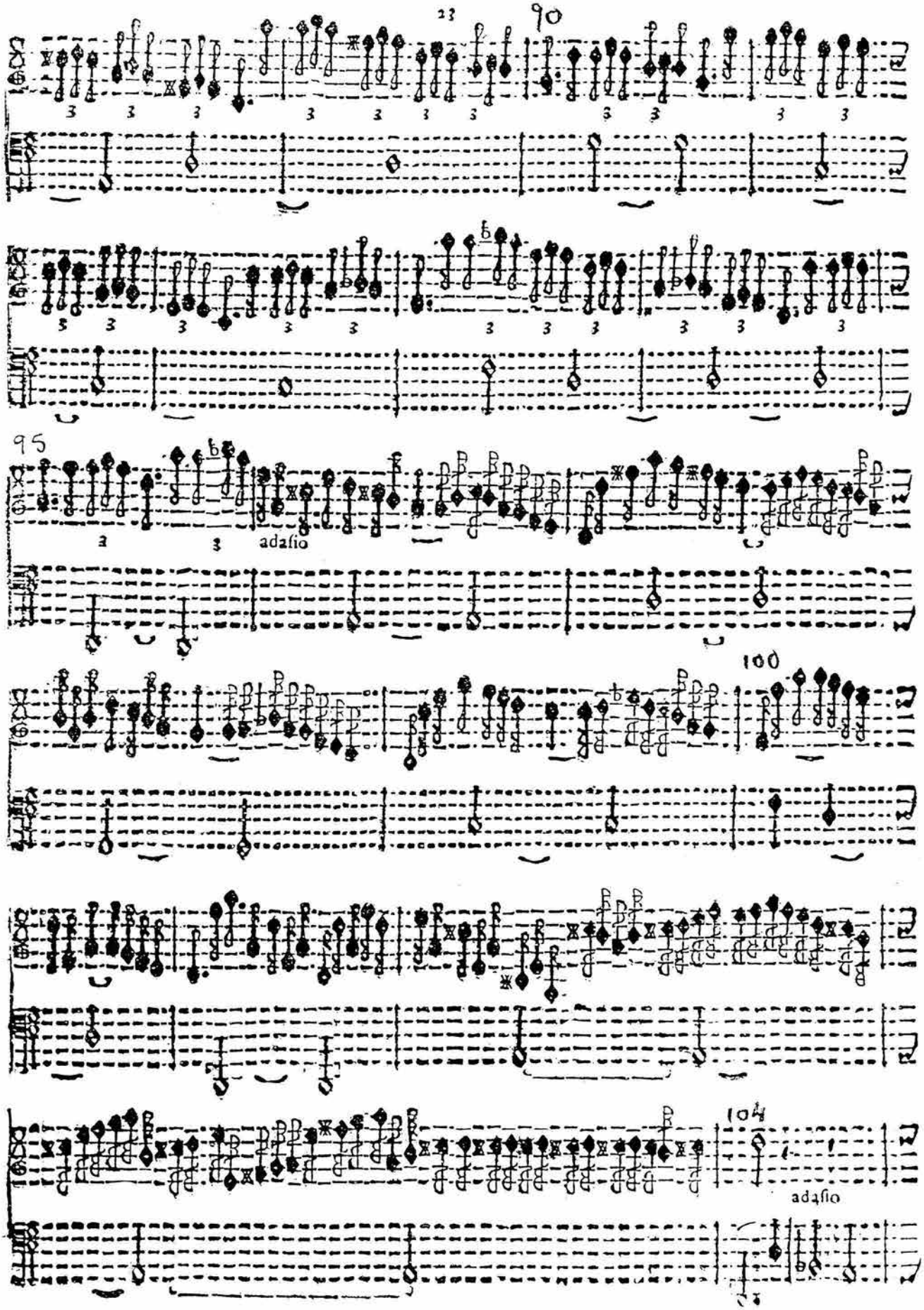
70

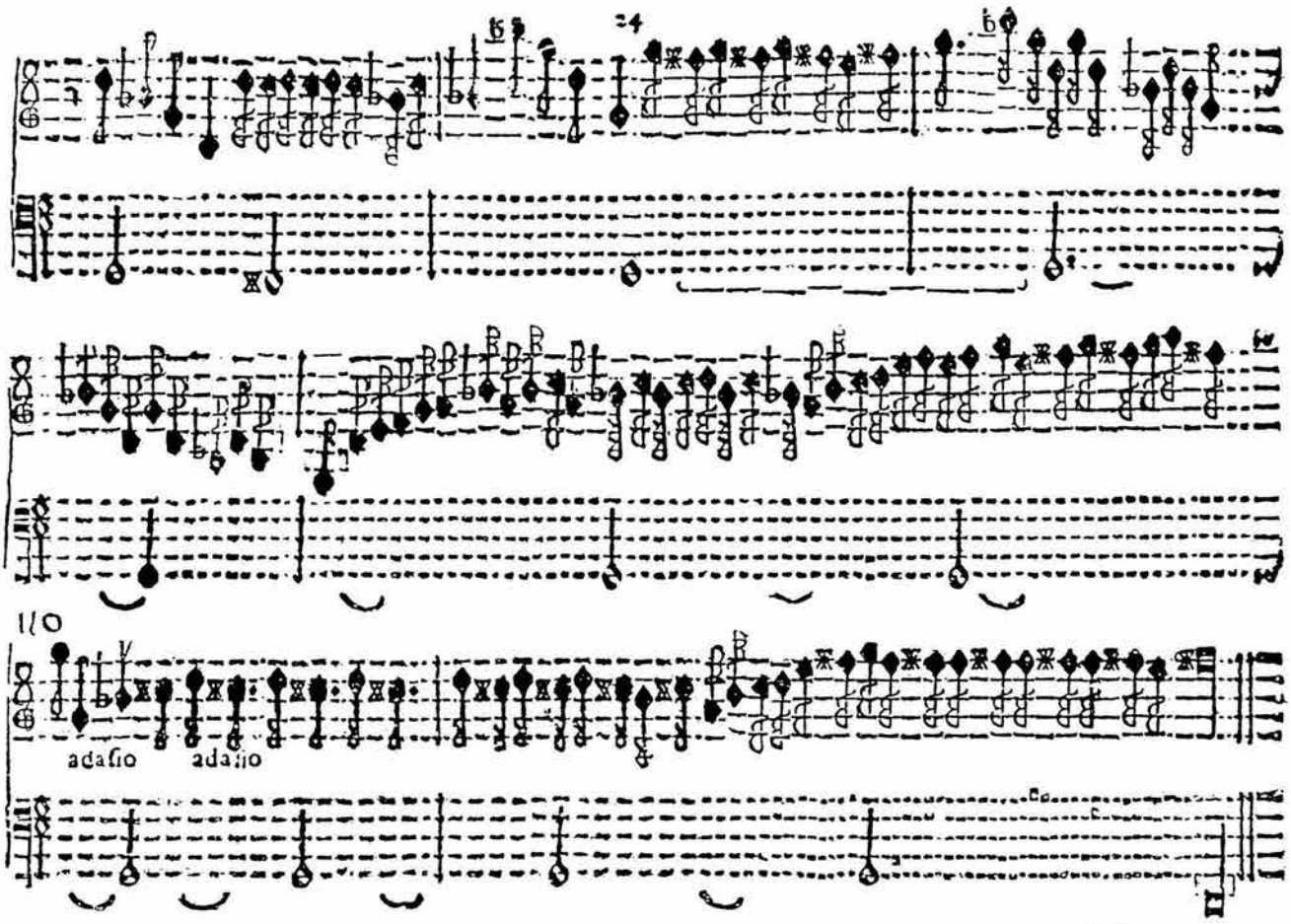
75

80

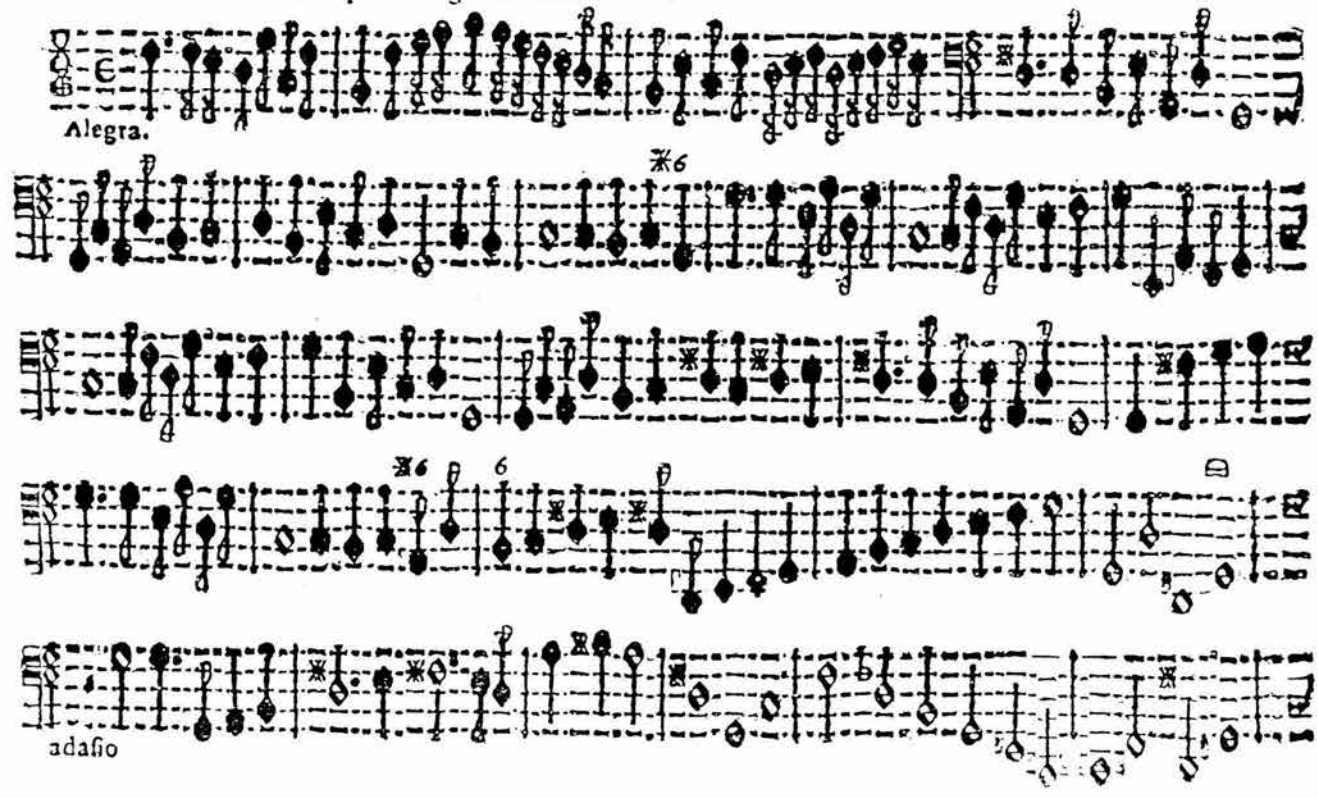
85

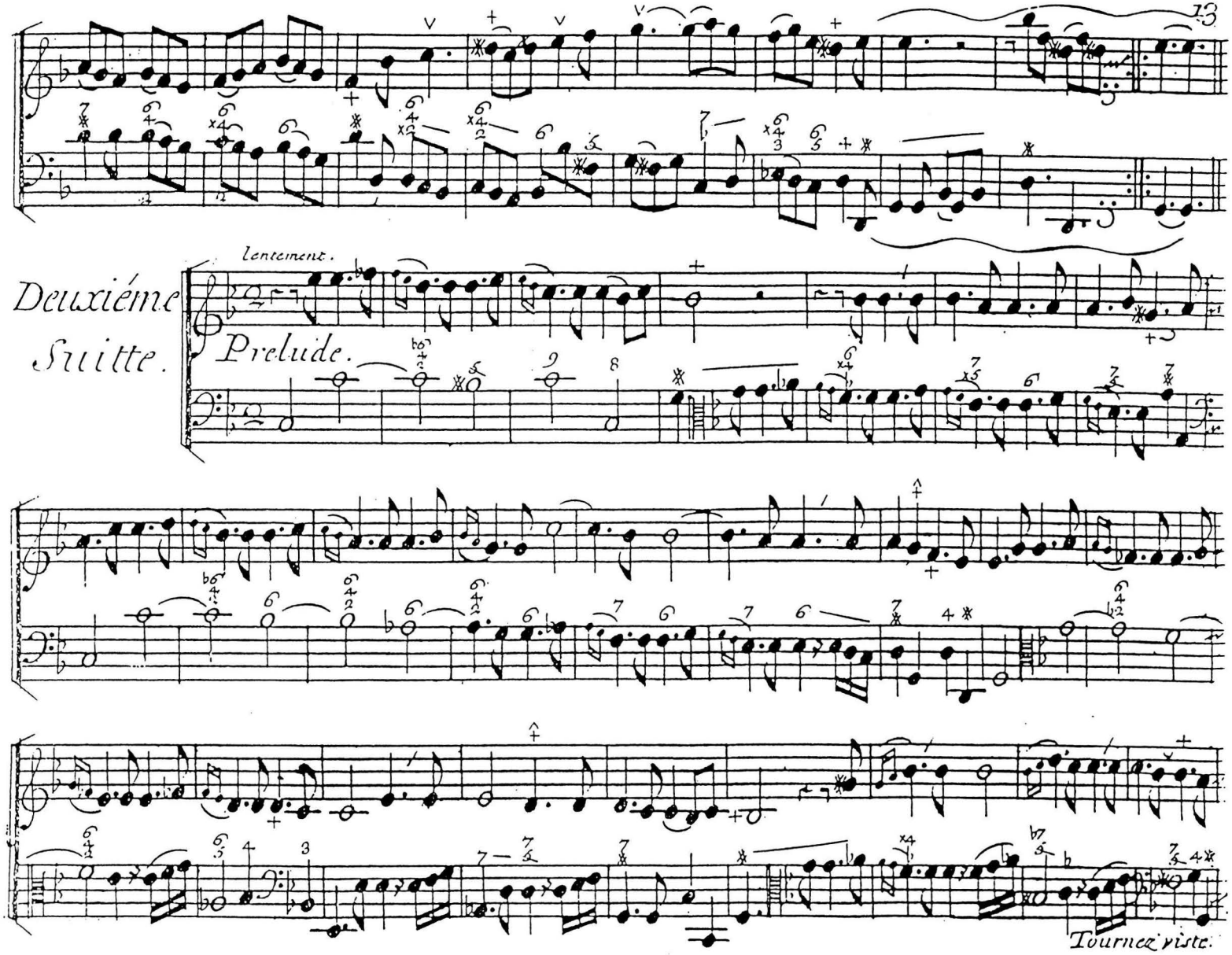
alegro 3

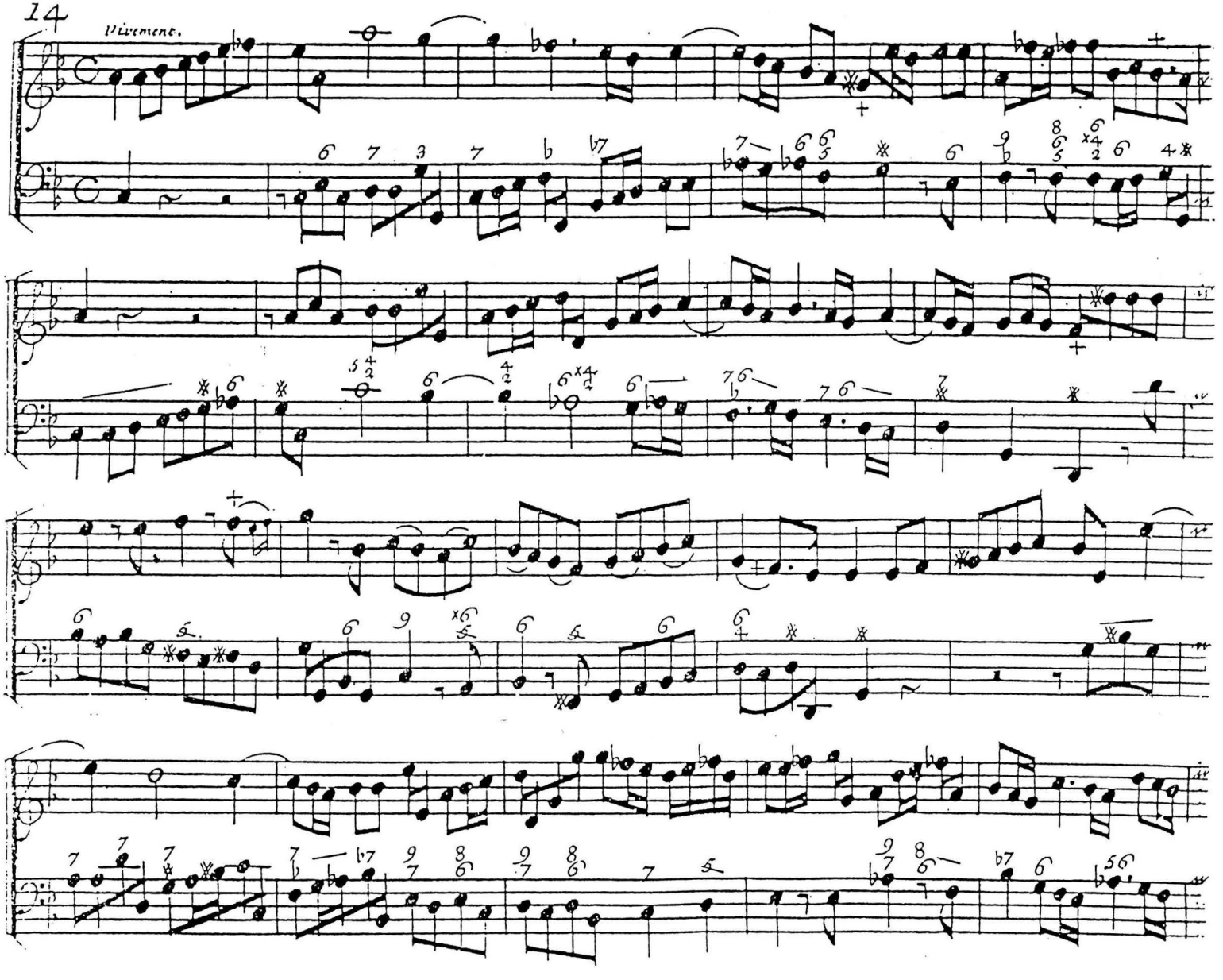

90
95
adagio
100
104
adagio

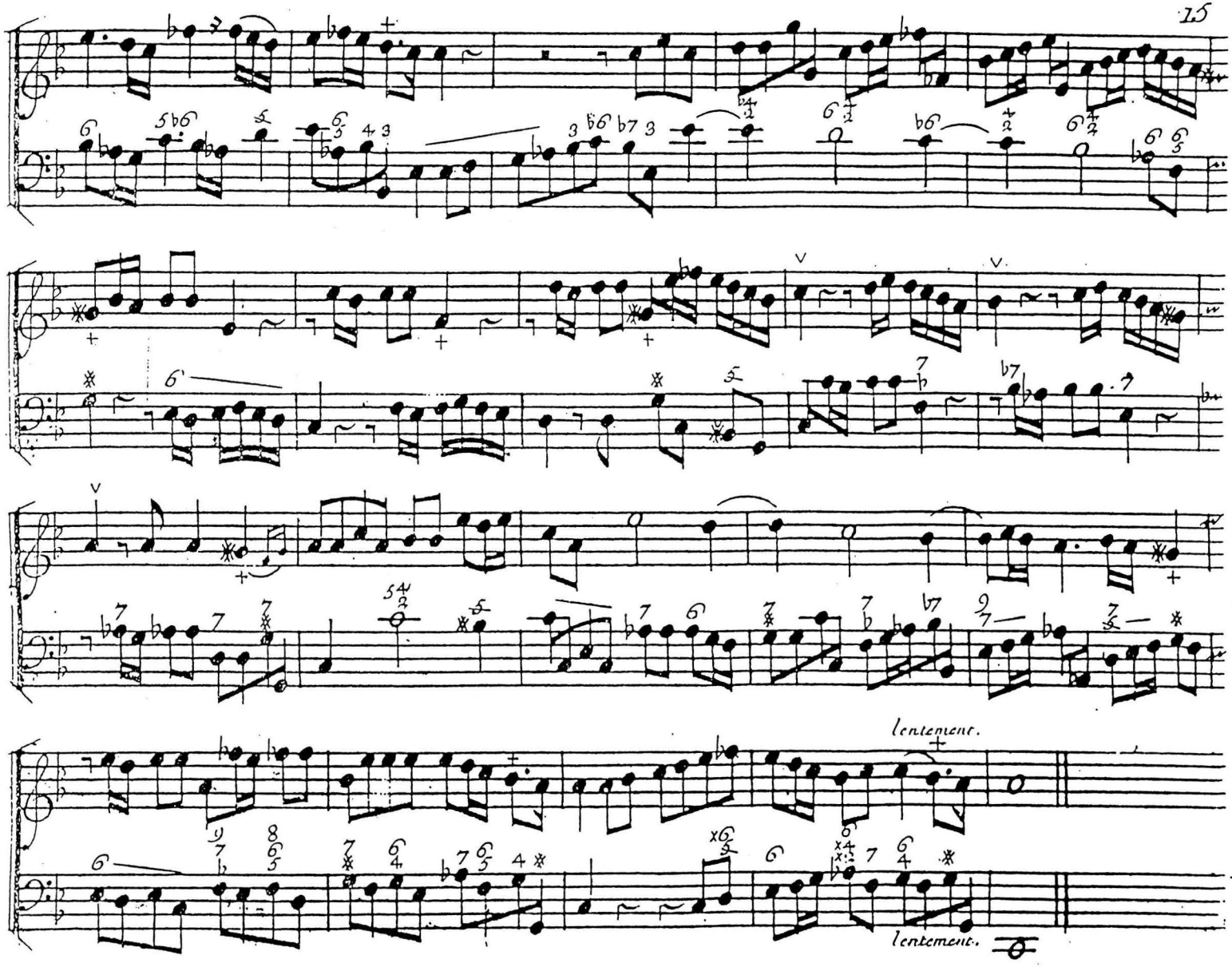


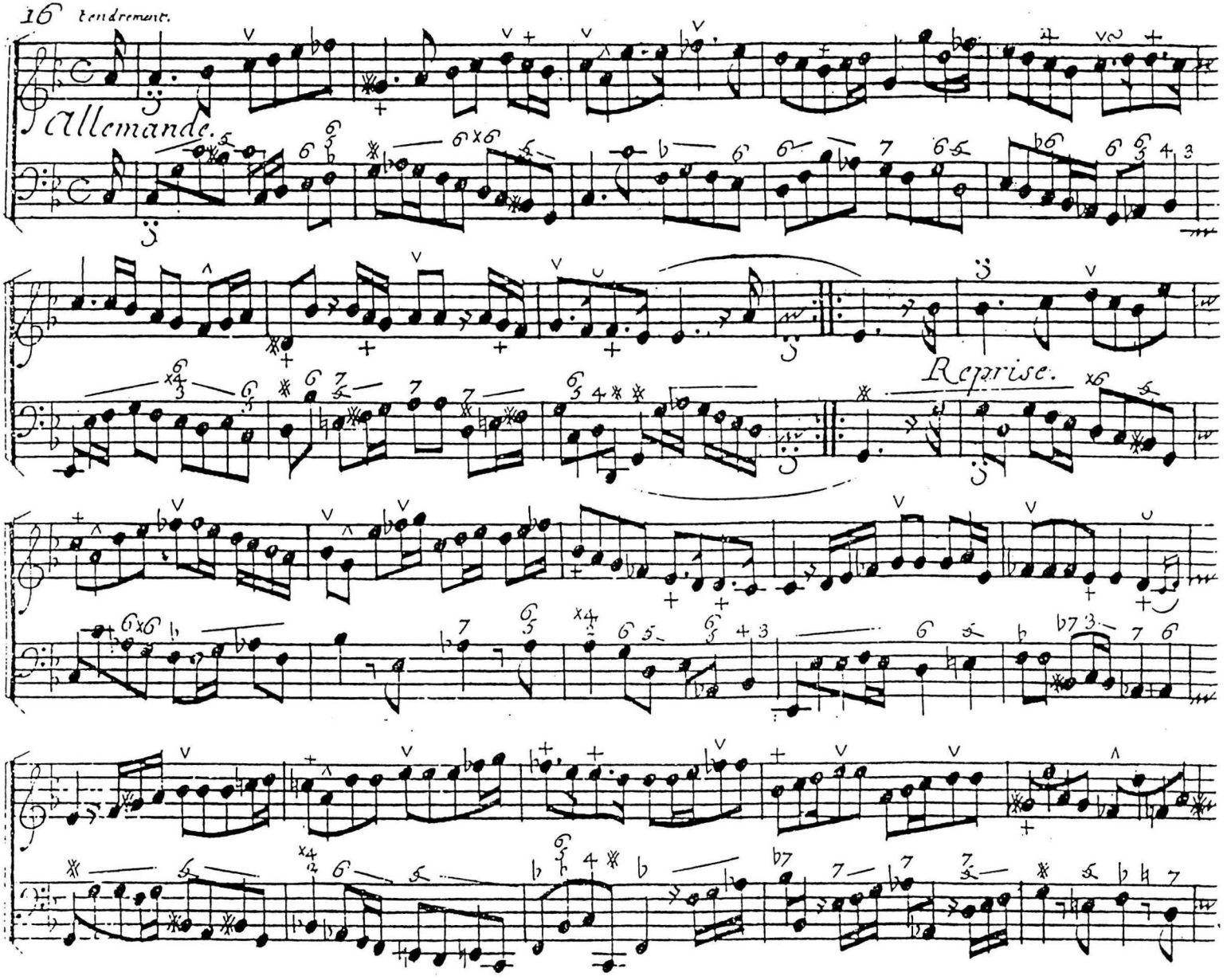
Sonata Settima A 2. Sopran e Fagotto. Ouero viola.

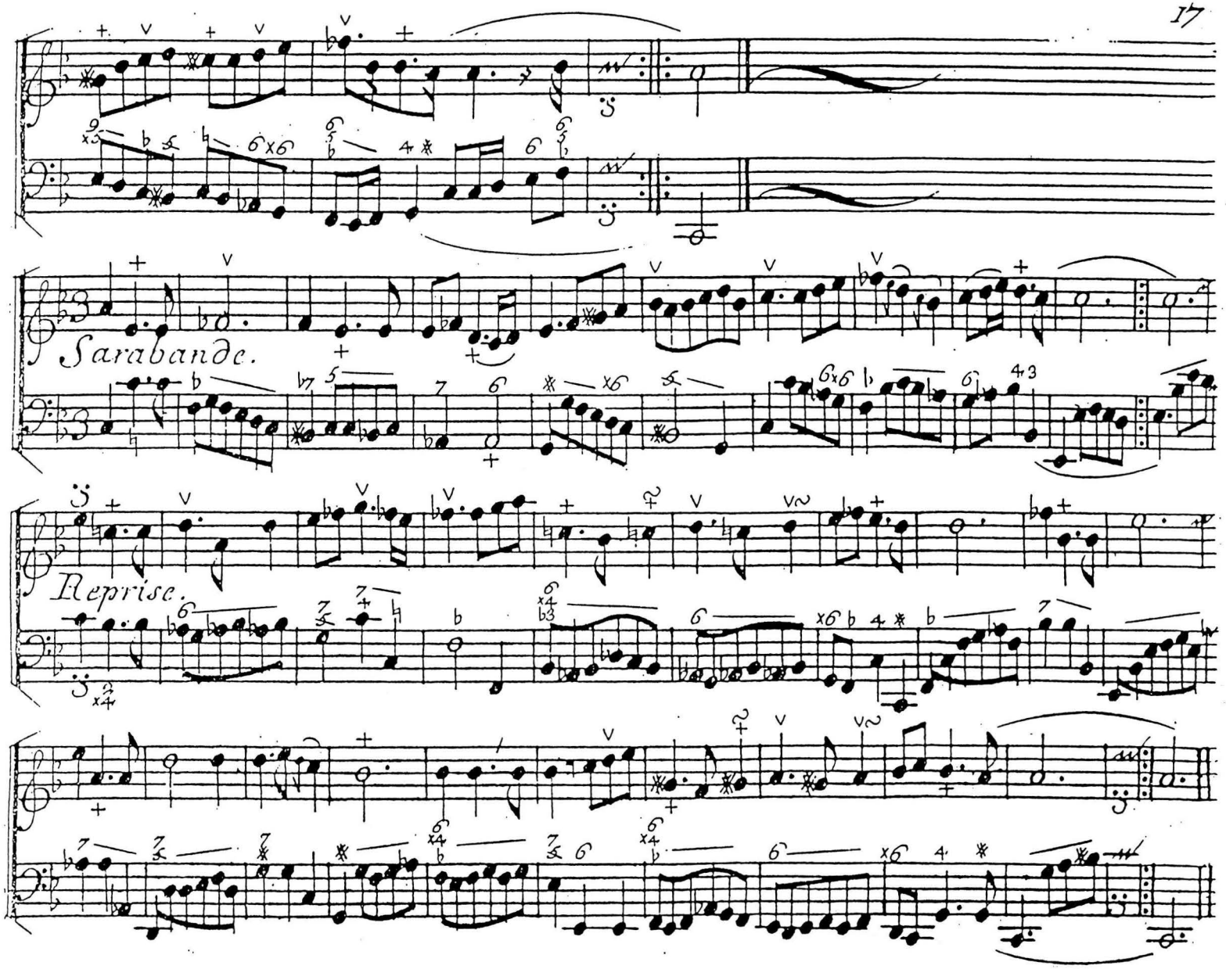


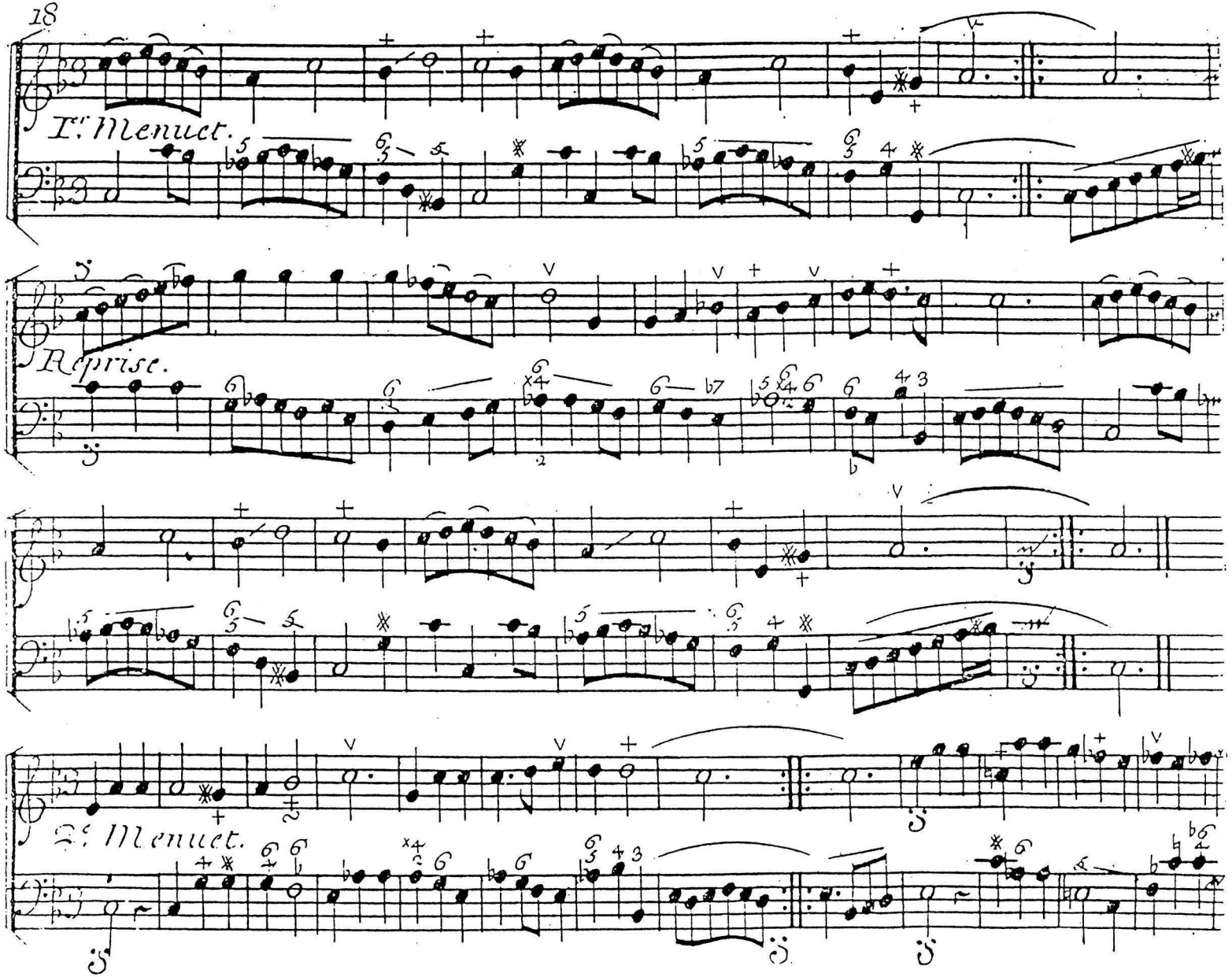

Deuxiéme
Suitte.
Prelude.
lentement.
Tournez viste.

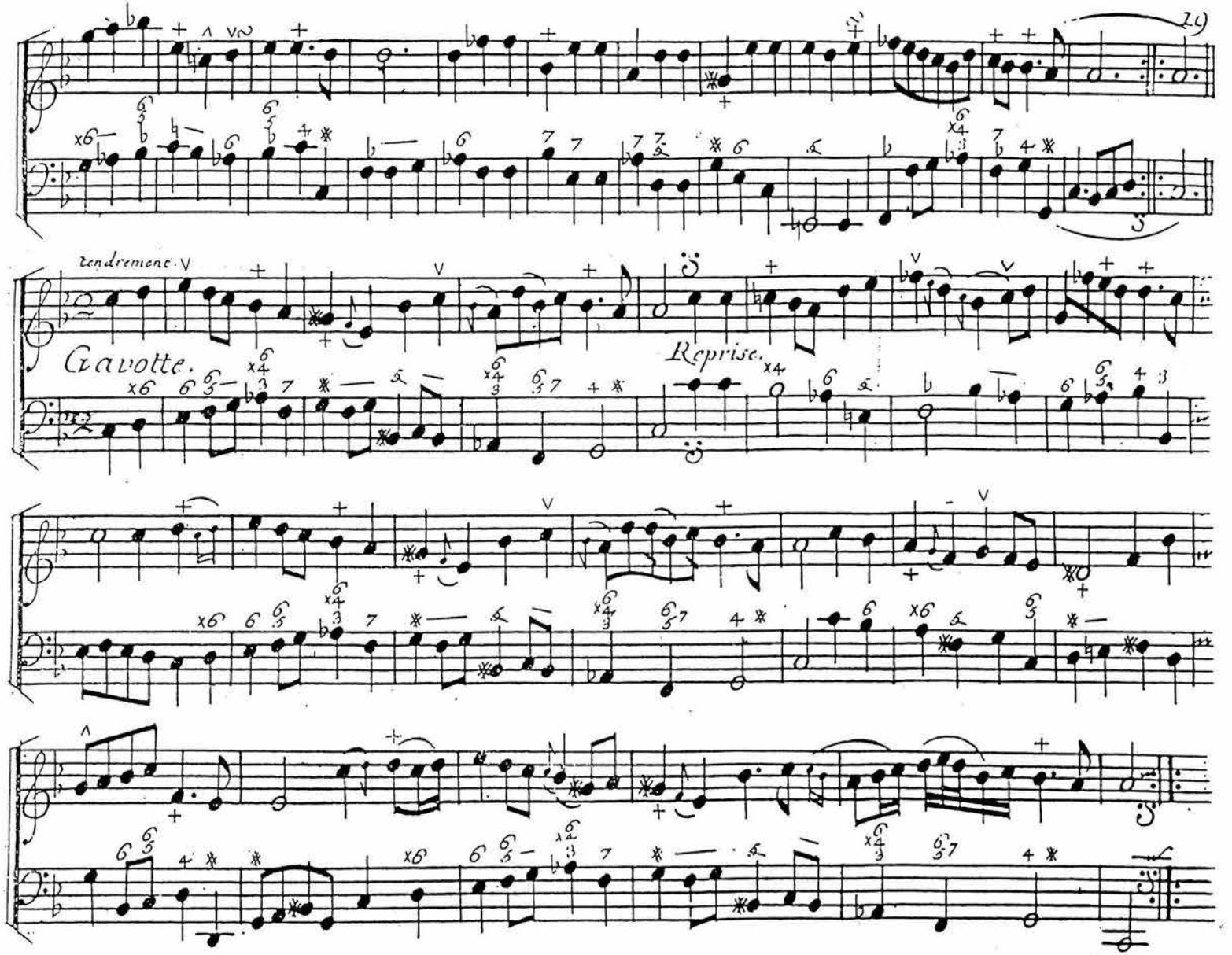

14
Vivemente.

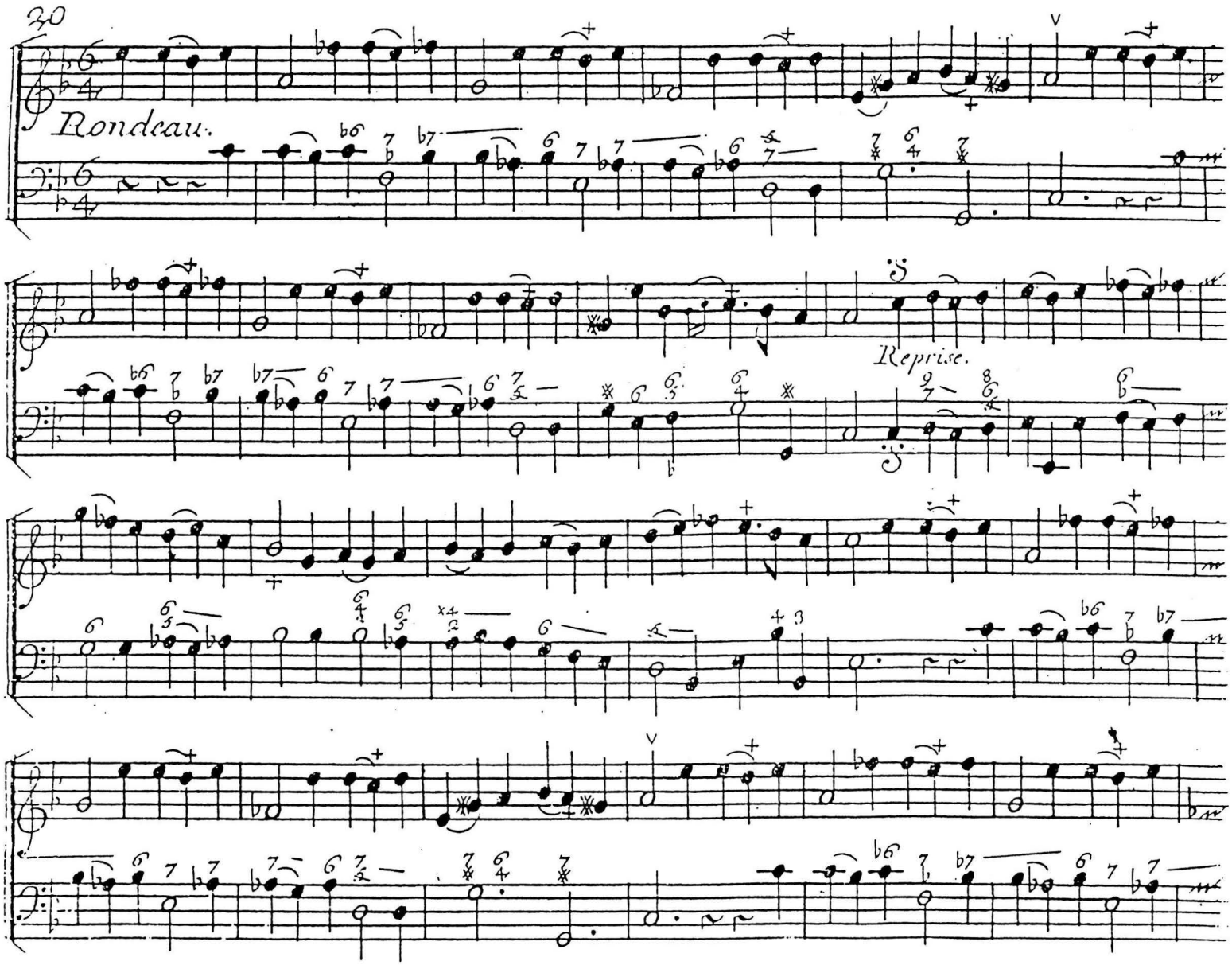

lentement.
lentement.

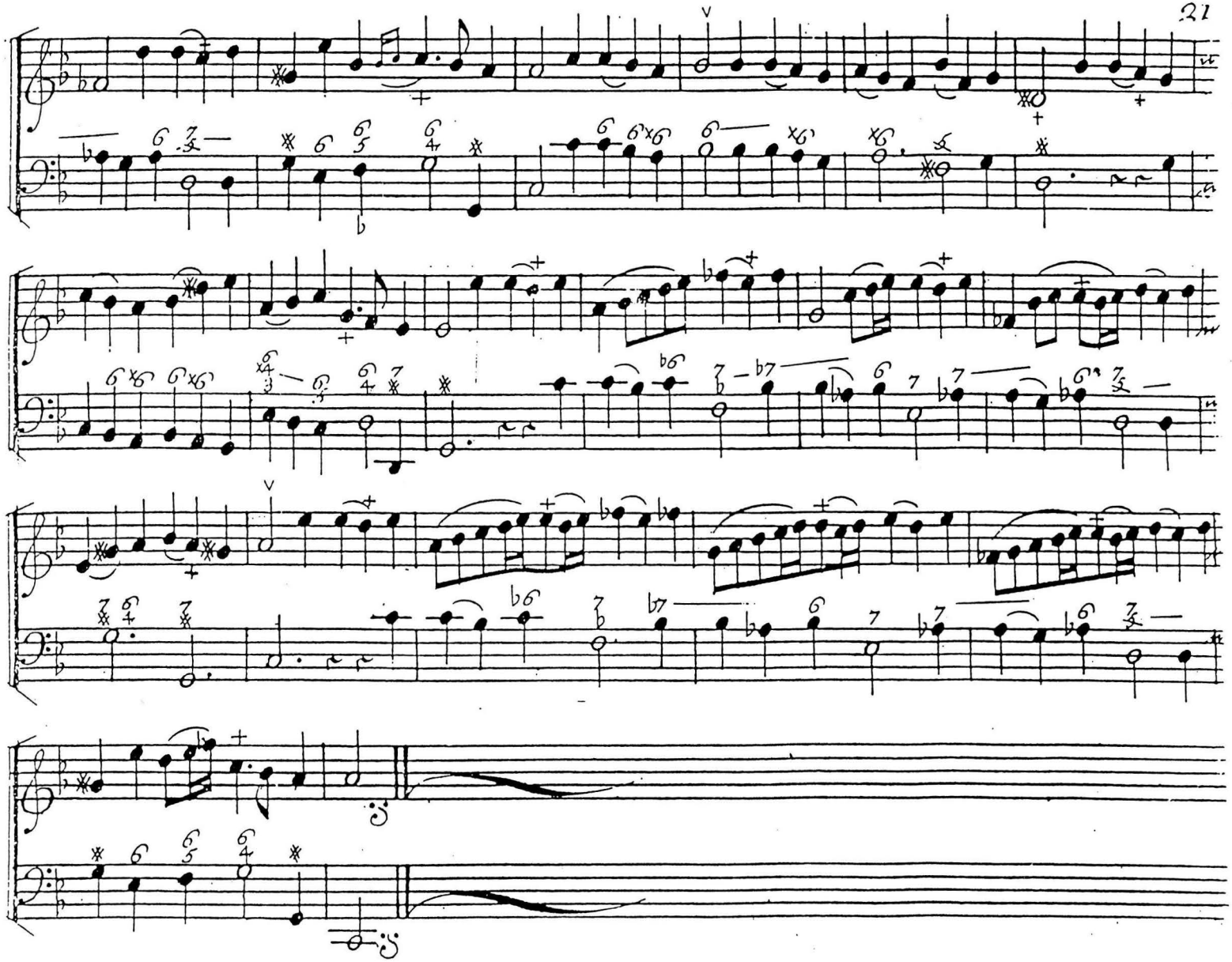

16 tendrement.
Allemande.
Reprise.

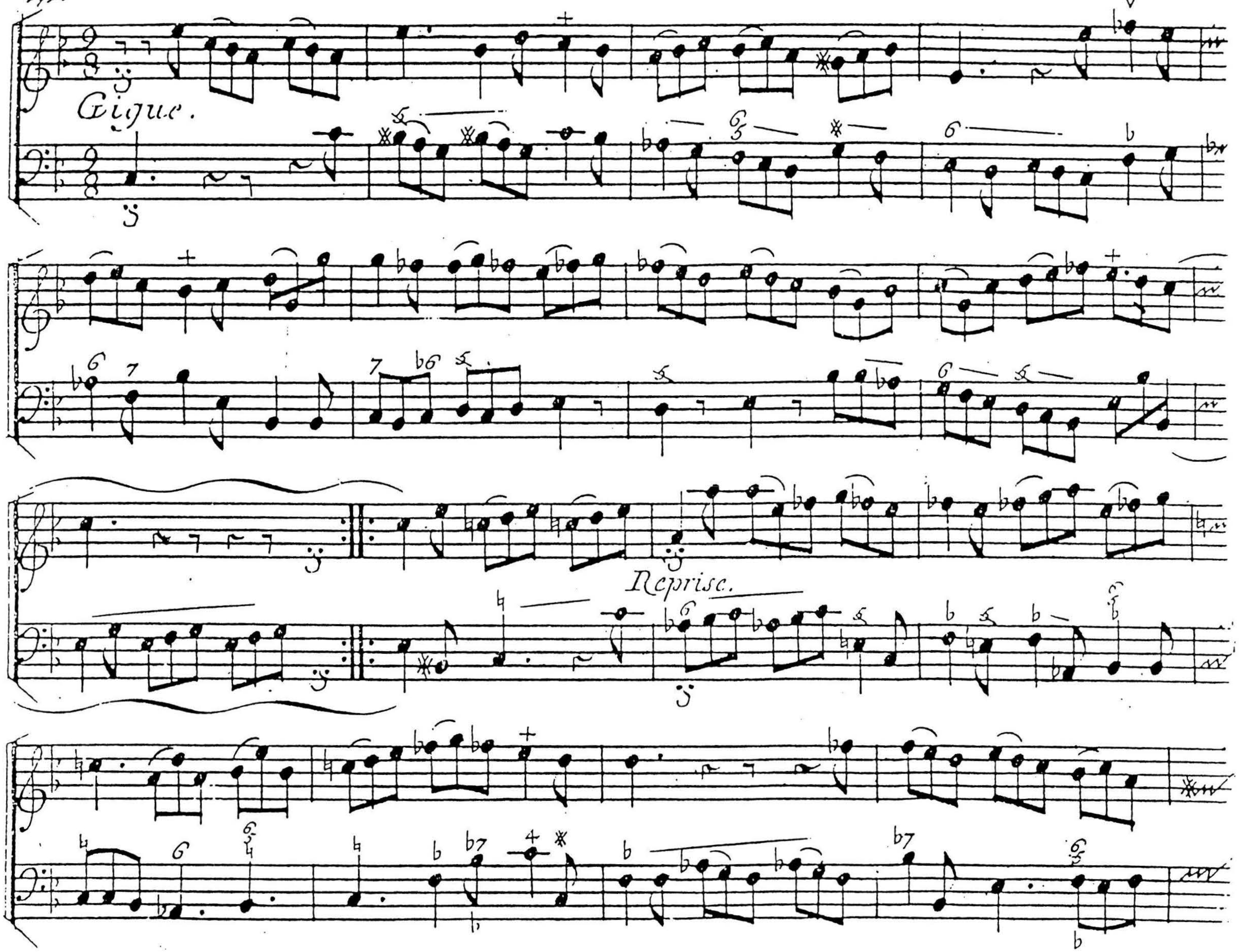

Sarabande.
Reprise.

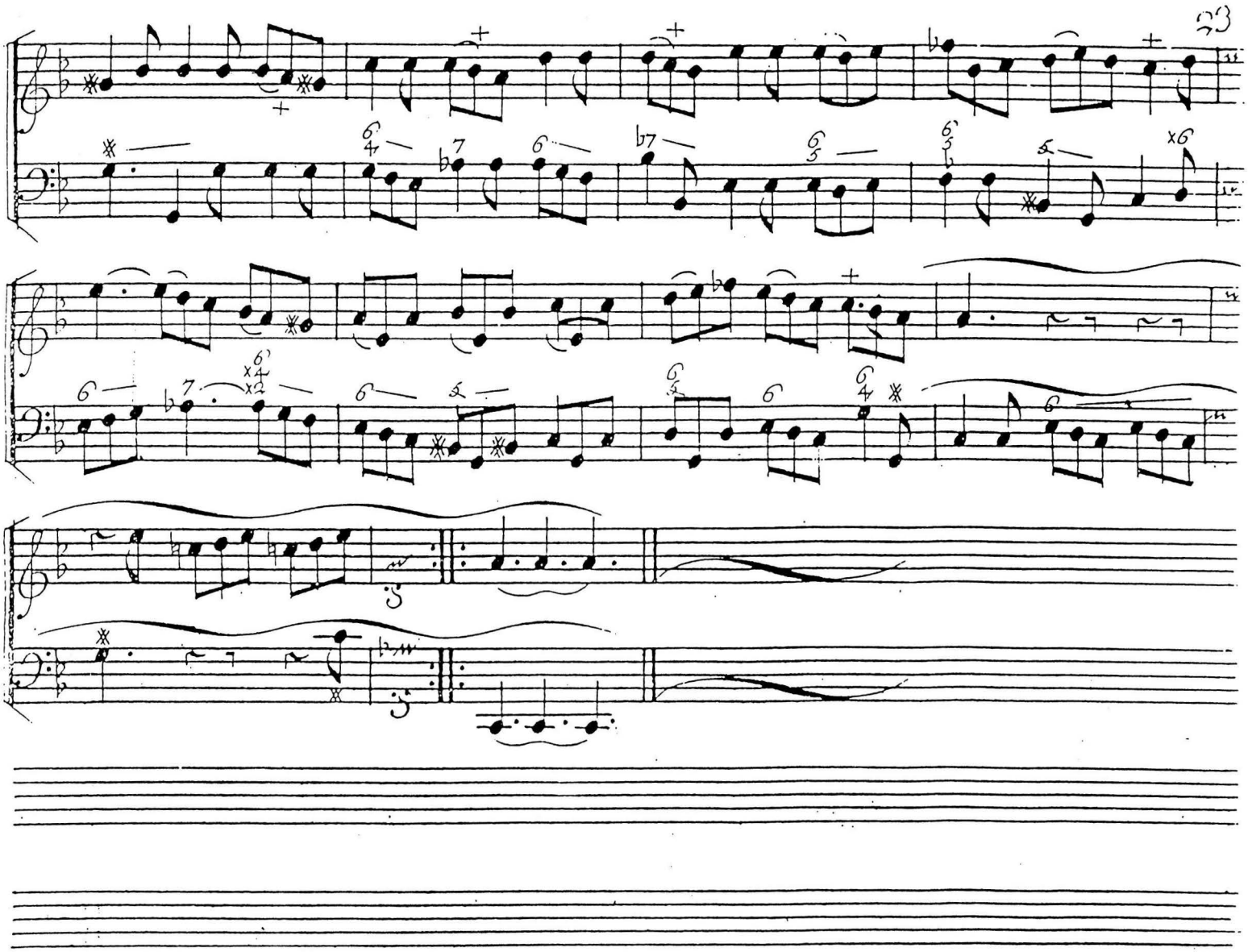

I.r Menuet.
Reprise.
2.e Menuet.


Gavotte.
Reprise.

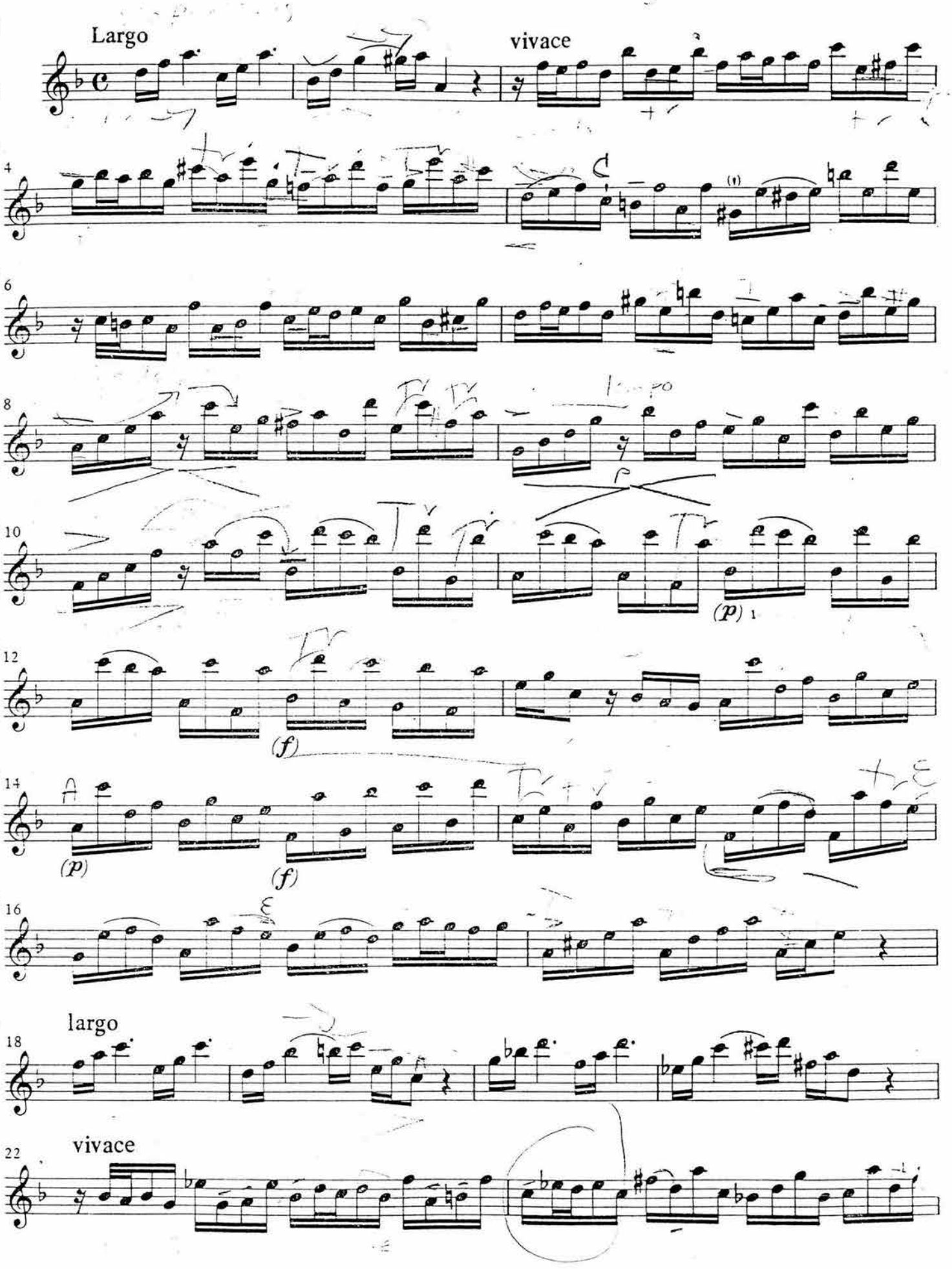

20
Rondeau.
Reprise.

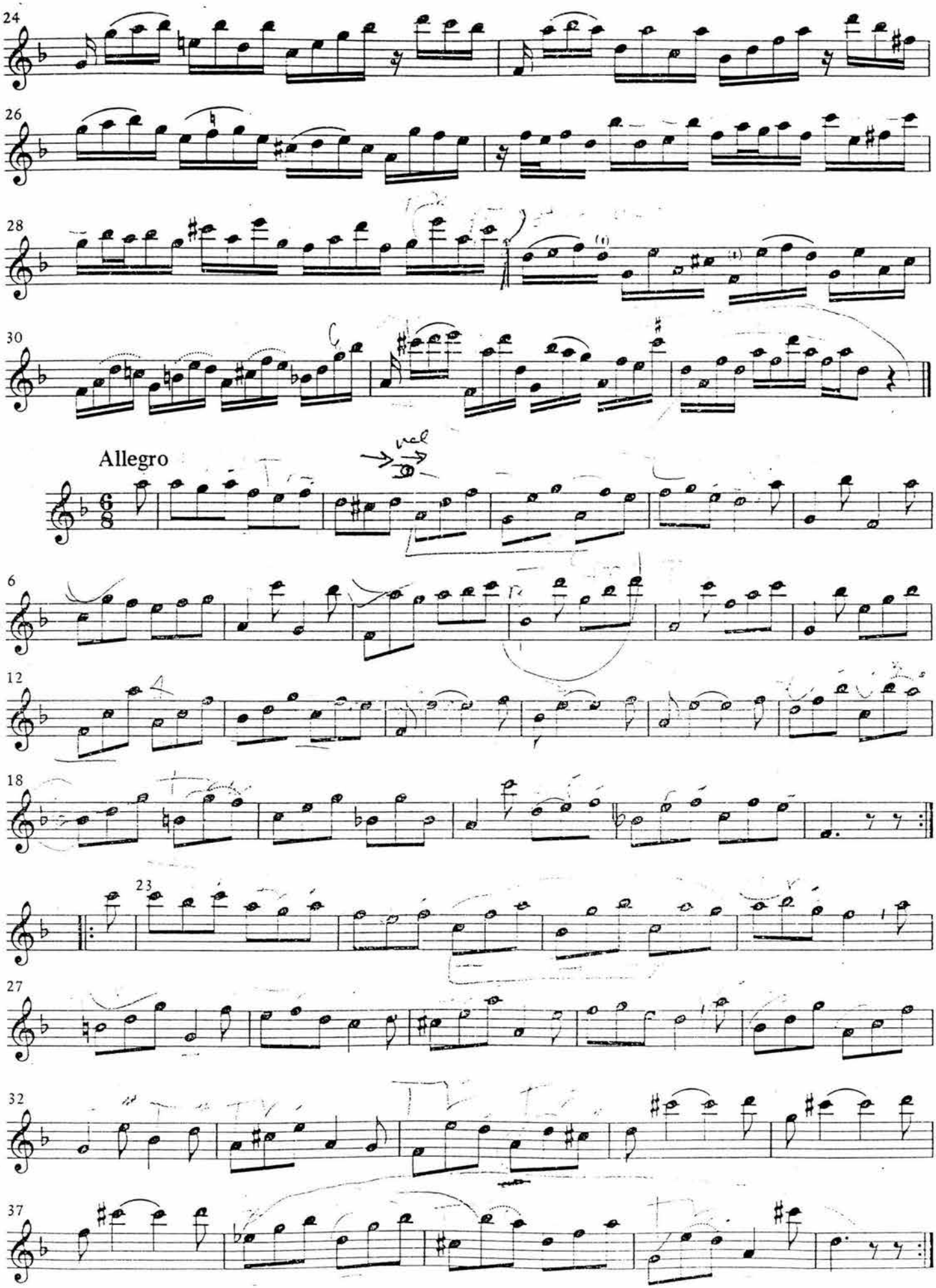



Gigue.
Reprise.



Fantasia 3




24
26
28
30
Allegro
6
12
18
23
27
32
37

Johann Sebastian Bach

Sonata in a-moll nach BWV 528

für Altblockflöte und obligates Cembalo

Sonata in A minor according to BWV 528

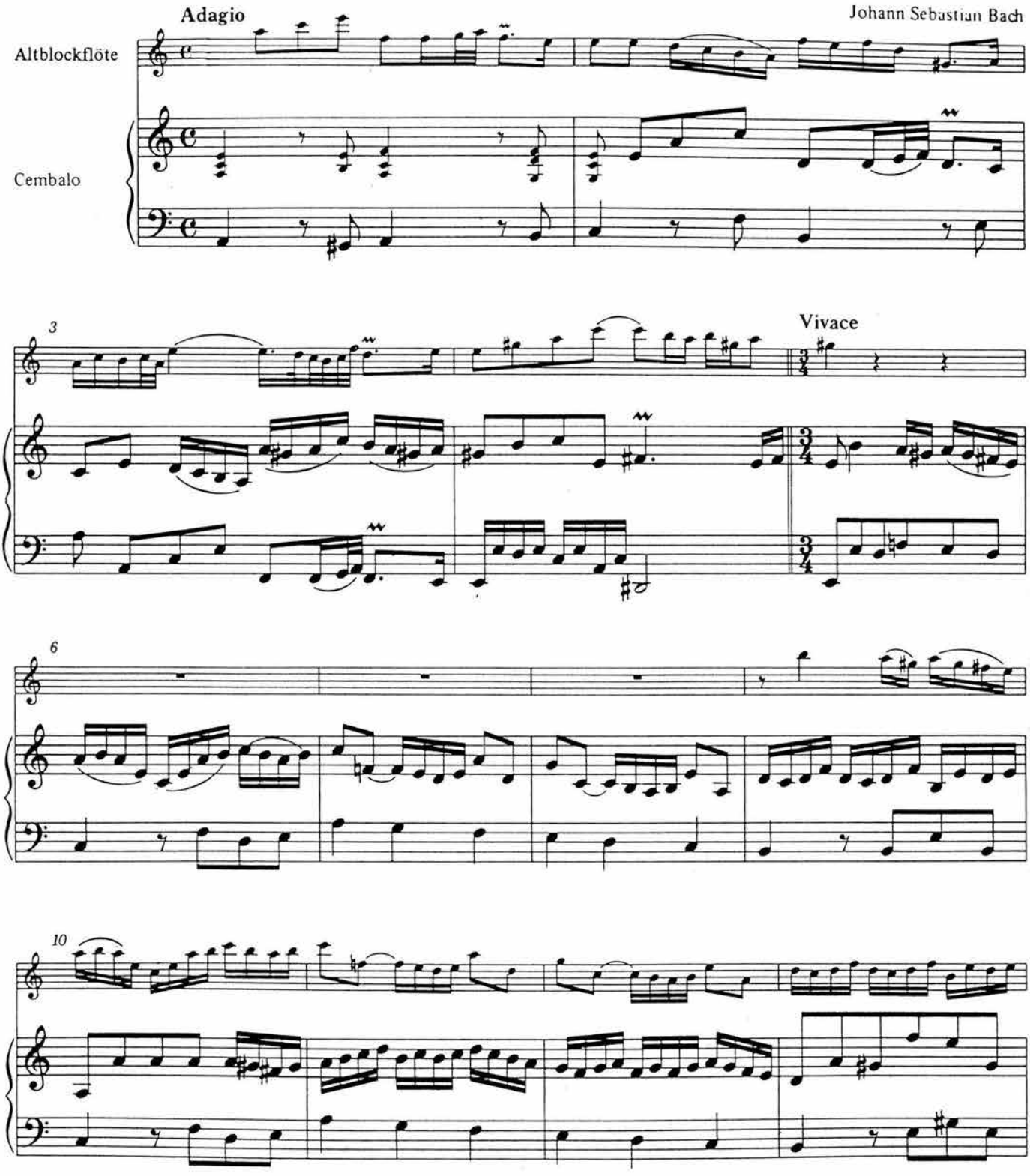
for Treble Recorder and Harpsichord Obbligato

Bearbeitet von · Arranged by
Waltraut und/and Gerhard Kirchner,
Manfred Harras

Bärenreiter-Verlag Basel · BA 8077
Kassel · London

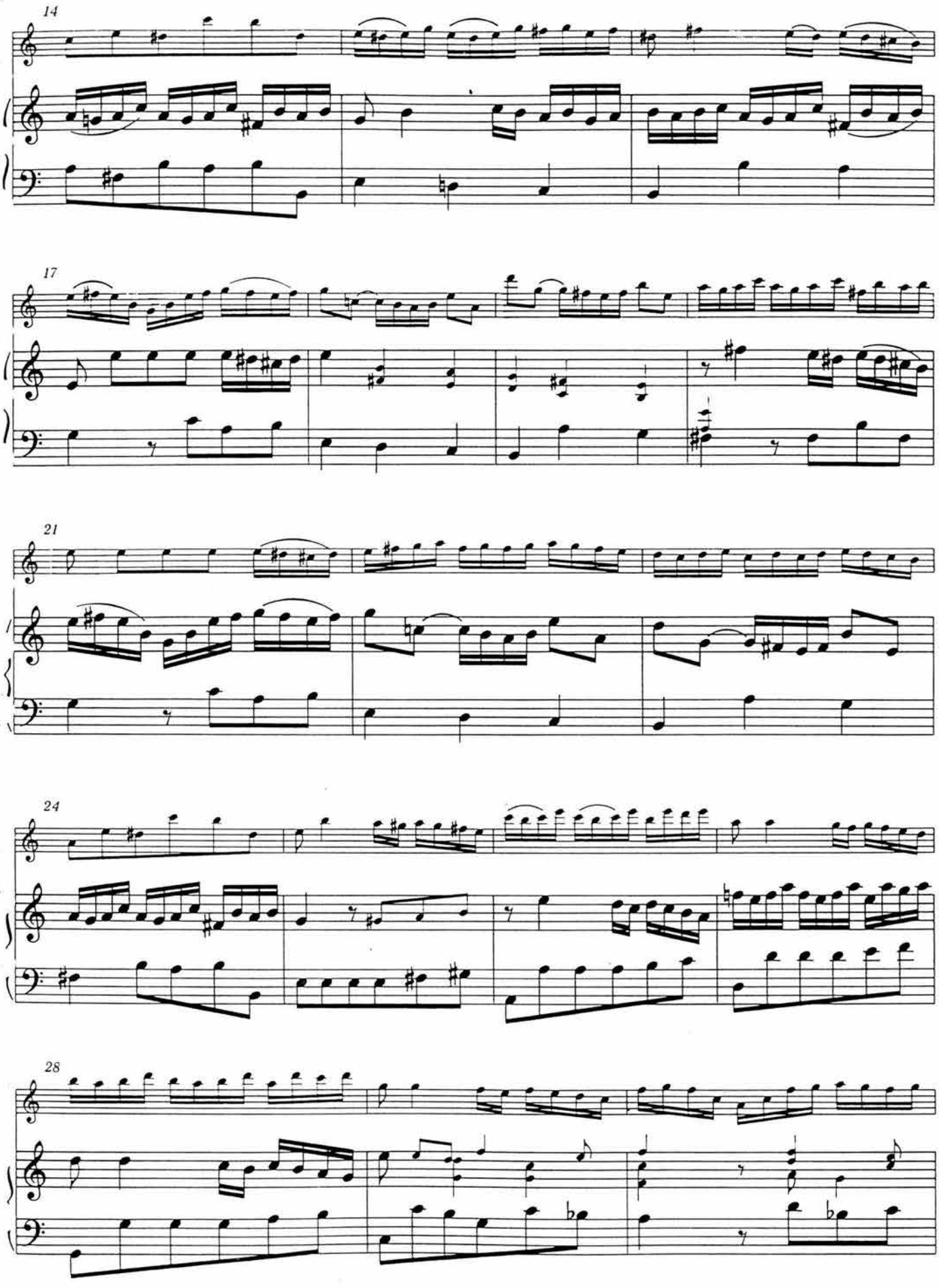
Sonata in a-moll / A minor

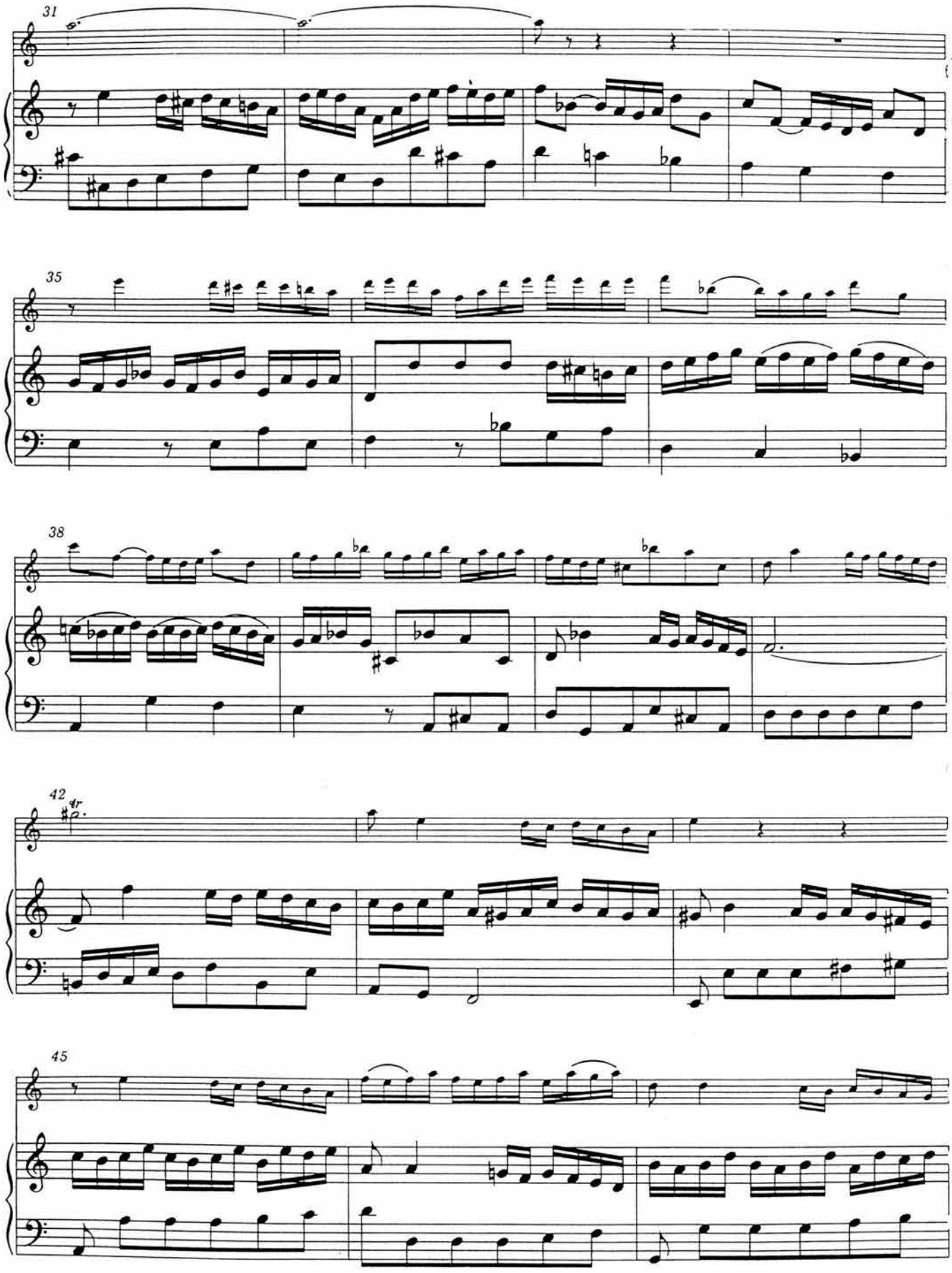
nach / according to BWV 528

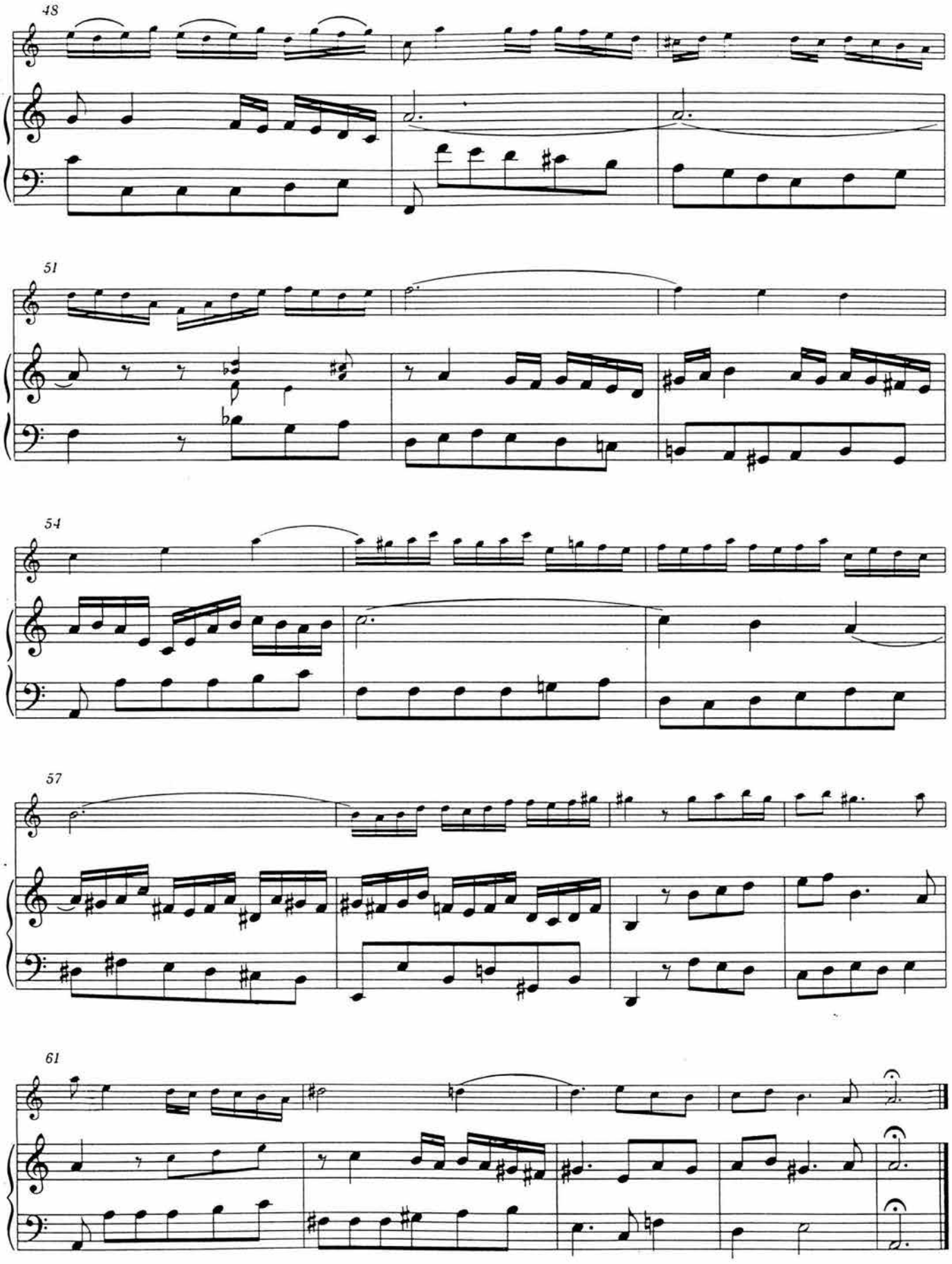


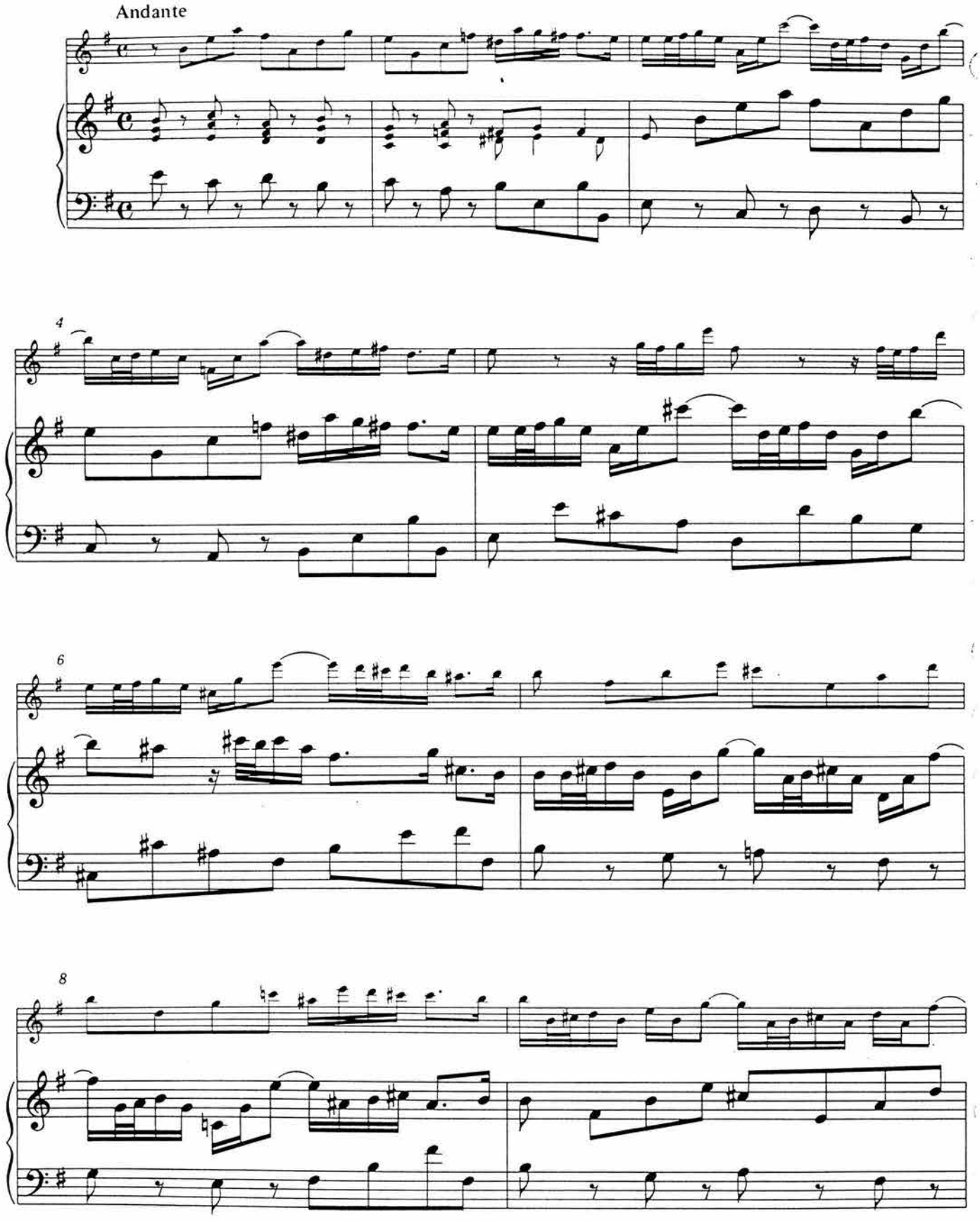
Bärenreiter-Ausgabe 8077

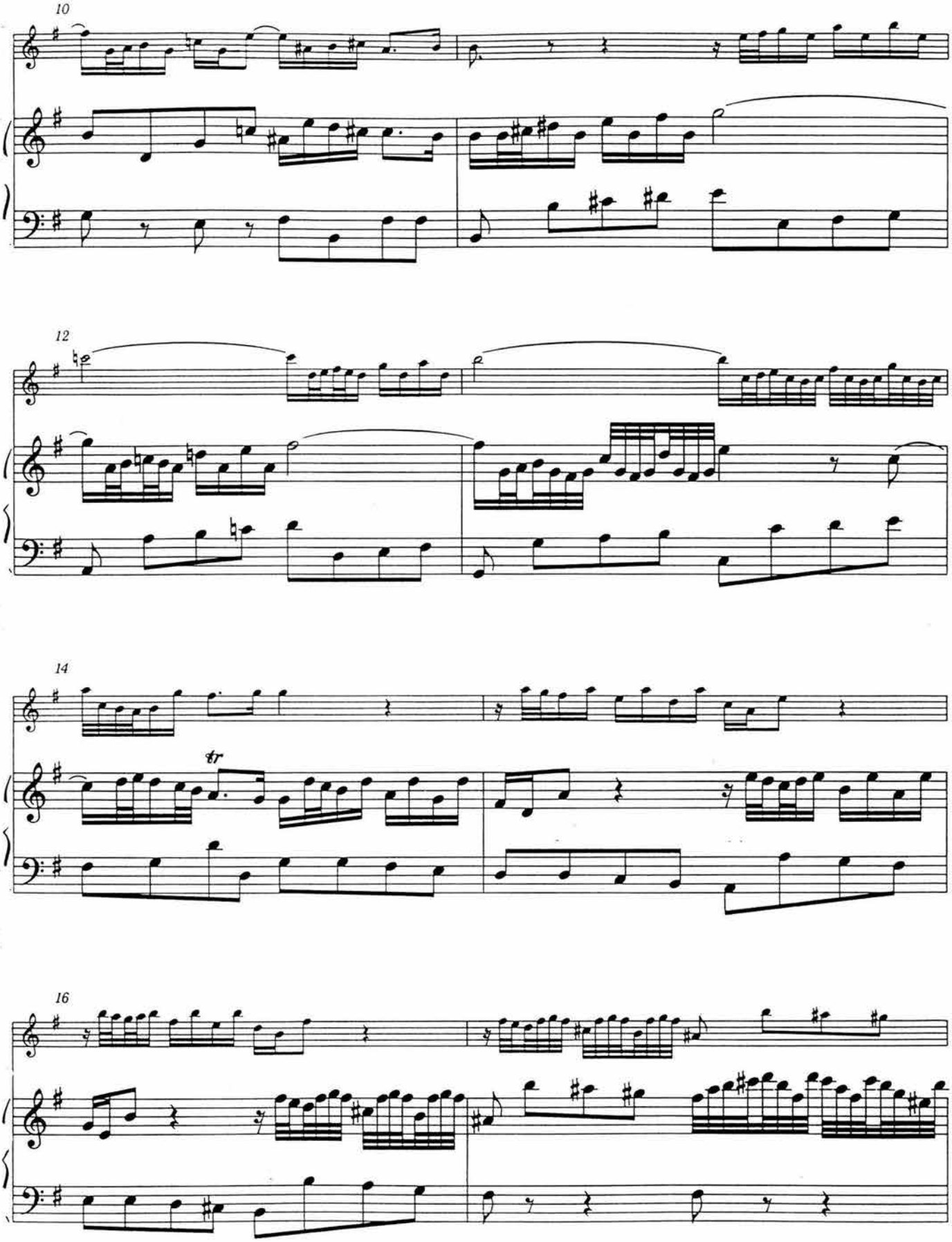
© 1986 by Bärenreiter-Verlag, Basel

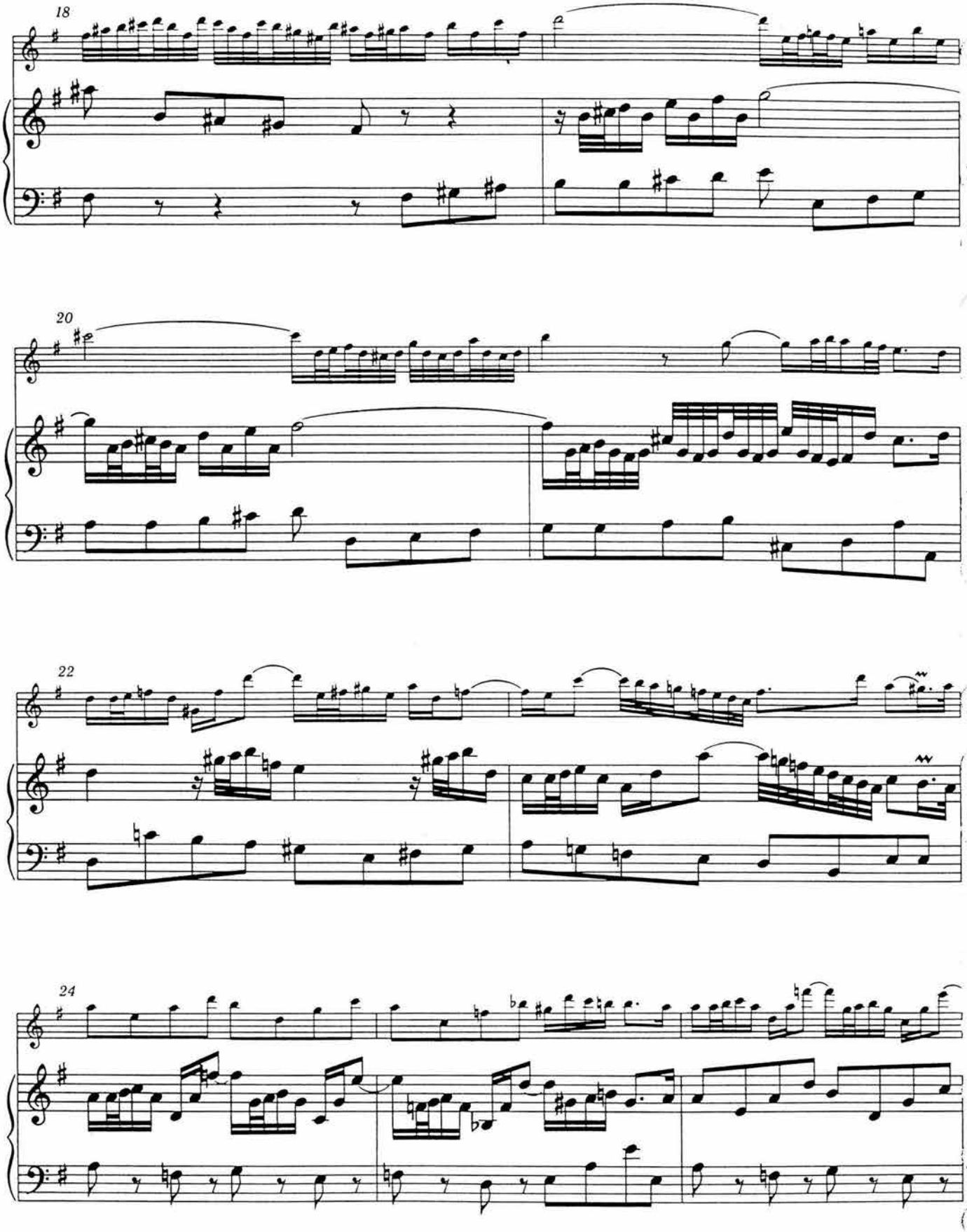

14
17
21
24
28

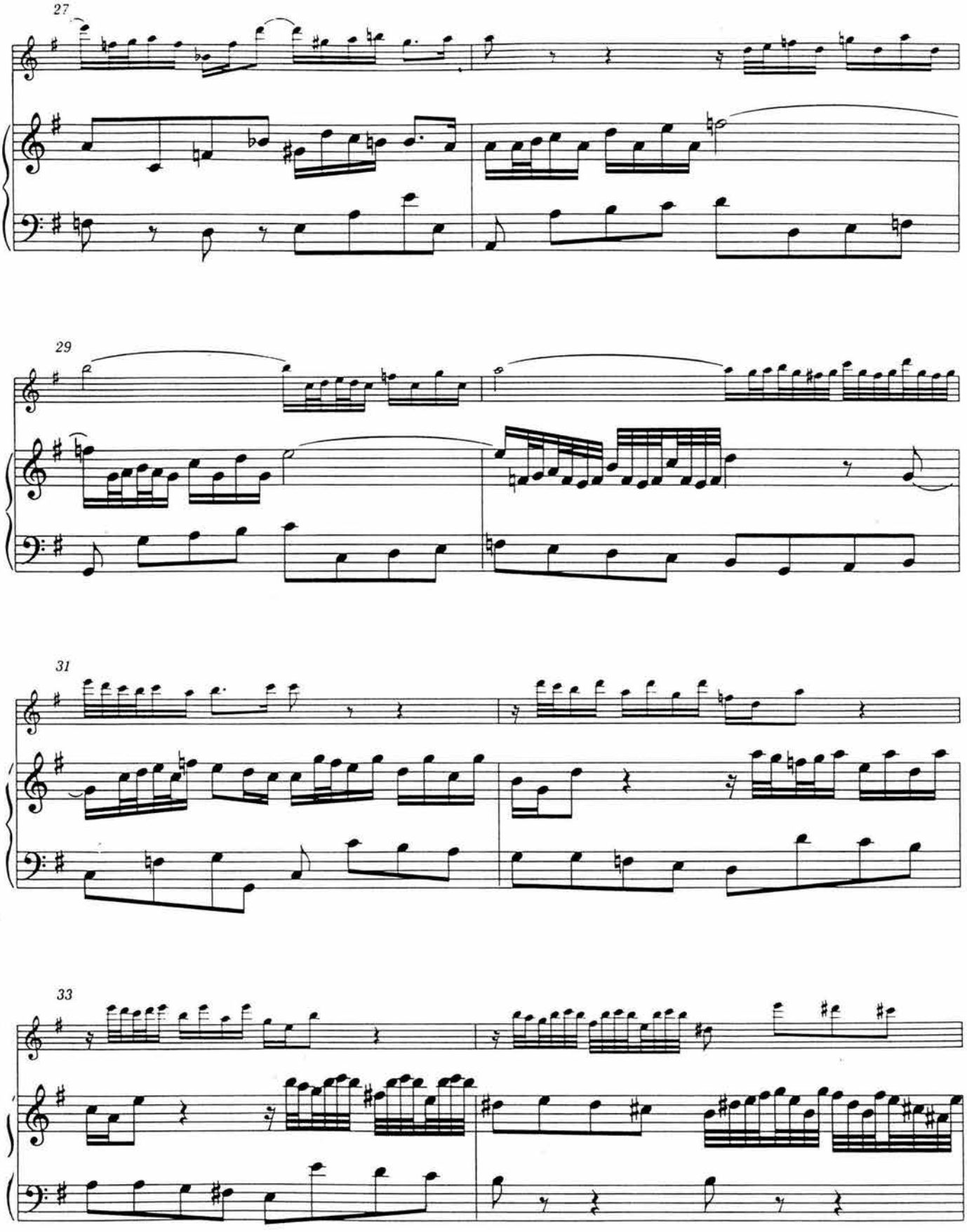

31
35
38
42
tr
45

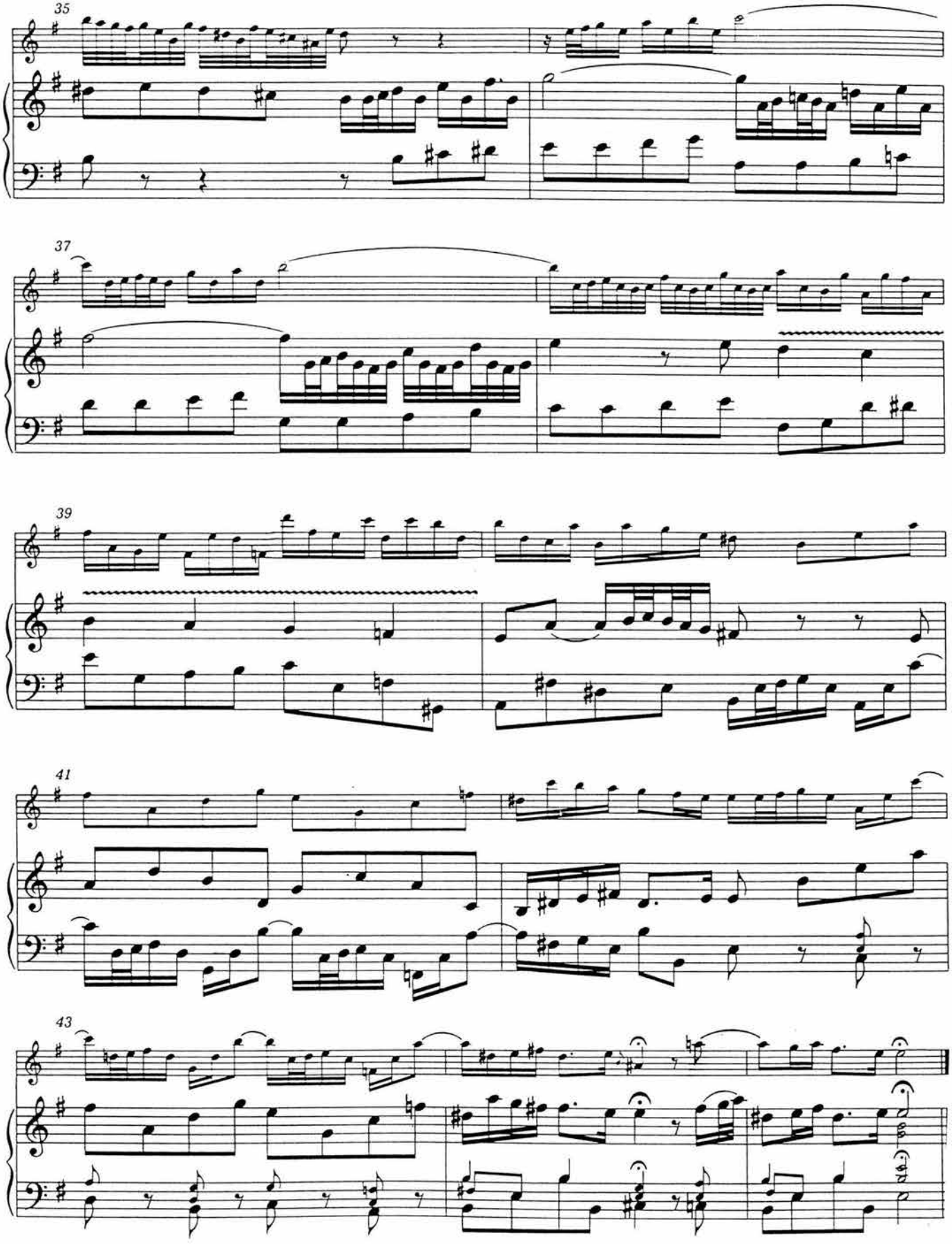

48
51
54
57
61

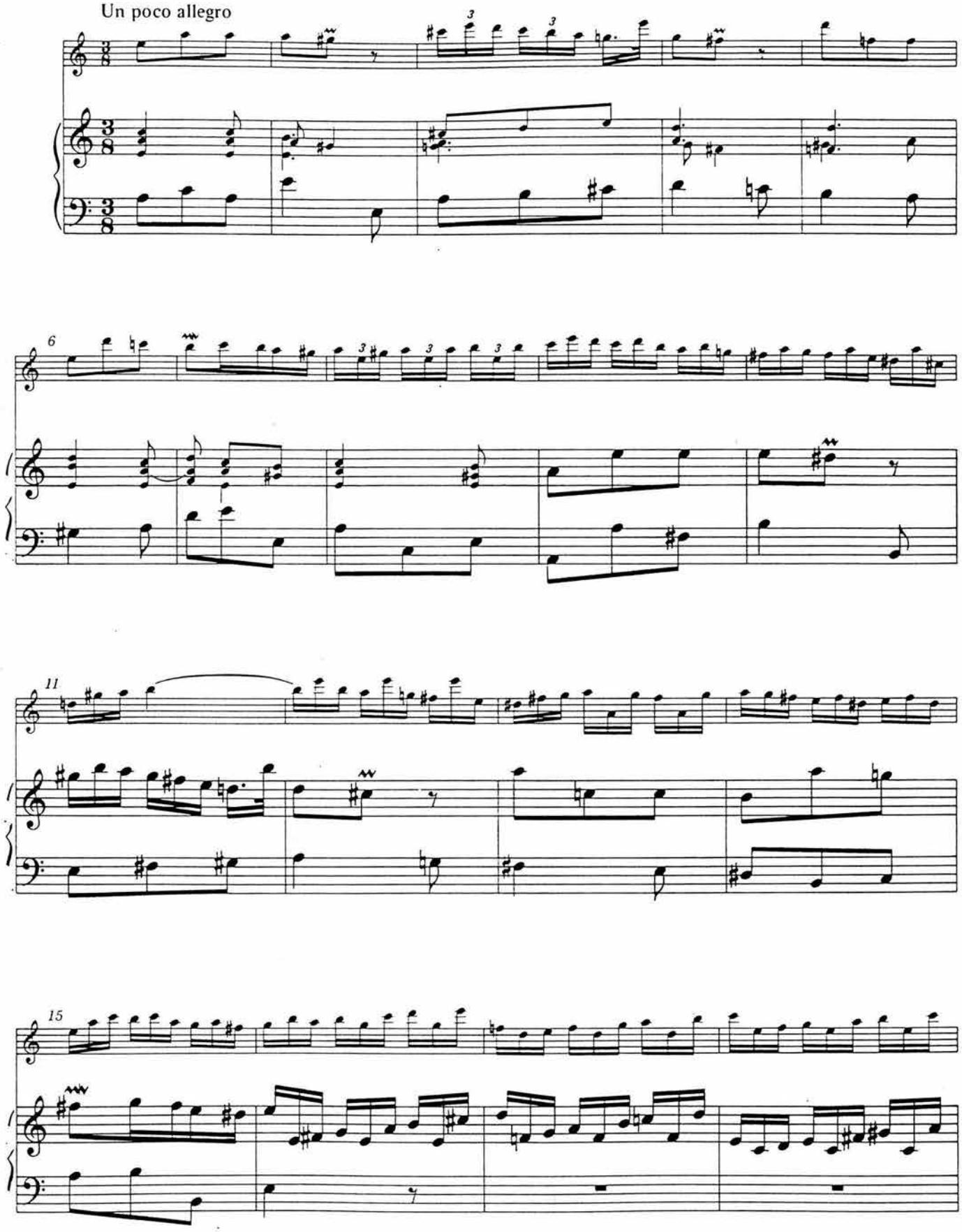

Andante
4
6
8

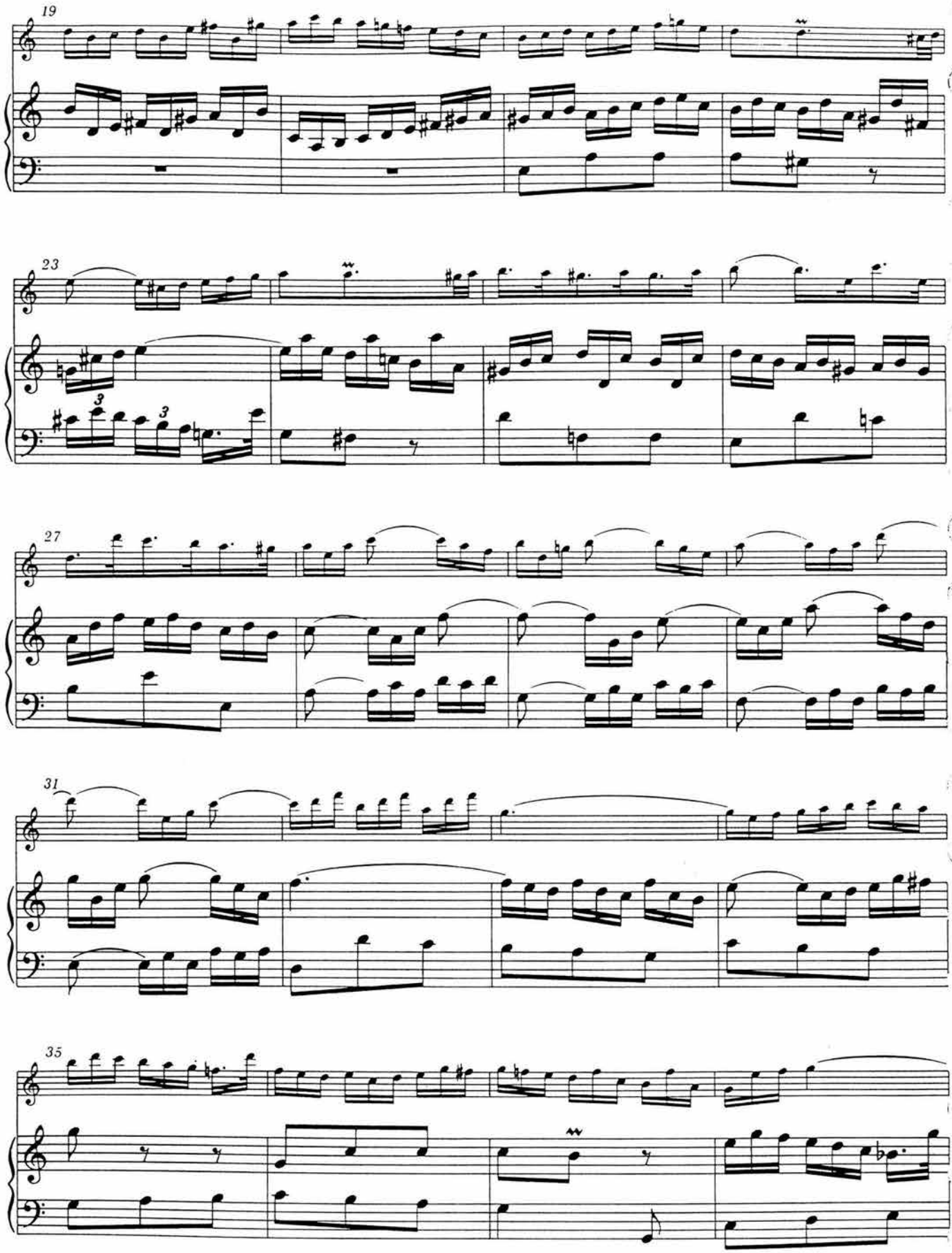

10
12
14
16

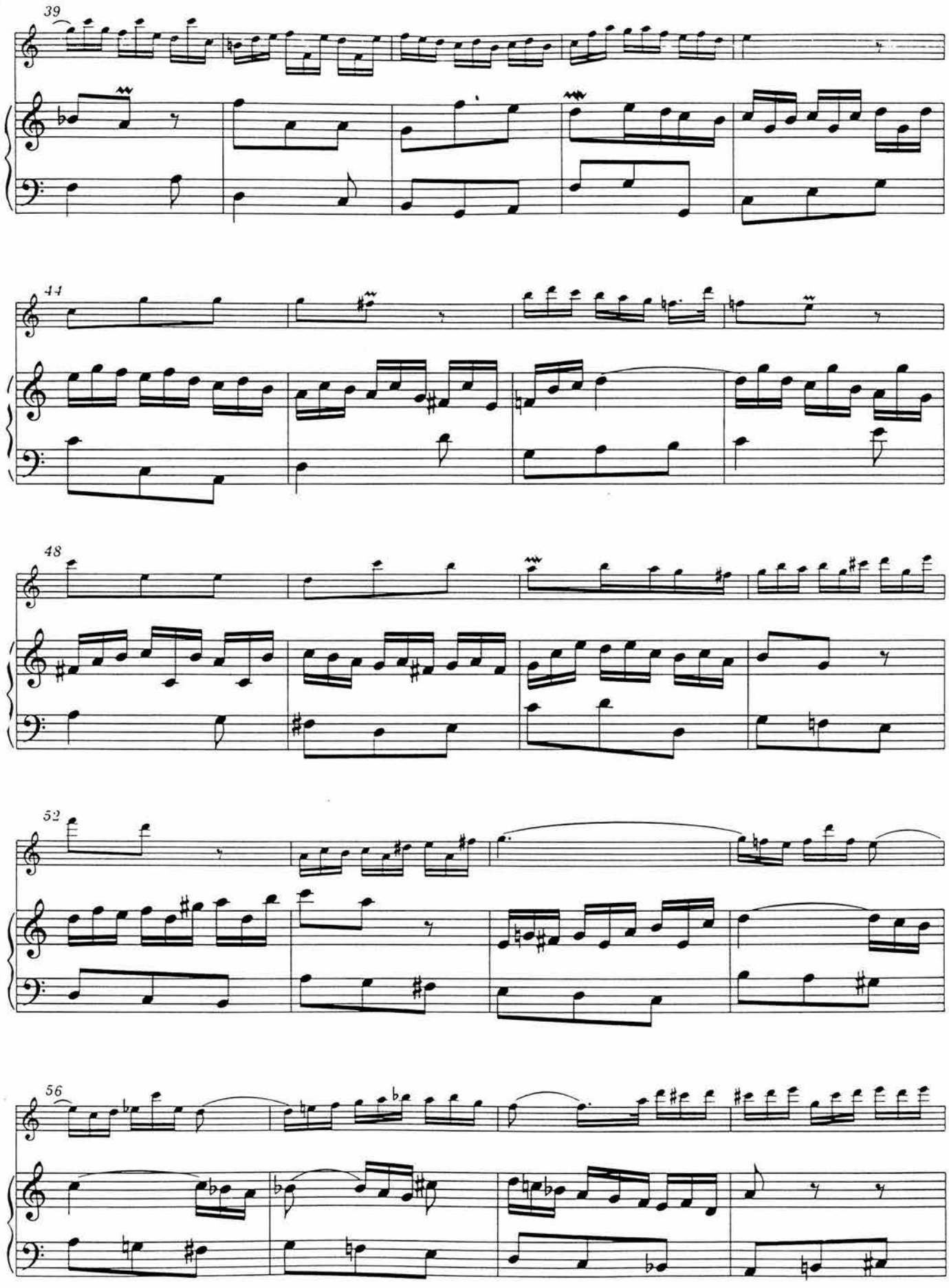

18
20
22
24

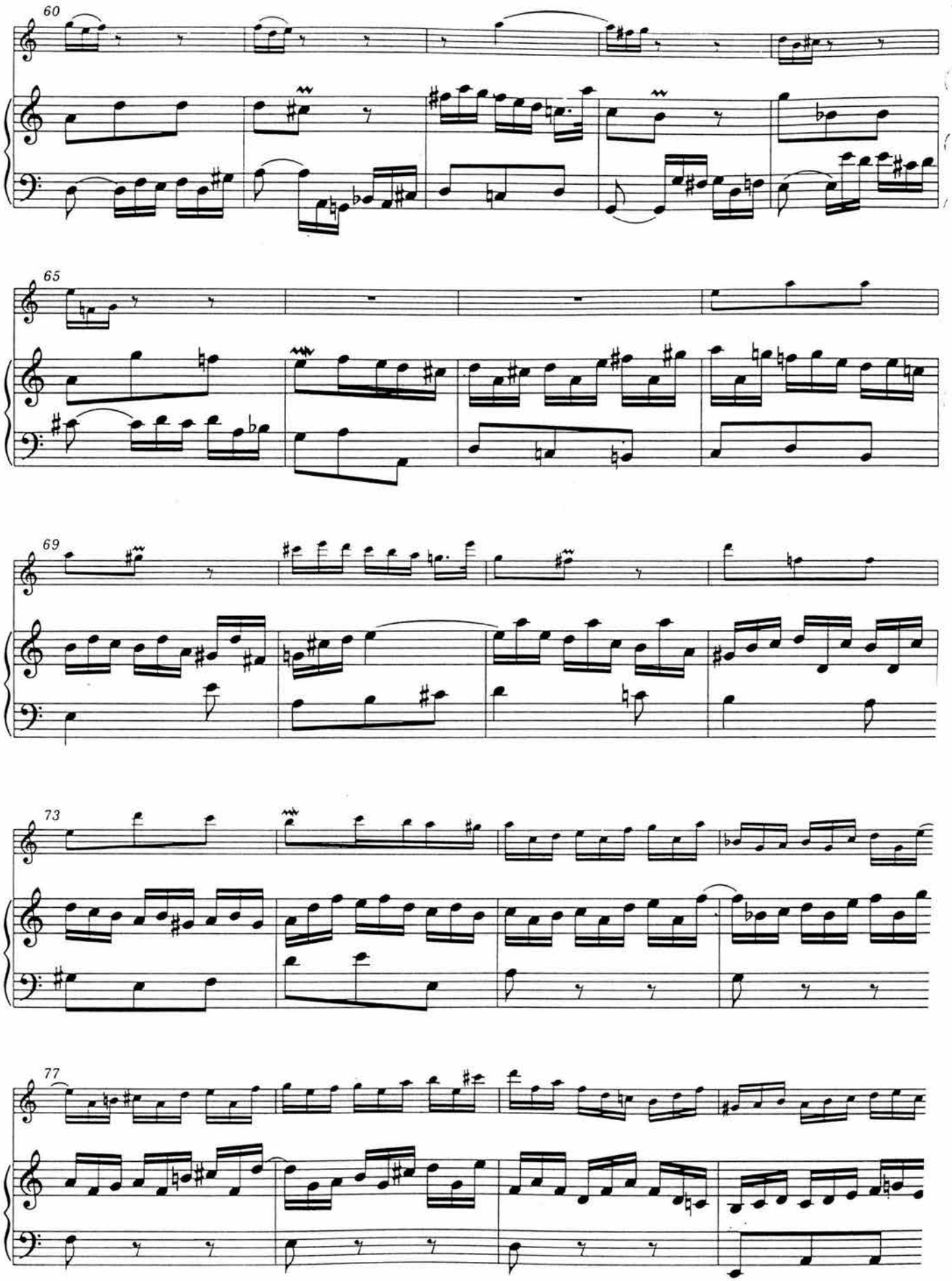

27
29
31
33

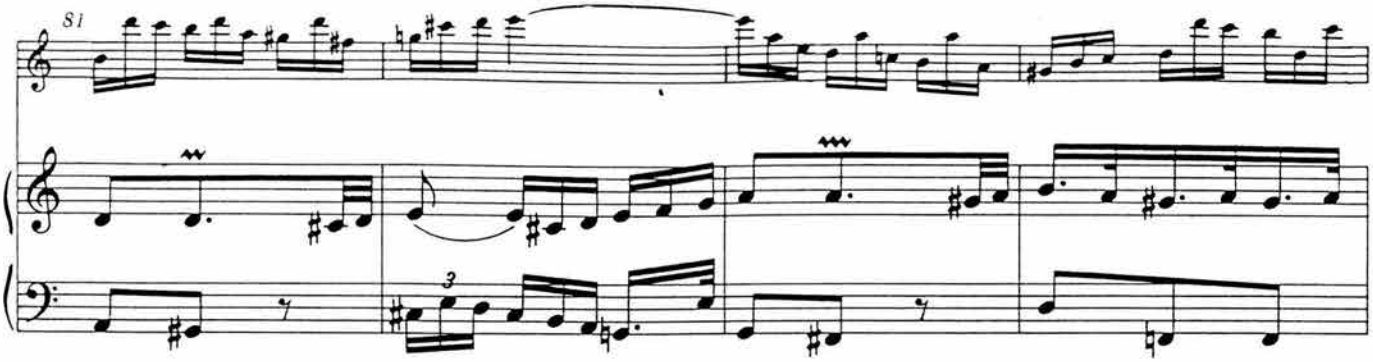

35
37
39
41
43

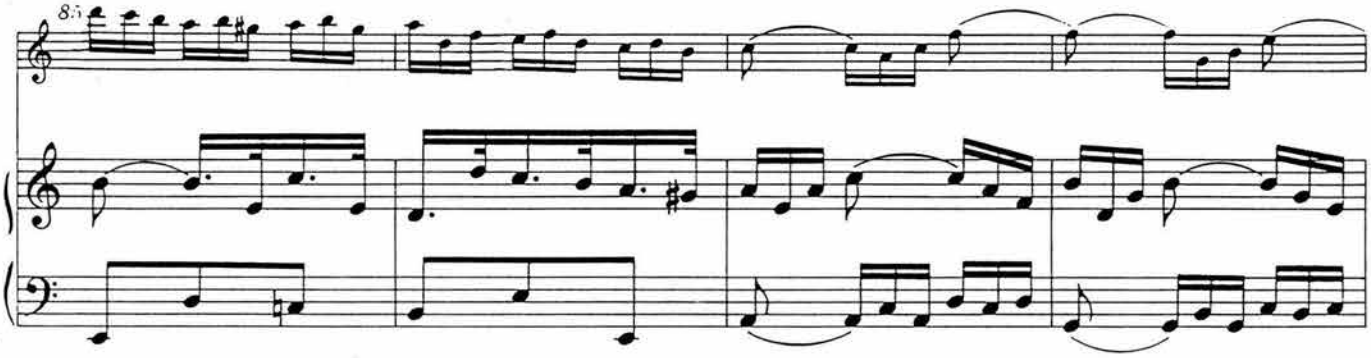

Un poco allegro
6
11
15

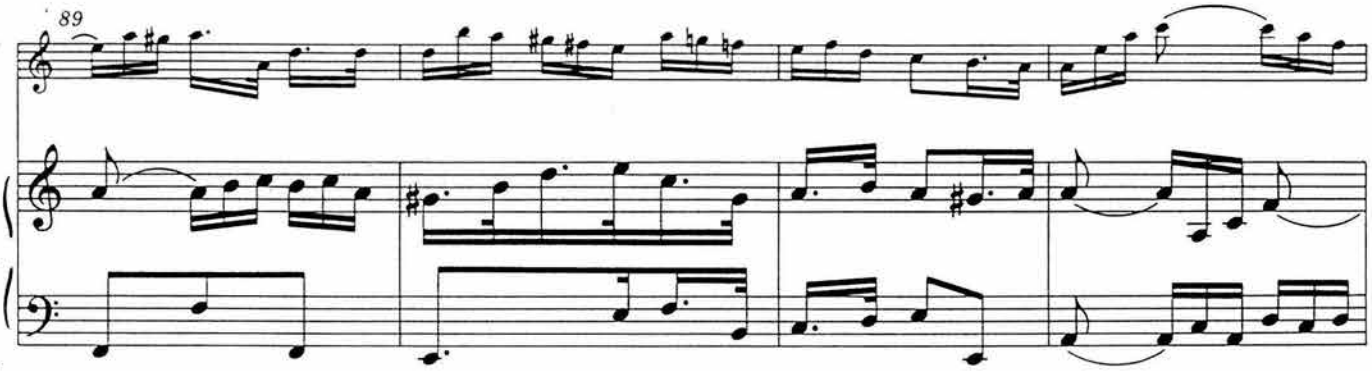

19
23
27
31
35

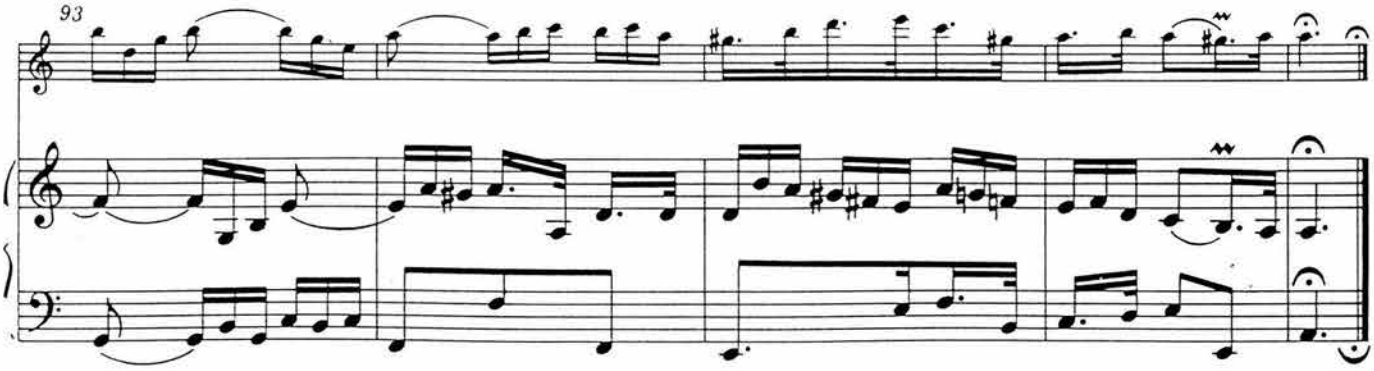

39
44
48
52
56


60
65
69
73
77


81
3


85


89


93

Nachwort

Johann Sebastian Bach hat sich mit der Gattung Triosonate auf drei verschiedene Weisen auseinandergesetzt: er komponierte Sonaten für zwei Melodieinstrumente und Basso continuo, Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo und dreistimmige Orgelsonaten. Die hier vorgelegte Sonata in a-moll für Altblockflöte und Cembalo basiert auf der von Waltraut und Gerhard Kirchner im Jahre 1976 veröffentlichten Bearbeitung der Orgeltriosonate BWV 528 (im Original e-moll) für Querflöte und Cembalo*. Auf das Vorwort dieser Ausgabe, das über die Prinzipien der Kirchnerschen Bearbeitung erschöpfend informiert, sei an dieser Stelle ausdrücklich verwiesen. Um die Melodiestimme auf der Altblockflöte spielbar zu machen, waren einige zusätzliche Oktavversetzungen notwendig. Im ersten Satz wurde die Artikulation gegenüber der Vorlage geändert.
Der Herausgeber dankt Waltraut und Gerhard Kirchner für die freundliche Genehmigung zur Einrichtung ihrer Ausgabe für Altblockflöte und obligates Cembalo sowie für verschiedene wertvolle Hinweise.

Basel 1985 Manfred Harras

* Johann Sebastian Bach, Sechs Sonaten nach BWV 525–530 für Flöte und obligates Cembalo, Heft II: Sonaten 3 und 4, Kassel etc. 1976, BA 6802.

Epilogue

Johann Sebastian Bach composed for three different instrumental combinations in trio sonata form: sonatas for two instruments and basso continuo, sonatas for one instrument with harpsichord obbligato and three-part sonatas for organ. This Sonata in A minor for treble recorder and harpsichord is based upon Waltraut and Gerhard Kirchner's version of the Trio sonata in E minor for organ BWV 528 for flute and harpsichord*. See the preface of this edition for detailled information about the Kirchners' adaptation criteria. It was necessary to transpose several passages of the melodic part up/down one octave in order to make it suitable for the treble recorder. The articulation of the first movement in the Kirchner version was altered for this edition.
The editor is grateful to Waltraut and Gerhard Kirchner for the kind permission to publish their edition in a version for treble recorder with harpsichord obbligato and for their valuable advice.

Basle 1985 Manfred Harras
(translated by Catriona Thomas)

* Johann Sebastian Bach, Six Sonatas after BWV 525–530 for Flute and Harpsichord Obbligato, Volume II: Sonatas 3 and 4, Kassel etc. 1976, BA 6802.

Umschlaggestaltung / cover design: Michael Rechl
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 1986 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Durata: min. 12

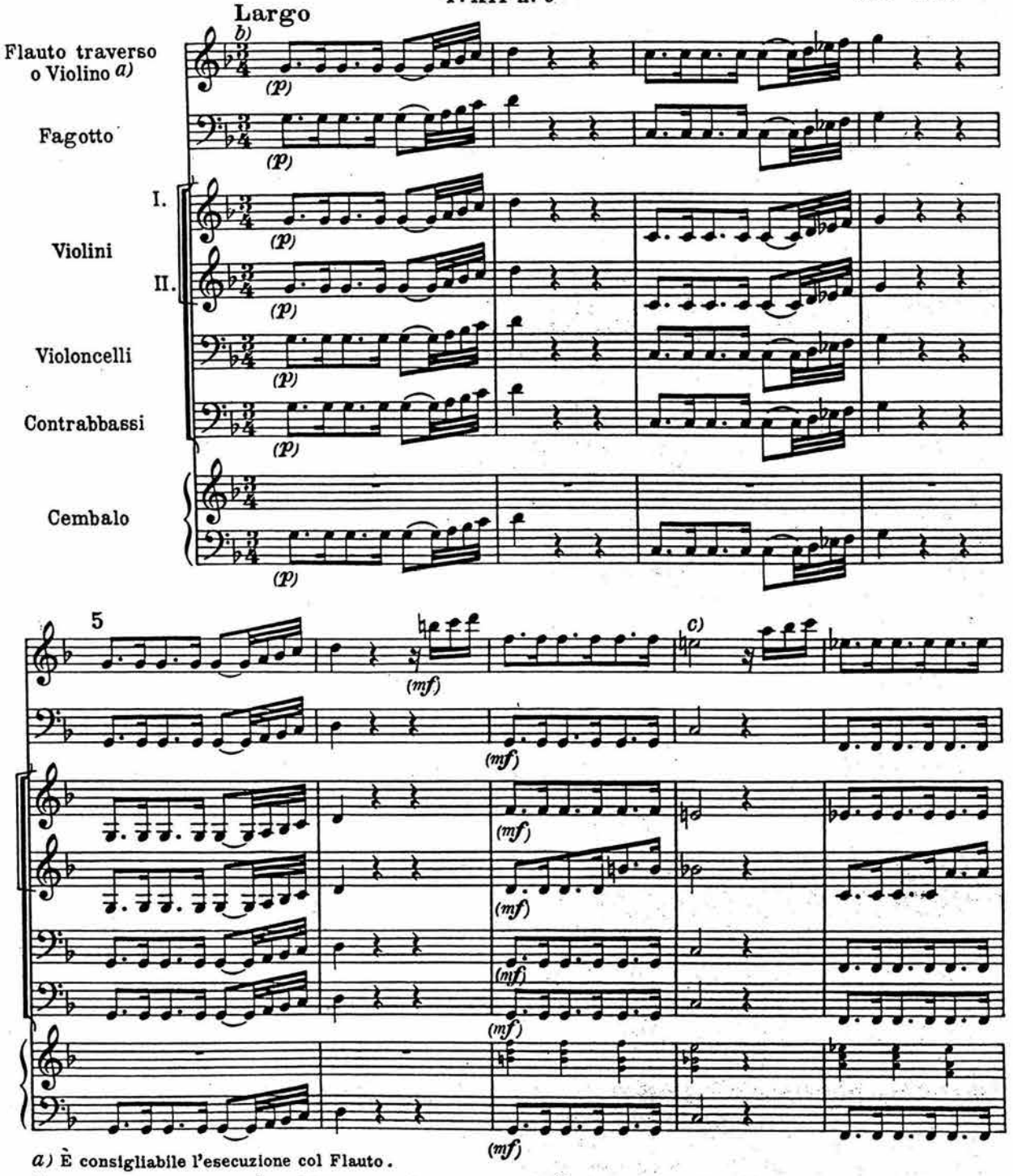
CONCERTO in Sol minore

per Flauto, Fagotto, Archi e Cembalo

a cura di
Angelo Ephrikian

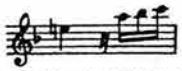
"LA NOTTE"
F. XII n° 5

Antonio Vivaldi
(1678 - 1741)



a) È consigliabile l'esecuzione col Flauto.

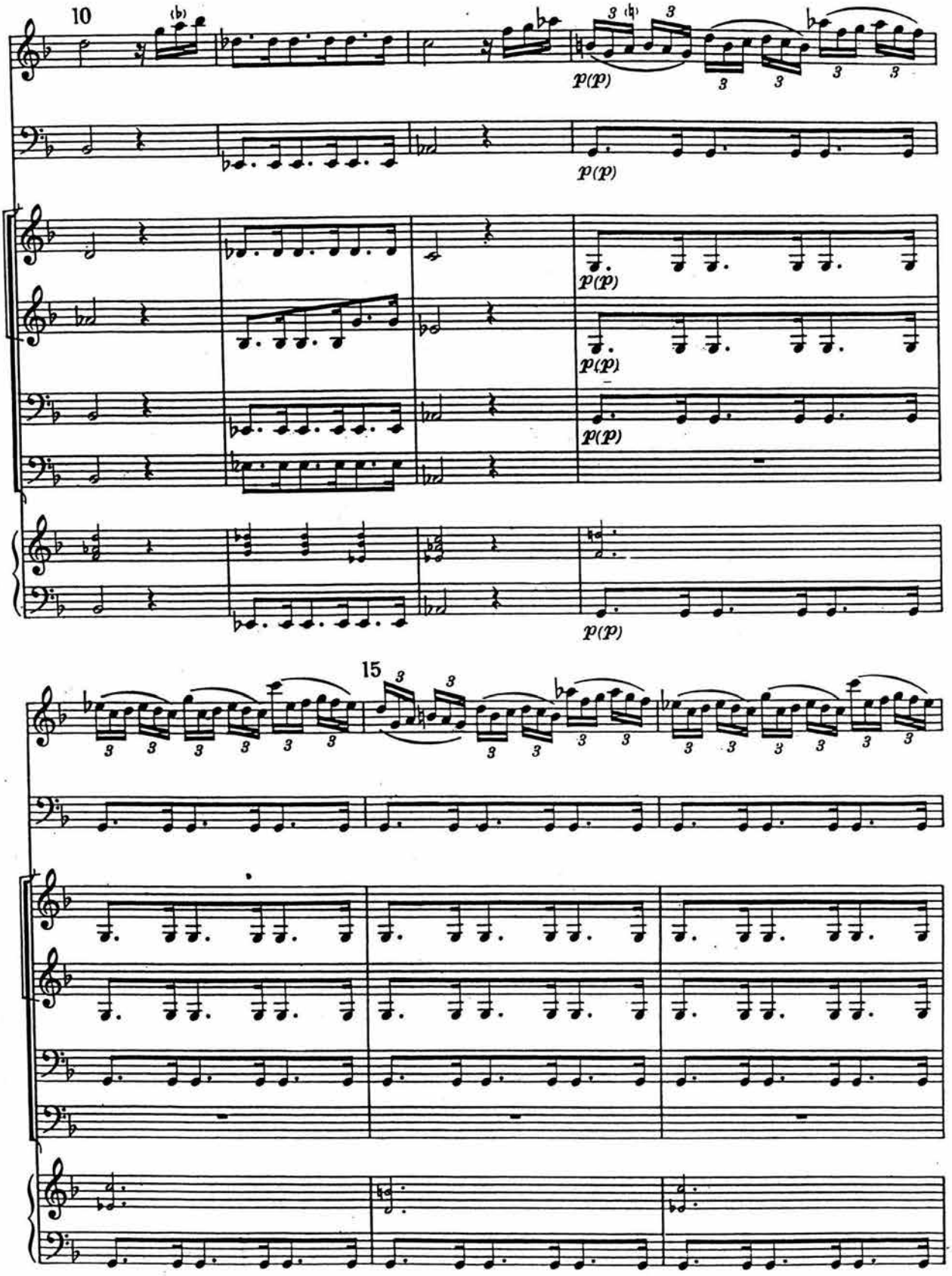
b) Nell'originale il tempo è così indicato: C $\frac{3}{4}$: il che non è privo di interesse, se si considera che la 1ª nota della seconda, quarta e sesta battuta, se sentite in "levare" acquistano un particolarissimo colore.

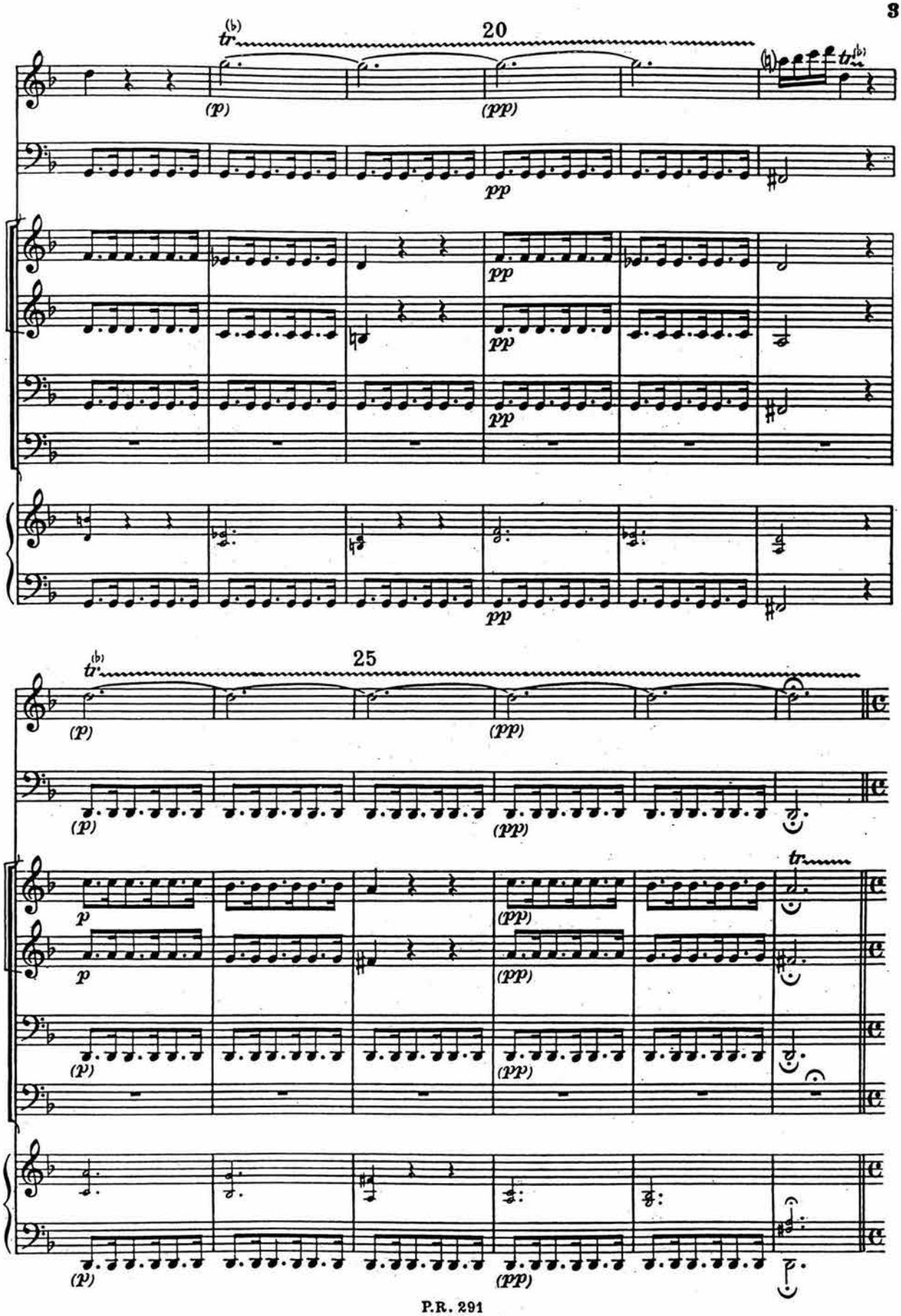
c) Manoscritto: 

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.

© Copyright 1949, by G. RICORDI & C. - s.p.a. - Milano
Tutti i diritti riservati. - Tous droits réservés. - All rights reserved.

ANNO MCMXLIX - RISTAMPA 1975
PRINTED IN ITALY
P.R. 291
IMPRIMÉ EN ITALIE

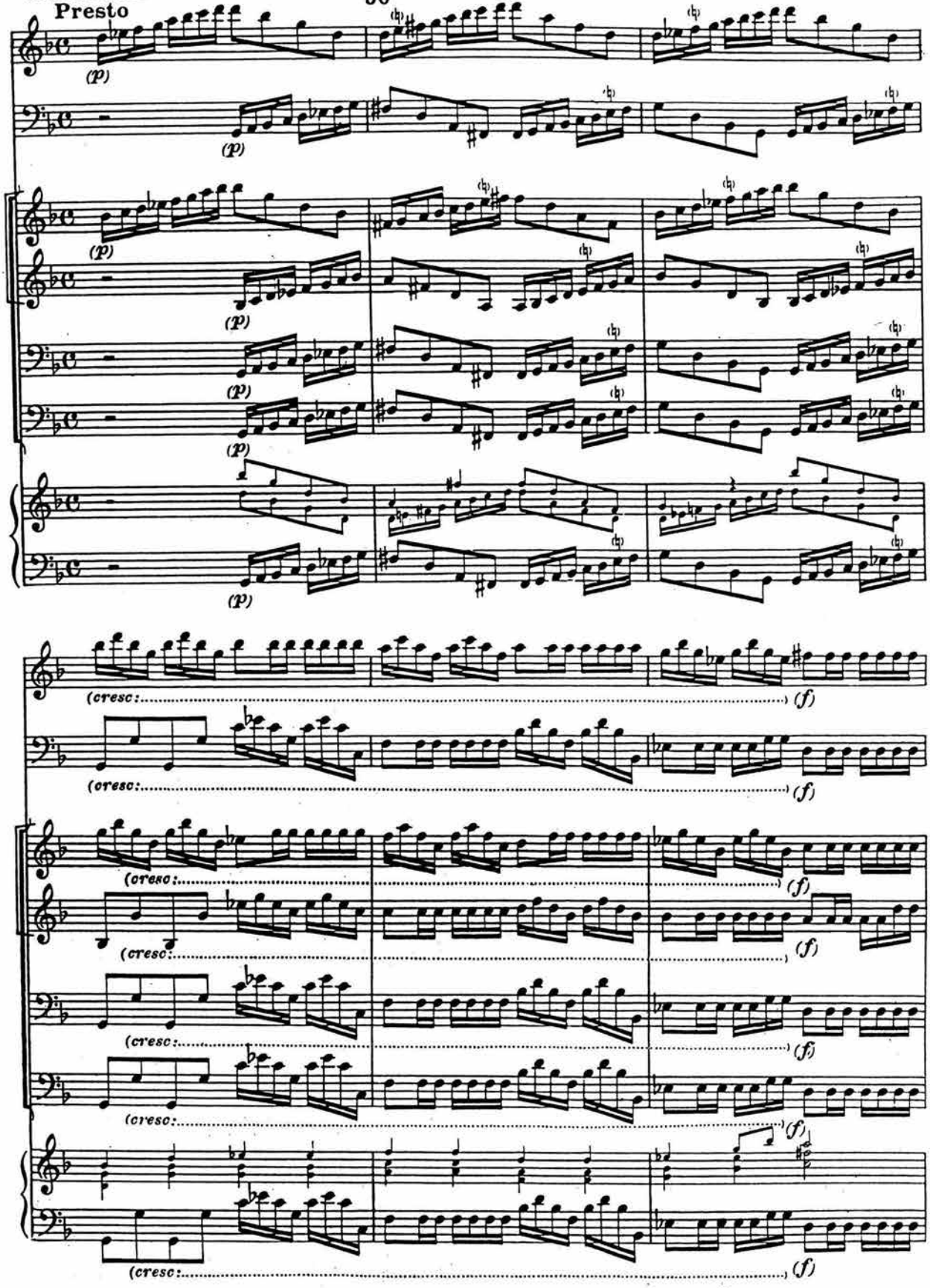

10
15
p(p)

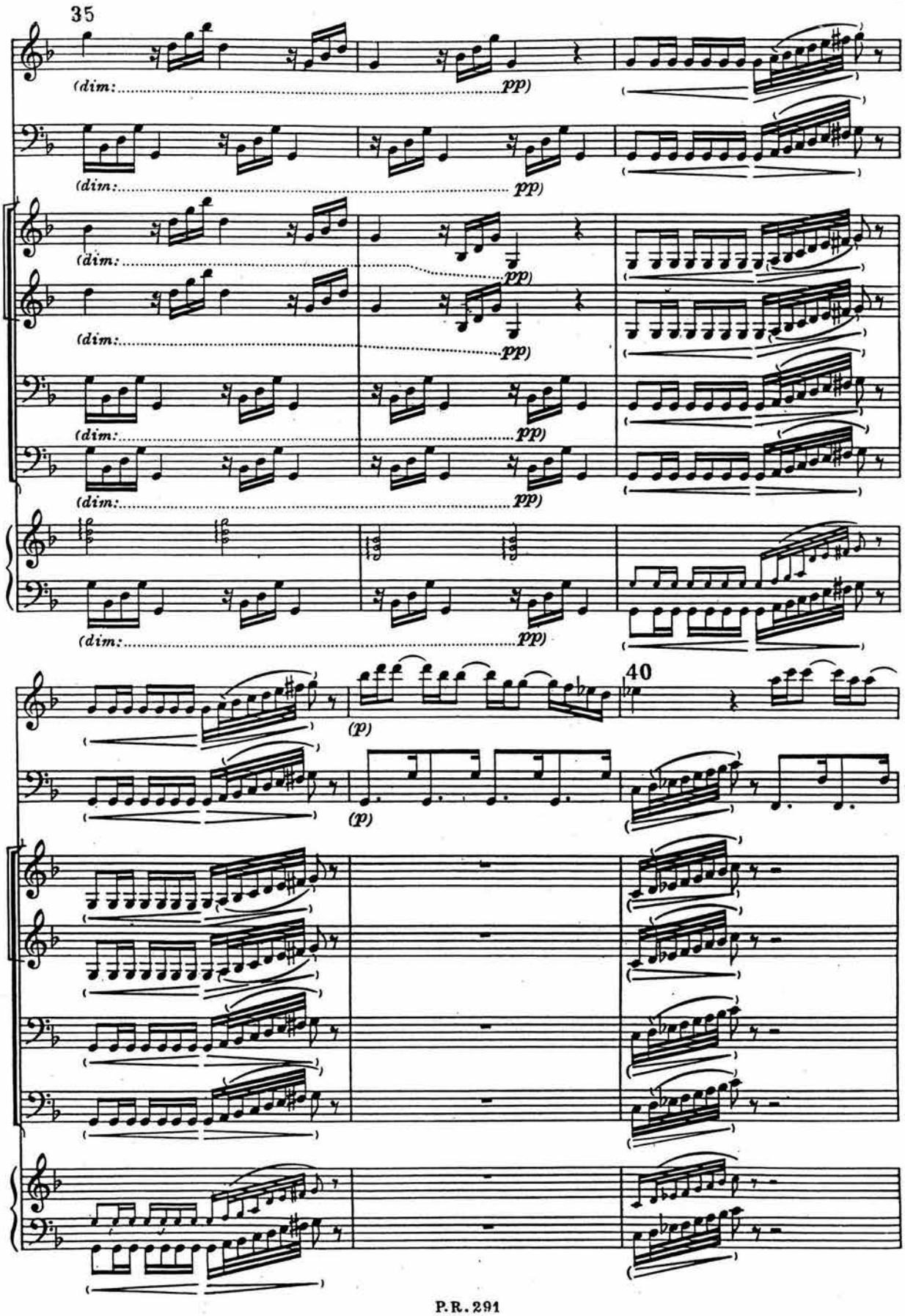

20
25

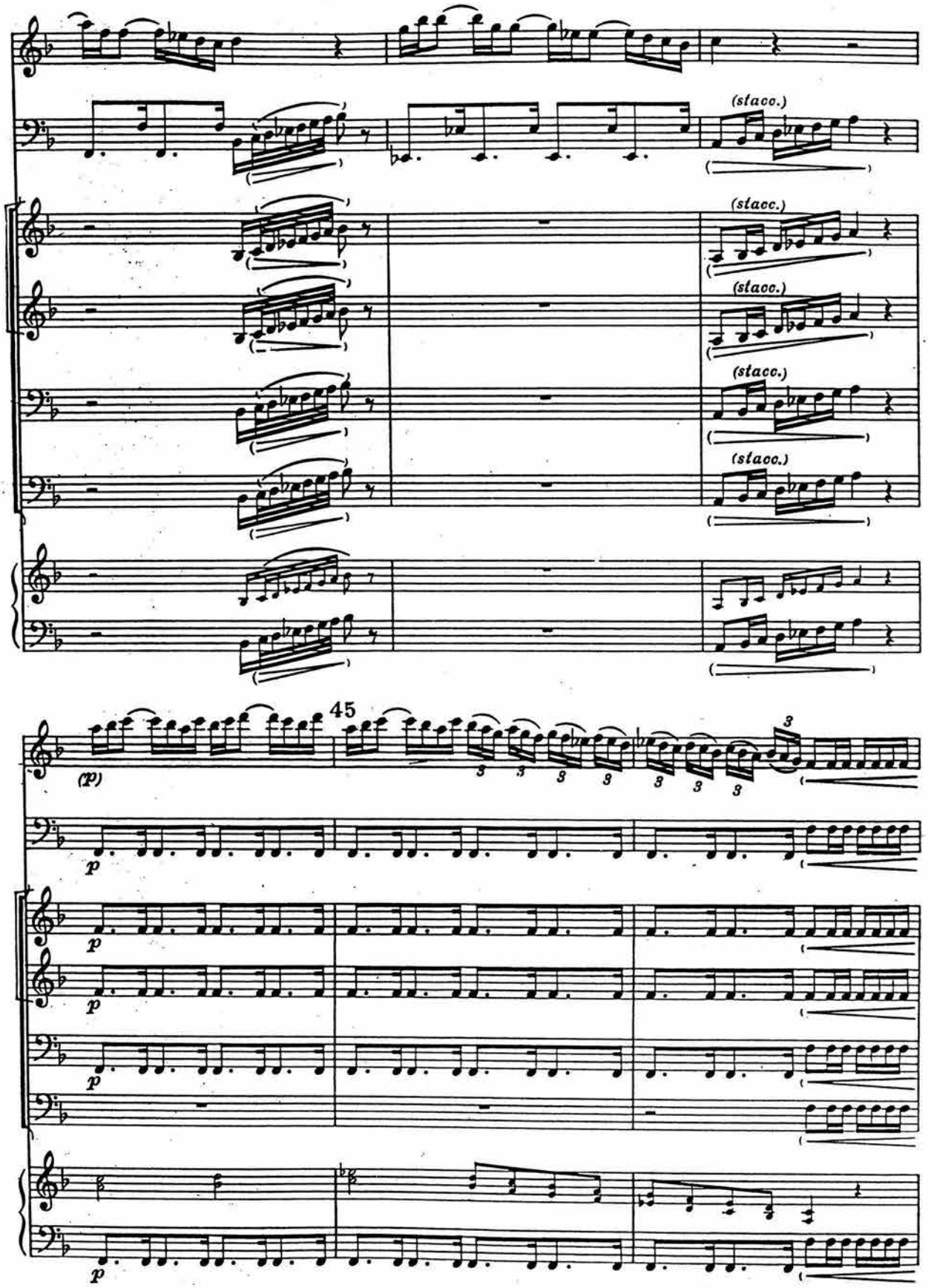
FANTASMI

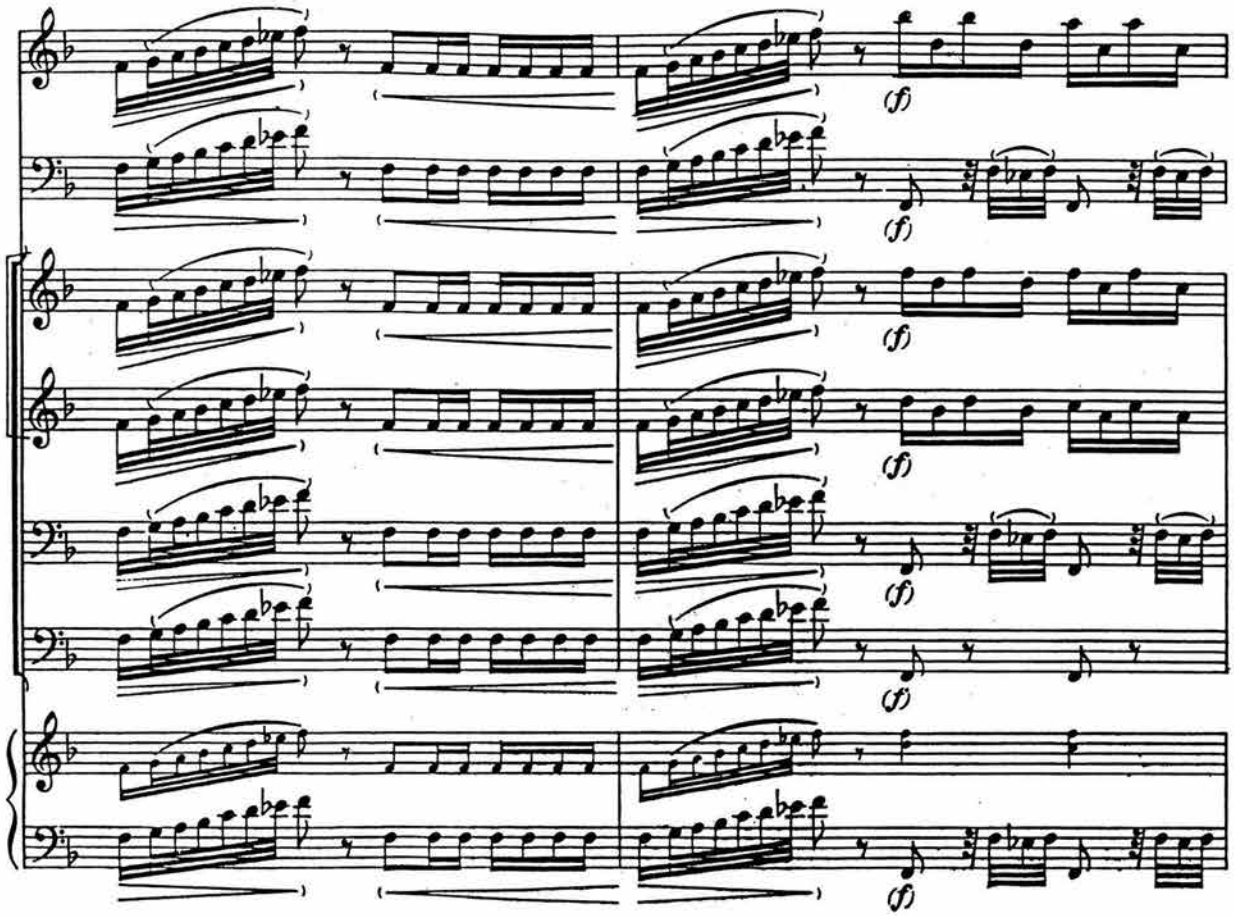
Presto

30



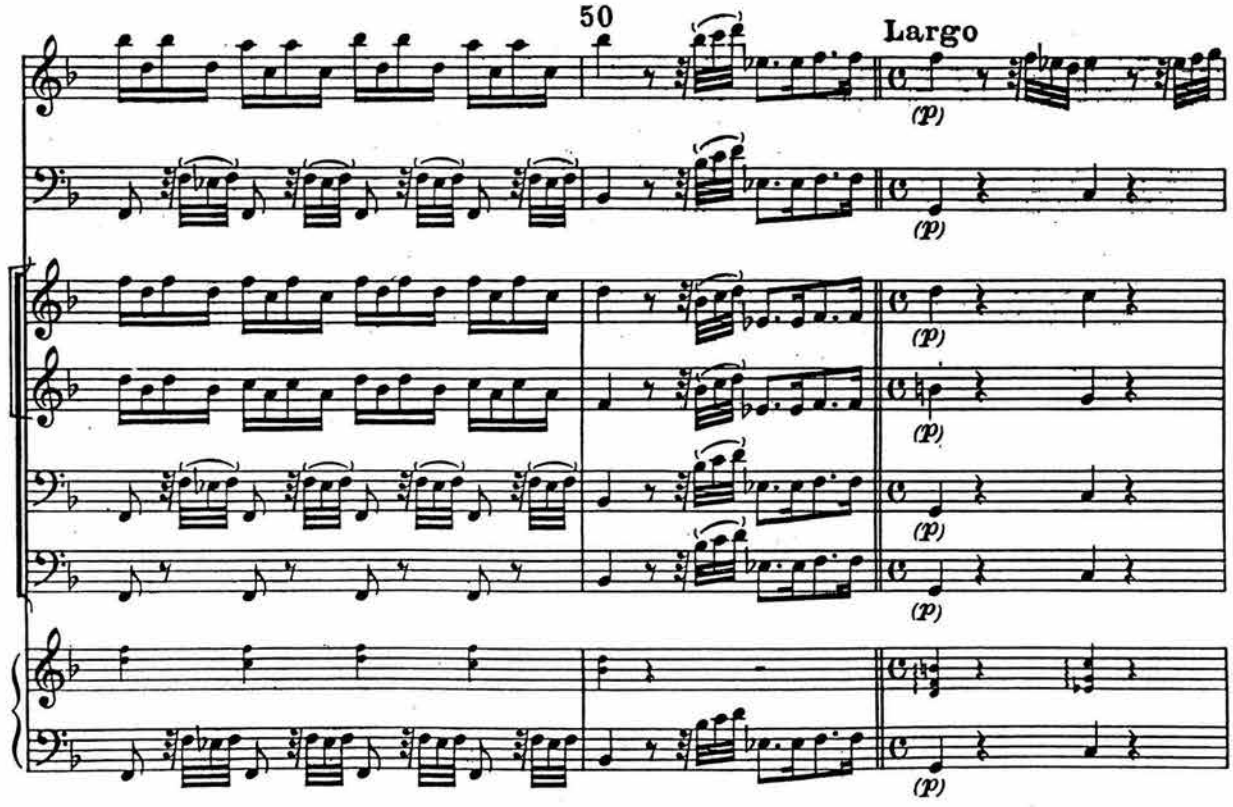

35
(dim:
pp)
40
(p)

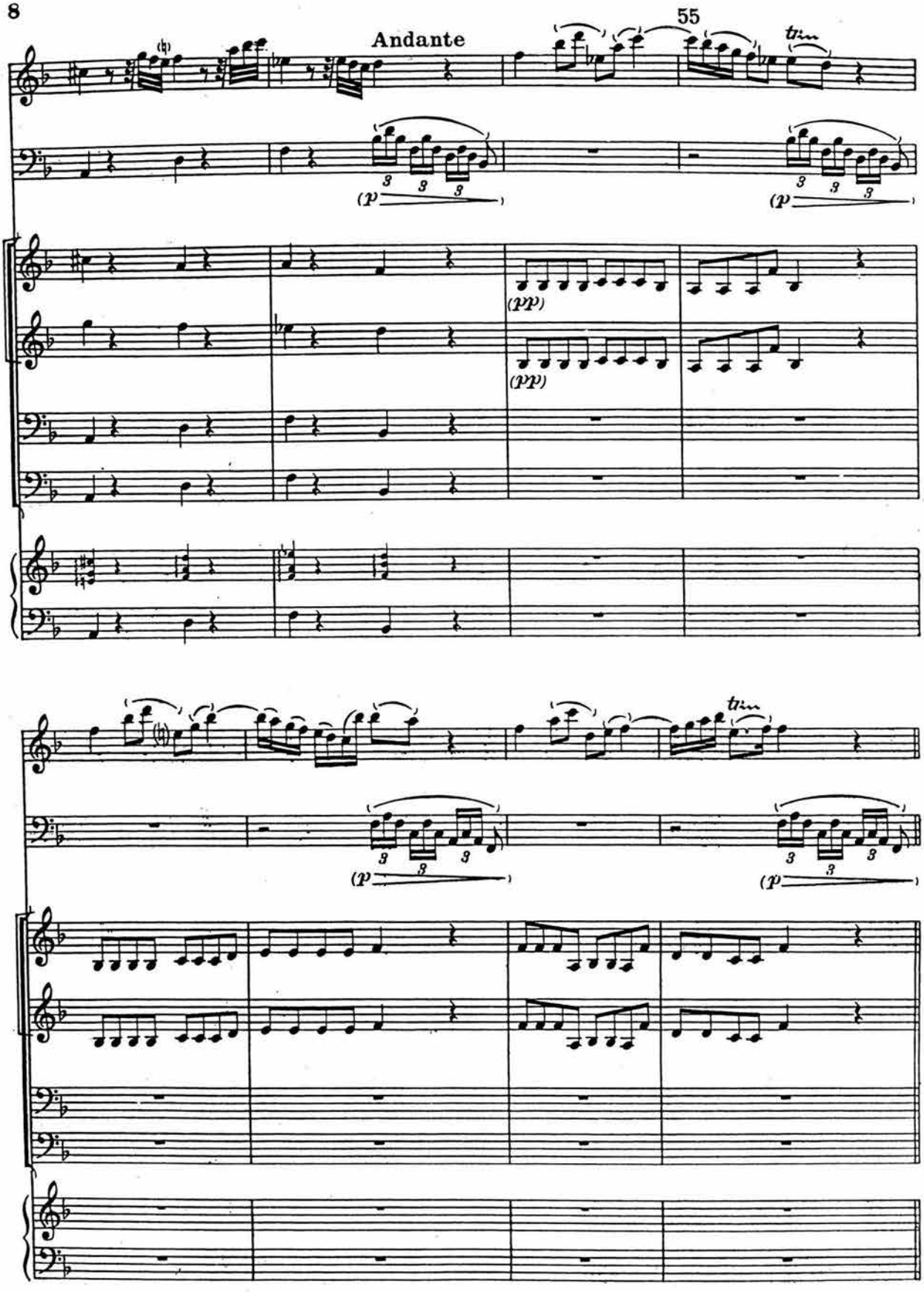

(stacc.)
(stacc.)
(stacc.)
(stacc.)
(stacc.)
45
(p)
p
p
p
p
p

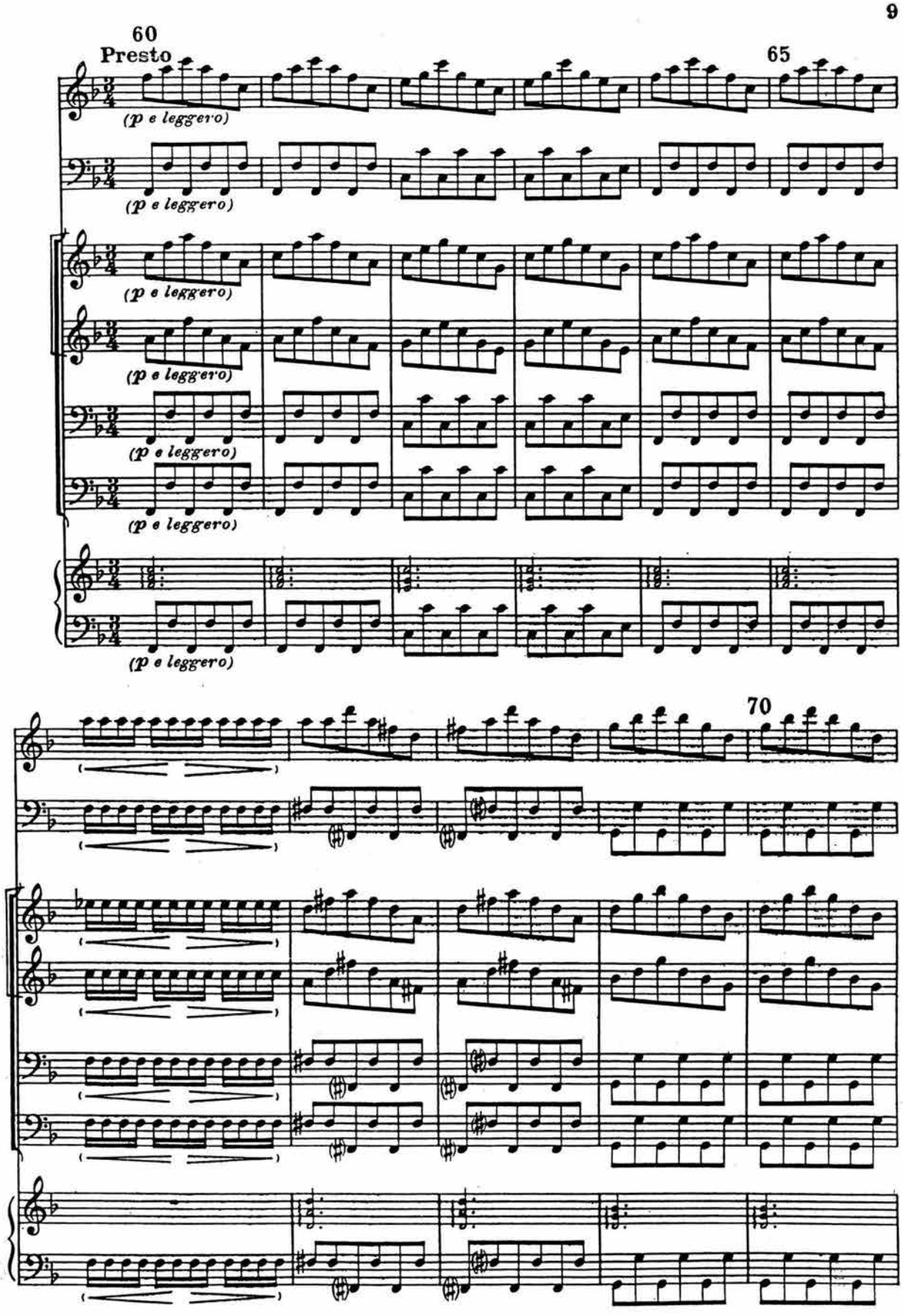


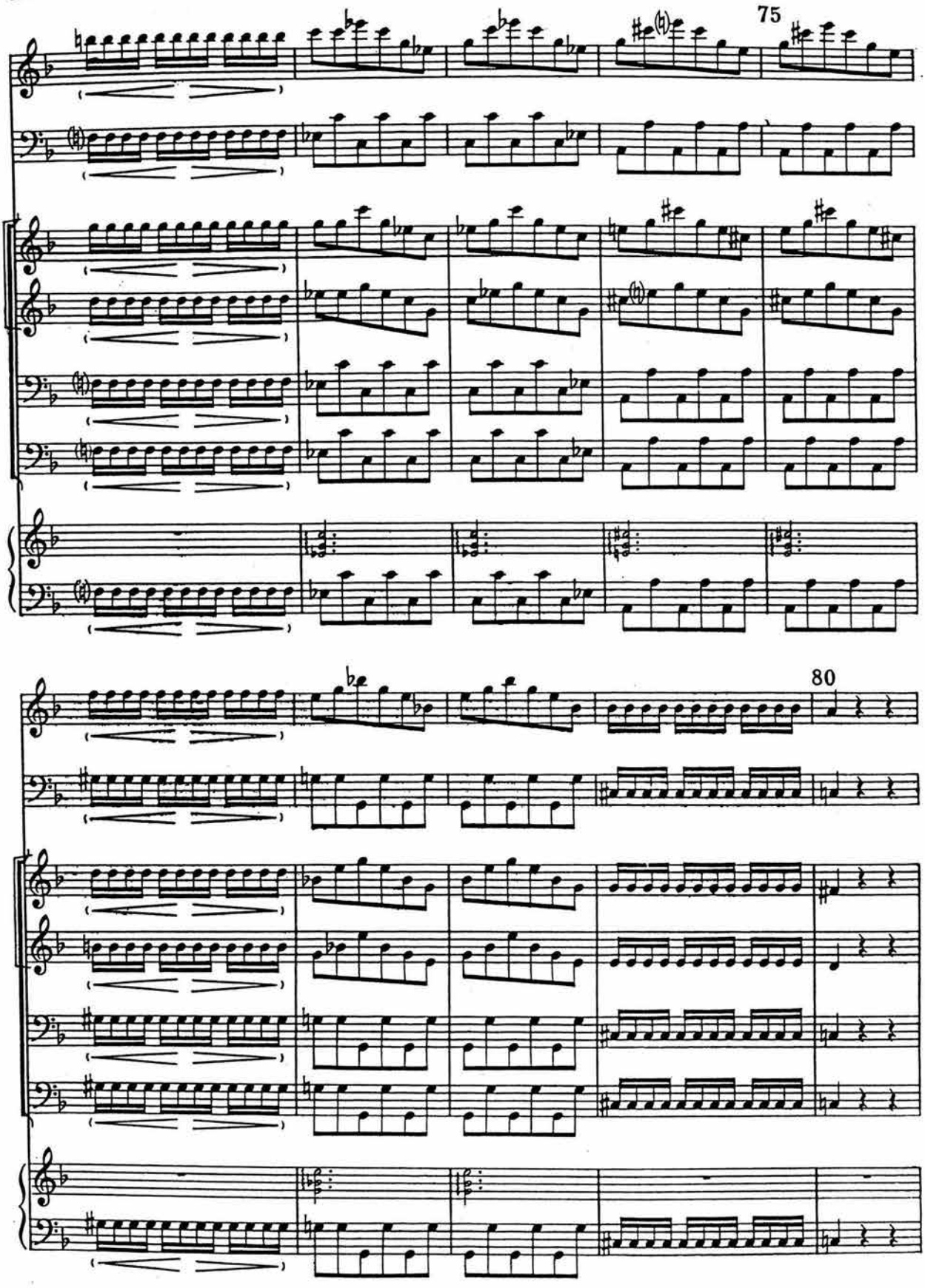
50

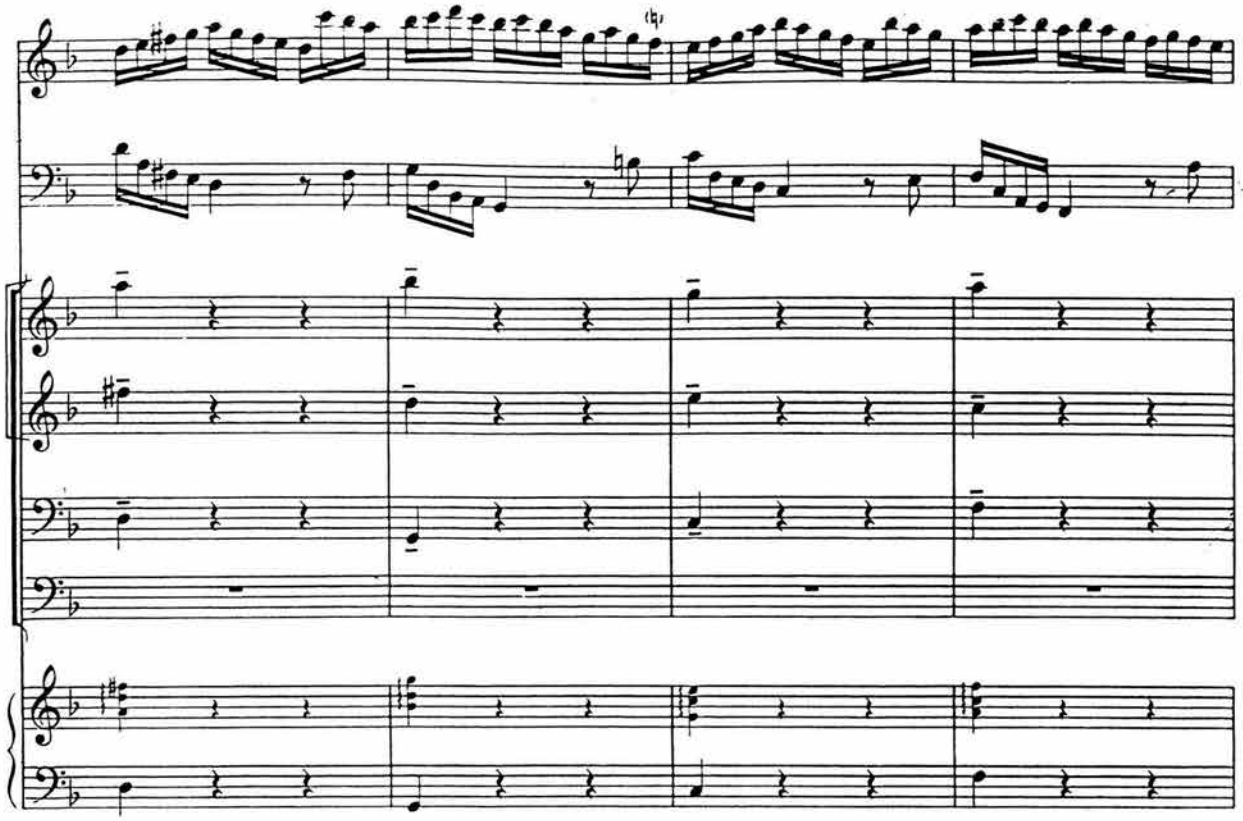
Largo



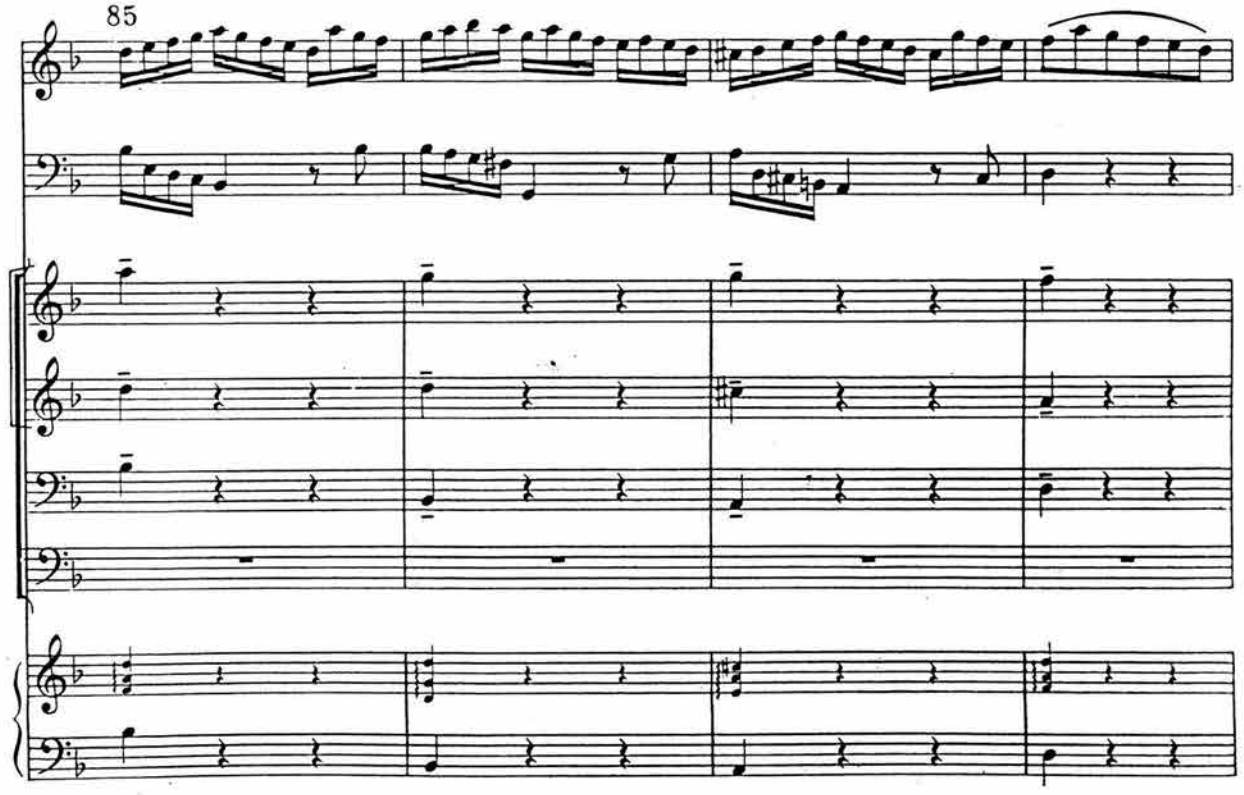

55
Andante
tr
(p
(pp)
(pp)
tr
(p
(p

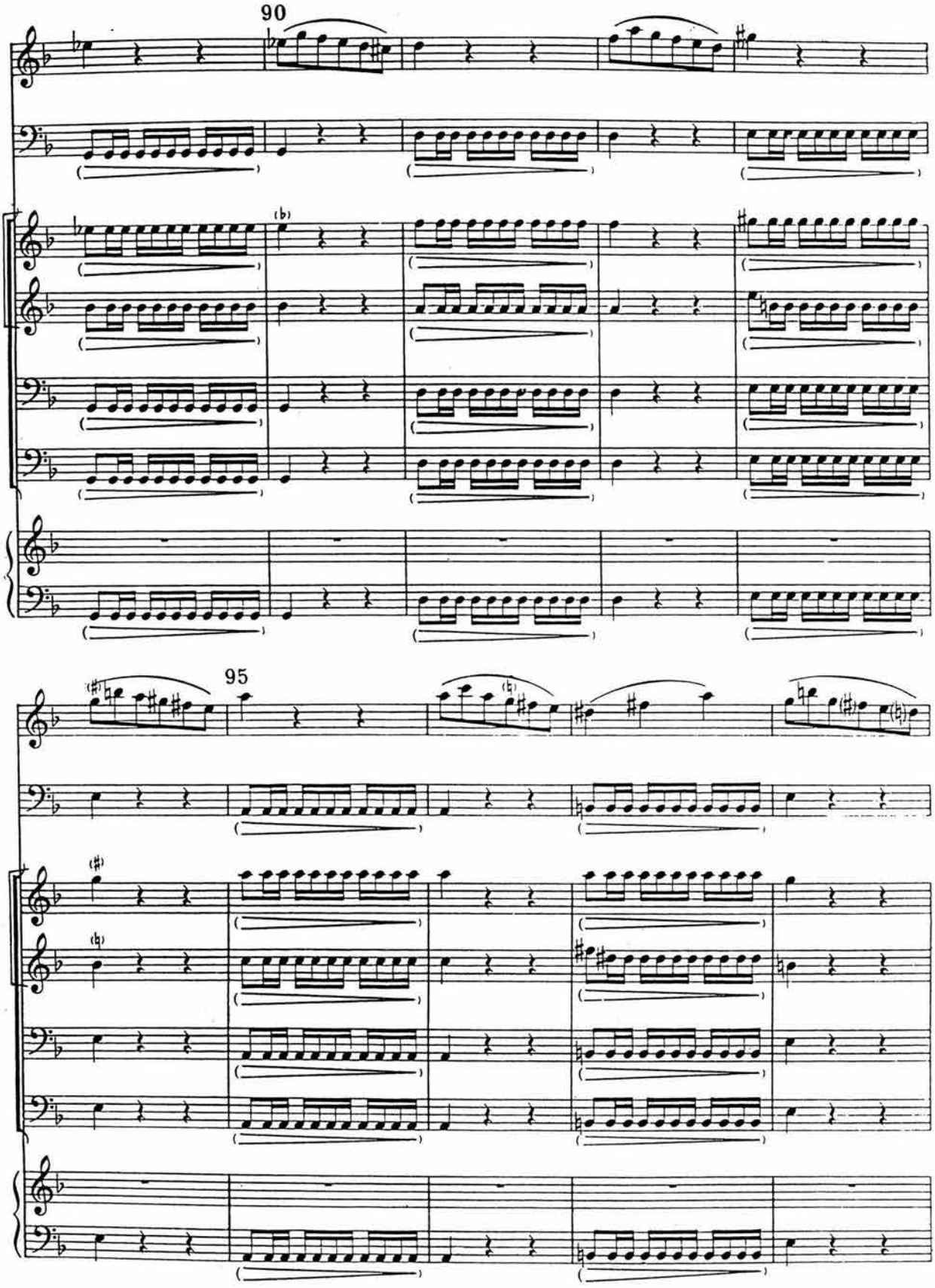

60
Presto
65
(p e leggero)
70

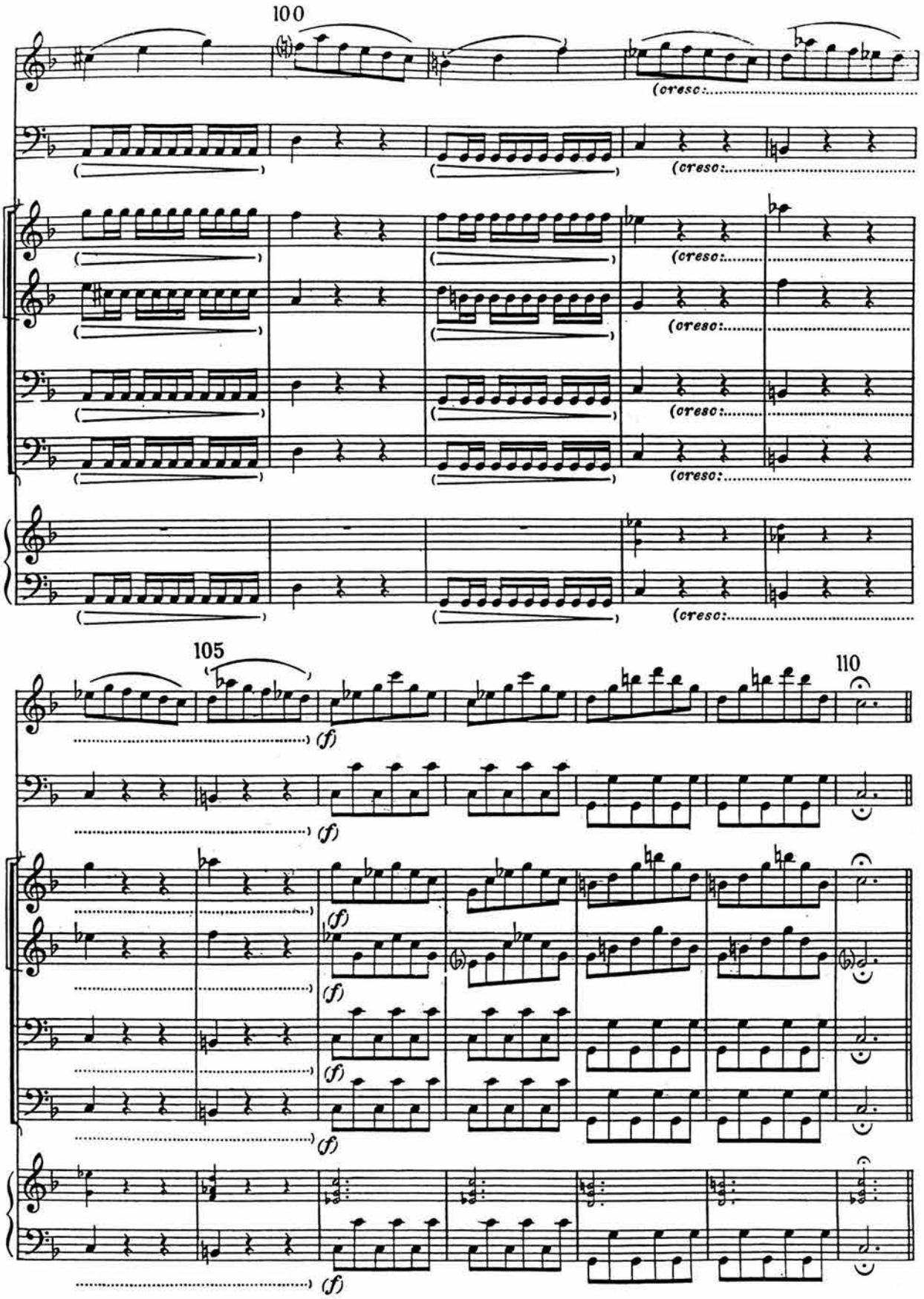

75
80

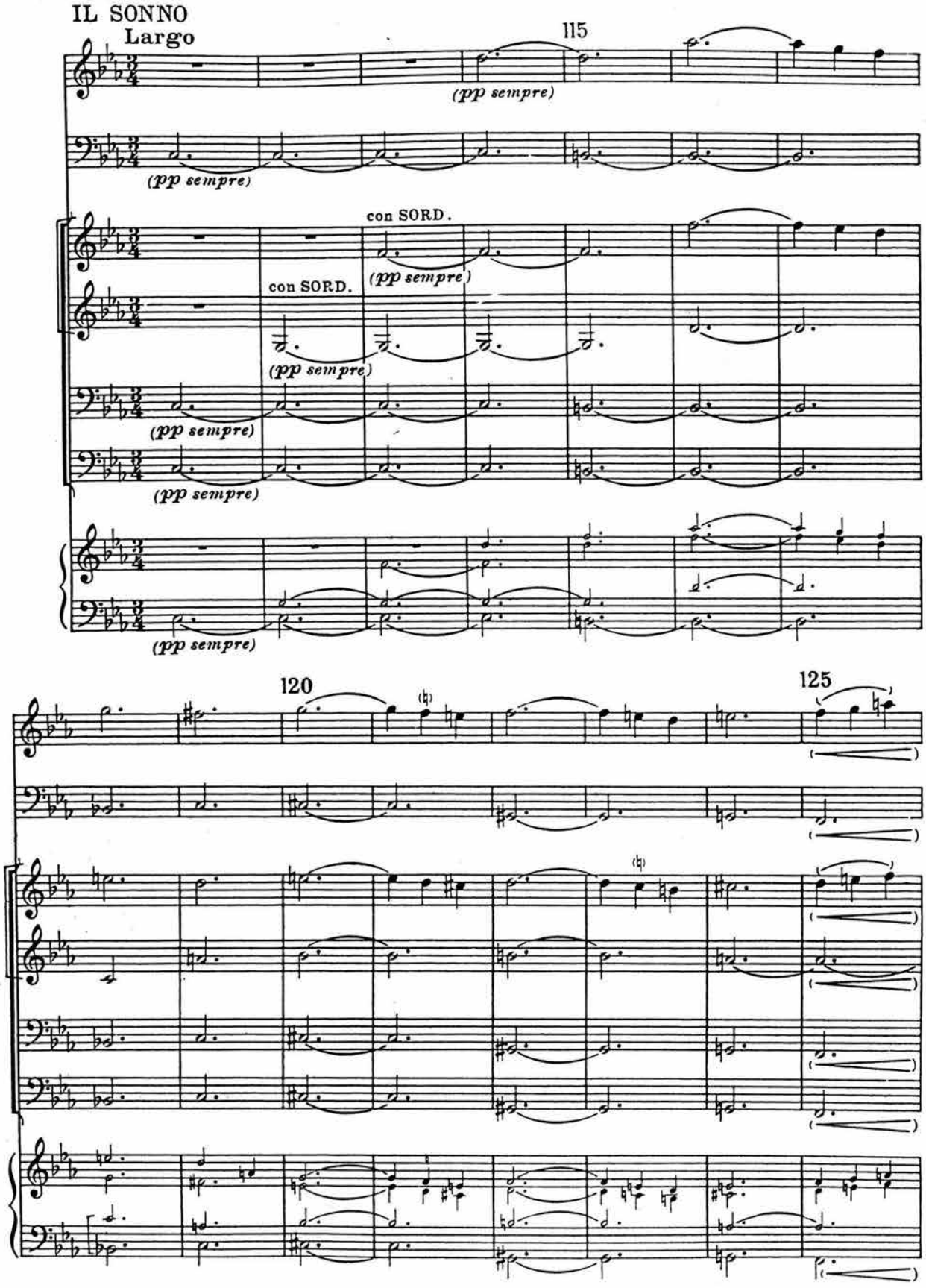


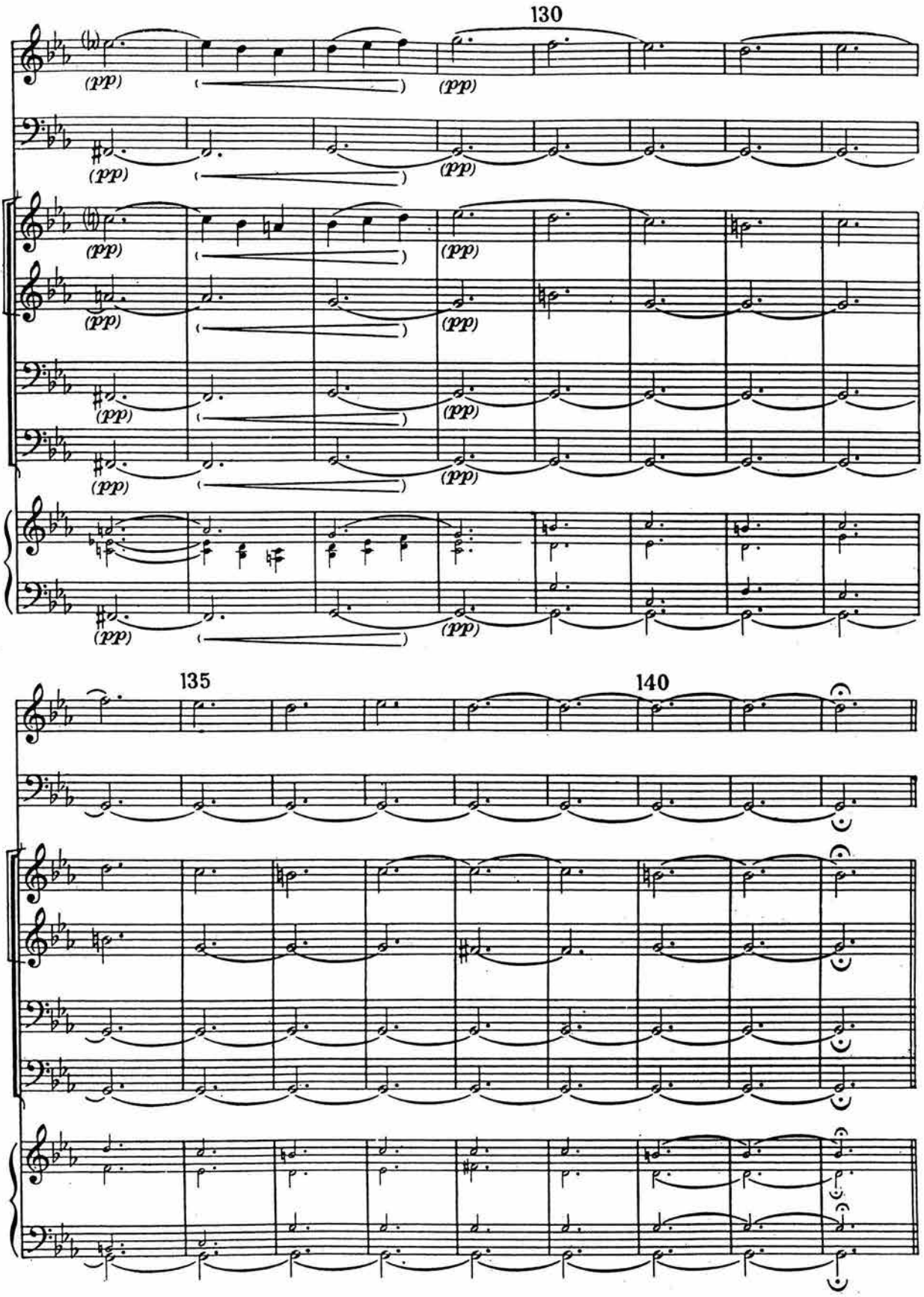
85

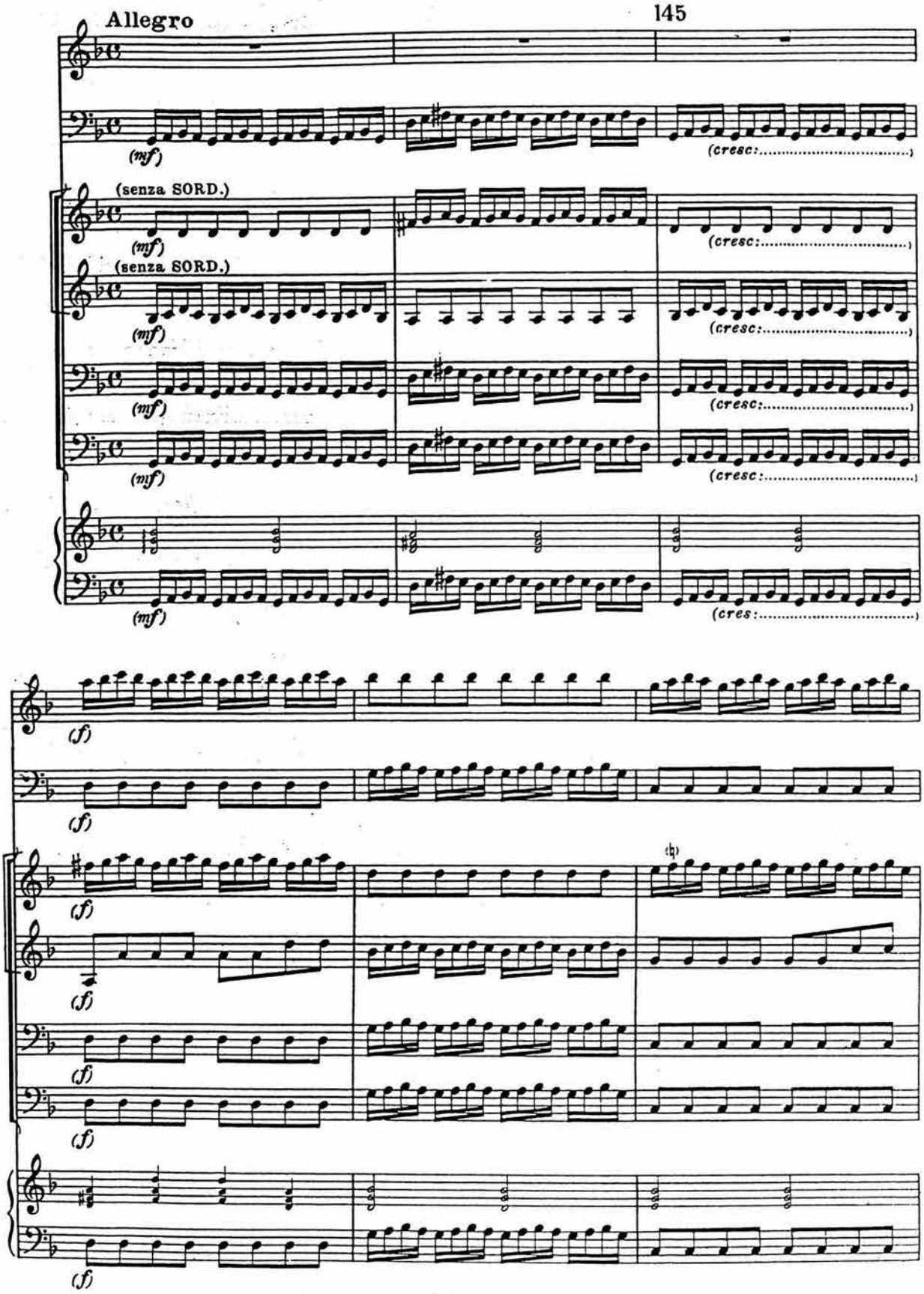


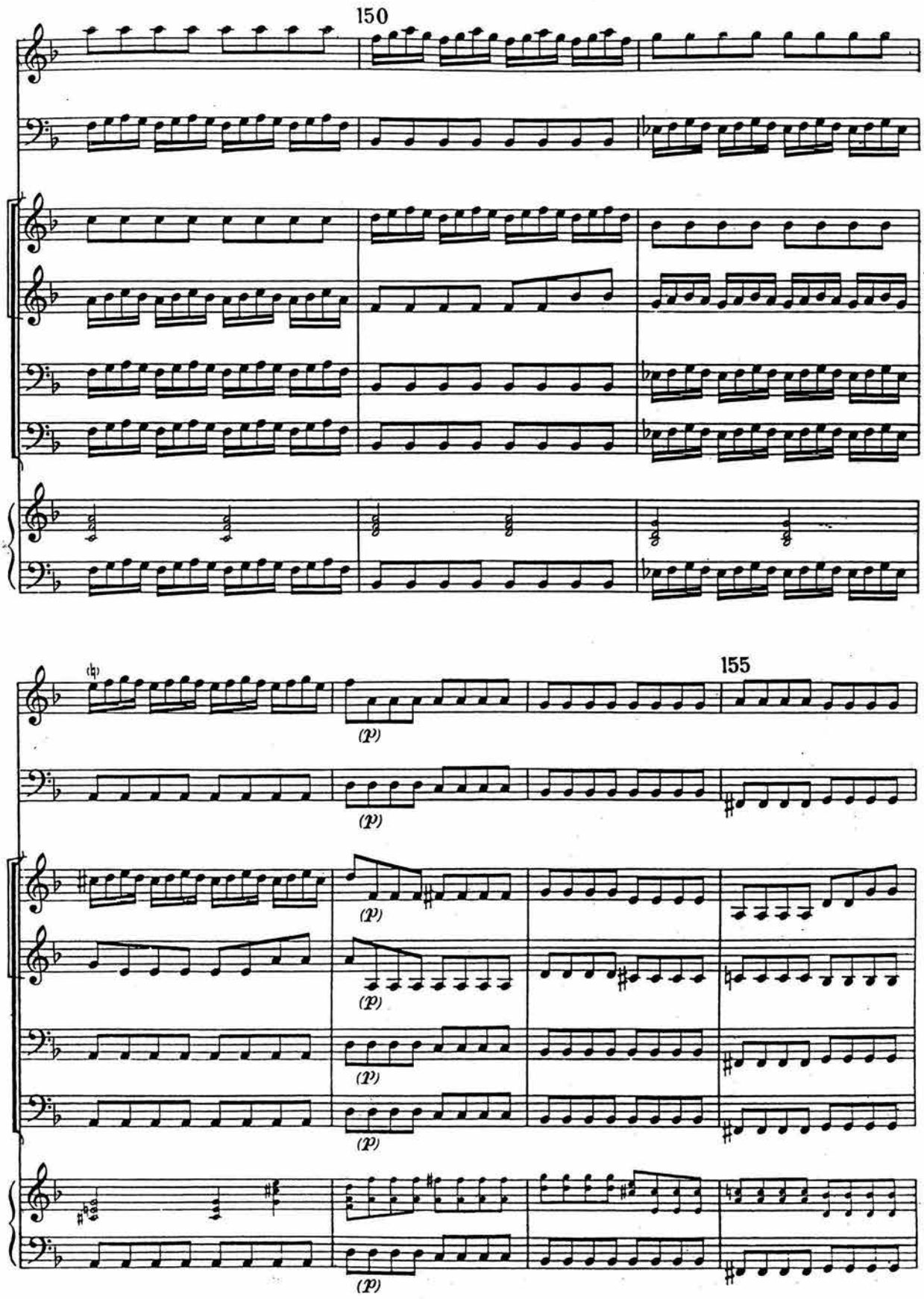

90
95

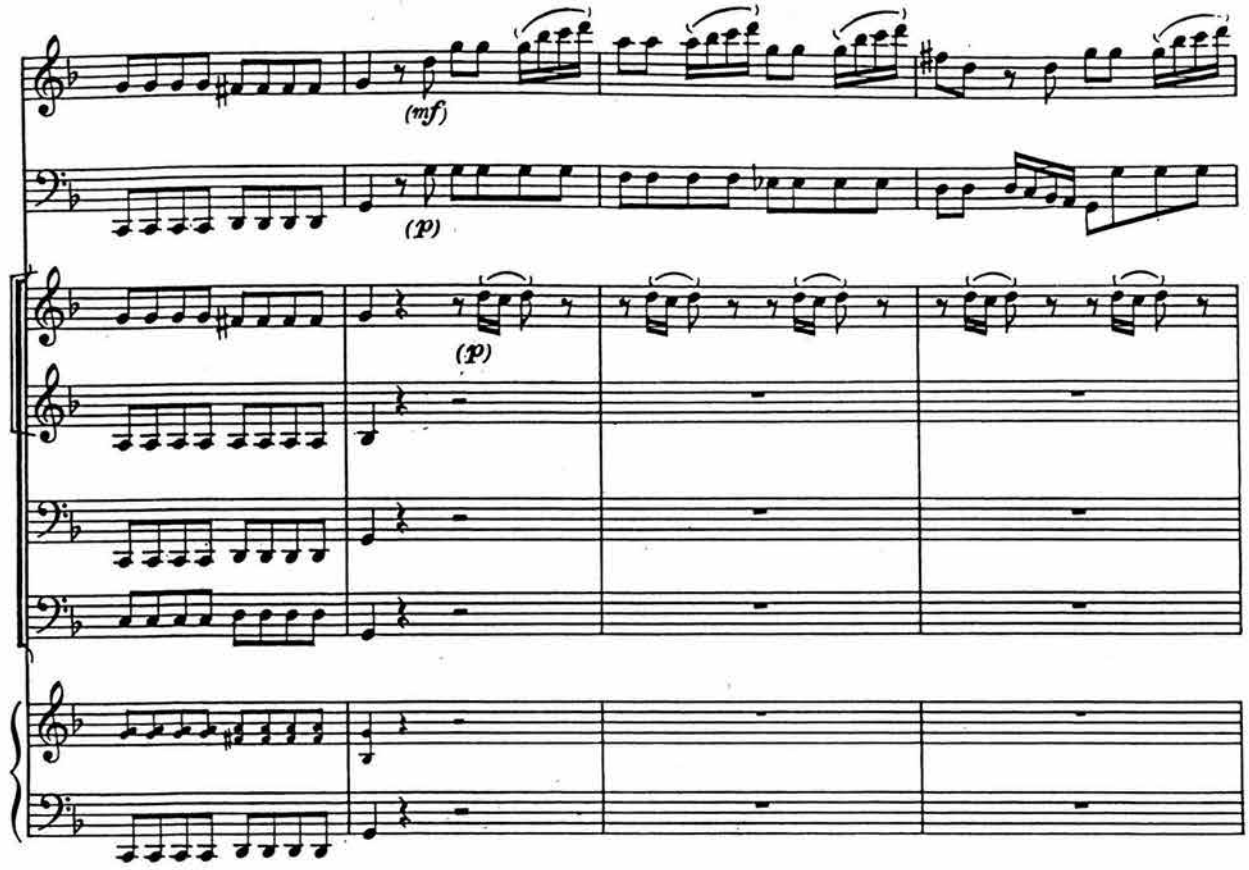

100
(cresc:
105
110
(f)


IL SONNO
Largo
115
(pp sempre)
(pp sempre)
con SORD.
(pp sempre)
con SORD.
(pp sempre)
(pp sempre)
(pp sempre)
(pp sempre)
120
125

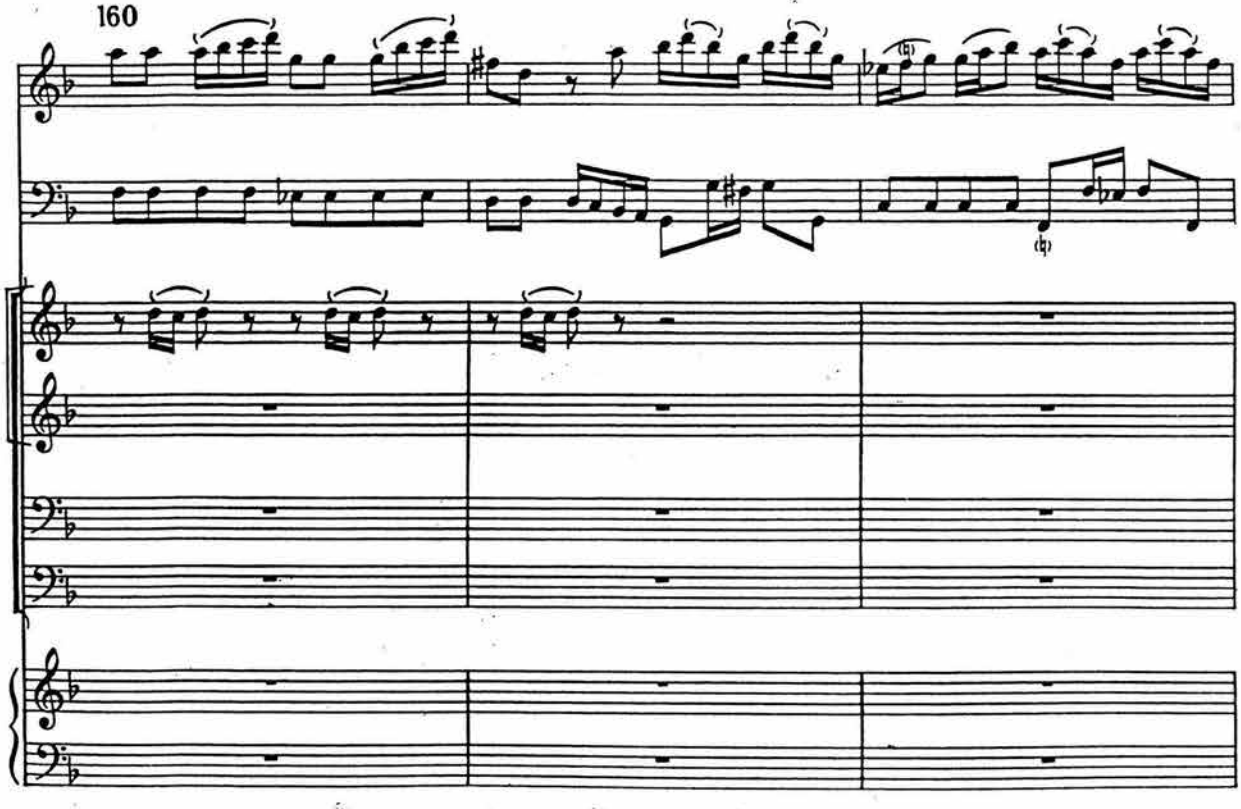

130
(pp)
135
140


Allegro
145
(mf)
(cresc:.....)
(senza SORD.)
(mf)
(cresc:.....)
(senza SORD.)
(mf)
(cresc:.....)
(mf)
(cresc:.....)
(mf)
(cresc:.....)
(f)
(f)
(f)
(f)
(f)
(f)
(f)

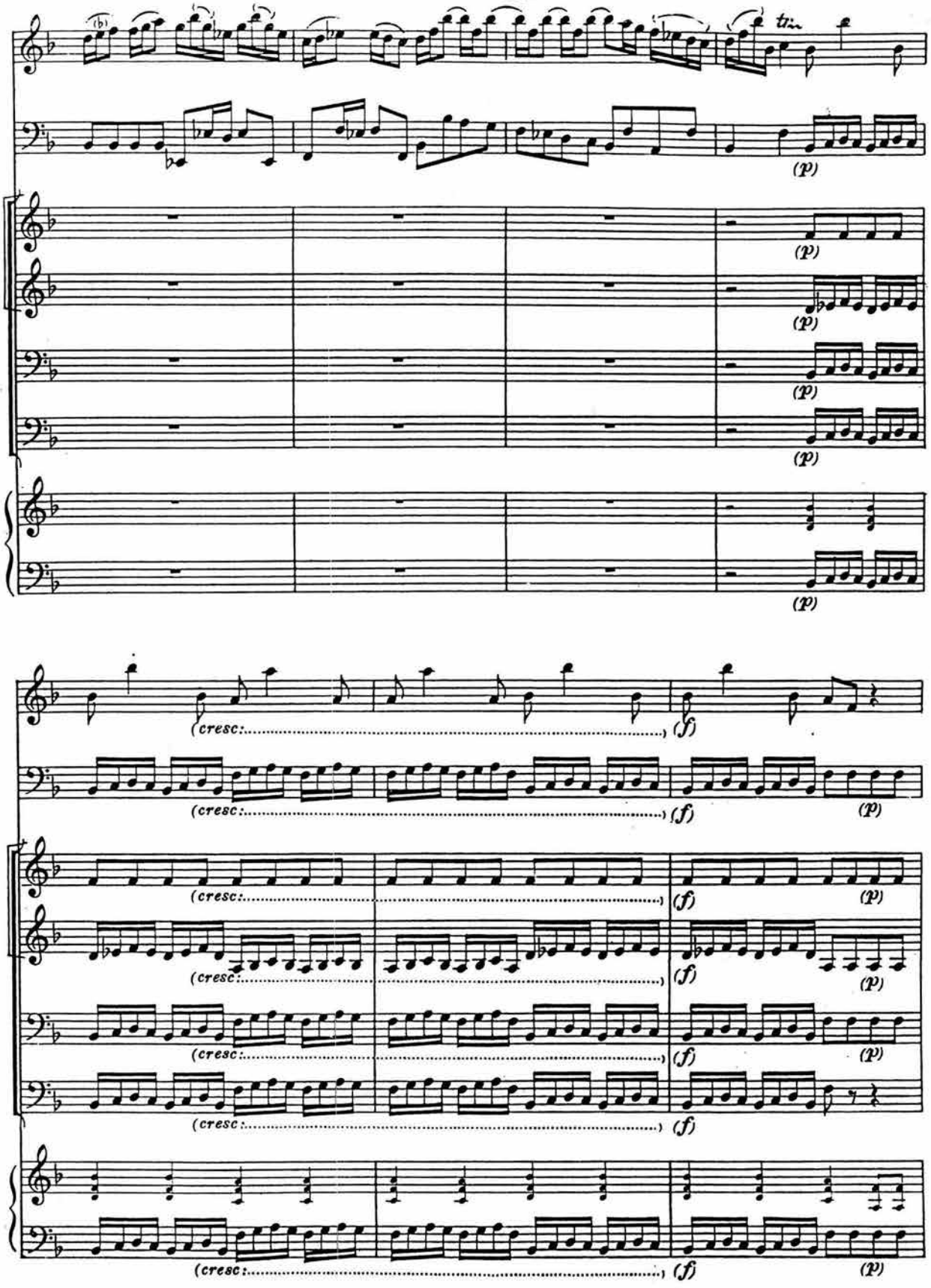

150
155
(p)

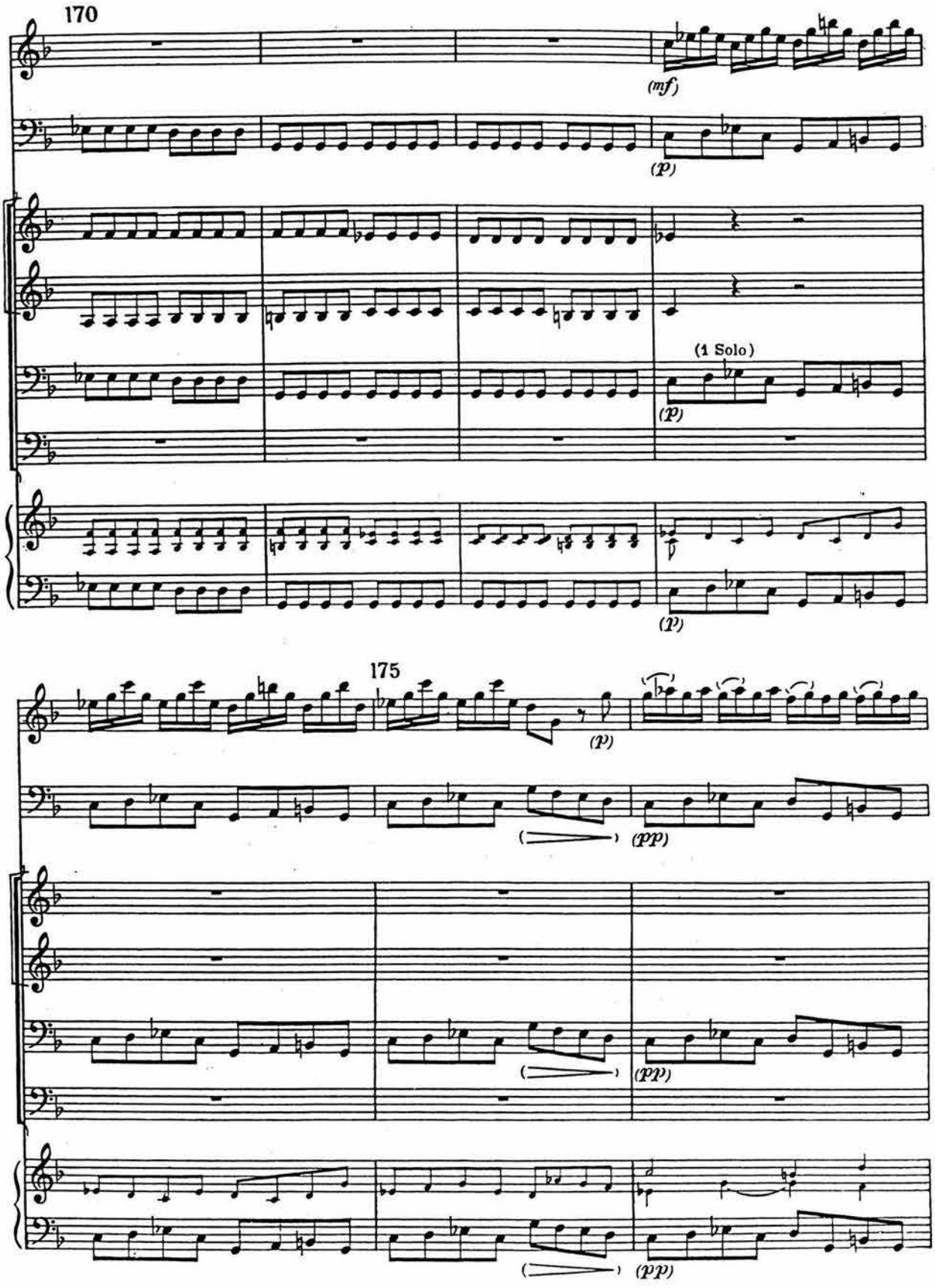


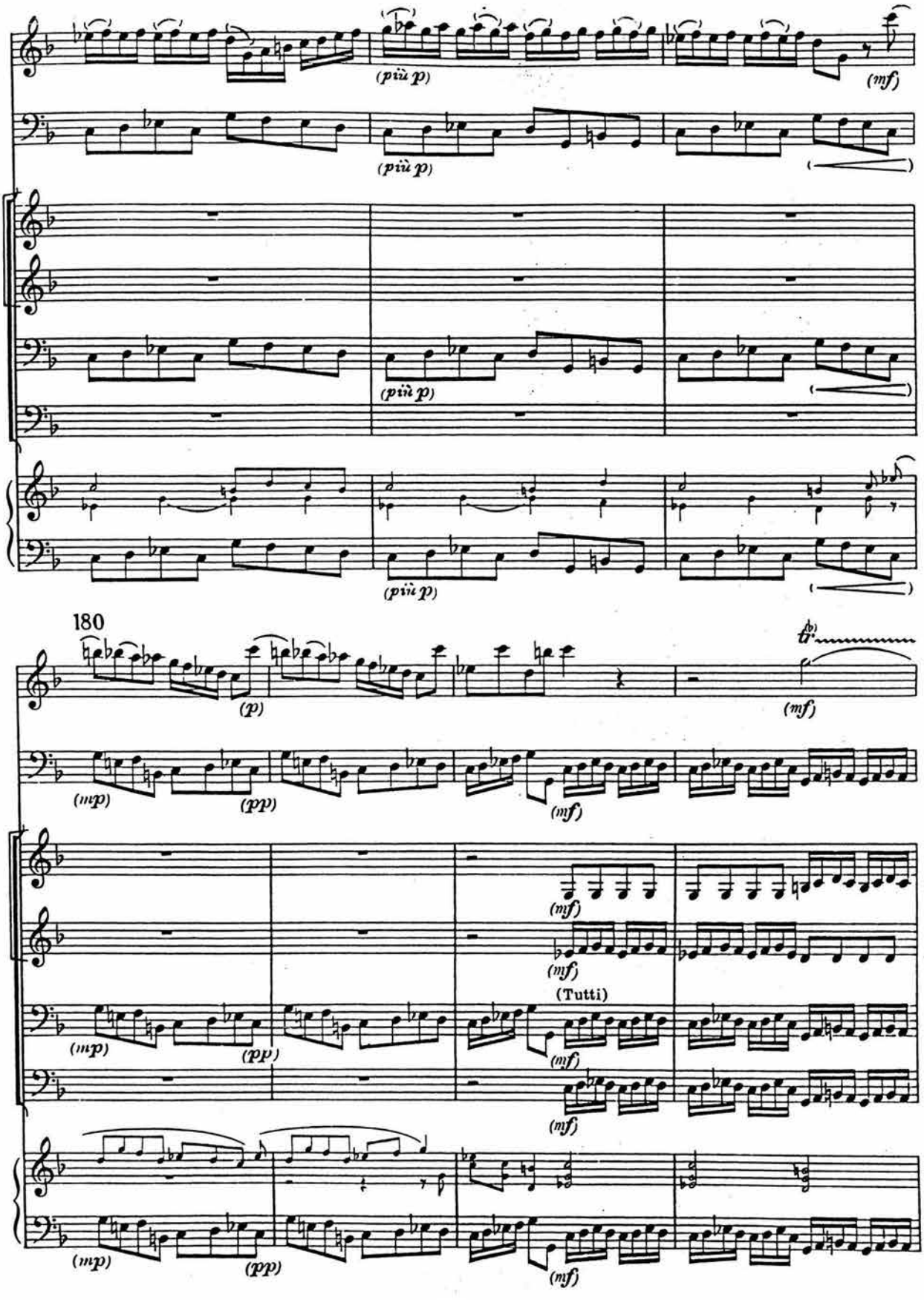
160



165




170
(mf)
(p)
(1 Solo)
(p)
(p)
175
(p)
(pp)
(pp)
(pp)


(più p)
(più p)
(più p)
(più p)
(mf)
180
(p)
(mf)
(mp)
(pp)
(mf)
(mf)
(mf)
(Tutti)
(mp)
(pp)
(mf)
(mf)
(mp)
(pp)
(mf)

185

(dim:.....) (mf dolce)

(p) (p)

(1 Solo) (p leggero)

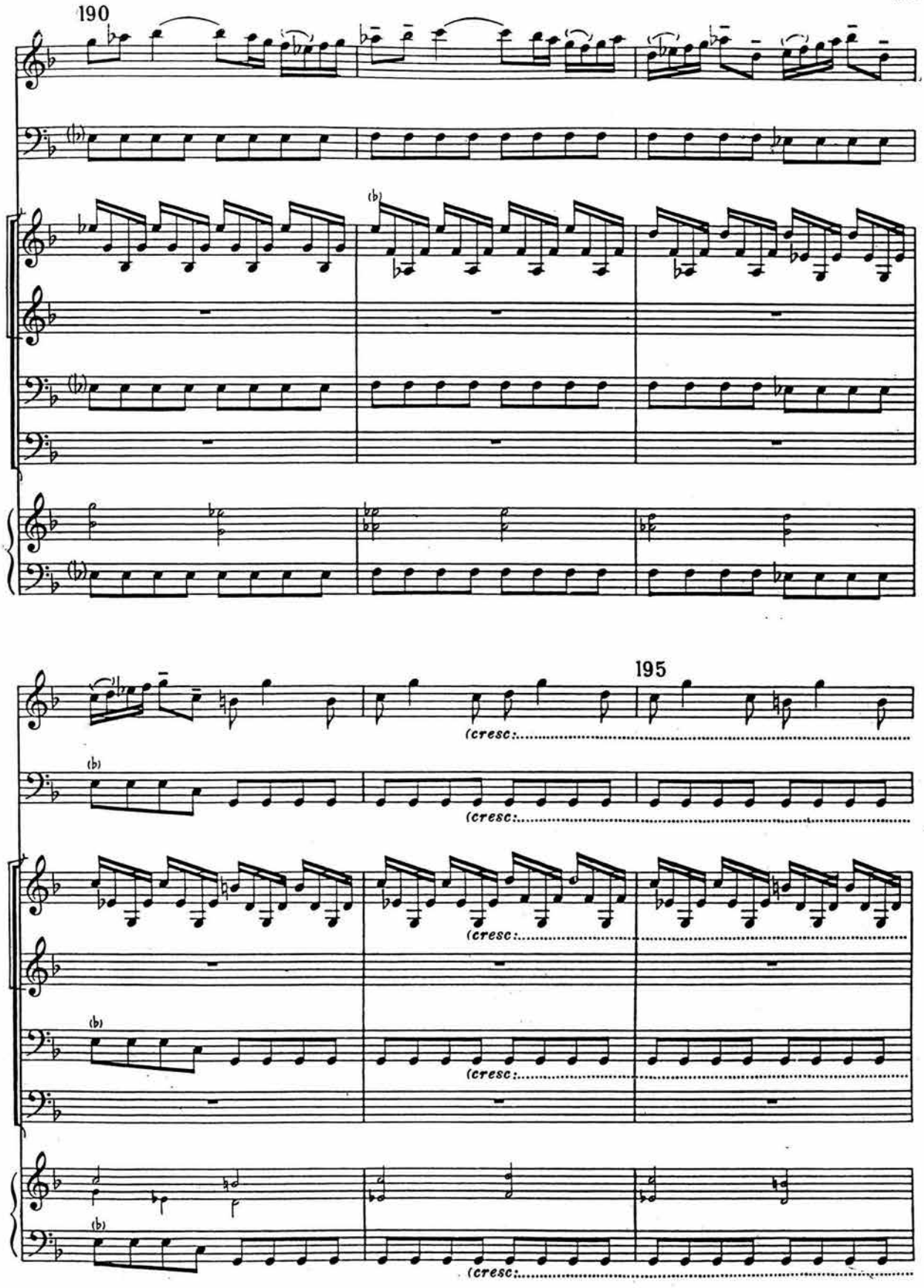
(p) (p)

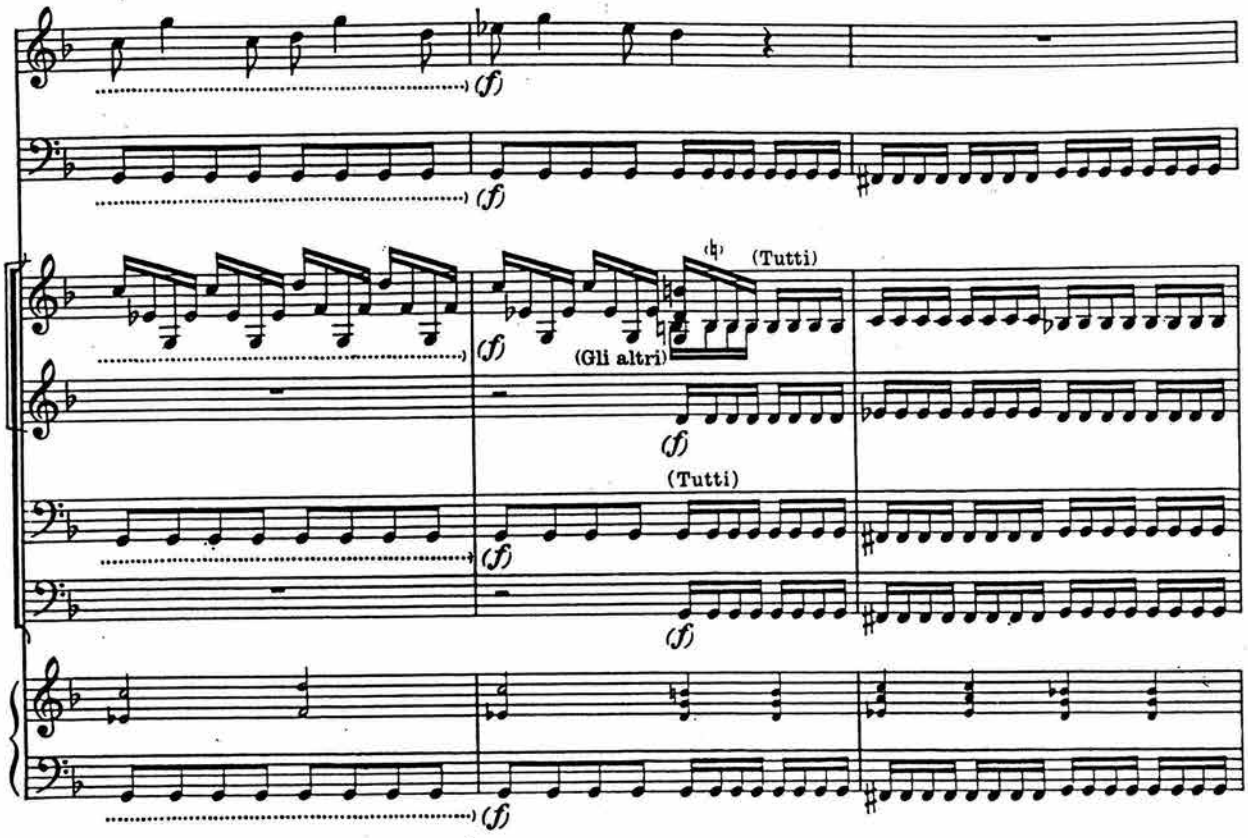
(1 Solo) (ppp)

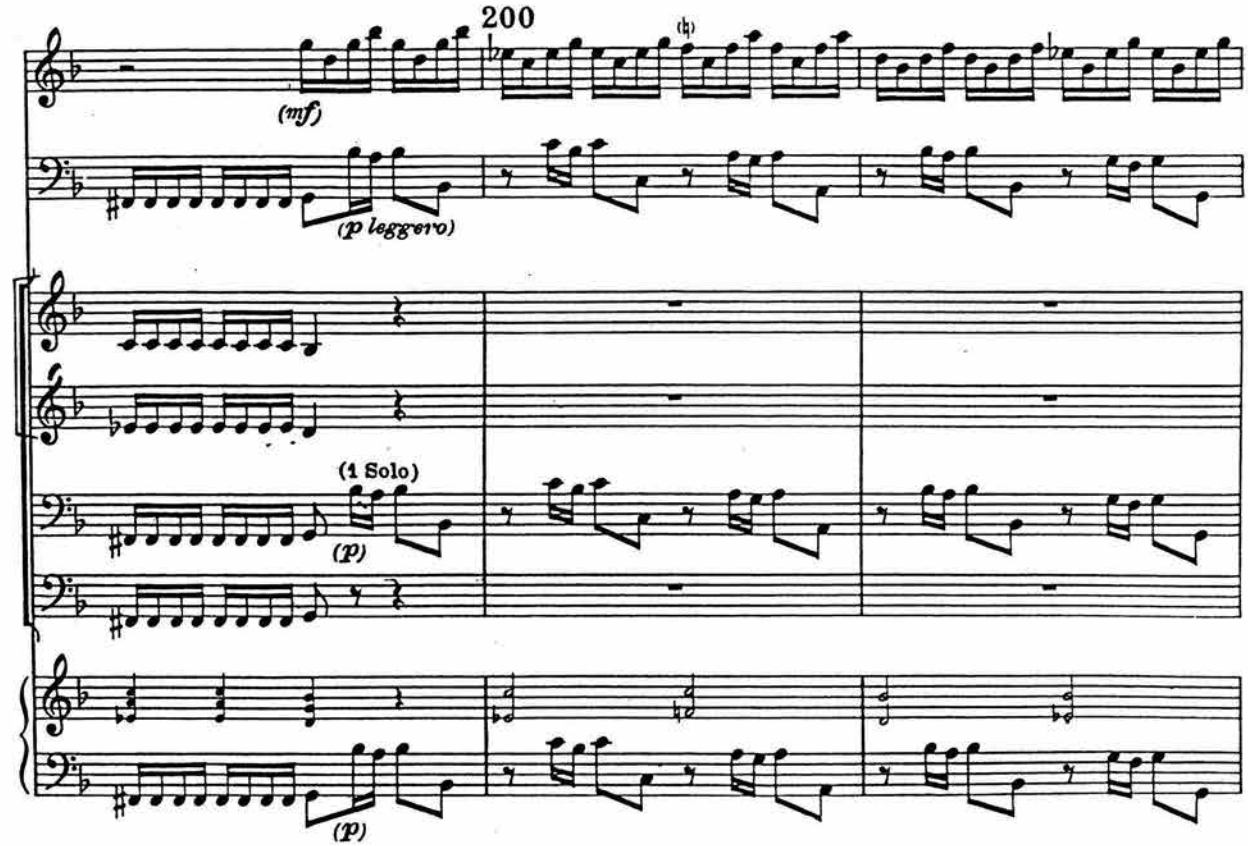
(p) (p) (ppp)

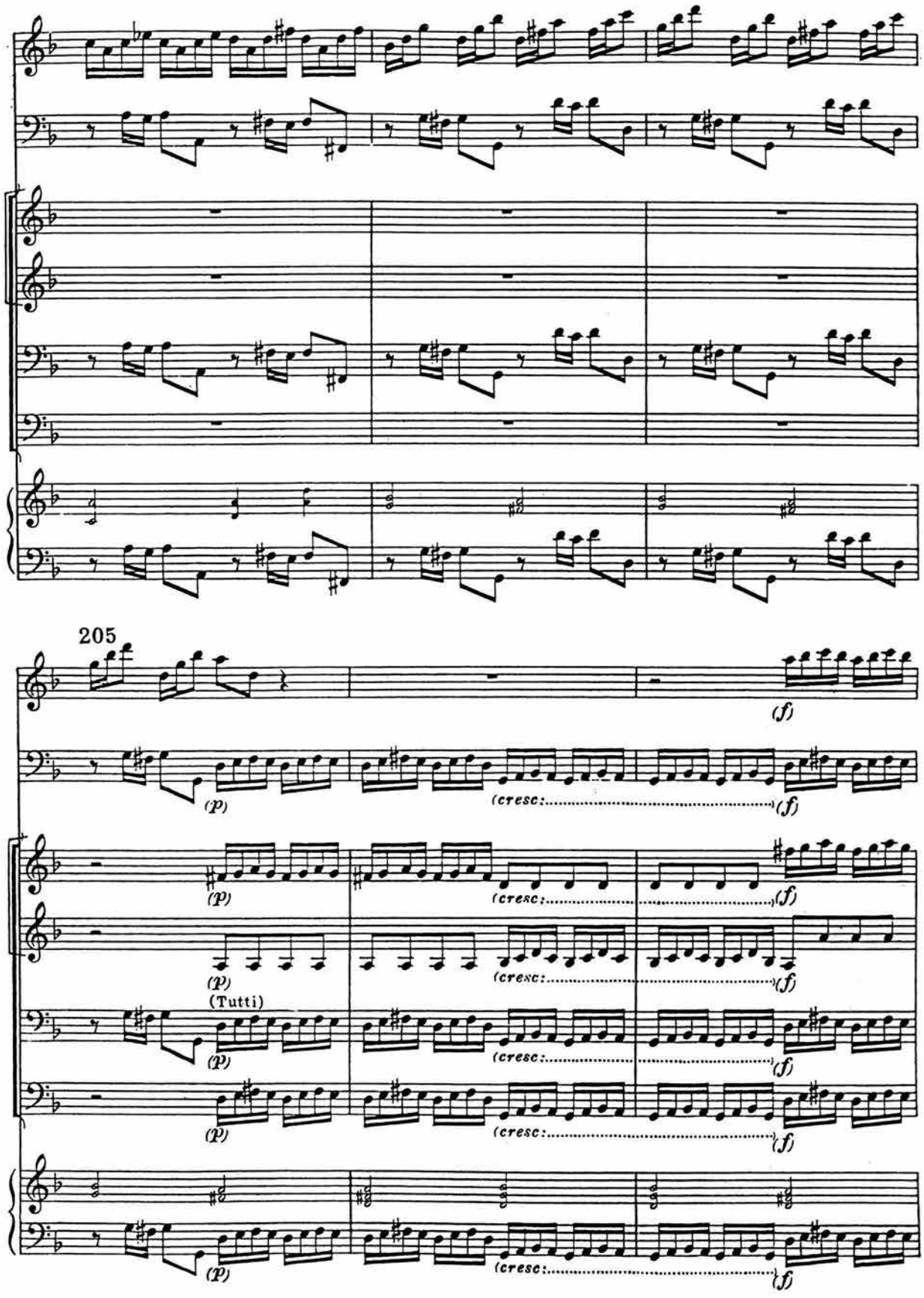
a)

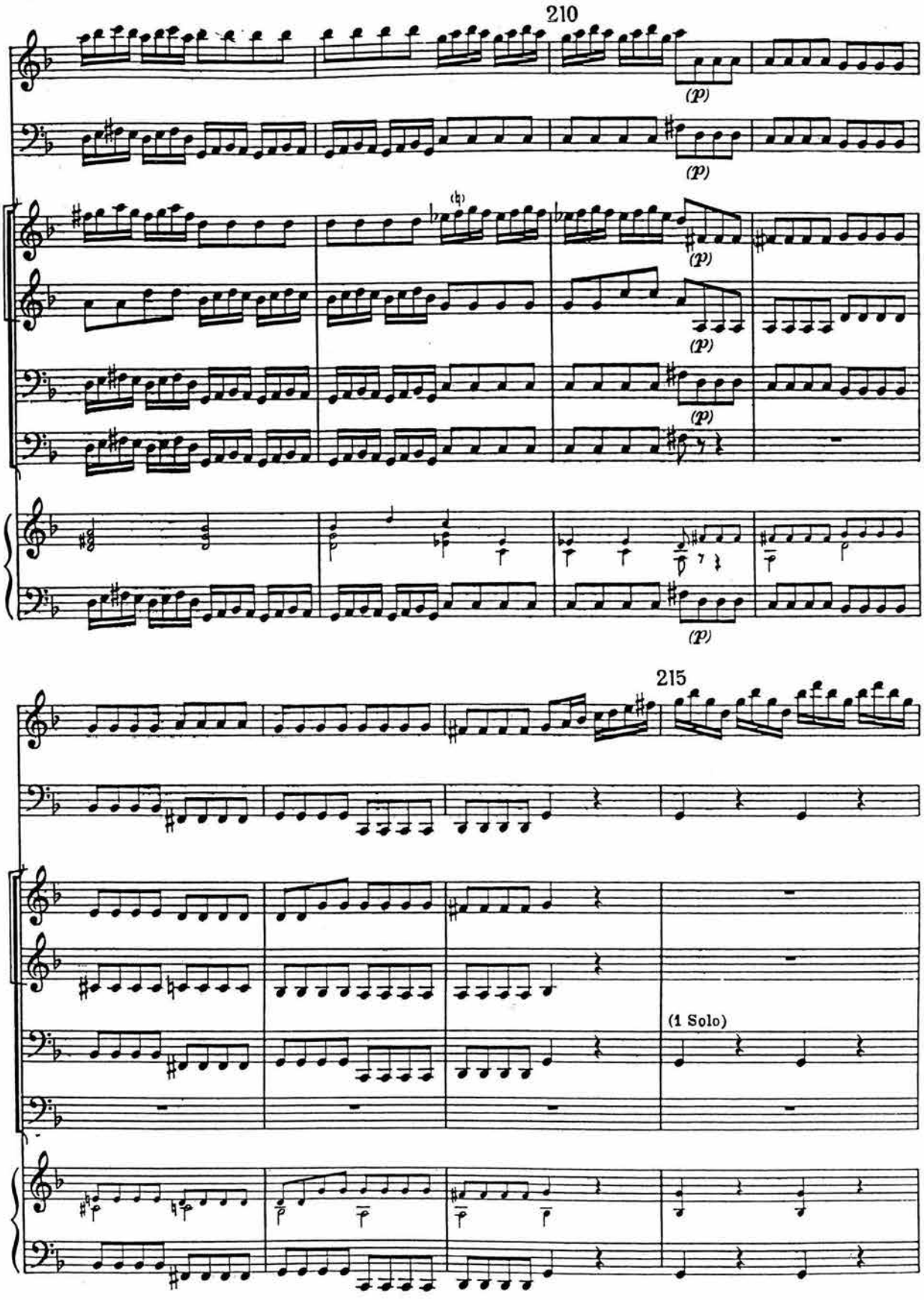
a) Manoscritto: ecc.

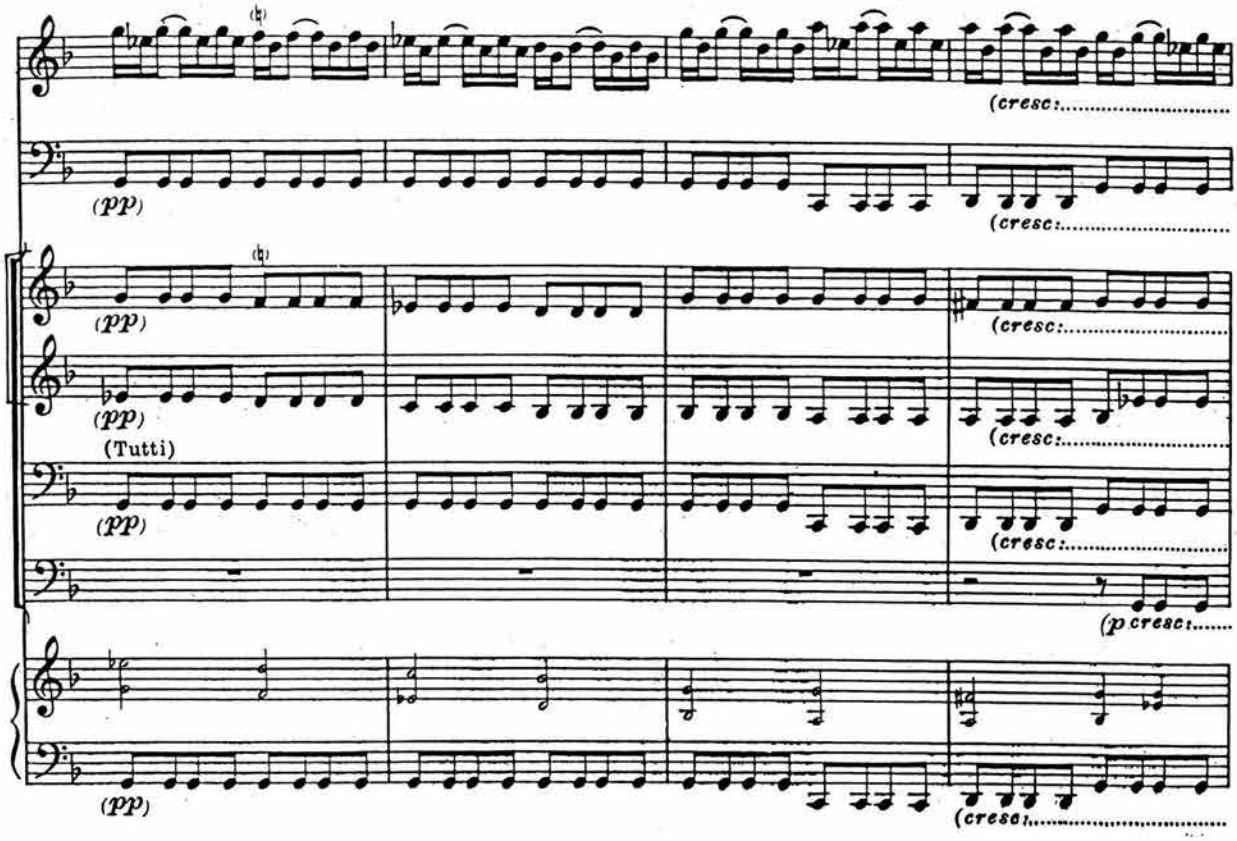

190
195
(cresc.
(cresc.
(cresc.
(cresc.
(cresc.


(f)
(f)
(Tutti)
(Gli altri)
(f)
(Tutti)
(f)
(f)
(f)

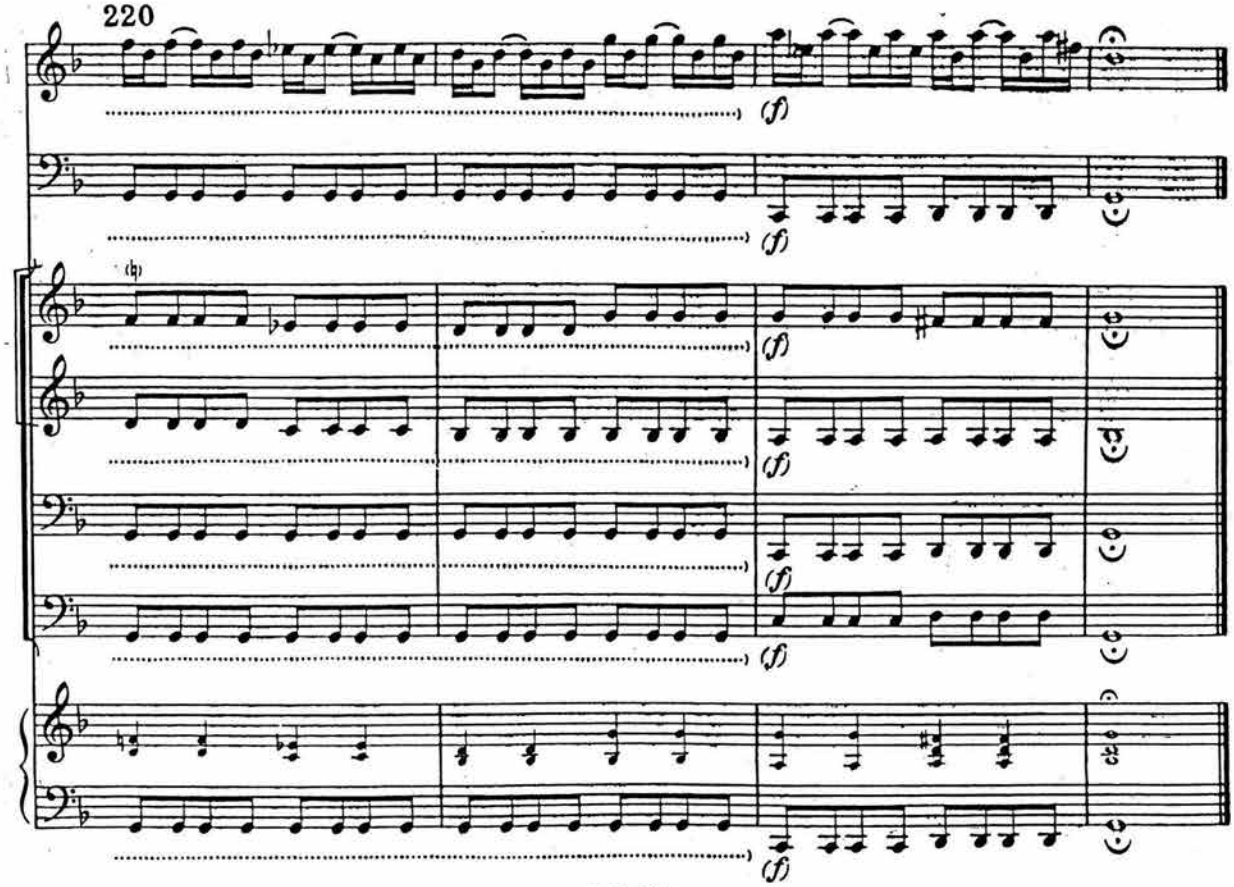

200
(mf)
(p leggero)
(1 Solo)
(p)
(p)


205
(f)
(p)
(cresc:)
(f)
(Tutti)


210
(p)
(p)
(p)
(p)
(p)
(p)
215
(1 Solo)



220

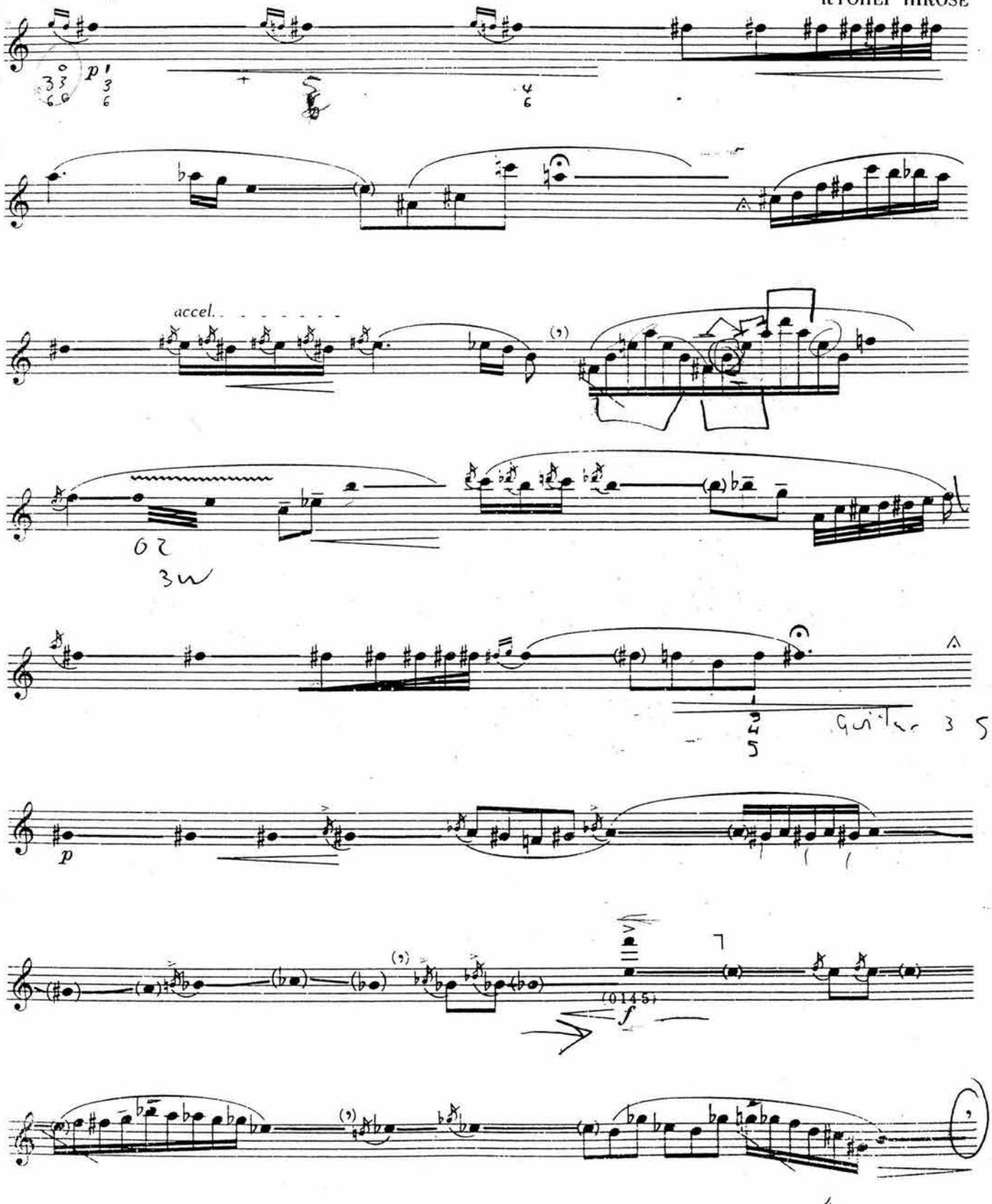


MEDITATION for Alto Recorder Solo

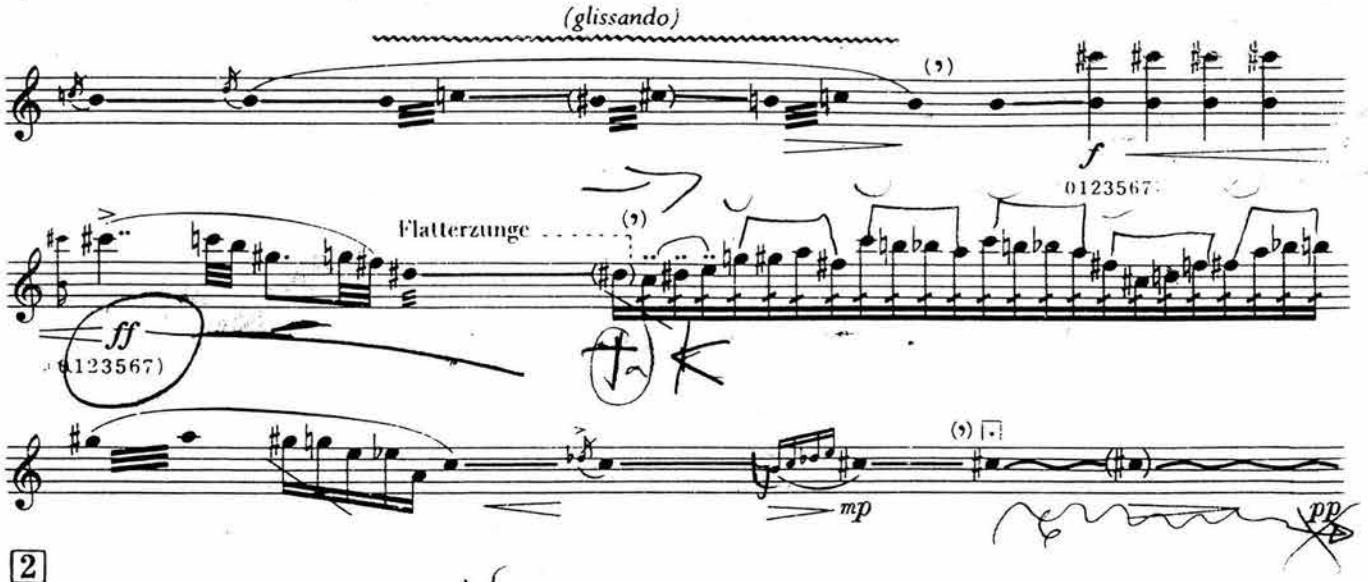
「メディテーション」アルトリコーダーのための

広瀬量平
RYOHEI HIROSE

1 Quasi Improvisation

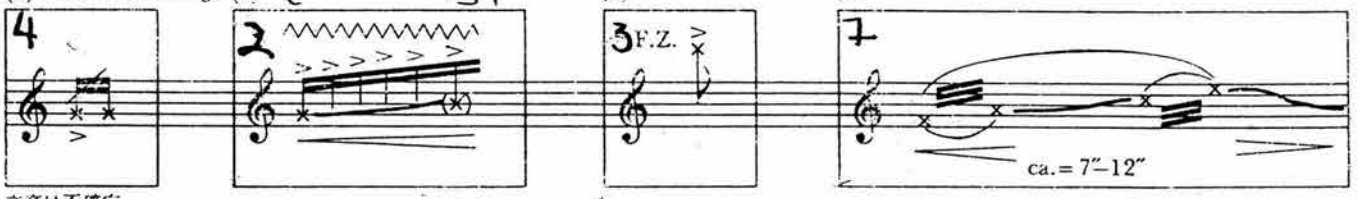


© 1975 by ZEN-ON Music Co., Ltd.



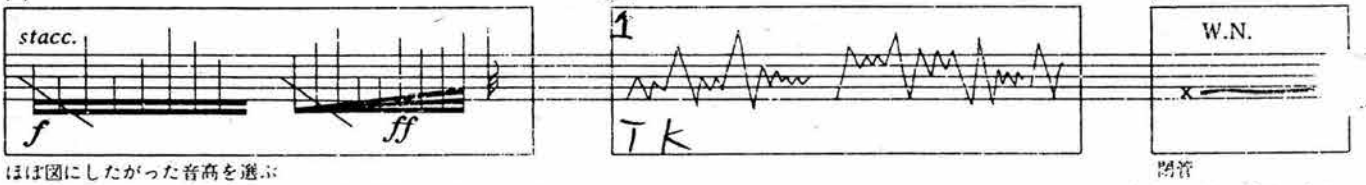
2

(A) F.Z. = Flatterzunge (B) (C) (D)



音高は不確定
indicates rhythm only, not pitch

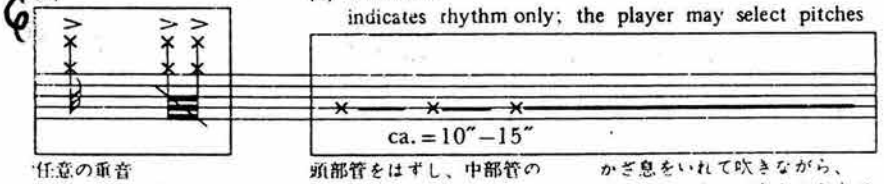
(E) (F) (G) W.N. = white noise



ほぼ図にしたがった音高を選ぶ
pitches accord approximately to the illustrated instruction

閉管
close all of the holes

(H) (I) 音高は自由
indicates rhythm only; the player may select pitches



任意の重音
optional multiple-sound

頭部管をはずし、中部管の上部を尺八のように吹く

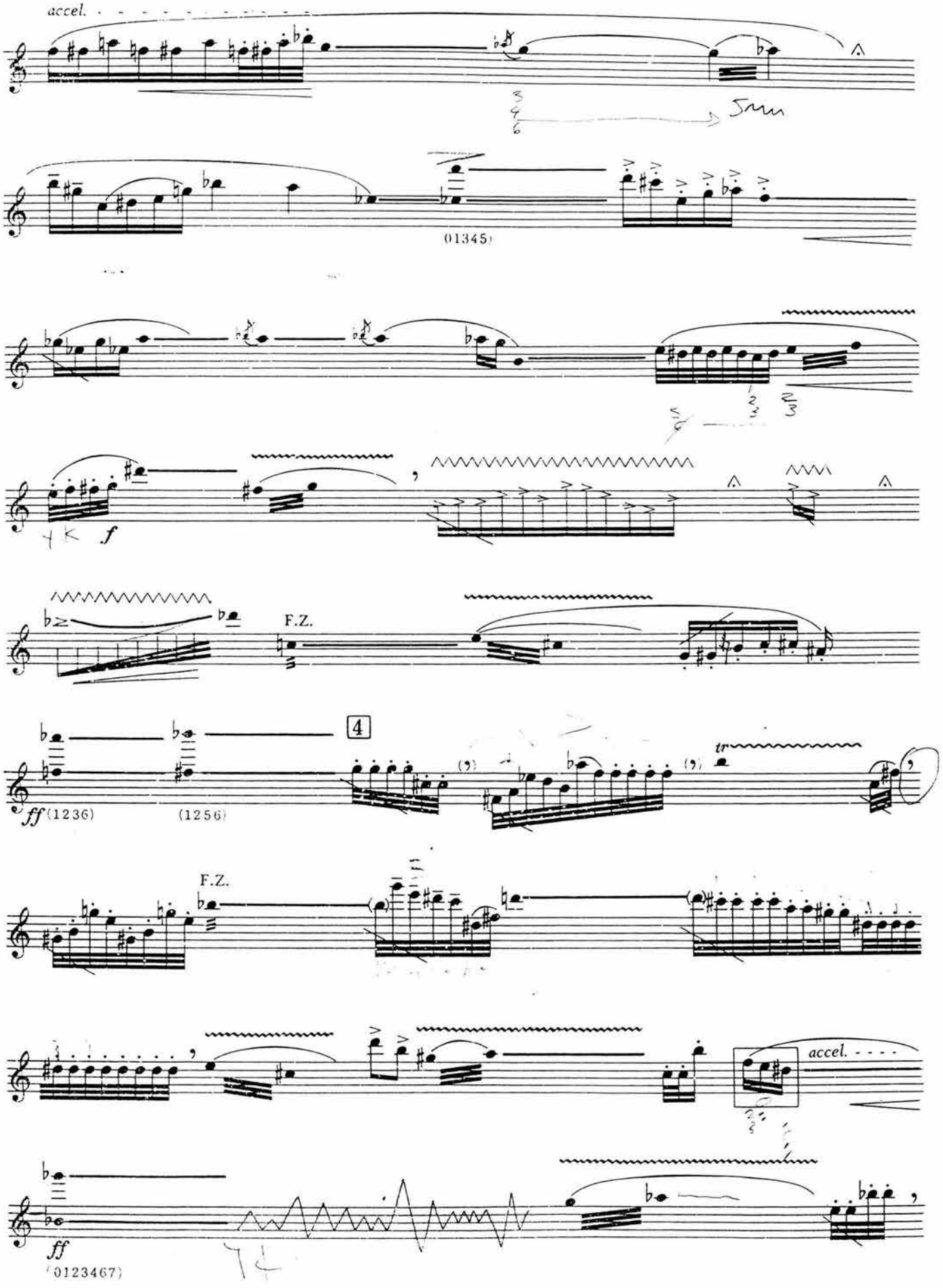
かざ息をいれて吹きながら、中部管をゆすって音をゆらす ※

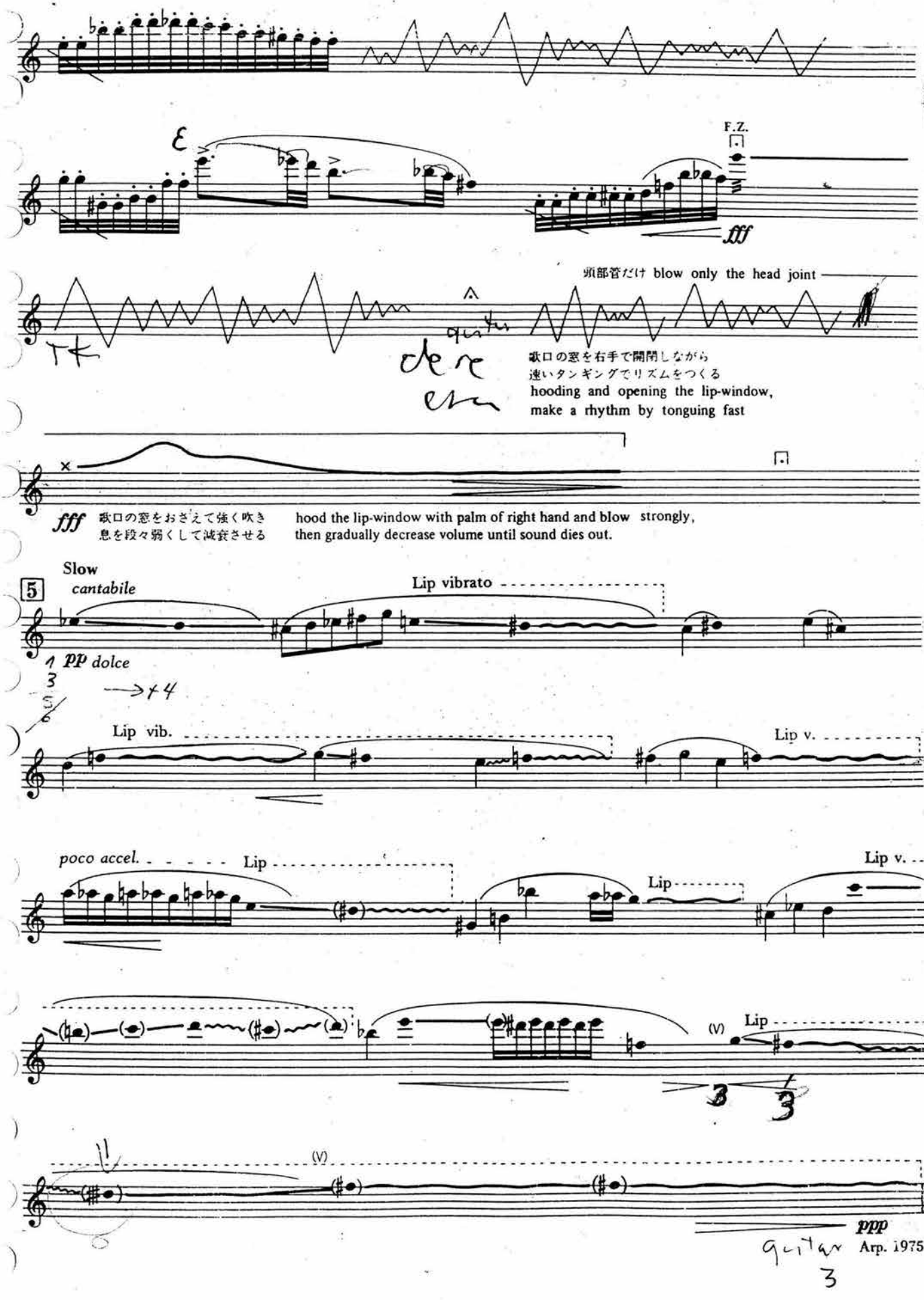
2の各断片を奏者は自由に選ぶことが出来る
各断片間の間隔も自由である
同じ断片を二度以上選ぶことも出来る，しかし
その時は省略や拡大など変奏を加えなければならない ※※

3

※ remove the head joint and blow into the middle joint, in the same way as blowing across the mouth of a bottle to produce a sound
add breathing noise and wave the instrument a little to produce an off key pitch

※※ player can disturb this order (A)–(J) at his option and there are no instructions concerning the pause between any two phrases though it is possible to select the same phrase more than twice, then it must be ornamented by division and expansion, etc.


accel.
(01345)
f
F.Z.
4
ff (1236)
(1256)
tr
F.Z.
accel.
ff
(0123467)


F.Z.
fff
頭部管だけ blow only the head joint
歌口の窓を右手で開閉しながら
速いタンギングでリズムをつくる
hooding and opening the lip-window,
make a rhythm by tonguing fast
fff 歌口の窓をおさえて強く吹き
息を段々弱くして減衰させる
hood the lip-window with palm of right hand and blow strongly,
then gradually decrease volume until sound dies out.
Slow
cantabile
5
Lip vibrato
pp dolce
Lip vib.
Lip v.
poco accel.
Lip
Lip v.
Lip
Lip
ppp
guitar Arp. 1975