



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA de la  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

Diciembre de 2004.

Opción de titulación: Notas al programa,  
que presenta el alumno:

Alejandro Cardozo García

Para obtener el título de:  
Licenciado Instrumentista-Flauta

Asesora de notas: Mtra. Eunice Padilla León



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Indice

<b>Programa</b> .....	3
<b>Recercata per flauto et altri instrumenti</b> .....	4
Contexto histórico. ....	5
El ricercare hacia 1600. ....	6
<i>Il Dolcimelo</i> y su relevancia dentro de los tratados de la época. ....	7
Análisis de la obra y aspectos técnicos e interpretativos. ....	9
<b>Sonata Prima a Soprano Solo</b> .....	12
Dario Castello y su obra. ....	13
Relación de la obra de Darío Castello con las obras de otros compositores de la época y con el estilo concitato de Claudio Monteverdi.....	13
Importancia de la obra de Castello en el desarrollo de la música instrumental de principios del siglo XVII. ....	16
Análisis de la obra y aspectos técnicos e interpretativos. ....	18
<b>Troisième Suite en Si bemol mayor</b> .....	21
Datos biográficos del autor. ....	22
La obra de Jaques-Martin Hotteterre “Le Romain”. ....	22
La suite de danzas francesas. ....	24
Aspectos técnicos e interpretativos y análisis de la obra. ....	26
<b>Fantasia en sol menor No.8 TWV. 40:9</b> .....	32
Datos biográficos del autor. ....	33
Importancia de Telemann y en especial de sus <i>fantasías</i> dentro del repertorio de la flauta de pico.....	34
Aspectos técnicos y de interpretación y análisis de la obra. ....	36
<b>Sonata en Fa mayor para flauta y bajo continuo. BWV 1035</b> .....	39
Datos biográficos del autor. ....	40
La sonata como género.....	42
Análisis de la obra y aspectos técnicos y de interpretación. ....	44
<b>Concierto en Sol mayor para flauta, cuerdas y bajo continuo. Op.10, No. 6, RV 437</b> .....	50
Datos biográficos del autor. ....	51
El <i>concierto</i> como género. ....	53
Análisis de la obra. ....	56
<b>Meditation para flauta de pico alto sin acompañamiento</b> . ....	62
Datos biográficos del autor. ....	63
El shakuhachi y sus efectos aplicados a la flauta de pico. ....	63
La flauta de pico en el siglo XX.....	64
Análisis de la obra. ....	66
<b>Bibliografía</b> .....	69
<b>Anexo 1</b> .....	72

## Programa

### **Recercata per flauto et altri instrumenti.**

*Il Dolcimelo ca.1600.*

Aurelio Virgiliano.

fl.1600.

### **Sonata Prima a Soprano Solo.**

*Sonate Concertate In Stil Moderno per Sonar nel  
Organo overo Spineta con diversi Instrumenti  
A 2. e 3. Voci. Con Basso Continuo 1629.*

Dario Castello.

fl.1600.

### **Meditation para flauta de pico alto sin acompañamiento.**

*Abril 1975.*

Ryohei Hirose.

(1930- )

### **Troisième Suite en Si bemol mayor.**

(Del original en Sol mayor) *Premier Livre de Pièces 1715.*

Allemande. *La Cascade de St. Cloud.*

Sarabande. *La Guimon.*

Courante. *L'Indiferente.*

Double.

Rondeau. *Le Plaintif.*

Menuet. *Le Mignon.*

Gigue. *L'Italienne.*

Jaques Hotteterre "le Romain"

(1674-1763)

### **Fantasia en sol menor No.8 TWV. 40:9.**

(Del original en mi menor)

*Fantasia per il Violino senza basso 1731-1733.*

Largo.

Spiritoso.

Allegro.

Georg Philipp Telemann.

(1681-1767)

### **Sonata en Fa mayor para flauta y bajo continuo. BWV 1035**

(Del original en Mi mayor).

Adagio ma non tanto.

Allegro.

Siciliano.

Allegro assai.

Johann Sebastian Bach.

(1685-1750)

### **Concierto en Sol mayor para flauta, cuerdas y bajo continuo. Op.10, No. 6, RV 437**

Allegro.

Largo.

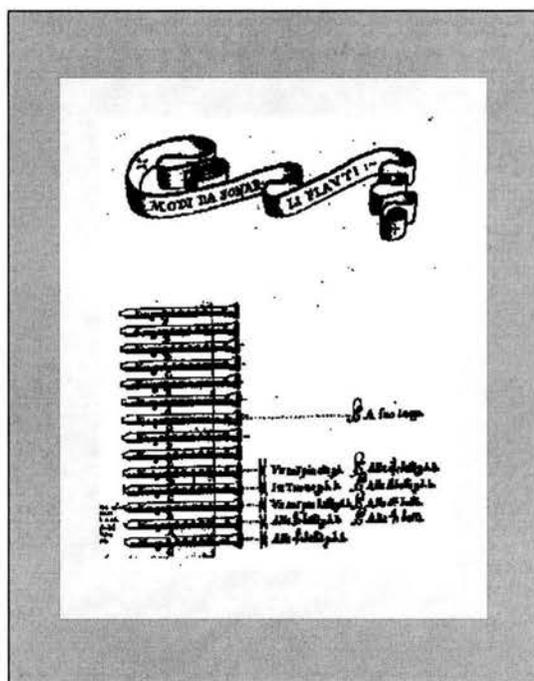
Allegro.

Antonio Vivaldi.

(1678-1741)

Roberto Rivadeneira-violín, Paulina Cerna- viola da gamba y violín, Omar Ruiz-viola,  
Claudia Pacheco-violonchelo, Mtra. Norma García-clavecín.

# RECERCATA PER FLAUTO ET ALTRI INSTRUMENTI



IL DOLCIMELO CA. 1600  
AURELIO VIRGILIANO  
FL. 1600.

## Contexto histórico.

No se sabe en realidad quién fue Aurelio Virgiliano o si éste es su segundo nombre; Marcello Castellani menciona que a finales del siglo XVI y principios del XVII existieron dos compositores italianos, ambos con el nombre de pila “Aurelio”: el primero Aurelio Averoldi de Brescia y Aurelio Bonelli originario de Bolonia.<sup>1</sup> Resulta claro que este último, perteneció a la academia boloñesa de “Los Floridos”, fundada en 1615 por Adriano Banchieri; sin embargo, de Averoldi sólo es posible suponer que perteneció a la Academia de Milán dirigida por Prospero Lombardo, basándonos en la existencia de dos canciones instrumentales tituladas “Aureliana” de los compositores Giovanni Domenico Rogniono y Francesco Rognoni. Otra posibilidad es que el autor de *Il Dolcimelo* no haya mantenido su nombre académico, sino su propio nombre de bautismo; pero lo que está fuera de discusión, es su pertenencia al área cultural del norte de Italia, sobre todo por su interés en los instrumentos de aliento, excluyendo, sin embargo, a la región del Veneto, donde no se usaban los términos de *traversa* y *dolciana* (que aparecen en *Il Dolcimelo*), sino los términos *fiffaro* y *fagotto*.<sup>2</sup> La evidencia que se encuentra en *Il Dolcimelo* sugiere que era un músico que tenía fuertes tendencias didácticas; los cuadros de digitación muestran detalles bien intencionados de como transponer una pieza mediante la sustitución de claves y el cuadro de tablaturas para *consort* de violas da gamba muestra como tocar una escala básica comenzando en seis notas diferentes. Sin embargo su tablatura para el trombón limita severamente el uso de este instrumento al realizar varias transposiciones pues trabaja únicamente de manera diatónica representando con cuatro líneas las posiciones 2º, 4º, 6º y 7º del trombón moderno, lo cual provoca que al usar las posiciones 3º y 5º muchas de las notas deben ser modificadas para ajustarlas a otras tonalidades; es por esto que Bernard Thomas afirma que “mucho del material de Virgiliano es un pequeña reminiscencia de publicaciones modernas del tipo que dice enseñar notación musical en menos tiempo de lo que se cuece un huevo”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Marcello Castellani, prólogo de *Il Dolcimelo* (Florenca: S.P.E.S.,1979).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Bernard Thomas, prólogo a *Aurelio Virgiliano, Thirteen Ricercate from Il Dolcimelo* (Londres: London Pro Musica Edition, 1980.) p.2.

## El *ricercare* hacia 1600.

La palabra *ricercare* es una palabra italiana que quiere decir “buscar”. El origen del término lo encontramos en la Vulgata, las verdaderas palabras de las que éste deriva son: *requirentes modos musicos*, cuyas posibles traducciones serían:

- a) Aquellos que componen melodías musicales.
- b) Buscar melodías musicales.<sup>4</sup>

Originalmente, el término *ricercare* fue usado para una pieza con carácter de preludio para instrumentos de teclado, como la expresión *ricercare le corde* que quiere decir poner a prueba las cuerdas, dándole un significado comparable al que tienen los términos *tastar*, *tañer*, *tiento*, etc... El tipo de *ricercare* más usado posteriormente fue el *ricercare* imitativo tan popular como la fuga y la fantasía. Algunas veces se usó el término combinando dos diferentes significados de la palabra, como por ejemplo, *ricercares imitativos* diseñados como ejercicios de vocalización o composiciones elaboradas y técnicamente difíciles para viola da gamba, flauta de pico, violín, etc., mostrando la técnica para ornamentar un *cantus firmus*.

Varios autores a través de la historia nos han dado diversas definiciones de *ricercare*: para Vincenzo Galilei y para Michael Praetorius es una forma equivalente a la fuga; para Brossard, Walther, Rousseau y Lichtenhal funciona como preludio. Todos hacen referencia al significado literal del término italiano que es usualmente sustituido por el latín *exquirere* o palabras similares y solamente Rousseau utiliza la forma francesa *recherché*, agregando que es también usada como un equivalente de cadencia u ornamentación improvisada sobre un punto pedal cadencial como las *ricercate* de Giovanni Bassano, similares a los *ricercares* que se encuentran en *Il Dolcimelo*.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> John Caldwell, “Ricerca” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: McMillan Publishers, Ltd., 2000), Tomo 15, 835-836.

<sup>5</sup> *Ibid.*

## ***Il Dolcimelo* y su relevancia dentro de los tratados de la época.**

*Il Dolcimelo* es un tratado escrito por Aurelio Virgiliano cuyo manuscrito se encuentra en el *Civico Museo Bibliografico Musicale* de Bolonia. Está dividido en tres volúmenes; el primero contiene una serie de tablas de divisiones para ornamentar intervalos melódicos y progresiones cadenciales, similar a otros tratados de la época como los de Ortiz, Ganassi, Bassano o Dalla Casa, entre otros. El segundo volumen contiene 16 *ricercares* para un sólo instrumento. El tercer volumen es esencialmente una lista de digitaciones y tablaturas de los principales instrumentos de la época; desafortunadamente la mayoría de las páginas de este volumen contienen únicamente los encabezados ornamentados y pocas secciones están completas entre las que se incluyen las digitaciones y tablaturas para *consort* de violas da gamba que incluyen siete diferentes transposiciones, un esquema similar para *consort* de cornetos y trombones con cuadros de digitaciones para corneto, flauta travesa y flauta de pico.

Aunque muchos de los detalles están incompletos, el plan original del tratado se encuentra ahí y en la portada del primer volumen está el comienzo de una dedicatoria vacía en la que solamente se puede leer “*all’illustrissimo et ...*”, junto con la fórmula “*per sonar con sorte d’Istromento*” escrita en la portada, lo cual puede indicar el deseo de que el tratado fuera impreso, pues Virgiliano ganaría gran prestigio si ésto sucedía.

Podemos fechar a *Il Dolcimelo* en los últimos veinte años del siglo XVI por la presencia de treintaidosavos en el manuscrito, cosa que no había aparecido impresa antes de 1584 en *Il Vero Modo di Diminuir* de Dalla Casa, además de emplear en el volumen 3 el término *tiorba* que se hizo normal alrededor de 1600. Estilísticamente, las divisiones de *Il Dolcimelo* se encuentran entre las de Dalla Casa (1584), Bassano (1585) y las de Rogniono 1592 y Bovicelli (1594). Todas estas evidencias sugieren una fecha de alrededor de 1590.

Los *ricercares* más parecidos a los de Virgiliano, son sin duda los de Giovanni Bassano, pero éstos son más cortos y según Bernard Thomas son “obras artísticamente más perfectas”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Bernard Thomas, prólogo a *Aurelio Virgiliano, Thirteen Ricercate from Il Dolcimelo* (Londres: London Pro Musica Edition, 1980.) p.3.

Los comienzos de los *ricercares* de Bassano son audaces ya que hace uso de saltos melódicos amplios mientras que Virgiliano, salvo algunas excepciones, utiliza temas convencionales del *ricercare* o la *canzona* usados por compositores del norte de Italia entre 1570 y 1580. Encontramos que la escritura de Virgiliano es a menudo más progresiva, usando menos saltos y casi siempre con dieciseisavos, que contrastan con los pasajes rápidos de Bassano que tienden a sonar suavemente y más como las glosas convencionales que uno esperaría escuchar hacia el final de una sección. Otra diferencia importante entre estos dos músicos, es el uso de la tonalidad (modalidad), pues mientras Bassano es muy estricto al terminar cada pieza con el final correcto del modo en el que comenzó, Virgiliano ignora completamente esta consideración en casi la mitad de sus piezas.

De los dieciséis *ricercares* contenidos en *Il Dolcimelo*, sólo el número trece está claramente basado en una pieza específica; aunque sin título en el original, pues corresponde a la primera sección del conocido madrigal *Vestiva i colli* de Palestrina. Virgiliano no da información sobre cómo interpretar esta pieza. Es posible que esté pensada como una pieza sin acompañamiento como los otros *ricercares*, pero hay partes lentas que requieren del movimiento de las otras voces del madrigal original para tener sentido y el contrapunto del inicio es menos atractivo sin la voz más alta del original.

Virgiliano menciona al inicio de sus *ricercares* para qué instrumentos están pensados, aunque sólo los que son para *viola bastarda* están especificados para dicho instrumento y en los demás indica varias opciones, ya sea anotándolas, o con las fórmulas “*et altri instrumenti*” o “*e simili*”. Las cuatro piezas que no indican *flauto* en su título, tienen rangos de escalas mucho más amplios que las demás; todas las piezas que indican *flauto*, nunca sobrepasan los rangos que el mismo Virgiliano indica para la flauta de pico en el tercer volumen del tratado, aun y cuando la pieza deba de ser transpuesta para poder tocarse en dicho instrumento, en especial las que están indicadas como *traversa*.

En conclusión, podemos decir que este tratado es importante por:

- a) Ser un ejemplo y contener las reglas de cómo ornamentar (disminuir) pasajes y cadencias, quizás de la misma relevancia que los tratados de Bassano o Dalla Casa.
- b) Contener *ricercares* para diversos instrumentos solos (a manera de preludios) en los que ejemplifica las reglas de ornamentación que el autor menciona en la primera parte del tratado.
- c) Ser una fuente de gran importancia para saber cuáles eran los instrumentos usados en el norte de Italia en aquella época.
- d) Ser hasta hoy es la única obra que se conoce de Aurelio Virgiliano.

## Análisis de la obra y aspectos técnicos e interpretativos

Este *ricercare*, extraído de *Il Dolcimelo*, es una extraordinaria muestra de cómo se improvisaba en aquella época. Considero que es realmente difícil intentar darle coherencia a esta obra en particular pues a primera vista parecería no tener pies ni cabeza, ya que esta escrita en estilo improvisatorio pero haciendo un análisis más detallado vemos que este *ricercare* está hecho a base de pequeños motivos ya sean melódicos o rítmicos que derivan a partir del motivo inicial. Realmente son pocos los motivos que el autor llega a desarrollar. Es una pieza pensada con base en el sistema modal de hexacordes en la que el autor se muestra hábil para hacernos creer que un motivo va hacia cierto acorde y al final nos sorprende terminando en el lugar menos pensado (lo cual me parece que es uno de los objetivos de este *ricercar*). Es además interesante el hecho de que no haya grandes saltos a lo largo de la pieza, pues casi siempre se maneja por grados conjuntos o por terceras.

Otros dos aspectos que resultan interesantes son el hecho de que Virgiliano utiliza prácticamente todo el registro de la flauta (pensando en el instrumento que él describe en *Il Dolcimelo*, que es un alto en sol) y el otro es el que se refiere a la *musica ficta* que son las alteraciones que no están indicadas en el original, pero que se sabe que se utilizaban; en ese sentido he decidido seguir las marcadas en la edición de London Pro Musica Edition que después de compararlas con el facsímil, me han parecido acertadas ya que le dan sentido armónico a varias partes donde la armonía no es clara.

Comienza con el tema:



1) (c. 1-8)

en el que presenta tres motivos rítmicos:



a)



b)



c)

que usará mas adelante; por ejemplo, en la siguiente frase, utiliza material rítmico de **c)** a manera de progresión y conectando los huecos con escalas de octavos hasta el compás 16 donde utiliza material de **b)** y los combina de esa forma a lo largo de toda la pieza.

Hay que señalar que hay varias cadencias importantes a lo largo de la *ricercata*; la primera se encuentra en el compás 8 a re, y otra en el compás 27 también a re. a las cuales hay que agregarle una ficta (alteración) ascendente en el do convirtiéndolo en sensible de re. Posteriormente hay una cadencia a la en el compás 41 (con fictas en fa y sol) y otra a do en el 51; en el compás 61 hay una cadencia que queda abierta<sup>7</sup> la cual resuelve más tarde a do mayor. En este mismo lugar, ocupa por primera vez material de **a)**, pero lo usa en disminución, es decir, los valores de las notas son más chicos e introduce un nuevo elemento de síncopa:

d)



manteniéndose en do y mostrándonos varias formas de ornamentar una escala descendente como ejemplo claro de lo que explica en la primera parte de *Il Dolcimelo*, y finalmente hacer cadencia a do en el compás 86.

Después de ésto, encontramos el tema:

2)



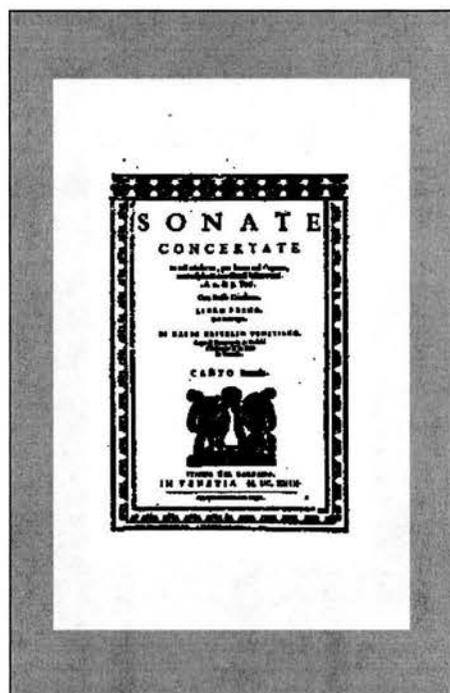
que es el que más desarrolla usándolo como progresión con algunas ligeras variantes para construir la siguiente sección hasta llegar a hacer cadencia a re en el compás 97 y nuevamente volverse ambiguo hasta el compás 110, lugar en el que el movimiento se hace mucho más lento, al usar una escala ascendente de negras en do, hasta llegar al compás 113 donde una vez más se vuelve ambiguo, para después resolver a do. Posteriormente ornamenta nuevamente de manera distinta una escala descendente de do y luego usa una variante de **d)** a manera de progresión descendente desde mi hasta la para después volver a utilizar de diversas formas a los elementos del inicio quizás a manera de recapitulación para finalmente caer a la armonía de la mayor (esta vez claramente indicada con un do sostenido) y resolver a re.

---

<sup>7</sup> Existe aquí la ambigüedad entre lo tonal y lo modal ya que sólo hay dos notas: re y si natural y no existe dentro del material que precede a este compás, ninguna alteración o dibujo melódico que nos ayude a resolverla, pues desde el punto de vista tonal se deduce la armonía de sol mayor (con la fundamental omitida) que funciona como dominante de do mayor, pero también podemos entenderlo de manera modal interpretándolo como el juego entre modos (dórico-jónico). Ambas versiones se apegan al sentido de búsqueda y encuentro al que se refiere el término *ricercare*.

En conclusión podemos decir que este *ricercare* (junto con los demás contenidos en *Il Dolcimelo*) es un ejemplo claro de este género, pues como podemos observar está diseñado de tal forma que pareciera una improvisación hecha en el momento de la ejecución (búsqueda y encuentro), por lo que el intérprete debe hacer una interpretación muy libre, como si en realidad estuviera improvisando. Sugiero incluso que no todas las secciones deben de tocarse a la misma velocidad sino que cada sección debe diferenciarse por tener un carácter distinto que la rítmica de cada sección sugiere; las escalas rápidas de octavos funcionan en la flauta de pico con articulación doble como “de-ge” o “di-dl” ya que éstas ayudan a que la línea melódica sea más clara y conectada. En lo que se refiere a la elección de instrumento, el autor coloca la indicación *per flauto, et altri Instrumenti*, por lo que deducimos que es la flauta de pico (*flauto*) el instrumento al que mejor le queda esta pieza sin necesidad de transportarla y se puede utilizar un alto en fa o bien un alto en sol como el que Virgiliano describe en la última parte de su tratado.

# SONATA PRIMA A SOPRANO SOLO



SONATE CONCERTATE IN STIL MODERNO PER  
SONAR NEL ORGANO OVERO CLAVICEMBALO  
CON DIVERSI INSTRUMENTI A 1. 2. 3. & 4. VOCI.  
CON BASSO CONTINUO. LIBRO SECONDO  
VENETIA 1629

DARIO CASTELLO FL. 1600

## Dario Castello y su obra

Compositor y *pifari* (ejecutante de alientos) italiano, activo en los inicios del siglo XVII. No existe información biográfica sobre Darío Castello, salvo la excepción de la portada de sus dos colecciones publicadas, que lo citan como el líder de un grupo de alientos en Venecia. Se sabe que varios otros instrumentistas también apellidados Castello trabajaron en San Marcos de Venecia en aquella época y tal vez pudieron estar relacionados con Darío. Sus dos colecciones de sonatas comprenden 29 obras en las que se mantienen algunos elementos del antiguo estilo *canzona*, principalmente la estructura de secciones en bloque. Las sonatas generalmente tienen entre 7 y 9 secciones con frecuentes cambios de tiempo a veces indicados de manera escrita como *adagio*, *allegro* y *presto*. El uso de figuras de notas repetidas sugiere el *stile concitato* asociado con Monteverdi, a quien Castello debió haber conocido. El rango de texturas va de 2 a 4 voces reales y varias piezas incluyen una demandante parte *concertante* para el fagot, el trombón o la violetta, al igual que las partes agudas (para violín, flauta o cornetto). También se sabe que es autor del motete *Exultate Deo* publicado en 1625 y 1636.

### Relación de la obra de Darío Castello con las obras de otros compositores de la época y con el estilo concitato de Claudio Monteverdi.

En 1613, el compositor Claudio Monteverdi llegó a Venecia con más de veinte años de experiencia musical al haber trabajado en la corte de Mantua. Trabajó como *maestro di cappella* en la catedral de San Marcos durante treinta años y se convirtió en el compositor más importante de Venecia<sup>8</sup>.

Mucha de la importancia de Monteverdi en la música instrumental de Venecia está en sus teorías. El entendimiento que él tenía de la música de su tiempo supone un conflicto entre la *prima prattica*, en la que el texto está subordinado a la armonía y la *seconda prattica*, en que la armonía está subordinada al texto, de la que él es defensor.

Sus esfuerzos por ilustrar la palabra, lo llevaron a clasificar el contenido textual como belicoso, plácido ó en equilibrio entre los dos; para estos tres estados él utiliza los términos musicales *Stile Concitato*, *Stile Molle* y *Stile Temperato*. El *Stile Concitato* es usualmente representado musicalmente por notas repetidas que son asociadas literalmente con cabalgatas hacia la batalla y simbólicamente asociadas con las emociones subidas o de insurrección.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Eleanor Selfridge-Field, (Nueva York: Dover, 1994, *Venetian Instrumental Music*) p.121

<sup>9</sup> Ibid.

La influencia de Monteverdi en la música instrumental veneciana es importante también por el énfasis que pone en los duetos con acompañamiento de bajo continuo y la escritura florida para el solo. El equivalente instrumental a los duetos vocales con acompañamiento es la trísonata o sonata en trío; los instrumentos de cuerda eran preferidos mientras que los trombones y los cornetos eran usados en la canzona hacia 1620; la sonata veneciana entre 1615 y 1630 podía ser para uno, dos, tres o ensamble de cuatro instrumentos más el acompañamiento del bajo continuo.

La sonata en Venecia alrededor de 1620 es distinta de las trísonatas escritas en otros lados en tres aspectos:

1.-La variedad veneciana se caracteriza por la combinación de instrumentos de cuerda con instrumentos de aliento, por ejemplo dos violines y fagot, mientras que el modelo más común en otras regiones era para cuerdas y bajo continuo solamente.

2.-Las sonatas venecianas eran más contrapuntísticas mientras que las demás eran concebidas en texturas homofónicas ó combinadas.

3.-Las sonatas en Venecia no contenían elementos de cámara como ritmos característicos de danzas y formas binarias además de otras características seculares como el uso de ostinatos.

Como la sonata absorbió el nuevo énfasis en imágenes poéticas, afectos musicales declamación dramática, texturas claras y rechazo a los instrumentos de metal surgieron varias subespecies. Los tipos de sonata que se usaron en Venecia entre 1580 y 1630 pueden enumerarse de la siguiente manera<sup>10</sup>:

1.- La *sonata polifónica*. Tenía igual énfasis en todos los rangos, a veces era policoral, tenía instrumentos de metal, los inicios eran lentos y tenían pocos o no tenían ningún cambio de tiempo o métrica. Se conocen dos variantes bastante cercanas:

a) El *ricercar-sonata*. Era una serie de sujetos o temas tratados imitativamente y que podían ser combinados en la conclusión, usados por G. Gabrieli y Riccio.

b) La *fantasia-sonata*. Es una variante de la anterior con un doble sujeto. Encontramos ejemplos de esto en G. Bassano, G. Gabrieli, Picchi, y Cavalli.

---

<sup>10</sup> Ibid.

2.- La *sonata tiple- bajo*. Era para pequeño ensamble de cuerdas o cuerdas y alientos con bajo continuo, los instrumentos que tenían un rango de alto y tenor generalmente estaban ausentes, usualmente incorporaban cambios de métrica, el inicio era rápido y las imitaciones canónicas eran frecuentes. Dependiendo del punto en el que se hiciera énfasis, surgieron algunas variantes:

a) *La sonata cantus firmus*. En ella un *cantus firmus* es usado como la base de una o más secciones. Encontramos ejemplos de esto en autores como Rovetta y Scarani.

b) *La sonata en Echo* (también llamada *canzona*). Pasajes a solo y finales seccionales son repetidos en forma de eco. Ejemplos de esto los encontramos en: Riccio, Marini, y Castello, así como otros compositores fuera de Venecia envueltos en la práctica policoral.

c) *La sonata programática*. Esta basada en imágenes familiares de la poesía de los madrigales. Encontramos ejemplos en G. Usper.

d) *La sonata concertada*. Contiene pasajes a solo muy virtuosos durante toda la obra, algunas veces se presentan cadencias ornamentadas. También tiene características tomadas del aria acompañada de las primeras óperas, con alguna influencia de la *canzona* en los contrastes entre tutti y solo, y de los motetes en las partes homofónicas. Muchos ejemplos los encontramos en la obra de Dario Castello.

La sonata a solo también puede ser mirada como una especie de *tiple-bajo*, pero muy pocas de estas fueron compuestas en Venecia durante esta época. La primera conocida es una obra de Marini titulada *La Gardana* (1618) para violín o corneto y que es titulada *sinfonía* por su compositor, además de una obra para flauta de pico de Riccio (1621) titulada *canzona*; el primero en titular como *sonatas* a este tipo de piezas en Venecia es Dario Castello (1621).

Por otro lado, la *Chanson* francesa poco a poco dejó de ser el modelo vocal preferido y fue sustituido por los modelos ofrecidos por la ópera (estructura *aria-recitativo*), la cantata, la canción a solo y el madrigal con bajo continuo, modelo que fue seguido por Dario Castello. El antecedente más importante de las sonatas *tiple-bajo* y que ya contiene efectos de eco, pasajes programáticos y pasajes en *Stile concitato*, es el madrigal.

## Importancia de la obra de Castello en el desarrollo de la música instrumental de principios del siglo XVII

Los trabajos instrumentales de Dario Castello, fueron publicados por primera vez en el año 1629 y se mantuvieron de moda hasta más allá de 1650. Sus dos libros de *Sonate concertate in stil moderno* fueron reimpresos en varias ocasiones (el primer libro apareció en Venecia en 1629 y 1658 y en Amberes en 1658; el segundo en Venecia en 1629 y 1644 y en Amberes en 1656) lo que no fue igualado por ningún otro compositor de la época en el norte de Italia y en Roma sólo por Frescobaldi (cuyas obras más populares son para teclado y no para ensamble instrumental). La fuerza de la popularidad de Castello es también evidente en la inclusión de dos sonatas (los números 3 y 4 del libro segundo) en un manuscrito que contiene obras de compositores más tardíos como Legrenzi, Fedeli y Rosenmüller (Viena MS, EM83).

Sus ornamentaciones recuerdan un poco a las de Ganassi y otros compositores de finales del siglo XVI, “mientras otras características de su música anticipan el siglo dieciocho con sorpresiva claridad.”<sup>11</sup> Las obras más similares a ésta son de compositores no venecianos entre los que se incluyen Fontana y los alemanes Buchner y Weckmann.

El principio de organización de los trabajos multiseccionales de Dario Castello es la técnica del *concertato* que consiste en contrastar un solista o varios solistas con el ensamble completo.<sup>12</sup> Esto tiene inmediata relación con música vocal concertada con instrumentos, más específicamente de la ópera. Las representaciones del *concertato* en música son reminiscencias del *chiaroscuro* de la pintura veneciana de finales del siglo XVI.

La típica sonata de Castello comienza con una sección imitativa, binaria como la canzona. Después puede venir un solo ternario; también suele poner un solo para cada instrumento o en algunos casos un dueto. La sección final puede contener efectos de eco o una recapitulación temática, o bien ser únicamente una pequeña coda. En varias sonatas del primer libro, los solos son esencialmente los mismos y solamente se adaptan a las alturas requeridas por los instrumentos, mientras que en el libro segundo cada solo es melódicamente independiente de los otros.

Ya que Castello era un instrumentista de alientos, pone gran énfasis en utilizar éstos, como el trombón, el corneto y en particular el fagot, sin embargo las partes del tiple están reservadas para los violines (aunque pueden ser tocadas por cornetos). En lo que respecta al continuo Castello indica el uso de una espineta o de un órgano siendo este último una elección más práctica debido al frecuente uso de pedales. Posiblemente se requieran violas da gamba en las piezas XV y XVI del segundo libro, aunque lo que Castello entiende como *viola* puede ser también un violonchelo.

---

<sup>11</sup> Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music*, (Nueva York: Dover, 1994) p.133.

<sup>12</sup> Ibid.

Aparentemente los contemporáneos de Dario Castello encontraban estas obras difíciles de ejecutar por lo que Castello añadió una nota al reeditar su primer libro de sonatas en 1629, que dice: “ Me parece, para dar satisfacción a aquellos, que intentan sonar estas sonatas más, avisarles que sé bien que a primera vista les parecerán difíciles; mas no pierdan el ánimo de sonarlas más de una vez: porque harán práctica sobre ellas, y después ellas se rendirán muy fácilmente: porque ninguna cosa es difícil cuando se disfruta: declarándome no haber podido componerlas más fácil por ofrecer el estilo moderno, ahora seguido por todos.”<sup>13</sup>

Castello utiliza el término *affetto* en situaciones que sugieren el *stile molle* y como ya hemos dicho antes, la influencia de Monteverdi, especialmente el *stile concitato*, la podemos encontrar en las sonatas de Castello (como en la sección 5 de la sonata prima a soprano solo).

Castello trata que todas sus indicaciones sean muy explícitas, muchos ornamentos están escritos completos y las arcadas de las cuerdas están indicadas en varias partes. Hace uso de al menos tres niveles de dinámica, indicados como *forte*, *pian* y *pianin*, y probablemente intenta describir un *rallentando* en la sonata doce del segundo libro con las palabras *più adagio*.

La importancia de Castello dentro de la tradición veneciana es considerable, ya que en sus obras encontramos elementos que se usaron en el repertorio veneciano del siglo XVIII, como son los ritornelos homofónicos y fugados, solos virtuosos, pasajes para dos instrumentos, cadencias ornamentadas, ecos a la octava, énfasis en solos de alientos y ensambles mezclados de alientos y cuerdas, instrucciones detalladas de la ejecución, efectos programáticos e incluso secuencias de tres movimientos rápido-lento-rápido<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Dario Castello, *Sonate concertate in stil moderno...libro secondo* (Florencia: SPES, 1979 (1629)) 2.

<sup>14</sup>.Eleanor Selfridge-Field, op. cit.

## Análisis de la obra y aspectos técnicos e interpretativos

La obra está escrita en *la* menor. Es una pieza multiseccional que nos recuerda un poco el estilo de la *canzona*; consta de 9 secciones con cambio de compás, tiempo, carácter o textura entre cada una de ellas. Este tipo de piezas reflejan la ambigüedad entre lo modal y lo tonal.

La primera sección de la sonata, escrita en compás binario (4/4), tiene la indicación de tempo *alegra* e inicia con el motivo:



que en realidad es una ornamentación sobre la nota *la*. Este mismo motivo es utilizado por Castello para hacer un contrapunto imitativo entre el tiple y el bajo (c 4-6); en el compás 7 se presenta en el tiple el motivo basado en una escala ascendente, justo antes de la cadencia con la que finaliza la primera sección:



La segunda sección conserva el mismo tempo que la anterior pero el bajo se vuelve completamente armónico y la parte del tiple se vuelve más ornamentada y virtuosa utilizando dieciseisavos y treintaidosavos. Esta sección (c. 9-16) está basada en una variante rítmica del motivo (2) con el cual realiza una progresión (c. 10-12) utilizándolo de manera anacrúsica.

La tercera sección (c.16-37) tiene un cambio a compás ternario (3/2) y nuevamente la indicación *alegra* ; el bajo continua siendo armónico y el tiple utiliza el motivo (2) adecuándolo al compás ternario y nuevamente sirve para construir una progresión, posteriormente introduce un nuevo motivo:





La octava sección (c.86-112) cambia nuevamente el compás a ternario (3/2) y tiene la marca *alegra*; comienza el bajo sólo con dos compases de tres blancas cada uno (c.86-87), después, al entrar el tiple se vuelve armónico y el tiple lleva una melodía más cantáble con el patrón rítmico:



Posteriormente, la misma estructura se vuelve a repetir completa en la menor (c.91-95) y una vez más pero en do mayor (c.96-112); ésta última vez, continúa desarrollando el esquema rítmico del tiple en forma de progresión ascendente hasta llegar a la cadencia final a la menor.

La última sección (c.112-120) es en realidad una coda final. Está basada en material de la segunda sección (c.9) que se presenta primero en el bajo y luego en el tiple, con la proporción al doble en los valores rítmicos, y su desarrollo de tan sólo dos compases (c.114-115) nos lleva a un pedal de re en el bajo y a material semi-improvisado en el tiple sobre notas del acorde (c.116-119), que resulta muy virtuoso y que culmina con un ornamento muy característico de las sonatas de Castello (c.119-120) sobre una cadencia plagal a la.

7)



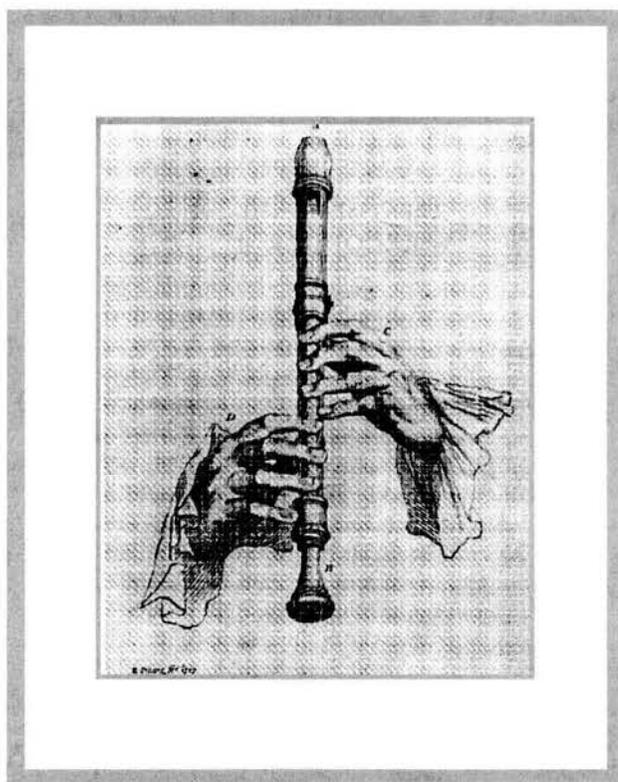
Como ya dijimos, cada sección tiene un carácter (afecto) distinto, casi siempre indicado por cambios de velocidad o de compás. Sin embargo, algunos de estos cambios no están indicados en la partitura, pero resulta fácil encontrarlos pues el valor de las notas cambia notablemente y el ejecutante debe exagerar dichos cambios para que el público pueda entenderlos mejor, pero guardando siempre una proporción entre los tiempos de cada sección, lo que ayudará a darle unidad a la pieza.

Debo señalar también que Castello solamente escribió dos piezas para soprano solo y ésta es la que mejor funciona en la flauta de pico, pues la sonata seconda necesita ser transportada u octavada en alguna de sus partes para poderla tocar en este instrumento. Estas sonatas también pueden ser ejecutadas en otros instrumentos como el violín (para el que son más idiomáticas) y el corneto; en lo que se refiere al bajo, ya hemos mencionado que para la realización del continuo funcionan bien el órgano y el clavecín, pero también se pueden usar otros instrumentos armónicos como el laúd, el arpa o la guitarra barroca, o bien usar una combinación de los anteriores; la línea melódica del bajo se puede reforzar con un violonchelo, una viola da gamba o un fagot, lo que nos da la posibilidad de experimentar con diferentes sonoridades.

En lo personal considero que estudiar e interpretar estas piezas resulta ser no solamente muy divertido sino que también es una experiencia emotiva para los ejecutantes, y si son bien tocadas, también pueden ser acogidas con éxito por el público que las escucha.

# *Troisième Suite en Si bémol majeur*

*(de l'original en sol majeur)  
première livre de pièces. 1715*



*Jaques Hotteterre "le romain"  
(1674-1763)*

### Datos biográficos del autor.

Jaques-Martin Hotteterre “Le Romain” nació en París el 29 de septiembre de 1674 y murió en París el 16 de julio de 1763. Fue hijo de Martin Hotteterre y de Marie Crespy. La razón de que adoptara el sobrenombre de “Le Romain” (El Romano) es desconocida aunque tal vez se debe a que viajó a Italia durante su juventud.

Es probable que haya entrado a los *Grands Hautbois*<sup>15</sup> desde el 21 de enero de 1692, aunque Thoinan dice que este era Jaques-Jean Hotteterre cuya relación con el resto de la familia es desconocida y que Jaques-Martin lo sucedió entre 1705 y 1707.<sup>16</sup> De cualquier forma para 1708 él era fagotista en los *Grands Hautbois* y de acuerdo a la portada de su primer libro para flauta (1708), también fungía como flautista de la *Chambre du Roi*, sin embargo, fue hasta el 16 de agosto de 1717 cuando recibió el derecho de sucesión de René Pignon Descoteaux del puesto de flautista antes mencionado.

Por las dedicatorias de sus obras sabemos que era muy solicitado como maestro de aristócratas amateurs. También von Uffenbach lo menciona como un notable ejecutante de *musette* y constructor de musettes y flautas.<sup>17</sup>

Entre 1746-8 Jaques cedió sus puestos en los *Grands Hautbois* y música de la cámara a sus hijos, aunque su nombre continuó figurando en las cuentas reales hasta 1761. La fecha de su muerte es mencionada en los *Archives Nationales*.

---

<sup>15</sup> Los *Grands Hautbois* eran un ensamble de cañas (oboes, shawms y fagotes) de la corte del rey Luis XIV.

<sup>16</sup> Jane M. Bowers “Hotteterre” en *The New Dictionary Of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., (Londres: Mc Millan Publishers Ltd., 2000), Tomo 8, 735.

<sup>17</sup> Posiblemente las tres flautas traversas marcadas sólo con “HOTTETERRE” con un ancla y que se encuentran en el Staatliches Institut für Musikforschung de Berlín, en el Institute of Theatre, Music and Cinematography de Leningrado y en el Landesmuseum Joanneum de Graz, se originaron en su taller .

## La obra de Jaques-Martin Hotteterre “Le Romain”

Su obra *Principes de la flûte traversière* (1707), fue el primer tratado de flauta travesa en aparecer en cualquier país. Su primer libro de suites para flauta travesa y bajo (1708) fue la segunda colección en aparecer en Francia, después de la del compositor Michel de la Barre, quien publicó la suya en 1702. Su segundo libro de suites contiene las primeras obras francesas para flauta y bajo con múltiples movimientos descritas como *suite sonatas*, aunque estos trabajos difieren muy poco de las suites del mismo libro, excepto por la inclusión de movimientos graves en 3/2. Otras obras importantes de Jaques Hotteterre son dos tratados, uno sobre improvisación de preludios en la flauta travesa, flauta de pico y oboe, y el otro un manual para la *musette*; también escribió tres duetos en suites para dos flautas o musettes sin acompañamiento, seis trisonatas para dos flautas travesas, flautas de pico, oboes o violines y bajo, y arreglos para dos flautas de sonatas de Robert Valentine y Francesco Torelio.

En el primer libro de piezas para flauta y bajo, las suites tienen 11 o 12 movimientos cada una, mientras que las del segundo libro, sólo tienen 7 u 8. En una edición revisada del primer libro publicada en 1715 las suites aparecen divididas en otras más pequeñas y gran número de ornamentos fueron agregados a la música, convirtiendo esta edición en una importante fuente de información acerca de la ornamentación francesa de principios del siglo XVIII. Ambas ediciones contienen prefacios con información sobre la ornamentación, pero sólo la edición revisada incluye una tabla de ornamentos. Todas las suites para solo, además de sus duetos, están escritas en estilo francés aunque sólo las más tempranas incluyen títulos de carácter, mientras que sus tríos siguen un plan de sonata de iglesia (*da chiesa*) y muestran otras características italianas.

El tratado *Principes de la flûte traversière*, que contiene instrucciones para tocar la flauta travesa así como la flauta de pico y el oboe, tuvo gran éxito en Francia y en otros países europeos fue reimpresso numerosas veces y aún hoy en día sigue siendo una importante fuente de información, en particular para la articulación y la ornamentación. Su segundo tratado *L'art de préluder sur la flûte traversière* es la única obra importante sobre la improvisación de preludios en la flauta travesa que apareció en Francia. Su tercer tratado *Méthode pour la musette*, contiene preludios y *airs* para ese instrumento y es el mejor método de musette escrito durante el siglo XVIII.

## La suite de danzas francesas.

Podemos definir a la suite francesa como una colección de danzas agrupadas por tonalidades; generalmente las suites se componen de allemande, courante, sarabande y gigue, aunque las suites en Francia a principios del siglo XVIII solían tener varias danzas ó movimientos además de los anteriores, como el bourrée, el canario, la chaconne, la gavotte, el loure, el menuet, la passacaille, la musette, el passepied, el rondeau, el rigaudon, el prelude, el caprice y el tambourin, entre otros.

La *Troisième Suite* del primer libro de piezas para flauta de Jaques Hotteterre "*Le Romain*", contiene las siguientes danzas:

Allemande- Durante el siglo XVII los compositores franceses para laúd y teclado desarrollaron esta danza. Sus características son: escrita en 4/4 de tiempo moderadamente lento y generalmente lleva una anacrusa inicial. En esta danza el *inegal*<sup>18</sup> se usa sobre los dieciseisavos. Brossard menciona "usualmente dos tiempos fuertes por compás, a veces cuatro...seria (*grave*)". Mattheson menciona: "buen orden y calma... la imagen de un espíritu contento y satisfecho".<sup>19</sup>

Sarabande.- Probablemente esta danza se halla originado en América; alrededor de 1620, una nueva especie llamada sarabande francese, comenzó a aparecer asociada con los ritmos:

3/4 ♩ ♩ ♩ | ♩

Según Freillon-Poncein<sup>20</sup> es lenta (*lent*)<sup>21</sup>; Rosseau dice que es seria (*grave*); para Quantz es "majestuosa... con una más agradable ejecución que la *entrée* o un *loure*".<sup>22</sup> El *inegal* suele ir en los octavos.

---

<sup>18</sup> Término que se refiere a tocar las notas de manera rítmicamente desigual, es decir, que en la sucesión de notas de cierto valor rítmico, que puede variar dependiendo del carácter de la pieza, se ejecutan con un ritmo ligeramente punteado.

<sup>19</sup> Marie Cyr, *Performing Baroque Music* (Portland: Amadeus Press, 1992) 42.

<sup>20</sup> Jean Pierre Freillon-Poncein fué un autor francés poco conocido, autor de un tratado titulado *La Veritable Maniere d'apprendere a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet*, que apareció publicado en París en 1700.

<sup>21</sup> Jean Pierre Freillon-Poncein, *La Veritable Maniere d'apprendere a jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet* [Indianapolis: Indiana University Press, 1992(1700)],75.

<sup>22</sup> Marie Cyr... *op. cit* p.45.

Courante .- La courante francesa esta escrita usualmente en compás de 3/2 y tiene ambigüedades rítmicas, especialmente la hemiola, suele iniciar con una anacrusa y tiene una textura más contrapuntística a diferencia de la *corrente* italiana que esta escrita en 3/4 o 3/8 y que suele ser más rápida y homofónica. Mattheson la considera “esperanzadora” y Quantz dice que debe ser ejecutada majestuosamente y con el arco suelto en las notas negras (1/4).<sup>23</sup>

Double.- La palabra francesa *Double* significa variación. En el caso de nuestra suite es una variación sobre la courante anterior.

Rondeau.- Es termino francés del barroco, para la composición basada en la alternancia de una sección principal (refrán, reprise, *grand couplet* ó rondeau) con otras secciones secundarias. Según Quantz, debe ser “ejecutado muy tranquilamente”.<sup>24</sup>

Menuet.- Danza de origen francés en compás ternario (3/4) y tempo moderado. Se sabe que en la corte de Luis XIV era una danza elegante bailada por una pareja y permaneció como la más popular de al aristocracia europea. Lully introduce numerosos menuets en sus óperas y ballets, y son frecuentemente incluidos en la suites ya sea para teclado o ensambles.<sup>25</sup> Rousseau menciona que “antes era muy rápida y ligera (*fort gaie, fort vite*), pero ahora es más moderado con una simplicidad elegante y noble; Mattheson dice que debe tocarse con “alegría moderada.”<sup>26</sup>

Gigue.- Es una danza que probablemente viene de las islas británicas. Al final del siglo XVII emergieron dos estilos: La gigue italiana que era una danza ternaria muy rápida en compás de 12/8, con frases regulares de 4 compases y textura homofónica; y la gigue francesa de tiempo más moderado en compases de 6/4, 3/8 ó 6/8, con frases irregulares y textura imitativa.<sup>27</sup> Mattheson dice que debe tocarse “con ardiente y fugaz celo.”<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Marie Cyr *op cit.* p.43.

<sup>24</sup> Marie Cyr *op cit.* p.45.

<sup>25</sup> David Fuller, “Suite “ en *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Stanley Sadie ed. (Londres: MacMillan Publishers Ltd.,2000) Tomo 24, 673.

<sup>26</sup> Marie Cyr *op cit.* p.44.

<sup>27</sup> David Fuller, *op.cit*, 674

<sup>28</sup> Marie Cyr *op cit.* p.44.

## Aspectos técnicos e interpretativos y análisis de la obra.

Para interpretar este tipo de piezas es necesario conocer primero cual era el carácter de cada danza (los cuales he explicado anteriormente), para poder tener un criterio adecuado en cuanto a articulación y tempo.

### *Allemande La cascade de St. Cloud*

El primer movimiento es una allemande, con el título descriptivo con indicación inicial *Piqué* (picado). Comienza con el motivo:



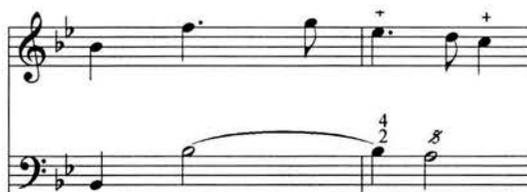
#### 1) (c.1)

que suponemos asemeja la caída del agua de la cascada a la que hace referencia el título y que es el motivo generador del material de la pieza. El autor usa este motivo de diversas formas, ya sea en disminución rítmica, como progresión o como figura de acompañamiento en el bajo y por lo tanto predominan los saltos de terceras. El inégal se realiza a nivel de los dieciseisavos.

Este movimiento consta de dos secciones que se repiten, separadas por barras de repetición; la primera es más corta, pues es la presentación del material y siempre se mantiene en si bemol (tónica), mientras que la segunda tiene cadencias al sexto grado (sol menor), al tercero mayor (re mayor) y a la dominante (fa mayor), antes de volver a la tónica (si bemol mayor).

### *Sarabande La Guimon*

El título de esta danza hace referencia a un personaje de la época apellidado así. Es una sarabande típica, con el ritmo clásico de la sarabande con el acento desplazado hacia el segundo tiempo en los primeros compases de cada motivo y con el *inégal* en los octavos:



#### 1) (c. 1-2)

Consta de dos secciones separadas por barras de repetición y la segunda lleva además una *petite reprise*, que es una repetición de la segunda parte, pero ya no desde el inicio de esta, sino donde está el signo de repetición y la indicación *petite reprise*.

La primera parte consta de dos frases de cuatro compases cada una, inicia en la tónica (si bemol mayor) y nos lleva hacia la dominante (fa mayor) y el bajo es predominantemente armónico. En la segunda parte, se mantiene la misma estructura rítmica y nos lleva a hacer una pequeña inflexión al sexto grado (sol menor) en el compás 16, justo antes de la *petite reprise* después de la cual nos lleva de regreso a la tónica; aquí el bajo se vuelve melódico, haciendo contrapunto imitativo con la flauta. El final de ambas secciones, es bastante peculiar, ya que termina en tiempo débil:



1) (c. 24)

### **Courante *L'indiferente***

La courante *L'indiferente* (la indiferente) lleva la indicación *legèrement* (ligeramente), el inégal en los octavos y curiosamente utiliza varias veces el patrón rítmico de la sarabande como por ejemplo en los compases 3 y 5, donde la primera figura coincide con una hemiola, pero la segunda ya no.



1) (c. 3-5)

Consta de dos secciones separadas por barras de repetición. La primera inicia en la tónica (si bemol mayor) y nos lleva a la dominante (fa mayor) y el bajo es predominantemente armónico; la segunda sección inicia en la dominante, nos lleva luego a una inflexión al sexto grado (sol menor) y después nuevamente nos lleva a la tónica. Después de la cadencia a sol menor, el bajo se vuelve melódico haciendo contrapunto imitativo con la flauta pero solo durante 4 compases y luego vuelve a ser completamente armónico.

Quizá lo más complicado de esta courante sea el tocar los ornamentos, pues constantemente se juntan dos o más, lo que resulta un poco complicado para el intérprete, pero se puede solucionar tocando la pieza sin ornamentos, para luego irlos agregando poco a poco.

## Double

El *Double* es una variación de la courante anterior. Las secciones son las mismas que en la courante y el bajo, salvo algunas pequeñas variantes, es esencialmente el mismo. La variación se lleva a cabo a través de reducir los valores de las notas, ornamentando por grados conjuntos o saltando a notas del acorde, por lo tanto, el movimiento de la línea melódica de la flauta se hace más rápido, utilizando más octavos (con *inégal*), a excepción de las partes cadenciales. Los símbolos de ornamentos disminuyen considerablemente, pues ahora casi todos los ornamentos están ya escritos y no solo indicados con símbolos. El bajo conserva siempre su función armónica, a excepción de las cadencias, en las que realiza puentes melódicos que dan continuidad a la línea de la flauta cuando esta se detiene:



1) (c. 20)

## Rondeau *Le plaintif*

La danza llamada rondeau, sigue la estructura de repetición (A-B-A-C-A-D-etc. y terminar con A) que lleva el mismo nombre; la estructura de este rondeau es: A-B-A-C-A. Lleva el título *le plaintif* (el doliente) y la indicación *tendrement* (tiernamente); el estribillo (A) dura 11 compases:



1) (c. 1-11)

El ritmo, el carácter y los ornamentos de la línea de la flauta realmente sugieren el llanto o el lamento al que se refiere el título. La parte B (c. 11-23) está construida con material del estribillo; aquí el bajo es muy agudo pero al igual que en el estribillo, es armónico. La segunda vez que se presenta el estribillo aparece más ornamentado que al inicio. La parte C, (c 32-40) también está construida con material del inicio del estribillo y el bajo se vuelve agudo, pero esta vez tiene un papel melódico de la misma importancia que la flauta pues al inicio de la sección se mueven de manera homofónica, aunque al final vuelve a ser totalmente armónico, para pasar a la repetición final del estribillo que se presenta mucho más ornamentado que la vez anterior.

### Menuet *Le mignon*

Este menuet, lleva el título *Le mignon* (el bonito) y la indicación *un peu doucement* (un poco dulce), y el *inégal* está sobre los octavos. Consta de dos secciones delimitadas por barras de repetición; la primera comienza con el motivo:



1) (c. 1-2)

mismo con el que responde el bajo en un contrapunto imitativo, para luego volverse armónico; esta sección inicia en la tónica (si bemol mayor) y nos lleva a la dominante (fa mayor). La segunda sección comienza con un motivo que tiene el mismo patrón rítmico que 1) y el bajo se vuelve más activo y más melódico; inicia en la dominante y después nos lleva a hacer inflexiones a la subdominante (mi bemol) y una cadencia que parecería ir a *la bemol*, termina como cadencia rota en la dominante en el compás 18; seguido a esto hay un diálogo entre la flauta y el bajo:



2) (c. 19-21)

justo antes de llegar a la cadencia final a la tónica.

## Gigue *L'Italienne*

Normalmente, las gigas francesas suelen ser más lentas que las italianas, pero ésta en especial, lleva el título *L'Italienne*, lo cual sugiere que debe de interpretarse más rápido. Escrita en 12/8 consta de dos secciones separadas por barras de repetición; la primera inicia en la tónica (si bemol), con una pequeña anacrusa y el motivo:



### 1) (c. 1 a primer tiempo de 2)

que como vemos, también es anacrúsico hacia el re de la flauta, y cuyo esquema rítmico y de articulación (con las primeras dos notas ligadas en cada grupo de tres) es utilizado a lo largo de todo el movimiento; el bajo es más armónico que melódico y en el compás 5 está lleno de saltos; esta primera sección termina en la dominante (fa mayor). La segunda sección, inicia con una anacrusa similar a la del principio, pero en la dominante y nos lleva a hacer cadencias al tercero mayor (re mayor) y al sexto (sol menor), el bajo se vuelve mucho más activo y melódico, haciendo contrapunto imitativo con la flauta; un lugar especial es el compás 11, donde el ritmo de la flauta se hace punteado y el bajo desciende haciendo saltos de cuartas y quintas con acordes de séptima:



### 2) (c. 11 a primer tiempo de 12)

tema que usa la flauta en el compás 14 pero ascendiendo



3) (c. 14)  
para finalizar en la tónica.

Quizás la principal problemática en la ejecución de esta suite es la ornamentación francesa. Como podemos observar la partitura está llena de símbolos que indican una ornamentación específica sobre ciertas notas, para lo cual el compositor nos da una guía al publicar una tabla de ornamentos que resulta bastante precisa en comparación con otras tablas de compositores franceses de la misma época, ya que Hotteterre describe de manera muy gráfica, cómo ha de ser ejecutado cada ornamento:

### Tabla de Ornamentos



Los ornamentos descritos en esta tabla son el *coulement* (*coulé*), *accent*, *port-de voix double*, *demie cadence appuyée* (*tremblement évité*), *tour de gosier* (*double*), *double cadence* (*tremblement ouvert*), *double cadence coupée*, *battement* (*pincé*), *tour de Chant* y *port-de voix*; aunque también utiliza el *tremblement*, el *coulé de tierce* y el *coulé par intervalle*.

Por todo esto, la obra de Hotteterre, resulta una fuente de gran importancia para conocer el estilo barroco francés. El mismo Hotteterre señala en su aviso publicado en su *premier livre de pièces pour la flûte* (1715) que si se siguen con atención sus indicaciones, se podrán ejecutar apropiadamente no sólo sus piezas sino muchas otras ya que las reglas son generales para las piezas francesas de su época.

En lo que se refiere a la ejecución de estas piezas en otro instrumento que no sea la flauta travesa, Hotteterre señala que pueden ser tocadas por todos los instrumentos con tesitura de soprano tales como la flauta de pico, el oboe, el violín, la viola da gamba soprano, etc., y que pueden ser incluso ejecutadas en el clavecín tocando el bajo con la mano izquierda y la parte del soprano con la derecha. También menciona que si el registro de las piezas resulta demasiado bajo para algún instrumento, como es el caso de la flauta de pico, se puede transportar todo una tercera ascendente, ya sea mayor o menor según sea conveniente para facilitar la ejecución, como hemos hecho con esta suite.

**Fantasia en sol menor No.8 TWV. 40:9.  
(Del original en mi menor)**

**Fantasie per il Violino senza basso  
1731-1733.**



**Georg Philipp Telemann**  
(1681-1767)

## Datos biográficos del autor.

Georg Philipp Telemann nació en Magdeburgo, el 14 de marzo de 1681 y murió en Hamburgo el 25 de junio de 1767. A la edad de 10 años ya tocaba cuatro instrumentos y escribía arias, motetes y obras instrumentales. Sus padres intentaron disuadirlo de que estudiara música, pero él continuó con sus estudios. Asistió a la Universidad de Leipzig donde fundó el *collegium musicum*;<sup>29</sup> a los 21 años se convirtió en director musical de la ópera de Leipzig y a los 23 tomó el puesto de organista en una iglesia de la misma ciudad. Al siguiente año viajó a Zary como *Kapellmeister*, donde escribió suites de danzas en estilo francés a veces influenciado por la música folklórica de Polonia y de Moravia, además de cantatas.

En 1708 se mudó a Eisenach como *Kapellmeister* y en 1712 se fue a Frankfurt como director musical de la ciudad. Ahí escribió al menos cinco ciclos de cantatas y obras para festividades cívicas, dentro de sus actividades como *Kapellmeister*, mientras que, en sus responsabilidades como director del *collegium musicum* de la ciudad escribió obras instrumentales y oratorios.

Recibió muchas ofertas para ocupar importantes plazas de diversos lugares, pero no se movió hasta 1721 cuando fue invitado a Hamburgo como director musical de las cinco iglesias principales y como *Kantor* en el *Johanneum*.<sup>30</sup> En ese lugar escribía cantatas para cada domingo y para cada festividad de cada una de las iglesias, así como en festividades cívicas, además de una pasión, un oratorio y una serenata al año. En su tiempo libre se dedicaba a dirigir el *collegium musicum* y escribir para la casa de la ópera. Dirigió la ópera de Hamburgo desde 1722 hasta que ésta cerró en 1738. Es en estas fechas cuando probablemente compuso sus fantasías para flauta sola. En 1737 viajó a Paris, apareciendo en la corte y en el *Concert Spirituel*.

Él mismo publicaba sus obras entre las que destaca una colección de 72 cantatas y las 3 colecciones tituladas *Musique de table* (1733), que contiene cada una un concierto, una suite y varias piezas de cámara. Estaba a favor de difundir la música a nivel amateur y a ello contribuyó publicando varias obras didácticas entre las que se incluyen algunas sobre bajo continuo y ornamentación (*essercizii musici*).

Fue el más famoso compositor de su tiempo en Alemania y su fama sobrepasaba por mucho a la de Johann Sebastian Bach. Telemann compuso en todas las formas y estilos de su época; lo mismo podía componer sonatas y conciertos en estilo italiano que oberturas y cuartetos en estilo francés o cantatas, pasiones, fugas y canciones alemanas. Cualquiera que haya sido el estilo abordado por Telemann, sus obras son fácilmente reconocibles como suyas gracias a su clara estructura periódica y a su fluidez. Fue un compositor vanguardista y en diversos géneros anticipó lo que vendría con el estilo clásico.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> El término *Collegium Musicum* se comenzó a usar en Alemania durante el siglo XVI para referirse a una asociación musical dedicada primordialmente a la ejecución de obras musicales. Estas agrupaciones se volvieron muy populares en los siglos XVII y XVIII, sobretodo en los países sajones porque realizaban conciertos públicos.

<sup>30</sup> Julie Anne Sadie comp., *Companion to Baroque Music* (Nueva York: Schirmer Books, 1990) p.176.

<sup>31</sup> Martin Ruhnke, "Telemann, Georg Philipp" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed. (Londres: McMillan Publishers Ltd., 2000) Tomo 18, 647-659.

## Importancia de Telemann y en especial de sus *fantasías* dentro del repertorio de la flauta de pico.

Las doce fantasías de Telemann están tomadas de una fuente única que se encuentra en la biblioteca del conservatorio de Bruselas. Telemann las menciona en su autobiografía y las coloca entre dos obras compuestas en 1731 y 1733 respectivamente, por eso G. Hauswald las fechó como compuestas en 1732 en lo que fue la primera edición moderna de las fantasías.<sup>32</sup> Sin embargo, una fecha entre 1727-28 es más aceptable después de analizar las técnicas de grabado (impresión) de la obra, que la sitúan dentro de los primeros intentos de grabado de Telemann.

La portada de la fuente de Bruselas dice *Fantasie per il Violino, senza Basso* y tiene agregado “Telemann” escrito a lápiz, pero “es evidente sin embargo que esas piezas están pensadas para flauta traversa más que para el violín. El rango es limitado entre *re*<sub>5</sub> y *mi*<sub>7</sub> que es la nota más baja y una muy buena nota aguda de la flauta traversa de una sola llave del siglo XVIII de acuerdo a lo que dicen Quantz y Hotteterre. Esto significa que la cuerda más grave del violín nunca es usada. Además no tiene cuerdas dobles, mientras que éstas abundan en las genuinas fantasías para violín de Telemann fechadas en 1735. En cambio usa frecuentemente intervalos amplios, creando la ilusión de 2 u ocasionalmente 3 partes. Esta es una característica típica de música para flauta.”<sup>33</sup>

Sobre la interpretación de estas fantasías en flauta de pico o en algún otro instrumento, Telemann no da mucha información como en algunas otras de sus obras (duetos Op.2 y *Der getreue Music-Meister*), donde pone al inicio dos claves indicando una posible transposición. Sin embargo se sabe que ésta era una práctica común de la época, que incluso era recomendada por compositores como Händel, Schickhardt, Quantz, y Hotteterre.

Además del estilo de impresión y la presencia del “Telemann” escrito a lápiz en la portada, no existen otras pruebas de que él sea el autor de estas fantasías. Sin embargo comparándolas con las otras dos colecciones de piezas para flauta sola de la misma época hechas por Quantz y Braun le Cadet, resulta obvio que ellos no pudieron haber compuesto estas fantasías, pues éstas superan en habilidad y versatilidad a las dos colecciones antes mencionadas. Estas fantasías no se ajustan a lo que en esa época se conocía con ese nombre, que eran piezas generalmente polifónicas, mientras que estas son para un solo instrumento y además están divididas en movimientos. Las fantasías muestran una escritura idiomática para la flauta traversa de una sola llave, instrumento en el cual cada tonalidad tiene su propio color, resultado de la diferencia en sonido y resonancia entre digitaciones abiertas (escala de *re* mayor) y digitaciones de “tenedor” (el resto de las tonalidades); “Telemann por supuesto, ¿Quién otro si no? usó esta característica como ventaja, escribiendo en doce tonalidades distintas, de la misma forma que lo hace en sus duetos para flauta y en las *Sonatas Metódicas*”.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Barthold Kuijken prólogo a *G. P. Telemann, 12 Fantasias for Flute Solo* (Monteux, Francia: Musica Rara, 1987).

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

En las fantasías podemos ver que, sea quien sea su compositor, este poseía un profundo conocimiento de las formas instrumentales del siglo XVIII como son la overtura francesa, la sonata da chiesa, la sonata “moderna” en tres movimientos (lento-rápido-rápido), la suite o la toccata y fuga, que se ve reflejado en la variedad de los movimientos, que van desde la fuga estricta posible en un instrumento monódico, pasando por varios grados de *fugato*, movimientos lentos muy líricos, alternancia de secciones lentas y rápidas, piezas virtuosas como un concierto, hasta las típicas danzas barrocas:

Allemande	Passepied	Polonaise
Corrente	Gavotte	Gigue
Sarabande	Bourrée	Canario
Minuet	Rondeau	

Todas estas formas son tratadas de manera más o menos libre; ninguna lleva el título de la danza y ninguna de las fantasías es similar a otra.

## Aspectos técnicos y de interpretación y análisis de la obra.

### Largo

Según menciona Barthold Kuijken en su prólogo del facsímil de las fantasías, el primer movimiento de esta fantasía, a pesar de sólo llevar el título *largo*, es una allemande<sup>35</sup>. Es un movimiento de carácter moderado, escrito en 4/4 y, aunque no tiene una anacrusa inicial, es bien sabido que no todas las allemandas barrocas eran anacrúsicas.

Este primer movimiento comienza en sol menor. La flauta lleva 2 voces simultáneas de las cuáles la del bajo es la más importante y complicada para tocarse, ya que se encuentra en un registro en el que la flauta de pico tiene poco volumen, mientras que la otra voz se mueve en los registros medio y agudo, lo que provoca que se acentúe, por lo que sugiero usar una articulación más fuerte en el bajo y prolongar ligeramente el sonido de estas notas, sin llegar a distorsionar el ritmo.

El movimiento comienza con el motivo:



#### 1) (compás 1 a tercer tiempo del 2)

con el cual se reafirma la tónica (sol menor); posteriormente presenta un motivo 2 veces en forma de eco, seguido de una cadencia que nos lleva a hacer una pequeña inflexión al séptimo grado (fa mayor) (compases 3 y 4). A continuación (c. 5-8), se presenta una parte cromática que desemboca en el tema inicial, sólo que esta vez en la dominante (re mayor). Siguiendo a ésto (c. 8 a la mitad del 10) vienen una serie de frases a modo de pregunta y respuesta, en las que nuevamente vuelve a manejar 2 voces simultáneas para concluir (c. mitad del 10 al 13) con una serie de progresiones:



#### 2) (segundo tiempo del compás 10 al primer tiempo del compás 13)

<sup>35</sup> <sup>35</sup> Barthold Kuijken prólogo a *G. P. Telemann, 12 Fantasias for Flute Solo* (Monteux, Francia: Musica Rara, 1987).

que nos llevan al quinto grado y éste a su vez, nos lleva a una cadencia a la tónica. Posteriormente, presenta una variante de los ecos antes mencionados, sólo que esta vez lo hace en la dominante, y no hace ya ninguna inflexión, sino que lo usa, junto con una versión acortada de las progresiones de la sección anterior, a manera de recapitulación y concluye con la cadencia final.

### Spiritoso

El segundo movimiento lleva por título de carácter *spiritoso* que indica algo similar a estar animado; está escrito en 12/8 y comienza en la tónica (sol menor) con el siguiente motivo:





Sonata en Fa mayor  
para flauta y bajo continuo

BWV 1035

(Del original en Mi mayor).



Johann Sebastian Bach.

(1685–1750)

## Datos biográficos del autor.

Nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Fue el hijo menor de Johann Ambrosius Bach, quien también era músico y de quien probablemente aprendió a tocar el violín y las bases de la teoría musical. Quedó huérfano cuando tenía diez años de edad y se fue a vivir con el mayor de sus hermanos Johann Christoph, quien era organista de la iglesia de San Miguel en Ohrdruf y quien le enseñó a tocar órgano y clavecín. De 1700 a 1702 asistió a la escuela de San Miguel en Luneburgo, donde cantaba en el coro y probablemente tuvo contacto con el compositor Georg Böhm. También solía visitar Hamburgo para escuchar a J. A. Reincken en el órgano de la iglesia de Santa Catarina.

Después de competir sin resultados por un puesto de organista en Sangerhausen en 1702, pasó la primavera y el verano de 1703 sirviendo como violinista en la corte de Weimar y tomó el puesto de organista en la *Neukirche* en Arnstadt. En junio de 1707 se fue a St. Blasius en Mühlhausen y cuatro meses después, se casó con su prima Maria Barbara Bach. Johann Sebastian fue designado como organista y músico de la cámara del duque de Saxe-Weimar en 1708; los siguientes nueve años fue el organista principal y de esta época datan sus mejores obras para el instrumento. Durante este tiempo fue padre de siete hijos, entre los que destacan Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emmanuel. En 1717, fue nombrado *Kapellmeister* en Cöthen; sin embargo se le negó el permiso para dejar Weimar y solo se le concedió este después de ser prisionero del duque por casi un mes.

Su nuevo patrón, el príncipe Leopold, era un músico talentoso que amaba y entendía el arte. Como la corte era calvinista, Bach no tenía obligaciones de capilla y así podía concentrarse en la composición instrumental. De este período son sus conciertos para violín, los seis conciertos de Brandenburgo, así como también numerosas sonatas, suites y piezas para teclado, incluyendo varias diseñadas para la enseñanza. En 1720 María Bárbara muere mientras Johann Sebastian se encontraba en Karlsbad con el príncipe, pero en diciembre del siguiente año se casa con Anna Magdalena Wülckens, quien era hija de un trompetista de la corte de Weissenfels. En 1722 Bach se postula como candidato a los puestos de *Director musices* y *Kantor* de la Thomasschule (*Thomaskantor*) en Leipzig, puestos que no obtiene sino hasta 1723, cuando los candidatos antes aceptados Telemann y Graupner se retiran de sus cargos.

Bach continuó como *Thomaskantor* durante el resto de su vida, a menudo en conflicto con las autoridades. Sus obligaciones se centraban en las actividades musicales de las dos principales iglesias de la ciudad y durante los primeros años que pasó allí, compuso gran cantidad de música de iglesia incluyendo varios ciclos de cantatas, el *Magnificat* y las *pasiones* según San Juan y según San Mateo. Se convirtió en un renombrado organista y con constante demanda como maestro e incluso como diseñador y constructor de órganos. Su fama como compositor también comenzó a crecer desde 1726, cuando comenzó a publicar ediciones de su música para clavecín y para órgano.

Hacia 1729, Bach toma la dirección del *Collegium Musicum* que Telemann había fundado en Leipzig en 1702, que era una sociedad principalmente amateur que daba conciertos de manera regular y para la cual Bach arregló conciertos para clavecín y compuso varias cantatas y serenatas para impresionar al Elector de Sajonia, quien le otorgó el título de *Hofcompositeur* en 1736.

En 1747 Bach va a Postdam a visitar a su hijo Carl Philipp quien trabajaba en la corte como clavecinista del rey Federico *el Grande*. Allí, Johann Sebastian improvisó sobre un tema que el rey compuso y que sirvió para la composición de la Ofrenda Musical, un compendio de fugas, cánones y sonatas basadas en el tema del rey. Es allí donde probablemente conoció a Michael Gabriel Fredesdorff, quien era valet y compañero de flauta del rey. Johann Sebastian le dedicó su sonata en mi mayor BWV 1035, según indican las fuentes del manuscrito encontradas en Berlín, además de la que se encuentra en Bruselas, las cuales datan del siglo XIX, lo que aunado al estilo galante en el que está escrita la sonata (estilo preferido en la corte de Berlín)<sup>37</sup> sugieren una fecha de composición cercana a 1741<sup>38</sup>, contrario a lo que dicen algunas otras fuentes, que la colocan junto con los trabajos compuestos en Cöthen, con una fecha entre 1717 y 1720.<sup>39</sup> Desde 1747 Johann Sebastian se hace miembro de la Sociedad de las Ciencias Musicales, lo que influyó profundamente en su pensamiento, que se manifiesta en un mayor uso del contrapunto en sus obras. Bach presentó ante esta sociedad sus Variaciones canónicas para órgano y su inconcluso *Arte de la Fuga* fue pensado para distribuirse entre sus miembros.

La vista de Bach comenzó a deteriorarse y en marzo y abril de 1750 fue operado dos veces por el oculista inglés John Taylor. Las operaciones y el tratamiento quizás aceleraron la muerte de Bach. Fue enterrado el 31 de julio de 1750 en el cementerio de San Juan. Su viuda le sobrevivió por diez años y murió en la pobreza en 1760.

---

<sup>37</sup> Barthold Kuijken, comentario a *Sonate für Flöte und Basso continuo E-dur* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992) 17-19.

<sup>38</sup> Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician* (Nueva York: W.W. Norton and Company, 2001) 357-358, 425.

<sup>39</sup> Malcolm Boyd, *Bach* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

## La sonata como género

La palabra *sonata* significa, dentro del barroco, “pieza instrumental”; este significado ya se usaba desde finales del renacimiento. Sin embargo, al mismo tiempo *sonata* era la palabra usada por los italianos (pasado participio de *sonare*) como antítesis de *cantare*. Por casi 75 años los términos *sonata* y *canzona* fueron usados para nombrar el mismo tipo de piezas; posteriormente la *canzona* sobrevivió como el movimiento fugado de la *sonata da chiesa* (a menudo el segundo movimiento).

Giovanni Gabrieli popularizó un tipo de sonata para dos o más coros instrumentales, que sobrevivió sólo por cerca de 50 años; también utilizó la llamada *sonata con voci* que sobrevivió bastante menos que la anterior, pero anticipó lo que sucedería en el futuro de la sonata en su *sonata per tre violini* (1615). En 1610 G. P. Cima escribió sonatas para dos violines y bajo y para violín y bajo; entre 1618 y 1619 M. Praetorius ya hace una distinción entre la sonata y la *canzona* con base en el estilo de cada una en su *Syntagma Musicum*.

Hacia 1700 la forma multiseccional (similar a la *canzona*) de la sonata se dividió en pocas secciones, más largas y claramente demarcadas llamadas movimientos. El antiguo tipo multiseccional estaba definido por cambios de compás, de binario a ternario y viceversa y a cambios de texturas; para el tiempo de Corelli los movimientos ya estaban separados terminando cada uno en una cadencia, con dobles barras y nuevas instrucciones.

El número de movimientos era inicialmente de 4 o 5 y poco a poco se fueron reduciendo a 3 o 4 hacia finales del barroco. Corelli es en gran parte responsable de establecer el orden lento-rápido-lento-rápido de la sonata que se convirtió en el esquema característico de la sonata barroca. El primer movimiento es un adagio corto relativamente libre, de diseño binario caracterizado por patrones rítmicos punteados, imitación libre y un considerable uso de retardos y resoluciones sobre y contra el bajo; el segundo movimiento es un allegro fugado también binario y el tercero y el cuarto recuerdan a la sarabande y a la gigue. El esquema de tres movimientos lento-rápido-rápido o rápido-lento-rápido que también fue popular a finales del barroco, se puede explicar como el resultado de descartar uno de los movimientos lentos de la sonata de iglesia, como los de Corelli.

El orden de los movimientos en la *sonata da camera* fue menos estandarizado. Hay numerosos ejemplos que siguen el orden estándar de las cuatro principales danzas de la suite a mediados del barroco: allemande, courante, sarabande y gigue. En la *sonata da chiesa* ninguno de los movimientos tiene título de danza; sin embargo la estructura uno o varios movimientos pueden estar basados en una danza. En numerosas ocasiones los dos tipos de sonata aparecen mezclados como en las sonatas de Telemann y Vivaldi, en que varios movimientos tienen título de tempo (allegro, adagio, etc...) y otros tienen título de danza (allemande, courante, etc...). Además del deseo de contraste como factor para el orden de los movimientos usado al inicio del barroco, un nuevo factor de unidad fue el agruparlos por tonalidad una vez establecido el sistema mayor-menor. Sin embargo, no todos los movimientos de una sonata están en la misma tonalidad; lo que generalmente ocurre es que uno de los movimientos de en medio este parcial o completamente en una tonalidad vecina y posteriormente se regresa a la tonalidad original.

En 1701 Brossard<sup>40</sup> hace la distinción entre *sonata da chiesa* y *sonata da camera* en su diccionario en el que indica que la *sonata da chiesa* alterna movimientos lentos con allegros fugados y la *sonata da camera* tiene una introducción lenta y luego varios movimientos de danza.

En lo que se refiere al uso de la sonata en la iglesia, podemos especular que los movimientos a veces eran sustituidos por porciones cantadas del ordinario de la misa, especialmente en una iglesia pequeña, pobre y sin coro. Por el contrario el compositor de las sonatas da camera escribía para la diversión y conciertos privados de sus patrones en la corte; a veces el patrón mismo era pupilo del compositor y tocaba la música él mismo, como el caso de Federico el Grande de Prusia quien ejecutaba las sonatas y conciertos para flauta de su maestro Quantz.

La sonata comenzó a desarrollarse en Italia a principios del siglo XVII y para el siglo XVIII se había extendido hacia Austria, Alemania, Inglaterra y Francia en ese orden. En Alemania central destacaron compositores como Heinichen, Zelenka, Pisendell, Weiss, Quantz, Hasse, Fasch, Graupner y desde luego Johann Sebastian Bach.

La sonata en Fa mayor BWV 1035 es un claro ejemplo de sonata *da camera*, no solo porque incluye el nombre de una danza (Siciliano) en su tercer movimiento, sino también por su contexto histórico, pues como ya mencionamos antes, está dedicada a un miembro de la corte de Federico el Grande, sin duda para ser ejecutada ante el rey.

---

<sup>40</sup> William S. Newman, "Sonata" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed. (Londres: McMillan Publishers Ltd.,2000)Tomo 17, p. 480-485.

## Análisis de la obra y aspectos técnicos y de interpretación

La sonata en Fa mayor BWV 1035 fue escrita originalmente en mi mayor para flauta travesa y Dom Gregory Murray la ha transportado una segunda ascendente para adecuarla al registro de la flauta de pico.

### Adagio ma non tanto

Este primer movimiento de carácter tranquilo y dulce, escrito en Fa mayor en compás de 4/4, resulta un compendio de ornamentación muy similar a las sonatas metódicas de Telemann y a las sonatas Op. 5 para violín de Corelli. Podemos dividirlo en dos secciones principales y una coda; la primera parte consta de 8 compases comenzando en Fa mayor y modulando a la dominante; utiliza diversos materiales melódicos (escalas por grados conjuntos de treintaidosavos, apoyaturas) y rítmicos (ritmos punteados, tresillos) para ornamentar una línea melódica simple, de los cuales las figuras de treintaidosavos del primer motivo de la flauta y la figura punteada de la línea del bajo son muy importantes, ya que aparecen varias veces a lo largo del movimiento dándole unidad rítmica al mismo; el bajo es predominantemente armónico.

The image displays the musical score for the first movement of the Sonata in F major, BWV 1035, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in a standard musical notation format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 4/4. The key signature is one flat (F major). The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 4, 6, 8) at the beginning of the treble staff. The first system shows the beginning of the piece, with a treble staff containing a melodic line with trills and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody with trills and includes a treble staff with triplets and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system shows the end of the piece with a treble staff containing a melodic line with trills and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

La segunda parte inicia en la dominante y nos lleva de regreso al tónica, utilizando los mismos recursos usados en la parte A, resultando bastante simétricas entre sí ambas partes.

La coda que inicia en el compás 17, tiene como base el ritmo punteado del bajo en el primer compás del movimiento; inicia en la tónica y hace una progresión descendente tomando como base una escala cromática en el bajo, antes de hacer la cadencia final a la tónica.

### Allegro

Este movimiento, escrito también en Fa mayor, tiene las características de una allemande, de carácter alegre y enérgico, escrito en compás de 2/4 y comienza con una anacrusa. Consta de dos partes principales, separadas por barras de repetición; la primera inicia con el motivo (c.1-4):



y lo repite una vez más, ligeramente ornamentado (A') (c. 5-8). Posteriormente presenta un nuevo motivo similar al anterior a manera de respuesta en la dominante (c. 9-12);



(9-12)

Después presenta un tercer motivo (C) en donde mezcla parte del material de los dos anteriores a manera de síntesis (c. 13-20), continúa haciendo una inflexión a la menor por medio de una cadencia rota (21-23) y posteriormente desarrolla el motivo A (c. 23-32) con lo cual concluya la primera parte del movimiento en la dominante.

La segunda parte del movimiento inicia en la dominante y presenta un motivo basado en el motivo A (c. 33-36); este nuevo material lo transpone un tono más arriba (c.37-40); la siguiente sección (c.41-48) es una repetición casi literal del motivo C y luego continua con el motivo B al cual le añade nuevo material para alargarlo de 4 a 8 compases; posteriormente se repite el motivo A de manera literal y el motivo A' con una muy ligera variación; después se presenta un nuevo material melódico en la flauta (c. 65-72), pero el

bajo es similar al del motivo B; luego el bajo (c.73-76) retoma el motivo A que inicialmente había sido presentado por la flauta y finaliza con una cadencia a la tónica. Cabe señalar que a lo largo del movimiento, salvo en los lugares donde he indicado lo contrario, el bajo es predominantemente armónico.

### Siciliano

El título del tercer movimiento de esta sonata hace referencia a una danza ternaria y de tiempo moderado; tiene carácter nostálgico, escrito en compás de 6/8 y en la tonalidad de re menor es el más contrapuntístico de los movimientos de esta sonata, no porque no haya contrapunto en los otros (muchas veces escondido dentro del cifrado del continuo), sino porque la función del bajo es principalmente melódica en este movimiento; está dividido en 2 secciones principales, separadas por barras de repetición. La primera inicia



## Allegro assai

El último movimiento de esta sonata tiene carácter muy vivaz, está escrito en compás de 2/4 en la tonalidad de fa mayor. Inicia con el tema (c.1-4):

The image shows the first four measures of the piece. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The music is in F major (one flat) and 2/4 time. The first measure starts with a quarter rest in both staves, followed by a quarter note in the treble and a half note in the bass. The second measure continues the melody in the treble and the bass line. The third measure features a sixteenth-note triplet in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure concludes the first theme with a quarter note in the treble and a half note in the bass.

donde el bajo es armónico; después se presenta un segundo tema en el bajo (c. 5-8):

The image shows the second theme in the bass clef, spanning measures 5 to 8. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The melody is characterized by rhythmic patterns and a clear harmonic structure.

mientras la flauta tiene silencios; después se repite el tema A de manera literal (c. 9-12) y luego (c. 13-16) se da una variación del tema A en la flauta; posteriormente se presenta el tema B en la flauta que nos lleva a la menor por medio de una cadencia rota y seguidamente (c. 20-23) realiza progresiones descendentes por cuartas basadas en el material temático de B; en los siguientes compases, el bajo realiza escalas ascendentes de do mayor por grados conjuntos en valores rítmicos de octavos y la flauta realiza algo similar, pero en dieciseisavos (c. 23-26) antes de hacer cadencia a la dominante (c. 26-27) con la que concluye la primera parte del movimiento. La segunda parte inicia en la dominante con el primer motivo del tema A y vuelve a repetir este mismo motivo en la tónica un compás después (c. 27-29); después realiza una progresión por cuartas con material del tema B y nos lleva a sol menor (c. 30-35) para luego modular a re menor (c. 36-40); posteriormente, utiliza material del tema A (c. 40-45) de manera similar a lo que hizo de los compases 13 a 16; continúa después con una progresión por cuartas mientras la flauta utiliza material temático del tema B (c. 44-46), de forma muy parecida a los compases 20 al 22 para luego hacer cadencia a la tónica y comenzar en la flauta un motivo basado en el material de los compases 23 a 26, pero hecho en espejo (c. 47-48) y seguir con una progresión por cuartas y hacer cadencia a la tónica, que se amplía 3 compases más para hacerla perfecta y darle simetría al movimiento (c. 49-54).

## Ornamentación

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta el intérprete a la hora de ejecutar esta sonata, es el de la interpretación de los ornamentos, ya que el mismo compositor no dejó referencias de cómo debían ser ejecutados, lo cual ha generado controversia, en especial en lo que se refiere a las apoyaturas del primer movimiento. Como ya he dicho antes, el primer movimiento de esta sonata ya está ampliamente ornamentado por el compositor en un estilo similar al de Quantz y al de Telemann, y según afirma Barthold Kuijken, resulta de gran interés interpretar los ornamentos de Bach con las indicaciones dinámicas de Quantz; uno puede comenzar una parte de la flauta simplificada (como el sistema superior de las sonatas metódicas de Telemann) y luego ornamentarlas poco a poco según Bach.<sup>41</sup> A diferencia de la suite francesa de Hotteterre, Bach no coloca signos de ornamentación en la partitura, sin embargo, ornamentos como apoyaturas, mordentes, grupetos y trinos pueden añadirse a los ornamentos colocados por Bach.

En lo que se refiere a las apoyaturas, existe una controversia sobre su interpretación que data desde la época de Bach. Tres músicos respetados de la orquesta de la corte de Federico el Grande, como son Quantz, C. P. E. Bach y Johann Friedrich Agricola, coinciden en que las apoyaturas deben ejecutarse en principio sobre el tiempo y la longitud de la apoyatura puede variar dependiendo del valor de la nota principal, del contexto armónico, del tiempo y del afecto. Sin embargo para la figura



existen tres puntos de vista distinto:

Quantz describe a las notas que rellenan saltos de tercera como *appoggiatura de paso* y menciona que deben tocarse antes del tiempo fuerte (dentro del valor de la nota precedente) pero ligadas a la siguiente nota, lo que corresponde al gusto francés.

Quantz escribe que estas pequeñas notas no deben ser tocadas sobre el tiempo de la



siguiente nota ni como apoyatura larga (la mitad del valor de la nota principal) ni como



apoyatura corta (ritmo lombardo).

Este último caso produce una expresión viva y audaz, mientras que el afecto verdadero de esta figura debe ser más como un halago.

---

<sup>41</sup>Barthold Kuijken, comentarios a *Sonate für Flöte und Basso continuo E-dur BWV 1035* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992) p.18.

C. F. E. Bach dice que todas las apoyaturas caen sobre el tiempo de la nota siguiente, también para los saltos de tercera. Menciona que las apoyaturas cortas deben tocarse rápidamente, esto es, que deben ejecutarse de tal forma que la siguiente nota pierda poco de su valor. En un adagio, sin embargo, la expresión es más *graciosa* si las apoyaturas se ejecutan como octavos de un tresillo y no como dieciseisavos.

Agricola, quien obviamente conocía las versiones anteriormente señaladas, escribe que cuando existan dos saltos de tercera seguidos uno al otro en movimiento descendente, las apoyaturas que hay en medio de ellos son generalmente cortas, pero si un tercer salto siguiera la apoyatura sería más larga. Para Agricola las apoyaturas normalmente caen sobre el tiempo, pero en salto de terceras él menciona que la ejecución puede hacerse sobre y antes del tiempo, y de este último caso explica que según la moda francesa una tensión brillante se le da a la apoyatura para distinguirla de la nota precedente. Al igual que Quantz, se manifiesta en contra del ritmo lombardo pues este resulta más firme y punteado de lo que necesita la apoyatura. Menciona también que en un adagio las apoyaturas no deben ser demasiado cortas, sino del valor de un tercio de la longitud de la nota siguiente.<sup>42</sup>

Por todo esto, esta sonata es ideal para poder adentrarse de manera práctica no solo en el estilo flautístico de J. S. Bach, sino para conocer también cuáles eran los estilos de composición y ejecución de la corte de Federico el Grande.

Una de las principales dificultades al tocar esta sonata en fa mayor con flauta de pico, es que utiliza el registro más grave de la flauta de pico, sobretodo en el primer movimiento, por lo que se corre el riesgo de que el continuo tape a la flauta, por lo que hay que tener cuidado con el balance, cerrando lo más posible la caja del clavecín y usando pocas notas en la realización del continuo, para lo cual se requiere de gran habilidad y conocimiento por parte del clavecinista; la parte del continuo es realmente importante ya que el contrapunto se encuentra en el cifrado y se necesita conocimiento y experiencia para realizarlo de manera correcta pues una de las características principales de la música de Bach es que la marcha armónica es muy rápida.

El hecho de tocar esta sonata en flauta de pico y no en flauta traversa implica desde luego un cambio en el color de la obra ya que los timbres de las flautas son distintos; sin embargo, ya que Bach no escribió ninguna pieza para flauta de pico sola, los flautistas de pico podemos recurrir a la transposición de las piezas de flauta traversa para adecuarlas a nuestro instrumento, una práctica que como hemos visto se realizaba en aquella época e incluso compositores como Hotteterre o Telemann la recomendaban.

---

<sup>42</sup> Ibid.

*Concierto en Sol mayor  
para flauta, cuerdas  
y bajo continuo  
Op. 10, No. 6. RV 437*



*Antonio Vivaldi  
(1678-1741)*

## Datos biográficos del autor

Antonio (Lucio) Vivaldi, nació en Venecia el 4 de marzo de 1678 y murió en Viena el 28 de julio de 1741. Fue hijo de Giovanni Battista Vivaldi, un violinista profesional que trabajó en San Marcos y quien tal vez estuvo involucrado en el manejo de la ópera, y de Camilla Calicchio, quien era hija de un sastre. Estudió violín con su padre y además fue educado para ser sacerdote ordenándose el 23 de marzo de 1703, pero muy poco después de su ordenación dejó de decir misa; según él esto fue a causa de una mala salud (se sabe que sufría posiblemente de asma o angina de pecho desde su nacimiento). En el mismo año de 1703, aparece como *maestro di violino* en el *Ospedale della Pietà*, uno de los orfanatos venecianos para niñas, donde permaneció hasta 1709 y puesto que volvió a ocupar de 1711 a 1716 cuando él se convirtió en *maestro de concerti*. Después de 1709, cuando Vivaldi se fue de Venecia, siguió manteniendo conexión con la *Pietà* (durante un periodo enviaba dos conciertos por correo cada mes). Se convirtió en *maestro de cappella* de 1735 a 1738; posteriormente siguió escribiendo conciertos y dirigiendo en ocasiones especiales para la *Pietà*.

La reputación de Vivaldi comenzó a crecer con sus primeras publicaciones: tríosomas (probablemente entre 1703 y 1705), sonatas para violín (1709) y especialmente sus doce conciertos *L'estro armonico* Op.3 (1711) que fueron publicados en Amsterdam y circularon extensamente por el norte de Europa. Esto provocó que varios músicos fueran a conocerlo a Venecia y en algunos casos que le comisionaran obras (destacando la corte de Dresden). Johann Sebastian Bach transcribió para teclado cinco de los conciertos del Op.3 y muchos compositores alemanes imitaron su estilo. Publicó dos colecciones más de sonatas y siete más de conciertos, entre los que se incluyen *La stravaganza* (circa 1712), *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (circa 1725, incluyendo *Las cuatro estaciones*) y *La cetra* (1727).

Es en el desarrollo del concierto para solista y orquesta donde Vivaldi adquiere una gran importancia. Fue el primer compositor en usar la forma de ritornello de manera regular en los movimientos rápidos, práctica que se convirtió en un modelo a seguir; lo mismo ocurrió con su estructura de tres movimientos (rápido-lento-rápido). Su método para mantener la unidad temática fue ampliamente copiado, especialmente la integración del material de la parte a solo y la parte del ritornello. Sus patrones rítmicos vigorosos, su escritura violinística y el uso de progresiones fueron también muy imitados. De sus cerca de 550 conciertos, unos 350 son para instrumento solista (más de 230 son para violín y también escribió otros conciertos solistas para fagot, violonchelo, oboe, flauta travesa, flauta de pico y mandolina); hizo cerca de 40 conciertos dobles, más de treinta para solistas múltiples y cerca de sesenta para orquesta sin solista, mientras que más de 20 son conciertos de cámara para un pequeño grupo de instrumentos solistas sin orquesta (el elemento *tutti* es dado por los mismos instrumentos tocando todos juntos). Vivaldi fue un orquestador emprendedor escribiendo varios conciertos para combinaciones inusuales como viola d'amore y laúd o para ensambles que incluían el chaleméaux, clarinetes, cornos y otras rarezas. Varios de sus conciertos tienen títulos descriptivos, por ejemplo: *La tempesta di mare* (título de tres de sus conciertos), *Il gardellino*, *Il proteo*, etc. Dentro de esta categoría también entran por supuesto *Las cuatro estaciones*, con su representación de actividades de cada estación que son descritas en varios sonetos, que tal vez el mismo Vivaldi escribiera.

Vivaldi también sobresalió por sus composiciones de música vocal. Escribió una gran cantidad de obras sacras, principalmente para la niñas de la *Pietà* usando un vigoroso estilo en el que la influencia del concierto es a menudo marcada. También estuvo involucrado en la ópera y ocupaba mucho tiempo viajando para promover su obras. Su primera ópera conocida fue puesta en escena en Vicenza en 1713; después trabajó en los teatros de Venecia, Mantua, Roma, Praga, Ferrara, Amsterdam y posiblemente Viena durante su última visita. Fue según se cuenta, un hombre difícil; en 1738 se le prohibió entrar a Ferrara probablemente debido a su negativa para decir misa y a su relación con la cantante Anna Giraud, una pupila suya con la cual viajaba.

## El concierto como género.

### 1.- Antecedentes

Actualmente el término *concierto* lo entendemos como una obra instrumental que mantiene contraste entre un ensamble orquestal y un grupo instrumental más pequeño o un solista. Antes de 1700, el término *concerto* fue aplicado a piezas de formas muy variadas, para voces e instrumentos y fue también usado en el sentido de *ensamble* u *orquesta*. No fue sino hasta el siglo XVIII cuando el término se comenzó a aplicar de manera consistente.

La palabra *concierto* viene probablemente del latín *concertare*, que quiere decir contender, disputar o debatir; aunque tiene también otra acepción que es arreglar, acordar o juntar y es ésta la acepción usada generalmente en el siglo XVI.<sup>43</sup>

La primera publicación bajo el nombre de *concierto* es *Concerti de Andrea, et di Gio. Gabrieli* (Venecia 1587), que contiene música de iglesia y madrigales que iban de 6 a 16 voces.

En el siglo XVII las palabras *concerto* y *concertato* fueron usadas para describir música principalmente instrumental, aunque el término seguía siendo muy flexible y podía ser utilizado para combinaciones instrumentales y vocales, por ejemplo: Giulio Radino en sus *Concerti per sonare et cantare* (1607) incluye piezas para instrumentos solos que llevan otros títulos como *ricercare*. Dario Castello (1621,1629) y Giuseppe Scarani (1630) publicaron libros de *Sonate concertate* y Salomone Rossi, alude a sus piezas de su *Quarto libro de varie sonate, sinfonie* (1622) como “*qualche mio musicale concerto*”; los *Concerti armonici* de Prattichista (1666) tienen correntes y balletos, mientras que Marco Uccellini en sus *Sinfonici concerti... per chiesa e per camera* (1667) tiene sinfonías, branles, correntes y balletos.<sup>44</sup>

### 2.- Concerto grosso

Las primeras obras que le dieron a la palabra *concierto* otro contexto, fueron sonatas y sinfonías que estaban escritas para una orquesta dividida en *concerto grosso* (ensamble grande) y *concertino* (ensamble pequeño). Un ejemplo de esto lo encontramos en varias de las sinfonías y arias de Stradella de su obra *Qual prodigio é ch'io miri*; el *concertino* que consiste en dos tiples y un bajo, contrasta su textura de tríos con las cuatro voces del *concerto grosso* y cuando tocan alternadamente, se producen efectos de diálogo ó de eco. Stradella también lo utiliza en su obra *Sinfonia a violini e bassi a concertino e concerto grosso distinti*, que es tal vez, la primera vez que el título de la obra anuncia explícitamente el principio básico del *concerto grosso*.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Arthur Hutchings, et. al, "Concierto" ", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed.(Londres: McMillan Publishers Ltd., 2000), Tomo 4.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

No se sabe con certeza cuándo o quién usó por primera vez el término *concerto grosso* para referirse a la obra misma y no solamente al *ripieno* ó *tutti*, pero a principios del siglo XVIII aparecieron trabajos como los *Concerti grossi a piú stromenti* de G. L. Gregori ó los *Concerti grossi op. 6* de A. Corelli, que fueron publicados de manera póstuma en 1714 donde ya se usa el término para nombrar a la obra completa.

El punto de partida de los conciertos de Corelli es una trisonata, cuyas sonoridades son amplificadas en ciertos pasajes agregando más ejecutantes que tocan al unísono una misma parte; de hecho, G. Muffat señala que si no hay músicos suficientes ó la ocasión lo requiere, el concierto puede ser interpretado como una trisonata ordinaria. El más importante compositor dentro de la tradición de Corelli es sin duda G. F. Händel.<sup>46</sup>

### 3.- El concierto para solista

Por otro lado, fue G. Torelli quien desarrolló lo que se conoce como *diseño veneciano* del concierto (concierto solista). El primer paso de Torelli en el desarrollo del concierto, es evidente en sus *Sinfonie á tre e concerti á quattro op. 5* de 1692. Torelli menciona en el prefacio que en los conciertos todos los instrumentos deben multiplicarse y dichos conciertos están escritos en un estilo más homofónico, a diferencia de las sinfonías que son más contrapuntísticas; el segundo paso es ya una aproximación al concierto solista en sus *Concerti musicali op. 6* (1698). En el prefacio indica que un solo violín debe tocar donde la palabra “*solo*” está escrita y en las demás partes deben tocar “...*tre o quattro per stromento*”. Los breves episodios para violín solo, sugieren que el concierto para solista tiene sus orígenes en el contexto del *ripieno* de los conciertos de Corelli, en especial el *op. 6 no. 12*, en el que el primer violín del *concertino* es predominantemente solista, comparado con las otras partes.

El paso final de Torelli, lo da en sus *Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo Natale op. 8* publicado de manera póstuma en 1709, que ya muestra unas bien desarrolladas características de concierto solista. El no. 8, por ejemplo, sigue el diseño de 3 movimientos (rápido-lento-rápido); está hecho en estructura de ritornello en los movimientos rápidos y finalmente, muestra un lenguaje idiomático y virtuoso en los pasajes a solo que provee un elemento de contraste con el material del *tutti*.<sup>47</sup> Sin embargo, el más importante compositor en la historia del concierto solista en el barroco es indudablemente A. Vivaldi, quien fue el primero en desarrollar las potencialidades de la forma y el estilo del modelo de Torelli.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Michael Talbot, “Vivaldi, Antonio” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed. (Londres: McMillan Publishers Ltd., 2000) Tomo 20, 31-46.

Las contribuciones de Vivaldi en la historia del concierto son:

- 1) El uso consistente de la estructura de 3 movimientos (rápido-lento-rápido).
- 2) La introducción de partes solistas virtuosas y brillantes. Vivaldi se basó para ello en lo que él mismo hacía en la ópera, donde muchas de sus arias son muy virtuosas trasladando la idea vocal a una forma instrumental.
- 3) Gran expresividad en la ejecución (atestiguada en escritos de varios contemporáneos suyos).
- 4) Gran claridad de sus temas y un estilo propio característico.
- 5) La organización de los ritornellos, cuya elaboración no tiene precedente, ya que incluyen ideas contrastantes pero conectadas de una manera orgánica.
- 6) El carácter patético de los movimientos lentos (el concierto para flauta RV 437 es un claro ejemplo).
- 7) El uso constante de instrumentos de aliento (hay que recordar que en Italia, en la época de Vivaldi, lo que predominaba era el gusto por los instrumentos de cuerda frotada)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Ibid.



Posteriormente, en el compás 23 se presenta el primer solo de la flauta en la tónica, que utiliza material del último movimiento de la sonata en do mayor para violín y bajo continuo RV 3:

### Allemande RV3

1) (c. 1-8 RV 3)

seguido de una ornamentada cadencia a la dominante (c. 36). Posteriormente (c. 36-44), se presenta la parte a) del *ritornello* en la dominante en las cuerdas y el bajo, mientras la flauta responde con arpeggios ascendentes y luego se presenta la parte b). Seguido a esto viene el segundo solo (c. 45-59) también en la dominante usando el mismo material del solo anterior tomado del RV 3 y luego una serie de progresiones que nos llevan a una inflexión a si menor. Después de esto, viene nuevamente la parte a) del *ritornello* (c. 59) añadiendo una nueva sección al *ritornello*:

e) (c. 63-71) Llevándonos al relativo menor.



**Allegro**

El movimiento final de este concierto consiste en una serie de 5 variaciones sobre las 2 partes del movimiento anterior, solo que esta vez en modo mayor (sol mayor) y con un tiempo más movido, lo que le da un carácter de minuet. El movimiento inicia presentando íntegramente la parte a) del movimiento anterior en modo mayor:



1) (c. 1-8)

e inmediatamente después, inicia la primera variación sobre ese tema, a base de tresillos:



2) (c. 9-16)

y varía de la misma forma la parte b). La segunda variación, comienza en el compás 25 y está hecha a base de trinos, con la figura:



3) c. (25-32)

La tercera variación comienza en el compás 41, a base de grupos de 4 dieciseisavos integrados por una nota aguda y tres más graves en forma de bordado:

4) (c. 41-48)

The musical notation for variation 4 consists of two staves. The first staff shows a melodic line in G major with a key signature of one sharp (F#). It begins with a series of eighth-note patterns, each containing one sharp note and three flat notes. The second staff continues this pattern and concludes with a trill on the note G4, marked with a 'tr' symbol.

La cuarta variación inicia en el compás 57 y está construida a base de escalas ascendentes en forma de progresión:

5) (c. 57-64)

The musical notation for variation 5 consists of two staves. The first staff shows a melodic line in G major with a key signature of one sharp (F#). It begins with a series of eighth-note patterns, each containing one sharp note and three flat notes. The second staff continues this pattern and concludes with a trill on the note G4, marked with a 'tr' symbol.

La quinta y última variación ( compás 73) es similar a la tercera, solo que el bordado realiza el movimiento contrario:

6) (c. 73-80)

The musical notation for variation 6 consists of two staves. The first staff shows a melodic line in G major with a key signature of one sharp (F#). It begins with a series of eighth-note patterns, each containing one sharp note and three flat notes. The second staff continues this pattern and concludes with a trill on the note G4, marked with a 'tr' symbol.

El movimiento concluye con una pequeña coda de 4 compases (c. 89) con las armonías I-V-I y con la figura de la última variación, que se repite dos veces:



7) (c. 89-92)

Debemos indicar además que Vivaldi usó el material de este concierto -casi en su totalidad-, en el concierto de cámara en sol mayor para flauta de pico, oboe, violín, fagot y bajo continuo RV 101. Éste es más extenso, pues en el primer movimiento tiene un solo más, además de que otros solos se alargan repitiendo parte del material. El material del segundo movimiento es prácticamente igual, salvo algunas adaptaciones para el cambio de la dotación instrumental. El tercer movimiento, también presenta la adición de una variación más que en el RV 437. Esta práctica era bastante común en aquella época y compositores como Bach, Telemann y Händel la utilizaron también, reutilizando temas de manera literal o con ligeras variaciones para distintas instrumentaciones, según se necesitara.

En lo que respecta a los retos que este concierto implica para el flautista, debemos mencionar que hay partes que resultan un poco incómodas ya que requieren digitaciones llamadas de tenedor (con dedos alternados) que implican gran coordinación en las manos; también debemos decir que las apoyaturas y tresillos del primer movimiento son difíciles de tocar, pues además de la incomodidad de las digitaciones, deben tocarse muy rápidamente. Otro problema es el de la sonoridad del ensamble, pues la flauta de pico es un instrumento con poco volumen y aún así debe escucharse a pesar de estar tocando con el *tutti* de las cuerdas y el bajo continuo. El segundo movimiento es bastante austero en lo que se refiere a la línea de la flauta, por lo que al menos en las repeticiones debe ser ornamentado, para darle así un mayor interés. En el tercer movimiento resulta difícil resaltar las notas principales de algunas variaciones que llevan saltos, debido una vez más a las digitaciones de tenedor y es especialmente difícil la variación de los trinos, pero es muy gratificante lograr superar todos estos retos.

# MEDITATION

SOLO PARA FLAUTA DE PICO (ALTO)

ABRIL 1975.



**RYCHEI HIROSE**  
1930 -

## Datos biográficos del autor.

Ryohei Hirose nació en Hokkaido, Japón el 17 de julio de 1930. Estudió armonía y piano con Hidetake Tsutsui desde 1947 y posteriormente ingresó a la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio con Tomojiro Ikenouchi y Akio Yashiro. Sus obras incluyen música instrumental, coral y composiciones electrónicas, así como también piezas para instrumentos renacentistas o tradicionales japoneses.

Su carrera está marcada por varios períodos de desarrollo. Después de componer la música para un drama japonés de Yoshie Horta con instrumentos tradicionales (1963), comenzó a recibir comisiones para componer piezas en las que se incluyen instrumentos tradicionales. Durante este tiempo, se convirtió en un defensor del shakuhachi y mientras otros compositores como Makoto Moroi y Toru Takemitsu experimentaban nuevas técnicas con el instrumento, Hirose sigue un estilo muy diferente, usando al shakuhachi de forma similar a la música tradicional.

Durante la década de los setentas, comienza a tener un acercamiento hacia occidente, escribiendo para percusiones, arpa, celesta, piano, cello y viola entre otros instrumentos. Un interés en el shamanismo y una profunda espiritualidad se reflejan en una serie de composiciones que siguieron a un par de viajes a la India (1972 y 1973), por eso, muchas de estas obras tienen títulos en sánscrito. También se interesa mucho en las flautas de pico, usándolas principalmente en la forma en que usa al shakuhachi, buscando así una variedad de colores musicales.

Hirose ha ganado numerosos premios en Japón y en el extranjero. Entre los principales se encuentran: el premio Otaka, el premio del Festival Nacional de Artes de Japón, el premio IMC de París y el premio del Festival D'Automne.<sup>51</sup>

### El shakuhachi y sus efectos aplicados a la flauta de pico.

El shakuhachi es quizá la flauta tradicional japonesa más conocida en occidente. Es una flauta recta, similar a la flauta de pico. Su nombre se deriva de la vieja medida japonesa *isshaku hassun*, que equivalía a 54.5 cm.. El término shakuhachi, se refiere específicamente al instrumento cuya medida es de 54.5 cm. de longitud, pero es también usado como nombre genérico para los instrumentos de la misma familia, aunque ellos también sean llamados específicamente por sus medidas. En total la familia comprende 18 instrumentos. El más pequeño mide 33.5 cm. y el más largo 84.6 cm., pero el más utilizado es el que mide 54.5 cm.. Su registro alcanza tres octavas y una cuarta justa y cubriendo parcialmente los orificios, el ejecutante puede producir las notas cromáticas dentro de este rango.<sup>52</sup> Su timbre es muy airoso debido a su embocadura, similar a la de la kena sudamericana.

---

<sup>51</sup> "Hirose Ryohei" en *The International Shakuhachi Society* <http://www.com.komuso.com/people/Hirose-Ryohei.html>

<sup>52</sup>D.P. Berger, "Japón" (Shakuhachi) en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., (Londres: McMillan Publishers Ltd., 2000) Tomo 9, 532-534.

## La flauta de pico en el siglo XX

Durante el siglo XIX, la flauta de pico se volvió obsoleta, saliendo así de las salas de conciertos al no poder competir con el desarrollo sonoro de otros instrumentos. Fue reemplazada en popularidad por la flauta transversa y sobrevivió únicamente en algunos círculos amateurs.

La flauta de pico revivió a finales de siglo XIX y principios del siglo XX cuando se descubrieron varias flautas de pico y éstas empezaron a ser estudiadas por gente como Welch, Galpin, y Arnold Dolmetsch. Éste último comenzó a fabricar flautas de pico desde 1919 y muchas de sus flautas fueron imitadas en Alemania llegando a producirse en serie y volviéndose populares. Sin embargo, Dolmetsch no aprobó estas flautas debido a que importantes detalles en el diseño fueron cambiados para crear la defectuosa digitación alemana, en la que los dedos eran levantados uno después de otro para producir una escala diatónica básica, evitando con ésto las digitaciones de tenedor necesarias en las antiguas flautas de pico; este cambio implica modificaciones en el tamaño y posición de los orificios lo cual produce una gran dificultad para afinar los semitonos. La flauta del pico del siglo XVIII era completamente cromática, mientras que la nueva flauta con digitación alemana en su intento de simplificar la escala de do mayor presenta serias limitaciones para modular a otras tonalidades que sean lejanas a do mayor. Las cualidades expresivas del instrumento también fueron afectadas con estos cambios de diseño y esta digitación errónea influyó en la construcción de flautas de pico no sólo en Alemania sino en muchos otros países, lo que ocasionó la creencia de que la flauta de pico era un instrumento imposible de afinar.

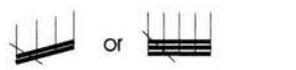
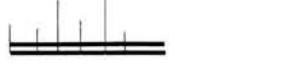
Mientras tanto, en Inglaterra la recuperación de la flauta de pico se realizó basada en la música, los instrumentos y los métodos de los siglos XVII y XVIII. Los instrumentos ingleses fueron diseñados para ser completamente cromáticos, usando el sistema de digitaciones cruzadas o de tenedor que se conoció en Inglaterra como el sistema de digitación inglesa, y en el resto de Europa como digitación barroca ó digitación original a pesar de tener todavía algunas diferencias con la digitación de las flautas de pico del siglo XVIII. Mientras ésto sucedía, nueva música para flauta de pico comenzó a escribirse en Inglaterra, por compositores como Robin Milford (probablemente fue el primero en 1930), Stanley Bate, Lennox Berkeley, Benjamin Britten, Arnold Cooke, Walter Leigh, Malcolm Arnold, Edmund Rubbra y Gordon Jacob, entre otros. Por su parte en Alemania comenzaron a surgir ejecutantes y maestros de flauta de pico como Gustav Scheck, Conrad Fehr, Ferdinand Conrad, Nikolaus Delius y Hans-Martin Linde. Esto suscitó que se comenzara a componer de la misma forma que en Inglaterra, por gente como Hindemith, Poser, Bresgen, Badings, Genzmer, y Henze.

La flauta de pico comenzó a ser usada en la ejecución de música antigua y más compositores tomaron nota del instrumento. Más recientemente, hacia los años sesenta, los compositores comenzaron a explotar nuevos recursos de la flauta de pico: efectos de articulación, digitaciones alternativas (incluyendo las producidas al cerrar el orificio al final del instrumento), multifónicos, vibrato (de respiración, de dedo y de labio), glissandos, tocar fuera de la afinación, cantar mientras se toca, entre otros. Éstos recursos fueron utilizados por gente como Baur, du Bois, Andriessen, Berio, Shinohara, Hirose, Ishi y otros más, animados por ejecutantes como Michael Vetter y Frans Brüggen, en especial este último, quien llevó a la flauta de pico a un nivel de virtuosismo igual al de cualquier otro instrumento de concierto.

## Análisis de la obra

*Meditation* es una obra de Ryohei Hirose, terminada en abril de 1975, compuesta para flauta de pico alto, aunque el mismo Hirose menciona que también se puede interpretar en flauta de pico tenor.

Antes de iniciar la partitura de la obra, el compositor nos muestra una serie de instrucciones para poderla ejecutar, ya que utiliza recursos nuevos (década de los setenta) en la escritura para flauta de pico:

●	valor de nota opcional.
≠	ascender un 1/4 de tono.
##	ascender 3/4 de tono.
♭	descender 1/4 de tono.
↑	lo más agudo posible.
	acelerando or ritardando.
	lo más rápido posible.
	repetir al azar la secuencia de notas dentro del cuadro.
	alturas aproximadas a la ilustración.
	articula tan rápido como sea posible moviendo los dedos de ambas manos de acuerdo a la ilustración (las alturas deben ser aproximadas a la ilustración).
	Coloque el instrumento en los labios como en la ilustración de abajo. La indicación "TKTK" es la articulación y la digitación es al usual.
	
△	calderón corto.
◡	calderón mediano.
◻	calderón largo.
└	terminación del sonido.
	

La pieza consta de 5 partes que el mismo compositor numeró y no lleva indicación de compás. La primera sección sugiere una atmósfera tranquila, sólo lleva la instrucción *Quasi Improvisation*; está basada en notas largas y repetidas, ornamentadas con apoyaturas, bordados, multifónicos, etc.. Presenta los motivos:



1)



2)

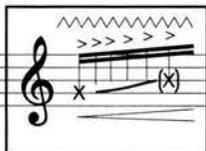
que aparecerán a lo largo de la pieza. Todo esto se asemeja tanto en escritura como en atmósfera a la música del shakuhachi al que Hirose conoce bien (inclusive es miembro de la Sociedad Internacional del Shakuhachi) y ha escrito varias obras para este instrumento.

La segunda parte tiene estructura aleatoria pues el compositor nos da nueve elementos basados en esquemas rítmicos, de articulación y algunos rangos de altura, dándole al interprete la libertad de elegir el orden en el que interpretará estos elementos.

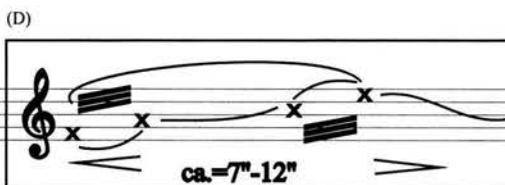
(A) F.Z.=Flatterzunge (B)



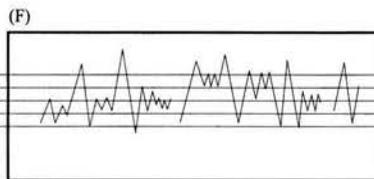
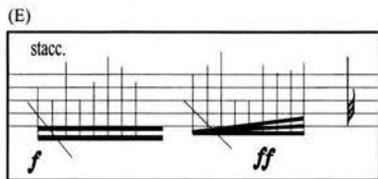
(C)



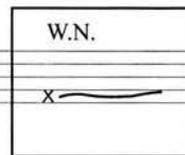
(D)



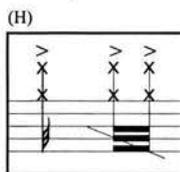
sólo indica ritmo, no altura



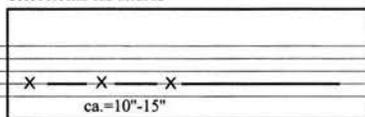
(G) W.N.= ruido blanco



Alturas aproximadas a la ilustración



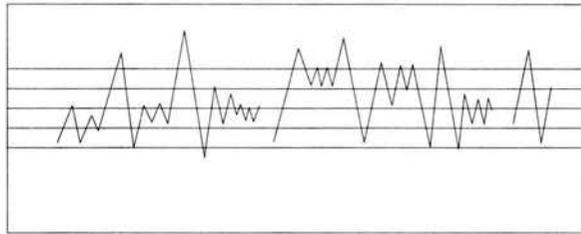
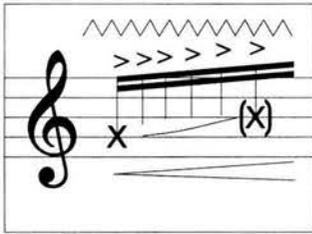
(I) indica ritmos solamente, el ejecutante puede seleccionar las alturas



cerrar todos los orificios

multifónicos opcionales

La tercera parte regresa a la atmósfera de la primera sección; inicia con el motivo 1 y en general es bastante similar, salvo que introduce algunos elementos presentados en la segunda sección por ejemplo:



que semeja al sonido airoso del shakuhachi.

La sección número cuatro la podemos dividir a su vez en dos partes; la primera se caracteriza por grupos de notas que deben ser tocadas lo más rápido posible y trinos, mientras que la segunda retoma el elemento F de la sección dos, el cual es interrumpido brevemente por el tema 1 para después continuar hacia la parte climática que culmina con la nota más fuerte y aguda posible en la flauta, para luego decaer rápidamente hasta que el sonido muere.

La quinta y última sección lleva tres indicaciones: *slow* (lento), *cantabile* y *dolce*. Presenta una atmósfera similar a las secciones 1 y 3 agregando vibrato de labio (este vibrato se logra cubriendo y descubriendo la ventana del silbato de la flauta) sobre las notas largas, además de que se vuelve a presentar el motivo 2 y termina con un pianísimo en la misma nota en la que había iniciado la pieza.

La principal dificultad en la interpretación de esta obra es, sin duda, conocer el lenguaje del compositor y lograr darle coherencia y unidad a los efectos que la obra requiere, pues se corre el riesgo de que la obra no suene como un todo, sino como una sucesión de motivos y de efectos separados. Sin embargo, considero que ésta es una obra ideal para el flautista que quiere comenzar a conocer la música de la segunda mitad del siglo XX, pues reúne varios de los “nuevos” recursos de la flauta de pico que los compositores utilizan desde la década de los sesenta, sin llegar a ser demasiado compleja, técnicamente hablando, y resulta un parteaguas para poder enfrentarse a otras piezas similares.

## Bibliografía

- Berger, D.P., "Japón" (Shakuhachi) en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 9, p. 532-534.
- Bowers, Jane M., "Hotteterre" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 8, 733-737.
- Boyd, Malcolm, *Bach*, Oxford University Press, Oxford, 1995.
- Caldwell, John, "Ricercare", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 15, p. 835-836.
- Castellani, Marcello, Prólogo a *Il Dolcimelo*, SPES, Florencia, 1979.
- \_\_\_\_\_, Prólogo a *Sonate Concertate di Dario Castello*, SPES, Florencia, 1979.
- Cyr, Marie, *Performing Baroque Music*, Amadeus Press, Portland, 1992.
- Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Norton & Company Inc., New York, 1992.
- Dunn, Thomas, "Castello, Dario" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 3, p. 867.
- Fuller, David, "suite" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 24, p. 673-679.
- Grout, Donald Jay, *Historia de la Música Occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, Tomos 1 y 2.
- Hanning, Barbara Russano, *Concise History of Western Music*, W.W. Norton and Company Inc., Nueva York, 1998.
- Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today: Music as Speech*, Amadeus Press, Portland, 1995.
- Hotteterre, Jaques Martin, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, Dover, Nueva York, 1968 (1707).
- Hunt, Edgar, "Recorder", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 3, p. 210-211.
- Hutchings, Arthur, et. al, "Concierto" ", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 4.
- Kanazawa, Masakata, "Hirose, Riohei" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 8, 591.

- Kuijken, Barthold, comentarios a *Sonate für Flöte und Basso continuo E-dur BWV 1035*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1992.
- \_\_\_\_\_, Prólogo a *G.P. Telemann, 12 fantasias for Flute Solo (with facsimile)*, Musica Rara, Moteux, Francia, 1987.
- Newman, William S., “Sonata” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 17, p. 480-485.
- Ose, Karsten Erik, notas al programa de *Vivaldi Concerti*, Maurice Steger flauta de pico, I Barocchisti- Diego Fasolis, dir., Claves Records, Lugano, 2000, CD 50-2010.
- Powell, Ardall, “Jacques Martin Hotteterre ”Le Romain”” en *flutehistory.com* (1997) [http://www.flutehistory.com/Players/Jacques\\_Hoteterre/index.php3](http://www.flutehistory.com/Players/Jacques_Hoteterre/index.php3)
- Ruhnke, Martin, “Telemann, Georg Philipp” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 18, p. 647-659.
- Sadie, Julie Anne, comp., *Companion to Baroque Music*, Schirmer Books, Nueva York, 1990, p. 176-178.
- Sadie, Stanley, ed., “Antonio Vivaldi” en *Classical Music Pages Homepage*, extraído con permiso de *The Grove Concise Dictionary of Music* (2000) <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/vivaldi.html>
- \_\_\_\_\_, “Johann Sebastian Bach” en *Classical Music Pages Homepage*, extraído con permiso de *The Grove Concise Dictionary of Music* (2000) <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/bachjs.html>
- Selfridge-Field, Eleanor, *Venetian Instrumental Music*, Dover, Nueva York, 1994.
- Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History*, edición revisada por Leo Treitter, W.W. Norton & Company Inc., Nueva York, 1998.
- Talbot, Michael, “Vivaldi, Antonio” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 20, p. 31-46.
- \_\_\_\_\_, *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, .Ashgate, Hampshire, Gran Bretaña, 1999.
- Thomas, Bernard, Prólogo de *Aurelio Virgiliano, Thirteen Ricercate from Il Dolcimelo*, London Pro Musica Edition, Londres, 1980.
- Wolff, Christoph, et al., “Bach, Johann Sebastian” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., McMillan Publishers Ltd., Londres, 2000, Tomo 1, p. 785-840.
- Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 2001.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

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

“Hirose Ryohei” en *The International Shakuhachi Society*  
<http://www.com.komuso.com/people/Hirose-Ryohei.html>

## Anexo 1

### ***Recercata per flauto et altri instrumenti* de Aurelio Virgiliano**

Los datos biográficos de Aurelio Virgiliano son una verdadera incógnita pues no se sabe nada de él, exceptuando el que es autor de un tratado musical titulado *Il Dolcimelo* que podemos fechar hacia 1590 y que es similar a otros como los de Ortiz, Bassano y Dalla Casa que fueron muy populares a finales del siglo XVI y principios del XVII, aunque desgraciadamente *Il Dolcimelo* quedó inconcluso y muchas de sus páginas sólo tienen el encabezado. Este tratado está dividido en tres volúmenes; el primero habla de ornamentación, el segundo es una colección de *ricercare* (es allí donde encontramos la obra que nos atañe) y el tercero es un compendio de los instrumentos usados en el norte de Italia en aquella época. El término *ricercata* o *ricercare* es una palabra italiana que quiere decir “buscar” y en especial los de *Il Dolcimelo* son piezas escritas en estilo improvisatorio, es decir, que suenan como si el intérprete estuviera improvisando la pieza en el momento de interpretarla; la pieza que escucharemos el día de hoy es un ejemplo claro de esto, pues aunque en ella encontramos temas muy definidos, el autor no lleva a cabo un desarrollo temático complejo, más bien nos sorprende cambiando bruscamente de un tema a otro o bien, nos hace creer que un motivo va hacia algún lugar para sorprendernos repentinamente y terminar en otro.

### ***Sonata Prima a Soprano Solo* de Dario Castello**

Dario Castello es otro compositor del que no se tiene información biográfica, solo se sabe que estuvo activo en Venecia en los inicios del siglo XVII y la portada de sus obras lo cita como el líder de un conjunto de alientos en la catedral de San Marcos, donde posiblemente conoció a Claudio Monteverdi del cual tuvo gran influencia en sus obras. La obra de Castello titulada *Sonate Concertate in stil moderno* dividida en dos libros, apareció publicada en Venecia en 1629 y tuvo tanto éxito que fue reimpresa varias veces y en distintos lugares manteniéndose de moda hasta más allá de 1650 junto a obras de compositores más tardíos como Legrenzi y Rosenmüller. Sus obras son piezas multiseccionales similares a la canzona, pero Castello utiliza además la técnica del *concertato* que consiste en contrastar un solista o varios solistas con el ensamble completo (lo cual tuvo repercusión en compositores posteriores) y lo que el menciona como *stil moderno* se refiere sin duda a la *seconda prattica* de Claudio Monteverdi. La sonata prima a soprano solo consta de 9 secciones contrastantes con cambios de tempo, compás, carácter y/o textura entre cada una de ellas. Castello solo escribió dos sonatas para soprano solo y ésta es sin duda la que mejor queda en la flauta de pico pues la otra necesita ser modificada en algunas de sus partes para poder ser interpretada con este instrumento.

### ***Meditation* para flauta de pico alto de Ryohei Hirose**

Ryohei Hirose nació en Hokkaido, Japón el 17 de julio de 1930. A partir de 1963 comenzó a escribir piezas para instrumentos japoneses tradicionales, en especial para el shakuhachi (una flauta recta similar a la de pico, pero con embocadura similar a la de la kena sudamericana), del que se convirtió en promotor. En la década de los setenta comienza a interesarse en las flautas de pico, usándolas de forma muy similar al shakuhachi, buscando así

una variedad de colores musicales. En abril de 1975 termina su obra titulada *Meditation* para flauta de pico contralto, una obra donde utiliza nuevos recursos en la escritura para la flauta de pico. La obra consta de 5 partes; la primera está basada en notas largas con efectos que semejan el sonido del shakuhachi y presenta motivos que aparecerán a lo largo de la pieza; la segunda parte tiene estructura aleatoria, es decir, que el compositor da nueve elementos que el intérprete tocará en el orden y las veces que él decida; la tercera parte es similar a la primera, pero incorpora elementos de la segunda; la cuarta sección se caracteriza por notas que deben ser tocadas lo más rápido posible hasta llegar al clímax de la pieza con la nota más fuerte y aguda posible; la última sección es lenta y regresa a los temas y a las notas largas del inicio. Esta obra es ideal para los flautistas de pico interesados en abordar música de la segunda mitad del siglo XX, pues reúne muchos de los recursos que los compositores han venido utilizando desde la década de los sesenta y resulta un parteaguas para poderse enfrentar a obras similares.

### **Troisième Suite en Si bemol mayor de Jaques Hotteterre “le Romain”**

Jaques-Martin Hotteterre “le Romain” nació en París el 29 de septiembre de 1674 y murió también en París el 16 de julio de 1763; el sobrenombre de “le Romain” (el romano) se debe tal vez a que viajó a Italia en su juventud. Fue fagotista, oboista y flautista en la corte del rey de Francia; también tocaba la *musette*, construía instrumentos y era maestro de aristócratas amateurs para los que publicó varios tratados, de los cuales el titulado *Principes de la flûte traversière*, publicado en 1707, fue el primer tratado de flauta en aparecer. En 1708 publicó su primer libro de piezas para flauta travesera y bajo que contiene suites de danzas. En 1715 publicó una edición revisada donde las suites, que en la primera edición eran de 11 o 12 movimientos, aparecen divididas en otras más pequeñas y agregándole gran cantidad de ornamentos, para lo cual incluye una tabla de ornamentos en la que explica gráficamente cómo ha de ejecutarse cada uno de ellos, lo cual convierte a esta obra en una importante fuente de información acerca de la ornamentación francesa de principios del siglo XVIII. Por otro lado, podemos definir a la suite francesa del siglo XVIII como una colección de danzas agrupadas por tonalidades. En el caso de la suite que escucharemos hoy, la tonalidad es si bemol mayor y las danzas de que consta son: allemande (binaria y de carácter majestuoso), sarabande (ternaria y lenta), courante (ternaria y rápida), double (variaciones sobre la danza anterior), rondeau (ternario, lento y con un estribillo que se repite tres veces), menuet (ternaria, viva y elegante) y gigue (ternaria y rápida). Los títulos de las danzas son descriptivos como: *La cascade du Saint Claude* (la cascada de San Claudio), *la Guimon* (hace alusión al apellido de un personaje de la época), *L'indifferente* (la indiferente), *le plaignif* (el doliente), *le mignon* (el bonito) y *l'Italienne* (la italiana). En lo que se refiere a la ejecución de estas obras en la flauta de pico, el mismo Hotteterre menciona que se pueden transportar una tercera ascendente (como hemos hecho) para ajustarlas al registro del instrumento.

### **Fantasia en sol menor No.8 TWV. 40:9 de G. P. Telemann**

Georg Philipp Telemann nació en Magdeburgo el 14 de marzo de 1681 y murió en Hamburgo el 25 de junio de 1767. Fue maestro de capilla en Zary (1705) donde conoció los estilos francés y polaco; en 1708 se mudó a Eisenach y en 1712 a Frankfurt para fungir como director musical de la ciudad; posteriormente en 1721 se fue a Hamburgo como director musical de las cinco iglesias principales de la ciudad y como *Kantor* en el *Johanneum*; dirigió

la ópera de Hamburgo de 1722 hasta que esta cerró en 1738 y es en esta época cuando, según el mismo menciona en su autobiografía, compuso sus doce fantasías para flauta sola. A las fantasías las encontramos en una fuente única que se encuentra en la biblioteca del conservatorio de Bruselas; en su autobiografía Telemann las coloca entre dos obras compuestas en 1731 y 1733 respectivamente, pero un análisis de las técnicas de impresión (que el mismo Telemann hacía) sugieren una fecha entre 1727 y 1728. La portada dice *Fantasia per il violino, senza basso* y llevan el nombre de Telemann escrito a lápiz (lo que ha llevado a los investigadores a dudar que sean de Telemann, aunque estilísticamente todo apunta a que él es el autor), pero es evidente que dichas fantasías son mucho más idiomáticas para la flauta transversa que para el violín. La fantasía no. 8 tiene tres movimientos; el primero *Largo*, es en realidad una allemande; el segundo movimiento *spirituoso* es ternario y vivo, mientras que el tercero *allegro* es una danza llamada *polonesa* binaria, rápida y llena de síncopas.

### **Sonata en Fa mayor BWV 1035 de Johann Sebastian Bach**

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Desde pequeño aprendió las bases de la teoría musical y a tocar el violín probablemente con su padre Johann Ambrosius Bach; quedó huérfano a los diez años de edad y se fue a vivir con el mayor de sus hermanos Johann Christoph quien le enseñó a tocar órgano y clavecín. En 1703 sirvió como violinista en la corte de Weimar; en 1707 se mudó a Mühlhausen y en 1708 se convirtió en organista y músico de la cámara del duque de Saxe-Weimar, época en la que fue padre de siete hijos entre los que destacan Wilhelm Friedeman y Carl Philipp Emmanuel. En 1717 fué nombrado *Kapellmeister* en Cöthen; en 1720 muere su esposa María Bárbara, pero en 1721 se casa con Anna Magdalena Wülckens. En 1722 se postula como candidato a los puestos de *Director musices* y *Kantor* en Leipzig, los cuales obtiene un año después cuando Telemann y Graupner se retiran de dichos cargos. En 1747 viaja a Postdam a visitar a su hijo Carl Philipp Emmanuel quien trabajaba en ese momento en la corte como clavecinista del rey Federico *el Grande*; allí improvisó una serie de cánones y fugas sobre un tema que el rey había compuesto y que sirvió de base para la composición de la *Ofrenda Musical*. Es en este lugar donde probablemente conoció a Michael Gabriel Fredesdorff, quien era valet y compañero de flauta del rey y a quien Johann Sebastian le dedicó su sonata BWV 1035. Antes de hablar sobre la obra, debemos mencionar que en el período barroco el término sonata significaba “pieza instrumental”, a diferencia de la cantata que era “pieza cantada”. Durante el barroco existieron dos vertientes de la sonata: la *sonata da camera* y la *sonata da chiesa*; la primera era usada en la corte y se caracterizaba principalmente porque sus movimientos llevan el nombre de danzas (similar a la suite); por el contrario, en la *sonata da chiesa*, la cual se usaba en la iglesia, ninguno de los movimientos lleva el nombre de danza, aunque estructuralmente alguno de ellos puede estar basado en alguna. La sonata BWV 1035 es un claro ejemplo de *sonata da camera*, no solo porque incluye el nombre de una danza (siciliano) en su tercer movimiento, sino también por su contexto histórico, pues como ya mencionamos antes, está dedicada a un miembro de la corte de Federico *el Grande*. El primer movimiento *adagio ma non tanto*, es binario, de carácter tranquilo y dulce, y es un compendio de ornamentación, lo que lo hace importante para conocer cómo ornamentaba Bach. El segundo movimiento *allegro*, de carácter más alegre, tiene las características de una allemande. El tercero, *siciliano*, es una danza ternaria y de tiempo moderado, de carácter nostálgico y es el movimiento más contrapuntístico de ésta

sonata, no porque no haya contrapunto en los otros movimientos, sino porque se encuentra en el cifrado del bajo continuo y en éste, la imitación es mucho más visible. El cuarto movimiento *allegro assai*, es binario y de carácter vivo. Debo mencionar además que Bach no escribió ninguna pieza para flauta de pico solista, por lo que los flautistas de pico debemos transportar las obras para flauta travesa (práctica recomendada por Hotteterre y Telemann) adecuándolas a nuestro instrumento para así no privarnos de tocar un repertorio tan valioso.

### **Concierto en Sol mayor Op.10, No. 6, RV 437 de Antonio Vivaldi**

Antonio (Lucio) Vivaldi nació en Venecia el 4 de marzo de 1678 y murió en Viena el 28 de julio de 1741. Estudió violín con su padre, quien trabajaba en la catedral de San Marcos y posteriormente fue educado para ser sacerdote ordenándose el 23 de marzo de 1703. En ese mismo año se convierte en *maestro di violino* en el *Ospedale della Pietá*, un orfanato para niñas con el que siempre mantuvo contacto, aún después de dejar Venecia. La reputación de Vivaldi comenzó a crecer con sus primeras publicaciones, especialmente con sus conciertos para solista, género que ayudó a consolidar. El término *concierto* lo entendemos como una obra instrumental que mantiene contraste entre un ensamble orquestal y un grupo instrumental más pequeño o un solista, pero en el barroco existieron dos variantes: el *concerto grosso* y el concierto para solista; la primera se refiere a una obra compuesta para una orquesta dividida en *ripieno* o *tutti* (ensamble grande) y *concertino* (ensamble pequeño); el punto de partida de estas obras es una tríosónata o sonata en trío (sonata para dos instrumentos melódicos y bajo continuo), cuyas sonoridades son amplificadas en ciertos pasajes agregando más ejecutantes que tocan al unísono una misma parte, los compositores más representativos de esta vertiente son Corelli y Händel; la otra vertiente es la del concierto para solista, que fue creada por Giuseppe Torelli, y que consiste en alternar partes para *tutti* o *ritornello* (toda la orquesta) y el *solo* (un instrumento solista), con estructura de tres movimientos (rápido-lento-rápido). El *ritornello* es un tema o serie de temas que en los movimientos rápidos se estarán repitiendo como estribillo alternados con los solos y que además proporcionará el material que el solista desarrollará en éstos últimos; de esta vertiente el compositor más representativo en el barroco fue Antonio Vivaldi. En el caso del concierto en sol mayor RV 437, el primer movimiento *allegro*, es un claro ejemplo de la estructura de *ritornello*, con material tomado de la sonata para violín y bajo continuo RV 3; el material del segundo movimiento *largo*, está tomado del concierto para violín en re menor RV 242, es ternario y lento, escrito en modo menor, lo que le da gran contraste con los otros dos movimientos; el tercero *allegro*, curiosamente no tiene estructura de *ritornello* a pesar de ser un movimiento rápido, sino que en realidad se trata de una serie de variaciones en modo mayor de los temas del movimiento anterior. Debemos mencionar también que el material de este concierto es utilizado por Vivaldi casi en su totalidad en el concierto de cámara en sol mayor para flauta de pico, oboe, violín, fagot y bajo continuo RV 101, una práctica que era bastante común en el barroco, pues compositores como Telemann, Händel y Bach también reutilizaron temas de manera literal o bien, con ligeras variantes para adecuarlas a distintas instrumentaciones según las necesidades del momento. El concierto RV 101 es más extenso que el RV 437, pues el primer movimiento tiene un solo más; el segundo movimiento es idéntico, solo ajustándolo a la instrumentación distinta y el tercer movimiento tiene una variación más que el RV 437.

Alejandro Cardozo García.