



AUDICIÓN FIN DE
CARRERA

Alejandra Fernández Sanz

flauta de pico

**Conservatorio
Superior de Música
de Sevilla**

14/05/2018, 15:00,
Aula 6

AUDICIÓN FIN DE CARRERA | Alejandra Fernández Sanz | flauta de pico

María González | clave & órgano

KEES BOEKE (1950*)

Lacrime (1983)

Si bien nos encontramos ante una pieza surgida en el siglo XX, el sabor renacentista de *Lacrime* es inconfundible. El propio Boeke grabó su creación, utilizando una flauta modelo Ganassi de Fred Morgan, en marfil; así, nos permite imbuirnos en la pretensión primera del compositor al escribir (y posteriormente interpretar) esta especie de «disminuciones contemporáneas».

PIERRE DANICAN PHILIDOR (1681-1731)

Quatrième Suite (*Premier Oeuvre Contenant III Suites ...*, París, 1717)

Lentement - Courante - Air en Musette, rondeau. Gracieusement -

Gavotte - Sicilienne. Tres lentement - Paysanne. Gayment

Pierre Danican Philidor, hijo de Jacques Danican Philidor y sobrino de Anne Danican Philidor, fue, pues, descendiente de esta extensa y renombrada estirpe de músicos franceses durante los siglos XVII y XVIII. El tan reconocido apellido fue otorgado a uno de los antiguos miembros de la familia por Luis XIV, en recuerdo de un oboísta italiano llamado Filidori. Además de compositor, Pierre fue oboísta en la *Grand Écurie* desde 1697 y en la Capilla Real desde 1704, y lautista de la *Chambre du Roi* a partir de 1712.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Concerto per flautino in Do Maggiore; RV 443

(Allegro) - Largo - Allegro molto

Vivaldi compuso tres conciertos para flauta sopranino (flautino): RV 443 y RV 444 en do mayor y RV 445 en la menor, siguiendo el esquema de movimientos rápido-lento-rápido, que había instaurado Giuseppe Torelli y que impusiera definitivamente el veneciano.

En el manuscrito vemos la indicación de Vivaldi, «*Gl' Istrom(ti) trasportati alla 4:a*», que ha llevado a los académicos a pensar que la obra debe tocarse transportada una cuarta abajo. Surge entonces la polémica: si él deseaba ese transporte, hubiera sido más práctico escribir la parte de flauta ya transportada, y la cuerda en la tonalidad que suena; sin embargo, si se transporta también ésta última, la parte de cello estaría por debajo del rango del instrumento.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594)

& FRANCESCO ROGNONI TAEGGIO (?-ca. 1626)

Vestiva i colli (Selva de vari passaggi secondo l'uso moderno per cantare et suonare divisa in due parti, Milán, 1620)

El madrigal *Vestiva i colli* de Palestrina fue frecuentemente usado por diversos compositores como fuente para sus disminuciones. Así, Rognoni lo utiliza en la segunda parte de su tratado para aplicar en un contexto musical los ejemplos de ornamentación de intervalos y cadencias que ofrece en la primera parte. Aconseja, además, a los intérpretes, ya sean de viento o de cuerda y, teniendo siempre como ideal la imitación de la voz humana, aporta diferentes sílabas que deberían usarse en la articulación de las diversas notas en función de la intención y carácter deseados.

ANÓNIMO (siglo XIV)

Tre Fontane, istampitta (Ms. Londres, Br. Museum, Add. 29987)

El Manuscrito de Londres, Add. 29987, conservado hoy en el British Museum, se alza como una de las fuentes más importantes del *trecento* italiano. Si bien en su mayoría contiene polifonía profana, destacan en él quince piezas instrumentales monofónicas que constituyen uno de los escasos ejemplos de música exclusivamente instrumental conservados en la época: a saber, ocho *istampitte* (entre ellas, *Tre Fontane*), cuatro *saltarelli*, un *trotto*, y dos piezas tituladas *Lamento de Tristano* y *La Manfredina*.

JOSQUIN DESPREZ (ca. 1450/55-1521)

Nymphes, nappes (Le septiesme livre contenant vingt & quatre chansons a cinq et a six parties, imprime en Anuers par Tylman Susato, Amberes, 1545)

Desprez supo plasmar en esta chanson a seis voces los rasgos de su estilo; su expresividad, maestría en el contrapunto, y sensibilidad en el tratamiento del texto le hicieron pionero en muchas de las técnicas que los compositores seguirían aún centurias más tarde. El *cantus firmus* aquí empleado, *Cricumdederunt me*, su favorito, y que usó en otras tres composiciones a él atribuidas, circulará *a posteriori* gracias al interés inusitado que generó *Nymphes nappes* ya póstumamente: será punto de partida para el *Requiem* de Richafort, base para el *cantus firmus* del lamento *Musea Jovis* de Gombert, y convertido sucesivas veces en motete. En este caso he elaborado las glosas para el *superius* basándome en el tratado de Ganassi, *Fontegara* (Venecia, 1535), una guía completa para el dominio del instrumento hasta complejos niveles, conteniendo información relativa al soplo, numerosas variantes de articulación, digitaciones (con siete notas añadidas por Ganassi) y modelos de disminuciones (fiato-lingua-mano). Las complejas fórmulas rítmicas en las que éstas últimas se articulan evidencian la voluntad del autor de dejar por escrito de la manera más precisa posible dicho fenómeno de naturaleza improvisatoria.

Glosas: Alejandra F. Sanz según Silvestro Ganassi (1535)