

RESUMEN

Una de las obras de repertorio para la flauta travesera más destacadas, no ya del periodo barroco exclusivamente sino de toda la historia del instrumento, apenas ha sido objeto de estudio más allá de las frecuentemente esquemáticas introducciones a ediciones en partitura o grabación discográfica. Desde la perspectiva del flautista cualificado y bajo un punto de vista histórico, musicológico y técnico, se aportan junto al manejo de la bibliografía existente reflexiones personales para tratar cuestiones tales como el lugar que ocupa la sonata en el catálogo bachiano, la relación de Bach con la flauta, la dificultad técnica de su música y, como asunto más controvertido, la existencia de un registro propiamente idiomático para la flauta. Al margen se tratan otras cuestiones de análisis de la forma y el estilo que no podían faltar en una aproximación general a la pieza. Como apéndice se procura un listado con las ediciones en partitura y en grabación discográfica más representativas de la sonata.

Palabras clave: flauta travesera barroca, J. S. Bach, Sonata BWV 1030.

ABSTRACT

One of the most important works for solo flute not only in Baroque music but also in any time of History, has hardly ever been studied apart from schematic introductions to sheet music or CDs editions. From the flutist side and under a historical, musicological and technical perspective, I provide as a new contribution my personal reflections as well as a review of the most relevant bibliography. The aim of this paper is to explain important issues such as theories about the origin and date for composition of Sonata BWV 1030, the relationship of Bach and the flute, technical difficulties of execution, and, as the more controversial one, the existence of a properly idiomatic language for the flute. Furthermore, other issues on the form and style must be included on a general approach like that and are discussed as well. Finally, an Appendix is supplied with the most representative sheet music and recordings including the sonata BWV 1030.

Keywords: baroque transverse flute, J. S. Bach, Sonate BWV 1030.

Estudio de la Sonata en si menor bwv 1030 para Flauta y Clave:
¿Un lenguaje bachiano no flautístico?
Pp. 116 a 131

**ESTUDIO DE LA SONATA EN SI MENOR BWV 1030 PARA FLAUTA Y
CLAVE: ¿UN LENGUAJE BACHIANO NO FLAUTÍSTICO?**

STUDY OF THE SONATA IN B MINOR BWV 1030 FOR FLUTE AND
HARPSICHORD: A NON FLAUTTISTIC BACHIAN LANGUAGE?

*Martín Paez**
Universidad de Murcia
España

INTRODUCCIÓN

Collegium Musicum de Leipzig, década de los 30 del siglo XVIII. Esta institución de corte seglar, es una iniciativa social que surgió en torno a 1650 en Europa y que triunfó especialmente en Holanda, Suiza y Alemania. Se origina para dar respuesta a una doble necesidad cultural:

- a) La gran demanda de conciertos exigidos por un público cada vez más amplio, que no frecuenta los lugares que tradicionalmente los ofertaban, esto es, la Iglesia y la corte, y que desea más música de la que se le ofrece en los eventos, que también por tradición se acompañan de música, tales como ceremonias y actos institucionales.
- b) La proliferación de grupos de aficionados a la música, de entre 10 y 20 componentes sin pretensión profesional, y su necesidad de conseguir una dirección artística.

En los *Collegia Musica* estos diletantes, buena parte de ellos universitarios, se reunían por el propio placer de tocar juntos u oír a profesionales en veladas privadas. El de Leipzig fue fundado en 1702 por Telemann, quien consiguió una subvención que lo convirtió en institución pública, y dirigido por Bach entre los años 1729 y 1737¹.

* Correo electrónico martinpaezmartinez@hotmail.com Artículo recibido el 24/10/2016 y aprobado por el comité editorial el 3/11/2016

¹ Basso, Alberto (1986). *Historia de la Música, Vol 6. La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner, pp. 13-4,

ORIGEN DE LA SONATA

A este periodo de dirección del *Collegium* de Leipzig pertenecería según la datación de Neumann, el único manuscrito autógrafo (P 975) que contiene una obra para flauta: la Sonata BWV 1030 en si menor para flauta y clave.²

La sonata para instrumento melódico y clave *obbligato*, es prácticamente un invento de la generación de Bach que podría tener su origen en la práctica de una sonata en trío con sólo dos músicos, de manera que el clavecinista ejecutaría una de las partes solistas con la mano derecha (en adelante m. d.) haciendo uso de figuras típicas del violín en algunos pasajes. Este no sería el caso obviamente de la Sonata BWV 1030, puesto que la parte de la m. d. es demasiado grave para un violín II y el lenguaje es típicamente clavecinístico,³ pero lo cierto es que dicha práctica ya era habitual en la fecha en que se compuso nuestra sonata.

La evidencia de correcciones por errores de transposición en el autógrafo⁴ es principalmente el argumento esgrimido para reforzar la hipótesis generalmente asumida de que la sonata, tal como la conocemos hoy, sería una versión o transcripción de otra anterior en sol menor. En efecto, dicho arquetipo existe, pero es imposible conocer la fecha exacta de su datación, porque nos ha llegado en una copia póstuma (P 1008).⁵ Marshall propone que dicha versión pudo ser preparada entre los años 1729 y 1731, dentro de los límites fijados para la composición de la cantata *Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut* BWV 117. Llega a esta conclusión por la evidente similitud en ciertos aspectos entre ambas obras: sostiene que el tema principal del andante está vocalmente inspirado en el coro inicial de la cantata; también encuentra parecido entre el motivo inicial que presenta la m. d. del clave en el andante, con la línea de cello obligado en dicho coro. Además, en la cantata también se emplean flautas. Otra obra con la que podría estar relacionada es la *Pasión según S. Mateo*, interpretada por segunda vez en 1729. Ambas obras plantearían contornos melódico-rítmicos y patrones sincopados similares.⁶ Eppstein sostuvo una teoría según la cual existirían dos piezas distintas, ambas en sol menor, que habrían dado lugar a la sonata que conocemos hoy en si menor: una sonata en trío para dos flautas y continuo (movimientos I, III, IV) y un concierto para flauta y cuerdas (I y

Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música, p.463.

² Apéndice II Neumann, 1980, epílogo de la edición de la Sonata BWV 1030, citado por Braun, Gerhard (1984). "Preface". **J. S. Bach: Sonate h-Moll (BWV 1030), Sonate A-Dur (BWV 1032) für Flöte und Cembalo**, Gerhard Braun (editor). Viena: Universal edition, s/n.

³ Kuijken, Barthold (1995). "Postface", **Johann Sebastian Bach, Sonate für Flöte und Cembalo h-Moll BWV 1030**. Barthold Kuijken (editor). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, p. 33.

⁴ Braun (1984). "Preface", **J. S. Bach: Sonate...**, s/n.

⁵ Marshall, Robert L. (1979). "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology", *Journal of the American Musicological Society*, 32/3, pp. 484-5.

⁶ Marshall (1979). "J. S. Bach's Compositions...", nota 68.

probablemente II).⁷ Kuijken, sin embargo, aporta argumentos contra la teoría de una primitiva sonata en trío, a saber, problemas de tesitura entre las partes superiores (notas demasiado graves o demasiado agudas y cruzamiento de voces en los que la flauta II, con un carácter claramente secundario, discurriría en muchos momentos por encima de la flauta I).⁸

La dirección del *Collegium* de Leipzig influyó claramente en la labor compositiva de Bach. No solo fue un período de gran profusión en lo que a creación de música instrumental se refiere, sino que también llevó a cabo una destacable tarea de transformación y versión de piezas con fines pedagógicos, como por ejemplo, de conciertos de clave adaptados al oboe o sobre todo al violín, y versiones de conciertos de otros compositores con cambios en el instrumento solista. En el caso de la Sonata BWV 1030 en si menor, es plausible, en nuestra opinión, la hipótesis de un primitivo arquetipo en sol menor y de una versión posterior transportada a la tercera superior, posiblemente con fines pedagógicos, esto es, con la idea de explorar la tesitura sobreaguda de la flauta. A esta dirección apuntaría A. Dürr quien defiende en su trabajo de revisión de los *Studien* de Eppstein, que una de las versiones de la sonata con clave obligado podría haber sido preparada para una de sus actividades en el *Collegium*.⁹

Dicha transposición habría supuesto, sin duda, un exigente ejercicio de sonido y pronunciación de dificultad alta, ya que se emplean *fa'''* y *sol'''* en varias ocasiones, sonidos extremos para la flauta, de timbre áspero, según los barrocos.¹⁰ De hecho, según Quantz, la nota más alta que puede ser usada invariablemente es *mi'''*.¹¹ Aquellas que son más agudas requieren una embocadura particularmente buena. Además, en el *Antwort* sostiene que dichos sonidos son demasiado difíciles de producir como para conseguir de ellos algún valor práctico.¹² Aunque estos sonidos son difíciles y no habituales en la literatura flautística, la tesitura aguda de la flauta es frecuentemente explorada por Bach: véase por ejemplo el final de la *Allemande* en la Partita BWV 1013 en la menor para flauta sola, o ciertos pasajes del aria *Doch weichet ihr tollen* en la cantata *Liebster Gott, wenn werd ich sterben* BWV 8. La exploración del registro agudo de la flauta por parte de Bach, no es sino una más de las dificultades de su lenguaje que analizaremos seguidamente. Acertadamente señaló Harnoncourt que Bach emplea la flauta en algunas cantatas, BWV 8, 26, 55, “como instrumento

⁷ Eppstein, Hans (1966). *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates cembalo*. Estocolmo: Acta Universitatis Upsaliensis, p. 33, 50-3, 75-90, 157, citado a su vez por Braun (1984). “Preface”, s/n.

⁸ Kuijken (1995). “Postface”, *Johann...*, p. 35, nota 13.

⁹ Dürr, Alfred (1968). “Zu Hans Eppsteins ‘Studien über J.S. Bachs Sonaten für ein Melodieninstrument und obligates Cembalo’”, *Die Musikforschung*, 21/3pp. 332-340.

¹⁰ Téngase en cuenta que el tipo de flauta al que nos referimos en las cuestiones técnicas tratadas es en todo caso el traveso barroco.

¹¹ Quantz, Johann J. (2001). *On Playing the Flute*. Boston: Northeastern University Press), p. 57.

¹² Nota del editor a dicho parágrafo.

solista para expresar emociones suaves o para virtuosismos de figuración clara y fluida...”¹³.

FORMAS Y ESTILOS

La Sonata BWV 1030, cuyos movimientos son *andante- largo e dolce- presto- (gigue)*, es un conglomerado de géneros y estilos. Parece tener su origen en la sonata da chiesa, puesto que consta de cuatro movimientos en los que se alternan tiempos rápidos y lentos en estilo contrapuntístico.¹⁴ Sin embargo, desde otro punto de vista, la desmesurada extensión del primer movimiento, unido a la posibilidad de considerar la fuga y giga final como un único movimiento, recuerdan a la estructura del concierto italiano: un primer movimiento rápido o de *tempo* moderado, una siciliana intermedia y un movimiento *alla breve* o ternario con aire de danza (en este caso, Bach habría decidido incluir las dos posibilidades aunándolas en un movimiento). En nuestra opinión, la dependencia del 4º movimiento con respecto al 3º es manifiesta, ya que tras la fuga, que queda suspendida en un inconcluso V grado, se inicia la giga, un dúo imitativo entre las voces superiores con vocación de fuga, cuya unidad de tiempo, corchea con puntillo, parece guardar adecuada correspondencia con la unidad de la fuga, la blanca.

Del análisis pormenorizado de cada movimiento, se extraen las siguientes conclusiones en lo que concierne a formas y estilos empleados:

- a) El *andante* es formalmente una sonata en trío, sin embargo, dada su extensión y la configuración y disposición de los motivos, algunas voces autorizadas perciben un carácter orquestal, de concierto a 2, con partes claramente delimitadas de *tutti y soli*, en donde dos líneas solistas intercambian motivos sobre una línea de bajo. Lo cierto es que la extensión de compases, 119, es más propia de un primer movimiento de concierto que de una sonata.¹⁵
- b) En el segundo movimiento *largo e dolce* aparece la sonata para instrumento solista y bajo continuo e incluso el concierto para solista y cuerdas en su típico segundo tiempo lento en forma de siciliana.

¹³ Harnoncourt, Nikolaus (1984). *Le discours musical: pour une nouvelle conception de la musique*. Paris: Gallimard, p. 81. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones al español que aparecen en el presente trabajo son del propio autor.

¹⁴ La sonata *da chiesa y da camera* surgieron alrededor de 1660. La primera contenía casi siempre movimientos abstractos e incluía alguno con ritmo de danza, aunque por lo general no llevaba en el título indicación rítmica. Podía ser ejecutada en ceremonias religiosas para sustituir ciertas partes del Propio de la Misa o las antífonas del Magnificat, o como entretenimiento en conciertos privados (Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout y Claude V. Palisca [2008]. *Historia de la Música...*, p. 452).

¹⁵ Kuijken (1995). “Postface”, *Johann...*, p. 34, detalla las hipotéticas partes de soli y tutti.

- c) El denominado *stile antico* de la tradición contrapuntística encuentra su espacio en la fuga a tres voces en el tercer movimiento.
- d) La danza está representada en el cuarto por una rápida y conclusiva giga, tradicional colofón de la suite francesa.

Es, por tanto, esta sonata una síntesis de los principios compositivos de la música barroca en general, pero también lo es particularmente de la música barroca tardía, pues característica esencial del último barroco y que está presente en nuestra sonata, es la mezcla de los distintos estilos nacionales, una práctica enriquecedora por la cual aboga el tratado musical barroco más importante, el *Versuch* de J. J. Quantz:

1. El estilo antiguo como ya se ha mencionado, esto es, la composición contrapuntístico-polifónica con una conducción independiente de las voces que presenta el andante, o la fuga del presto *alla breve*.
2. El estilo francés, en la adopción del tiempo de giga para el movimiento final en un inusual y trepidante compás de 12/16, que hunde sus raíces precisamente en la suite de danzas y proporciona así el final brillante típico de la suite francesa.
3. El estilo italiano, en la lenta y *cantabile* siciliana del segundo movimiento, característica del concierto italiano a tres tiempos cuya estructura tripartita podría vislumbrarse también en nuestra sonata si consideramos fuga y giga como un único movimiento.

DIFICULTAD DE LA MÚSICA PARA FLAUTA DE BACH: TESITURA, AFINACIÓN Y MECANISMO

Toda composición musical, por el mero hecho de ser arte y seguir unos preceptos artísticos, alberga un fin comunicativo concreto de igual manera que lo alberga también una composición literaria o pictórica. En los albores de la cultura occidental, ya desde Homero y Hesíodo, dicho fin se canalizó bajo el signo *docere et delectare* (“instruir y deleitar”). Siglos más tarde, Cicerón añadió a esos dos un importante tercer objetivo: *movere* (“emocionar”). Quintiliano también codificó el objetivo de la Retórica bajo el lema *docere, movere, delectare*: “*non docere modo sed movere etiam ac delectare audientis debet orator.*”¹⁶ Dicho lema repetido una y otra vez por los humanistas, llegará hasta el Barroco. El propio Quantz plantea como objetivo común de los músicos “convertirse ellos

¹⁶ Quint. *Inst. Orat.* XII, 2,11. Trad: “El orador no sólo debe enseñar, sino también suscitar y deleitar a la audiencia”.

mismos en dominadores de los corazones de sus oyentes, suscitar o aplacar sus pasiones y transportarlos a tal o cual sentimiento”¹⁷. Mientras que Caccini afirmó omitiendo el factor *docere* que el objetivo máximo del músico es *delectare et movere*,¹⁸ para los compositores protestantes la finalidad principal de la música fue *gloriare*: la música de Bach es para gloria de Dios,¹⁹ si bien, en general, y como fines supeditados a ese principal, los luteranos admitieron los conceptos horacianos *prodesse/delectare* modificando el sentido original del segundo término: la música debía a un tiempo ser útil (*prodesse*) y regocijarse en un sentido religioso (*delectare*): “*aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*”²⁰. Dichos objetivos secundarios, deleite del alma y utilidad de la música estuvieron permitidos siempre y cuando la gloria de Dios no se viera comprometida.²¹ En J. S. Bach, hombre de profundas convicciones religiosas, la música no puede entenderse sin los conceptos *docere* (“instruir”) y *labor*, esto es, que la música sirva no solo para que el músico instruya, sino para que se instruya él mismo y alcance un exigente nivel técnico *sine qua non* que le permita afrontar el estudio de las obras y la capacidad de defenderlas en público.

La puesta en práctica de esta filosofía conduce irremediamente a la complejidad tal como la percibimos en el lenguaje bachiano. En Bach, el factor *docere* es muy elevado. De los innumerables ejemplos de virtuosismo en su catálogo, podemos citar unos pocos significativos como la parte de trompeta en el coro final *Nun seid ihr wohl gerochen* del Oratorio de Navidad BWV 248, el solo de clave en el primer movimiento del Concierto de Brandemburgo nº 5 BWV 1050, la parte de violín en el 4º BWV 1049 o los *Sei solo* BWV 1001-6 para este mismo instrumento, o por citar algunos casos del instrumento que nos ocupa, el papel concertante de la flauta en la Suite orquestal nº 2 BWV 1067 en si menor, o la cantata *Liebster Gott, wenn werd ich sterben* BWV 8.

Los contemporáneos de Bach no tenían una opinión diferente sobre la dificultad técnica de su música; J. A. Scheibe, un magnífico organista contemporáneo de Bach, y F. Finazzi, cantante y compositor, valoraron la composición de Bach:

“Este gran hombre sería la admiración de las naciones si su música resultara un poco más agradable y si no obscureciera la belleza de sus composiciones por un exceso de arte, privándolas de su naturalidad,

¹⁷ Quantz, Johann J. (2001). *On Playing...*, p. 119.

¹⁸ Buelow, George J. (1974). “In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 101/1, pp. 85-100.

¹⁹ Otterbach, Friedemann (1998). *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Madrid: Alianza Música, p. 69.

²⁰ Horacio *Epistula ad Pisones (Ars poetica)*, vv. 333-334. “Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o al mismo tiempo, decir lo que es ameno e idóneo para vivir”.

²¹ Otterbach (1998). *Johann Sebastian Bach...*, p. 97.

debido a la mezcla y la confusión. Como compone para sus propios dedos es extremadamente difícil tocar sus composiciones, pues exige que los cantantes e instrumentistas hagan con sus gargantas e instrumentos precisamente aquello que él es capaz de tocar al clave. Pero eso es imposible. Todos los estilos y pequeños ornamentos y todo aquello que se suele entender por tocar con método, lo expresa con notas auténticas lo que priva a sus piezas no sólo de la belleza de la armonía, sino que convierte también el canto en extremadamente desagradable [...] El estilo ampuloso [...] le ha conducido de la naturalidad a la artificiosidad, de lo excelso a lo obscuro [...] es de admirar su penoso trabajo y esfuerzo excepcional

pero vano, ya que lucha contra la razón". (*Der kritische Musikus 1745*).²²

"Sería un insensato si quisiera discutir la preeminencia de este gran hombre; pero hay que reconocer igualmente que su música no es apta para el nuevo entretenimiento y que un aficionado que no entienda de música jamás le tomará gusto a una armonía tan difícil". (*Freye Urtheile und nachrichten 1750*).²³

También apuntando en la misma dirección, un testimonio anónimo:

"De ahí la esencia insoportable, rígida, sin alma, pedante, forzada y áspera, contradictoria, pesada, elaborada hasta los tuétanos, que hace indigeribles todas las composiciones de Bach por mucho que esté aderezada y preparada con lo que llaman las armonías del gran gusto". (*Musicalische Bibliothek de Eschstruth-Marburg 1785*).²⁴

Sin embargo, una de las opiniones más críticas con el compositor alemán, la de J. A. Scheibe hay que ponderarla en su justa medida, ya que su valoración es positiva cuando describe a Bach unas líneas más arriba, como el mejor de los músicos, excepcional al clave y al órgano.

Alguna de las dificultades concretas que presenta la sonata BWV 1030, ya se ha señalado en el epígrafe 2 con motivo de la supuesta transposición a si de un arquetipo en sol, a saber, la tesitura, por lo que no insistiremos más en ello. Por otro lado, no son de menor envergadura las dificultades que conciernen a la afinación: numerosos cambios de registro (ocasionados por la "fronteriza"

²² Otterbach (1998). *Johann Sebastian Bach...*, p. 149; Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2008). *Historia de la Música...*, p. 523; Schulze, Hans J. (2001). *Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y su obra*. Madrid: Alianza Música, pp. 199-200. Buelow (1974). "In Defence of...", escribió un artículo apologético de la figura de J. A. Scheibe con el propósito de erradicar su mala reputación adquirida por juicios como los expuestos. Al parecer, P. Spitta, autor de una biografía de Bach a mediados del siglo XIX, habría puesto en entredicho la credibilidad de Scheibe tildándolo de "celoso, mezquino e irrespetuoso", con el objetivo de restaurar el lugar de Bach en la civilización occidental. En cualquier caso, este texto de Scheibe constituye un testimonio de la controversia existente en la época entre defensores del estilo barroco más elaborado y los partidarios del estilo *galant*.

²³ Schulze (2001). *Johann Sebastian Bach...*, p. 209.

²⁴ Schulze (2001). *Johann Sebastian Bach...*, p. 219.

tónica de si menor)²⁵ y cromatismos que dificultan la afinación, exigiendo el empleo de digitaciones alternativas. En este aspecto es destacable en nuestra sonata el frecuente paso mi#-fa#²⁶ que exige, por una cuestión de estabilidad en la afinación, la digitación alternativa 1 2 3 - 5 6 (7) para fa#²⁷ lo cual representa una dificultad de mecanismo en los pasajes rápidos del tercer movimiento (cc. 12, 33, 103, 108, 139). Especialmente conflictivo por cuestiones de afinación y mecanismo, es el pasaje de fusas que incluye el paso mi#-fa# en los cc. 53-4 del primer movimiento. La permanente exploración de los tonos vecinos y el gusto por el cromatismo en Bach, hacen de la afinación un punto siempre conflictivo: por mencionar otros ejemplos al margen de la BWV 1030, piénsese en pasajes parecidos o de dificultad de entonación similar al mencionado: en la *Badinerie* de la suite orquestal nº2, en el cuarto movimiento de la sonata BWV 1035 o en los movimientos 2º y 4º de la sonata en trío de la *Ofrenda musical*. En otras sonatas de Bach para flauta, además de los ya mencionados, se añade el problema de la pérdida de presencia sonora del instrumento en tonalidades como sol menor, mi bemol mayor o do menor (BWV 1020, 1031, sonata en trío de la *Ofrenda Musical* respectivamente) con respecto a otras como re mayor o sol mayor.

¿UN LENGUAJE NO IDIOMÁTICO EN LA SONATA BWV 1030?

Las dificultades técnicas que encontramos en las obras de Bach no son de un virtuosismo vistoso y espectacular, intencionadamente buscado, como puedan ser los *Caprichos* de Quantz. Antes bien, la propia dificultad surge del devenir contrapuntístico y el plan armónico proyectado por Bach. En sus obras para flauta el músico tiene la impresión de que no son las dificultades técnicas las que se presentan en función de las posibilidades del instrumento, sino que es el instrumento el que tiene que someterse a ese plan preconcebido, sin importar lo más mínimo la mayor o menor dificultad técnica o incluso su propia viabilidad. Esa aparente falta de adecuación de la línea melódica en aras de una mayor comodidad y sobre todo, naturalidad para la flauta y a su vez la preponderancia del plan contrapuntístico, en ocasiones podrían llevar a pensar que Bach compuso para la flauta en un lenguaje no idiomático o incluso que no llegó a conocer las cualidades del instrumento. Con todo, en la primera obra alemana escrita expresamente para flauta travesera (Mattheson, *Der brauchbare Virtuoso*, 1720), se observan dificultades parecidas generadas por un lenguaje parecido al de Bach e igualmente complejo, aparentemente más violinístico que flautístico:

²⁵ La nota si es en la flauta el límite entre el registro grave y el agudo, así como entre el registro agudo y el sobreagudo.

²⁶ Dicho paso cromático se observa hasta en 15 ocasiones: I 9, 44, 50, 51, 57, 58, 90, III 6, 12, 33, 101, 114, 115, 138, 139.

²⁷ Los números 1, 2, y 3 corresponden a los dedos índice, corazón y anular de la mano izquierda (m. i.); a su vez, 4, 5, 6 y 7 corresponden a los dedos índice, corazón, anular y meñique de la m. d. Aunque Quantz no lo menciona, el meñique puede emplearse en fa#". La digitación ordinaria para fa# y fa#" es 1 2 3 - 4 (7), más nítida y plena que la digitación alternativa.

frases muy largas, movimiento constante de semicorcheas o corcheas y pasajes arpegiados.²⁸

Marshall, Addington y Powell sostienen una tesis opuesta a la del lenguaje no idiomático, dada la estrecha relación que tuvo Bach con la corte de Dresde, importante enclave de flautistas, a raíz de su nombramiento en 1736 como compositor en la corte real. Es posible que incluso antes, en su primera visita a la ciudad en 1717, poco antes de tomar posesión de su cargo como maestro de capilla en Anhalt-Cöthen, le hubieran conocido los más importantes flautistas de Dresde: Buffardin, Quantz, Friese y Blockwitz.²⁹ Lo cierto es que Marshall sostiene que en la obra de Bach se aprecia una influencia del estilo denominado *galant* practicado en la corte de Dresde, antes de su nombramiento³⁰ (quizás con la idea de reforzar vínculos y granjearse simpatías con vistas a la consecución de un puesto que anhelaba). Los vínculos de Bach con la flauta no terminan aquí, pues su hermano mayor Johann Jakob, recibió clases de Buffardin en Constantinopla en 1707 y Addington se pregunta si Johann Sebastian pudo también recibirlas del mismo. En cualquier caso, según dicho experto, a los compositores barrocos se les suponía un conocimiento de los instrumentos más importantes.³¹ El propio Addington ha pretendido invalidar la teoría del lenguaje no idiomático de Bach para la flauta, esgrimiendo como argumento un uso extendido de la flauta travesera alto y posteriormente de la flauta *d'amore* en si bemol en la época de Bach. Como flautista, ha experimentado él mismo las características de dichas flautas: agujeros más amplios, conicidad muy pronunciada y embocadura pequeña, con lo cual se obtiene un sonido redondo y más amplio, mejores prestaciones en pasajes rápidos y con saltos, y sobre todo, una digitación más natural que la de la flauta de concierto en re para la ejecución de piezas con varios bemoles en la armadura.³² Es difícil sostener con certeza que Bach escribió para las flautas en si bemol, pero en caso de que así fuera, el tópico del lenguaje no idiomático de Bach para la flauta, mantenido durante años, perdería su validez. Para apoyar el frecuente uso de las flautas alto y *d'amore*, Addington supone que Bach habría practicado frecuentemente la transposición, un procedimiento muy usado por los compositores franceses

²⁸ Powell, Ardal y David Lasocki (1995). "Bach and the Flute: The Players, the Instruments, the Music", *Early Music*, 23/1, p. 10.

²⁹ Powell, Ardal y David Lasocki (1995). "Bach and the Flute...", p. 10.

³⁰ Marshall (1979). "J. S. Bach's Compositions...", pp. 473. El término *galant* se empleó durante el siglo XVIII para referirse a una música cuyo objetivo es agrandar al oyente mediante melodías "pegadizas" y un acompañamiento ligero. También se refiere a la manera de tocar esta música. Por tanto, no hace referencia solamente a la música de la época de los hijos de Bach, sino también a una práctica y una actitud ante la música observada desde el primer tercio del siglo XVIII. La crítica de Scheibe hacia la música de Bach recogida más abajo en este mismo capítulo, no es más que un alegato en defensa de esta música *galant*. Para más información, véase "Galant" en Grove Music Online (2001).

³¹ Addington, Christopher (1985). "The Bach Flute", *The Musical Quarterly*, 71/3, p. 280.

³² Se refiere concretamente a los modelos *Eisenmenger* y *Van Heerde*, conservados respectivamente en Nürenberg y La Haya (Addington [1985]. "The Bach...", p. 279).

y descrito por Hotteterre en *L'Art de Préluder*. El *bas dessus* o flauta alto, empleado más frecuentemente a comienzos del siglo XVIII que la flauta en re, tocaba una línea transpuesta una 3ª con respecto al clave. Desde su experiencia como flautista, Addington sostiene que la mayoría de las obras camerísticas de Bach habrían sido compuestas para la flauta alto,³³ de tal modo, que cambiaría la concepción actual acerca del lenguaje flautístico de Bach. En lo concerniente a la Sonata BWV 1030, dejan de constituir un problema de afinación y mecanismo los rápidos pasajes de la fuga y los saltos de la giga. Esta tesis le permite concluir a Addington que Bach habría sentido un profundo aprecio por el instrumento, al mismo tiempo que entendió a la perfección sus características, contrariamente a la opinión generalizada. Con respecto a la Sonata en si menor, descarta que la versión anterior en sol menor, tonalidad incómoda para la flauta en re, en principio estuviera destinada a otro instrumento.³⁴ Lo mismo parece sugerir Kuijken descartando casi con toda seguridad que para la voz superior se hubiera pensado en una flauta *d'amore*, un oboe, un violín, o una viola da gamba.³⁵

La teoría de Addington fue posteriormente rebatida por Powell. Éste, por una parte, en lo referente a la transposición, no cree que un organista de la reputación de Bach prestase la más mínima atención al texto de Hotteterre, posiblemente dirigido a aficionados y afirmó además apoyándose en hipótesis anteriores³⁶ que debieron existir muy pocas flautas más bajas que la usual en re y que se habrían fabricado con la idea de suplir el vacío dejado por la flauta baja renacentista³⁷.

CONCLUSIONES

Existen evidencias formales básicas, tales como la desmesurada extensión del primer movimiento, que ponen de manifiesto la importancia que concedió Bach a esta sonata destacándola así del resto de las conocidas como "auténticas" (BWV 1030, 1032, 1034 y 1035).

Su frágil tradición manuscrita ha dado lugar a numerosas conjeturas acerca de su forma original y su fecha de composición:

³³ Addington (1985). "The Bach...", pp. 279-280. La transposición fue un fenómeno que los constructores de flautas y compositores tuvieron presente más probablemente de lo que se cree en la actualidad. Por poner solo algunos ejemplos: Haendel necesita una *traversa bassa* para su ópera Ricardo; se ha encontrado una referencia a un concierto para flauta *d'amore* en si bemol de J. A. Hasse, también existen piezas para flauta *d'amore* en la obra de J. M. Molter y J. C. Graupner. Kirnbauer, Martin, Peter Thalheimer y Catherine Taylor (1995). "Jacob Denner and the Development of the Flute in Germany", *Early Music*, 23/1, p. 96, ofrece cumplida información y bibliografía pertinente acerca de estas evidencias.

³⁴ Addington (1985). "The Bach...", p. 265.

³⁵ Kuijken (1995). "Postface", *Johann...*, p. 33.

³⁶ Bowers, Jane (1971). *The French flute school from 1700 to 1760*. Tesis de doctorado, Universidad de California, Berkeley, pp. 396-7.

³⁷ Powell (1995). "Bach and the Flute...", p. 19.

1. Un arquetipo en sol menor y un derivado en si menor con fines didácticos, esto es, la ejercitación del registro sobreagudo.
2. Una doble existencia en sol menor como sonata para dos flautas y continuo, y concierto para dos flautas.
3. Su composición habría que situarla quizás entre 1729 y 1731 a tenor de la similitud melódica y rítmica de motivos entre nuestra sonata y otras como la *Pasión según San Mateo* y la cantata BWV 117.

En su forma es una sonata compleja. En un estrato más superficial de disposición de movimientos, se combinan la sonata *da chiesa* en cuatro movimientos y el concierto italiano, si consideramos la fuga y la giga como un único movimiento, para lo cual no faltan razones de peso. Por otra parte, dentro de cada movimiento también se aprecia la combinación de formas y estilos: en el primero, la trisonata y el concierto a 2 con partes de *tutti y soli*; en el segundo, la sonata para solista o el concierto italiano para solista; en el tercero, una fuga a tres, domina el *stile antico* contrapuntístico; en el cuarto, el estilo francés aparece con una giga, pero también el italiano, por el uso del movimiento ternario rápido y brillante para concluir.

La dificultad del lenguaje bachiano, de la que dan testimonio ya sus propios coetáneos como hemos podido comprobar en varios ejemplos, en general proviene de un ideal que entronca en un largo camino pero directamente con la estética de los griegos. Si para éstos la función de toda creación artística era instruir y deleitar (*docere et delectare*), el factor instructivo en Bach se advierte como de una importancia capital: que la música sirva para la formación del público y el perfeccionamiento del músico. El segundo motivo que hace difícil técnicamente la música de Bach es el hecho de que para los luteranos la música debe estar al servicio de Dios y por tanto, no puede ser sino sublime y sofisticada, excepto contadas ocasiones y para fines muy concretos. En nuestra sonata, el uso puntual de la tesitura sobreaguda y algunos pasajes cromáticos generan no pocas dificultades de afinación y mecanismo.

Las dificultades técnicas que encontramos en nuestra sonata, especialmente las mencionadas de mecanismo, raras veces aparecen en otros compositores barrocos. No se aprecia en Bach el típico virtuosismo vistoso, con figuración y motivos adaptados a las cualidades naturales del instrumento, para lucimiento del músico y dirigido al aplauso fácil del público, obnubilado ante uno u otro interminable pasaje de fusas... Antes bien, su dificultad radica en un lenguaje en apariencia poco flautístico; además de los motivos ya mencionados, se añade como argumento la longitud excesiva de algunas frases sin pausa explícita para que el flautista pueda tomar aire, hecho también observado en la incesante cascada de semicorcheas de la *Allemande*, en la Partita para flauta BWV 1013.

Algunas opiniones infundadas sostendrían que Bach escribe para flauta en un registro no idiomático e incluso que no conoce o se desinteresa por las prestaciones reales de la flauta. Sin embargo, demostrada está documentalmente la estrecha relación de J. S. Bach con la flauta y con flautistas de renombre. En el polo opuesto, cierta polémica teoría defiende que las obras para flauta de Bach, BWV 1030 incluida, no presentarían la dificultad que se les supone hoy para el traveso barroco, debido al supuesto uso extendido en la época de una flauta en si bemol que tocaba una tercera transpuesta con respecto al clave, con lo cual desaparecerían por lo pronto las dificultades de mecanismo. En el caso de que el uso de esa flauta en si bemol fuera más restringido de lo que pretende dicha teoría, se podría pensar que Bach, cualesquiera que fueran las dificultades técnicas a salvar por parte del flautista, somete la línea de la flauta a los designios ineludibles del contrapunto, ley perfecta, reflejo de la voluntad divina.

APÉNDICE: EDICIONES DE LA SONATA BWV

1030 Música impresa

- 1860: *Drei sonaten für Clavier und Flöte. B moll, Es dur, A dur.* W. Rust (ed.), Breitkopf & Hartel.
- 1945: *Sonata No.1 in B minor for flute and piano (BWV 1030)*, E. Roth (ed.), Boosey & Hawkes.
- 1966: *BWV 1034-1035 for Flute and Basso continuo. BWV 1030, 1032 for Flute and obbligato Harpsichord*, BA 4402, H. P. Schmitz (ed.), Bärenreiter.
- 1978: *Flötensonaten I: die vier authentischen Sonaten*, 269, H. Eppstein (ed.), G. Henle Verlag.
- 1980: *Sonata a Cembalo obbligato e travers. solo BWV 1030, en Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, 4, W. Neumann (ed.), Leipzig Dt. Verl. für Musik.
- 1983: *Johann Sebastian Bach: Six Sonatas for Flute and Keyboard, Book One Nos. 1-3*, W. Bennett (ed.), Chester Music.
- 1984: *Johann Sebastian Bach: Sonate h-moll (BWV 1030), Sonate A-Dur (BWV 1032) für flöte und cembalo*, UE 17295, G. Braun (ed.), Universal Edition Wien.
 - 1989: *Sonata in si minore à cembalo obbligato e travers. solo (BWV 1030). IV manoscritti Berlinesi del XVIII sec. [Deutsche Staatsbibl. Berlin, Mus. ms. Bach P. 975]*, 2950, M. Castellani (ed.) SPES.

- 1995: *Johann Sebastian Bach: Sonate für flöte und Cembalo h-moll BWV 1030*, EB 8582, B. Kuijken (ed.), Breitkopf.
- 2000: *Flute Sonatas, Vol. 1*, EP 4461AA, K. Hampe (ed.), Peters.

Selección de las grabaciones discográficas más representativas

- 1967/70: Larrieu, M./ Cervera, M./ Kuijken, W./ Puyana, R., [BWV 1013, 1020, 1027-35], Philips 438 809-2.
- 1974: Adorján, A./ Dreyfus, H./ Rabe, J., [BWV 1013, 1020, 1030-5], Denon CO-1713-4 (2CD).
- 1975: Brüggem, F./ Kuijken, S./ van Dael, L./ Kuijken, W./ Glatt, A./ Bylsma, A./ Woodrow, A./ Leonhardt, G., [BWV 1013, 1030, 1032, 1034-5], RCA Seon GD 71964 (2 CD).
- 1983: Hünteler, K./ Koopman, T./ Linden, J., [BWV 1013, 1020, 1030-5], Philips 410 404-1 (2CD).
- 1983: Hazelzet, W./ Musica Antiqua Köln, [BWV 1013, 1030-5, 14-29], Archiv Produktion, 447 713-2 (3CD).
- 1988: Kuijken, B./ Hantäi, M./ Kuijken S./ Leonhardt, G., [BWV 1013, 1030, 1032, 1034-5, 1038-9] Deutsche Harmonia Mundi RD 77026 (2CD).
- 1991: Wentz, J./ Moonen, M./ Kraemer, M./ Carrai, P./ Wuyts, C., [BWV 1013, 1020, 1030-5, 1038], Vanguard 682 499 (2 CD).
- 1992: Rampal, J. P./ Pinnock, T./ Pidoux, R., [BWV 1013, 1020, 1030-5], Sony Classical S2K 39746 (2CD).
- 1992: Nicolet, A./ Jaccottet, C./ Fujiwara, M., [BWV 1013, 1030, 1032, 1034-5], Denon C37-7331.
- 1992: Graf, P. L./ Sax, M./ Dähler, J. E., [BWV 1030-5], Claves 50-0401.
- 1993: Bennett, W./ Malcolm, G., [BWV 1030-5], ASV CD QS 6108.
- 1993: Galway, J./ Moll, P./ Cunningham, S., [BWV 1020, 1030-1, 1033-5] BMG Classics 09026-62555-2.
- 1997: Preston, S./ Pinnock, T./ Savall, J., [BWV 1013, 1030-5], CRD 33145.

- 1997: Beaucoudray, M./ Christie, W., [BWV 1030, 1032, 1034-5] Harmonia Mundi HMT 790065.
- 1999: Hantaï, M./ Hantaï, P./ Hantaï, J./ Zweistra, A., [BWV 1013, 1030, 1032, 1039], Virgin Classics 7243 5 45350 2 4.
- 2000-1: Beznosiuk, L./ Brown, R./ Tunnicliffe, R./ Nicholson, P., [BWV 1013, 1020, 1030-5, 1039], Hyperion CDA67264/5.
- 2001: See, J./ Moroney, D./ Springfels, M., [BWV 1030, 1032, 1034-5], Harmonia Mundi (vol. 1) HCX3957024.
- 2002: Hazelzet, W./ Ogg, J./ Linden, J., [BWV 1020-1, 1030-5, 1079], Glossa Music GCD 920807 (2CD).
- 2002: Kuijken, B./ Demeyere, E., [BWV 1030, 1032-5], Accent 22150.

BIBLIOGRAFÍA

- Addington, Christopher (1985). "The Bach Flute", *The Musical Quarterly*, 71/3, pp. 264-280.
- Basso, Alberto (1986). **Historia de la Música, Vol 6. La época de Bach y Haendel.** Madrid: Turner.
- Bowers, Jane (1971). *The French flute school from 1700 to 1760.* Tesis de doctorado, Universidad de California, Berkeley.
- Braun, Gerhard (1984). "Preface". **J. S. Bach: Sonate h-Moll (BWV 1030), Sonate A-Dur (BWV 1032) für Flöte und Cembalo**, Gerhard Braun (editor). Viena: Universal edition, s/n.
- Buelow, George J. (1974). "In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 101/1, pp. 85-100.
- Buelow, George J. (2001). "Rhetoric and Music", **Grove Music Online** <www.oxfordmusiconline.com>, [consultado el 16 de Mayo de 2011].
- Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout y Claude V. Palisca (2008). **Historia de la música occidental.** Madrid: Alianza Música.
- Dürr, Alfred (1968). "Zu Hans Eppsteins 'Studien über J.S. Bachs Sonaten für ein Melodieninstrument und obligates Cembalo,'" , *Die Musikforschung*, 21/3, pp. 332-40.

- Eppstein, Hans (1966). **Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates cembalo**. Estocolmo: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Harnoncourt, Nikolaus (1984). **Le discours musical: pour une nouvelle conception de la musique**. Paris: Gallimard.
- Kirnbauer, Martin, Peter Thalheimer y Catherine Taylor (1995). "Jacob Denner and the Development of the Flute in Germany", *Early Music*, 23/1, pp. 83-100.
- Kuijken, Barthold (1995). "Postface", **Johann Sebastian Bach, Sonate für Flöte und Cembalo h-Moll BWV 1030**. Barthold Kuijken (editor). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, pp. 32-6.
- Marshall, Robert L. (1979). "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology", *Journal of the American Musicological Society*, 32/3, pp. 463-498.
- Otterbach, Friedemann (1998). **Johann Sebastian Bach. Vida y obra**. Madrid: Alianza Música.
- Powell, Ardal y David Lasocki (1995). "Bach and the Flute: The Players, the Instruments, the Music", *Early Music*, 23/1, pp. 9-29.
- Quantz, Johann J. (2001). **On Playing the Flute**. Boston: Northeastern University Press).
- Radermacher, Ludwig (1971). **Institutionis Oratoriae libri XII, M. Fabii Quintiliani**. Leipzig: Teubner.
- Schulze, Hans J. (2001). **Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y su obra**. Madrid: Alianza Música.