



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Musicología

**Estudio historiográfico y preparación de la edición crítica del *Cuarteto concertante para flauta y cuerdas op. 66 n.º 2*, de François Devienne (1759-1803)**

Trabajo Fin de Estudios presentado por:	Juan José del Viso Hernández
Tipo de trabajo:	Investigación. Preparación a la edición crítica.
Director/a:	Dr. Juan González-Castelao Martínez-Peñuela
Fecha:	17 de julio de 2024

## Resumen

Este trabajo plantea la preparación de la edición crítica del *Cuarteto para flauta y cuerdas op. 66 n.º 2*, de François Devienne (1759-1803) en dos fases: un estudio historiográfico y un estudio preparatorio de la edición crítica. Se trata de un cuarteto sin editar, cuya única fuente es una edición antigua de 1799. François Devienne fue un músico y pedagogo francés de finales del siglo XVIII desconocido en el ámbito del gran público e incluso dentro del ámbito de la flauta. El objetivo es basar la edición de la partitura en criterios interpretativos de la época, que se sustentan en los tratados fundamentales del siglo XVIII.

Tras un estudio de la metodología de edición crítica, se realiza la tarea preparatoria con un estudio comparativo preliminar de un cuarteto de Wolfgang Amadeus Mozart, por tratarse este de un autor predominante en el ámbito académico de la flauta. El trabajo incide en el carácter pedagógico de François Devienne, presenta sus obras y se adentra en el estudio de estas. Igualmente, se fundamenta en el método de flauta del pedagogo.

**Palabras clave:** François Devienne, *Cuarteto concertante flauta y cuerdas op. 66 n.º 2*, preparación edición crítica, historiografía

## Abstract

This work raises the preparation of the critical edition of the *Quartet for flute and strings op. 66 n° 2*, by François Devienne (1759-1803) in two phases: a historiographical study and a preparatory study of critical editing. It is an unedited quartet whose only source is an old edition from 1799. François Devienne was a French musician and pedagogue of the late eighteenth century, unknown to the general public and even within the flute. The aim is to base the editing of the score on interpretive criteria of the time, which are based on the fundamental treatises of the eighteenth century.

After a study of the methodology of critical editing, the preparatory work is carried out with a preliminary comparative study of a quartet by Wolfgang Amadeus Mozart, as he is a predominant author in the academic field of the flute. The work touches on the pedagogical character of François Devienne, presents his works and delves into the study of these. It is also based on the pedagogue's flute method.

**Keywords:** François Devienne, *Quartet for flute and strings op. 66 n° 2*, critical editing preparation, historiography

## Índice de contenidos

1.	Introducción .....	6
1.1.	Justificación.....	6
1.2.	Objetivos .....	9
2.	Marco teórico .....	11
2.1.	François Devienne (1759-1803): esbozo biográfico y producción .....	11
2.1.1.	La faceta pedagógica de François Devienne en el Conservatorio de París.....	13
2.1.2.	La obra para flauta de François Devienne.....	14
2.1.3.	Los cuartetos para flauta y cuerdas de François Devienne.....	16
2.2.	Contextualización de la edición crítica musical .....	18
2.2.1.	El paradigma de edición <i>Urtext</i> o edición crítica .....	20
2.2.2.	Técnicas utilizadas en la edición musical .....	22
2.2.3.	Del facsímil a la grafía moderna en el proceso de edición .....	23
2.2.4.	Programas informáticos de edición musical y programas auxiliares.....	24
2.3.	El <i>Cuarteto para flauta y cuerdas KV 285</i> , de W. A. Mozart como referente .....	25
2.3.1.	Los cuartetos para flauta y cuerdas de W.A. Mozart.....	25
2.3.2.	La relación de W. A. Mozart con la flauta en París y los encargos musicales.....	30
2.4.	Tratados, estilo y organología del siglo XVIII .....	32
2.4.1.	Jacques Martin Hotteterre (1674-1763): <i>Principes de la flute traversiere, de la Flute a Bec, et du Haut-bois</i> (1728) .....	33
2.4.2.	Johann Joachim Quantz (1697–1773): <i>Ensayo de un método para tocar la flauta travesera</i> (1752).....	35
2.4.3.	François Devienne (1759-1803): <i>Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte</i> (1795).....	36

2.4.4.Johann George Tromlitz (1725-1805): <i>Método minucioso y detallado para tocar la flauta</i> (1791) .....	37
2.4.5.Estudios organológicos.....	38
2.4.6.Criterios interpretativos .....	41
3. Metodología .....	45
4. Análisis musical del <i>Cuarteto concertante op.66 nº 2</i> .....	48
5. Criterio editorial para la preparación de la parte de flauta del <i>Cuarteto concertante op. 66 n.º 2</i> , de François Devienne (1759-1803) .....	52
6. Conclusiones.....	54
7. Limitaciones y prospectiva .....	57
Referencias bibliográficas.....	59
Anexo A. Catálogo de la obra íntegra de François Devienne .....	63
Anexo B. Primera edición de la partitura del <i>Cuarteto concertante para flauta y cuerdas op. 66 n.º 2</i> , de François Devienne (1759-1803) .París Imbault (1799) .....	71
Anexo C Portada del <i>Cuarteto concertante op. 66 n.º 2</i> , de François Devienne.....	86
Anexo D. <i>Cuarteto concertante para flauta y cuerdas op.66 n.º 2</i> . Partitura general. Preparación de la edición crítica .....	88
Anexo E. Partichelas del <i>Cuarteto op 66 n.º 2</i> , de François Devienne. Flauta, violín, viola y violoncello (Preparación a la edición crítica de Juan José del Viso Hernández) .....	130

## Índice de figuras

<b>Figura 1.</b> Tema inicial del cuarteto de Wolfgang Amadeus Mozart (cc.1-4).....	27
<b>Figura 2.</b> Exposición del tema principal del Adagio (cc. 1-4).....	28
<b>Figura 3.</b> Motivo principal del Rondeau (cc. 1-10) .....	29
<b>Figura 4.</b> Flauta Hottetere según copia del museo Berliner Muskinstrumenten-museum nº 2670 .....	34
<b>Figura 5.</b> Flauta de 4 llaves con dos cuerpos de recambios para afinaciones 430 y 440 hz, copia de Rudolf Tutz sobre un modelo de August Grenser (ca.1790) .....	39
<b>Figura 6.</b> Tema inicial del Manuscrito original del Cuarteto KV 285, de Wolfgang Amadeus Mozart (cc. 1-4) .....	43
<b>Figura 7.</b> Ejemplo de las articulaciones escritas por François Devienne .....	44
<b>Figura 8.</b> Exposición del tema principal del cuarteto de François Devienne (cc. 1-20) .....	48
<b>Figura 9.</b> Melodía del Adagio en la flauta (cc. 1-43).....	49
<b>Figura 10.</b> Tema principal del Rondó (cc. 1-36).....	50

## 1. Introducción

La razón de ser del presente estudio se fundamenta en dos pilares. Por un lado, la necesidad de incluir un repertorio desconocido en el ámbito académico del estudio de la flauta travesera. Se trata de aportar un material inédito y valioso que permita a los docentes trabajar el repertorio clásico de flauta de forma adecuada e informada históricamente y que, además, permita revisar las características organológicas de la flauta travesera barroca como vía fundamental para la comprensión del texto musical de la edición. Por otra parte, se busca destacar la trascendencia e importancia de François Devienne como músico, compositor y pedagogo, a través de la preparación a la edición crítica del *Cuarteto concertante para flauta y cuerdas op. 66 n.º 2*.

Este trabajo se centra en la transcripción íntegra de la partitura del cuarteto que, al no estar editado en grafía moderna, se ha estimado conveniente transcribirlo para su posterior difusión dentro del mundo académico y profesional. Asimismo con esta edición se procura proporcionar al intérprete un material inédito que difiera de las ediciones convencionales de otros autores. Con este objetivo se procederá a la escritura de su partitura general y de las partituras individuales de cada instrumento, centrándose en la parte de flauta, junto con sus anotaciones, articulaciones, dinámicas o cualquier otra consideración pertinente. En definitiva, se persigue proporcionar al intérprete unas herramientas que le sirvan de vehículo conductor de las emociones, tanto las propias como las del público al que va dirigido.

En otro orden de cosas, se realiza un breve estudio organológico de la flauta en el siglo XVIII, para comprender un poco mejor las características sonoras del traverso barroco con el que se interpretaba la música francesa de finales del siglo, hecho que resulta de trascendental importancia para una interpretación más acorde con la flauta Boehm actual.

### 1.1. Justificación

Este proyecto se justifica, en primer lugar, por el interés del autor en la figura de François Devienne como músico y pedagogo. En segundo lugar porque se ha identificado la necesidad

de incluir un repertorio desconocido, el de la obra de Devienne, en el currículo oficial de los conservatorios de música en la especialidad de flauta travesera.

Desde una perspectiva profesional, este trabajo tratará de ser un documento riguroso que, a través del estudio del contexto histórico del compositor, su vida, obra y analizando su método para flauta travesera de una llave, aúne y ponga de relieve la calidad de la obra para flauta del músico francés. Desde una perspectiva académica, ha de tenerse presente que en los currículos oficiales de las enseñanzas de flauta en su grado profesional, según Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música especifica lo siguiente:

Las enseñanzas de los instrumentos de viento-madera (flauta travesera, oboe, clarinete, fagot y saxofón) de las enseñanzas profesionales de música tendrán como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de dificultad adecuada a este nivel.

Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.

Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos. (BOE 018 de 20/01/2007) sección 1 p. 2875.

Es un hecho que en la gran mayoría de las programaciones de aula de los conservatorios profesionales de música no se incluye la obra de Devienne. Sin embargo, encontramos que el estudio de la obra de Wolfgang Amadeus Mozart y sus conciertos para flauta son obligatorios en las enseñanzas profesionales, en las pruebas prácticas de cualquier oposición y en pruebas orquestales. No obstante, los conciertos de Devienne pueden resultar más

acordes al instrumento desde un punto de vista técnico y musical. Villar (2013) se expresa de esta forma al respecto de esta opinión sobre la elección de un compositor u otro:

No recuerdo con exactitud el número de flautistas convocados para la primera fase, unos setenta u ochenta. Sin embargo recuerdo el número exacto de personas que no presentaron ninguno de los conciertos de Mozart: nueve, entre ellos quien esto suscribe, y ninguno pasó a la segunda ronda. Al finalizar toda la prueba de selección algunos miembros del jurado comentaron que la próxima vez en lugar del concierto escogido “mucho mejor alguno de los de Mozart, porque son más de repertorio” (p.4).

Todo lo anteriormente dicho pone de relieve la necesidad de incluir la obra de Devienne en la programación de aula de los conservatorios de música en la especialidad de flauta travesera o Interpretación de la Música Antigua a futuro.

Como ya se ha mencionado en la introducción, el segundo pilar sobre el que se sustenta este trabajo es la preparación a la edición crítica del cuarteto citado que disponga de un diseño atractivo y legible para el alumnado y facilitar su divulgación.

La edición se basará sobre el método de flauta de Devienne en el que aparece el fraseo y la articulación, elementos indispensables para la interpretación historicista del repertorio clásico. En cuanto a las características de la preparación a la edición crítica, Grier (1996) se expresa en la siguiente dirección:

La elección dependerá de un equilibrio entre dos factores: fidelidad a la esencia de la música y facilidad de comprensión por parte del usuario. La doble opción del facsímil fotográfico o la réplica en una edición impresa hace innecesario mantener las características arcaicas de la notación de la fuente original que harán que la música resulte difícil de comprender para el usuario moderno. (p. 137).

Dentro de las interpretaciones historicistas, Bartold Kuijken<sup>1</sup> aborda los cuartetos de Devienne pertenecientes al segundo libro, siendo de las pocas grabaciones existentes en la actualidad y uno de los pioneros en realizar una edición crítica de los cuartetos op.16.

Desde el punto de vista interpretativo en el ámbito de la flauta Boehm, uno de los más importantes flautistas del siglo XX, Jean Pierre Rampal<sup>2</sup>, fue el pionero en rescatar parte de la obra del músico de Joinville, seguido posteriormente por otro de los grandes flautistas franceses de la actualidad Patrick Gallois<sup>3</sup>, que realizó la grabación íntegra de los trece conciertos para flauta de Devienne.

Sobre el manuscrito original, únicamente se encuentra una copia de la primera edición, realizada por la editorial *Paris Imbault* en 1799. También existe una edición con la misma grafía realizada por la editorial *Anne Fuzeau Productions*<sup>4</sup>.

## 1.2. Objetivos

El objetivo general de este TFM es realizar un estudio historiográfico del autor y una preparación a la edición crítica del *Cuarteto concertante para flauta y cuerdas op. 66 n.º 2*, de François Devienne.

Como objetivos específicos se detallan a continuación los siguientes:

- Extraer de la vida y obra de François Devienne los datos esenciales de su figura como fundador y pedagogo de la escuela francesa de la flauta para contextualizar la preparación a la edición crítica del cuarteto, demostrando la calidad musical y amplitud del repertorio de su música de cámara.
- Realizar un análisis formal y armónico de la partitura del cuarteto como elemento de apoyo para la preparación a la edición crítica.

---

<sup>1</sup> Bartold Kuijken es pionero en la interpretación de música antigua con instrumentos originales de época. Sus grabaciones con un traverso del siglo XVIII sentaron las bases de la interpretación, influyendo notablemente en los constructores de flautas barrocas en cuanto a las pautas a seguir con las réplicas de los originales.

<sup>2</sup> Jean Pierre Rampal (Marsella 1922-París, 2000), considerado el más destacado y célebre flautista del siglo XX, puso a la flauta traversa al nivel concertístico del violín o del piano.

<sup>3</sup> Flautista de renombre francés, uno de los máximos representantes de la denominada escuela francesa de la flauta, junto a Jean Pierre Rampal y Alain Marion.

<sup>4</sup> Editorial francesa especializada en la recuperación de facsímiles

Juan José del Viso Hernández

Estudio historiográfico y preparación de la edición crítica del *Cuarteto concertante op. 66 n.º 2*, de François Devienne (1759-1803)

- Realizar la preparación a la edición crítica centrándose con detalle en la parte de la flauta y fundamentándose en diferentes tratados vigentes en el último cuarto del siglo XVIII.

## 2. Marco teórico

Para la elaboración de este marco teórico se ha partido de evidencias y materiales recopilados sobre el tema principal de la investigación. Al ordenar y categorizar esta información surge el esquema que ha servido de guía para el avance del trabajo y que se muestra a continuación.

### 2.1. François Devienne (1759-1803): esbozo biográfico y producción

François Devienne, según la descripción de Montgomery (1975), nace el 31 de enero de 1759 en Joinville (Haute-Marne) y muere en Charenton el 5 de septiembre de 1803. Séptimo de los ocho hijos de Pierre Devienne y su segunda esposa Marie Petit, probablemente obtendría la educación musical de la mano del organista Morizot en su ciudad natal, Joinville y continuó su educación con su hermano mayor y padrino François Memmie entre los años 1776 y 1778. Estudiaría la flauta con el principal flautista de la ópera de París Felix Rault. En la primavera de 1780 es posible que Devienne entrara al servicio del Cardenal Rohan como músico de cámara.

Sadie y Tyrrell (2001) aportan los siguientes detalles:

Apodado “El Mozart francés de la flauta”, fue un prolífico compositor, flautista y fagotista de renombre además de virtuoso del *Concert Spirituel*. Hacia 1780, muy cotizado como profesor de fagot, comenzó a trabajar como flautista en la Sociedad Olímpica y fagotista en la ópera durante el Antiguo Régimen, posteriormente Devienne se incorporó a la Revolución y entró en el cuerpo de música de la Guardia Nacional. (p. 266).

Otro de los grandes estudiosos de la obra de Devienne, Hondré (2003), aclara:

Su primera actuación fue en París el 24 de marzo de 1780 donde interpretaría el concierto para fagot y orquesta compuesto específicamente para las programaciones del *Concert Spirituel*. El 24 de diciembre de 1782 también dentro del ciclo del *Concerts* interpretaría su Concierto nº 1 para flauta y orquesta en sol mayor. Entre los años 1782 y 1785 actuaría como solista 18 veces. (p. 16).

Devienne participó muy activamente en el centro musical europeo como explica Constant (1975):

El *Concert Spirituel* se formó en 1725, y vino delimitado por la dirección de François-André Philiidor con el objetivo de realizar conciertos públicos de música espiritual, que se realizaban en las fiestas religiosas, cuando la ópera estaba cerrada. El repertorio de la orquesta pronto fue más allá de lo espiritual, y entre sus miembros se encontraban los mejores músicos de París. En la época de Devienne, la orquesta ya había ganado reputación realizando una media de 25 conciertos al año. Según los datos recogidos en *Histoire du Concert Spirituel*, Devienne aparece en el programa de 37 conciertos entre 1782 y 1785, con una gran cantidad de composiciones e interpretaciones con el fagot y con la flauta. Interpretaba tanto composiciones suyas (populares en su época), como de otros compositores, y llevó a cabo el papel de solista en ambos instrumentos. La primera interpretación de una obra suya en París fue el 24 de marzo de 1780 cuando Étienne Ozi interpretó un concierto de fagot en el *Concert Spirituel*. Por otra parte, Devienne debutó como solista en esta orquesta el 24 de diciembre de 1782 con un concierto para flauta suyo, y su primera aparición como fagotista solista en el *Concert Spirituel* sería el 25 de marzo de 1784, con su *Concierto n.º 1*. Desde 1782 a 1785 tocó como solista al menos 18 veces en el *Concert Spirituel*, y la primera aparición conocida en solitario después de su regreso a París fue en esta misma orquesta, cuando tocó la parte de flauta en el estreno de su *Sinfonía concertante n.º 4* (pp. 123-24)

Durante la Revolución su música fue interpretada en diversos teatros parisinos así como en el *Concert Spirituel* donde obtendría un clamoroso éxito con su ópera *Les Visitadines*. Devienne fue un activo miembro del Instituto Nacional de Música. En el año 1795 cuando se creó el Conservatorio Nacional de Música de París sería nombrado profesor de flauta y ese mismo año publicaría su conocido *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte* (París, 1795) para flauta de una llave.

Perturbado por una enfermedad mental ingresa en mayo de 1803 en un hospicio de la ciudad de Charenton, donde muere el 5 de septiembre del mismo año. (Sadie y Tyrrell, p. 267)

### **2.1.1. La faceta pedagógica de François Devienne en el Conservatorio de París**

En el año de 1795 Devienne entra como uno de los nueve electores del Conservatorio de París y también como profesor de flauta. Prestó mucha atención a todo lo relacionado con la práctica de la flauta de una llave. Firme defensor de este instrumento sostenía que las innovaciones que llegaban fundamentalmente de Londres y Viena alteraban el sonido del traverso barroco. En su método especifica detalladamente en el capítulo sexto el uso de la práctica de diferentes articulaciones, creando una obra extremadamente extensa dedicada claramente a la pedagogía del instrumento, elaborando dúos y tríos de progresiva dificultad técnica para sus propios discípulos. En palabras de Sadie y Tirrell (2001):

Devienne trabajó como profesor de música para los hijos de los soldados de la Guardia Nacional llegando a crear una libre escuela de música de esta guardia en 1792. Fue también sargento en la administración con un salario de 1100 libras. (p. 266).

El 3 de agosto de 1795 el Instituto Nacional de Música se transforma por decreto en Conservatorio de Música, el cual reúne a las tres escuelas preexistentes, a saber, el Instituto Nacional de Música, la Escuela Real de Canto y la Escuela Real Dramática.

Según Hondré, (2003) es entonces cuando Devienne entra como profesor de flauta de primera clase en el conservatorio hasta su muerte en 1803. Los profesores Nicolas Duverger (1795-1802), Jacques Schneitzhoefer (1792-1802), Jean-Georges Wunderlich (1803-1816) serán sus colegas de profesión docente, todos ellos bajo la dirección de Bernard Sarrette (1796-1814). El 24 de octubre de 1795 formará parte del jurado para la admisión de los nuevos profesores, lo que demuestra que además tenía funciones asignadas como co-administrador del centro. (p.38)

En esta época se dedica fundamentalmente a su labor docente y a la composición de ópera así como a tocar como flautista en el Teatro Feydeau. Según Blateau sus dificultades mentales comienzan en el año 1799, aunque esto no está totalmente demostrado, sí que es cierto que a partir de ese año Devienne dejó de componer y de dar conciertos.

Su mayor aportación pedagógica es considerada el Método para flauta de una llave publicado en 1794. Pero el método que lo consagra como pedagogo es el *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte* publicado en París en 1795 y que se convirtió en el gran método de flauta durante los años posteriores a su publicación.

Este método contiene información sobre la técnica de la flauta y la práctica de la interpretación, particularmente de la articulación de finales del siglo XVIII, así como dúos de flauta de dificultad elemental e intermedia. Tiene un amplio contenido de ejercicios prácticos, algo que lo diferencia notablemente de tratados anteriores como el de J.J.Quanz<sup>5</sup>, titulado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zuspielen*, o el de J.M. Hotteterre, *Principes de la Flûte traversière, ou flûted'Allemagne; de la flûte à bec, et du haut-bois*.

El método es un valioso recurso, esencial para aquellos flautistas interesados en la verdadera práctica de la interpretación histórica de la flauta en el siglo XVIII, así como para los editores que desean sentar sus conocimientos sobre las prácticas interpretativas del siglo XVIII. A pesar de que con los años fue cayendo en desuso en aras de los nuevos métodos de flauta, el método de Devienne se siguió utilizando hasta bien entrado el siglo XIX, llegándose incluso a hacer alguna reimpresión de la obra por el célebre flautista y compositor Phillippe Gaubert<sup>6</sup> quién realizaría una nueva edición actualizada para la flauta de sistema Boehm

### 2.1.2. La obra para flauta de François Devienne

En este apartado, junto con el catálogo de su obra incluida en los anexos por su extensión, se detallan las obras compuestas por Devienne a lo largo de su vida.

---

<sup>5</sup> Johann Joacim Quantz (1697-1773). Virtuoso de la flauta, notable teórico, profesor de flauta de Federico II Rey de Prusia, sentaría las bases sobre el arte de tocar la flauta travesera.

<sup>6</sup> Phillippe Gaubert (1879-1941). Profesor de flauta del Conservatorio de París y compositor francés. Publicó junto a Paul Taffanell el famoso método 17 ejercicios diarios para flauta Boehm, usado durante décadas y en la actualidad referente pedagógico de los conservatorios europeos. Continuador de la escuela francesa de flauta.

El objetivo de la obra de Devienne parece siempre destinado a resaltar las cualidades de los instrumentos para los que componía, en especial los instrumentos que tocaba como virtuoso de la flauta y el fagot. Su habilidad con ambos instrumentos parecía ser de una destreza completamente natural, y por ello fue capaz de combinar un alto grado de virtuosismo y complejidad técnica con melodías simples y graciosas, destacando la naturalidad del lenguaje melódico y la claridad del lenguaje armónico.

Estas características musicales estaban muy presentes en el estilo galante francés en la época de finales del siglo XVIII, de esta forma contribuyó al progreso técnico del arte de la flauta, prueba de ello es como resalta estas cualidades en su método para flauta.

Los instrumentistas de viento franceses, así como los constructores de viento influyeron notablemente en la calidad interpretativa de los músicos en toda Europa, debido a la perfección de los instrumentos, familias de constructores como Louis Lot<sup>7</sup> interviniieron notablemente en la manera de interpretar el repertorio clásico en Francia.

La esencia de la escuela francesa de flauta es la calidad sonora, suavidad, ligereza y colorido. Estos parámetros se extenderán a lo largo de los siglos, comenzando por Blavet<sup>8</sup>, Buffardin<sup>9</sup>, Hotteterre<sup>10</sup> y posteriormente consolidándose con François Devienne.

En sus obras trabaja a conciencia una línea contrapuntística orientada hacia el desarrollo de cada temática, siendo su estructura formal más común la forma binaria, los temas y variaciones, el rondó y la forma antigua de sonata.

---

<sup>7</sup>Louis Lot (1807-1896), constructor de instrumentos de viento francés. Elevó la construcción de la flauta travesera al nivel máximo de perfección. Sus flautas fueron comparadas con los violines de Stradivarius.

<sup>8</sup> Michel Blavet (1700-1768), flautista francés al servicio del duque de Lévis. Entró como primer flautista al servicio musical del Rey en 1738. Compositor de gran valía en el campo de la música de cámara.

<sup>9</sup> Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768), flautista francés y compositor del barroco tardío. Entró como solista de flauta en la corte del Elector de Sajonia. Profesor de flauta de Johan Joachim Quantz, la figura de Buffardin es un punto de inflexión en la didáctica del traverso barroco.

<sup>10</sup> Jacques Hotteterre (1674-1763), constructor de instrumentos y creador del primer tratado francés específico para flauta en donde sienta las bases para la ornamentación a la manera francesa.

### 2.1.3. Los cuartetos para flauta y cuerdas de François Devienne

François Devienne compuso cuatro colecciones de *Quatuors concertants* para flauta, violín, viola y violonchelo que quedan detallados como sigue:

*Six Quatuors Concertants pour flûte, violon, alto et basse.* Dediés à S.A.S. et Eminentissime Monseigneur le Cardinal De Rohan Evêque et prince de Strasbourg. Edition : Paris, Leduc, 1783.

*Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, Op.16.* Edition: Paris, Sieber 1788.

*Trois Quatuors Concertans pour flûte, violon, alto et basse.* Edition: Paris, Leduc (1791-1801).

*Six Quatuors Concertants pour flûte, violon, alto et basse* composés et dédiés à M. Pichard de la Caillere Op. 66. Edition : Paris, Imbault (1794-1799).

El primer libro consta de seis cuartetos dedicados al Cardenal de Rohan. El segundo libro catalogado como op. 16, compuesto por tres cuartetos concertantes editados por *Paris, Leduc* en 1801 y disponibles también en la BNF A 33.840. Por último, los seis cuartetos op.66 entre los que se encuentra el n.º 2 y sobre el que versa este trabajo.

Los cuartetos pertenecientes al segundo libro, es decir los pertenecientes al op. 16, están publicados en la actualidad por la editorial *Vigor Music* con número de edición V490M, realizados por Bartold Kuijken y catalogados como un claro complemento a los cuartetos para flauta de Wolfgang Amadeus Mozart.

Esta edición del op.16 en la actualidad es la única existente y en ella se especifica una serie de detalles sobre los cambios de notaciones de algunos compases y cambios de matices, pero siempre queda planteada como una edición *Urtext* más que como edición crítica.

En este apartado se realiza una vista general de los seis cuartetos que componen el cuarto libro *Six Quatuors Concertants pour flûte, violon, alto et basse*, específicamente el op.66, excluyendo el resto pues sería un trabajo demasiado extenso y además quedan enumerados y citados en los anexos.

*El Cuarteto concertante n.º 2* forma parte de los seis cuartetos concertantes dedicados al Cardenal de Rohan y están fechados en el año 1788. Aquí, Devienne despliega toda su capacidad creativa, no solamente por el brillo y la elegancia de su escritura, sino también en

lo referente a la forma y la estructura. En este cuarteto deja palpable una sólida y auténtica música de cámara, en la que cada instrumento hace gala de sus características, tanto técnicas como interpretativas, participando activamente cada uno de ellos en el discurso musical.

El primero de los seis cuartetos consta de tres movimientos *allegro, adagio* y *rondó allegro*, y desarrolla las tonalidades de la menor, do mayor y de nuevo en el presto final a modo de *jig* regresa a la menor. Cambia la tonalidad del movimiento lento, normalmente utilizados en modo menor a do mayor, generando así otro tipo de contraste inverso al *allegro* inicial.

El cuarteto n.º 3 está escrito en la tonalidad de do mayor y aquí opta Devienne por utilizar el modo menor en su parte central, es decir el *adagio*, alternando en el *rondó* final como era característico del estilo galante, utilizar en el *rondó* el tema principal expuesto en el modo mayor cambiarlo al modo menor para generar esa emoción característica y utilizada frecuentemente en el clasicismo. Consta también de tres movimientos *allegro, adagio* y *rondó allegretto*.

Denominada como segunda parte por la editorial de *París Imbault* y realizada en dos librillos, siguiendo siempre la misma estructura de organización: *allegro, adagio* y *rondó allegro* aparece el cuarto cuarteto en la tonalidad de sol mayor y ordenado en estructura de mayor-menor-mayor, en cuanto a movimientos se refiere.

El quinto cuarteto de este libro regresa a la tonalidad de do mayor iniciando con un *allegro moderato* y en él se puede observar como pone en práctica toda la teoría que explica en su método referido a la articulación, realizando combinaciones muy diversas. Retoma la idea original del primer cuarteto realizando el *adagio* en la tonalidad mayor en vez de menor como es habitual para poder enlazar con el *rondó* y utilizando la tónica de sol mayor como dominante de do mayor para dar comienzo al grácil tema del *rondó allegro*.

El sexto y último cuarteto de este libro lo cierra en la tonalidad flautística por excelencia de re mayor, retomando la combinación de mayor-menor-mayor en los movimientos, eligiendo muy a conciencia la tonalidad de re menor en su movimiento *adagio* como si quisiera cerrar todo el ciclo del libro, dando coherencia a todo el conjunto de esta obra op.66.

Las obras en general presentadas en este libro utilizan diferentes texturas tanto armónicas como rítmicas y por regla general siempre suele hacer uso de los unísonos para que el tema principal adquiera una potencia emocional determinada y consciente.

En ocasiones en los que el autor utiliza los modos menores en los movimientos lentos de los seis cuartetos, deja entrever el drama bélico de la revolución francesa, siempre presente en sus composiciones. De ahí que tengan una carga de dramatismo conscientemente planteada. Es preciso recordar que Devienne formaría parte de la guardia nacional por lo que en la época de la revolución las experiencias personales pudieron llegar a ser especialmente crueles.

## 2.2. Contextualización de la edición crítica musical

Una edición crítica por definición es aquella en la que el editor toma partido en el texto musical que pretende transcribir y cuyo objetivo es representar la idea original del compositor lo más fielmente posible por medio de un análisis del texto en todas sus vertientes. Boorman (2001) define la edición *Urtext* como un término utilizado en el estudio de edición y fuentes musicales para referirse a la versión más antigua de cualquier composición cuya pretensión en definitiva es presentar el texto original sin modificaciones editoriales. (p.1.)

Históricamente, y más particularmente desde el momento en que comenzó la comercialización de las partituras, las ediciones musicales han sido de gran utilidad tanto a los compositores como a los intérpretes del momento. A los primeros por saber hacer uso de estas como vehículo conductor de su música y a los segundos por permitirles ejercer su función comunicativa y hacer más accesible la música.

La interpretación historicista de la música antigua incide en el estudio contextual en el que se enmarcan las obras con el propósito de fundamentarlas teóricamente y desarrollar una interpretación correcta. El intérprete que trabaja con las ediciones musicales asume la responsabilidad de intentar expresar la información implícita en la semiótica del texto. Para ello es necesaria una inmersión profunda en la obra, y es cuando la edición se manifiesta

como el vehículo idóneo para ayudar al intérprete a decodificar las emociones que el autor de la obra desea transmitir.

En consecuencia, la edición se basa principalmente en las fuentes originales primarias, con las que el editor adquiere un compromiso de argumentar y esclarecer cuáles son las directrices que se pueden seguir para la interpretación históricamente informada.

Al no existir comparativa posible con otra edición del cuarteto la fuente original es el método de flauta de François Devienne, siendo el más fiable y con mayor peso específico para abordar una preparación a la edición crítica fundamentada.

Es a mediados del siglo XIX cuando, con la puesta en marcha de la producción íntegra de la música de J.S.Bach, (Neue Bach-Ausgabe), en adelante NBA<sup>11</sup>, o la colección de las obras completas de W.A. Mozart, Neue Mozart-Ausgabe, en adelante(NMA)<sup>12</sup>, se podría situar el inicio de la simbiosis entre la musicología y la edición musical.

Según apunta Grier (2008) después de la Segunda Guerra Mundial comenzó a aparecer la controversia sobre la posibilidad de que las ediciones musicales se enfocaran o no hacia una dirección más interpretativa, en la que el editor orientaría su edición hacia intérpretes conocidos y con indicaciones más o menos acertadas de dinámicas, articulación, tempo, y no siempre respetando la propia fuente. Además, a finales del siglo XIX, nacería en Berlín el modelo de ediciones *Urtext* en contraposición con las ediciones anteriores, cuya filosofía estaba basada en el respeto integral al texto musical de las fuentes originales realizadas con la mínima intervención posible del editor. (p.18)

De esta forma se ha de conseguir que el proceso de edición sea un reto en el que el editor, avalado por sus conocimientos históricos de la obra, se implique en el contexto de la emisión de la partitura y en la recepción que esta pudiera obtener por parte del público al que va dirigida. En esta dirección Chailley (1980) apunta lo siguiente:

Sin embargo, para que esa música sea publicable se requiere de un experto, uno que tome la obra del compositor y la transforme en una partitura legible para los intérpretes de hoy. Este experto es el musicólogo. Su trabajo es perfectamente

---

<sup>11</sup> Neue Bach-Ausgabe. Catálogo de las obras completas de J.S. Bach

<sup>12</sup> Neue Mozart-Ausgabe. Catálogo de las obras completas de W.A. Mozart

análogo con el que realizan los filólogos, quienes se dedican por lo general a rescatar, recuperar, recopilar, catalogar y editar textos antiguos o escritos en lenguas muertas, para ofrecerlos al público actual en diferentes tipos de versiones: facsimilares, diplomáticas, *Urtext*, históricas, etc. Los musicólogos hacen lo propio con las partituras musicales de diferentes épocas y estilos. Así, buena parte de su trabajo consiste en exhumar fuentes musicales, preparar ediciones musicales para su posterior publicación, y efectuar una reflexión crítica y teórica acerca de este proceso. La fijación de textos musicales constituye la actividad central de la filología musical, y por ende, de la musicología (pp. 40-50).

Como se ha expresado en capítulos anteriores, el conocimiento del manuscrito inicial o primera impresión de la partitura y el posterior análisis permitirán al editor disponer de los conocimientos necesarios para poder llevar a cabo el trabajo con rigor.

Si analizamos las editoriales especializadas de la actualidad tales como *Barenreiter*, *Alphonse Leduc* o *IMC*, las cuales acaparan el mercado, se puede observar como la mayor parte de ellas siguen el modelo del s. XIX. Están enfocadas y dirigidas a los intérpretes de actualidad y la gran mayoría de sus ediciones son realizadas por ellos mismos, distanciándose sustancialmente de lo que es una edición *Urtext*. Analizando este marco, se constata que las ediciones actualizadas del resto de los cuartetos no están disponibles en ninguna editorial, exceptuando el op.16. Se ha intentado localizar la partitura del cuarteto objeto del trabajo en los repositorios del RISM y el RILM y no consta, figurando solamente el manuscrito citado en el repositorio de IMSLP y la BNF (Gallica). Para finalizar añadir que todos los títulos de los libros de los cuartetos aparecen en francés con sus dedicatorias correspondientes.

### 2.2.1. El paradigma de edición *Urtext* o edición crítica

Una vez analizados los diferentes modelos de edición se constata que un editor se puede decantar bien sea por una edición *Urtext*, o bien realizar una edición crítica o interpretativa trabajando directamente sobre el texto musical y basándose en los conocimientos adquiridos.

Según describe Boorman (2001) en su artículo sobre la edición pone en entredicho que una edición moderna se pueda considerar *Urtext*, puesto que siempre existen modificaciones por parte del editor.

Esta afirmación de que una edición moderna es un '*Urtext*' es difícil de respaldar. Como deja claro lo anterior, rara vez existe un texto original para música compuesta antes del siglo XVIII, y cualquier intento de reconstruirlo no sólo es imposible sino también de valor cuestionable. Incluso en el caso de la música de 1700 en adelante, pocas fuentes pueden transcribirse a una edición moderna sin intervención editorial. En manuscritos tan difíciles de leer como los de Beethoven, muchos de los arañosos y manchas requieren interpretación, y muchos de ellos incluso implican tonos. Para otros compositores, existen problemas similares con la colocación de marcas dinámicas, la duración de las ligaduras, una confusión entre acentos y signos de crescendo o entre marcas de staccato y marcato, etc. Finalmente, muchos compositores revisan tanto detalles como elementos de gran escala, y no siempre es posible establecer cuál fue la versión posterior. Cualquiera de estos requiere intervención editorial y vuelve sospechosas las afirmaciones de cualquier edición moderna de *Urtext*. (p.2)

En el presente trabajo el modelo de elección de la edición combinará tanto el modelo de edición crítica como el modelo interpretativo. Dada la envergadura de la edición que se aborda y sabiendo el autor/intérprete, de la complejidad de la edición, se toma la decisión de realizar una edición personalizada que siente las bases de otro modelo editorial más libre y sin restricciones editoriales que pudieran empañar la labor planteada.

No se trata de cambiar el texto musical en este caso, pero sí de acercarse al modelo interpretativo que se buscaba en los años del clasicismo, cuando el auge de los grandes solistas empezaba a florecer y de los cuales el compositor esperaba que la interpretación mejorara la composición musical.

Como ya se ha señalado, este trabajo está fundamentado en la indagación histórica, tanto de la propia fuente del texto como de la propia evolución del instrumento al que va dirigido, y sus cuestiones organológicas, cuestiones básicas para la comprensión de la semiótica del

texto musical. Por tanto esta edición procura ser un intercambio entre la autoría del compositor y el compromiso del editor.

### **2.2.2. Técnicas utilizadas en la edición musical**

A raíz de todos los conocimientos adquiridos mediante el estudio de las fuentes obtenidas, se procede a poner en marcha las técnicas que se emplean para la fijación del texto musical. Las decisiones que se tomen en una dirección u otra deben estar siempre avaladas por el conocimiento de la obra y el contexto histórico social en el que fue compuesta, alejándose de ese concepto controvertido de lo considerado auténtico a la hora de abordar una interpretación enfocada al plano historicista.

La transcripción del texto a notación moderna requiere de una interpretación de los signos musicales que aparecen como mordentes, trinos o grupetos, muy característicos del estilo galante y después decodificarlos para que se pueda comprender hacia dónde va dirigida la edición. Por lo tanto la fijación del texto se realizará reuniendo las técnicas proporcionadas por los diferentes programas de notación musical existentes en la actualidad.

Como se expresa Grier (2008):

Todas las fuentes, no importa su origen, contienen solo tres tipos de lecciones: lecciones buenas, lecciones razonablemente buenas y errores claros de copia, [...]

La tarea del editor es ubicar cada lección en una de las tres categorías, [...] Si la pieza se conserva en una única fuente, la segunda categoría, lecciones razonablemente buenas, se reducirá considerablemente; no desaparecerá necesariamente, ya que la fuente única aún puede contener anotaciones diferentes para algunos pasajes. (p.91)

Para ello la técnica a emplear ha de estar siempre avalada por los conocimientos que el editor ha reunido y acumulado en sus investigaciones, siendo consciente de que esta clasificación no va a suprimir la dificultad de la tarea pero será de gran ayuda para la labor editorial.

En este sentido Alcaraz (2013) afirma lo siguiente:

Cualquier definición de partitura musical a la que acudamos dará cuenta de una doble naturaleza en ella: (i) la de ser un dispositivo de almacenamiento de datos sobre un determinado objeto sonoro y (ii) la de constituir el vehículo sígnico de la comunicación que se establece entre el compositor (el emisor del mensaje) y el intérprete (el receptor de ese mensaje), quien utilizará los datos gráficos que se presentan a su vista para reconstruir aquel objeto sonoro que el emisor ha elaborado o imaginado. (p. 90)

### 2.2.3. Del facsímil a la grafía moderna en el proceso de edición

Una partitura en formato facsímil, que puede tratarse o bien de la original escrita de mano del autor, o bien las ediciones antiguas existentes, proporciona una serie de información adicional a la propia semiótica del texto.

A su vez, estos facsímiles procedían de copias de grabados, una técnica muy extendida en la segunda mitad del siglo XVIII. En algunos de los tratados más importantes de la época se observa que contienen la información necesaria para la interpretación de determinadas ornamentaciones practicadas en ese momento. Un claro ejemplo de estos grabados son las 24 tablas grabadas en cobre dedicadas al Rey Federico II de Prusia que se muestran en el tratado de Johan Joachim Quantz. Según describe Bernadó y Marín (2012):

No es fortuito que fuera durante la segunda mitad del siglo XVIII cuando la nueva técnica de grabado sobre plancha de cobre se implantara definitivamente para la impresión de música. Este proceso coincidía, y se conectaba, con la expansión de nuevos estilos y usos musicales en los que predominaba la música instrumental. Sin la necesidad de combinar texto y música, las virtudes del grabado (flexibilidad, precisión, elegancia, rapidez e, indudablemente, ahorro económico) no se veían entorpecidas por ninguna contingencia. No es, tampoco, irrelevante que algunos de los nuevos géneros (la sonata para tecla, el cuarteto y, en general, cualquier configuración de la música de cámara) estuviesen destinados a cubrir un espectro de público potencial y, por tanto, a entrar en un mercado de nuevo cuño que trascendía los límites relativamente reducidos del que hasta entonces habían configurado los

músicos profesionales. Durante el tercio final del siglo XVIII, este proceso de cambio en el que se conjugan elementos de naturaleza social, económica y estética se dio con celeridad en toda Europa. (p. 207).

Una de las creencias más asentada en el ámbito musicológico es que la edición facsímil sirve de base o consulta para cualquier edición posterior, bien sea crítica, interpretativa o *Urtext*. En este caso la necesidad de realizar una edición crítica con una grafía contemporánea que sea fácilmente legible recae en el editor. Para ello se requiere un conocimiento exhaustivo de la obra que se va a realizar y de las modas musicales coetáneas. Este contexto social determina una serie de convenciones o cánones de la época, aspectos que se han de tener en cuenta en cualquier tipo de edición.

La elaboración de una edición por tanto requiere de varios procesos que el editor debe tener en consideración. Sans (2007) delimita tres niveles de actuación. En un primer nivel se hace un resumen de los errores que pudiera contener el manuscrito o copia, en un segundo nivel se hace una crítica interna del texto y por en el tercer nivel determina la coherencia del texto comparándolo con obras similares. (p. 4)

#### **2.2.4. Programas informáticos de edición musical y programas auxiliares**

En la actualidad existen una gran variedad de programas informáticos que nos permiten realizar una edición musical.

Los programas para el reconocimiento de música, bien sea a través de escáner o de transformación de la partitura como *Photoscore* para poder ser editada, pueden servir con partituras claras y actuales. No obstante como herramienta de transformación de manuscritos o partituras antiguas que no son tan legibles, no funcionan bien pues transforma la grafía en racimos de notas a modo de *clusters* y no reconocen correctamente los adornos musicales como apoyaturas, trinos o grupetos.

Por esta razón se decide prescindir de este tipo de *software* y utilizar sistemas de edición más tradicionales. Para la edición de esta partitura se han barajado cuatro programas informáticos, *Encore*, *Sibelius*, *Finale* y *Musescore 3*.

#### 4.5.3. *Sibelius, Finale y MuseScore 3.*

En este caso se ha optado por utilizar el programa de edición *MuseScore 3*. porque se ha considerado el más eficaz y ágil a la hora de picar las notas del manuscrito, y ha permitido resolver la tarea en un tiempo razonable. Además este programa contiene toda la grafía necesaria para realizar la partitura con criterios historicistas

Para trabajar una escucha detallada en afinaciones diferentes se ha recurrido al programa *Audacity* insertando las pistas del cuarteto en este programa y modificando su afinación a 415 hz y 440, dado que la grabación existente está en afinación clásica situando el la a 430hz. Esto ha permitido adquirir cierto criterio de la futura sonoridad y como esta pudiera funcionar en una formación actual con afinación estándar.

Los sistemas midi en este caso no han funcionado convenientemente por lo que se ha decidido utilizar la edición tradicional.

### 2.3. El *Cuarteto para flauta y cuerdas KV 285*, de W. A. Mozart como referente

Este capítulo nos sitúa en el análisis formal y estético del cuarteto de Wolfgang Amadeus Mozart y en el contexto histórico de ambas composiciones. A lo largo del epígrafe se hacen alusiones a los diferentes parámetros utilizados por los compositores objeto de comparación y la forma en que resuelven los diferentes materiales expositivos. Por su parte, el análisis se ha llevado a cabo de una manera genérica para abarcar la obra completa de Mozart, intentando alcanzar una comprensión global de la obra. Como se puede observar las exposiciones de los temas, desarrollos motívicos y reexposiciones, tienden a ser similares en el estilo, si bien el estilo de François Devienne es más denso en cuanto a motivos y ornamentación. Pero en cualquier caso, el tratamiento de la forma sonata clásica queda patente tanto en la obra de Devienne como en la de Mozart.

#### 2.3.1. Los cuartetos para flauta y cuerdas de W.A. Mozart

Aquí se exponen, a modo de comparativa de la producción de cuartetos concertantes para flauta y cuerdas de Mozart con los de François Devienne, los famosos cuatro cuartetos

escritos por el genio austriaco. Tres de ellos fueron escritos en la ciudad de Manheim. El primero, segundo y tercero entre 1777 y 1778 encargados por el médico holandés Ferdinand De Jean, aficionado flautista y el cuarto ya en la ciudad de Viena.

*Cuarteto para flauta y trío de cuerdas en re mayor, K 285 a*, fechado el día de navidad de 1777 en la ciudad alemana de Mannheim. Este cuarteto es objeto de la comparativa con el op.66 de Devienne por la tonalidad en la que está escrita y la similitud del planteamiento musical.

*Cuarteto en sol mayor, K 285*. Este cuarteto es acorde a la petición de quien lo encargó quien deseaba obras cortas y fáciles. Consta de dos movimientos y no se ha conservado el manuscrito pero su fecha de escritura se estima que fue entre enero y febrero de 1778 en la ciudad de Manheim.

*Cuarteto en do mayor K285 b*. Su composición, también en Manheim, debió de ser a comienzos de 1778. En contraste con el anterior, comienza con un *Allegro* en forma de sonata pero añadiendo un tercer tema durante el desarrollo. El segundo y último movimiento es un tema con variaciones en el que éstas son interpretadas por los cuatro instrumentos sucesivamente.

*Cuarteto en la mayor K. 298*, terminado en 1787 y dedicado a Franz-Anton Hoffmeister<sup>13</sup> con quien Mozart estuvo muy vinculado. Todo el cuarteto mantiene el carácter de una broma musical, ya que utiliza temas prestados de obras de Hoffmeister y Giovanni Paisiello.

La relación de Mozart con la flauta fue menos fructífera que la de Devienne, puesto que Mozart no tocaba el instrumento, no tuvo un contacto muy próximo con él, incluso, como se ha mencionado anteriormente, algunos historiadores sugieren que tenía aversión a la flauta, y su catálogo de obras es menor para este instrumento. Esto último viene supuestamente determinado por la famosa carta de Mozart a su padre Leopold el 14 de febrero de 1778:

Aquí no tengo ni una hora de tranquilidad. Solo puedo escribir por la noche y por ello no puedo levantarme temprano. Además no siempre se está en un estado propicio para el trabajo. Naturalmente, sería capaz de garabatear muy deprisa en cualquier

---

<sup>13</sup> Franz-Anton Hoffmeister (1754-1812) reputado compositor y editor de música alemán.

momento; pero aquí se trata de una obra que debe hacerse un camino en el mundo, y doy mucha importancia a no avergonzarme de ella, puesto que estará bajo mi nombre. Además ya lo sabe, en cuanto tengo que escribir sin parar para el mismo instrumento (que no soporto) me vuelvo completamente anquilosado, (como se citó en Arias, 2003 p.28).

Este cuarteto k 285 a, en el que Mozart despliega todo su talento compositivo puede considerarse la obra maestra de su género. Consta de tres movimientos, (*Allegro*, *Adagio* y *Rondeau*), a modo de concierto clásico y su estructura es prácticamente concertante en toda la obra, movimiento tripartito en forma de sonata. Presenta un primer tema del compás 1 al 24 de particular encanto en la tonalidad original de re mayor como se puede observar en la figura 1, siempre seccionado de cuatro en cuatro compases, respetando prácticamente en toda la obra esta forma de estructurar las frases. En contraste con el tema A, aparece un segundo tema (compases 25 a 57, seguido de una breve coda de 8 compases). En esta sección la armonía pasa a ser en el tono de la dominante, es decir La mayor, utilizando motivos y elementos temáticos ya presentados en el tema inicial, contrastando con la brillantez de la tonalidad de la mayor.

**Figura 1.** Tema inicial del cuarteto de Wolfgang Amadeus Mozart (cc. 1-4).

The musical score for the first movement of Mozart's Quartet KV 285, Allegro. The score is for Flute, Violin, Viola, and Cello/Bass. The key signature is one sharp (F# major). The tempo is Allegro. The score begins with a forte dynamic (f) in common time. The violins play eighth-note chords, the flute has a melodic line, the viola provides harmonic support, and the basso (Violoncello) provides bassoon. The score is dated Mannheim, 25. Dezember 1777.

Fuente: Elaboración propia.

En el desarrollo central (compases 66 a 100), el material es tratado de una manera más dramática utilizando el tono de la menor y creando un contraste más oscuro y sobrecededor, haciendo también inflexiones en re menor antes de la reexposición en el compás 100 ya en la tonalidad original, presentando de nuevo el material inicial con una nueva coda, estructurando un nuevo grupo de cierre que da fin al primer movimiento del cuarteto, para dar paso al maravilloso *Adagio*. Este exquisito movimiento, representado en la figura 2, está considerado como una de las más bellas páginas escritas para la flauta. Se construye a base de un sustento armónico realizando pizzicatos en la cuerda dejando clara la tonalidad de si menor, cargado de un sentimiento deprimido como queda bien definido en la teoría de los afectos<sup>14</sup>, realizando también inflexiones en mi menor y fa sostenido menor, tonalidades cargadas de tristeza profunda, soledad y languidez.

**Figura 2.** Exposición del tema principal del *Adagio* (cc. 1-4).



Fuente: Elaboración propia.

<sup>14</sup> Concepto estético de la música barroca y clásica, derivado de las doctrinas griegas y latinas de la retórica y la oratoria. Utilizado por los musicólogos alemanes con el término "Akkantenlehre" referido a la relación entre el sentimiento humano y las posibilidades ofrecidas por la música para expresar estas emociones y cómo inducen emociones en el oyente.

Este movimiento está construido en forma A-B-A, siendo el primer tema presentado del compás 1 al 16. Mozart dota a la flauta aquí de un solo espectacular presentando un material temático a modo de aria cantada. En el compás 25 presenta la reexposición del tema principal realizando una pequeña coda en los compases finales (32 a 34) con los grupetos ascendentes y el retardo para dar paso al gracioso rondó final.

Este movimiento es el más extenso de los que le preceden siendo su duración total de 251 compases. Inicia el tema A, rítmicamente sujetado por las semicorcheas del primer violín (compases 1 a 32). Siempre estructurado en motivos de cuatro compases a modo de pregunta respuesta, este motivo con una duración de ocho compases descrito en la figura 3, se va a repetir alternadamente durante todo el movimiento generando un clima grácil y rítmico.

**Figura 3. Motivo principal del Rondeau (cc. 1-10).**

Fuente: Elaboración propia.

El violín primero presenta un nuevo elemento temático construido a base de una célula rítmica de mordentes, seguido de la figuración de dos semicorcheas y una negra, motivo que se irá repitiendo conjuntamente con el inicial en el transcurso del movimiento. En el compás 33 comienza el tema B seccionado también de cuatro en cuatro compases y alternando el papel de solista, el violín primero, junto con la flauta. Éste será un juego continuo de elementos temáticos, realizando inflexiones en el tono vecino de la mayor hasta el inicio de una coda un poco más elaborada del compás 66 al 82. Sigue la reexposición de nuevo del tema principal hasta el puente modulante que se inicia en el compás 106 y da paso al desarrollo en la tonalidad de sol mayor (compases 109 a 160). Este desarrollo se constituye fundamentalmente por los motivos del tema que presenta el violín al inicio, coqueteando en la tonalidad de sol menor para contrastar con la brillantez de sol mayor y de nuevo retoma el tema A en el compás 180.

De nuevo violín y flauta alternan el protagonismo con las cascadas de semicorcheas ya en la tonalidad original de re mayor hasta la reexposición final en el compás 231. Aparece una coda final, (compases 245 a 251) que proporciona un halo prerromántico con los arpegios inusuales para la época que dan paso a la cadencia resolutiva final.

Este cuarteto representa una de las obras más conocidas e interpretadas dentro del repertorio para flauta del último cuarto del siglo XVIII. Escrita como un concierto de cámara, el cuarteto es una obra limpia y clara en sus texturas. El papel que juega la articulación es esencial a la hora de crear un estilo clásico uniforme y sencillo. La ligereza y la brevedad del cuarteto lo colocan estilísticamente hablando entre el rococó y el estilo galante.

### **2.3.2. La relación de W. A. Mozart con la flauta en París y los encargos musicales**

La corte de Salzburgo suponía para Wolfgang Amadeus Mozart un limitado ámbito artístico. Por ello Leopold Mozart, que tanto esfuerzo había dedicado a promocionar a su hijo, no estaba dispuesto a que se quedara en el mediocre entorno salzburgués. Por este motivo recorrerían las capitales europeas en búsqueda de la verdadera fama que su hijo merecía, llegando hasta París, que por aquellas fechas era capital europea de la música y sobre todo de la edición musical. Avatares del destino harían que el nuevo patrón de la familia Mozart

uniera al padre de Mozart a Salzburgo y este se viera obligado a realizar el viaje con su madre. Juntos partirían hacia París el 23 de septiembre de 1777.

En una primera etapa, llegaron el 30 de octubre de ese mismo año a la ciudad de Mannheim, ciudad efervescente donde se respiraba un ambiente musical y cultural muy notable propiciado por el príncipe elector Karl Theodor y de donde sacaría provecho de la excelencia de los músicos de la famosa orquesta de Manheim. Mozart entabló una especial amistad con las familias Wendling y Cannabich.

Como resultado de una serie de cartas escritas por Mozart a su padre Leopold en su estancia en Mannheim y París podemos conocer con cierta exactitud las circunstancias que envolvieron sus obras para flauta, así como las desdichas padecidas por estos encargos. La relación de Mozart con la flauta viene determinada en cierta medida por la amistad que tuvo con un flautista afamado del momento llamado Johann Baptist Wendling<sup>15</sup>. De todos es bien conocida la tan esgrimida tesis de que a Mozart no le gustaba la flauta, hecho que no parece bastante acertado si atendemos al hecho de que el compositor tuvo una buena relación laboral compositiva con este instrumento. Una de las razones de la supuesta animadversión hacia el instrumento pudieron ser las dificultades económicas que Mozart sufrió por los retrasos en los pagos de alguna de sus famosas obras para flauta.

A continuación aparece la carta a su padre Leopold en relación con los encargos para el holandés De Jean<sup>16</sup> en la que se habla del cuarteto objeto de esta comparativa y fechada en Manheim el 10 de diciembre de 1777:

El otro día fui como otras veces a comer a casa de Wendling, y entonces me dijo:  
Nuestro indiano es un holandés que vive de sus propios medios, un amante de todas las ciencias y un gran amigo y admirador mío, es sin duda un hombre raro. Le dará 200 florines, si le compone tres pequeños conciertos fáciles y breves y un par de cuartetos para flauta [...]. El señor Wendling que le envía recuerdos, es amigo íntimo

---

<sup>15</sup>Johann Baptist Wendling (1723-1797). Flautista y compositor de la escuela de Mannheim. Destinatario de la sinfonía concertante para flauta, oboe, trompa y fagot. Mediador del encargo del médico holandés De Jean.

<sup>16</sup> Ferdinand De Jean (1731- 1797). Médico holandés de la compañía holandesa de las indias llamado por Mozart “el indiano holandés”. Aficionado a la flauta y destinatario de la mayor parte de las obras para flauta.

de nuestro íntimo amigo Grimm<sup>17</sup>[...]. Tendré bastante para componer estos dos meses, tres conciertos, dos cuartetos, cuatro o seis duetti para piano y luego también la intención de componer una gran misa nueva y presentarsela al elector. Adieu le ruego me responda en seguida a todo. Le beso 10.000 veces las manos y abrazo a mi hermana de todo corazón, y soy su hijo obedientísimo Wolfgang Amadeus Mozart, (como se citó en Arias, 2003 p.10).

Supuestamente esos dos meses a los que hace mención la carta se refieren a que el flautista y su mujer van a esperar a la cuaresma antes de emprender el viaje a París. Los Wendling tenían por costumbre aprovechar sus vacaciones operísticas para viajar a la capital francesa donde participaban en los llamados *Concert Spirituels*. Esto suponía una gran ventaja para Mozart pues el flautista ponía a su disposición los contactos que tenía así como el conocimiento de la ciudad. Mozart finalmente viajaría a París con su madre el 14 de marzo de 1778 y allí permanecería más de medio año.

#### 2.4. Tratados, estilo y organología del siglo XVIII

Este apartado establece la importancia que tiene el conocimiento exhaustivo de los parámetros que se han de tener presentes para poder entender y conocer la música del siglo XVIII así como para poder realizar una interpretación correcta de la obra desde un punto de vista historicista.

Estos parámetros son los tratados, el estilo y la organología. Los tratados constituyen una fuente de inestimable valor para obtener cierto criterio en cuanto a una interpretación histórica se refiere, siendo una herramienta indispensable de documentación y estudio. Elegir los más adecuados facilita al intérprete el respeto del compositor y su texto musical. También proporciona la capacidad de discernir qué edición se puede acercar más a la realidad de la escritura del compositor.

---

<sup>17</sup> Friedrich Grimm (1723-1807). Secretario del Duque de Orleans. Personaje influyente de la vida cultural y artística de París.

La llamada escuela francesa parte de Michel Blavet<sup>18</sup>, Buffardin, Hotettere y Devienne y su estilo se expande con sus pupilos por toda Europa. Los tres formarán alumnos destacados que a su vez tendrán grandes discípulos. Buffardin formará a Quantz y a Johann-Jacob Sebastian Bach<sup>19</sup>. Como bien es sabido, la labor pedagógica de Quantz se limitó al rey Federico II De Prusia, pero su tratado dejaría su impronta en todos los flautistas de la segunda mitad del siglo XVIII.

En cuanto a la organología, la evolución de la flauta sufrió un período algo convulso a partir de finales del siglo XVIII cuando se incluyen nuevas llaves en su construcción.

#### **2.4.1. Jacques Martin Hotteterre (1674-1763): *Principes de la flute traversiere, de la Flute à Bec, et du Haut-bois* (1728)**

Si tenemos presente que el modelo de flauta barroca aparece en Francia de la mano de Hotteterre, quien formaba parte del servicio de la corte francesa durante los años del reinado de Luis XIV (1643-1715), se entenderá que es relevante que se comience este apartado hablando sobre este importante músico-constructor y tratadista. Como describe Morales (2011) a Hotteterre se le atribuye la responsabilidad de haber transformado el taladro de la flauta de cilíndrico a cónico, cilíndrica la cabeza y cónico convergente hacia el final el resto de las piezas, cuerpo y pie. Con ello se consiguió dotar al instrumento de mayor agilidad al poder juntar los agujeros donde irían posicionados los dedos que digitan las notas. Este nuevo instrumento además posee una llave para el dedo meñique de la mano derecha para poder controlar un séptimo agujero que produciría la nota Re#. Como se detalla en la figura 4.

---

<sup>18</sup> Michel Blavet (1700-1768). Flautista francés al servicio del duque de Lévis. Entró como primer flautista al servicio musical del Rey en 1738. Compositor de valía en el campo de la música de cámara.

<sup>19</sup> Johann Jacob Bach (1682-1732) Oboísta alemán nacido en Eisenach, hermano de J. S. Bach. Oboísta en la banda municipal de Eisenach y músico de la banda militar de la Armada Sueca de Carlos XII de Suecia.

**Figura 4.** Flauta Hottetere según copia del museo Berliner Musikinstrumenten-museum nº 2670.



Fuente: Elaboración propia. Colección particular.

Uno de los primeros ejemplos de la inclusión de la nueva flauta en la orquesta es “*Le Triomphe de l’Amour*” de Jean Baptiste Lully (1681) y una de las primeras representaciones pictóricas donde aparece es en “*Las pièces en trio*” de Marais Marin (1692). En el grabado aparecen diversos instrumentos de la época; oboes, flautas de pico un fagot, viola, violín y dos flautas traveseras. Según apunta Morales (2010):

Si alguna saga se ha hecho famosa por sus flautas debido a su calidad y elegancia, esa es la de Hotteterre, de hecho es habitual conocer a estas primeras flautas con ese sobrenombre es decir flauta tipo Hotteterre. (pp. 13-14).

El atributo de elegancia que posee el sonido francés se sitúa en armonía con la música que se ha compuesto durante varios siglos en Francia. Esta filosofía de interpretación podría venir determinada por la obra didáctica de Jacques Hotteterre y uno de los primeros tratados que aparecerán dedicados específicamente al Traverso barroco, *Principes de la flûte traversière*, primer tratado de este género y en donde se puede encontrar el origen del denominado estilo francés. Hotteterre parte del uso de las articulaciones, de las recomendaciones acerca de los *flatéments* y otros *agrément*s, lo que demuestra que se buscaba una determinada sonoridad y que son los signos de identidad de la escuela francesa. Tu y ru en la obra de Hotteterre sugieren que cuando existen dos corcheas mezcladas con negras, o bien dos semicorcheas mezcladas con corcheas, se debe pronunciar tu-ru, para pronunciarlas con mayor dulzura y no tu-tu. El golpe de lengua contra la cara

interna de los labios es una constante desde el comienzo. Según escribe Michel Corrette<sup>20</sup> en su tratado y rescatado por López (2000) “El golpe de lengua no es otra cosa que pequeños golpes que la lengua da frente a los labios, y este ligero golpe se debe dar largo o breve según el valor de las notas [...] (p.17).

#### **2.4.2. Johann Joachim Quantz (1697–1773): *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera (1752)***

A la pregunta sobre a qué ámbito musical afecta el tratado de Quantz, podría responderse que no sólo se puede aplicar a él mismo, a otros buenos compositores del estilo galante, a Bach, a Mozart, sino que probablemente también a la música de años atrás y aún a la música de hoy. La edición original del tratado, fechado en 1752, fue realizada en Alemania. El propio Quantz (1752) relata que él mismo encargó una traducción al francés ese mismo año hecho que evidencia su admiración por la cultura francesa:

Para que mi libro, que he escrito en Alemán, pueda ser útil en otras naciones, he hecho que sea traducido al francés, y es por la misma razón que en la traducción ha sido necesario dos maneras de designar las notas. Para finalizar. No dudo que los lectores reconocerán mi labor y estarán satisfechos del empleo del tiempo que he dado, desde hace algunos años, a mis horas de ocio. (p.4)

Este método que no sólo aborda las enseñanzas para la flauta, se convierte en una referencia de carácter general para cualquier instrumentista y para las diferentes funciones, solista o acompañante, a las que el músico pudiera dedicarse. A tenor de sus comentarios a lo largo de esta obra Quantz demuestra ser un personaje cuyo pensamiento se acerca al que podría denominarse, perfil ilustrado, en el que procedimientos como Método, Análisis y Deducción son los pilares esenciales de esta filosofía racional. La razón Ilustrada del siglo XVIII es una forma determinada de adquisición de conocimientos, una fuerza espiritual que conduce al descubrimiento de la verdad, demostrándola mediante la observación y la experiencia. Entre sus fines está encontrar el orden siendo un pensamiento que cree en el

---

<sup>20</sup> Michel Corrette (1707-95) músico organista y creador de varios tratados musicales.

progreso, en la cooperación y permanece muy cercano a la consolidación de las logias masónicas, muy extendidas a finales de este siglo.

Por Quantz conocemos numerosas particularidades de la práctica musical de su época; sobre los gustos francés e italiano, con sus particulares formas de ejecución. Nos ofrece información acerca de la igualdad y desigualdad rítmica que tanta controversia crea hoy aún en la interpretación de la música antigua. En lo referente a las diferentes articulaciones, el fraseo musical y la música de danza, con detalles de compás, tempo y movimiento, Quantz aconseja nuevas enseñanzas en su tratado dirigidas a cualquier instrumentista, bien sea de cuerda, tecla o viento. Su tratado se encuentra en el punto de inflexión de la literatura dedicada al aprendizaje de la música y nos enseña todo aquello que nos pudiera interesar para conocer de cerca la música del barroco tardío y la música galante.

#### **2.4.3. François Devienne (1759-1803): *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte* (1795)**

El método de François Devienne es de un carácter marcadamente pedagógico y aborda las dificultades de la flauta progresivamente. En su discurso preliminar deja claras una serie de cuestiones referentes a la organología del propio instrumento, que vienen determinadas por su animadversión a la famosa pata de do, pues consideraba que afectaba negativamente al registro medio y agudo del instrumento, tesis nada desdeñable si tenemos en cuenta que en el período clásico se da un especial interés a la melodía en contraposición a la escritura contrapuntística del barroco y que esta abarca más tesitura en esos registros.

Tres capítulos dedica en su método a lo que él consideraba una de las cuestiones fundamentales; la articulación o golpe de lengua como se denominaba en aquella época explicando claramente con los ejemplos las diferentes articulaciones empleadas.

Los siguientes capítulos están dedicados al uso de las pequeñas llaves de la flauta, las cuatro llaves que Devienne consideraba óptimas para la flauta, la llave de fa natural, si bemol y sol sostenido, primero tratadas individualmente y posteriormente conjuntamente. Tiene lecciones progresivas a modo de dúos para finalmente presentar seis sonatas igualmente

progresivas, incluyendo preludios en cada una de ellas y con una estructura ya concertística de tres movimientos.

En definitiva uno de los métodos que servirá como columna vertebral de la enseñanza de la flauta clásica de la época y que debido a la posición que mantuvo como profesor del Conservatorio de París a finales de siglo, sentaría las bases de la escuela francesa de la flauta.

#### **2.4.4. Johann George Tromlitz (1725-1805): *Método minucioso y detallado para tocar la flauta* (1791)**

Tromlitz es quizás un personaje menos conocido tanto en la historia de la música como en el mundo flautístico, pero no por ello su tratado es menos importante, en palabras de Morales (2012):

Entró a formar parte del *Grosses Konzert* en 1754, sociedad musical que había sido fundada en 1743 y que fue precursora de la orquesta del *Gewandhaus* de Leipzig, asociación musical burguesa afianzada en una orquesta donde además de un grupo de músicos profesionales, tocaban estudiantes de la Universidad, interpretando las obras de compositores del momento como, Haendel, Telemann, Hasse, J.C. Bach, Stamitz y Haydn. Gracias a la asociación con esta orquesta adquirió fama como flautista en Leipzig. (p. 10)

La innovación fundamental del tratado de Tromlitz es la inclusión de lo que él denomina trece reglas en el capítulo octavo de su obra. Difiere del método de Devienne en cuanto a la denominación de golpe de lengua, pues éste considera que esa expresión induce a pensar que es la lengua quien impulsa el aire hacia fuera y esto no produce ningún buen efecto, siempre bajo las palabras de Tromlitz.

Téngase presente que era muy dado en la época el contrarrestar diferentes opiniones y para cada autor siempre su obra era la mejor y se podía considerar como única e irrepetible. Especifica el uso de cada sílaba en los distintos casos del fraseo, así la pronunciación ta y da, han de ser diferente para notas sueltas, bien sean buenas o malas o si son anacrusas, separándolas de la siguiente, después de la nota con puntillo, se usa la sílaba ta en la nota

larga y en la corta, demuestra con ejemplos musicales cada situación como por ejemplo después de cada trino siempre a la siguiente nota le corresponde ta.

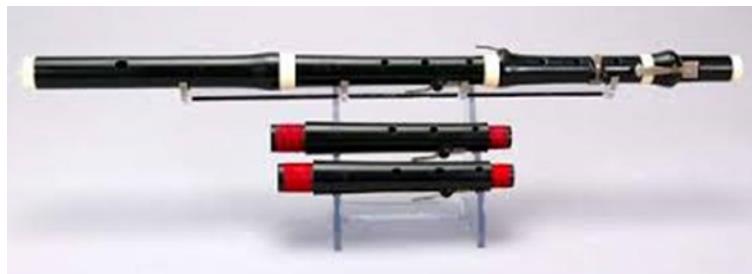
Según demuestra en su tratado el movimiento de la lengua, al producir las notas forma una especie de sílabas que cuando se combinan obtenemos un lenguaje que una vez organizado es posible aplicarlo de manera unánime.

En el capítulo sexto del tratado de Quantz ya se menciona pero solamente referido a compases sueltos y no a piezas completas. Otra consideración muy importante en este tratado es el uso de la vocal a, pues el autor considera que el sonido sale más lleno, redondo y brillante debido a que la garganta y el resto de cavidades internas se expanden y el sonido se torna más lleno y a su vez más rico en armónicos, para ello Tromlitz siempre usará las sílabas ta, ra y da.

#### **2.4.5. Estudios organológicos**

Se podría afirmar que a flauta clásica es el resultado de una evolución gradual del traverso barroco, así como la música del clasicismo lo fue del barroco. Las fechas con las que se suele delimitar el clasicismo musical son por convención aproximadamente entre el nacimiento de Mozart en 1756 y la muerte de Beethoven en 1827. En la década de los años cincuenta del siglo XVIII comenzaría la mecanización de la flauta con la perforación de orificios laterales que serán tapados con pequeñas llaves adicionales, para eliminar las posiciones llamadas de horquilla del traverso. La flauta traversa clásica de una llave es prácticamente similar al traverso barroco y se seguirá usando hasta bien entrado el siglo XIX, sobre todo en ambientes de aficionados por su costo más bajo y la sencillez en su manejo y por la mayoría de los profesionales fuera de Inglaterra, al menos hasta el final de siglo. El marcado estilo de este modelo de flauta se observa en la figura 5.

**Figura 5.** Flauta de 4 llaves con dos cuerpos de recambios para afinaciones 430 y 440 hz, copia de Rudolf Tutz sobre un modelo de August Grenser (ca.1790).



Fuente: Elaboración propia. Colección particular.

Aun así estos instrumentos cada vez tienen menos que ver con los que existían en la primera mitad del siglo XVIII. A medida que la textura contrapuntística de la orquesta barroca se fue transformando en la ligereza y claridad en la orquesta clásica, los sonidos oscuros del traverso barroco se fueron transformando en más gráciles y transparentes. Esto se conseguiría mediante una perforación diferente del diámetro interno del tubo de la flauta.

El diapasón pasa a ser más agudo estableciéndose la afinación estándar en el la, a 430 hz. Los instrumentos diseñados responden mejor en el registro agudo que en el grave dado que es mucho más utilizado en la orquesta y la homogeneidad es cada vez mayor. La potencia sonora que se requiere en la orquesta es cada vez mayor y por este motivo los orificios laterales serán más grandes para poder obtener un mayor volumen. Dado que estos modelos de flautas se utilizarán en la mayor parte de Europa en la primera mitad del siglo XIX, aunque siempre con múltiples modificaciones, todo parece apuntar a que estas llaves adicionales podrían proceder de los lutieres de Londres,

Las primeras llaves adicionales que aparecerían serían las de fa natural, sol sostenido y si bemol. Con estas llaves se logró un mayor brillo para estas notas y por consiguiente más homogeneidad sobre todo en el registro grave de la flauta y en el agudo obtendría también una mayor claridad. Otra consecuencia no menos importante fue la eliminación de lo que hoy llamamos notas enarmónicas pero que antes no se consideraban así: (fa natural-mi sostenido, sol sostenido-la bemol y si bemol-la sostenido).

La tendencia cada vez mayor hacia el temperamento igual propició también la creación de estas llaves. Como se ha mencionado anteriormente, a raíz de las últimas investigaciones la invención de estas llaves pudieron haberse realizado de manera paralela en los talleres londinenses de Richard Potter<sup>21</sup>, Tacet, Florio y Gedney, aunque también pudo haber sido en Alemania de la mano de Tromlitz.

Esta flauta de cuatro llaves sería la flauta estándar de referencia del clasicismo. La mayoría de los tratados existentes en Inglaterra en el último cuarto de siglo del XVIII ofrecen digitaciones para estas flautas de cuatro llaves. En Alemania no será hasta 1782 de la mano del constructor Ribock quién inicia el proceso y en Francia en 1804 con los flautistas Hugot y Wanderlich, partidarios de este nuevo sistema que se denominaría nuevo sistema simple.

La flauta estándar de seis llaves de este periodo gozaría además un pie con dos notas extras do y do sostenido graves. Este diseño de flauta se conocía en el resto de Europa como flautas inglesas, en Francia no tuvo tanto éxito pues se pensaba que la mayor longitud del pie como opinaba Devienne perjudicaba al sonido. La diferencia de estas dos llaves es que estas son abiertas, es decir al accionarlas cierran el orificio, mientras que el resto las abren. François Devienne fue un firme defensor de esta idea pues como se ha dicho la mayor longitud del tubo produce una ligera modificación en la emisión de las notas más agudas.

Todo parece indicar que Wolfgang Amadeus Mozart se inclinó por este modelo de flauta, aparte parece que la conocía bien pues en su *Concierto para flauta y arpa KV 299* encargado por el Duque de Guiness aparece un do grave, siendo esta obra una de las primeras, donde la flauta toca estas notas. Es importante tener en cuenta que la otra flauta solo llegaba hasta el re grave y además el compositor clásico que trabajaba en la corte inglesa con los Estherázy era Franz Joseph Haydn, en donde se conocía perfectamente este nuevo instrumento. Haydn no incluiría estas notas ni en sus famosos tríos de Londres ni en sus sinfonías Salomón, así se podría decir que Mozart fue el primero en incluirlas en su famoso concierto para flauta y arpa.

---

<sup>21</sup> Richard Potter (1726-1806), constructor de flautas afincado en la ciudad de Londres. Se le atribuyen las primeras flautas de seis llaves y el sistema *pewter plugs*.

A pesar de las aseveraciones que aparecen en muchos libros actuales sobre la flauta travesera, las nuevas llaves tampoco consiguieron grandes logros en lo relativo a la agilidad de ejecución y a la rapidez. Prueba de esto es que la mayoría de las obras del periodo clásico destinadas a la flauta siguen estando en las tonalidades de re mayor y sol mayor que no necesitarían estas llaves adicionales. Su propósito era más bien proveer al flautista de diferentes digitaciones para una misma nota, sobre todo en las notas más débiles de la primera octava, consiguiendo un sonido más potente y penetrante para tocar en salas más grandes aparte de la facilitación de determinados trinos.

#### **2.4.6. Criterios interpretativos**

Indudablemente el estudio de los tratados de la época, facsímiles y una edición respetuosa con el compositor, serán el punto de partida inicial para una correcta interpretación. No obstante se debe tener en cuenta que los músicos contemporáneos se dedican fundamentalmente a interpretar música del pasado, bien sea con instrumentos históricos o con instrumentos actuales. Este hecho da lugar numerosos debates. Las características de cada estilo pueden tener diversos enfoques por el punto de vista subjetivo del músico, factor determinante en la evaluación de cada interpretación.

Sin embargo el hecho de que un intérprete pueda mostrar un respeto íntegro por el manuscrito original no debe ser óbice para que quede disminuida la naturalidad musical del mismo. En cualquier caso, se han de poner en la balanza una serie de criterios y elegir el que más se adecue a la emoción que se pretende transmitir, pero contando con el estudio previo de los diversos tratados que se tengan a disposición.

En la presente edición del cuarteto de Devienne, se ha de tomar una decisión en cuanto a la articulación y ornamentación, teniendo en cuenta que esas decisiones deben ser producto de una seria reflexión construida con todas las herramientas citadas anteriormente.

En cuanto a la articulación se refiere la edición plantea varias alternativas diferentes, sobre todo en los grupos continuados de semicorcheas, pudiéndose respetar la articulación de la época como en el caso de Mozart que según se observa en el manuscrito no tiene escrita la articulación.

Según observamos en los diferentes tratados podría ser una decisión correcta sugerir la articulación de dos ligadas y dos picadas, tan de moda en la época clásica. Parece lógico pensar que los tratados más cercanos a 1778 sean los más idóneos, en torno a estas fechas eran cinco los tratados fundamentales, pues además están publicados en París entre 1794 y 1804, son las obras de Antoine Hugot, Giusseppe María Cambini, Amand Vanderhagen, J. G. Wunderlich y el ya citado de Devienne. En el manuscrito original de Mozart la ejecución de las semicorcheas queda a la decisión del intérprete como se observa en la figura 6.

**Figura 6.** Tema inicial del cuarteto de Wolfgang Amadeus Mozart (cc. 1-4).

Fuente: Elaboración propia.

Los ornamentos empleados son la apoyatura, el trino y los grupetos. Según describe Kuijken (2013) en su libro, “la inclusión de determinados ornamentos, fundamentalmente en los movimientos *adagio* vendría precedida por esta predilección en el *Empfindsamer Stil*<sup>22</sup> de la segunda mitad del siglo XVIII, como se puede observar en el segundo movimiento del cuarteto k 285”. (p, 84).

En el caso de las apoyaturas hay situaciones en las que la diferencia de escritura, nota real-apoyatura, puede dar lugar a equívoco ya que se puede interpretar como mordente dándose esta situación dentro de una misma frase. Las ediciones actuales del periodo clásico revisadas por flautistas cualificados, por regla general suelen aportar soluciones más prácticas, pero quizás un poco más alejadas de la interpretación histórica, debido en parte a estar pensadas para instrumentos actuales. A diferencia del de Mozart, Devienne deja claras cada una de las articulaciones como se muestra a continuación en la figura 7.

<sup>22</sup> Corriente musical nacida en el norte de Alemania que surgió en oposición al racionalismo, cuyo principal objetivo musical era tocar el corazón del oyente y mover los afectos desde una modalidad más individual o psicológica, para lo que había que tocar desde el alma. Su máximo representante sería C. P. E. Bach.

**Figura 7.** Ejemplo de las articulaciones escritas por François Devienne.



Fuente: Editorial París Imbault, 1799, p. 8.

En los capítulos de la articulación de su *Nouvelle Méthode*, podemos ver que las soluciones que aporta son extremadamente precisas en cuanto a los diferentes tipos de fraseo que aparecen en su *Cuarteto concertante op. 66 n.º 2*. Las frases por regla general han de ser interpretadas de una manera muy grácil, apoyándonos en las cuestiones técnicas citadas para transmitir la luminosidad de su obra. Resulta de una inestimable ayuda el conocimiento de las seis sonatas aparecidas en su libro ya que proporcionan una serie de datos referidos a cómo Devienne entiende la ornamentación. Incluye en cada una de ellas un preludio en el tono correspondiente de similares características a las del segundo movimiento de este cuarteto.

### 3. Metodología

Con el fin de responder a los objetivos planteados en este documento con anterioridad, se ha seguido una metodología con enfoque cualitativo. Primeramente, se ha hecho acopio de artículos, estudios, tesis y publicaciones especializados sobre el compositor, incluyendo la edición de la partitura original de París Imbault (1799). Posteriormente, se ha analizado de forma exhaustiva la información recabada para obtener por deducción unos resultados que den respuesta a las preguntas planteadas en este trabajo. Finalmente, se han evaluado y valorado los resultados obtenidos. En cuanto al alcance de este proyecto es exploratorio y descriptivo, y el diseño es no experimental.

En este epígrafe por un lado se hace un estudio historiográfico para resaltar la figura de François Devienne. Y por otro se plantea la preparación de una edición crítica atractiva para su difusión a través de un plan de comercialización adecuado, avalado por una editorial de prestigio en el mundo especializado de la flauta.

Las fuentes empleadas que han ayudado a definir el enfoque del estudio historiográfico, han sido las ya citadas tesis doctorales de Martínez-Villar, Montgomery, y Hondré entre otros. Todos ellos inciden, de una forma u otra, en la importancia de la obra del músico francés. Además, los diferentes libros que se enumeran en la bibliografía han sido una fuente esencial para poder dar el valor que se pretende a su obra y evaluar su proyección en Europa. En cuanto a los manuscritos del *Cuarteto concertante op.66 n.º 2* aportan el material original que permite analizar la partitura desde un punto de vista técnico y musical. La elección de esta obra viene determinada por la originalidad del planteamiento musical desarrollado, con una estructura formal y unos parámetros musicales, articulación y fraseo, propios del repertorio clásico.

En cuanto a la realización de la edición musical, para sustentarla sobre unos criterios sólidos y consistentes, se han estudiado los tratados de Hoteterre, Quantz, Devienne o Tromlitz. Estos tratados han servido para argumentar la preparación a la edición crítica e historicista de este cuarteto y para poner en su justo contexto la cuestión organológica referida a la flauta del último cuarto del siglo XVIII en Europa. Los autores Hoteterre, Quantz y Tromlitz

aparecen reseñados en diccionario enclopédico de Bingham (1993) en donde figuran todos los constructores europeos de instrumentos de viento del siglo XVIII.

Para iniciar la investigación, en un primer paso se realiza un estudio de la vida y obra de François Devienne. Después se contextualiza la vida y obra del compositor para continuar con un estudio detallado de la faceta pedagógica de Devienne. Finalmente se aborda un análisis formal y armónico del *Cuarteto op. 66 nº 2*, que permitirá dar coherencia a la preparación de la edición crítica. Este trabajo documental permitirá obtener la información suficiente para conseguir realizar lo más fielmente posible una edición, que contenga en sus escritos los parámetros interpretativos del estilo de François Devienne. Por último, en el capítulo dedicado a la interpretación históricamente informada se profundizará en los aspectos prácticos y poder asimilarlos mejor a la práctica actual.

El diseño metodológico no experimental se va construir en base a como se recopilan y analizan las fuentes primarias y secundarias para poder llevar a cabo con éxito el esbozo biográfico y la ejecución de la edición musical de la partitura seleccionada. En el trabajo pormenorizado y exhaustivo propio de la transcripción, se realizará una comparación con la anterior edición para poder identificar las posibles variantes en la grafía netamente musical y las erratas que pudiera contener.

Es necesario realizar una evaluación de la partitura original y un estudio detallado de todas las variables posibles que Devienne define en su tratado de cara a la articulación, tanto de grupos ternarios como tresillos, como la consecución de los grupos de cuatro semicorcheas, esto nos dará una idea más clara de las intenciones de Devienne en sus obras. Por último se realizarán las anotaciones que se consideren oportunas sobre la edición que pueden ser relevantes para una correcta interpretación.

Este bloque metodológico será esencial a la hora de realizar los diferentes apartados del trabajo, porque con todos los datos obtenidos se realizará una estructura coherente y homogénea que vertebre esta edición.

El diseño metodológico de la preparación de la edición crítica partirá inicialmente de la transcripción de la partitura, para posteriormente incluir un análisis del *Cuarteto concertante op. 66 n.º 2*. Para obtener datos que ayuden a resolver los problemas planteados, será

indispensable fundamentarse en el método para flauta travesera de una llave realizado por el propio Devienne, citado en capítulos anteriores. La escucha musical de la grabación de audio del cuarteto, ha servido como herramienta para obtener los adornos, la articulación y los matices adecuados de la parte de flauta. En cuanto a la partitura original se describe su proceso de búsqueda. Al no existir ninguna edición actual, no ha existido la posibilidad de realizar ninguna comparación con otra edición crítica, lo que facilitará una edición más acorde a la idea original del compositor. Para mostrar ejemplos del estilo compositivo del autor, se ha realizado el análisis musical y una contextualización histórica de la su obra. Al ser un trabajo de carácter manual, se han ido introduciendo las notas una por una partiendo del manuscrito citado de *París Imbault* de 1799, con el programa musical *MusseScore 3*. Posteriormente, se han obtenido las diferentes voces de la flauta, el violín, la viola y el violonchelo, creando las particellas con las anotaciones de las dinámicas, tempo, articulaciones, números de compas y secciones de los diferentes movimientos centrándose en la parte de la flauta. Por último, se ha obtenido la partitura general sobre la que se han incluido una serie de párrafos explicativos con las posibles interpretaciones que el intérprete puede abarcar mediante el estudio musicológico de la partitura. El paso de la maquetación de la edición se realiza al final de todos los cuadros de texto, portada, contraportada y texto inicial en la que figura brevemente la vida y obra del compositor justificando el estudio historiográfico del trabajo.

#### 4. Análisis musical del *Cuarteto concertante op. 66 nº 2*

Para una mejor comprensión de la edición se incluye un análisis general de la partitura. Con una introducción de cuatro compases en la tonalidad inicial de re mayor, inicia la exposición con dos semifrases claras y gráciles, que son el tema A detallado en la figura 8 hasta el compás 40, divididas en A1 y A2 y seguidamente inicia el tema B hasta el compás 83, como es típico en el estilo, en la tonalidad de la dominante la mayor.

**Figura 8.** Exposición del tema inicial del cuarteto de François Devienne(cc. 1-20).



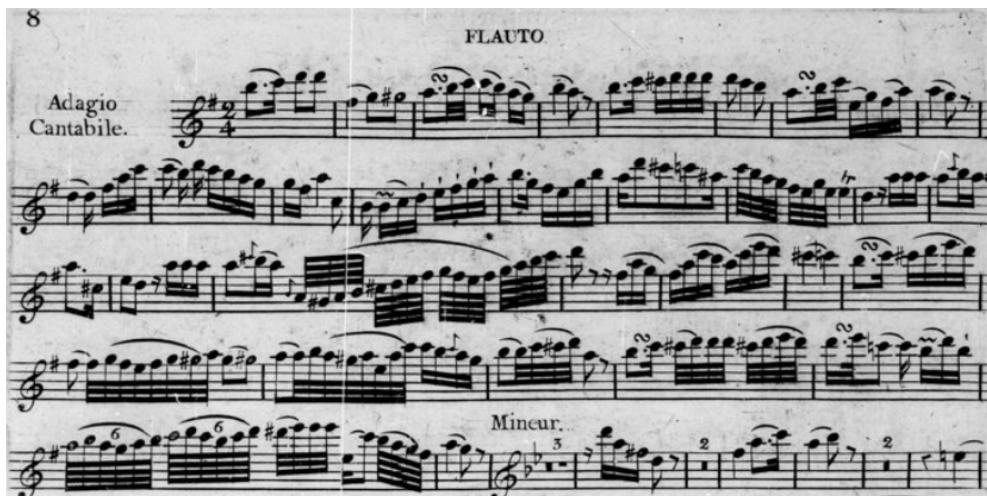
Fuente: Editorial París Imbault, 1799. p. 6.

A continuación realiza una coda hasta el 104 para dar paso al desarrollo (compases 104 a 178) en donde va a usar continuamente células temáticas de A y de B. Reexpone con el tema B a una cuarta inferior como curiosidad en vez del tema A como suele ser habitual. Coda con tintes virtuosísticos, quizás con cierto halo prerromántico similar al de Mozart, iniciada en el compás 178 a 189 concluyendo este primer movimiento. El siguiente movimiento central es una rica melodía de una gran simplicidad pero que la flauta ornamenta de una manera más rica a medida que avanza el adagio, detalle en la figura 9.

Consta de 58 compases y es iniciada en la tonalidad de sol mayor por un breve tema desnudo en sus ocho primeros compases al unísono con el violín primero una octava por

debajo, seguido de otro tema B hasta el compás 16 para volver a retomar A, pero esta vez cargado de ornamentaciones. En el modo menor el tema principal es iniciado por el violonchelo dotando a éste de un protagonismo inusual, quien sabe si imitando al fagot, instrumento del que Devienne era también un encomiable virtuoso. Retoma la flauta el tema inicial cambiando drásticamente y realizando una variación a base de tresillos para abordar la cadencia final en sol mayor.

**Figura 9.** Melodía del Adagio en la flauta (cc 1-43).



Fuente: Editorial París Imbault, 1799, p. 8.

Este tradicional y típico rondó cierra el cuarteto con un doble *couplé* en modo menor. A veces emplea células motívicas y temáticas de sus sonatas para flauta en las que plasma las mismas texturas sonoras. Los energéticos unísonos que abren o cierran el discurso producen una mezcla de virtuosismo que aportan al conjunto una magnífica diversidad y brillantez detallado nuevamente en la figura 10.

**Figura 10.** Tema principal del Rondó (cc 1-36).

Fuente: Editorial París Imbault, 1799, p. 8

Presenta un tema inicial hasta la primera repetición con una articulación clara y pulcramente escrita en la tonalidad inicial de re mayor para muy grácidamente dar luminosidad al tema cadencia en la mayor y para responder en los siguientes ocho compases en la tonalidad principal de la obra. De esta forma, junto con el pasaje virtuosístico de los siguientes cuatro compases, quedaría expuesto el conjunto principal de este rondó. Es ahora el violín primero el responsable de comenzar con el siguiente elemento temático (compases 20 a 61)

La estructura va a seguir una coda del compás 61 a 79. Reexpone la flauta A1 y A2 para llegar al *couplé* en el modo menor típico del estilo, pero con la habilidad que demuestra Devienne en sus obras. En lugar de retomar el tema inicial del rondó en modo menor, elige el del cuarteto, es decir el *allegro* inicial del primer movimiento. El tema es recogido al unísono por la flauta y el violín creando un clima de potencia sonora en el modo menor en los cuatro primeros compases (100 a 104). Luego seguirá exponiendo diferentes temas a modo de pregunta respuesta hasta una nueva reexposición del *couplé* en el compás 140, seguido de un puente de unión, para volver a la tonalidad de re mayor donde vuelve a exponer el tema inicial del rondó para concluir el cuarteto.

Una vez solventados los problemas referentes a la partitura original, se ha de proceder a tomar una serie de decisiones que han de estar acordes a todos los procesos que se han estudiado previamente, estudio de la grafía, los posibles errores que pudiera contener el original, las anotaciones de matices y en este caso concreto, la articulación.

Para ello previamente para que el trabajo esté lo mas documentado, se ha realizado un análisis de la producción de la partitura donde se ha tenido en cuenta todo el contexto histórico y cultural, téngase presente que en la época del s. XVIII, el arte, junto con la enseñanza, pasó a ser una actividad más popular, por lo tanto apareció un nuevo mercado, Grout y Palisca (1995) lo describen en esta dirección cuando afirman:

La impresión de música aumentó enormemente; el grueso de estas publicaciones estaba dirigido a los aficionados y, además, se editó mucha música en publicaciones periódicas. Como es natural un público aficionado demandaba música fácil de tocar y comprender y de toca y este mismo público en leer sobre música y discutir al respecto. Comenzó el periodismo musical, a partir de mediados de siglo surgieron revistas consagradas a noticias, reseñas y críticas musicales. (p. 557)

Por tanto la demanda de la música impresa en la actualidad se enfoca en dos direcciones, por un lado está el componente académico hacia dónde va dirigida la futura publicación y los músicos de ámbito profesional.

En cuanto a las características referidas a la interpretación de la obra se realizan las anotaciones pertinentes para su interpretación, con la clara idea de proporcionar un material y opciones interpretativas más novedosa que en una edición convencional. De la misma manera se ha tenido en cuenta para el estudio de la impresión de la partitura, la mirada hacia otras ediciones críticas, que han proporcionado una nueva visión para la impresión y las posteriores correcciones.

La valoración que se hace de la impresión en papel o medios digitales viene dada por las necesidades pedagógicas del alumnado de los conservatorios, dado que este tipo de música de cámara influye positivamente en la formación académica de los alumnos. Se valora positivamente la posibilidad de realizar una edición que sea comercializada digitalmente también.

El compromiso editorial por tanto pretende estar al servicio de los futuros intérpretes y abarcar a su vez otras expectativas que puedan surgir en la comercialización y difusión de la partitura.

## 5. Criterio editorial para la preparación de la parte de flauta del *Cuarteto concertante op. 66 n.º 2*, de François Devienne (1759-1803)

En cuanto al aparato crítico de la partitura y el criterio editorial, en la transcripción se han realizado numerosas anotaciones en la parte de flauta. Así, durante su lectura se pueden apreciar nuevas ligaduras de expresión, nuevos signos de articulación, nueva dinámica de nivel y las preparaciones de trino según puede verse en el anexo E, anexo dedicado a la parte de la edición crítica de la flauta.

Las anotaciones referentes a los reguladores y a las ligaduras de expresión junto con las dinámicas de nivel, se han fundamentado en la teoría de los afectos para poder transmitir al oyente las características implícitas en cada tonalidad de la obra musical como se puede observar en los compases 105 a 108. Con este criterio se han escrito en la parte de flauta, basándose tanto en el análisis de la partitura, según se detalla en el apartado del análisis de la partitura en el capítulo cuarto, como en las características emocionales que esta teoría señala a cada tonalidad.

Las articulaciones que se han realizado en la edición se remiten al artículo n.º 5 del método de François Devienne. Dicho artículo especifica la necesidad de incluir ciertos rasgos que a menudo se olvidaban en las ediciones con diferentes ejemplos, el detalle se puede ver en los compases 79 a 81. Por su parte todas las síncopas se marcan con acentos cada una de ellas para dar mayor énfasis a la frase musical, compases 36 a 37. En la articulación de terceras ligadas se remite al artículo n.º 9 del método y en el caso de las articulaciones de tresillos la referencia es el artículo n.º 6, véanse compases 114 a 115. Por regla general la articulación de dos ligadas y dos picadas era la más brillante y la que predominó en la época del clasicismo y según especifica Devienne también en su método, compases 30 a 32.

Las preparaciones y resoluciones de los trinos se han añadido siguiendo los modelos de la época, es decir, comenzando por la nota superior y con la resolución correspondiente. Devienne dedica el artículo n.º 9 específicamente a los trinos, denominados como *Cadences* con sus resoluciones y la manera de interpretarlos con ejemplos claros de terminaciones.

Siempre se ha seguido este modelo para la edición de la parte de flauta pero aplicable también a las partes de cuerda en un futuro. Este detalle Devienne lo trata en su tratado en los ejemplos 7º y 8º del artículo quinto al final de la frase, se pueden observar puestos en práctica en los compases 78 a 79.

Las anotaciones en todo momento han estado realizadas en base al método de François Devienne, pues como se ha indicado en capítulos anteriores es la fuente más recomendable para la realización de una edición crítica correcta.

La razón para su inclusión reside en la intención de proporcionar al intérprete una información que le convierta en partícipe de la composición.

## 6. Conclusiones

El análisis y estudio historiográfico de la obra de François Devienne ha demostrado que existe una similitud notable a la hora de componer si lo comparamos con Wolfgang Amadeus Mozart. En definitiva, este hecho junto con el estudio organológico de la flauta llevado a cabo establece unos parámetros de estilo interpretativos homogéneos entre ambos autores. Al conocer el germen de las obras y las circunstancias en las que fueron compuestas, se han visto detalladamente las ideas e intenciones originales de Devienne. Por otro lado, el estudio de sus tratados asienta definitivamente las pautas que han marcado el camino hacia una la preparación de la edición del cuarteto, estableciendo la base práctica y pedagógica de los objetivos musicales de esta investigación. El método de trabajo empleado ha permitido observar desde un mayor rigor la obra de François Devienne y se ha podido comprobar el ingente número de obras para flauta escritas por el compositor, caracterizadas por su marcado acento pedagógico.

En cuanto a la faceta pedagógica de François Devienne se han extraído datos esenciales que demuestran su valía como fundador y pedagogo de la escuela francesa. Como ya se ha mencionado en el epígrafe correspondiente a su faceta pedagógica de este trabajo se ha sabido que prestó mucha atención a todo lo relacionado con la práctica de la flauta de una llave. Además no era partícipe de las innovaciones dado que sostenía que alteraban el sonido del traverso barroco. Otro dato reseñable ha sido descubrir su dilatada obra pedagógica de la flauta que contenía una variedad de ejercicios que los tratados de la época no incluían. Como fundador de la escuela francesa se ha sabido que formó parte del jurado en el recién inaugurado Conservatorio de París, por lo que tenía responsabilidades atribuídas en el centro. En definitiva, se puede afirmar que como pedagogo y fundador de la escuela francesa de flauta Devienne fue una figura esencial para aquellos flautistas interesados en la verdadera práctica de la interpretación histórica de la flauta en el siglo XVIII, así como para los editores que desean sentar sus conocimientos sobre las prácticas interpretativas del siglo XVIII, por lo que su estudio historiográfico ha resultado esencial para la labor de la preparación de la edición.

El análisis formal de la partitura propuesto como uno de los objetivos de este trabajo ha servido para una mejor comprensión de la edición que se ha visto reflejada en la nueva

grafía de la preparación de la edición crítica. La preparación de la edición crítica se ha fundamentado en la indagación histórica, tanto de la propia fuente del texto, como de la propia evolución del instrumento al que va dirigido y sus cuestiones organológicas, cuestiones básicas para la comprensión de la semiótica del texto musical.

Por tanto esta edición ha conseguido ser un intercambio entre la autoría del compositor y el compromiso del editor.

Hay cierto tipo de música que por una razón u otra cae en el olvido, no solo por parte del público sino por parte de los profesionales de la música, quienes de alguna forma son los que la divulgan. Esto es debido en gran medida al desconocimiento más que por falta de calidad o cualquier otra consideración que se pueda hacer sobre la obra. La divulgación de una obra musical o de un compositor, que va acompañada de una serie de explicaciones y atractivos, por qué no decirlo, comerciales, facilita su comprensión y resulta más atractiva para las editoriales.

La reflexión personal sobre cómo se escribe la historia de la música ha sido el origen de este ensayo sobre el que se han sustentado la investigación y la decisión de abordar la edición de la partitura del cuarteto. Al albur de los autores que configuran la cúspide de la pirámide del canon musical, es un hecho objetivo resaltar que la mayoría de ellos aparecen en todos los libros de historia de la música. No hay sitio para las sorpresas ni para figuras ignotas. Por esta razón es preciso destacar que uno de los alicientes de llevar a cabo esta indagación es que se ha podido conocer la relevancia que este compositor tuvo en la música francesa de finales del siglo XVIII y entender los parámetros interpretativos de la época.

El resultado será una interpretación más guiada, siempre que el intérprete esté históricamente informado sobre los tratados específicos que se han utilizado para la transcripción.

Para un músico profesional e incluso para un estudiante de los últimos cursos de carrera musical, se puede afirmar que el estudio y conocimiento de una obra dota al intérprete de un criterio historicista más lúcido. La aportación indudable de conocimientos musicales relacionados con el contexto histórico que ha supuesto la elaboración de este trabajo

Juan José del Viso Hernández

Estudio historiográfico y preparación de la edición crítica del *Cuarteto concertante op. 66 n.º 2*, de François Devienne (1759-1803)

pretende ser la piedra angular que permita una nueva forma de abordar las obras a la hora de interpretarlas, así como la mejora de la experiencia de la interpretación.

En definitiva, sirva la elaboración de este estudio historiográfico de François Devienne junto con la preparación de la edición del cuarteto para que las obras consideradas de compositores menores sean divulgadas con la misma profusión y entusiasmo como hasta ahora las obras de los grandes compositores han sido programadas en las salas de conciertos.

## 7. Limitaciones y prospectiva

La información acopiada ha sido muy esclarecedora tanto para el estudio historiográfico del compositor como para la propia edición de la partitura. No obstante, ha habido una serie de dificultades en cuanto al acceso de determinados documentos pero han sido solventados satisfactoriamente al encontrar otras fuentes de indudable valor.

Se han acumulado datos que han permitido delimitar la obra íntegra del músico y observar la cantidad de música producida por un compositor considerado menor. Al investigar se ha detectado la primacía de los grandes autores y como los cánones musicales impuestos han perdurado a lo largo del tiempo. La consecuencia directa es el gran desconocimiento de la música de otros compositores que aportaron su buen hacer y excelente conocimiento.

En relación a las limitaciones encontradas durante la investigación, la principal ha sido fundamentalmente la falta de tiempo, dado que un trabajo de edición requiere de mucha paciencia y de una observación detallada del manuscrito. Por tanto se necesita planificar mejor la secuenciación de la tarea. Téngase en cuenta que la transcripción de notas mediante el *software* de notación musical es lento y prácticamente artesanal. Por este motivo la realización completa del cuarteto con todas las voces y con sus anotaciones correspondientes ha resultado imposible en el espacio de tiempo marcado.

De esta manera, el autor se ha visto obligado a centrarse en la parte crítica de la flauta y ha comenzado la partitura general. Con vistas al futuro se realizará la edición completa de todas las partituras individuales. También se han extraído todas las voces, como se puede observar en el anexo D, pero sin llegar a detallar el violín, la viola y el violonchelo. Para estas partes se estudiarán detenidamente los diferentes tratados para instrumentos de cuerda del s. XVIII, y añadir la ejecución de determinados arcos.

La prospectiva de esta investigación parte de una idea muy clara, que consiste en la divulgación y comercialización de la edición del *Cuarteto concertante op. 66 n.º 2* de François Devienne. Para ello y en primer lugar será necesario buscar casas editoriales que tengan interés en comercializar este tipo de música y llegar a un acuerdo que culmine con la firma de un contrato de edición que satisfaga las necesidades de las partes implicadas. Afortunadamente existen varias editoriales en España que podrían estar interesadas en este

producto musical. No se contempla solicitar ningún tipo de subvención pública para la divulgación de la edición crítica, ya que el ámbito privado se considera más práctico y ágil para este cometido.

Por otro lado, la difusión de la edición iría acompañada de la grabación del libro completo de los *Cuartetos op. 66*, incluido el cuarteto objeto de estudio. Se incluiría una copia del CD con la grabación de los conciertos a modo de *mechandising* que mejorarían la difusión del compositor.

Otra de las prospectivas que se plantean es la divulgación tanto de la música como del compositor mediante charlas o seminarios en centros públicos como conservatorios de música estatales, dedicados a la evolución de la flauta travesera, en la cual se incluye la trascendencia que tuvo la flauta clásica francesa de una llave y su construcción específica. Estos seminarios son idóneos para realizar en estos centros durante las semanas culturales.

En cuanto a futuras líneas de investigación, sería muy interesante continuar con la tesis para realizar un estudio sobre el libro íntegro de los cuartetos op. 66 y llevar a cabo una edición crítica completa, junto con una traducción y edición del *Méthode de Flûte* de François Devienne. El propósito fundamental de esta tarea es traducir y editar este valioso material con un espíritu innovador y que sirva de difusión de la obra del autor y en definitiva aportar a la comunidad científica nuevos hallazgos sobre el tema.

## Referencias bibliográficas

- Arias, A. (2003). La Obra Para Flauta de Mozart. *Quodlibet* (26), 27-50.  
[https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36686/obra\\_arias\\_QB\\_2003.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36686/obra_arias_QB_2003.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Arias, A. (2014) *Historias de la flauta*. Tiento Ediciones.
- Bazinet, G. B. (2015). Editing Early Music: Principles, Historiography, Future Directions: Canadian Journal of Music. *Intersections*, 35(2), 119-124.  
<http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/scholarly-journals/editing-early-music-principles-historiography/docview/2015314410/se-2>
- Bernadó, M. y Marín, M. A. (2012). Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII en B. Lolo (Ed.) y J. C. Gosálvez (Ed.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* (pp. 201-226). Universidad Autónoma de Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad.  
<https://repositori.udl.cat/server/api/core/bitstreams/06802ec3-7b62-43f5-9ff3-3e6ec2c65232/content>
- Boehm, T., y López, V. M. (1991). *La flauta y la interpretación flautística*. Mundimúsica.
- Boland, J. D. (1998). *Method for the one-keyed flute*. University of California Press.
- Caldwell, J. (1995). *Editing Early Music*. Clarendon Press.
- Chailley, J. (1980). *De la Musique à la Musicologie. Etude analytique de l'oeuvre de Jacques Chailley présentée par ses collègues, ses élèves et ses amis à l'occasion de son 70ème anniversaire*. Van de Velde.
- Constant, P. (1975). *Histoire du Concert Spirituel*. Société Francaise de Musicologie.
- Devienne, F. (1795). *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte*. Mde. de Musique.

Devienne, F. (1799) *Six Quatuurs Concertants pour flute, Violon, Alto et Basse , Œuvre 66.*

(Cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo, partitura musical). Imbault.

[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP331855-PMLP536759-  
Devienne\\_Op.66\\_book\\_1.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP331855-PMLP536759-Devienne_Op.66_book_1.pdf)

Dorling Kindersley Londres. (2014). *Música. La Historia Visual Definitiva*. Dorling Kindersley Ltd.

Dyer, J. y Sadie, S. (1983). The New Groves Dictionary of Music and Musicians. Speculum 58(2), p. 528–535.

Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antiguedad hasta el siglo XX*. Alianza Música.

García de Alcaraz, J. (2013). El texto musical como acto de comunicación. *Revista de Investigación Lingüística*, (16), 89-112.

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/40891/1/El%20texto%20musical%20como%20acto%20de%20comunicacion.pdf>

Grier J. (2008). *La edición crítica de la música. Historia, Método y práctica*. Akal Música.

Grau, M. (2014). *Las voces de Mozart*. Milton Keynes. Lightning Source UK.

Grout, D. y Palisca, C. (1995). *Historia de la música occidental*. Alianza Música.

Guzmán Guerra, Antonio; y Paloma Tejada Caller. 2000. *¿Cómo estudiar filología?* Alianza.

Hondré, E. (2003). *François Devienne (1759-1803)*. Joinville. Dominique Guéniot.

Humblot, E. (1999) *Devienne (1759-1803). Un Musicien Joinvilloise de L'Époque de la Révolution*. André Builliard. Maître-Imprimeur.

Krummel, D.W. y Sadie, S. (1990). *Music Printing and Publishing*. Norton.

Kuijken, B. (2013). *The notation is not the music: Reflections on early music practice and performance* (primera edición). Indiana University Press.

López, F. (2000). Escuelas Flautísticas. AFA (9) (17-24).

[http://www.flautaandalucia.org/Personal/articulos/FyM09\\_Escuelas\\_%20Flautisticas\\_Francisco\\_Javier\\_Lopez.pdf](http://www.flautaandalucia.org/Personal/articulos/FyM09_Escuelas_%20Flautisticas_Francisco_Javier_Lopez.pdf)

Martínez, S. (2013). *El repertorio para la flauta a solo del Siglo XVII al XX, Historia, Análisis y Proyección* [Tesis de doctorado, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona ]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona

[https://deposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/55991/1/SMV\\_TESIS.pdf](https://deposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/55991/1/SMV_TESIS.pdf)

Montgomery, W. (1975). *The life and Works of Francois Devienne 1759-1803* [Tesis doctoral no publicada. Catholic University of America.].

Morales, M. (2010). La Flauta Barroca. *Todo Flauta, vol. 2.*

Mozart, W. A. (1962). *Quartett in D KV 285.* (J. Pohanka, cuarteto para flauta, violín, viola y violonchelo, partitura musical). Bärenreiter-Verlag. Kassel.

Mozart, W.A. (1777). *Quartett in D für Flöte, Violine, Viola und Violoncello KV 285.* (Repositorio IMSLP, Holograph manuscript, partitura musical para flauta, violín, viola y violonchelo).

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/387513/rfpv>

Powell, A. (2002). *The Flute.* Yale University Press.

Pozo-Municio, J.I. (2008). *Aprendices y maestros.* Alianza.

Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín Oficial del Estado, 18 de 20 de enero de 2007. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2006/12/22/1577/con>

Rampal, J.P. (2020). *Memorias. Arpegio.*

René-Tranchefort, F. (1989). *Guía de la música de cámara.* Alianza.

Sans, J.F. (s.f.). *La edición crítica de música.* Universidad central de Venezuela Maestría en Musicología Latinoamericana.

[https://www.academia.edu/15706590/La\\_edici%C3%B3n\\_cr%C3%ADtica\\_como\\_trabajo\\_de\\_grado](https://www.academia.edu/15706590/La_edici%C3%B3n_cr%C3%ADtica_como_trabajo_de_grado)

Solum, J. (1992). *The Early Flute.* Clarendon Press. Oxford

Stanley, S y Tyrrel, J. (2001). *The New Grove. Dictionnaire of Music and Musicians.* Mcmillan.

Toff, N. (1996). *The flute book: A complete guide for students and performers.* Oxford University Press, USA.

Tromlitz, J. G., y Fernández, M. M. (2012). *Método minucioso y detallado para tocar la flauta.* Dasi-Flautas.

Waterhouse, W. (1993). *The New Langwill Index. A dictionnaire of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors.* Tony Bingham.

## Anexo A. Catálogo de la obra íntegra de François Devienne

### 1. Obras vocales

#### 1.1. Romances

19 Romances D'Estelle avec Accompagnement de Piano - Forte et de flûte dédiées à mademoiselle de Mondran L'ainne paroles de M. Chevalier de Florian. Edition Paris, Imbault 1788.

9 Romances de Gonzalve de Cordoue Roman de Citoyen Florian avec accompagnement de Piano forte et Flute ou violon ad Libitum. Obra 53. Edition Paris, Imbault 1795.

6 Romances de Divers Auteurs Musique de Cit, Accompagnement avec Piano – Forte, Flute et violon ad Libitum. Edition Paris, Imbault 1795.

Livraison De Six Romances Paroles de J. Lableé Mises en Musique avec accompagnement de Harpe ou Piano - Forte ad Libitum. Edition Paris, Imbault 1797.

### 2. Obras con orquesta

#### 2.1. Conciertos y sinfonías

Concerto D'airs connus pour flûte Nº1 Edition: desconocida. Fuente .desconocida

Concerto D'airs connus pour flûte Nº2 Edition:desconocida.Fuente .desconocida

III Concerto D'airs connus à flûte principale dedié à Monsieur Le Comte de Boubers Officier de Carabinier. Edition Paris, Sieber 1782.

Premier Concerto à flûte principale dedié à Monsieur Le Chevalier de Cote Officier Aux Garde Française. Edition Paris, Sieber 1782.(Edición actual flauta y piano) ParisHeugel 1971.

Deuxième Concerto pour la flûte. Edition Paris Imbault.1783 (Edición actual flauta y piano I.M.C. 1969).

Troisième Concerto pour la flûte. Edition Paris, Le duc 1784.

Quatrième concerto à flûte principale. Edition Paris, Sieber; Londres Wheatstone; Budapest, Zenemükidaó 1964. Fuente:Londres British Library

Cinquième Concerto de Flûte Principale. Edition Paris, Porthaux. (Edición actual Paris Heugel 1971)

Sixième Concerto pour la flûte. Edition Paris, Imbault 1794.

VII Concerto Pour la flûte en mi mineur. Edition Paris, Imbault 1788.(Edición actual flauta y piano Paris EMT 1972)

VIII Concerto pour la flûte. EditionParis,Imbault 1794.(Edición actual flauta y piano Budapest ZeneMukidaó ,1966)

Neuvième concerto pour la flûte principale, dédié à M. Hry Rigaud de Montpellier. Edition: Paris Frères Gaveaux 1793-1812.

Deuxième concerto pour la flûte en re majeur. Œuvre posthume publié par sa veuve. (Edition Paris, Sieber fils 1802)

Onzième concerto pour la flûte. Œuvre posthume publié par sa veuve.(Edition Offenbach, André 1806,1809)

Douzième Concerto pour la flûte en la mineur. Oeuvre posthume. (Edition Offenbach, André 1806,1809)

Concerto pour la flûte en ré majeur. Dédié à Monsieur Rault son Maitre Oeuvre Posthume. Fait dans son séjour à Orléans. Edition, Orléans, Demar. Fuente: BNF.Vm 6680.Sinfonías concertantes

Quatrième Symphonie Concertante Pour Flûte, §

Hautbois, Cor, et Basson Principale. Dédié à Mrs Salentin, Le Brun, et Ozi. Executée aux Concerts Spirituel de la Loge Olympique. Edition Paris, Imbault 1791- 92.

Deuxième symphonie Concertante en fa majeur pour Flûte, Cor et basson. Edition Paris Magasine de musique à l'usage des fêtes nationales (1797-99).

Symphonie Concertante en sol majeur pour deux flûtes dédiés à son Ami Guillou. Edition, Paris, Sieber fils 1799-1801.

Symphonie concertante en fa majeur. Pour flûte, clarinette et basson, op. 22. Edition, Siebe, Paris 1788. Música de cámara

### 3. Música de cámara

#### 3.1. Dúos

Six duos pour deux flûtes dédiés à Monsieur le Marquis de Tourzel Colonel de Régiment Royal des Cravate. Op. 1 livre 1. Edition, Paris, Sieber 1782.

Six duos pour deux flûtes dédiés à Monsieur le Marquis de Bercy Capitaine des Gardes de la porte de monseigneur Le Comte D'Artois. Op. 2 livre 2. Paris, Sieber 1788.

Six duos Concertante pour flûte et alto Dédiés à Monsieur le Chavalier De Choisy Capitaine de Cavallerie et E. Monseigneur Le Cardinal de Rohan. Op. 5. Edition : Deux ponts, Sanson, Choix de musique 1783.

Six duos pour deux flûtes. Op. 6. Livre 3. Edition, Paris, Sieber 1788.

Six duos pour deux flûtes. Op. 15. Livre 5. Edition, Paris, Sieber 1788.

Six Easy Duets for two German flûtes. Op 18. Edition, Paris, Sieber 1788-99. Londres, Longman & Broderip 1787. Fuente. Londres British Library.

Six Duos D'airs Choisis Dialogue et Variés pour deux flûtes. Op 20. Edition, Paris, Sieber 1788

Six Duos pour deux flûtes. 7<sup>e</sup> livre de Duos. Edition Paris, Imbault 1792.

Six duos pour flûte et violon. 8<sup>e</sup> livre de Duos. Edition Paris, Imbault 1792.

Six Duos Concertantes pour deux flûtes dédiés à Monsieur De Vigny. Officier d'artillerie. 9<sup>e</sup> livre de Duos. Edition Paris Bonjour, 1791.

Six Duos Dialogués pour Deux flûtes Dédiés à Citen La Salle. 10<sup>e</sup> livre de Duos. Edition, Paris, Sieber 1791.

Six Duos Concertantes pour deux flûtes op. 53. Edition, Paris, Magasine à l'usage des fêtes nationales, 1795. 16<sup>e</sup> livre de duos.

Vingt petits Airs, (extraits de la Méthode de flûte, 1794)

Dix-huit Duos (extraits de la Méthode de flûte, 1794)

Six sonates (précédées de Six preludes et extraites de la Méthode de flûte, 1794)

Douze Duos pour deux flûtes dédiés aux amateurs, op. 57. Edition : Paris, Sieber 1803.

Six Duos d'airs variés pour deux flûtes, Op 60. Edition, Paris, Sieber 1795-96.

Six Duos pour deux flûtes Op. 64. Edition Paris Gaveaux ; Offenbach, André 1806-09.

Six Duos Concertants pour deux flûtes dédiés à M.T. Bruyère. Op 65. Edition, Paris, Sieber 1803-1805.

Six Duos pour flûte et Violon . Op 67. Edition, Paris, Sieber 1799-1800.

Trois Duos pour deux flûtes Op. 80. Edition. Paris, Chez tous les marchands de musique.  
Fuente : BNF A.33.860.

Trois Duos Concertants pour deux flûtes Op. 81. Edition : Hambourg, Bohme. Fuente : Londres, British Library.

6 Duettinos pour deuxflûtes Op.82. Edition: Offenbach, André. Fuente: Londres, British Library.

Six Duo Concertants, pour deux flûtes. Op.83. Edition: Zürich, Hug. 1965. Fuente: desconocida.

Pot-Pourri pour une flûte avec accompt. De Violon Ad Libitum. Edition : Paris, Pleyel (ca 1796 – 7). Fuente : Fuente : Londres, British Library.

Air avec (six) variations pour deux flûtes. Edition : IMC, 1968. Fuente : desconocida.

### **3.2. Sonates pour clavier et dessus**

Sonate pour le clavecin ou le forte – Piano avec accompagnement de flûte obligé. Edition: Pairs, Boyer, Journal de Pièces de Clavecin, par différents auteurs.(nº8, 1784)Fuente : Bibliothèque Municipale de Versailles.

Trois Sonates pour le clavecin ou le pianoforte avec accompagnement de flûte obligé. Dediés à Madame la Comtesse de Mallet. Edition : Deux – Ponts, Sanson, 1784.

Trois Sonates pour clavecin ou forte – Piano avec accompagnement de flûte obligé. Dediées à Madame Beck, Op. 23. Edition : Paris, Sieber 1789. Fuente: Bibliothèque Municipale de Versailles.

### **3.3. Sonates pour instrument solo et basse**

Six Solo (Sonates) pour la flûte avec accompagnement de basse (livre I) dédiés à Monsieur le Marquis de la Bourdonnaye, Officier de la Gendarmerie. Edition : paris, Boyer, 1786 ; Londres, Longman & Broderip ; Paris, Naderman. Fuente : BNF A33.752, Fol. Vm1/4 1038.

Trois (Six) Solos (Sonates) pour la flûte accompagnée de Basse. Edition: Paris, Pleyel. Fuente: Londres, British Library.

Six Sonates pour la flûte avec accompagnement de basse dédiées à son Ami Hugot  
Composées par Devienne Membre du Conservatoire National de Musique (livre2). Op. 58.  
Edition : Paris, Sieber père, (1803 – 05)Fuente : BNF A33.751 Vm 6927

DreyDuettenfürzweyFlotenvonDeviennenachdessenhiterlassenenneuestrensonatenfürFlöte  
und Bass, freybearbeitet von A. André. Edition : Paris, Imbault (1799) Fuentes : BNF Vm838  
(version violon et basse) : Londres, British Library g.280.k.3 (version flûte et basse) ;  
Offenbach am Main, VelagarchivAdré (version deux flûtes)

Six Sonates pour la flûte avec accompagnement de basse (livre3) Edition : Paris, Imbault  
(1800- 01) Fuentes : BNF Vm76481, Vm 91914.

Six Sonnatespour la flûte avec accompagnement de basse, Op.68 (livre 4) Edition : Paris,  
Sieber fils (1799 – 1800)

Six Sonates pour la flûte composé et dédié à son ami Schneitzhoeffer Par F. Devienne (livre 5)  
Edition: Paris, Pleyel. Fuente Washington, Library of Congress, Music Division. ML30.4c.

Six Sonatas pour la flûte accompagnée de basse. Dédié à son ami J. Guillon Père op. post. 6  
Livr. De sonates. Edition : Offenbach. (André), (1804 – 05)Fuente : Székesfehérvár (Hongrie),  
Istvan KirályMúseumKönyvtára nº 257.

Sonates pour flûte et basse. Livres 7 et 8. Edition : Paris, Sieber.

Trois (Six) Sonates de R. Kreutzer arrangées pour la flûte avec accompagnement de Basse.  
Edition : Paris, Pleyel ; Paris, Cochet ; Londres, Wheatstone. Fuente BNF Vm 91913, 1-2.

Pleyel's Solos Sonatas for the german flûte, with an accompaniment for the Violoncello,  
arranged by F. Devienne. Edition: Londres: Fentum nº78. Fuente Washington, Library of  
Congress, Music Division. ML30.4c.nº1654 (tercera sonatasólo)

### **3.4. Trios**

#### **3.4.1. Pour deux flûtes et basse**

Six Trios Concertants pour la flûte avec accompagnement de basse dédiés à Monsieur Rault Pensionnaire de la Musique du Roy. Op.19 Edition : Paris, Sieber. Fuente : BNF

Pour flûte, clarinette et basson

Trois (Six) Trios concertants pour flûte, clarinette et basson Op.6. Edition: Paris, Sieber. Fuente: Washington, Library of Congress, Music Division. ML30.4c.

#### **3.4.2. Pour flûte, violon et base**

Six Trios pour flûte, violon et basse. Edition : Paris, Imbault. Fuente : BNF

Craman composés par De Vienne le jeune Musicien de la Chambre de S.S.S. et E. Mgr. Le Cardinal de Rohan. Edition : Paris, Leduc, 1784. Fuente : Bordeaux, Bibliothèque municipale.

#### **3.4.3. Pour flûte, basson (ou violoncelle) et piano-forte (ou clavecin) principale.**

Trio Concertant pour le clavecin ou forte – piano flûte et basson ou violoncelle. Edition : Paris, Boyer, Journal de Pièces de Clavecin n°39. Fuente : BNF.

### **3.5. Quatuors**

#### **3.5.1. Pour flûte, violon, alto et basse**

Six Quatuors Concertants pour flûte, violon, alto et basse. Dediés à S.A.S. et Eminentissime Monseigneur le Cardinal De Rohan Evêque et prince de Strasbourg...Edition : Paris, Leduc, 1783. Fuente : BNF.

Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, Op.16. Edition: Paris, Sieber 1788. Fuente: desconocida.

Trois Quatuors Concertans pour flûte, violon, alto et basse. Edition: Paris, Leduc (1791 - 1801) Fuente : BNF.

Six Quatuors Concertans pour flûte, violon, alto et basse composés et dédiés à M. Pichard de la Caillere Op. 66. Edition : Paris, Imbault (1794-99) Fuente : BNF.

### **3.5.2. Pour flûte, cors (ou violoncelle), alto et clavecin (ou piano-forte) principale.**

Sonate en Quatuor pour le clavecin ou le forte-piano avec accompagnement de flûte cor et alto obligés. Edition : Paris, Bonjour 1789. Fuente : BNF. Método de flauta

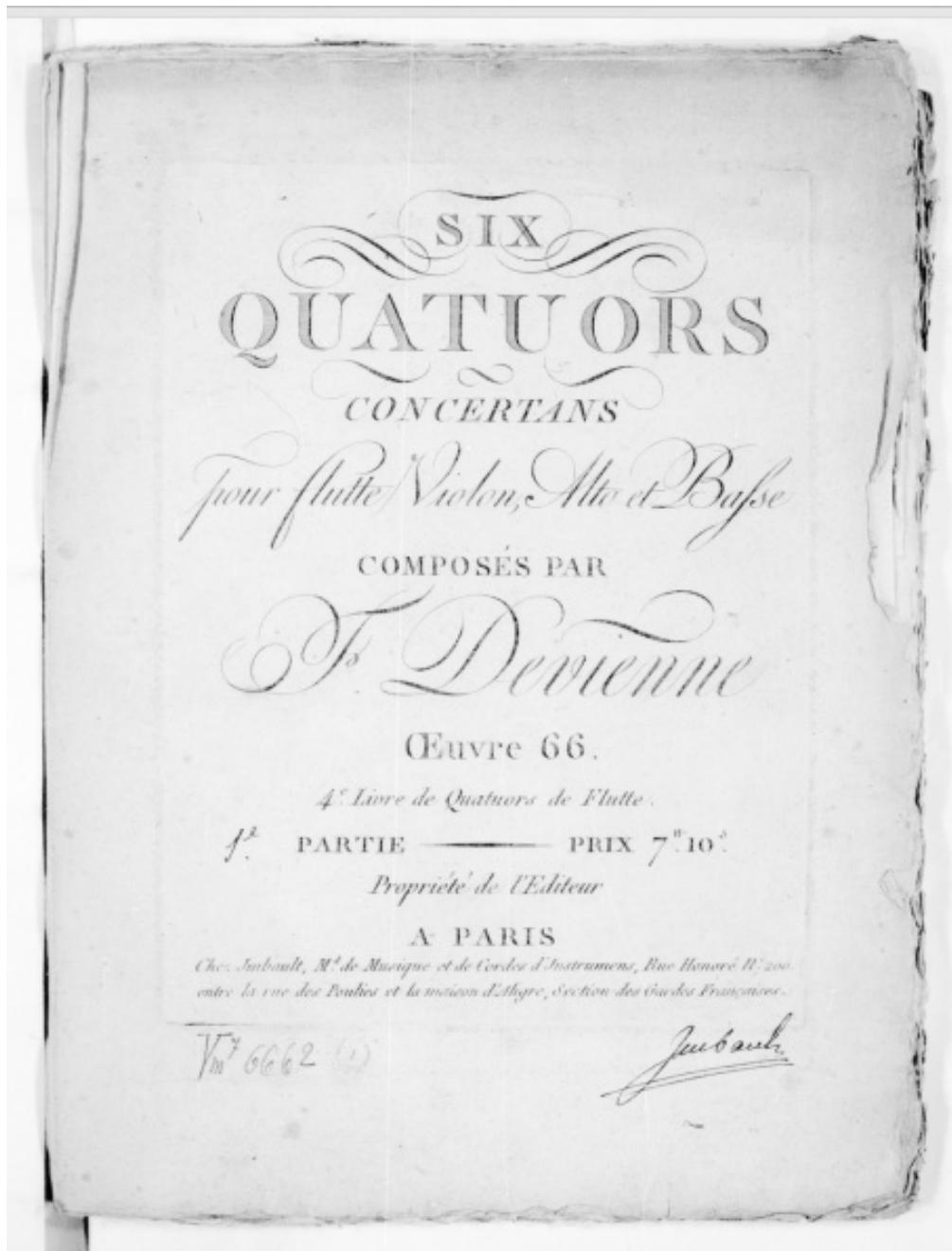
## **4. Méthode**

«*Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*» dans laquelle il est traité de tous les principes indispensables pour jouer de cet Instrument. De la manière de monter, tenir et emboucher la flûte, des coups de langue, des liaisons, cadences, cadences brisées, trilles, petites notes, etc., etc. Ces principes sont suivis de gamesdiezées, bemolisées et cadencées, de 20 petits airs, 18 petits duo, et 6 sonates graduées, avec un prélude dans le Ton et à la tête de chaque Morceau. Dedié à Monsieur Roslin d' Ivry par F. Devienne. À Paris, chez Imbault rue Honoré n° 200 et rue Favart n°461, (1794).

Juan José del Viso Hernández

Estudio historiográfico y preparación de la edición crítica del *Cuarteto concertante op. 66 n.º 2*, de François Devienne (1759-1803)

Anexo B. Primera edición de la partitura del *Cuarteto concertante para flauta y cuerdas op. 66 n.º 2*, de François Devienne (1759-1803) .París Imbault (1799)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

6

FLAUTO -

II.

QUAFTETTO

Allegro.

poco f.

rinf.

cres.

dol.

10

poco f.

cres.

680



8

## FLAUTO.

Adagio  
Cantabile.

Mineur.

Rondo  
Allegretto.

dol

FF

poco ff

F

p

680



6

VIOLINO

II. Allegro.

**QUARTETTO**

**FF**

680

7

VIOLINO

680



8

VIOLINO

Adagio  
Cantabile. *dol*

Mineur.  
Majeur.

Rondo  
Allegretto. *p*

*cres* *cres* *rinf*

680

6

ALTO

II. Allegro.

QUARTETTO

FF

*rinf.*

FF

*poco f.*

F

FF

680

ALTO

7

FF

pocof      rinf      rinf

p

cres

Adagio  
Cantabile.

Mineur.

Majeur.

680

ALTO

Rondo  
Allegretto.

Mineur.

Majeur.

680

6

BASSO

Allegro.

II.  
QUARTETTO

FF

P

dol

rinf

FF

F dol

rinf

FF

680



Rondo  
Allegretto.

Mineur.

Majeur.

680

## Anexo C Portada del *Cuarteto concertante op. 66 n.º 2*, de François Devienne

*Cuarteto concertante op. 66 nº 2 para flauta y cuerdas*

François Devienne      Edición: Juan José del Viso Hernández



François Devienne: Retrato de un discípulo de Jean Louis David, posiblemente por Jean Luis Laneville c.a.1790 (musées Royaux des Beaux Arts, Bruselas)

François Devienne (1759-1803) compositor francés del último cuarto del siglo XVIII. Obtuvo la educación musical previamente del organista Morizot en su ciudad natal, Joinville. Estudiaría la flauta con el principal flautista de la ópera de París Félix Rault. Formó parte del servicio del Cardenal Rohan como músico de cámara. Apodado “El Mozart francés de la flauta”, fue un prolífico compositor y flautista. Su mayor aportación pedagógica sin duda alguna fue el método que le consagra como pedagogo y uno de los pilares esenciales de la escuela francesa de la flauta. Es el *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte* publicado en París en 1795.

El método es un valioso recurso para aquellos flautistas interesados en la práctica de la interpretación histórica de la flauta en el siglo XVIII, así como para los editores que desean sentar sus conocimientos sobre las prácticas interpretativas.

François Devienne (1759-1803) compositeur français du dernier quart du XVIIIe siècle. Il a auparavant suivi une formation musicale auprès de l'organiste Morizot dans sa ville natale, Joinville. Il étudiera la flûte avec le flûtiste principal de l'opéra de Paris Félix Rault. Il faisait partie du service du cardinal Rohan comme chambрист. Surnommé « Le Mozart français de la flûte », il était un compositeur et flûtiste prolifique. Sa plus grande contribution pédagogique fut sans doute la méthode qui l'établit comme pédagogue et l'un des piliers essentiels de l'école française de flûte. Il s'agit de la Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte publiée 1795.

La méthode est une ressource précieuse pour les flûtistes intéressés par la pratique de l'interprétation historique de la flûte au XVIIIe siècle, ainsi que pour les éditeurs qui souhaitent établir leurs connaissances des pratiques d'interprétation de la flûte.

François Devienne (1759-1803) French composer of the last quarter of the 18th century. He previously obtained musical education from organist Morizot in his hometown, Joinville. He would study the flute with the principal flutist of the Paris opera Felix Rault. He was part of Cardinal Rohan's service as a chamber musician. Nicknamed “The French Mozart of the flute,” he was a prolific composer and flutist. His greatest pedagogical contribution was undoubtedly the method that established him as a pedagogue and one of the essential pillars of the French school of the flute. It is the Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte published in Paris in 1795. The method is a valuable resource for flutists interested in the practice of historical flute performance in the 18th century, as well as for editors who wish to establish their knowledge of performance practices.

## Anexo D. *Cuarteto concertante para flauta y cuerdas op. 66 n.º 2*

### 2. Partitura general. Preparación de la edición crítica

#### CUARTETO II para Flauta, Violín, Viola y Violoncello

Edición crítica de  
Juan José del Viso Hernández

François Devienne (1759-1803)

**Allegro**  $\text{J} = 120$

Flauta, Flauta

Violín, Violin

Viola, Viola

Violonchelo, Violoncello

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

11

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

14

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

17

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

21

Fl. Vln. Vla. Vc.

25

Fl. Vln. Vla. Vc.

29

Fl. Vln. Vla. Vc.

31

Fl. Vln. Vla. Vc.

33

Fl. Vln. Vla. Vc.

f

35

Fl. Vln. Vla. Vc.

37

Fl. *fz* *fz* *fz* *mf*

Vln.

Vla.

Vc.

41

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

45

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

49

52

55

59

Fl. *mf* ————— *mf* ————— *ffz*

Vln.

Vla.

Vc.

63

Fl. *p* ————— *cresc.* ————— *dim.*

Vln.

Vla.

Vc.

67

Fl. *f* *ffz* *ffz*

Vln.

Vla.

Vc.

71

73

75

77

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

79

Poco F Décimo ejemplo del tratado Artículo 5 Genre de trait que l'on peut articuler á volonté

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

81

Idem

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

83

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

86

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

88

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

The musical score consists of four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Bass (Vc.). The key signature is three sharps. Measure 90 starts with a eighth note rest followed by a sixteenth-note pattern. Measure 92 begins with a forte dynamic. Measure 94 features a rhythmic pattern of sixteenth notes.

96

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

99

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

101

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

The musical score consists of three staves of music for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

**Staff 1 (Measures 103-106):**

- Flute (Fl.):** Starts with a dynamic **Forte** (F), followed by a **Dolce** dynamic instruction.
- Violin (Vln.):** Playing eighth-note patterns.
- Viola (Vla.):** Playing eighth-note patterns.
- Cello (Vc.):** Playing eighth-note patterns.

**Staff 2 (Measures 107-109):**

- Flute (Fl.):** Playing sixteenth-note patterns. A bracket indicates "Articulación d terceras ligadas según artículo 9 del tratado".
- Violin (Vln.):** Playing eighth-note patterns.
- Viola (Vla.):** Playing eighth-note patterns.
- Cello (Vc.):** Playing eighth-note patterns.

**Staff 3 (Measure 110):**

- Flute (Fl.):** Playing eighth-note patterns.
- Violin (Vln.):** Playing eighth-note patterns.
- Viola (Vla.):** Playing eighth-note patterns.
- Cello (Vc.):** Playing eighth-note patterns.

114

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt shows four staves for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is A major (two sharps). The flute has a melodic line with eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. The violin provides harmonic support with eighth-note chords. The viola and cello play eighth-note patterns. Measure 114 concludes with a dynamic **p**.

118

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt continues from measure 114. The flute has a sustained note followed by eighth-note pairs. The violin has a sixteenth-note pattern. The viola and cello provide harmonic support with eighth-note chords. The dynamic **p** is indicated at the beginning of the flute's line.

122

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt continues from measure 118. The flute has a sustained note followed by eighth-note pairs. The violin has a sixteenth-note pattern. The viola and cello provide harmonic support with eighth-note chords. The dynamic **mp** is indicated at the beginning of the violin's line.

126

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

129

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

131

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

134

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

*f*

137

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

139

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

143

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

147

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

151

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

155

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt shows four staves for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is A major (two sharps). The flute has a melodic line with eighth-note patterns. The violin provides harmonic support with eighth-note chords. The viola and cello play eighth-note patterns in octaves. Measure 155 concludes with a fermata over the flute's note.

158

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt continues from measure 155. The flute begins with a sixteenth-note pattern. The violin and viola play eighth-note chords. The cello has a continuous eighth-note bass line. The dynamic level increases, indicated by a crescendo arrow.

160

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt continues from measure 158. The flute plays sustained notes. The violin and viola provide harmonic support with eighth-note chords. The cello has a continuous eighth-note bass line. The dynamic level decreases, indicated by a decrescendo arrow.

162

Fl. Vln. Vla. Vc.

164

Fl. Vln. Vla. Vc.

166

Fl. Vln. Vla. Vc.

168

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

171

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

173

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

175

This musical score consists of four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Bass (Vc.). The key signature is A major (two sharps). Measure 175 starts with the flute playing a sixteenth-note pattern. The violin and viola provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns. The cello provides bass support with sustained notes. Measures 176-177 show the flute continuing its sixteenth-note pattern, while the other instruments play eighth-note chords and sustained notes. Measures 178-179 feature the flute playing a continuous sixteenth-note run, with the other instruments providing harmonic and rhythmic support.

177

179

181

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

183

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

186

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

188

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

Flute part: Measures 188-190. Violin part: Measures 188-190. Viola part: Measures 188-190. Cello part: Measures 188-190.

**Adagio**  $\text{♩} = 42$

Flauta, Flauta

Violín, Violin

Viola, Viola

Violonchelo, Violoncello

Flute part: Measures 1-4. Violin part: Measures 1-4. Viola part: Measures 1-4. Cello part: Measures 1-4.

5

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

Flute part: Measures 5-8. Violin part: Measures 5-8. Viola part: Measures 5-8. Cello part: Measures 5-8.

10

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

15

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

18

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

Fl. 20

Vln.

Vla.

Vc.

Fl. 25

Vln.

Vla.

Vc.

Fl. 28

Vln.

Vla.

Vc.

The musical score consists of four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Bass (Vc.). The score is in common time, with a key signature of one sharp (F#). Measure 20 starts with a forte dynamic for the flute, followed by eighth-note patterns for the strings. Measure 25 continues with eighth-note patterns for all instruments. Measure 28 begins with a melodic line for the flute, supported by sustained notes from the strings. Measure numbers 20, 25, and 28 are indicated above their respective staves.

Modo menor

31

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

33

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

35

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

37

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

39

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

41

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

The musical score consists of four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Bass (Vc.). The key signature is three sharps. Measure 43 starts with a forte dynamic for the flute, followed by eighth-note patterns for the strings. Measure 45 begins with a dynamic change and includes a melodic line for the flute over sustained notes from the strings. Measure 47 features a complex sixteenth-note pattern for the flute, while the strings provide harmonic support.

49

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

51

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

54

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

**Allegro Vivace****♩ = 100**

61

Fl. Vln. Vla. Vc.

67

Fl. Vln. Vla. Vc.

73

Fl. Vln. Vla. Vc.

79

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt shows four staves for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is A major (two sharps). The flute and violin play sixteenth-note patterns. The viola and cello provide harmonic support with sustained notes and simple eighth-note patterns.

85

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt continues from measure 79. The flute and violin play sixteenth-note patterns. The viola and cello provide harmonic support with sustained notes and simple eighth-note patterns.

90

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt continues from measure 85. The flute and violin play sixteenth-note patterns. The viola and cello provide harmonic support with sustained notes and simple eighth-note patterns.

95

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

100

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

105

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

111

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt shows four staves. The flute (Fl.) has a continuous sixteenth-note pattern. The violin (Vln.) and viola (Vla.) play sustained notes. The cello (Vc.) has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

116

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt shows four staves. The flute (Fl.) continues its sixteenth-note pattern. The violin (Vln.) and viola (Vla.) play eighth-note patterns. The cello (Vc.) has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

121

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt shows four staves. The flute (Fl.) plays sustained notes. The violin (Vln.) and viola (Vla.) play sixteenth-note patterns. The cello (Vc.) has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

127

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

131

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

137

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

143

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt shows four staves for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). The flute has a continuous sixteenth-note pattern. The violin and viola provide harmonic support with sustained notes and eighth-note chords. The cello provides bass support with sustained notes and eighth-note patterns.

149

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt continues from measure 143. The flute maintains its sixteenth-note pattern. The violin and viola play eighth-note chords. The cello provides bass support with eighth-note patterns.

155

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt continues from measure 149. The flute has a more complex sixteenth-note pattern. The violin and viola play eighth-note chords. The cello provides bass support with eighth-note patterns.

161

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

167

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

172

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

177

181

185

189

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

193

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

196

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

199

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

204

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

209

Fl.

Vln.

Vla.

Vc.

214

Fl. Vln. Vla. Vc.

This musical score excerpt shows four staves for Flute, Violin, Viola, and Cello. The Flute and Viola parts feature sixteenth-note patterns, while the Violin and Cello provide harmonic support. Measure 214 begins with a dynamic change from forte to piano.

220

Fl. Vln. Vla. Vc.

This excerpt continues the musical dialogue between the four instruments. The Flute and Viola maintain their sixteenth-note patterns, while the Violin and Cello provide harmonic context. Measure 220 concludes with a dynamic shift.

225

Fl. Vln. Vla. Vc.

This final excerpt of the score shows the instruments continuing their rhythmic patterns. The Flute and Viola remain active with sixteenth-note figures, while the Violin and Cello provide harmonic support. Measure 225 ends with a final dynamic change.

231

236

241

246

The musical score consists of four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is A major (two sharps). The flute has sixteenth-note patterns. The violin and viola play eighth-note chords. The cello has eighth-note patterns.

Anexo E. Partichelas del *Cuarteto op. 66 n.º 2*, de François Devienne. Flauta, violín, viola y violoncello (Preparación a la edición crítica de Juan José del Viso Hernández)

Flauta

Edición crítica:

Juan José del Viso Hernández

## CUARTETO II

para Flauta, Violín, Viola y Violoncello

François Devienne (1759-1803)

The musical score for the Flute part of Quartet II, Op. 66 No. 2, features ten staves of music. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 120$ . The instrumentation is for Flute, Violin, Viola, and Cello. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *fz*, along with performance instructions like *rifz* and *dolce*.

57      *mf*      *dim.*      *mf*      *rifz*

63      *p*      *cresc.*      *f*      *rifz*

69      *rifz*      *p*      *mf*

75      *Poco F*

Décimo ejemplo del tratado.  
Art. n<sup>o</sup> 5,  
Genre de trait que l'on peut articuler à volonté

80

82      *mf*      *cresc.*

86

96      *mf*      *ff*

104      *Dolce*

109      Articulación de terceras ligadas según artículo 9 del tratado

114      *p*

Articulación según artículo 6º del tratado

124

129

131

134

139

149

Dolce

*mf*

*rfz*

*rfz*

156

*p*

164

Dolce

174

poco f

179

*mf*

181

183

188

*J = 60*

Adagio Cantabile *ff*

190

197

204

208

212

215

218

Menor

225

235

237

240

244

$\text{♩} = 100$  Rondo Allegretto

Dolce

*p*

*ff*

*p*

*mf*

*cresc.* -----

*mf*

*cresc.* -----

*f*

*f*

309

*p*

320

326

332

338

346 Modo menor

353

362

368

377

384

The musical score for the second quartet of François Devienne consists of eight staves of music for strings. The key signature varies between staves, with some in G major and others in A major. The time signature is mostly common time. The score is divided into sections by measure numbers: 388, 394, 402, 409, 414, 420, 425, and 431. Dynamics are marked frequently, including *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The music features various rhythmic patterns, including sixteenth-note figures and eighth-note pairs, often with grace notes and slurs.

Violín

# CUARTETO II

*para Flauta. Violín, Viola y Violoncello*

Revisión crítica de  
**Juan José del Viso Hernández**

**François Devienne**

**Allegro**

Violin

The musical score consists of ten staves of music for violin. The key signature is A major (two sharps). The tempo is Allegro. Measure numbers 1 through 37 are indicated above the staves. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, with rests and dynamic markings. Measures 1-5 show a rhythmic pattern of eighth notes followed by sixteenth-note pairs. Measures 6-10 continue this pattern with some eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Measures 11-14 show more complex patterns with sixteenth-note groups and eighth-note pairs. Measures 15-19 show eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Measures 20-24 show eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Measures 25-29 show eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Measures 30-34 show eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Measures 35-37 show eighth-note pairs and sixteenth-note groups.

2

The musical score for the second movement of François Devienne's String Quartet Op. 66, No. 2, is presented here. The score is written for four parts: first violin, second violin, viola, and cello. The key signature is one sharp (F#). The music begins at measure 42 and continues through measure 94. The notation includes various rhythmic values such as sixteenth notes and eighth notes, along with dynamic markings like forte (f) and piano (p). Measure 51 features a prominent bassoon part with sixteenth-note patterns. Measures 60 and 65 show eighth-note patterns. Measures 77 and 83 feature sustained notes. Measures 88 and 94 conclude the section with eighth-note patterns.

96

99

103

107

113

118

121

124

132

137

141

145

149

140

**Adagio cantabile**

Violin

9

16

18

21

26

31

39

47

52

**Rondo Allegretto**

Violin

The musical score consists of ten staves of music for violin. The key signature is A major (two sharps). The time signature starts at 2/4. The score includes measure numbers 6, 8, 15, 21, 26, 30, 36, 43, 51, 62, and 68. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The style is Rondo Allegretto.

77

87

94

96

101

107

112

118

127

136

143

148

156

164

171

178

183

Viola

# CUARTETO II

*para Flauta. Violín, Viola y Violoncello*

Revisión crítica de  
**Juan José del Viso Hernández**

**François Devienne**

**Allegro**

The musical score consists of ten staves of music for the Viola part. The key signature is A major (two sharps). The time signature is common time. Measure numbers are indicated at the beginning of each staff: 1, 6, 10, 14, 20, 27, 30, 32, 36, and 42. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note figures, and dynamic markings like accents and slurs. The score is written on a five-line staff with a clef of F.

2

The musical score consists of four staves, each representing a different instrument: first violin, second violin, viola, and cello. The key signature is A major (two sharps). The time signature varies between common time and 3/4 time. Measure numbers are indicated above the staves at the start of each measure. The score shows a continuous sequence of sixteenth-note patterns, with some measures featuring eighth-note chords or eighth-note patterns. Measure 47 starts with a sixteenth-note pattern in common time. Measures 51 and 56 show eighth-note chords in 3/4 time. Measures 61 and 67 feature eighth-note patterns. Measures 72, 74, 76, and 78 show sixteenth-note patterns. Measures 83, 86, and 88 conclude the section with sixteenth-note patterns.

90

93

98

101

106

111

116

124

132

137

141

145

149

155

161

163

166

173

176

179

185

187

**Adagio cantabile**

Viola

10

16

18

21

31

33

35

37

39

41

Musical score for string quartet, first movement, measures 43-53. The score consists of four staves: Violin 1 (top), Violin 2, Cello, and Bass. The key signature changes from B-flat major (measures 43-46) to B major (measures 47-53). Measure 43: Violin 1 plays eighth-note pairs. Measure 44: Violin 1 continues eighth-note pairs, Violin 2 enters with eighth-note pairs. Measure 45: Violin 1 continues eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs. Measure 46: Violin 1 continues eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs. Measure 47: Violin 1 plays eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs. Measure 48: Violin 1 plays eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs. Measure 49: Violin 1 plays eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs. Measure 50: Violin 1 plays eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs. Measure 51: Violin 1 plays eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs. Measure 52: Violin 1 plays eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs. Measure 53: Violin 1 plays eighth-note pairs, Violin 2 continues eighth-note pairs.

Rondo Allegretto

Musical score for string quartet, Rondo Allegretto section, measures 9-46. The score consists of four staves: Violin 1 (top), Violin 2, Cello, and Bass. The key signature changes from B major (measures 9-17) to B-flat major (measures 18-24) and back to B major (measures 25-46). Measure 9: Violin 1 plays eighth-note pairs. Measure 10: Violin 1 continues eighth-note pairs. Measure 11: Violin 1 continues eighth-note pairs. Measure 12: Violin 1 continues eighth-note pairs. Measure 13: Violin 1 continues eighth-note pairs. Measure 14: Violin 1 continues eighth-note pairs. Measure 15: Violin 1 continues eighth-note pairs. Measure 16: Violin 1 continues eighth-note pairs. Measure 17: Violin 1 continues eighth-note pairs. Measure 18: Violin 1 plays eighth-note pairs. Violin 2 enters with eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 19: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 20: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 21: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 22: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 23: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 24: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 25: Violin 1 plays eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 26: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 27: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 28: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 29: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 30: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 31: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 32: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 33: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 34: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 35: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 36: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 37: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 38: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 39: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 40: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 41: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 42: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 43: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 44: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 45: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support. Measure 46: Violin 1 continues eighth-note pairs. Violin 2 continues eighth-note pairs. Cello and Bass provide harmonic support.

65

152

158

166

176

181

185

Violonchelo

# CUARTETO II

*para Flauta. Violín, Viola y Violoncello*

Revisión crítica de  
**Juan José del Viso Hernández**

François Devienne

**Allegro**

Violonchelo

1

6

10

14

20

26

32

37

43

47

2

51

65

71

78

84

91

97

103

108

114

124

129

135

138

141

146

150

155

158

160

165

170



**Adagio cantabile**

Violonchelo



47

53

Rondo Allegretto

Violoncello

11

20

30

39

48

58

67

76

88

95

101

109

115

125

130

137

145

158

168

177

183