

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE: 2. ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1 POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Análisis e interpretación de la *Sonata para flauta de Anna Bon di Venezia*, tras las huellas de una compositora olvidada

Gabriela Susana Galván (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El trabajo propone la lectura y el análisis de la *Sonata para flauta op. 1 n.º 1 en do mayor* de Anna Bon di Venezia. El problema se plantea ante la existencia de un repertorio para flauta constituido por la obra de esta compositora que no ha adquirido relevancia y valoración adecuada, permaneciendo sistemática e injustamente invisibilizado. Mi hipótesis plantea que un abordaje de este repertorio con las herramientas adecuadas puede modificar sustancialmente esta situación. Este trabajo propone una contribución para solucionar esta problemática. La investigación que me planteo toma como punto de partida criterios retóricos y de interpretación musical históricamente informados, poniéndolos en diálogo con la praxis interpretativa.

Palabras clave: Compositoras mujeres; Anna Bon; Música para flauta; Interpretación históricamente informada; Praxis interpretativa

Introducción

El trabajo propone la relectura y el análisis de la *Sonata para flauta op. 1 n.º 1 en do mayor*, compuesta por Anna Bon di Venezia.

La tarea toma como punto de partida criterios retóricos y de interpretación musical históricamente informados, y propone ponerlos en diálogo con la praxis artística en el aquí y ahora.

Mi interés por el estudio de repertorios preclásicos y la práctica en la ejecución con instrumentos históricos me ha llevado a interesarme en este repertorio, interpelando facetas de mi práctica profesional cotidiana. La temática elegida reclama la necesidad de hacer visible un repertorio que ha permanecido invisibilizado.

ANNA BON DI VENEZIA, LA COMPOSITORA Y SU OBRA. CONTEXTO HISTÓRICO

Al proponernos investigar sobre las labores intelectuales y artísticas de las mujeres del siglo XVIII nos encontramos con información de orden general que nos permite reconstruir el panorama histórico y social en el que ellas se encontraban inmersas. La información detallada y precisa acerca de sus biografías o recorridos profesionales es, por el contrario, escasa y, en algunos casos, inexistente.

Durante el siglo XVIII la música florecía en Italia. Los músicos y los compositores italianos eran convocados con frecuencia para desempeñarse profesionalmente en otros países. La situación económica de Italia era excelente, de modo que el ámbito era muy propicio para el desarrollo de las artes en general.

Desde la Catedral de San Marcos hasta las cortes privadas, Venecia era una ciudad rica en músicos, considerada una de las varias ciudades donde las mujeres desempeñaban un papel importante en la producción musical.

Una compositora veneciana de la época fue Anna Bon. Sus sonatas publicadas incluyen el *Opus 1 para flauta y bajo*, el *Opus 2 para clavecín* y el *Opus 3 para dos flautas y continuo*.

Una modesta cantidad de información sobre Anna Bon da cuenta de su nacimiento en 1738, la identifica como una virtuosa de la música de cámara de Venecia y proporciona, además, datos sobre la existencia de sus colecciones.

Cabe preguntarse dónde recibió Anna su formación musical. Existe una ligera posibilidad de que ella perteneciera a una familia de artistas. Algunos investigadores de su biografía citan a su madre como cantante soprano y a su padre como escenógrafo y arquitecto dedicado a labores teatrales. Otra idea que se tiene al respecto es que fuera huérfana y estudiara en un conservatorio perteneciente a una de las cuatro instituciones para huérfanos de Venecia: Estas eran: Ospedale della Pietà, Incurabili, Derelitti y Mendicanti.

La nobleza extranjera visitaba los orfanatos mientras estaba en Venecia y, si escuchaban una composición que les interesaba, era frecuente que pidieran al compositor que escribiera una pieza para su corte. Era tradición devolver el cumplido solicitando permiso para dedicar la obra al noble mecenas. Ese es el caso de las *Seis sonatas para flauta op. 1* de Anna Bon, colección dedicada a Federico el Grande. No existen datos acerca de las circunstancias en las que Anna Bon conoció a Federico II de Prusia, pero parece improbable que Anna hubiera viajado a la corte prusiana. Lo más probable es que fuera el propio Federico el que escuchó sus obras en uno de los conservatorios venecianos. Federico llegó al trono en 1740 con un gusto musical formado.

Anna Bon concibe su *opus 1* con seis sonatas para flauta y bajo. Era una práctica común en la época que los compositores escribieran un conjunto de sonatas en diferentes tonalidades a fin de demostrar sus habilidades. Las tonalidades abordadas son: *Sonata n.º 1 do mayor*, *Sonata n.º 2 fa mayor*, *Sonata n.º 3 si bemol mayor*, *Sonata n.º 4 re mayor*, *Sonata n.º 5 sol menor*, *Sonata n.º 6 sol mayor*.

Federico II era un flautista hábil y entusiasta. Los conciertos y sonatas que le fueron dedicados dan cuenta de sus habilidades técnicas y de su gusto musical.

Al examinar las sonatas del *op. 1*, parece probable que Anna Bon conociera el gusto y la destreza técnica e instrumental del monarca. Apoyan esta idea las siguientes características que detallo a continuación:

- La existencia de extensos pasajes escritos en el registro medio del instrumento y con escasas oportunidades para respirar.
- La elección de tonalidades que evitan convocar afectos tristes o melancólicos.
- La composición de melodías de estructura simple, que ofrecen oportunidades para la ornamentación.
- La existencia de pequeñas *cadenzas*, que presentan posibilidades para la improvisación.
- El uso de la secuenciación como recurso recurrente en la estructuración de melodías que no exceden el ámbito de la octava.

Me ocuparé aquí con más detalle de la *Sonata en do mayor del op. 1*.

Primer movimiento: *Adagio*. Presenta dos secciones (A y B) claramente identificables, no obstante, la *dispositio* se presenta con un plan que atraviesa ambas secciones y se despliega de la siguiente manera: un *exordio* que abarca los compases 1 y 2, una *narratio* que comienza en el compás 3 y que se extiende hasta el final de la sección A en el compás 9. El comienzo de la sección B coincide con el comienzo de la *propositio*, que se extiende desde el compás 10 hasta la mitad del compás 13, donde comienza la *confutatio*, que culmina en el compás 20. A continuación siguen dos compases que actúan como segundo exordio y que conducen a la *confirmatio*, que comienza en el *levare* al compás 23 y que se extiende hasta culminar la pieza en el compás 26.

El exordio de los dos primeros compases tiene como objetivo convocar a escuchar con docilidad. La tonalidad presentada allí es claramente do mayor. Esta tonalidad es reconocida tanto por Matheson (1713) como por Rameau (1722), así como por Charpentier (1690), como relacionada con la alegría y el júbilo. En una época más tardía, Schubert (1806) la define como pura e ingenua y relacionada con aspectos infantiles. Estas características son aplicables al afecto que aquí se presenta. La insistencia en el uso de ritmos puntillados da cuenta además de un carácter noble, dando a entender que, si bien no se trata de una pieza solemne, quien pronuncia el discurso es un personaje con cierta autoridad y elegancia. Tomando como punto de referencia el análisis de las expresiones sobre los intervalos que realiza Kimberger (1776-9), analizaremos algunos intervalos importantes en la factura de la pieza. El intervalo de quinta justa del inicio remite a la alegría y la valentía, seguido por una *catábasis* que procede por grado conjunto y un *saltus duriusculos* con intervalo de séptima. Si bien este salto remite a algo espantoso u horrendo, este efecto es atenuado inmediatamente por el marchar melódico que procede por grados conjuntos y que completa la primera semifrase interrumpida por un silencio. La frase se completa con una semifrase en el que el intervalo descendente aporta un dejo de tristeza. Este efecto es inmediatamente contrastado por la aparición de saltos melódicos de la cuarta justa descendente que restablecen el clima festivo, seguidos por un intervalo de quinta justa descendente que aporta tranquilidad y satisfacción.

La siguiente sección es la *narratio*, cuyo propósito es la exposición de los hechos que motivan el discurso. La misma comienza en el compás 3 y presenta un movimiento melódico en *anábasis*. Se destaca el salto melódico de sexta mayor ascendente en el tercer tiempo del compás 3, que expresa fogosidad, para luego contrastar con un movimiento en *catábasis* constituido por una serie de tresillos de semicorcheas. Se presenta a continuación una *syncopatio* ascendente y el movimiento de *anábasis* se completa con un motivo puntillado para luego descender por grado conjunto nuevamente en *catábasis*. En los compases 5 y 6 la aparición de los silencios de semicorchea, seguidos por tres semicorcheas, se reiteran a

modo de *suspiratio*, aludiendo a episodios en los que se evoca un discurso alternado con pequeños suspiros. La figura en fusas finalmente conduce a la parte final de la sección, que, con movimiento de *catábasis*, lleva hasta la cadencia del compás 8. La presencia de una *abruptio*, es decir, una interrupción brusca del discurso, interrumpe la narración. Es importante destacar que el bajo desaparece por completo en el compás 7 y reaparece en el compás 8. Este accionar es reforzado con la aparición de una noema con la línea de la flauta. Un pequeño fragmento conduce a la *cadenza* indicada con una *fermata*, invitando a la improvisación por parte del ejecutante. La misma resuelve en la dominante de la tonalidad presentada, es decir, sol mayor. En el compás 8 se presenta nuevamente una *abruptio*, figura que, con su aparición, convoca al oyente a prestar atención nuevamente al pequeño gesto de noema que se produce a continuación y que conduce a una *cadenza* en el compás 9, donde culmina la sección narrativa.

En el compás 10 comienza la sección de *argumentatio*, es decir, la exposición de los argumentos, cuyo propósito es el de convencer y conmover a la audiencia. La finalidad de esta sección en la que se confrontan propuestas a fin de adherir a ellas o, por el contrario, rechazarlas, comienza con una proposición o *propositio* en sol mayor, tonalidad que evoca un afecto relacionado con la ternura, la alegría y la agudeza. En este caso las dos primeras características son las más adecuadas para describir esta sección. Una serie de pequeños episodios insinúan las tonalidades de la menor y luego fa mayor.

La tonalidad de la menor remite a un afecto dulce y tierno, mientras que la de fa mayor remite a un carácter complaciente y firme. No se puede hablar de modulaciones dada la brevedad de las secciones, cuyo objetivo es solo contrastar con el afecto principal de la pieza. La *propositio* comienza nuevamente con un salto de quinta justa (sol-re), que recupera el espíritu de alegría. La aparición de gesto de suspiro es apoyada por la aparición de la figura de *tímesis* o *sectio*, en la sección que abarca los compases 12, 13, 14 y 15. El gesto en *catábasis* por grado conjunto del compás 15 conduce a una sección en que la

marcha armónica procede estableciendo un círculo de quintas y presenta, así, una *gradatio* que va desde el *levare* al compás 16 y se extiende hasta la mitad del compás 17, a fin de arribar a una especie de coda de la sección *confutativa*, donde se refutan los argumentos presentados, y que culmina luego de una gran *catábasis* interrumpida por un salto de octava en el compás 19. En el compás 20 se produce la vuelta al a tonalidad de do mayor. El bajo reconduce a la tonalidad principal permitiendo reconocer un segundo exordio cuya función es convocar al oyente, retomando el afecto principal. En la sección de *confirmatio*, cuya función es confirmar los argumentos presentados, se destaca una *gradatio* en el compás 24 y luego un puente conector en el que, mediante el uso de la figura de *salti compositi*, se arriba a una segunda *cadenza* libre en la que se confirma y se establece do mayor como la tonalidad y el afecto principal del movimiento.



Imagen 1 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, primer movimiento, Adagio, página 1



Imagen 2 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, primer movimiento, Adagio, página 2

Segundo movimiento: *Allegro*. Presenta claramente dos secciones delimitadas por las barras de repetición. El movimiento comienza *in medias res*, es decir, sin exordio. Se trata, fundamentalmente, de una sección narrativa (*narratio*) en la que es frecuente la aparición de pequeñas *acciacaturas* que interrumpen el fluir de la melodía de la flauta, que presenta una estructura en la que la nota repetida es parte del esquema principal del diseño melódico. En el discurso, la aparición frecuente de la figura denominada *tímesis* o *sectio* ordena, delimitando el proceso narrativo (compases 1 al 5). La tonalidad es nuevamente do mayor. En el compás 6 el bajo marca el sutil cambio a sol mayor como nuevo centro tonal. Esto es logrado aplicando como mecanismo de acción el estructurar el discurso armónico para establecer la dominante, es decir, sol, como nueva tónica. En la voz de la flauta se destacan la figura de *syncopathio* en los compases 6 y 7 y la aparición de pequeños puentes que responden a tiratas en *anábasis* a fin de conectar y enfatizar la aparición de un salto de sexta descendente que realza un gesto de abatimiento. Este gesto se repite en todas las ocasiones luego de la figura de *tirata*. Es importante destacar que esto se presenta en tres ocasiones consecutivas a fin de reafirmar el gesto. Luego, la marcha melódica conformada por la figura denominada *salti compositi* conduce hacia el final de la sección narrativa, presentando una sección claramente conclusiva en la que se termina de establecer sol mayor como nueva tonalidad. La sección conclusiva finaliza con la aparición de *salti simplici* con movimiento en *catábasis* dando lugar así al final sección en el compás 14. El comportamiento del bajo presenta mayormente notas repetidas y saltos de octava.

Con el *levare* al compás 15 comienza la sección de *argumentatio* compuesta por la *propositio* que se presenta en sol mayor como tonalidad principal. El motivo de tercera menor descendente al inicio, al igual que en la *narratio*, instala un clima de moderada calma y alegría. La sección encuentra en la aparición de las frecuentes figuras de *sectio* o *tímesis* un modo de presentar y desarrollar la línea melódica de la flauta. Se da aquí una suerte de entretrejo entre la voz de la flauta y el bajo, en el que el recurso de *mímesis* o imitación es frecuente (compases 18 a 20). En un gesto de *anábasis*, que procede por grado conjunto, el

bajo conecta hacia la sección *confutativa*, que se despliega desde el compás 20 y culmina en el tercer tiempo del compás 27. Esta sección se trata básicamente de un pasaje secuencial cuya marcha armónica transcurre recorriendo el círculo de quintas y en el que el bajo presenta la nota repetida como diseño estructural frecuente. En el pasaje secuencial se emplea como recurso la *gradatio* o *climax*, cuyo objetivo es crear tensión en la línea melódica, exigiendo técnicamente al ejecutante, debido a la inexistencia de espacios para respirar. Este tipo de pasaje en la octava media del instrumento era uno de los recursos favoritos y que más disfrutaba Federico el Grande, ya que le proporcionaban la oportunidad de mostrar sus habilidades técnicas. El pasaje conformado rítmicamente por tresillos y semicorcheas procede por grado conjunto y el gesto de *catábasis* es distintivo. En el compás 25 se observa el uso del recurso de *palilogia*, es decir, de repetición inmediata de una estructura conformada por semicorcheas y que desemboca a una sección en tresillos, que posibilita la introducción de la tonalidad de la menor, otorgando así un giro a la sección, ya que provoca un cambio de afecto.

Con el *levare* al compás 27 y el diseño de tercera menor descendente ya utilizado anteriormente, comienza la sección de la *confirmatio*, en la que se vuelve a do mayor como tonalidad. Los dos primeros compases de esta sección tienen una función recapitulativa y presentan como figuras dominantes a nivel retórico la *mímesis* entre el bajo y la flauta y el *accentus* o *superjectio* en los motivos de la línea de la flauta.

La siguiente sección presenta una *digressio* con estructura secuencial interrumpida por una *abruptio* en el compás 33 y que conduce a la conclusión de esa sección en el compás 34. Finalmente, la *peroratio* va desde el compás 35 hasta el compás 37. Esta sección enfatiza mediante el recurso de *palilogia* el regreso y la confirmación de do mayor como afecto y tonalidad principal.



Imagen 3 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, segundo movimiento, Allegro, página 3



Imagen 4 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, segundo movimiento, Allegro, página 4

Tercer movimiento: *Presto*. Al igual que en los movimientos anteriores presenta dos secciones cuyos límites están señalizados por las barras de repetición. A nivel estructural y de complejidad compositiva, es el movimiento más simple de los tres que componen la obra.

La *dispositio* se despliega comenzando nuevamente por una sección narrativa que se inicia con un salto melódico de cuarta pequeña ascendente en la línea de la flauta que, según la descripción de Kirnberger, convoca a un afecto alegre que persiste como característica en el resto de la sección. La marcha melódica se desarrolla con saltos simples que proceden por grado conjunto intercalando algunos saltos de tercera. Es notorio el gesto de hipérbole en los compases 5 y 6 en que la melodía transgrede el ámbito esperado. El uso del recurso de *epizeuxis*, en el que se produce la repetición inmediata de la estructura melódica en la frase, contribuye a otorgar énfasis al discurso. A partir del compás 10 es frecuente el uso del recurso de nota repetida en la melodía a modo de anticipación. Allí, Anna Bon se dirige a sol mayor lentamente para luego confirmar una nueva sección en esta tonalidad. En los compases 16, 18 y 20 vuelve a emplear la secuenciación como recurso y la aparición de la figura de *tímesis* o *sectio* se vuelve un rasgo relevante. La frecuente aparición de *acciacaturas* dan identidad al motivo melódico que se repite con frecuencia. La sección culmina con un gesto en *catábasis* por grado conjunto que se produce luego de un salto melódico de octava con el que termina de confirmar el afecto alegre de la sección. A partir del *levare* al compás 24 da comienzo la sección argumentativa, comenzando por la *propositio*, que se presenta en sol mayor y que mediante el uso de la figura de *auxesis* logra un incremento de tensión. Este recurso se presenta también en forma secuencial a continuación y es conocido como *mímesis* o *imitatio*, ya que encontramos una imitación estricta en otro grado de la escala. Hacia el compás 28 comienza a hacerse presente la tendencia a la menor como tonalidad que obra a modo de *contrafecto* y que conduce hacia el compás 40 en el que la compositora utiliza nuevamente el círculo de quintas como

recurso para encaminar el discurso a la sección de *confutatio*, que comienza en el *levare* al compás 45.

En esta sección, los compases 47 y 48 presentan en la línea melódica saltos de sexta, cuarta, quinta y séptima descendente que contrastan con la marcha por saltos simples que se presentaba anteriormente. La sección *confutativa* transcurre enteramente en la menor, tonalidad establecida como *contrafecto* (tierno, dulce, plañidero). En el compás 55, con la aparición de corcheas por grado conjunto y en movimiento de *catábasis* a modo de puente conector, se da paso a la sección de *confirmatio* en la que se regresa a do mayor como tonalidad, reafirmando así el afecto principal de la pieza. Podemos considerar una sección de *digressio* comprendida entre el segundo tiempo del compás 66 hasta el segundo tiempo del compás 76 (ver marcación en la partitura), para luego cerrar el movimiento con una sección de *peroratio* en do mayor en la que se destaca nuevamente como figuras retóricas dominantes la *sectio* o *tímesis* y el uso del *accentus*.



Imagen 5 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, tercer movimiento, Presto, página 5

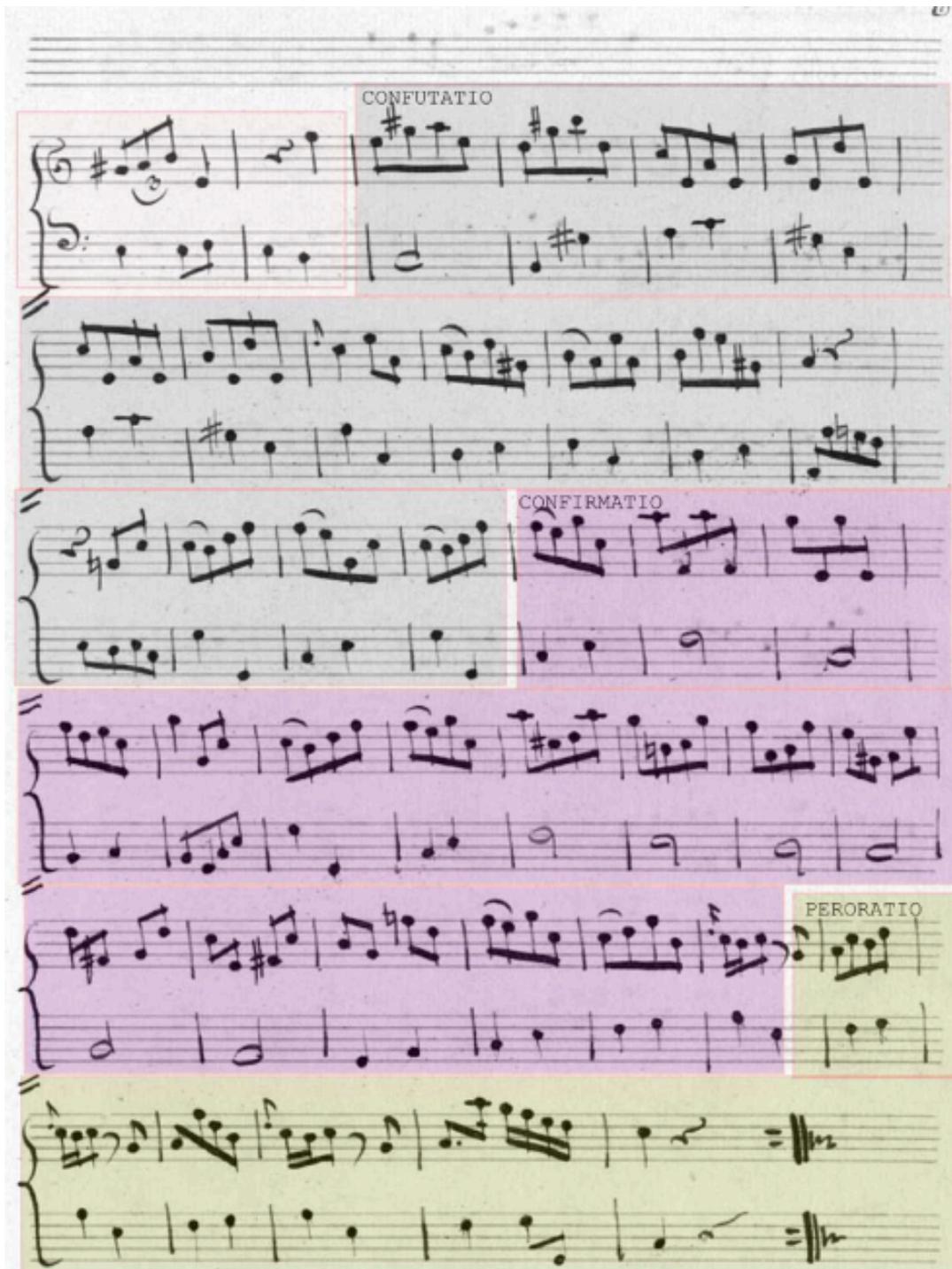


Imagen 6 – Facsímil *Sonata op. 1 n.º 1*, Anna Bon di Venezia, tercer movimiento Presto, página 6

CONCLUSIONES

Podemos situar esta sonata en un período de transición entre lo que se conoce como barroco tardío y el comienzo del clasicismo. Soy consciente de que hablar de periodización en las artes no es del todo correcto y presenta una visión evolutiva limitante y sesgada. Mi intención al mencionar este aspecto es simplemente ubicar la obra y a su compositora dentro de un contexto y un marco de referencia, donde cobran sentido ciertos aspectos y características que he podido observar y que detallo a continuación:

- La sonata consta de tres movimientos contrastantes: *Adagio-Allegro-Presto*. En cada movimiento es posible observar dos secciones claramente diferenciadas. La primera sección, (A), comienza siempre en la tonalidad principal para terminar en la tonalidad dominante y la segunda sección, (B), comienza en la tonalidad dominante para finalizar en la tonalidad principal. La *dispositio* o disposición de los argumentos se despliega atravesando ambas secciones. Casi no existen *exordios* o *proemios*, solo en el primer movimiento he identificado su existencia (aunque breve) y con posibilidad de ser integrado a la sección narrativa.
- La sección de la *narratio* o narración es la forma habitual, elegida por la compositora para comenzar cada movimiento.
- En los tres movimientos se observa el mismo accionar al momento de plantear la *dispositio*: una *narratio* que comienza en do mayor y cuyo final se encuentra en sol mayor. Una sección argumentativa, donde la *propositio* o proposición de argumentos se encuentra en sol mayor con episodios breves en las tonalidades de la menor y fa mayor funcionando como *contrafectos* al afecto principal de la pieza. Sería arriesgado hablar de modulación bien establecida o concreta, ya que se trata de pequeños episodios que, como ya dije,

aportan otros afectos a modo de contraste. En la sección *confutativa* que tiene por objeto confrontar los argumentos expuestos, la compositora hace uso frecuente del recurso de elaborar armónicamente un recorrido que procede por círculo de quintas y en el que identificamos con claridad el uso de la secuencia como recurso recurrente en la estructuración de motivos que componen cada movimiento.

- La sección de la *confirmatio* o confirmación de los argumentos expuestos se encuentra siempre en do mayor. En el caso del primer movimiento hay episodios de enlace o puente, cuya estructura conduce a una *cadenza* libre que permite y obliga al ejecutante a reconfirmar el afecto principal.
- En el caso del segundo y tercer movimiento en esta sección encontramos algunas digresiones que conducen al epílogo o *peroratio*, marcando el final de cada movimiento.
- Las figuras que mencionaré a continuación son utilizadas como recursos retóricos para intensificar las intenciones de la compositora en el discurso. Estas se repiten en el transcurrir de los tres movimientos con similar comportamiento. Podemos mencionar: *mimesis* (repetición o imitación), *tímesis* o *sectio* (interrupción o fragmentación de la línea melódica mediante el uso de silencios), *syncopathio* o *ligatura* (suspensión en la que se resuelve una disonancia), *gradatio* o *climax*, (ascenso gradual de alturas que generan intensidad en el discurso), *accentus* o *superjectio* (nota anterior o posterior superior o inferior generalmente añadida a la nota escrita por el ejecutante), *acciacattura* (nota adicional disonante superior o inferior añadida al acorde principal que es luego resuelta armónicamente), *anticipatio* (anticipación) y *salti composti* (saltos melódicos que no proceden por grado conjunto).
- En la propuesta de la línea melódica a cargo de la flauta es frecuente proceder combinando grados conjuntos con *salti composti*, así como el recurso de variar rítmicamente los diseños principales una vez presentados. La ornamentación, observando el

estilo, es posible, haciéndose muy necesaria para sostener el interés en el tercer movimiento de la obra dada la simpleza que presenta tanto en la construcción como a nivel motivico, donde la reiteración es frecuente.

- Por último, encuentro la obra analizada situada en un momento de transición, como ya he mencionado anteriormente, entre un barroco tardío y un incipiente clasicismo. El hecho de estructurar la sonata en tres movimientos y no cuatro y la aparición de episodios que se oponen al afecto principal me llevan a ubicarla cercana al estilo sensible o *Empfindsamer Stil*, donde el cambio de paradigma con respecto a la estética de años anteriores se acentúa, dando como resultante una textura más ligera o despojada, cuyo bajo presenta opciones diversas al momento de la ejecución. Resulta claro aquí que el buen continuo resultará más allá de la opción elegida, aquel que sin resultar protagónico brinde el soporte adecuado a la línea de la flauta.

Se trata de una obra de juventud. Su trabajo combina tradiciones de su época explorando formas de hacer con una nueva estética que marca el cambio de paradigma. Resulta claro que su objetivo está vinculado al intento de acercarse con su composición al gusto musical de Federico el Grande.

Me parece interesante mencionar que, si bien Anna Bon escribe su obra teniendo en cuenta el canon dominante, encuentra hábilmente la manera de no oponerse a él en forma radical y al mismo tiempo plasmar su propio gesto compositivo.

Como intérprete que se ocupa de este período, creo importante destacar que este tipo de material, en apariencia simple, presenta un doble desafío, ya que exige poner todos los recursos disponibles al servicio de la *praxis* interpretativa, con la exigencia de convertirse en un buen embajador del material abordado. El *actio*, es decir, el momento de interpretación y ejecución, es un aspecto fundamental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abromeit, K. (1985). *A Profile of Anna Bon, 18th Century Venetian Composer*. Lawrence University Honors Projects.

Bon di Venezia, A. (ca. 1760). *6 Sonate per il Flauto Traversiere, Anna Bon di Venezia, Manuscript*, n.d., Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen (DK-Kk): mu 6210.2526.

López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. Universidad Autónoma de México.

Pérsico, G. (2009). Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. UCA, XXIII (23), 275-313.

Quantz, J. J. (1752). *On Playing de Flute* (Reilly, E. (ed.); 2.ª ed. 1985). Faber & Faber.

Tarling, J. (2004). *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire, Corda Music Publications.