

PROYECTO DE GRADO

CONSIDERACIONES PARA UNA INTERPRETACIÓN HISTÓRICA DE LA PARTITA
PARA FLAUTA SOLA EN LA MENOR BWV 1013 DE J. S. BACH.

DANIEL EDUARDO ALSINA POSADA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA

BOGOTÁ

2017

“Uno puede estar dotado de un talento natural, estudiar con gran empeño, procurarse por una educación excelente, haber tenido la oportunidad de escuchar buena y bella música y, sin embargo, no llegar a ser nunca más que un músico mediocre. Incluso uno puede componer, cantar y tocar abundantemente sin alcanzar un nivel alto de destreza ni del conocimiento del arte. Porque en música todo lo que se hace sin poner atención, sin reflexionar, y solamente para pasar el tiempo no aporta ningún beneficio. Por eso todo esfuerzo basado en un amor ardiente y en un deseo insaciable por la música, debe ir unido a indagaciones continuas y a maduras reflexiones. Una noble obstinación debe invadirnos que nos impida congratularnos por todo lo que hacemos y que nos anime a perfeccionarnos cada vez más. El que practica la música casualmente como un oficio, y no como un arte, no pasará de ser un diletante.”

Johann Joachim Quantz.

Tabla de contenido

Repertorio para el examen de grado.....	4
Introducción.....	5
I. Contexto histórico de la obra.....	6
II. Consideraciones generales sobre la interpretación de la obra.....	8
1. Función del intérprete.....	8
2. Sobre las posibles articulaciones.....	9
3. Análisis para la interpretación.....	9
3.1 Allemande.....	9
3.2 Corrente.....	11
3.3 Sarabande.....	13
3.4 Bourrée Angloise.....	15
III. Conclusión.....	15
Bibliografía.....	17

REPERTORIO EXAMEN DE GRADO

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Partita para flauta sola en La menor BWV.1013 (1722-23)

- I. *Allemande*
- II. *Corrente*
- III. *Sarabande*
- IV. *Bourrée*

César Franck (1822 - 1890)

Sonata para flauta y piano en La mayor FWV 8 (1886)

- I. *Allegretto ben moderato*
- II. *Allegro*
- III. *Recitativo-Fantasia: Ben moderato*
- IV. *Allegretto poco mosso*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Andante en Do mayor, K.315; K⁶.285 (1778)

André Jolivet (1905 – 1974)

Chant de Linos (1944)

Guillaume Connesson (1970 -)

Techno Parade para flauta, clarinete y piano (2002)

Consideraciones para una interpretación histórica de la Partita para Flauta sola en La menor BWV 1013 de Johann Sebastian Bach.

Introducción

Una gran parte de la música escrita para flauta sola se remonta a principios del siglo XVIII y hace parte del repertorio significativo de la flauta. Durante este tiempo fueron compuestas la *Sonata para flauta sola en La menor H.562* de C.P.E Bach y la *Partita en La menor BWV. 1013* de J.S Bach. Autores como Christopher Addington o Robert Marshall afirman que estas obras son consideradas entre el repertorio universal de la flauta como las obras compuestas en el siglo XVIII para instrumento solo más importantes.

Debido a la importancia histórica de la Partita, elementos técnicos y libertades que se puede dar el intérprete en cuanto a color, dinámica, articulaciones y fraseo, se escogió esta obra para realizar un análisis teórico e histórico que pretende dar un concepto más allá de lo consignado en la partitura para poder interpretar la obra de manera informada y tomar las mejores decisiones en cuanto a los elementos mencionados.

Por otro lado, es de gran preocupación el aspecto teórico musical en el pensum de la carrera de estudios musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, es por esto que la pertinencia de este trabajo radica en usar las herramientas dadas a lo largo de la carrera para interpretar de manera informada la obra.

I. Contexto histórico de la obra

Como parte de la evolución del instrumento, existió en el Barroco un gran interés por ampliar las capacidades técnicas de la flauta. Este hecho tuvo influencia en J.S Bach, quien compuso la Partita para flauta sola durante una época en la cual la flauta estaba teniendo gran acogida (Murray, 2014). A partir de esta búsqueda puede verse la presencia constante de ciertos elementos musicales como cambios de registro y utilización de colores.

En primer lugar es necesario mencionar que la composición de esta pieza para flauta sola estuvo fundamentada en la flauta construida por Quantz.¹ Las decisiones compositivas de

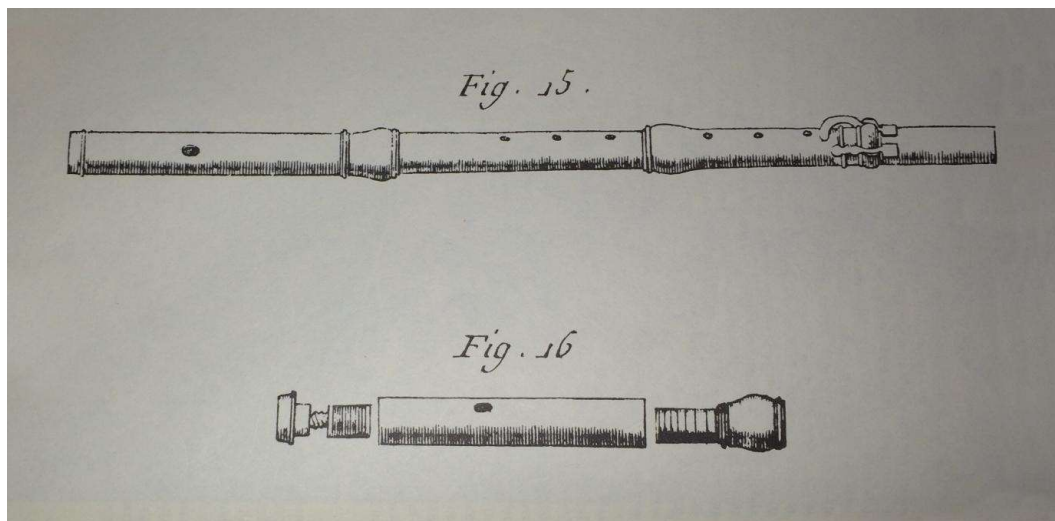
¹ Flauta de dos llaves que diferencia el Mib y el Re#. “Quantz creó un nuevo modelo con dos llaves en la pata de la flauta, que se utilizaba para separar el Re# y el Mib. Esta llave adicional mejoró en gran manera la entonación de la flauta tanto en sí misma como con otros instrumentos. El uso de la llave de Re# para las

J. S. Bach para la Partita en La menor estaban informadas, tanto como por tratados de la época tales como los escritos por Quantz y Hotetterre, como por la influencia del flautista Buffardin, quien con su virtuosismo y gran habilidad impulsó a Bach a la composición de la pieza.

Puede decirse que la flauta de Quantz es resultado de la evolución del recorder utilizado antiguamente. Esto puede observarse en la cita a continuación:

The recorder had a smaller range than the transverse flute, and its dynamic and expressive capabilities were almost nonexistent. Playing through chromatic passages was extremely awkward because of the numerous cross-fingerings needed, and it was unable to make the mechanical developments, such as the addition of keys, to which the transverse flute so readily lent itself. Due to its increasing sophistication, instrument makers that had only made recorders began creating transverse flutes as well. (Murray, 2014: p.3).²

No obstante, la flauta sufrió varias transformaciones para poder llegar a ser interpretada con tal virtuosismo y complejidad como lo requiere la partita. Esta flauta suplió las carencias en afinación y entonación de las flautas anteriores en tanto que la afinación se compensaba mediante partes intercambiables de diversas medidas, pero aún más importante, estas partes intercambiables permitían el uso de varias tonalidades ya que no era posible tocar más de dos alteraciones (Quantz, 1752).



Grafica no. 1: Flauta que diferencia el Re# del Mib por medio de dos llaves distintas.

tonalidades con sostenidos y de la llave de Mib para tonalidades con bemoles daba como resultado intervalos mucho más aproximados a aquellos de afinación justa.” (Murray, 2014. Traducido por el autor del proyecto).

² El recorder tenía un rango pequeño a comparación de la flauta travesera, y sus capacidades dinámicas y expresivas eran casi inexistentes. La ejecución de pasajes cromáticos era de extrema dificultad debido a las numerosas combinaciones de digitación requeridas, y a que resultaba imposible mecanizar algunas acciones tales como la adición de llaves, para las que la flauta travesera tenía tanta facilidad. Debido al aumento en su sofisticación, los constructores de instrumentos que solo habían fabricado recorders empezaron también a fabricar flautas traveseras. (Traducido por el autor del proyecto).

Estos avances permitieron al flautista moverse a través de centros tonales distintos con mayor facilidad. Las sonatas para flauta de Bach fueron compuestas en este periodo de experimentación y evolución de la flauta. Según Murray, se piensa que estas sonatas no fueron compuestas para la flauta orquestal y de concierto, sino para una de estas flautas anteriores como lo es la flauta de amor. Esto debido a que los centros tonales no se corresponden con la flauta de concierto sino con la flauta de amor afinada en Sib.

Bach estaba informado acerca de todo este proceso, de las innovaciones y posibilidades técnicas de la flauta, y luego de haber escuchado al virtuoso flautista Buffardin con la flauta de Quantz y haber experimentado los cambios mencionados con sus sonatas, compuso la Partita en La menor. En lo que a la partita respecta, la flauta de Quantz dio la pauta para rasgos a nivel idiomático como el movimiento de la armonía y el manejo del rango (registro), lo cual determinó la escogencia de la tonalidad de La menor.

Por otra parte, la *Partita para flauta sola en La menor* está relacionada con el repertorio para violín y presenta similitudes, lo cual influye en varias de sus características. El repertorio para violín estaba caracterizado por su naturaleza virtuosa. Los compositores de la época despertaron gran interés por igualar las capacidades técnicas de la flauta al violín y comenzaron a explorar e incorporar estos aspectos. De hecho, la flauta de Quantz mencionada anteriormente fue también el resultado de una búsqueda por igualar al violín. Esto puede observarse en la siguiente cita:

This characteristically large sound from Quantz's flutes perhaps comes from the influence of one of his mentors, Georg Pisendel. Pisendel was a virtuoso violinist with whom Quantz studied and performed while in Dresden. Sources agree that Quantz's improvements to the transverse flute were his attempt to match the intonation system and tone of Pisendel's violin playing (Murray, 2014: p.7).³

J.S Bach estaba al tanto de lo anterior, y tenía conocimiento al igual que Quantz del violinista Georg Pisendel. De tal modo, podría pensarse que muchas de las características halladas en la Partita provienen de esta relación. El sonido amplio y lleno característico en el registro grave de la flauta permite en la Partita el énfasis en el registro grave. Así mismo la evidente variación de los registros en la Partita y la longitud de las líneas para el flautista pueden ser consideradas como similitudes entre la obra y el repertorio para violín. Este aspecto debe ser tenido en cuenta a la hora de la interpretación de la pieza, por ejemplo, al momento de enfatizar los bajos, de tomar decisiones de respiración y de la utilización del color para destacar ciertas líneas.

³ Este sonido amplio característico de las flautas de Quantz proviene de la influencia de uno de sus mentores, Georg Pisendel. Pisendel era un virtuoso violinista con quien Quantz estudió y tocó durante su estadía en Dresden. Las fuentes afirman que los avances de Quantz para la flauta travesera fueron un intento por emparejar la afinación y entonación de la flauta a la de la interpretación de Pisendel. (Traducido por los autores del proyecto).

II. Consideraciones generales sobre la interpretación de la obra.

1. Función del intérprete.

Según el gran violonchelista y humanista Pablo Casals, el acercamiento del intérprete es siempre el mismo: hacer que viva la música, recrearla siguiendo sus propios sentimientos y emociones, captar con felicidad el alma de la obra, dándole una concepción auténtica y personal sin concesiones, con una constante simplicidad de expresiones, riqueza de formas y de colores, modestia, delicadeza de espíritu y calor humano. Encontrar nuestro ideal de nobleza y de grandeza en nuestra vida y comunicárselo a la humanidad a través de la interpretación de la música y nuestra manera de vivir. (Glowacka, 2004)

Con el tiempo la función del intérprete ha cambiado, desde ser un porta voz del pueblo, puede pasar como un simple ejecutante a merced de su mecenas, hasta ser estrellas gracias a la globalización en la que vivimos actualmente. Lo que no se puede negar en cuanto al papel del intérprete a lo largo de la historia de la música, es que sin él, no podría ser transmitido el mensaje que el compositor o la humanidad a través del artista quiere plasmar y dejar como legado para generaciones futuras. Con respecto a esto podemos definir la función actual del intérprete como la del conector entre el público y la música como medio de comunicación aunque no tenga necesidad de palabras como lo afirma Danuta Glowacka:

Podemos subrayar la fuerza comunicativa de la música asociada a la imagen y su mensaje a la ópera o al cine. La música como medio de comunicación no tiene necesidad de palabra, ella no conoce fronteras y su contenido íntimo es la nobleza, la dignidad y el orgullo humano. (Glowacka, 2004)

J. S. Bach nos deja un gran legado en cuanto a esto, ya que aunque las partituras de sus composiciones no tienen indicaciones exactas de lo que quería plasmar en su música, desde *articulaciones*, hasta indicaciones de *tempo*. Bach, sin especificar estas variables que puede tomar el intérprete de muchas maneras, para muchos su música está ligada a Dios y la nobleza de la humanidad, por lo tanto puede llegar su mensaje de manera efectiva incluso 257 años después de su muerte.

Es por esto que como intérprete se debe estar informado, analizar y acercarse lo mejor posible a los sentimientos, ideas y contexto social en el cual el compositor escribió su música, y de esta manera, transmitir el mensaje que el compositor quería. En este caso específico, es necesario conocer la historia y momento en el que Bach compone la Partita para flauta sola, teniendo en cuenta el instrumento construido para ésta y las posibilidades que le permitía tener.

2. Sobre las posibles articulaciones.

Hay varias posibilidades de articulación que la flauta por naturaleza permite y son muy útiles para apoyar colores, diferenciar notas importantes y marcar las diferentes voces que se pueden encontrar en una pieza para flauta sola.

Quantz divide la articulación simple en dos partes, una para ataques largos o blandos (*di*), y otra para ataques certeros o rápidos (*ti*). En el caso de la Partita para flauta sola, se decidió utilizar esta diferenciación para marcar las voces que busca resaltar Bach a través de la obra. Además Quantz en su tratado utiliza también una articulación doble para pasajes rápidos (*ti ri*) y (*ti ri di ri*).

Se debe tener en cuenta estas articulaciones para lograr acercarse a una interpretación histórica deseada.

3. Análisis para la interpretación.

3.1 Allemande

La *Allemande* presenta un motivo claro que es desarrollado a lo largo de la pieza y que solo aparece en su forma original cuando establece tonalidades claras, dando una idea de cómo se articula la pieza.

La *Allemande* se compone de dos partes: A y B. En la parte A (comprendida entre los compases 1 al 20) se establece la tonalidad de La menor, modulando a Do mayor y presentando luego el motivo original para modular y hacer una cadencia en Mi menor. En la parte B (comprendida entre el compás 20 al 46) la cual inicia con el motivo en Mi menor, pasa por la tonalidad de Sol mayor y vuelve a La menor formulando una cadencia auténtica perfecta, y acentuándola por medio de saltos. Estos saltos presentan los intervalos más abiertos que se encuentran en la *Allemande*.

La división de la pieza y la utilización de los motivos se ilustran a continuación:

MOTIVO
Parte A



Motivo en Mi menor
Parte B



Grafica no.2: Presentación del motivo en las dos partes de la Allemande.

Con respecto a las respiraciones y el fraseo de la *Allemande*, se decidió seccionar las frases de acuerdo al comportamiento armónico y de las secuencias. Asimismo, se cree pertinente cambiar el color cuando se repiten los eventos y acentuar levemente las pequeñas llegadas de estos.

Adicionalmente, puede decirse que en la *Allemande* se da el efecto de polifonía, el cual está dado por la utilización de los registros de la flauta. El motorrítmo de semicorchea, al ser interrumpido por varios saltos de distintos intervalos que cambian el registro fragmenta la línea en varios planos. De igual manera las voces se perciben debido a la continuidad melódica que llegan a tener estos fragmentos en algunas secciones de la *Allemande*. La polifonía en la pieza también es consecuencia de la naturaleza compositiva de la obra y del lenguaje utilizado que como se mencionó anteriormente está relacionado con el lenguaje para violín.

Las dos voces encontradas en el compás 17 también se pueden destacar por medio del cambio de colores. Cabe mencionar que la acentuación de las llegadas y lo que podría ser considerado como un bajo se acerca más a la idea de la presencia de elementos musicales franceses y alemanes que integran el estilo de la *Allemande* (Addington, 1985). El manejo del tempo puede ocurrir de dos formas, ya sea manteniendo un tempo mientras el fraseo se

da por la agrupación de notas (estilo alemán), o enfatizando las notas del bajo y la armonía, lo cual permite una leve fluctuación del tiempo en estos lugares (estilo francés).

Estas consideraciones interpretativas según un análisis de la estructura se ilustran a continuación:

■ Notas acentuadas por medio de un color mas oscuro para mostrar las llegadas y diferenciar las voces que se presentan en la pieza.

■ Secuencia por medio de quintas descendentes.

■ Secuencia No.2

⇓ Posibles respiraciones teniendo en cuenta el movimiento secuencial.

■ Voz inferior acentuada por un color oscuro.

■ Voz superior acentuada por un color mas brillante

● Se unen las dos voces para generar una sola

Gráfica no.3: Consideraciones interpretativas para la Allemande

3.2 Corrente

No hay un origen claro de esta danza, aunque era muy popular tanto en Francia (*Courante*) como en Italia (*Corrente*) a principios del siglo XVII. Tienen marcadas diferencias, el *Corrente* italiano era un baile de cortejo que combinaba patrones de pasos fijos e improvisados. Un aire general de alegría prevaleció, los bailarines parecían correr en lugar de caminar, moviéndose de un lado a otro en *zigzag* en lugar de avanzar hacia adelante y hacia atrás. (Grove, 2017). El *Courante* francés tuvo el ritmo más lento de todos los bailes de la corte francesa, y Mattheson, Quantz y Rousseau lo describieron como grave y majestuoso, y Mattheson agregó que su afecto típico era de "dulce esperanza y valentía". (Grove, 2017) Bach en esta Partita hace uso del *Corrente* italiano que cuenta con dos partes

(A – B). La parte A (C. 1 - 22) muestra el motivo en La menor, característico de la pieza. La parte B (C. 22 - 62) muestra el motivo melódicamente sobre el quinto grado, pero manteniéndose en La menor como tonalidad. (Gráfica no. 4).

MOTIVO PARTE A

MOTIVO PARTE B

Gráfica No. 4: Motivos de la Corrente.

Al igual que en la *Allemande*, se debe resaltar la polifonía característica de la pieza acentuando por medio de una articulación más fuerte (ti) y un cambio de color en las notas graves. Esto se ve ilustrado en la gráfica a continuación (Gráfica no. 5).

• • Diferentes voces que se deben resaltar por medio de color y articulación

Gráfica no. 5: Voces a resaltar en la Corrente.

Armónicamente, la pieza en la parte A, se mueve de La menor a Mi menor. La sección B, aunque la mayor parte de ésta permanece en La menor, hace un énfasis al ii grado y al vii, entre los compases 31 y 34, para después modular a Mi menor por medio de un acorde de dominante (vii^o/v). Este acorde (c. 42) se mantiene durante dos compases y tiene mucha importancia por dos razones. La primera, es el acorde que acentúa la relación con la dominante de la pieza para llegar a la primera cadencia en Mi menor. La segunda razón, es que Bach imita los acordes característicos del repertorio de violín en la flauta. Para resaltar esto, se debe acentuar la nota más grave y dejarla resonando por medio de un color más

oscuro que contraste con las voces más agudas del acorde. Dichas consideraciones se ilustran en la gráfica a continuación. (Gráfica No. 6):

Violín Partita BWV 1001

Adagio

Violino

Flauta, Partita - Corrente.

42

- Acordes representativos del repertorio para Violín del mismo compositor
- Acorde en la flauta a modo de imitación a las posibilidades del Violín.
- Acento por medio de color y alargar un poco la nota.

Gráfica no. 6: Acordes representativos en la música de Bach aplicados al repertorio de la flauta sola.

3.3 Sarabande

La *Sarabande*, es una danza de origen español del siglo XVI, comúnmente utilizada en las suites barrocas para instrumento solo de compositores alemanes y franceses con una estructura bipartita (AABB). Bach escribió un total de 39 *Sarabandes* en todas sus composiciones para instrumento solo, siendo la de esta Partita una danza que tiene una estructura estándar con relación a las demás, con el objetivo de demostrar la dulzura y musicalidad del instrumento.

Con respecto a las decisiones interpretativas de esta danza en particular, se tomaron en consideración dos aspectos primarios. En primer lugar, las decisiones de ornamentación y respiración en la repetición de la parte A. (Gráfica no. 7). En segundo lugar, se decidió evitar el *vibrato* representativo de la flauta moderna, mas no del Traverso usado en el siglo XVIII, por lo cual se pretenden usar otros elementos que den conducción y belleza a las notas largas sin necesidad del uso del *vibrato*. (Gráfica no. 8).

Gráfica No. 7: Decisiones de ornamentación y respiraciones en la repetición de la parte A.

Sarabande

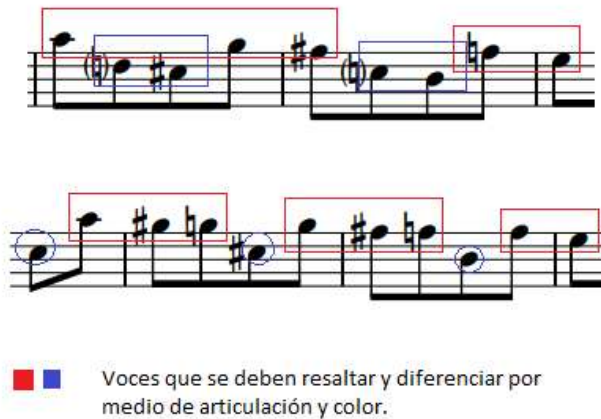
- La primera parte de la nota debe ser tocada con un sonido mas oscuro y no tan enfocado
- A la parte intermedia se debe llegar con crescendo y gradualmente tornar el sonido más brillante y enfocado.
- La nota se debe finalizar con el mismo sonido que se inicio, decrescendo la nota más rápidamente que la manera en la que se hizo el crescendo y dejando que resuene en el espacio sin que se corte abruptamente el sonido antes de terminar.

Gráfica No. 8: Elementos utilizados para evitar el uso de vibrato.

3.4 Bourrée Angloise

El manuscrito correspondiente a la partitura no tiene inscrito en el título “Partita” como tal, su nombre original es “*Solo pour la Flute traversiere*”, aunque debido a las danzas recopiladas se le dio el nombre de partita posteriormente. Esto es pertinente en este movimiento ya que es la única danza que no hace parte de las piezas convencionales que Bach usa en sus demás partitas para instrumento solo, el *Bourrée Angloise* estaría reemplazando la *Gigue*. Esta danza es de origen inglés y es más informal que las demás y con un carácter un poco rustico aunque juguetón.

Bach en algunas de sus composiciones intentaba dejar su firma en ellas por medio del uso de las notas “Si bemol” que representa la letra B, “La” representada por la letra A, “Do” que representa la C, y “Si” que representa la letra H. Es importante tener en cuenta esto, ya que en la Partita para flauta incluye esta firma en el *Bourrée* entre los compases 12 y 15, aunque no tiene incidencia tanto en la forma como en un análisis amónico incidente en la pieza, es importante resaltar este gesto con alguna articulación que destaque las notas propuestas. Por otro lado es importante continuar resaltando la presencia polifónica de la pieza por medio de las voces que se forman en los diferentes registros, como se ve evidenciado en los compases 50 al 52 y 63 al 65, haciendo uso de la articulación *ti* propuesta por Quantz para las notas más graves, y la articulación *di* para las notas más agudas. (Gráfica No. 9)



The image shows two staves of musical notation for the Bourrée Angloise. The first staff contains measures 12-15, and the second staff contains measures 50-52 and 63-65. Red and blue boxes highlight specific notes in both staves. A legend below the staves indicates that these notes should be emphasized and differentiated by articulation and color.

■ ■ Voces que se deben resaltar y diferenciar por medio de articulación y color.

Gráfica no. 9: Voces a resaltar en el Bourrée Angloise.

III. Conclusión

La evolución y las características de la flauta de Quantz permiten al intérprete comprender la naturaleza del color y de ciertos rasgos a nivel idiomático que fundamentan decisiones respecto al manejo del color y la articulación; la influencia de la música para violín permite al intérprete entender tanto el origen del lenguaje utilizado como la naturaleza y longitud de las frases, fundamentando decisiones respecto a respiraciones y cambios de registro; y el análisis estructural y formal de la Partita que respalda decisiones sobre dinámicas y fraseo.

Este escrito no pretende dar una verdad absoluta de cómo se deba interpretar esta obra, ya que cada intérprete debe buscar la manera en la que mejor logre transmitir los afectos que quiere mostrar a un oyente, sea desde una perspectiva analítica, o una intuitiva. Las decisiones tomadas en este trabajo hacen parte del énfasis propuesto por la universidad hacia una perspectiva analítica de las obras para tener un mejor acercamiento a su contenido, asimismo como su interpretación.

Para concluir, la composición de la partita pensada para la flauta de Quantz, la relación existente de la pieza con el repertorio escrito para violín, y la manera en la que está estructurada la pieza, dan lugar a rasgos que son evidentes a la hora de la interpretación, y que pueden ser abordados a partir de estas mismas características para dar lugar a una interpretación históricamente informada.

Bibliografía

Addington, Christopher. 1985. "The Bach Flute." *Musical Quarterly*: 264-280.

Glowacka Pitet, D. 2004. La música y su interpretación como vehículo de expresión y comunicación. *Comunicar*. (23), 57 – 60

Hotteterre, Jacques. 1719. *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-a-bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*. Lyon.

Marshall, Robert L. 1979. "JS Bach's Compositions for Solo Flute: A reconsideration of their Authenticity and Chronology." *Journal of the American Musicological Society*. 32.3 463-498.

Meredith Ellis Little and Suzanne G. Cusick. "Courante." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 31 Oct. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06707>>

Murray, Ryan M. 2014. "The development of the eighteenth-century transverse flute with reference to J.S Bach's Partita in A minor for unaccompanied flute". Tesis (Concentration in Instrumental Performance). California State University, Long Beach.

Quantz, Johann Joachim. 1752. *Ensayo de un método para tocar la flauta travesa, acompañado de varias indicaciones para mejorar el buen gusto en la práctica musical, e ilustrado con varios ejemplos*. Berlín.

Richard Hudson and Meredith Ellis Little. "Sarabande." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 16 Nov. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574>>.