

Principios del tratado *L'art de préluder* aplicados en la *Suite op. 5 n.º 3* de Hotetterre

Principles of Treaty *L'art de préluder* applied in the *Suite Op. 5 n.º 3* by Hotetterre

Andrea Yolanda Tarmeño Juscamaita




Universidad Nacional de Música



Lima, Perú

2018075044@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0009-0000-4280-9244>

Introducción

Los elementos interpretativos presentados en el tratado *L'art de Préluder* proveen de recursos para la ejecución de la música barroca francesa, resultando de gran utilidad en la interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3* (Beghin, 2015, p. 60). Sin embargo, cada elemento necesita un estudio profundo de cómo llevar a cabo su ejecución, ya que la música francesa, por más que esté escrita, tiene reglas que es necesario entender y saber utilizar.

El estudio de los recursos interpretativos del tratado tiene como objetivo guiar la interpretación de la obra y este proceso se ha materializado a través de la práctica de cada elemento interpretativo. Para explicar cada parte, se proponen indicaciones relacionadas con las articulaciones, el *tempo* y la ornamentación, además de incluir la transcripción de la *suite*.

1. Música barroca francesa por Jacques Martin Hotetterre

En la época barroca, Jacques Martin Hottetterre, uno de los músicos más influyentes de la corte de Luis XIV, proporcionó fuentes de información para entender y ejecutar el estilo francés. Sus escritos servirán para la ejecución de la *Suite op. 5 n.º 3* transcrita a *fa* mayor para flauta dulce. Esta *suite* consta de cinco danzas y cada una de ellas requiere un estudio detenido de sus elementos para su interpretación.

1.1. Música y escritos teóricos de Jacques Martin Hotetterre

La mayor parte de la música de Hottetterre fue publicada entre 1707 y 1723. Aparte de ser intérprete y compositor, era conocido como pedagogo (House, 1991, p. 265). Como refiere Brown (1969), la obra *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traictez* de 1707 (*Principios de la flauta traversa o flauta alemana, de la flauta de pïco o flauta dulce y oboe*), es considerado el primer libro de instrucciones dedicado a estos instrumentos con el fin de describir las digitaciones, embocadura, articulaciones y ejecución de los ornamentos. Todos estos recursos muestran al ejecutante ideas para la interpretación de la música barroca francesa de los siglos XVII y XVIII (p. 266).



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Hotteterre compuso otras obras llamadas sinfonías, las cuales se publicaron como *suites*. Está la primera colección titulada *Pièces pour la flûte traversière et autres instruments, avec la basse continue, op. 2*, publicada en 1708, conformada por tres *suites* (Bowers, 1984, p. 42). Según House (1991), esta obra fue dedicada al rey e interpretada por el mismo Hotteterre, evidenciando su importancia en la corte. Esta colección fue modificada por el autor en 1715, al incluir cinco *suites*, que se publicó con el nombre de *Premier livre de pièces pour la flûte-traversière et autres instruments, avec la basse, op. 2*. (Haynes, 2001, p. 169-170).

Según House (1991), Hotteterre publicó el mismo año un segundo libro llamado *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière et d'autres instruments, avec la basse, op. 5*, conformado por *suites*, aunque la tercera y la quinta recibieron el nombre de sonatas, mostrando así la influencia italiana de Arcangelo Corelli. Hotteterre presenta una tabla de ornamentos junto con la demostración de cómo realizar las ornamentaciones italianas.

Como señala Bowers (1984), además de las colecciones de *suites*, la producción de Hotteterre incluye también una colección de *Sonates en trio pour les flûtes traversières, flûtes à bec, violons, op. 3*, publicada en 1712. En 1722 dio a la luz *La Troisième suite, op. 8*. Cada una de estas *suites* se editó sola y no como parte de una colección más amplia. La *Première suite de pièces à deux dessus, sans basse continue, pour les flûtes traversières, flûtes à bec, violes, &c., op. 4* y *Deuxième suite de pièces à deux dessus, pour les flûtes traversières, flûtes à bec, violes, &c., op. 6*, se publicaron en 1712 y 1717 respectivamente (p. 43).

1.2. *L'art de Préluder Op. 7*

El libro *L'art de préluder* (1719) constituye la fuente más importante sobre la improvisación de preludios en la primera mitad del siglo XVIII, ya que el tratado está ilustrado con numerosos ejemplos. El texto consta de once capítulos en los cuales se explican los principios básicos de ejecución de la música francesa barroca como el compás, el *tempo*, la *inegalité* y la ornamentación (Beghin, 2015, p. 60). Según Douglas (1968) estos tratados constituyen uno de los recursos más valiosos que tenemos sobre las características de la música de Hotteterre.

Además de sus *Principes de la flûte*, Hotteterre escribió otros dos tratados importantes considerados obras pedagógicas, *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments* (1719) y *Méthode pour la musette* (1737). Se argumenta que los tratados de Hotteterre son su mayor legado. En ellos, el autor proporcionó información práctica y muy detallada sobre la técnica, el estilo, la articulación y la ornamentación (Douglas, 1968, p. 45).

Los rasgos y características del tratado de Hotteterre lo convierten en un modelo de enseñanza, ya que tienen una indudable función pedagógica (Rey, 2001, p. 24). Dice Hotteterre (1719) que este tratado concede una exposición rica en detalles, no solo para el estudio de los preludios, sino también para la interpretación de la música instrumental francesa.

1.3. Contribución del facsímil

De acuerdo con Grier (2008), el facsímil se considera la fuente más confiable para una interpretación de época. Según Lawson y Stowell (1999), el uso del facsímil en

la interpretación de una pieza ha contribuido a la práctica de la lectura en notaciones antiguas, por lo que los intérpretes obtienen un enfoque mucho más claro acerca del fraseo, la articulación y otros elementos interpretativos de la época (p. 34).

Al momento de consultar el facsímil de la *Suite op. 5 n.º 3*, se puede notar que la tonalidad original de la pieza está en *re* mayor, escrita en clave de *sol* en primera línea y para flauta travesa (Hotteterre, 1715, p. 24). Para tocarla en flauta dulce se debe tener en cuenta que es un instrumento de tésitura baja. Según Laszewski (1984), al momento de tocar *suites* en la flauta dulce, será necesario transponerlas (p. 591). Para ello, teniendo en cuenta que el sonido más bajo de la flauta travesa es el *re*, la transposición será una tercera menor ascendente pasando a *fa* mayor (Addington, 1984, p. 42).

2. Interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3*

Los aspectos que se desarrollarán en esta sección estarán enfocados en mi interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3*, mediante la aplicación de elementos como los indicadores de *tempo*, ornamentaciones y la *inegalité*.

2.1. Los indicadores de *tempo* y ornamentaciones

En este punto se comenta acerca de dos indicadores de *tempo*, el *Lentement* y el *Gay* que se encuentran en los dos primeros movimientos de la *Suite op. 5 n.º 3* de Hotteterre. El primero, *Prelude* tiene *Lentement* como indicador. Asimismo, en el segundo, el término *Gay* hace referencia a la *Allemande*. De acuerdo con Brossard (1701), los indicadores mencionados ayudarán a determinar la velocidad con la que se interpreta la pieza. Por un lado, el término *Lentement* se encuentra a lo largo del periodo Barroco en la música francesa. Éste se puede tratar de manera pesante, con una actitud somnolienta (p. 292). A primera vista, esta connotación de *tempo* no se puede interpretar por sí sola; en los diccionarios modernos se la refiere como un *tempo* lento (Sawkins, 1993, p. 368). Por otro lado, según Rousseau (1767), el indicador *Gay* se utiliza en movimientos relativamente rápidos y moderados, como es el caso del segundo movimiento llamado *Allemande*. Para tener una referencia, en la música francesa el término *Gay* es equivalente al *Allegro* italiano (p. 144).

Tras la introducción de los indicadores de *tempo* *Lentement* y *Gay*, es posible deducir que la velocidad de la pieza sea relativa, ya que antes de la invención del metrónomo sólo se utilizaban palabras que describían el carácter y su velocidad. Para tener una idea más clara del *tempo*, propongo un pulso que se ajuste al objetivo de la pieza en busca de una exactitud e interpretación aún más informada. En este caso, el *Lentement* se llevará a $\text{♩}=35$ y el *Gay* a $\text{♩}=80$.

Hay que tener en cuenta que la propuesta del *tempo* es sugerida con base en lo expuesto anteriormente. Dependerá del intérprete si se varía el *tempo* de los indicadores *Lentement* y *Gay* de acuerdo con su buen gusto. Se llegó a este punto mediante la información teórica, aunque lo que realmente ayudó a definir los *tempi* fueron las primeras ejecuciones de la pieza, que resultaron experiencias clave para entender el carácter de ésta.

Para este primer punto, los *tempi* propuestos del *Lentement* y el *Gay* serán esenciales a fin de que el intérprete tenga una guía al empezar la interpretación de la *suite*, a partir de un estudio informado en el estilo francés.

Otro factor a considerar en la interpretación en la música barroca francesa son las ornamentaciones. Primero, se deberá conocer cómo se ejecutan y en qué momento agregarlos. Para introducirlos, el intérprete tendrá que interiorizar el estilo.

En la música barroca francesa, la ornamentación se encuentra escrita en la partitura. Compositores como Hotteterre, Couperin y Rameau escribían sus adornos tal cual querían que se tocasen (Hotteterre, 1708, p. 5). Hotteterre, en su *op. 2*, incluye una tabla de adornos junto a los modos de ejecución. Cada ornamentación que se presenta en la Figura 1 es protagonista en la *Suite op. 5 n.º 3*.

Figura 1

Figures des agréments



Nota. Tomado de *Premier livre de pièces pour la flûte traversière*, de J. M. Hotteterre, 1715, *Advertisement* p. 2.

Los adornos más utilizados en la *Suite op. 5 n.º 3* son el *port de voix*, el *coulement* y el *port de voix doublé*. Saint (1761) señala que el *port de voix* es considerado uno de los adornos más recurrentes en la música francesa. Este adorno se encuentra entre dos notas, repitiendo la nota inicial. Según Bang (1975) es el que puede expresar lo que el alma siente, ya que trata de llevar la voz de una nota a otra (p. 293). Por otro lado, el *port de voix doublé* se encuentra en un intervalo de tercera (Saint, 1761, p. 17).

Una de las reglas principales de los trinos, dependiendo del estilo de la pieza, es que comienza con la nota superior. Por otro lado, el *coulement* es similar a la apoyatura, considerado como un *port de voix* en espejo (Gury, 2014, p. 31). Hotteterre (1708) sugiere una regla para su uso y dice que en cada intervalo de tercera descendente se puede hacer un *coulement* (p. 5). En la Figura 2, se presentan las ornamentaciones más comunes en Hotteterre junto con su interpretación.

Figura 2

Prelude



Nota. Tomado de *Deuxième Livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715 *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 25.

En los últimos compases del *Prélude* podemos notar algunos de los adornos más frecuentes, como el trino y el *port de voix*. El trino en el barroco siempre empezará desde la nota superior, pero el *port de voix* se tomará desde la nota anterior, la cual vendrá siempre de forma ascendente.

Al empezar la ejecución de una pieza se debe tener una visión general de las indicaciones y ornamentaciones presentadas en la partitura.

2.2. Aplicación de la *inegalité*

Ésta dependerá del tipo de compás que se presente en cada movimiento. Las reglas están explicadas en el capítulo once del tratado *L'art de Préluder*, titulado “Des différentes espèces de mesures, avec des explications sur les croches”, traducido como “Diferente tipo de compases, con explicaciones de las corcheas” (Hotteterre, 1719, p. 57). Según Ponsford y Byrt (2000), este capítulo solo indica en qué indicador de compás se utiliza la *inegalité* (p. 333).

Moelants (2011) afirma que las notas *inégaies* forman parte fundamental de la música barroca francesa. A diferencia del estilo italiano, éstas se tocarán de diferente forma según sea el caso (p. 449). De acuerdo con Mozart (1756), las notas *inégaies* o *inegalité* se refieren a la desigualdad rítmica de dos o más notas de igual valor, es decir, si hay dos corcheas, ambas se tocarán diferentes. Según Neumann (1988), la *inegalité* se puede tocar como largo-corto o corto-largo (p. 144).

La primera duda al momento de interpretar las notas *inégaies* es determinar la duración de cada una de ellas. Incluso, con las instrucciones de los tratados, es poco probable que se logre una separación exacta de las notas. Una forma de presentarlas es agregando un puntillo a la nota *inégal*. Louille, en 1696, ilustró la ejecución de estas con una corchea con puntillo seguida de una corchea normal (Moelants, 2011). Una de las características de las notas *inégaies* es que haya un espacio entre ellas, es decir, crear la ilusión de pequeñas cesuras entre notas (Dolmetsch, 1915, p. 58). De igual manera, la *inegalité* se caracteriza por aplicarse en las notas más rápidas en una pieza. Dependiendo del indicador de compás, se aplicará en las semicorcheas, corcheas y negras y solo se empleará mientras la melodía se mueva por grado conjunto (Hotteterre, 1719, p. 58).

El primer y segundo movimientos de la *Suite op. 5 n.º 3* están en compás de 4 tiempos, el cual se representa en forma de C. La *inegalité* en este compás se aplicará en las semicorcheas (Hotteterre, 1719, p. 57). Para los instrumentistas de viento, la *inegalité* va de la mano de la articulación “tu-ru” o “te-re”. La articulación “ru-re” se aplicará en las notas largas. El motivo por el cual la *inegalité* no se escribe es para interpretarla de manera sutil (Mozart, 1756).

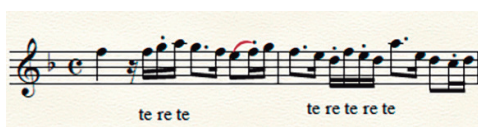
A continuación, se presenta la partitura original y la transcripción para flauta dulce con mi interpretación de la *inegalité* y su articulación. En este primer movimiento, la *inegalité* se aplica en las semicorcheas. En el primer compás hay un silencio de semicorchea y tres semicorcheas; entonces, la primera semicorchea, es decir, la nota *fa*, será corta, el *sol*, largo y el *la*, corta. Para realizar la *inegalité* de una manera exacta, se le agrega un puntillo a las semicorcheas que deban ser más largas. Uno de los recursos que ayuda a la *inegalité* es la articulación, la cual dependerá del intérprete. En mi forma de articular las tres semicorcheas, usaría las articulaciones “te re te”. La articulación “re” dará la impresión de que la nota dura más y podremos realizar la *inegalité*.

Según Quantz, para tocar notas breves se recurrirá a las sílabas “ti” o “te”. Para notas más prolongadas se articularán las sílabas “di” o “de”, así como también “ri” o “re”. La sílaba “ri” no se puede utilizar al comienzo de cada frase, ya que para empezarla se tiene que dar un ataque claro (Murillo, 1997, p. 90).

En el cuarto tiempo del primer compás, la *inegalité* se presenta en una galopa. En este caso, la ligadura va junto a una corchea y una semicorchea, la notas *mi* y *fa* se tratarán con la articulación “te-re” y la segunda semicorchea se articulará ‘te’. En el segundo compás, en la anacrusa al segundo tiempo, la *inegalité* se aplicará desde la primera semicorchea junto a la segunda. Las semicorcheas se tratarán de la siguiente manera: “te-re te-re te”. La articulación “re”, se refiere a las notas largas o a las notas con puntillo. La *inegalité* en el *Prelude* se presenta en la Figura 3 (Anexo 1) y en la Figura 4 se muestra el facsímil de la pieza.

Figura 3

Troisième Suite, Prelude



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite* op. 5 n.º 3, p. 24.

Figura 4

Troisième Suite, Prelude



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite* op. 5 n.º 3, p. 24.

En el segundo movimiento, las semicorcheas serán también *inégaes*, pero en este caso, las tres semicorcheas del segundo tiempo se tratarán de manera *égal*, ya que no se encuentran por grado conjunto. Los intervalos de tercera y demás rompen con la regla de la *inegalité*. En el cuarto tiempo, las semicorcheas de la galopa se tratarán *égales*. La aplicación de la *inegalité* se muestra en la Figura 5 (Anexo 2), y se presenta el facsímil en la Figura 6.

Figura 5

Troisième Suite, Allemande



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite* op. 5 n.º 3, p. 25.

Figura 6

Troisième Suite, Allemande



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 25

El tercer movimiento de la *suite*, denominado *Courante*, en algunos casos se puede interpretar como intensamente lento o intensamente vivo (Hotteterre, 1971, p. 58). Hilton (1977) considera que la *Courante* se caracteriza por tener una vivacidad rítmica y una nobleza inherente (p. 161). Hotteterre (1719), afirma que las corcheas son *inégales* en el compás de 3/4. El uso de la *inegalité* puede variar si la melodía va por saltos o no se encuentran por grado conjunto (Neumann, 1965, p. 321).

Las corcheas en este movimiento serán *inégales* y las que no se encuentren en grado conjunto, como en el compás 2, serán tratadas como *égales*. En el siguiente sistema las corcheas ya tienen la indicación de cómo se tratarán. En este caso, tampoco están en grado conjunto, lo cual ayuda a decidir que serán *égales*, es decir, cada valor de corchea será la misma. La *inegalité* se presenta en el compás de 3/4 del *Courante* en la Figura 7 (Anexo 3).

Figura 7

Troisième Suite, Courante

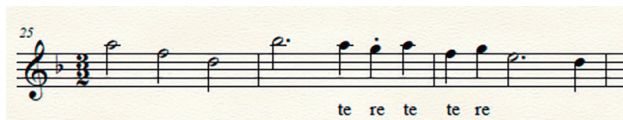


Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 25

En el cuarto movimiento, *Grave*, el indicador de compás es 3/2. En este caso la *inegalité* se aplicará en las negras (Hotteterre, 1719, p. 58). Ésta se encuentra en los compases 6 y 7. La primera negra del compás 6 será corta, la segunda, larga y la tercera, corta. La *inegalité* se presenta en el compás de 3/2 en la Figura 8 (Anexo 4). El facsímil se muestra en la Figura 9.

Figura 8

Troisième Suite, Grave



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième suite op. 5 n.º 3*, p. 27.

Figura 9

Troisième Suite, Grave



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième suite op. 5 n.º 3*, p. 27.

En este movimiento, la *inegalité* se aplica en las negras, las cuales solo las encontramos en los compases 6 y 7. De igual manera, se asociarán como notas corta y larga a partir de la primera negra. Las articulaciones que se tratarán serán “te-re-te”, pasando al siguiente compás, cuando cae en el primer tiempo fuerte. Las siguientes dos negras serán *égal*, es decir, ambas notas serán iguales y se usará la articulación “te-re”.

Como señala Hotteterre (1719), si el indicador de compás es de 6/8, compuesta por dos tiempos de negra con punto, las corcheas son *égales* y las semicorcheas son *inégaes*. Este tipo de compás, generalmente, hace referencia a la *Gigue* (p. 60) que tiene un carácter alegre, es decir, está conformada por ritmos saltados. La *Gigue* se escribe en compases de 6/4 y 6/8.

En el último movimiento, la *inegalité* también se realizará en las semicorcheas, pero en este caso todas las notas serán *égales* por ser corcheas, mas no semicorcheas. La *inegalité* se presenta en la Figura 10 (Anexo 5) y en la Figura 11 se muestra el facsímil del movimiento.

Figura 10

Troisième Suite, Gigue



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 28.

Figura 11

Troisième Suite, Gigue



Nota. Tomado de *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la base continue* de J. M. Hotteterre, 1715. *Troisième Suite op. 5 n.º 3*, p. 28.

Conclusiones

- Se llegó a profundizar en la música de Jacques Martin Hotteterre mediante la introducción de la parte teórica, el aporte musical del tratado y el uso del facsímil, lo que permitió tener una visión más cercana al carácter de su música para la interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3*.
- El objetivo de esta investigación fue abordar las dificultades de la música barroca francesa. El tratado *L'art de Préluder* de Hotteterre resultó clave para resolverlas. El aporte principal de este trabajo se basa en mi interpretación de la *Suite op. 5 n.º 3*, dando recursos para ejecutarla. Los resultados obtenidos resolvieron dudas acerca de la *inegalité*, indicadores de *tempo* y ornamentación.
- Tras el estudio de los indicadores de *tempo*, se tuvo una mejor visión de los dos primeros movimientos y se concluyó que, proponiendo un *tempo* a cada indicador, la interpretación lograría la sonoridad de la época según al estilo francés. La ejecución de las ornamentaciones en la música francesa hizo no solo interpretarlas de acuerdo con la partitura, sino también aplicarlas en el caso que no se encuentren escritas. Los intérpretes tomarán estas ornamentaciones como referencias para sus propias interpretaciones.
- En el tratado *L'art de Préluder* se obtuvo información necesaria para abordar la *inegalité*. Para ello, se propone una serie de sugerencias y posibles articulaciones a fin de que este recurso esté aún más claro a la vista de los intérpretes de la música barroca francesa.
- El conjunto de todos los aspectos realizados en esta investigación brinda posibilidades para una más adecuada interpretación de una *suite* francesa o música francesa en general.

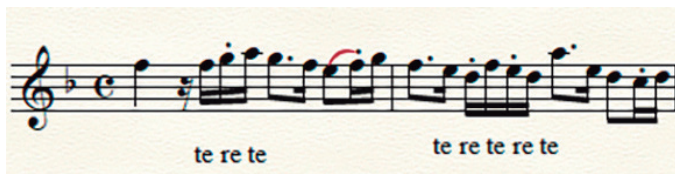
Referencias

- Addington, C. (1984). In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750. *Early Music*, 12(1), pp. 34-48. <https://doi.org/10.1093/earlyj/12.1.34>
- Bang, B. (1975). Interpretation of French Music. *Early Music*, 3(3), pp. 293-295. <https://doi.org/10.1093/earlyj/3.3.293>
- Beghin, T. (2015). *The virtual Haydn: Paradox of a twenty-first-century keyboardist*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226195353.001.0001>
- Bowers, J. (1984). The Hotteterre family of woodwind instrument makers. En R. de Reede (Ed.). *Concerning the Flute*, (pp. 33 - 54). Broekmans en Van Poppel.
- Brossard, S. de. (1701). *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez*. Christophe Ballard. [https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_\(Brossard,_S%C3%A9bastien_de\)](https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Brossard,_S%C3%A9bastien_de))
- Brown, H. M. (1969). Principles of the Flute, Recorder & Oboe. *Notes*, 26(2), pp. 266-267. <https://doi.org/10.2307/896148>
- Dolmetsch, A. (1915). *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries*. Handbooks for Musicians. https://books.google.com.pe/books/about/Interpretation_of_the_Music_of_the_17th.html?id=bWBs3Ginx9sC&redir_esc=y
- Douglas, P. M. (1968). *Rudiments of the Flute, Recorder, and Oboe (Principes de la Flûte)*. Dover Publications. https://books.google.com.pe/books/about/Principles_of_the_Flute_Recorder_and_Obo.html?id=8S5wKNYYXpYC&redir_esc=y
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Akal Ediciones, Cambridge University Press, [1996]. <https://doku.pub/documents/grier-james-la-edicion-critica-de-musica-historia-metodo-y-practica-yl4wm3zkzwqr>
- Haynes, B. (2001). *The Eloquent Oboe: A History of the Hautboy 1640-1700*. Oxford University Press. https://books.google.com.pe/books/about/The_Eloquent_Oboe.html?id=LflrQndxBjgC&redir_esc=y
- Hilton, W. (1977). A Dance for Kings: The 17th-Century French "Courante". Its Character, Step-Patterns, Metric and Proportional Foundations. *Early Music*, 5(2), pp. 160-172. <https://www.sjsu.edu/people/gordon.haramaki/courses/performance/s1/Hilton.pdf>
- Hotteterre, J. M. (1708). *Premier livre de pieces pour la flûte-traversiere, Op. 2*. Christophe Ballard.
- Hotteterre, J. M. (1719). *L'art de preluder sur la flute traversiere, Op. 7*. L'auteur, Foucault. [https://imslp.org/wiki/L%27art_de_pr%C3%A9luder,_Op.7_\(Hotteterre,_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/L%27art_de_pr%C3%A9luder,_Op.7_(Hotteterre,_Jacques))

- Hotteterre, J. M. (1715). *Pieces pour la flute traversiere, Op 5*. L'auteur, Foucault.
[https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_Op.5_\(Hotteterre,_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_Op.5_(Hotteterre,_Jacques))
- Laszewski, R. M., Higbee, D., & Haas, E. C. (1984). The Baroque Flute. *Early Music*, 12(4), pp. 587-591. <https://doi.org/10.1093/earlyj/12.4.591-a>
- Lawson. C. & Stowell. R (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press.
<https://assets.cambridge.org/97805216/21939/sample/9780521621939wsc00.pdf>
- Moelants, D. (2011). The Performance of Notes Inégales: The Influence of Tempo, Musical Structure, and Individual Performance Style on Expressive Timing. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(5), pp. 449-460.
<https://doi.org/10.1525/mp.2011.28.5.449>
- Murillo, R. (1997). *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's esaii d'une méthode pour apprendre á jouer de la flute traversiere*. Arizona State University.
- Neumann, F. (1965). The French "Inégales", Quantz, and Bach. *Journal of the American Musicological Society*, 18(3), pp. 313-358. <https://doi.org/10.2307/830704>
- Neumann, F. (1988). The Notes inégales Revisited. *The Journal of Musicology*, 6(2), pp. 137-149. <https://doi.org/10.2307/763711>
- Ponsford, D. & Byrt, J. (2000). Interpreting the Notes Inégales Evidence. *Early Music*, 28(2), p. 333. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XXVIII.2.333>
- Rey, B. (2001). Manuels scolaires et dispositifs didactiques. En Y. Lenoir et al. (Dirs.), *Le manuel scolaire et l'intervention éducative. Regards critiques sur ses apports et ses limites* (pp. 25-40). Editions du C.R.P. <https://doi.org/10.24452/sjer.24.3.5384>
- Rousseau, J.J. (1767). *Dictionnaire de musique*. Chez la veuve Duchesne.
<https://archive.org/details/dictionnairedem00rous/page/n5/mode/2up>
- Sawkins, L. (1993). Doucement and légèrement: Tempo in French Baroque Music. *Early Music*, 21(3), pp. 364-374. <https://doi.org/10.1093/em/XXI.3.365>

Anexos

Anexo 1. Articulaciones para ejecutar la *inegalité*



Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 24.
[https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_op.5_\(Hotteterre,_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_pour_la_fl%C3%BBte_traversiere,_op.5_(Hotteterre,_Jacques))

Anexo 2. La articulación presentada fue *égal* porque se rompió la regla de la *inegalité*



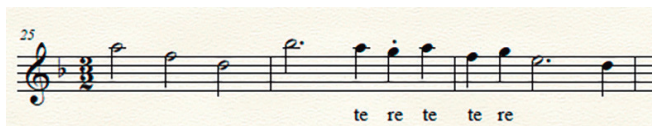
Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 25.

Anexo 3. Se presentan notas *inégales* y *égales*



Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 26.

Anexo 4. La *inegalité* se presentó en las negras por ser el valor más pequeño del movimiento



Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 26.

Anexo 5. La figura de la *inegalité* no se encontró en este movimiento. Por eso se tocó tal cual



Nota. *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, et autres instruments, avec la basse continue*, Jacques Martin Hotteterre, 1715, p. 28.