



**Universidad
de Guanajuato**

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

MAESTRÍA EN ARTES

Las doce Fantasías para flauta sola, TWV 40:2-13

de Georg Philipp Telemann:

ejemplos de análisis estilístico e interpretativo

Trabajo de titulación en la modalidad de Tesis
para obtener el grado de Maestra en Artes presenta:

JHOANA DANIELA VÁSQUEZ REYES



Guanajuato, Gto., diciembre del 2016

MIEMBROS DEL JURADO:

DIRECTOR DE TESIS

DR. FABRIZIO AMMETTO (SNI II)

Universidad de Guanajuato

CO-DIRECTORA DE TESIS

DRA. ALEJANDRA BÉJAR BARTOLO (SNI C)

Universidad de Guanajuato

SINODAL

DR. JOSÉ ROLANDO ÁLVAREZ BARRÓN

Universidad de Guanajuato

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	pág.	V
CAPÍTULO I. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL BARROCO MUSICAL	»	1
I.1. Retórica musical	»	6
I.2. Figuras retóricas musicales	»	9
I.3. Teoría de los afectos	»	13
I.4. Formas instrumentales	»	14
I.5. La suite barroca y los movimientos de danza	»	22
CAPÍTULO II. GEORG PHILIPP TELEMANN	»	33
II.1. Aspectos biográficos	»	33
II.2. La producción instrumental de cámara de Telemann	»	36
II.3. Las doce fantasías para flauta sola de Telemann	»	37

CAPÍTULO III. ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL DEL BARROCO Y LAS DOCE FANTASÍAS DE TELEMANN	pág.	41
III.1. El intérprete y su formación	»	44
III.2. Aspectos importantes para lograr obtener una correcta interpretación	»	44
- Agógica	»	44
- Carácter	»	47
- Métrica	»	48
- Dinámica	»	49
- Fraseo	»	50
- Articulación	»	50
III.3. Aspectos de ornamentación entre las doce Fantasías para flauta sola y las doce “Sonatas metódicas” para flauta y bajo continuo de Telemann	»	51
- Tabla comparativa de las doce Fantasías de Telemann	»	59
CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LAS DOCE FANTASÍAS DE TELEMANN	»	73
Fantasía no. 1 en La mayor (<i>Vivace, Allegro</i>)	»	73
Fantasía no. 2 en La menor (<i>Grave, Vivace, Adagio, Allegro</i>)	»	78
Fantasía no. 3 en Si menor (<i>Largo, Vivace, Largo, Vivace, Allegro</i>)	»	82
Fantasía no. 4 en Sib mayor (<i>Andante, Allegro, Presto</i>)	»	84
Fantasía no. 5 en Do mayor (<i>Presto-Largo-Presto-Dolce, Allegro, Allegro</i>)	»	87
Fantasía no. 6 en Re menor (<i>Dolce - Allegro - Spirituoso</i>)	»	89
Fantasía no. 7 en Re mayor (<i>Alla francese, Presto</i>)	»	92
Fantasía no. 8 en Mi menor (<i>Largo, Spirituoso, Allegro</i>)	»	95
Fantasía no. 9 en Mi mayor (<i>Affettuoso - Allegro - Grave - Vivace</i>)	»	97
Fantasía no. 10 en Fa# menor (<i>A tempo giusto - Presto - Moderato</i>)	»	100

ÍNDICE

Fantasia no. 11 en Sol mayor (<i>Allegro - Adagio - Vivace - Allegro</i>)	»	102
Fantasia no. 12 en Sol menor (<i>Grave-Allegro-Grave-Allegro, Dolce, Allegro, Presto</i>)	»	104
CONCLUSIONES	»	107
FUENTES DOCUMENTALES	»	109
- Bibliografía	»	109
- Mesografía	»	111
ANEXO	»	113

INTRODUCCIÓN

La música es un medio incitante hacia la percepción del mundo, es también un instrumento de conocimiento que de cierto modo descifra una forma sonora del saber. Para comprender la producción y reproducción de la relación de la música con el desarrollo social se debería aproximar un estudio enfocado en el espíritu de la época.¹

La música tiene como finalidad la expresión y creación de sentimientos, también la transmisión de ideas y de una cierta concepción del mundo.² Dentro de la música se dieron varios periodos y en cada uno de ellos diversas formas, estilos y técnicas que conforme avanzaba el tiempo fueron perfeccionándose.

Uno de los períodos considerado largo en cuanto al desarrollo musical y logros técnicos, fue el Barroco, el cuál alcanzó su cumbre con las obras de J. S. Bach, Händel, Vivaldi, Couperin y Telemann, además de muchos otros compositores talentosos.³

¹ ATTALI 1995, p. 14.

² HORMIGOS Y CABELLO 2004, p. 259.

³ ROWELL 1999, p. 15.

JUSTIFICACIÓN

Debido a que Georg Philipp Telemann tocaba varios instrumentos musicales, entre los cuales la flauta de pico y la flauta travesa, en sus 12 Fantasías para flauta sola podemos notar su total y completo conocimiento en el manejo de la flauta (sin dejar de lado en sus notas el virtuosismo técnico del mismo).

Por consiguiente con este trabajo se realizará una recopilación de las diversas formas de interpretar y ejecutar las Fantasías de Telemann, con lo que se obtendrá un criterio completo y se elaborará una metodología para abordar su estudio.

Las 12 Fantasías de Telemann adquieren importancia ya que hay muy pocas obras escritas para flauta sola dentro del periodo barroco.

Las obras escritas para instrumento solo son importantes en la formación musical de los estudiantes, ya que al no llevar acompañamiento la interpretación de éstas adquiere relevancia al momento de ejecutarlas.

MARCO TEÓRICO

En base a la recopilación de textos (tanto antiguos como actuales) y grabaciones, así como la realización de entrevistas a maestros nacionales e internacionales, se pretende crear un criterio propio para la interpretación personal de las Fantasías, de tal forma que se logre una interpretación correcta y aceptable de las obras con un toque personal; por consiguiente, luego de abordar y comprender los textos e ideas compartidas entre los diversos reconocidos flautistas, además de escuchar las distintas grabaciones, se ampliará y refinará dicho criterio.

Luego del arduo y profundo estudio de cada una de las Fantasías de Telemann, se pretende crear una metodología con respecto a la interpretación y ejecución de dichas obras, con el fin de facilitar y ayudar a futuras generaciones en cuanto lo anteriormente mencionado.

ANTECEDENTES

Pérsico y col. (2012) hizo una investigación sobre la flauta travesa barroca y su repertorio, las problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente, enfocándose en el

repertorio de la flauta travesera en uso durante el período barroco y su interpretación actual, incluyendo la creación de obras escritas especialmente para flauta, en el cual refiere que «en el caso de las Fantasías, por la construcción textural que alude a la polifonía y a la monodia acompañada, son propias de la composición para un instrumento melódico sin bajo».⁴

Jiménez-Collazos (2013) realizó un trabajo acerca de análisis formal y estilístico de la Fantasía No. 10 en Fa sostenido menor de Telemann y encontró que la primera sección de la Fantasía propone un motivo de figuración descendente de la triada con preparación anacrúsica de resolución tésica, el cual va a ser usado como base motivo durante toda la primera sección y además servirá como esqueleto estructural para los diseños de las demás secciones.

Es importante destacar que para las Fantasías para flauta sola de Telemann hay muy pocos trabajos de análisis realizados.

FORMA DE ABORDAR EL PROBLEMA

Esté trabajo examinará las Fantasías de Telemann para flauta sola a través de una exhaustiva investigación bibliográfica de textos internacionales, enfocándose en trabajos estilísticos e interpretativos de dichas obras.

A lo largo de este trabajo se realizará un estudio profundo sobre la ejecución de dichas obras para crear un criterio preliminar y personal de su interpretación. Posteriormente se entrevistará a flautistas reconocidos nacional e internacionalmente para compartir ideas sobre la interpretación de estas obras. A la par de las entrevistas se realizara la recopilación de grabaciones a fin de comparar las distintas formas interpretativas de cada flautista.

Una vez concluida la recopilación de información se pretende proporcionar algunas ideas y consejos para facilitar la interpretación y ejecución de las Fantasías incluidas en este trabajo.

⁴ PÉRSICO Y COL. 2012, p. 5.

HIPÓTESIS

Teniendo un conocimiento interpretativo, ¿un estudiante puede abordar de mejor manera el estudio estilístico de las Fantasías para flauta sola de Telemann?

OBJETIVO GENERAL

Este trabajo toma como base los estudios interpretativos de la literatura y partituras existentes del periodo Barroco y del mismo Telemann, a partir de las cuales se dará un juicio de apreciación que valore y facilite espacio a las consideraciones personales del intérprete.

OBJETIVOS PARTICULARES

- Obtener la información necesaria para poder comprender la terminología utilizada en las composiciones del Barroco;
- hacer una comparación de estilos para crear un criterio propio de interpretación de las piezas;
- adquirir el conocimiento sobre la interpretación de cada una de las Fantasías mencionadas;
- proporcionar algunas ideas y consejos para facilitar la interpretación y ejecución de las Fantasías para flauta sola de Telemann.

CAPÍTULO I.

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL BARROCO MUSICAL

En el siglo XVII y hasta la mitad del XVIII, el Barroco comenzó a predominar y popularizarse en Europa, primeramente en Italia y en seguida en otros países. Con su estilo artístico caracterizado por la ostentación en sus magníficos edificios, sus esculturas y pinturas que exaltaban lo religioso y dramático de la época, la adquisición del poder de expresión de los estados afectivos más profundos que el alma del hombre es capaz de experimentar, el compositor barroco buscó plasmar la mayor variedad de pasiones humanas de la manera más intensamente posible, así como la búsqueda del realismo ensimismado y su música llena de ornamentos y afectos implícitos, en ella acompañado de un marcado ‘manierismo’ que lo caracterizaba.¹

Respecto al manierismo, es preciso esclarecer que este estilo artístico, iniciado en Italia en la tercera década del siglo XVI (es decir, en el alto Renacimiento), estableció todo lo anteriormente mencionado directamente al Barroco de manera que estas características muy subjetivas e inestables, tuvieron un grandioso impacto en los artistas que pronto adoptaron esta manera, o

¹ TORRES 2009, p. 106.

estilo que estaba muy encaminado al irrealismo, al enajenamiento y la abstracción. En la música, se considera importante el surgimiento del estilo manierista ya que es el que dio paso completamente a un Barroco lleno de sutilezas afectos, retórica y técnicas nuevas tanto compositivas como en torno al estilo y técnicas en ejecución de un instrumento. Aspectos importantes surgidos en el estilo manierista además de las nuevas armonías y exploración de intervalos poco comunes en la línea melódica, fueron también la atribución de nuevos significados para los elementos de la retórica musical, los cromatismos, disonancias, consonancias inflexiones notas de paso, articulaciones diversas, entre otros elementos, todos encaminados a la máxima y magnífica expresividad y exaltación de los afectos en la música.²

El “siglo de oro” fue una época de auge cultural. El nombre con el que se bautizó esta corriente cultural fue propuesta tiempo después por críticos del arte. Es una traducción francesa de la palabra portuguesa “barroco” (que al español sería barrueco), que significa: «joya falsa o perla en forma de r»;³ la cual se utilizó con posterioridad para describir objetos de exagerada ostentación o de mal gusto.

Éste periodo de arte y de una gran revolución, se manifestó en la arquitectura, escultura, pintura, literatura, danza y música, en la gran mayoría de los países en Europa y partes de América.

En la música, se mostraba en cada obra, el “*afecto*” mismo de la época en cada nota, en cada disonancia y en cada frase de las mismas. Así como también la libertad del músico intérprete en estas. El surgimiento de las diversas formas musicales, dieron pie al crecimiento y extensión de las obras creadas por los compositores de esta época y la evolución marcada de los instrumentos también favorecieron la técnica del ejecutante.⁴

En este largo período de desarrollo musical y logros técnicos, la música también se caracterizó por tener una gran riqueza y exuberancia ornamental acentuada a partir de mediados del siglo VXII. Es posible que los adornos surgieran en la música instrumental, por imitación, a la

² MANIATES 1979, pp. 121 y 127.

³ Ver <http://sobrehistoria.com/todo-sobre-el-barroco/> (consultada el 11 de octubre de 2015).

⁴ Ver <http://sobrehistoria.com/todo-sobre-el-barroco/> (consultada el 13 de octubre de 2015).

voz. Estos no solían escribirse pues se esperaba que los intérpretes (instrumentistas y cantantes), realizaran la elaboración de la línea melódica a gusto y sentir propio; aplicando para ello una serie de normas y reglas conocidas por compositores e intérpretes. He de ahí que surgieron los Tratados Barrocos en los cuales hoy en día podemos saber cómo se debía ornamentar la música en dicha época y que se podía o no realizar en cuanto a la línea melódica y la acompañante.⁵

El estilo barroco se dio gracias al escepticismo manierista, reflejado en un sentimiento de fatalidad y dramatismo entre los autores de la época. Con el surgimiento de nuevos conceptos estéticos como los de; ingenio, perspicacia o agudeza, la conducta personal se destacó sobre todo en el aspecto exterior, de forma que reflejara una actitud altiva, elegante, refinada y exagerada que cobró el nombre de *préciosité*.⁶

Algunos tratados de gran importancia surgidos en el barroco, para entonces y hasta la fecha, son: el tratado de Quantz, titulado “Ensayo de un método para tocar la flauta travesa”, entre otros más del mismo autor, que son directamente escritos en partitura, precisamente con la finalidad de practicar la técnica aplicada al instrumento. Así también Telemann escribió composiciones con una finalidad didáctica en los cuales solía escribir él mismo la ornamentación sugerida a su propio criterio y gusto; por ello se puede asegurar que el intérprete, mediante estos, aprende a ornamentar y a identificar las diversas maneras del estilo barroco aplicado a la música y así mismo también, a comprender, esclarecer y resaltar las articulaciones, el fraseo, los afectos la retórica y todo lo relevante con respecto al estilo barroco, junto con lo referente a la técnica instrumental de una manera certera y eficiente en el estudio personal de cada intérprete instrumentista. Otros tratados de gran importancia y de gran aportación, son los de M. Corrette, quien escribió cerca de veinte libros sobre metodología musical para diversos instrumentos, entre ellos para flauta, fagot, violín, clavecín, arpa, voz entre otros; algunos titulados, *L’Art de se perfectionner sur le violon* (El arte de perfeccionarse en el violín), *Le Parfait Maître à chanter*

⁵ Ver http://www.geocities.ws/julianramon1/_private/VOCALBARROCO.htm/ (consultada el 11 de octubre de 2015).

⁶ ECO 2004, p. 229.

(El perfecto maestro del canto), *L'école d'Orphée* (La escuela de Orfeo), que es un tratado escrito para el violín en el cual describe los estilos italiano y francés.

Otros tratados importantes son los de Couperin, Hotteterre, Carl Ph. E. Bach y F. Devienne. *L'Art de toucher le Clavecin* de Couperin es un tratado para el teclado, bastante importante, el cual ejerció una considerable influencia nada más y nada menos que en el magnánimo compositor y organista J. S. Bach. El gran flautista Hotterre también es un magnífico aportador de valiosos tratados para la flauta travesa; *L'art de préluder sur la flûte traversière* (El arte de preludear en la flauta travesa), que es un método práctico; *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois* (Principios de la flauta transversa, flauta de pico y oboe), este además de incluir algunos ejemplos prácticos, también cuenta con una parte teórica, y un extenso contenido de tablas de figuración, gráficas para realizar trinos, articulaciones, etc. Estos tratados son una fuente significativa de gran valor para el aprendizaje de la ornamentación, improvisación y el estilo de la época en el instrumento y por supuesto en la música; así como también su técnica altamente desarrollada y relevante en la flauta travesa.

Otro tratado de relevancia para los instrumentos de teclado, es el *Versuch Über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de tecla) de Carl Philipp Emanuel Bach publicado alrededor del 1753. Un tratado más a mencionarse, entre bastantes otros que han existido y prevalecen hasta hoy, es el importantísimo tratado para la flauta del músico y compositor F. Devienne, denominado *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute* (Nuevo método teórico y práctico para la flauta).

Mientras que en la época barroca se acentuaba la profusión, la inestabilidad, el manierismo, el movimiento dinámico y favorecía las composiciones basadas en escalas grandiosas; en el Renacimiento (1400-1600) sucedía lo contrario, se buscaba la estabilidad, se prefería la simplicidad, la moderación y el estancamiento.⁷

⁷ LATHAM 2002, pp. 160-161.

En el texto “Filosofía de la música” de Rowell, él mismo dice que la música barroca en sus comienzos, tuvo un cambio bastante importante en la organización musical y afirma que:

Del estilo del motete lineal e imitativo del siglo XVI a una nueva orientación vertical de la textura musical, una tendencia a pensar en la música más en términos acordes que como un entretejido de líneas melódicas separadas.

La firme característica de la música barroca es el bajo continuo, una combinación de una línea instrumental baja (ejecutada por un cello, un contrabajo, un fagot u otros instrumentos graves) y un acompañamiento de acordes (en órgano, clavecín, arpa o laúd). La actividad melódica se concentró en las partes superiores, solos o dúos de voces, violines, oboes u otros instrumentos melódicos.⁸

Se aprovecharon al máximo las posibilidades de la nueva orientación armónica, gracias al surgimiento de principios formales en la música. También se implementó el sistema de tonalidades menores, mayores y el de claves, tal situación ofreció dejar atrás la praxis modal.

De ésta manera el ámbito de la composición, por supuesto refiriéndose a los compositores, pudieron ampliar más sus obras haciendo uso de todos estos nuevos recursos que a su vez, forzosamente, debieron buscar medios de amplitud actuales en el tiempo de sus obras y recursos como la variación en el bajo continuo y el uso de otras formas musicales tales como la Sonata, la Toccata y la Suite.⁹

Es aquí donde comienza el conflicto entre “solo” y “grupo” por esta razón, comenzaron a escribir además de óperas y conciertos da camera, obras para instrumento solo o concertante.

Surgió una teoría importante en cuanto al significado de la música, la doctrina o teoría de los “afectos”. Ésta sostenía que varias figuras podían proporcionar (una vez aprendidas) en la música, señales de emociones, pasiones y afectos específicos. Por ende, la música se consideró

⁸ ROWELL 1999, pp. 15-16.

⁹ TORRES 2009, pp. 103-111.

un lenguaje emotivo capaz de comunicar signos e ideas específicas del compositor, por medio del intérprete o ejecutante, al oyente (público).

La teoría de los “afectos” clasificó las emociones y pasiones, de tal manera que las figuras musicales representaran un enfoque y significación altamente delicada y ficticia de la composición musical. El músico estadounidense Lewis Rowell menciona que «un compositor incompetente o sin imaginación podría enfocar su tarea como si estuviera traduciendo con la ayuda de un diccionario».¹⁰

I.1. RETÓRICA MUSICAL

La “retórica”, el arte de la palabra y el discurso en sí mismo, así como también de la escritura con el fin de una eficacia y pleno convencimiento del lector. Siendo el caso de la música, entonces irá dirigido hacia el deleite y la contundencia del escucha. La retórica pretende, de una manera correcta la provocación de los sentimientos y lo anteriormente mencionado referente al convencimiento y el deleite ensimismados. Dentro de esta son indispensables la elocuencia, la oratoria y la poética, en términos de literatura. En música, son importantes los aspectos de la elocuencia de la interpretación musical, el discurso entre las frases y voces, el diálogo instrumental y de igual forma la provocación de los *afectos*. Es decir, en ambos casos la *retórica* debe cumplir la misma finalidad.

Desde épocas remotas, la palabra y el discurso han sido de gran importancia en diversos ámbitos, como los anteriormente mencionados, pero incluso ha sido de relevancia dentro de la vida cotidiana para llevar acabo el óptimo trato personal. Se pueden anexar otros términos importantes que acompañan y enriquecen a la retórica, los cuales son, la expresión y la comunicación, ya que son indispensables dentro de las relaciones interpersonales, para lograr un vasto y correcto entendimiento y exista un pleno discurso y dialogo entre el locutor y el receptor o entre los mismos intérpretes en relación con la música. Un ejemplo incuestionable fueron los pertenecientes a las cortes desde los siglos XV-XVI en adelante, llamados cortesanos, los cuales

¹⁰ ROWELL 1999, p. 16.

eran instruidos desde temprana edad en todas las disciplinas sabidas y habidas para crear de ellos una perfecta y culta persona que fuera capaz de cautivar, convencer deleitar encantar y seducir a todos los que a su alrededor se hallaban Estas personas estratégicamente entrenadas además gustaban de la ostentabilidad y elegancia al vestir, todo con el fin de lograr obtener algún título nobiliario e inclusive en ocasiones, llegar hasta la corona. He ahí la enorme y cabal importancia de la palabra, preferiblemente mencionado como la *retórica*.

En la época barroca fue que la retórica tuvo un efecto más profundo tanto en el pensamiento como en la práctica musical, en la literatura su paralelo ideal podría ser la oratoria apasionada. En su origen, este término se refiere a las habilidades que van relacionadas con la palabra, en la actualidad también se aplica al arte del discurso verbal. Pero son evidentes los paralelismos que existen entre la oratoria y la elocuencia de la interpretación musical, es por ello, que ya desde la antigüedad se han hecho varias analogías entre estos dos temas.¹¹

Inclusive se habla de que el mismo canto gregoriano ya mostraba indicios y varias muestras de retórica en sus notas.

Se puede argumentar que a pesar de que quizás exista cierta ambigüedad entre estos dos temas y no sea del todo clara la correlación, que es una de las bases que ha influido en la transformación musical instrumental aproximadamente hasta inicios del siglo XIX, y que la retórica no solo se ve aplicada en las óperas, cantatas, arias, es decir en el ámbito vocal, sino que también es bastante considerable su influencia en lo instrumental, y por supuesto en otros ámbitos.¹²

Los conceptos musicales relacionados con la retórica proceden de la literatura sobre oratoria y retórica de los antiguos escritores grecorromanos, especialmente Aristóteles, Cicerón y Quintiliano y a los tratados musicales posteriores. El redescubrimiento en 1416 de la *Institutio*

¹¹ LATHAM 2002, pp. 1276-1277.

¹² GONZÁLEZ 1987, p. 813.

*oratoria*¹³ proporcionó una de las fuentes primarias sobre la cual se basó la unión entre retórica y música en el siglo XVI. Quintiliano, como anteriormente Aristóteles, destacaron las similitudes entre la música y la oratoria con el propósito de que su obra instruyera al orador sobre los medios para controlar y dirigir las respuestas emocionales de su audiencia; en el lenguaje de la retórica clásica, se habla de capacitar al orador, o, -con respecto a la música-, capacitar al compositor o al intérprete, para mover los “afectos”, refiriéndose a las emociones, de sus oyentes pero por medio de un discurso musical.¹⁴

En un manuscrito titulado *Precepta musicae peticae* (1563), Gallus Dessler se refería a una organización formal de la música que adoptaría las divisiones de un discurso en *exordium* (introducción, obertura), *medium* y *finis*. Un plan similar apareció en el tratado de Burmeister de 1606. Ambos escritos llevaban la terminología retórica al punto de definir la estructura de una composición, este enfoque permanecería válido hasta entrado el siglo XVIII. En 1739, en su *Vollkommene Capellmeister*, Mattheson, músico alemán del barroco tardío, expuso un método compositivo enteramente organizado y racional, basado en la retórica, y clasificó en componentes específicos con el afán precisamente de localizar, organizar y presentar argumentos para un discurso, en este caso musical.¹⁵ Estos componentes de Mattheson de la retórica clásica son:

inventio: el argumento en sí, el discurso (invención de la o las ideas, correspondiente al acto de crear y recopilar motivos, ideas musicales);

dispositio: plan organizativo del discurso (colocación efectiva de las ideas en las seis partes del discurso, correspondiente al propio proceso compositivo de la forma);

elocutio o decoratio: estilo del discurso (elaboración u ornamentación de cada idea correspondiente al desarrollo de cada tema y a su ornamentación);

¹³ En el importante tratado didáctico *Institutio oratoria* (en 12 libros) de Marco Fabio Quintiliano se explica la formatividad en cuanto a la oratoria y aspectos humanísticos en la vida, partiendo desde la infancia y según a su experiencia personal (www.studenti.it).

¹⁴ CARTAS 2005, p. 3.

¹⁵ Ver http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/NGrove_Ret%F3rica.html/ (consultada el 1 de diciembre de 2015).

pronuntiatio o actio y memoria: pronunciación y entrega del discurso (la actuación o presentación del discurso, correspondiente a la interpretación delante del público).¹⁶

La intención de estos elementos era la de motivar (*movere*), instruir (*docere*), y deleitar (*delectere*). En ocasiones fueron mencionados por teóricos musicales de la Edad Media, pero no fue hasta el siglo XV que las nuevas traducciones de los textos clásicos sobre la retórica tuvieron efectos en los músicos. Las primeras composiciones musicales en donde músicos como Josquin comenzaron a emplear explícitamente la retórica en donde trabajaban con formas musicales generadas por palabras, estructurando su música para que coincidiera con el ritmo del texto y controlando meticulosamente toda variación de texturas.¹⁷

Mientras tanto la estructura de Dessler (*exordium, médium y finis*) era una versión simplificada y usual dividida en seis partes de la *dispositio*, que en los tratados retóricos clásicos. Estos conceptos no sólo ayudaban a los compositores en cierta medida, sino que servían evidentemente como rutinas técnicas del proceso compositivo, a pesar de que ni Mattheson ni ningún otro teórico barroco hayan aplicado estos preceptos retóricos de forma rígida a cada composición musical.¹⁸

I.2. FIGURAS RETÓRICAS MUSICALES

La transformación más completa y sistemática de los conceptos retóricos en sus equivalentes musicales tiene su origen en la *decoratio* de la teoría retórica. En la oratoria cada orador confiaba en su dominio de las reglas y las técnicas de la *decoratio* para adornar sus propias ideas con la retórica y para infundir a su discurso un lenguaje apasionado, mientras que el músico de igual manera lo hacía pero éste basaba su confianza para inspirar y ornamentar este discurso en cada frase de la música.

¹⁶ CARTAS 2005, p. 7.

¹⁷ LATHAM 2002, p. 1276.

¹⁸ CARTAS 2005, pp. 7-8.

En la música del Renacimiento temprano, tanto sacra como profana, hay amplias pruebas de que varios compositores hacían uso de lo retórico-musical para ilustrar y enfatizar palabras e ideas en el texto y plasmarlos en la música.¹⁹

Un gran ejemplo de un prodigioso compositor y orador musical de la época, pionero en la utilización de la retórica en sus discursos musicales y bastante prolífico además de obras musicales también en sus tratados de teoría acerca de temas de suma importancia como lo es el de la retórica musical, fue Orlando di Lasso,²⁰ al cual denominaron su música y la de otros compositores paralelos a su época, como *musica reservata*, por un denominado *manierismo* musical implícito en sus obras.²¹

En cuanto a las figuras musicales que cada respectivo compositor iba ideando y creando, y que en poco tiempo fueran denominadas con el nombre de “figuras retóricas” como tal, aún no existía una doctrina acerca de ello, sin embargo; músicos alemanes se dieron a la tarea de crear y discutir acerca de una especie de doctrina o teoría de las figuras musicales que si bien aún no era establecida en su totalidad, lograron recopilar más de 160 formas diversas de estas.²²

Otra de las figuras retóricas surgidas fue la *metáfora*, que refiere un hecho o término real con uno completamente imaginario pero nunca dista de la semejanza. Quizás esta figura retórica, no es directamente utilizada dentro del ámbito musical, tanto como en la literatura, pero cierto es que para lograr un empaste perfecto en el estudio de la lectura de la partitura, la realización y entrenamiento correcto por así llamarlo, de la técnica aplicada al instrumento y todo lo referente a

¹⁹ Ver http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/NGrove_Ret%F3rica.html/ (consultada el 5 de diciembre de 2015).

²⁰ El compositor flamenco Orlando di Lasso fue uno de los más grandes representantes de las figuras retóricas y contenido de afectos en su música así como un gran compositor del estilo polifónico y muy prolífero en el siglo XVI. Su obra comprende 187 madrigales, 516 motetes, 146 *chansons*, 93 *lieder*, casi 100 *Magnificat*, 33 *villanelle*, 4 pasiones, himnos, letanías, canciones en francés, italiano, alemán y más de 50 misas compuestas a lo largo de su vida (BARNAT 1997, p. 77).

²¹ CARTAS 2005, pp. 7-8.

²² GONZÁLEZ 1987, p. 815.

la interpretación, es donde participa a bien esta figura; precisamente para lograr imaginar y correlacionar un aspecto con otro para lograr una mayor efectividad en la interpretación.

Si el Barroco fue la época de ostentación y exageración en donde todas las artes confluieron para crear una obra de arte total, con la estética teatral, la cultura de la imagen y en la literatura con el surgimiento de ‘artificios retóricos’ como medio expresivo (por ejemplo: la ‘metáfora’, la ‘paradoja’, la ‘hipérbole’, la ‘antítesis’, el ‘hipérbaton’, y la ‘elipsis’), es muy probable la ardua correlación entre retórica y música por ello no es ajena esta idea planteada.²³

²³ MARTÍNEZ RIPOLL 1989, pp. 5-6.

TABLA 1: Catálogos de figuras musicales de los siglos XVII y XVIII

(Fuente: CARTAS 2005, p. 10)

Autor	Título	Publicación
J. Burmeister	<i>Musica autoschediastiké</i>	Rostock, 1601
J. Lippius	<i>Synopsis musicae nova</i>	Strasbourg, 1612
J. Nucius	<i>Musices practicae</i>	Neisse, 1613
J. Thuringus	<i>Opusculum bipartitum</i>	Berlín, 1624
J. A. Herbst	<i>Musica moderna prattica</i>	Frankfurt am Main 2/1653
J. A. Herbst	<i>Musica poética</i>	Nuremberg, 1643
A. Kircher	<i>Musurgia universalis</i>	Roma, 1650
C. Bernhard	<i>Tractatus compositionis augmentatus</i>	Manuscrito
J. G. Ahle	<i>Musikalische Frühling-, Sommer-, Herbst-, und Winter-Gesprache</i>	Mülhausen, 1695-1701
T. B. Janovka	<i>Clavis ad thesaurum magnae artis musicae</i>	Praga, 1701
J. G. Walther	<i>Praecepta der musicalischen Composition</i>	Manuscrito, 1708
J. G. Walther	<i>Musicalisches Lexicon</i>	Leipzig, 1732
M. J. Vogt	<i>Conclave thesauri magnae artis musicae</i>	Praga, 1719
J. A. Scheibe	<i>Der critische musikus</i>	Leipzig, 2/1745
M. Spiess	<i>Tractatus musicus compositorio-practicus</i>	Augsburg, 1745
J. N. Forkel	<i>Allgemeine Geschichte der Musik</i>	Leipzig, 1788 1801

Dentro de las figuras surgidas variaban en cuanto a la manera de denominación entre cada autor, sin embargo se pueden encerrar en uso común las siguientes:

- figuras de repetición melódica;
- figuras basadas en la imitación vinculada a la *fuga*;²⁴
- figuras formadas por estructuras disonantes;
- figuras constituidas por intervalos;
- figuras de *Hypotyposis*;²⁵
- figuras referentes al sonido;
- figuras formadas por silencios.

I.3. TEORÍA DE LOS AFECTOS

Dicha teoría, o doctrina, fue un concepto estético de la música barroca que se derivó de las doctrinas grecolatinas de la retórica y la oratoria, la cual surgiría gracias a la filosofía y psicología del siglo XVII. Esta se proponía describir el cómo codificar las emociones y cómo estos códigos inducían emociones en el oyente. El filósofo francés Renè Descartes, ejerció una importante influencia en los músicos de la época barroca, con su texto *Las Pasiones del Alma*, el cual a grandes rasgos y en su opinión, dice que: “Las pasiones son percepciones o modos de conocimientos que se encuentran en nosotros”. Además de referirse a las emociones humanas, hace una propuesta de clasificación de ellas, examina la psicología de las pasiones pero no explica la relevancia dentro del campo de la música.²⁶

En el ámbito musical, de los siglos XVII Y XVIII, se adquirió el poder de la expresión de los estados afectivos más profundos que el alma del hombre es capaz de experimentar, por ello el

²⁴ *Fuga*: procedimiento más desarrollado de contrapunto imitativo, en el que el tema (sujeto) se expone sucesivamente en todas las voces de la textura polifónica, se establece tonalmente, se expande y se opone continuamente y se restablece (DICCIONARIO HARVARD DE LA MÚSICA 1984, p. 190).

²⁵ *Hypotyposis*: una vívida y pintoresca descripción de escenas o acontecimientos (<http://diccionario-internacional.com/>).

²⁶ Ver <http://es.scribd.com/doc/85686581/Teoria-de-los-Afectos#> (consultada el 4 de noviembre de 2015).

compositor barroco, buscó siempre la manera de plasmas y exaltar la mayoría de las pasiones humanas y de la manera más intensamente posible.²⁷

La ópera incluso los oratorios, pasiones, cantatas y toda la demás música surgida en la época, estaba llena de estos afectos y dotada de la idea filosófica que Descartes refería.

Es preciso mencionar que un logro en cuanto a la ejecución fue que ésta se transformara en un propósito de trascendencia. En ésta época se elogiaban tres cualidades o habilidades importantes: El virtuosismo técnico, la entrega emocional y la capacidad para improvisar.

Por tal motivo, se hablaba de la preferencia hacia los colores instrumentales heterogéneos es decir, mezclados con suavidad, se valorizaba también el contraste dramático y se organizaba en contextos bastante distintos como la oposición entre solo y tutti en el concierto barroco.

El movimiento constante, la energía, la línea del bajo continuo, las progresiones armónicas y las figuraciones instrumentales eran la característica distintiva del ritmo y época barroca.²⁸

Si bien, la expresión de las pasiones no fue una invención original de la música barroca, si lo fueron los auténticos medios representativos desarrollados en este periodo, los cuales fueron; las *figuras retóricas musicales*.²⁹

I.4. FORMAS INSTRUMENTALES

La forma en sí es una composición conjuntamente organizada de ideas musicales, la cual también es denominada como estructura o arquitectura musical y puede ser tanto adquirida como creada por el compositor. La inspiración y la ponderación en la forma son importantes para el compositor, pero él mismo debe saber que no es suficiente inspirarse en ideas, sino que también

²⁷ TORRES 2010, p. 182.

²⁸ ROWELL 1999, p. 17.

²⁹ Retórica musical: es la relación estrecha entre la música y las artes habladas (gramática, retórica, dialéctica). Relativamente tarde en la historia, la música había sido principalmente vocal pero los compositores siendo influidos por las doctrinas retóricas que gobernaban la adecuación de los textos a la música. Con el crecimiento de la música instrumental independiente, los principios retóricos continuaron a ser utilizados también en la música instrumental (LATHAM 2002, p. 1276).

en organizarlas y centrarlas. Algunos tipos representativos de formas musicales, en el transcurso del tiempo consiguieron imponerse y perdurar e incluso convertirse en prototipos, algunas otras desaparecieron sin dejar rastro alguno y de las que perviven, no permanecen invariables, como es lógico, sin embargo bastante recurridas. La forma está vinculada a un género los cuales a su vez fueron surgiendo conforme el paso del tiempo. En la época antigua, florecen la *polifonía* estrictamente vocal, el *cantus firmus* y el texto religioso o profano musicalizado que constituyeron principalmente la guía constructiva de los compositores, aun cuando floreciese el estilo imitativo. Más adelante otros géneros surgidos serían mencionados tales como el vocal e instrumental, de cámara y de concierto.³⁰

Dentro de los términos *vocal e instrumental*, surgieron varias formas, las cuales a su vez contenían otras cuantas dentro de su estructura. En el género *instrumental* estaban en principio, la *fuga* y la *suite*, poco posterior la *sonata* y el *concierto*, mientras tanto en el *vocal* se hallaban, la *ópera*, el *oratorio* y la *cantata*. A su vez cada forma general se organizaba en otras formas a manera de movimientos, mismas que configuraban un todo, el cual es la “obra” en sí, que debía ser comprendida, estudiada e interpretada por un músico que enfrentará un arduo trabajo de ciertos parámetros dentro de lo que es la interpretación y de este modo realizarla adecuadamente y lo más apegadamente posible al estilo de la época y a lo que el autor deseaba.

El género instrumental barroco, logró su autonomía total que ya había comenzado en el Renacimiento. Evolucionando técnicamente de la misma manera que los distintos instrumentos tales como: clavecín, violín, flauta, órgano y viola da gamba. De esta manera surge la orquesta como grupo organizado y ahora con los instrumentos podían realizar conciertos solistas o en grupo, así como también los compositores comenzarían a crear obras para instrumento solo en las cuáles se podía mostrar el virtuosismo del intérprete y las nuevas posibilidades que el instrumento podía alcanzar gracias a su evolución paulatina.

³⁰ ZAMACOIS 1997, pp. 3-6.

SONATA: es uno de los términos musicales que ha tenido más larga duración en la historia de la música. Aparece a fines del siglo XVI y aun en la actualidad designa una composición definida e importante. Sin embargo, no será hasta mediados del siglo XVIII cuando el término sonata comenzará a referirse a una forma específica, siendo este concepto el que ha permanecido hasta hoy.³¹

William Newman, en su primer volumen sobre la sonata, refiere las dificultades surgidas durante su investigación, más sin embargo trata de definir el término con las siguientes palabras:

«Primordialmente, la sonata es un ciclo instrumental de cámara o a solo, ya sea con motivo diversional o estético, que consiste en varios movimientos contrastantes, basados relativamente en moldes de música ‘absoluta’»³².

Para Newman, «el concepto de la forma sonata-allegro como lo leemos en nuestros textos de los siglos XIX y XX, no fue un concepto enteramente maduro sino hasta bastante después que aparecieran los principales compositores y teóricos de la Era Clásica».³³

Etimológicamente Sonata significa “música para tocar”, y es tocada por instrumentos. Es una forma compleja desarrollada en cuatro movimientos contrastantes en cuanto al tiempo.³⁴

SUITE: composición instrumental constituida por un conjunto de danzas que tiene su origen en el periodo barroco, generalmente estaban compuestas en una misma tonalidad pero que a finales del siglo XVIII se diversificó en el contraste de los períodos temáticos y en cada movimiento ahora si se emplearían diferentes tonalidades.³⁵

CONCIERTO: cuenta con tres movimientos diferenciados por el carácter o tempo, existen dos tipos de concierto, el Concierto para solista y orquesta y el concierto grosso.³⁶

³¹ CLARO 1963, p. 21.

³² NEWMAN 1959, p. 7.

³³ CLARO 1963, p. 21.

³⁴ Ver <http://web.ciudadjardin.org/musica> (consultada el 12 de septiembre de 2015).

³⁵ ENCICLOPEDIA OCÉANO UNO COLOR 1997, p. 1535.

³⁶ Ver <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/barroco/concerto-grosso/> (consultada el 11 de octubre de 2015).

FUGA: en música el término se refiere a una composición en la que tres o más voces (muy raramente solo dos) hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de “persecución” entre las voces. Más que una forma fija, la fuga es un estilo de composición todas las fugas tienen aspectos en común y existe una terminología universal para describir la intervención de las voces individuales, las partes y los recursos técnicos específicos de la fuga.

El tema principal, se le denomina “sujeto” y es expuesto por la voz que entra o interactúa primero. Una vez presentado el tema completo, la segunda voz entra con el sujeto transpuesto a la dominante; esta entrada en la dominante, se llama “respuesta”. La tercera voz entra con el sujeto original pero en una octava distinta, y así sucesivamente. Concluye una vez que todas las voces han presentado el sujeto y la respuesta.³⁷

En cuanto al género vocal, se refiere a lo ejecutado e interpretado por una voz, en el renacimiento era muy frecuente que diversas piezas musicales como villancicos, canciones, madrigales etc. fueran representadas en el teatro como introducción, intermedio, al final o incorporadas en distintos momentos de la acción dramática. A medida que avanzaba el siglo XVI, los músicos se dieron cuenta de la dificultad de expresar sentimientos individuales e íntimos a través de un conjunto polifónico o sea música y entonces comenzaron a sustituir paulatinamente las voces del madrigal por instrumentos que al final terminaron por acompañar a un solista.³⁸

ÓPERA: es un género musical profano y surgió en Italia a comienzos del siglo XVII, pronto tomó gran importancia en dicho país y se propagó por igual con rapidez a otros como Venecia, Roma, Florencia, Nápoles etc. Añadiendo cada una sus propias innovaciones. También el resto de Europa adoptó el estilo operístico italiano excepto Francia que crearía el propio. La primera ópera que se tiene registrada es “Dafne” de Jacobo Peri, estrenada en 1597; pero la obra no se conserva en su totalidad. Sería en 1607 con C. Monteverdi y su “Orfeo”, que se confirmó

³⁷ LATHAM 2002, p. 631.

³⁸ Ver http://www.geocities.ws/julianramon1/_private/VOCALBARROCO.htm/ (consultada el 13 de octubre de 2015).

como la primera gran ópera y fue tomada como referencia por todos los compositores que le sucederán.³⁹ La ópera se divide en partes, las cuales son:

OBERTURA: parte inicial de una ópera, oratorio, ballet o cualquier otra obra dramática o bien como pieza independiente de concierto. Es instrumental y comienza a tocar la orquesta con el telón cerrado que se abre en el transcurso de la obertura para que los espectadores tengan una toma de contacto con el escenario.⁴⁰

RECITATIVOS: partes cantadas por los solistas en las que desarrollan la acción con un texto casi declamado y sin adornos.

ARIAS: partes más importantes y vistosas de la ópera de igual manera cantadas por los solistas pero expresando los sentimientos por medio del lucimiento de su voz a la acción del recitativo.

COROS: fragmentos en los que canta un grupo numeroso de personajes.

INTERLUDIOS: partes instrumentales que se intercalan entre todos los fragmentos anteriores.⁴¹

En la ópera participaban bastantes personajes, músicos de la orquesta, cantantes protagonistas, cantantes del coro, cantantes extras pero que no participaban en escena etc. Se distinguen dos grandes tipos de ópera la “ópera seria” y la “ópera bufa”. La primera se basaba en argumentos mitológicos y heroicos y era la más preferida por la aristocracia debido a su refinamiento. Y la Bufa que es posterior a la Seria, tenía un contenido y argumentos cotidianos fáciles de entender, era la ópera preferida de la plebe y era muy recurrido que tuviese un enfoque crítico social hacia clases poderosas.⁴²

ORATORIO: uno de los acontecimientos importantes dentro de la música religiosa italiana del siglo XVII, se musicalizaba con voces e instrumentos y un texto religioso extraídos de la

³⁹ Ver <http://web.ciudadjardin.org/musica> (consultada el 13 de septiembre de 2015).

⁴⁰ LATHAM 2002, p. 1073.

⁴¹ Ver <http://web.ciudadjardin.org/musica> (consultada el 15 de septiembre de 2015).

⁴² LATHAM 2002, pp. 1086-1115.

biblia, pero sin escenografía ni acción y con la presencia de un narrador. Parecido a la ópera pero religioso. Dos grandes ejemplos de compositores en éste género son G.F. Haendel y J.S. Bach.⁴³

CANTATA: el término etimológicamente significa “música para cantar” y es una de las formas más importantes de la música religiosa y surge a principios del siglo XVII, puede ser definida incluso como un oratorio en miniatura y en su forma más primitiva consistía en una alternancia de arias y recitativos sobre un sencillo acompañamiento ejecutado con bajo continuo. Más adelante incluirían también intervenciones orquestales y coro.⁴⁴

Haciendo mención de algunos de los compositores italianos autores de éstas obras se encuentran, Giulio Caccini, Claudio Monteverdi y Jacobo Peri así como también Johan S. Bach

Además de los términos *religioso* y *profano*, son empleados también los de litúrgico y sacro, para concretamente hacer referencia a las obras de género religioso incluidas en las ceremonias de culto eclesiástico. En cuanto al género de *cámara* originariamente se destina la música de advenimiento virtuosista, presentada ante salas de reducidas proporciones y escrita para pocos intérpretes, a diferencia de la música de concierto que requería de grupos numerosos de ejecutantes.

Para tener una idea de aproximación de la cantidad de formas musicales, he aquí una lista de referencia no exhaustiva:

⁴³ Ver http://www.geocities.ws/julianramon1/_private/VOCALBARROCO.htm/ (consultada el 16 de octubre de 2015).

⁴⁴ Ver <http://web.ciudadjardin.org/musica> (consultada el 15 de septiembre de 2015).

Tabla 2: Formas musicales
(Fuente: ROMERO 2013, pp. 24-25)

Instrumentales	Mixtas	Vocales
Allemande	Aria	Aria de bravura
Arabesca	Balada	Arietta
Badinerie	Canon	Arioso
Bagatela	Elegía	Canción
Ballet	Habanera	Cantata
Barcarola	Intermezzo	Canto gregoriano
Berceuse	Romanza	Cavatina
Bourrée	Serenata	Concertante
Canzona		Coral
Capricho		Dúo
Cassazione		Lied
Chacona		Madrigal
Concierto		Misa
Courante		Motete
Cuarteto		Ópera
Divertimento		Opereta
Estudio		Oratorio
Fantasía		Pasión
Fuga		Salmo
Gallarda		Recitativo
Giga		Réquiem
Impromptu		Villancico
Invención		Zarzuela
Marcha		
Mazurca		
Minué		
Momento musical		
Musette		
Nocturno		

Obertura		
Partita		
Pasacalle		
Passepied		
Pavana		
Poema sinfónico		
Polca		
Preludio		
Rapsodia		
Ricercare		
Rigaudón		
Rondó		
Sarabande		
Scherzo		
Siciliana		
Sinfonía		
Sinfonía concertante		
Sinfonietta		
Sonata		
Sonatina		
Suite		
Tiento		
Toccata		
Trío		
Vals		
Variación		

I.5. LA SUITE BARROCA Y LOS MOVIMIENTOS DE DANZA

Esta forma instrumental que se desarrolló dentro del periodo barroco, en un sentido general se refiere al conjunto de danzas que llevan un orden y que son interpretadas en una sola emisión (ciclo de danzas ordenadas), por lo general en un orden de lento-rápido-lento-rápido, y ejecutadas de principio a fin, como el significado en francés lo dice en sí mismo, - *Suite* - “continuación, sucesivo, seguir”, estas danzas se basaban principalmente en estilos o formas de músicaailable y eran escritas en una sola tonalidad, aunque algunos compositores si optaban por modular la tonalidad entre algún movimiento. En los siglos XVIII y XIX, compositores continuaron escribiendo *suites*, pero modificando su nombre al de Divertimento, Casación o Partita.⁴⁵

La suite no sólo fue una nueva técnica de composición, sino que también infirió como una manera conveniente de arreglar y ordenar las piezas existentes en grupos, tanto para su ejecución como para su publicación.⁴⁶

En la suite barroca se alternaban pequeñas danzas de *tempo*⁴⁷ lento y rápido y algunas de las más características eran: *Allemande*,⁴⁸ *Courante*,⁴⁹ *Sarabanda*,⁵⁰ *Giga*.⁵¹ Las suites también podían contener otras danzas como: *Rondó (Rondeau)*, *Bourrée*, *Gavota (Gavotte)*, *Pavana*, *Gallarda*, *Minuet*, *Forlaine*, *Passepied*, *Siciliana*, *Chacone*, *Musette*, *Hornpipe*, *Air*. Estas piezas eran interpretadas únicamente por instrumentos, ya fuera para instrumento solista o en conjunto.⁵²

⁴⁵ LLACER 1987, p.57.

⁴⁶ Ver http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/leyva_c_g/capitulo2.pdf (consultada el 24 de noviembre de 2015).

⁴⁷ *Tempo* (del it. tempo). 1. m. Ritmo, compás. U. m. en leng. musical y poét. 2. m. Ritmo de una acción. U. más referido a la acción novelesca o teatral (DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA 2001, 22ed., <http://lema.rae.es/drae/?val=tempo>).

⁴⁸ *Allemande*: danza cortesana originaria de Alemania para una línea de parejas.

⁴⁹ *Courante*: danza de origen Francés de tiempo muy vivo.

⁵⁰ *Sarabanda*: danza pausada de origen Español.

⁵¹ *Giga*: danza rápida de origen Inglés (ROMERO 2013, p. 13).

⁵² ROMERO 2013, p. 13.

La canzona y la danza fueron las fuentes de desarrollo de la música instrumental, y esta corriente va del Renacimiento al Barroco. Por una parte la canzona, y por otra la suite nutren el arte instrumental así como también la ornamentación. La canzona se desarrolla partir de la música vocal, sagrada o profana, mientras que la suite mantiene siempre su origen instrumental, y respetando una condición esencial: los ritmos.⁵³

La suite es considerada francesa, aunque los elementos (danzas) provengan de toda Europa, como: de Alemania la *alemanda (allemande)*, de Francia el *courante*, de Italia la *pavana* y la *gagliarda o gallarda*, de España la *chacona* y la *sarabanda (zarabanda)*, de Inglaterra la *giga (gigue)*; a estas se añadieron otras más, que daban a la suite un atractivo pintoresco como las danzas alternativas o galantes como: *Minuet, Bourré, Siciliana, Passepied*, entre otras.⁵⁴ El origen de todas ellas, data de varias épocas anteriores a la constitución formal de la Suite.

Las españolas, las italianas y las francesas ya eran conocidas desde el siglo XVI; es preciso mencionar que cada danza se transformó y adaptó dependiendo del lugar en el que se desarrollara. Al convertirse en música instrumental las danzas, se restringió su variedad de expresión dejando una fórmula simple de normas en cuanto a su composición, (ritmo, carácter, métrica). En los primeros años del siglo XVII, la técnica de la Suite consistió en adaptar una sucesión melódica idéntica de una de las danzas, a las otras, de esta manera con la debida métrica y carácter, se podía transformar el motivo de una Allemande en una Courante o en cualquiera de las demás danzas y de este modo se puede apreciar una Suite que va de lo propio a la variación basada en transmutaciones rítmicas.⁵⁵

Los compositores pioneros en proponer y utilizar estas formas de composiciones y el mismo orden mencionado, fueron los alemanes; Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein y Johann Jakob Froberger. Este último propone la sucesión de *Allemande-Courante-Sarabande* y *Gigue* como un esquema fijo para la Suite, adoptando esta estructura durante un siglo

⁵³ DICCIONARIO HARVARD DE LA MÚSICA 1984, p 421.

⁵⁴ ZAMACOIS 1997, pp. 150-155.

⁵⁵ Ver http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/leyva_c_g/capitulo2.pdf (consultada el 24 de noviembre de 2015).

prácticamente, inclusive el mismo Johann Sebastian Bach hizo uso de ello en muchas de sus *Suites*. Aunque cada músico podía en libertad elegir el orden que mejor le pareciera, al intercalar las danzas o intercambiar una por otra, o incluso prescindir de alguna de ellas, así como también añadir algún movimiento introductorio congruentemente llamado *Preludio*, *Preámbulo* u *Obertura*, el esquema bien establecido serviría para gran infinidad de alteraciones y cambios.⁵⁶

Allemanda (Allemande)⁵⁷

Es una danza de origen Alemán que nació a inicios o mediados del siglo XVI, suele estar escrita en compás cuaternario, en ocasiones binario. Es ligeramente rápida aunque posteriormente con Froberger y Bach, varió notablemente el tiempo de estas, de un presto a casi un largo. Es característico su comienzo anacrúsico y su diseño melódico en realidad no ofrece un tema característico, sino más bien pareciese como una larga e ininterrumpida sucesión de semicorcheas estratégicamente distribuidas.⁵⁸

Air (aria)

Es una pieza instrumental por lo general de carácter lento y siempre cantáble. También conocida como Aria refiriéndonos al canto en donde se desarrolló de una manera más amplia.

Bourré

Movimiento de carácter animado, moderadamente rápida, fluida y en compás binario. Generalmente contiene frases de cuatro compases, una anacrusa de negra, figuras en negras y corcheas así como también síncopas de negras y blancas sobre todo en los segundos y cuartos compases de cada frase. Esta Danza se bailaba frecuentemente en la corte de Luis XIV y en las

⁵⁶ Ver http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Courante (consultada el 20 de febrero de 2016).

⁵⁷ La mayoría de la información acerca de las diferentes danzas, se han consultado los textos: ZAMACOIS 1997, CURSÁ 2001, HODEIR 1988, LLACER 1987, KÜHN 1998.

⁵⁸ ZAMACOIS 1997, p. 155.

óperas de Lully. En el transcurso del barroco, pasó a ser una forma instrumental independiente, (Michael Praetorius, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Krieger, Georg Muffat, Bach), pero conservando los ritmos sencillos, el fraseo y la textura homofónica de la música de danza.⁵⁹

Canzona (chanson)

Canción de origen italiano, como su nombre lo denomina, de ritmo binario en el tema expuesto, que consiste en se variado dentro de la misma tonalidad pero en compás ternario. Suelen ser de carácter ligero en tempo rápido y de estructura sencilla.⁶⁰

Chacona (chaconne)

Se considera que esta pieza instrumental, está construida en forma de variación sobre un “*baso ostinato*” de misma manera que un *Pasacalle*. Los ostinatos de la *chacona* acostumbran a ser breves bastante tonales y severos; aunque en ocasiones solo diseñan una fórmula cadencial. Por lo general son escritas en compás de 3/4 o 3/2 y de movimiento pausado. Sin embargo, existen discrepancias respecto a su forma cabal.⁶¹

Courante (courant, corrente)

Movimiento de danza de origen francés en compás ternario surgido en el siglo XVI. Los compositores lo habituaron como segundo movimiento de la *Suite* después de una *Allemande*. Existe un tipo de *Courante* italiano denominado “Corrente”, hace uso del compás ternario rápido (3/4 o 3/8), desarrollando una rítmica de corcheas o semicorcheas regulares en escalas o terceras y realizado comienzos imitativos. Esta danza cortesana no se bailaba con frecuencia sobre un

⁵⁹ Ver http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Bourree (consultada el 21 de febrero de 2016).

⁶⁰ ZAMACOIS 1997, p. 142.

⁶¹ ZAMACOIS 1997, p. 144.

escenario, pero fue una de las más importantes, al igual que la *Bourré*, en los bailes de la corte de Luis XIV, perdurando tardíamente hasta 1725.⁶²

Forlaine (furlana)

Danza de tradición italiana probablemente originaria de Friuli. Esta danza era característica por ser rápida, y aunque surgió como una danza popular, al ser introducida en Francia, pronto se convertiría en una cortesana e incluida como movimiento de la *Suite*.

Gallarda (gagliarde)

Danza proveniente del renacimiento bastante popular en toda Europa debido a su dinamismo entre los bailarines al combinar los diversos pasos que la caracterizaban como saltos grandes, pequeños, vueltas y algunas otras figuras similares. La *Gagliarde*, solía conformarse por 5 pasos, de los cuales el paso de base era llamado así mismo, “Cinque passi”, en francia “Cinq pas”; y era estructurado de la siguiente manera: [derecha-izquierda-derecha-izquierda- Cadenza]; la llamada cadenza, se realizaba dando un salto grande en los dos últimos tiempos, con una pierna delante. Otro paso de suma importancia en esta danza era el llamado “Salto del fiocco”, (salto de la horca), este consistía en que el bailarín debía sostener una cinta suspendida entre la rodilla y la cintura durante una rotación de 180 o 360 grados Se dice que esta danza era una de las preferidas de la reina Elizabeth I.⁶³ Existe un tratado de danza del siglo XVI de los italianos Fabrizio Caroso y Cesare Negri, en el cual, en el apartado acerca de las *Gallardas*, indica todo esto.⁶⁴

Gavota (gavotte)

Danza que procede de Fancia. Las *Gavotas* primitivas tenían un ritmo de carácter alegre pero delicado, expresivo y lento, nótese un poco la controversia del movimiento. Sin embargo, evolucionó, convirtiéndose en una danza de tiempo moderado en compás 2/2 “*alla breve*”, sin

⁶² ZAMACOIS 1997, p. 155.

⁶³ Ver <http://www.ciudaddeladanza.com> (consultada el 11 de mayo de 2016).

⁶⁴ ZAMACOIS 1997, p. 159.

valores cortos y comunmente en un comienzo de una anacrusa de medio compás que era representado por una o varias figuras. Sus periodos y subperiodos generalmente van desde la tercera negra del compás, hasta la segunda en el que terminan.⁶⁵ Luego de la época barroca en que tuvo auge la *Suite*, la *Gavota* ha subsistido como pieza independiente siendo una de las de mayor importancia.

Giga (gigue)

Este movimiento de danza es ejecutado en un tempo rápido y en compás binario, generalmente aparece como último movimiento de la *Suite* madura, dependiendo de los modelos italianos o franceses es que pueden variar los detalles en cuanto al ritmo y textura. Es preciso mencionar que complejamente se puede acordar la procedencia de esta danza, ya que varios musicólogos la consideran inglesa, otros, francesa y algunos más, italiana, incluso unos pocos hacen mención de que su origen es escocés o irlandés.⁶⁶ La *Giga* italiana presenta figuras triádicas de escalas en secuencia y valores regulares en un compás de 12/8 en un *tempo* presto. La versión francesa es menos constante e incluye ritmos punteados en compás binario (compuestos y simples), síncopas, hemiolas y ritmos cruzados y frecuentemente utiliza la imitación al comienzo de cada sección y contiene extensiones de frase irregulares.⁶⁷

Hornpipe

Es una danza muy antigua de origen inglés escrita en compás indistinto. Su nombre se le atribuye al de un instrumento típico.⁶⁸

⁶⁵ CAROSO 1605, p. 287.

⁶⁶ CURSÁ 2001, p. 40.

⁶⁷ Ver http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Giga (consultada el 21 de febrero de 2016).

⁶⁸ ZAMACOIS 1997, p. 165.

Minueto (minuet)

Danza barroca de corta duración escrita en compás ternario (3/4), de origen campesino y de gran popularidad en la corte de Luis XIV gracias al compositor real Jean Baptiste Lully quien le dio gran importancia y valor y la adoptó en sus óperas. Esta danza además de popular, se divulgó rápidamente por toda Europa y fue la única de la *Suite* que se conservó hasta la sonata y la sinfonía. También, muestra un orden y un detalle estrictamente delimitado dentro de su estructura, por su naturaleza cortesana francesa.⁶⁹ Respecto a la manera en que se bailaba, se realizaba con cambios de pareja, se seguía un orden jerárquico antes establecido, mientras que los demás danzantes, permanecían observando, hasta que llegase su turno. La pareja, representaba figuras alusivas al coqueteo, con la mirada fija.⁷⁰ El *Minueto* consta de dos secciones, con repetición en cada una y en el orden protocolario de la suite, y generalmente se intercala después de la *Sarabanda*, y antes de la *Giga*. En su forma clásica, consta de: exposición con, tema con repetición, vuelta al tema con repetición; trío, luego del segundo minueto; re exposición de la primera parte, sin repetición, pero con coda.⁷¹

Museta (musette)

Danza de origen francés, este movimiento de carácter pastoral a compás de cuatro cuartos, al compartir la misma forma de la *Gavota*, a menudo se alternaban, conformando el nexo *Gavotte-Musette-Gavotte*. En ocasiones era escrita sobre una o dos notas tenidas a modo de pedal.⁷²

⁶⁹ HODEIR 1988, p. 46.

⁷⁰ Ver <http://www.swingalia.com/danza/el-origen-del-minue.php> (consultada el 21 de febrero de 2016).

⁷¹ LLACER 1987, pp. 72-73.

⁷² ZAMACOIS 1997, p. 164.

Paspié (passepied)

Esta danza prácticamente es un *Minueto* pero de tiempo un poco más movido, comparten el mismo compás y forma.⁷³

Pavana (pavane)

Danza lenta de origen muy antiguo, por lo cual, algunos historiadores le asignan procedencia italiana, sin embargo otros se la atribuyen a España. Se escribía tanto en compás binario, como cuaternario y a menudo era conectada con otra danza rápida. Su nombre hace referencia a la manera en que era bailada, pues los participantes formaban un esquema semejante a la cola de un pavo real.⁷⁴

Rigodón (rigaudon)

Danza de procedencia francesa y de compás binario simple, debido a su ligereza. En ocasiones puede comenzar con anacrusa de negra o al dar del compás.⁷⁵

Rondó (rondeau)

Durante los siglos XII y XIII, surge esta danza de origen francés, que era una danza cantada considerada también como una composición poético-musical, a manera de un *rondel* o *rondellus* de la Edad Media. Esta extensa forma musical, se empleó también tanto en la música monódica de los trovadores, como para acompañar la danza cortesana, denominada en este caso como; danza de círculo, en la cual la parte musical de inicio era ejecutada por un solista que cantaba o ejecutaba una melodía llamada *estrofa* o *copla*, mientras que el coro u otra voz, respondía con el llamado *estribillo*, *refrain* o *ritornello*, mencionado así por los madrigalistas.⁷⁶ Posteriormente en los siglos XVI, XVII Y XVIII, esta forma se propagó considerablemente evolucionando hasta

⁷³ Ver <https://rmcviola.wordpress.com/2011/03/02/el-barroco-la-suite/> (consultada el 21 de febrero de 2016).

⁷⁴ ZAMACOIS 1997, p. 160.

⁷⁵ ZAMACOIS 1997, p. 159.

⁷⁶ LLACER 1987, pp.64-69.

llegar a ser una composición instrumental más importante y de preferencia ingente en la conformación de las *suites*. Dentro de su estructura es característica por ser rápida y por las constantes repeticiones de su estribillo, que es el periodo más importante del *Rondó*, y que ha de exponerse varias veces pero en la misma tonalidad. El tema del estribillo era bastante alegre y ligero, por ser el elemento principal de la pieza, este podía ir variando indistintamente pero cuidando de no topezar en cada cambio. El *Rondó*, pasó de la *suite* a la *sonata clásica*, y se enriqueció en la forma.⁷⁷ Los esquemas formales del *Rondó* simple son:

- A-B-A1-B1-A2
- A-B-A1-C-A1
- A-B-A1-C-A2-D-A3
- A-B-A1-C-A2-B1-A3 [...]

Estas estructuras concluyen habitualmente con una *Coda*. Así mismo cumplen con las reglas generales de la tonalidad las cuales dicen:

- estribillos “A” se encontrarán en el tono principal siempre;
- estrofas “B-C-D...” se presentarán así mismo en la tonalidad o en un tono vecino;
- se tendrá el debido cuidado de que cada *ritornello* sea bien guiado y conectado con los siguientes y viceversa.⁷⁸

Sarabanda (zarabande)

Esta danza de origen español, generalmente es escrita en compás ternario. Es de movimiento calmado y de carácter noble, con frecuentes terminaciones femeninas en el segundo tiempo del compás fundido con el tercero. En cuanto a su estructura se constituye por dos repeticiones de ocho compases y la segunda repetición puede extenderse por el doble de duración respecto a la primera parte. Hacia fines del siglo XVII, es que la Sarabanda adquiere el carácter de noble y austero, ya que en un inicio, era considerada una danza viva y frívola. Propiamente, los

⁷⁷ ZAMACOIS 1997, pp. 157-158.

⁷⁸ LLACER 1987, pp. 65-66.

compositores italianos Fesobaldi, Corelli, Domenico Scarlatti, Pade Martin y Zipoli; desarrollaban una tercera parte dentro del esquema del movimiento, independiente y distinta de los episodios anteriores, y la desarrollaban en tan solo un par de compases.⁷⁹

Siciliana (siciliane)

De movimiento lento y en compás tanto de seis como de doce octavos (6/8 – 12/8), de carácter pastoral y melancólico al ser ejecutada y generalmente el motivo rítmico que emplea es de corchea con puntillo-semicolona-corchea.⁸⁰

⁷⁹ LLACER 1987, pp. 60-61.

⁸⁰ Ver <https://rmcviola.wordpress.com/2011/03/02/el-barroco-la-suite/> (consultada el 21 de febrero de 2016).

Tabla 3: Formas o movimientos dancísticos que pueden formar parte de una suite barroca

(Fuente: ROMERO 2013, pp. 24-25, con elaboración propia)

Danzas	Origen
Allemande	Alemania
Air	Francia
Bourré	Francia
Chacone	España
Courante	Francia
Forlaine	Italia
Gagliarda	Italia
Gavote	Francia
Gigue	Inglaterra
Hornpipe	Irlanda
Minuet	Francia
Musette	Francia
Passepied	Francia
Pavana	Italia
Rondeau	Francia
Rigaudon	Francia
Sarabanda	España
Siciliana	Italia

CAPÍTULO II.

GEORG PHILIPP TELEMANN

II.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Fue un compositor Alemán (Magdeburgo, 1681- Hamburgo, 1767). Huérfano a los 4 años de edad; inició sus estudios en su ciudad natal y los prosiguió, a partir de 1694, en Clausthal-Zellerfeld del Harz (Sajonia) y, desde 1698 en la residencia episcopal católica de Hildesheim.¹

En sus tres autobiografías, él mismo cuenta que continuó sus estudios musicales secretamente, hasta que en Clausthal recibió el apoyo de su protector y de los músicos y aficionados del pueblo, lo que le permitió estudiar libremente y escribir sus primeros motetes y sus primeras *Tafelmusiken* (perdidas).

En Hilsenheim gozó de condiciones privilegiadas, ya que se hallaba muy cerca de centros culturales y musicales como Hannover y Brunswick, donde eran frecuentes las óperas de Lully y de Campra. Comenzó en esta época a escribir Lieder y pequeñas obras teatrales, de las que se conservan pocos datos. Fundamentalmente, Telemann fue un músico autodidacta despojado de

¹ BALLABRIGA 1991, pp. 1442-1443.

esquemas academicistas, y abierto a las influencias de los diferentes estilos y modos de la época. En 1701 se trasladó a Leipzig, para estudiar derecho, pero se entregó sobre todo a las actividades musicales. Fundó el *Collegium Musicum*, que más tarde fue fundamental en la vida musical de Leipzig.²

Poco después el Consejo de la ciudad le encargó la composición de una cantata litúrgica cada quince días para la iglesia de Santo Tomás. En 1704 fue nombrado organista y director musical de la Neue Kirche, y reunió a su alrededor a numerosos estudiantes; de este modo, pronto se hizo célebre su producción musical de tipo religioso, entre las cuales abundan más las cantatas solistas que las corales, aunque en ocasiones incluye acompañamiento instrumental concertante. Son numerosas sus composiciones operísticas, cantatas nupciales, las áreas virtuosistas para las ocasionales ejecuciones del Collegium y sus aportaciones a la Opera de Leipzig, fundada en 1693.

Su fama se extendió rápidamente y en 1705, fue nombrado en Sorau maestro de capilla de la corte del Conde Promnitz, en cuya biblioteca pudo enriquecer su propia cultura, y con quien viajó a Polonia, donde pudo conocer a los músicos más famosos y escuchar sus obras. En 1708 entró al servicio de duque Johann Wilhelm de Eisenach, corte muy abierta a la cultura francesa. Posteriormente, al nombrarle maestro de capilla, el duque se aseguró su aportación de composiciones originales hasta su muerte. Durante su permanencia en Eisenach, Telemann escribió cantatas sacras y profanas, conciertos instrumentales y música de cámara; también parece que entró en contacto más o menos directo con J.S. Bach (manteniendo cierta amistad) ya que en 1714 fue padrino en bautizo de su hijo Carl Philipp Emanuel Bach. En 1712 pasó a ser maestro de capilla de la iglesia de los Descalzos y de Santa Catalina en Frankfurt, para la que componía una cantata cada domingo; tuvo también una intensa actividad, fundó otro *Collegium Musicum* y patrocinó numerosas ejecuciones de música profana propia y ajena en importantes centros, por lo que más tarde fue nombrado director musical de la ciudad. En 1721, Telemann fue

² BALLABRIGA 1991, p. 1443.

nombrado Kantor del Johanneum y director de música de las cinco iglesias más importantes de Hamburgo en donde también tuvo gran actividad musical.³

En 1767 publicó su ensayo *Letzte Beschäftigung G. Ph. Ts. Bestehend aus einer misikalischen Klang und Intervallen Tafel*; anteriormente en 1728 comenzó a escribir en la revista *Der getreue Musikmeister*. Así mismo se interesó por la profundización e innovaciones en el campo de la impresión de textos musicales y experimentó sistemas mucho más rápidos que los de su época, que permitían una mejor edición y difusión de sus propias obras.⁴

Se puede decir que Telemann mientras vivió, fue considerado igual o superior a J.S. Bach. En el siglo XX, con el renacimiento de Bach, la crítica volvió a replantear sus posiciones y, pese a considerarlo menos grande que aquél, destacó sobre todo su gran talla como innovador. Su música que formalmente es barroca, presenta una gran variedad estilística y expresiva y a menudo recurre a fórmulas melódicas y rítmicas eslavas, estando también vierta a un elegante descriptivismo. A pesar de sus múltiples ediciones, su producción resulta a veces lagunosa, lo que ha dado lugar a largos y complicados estudios destinados a ordenar y sistematizar la edición de sus *Opera Omnia*. Muchas de sus obras se han conservado dentro de misas en copias más o menos auténticas, parte de las cuales fueron destruidas durante la segunda guerra mundial. Por ello, cualquier lista de obras que dé será siempre muy aproximativa.

Telemann también compuso unas 25 obras teatrales de las que hoy pocas se conservan completas. Influidas por la escuela francesa, estas composiciones abundan en pasajes de conjunto y corales, con actitudes galantes y rococós y cierta tendencia a la contemplación de la naturaleza; también se aprecia la influencia italiana, que se manifiesta en la habilidad de los concertantes entre voces e instrumentos. Su adhesión a la más pura tradición alemana puede verse asimismo en la caracterización de los personajes en la autonomía de los temas vocales y en la unión de situaciones y personajes serios y cómicos. Por ejemplo: *Vespetta e Pimpinone* (con libreto de

³ BALLABRIGA 1991, p. 1443.

⁴ BALLABRIGA 1991, pp. 1443-1444.

P. Pariati cuyos recitativos fueron traducidos al alemán por J. Ph. Praetorius) y *Don Quichotte der Lowenritteer*.

Telemann fue también muy fecundo en la composición instrumental, con unas 600 obras de distintos géneros: 1121 oberturas, sinfonías y divertimentos, 120 conciertos para distintos instrumentos, sonatas para uno o más instrumentos y bajo continuo, sonatas a tres voces, cuartetos y composiciones para instrumentos de teclado y laúd. En su Música instrumental se unen el espíritu clásico y el rococó, con una tendencia al estilo galante, como sucede en las *Tafelmusiken*.⁵

II.2. LA PRODUCCIÓN INSTRUMENTAL DE CÁMARA DE TELEMANN

Como uno de los compositores más prolíficos y eminentes de Alemania, Telemann a quien incluso se le reconoció en vida, se puede decir que su música fue el puente transitorio entre lo que sería el barroco tardío y el clasicismo temprano.⁶

Sus composiciones se mueven por todos los géneros y formatos habituales en la época, compuso óperas, oratorios, pasiones litúrgicas, misas, cantatas, motetes, salmos, música instrumental, suites orquestales, conciertos para instrumento solo y para varios instrumentos, así como también trío sonatas, suites y música para instrumento solo, tales como las 12 Sonatas Metódicas y la 12 Fantasías para Flauta sola entre muchas otras.⁷

Una gran característica en la música de Telemann es su influencia francesa, tanto en su escritura y estructura como en el uso de títulos programáticos y representación de estados emocionales. Quizás las suites de Telemann son las que contienen mayor influencia francesa, por sus múltiple movimientos incluyentes como “finale alla francese”, utilizado con bastante frecuencia, tal caso se puede encontrar en su Fantasía no. 7 en Re mayor al igual que en varios de sus conciertos.⁸

⁵ BALLABRIGA 1991, p. 1444.

⁶ ZOHN 2013, p. 1.

⁷ JIMÉNEZ-COLLAZOS 2013, p. 4.

⁸ ZOHN 2013, p. 8.

La producción religiosa de Telemann es la que más se ajusta a la tradición barroca pura en sus 18 oratorios y sus 49 pasiones (muy parecidas a las de Bach), para solistas, coro orquesta se aprecia un gran conocimiento compositivo y una enorme originalidad melódica que logra ocultar la premura creativa de todos los encargos:

- *Das selige Erwagen* (1728)
- *Der Tod Jesu* (1757)
- *Das befreite Israel* (1759)
- *Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi* (1760)
- *Der Tag des Gerichts* (1762)

Características similares ofrecen sus 1800 cantatas litúrgicas, sacras y de celebración, salmos, motetes, *Magnificat* y misas.⁹

II.3. LAS DOCE FANTASÍAS PARA FLAUTA SOLA DE TELEMANN

La fantasía es un género dentro de la composición bastante libre que se distingue por tener una estructura muy flexible, que puede ser desde un tipo improvisatorio hasta un contrapunto estricto con una forma seccional estándar, lo cual permite una mayor expresividad e inventiva musical y mayores libertades interpretativas. A través de la historia tanto la estructura formal como el estilo de las fantasías pueden variar mucho.¹⁰

Generalmente las fantasías barrocas tienen secciones contrastantes que pueden estar delimitadas entre sí, y dentro de sus secciones podemos encontrar estructuras como invenciones, danzas, fugas, arias, entre otros. Telemann, debido a su influencia francesa era muy dado a escribir danzas dentro de sus composiciones.¹¹ Si bien Telemann prefería no nombrar las danzas en el título de algunos de sus movimientos, dentro de su serie de fantasías para flauta sola, la

⁹ BALLABRIGA 1991, p. 1444.

¹⁰ FIELD 2013, p. 1.

¹¹ JIMÉNEZ-COLLAZOS 2013, p. 4.

mayoría de las secciones o movimientos de cada una están constituidos por danzas barrocas, tanto estrictas como libres.¹²

Telemann menciona en sus autobiografías las series de Fantasías para Violín, Flauta, Cello y Clave. Sin embargo, de la serie de Fantasías para Flauta la única copia original que se conserva de la primera edición está titulada erróneamente *Fantasie per il Violino, senza basso*. Sin embargo es bien sabido que fueron escritas para flauta en lugar de violín, pues el rango está limitado a lo que en la época constructores y flautistas como Quantz y Hotteterre habían decidido era el límite hasta el cual sonaba bien la flauta, además de que tampoco es utilizada la cuarta cuerda del violín y asimismo no se utilizan dobles cuerdas, las cuales estaban muy de moda en la música para violín solo de aquella época.¹³

Las 12 fantasías para flauta sola de Georg Philipp Telemann se publicaron en Hamburgo en el 1732-1733, y representan una de las composiciones para instrumento solista, junto con las 36 fantasías para clavecín publicadas en Hamburgo en el mismo año; las 12 fantasías para violín publicadas en el 1735 y la colección de 12 fantasías para la viola da gamba que fueron consideradas perdidas hasta el descubrimiento de un ejemplar completo en 2015, en una biblioteca privada.

La obra se compone de doce piezas en diferentes tonalidades alternando modos mayores y menores dentro de las armaduras que tienen menos alteraciones, quizá porque en la época la flauta travesa no era un instrumento temperado en su totalidad, y especialmente las notas alteradas tenían menos sonoridad, una calidad de sonido diferente y una afinación imprecisa que dependía y variaba de la posición utilizada para la nota.¹⁴ Por ende, no solo Telemann si no muchos compositores optaban por descartar las tonalidades más controversiales sobre todo en la música para traveso barroco, tales como Si mayor, Do menor, Fa# Mayor y Do# mayor, primordialmente. La colección se compone de la siguiente manera:

- Fantasía 1 en La mayor (*Vivace - Allegro*);

¹² KUIJKEN 1987, p. 2.

¹³ JIMÉNEZ-COLLAZOS 2013, p. 4.

¹⁴ QUANTZ 2001, pp. 40-41.

- Fantasía 2 en La menor (*Grave - Vivace - Adagio - Allegro*);
- Fantasía 3 en Si menor (*Largo - Vivace - Largo - Vivace - Allegro*);
- Fantasía 4 en Si bemol mayor (*Andante - Allegro - Presto*);
- Fantasía 5 en Do mayor (*Presto - Largo - Presto - Largo - Allegro - Allegro*);
- Fantasía 6 en Re menor (*Dolce - Allegro - Spirituoso*);
- Fantasía 7 en Re Mayor (*Alla Francese - Presto*);
- Fantasía 8 en Mi menor (*Largo - Spirituoso - Allegro*);
- Fantasía 9 en Mi mayor (*Affettuoso - Allegro - Grave - Vivace*);
- Fantasía 10 en Fa sostenido menor (*A tempo giusto - Presto - Moderato*);
- Fantasía 11 en Sol mayor (*Allegro - Adagio - Vivace - Allegro*);
- Fantasía 12 en Sol menor (*Grave - Allegro - Grave - Allegro - Dolce - Allegro - Presto*).

Se pueden considerar dos formas de ver la estructura de la colección: la primera sería ver el trabajo dividido en dos partes, ya que la fantasía 7, comenzando con la *Overtura* francesa, indicaría un nuevo comienzo. Esta idea también fue utilizada por J.S. Bach en la variación 16 de las Variaciones *Goldberg*.

Otra propuesta sería identificar cuatro grupos de secuencias modales que contienen cada uno tres fantasías: mayor-menor-menor, mayor-mayor-menor, mayor-menor-mayor y menor-mayor-menor.

Las fantasías de Telemann son las únicas composiciones del repertorio barroco que incluyen piezas consideradas imposibles para el travesero, o sea un instrumento monofónico: *fugas* (fantasías 1, 6 y probablemente la 5), una *Overtura* francesa (fantasía 7) movimientos en un estilo bastante libre propio de la misma forma *Fantasía* (fantasías 1, 6), entre diversas danzas inherentes a la época.

Los procedimientos utilizados por Telemann para dar la ilusión de la polifonía con una sola voz no eran nuevas, ya que también fueron utilizados por muchos otros autores; estas técnicas pueden ser la combinación de frases, a menudo con cambios de octava y saltos por grados disjuntos, generando efectos de –preguntas y respuestas– entre diferentes voces, y la

conducta de dos líneas melódicas simultáneas separando las notas bajas (graves) en una voz y las notas altas (agudas), creando otra de las voces, dando la sensación de tener dos voces, pero en una sola línea melódica.

Es por estos aspectos y más, que las doce fantasías para flauta sola, pasan a formar parte de un estricto y complejo repertorio para dicho instrumento; no solo en la técnica en sí misma del compositor al escribirlas, ni en la técnica de agilidad dactilar, sino que también, la complejidad radica en el hecho interpretativo dentro del estilo que conllevó la época y dentro de la misma línea interpretativa, la utilización correcta de todos sus elementos, aunado a la percepción cabal por el intérprete, de los *afectos* implícitos en la partitura que el mismo autor quería denotar, para posteriormente lograr transmitirlos al oyente de una manera explícita; es ahí donde reside la dificultad y el virtuosismo verdadero de la época barroca.

CAPÍTULO III.

ASPECTOS DE INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL DEL BARROCO Y LAS DOCE FANTASÍAS DE TELEMANN

Al hablar de interpretación musical, se hace referencia a un proceso afianzado dentro de la cultura occidental en los últimos siglos. En sus orígenes esta práctica se remonta a la Edad Media o Renacimiento. No era una especialidad y era inherente al compositor.¹

Este proceso consiste en que el ejecutante o también llamado “intérprete” traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido, y conlleva una gran responsabilidad con el compositor y su obra con respecto al significado y realización de aspectos dentro de la misma y que el compositor no puede señalar con toda precisión, entonces, el intérprete deberá tomar decisiones importantes para descifrar la obra escrita y así mismo lograr sea representada lo más aceptablemente posible y apegarse tanto al estilo de la época como a lo que el autor deseaba.²

¹ ORLANDINI 2012, p. 77.

² LATHAM 2002, p. 783.

Sin embargo, hasta el siglo XX es que los intérpretes comenzaron a respetar paulatinamente, cada vez más el texto musical del compositor, y realizar algún aporte pero sin transgredirlo. Es por ello que el músico de orquesta merece una remembranza, pues su labor es meramente importante ya que cada músico debe participar con propiedad en la ejecución coordinada junto con más músicos, guiados por un director que se apega casi totalmente al texto respectivo del compositor. Mientras que los directores de orquesta así mismo deben de profundizar en la comprensión del sonido, la técnica, el color y muchos otros aspectos referentes a cada instrumento o cantantes, debiendo lograr y plasmar la claridad y el entendimiento en cada nota, frase, conjunto, en cada obra y así obtener la música que va más allá de todo lo mencionado. De igual forma el llamado *músico de cámara*,³ profundiza en la íntima relación, sonido y textura pero comprometiendo a un menor número a diferencia de una orquesta.

Por otro lado tenemos al solista que quizás pudiera tener un poco más de libertad, sin traspasar los límites, de dejarse llevar por su intuición y sentir al aportar algunos motivos, notas, adornos e incluso hasta dinámicas, a la obra escrita por un compositor indistinto.⁴

Mediante conocimientos adquiridos, investigación y estudio no solo de la partitura en sí, sino incluso también de la biografía del autor y tratados barrocos, se puede lograr realizarlo. Es complicado en muchas ocasiones dado que es evidente que al hablar de música antigua, en este caso, de música barroca, damos por un hecho que el autor quedará implícito dentro de sus notas, frases, articulaciones, carácter, dinámicas pensadas y empleadas por el mismo, entre otros aspectos; a falta de su existencia, forzosamente el músico tendrá que profundizar en todo ello

³ MÚSICO DE CÁMARA: se le otorga este nombre, a los músicos que realizaban sus labores y presentaciones en una de las habitaciones dentro del palacio llamada *cámara* (siglos XVII Y XVIII). Estos músicos se encargaban principalmente de ejecutar el repertorio profano en los conciertos íntimos privadamente celebrados dentro del castillo. A su vez, *música de cámara*, refiere a las composiciones destinadas a un grupo no muy numeroso de ejecutantes en la que cada parte o voz, es un tanto independiente y con carácter de solo. Este términos e ha delimitado de modo diverso en las distintas épocas.

⁴ ORLANDINI 2012, p. 78.

para conseguir la correcta y precisa interpretación de la obra. Entonces se puede formular que para lograr y obtener una buena interpretación, se debería contar con los siguientes aspectos:

Tabla 4: Aspectos importantes para lograr obtener una correcta interpretación
(Elaboración propia)

<p>INVESTIGACIÓN Y CONOCIMIENTOS MUSICALES</p>	<p>REALIZAR CORRECTAMENTE CADA ASPECTO REFERENTE DENTRO DE LA INTERPRETACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Agógica ○ Carácter ○ Métrica ○ Dinámica ○ Fraseo ○ Articulación 	<p>ESTUDIO DE LA NOTACIÓN ESCRITA EN LA PARTITURA</p>	<p>PERSONALIDAD DEL EJECUTANTE</p>
--	---	---	--

Cada uno de los aspectos que se catalogan y forman parte dentro de la complejidad de la interpretación, son de suma importancia y es imprescindible realizar cada uno de ellos estrictamente.

III.1. EL INTÉRPRETE Y SU FORMACIÓN

En manos de instituciones conocidas en todo el mundo como *conservatorios*, es que se formalizan los estudios y preparación de cualquier profesional de la música o bien llamados “intérpretes”, como se ha venido mencionando. La formación de un intérprete consta de varios niveles, y se considera uno de los aprendizajes más arduos, extensos y complejos, debido a que es recomendable comenzar a muy temprana edad de vida para lograr adquirir todo el conocimiento que ésta disciplina requiere.

Primeramente, el intérprete debe partir del pleno manejo y comprensión del nuevo lenguaje, en éste caso, el de la música, que a su vez comprende una variada cantidad de parámetros (pulso, altura, duración, intensidad, color, lectura de la notación musical, es decir, todo lo referente al solfeo- entre otros aspectos de estudio; todos a su vez aplicados a la complejidad de la técnica de un instrumento musical. El estudiante también requiere de conocimientos precisos históricos de gran relevancia en cuanto al estilo de cada época y de cada región o país así como del mismo autor de la obra a interpretar, y así de esta manera lograr comprender la música en su estado más auténtico y puro para conseguir y permitirle al músico plasmarles vida a las notas y frases escritas que siempre van mucho más allá de lo meramente textual.⁵

III.2. ASPECTOS IMPORTANTES PARA LOGRAR OBTENER UNA CORRECTA INTERPRETACIÓN

AGÓGICA: es lo referente a los aspectos expresivos de la interpretación de una frase musical mediante una modificación rítmica. Se aplica a toda la "Teoría del movimiento en la ejecución musical", es decir, la velocidad con que se interpreta una obra o parte de ésta.⁶ Esta velocidad se llama *Tempo*, y es usualmente señalada de dos formas.

Por las indicaciones metronómicas o por la terminología proveniente del italiano.

Ejemplo 1:

♩ = 70

⁵ ORLANDINI 2012, p. 79.

⁶ Ver <http://musicosalados.blogspot.mx/> (consultada el 7 de enero de 2016).

Ejemplo 2:

Adagio: Despacio

Andante: Caminando

Allegro: Alegre (rápido)

Lento: Despacio

Largo: Muy despacio

Moderato: Moderado

Presto: Muy rápido

Prestísimo: Rapidísimo

Vivace: Vivo

Existen prefijos que se añaden a la raíz y sirven para modificar estos términos tales son: “etto” (menos que), “issimo” (más que) también el “ino”. De igual forma se implementaban a estos otros para complementar la información respecto al tempo.⁷

Ejemplo:

Allegretto: menos rápido que el Allegro

Andantino: más rápido que el Andante

Larghetto: menos despacio que Largo

Prestissimo: lo más rápido posible

Assai: bastante

Con moto: con movimiento

Giusto: justo

Molto: mucho

Ma non troppo: pero no demasiado

⁷ Ver <https://www.academia.edu/> (consultada el 22 de noviembre 2015).

Non tanto: no tanto

Non troppo: no demasiado

Poco: poco

Quasi: casi

Sostenuto: sostenido

La Agógica también abarca la terminología que modifica el tempo, tales como la disminución progresiva o súbita de la velocidad o el incremento, incluso a libertad de este.

Ejemplo:

Allargando

Ritardando

Rallentando

Accelerando

Affrettando

Stringendo

Stretto

Più moso

Ritenuto

Meno mosso

Ad libitum

Rubato

Senza rigore

Y para indicar el regreso al tiempo original se utilizan los términos:

A tempo

Tempo primo

CARÁCTER: es otra propiedad de la música bastante importante y de gran peso dentro de la interpretación, ya que mediante esta es posible manifestar los sentimientos en la música, es decir, la sensación que produce una obra musical. Este término va muy conectado con la agógica, sin temor a duda, prácticamente van de la mano, ya que mientras una define aspectos referentes al tempo y ritmo así como generar la expresividad de la misma frase y música en general, éste otro aspecto, le brinda a la obra, desde su propia naturaleza, la personalidad y temperamento debidos para lograr este entendimiento al interpretar mediante la evocación y empleo de los *afectos*.⁸ La llamada “Agógica Específica”, es utilizada en gran medida por compositores barrocos sobre todo, debido a la estrecha relación e influencia de la novedosa “Teoría de los Afectos” surgida en el barroco también.

Los autores pretendían dar al intérprete la información más completa de la obra respecto a las indicaciones iniciales, por ello incluían dichos términos de agógica específica para hacer referencia al carácter de la obra y lograr la intención con la que debían ser ejecutadas:

Ejemplo:

Affettuoso: con afecto

Agitato: agitado

Alla francese: a la francesa

Appassionato: apasionado

Cantabile: cantado

Con espressione: con expresividad

Con fuoco: fogoso

Con brio: brioso

Con carácter: con presencia

Dolce: dulce

Grave: profundo

⁸ Ver <http://rincoanda.blogspot.mx/> (consultada el 2 de abril 2016).

Giocosos: gracioso

Largo: lento

Scherzando: jugueteando/bromeando

Semplice: con simplicidad

Spiritoso: con espíritu

Vivace: vivo

Por lo general, al estar estudiando una obra que goza de un contenido de agógica específica y el autor quiera referir al carácter en su obra para lograr una interpretación que resalte notablemente los afectos, el intérprete deberá recurrir al uso de una importante figura retórica perteneciente más a la literatura, pero de manera necesaria para lograr un resultado eficaz en la interpretación de una obra; ya que es inevitable el relacionar la imaginación y el pensamiento metafórico con los distintos términos indicadores de agógica específica.

Mencionando con importancia que, esto se aprende, por medio de un maestro altamente capacitado, el cual realizará con el pupilo, por medio de ejercicios variados, diversas prácticas que lo conlleven a una digna y magna interpretación de la obra.

MÉTRICA: básicamente se refiere a la medida de la aparición de patrones regulares de pulsaciones (beats),⁹ periódicas de los sonidos (notas) entre otros elementos musicales pero fijando su atención en la acentuación. La métrica se relaciona directamente con la rítmica, pero no son un sinónimo. Sin embargo, es posible decir que una de la otra va de la mano, es decir, la estructura métrica da sustento a la comprensión de la rítmica y establece los sucesos en el tiempo. En realidad este término, fue heredado a la música, de la poesía. Existen varios tipos de compases en donde la métrica actúa agregando el acento correspondiente a cada compás, ya sean simples o compuestos, por ejemplo, la métrica binaria, ternaria, cuaternaria y la irregular.

⁹ LERDAHL Y JACKENDOFF 1983, *op. cit.*

DINÁMICA: se refiere a todos los cambios de intensidad en el sonido (en la música), con respecto a la interpretación. Generalmente son representadas con las palabras en italiano como por ejemplo: *forte, fortissimo, piano, pianissimo, crescendo, diminuendo*, cada matiz es variable según el compositor lo decida y quiera resaltar o expresarlo.¹⁰

Tabla 5: Tabla de Dinámicas

(Elaboración propia)

<i>fff</i>	forte fortissimo forte	Lo más fuerte posible
<i>ff</i>	forte fortissimo	Muy fuerte
<i>f</i>	forte	Fuerte
<i>mf</i>	mezzo forte	Medio fuerte
<i>fp</i>	forte piano	Ataque fuerte y de inmediato piano
<i>mp</i>	mezzo piano	Medio suave
<i>ppp</i>	piano pianissimo piano	Lo más suave posible
<i>pp</i>	piano pianissimo	Muy suave
<i>P</i>	piano	Suave
<i>fz</i>	forzando	Forzado casi como un acento un poco violento
<i>sfz</i>	sforzando	Esforzando con énfasis de acento sobre la nota
<i>cresc.</i>	crescendo	Aumentar gradualmente la intensidad
<i>decresc. o dim.</i>	decrescendo o diminuendo	Disminuir gradualmente la intensidad
<i>sot. voc.(s.v.)</i>	sotto voce	Media voz
<i>smorz.</i>	smorzando	Apagando paulatinamente

¹⁰ Ver <http://quidmusica.com/> (consultada el 5 de diciembre 2015).

FRASEO: Es una sección de una línea musical parecida a una oración en retórica de la palabra llamada frase. Un término que se relaciona directamente con el fraseo, es el periodo;¹¹ éste se refiere a que las frases suelen ser una función de la armonía, del ritmo y de la melodía. La longitud de una frase varía entre cuatro u ocho compases, y suele continuar con otra frase de respuesta y de misma extensión. Al respecto de la ejecución, que se ocupa de la estructura de la frase de una obra, se le llama –fraseo- y se efectúa por medio de la articulación, otro aspecto relevante dentro del tema de la “Interpretación”. En la notación musical, en ocasiones, las frases se indican por medio de arcos denominados ligaduras.

ARTICULACIÓN: junto con todos los demás términos, anteriores, la articulación no es menos importante dentro de la expresividad de la interpretación.

Este término se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de una serie de notas que el autor desea realizar en su obra. Es preciso mencionar que la articulación está íntimamente relacionada con el fraseo, pues éste depende casi en su totalidad de ella, y de este modo tendrá un mejor sentido y énfasis.

Existen distintas articulaciones que se escriben a manera de líneas cortas, ligaduras, puntos acentos, apoyos, etc., sin embargo durante el periodo Barroco, en el cual la enseñanza de la técnica con el surgimiento de los tratados tanto teóricos como prácticos para los diversos instrumentos escritos por músicos reconocidos e indudablemente extraordinarios, pretendía que el intérprete realizara correctamente todo lo referente al estilo dentro de la música. De esta manera, sin tener que especificar en la partitura escribiendo absolutamente cada indicación, en la obra a interpretar, el músico ya sabía abordar las distintas maneras de realizar tanto las articulaciones, como resaltar los énfasis necesarios de cada frase o parte de relevancia en la obra, así como denotar cada afecto en la misma.

¹¹ PERIODO: Unidad más larga y completa de una frase que a su vez se subdivide en elementos breves. (RANDEL 1994, p. 188).

III.3. ASPECTOS DE ORNAMENTACIÓN ENTRE LAS DOCE FANTASÍAS PARA FLAUTA SOLA Y LAS DOCE “SONATAS METÓDICAS” PARA FLAUTA Y BAJO CONTINUO DE TELEMANN

Las Sonata Metódicas de Telemann que también escribió a manera de una colección de doce obras, fueron publicadas aproximadamente el mismo año en el que también salieron a la luz las doce Fantasías para flauta o instrumento solo. Ambas colecciones presentan importantes aspectos respecto al análisis retórico, debido al recorrido armónico por las tonalidades habituales y no tan comunes en la flauta traversa barroca, así como también por el hecho de desarrollar en gran medida una amplia variante de efectos y afectos específicos en cada una de ellas.

La colección de las doce sonatas, como bien lo especifica Telemann, con el término de “Metódicas”, además de poseer una finalidad deleitante, también desempeñan una función de estudio y aprendizaje en cuanto a la realización de la ornamentación dentro de una línea melódica; es por ello que Telemann realiza y escribe él mismo en estas obras, dos líneas melódicas en cada movimiento lento y de carácter profundo de cada sonata.

La primera línea es llana, pretendiendo dejar los adornos a la libertad e imaginación de cada intérprete; y la segunda, que es ornamentada al gusto y parecer del autor, obviamente dentro del correcto estilo, como a manera de un método para el aprendizaje de la ornamentación.

Es preciso mencionar que, tomando en cuenta dichas líneas elaboradas por Telemann en sus doce sonatas metódicas, pudiesen ser consideradas en los movimientos de carácter similar en las doce fantasías del mismo autor, es decir, que en algunos movimientos lentos de estas obras, pudiesen añadirse algunas figuras ornamentales del otro texto, acoplando una idea quizás un poco similar en cuanto a la manera bien utilizada y aprendida al momento de ornamentar al estilo de la época.

En estos ejemplos, podemos apreciar la línea ornamentada escrita por el mismo autor, en las doce Sonatas Metódicas, (S.M. - # - tonalidad), que de algún modo, pudieran aplicarse en algunas notas, compases o frases, de alguna de las doce Fantasías (F. - # - tonalidad), para darnos una idea más clara de cómo se podrían aplicar dichos adornos.

Ejemplo 1:

S. M. 5 en la menor (1 - 6 cc.)

Largo

F. 5 en do mayor – Allegro final (13 – 14 cc)

Quizás la única característica similar entre estos dos movimientos de cada respectiva obra, sea el compás de 6/8 escrito en ambas, y que el ejemplo surge en la sonata metódica número 5 al igual que quinta fantasía. Sin embargo, el carácter es distinto, pues mientras en la sonata, Telemann propone un *Largo*, el *Allegro* final de la fantasía tiene un contenido dancístico de una *Giga*.

Aun así, es posible realizar algunas figuras de la línea melódica realizada por el autor, y aplicarlas a la basta y sencilla rítmica de los compases seleccionados de la quinta fantasía, probablemente no en todos, ni en cada una de las figuras rítmicas, pero si esporádicamente en algunas de ellas para darle un toque de espontaneidad y variación ornamental a la frase.

Ejemplo 2:

S. M. 1 en sol menor (10-11 cc.)

F. 6 en re menor – Dolce (3-4 cc.)

En este ejemplo, el afán únicamente es el de proponer anexionar, a manera de notas de paso o apoyaturas, los pequeños melismas de la línea ornamentada por Telemann en la sonata metódica número 1; hacia la partitura de la fantasía 6 en el movimiento *Dolce*, al ser ambos movimientos de pulso lento, y de carácter un tanto similar las figuras ornamentales pueden ser compatibles en un porcentaje bastante aceptable, ya sean las corcheas de apoyatura o las notas de paso por terceras descendentes o ascendentes.

Ejemplo 3:

S. M. 3 en mi menor (51-52 cc.)

F. 6 en re menor – *Dolce* (13-14 cc.)

En el caso de este ejemplo, la propuesta que planteo con respecto a la ornamentación, está dirigida al cierre de la parte A, así como al de la parte A' del movimiento; ya que es evidente que son un tanto compatibles tanto en el compás como en el carácter.

La razón por la cual solo quise referir el adornamiento aplicado al final de cada sección, es por que el primer movimiento de la fantasía es de un carácter un tanto más profundo apesar de ser *Dolce*, y el autor ha escrito perfectamente la línea melódica en este; por lo tanto no es tan prudente que se adorne demaciado, para evitar caer en una sobre ornamentación de la línea, en lugar de embellecerla con sutilezas más factibles.

De este modo, es imprescindible lograr esa sutileza ornamental de buen gusto en los compases apropiados y destacar los elementos y la melodía en este movimiento por si solo, ya establecidos por el autor.

Ejemplo 4:

S. M. 6 en sol mayor (1 c.)

Cantabile

F. 8 en mi menor – Largo (1 c.)

Largo

Nuevamente coincide que estos ejemplos se deben a un carácter similitario al igual que al tempo y al compás, por ello mismo es apropiado referir algunas figuras ornamentales en ciertos compases tal como en el primero de ambos, ya que la línea escrita por Telemann, destacan nuevamente las apoyaturas y las fusas ascendentes, tal vez a manera de pequeñas escalas, las cuales podrían encajar perfectamente en algunos momentos de la fantasía número 8.

Es importante reiterar en que, la mayoría de los ejemplos de posible ornamentación, deberán ser sumamente sutiles en el caso de este *Largo*, con mayor cautela, ya que uno de los *ictus* de relevancia en este movimiento, son los saltos conjuntos y disjuntos que el autor escribe entre los distintos intervalos, y deben ser destacados ampliamente; entonces la ornamentación tendrá que incorporarse con bastante sutileza.

Ejemplo 5:

S. M. 12 en do mayor – Andante (22 c.)

F. 8 en mi menor – Largo (16-17 cc.)

Particularmente, estos dos movimientos no coinciden del todo, quizás únicamente en el compás en el que están escritos ambos, pero a pesar de que el tempo es un poco distinto en cada uno de ellos, el carácter es bastante parecido, a pesar de la agógica distinta y de la tonalidad diversa.

El ejemplo que planteo en los respectivos compases de cada movimiento, es en relación a la ornamentación final, pues pueden emplearse perfectamente las figuras retóricas de la línea melódica de la sonda escritas por Telemann, adaptadas en la línea de la fantasía del mismo, pero como anteriormente mencioné, sin caer en la inadecuada sobreornamentación.

Ejemplo 6:

S. M. 3 en mi menor – Grave (16 c.)



F. 9 en mi mayor – Affettuoso (10c.)



Estos movimientos están escritos en tonalidades homónimas, y comparten un compás ternario. Puede notarse que ambos tienen una indicación de agógica específica, las cuales no distan mucho en el tempo, pero sí en el carácter. El *Grave* con respecto al *Affettuoso*, debe ser interpretado con más profundidad, mientras que el movimiento de la fantasía, tal cual como su agógica lo marca, debe sentirse con gran afecto, interpretando esto, sencillamente como un movimiento tranquilo calmado y con gran expresividad, para ser capaces de transmitir al oyente la emotividad implícita en el mismo.

Ejemplo 7:

S. M. 3 en mi menor – Grave (51-52 cc.)

F. 9 en mi mayor – Affettuoso (28-29cc.)

Otro ejemplo dentro de la misma sonata metódica y fantasía, se suscita justo en los dos últimos compases, donde es más apto y de buen gusto ornamentar sin caer en la exageración.

Se puede notar, que es muy posible adaptar las figuras escritas por Telemann perfectamente a la línea final de la fantasía.

Así mismo, sin ser mi afán el de comparar una obra con otra, puedo sugerir sea un buen ejercicio el de estudiar la auténtica línea melódica ornamentada realizada por el autor y hallar la manera de encajar apropiadamente una en función de la otra con el fin de enriquecer y dar mayor énfasis al discurso que en este caso es, la obra musical.

TABLA COMPARATIVA DE LAS DOCE FANTASÍAS DE TELEMANN

Fantasia	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
I	La mayor	2	Vivace	C I [Estilo/Técnica “DURCHKOMONIERT”] V 36cc.	Este movimiento es bastante libre, escrito en la forma de fantasía haciendo alusión completamente al mismo nombre de las obras. A pesar de que se encuentra escrito en un solo movimiento y sin una estructura concisa de A, A’ o A B, se diferencian claramente sus distintas secciones en las que se divide. Así mismo el compositor deja a libertad del intérprete la agógica a emplear en él.
			Allegro	3/8 : A : : B----- CF I --- V IV ----- I 1 -- 12 13-----26 12cc. 14cc.	Movimiento ternario bipartito, el cual se asemeja bastante tanto en su forma estructural como en el carácter, a un <i>Passepied</i> , por el tipo de compás aunque sin el típico comienzo anacrúsico. El <i>Passepied</i> como el <i>Minué</i> son danzas de origen francés, ambas de estilo galante y populares en los bailes de la corte, por tal razón pudiese haber discrepancias entre si este movimiento sea más figurativo hacia alguna de estas dos danzas.
II	La menor	4	Grave	3/4 i ----- v 11cc.	Movimiento de gran profundidad armónica debido a su misma naturaleza de tonalidad menor y de igual manera, como la propia forma lo dice, “ <i>Grave</i> ”, debe ser ejecutado bastante lento y con libertad.

Fantasía	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Vivace	$3/4 A A' (A'') \text{ Reexp. } A \text{ c/mot. } A' - CF $ $\begin{array}{cccccccc} \dot{1} & \text{-----} & \dot{1} & & & & & \dot{1} \\ 1-6 & 7-21 & 22-37 & 38 & \text{-----} & 41 & 42 & \text{-----} & 48 \\ 6\text{cc.} & 15\text{cc.} & 6\text{cc.} & & & 4\text{cc.} & & & 7\text{cc.} \end{array}$	<p>Movimiento rápido en compás ternario, en el cuál por el simple hecho de comenzar con un silencio de corchea, da la impresión de ser muy anacrúsico en varias de sus secciones, a pesar de que no lo es.</p> <p>En este movimiento Telemann hace destacar por completo la idea sonora de dos voces, escritas en una sola línea para un solo instrumento, (melodía y bajo). Esta idea la desarrolla en muchos de sus movimientos y obras para instrumento solo. Por ello es muy importante destacar capazmente ambas voces.</p>
			Adagio	$C III \text{-----} III $ $\begin{array}{cccccccc} 1 & \text{-----} & 2 & \text{-----} & 4 & \text{-----} & 7 & \text{-----} & 9 \\ & & 2\text{cc.} & & 2\text{cc.} & & 3\text{cc.} & & 2\text{cc.} \end{array}$	<p>Escrito en su relativo mayor (Do mayor), movimiento lento pero con un pulso constante y de carácter <i>dolce</i>, (dulce). Es preciso mencionar que Telemann empleaba en sus composiciones tanto la agógica usual como la más específica respecto al carácter, alternando entre cada movimiento o simplemente prescindiendo de ello en algunas fantasías y dejándolas únicamente con la agógica convencional. La estructura en este movimiento es bastante visible en cada uno de sus motivos que va desarrollando además de que la proporción entre cada uno es portentosamente comprensible. Es preciso mencionar que también el autor desarrolla la ornamentación escrita por el mismo a lo largo del movimiento.</p>
			Allegro	$2/4 : A : : A' - A \text{ (Re exp.)} : $ $\begin{array}{cccccccc} \dot{1} - \text{v} & & \text{v} & \text{-----} & \dot{1} \\ 1-18 & & 18 & \text{-----} & 28 & \text{-----} & 40 \\ 18\text{cc.} & & & & 22\text{cc.} & & \end{array}$	<p>El <i>Allegro</i> de esta Fantasía, es un movimiento bipartito claramente estructurado en dos secciones con una re-exposición en su segunda sección. Con actitudes bastante enérgicas entre sus notas y frases escrita a manera de una danza <i>Bourrée</i>.</p>

CAPÍTULO III

Fantasia	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
III	Si menor	2	Largo-Vivace-Largo-Vivace	$C L \text{ (mot.a.)} R \text{ (mot.r.)} L' \text{ (or)} R' $ $i-v---iv---v \quad i-----v \quad III/ReM-iH/M \quad i---i$ $1-----2 \quad 3-----17 \quad 18-----21 \quad 22-32$ $2cc. \quad 15cc. \quad 4cc. \quad 11cc.$	En este movimiento se puede notar que sus secciones se encuentran organizadas en una estructura de: lento-rápido-lento-rápido, es decir en la forma y orden de la <i>Suite</i> primitiva, propuesta en la época barroca o bien de una <i>Sonata da Chiesa</i> .
			Allegro	$6/8 : A : : A' : $ $i - IReM \quad I --- -- i$ $0 -----22 \quad 23 --- 41$ $22cc. \quad 19cc.$	Claramente se puede notar la estructura de éste movimiento bipartito el cual consta únicamente de un motivo rítmico (A) desarrollado en una segunda parte como una (A'). Mismo motivo rítmico pero una estructura armónica a la inversa, a manera de "espejo", además su ritmo y estructura denota completamente, una danza ligera, particularmente una "Giga".
IV	Sib mayor	3	Andante	$C \text{-----} $ $1-----1$ $2cc. \quad 3cc. \quad 3cc. \quad 2cc. \quad 3cc.$ $13cc.$	Este Andante mantiene su pulso constante y a pesar de que es relativamente corto, y de que se ejecute en una sola emisión, se puede dividir en tres pequeñas variaciones del tema, dentro de un todo, el cual expone en los dos primeros compases con su respectiva anacrusa. Aunque varía armónicamente bastante, y ornamenta cada pequeña sección, siempre mantiene el énfasis del ritmo anacrúsico que pasará a convertirse en el "Ictus" del movimiento.
			Allegro	$3/4 A A' A $ $1-----V \quad V-----I \quad I-V-I-V-I$ $1---13 \quad 4---38 \quad 39---55$ $13cc. \quad 25cc. \quad 17cc.$	Movimiento en compás ternario y de carácter vivo por ello pudiese embonar perfectamente en una danza <i>Courante</i> , danza cortesana de origen francés surgida en el barroco. Su estructura solo oscila entorno de un mismo tema denominado (A), con una variación armónica pero no rítmica (A') Y una re exposición del tema (A).

CAPÍTULO III

Fantasia	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Presto	$C : A (A) : : A' \text{ Reexp.} A : $ $\begin{array}{cccccccc} \text{V} & \dots & \text{I} & \text{III} & \dots & \text{V} & \dots & \text{I} \\ 1 & \dots & 7 & \dots & 12 & 13 & \dots & 28 & 29 & \dots & 40 \end{array}$ $\begin{array}{ccc} 12\text{cc.} & 16\text{cc.} & 12\text{cc.} \end{array}$	Este movimiento en compás de cuatro cuartos pero que en realidad se ejecuta en compás partido, contiene una estructura muy parecida a la del <i>Allegro</i> anterior, no obstante, en cada sección son claros los “ecos” repetitivos que el autor quiere mostrar, tanto de algunos compases como del tema.
V	Do mayor	3	Presto-Largo- Presto-Largo	$C-3/2 \text{Secc. R} \text{Secc. L} \text{Secc. R} \text{Secc. L} $ $\begin{array}{cccccccccccc} \text{I} & \dots & \text{I} & \dots & \text{V} & \text{V} & \dots & \text{V} & \dots & \text{V} & \dots & \text{V} \\ 1 & \dots & 4 & 5 & \dots & 8 & 9 & \dots & 12 & 13 & \dots & 24 \end{array}$ $\begin{array}{ccc} 4\text{cc.} & 4\text{cc.} & 4\text{cc.} & 12\text{cc.} \end{array}$	Se puede notar que la estructura de este movimiento es invertida, tomando en cuenta que la establecida en un principio fue: (L-R-L-R), es decir; Lento-Rápido-Lento-Rápido. Pero sin dejar de causar controversia ya que bien sabido es que, con el paso del tiempo la forma de la <i>Suite</i> fue evolucionando y se dejaba a libertad del autor tanto el orden protocolario de las danzas, como las danzas que querían emplear en su obra (<i>Suite</i>), así como también la propuesta de agógica inicial de la misma.

CAPÍTULO III

Fantasía	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Allegro	<p>9/8 A A1 A2 B A1' A2' B' A1'' A2'' </p> <p>I -----</p> <p>1-3 4---6 7---9 10-12 13---15 16---18 19-22 23---25 26---28 3cc. 3cc. 3cc. 3cc. 3cc. 3cc. 4cc. 3cc. 3cc.</p> <p>B'' (A1-A2-B) A1''' A2''' B''' C.F. </p> <p>----- I</p> <p>29-30 31-----41 42-----44 45-----47 48---49 50---54 2cc. 11cc. 3cc. 3cc. 2cc. 5cc. 54cc.</p>	<p>Este movimiento es muy interesante además de que dentro de su desarrollo van ocurriendo muchos cambios armónicos y rítmicos, modulaciones, inflexiones ornamentaciones implícitas en la escritura, etc.</p> <p>Podría asemejarse un poco a una especie de <i>Giga</i> (danza de origen italiano), pero solo en cuanto al carácter, puesto que está escrita en compás ternario y rompe desde este punto con el requisito de dicha danza, además de que en su estructura no tiene demasiados aspectos de una <i>Giga</i>, puesto que implica bastantes cambios rítmicos y emplea frecuentemente la repetición de sus distintas secciones, las cuales pueden dividirse en cuatro diversos motivos rítmicos en las distintas frases que van variando en (A, A1, A2, y B), dependiendo de las variantes figuras rítmicas de cada sección. Dando como resultado un esquema bastante complejo a lo largo de sus 54 compases. Así mismo pudiese aludir de cierto modo también a una especie de <i>fuga</i>, tomando como sujeto (s,) el tema expuesto en los tres primeros compases que a su vez se repiten en diversas modulaciones tonales y con rítmica variable.</p>
			Allegro	<p>6/8 : A : : A' : </p> <p>I ---- V V ---- I</p> <p>1 ---- 14 15 ---- 36 14cc. 22cc.</p>	<p>Sin embargo, el tercer movimiento de esta Fantasía, escrito en un compás binario, si se asemeja bastante a una <i>Giga</i>, y su estructura es muy sencilla tanto en armonía como en figuras rítmicas y en proporción de las secciones que únicamente varía en la tonalidad y que por lo tanto da una sencillez que se resume en un (A) y (A') sin re exposición alguna.</p>

CAPÍTULO III

Fantasía	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
VI	Re menor	3	Dolce	$3/4 : A : : A' : $ $\begin{array}{ccccccc} i & \text{-----} & v & I & \text{-----} & i \\ 1 & \text{-----} & 14 & 15 & \text{-----} & 30 \\ & & 14cc. & & & 16cc. \end{array}$	<p>Movimiento bipartito de carácter lento en el cual Telemann hace uso de la agógica específica referente al carácter, redundantemente, lo cual nos dice que debe de buscarse en el una profundidad expresiva bastante notable e introspectiva. Respecto a sus secciones, son bastantes claras y únicamente variables en su armonía. Cada sección está casi proporcionalmente dividida.</p>
			Allegro	$C S \text{Resp. del S} PL S \text{ (or)} PL S $ $\begin{array}{cccccccccccccccc} i \\ 1-3 & 3 & \text{-----} & 5 & 5-10 & 11 & \text{----} & 13 & 13-15 & 15-17 \end{array}$ $PL \text{Repet. de PL} S PL \text{Forma Cadencial} $ $\begin{array}{cccccccccccccccc} i \\ 17- & 21 & 22 & \text{-----} & 25 & 25-27 & 27-29 & 29 & \text{-----} & 32 \end{array}$	<p>En el segundo movimiento de esta Fantasía se puede notar una especie de “Fuga” en la cual (S) es la cabeza del sujeto que es la voz que se mueve y expone repetitivamente en distintos tonos a lo largo del mismo. Mientras que a su vez se entrelazan con temas o partes libres (PL). Por tal motivo es inestable el conteo de los compases debido a que el sujeto comienza en ocasiones anacrúsico y en segundo o tercer tiempos. En cuestión de su estructura, no es muy compleja, pero sí se puede notar como va presentándose dicho sujeto, la imitación o repetición del mismo y las conexiones de las partes libres con ello, así como también la clara forma cadencial del final.</p>

CAPÍTULO III

Fantasia	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Spirituoso	$3/2 A B A C A D A $ $\begin{array}{cccccccc} i & & & & & & & i \\ 1 \text{---} 6 & 7 \text{--} 12 & 13 \text{-} 18 & 19 \text{-} 24 & 25 \text{--} 30 & 31 \text{-} 36 & 37 \text{--} 42 \\ 6cc. & 6cc. & 6cc. & 6cc. & 6cc. & 6cc. & 6cc. \end{array}$	<p>En este último movimiento, el compositor vuelve a hacer uso de la agógica específica que refiere al carácter, lo cual nos dice y hace ver reiterándolo en su estructura, que además de traer en sí y conferir ese carácter espiritualmente íntimo, Telemann es tan capaz de dejar un poco a la imaginación y libertad del músico ejecutante, la ornamentación y por tanto la interpretación del movimiento respecto a cada repetición del tema principal expuesto (A), el cual lo va alternando entre otras secciones cambiantes (B, C y D), sobre todo armónicamente hablando pues aunque no hace variar tanto rítmicamente cada sección, sí ocurren varios sucesos armónicos en ellas; mientras que la parte repetitiva del tema o sección (A) es la que va dejando a la libertad del intérprete.</p>
VII	Re mayor	2	Alla Francese	$C : A : : 3/8 B B' C A : $ $\begin{array}{cccccccc} I \text{---} \text{V} & \text{V} \text{---} \text{I} & \text{I} \text{---} \text{I} & \text{I} \text{---} \text{I} \\ 1 \text{---} 14 & 14 \text{---} 54 & 54 \text{--} 84 & 85 \text{---} 94 \\ 14cc. & 40cc. & 30cc. & 10cc. \end{array}$	<p>Movimiento que contiene dos secciones bastante claras, si bien compartiendo el mismo pulso, pero con un cambio de compás que convierte la segunda sección en una danza, “Giga” de estilo y origen francés. La indicación de agógica que el compositor escribe, es bastante específica en cuanto al carácter se refiere. Telemann al escribir, “Alla Francese”, se refiere por completo a que este movimiento debe ser ejecutado e interpretado con carácter francés, el cual hace notar el uso de la desigualdad de las notas, con el término en francés “inegal”, al igual que tal vez, el uso de síncopas, hemiolas, ritmos cruzados e imitaciones.</p>

CAPÍTULO III

Fantasia	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Presto	$C A B A C A $ $I \text{----} I \quad V \text{--} V \quad I \text{----} I \quad V(GM) \text{--} I \quad I \text{----} I$ $1 \text{----} 8 \quad 8 \text{----} 16 \quad 16 \text{--} 24 \quad 24 \text{----} 32 \quad 32 \text{--} 40$ $8cc. \quad 8cc. \quad 8cc. \quad 8cc. \quad 8cc.$	Este <i>presto</i> meramente denota el uso de la repetición del motivo del tema como tal pero sin necesidad de recurrir a escribir las barras repetitivas, y notablemente en cada cambio de sección se pueden distinguir bastante claras las variaciones que Telemann escribe. Por su tempo binario se podría hacer alusión al parecido con una “ <i>Gavotte</i> ”.
VIII	Mi menor	3	Largo	$C A A' $ $i \text{----} v \text{----} i$ $1 \text{----} 6 \quad 6 \text{----} 17$ $6cc. \quad 11cc.$	Este movimiento en apariencia de su estructura parece sencillo, pero en cada sección expuesta y desarrollada, contiene bastantes cambios armónicos y motivos retóricos importantes que realizan perfectamente su función, que es la emotividad de los afectos en la frase o nota. En este, Telemann emplea repeticiones de un motivo completo de compás que debe sonar como un “ <i>eco</i> ”, escribe también muchos saltos de notas por grados disjuntos para hacer notar como dos voces en la única línea melódica y también agrega un bello toque de cromatismos dentro de la misma tonalidad que realmente pueden sentirse casi como un lamento, viéndolo desde el punto de vista “afectivo” y un tanto metafórico. Cada sección cuenta con estas variables mientras las va desarrollando de una manera coherente.
			Spiritoso	$12/8 A A' A'' A''' A \text{ (Re exp. 8va)} CF $ $i \quad i$ $1 \text{--} 4 \quad 4 \text{--} 10 \quad 10 \text{--} 15 \quad 16 \text{--} 21 \quad 22 \text{--} 26 \text{--} 27 \text{--} 28 \quad 29 \text{--} 31$ $4cc. \quad 6cc. \quad 5cc. \quad 6cc. \quad 5cc. \quad 2cc. \quad 3cc.$	Movimiento similar al de un a <i>Giga</i> , en donde el autor hace bastante uso de “ <i>ecos</i> ”, variaciones armónicas del tema expuesto, así como también variaciones rítmicas en cada variación realizada, variación del tema principal en la octava y algunas imitaciones.

CAPÍTULO III

Fantasía	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Allegro	$3/4 : A : : B \text{Des. (B)} \quad A \text{ (Re exp.) } : $ $\begin{matrix} \text{i} & \text{v/i} & \text{vi} & \text{i} & \text{i} & \text{i} \\ 1 & 8 & 9 & 16 & 16 & 20 & 21 & 24 \\ \text{8cc.} & \text{8cc.} & \text{4cc.} & & & \text{4cc.} & & \end{matrix}$	<p>Este <i>allegro</i> aunque de estructura simple, y compás ternario, denota un contenido distinto en la manera de acentuarse, es decir, debido a su síncopa, no se siente el típico 3/4 marcado, sino más bien como si fuese binario, emplazando una acentuación en el primer y último tiempo y hacia el primero nuevamente.</p>
IX	Mi mayor	4	Affettuoso	$3/4 : A : : A' : $ $\begin{matrix} \text{I} & \text{V} & \text{IV} & \text{I} \\ 1 & 13 & 14 & 29 \\ \text{13cc.} & & \text{16cc.} & \end{matrix}$	<p>Este movimiento, de un alto contenido de afectos, por sus inflexiones naturales en el fraseo, sus disonancias e intervalos de segundas implícitos en él, alude completamente la afectuosidad que el mismo autor escribe en el encabezado del movimiento, concediéndole inmediatamente un carácter noble y dulce. En cuanto a su estructura es simple y de pulso un poco libre pero no demasiado.</p>
			Allegro	$3/8 A A' B B' A'' C C' P.P. A \text{ (Re exp en la octava)} $ $\begin{matrix} \text{I} & & & & & & & & & & & & & & & \text{I} \\ 1-6 & 7-10 & 10-14 & 14-18 & 19-22 & 22-26 & 26-30 & 30-34 & 35-37 & 37 & & & & & & 50 \\ \text{6cc.} & \text{3cc.} & \text{4cc.} & \text{5cc.} & \text{3cc.} & \text{5cc.} & \text{4cc.} & \text{4cc.} & \text{2cc.} & & & & & & & \text{14cc.} \end{matrix}$	<p>Sin embargo, este movimiento, a pesar de que es un <i>allegro</i> y de evidente constante en su pulso, se presta para ser ejecutado con una considerable libertad, y ligereza pero no en extrema rapidez que desfigure totalmente sus frases estructuradas.</p>
			Grave	$3/2 \text{Mov. de transición} $ $\begin{matrix} \text{IV}\# & \text{II} & \text{V} \\ 1 & & 4 \\ & & \text{4cc.} \end{matrix}$	<p>Este pequeño movimiento transitorio, establecido en apenas cuatro compases, tiene una estructura completamente libre, casi improvisatoria y de armonía modulante que va enteramente direccionado a la tónica del último movimiento que es el <i>Vivace</i>.</p>

CAPÍTULO III

Fantasia	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Vivace	$2/4 : A : : A' A \text{ (Re exp.) } : $ $\begin{array}{ccccccc} \text{I} & \text{---} & \text{V} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{I} \\ 1 & \text{---} & 16 & 17-24 & 24 & \text{---} & 40 \\ & & 16\text{cc.} & & 24\text{cc.} & & \end{array}$	<p>De estructura bipartita y bastante sencilla, sus dos secciones se dividen en 16 y 24 compases con su debida re exposición de la primera parte, sin aludir en su línea una segunda o tercer voz, simplemente la melodía única de la flauta.</p> <p>Podría equipararse a una danza <i>Gavotte</i>, conformada dentro de una <i>Suite</i> primitiva.</p>
X	Fa# menor	3	A tempo giusto	$3/4 : A : : A' PM A \text{ (Re exp.) } : $ $\begin{array}{ccccccc} \text{i} & \text{---} & \text{v} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{I} \\ 1 & \text{---} & 22 & 23 & \text{---} & 38-44 & 44 & \text{---} & 54 \\ & & 22\text{cc.} & & 16\text{cc.} & 6\text{cc.} & 10\text{cc.} & & \end{array}$	<p>Movimiento bipartito, en compás ternario con similitud a una <i>Courante</i> de origen francés, por lo que su carácter “<i>inegal</i>” puede ser decidido por el intérprete, al ser ejecutado de tal forma.</p>
			Presto	$C A A' A'' A''' A \text{ (Re exp.) } A \text{ (Re exp. En la octava) } $ $\begin{array}{ccccccccccc} \text{i} & & & & & & & & & & & \text{i} \\ 0-8 & 8-18 & 18-30 & 30-39 & 39 & \text{---} & 49 & 49 & \text{---} & \text{---} & \text{---} & 64 \\ 8\text{cc.} & 10\text{cc.} & 12\text{cc.} & 9\text{cc.} & & & 10\text{cc.} & & & & & 15\text{cc.} \end{array}$	<p>Este movimiento de sección única, se asemeja un poco a la estructura de un <i>Rondó</i>, por el <i>estribillo</i> repetitivo dentro del mismo, pero con la diferencia de que no cuenta con las respectivas secciones (B, C, D) entre cada <i>copla</i>. Pues únicamente procede a variar el tema principal sin sumar ni adicionar algún otro motivo aparente, es importante resaltar que realiza un a re exposición del tema (A) en compás 39 y una segunda re exposición sobre la octava en el compás 49 con exactitud ulteriormente de 10 compases.</p>

CAPÍTULO III

Fantasia	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Moderato	$3/8 : A : : B : $ $i \text{ ---- } v \quad vi \text{ ---- } i$ $1 \text{ ---- } 8 \quad 9 \text{ ---- } 24$ $8cc. \quad 16cc.$	<p>Este último movimiento congénere al primero, en cuestión de su estructura bipartita, se asemeja a un “<i>Passepied</i>”, o quizás un “<i>Minué</i>” escrito en compás ternario aunque no precisamente en 3/4, pero notoriamente de carácter por completo de una danza galante.</p> <p>Dentro de su misma estructura clara y organizada se puede notar que la primer parte (A) está conformada en 8 compases, mientras que la segunda (B), está conformada por el doble de compases, que son 16.</p>
XI	Sol mayor	3	Allegro	$C A A' B_{(ECOS)} B'_{(ECOS)} B''_{(ECOS)} C C' $ $I-I \quad V-V \quad V \text{ ---- } VI \quad VI \text{ ---- } V \quad V7/I \text{ ---- } I \quad I \text{ ---- } I \quad V/V \text{ ---- } I$ $1 \text{ ---- } 4 \quad 5 \text{ ---- } 8 \quad 8 \text{ ---- } 11 \text{ ---- } 12 \quad 12 \text{ ---- } 15 \text{ ---- } 16 \quad 16 \text{ ---- } 20 \quad 21 \text{ ---- } 22 \quad 22 \text{ ---- } 26$ $4CC. \quad 4CC. \quad 4CC. \quad 4CC. \quad 4CC \quad 2CC. \quad 4CC.$	<p>Movimiento en una sola emisión, con exigua libertad de <i>accelerando</i> gradual, sobre todo en sus dos primeras secciones. Se divide en 3 secciones claras que a su vez varían cada una de ellas. Es muy claro y evidente el manejo recurrente de “ecos” en este <i>allegro</i>; al igual que en muchos otros de sus movimientos dentro de la obra completa.</p>
			Adagio-Vivace	$C M. T. C A A' B B' C A \text{ (Re exp./variaciones)} $ $I-V \quad V-V \quad V-II \quad VII-V/VI \quad VI-VII \quad I \text{ ---- } I$ $1 \text{ ---- } 2 \quad 3-7 \quad 7-10 \quad 10-11 \quad 11 \text{ ---- } 13 \quad 13 \text{ ---- } 19 \quad 20 \text{ ---- } 31$ $2cc. \quad 4cc.3cc. \quad 1\frac{1}{2}cc. \quad 1\frac{1}{2}cc. \quad 7cc. \quad 12cc.$	<p>Primeramente, los 2 compases expuestos del <i>adagio</i>, son únicamente una conexión transitoria hacia el <i>vivace</i> que comienza en el compás 3; y que se divide en 3 claras secciones las cuales varían de una manera gradual y posteriormente van combinándose entre ellas mismas, hasta arribar a una re exposición del primer tema expuesto el cual es denominado como (A), pero con una particularidad en el mismo donde se conjunta con una variación para de ésta forma concluir. Cabe mencionar que este movimiento está escrito en una sola emisión.</p>

CAPÍTULO III

Fantasia	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Allegro	$6/4 : A : : A' (C.F.) : $ $\begin{array}{ccccccc} \text{I} & \text{---} & \text{V} & \text{V} & \text{---} & \text{---} & \text{I} \\ \text{1} & \text{---} & \text{12} & \text{13} & \text{---} & \text{---} & \text{26} \\ & & \text{12cc.} & & & & \text{14cc.} \end{array}$	<p>Telemann concluye esta Fantasia con este <i>Allegro</i> bipartito y sencillamente estructurado en dos secciones (A - A') el cual podría asemejarse a una "Courant" en compás de 6/4. Sus dos secciones semejantes en rítmica y estructura dan pie a una organización de (A - A') anexando un desenlace en la segunda parte (A') de una Coda Final (C. F.)</p>
XII	Sol menor	2	Grave- Allegro- Grave- Allegro- Dolce- Allegro	$3/2 A 3/4 B 3/2 A' 3/4 B' C D $ $\begin{array}{ccccccc} \text{i--v} & \text{i - v} & \text{i-v/v} & \text{v --- v} & \text{vii/v} & \text{I sib} & \\ \text{1-4} & \text{5 - 24} & \text{25 ---28} & \text{29 --- 55} & \text{56-61} & \text{62-69} & \\ \text{4cc.} & \text{20cc.} & \text{4cc.} & \text{27cc.} & \text{6cc.} & \text{8cc.} & \end{array}$	<p>Movimiento de gran libertad, sobre todo en las partes de tiempo lento o tranquilo, el cual se divide en seis secciones respectivamente ordenadas de la siguiente manera: Lento-Rápido-Lento-Rápido-Lento-Rápido.</p> <p>Aunque armónicamente no se mueve demasiado, el contenido de sus diversas variaciones dentro de cada sección es basta pero no abruptamente desemejante.</p> <p>Telemann como en muchos de sus movimientos a lo largo de sus Fantasías, emplea sin duda alguna en ésta también, los saltos por grados disjuntos u octávicos los cuales hacen alusión claramente de dos voces en una sola línea melódica que es la de la voz de la flauta. Así mismo por la misma naturaleza de la tonalidad menor, dispone estratégicamente de segundas menores que, en un contexto profundizado de "afectos", hacen referencia a verdaderos lamentos implícitos en la música. Que bien pueden ser explotados con un poco de intuición y metáfora, importantes dentro del ámbito interpretativo, y de esta manera lograr el fin que alude la pieza, el de mover y transmitir, los sentimientos del escucha.</p>

CAPÍTULO III

Fantasía	Tonalidad	No. de mov.	Movimientos	Estructura	Descripción de los movimientos
			Presto	<p>C : A : : B : : C : : C' : A (Re exp.) B (Re exp.) </p> <p>i - v v - i I - V V - - I i ----- v v ----- i</p> <p>1 - 8 8 - 16 16 - 36 36 - 56 56 ----- 64 64 ----- 72</p> <p>8cc. 8cc. 20cc. 20cc. 8cc. 8cc.</p>	<p>Este <i>Presto</i> en compás cuaternario “<i>Alla breve</i>” con parecida estructura a la de un <i>Rondó</i>, cuenta con las típicas variaciones en cada sección escrita, con las imitaciones, la variación armónica y la re exposición hacia el tema primeramente expuesto, así como con la ligereza del mismo.</p> <p>Es interesante y fascinante, imaginando tal vez, que fuese planeado de tal manera por el mismo autor, la organización de los compases por sección, ya que claramente se puede apreciar el ordenamiento regular numérico de cada sección así mismo también el de cada sección.</p> <p>Dando así como resultado una escritura a manera de un espejo dentro de la misma estructura maravillosamente creada.</p>

Glosario

Ad lib. - *Ad libitum* (libre)

C. - Coda

C.F. - Coda Final

C.C. - Compases

H.M. - Homónimo Mayor

L - Lento

Mot. - Motivo

Or. - Ornamentado

P.L. - Partes Libres

P.M. - Puente Modulante

P.P. - Puente Progresivo

Pr. Mot. /a - Presentación del Motivo armónico

Pr. Mot. /r - Presentación del Motivo rítmico

R - Rápido

Sec. - Sección

S. - Sujeto

S.A. - Síncopa Armónica

T. - Tema

V. - Variación

CAPÍTULO IV.

ANÁLISIS DE LAS DOCE FANTASÍAS DE TELEMANN

FANTASÍA NO. 1 EN LA MAYOR

La primera Fantasía es una obra libre, en el estilo/técnica “Durchkomponiert”, mismo estilo de los *Praeludia* de D. Buxtehude. Este tipo de composiciones se conforman por secciones de improvisación y *fugato* que más tarde se convertirán en piezas más largas con movimientos individuales, llamados *preludio* y *fuga*.

Es importante notar que las partes de *preludio* y *fuga* forman un solo movimiento en esta Fantasía y a la vez esta cuenta con una sección final, en la cual se van alternando los indicadores de *tempo* (*Allegro* - *Adagio*), así como también de las dinámicas. En los *Praeludia* de Buxtehude la sección de cierre después de la fuga es un retorno al *Praeludium*. En esta Fantasía esta sección de cierre coincide con el *tempo Adagio*, como un paréntesis después de la Fuga, volviendo a la idea de estilo libre desde el principio, pero terminando con un pedal de dominante que conecta con el segundo movimiento.¹

¹ PORTELA DA SILVA 2012, p. 11.

La Fantasía no. 1 es de una estructura simple y se encuentra escrita en dos partes pero con tres ideas diferentes dentro del mismo movimiento:

- ❖ en el primer movimiento: *Vivace*
- ❖ y en el segundo movimiento: *Allegro*, el cual está escrito en una forma binaria con estructura de AA-BB

El *Vivace (Preludio)* es una sección libre, que funge también a manera de una *overture*, por el simple hecho de ser el comienzo de la obra. Está escrita en *stylus fantasticus*, se trata de un estilo de composición probablemente de la escuela Alemana del Norte, que se deriva de la improvisación y que se encuentra presente en la música de Buxtehude.

El *stylus fantasticus* influyó a muchos compositores incluso a Telemann y J.S. Bach, entre muchos otros. En este movimiento Telemann utiliza arpeggios, escalas, y movimientos en terceras para afirmar la tonalidad de La mayor, todo dentro de una atmósfera libre de dicho estilo que sin duda el ejecutante debe tomar en cuenta al momento de interpretar la obra.²

En los primeros compases Telemann utiliza variaciones y arpeggios solamente con acordes de tónica. Del compás 5 a 10, establece una simple progresión armónica en La mayor que conduce a la dominante (Mi mayor) en el compás 10.

Es importante notar el *ritmo lombardo* en los compases 5 y 6, una característica típica del *estilo galante*. Telemann realiza una perfecta mixtura de estilos en esta fantasía así como en el resto de su obra, entre diversas danzas implícitas y el fantástico *estilo galante*, no precisamente a manera de una *Suite* como tal, pero aludiendo a ello notoria y constantemente.

En la primera sección se puede notar el *estilo galante*, con los ritmos *lombardos*, un ritmo armónico lento y una textura contrapuntística no tan compleja. Sin embargo, más tarde en la pieza, el compositor utiliza texturas más complejas de contrapunto, cromatismo, y contrapunto

² PORTELA DA SILVA 2012, pp. 11-12.

estricto. A su vez, utiliza diferentes ideas, haciendo frente a los nuevos y viejos estilos. Esta es una de las características de su música: *la variedad y la textura mixta*.³

Otra característica del *estilo galante* que denota este movimiento, es el ritmo armónico lento, y la textura armónica simple dentro de este preludio.

Fuga

Aunque aparece como una “fuga de una sola voz”, está claro que existen 2 voces independientes en su melodía. La primera entrada del sujeto está en la nota La del compás 11 (I grado mayor de su tonalidad), Inmediatamente, en compás 13, aparece la respuesta, con el sujeto en el V grado (E mayor), claramente expresada por las notas más agudas en este pasaje ya variado rítmicamente. Las notas más graves (dentro del rango flautístico), de este mismo pasaje, presentan el contra sujeto.

Después del primer episodio en el compás 17 se encuentra la segunda entrada del sujeto, o contra exposición en la tonalidad de Re mayor. A continuación hay otro episodio en compás 18 y hasta el compás 21 que conduce a la tonalidad original de La mayor, pero de una manera diferente que la primera exposición. Sin embargo, este episodio es tres veces más largo que el primero, y vuelve al mismo paso virtuoso de los pasajes del compás 16 del preludio. En este episodio Telemann utiliza el estilo contrapuntístico para realizar el ritmo armónico en Re mayor, y para prepararse para regresar a la modulación en la tonalidad original de La mayor, estableciendo una conexión estructural con el preludio aunque si el contorno de melodía no es exactamente el mismo.

Después de este episodio, aparece la tercera entrada a la segunda mitad, del compás 21 al 22, con el sujeto en la tonalidad original, pero rítmicamente desplazada en la segunda mitad del compás. El tema es casi escondido y se oculta en las notas más bajas de este pasaje, y que tiene un contra sujeto modificado en las notas más altas. Es un uso interesante del contrapunto invertido, que lleva una diferente vista del mismo tema.

³ PORTELA DA SILVA 2012, pp. 13-14.

El siguiente compás que es el 23, utiliza material del sujeto como un puente que conduce a la cuarta y última entrada.

Esta última entrada del compás 24, también en el contrapunto invertible, encierra el tema nuevamente en su tonalidad original, pero esta vez introduce cromatismos y disonancias, así como pequeñas variaciones en la armonía. Por último, en el compás 26 de la fuga, se puede decir que existe sólo una cadencia de cierre en La mayor, que confirma esta tonalidad antes de ir a la siguiente sección, la sección del *Adagio* alternado.

Adagio

Al igual que en el preludio, esta sección que comienza a partir del compás 27, tiene un ritmo armónico regular y lento. El movimiento de la melodía hecha básicamente de arpeggios; su flexibilidad rítmica, el ritmo armónico lento, y la textura homofónica establecen un contraste con la sección polifónica anterior. Así también al alternarse de indicaciones de tiempo (*Allegro-Adagio*), con el resto al final del compás, sugiere una flexibilidad rítmica.

Creo que el principal carácter del *Allegro* es indicar una sensación o afecto/efecto de alegría y vivacidad, así como la del *Adagio*, por el contrario, es una indicación de ternura y melancolía o en ocasiones un sentimiento más profundo. Es importante pensar en el *Adagio-Allegro* como a una indicación del afecto, más que de tempo. Así que en mi opinión, la sección del *Allegro-Adagio* no debe ser tomado literalmente como una indicación del tempo.

El *adagio* se coloca en la nota más larga de la sección, mientras que el *Allegro* en las notas más cortas. Por ende, esta indicación se convierte en una sección tan corta que tiene como misión llevar a cabo una cierta flexibilidad, especialmente después de un estricto paso de contrapunto (la fuga). No pretende como tal una indicación de un cambio drástico de tempo, sino más bien permitir esas notas rápidas donde se coloca la indicación *Allegro*, correr con libertad para poner en claro el *efecto-afecto* de la armonía.

El compás 29 es un desarrollo en la misma idea de ritmo *lombardo* utilizado anteriormente en el preludio. Con ulterioridad en los dos compases siguientes (31-32) esta sección se repite, pero ahora lleva al (V) grado (Mi Mayor). Posteriormente del compás 33 a 36,

hay una serie de secuencias cortas que conducen a la afirmación del V grado y el cierre de este movimiento sin resolver. La resolución se encuentra en el primer tiempo del segundo movimiento.

Allegro

Este último movimiento es una danza sencilla en ritmo ternario, que establece un buen contraste con el movimiento anterior elaborado en el estilo del contrapunto.

El Allegro marcado, más que el ritmo, sugiere el espíritu de alegría y vivacidad para este movimiento. Como se demuestra en los compases 17-18 y los consecuentes, los acentos son característicos de la danza *Passepied*, y que sugiere una diferente acentuación del 6/8 en dos y tres conformando así una *hemiola*. Sin embargo, pudiera existir cierta ambigüedad entre la opción de interpretar este movimiento a manera de un *Minué* que también puede ser bien visto, por el hecho de que inicia al dar del compás como los *Minuetos* en su origen primitivo, y pensando en un carácter más reposado.

El ritmo armónico de este movimiento es vivo, básicamente en uno, si se pensara en un *Passepied*, por el contrario, en el caso de tomar de referencia al *Minué*, entonces es preciso pensarlo un tanto más elegante y pausado y meramente en compas ternario. Más pudiesen tomarse en cuenta dos puntos fuertes y notorios en los compases 7 y 11, donde existen tres acordes en un compás para llegar a la cadencia. Estos eventos específicos dejan clara la subdivisión en ternaria (3/8), en lugar del tiempo binario (6/8), en estos compases que pudieran hacer a una *Passepied*.

FANTASÍA NO. 2 EN LA MENOR

Esta Fantasía se compone de cuatro movimientos en los cuales como es de esperarse, Telemann utiliza diversas técnicas. Se puede notar como el primer movimiento se conecta inmediatamente con el segundo a manera de *attacca* y por medio de una (modulación armónica).

Es importante notar que esta fantasía tiene una estructura de *Sonata da chiesa*, por la alternancia de sus movimientos en el siguiente orden: lento-rápido-lento-rápido;

Se encuentra distribuida de la siguiente manera:

- ❖ el primer movimiento: *Grave*
- ❖ el segundo movimiento: *Vivace*
- ❖ el tercer movimiento: *Adagio*
- ❖ y el cuarto movimiento: *Allegro*

Grave

Al ser el primer movimiento de esta segunda fantasía, es natural que comience exponiendo la tonalidad, en la cual fue escrito, desenvolviéndose siempre dentro de una atmósfera y carácter bastante serio y profundo. En cuanto a su rítmica, y pulso, por su carácter, debe ser ejecutado bastante lento, pero quizás con un cierto rango de libertad debido a su forma en general de *Fantasía*. Puede ser que este *Grave*, desempeñe el papel de una especie de *preludio*, debido a que es el inicio o introducción de esta fantasía, y posteriormente da paso a los demás movimientos de la obra, como por ejemplo una *fuga* o dar continuidad a los movimientos de una *sonata*, precisamente como es utilizada esta forma musical. Justamente en esta fantasía le precede al *Grave*, un movimiento a manera de *fuga*, lo cual comprueba que el primer movimiento, si puede funcionar como tal. Lo interesante también, es que probablemente Telemann, al tomar como un *preludio* implícito en esta fantasía, no sólo lo precedió por una especie de fuga, sino que también lo conectó a otros movimientos más que pudieran pertenecer a una *sonata da chiesa*, como anteriormente lo he mencionado.

En el transcurso de sus once compases, en los cuales va modulando armónicamente pero no de una manera drástica, hasta desembocar en un v grado menor, que a su vez da paso inmediato al *Vivace*, segundo movimiento de la obra, lo cual, al ser ejecutado, nos da una sensación de más fuerza o como su agógica misma lo dice, de vivacidad. En este movimiento el autor demuestra su gran habilidad al escribir una línea conductora perfecta.

Vivace

Antes que resaltar otra cosa, es necesario hacer hincapié en el hecho de que en este movimiento, Telemann hace un espléndido uso de la polifonía es decir, las dos voces implícitas dentro de una sola línea melódica. Justo en éste *Vivace*, es que emplea por primera vez este recurso desarrollándolo amplia y explícitamente ya que en la primer fantasía expone unas cuantas veces esos saltos disjuntos, pero sin llegar a desarrollarlos en su totalidad notoriamente las dos voces.

A su vez, es preciso mencionar que por el simple hecho de comenzar con un silencio de corchea, este movimiento da la impresión de ser muy anacrúsico en su totalidad y por su estructura puede fungir como una especie de *fuga*; esto por las diversas exposiciones del tema dado en un principio que pudiera ser tomado como una especie de sujeto que aparece modulado por primera vez en el compás 7 a su quinto grado (tonalidad de mi menor armónica), y con posterioridad en compás 22 tiene un breve contacto a la tonalidad de re menor, así mismo en compás 38 re expone el sujeto del tema principal volviendo nuevamente a la tonalidad respectiva del movimiento.

En éste movimiento, Telemann hace uso de saltos por grados disjuntos, conjuntos y saltos por octavas, constantemente en este orden proporcional, que precisamente es lo que hace la ilusión sensible al oído del hecho de poder escuchar dos voces en una línea. En cuanto a la estructura del movimiento en sí, es escrito en una sola emisión, es decir, sin repeticiones, y se encuentra organizado a manera que los primeros compases en donde se expone lo que será el *ictus* de éste *Vivace*, tanto melódico como rítmicamente hablando; se va repitiendo en distintas tonalidades, tomando la frase o primer *ictus* expuesto, como (A) y así sucesivamente conforme va apareciendo el tema, como (A') y como (A''), hasta llegar a su re- exposición en el compás 38,

que es donde, a manera de *fuga*, re expondría el primer sujeto, como anteriormente lo he mencionado; posteriormente con una mixtura de motivos de (A') hasta conducir la variación en una coda final (C. F.). Cada motivo de *ictus*, que va exponiendo el autor en este movimiento, va acompañado de una especie de variación desarrollada en cada uno de estos, incluso en la misma coda final la cual cierra con la tonalidad propia de la obra.

Adagio

Es preciso notar que este movimiento se encuentra escrito en su relativo mayor (Do mayor), lo cual da una impresión de calma y tranquilidad al oído y con mayor énfasis al venir de un movimiento rápido. Es curioso notar que aunque Telemann no empleó justamente en este movimiento la agógica específica, el carácter de este mismo es completamente *dolce*.

La estructura en este movimiento es bastante visible en cada uno de sus motivos que va desarrollando además de que la proporción entre cada uno es portentosamente comprensible. Es preciso mencionar que también el autor desarrolla la ornamentación escrita por el mismo a lo largo del movimiento.

Allegro

Al ser el último movimiento, debe ser ejecutado, con un metrónomo elevado pero no demasiado rápido y sobre todo con carácter enérgico, ya que en el barroco, al ser muy ambigua la velocidad, es importante recordar que no existían los metrónomos en esa época; por lo tanto era más recurrida la manera de pensar hacia el carácter que en el *tempo* como tal. En cuanto a su estructura, está escrito en forma bipartita, claramente organizado en dos secciones con una re-exposición en su segunda sección. Con actitudes bastante enérgicas entre sus notas y frases que notablemente recurre a una danza *Bourrée*, que era galante, fluida y moderadamente rápida.

Armónicamente hablando, es sencilla su distribución que es considerablemente equivalente en ambas partes, comenzando en su primer grado de la tonalidad (i) y cerrando con un quinto grado (v) en la parte A, la cual se encuentra conformada por un total de 18 compases.

En la segunda parte que sería denominada como **A'** debido a la similitud rítmica compartida. En esta parte, ocurre un cambio a la inversa en cuanto a la armonía, pues en esta ocasión da inicio en un quinto grado (v), concluyendo en su primer grado (i). Es preciso mencionar que en compás 28, existe una re exposición de al menos cuatro compases con algunos fragmentos cromáticos de **A** pero con posterioridad; a manera de una sección o coda final, con cambios rítmicos dentro de la tonalidad mencionada anteriormente en la cual finaliza esta Fantasía. El cierre de este movimiento concluyente es indistintamente libre de acuerdo a cada intérprete, sin embargo a mi humilde criterio, pienso debe ser tocado en una dinámica de piano (*p*), y con una articulación corta, simple y precisa.

FANTASÍA NO. 3 EN SI MENOR

Esta tercera fantasía, se compone también de dos movimientos al igual que la primera. En comparación con la segunda fantasía que tiene una forma de *Sonata da chiesa*, en la totalidad de la obra, esta tercera fantasía también lo tiene pero con respecto al primer movimiento únicamente. Al estar exclusivamente estructurado de esta manera tan solo uno de sus dos movimientos, y por el hecho de ser continuado por una danza de una suite barroca, entonces pudiera mencionarse que en vez de hacer referencia a una *Sonata da chiesa*, pudiese replantearse el término y nombrarlo como una forma de *Suite* barroca primitiva. Se conforma de la siguiente manera:

- ❖ el primer movimiento: *Largo-Vivace-Largo-Vivace*
- ❖ el segundo movimiento: *Allegro*

Largo-Vivace-Largo-Vivace

Como anteriormente he mencionado, es muy clara la estructura de *Suite* primitiva de este primer movimiento, aunque las secciones sean muy reducidas sobre todo en las partes lentas, (L) que constan de tan solo dos compases. Prosiguiendo con su estructura armónica, justo en esos compases iniciales, Telemann presenta el motivo armónico, (Pr. Mot. /a), en la tonalidad, anexando al final de estos, un silencio de negra el cual claramente funge como un respiro y pausa sumamente aceptables y necesarios en el periodo barroco, y de esta manera dar paso a la sección rápida (R), que a su vez presenta un motivo rítmico también, (Pr. Mot. /r). Esta sección, abarca quince compases, y a lo largo de ella, el compositor realiza una serie tanto de modulaciones armónicas como de juegos entre articulaciones, arpeggios, saltos por grados conjuntos y disjuntos, dentro de una rítmica constante y bien establecida tanto en la primera sección rápida (R), como en la segunda que consta de once compases distribuidos casi de la misma manera pero variando un poco en el desarrollo del tema, enriqueciéndolo con otros motivos armónicos, retomado un poco el tema del principio en los compases 27 y 28, para dar paso a una coda final armónicamente enriquecida y plasmada de dramatismo en sus últimos compases, debido a una

especie de cromatismo que se desarrolla en compás 30, disonancias posteriores y un arpeggio quebrado ascendente en su último compás que culmina en su tonalidad de origen.

Allegro

Movimiento de clara estructura bipartita, que contiene un motivo rítmico constante, (**mrc**), y semejante, tanto en la primera parte como en la segunda, por tal motivo se denominan **A** y **A'**. El **mrc**, podría dividirse en uno y dos, porque a pesar de que el ritmo sea constante, existe una diferencia marcada entre la rítmica de corcheas en grupos de tres, y la de negra más corchea, así como también el compositor enfatiza de una manera fantástica algunos compases, agregando una ligadura e invirtiendo el ritmo de negra más corchea a, corche más negra, lo cual proporciona un efecto de síncope, dando un énfasis distinto en esos compases, esto ocurre por primera vez en la primera parte en 14,15 y16 cc. De esta manera Telemann escribe la perfecta combinación entre estos dos motivos rítmicos y a su vez implementa el juego de articulaciones sin olvidarse de dar parte libre al intérprete respecto al mismo tema de la articulación y la ornamentación discreta de buen gusto.

El esquema armónico general de la parte **A**, es (I – III), por supuesto con algunas notas de paso y modulaciones varias hacia el V, V7 y IV grados dentro de la tonalidad menor, durante los 22 compases que la conforman. En la segunda parte o parte **A'**, podremos notar que se encuentra conformada por tan solo 19 compases, de los cuales a partir del treceavo compás destaca el motivo rítmico invertido más la ligadura, enfatizando nuevamente esos tres compases, para luego conectarlos a una coda final que concluye en su I grado respecto a su tonalidad. Entonces podemos notar que la estructura armónica general de la segunda parte, fue invertida.

Así mismo es importante mencionar que este movimiento denota una marcada estructura de una danza ligera, particularmente una *Giga*.

FANTASÍA NO. 4 EN SI BEMOL MAYOR

Esta fantasía escrita en tres secciones las cuales se encuentran escritas en su tonalidad de origen y de manera aumentativa respecto al tempo; es decir, en cada movimiento el autor incrementa un poco la velocidad de estos.

La riqueza de esta fantasía, radica en la posición de sus cadencias y en la textura rítmica, debido a que el lado estructural armónico denota un tanto más la sencillez; dando pie al lado libre y sensiblemente endulzado que el intérprete pueda aportar para lograr de este modo la creación de una atmósfera y textura dentro de esta obra que se conforma de la siguiente manera:

- ❖ el primer movimiento: *Andante*
- ❖ el segundo movimiento: *Allegro*
- ❖ el tercer movimiento: *Presto*

Andante

Es importante notar que, a pesar de que este primer movimiento pueda ser tomado a manera de un *Preludio*, su pulso debe ser muy constante, quizá interpretado con un poco de resistencia entre sus notas, pero sin abandonar el pulso constante.

A pesar de que es relativamente corto, y se ejecute en una sola emisión, podrá ser dividido en tres pequeñas variaciones.

La primera sería el tema expuesto en los dos primeros compases con su respectiva anacrusa y los siguientes hasta el quinto compás, en los cuales además de ornamentar, también varía armónicamente, pero sin perder el ritmo anacrúsico que pasará a convertirse en el “Ictus” del movimiento.

Posteriormente, tomando la anacrusa del quinto compás, y desembocado en el primer tiempo del octavo, viene la segunda pequeña variante, que a mi punto de vista, metafóricamente hablando, puede ser interpretada por una especie de pregunta planteada en tan solo dos compases, que a su vez conectara a una especie de cuestión casi filosófica ligada a una respuesta lógica y certera, en la siguiente variación de frase que viene del compás 8 al 10 en una dinámica de *forte*

(f), seguido de una reiteración de la misma por supuesto en una dinámica distinta, en este caso en *piano* (*p*), la cual pudiera ser tomada como un *eco* de fraseo, pero en mi llano criterio, prefiero referirlo como una reiteración del motivo de frase.

Allegro

Movimiento escrito en compás ternario y de carácter vivo. Su estructura oscila entorno de un mismo tema denominado (A), con una variación armónica pero no rítmica (A') y una re exposición del tema (A).

Este allegro podría asemejarse mucho a una *Courante* por su carácter continuo y constante, por el compás ternario y por el hecho de que Telemann la inserta como segundo movimiento en esta fantasía, al mismo modo que los compositores la habituaban luego de una *Allemanda*. Se pueden distinguir tres motivos rítmicos constantes a lo largo del movimiento, el primero, justo al inicio, es un motivo sincopado, seguido de un motivo de semicorcheas constantes que se desarrollan a lo largo de los 55 compases. Y el tercer motivo bastante notorio que se conforma de corcheas por saltos disjuntos; los cuales el autor va intercalando y generando una textura rítmica y armónica cambiante en su generalidad.

Presto

Movimiento escrito en compás cuaternario pero aunque no lo indica es ejecutado en compás partido debido a su ligereza y acentuación. En cuanto a su estructura, posee una muy parecida a la del *Allegro* anterior, pero con un contenido más sencillo; tanto rítmico como armónicamente hablando. Otra diferencia cabal dentro de este movimiento, es el contenido de “*ecos*” repetitivos en cada sección, tanto de algunos compases, como del tema. En cada sección, proporcionalmente dividida en 12-16-12 compases, en primera parte (A), en segunda (A') y en la re exposición de (A), se encuentra de la misma manera proporcional en cada una de las partes anteriormente planteadas la siguiente estructura: [tema – eco – repetición del tema – desarrollo del tema], esto en la sección A y en su re exposición en compás 29 hasta el final. En la parte central, o segunda parte (A'), en primera instancia comienza en su dominante auxiliar, sin variar la rítmica tan solo en los dos primeros compases, sin embargo en los siguientes realiza un desarrollo a lo largo de

sus 16 cc., que abarca, comenzando en el treceavo, es preciso mencionar que en cc. 23 y 24 se encuentra otro *eco* de los dos compases anteriores y en el último compás de esta sección, (c. 28), conecta con un puente modulante hacia la re exposición de (A), que está realizada exactamente como en esta primera sección, y en la cual finaliza simplemente en la tonalidad de origen de la fantasía.

Finalmente, desde mi perspectiva, este movimiento, puede asemejarse a una danza galante como lo es el *Rigaudon* debido a su ligereza y elegancia al ser interpretada y bailada.

FANTASÍA NO. 5 EN DO MAYOR

Esta fantasía está constituida por tres movimientos perfectamente conectados entre sí, en su mayoría danzas de *Suite* comenzando por una especie de *Preludio* con características peculiares como se puede notar en el siguiente esquema de su estructura general:

- ❖ el primer movimiento: *Presto-Largo-Presto-Dolce*
- ❖ el segundo movimiento: *Allegro*
- ❖ el tercer movimiento: *Allegro*

Presto-Largo-Presto-Dolce

Este movimiento está conformado por una estructura invertida a manera de una *Sonata da chiesa* pero sin ser considerado como tal, ya que al ser un movimiento corto, ejecutado en una sola emisión y por supuesto sin establecer ningún lazo fijo con movimientos distintos como sucede en una Sonata, más bien puedo decir que está escrita y organizada únicamente por secciones igualmente definidas en cuanto a la rítmica, tanto en las rápidas (R), como en las lentas (L). Su estructura armónica responde sencillamente a: (I-I) – (I-V) – (V-V) – (I GM-I GM), y en algunos compases modulando por cuartas. Es de importancia observar que a pesar de que las cuatro secciones que contiene, sean (R-L-R-L), la última sección lenta (L), Telemann no continua haciendo uso de la agógica convencional, y entonces cambia a una agógica específica como lo es, *Dolce*, esto con el motivo de intensificar el sentido del carácter en esta última parte, la cual también la extiende en cantidad de compases desarrollando una variación distinta que cerrará en un quinto grado para conectar casi inmediatamente con su tónica nuevamente en el siguiente movimiento.

Allegro

Este movimiento es muy interesante ya que, en su desarrollo van ocurriendo muchos cambios armónicos y rítmicos, modulaciones, inflexiones, ornamentaciones implícitas como notas de paso y disonancias que Telemann incluye en el texto dentro de la misma rítmica y melodía escrita.

El carácter de este *Allegro* podría asemejarse un poco a una especie de *Giga* (danza de origen italiano), pero solo en cuanto al carácter, puesto que está escrita en compás ternario y rompe el esquema desde este punto con el requisito de dicha danza, además de que en su estructura no tiene demasiados aspectos de una *Giga*, puesto que implica bastantes cambios rítmicos y emplea frecuentemente la repetición de sus distintas secciones, las cuales pueden dividirse en cuatro diversos motivos rítmicos en las distintas frases que van variando en (A, A1, A2 y B), dependiendo de las variantes figuras rítmicas de cada sección. Dando como resultado un esquema bastante complejo a lo largo de sus 54 compases. Así mismo pudiese aludir en cierto modo también a una especie de *fuga*, tomando como sujeto (s) el tema expuesto en los tres primeros compases que a su vez se repite maravillosamente modulando tonalmente y variando la rítmica pero siempre resaltando la melodía del sujeto o tema.

Entonces, a criterio personal, este movimiento podría ser como una especie de *fuga híbrida*, debido a la mezcla de estilos y carácter que notoriamente se pueden apreciar en el mismo.

Allegro

Este último movimiento de forma bipartita, está escrito en compás binario pero con subdivisión ternaria, lo cual acerca más al carácter de una *Giga*.

Su estructura armónica es sencilla, la cual se reduce a: V-I-V V-ii-V-I. Con respecto al contenido rítmico del mismo, es claramente estable, tanto en la primera parte (A), como en la segunda (A').

Se puede notar como el autor va intercalando dentro de cada sección, la rítmica constante con ritmos lombardos casi cada tercer compás en la primera parte, y con mayor constancia y reiteración del ritmo lombardo en la segunda; esto da mayor aire de una danza lo cual comprueba el carácter del movimiento.

FANTASÍA NO. 6 EN RE MENOR

Esta fantasía se conforma por tres movimientos, dos de los cuales son establecidos por una agógica específica, con respecto al carácter en su totalidad. Dejando el movimiento de en medio con un *Allegro* bastante complejo, ejecutado en una sola emisión.

- ❖ el primer movimiento: *Dolce*
- ❖ el segundo movimiento: *Allegro*
- ❖ el tercer movimiento: *Spiritoso*

Dolce

Con una estructura bipartita desarrollada equitativamente en 14 y 16 compases y sencillamente establecida como A – A', con sus respectivas repeticiones; este primer movimiento funge como una especie de *preludio* que abrirá paso a una especie de *fuga*, con posterioridad, y me atrevo a decir, como una “especie de”, por el simple hecho de que el compositor no hace alusión certera en sus movimientos, de que así sea la forma musical respectivamente, si no que la mayoría del tiempo la forma está discreta o notoriamente implícita en algunos de estos.

Su estructura general armónica, no es compleja en ambas partes, con respecto al carácter, es imprescindible interpretar este movimiento con una gran profundidad emotiva bastante fuerte pero sin dejar a un lado la *dolcezza* que el autor pide desde el inicio, y que probablemente se refiera a realizar un fraseo general hartamente *legato*.

Es importante hacer hincapié en los compases 11 y 27 en donde se encuentran ritmos lombardos que posteriormente conducen a una conclusión de frase y bloque, cada uno en su respectiva parte, tanto en (A) como en (A'). Así mismo, el autor emplea ocasionalmente el mismo ritmo lombardo un poco más sutilmente;- más aún en la segunda parte (A'),- para darle impulso hacia delante al movimiento a pesar de su tempo tranquilo.

Allegro

A diferencia de la claridad del primer movimiento, en cuanto a la estructura, fraseo y carácter, este movimiento que podría considerarse como una especie de *fuga*, debido al tema que presenta y desarrolla repetidamente a lo largo de sus 32 compases; no cuenta con una claridad absoluta, si no que en primera instancia es ejecutado en una sola emisión y por ende, cada parte no contará con una constante y precisa coalición, pues en ocasiones el sujeto es anacrúsico y en otras entra en segundo tiempo, así mismo las partes de conexión que son modulantes armónicamente hablando, también son inconstantes respecto al tempo; pero, nótese que el pulso siempre es perseverante a pesar de la diversa acentuación. Las partes de conexión modulante (PC), se encuentran escritas a lo largo del movimiento y en distintos compases, que en ocasiones desembocan nuevamente en el sujeto.

En compás 19 y 20 el compositor llama la atención al introducir unas ligaduras en las notas de estos y añadirle un tercer compás con una rítmica constante y ascendente a formar parte en esta frase, que posteriormente repite a manera de *eco* en los siguientes compases (22-24). En compás 25, nuevamente aparece el tema del sujeto del inicio pero en la octava ascendente, el cual ornamenta y desarrolla de manera que pueda conectarlo y desembocar en una forma cadencial final que culmina en su primer grado (I) tonal y sencillamente en tres negras y un silencio de negra el cual rectifica la manera anacrúsica que el autor quiso hacer sentir desde el principio, pero sin necesidad de escribirlo como tal.

Spiritoso

Este último movimiento, es también concebido en una agógica específica directamente ligada al carácter, la cual, dentro de este ámbito puede entenderse como de carácter animoso. Es decir, el *Spiritoso* es un tanto ligero, sin exceder los parámetros témpicos de la época barroca.

En cuanto a la estructura de este movimiento en específico, podemos notar la constante recurrencia a las variaciones y repetición del tema establecido en principio; podría referir en cierta medida a un *Rondó*. Su esquema general se reduce a: I-IV-v (menor)-V7-IV-I, y es ejecutado en una sola emisión. Es exquisitamente impresionante notar la manera tan perfecta en

que Telemann organizó este movimiento de tal manera que en una sola emisión, intercalara impecablemente las cuatro repeticiones del tema principal (A), con las tres variantes (B-C-D), realizando cada una de estas a lo largo de seis compases; del mismo modo que el tema abarca la misma cantidad de compases, dando parte al siguiente esquema estructural:



FANTASÍA NO. 7 EN RE MAYOR

Es conformada por dos movimientos nuevamente, como en dos de las fantasías anteriores, (fantasía I y fantasía III). Es muy importante hacer notar el encabezado de indicación que Telemann escribe en esta, ya que no forma parte de la agógica convencional, pero tampoco podría considerarse dentro de la agógica específica como tal. Es allí donde, al abordar esta pieza, el ejecutante pueda llegar a cuestionarse: ¿Cómo interpretar un movimiento *Alla Francese*, es decir, que carácter o caracteres abarca o si más bien se refiera a un estilo muy particular? y ¿Qué conlleva a englobar en una sola frase todo lo que refiere al estilo francés? En fin, estas dudas son las que trataré de disipar más adelante en mi propio criterio y teoría.

El movimiento subsecuente es un *Presto*, el cual se desenvuelve en un tiempo muy ligero y de rítmica constante:

- ❖ el primer movimiento: *Alla Francese*
- ❖ el segundo movimiento: *Presto*

Alla Francese

Este movimiento es particularmente especial para mí, no solo por el simple hecho de gusto, sino porque dentro de estos 95 compases, tomando en cuenta la repetición, abarca bastantes parámetros de estudio, no solo musicales en general e interpretativos, sino también en contexto histórico aunado al estilístico, que precisamente es de donde se deriva la indicación que Telemann escribe al principio de la obra.

Comenzare por mencionar que la estructura y forma de este movimiento es la de una *overtura* Francesa, la cual comienza con un pulso lento y carácter completamente majestuoso, conectada posteriormente a un movimiento implícito dentro del mismo, de pulso rápido y ligero a veces a manera de fugueto o giga, con su respectiva conexión y repetición a la parte tranquila del inicio de la *overtura*. Correspondientemente, al estilo, siendo esta la parte extensa en cuanto al contexto histórico, pero de mayor importancia para poder resolver la parte relacionada con la manera de interpretar al estilo francés; viene estableciendo este punto, desde la época de la

revolución en donde se llegaron a dar ciertos conflictos entre si, y cuestionamientos como si era mejor la música Italiana o la Francesa, a tal grado de pensar en italianizar la música francesa. Por esta razón, surgió la llamada “Querella de Bufones” (*Querelle des Bouffons*), la cual desembocó en simplemente separar ambos estilos y establecer en ellos, ciertas características propias de cada uno, para posteriormente pasaran a convertirse en un recurso más para los compositores venideros.

Así mismo, Luis XIV era el responsable de indicar la manera de establecer los tempos y ritmos de modo que satisficieran su baile, ya que como es bien sabido, gustaba del ballet en gran medida.

Entonces, siendo que el estilo se conforma por una reproducción de modelos, relacionando entre sí, el comportamiento del ser humano y lo producido por el mismo; la resultante es, la elección de límites e ideas impuestos por alguien en algún momento a lo largo del tiempo y que absolutamente trascienden a través de la historia, y son adoptadas y aprendidas generalmente por personas cercanas o implicadas en el desarrollo del estilo; como es el caso particular del “estilo francés”, que en la actualidad, mediante estudio e investigación podemos saber la manera de interpretar a este modo y puede deducirse entonces; que este movimiento requerido por el compositor, sea ejecutado *alla francese*, es decir, con ciertos parámetros como por ejemplo: la elegancia, el ritmo que se hacía alargando más la corchea con punto, y el recurrido estilo *inegal*, todo esto con aire de solemnidad y majestuosidad.

Podemos notar también en su estructura armónica, que no es muy compleja si no solamente reincide en modular del primer grado al quinto y en ocasiones pasar por su cuarto grado, resumiendo sus 95 compases en la siguiente estructura armónica: |I-V:| IV-V-I:|VI-V-VI-V-I:| I-V-I|. Una de las complejidades del movimiento en la parte rápida de la obertura francesa, es la utilización de saltos por grados disjuntos ya que es complicado en el caso de la flauta.

Presto

Se desenvuelve en un compás binario, en este caso compás partido para brindarle un poco de ligereza, a este movimiento que a mi punto de vista, mantiene una similitud con un *rondó*, debido

al estribillo o tema constantemente repetido y alternado con una pequeña variación entre sí. Su estructura Armónica es bastante sencilla resumiendo su esquema general en: I-V-I dentro de sus 40 compases y ejecutado en una sola emisión.

FANTASÍA NO. 8 EN MI MENOR

En general esta fantasía es una pequeña recopilación de danzas, quizás a manera de *Suite*, pero en la cual el compositor no escribe los movimientos como tal, sino que, hace uso de la agógica convencional y específica, sin embargo, los ritmos dancísticos se encuentran implícitos en ella totalmente. Se distribuye de la siguiente manera:

- ❖ el primer movimiento: *Largo*
- ❖ el segundo movimiento: *Spiritoso*
- ❖ el tercer movimiento: *Allegro*

Largo

En apariencia de estructura, este movimiento parece sencillo, pero en cada sección expuesta y desarrollada, contiene cambios armónicos y motivos retóricos importantes que realizan perfectamente su función, la cual es, la emotividad de los afectos en la frase o nota.

Uno de los motivos por ejemplo, son, los saltos por grados disjuntos que el compositor emplea durante el movimiento en general y que crean una impresión de dos voces dentro de una sola línea melódica.

Otro motivo bastante importante y evidente, que Telemann dispone en los compases 5 y 6, son los cromatismos dentro de la misma tonalidad los cuales podrían representar en su totalidad, ideas o motivos retóricos dentro del discurso musical, en función de la producción de emociones, involucrando y profundizando de este modo a la teoría de los afectos. De esta manera, dichos cromatismos podrían sentirse como verdaderos lamentos, resaltando la frase, que concluye a la mitad del compás 6, y comenzando otro fraseo justo en el mismo.

Otro motivo utilizado recurridamente por el autor, a lo largo de sus diecisiete compases, son los “ecos”, ya sean de frase, de compás o únicamente de tiempo.

Esta primera parte podría ser asimilada como una *Allemande*, que generalmente encabezaba una *Suite*.

Spiritoso

Movimiento con ritmo similar al de una *Giga*. Escrito en compás de 12/8 y con una estructura bastante clara a manera de tema y variaciones dentro de la tonalidad pero jugando con modulaciones a menudo hacia su quinto y tercer grado con excepción de la modulación temática número tres a partir del compás 16 hasta el c.21. En compás 22, Telemann introduce nuevamente el tema principal, pero una octava arriba, conectándolo casi inmediatamente a una cadencia modulante descendente hacia la coda final, realizando una serie de cadencias rotas y tonizadas así como *ecos* y disonancias, antes de concluir. Su esquema general se puede resumir en el siguiente: (I-v menor-III-V-I).

Allegro

Finalmente, este movimiento a pesar de su sencilla estructura binaria, tiene un contenido complejo en cuanto a la acentuación rítmica. Está escrito en un compás de 3/4 pero al ser ejecutado la acentuación cambia y bien puede sentirse binario, es decir, que en la mayoría de los compases, el acento va dirigido hacia el segundo tiempo, tal como se hace en una *Forlana*, entonces por ello da esa impresión.

A mi criterio, esta danza con agógica convencional de *Allegro*, contiene el carácter de una *Forlana*, como he mencionado anteriormente, por el motivo de la acentuación, aunque también podría asemejarse un poco a una *Polonesa*, únicamente por el compás ternario y por el hecho de que, tradicionalmente, esta danza era requerida al principio o al final de una fiesta de familia patricia, donde el anfitrión guiaba de la mano a sus invitados danzando por toda la casa.

Su estructura armónica, puede sintetizarse en la siguiente: 3/4|I-V-I:|:III-V-I||. En la primer parte denominada (A) repite únicamente optando por modular de su primer a su quinto grado, regresando al origen de la tonalidad. Y en la segunda parte, (B) en la cual cambia el tema modulando a su tercer grado (V del V del III), y al introducir el quinto grado en compás 16, ocurre también un desarrollo del tema (B), prolongándolo hasta el compás 20, para luego en c. 21, introducir una re exposición ligeramente variada de la parte (A), dicha variación, es realizada para no recurrir a una coda final y concluir sencillamente la obra.

FANTASÍA NO. 9 EN MI MAYOR

En contexto general, esta obra posee un contenido de afectos bastante notorios, desde su inicio con el *Affettuoso* que Telemann implica en esta fantasía y un movimiento *Grave*, intercalados por un *Allegro* y un *Vivace* dentro de la agógica convencional. A pesar de que estos dos últimos movimientos mencionados, no sean explícitamente emotivos en cuanto al título se refiere, dentro de su estructura armónica existe un cierto contenido de tipo afectivo. Su contenido es el siguiente:

- ❖ el primer movimiento: *Affettuoso*
- ❖ el segundo movimiento: *Allegro*
- ❖ el tercer movimiento: *Grave*
- ❖ el cuarto movimiento: *Vivace*

Affettuoso

Este movimiento, tiene un alto contenido de afectos, debido a sus inflexiones naturales en el fraseo, sus disonancias e intervalos de segundas implícitos en él, y saltos por grados disjuntos, alude completamente la afectuosidad que el mismo autor escribe en el encabezado del movimiento, con la agógica específica, concediéndole inmediatamente un carácter noble y dulce.

Prestándose en demasía a la libertad interpretativa, Telemann optó por ceder al intérprete lo que a ornamentación se refiere, de este modo lo estructuró como binario con repeticiones, para precisar en la segunda vuelta, el diferente aporte estilístico, ornamentativo e idóneamente particular de cada ejecutante.

Tanto la estructura binaria, como la armónica, son literalmente sencillas, y evidentemente la complejidad pasa a formar parte del lado interpretativo y estilístico respecto a la ornamentación e interpretación de los afectos.

Allegro

Movimiento de evidente pulso constante, pero que a pesar de que en su naturaleza se encuentre la rapidez, no debe ser interpretado demasiado ligero, ya que corre el riesgo de que sus frases cuidadosamente estructuradas, pierdan sentido. Necesariamente se deben hacer evidentes los ritmos lombardos que aparecen en repetidas ocasiones en el transcurso del movimiento, así como también separar el efecto de dos voces que el autor propone al insertar los intervalos por grados disjuntos nuevamente pero ahora intercalados a los de grados conjuntos.

Con respecto a la estructura de este *Allegro*, en mi opinión es un poco compleja ya que se puede notar que es un pequeño tema que el autor va intercalando con variaciones de igual modo pequeñas, y el motivo de ritmo lombardo que, en opinión mía, es tomado como el ictus del movimiento. De este modo es que separo este *Allegro*, en partes A, A', B, B', C y C', con una adicción de cuatro compases de un puente progresivo en compases 30 a 34, previos a la introducción de una re exposición del tema (A), pero a la octava a modo más apegado a un *Rondó* un poco fugado.

Grave

Ese movimiento es bastante peculiar, ya que únicamente es tomado como un periodo transitorio en apenas cuatro compases. Es importante notar que su estructura es bastante libre, casi improvisatoria y completamente direccionada a la tónica del movimiento final.

Vivace

Con una estructura bipartita considerablemente sencilla así como también en lo armónico, este movimiento que dará fin a la fantasía nueve de Telemann, puede compararse con una danza *Gavotte*, debido al parecido con esta forma de la *Suite* respecto al compás, tempo y el carácter de la misma.

La primera parte transcurre sencillamente partiendo de un primer grado hacia un quinto y con su respectiva repetición, mientras que en la segunda, se invierte la armonía comenzando el tema en su quinto grado y únicamente dando un pequeño giro respecto al mismo, para

inmediatamente conectarlo con una re exposición de los primeros dos compases con anacrusa de la primer parte (A), pero desarrollándola de tal manera que pueda conectarse a una especie de coda final que el autor ingeniosamente emplea la misma estructura rítmica con la cual cierra en la primera parte retornando y concluyendo así en su primer grado.

FANTASÍA NO. 10 EN FA# MENOR

Esta fantasía que comienza con un movimiento que, probablemente pudiera catalogar dentro de lo que abarca la agógica específica, ya que el autor está indicando con justa precisión con respecto al tempo, como es que quiere sea ejecutado dicho movimiento. Sin embargo, dentro de la agógica específica, no es muy convencional toparse con este tipo de indicaciones.

Es preciso mencionar que esta fantasía también es una especie de recopilación de danzas, a pesar de que no se encuentran especificados como tal los movimientos, los ritmos dancísticos siempre se encuentra implícitos en cada uno de ellos.

- ❖ el primer movimiento: *A tempo giusto*
- ❖ el segundo movimiento: *Presto*
- ❖ el tercer movimiento: *Moderato*

A tempo giusto

Movimiento que da inicio a la décima fantasía, contiene una vasta similitud inclinada hacia una *Courante*, por su fluidez rítmica y del fraseo, así mismo por el notable estilo galante que denota. Su estructura es bipartita y se encuentra escrita en compás ternario, comenzando anacrúsicamente y direccionando más peso, hacia la primer nota o primer tiempo del siguiente compás.

A pesar de la fluidez que requiere este movimiento, puede tomarse cierta libertad el intérprete, sobre todo para resaltar algunos motivos armónicos e íntimamente relacionados con los *afectos*, como lo son por ejemplo, algunas disonancias, cromatismos o notas sensibles y con apoyaturas.

Presto

Movimiento escrito en una sola emisión, pero considerablemente repetitivo respecto al tema o “estribillo” sugerido por el autor. Por tal motivo me atrevo a equipararlo con un *Rondó*, con la

peculiaridad de que cada sección del tema, no varía rítmicamente, sino únicamente en la armonía, de tal modo que cada sección la denominé como:

C| A | A´ | A´´ | A´´´ | A (Re exp.) A (Re exp. En la octava) ||.

De este modo, solo agrega una variación respectivamente en cada sección, luego de presentar el tema tal cual con respecto a la rítmica. Con posterioridad, en compás 39, introduce una re exposición del tema principal exactamente igual y diez compases después, la vuelve a introducir, pero en la octava aguda. Un punto importante en este movimiento respecto a la interpretación, tiene que ver con la articulación, pues es importante resaltar que Telemann en ningún momento escribió ningún tipo de ligaduras en este movimiento, lo cual significa que el carácter debe ser ligero, al igual que la articulación. Así mismo es muy evidente la inclusión de sus recorridos saltos por grados tanto disjuntos como conjuntos, bastante característicos del compositor y que se logran con más facilidad, acudiendo a una técnica de articulación ligera.

Moderato

Finalmente Telemann cierra esta fantasía con un *Moderato* a manera de *Minuet*, que por ende sabemos que estará escrito en compás ternario, y que su carácter será al estilo galante. El contenido de su estructura tanto de la forma como armónicamente hablando, es bastante sencilla y clara, siendo escrito en forma bipartita y organizado en 8 compases la primer parte y el doble en la segunda y con la siguiente estructura armónica general: 3/8| III-V del III:|:III-V-I ||.

De acuerdo al estilo, en esta parte si es de buen gusto agregar algunas ligaduras aunque no se encuentren escritas por el autor.

FANTASÍA NO. 11 EN SOL MAYOR

Podríamos considerar esta fantasía como una especie de híbrido de *suite* pero en el estilo alemán, por el hecho de que sus tres movimientos son bastante separados a lo que es una *suite* primitiva y al estilo francés. Destacando en mayor medida la utilización de la agógica convencional casi completamente, optando por no recurrir a la comparativa con las danzas típicas que forman parte de una *suite*. De este modo, esta fantasía se convierte en la única dentro de la colección de las doce, que comienza en un *Allegro*.

- ❖ el primer movimiento: *Allegro*
- ❖ el segundo movimiento: *Adagio-Vivace*
- ❖ el tercer movimiento: *Allegro*

Allegro

En apariencia, este primer movimiento puede fungir como una especie de *Allemanda*, las cuales solían encabezar una suite al estilo alemán, con la peculiaridad de que no cumple estrictamente como tal debido a que el segundo movimiento no es ni una *Corrente*, ni una *Courante*.

Este movimiento es ejecutado en una sola emisión, con la persistente libertad de *accelerando* gradual, sobre todo en sus dos primeras secciones. Se divide en 3 secciones claras que a su vez varían cada una de ellas. Es muy evidente el manejo recurrente de “ecos”, al igual que en muchos otros de sus movimientos dentro de la obra completa. Tal como en una *Allemanda*, este *Allegro* muestra momentos de respiraciones un tanto amplias, pero siempre dentro de un pulso constante hasta el final, pese a los *accelerandos* que se encuentran implícitos en el fraseo. Por último, he de mencionar que, al dividir los compases en la estructura de este movimiento, se puede notar nuevamente la meticulosidad que no ha de ser coincidencia, de la perfecta equitativa y ordenada distribución con que Telemann organiza el fraseo de su música.

Adagio-Vivace

Los dos primeros compases expuestos del *Adagio*, son únicamente una conexión transitoria hacia el *Vivace* que comienza en el compás 3; y que se divide en tres claras secciones las cuales varían de una manera gradual y posteriormente van combinándose entre ellas mismas.

Cabe mencionar que este movimiento está escrito en una sola emisión y que tiene un toque de estilo fugado, apegándose más a la agógica convencional. Hasta arribar a una re exposición del primer tema expuesto el cual es denominado como (A), pero con una particularidad en el mismo donde se conjunta con una variación para de ésta forma concluir; y así sucesivamente en cada aparición del tema o sujeto en su respectivo cambio de grado armónico.

Con respecto a la interpretación, es muy importante respetar las articulaciones que cuidadosamente el autor escribe, así como también realizar correctamente los saltos interválicos características de Telemann en esta serie de obras.

Finalmente en compás 20, existe una re exposición del tema (A), pero con ciertas variaciones dentro del tema, conectado hasta el final de este segundo movimiento.

Allegro

Para concluir esta fantasía, Telemann escribe nuevamente un *Allegro* en forma bipartita sencillamente estructurado en (A - A´) el cual podría asemejarse a una *Corrente* en compás de 6/4. Sus dos secciones semejantes en rítmica y estructura dan pie a esta organización, anexando un desenlace en la segunda parte (A´) de una Coda Final (C F).

Su esquema armónico general se resume en: 6/4|| I-V |: V-I||, y la organización de sus compases en cada sección es bastante equitativa quedando de la siguiente manera: [A=12 cc.] [A´+ C. F.=14 cc.].

Es importante hacer hincapié en la articulación y la fluidez al momento de ejecutar este movimiento, ya que de este modo la interpretación del mismo será más asequible.

FANTASÍA NO. 12 EN SOL MENOR

Siendo la última fantasía de la obra en total, es importante resaltar que el autor opta por distribuirla de una manera peculiar con respecto a los movimientos, es decir, en realidad esta fantasía cuenta tan solo con dos movimientos, pero la peculiaridad se encuentra dentro del primero, pues Telemann lo que hace es que lo distribuye en pequeños fragmentos conectados unos con otros de manera que parezcan movimientos cortos entrelazados, sobre todo entre el *Allegro-Dolce-Allegro*; mientras que el segundo movimiento con agógica de *Presto*, muestra un ligero ritmo dancístico, pero que a su vez mantiene la libertad característica de la forma fantasía.

- ❖ el primer movimiento: *Grave-Allegro-Grave-Allegro-Dolce-Allegro*
- ❖ el segundo movimiento: *Presto*

Grave-Allegro-Grave-Allegro-Dolce-Allegro

En apariencia, este peculiar movimiento, escrito en uno solo pero a su vez conformando varios movimientos dentro del mismo, cuenta con un esquema claramente organizado, y proporcionalmente distribuido con respecto a la cantidad de compases de cada una de sus secciones. Cada sección la he denominado y organizado de la siguiente manera:

$3/2$ | A | $3/4$ B | $3/2$ A' | $3/4$ B' | C | D ||, quedando organizadas también respecto al tiempo como: Lento-Rápido-Lento-Rápido, y así de este modo, poder separar las ideas interpretativas de cada fragmento y tener una noción aceptable en cada una de las partes.

Es de gran importancia hacer hincapié, en la libertad con la que debe ser interpretado este movimiento, ya que es uno de los factores elementales para lograr esa intensidad con la que el autor probablemente la visualizaba. Además de resaltar los procesos armónicos que contiene la obra, así como las apoyaturas que el mismo Telemann coloca estratégicamente y toda la serie de intervalos conjuntos y disjuntos que va desarrollando a lo largo del movimiento.

Por lo tanto, puedo decir que, es bastante compleja la estructura de este movimiento, así como técnicamente hablando y ni que decir de lado interpretativo y estilístico, sin lugar a duda, el contenido de este es bastante amplio en varios aspectos, así que de este modo, el intérprete se

enfrentará a diversos retos, como por ejemplo, el resaltar las dos voces implícitas en la melodía, realizar correcta y claramente las articulaciones diversas que exige el mismo, enaltecer las apoyaturas y disonancias, ser precisos con los tempos que el autor propone, etc. Con respecto a lo que la técnica exige normalmente, todo esto aunado a la perfecta conexión entre cada parte del mismo, y prácticamente esto exaltará y sacará a flote casi completamente los afectos implícitos en la obra.

Presto

Para finalizar, Telemann desarrolla este movimiento a manera de *Rondó* nuevamente, como en varios movimientos anteriores, tal es el caso de la fantasía VI, VII, IX y X.

Este *Presto* en compás cuaternario *Alla breve*, cuenta con las típicas variaciones en cada sección escrita, con las imitaciones, la variación armónica y la re exposición hacia el tema primeramente expuesto, así como con la ligereza del mismo. Es totalmente interesante y fascinante, imaginando que tal vez fuese planeado de tal manera por el mismo autor, la organización de los compases por sección, ya que claramente se puede apreciar el ordenamiento regular numérico de cada sección así mismo también el de cada sección.

Dando así como resultado una escritura a manera de un espejo dentro de la misma estructura maravillosamente creada por Telemann, como bien puede notarse en el siguiente esquema:

C :	A	: :	B	: :	C	: :	C'	:	A (Re exp.)		B (Re exp.)						
	i-v		v-i		I-v		v		I		i		v		v		i
	1-8		8-16		16-36		36-56		56		64		64		72		
	8cc.		8cc.		20cc.		20cc.		8cc.		8cc.		8cc.				

CONCLUSIONES

Georg Philipp Telemann fue un músico autodidacta, innovador, despojado de esquemas academicistas y abiertos a las influencias de los diferentes estilos y modos. Su música que formalmente es barroca, se mueven por todos los géneros y formatos habituales en la época presentando una gran variedad estilística y expresiva. Es notorio que la música de Telemann presenta cierta influencia francesa, tanto en su escritura y estructura como en el uso de títulos programáticos y representación de estados emocionales.

Las doce fantasías de flauta sola fueron escritas como una obra formal y que se caracterizan por tener una estructura similar a la de una *suite* del barroco temprano, que en sus movimientos tiene implícitos ritmos dancísticos de este periodo musical. Por el estilo de composición, Telemann recurre en los movimientos de cada una de las fantasías principalmente a la agógica convencional y en menor medida a la específica, que tiene que ver con el carácter; sin abandonar la forma de la fantasía, la cual es más libre y flexible. Sin embargo, los movimientos presentan una estructura de danza barroca por tanto deben de ser ejecutados e interpretados dentro de los parámetros de dicha danza.

En el mundo de la música, tanto estudiantes como algunos profesionales ejecutan las doce fantasías poniendo énfasis en la parte técnica de la obra, dejando a un lado la parte interpretativa,

que es una parte fundamental al ejecutar una obra de este estilo dentro del barroco. Después del análisis de la estructura de los movimientos en las fantasías, se sugieren recomendaciones acerca de cómo interpretar cada uno de los pasajes dentro de la obra.

Finalmente, este trabajo proporciona herramientas para una adecuada interpretación de las doce fantasías, para cada uno de los movimientos de las fantasías, internamente en cada uno de estos movimientos, y asegurando que la forma de interpretar la obra sea acorde a la época barroca.

FUENTES DOCUMENTALES

Bibliografía

- Attali, Jacques (1995), *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid, Editorial, Siglo XXI, 227 p.
- Barnat, J., (1997), *Diccionario de biografías*, Barcelona, Ed. Nauta.
- Cartas, Iván (2005), *Retórica musical. El Madrigal “Io pur respiro” de Carlo Gesualdo*, Icono 14: Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías, no 5, p. 3.
- Caroso, F. (1581), *Il ballarino*, Venecia, Francesco Ziletti.
- Claro, Samuel (1963), *Sobre los orígenes del término “Sonata”*, Revista Musical Chilena, vol. 17, no. 86, pp. 21-29.
- Cursá, Pedro (2001), *Manual de formas musicales (curso analítico)*, Madrid, Editorial, Real Musical, pp. 26-47.
- Eco, Umberto (2004), *Historia de la belleza*, Barcelona, Editorial Debolsillo, 217 p.
- Gispert, Carlos y Gay (1997), *Diccionario enciclopédico Océano Uno Color*, Barcelona, Editorial Océano, 1784 pp.

- González, José, 1987, *Música y retórica: una nueva trayectoria de la “ars musica” y la “musica practica” a comienzos del barroco*, Revista de Musicología, vol. 10 No. 3, sep. – dic. De 1987 pp. 811-841.
- Hodeir, André (1988), *Las formas de la música*, Madrid, Editorial, EDAF, 82 P.
- Hormigos, J., y A. M. Cabello (2004), *La construcción de la identidad juvenil a través de la música*, RES, 4, 270 p.
- Kühn, Clemens (1998), *Tratado de la forma musical*, España, Editorial Span Press 264 p.
- Llacer Pla, Francisco (1987), *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*, Madrid, Editorial Real Musical, 158 p.
- Latham, Alison, et al., (2002), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Editorial (FCE) Fondo de Cultura Económica, 1685p.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983), *Introduction to Rhythmic Structure y Metrical Structure. A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Ed. MA: MIT Press.
- Maniates, Maria Rika (1979), *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*, Manchester, Manchester University Press, 687 p.
- Martínez, Ripoll, Antonio, (1989), *El Barroco en Europa*, Madrid, Editorial Historia 16, 160 p.
- Orlandini, Luis (2012), *La Interpretación musical*, Revista Musical Chilena, no. 218, vol. 66, pp. 77-81.
- Randel, Michael (1984), *Diccionario Harvard de la música*, México, Ed. DIANA, 558 p.
- Romero, Aníbal (2013), *Composición y recital de la Suite “Jambelí”*. Tesis previa a la obtención del título de magíster en Pedagogía e Investigación Musical, Universidad de Cuenca, Ecuador, 158p.
- Rowell, Lewis (1999), *Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 248p.
- Torres, Jorge (2010), *Descartes: las pasiones del alma y la música barroca*, Dikaiosyne: Revista semestral de Filosofía Práctica, no 24, pp. 181-193.
- Torres, Jorge (2009), *La música como ciencia*, Revista de Arte y Estética Contemporánea, Mérida, enero/junio, no. 14, pp. 103-111.

William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era* (Chapel Hill, U. North Carolina Press, 1959).

Zamacoiz, Joaquín, (1997), *Curso de formas musicales*, España, Editorial Span Press, 275p.

Mesografía

La música en el barroco, on-line (<http://web.ciudadjardin.org/musica>).

Hágase la Música, on-line (<http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/barroco/concerto-grosso/>).

Sobre Historia, on-line (<http://sobrehistoria.com>).

Geocities, la música vocal profana en el barroco, on-line (<http://www.geocities.ws/>).

Sobre Historia, on-line (<http://sobrehistoria.com>).

La música en el barroco, on-line (<http://web.ciudadjardin.org/musica>).

Músicos Alados/Forma, on-line (<http://musicosalados.blogspot.mx/>).

Agógica y Dinámica, on-line (https://www.academia.edu/5307603/AG%C3%93GICA_y_DINAMICA_Qu%C3%A9_es_la_ag%C3%B3nica)

El género suite, Cap. II, on-line (<http://catarina.udlap.mx/>).

Conservatorio Superior de Música de Murcia, on-line (<http://www.csmmurcia.com>).

Diccionario Internacional, on-line (<http://diccionario-internacional.com/>).

Elementos de la Música, on-line (<http://quidmusica.com/nivel2/bloque1/tema1.htm>).

Conservatorio Superior de Música de Murcia, on-line (<http://www.csmmurcia.com>).

La Suite Barroca, on-line (http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical).

La Giga, on-line (http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical).

La Bourrée, on-line (http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical).

El Barroco. La Suite, on-line (<https://rmcviola.wordpress.com>).

El origen del Minué, on-line (<http://www.swingalia.com>).

Rinconada, El carácter de la Música, on-line (<http://rincoanda.blogspot.mx/2015/09/el-caracter-de-la-musica.html>).

La Danza en el Renacimiento, on-line (www.ciudaddeladanza.com).

Quintiliano e il trattato sull'istitutio oratoria, on-line (http://www.studenti.it/quintiliano_institutio_oratoria.html).

El Barroco. La Suite, on-line (<https://rmcviola.wordpress.com/2011/03/02/el-barroco-la-suite/>).

El Barroco, Música vocal e instrumental, on-line (<http://prezi.com/jlt50vojeyob/el-barroco-musica-vocal-e-instrumental/>).

Arte Barroco, on-line (<http://www.arteguias.com/barroco.htm>).

Teoría de los Afectos, on-line (<http://es.scribd.com/>).

El Arte del periodo Barroco, on-line (<http://desarrollodelarte.blogspot.mx/2010/10/el-arte-del-periodo-barroco.html>).

Real Academia Española-Diccionario de la lengua española, on-line (<http://lema.rae.es/drae/srv/search?val=interpretar>).

Diccionario Internacional, on-line (http://diccionario-internacional.com/definitions/?spanish_word=hypotyposis).

El Género Suite, on-line (http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/leyva_c_g/capitulo2.pdf).

Danzas de la Suite Barroca- La Allemande, on-line (http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/Danzas-de-la-Suite-Barroca-La-Allemande).

ANEXO

IMPRESIÓN ORIGINAL

Fantasia
per il

Vergini
senza Basso

FANTASIA I.

trave.

The musical score consists of approximately 12 staves. The first staff is marked *trave.* and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second and third staves continue this melodic line. The fourth staff introduces a more rhythmic accompaniment. The fifth staff features a triplet of eighth notes. The sixth staff includes dynamic markings: *accell.*, *p.*, *ad: f.*, and *ad: Allegro.*. The seventh staff continues the melodic line with a triplet. The eighth and ninth staves show a change in the accompaniment. The tenth and eleventh staves continue the melodic line. The twelfth staff ends with a double bar line and repeat signs.

FANTASIA 2.

The musical score for 'FANTASIA 2.' is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a *Vivace* tempo marking. The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. A *Vivace* marking appears again in the second system. The score includes several dynamic markings: *Ado* (Ad libitum) in the seventh system and *Allegro* in the eighth system. The notation includes various accidentals, slurs, and articulation marks. The piece concludes with a final cadence in the eleventh system.

FANTASIA 3.

The image displays a musical score for a piece titled "FANTASIA 3.". The score is written on ten staves, each containing a pair of treble and bass clefs. The music is characterized by intricate, fast-moving passages, likely for a piano. Key annotations include "Lento" at the beginning, "vivo" in the upper section, and "Cres." (Crescendo) in the lower section. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The overall style is that of a classical or romantic-era piano fantasia.

Andante. FANTASIA 4.

Allegro

ff

p

BANTASTA .

A handwritten musical score for a piece titled "BANTASTA". The score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo markings include "largo.", "presto.", "Allegro.", and "Allegro". The music is characterized by dense, rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. There are various dynamic markings such as "p.", "f.", and "sfz.". The score concludes with a double bar line and repeat dots.

GRAN MASSA 6

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "GRAN MASSA 6". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section begins with the tempo marking "Allegro" and ends with a repeat sign. The second section begins with the tempo marking "Spiritoso" and concludes with a double bar line and a fermata. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Alto Francese. FANTASIA 7.

The musical score is written for Alto Francese and is titled 'FANTASIA 7'. It begins with the tempo marking 'Alto Francese.' and consists of ten systems of music. Each system contains a treble and bass staff. The music is characterized by its intricate and rapid passages, with frequent use of sixteenth and thirty-second notes. The score includes various dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'cresc.' (crescendo), as well as 'rit.' (ritardando). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

FANTASIA 8.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "FANTASIA 8.". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes a dynamic marking of *p* (piano). The third system features a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *Allegro*. The fourth system includes a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Allegro*. The fifth system concludes with a double bar line. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Allegro. FANTASIA 9.

The image displays a musical score for a piece titled "FANTASIA 9." The score is written on ten staves, each containing a pair of treble and bass clefs. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings are present throughout, including "Allegro." at the beginning, "Forte." in the middle, and "Piano." towards the end. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and repeat signs, indicating a complex and technically demanding piece.

TANTASIA X.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "TANTASIA X.". The score is written on ten systems of staves, each consisting of a treble and bass clef staff. The music is characterized by intricate, often sixteenth-note passages. The score includes several dynamic markings: "giusto" at the beginning, "Tresto" (likely a misspelling of "Tosto" or "Tosto") in the middle, and "Moderato" towards the end. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

FANTASIA XI.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "FANTASIA XI." The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including sixteenth, thirty-second, and sixty-fourth notes, as well as rests and accidentals. The piece begins with the tempo marking "Allegro." and includes other markings such as "Ado." and "Vince." The score concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

FANTASIA xii.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "FANTASIA xii.". The score is written on ten staves, with the first two staves for the right hand and the remaining eight for the left hand. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Several tempo markings are present: "allegro" at the beginning, "grave" in the middle section, "Dolce" for a slower, more melodic passage, and "Allegro" for a final, more active section. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all written in black ink on a white background.