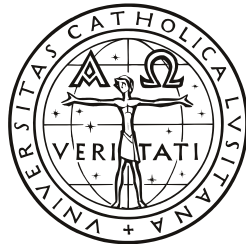


Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Performance Musical



A Fantasia para Piano Solo

Especialização em Instrumento - Piano

Maria de Menezes Falcão Gomes Marques

Dissertação de Mestrado elaborada sob a orientação do
Professor Doutor Filipe Pinto-Ribeiro
Em regime de auto-proposta

Porto, Dezembro de 2012

Dedicatória

Aos meus pais.

À minha irmã e ao meu cunhado, Ana e Jaime.

Aos meus irmãos, Francisco, Gonçalo, André, Rodrigo e Nuno.

Agradecimentos

Ao Professor Filipe Pinto-Ribeiro, pela escolha do tema e orientação deste trabalho.

Ao Professor João Duque, pela sua amizade e apoio.

Ao Professor Claudio Martinez-Mehner, pelas sugestões oportunas feitas durante o Estágio *Erasmus* realizado em Madrid.

Ao Professor Nuno Peixoto de Pinho, um agradecimento especial pela atenção prestada.

Aos colegas da Universidade Católica Portuguesa, com uma referência especial às colegas do Mestrado em Performance Musical e às colegas da classe de Piano.

À Universidade Católica Portuguesa, pelas condições humanas e institucionais oferecidas.

À Flora, à Michelle e ao André, pelo apoio e palavras de ânimo.

Ao meu William Bueno, obrigada.

À minha família, pela paciência de aturar os meus dramas.

Abreviaturas, siglas e sinais

BWV – Bach Werke Verzeichnis, catálogo das obras de Bach

C. – Compasso (ver partituras, Anexo 10, p. 100)

Cc. – Compassos

Ci. – composto cerca de

Comp. – Composto(a)

Ed. – Edição

Fig. – Figura

Hob. – Hoboken, catálogo das obras de Haydn

Ibidem – a mesma obra referida anteriormente

Idem – o mesmo autor

K/KV – Köchel-Verzeichnis, catálogo cronológico completo das obras de Mozart, elaborado por Ludwig Alois Ferdinand Ritter von Köchel (1800-1877)

N.º – Número

Ob. cit. – Obra citada

Op. – *Opus*

P. – Página

pp. – Páginas

p – *piano*

pp – *pianíssimo*

Rev. – Revisto em

Séc. – Século

s. d. – *sine data*

Vd.– (*Vide*) ver

Vide infra – ver mais à frente

Vol. – Volume

b – bemol

– sustenido

♯ – ouvir CD (Anexo 11)

Resumo

A presente dissertação tem por objecto a *Fantasia* como forma de composição, procurando defini-la como género musical e enquadrando-a numa perspectiva de evolução histórica.

Assim, é realizado um levantamento das *Fantasias* compostas para piano e outros instrumentos de tecla, pretendendo elaborar-se um catálogo de consulta deste género musical no repertório pianístico.

Em particular, é feita uma pequena análise da *Fantasia em Dó Maior* de G. F. Händel, da *Fantasia em Ré menor* de W. A. Mozart, da *Sonata quasi una Fantasia Op. 27 n.º 2* de L. van Beethoven, das *Drei Fantasiestücke Op. 111* de R. Schumann e da *Fantasia Baetica* de M. de Falla.

Estas obras integraram o programa do Recital Final de Mestrado em Performance Musical.

Neste trabalho, constatamos que a génese da *Fantasia* remonta ao século XVI e acompanhamos o seu desenvolvimento até às *Fantasias* compostas sobretudo na Alemanha até finais do séc. XX.

Abstract

This dissertation aims to study the Fantasy as a form of composition, seeking to define it as a musical genre and framing it in a perspective of historical development.

Thus, we created a list of Fantasies composed for piano and other keyboard instruments, intending to draw up a catalog of using this kind of music in piano repertoire.

In particular, there is a brief analysis of the G. F. Handel's *Fantasy in C Major*, the *D Minor* W. A. Mozart's *Fantasy*, the *Sonata quasi una Fantasia Op 27 n. 2* of L. van Beethoven, the R. Schumann's *Drei Fantasiestücke Op. 111* and the *Fantasia Baetica* by M. de Falla.

These works were part of the Final Recital program in Masters Musical Performance.

In this work we found out that the genesis of Fantasy goes back to the sixteenth century and therefore we followed its development until the Fantasies composed mainly in Germany till the end of the 20th century.

Índice

Dedicatória.....	ii
Agradecimentos.....	iii
Abreviaturas, siglas e sinais.....	iv
Resumo.....	vi
Abstract.....	vii
Índice.....	viii
Índice de Figuras.....	xi
1. A Fantasia	
1.1. A Génese da Fantasia.....	1
1.2. A Fantasia como Forma Musical.....	4
1.3. Definição e Evolução da Fantasia.....	5
2. Repertório	
2.1. Fantasias do séc. XVI.....	8
2.2. Fantasias do séc. XVII.....	9
2.3. Fantasias do séc. XVIII em Itália, na Alemanha e na Áustria.....	10
2.4. Fantasias do séc. XIX na Alemanha e na Áustria: de L. van Beethoven a R. Schumann.....	14
2.5. Fantasias do século XIX na Alemanha: de R. Schumann a J. Brahms.....	18
2.6. Fantasias do séc. XIX na Alemanha: de J. Brahms até ao final do século.....	20
2.7. Fantasias do séc. XX na Alemanha.....	23
2.8. Fantasias dos sécs. XIX e XX em Portugal.....	27
2.9. Principais compositores e Fantasias dos sécs. XIX e XX.....	28
2.10. Principais Fantasias para piano e orquestra.....	32
3. As Fantasias do Recital Final do Mestrado em Performance Musical	
3.1. A <i>Fantasia em Dó Maior</i> de G. F. Händel.....	34
3.2. A <i>Fantasia em Ré menor</i> de W. A. Mozart.....	35
3.3. A <i>Sonata quasi una Fantasia Op. 27 n.º 2</i> de L. van Beethoven.....	39
3.4. As <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> de R. Schumann.....	50
3.5. A <i>Fantasia Baetica</i> de M. de Falla.....	57
Conclusões.....	63
Referências e Bibliografia.....	66
Anexos.....	69

Anexo 1. Programa do Recital Final do Mestrado em Performance Musical.....	70
Anexo 2. Falla: <i>Bulerías</i>	72
Anexo 3. Falla: <i>Seguidilhas</i>	73
Anexo 4. Falla: Ritmos e <i>palos</i> flamencos.....	74
Anexo 5. Introdução ao ciclo de concertos “Fantasias para piano”.....	75
Anexo 6. Programa dos Recitais do ciclo “Fantasias para Piano”.....	79
Anexo 7. Transcrição das notas ao programa dos Recitais do ciclo de concertos “Fantasias para Piano”.....	82
Anexo 8. Imagem-caricatura de F. Liszt e a Fantasia.....	98
Anexo 9. Capa da partitura da <i>Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen</i> de F. Liszt.....	99
Anexo 10. Partituras do programa apresentado no Recital Final do Mestrado em Performance Musical.....	100
- <i>Fantasia em Dó Maior</i> de G. F. Händel.....	101
- <i>Fantasia em Ré menor</i> de W. A. Mozart.....	104
- <i>Sonata quasi una Fantasia Op. 27 n.º 2</i> de L. van Beethoven.....	108
- <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> de R. Schumann.....	122
- <i>Fantasia Baetica</i> de M. de Falla.....	130
Anexo 11. CD áudio de exemplos musicais comparativos	
Exemplos musicais relacionados com as <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> de R. Schumann:	
Faixa 1 - R. Schumann - <i>Fantasiestücke Op. 12, n.ºs 1 e 2</i> , Christian Zacharias	
Faixa 2 - R. Schumann - <i>Fantasiestücke Op. 12, n.ºs 1 e 2</i> , Marta Argerich	
Faixa 3 - R. Schumann - <i>Fantasiestücke Op. 12, n.ºs 3, 4 e 5</i> , Marta Argerich	
Faixa 6 - R. Schumann - <i>Drei Fantasiestücke Op. 111 n.º 1</i> , Jörg Demus	
Faixa 7 - R. Schumann - <i>Drei Fantasiestücke Op. 111 n.º 2</i> , Jörg Demus	
Faixa 8 - R. Schumann - <i>Drei Fantasiestücke Op. 111 n.º 3</i> , Jörg Demus	
Faixa 11 - R. Schumann - <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , Claudio Arrau	
Faixa 13 - R. Schumann - <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , Kotaro Fukuma	
Faixa 19 - R. Schumann - <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , Shura Cherkassky	
Faixa 9 - R. Schumann - <i>Concerto em Lá menor</i> , Marta Argerich	

Faixa 4 - R. Schumann - *Fantasia em Dó Maior Op. 17*, Evgeny Kissin

Faixa 5 - R. Schumann - *Álbum para a Juventude Op. 68 n° 19 (Kleine Romanze)*, Jörg Demus

Faixa 10 - R. Schumann - *Álbum para a Juventude Op. 68 n° 19 (Kleine Romanze)*, Balázs Szokolay

Faixa 14 - R. Schumann - *Quatro Marchas Op. 76*, Reine Gianoli

Faixa 12 - R. Schumann - *Drei Romanzen Op. 28*, Claudio Arrau

Faixa 15 - R. Schumann - *Drei Romanzen Op. 28 n° 1*, Walter Klien

Faixa 16 - R. Schumann - *Drei Romanzen Op. 28 n° 2*, Walter Klien

Faixa 17 - R. Schumann - *Drei Romanzen Op. 28 n° 3*, Walter Klien

Faixa 20 - F. Schubert - *Moments Musicaux n° 2*, Walter Gieseking

Faixa 18 - R. Schumann - *Spanisches Liederspiel Op. 74 n° 4 (In der Nacht)*, Marlis Petersen-soprano, Werner Gura-tenor e Christoph Jarnot-piano

Exemplos musicais relacionados com a *Fantasia Baetica* de M. de Falla:

Faixa 21 - Exemplo de *Tangos* - Camarón de la Isla

Faixa 22 - Exemplo de *Taranta* - Camarón de la Isla

Faixa 25 - Exemplo de *Buleria* - Miguel Poveda e Moraito

Faixa 26 - Exemplo de *Seguiriya* - Miguel Poveda e Moraito

Faixa 23 - M. de Falla - *Fantasia Baetica*, 1ª parte, Alicia de Larrocha

Faixa 24 - M. de Falla - *Fantasia Baetica*, 2ª parte, Alicia de Larrocha

Índice de Figuras

- Fig. 1 - Linha do tempo com os principais e mais influentes compositores renascentistas, separados por período e estética musical.....
- Fig. 2 - Referência ao compositor Filippo Lapaccino no livro “Music at the Gonzaga Court in Mantua”.....
- Fig. 3 - G. F. Händel, *Fantasia em Dó Maior*, cc. 1-12.....
- Fig. 4 - W. A. Mozart, *Fantasia em ré menor K. 397*, cc. 1-6.....
- Fig. 5 - W. A. Mozart, *Fantasia em ré menor K. 397*, cc. 10-17.....
- Fig. 6 - W. A. Mozart, *Fantasia em ré menor K. 397*, cc 22-27.....
- Fig. 7 - W. A. Mozart, *Fantasia em ré menor K. 397*, c. 45.....
- Fig. 8 - W. A. Mozart, *Fantasia em Ré menor K. 397*, cc. 55-60.....
- Fig. 9 - L. van Beethoven, *Sonata Op. 27 n° 2*, 1º andamento, cc. 1-11.....
- Fig. 10 - L. van Beethoven, *Sonata Op. 27 n° 2*, 1º andamento, cc. 10-23.....
- Fig. 11 - L. van Beethoven, *Sonata Op. 27 n° 2*, 1º andamento, cc. 28-43.....
- Fig. 12 - L. van Beethoven, *Sonata Op. 27 n° 2*, 1º andamento, cc. 60-69.....
- Fig. 13 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 2º andamento, cc. 70-85.....
- Fig. 14 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 2º andamento, cc. 105-129.....
- Fig. 15 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 130-135.....
- Fig. 16 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 138-143.....
- Fig. 17 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 150-161.....
- Fig. 18 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 162-166.....
- Fig. 19 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 172- 177.....
- Fig. 20 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 205-209.....
- Fig. 21 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 217-232.....
- Fig. 22 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 294-297.....
- Fig. 23 - L. van Beethoven *Sonata Op. 27 n° 2*, 3º andamento, cc. 314-322.....
- Fig. 24 - R. Schumann, *Fantasiestücke Op. 12*, comp. 1837, n° 5 (*In der Nacht*), cc. 19-20.....
- Fig. 25 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111*, comp. 1851, I, c. 18.....
- Fig. 26 - R. Schumann, *Fantasiestücke Op. 12*, comp. 1837, n° 5 (*In der Nacht*), final....
- Fig. 27 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111*, comp. 1851, I, final.....
- Fig. 28 - F. Schubert, *Moments Musicaux n° 2*, comp. 1823-1828, cc. 1-4.....

Fig. 29 - R. Schumann, <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , comp. 1851, II, cc. 1-5.....	
Fig. 30 - F. Schubert, <i>Moments Musicaux n° 2</i> , cc. 18-22.....	
Fig. 31 - R. Schumann, <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , II, cc. 25-28.....	
Fig. 32 - R. Schumann, <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , I, início.....	
Fig. 33 - R. Schumann, <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , II, parte central, cc. 25-28.	
Fig. 34 - R. Schumann, <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , III, final.....	
Fig. 35 - R. Schumann, <i>Álbum para a Juventude Op. 68</i> , comp. 1848, n° 19 (<i>Kleine Romanze</i>), cc. 1-4.....	
Fig. 36 - R. Schumann, <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , 1851, n° 3, cc. 1-4.....	
Fig. 37 - R. Schumann, <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , 1851, III, cc. 17-20.....	
Fig. 38 - R. Schumann, <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> , I, c. 2.....	
Fig. 39 - Mapa da província “Hispania Bética”, divisão da Hispania Ulterior do Império Romano de César Augusto, cuja capital era Córdoba, em 29 a. C.....	

1. A Fantasia

1.1. A Génese da Fantasia

A génese da Fantasia está intrinsecamente ligada à génese da música instrumental. O nascimento da música instrumental pura, no período do Renascimento¹ surgiu da adaptação da música vocal polifónica ou da transcrição integral de canções e danças. Quando a música vocal deste período tendia para a monofonia (composição musical constituída por uma única linha melódica), a música instrumental nascente, sobretudo a de órgão, adoptava o estilo polifónico-imitativo característico das formas vocais. Fernando Lopes-Graça é da opinião de que as *Fantasias* e *Ricercare*² de A. Willaert (1490-1562), os *Tentos*³ de A. de Cabezón (1510-1566) e as *Tocatas* de Cláudio Merulo⁴, monumentos da música instrumental, são verdadeiros equivalentes do *Motete* e do *Madrigal* vocais⁵. No quadro seguinte encontramos o citado compositor de Fantasias, Adrian Willaert, em meados do período renascentista.

¹ Referimo-nos ao Renascimento Musical, período compreendido entre 1400 e 1600.

² *Ricercare* no singular; etimologicamente, a palavra deriva do verbo “rebuscar”.

³ *Tentos* em português, *Tientos* em espanhol; plural da palavra *Tento* (ou *Tiento*), derivada do verbo espanhol *tentar*, que significa, igualmente, tocar, tentar e tentativa.

⁴ 1533-1604, compositor italiano.

⁵ Fernando Lopes-Graça – *Do nascimento das Formas Musicais*, p. 46.

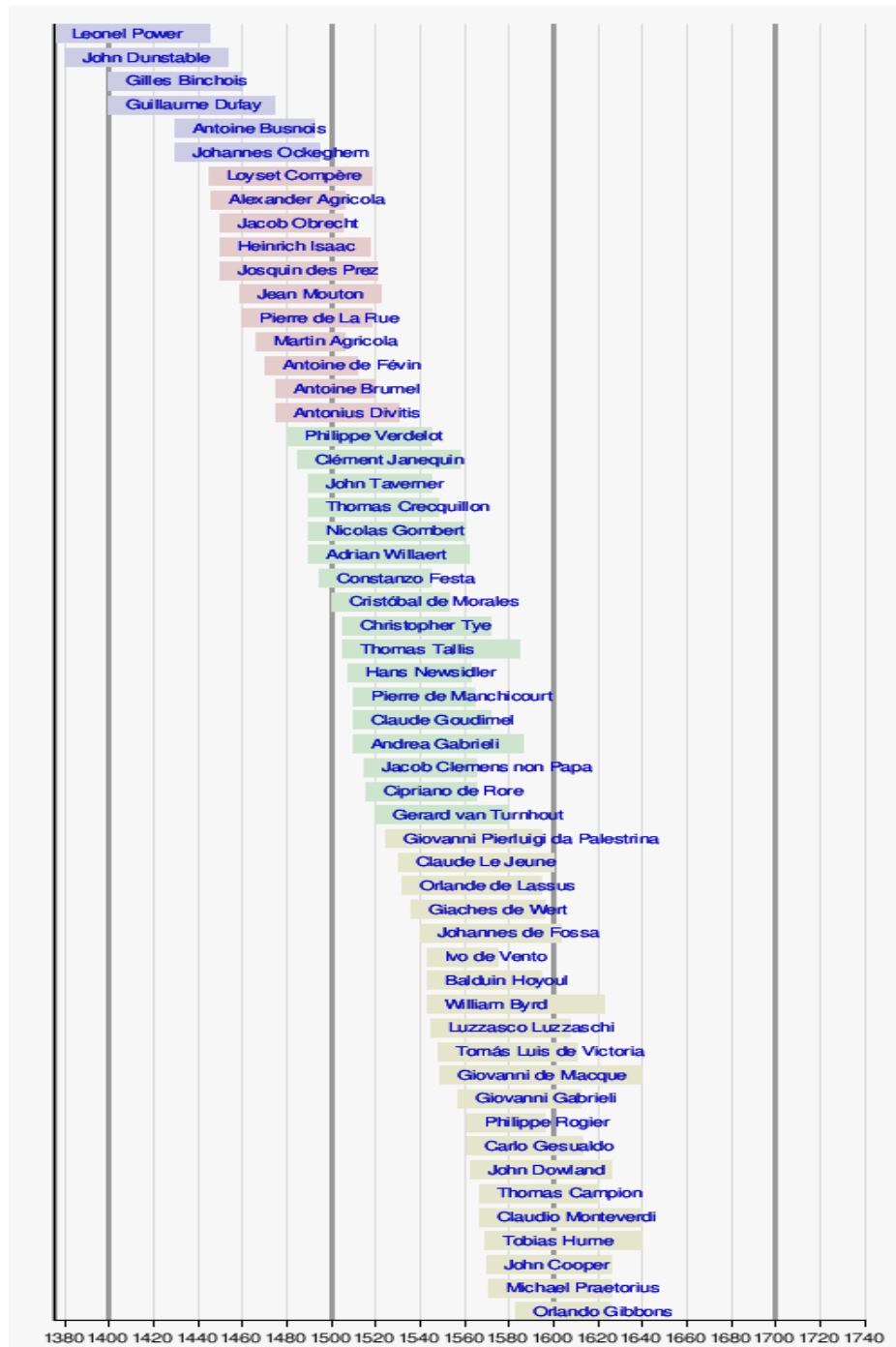


Fig. 1 - Linha do tempo com os principais e mais influentes compositores renacentistas, separados por período e estética musical.

Encontramos as primeiras Fantasias entre as obras compostas para espineta e virginal, no Renascimento. Surgem, depois, Fantasias compostas para cravo, já no

período barroco e pré-clássico, Fantasias para pianoforte no classicismo e primeiro romantismo e, finalmente, as Fantasias para o piano moderno do século XX.⁶

A primeira referência à existência de uma composição para instrumento de tecla com a denominação de “Fantasia” é encontrada em Itália. Um cortesão de Mântua escreve a Francesco Gonzaga⁷ uma carta, a 5 de Fevereiro de 1492, na qual se refere a uma "magna fantasia" que um tal de Lapacino estava a compôr. Noutra carta, dirigida a Ercole d'Este⁸, em 1502, fala-se de uma peça instrumental de Heinrich Isaac⁹ - "uno motetus sopra una fantasía" – baseada num “cantus firmus” de oito notas.¹⁰

The preparation of the drama was entrusted to Ercole Albergati, called “Zafarano,” an actor, director and scenic designer from Bologna, and to the musician Filippo Lapaccino. Lapaccino (Lapacino or Lapaccini) is an enigmatic figure for whom there is scant biographical documentation. A native of Florence, he was variously described as a singer, poet, priest and organist. He most certainly was a composer of secular songs and perhaps of liturgical music. He was at the Gonzaga court from at least 1490 until 1512.¹⁷

Fig. 2 - Referência ao compositor Filippo Lapaccino no livro “Music at the Gonzaga Court in Mantua”¹¹.

Dos compositores renascentistas portugueses, não temos qualquer alusão a composições denominadas *Fantasia*, mas sim *Tentos* e *Canções*. Os principais compositores portugueses deste período são Pedro de Escobar (1465-1535), Heliodoro de Paiva (1500-1552), Damião de Góis (1502-1574), António Carreira (1520-1587/1597), Manuel da Fonseca (?-1540?), Vicente Lusitano (?-1561?), Manuel Mendes (1547-1605), Pedro de Cristo (1550?-1618), Manuel Rodrigues Coelho (1555?-1635?), Duarte Lobo (1565?-1647), Gaspar Fernandes (1566-1629), Manuel Cardoso (1566-1650), Filipe de Magalhães (1571-1652), Estevão de Brito (1575-1641) e João IV de Portugal (1603-1656).

⁶ Manuel Carra – texto introdutório ao ciclo de concertos “Fantasias para Piano”, realizado em Madrid, pela Fundação Juan March, em 2003.

⁷ 1466-1519, governador de Mântua de 1484 até à sua morte.

⁸ Duque de Ferrara (comunidade italiana) de 1471 a 1505.

⁹ 1450-1517, compositor franco-flamengo.

¹⁰ Manuel Carra – texto introdutório ao ciclo de Concertos “Fantasias para Piano”, realizado em Madrid, em 2003.

¹¹ Donald C. Sanders – *Music at the Gonzaga Court in Mantua*, Maryland: Lexington Books, 2012, p. 20.

Concluímos, assim, que a g nese da Fantasia, para um instrumento de tecla a solo, remonta ao século XVI, e que as primeiras Fantasias ter o sido compostas para cravo, órgão, clavicórdio, espineta e virginal.

1.2. A Fantasia como Forma Musical

Procuramos um melhor entendimento da forma musical da fantasia dentro do género musical instrumental.

Assim, relacionando a *Fantasia* com a *Fuga* em termos de forma, observamos que as origens da *Fuga* devem procurar-se nalguns tipos de composi o que se cultivavam no século XVI, os quais representam o embrião da grande estrutura que, resumindo-os, aperfei ando-os e estabilizando-os, se concretizou na *Fuga*.¹²

Como já referimos no sub-capítulo 1.1, “A G nese da Fantasia”, estas formas originárias da *Fuga* tiveram diveras diferentes denomina es, segundo as épocas e os países. *Tiento*, *Canzona*, *Ricercare*, *Capricho*, *Fantasia*, entre outros, eram peças instrumentais nas quais se desenvolvia, de forma livre, as características do contraponto imitativo, um de cujos mais altos expoentes era a composi o religiosa *Motete*. De todas as peças citadas, o *Ricercare* era a mais importante e o que, ao adquirir homogeneidade, se transformaria gradualmente (no século XVII) na forma que desde então se passou a denominar de *Fuga*.¹³

A *Fantasia* integra as composi es sem características especiais quanto a ritmo e forma, por oposi o às composi es definidas pelo movimento ou pelo ritmo, como a *Valsa*, a *Polonaise*, a *Marcha*, a *Tarantela* e a *Mazurca*.¹⁴

Das composi es sem sujei o a uma forma determinada e sem base em ritmos de dança, fazem parte, para além da *Fantasia*, o *Capricho*, a *Toccata*, a *Pastoral*, o *Improviso*, o *Romance sem Palavras*, a *Balada*, a *Legenda*, a *Novelette*, a *Elegia*, o *Nocturno*, a *Berceuse*, a *Barcarola*, a *Rapsódia*, e o *Momento Musical*.¹⁵ O título expressa o pensamento de ordem poética ou de outra ordem que levou o compositor a criar a obra e não determina uma estrutura, como em *Sonata*, *Sinfonia* ou *Fuga*, nem um tipo de dança como uma *Gavotta*, *Valsa*, ou *Polonaise*. Neste tipo de composi es, sem

¹² Joaquín Zamacois – *Curso de Formas Musicais*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1993, p. 58.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 229.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 230-235.

características especiais quanto a ritmo e forma, o título é o “guia supremo” que orienta quanto às intenções do autor.¹⁶

Ainda que algumas das denominações que se empregam sejam de origem antiga como *Fantasia*, *Capricho*, *Toccata* ou *Pastoral*, a maioria apareceu no período romântico. Integraram-se naturalmente nas formas musicais, apesar de não determinarem, na realidade, nenhuma, e obtiveram celebridade pelo facto de algum compositor as tornar famosas neste período.

Não se deve conceder um valor excessivo a tais denominações no que se refere à sua relação com as obras musicais que amparam, uma vez que, ao que um autor tituló de *Improviso*, pode muito bem outro intitular *Balada*, *Nocturno*, ou qualquer outra denominação que não contradiga o estilo e carácter da música. Há que ter em conta que o sentido de tais títulos é muito extenso e adaptável.¹⁷

Assim, a forma, em todas estas composições, é algo independente do título. Assim o determina livremente o compositor, que tanto pode adoptar qualquer uma das classificadas, como criar uma mais ou menos original.

A estrutura formal da *Fantasia* é, portanto, condicionada pela sua própria evolução ao longo dos séculos. Primordialmente, era sinónimo de *ricercar* ou *tiento*, conforme o país. Era também o género instrumental a partir do qual nasceu a *Fuga*, como ainda se tornou, e em simultâneo, o tipo de composição que, formalmente e não só, se lhe opunha.

1.3. Definição e Evolução da *Fantasia*

O simples enunciado do título *Fantasia* demonstra já claramente que a obra que o ostenta tem algo à margem de toda a constituição previamente estabelecida¹⁸.

A *Fantasia* é uma estrutura livre, de antiga tradição, que foi evoluindo de forma notável. No início do século XVI, *Fantasia* era o mesmo que *Ricercar*¹⁹.

Ao longo do século XVI, o título "Fantasia" foi aparecendo com crescente frequência. Por exemplo, desde 1520, o termo surgiu em manuscritos alemães de obras para teclado, assim como em livros de "intavolatura" para alaúde ou vihuela (impressos

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Joaquín Zamacois – *Curso de Formas Musicais*, p. 230-235.

¹⁸ *Ibidem*, p. 230.

¹⁹ *Ibidem*, p. 58.

a partir de 1536), nos mais diversos pontos da Europa, desde Valencia a Lyon, de Milão a Nüremberg²⁰.

Quando a *Fuga* se tornou uma forma precisa, a *Fantasia*, por oposição, significava o contrário. Caracterizava-se pela alternância de partes que apresentavam uma estrutura definida, com outras constituídas por figurações rápidas de escalas e arpejos. Tinha um certo aspecto de improvisação, e nela eram frequentes as mudanças de compasso, de andamento e de temas.

Ao ser criada a *Sonata*, a denominação *Fantasia* reservou-se para a maior parte das obras não sujeitas ao plano daquela.

O estilo da *Fantasia* era marcado principalmente pela época e pela escola.

Uma interpretação distinta foi dada ao ser aplicado o vocábulo “Fantasia” ao simples encadeamento de motivos operísticos²¹. Felizmente, na opinião de Zamacois, as composições desta classe que chegaram às salas de concerto passaram de moda²².

Há ainda uma certa dificuldade em especificar uma diferença essencial entre um *Capricho* e uma *Fantasia*. Sobretudo porque estas denominações são consideradas por muitos como sinónimas desde o ponto de vista musical, pois no aspecto formal não há por que estabelecer diferenças, posto que a liberdade de estrutura é atributo de ambas.

O *Capricho* é também muito antigo e na sua época primitiva não se diferenciava da *Fantasia*. Mais tarde, foi cultivado por diversos compositores com um “cunho” mais próprio, como obra na qual a liberdade, os imprevisíveis elementos musicais originais e salientes que surpreendiam, a graça, o carácter jovial e solto, tudo o que de “caprichoso” podia, enfim, empregar-se com bom gosto em composição, encontrou o lugar mais apropriado para se manifestar. O *Capricho* foi também uma sucessão de desenvolvimentos fugados sobre um mesmo tema, cujo compasso variava.²³

Ambas as formas musicais, *Fantasia* e *Capricho*, permanecem até aos nossos dias.

Observamos uma unificação no conceito e obra composicional Fantasia quanto a Forma, Génese, Evolução e Definição, tornando-se complexa a sua divisão numa análise que não englobe estes quatro parâmetros. Isto porque a sua Forma é condicionada pela sua Evolução, que por sua vez torna mutável a sua Definição, pois

²⁰ Manuel Carra - Extraído, com adaptações, da brochura do ciclo de concertos “Fantasias para Piano Solo”.

²¹ Vide *infra* Sub-capítulo 2.9, F. Liszt.

²² Joaquín Zamacois – *Curso de Formas Musicais*, p. 230.

²³ *Ibidem*, p. 231.

uma Fantasia para teclado do século XVI, na sua Gênese, nada tem a ver com uma Fantasia do período romântico no século XIX.

2. Repertório

Realizámos o levantamento das Fantasias para piano solo por ordem cronológica e subdividimo-lo por diferentes países. Após conclusão de cada respectivo século elaborámos algumas curiosidades e conclusões.

2.1. Fantasias do séc. XVI²⁴

Itália:

Giovanni Gabrieli (1555-1616)

* várias *Fantasias*, entre as suas cinquenta composições para teclado

Antonio Valente (1520-1600)

* *Fantasia*, incluída na obra “*Intavolatura de cimbalo*”, 1576

Rocco Rodio (1535? – 1620?)

* quatro *Fantasias* “*sob um cantus firmus*”, 1575

Inglaterra:

William Byrd (1543-1623)

* várias *Fantasias*, entre as quais a *Fantasia LII* e as *Fantasias* incluídas no “*Fitzwilliam Virginal Book*”

Giles Farnaby (1560-1620)

* oito *Fantasias*, entre as suas cinquenta e três composições

John Bull (1562-1628)

* quinze *Fantasias*

Orlando Gibbons (1583-1625)

* dez *Fantasias*

Thomas Morley (1557-1602)

* *Fantasia em Ré bemol*

John Monday (1560-1630)

* duas *Fantasias*

Não sendo possível, com exactidão, identificar a primeira *Fantasia* a ser composta para instrumento de tecla, encontramos, no entanto, no séc. XVI, as primeiras

²⁴ Peter Hollfelder – *Die Klaviermusik*, pp. 19 a 22.

composições com a designação de *Fantasia*, ao invés de *Ricercar*. Apenas para o conjunto de quatro *Fantasias* de Rocco Rodio, de 1575, encontramos uma data precisa.

William Byrd compõe, a par da música litúrgica para órgão, *Prelúdios, Danças, Fantasias e Variações*.

Giles Farnaby, nas suas pequenas peças, demonstra ser um “mestre entusiasta” da *Fantasia*²⁵.

2.2. Fantasias do séc. XVII²⁶

Holanda

Pieter Cornet (1575-1633)

* seis *Fantasias*

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

* treze *Fantasias*, entre as quais uma *Fantasia Cromática* e seis “*Echo-Fantasien*” (assim como várias *Fantasias* e *Tocatas* inseridas nas suas cinquenta e duas peças para teclado)

Abraham Kerckhoven (1627-1702)

* sete *Fantasias* (entre as suas trinta e cinco composições para órgão)

Alemanha

Samuel Scheidt (1587-1654)

* três *Fantasias*

Heinrich Scheidemann (1596-1663)

* *Fantasia*

Jan Adam Reinecken (1623-1722)

* duas *Fantasias-corais*, entre as suas obras para instrumentos de tecla

Nicolaus Bruhns (1665-1697)

* uma *Fantasia-coral*, entre as suas únicas quatro obras conhecidas

Johann Jacob Froberger (1616-1667)

* oito *Fantasias* (para órgão)

Johann Krieger (1651-1735)

* uma *Fantasia*, integrada na obra “*Anmuthige Clavier-Übung*”, 1698

Johann Pachelbel (1653-1706)

²⁵ Peter Hollfelder – *Die Klaviermusik*, p. 21.

²⁶ *Idem*, pp. 23 a 35.

* quatro *Fantasias*

Gottlieb Muffat – compositor austríaco (1690 – 1770)

* *Suite n.º 3 em Ré Maior (Fantaisie, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Rigaudon bizarre, Air e Finale)*

* *Suite n.º 4 em Si b Maior (Fantaisie et Fugue, Allemande, Courante, Sarabande, La Hardiesse, Premier Menuet, Second Menuet, Air, Hornpipe e Gigue)*, integrada no compêndio “*Componimenti Musicali*”, 1739.

Itália

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

* doze *Fantasias* a uma, duas, três e quatro vozes, 1608

Bernardo Pasquini (1637-1710)

* *Fantasias*, entre as onze *Ricercarartige Werke*, que incluem *Ricercar*, *Capriccio*, *Fantasia*, *Canzone* e *Sonate*

Inglaterra

Peter Philips (Londres 1560 – Bruxelas 1628)

* duas *Fantasias*, entre elas a *Fantasia* de 1582 (peça LXXXVIII do “*Fitzwilliam Virginal Book*”)

De entre as obras compostas na Alemanha durante este período, cabe fazer uma menção especial a Pachelbel. Apesar de a obra deste compositor ser sobretudo para órgão, observamos que escreveu quatro *Fantasias* para piano. Ora, como o primeiro piano de Cristofori, em Itália, foi construído em 1702, é curioso que Pachelbel (1653-1706) tenha já composto para este instrumento.

Em Espanha e Portugal, não encontramos qualquer alusão à *Fantasia* mas sim aos *Tientos*.

2.3. Fantasias do séc. XVIII em Itália, na Alemanha e na Áustria²⁷

Optámos por incluir, dado o seu interesse, as *Fantasias* para piano a quatro mãos, a sublinhado.

²⁷ Peter Hollfelder – *Die Klaviermusik*, pp. 36 a 69.

Itália

Luigi Cherubini (1760-1842)

- * *Fantasia* em Dó Maior, 1810

Alemanha e Áustria

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

- * *trinta e seis Fantasias para cravo*, 1730

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

- * *Fantasia Cromática e Fuga* em Ré menor BWV 903, 1730 (para cravo)

- * *Fantasia* BWV 906 (para cravo)

- * *Fantasia “duobus subjectis”* BWV 917

- * *Fantasia sob um Rondó* BWV 918

- * *Fantasia* BWV 919

- * *Fantasia* BWV 922

- * *Fantasia e Fuga* BWV 904 (para cravo)

- * *Fantasia e Fuga* BWV 944

- * vinte e dois *Prelúdios* (ou *Tocatas*, ou *Fantasias*)

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

- * *Fantasia* em Dó Maior

Wilhelm Friedmann Bach (1710-1784)

- * dez *Fantasias*, 1733-84

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

- * seis colecções “*Für Kenner und Liebhaber*” com Sonatas, Fantasias livres e Rondos, 1779-1787

- * Sonatas, Fantasias e Suites

Johann Ernst Bach (1722-1777)

- * duas *Fantasias e Fugas* em Lá bemol e Fá Maior

Joseph Haydn (1732-1809)

- * *Fantasia* em Dó Maior Hob. XVII/4, 1889

Emanuel Aloys Förster (1748-1823)

- * *Fantaisie und Sonate Op. 25* (entre as suas quarenta e quatro *Sonatas* para piano), 1803

Johann Wilhelm Hässler (1747-1822)

- * *Fantasia e Sonata Op. 1*
 - * *Fantasia e Sonata Op. 3, 1795*
 - * *Fantasia e Sonata Op. 4, 1795*
 - * *Fantasia et Chanson russe variée Op. 19*
 - * duas *Nouvelle-Fantaisie* (e duas *Sonates anciéennes*) *Op. 35*
 - * *Fantasia e Sonatina Op. 28 para piano a quatro mãos*
- Christian Gottfried Neefe (1748-1798)
- * *Fantasia, 1797*
- Emanuel Aloys Förster (1748-1823)
- * *Fantaisie und Sonate Op. 25* (entre as suas quarenta e quatro *Sonatas* para piano), 1803
- Johann Friedrich Reichardt (1752-1814)
- * *Fantasia für den Flügel*
- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
- * *Fantasia K 396*
 - * *Fantasia K 397, 1784*
 - * *Fantasia K 475, 1785*
 - * *Fantasia e Fuga K 394, 1782*
- Maria Theresia von Paradis (1759-1824)
- * *Fantasia, 1807*
- Friedrich von Dalberg (1760-1812)
- * *Fantasia Op. 26, 1807*
- Johann Ladislaus Dussek (1760-1812)
- * *Fantasia e Fuga, 1804*
- Daniel Gottlieb Steibelt (1765-1823)
- * *Fantasias*
- Gottlieb Heinrich Köhler (1765-1833)
- * vinte colectâneas de *Prelúdios, Fantasias e Danças*
 - * *Fantasia “Die Rückkehr des Königs” Op. 100*
 - * *Fantasia “Die Rückkehr der Freiwilligen aus dem heiligen Kampf für deutsche Freiheit”*
- Ignaz Anton Ladurner (1766-1839)
- * *Fantasia Op. 12*

* “*Gai, gai – Rondo-Fantaisie*”²⁸

Joseph Aloys Ladurner (1769-1851)

* *Fantasia Op. 1*, Mainz, 1811

* *Fantasia Op. 6*, 1835

* *Fantasia, Fuga e Sonata sob o tema duma Fuga de G. F. Händel Op. 11*

* *Fantasia em Forma de Sonata sob um tema do Don Giovanni de Mozart Op. 13*

Em Itália, Luigi Cherubini destaca-se com a *Fantasia em Dó Maior* dedicada a Maria Szymanowska. De Jacopo Ferrari (1763-1842) ou Giovanni Perotti (1769-1855), no entanto, não encontramos qualquer *Fantasia*.

Em J. S. Bach, com excepção da famosa *Fantasia Cromática e Fuga*, de 1730, as *Fantasias* não são catalogadas, segundo Hollfelder, nas composições de Arnstadt, Weimar, Köthen ou Leipzig, mas sim como obras da juventude ou isoladas²⁹.

Dos quatro filhos compositores de J. S. Bach, Wilhelm Friedmann Bach e Carl Philipp Emanuel Bach escreveram *Fantasias*. Mais tarde, Johann Ernst Bach, filho de Johann Bernhard Bach (primo de J. S. Bach), aluno da “Escola de Leipzig”, escreve duas *Fantasias e Fugas*.

Ernst Wilhlem Wolf (1735-1792), no seu *Tema e três Variações* de 1785, começa e termina a obra com uma breve *Fantasia*.

A Sonata aparece pela primeira vez associada à *Fantasia* com Johann Wilhelm Hässler (1747-1822).

Christian Gottfried Neefe (1748-1798), professor de Beethoven, cujas *Sonatas* revelam uma grande influência de J. S. Bach, escreve uma *Fantasia* (Bona, 1797), três anos antes da *Sonata Quasi una Fantasia Op. 27 n.º 1* de Beethoven.

A pianista e compositora Maria Theresia von Paradis (1759-1824), nascida em Viena, e fundadora, em 1808, de uma Escola de Música na mesma cidade, para quem Mozart terá composto um *Concerto*, provavelmente o *Concerto n.º 18 (KV 456)*, é autora de uma *Fantasia* (Viena, 1807).

Os irmãos Ladurner criam, à semelhança de Beethoven (que será inserido no Séc. XIX), e pela primeira vez, uma “*Fantasia em Forma de Sonata*”.

²⁸ Peter Hollfelder – *Die Klaviermusik*, p. 69. Vd. também <http://www.deutsche-biographie.de>

²⁹ Peter Hollfelder – *Die Klaviermusik*, pp. 45 e 46.

2.4. Fantasias do séc. XIX na Alemanha e na Áustria: de L. van Beethoven a R. Schumann³⁰

Neste sub-capítulo e seguintes, colocamos a sublinhado, para além das Fantasias para piano a quatro mãos, as Fantasias para piano e orquestra e as Fantasias para dois pianos.

Alemanha e Áustria

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

* *Sonata quasi una Fantasia Op. 27 n° 1*, n° 13, 1802

* *Sonata quasi una Fantasia Op. 27 n° 2*, n° 14, 1801 (“*Sonata ao Luar*”)

* *Fantasia Op. 77*, 1809

Antonin Rejcha (1770-1836)

* *Fantasia Op. 61*, 1807

Johann Baptist Cramer (1771-1858)

* doze *Fantasias*

Joseph Wölfl (1773-1812)

* *Fantasia e Fuga Op. 9*, 1803

Václav Jan Tomášek (1774-1850)

* *Sonata Patética com Fantasia Op. 9*, 1800

* *Fantasia Op. 32*

Karl Traugott Zeuner (1775-1841)

* *Fantasias Op. 3, Op. 5 e Op. 9*

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)

* *Fantasia*, 1806 (desaparecida)

* *Fantasia “Teutschlands Triumph in der Schlacht bei Leipzig”*, 1814 (publicada sob o pseudónimo de Arnulph Vollweiler)³¹

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

* três *Fantasias Op. 18*, 1805

* *Fantasia “Oberons Zauberhorn” Op. 116* (sobre temas da ópera “Oberon” de C. M. von Weber) para piano e orquestra, 1829

Sigismund Neukomm (1778-1859)

* *Fantasia Op. 1*, Viena, 1804

³⁰ *Ibidem*, pp. 70-93.

³¹ *Ibidem*, p. 76.

Johann Heinrich Clasing (1779-1828)

* *Fantasia e Rondó Op. 14*

* três *Fantasias em Mi Maior, Fá Maior e Ré Maior* para piano e orquestra

Konradin Kreutzer (1780-1849)

* duas *Sonatinas em Fantasia (Op. 25, 1821 e Op. 61, 1824)* para piano a quatro mãos

August Alexander Klengel (1783-1852)

* numerosos Rondos, Variações e Fantasias

* “*Fantaisie sur un air polonais*” Op. 31 para piano a quatro mãos

Ferdinand Ries (1784-1838)

* quinze *Fantasias*

Friedrich Kalkbrenner (1785-1849)

* várias *Fantasias*, entre as quais a *Grande Fantasia “Effusio musica” Op. 68, 1823*

* *Grande Fantaisie “Le Rêve” Op. 113, para piano e orquestra, 1833*

Johann Ludwig Böhner (1787-1860)

* *Fantasias, Variações e Danças*

Johann Peter Pixis (1788-1874)

* *Fantasias* (entre as suas cerca de cento e cinquenta obras)

Jan Hugo Vofíšek (1791-1825)

* *Fantasia Op. 12, 1822*

Carl Czerny (1791-1857)

* dez *Fantasias Op. 797, para dois pianos*

* *Fantaisie brillante sur des Airs Chinois Op. 724*³²

* *Fantaisie Brillante sur des motifs d'opéra “Le nozze di Figaro” de W. A. Mozart Op. 493*³³

* *Fantasia Op. 27*³⁴

* *Fantaisie à quatre mains Op. 226*³⁵

* *Fantaisie élégante n° 3 sur des thèmes favoris de 'La muette de Portici' Op.197*³⁶

* *Fantaisie et Variations sur 'I Puritani' de Bellini Op.376, para piano a quatro mãos*³⁷

³² Poderá traduzir-se como “*Fantasia brilhante sobre canções chinesas*”. Bonn: N. Simrock, 1837.

³³ Paris: Richault, 1842.

³⁴ Dedicada a L. van Beethoven. Viena: S.A. Steiner & Co..

³⁵ Leipzig: H.A. Probst, 1823-36.

³⁶ Paris: Troupenas, 1829.

³⁷ Mainz: B. Schott's Söhne, 1835.

- * *Fantasia e Variações brilhantes sobre a Marcha favorita da Ópera “Moisés” de G. Rossini Op.504*³⁸
- * três *Fantasies on Donizetti's Opera 'Il Furioso all' Isola di St. Domingo' Op.328*³⁹
- * três *Fantasies on Donizetti's Opera 'Parisina' Op.327*⁴⁰
- * três *Brillant Fantasies on Themes of F. Schubert Op.339*⁴¹
- * *Grande exercice en forme de fantaisie improvisée Op.348*⁴²
- * *Brilliant Rondo on a favorite Menuet of C. Kreutzer (Fantaisie de A. Delaseurie sur un Air Suisse) Op. 17, para piano a seis mãos*
- * *Fantasy followed by a Romance varied Op. 37*
- * *Fantasy in the Modern Style on Potpourri Op. 64*
- * *Fantasia Elegante (or Potpourri Brillant) on Themes from the Opera “La Dame Blanche” Op. 131*
- * *Piano Sonata n° 7 (Grande Fantaisie en forme de Sonate) Op. 143*
- * *Piano Sonata n° 8 (Grande Fantaisie en forme de Sonate) Op. 144*
- * *Piano Sonata n° 9 (Grande Fantaisie en forme de Sonate) Op. 145*
- * *Fantasia Der Brand von Maria-Zell Op. 157*
- * *Fantasia Elegante n° 3 sur “La muette de Portici” Op. 197*
- * duas *Grandes Fantasies on Motifs from “William Tell” Op. 221*
- Bernhard Klein (1793-1832)
- * *Fantasia Op. 8*
- Franz Hünten (1793-1878)
- * *Fantasia Brilhante Op. 48, 1829*
- * três *Fantasias Brilhantes Op. 115, 1842*
- Ignaz Moschels (1794-1870)
- * *Fantasias para piano e orquestra*
- * *Fantasias Op. 76*
- Carl Arnold (1794-1873)
- * *Fantasia Op. 20, 1832*
- * *Fantasia sobre vários temas conhecidos, 1840*
- * *Fantasia sob canções populares norueguesas para dois pianos*

³⁸ Bonn: N. Simrock, 1838.

³⁹ Milan: Ricordi, 1833.

⁴⁰ Milan: Ricordi, 1833.

⁴¹ Wien: Diabelli und Comp..

⁴² Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1834.

Heinrich August Marschner (1795-1861)

* *Sonata n° 6 quasi Fantasia Op. 40*

* três *Fantasias Op. 31, Op. 32 e Op. 84*

Helene Liebmann (1796-1819)

* *Fantasia Op. 16*

Carl Lowe (1796-1869)

* quatro *Fantasias “Auswanderer-Sonate” Op. 137*

Franz Schubert (1797-1828)

* *Fantasia em Dó menor D 993, s. d.*⁴³

* *“Fantaisie Graz” em Dó Maior D 605, 1818*

* *Wanderer-Fantasia em Dó Maior Op. 15 D 760, 1822*

* *Sonata Fantasia n° 20 em Sol Maior Op. 78 D 894, 1826*⁴⁴

Johann Wenzeslaus Kalliwoða (1801-1866)

* seis *Fantasiestücke Op. 10, 1859*

Franz Lachner (1803-1890)

* *Fantasia em Fá # menor*

Felix Mendelssohn-Bartoldy (1809-1847)

* *Fantasia sobre uma canção irlandesa (The last rose) em Mi Maior Op. 15, 1827*⁴⁵

* três *Fantasias ou Caprichos Op. 16, 1829*

* *Fantasia em Fá # menor Op. 28 (Sonata Escocesa), 1833*

* *Fantasia em Ré Menor para piano a quatro mãos, 1824*

Ludwig Schunke (1810-1834)

* *Fantasia Brilhante Op. 5*

Otto Nicolai (1801-1849)

* *Fantasia e Variações brilhantes sobre os motivos da ópera “Norma” de Bellini, Op. 25, com acompanhamento de orquestra ou quarteto de cordas ad libitum*

Robert Schumann (1810 –1856)

* *Fantasia em Dó Maior Op.17, 1836*

* *Phantasiestücke Op. 12 (oito peças), 1837*

* *O Carnaval de Viena – Fantasienbilder Op. 26, 1839*

* *Kreisleriana (Phantasien) Op. 16, 1838 (revista em 1850)*

⁴³ Joaquín Navarro e Humberto d' Ávila, *Dicionário da Música*, Barcelona 2002, Vol. IV, p. 504.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Peter Hollfelder – *Die Klaviersmusik*, p. 90.

* *Phantasiestücke Op.111* (três peças), 1851.

Sigismund Neukomm compõe um Capricho, muitas vezes sinónimo de Fantasia, intitulado “*O amor brasileiro*”, em Leipzig, em 1825.

As três *Fantásias para piano e orquestra* de J. Clasing são estilisticamente ligadas às *Fantásias* de Hummel.

A. Diabelli, assim como C. M. von Weber, não compôs *Fantásias*.

C. Czerny, nas suas obras pedagógicas, após a criação das suas 100 *Übungsstücke Op. 139*, compôs, nos seus *Op. 200*, “*Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*” (Viena, 1829). Aqui, entendemos que “*Fantasieren*”, apesar de escrito em maiúscula, é sinónimo de “improvisar”, uma vez que o verbo *fantasieren* significa “inventar” na língua alemã.

R. Schumann apresentou o seu famoso *Concerto em Lá Menor Op. 54* como uma *Fantasia* de um só andamento em 1841. Mais tarde, em 1845, completou-o, a pedido de Clara Schumann, com *Intermezzo* e *Finale* (2º e 3º andamentos do Concerto).

Curiosamente, é nos países de língua alemã (Alemanha e Áustria) que encontramos maior número de composições de *Fantásias*. Exactamente no idioma que a traduz como “invenção” ou “criação”.

2.5 Fantásias do século XIX na Alemanha: de R. Schumann a J. Brahms⁴⁶

Ferdinand Hiller (1811-1885)

* *Phantasiestücke*

Wilhelm Taubert (1811-1891)

* *Fantasia Op. 54*

Sigismund Thalberg (1812-1871)

* *Große Fantasie para dois pianos sobre temas da Norma de Bellini Op. 12* (entre outras *Fantásias*)

Johann Rufinatscha (1812-1893)

* *Fantasia Op. 15*

Richard Wagner (1813-1883)

* *Fantasia em Fá # menor Op. 3*, 1831

⁴⁶ Peter Hollfelder – *Die Klaviersmusik*, p. 93-114.

Stephen Heller (1813-1883)

- * *Fantasia Op. 54*, 1855
- * quatro *Fantasiestücke Op. 99*, 1861
- * vinte e cinco *Fantasias* sobre melodias de ópera

Robert Volkmann (1815-1883)

- * seis *Fantasien Op. 1*
- * *Fantasia Op. 25*

Friedrich Wilhelm Markull (1816-1887)

- * *Fantasiestücke “auf der Reise”*

Eduard Franck (1817-1893)

- * *Fantasia Op. 61*, 1910

Alexander Dreyschock (1818-1869)

- * *Duas Grandes Fantasias Op. 12 e Op. 17*

Cornelius Gurlitt (1820-1901)

- * *Fantasia “sur un air original” Op. 176*, para piano a oito mãos, 1890

Friedrich Kiel (1821-1885)

- * *Fantasia Op. 56*, 1869
- * *Fantasia Op. 68*, 1871

Joseph Joachim Raff (1822-1882)

- * *Fantasie-Sonate Op. 168*, 1861
- * *Fantasia Op. 4*, 1842
- * *Fantasia Op. 12*, 1844
- * *Fantasia Op. 119*, 1864
- * *Fantasia Op. 142*, 1867
- * *Fantasia Op. 207* para dois pianos, 1877
- * *doze Fantasiestücke Op. 174* para piano a quatro mãos, 1874

Carl Reinecke (1824-1910)

- * dez *Kleine Fantasiestücke Op. 17*
- * *dezasseis Fantasiestücke “von der Wiege bis zum Grabe” Op. 20*, também na versão para piano a quatro mãos
- * três *Kleine Fantaisie Op. 9* para piano a quatro mãos
- * *dez Kleine Fantasien über deutsche Volkslieder Op. 181* para piano a quatro mãos
- * *Dramatisches Fantasiestücke zu “Zenobia” von Julius Leopold Klein*

Woldemar Bargiel (1828-1897)

* três *Fantasias Op. 5, Op. 12 e Op. 19*

* três *Fantasiestücke Op. 9, Op. 15 e Op. 27*

Heinrich von Sahr (1829-1898)

* *Fantasiestücke Op. 12*

Hans van Büllow (1830-1894)

* *Mazurka-Fantasie Op. 13, 1865*

Salomon Jadassohn (1831-1902)

* Várias *Fantasiestücke*

Johannes Brahms (1833-1897)

* *Souvenir de la Russie – transcrições em forma de Fantasia “sur des airs russes et bohémiens” para piano a quatro mãos*

* *Fantasias Op. 116*

Clara Schumann não escreveu *Fantasias*.

Gradualmente, a *Fantasia* é acoplada a outras formas musicais, como em Joseph Joachim Raff (1822-1882), com as doze *Fantasiestücke* para piano a quatro mãos, ou em Hans van Büllow (1830-1894), com a *Mazurka-Fantasie Op. 13, 1865*.

2.6 Fantasias do séc. XIX na Alemanha: de J. Brahms até ao final do século⁴⁷

Carl Joseph Brambach (1833-1902)

* *Fantasiestücke Op. 83*

Nikolai von Wilm (1834-1911)

* *Fantasie Op. 68*

Alexander Winterberger (1834-1914)

* Várias *Fantasias*

Felix Draezeke (1835-1913)

* duas *Fantasiestücke in Walzerform Op. 3*

Bernhard Scholz (1835-1916)

* *Concerto Fantasia para piano e orquestra* (por publicar)

⁴⁷ Peter Hollfelder – *Die Klaviermusik*, pp. 114 a 127.

Adolf Jensen (1837-1879)

* *Fantasiestücke Op. 7*, 1862

Max Bruch (1838-1920)

* *Fantasia Op. 11* para dois pianos, 1861

Joseph Rheinberger (1839-1901)

* *Fantasiestücke Op. 23*

* *Fantasia Op. 79* para piano a quatro mãos

Friedrich Gernsheim (1839-1916)

* *Fantasia Op. 27*

Herman Goetz (1840-1876)

* *Fantasia*, 1860 (não chegou a ser publicada)

Ingeborg von Bronsart (1840-1913)

* *Fantasia Op. 18*

Ernst Rudorff (1840-1916)

* oito *Fantasiestücke Op. 10*

* *Fantasia Op. 14*

Alexis Holländer (1840-1924)

* *Fantasiestücke für die linke Hand Op. 66*

Karl Tausig (1841-1871)

* *Konzertfantasie "Das Geisterschiff"*

* *Konzertfantasie "Reminiscences de Halka"*

Joseph Labor (1842-1924)

* duas *Fantasias sobre um tema original Op. 1*

Henrich von Herzogenberg (1843-1900)

* quarto *Fantasiestücke Op. 4*

Philipp Scharwenka (1847-1917)

* *Fantasiestücke Op. 11*

* cinco *Fantasietänze in polnischer Art Op. 109* para piano a quatro mãos, 1900

Robert Fuchs (1847-1927)

* nove *Fantasiestücke Op. 89*

Adolf Ruthardt (1849-1934)

* três *Fantasiestücke Op. 33* para piano a quatro mãos

* *Sonata quasi fantasia in einem Satz Op. 31* para dois pianos

Anton Urspruch (1850-1907)

* cinco *Fantasiestücke Op. 2*, 1874

* *Sonata quasi fantasia Op. 1* para piano a quatro mãos, 1872

Louise Adolpha Le Beau (1850-1927)

* *Fantasie Op. 25* para piano e orquestra, 1888

Iwan Knorr (1853-1916)

* dez *Fantasiestücke Op. 20* para piano a quatro mãos, 1905

Jean Louis Nicodé (1853-1919)

* seis *Fantasiestücke Op. 6*, 1886

Richard Franck (1858-1938)

* três *Fantasiestücke Op. 26*, 1899

* *Waldphantasien: quatro peças Op. 38*, 1904

* *Fantasie und Fuge über Bach Op. 54*, também na versão para dois pianos

* *Fantasiestück em Lá Maior*, 1903

* *Fantasiestücke*, 1933-1934

Hugo Wolf (1860-1903)

* *Fantasia em Si Maior* (1876, inacabada)

Wilhelm Berger (1861-1911)

* *Fantasiestücke Op. 22*

Hugo Kaun (1863-1932)

* quarto *Klavierstücke Op. 34*

Anton Beer-Walbrunn (1864-1929)

* *Fantasie-Sonata Op. 58*

Richard Strauss (1864 - 1949)

* *Fantasia em Dó Maior*, 1874

O título da primeira das *Fantasiestücke Op. 7* de Adolf Jensen (1837-1879), “*Aufschwung*”, tem o mesmo título da segunda das *Fantasiestücke Op. 12* de R. Schumann.

Alexis Holländer (1840-1924) destaca-se pelas suas várias composições para a mão esquerda, dentro das quais encontramos igualmente a *Fantasia para a mão esquerda Op. 66*.

A última das quatro *Klavierstücke Op. 15* de Richard Franck é uma *Fantasiestücke*.

Hugo Kaun (1863-1932) compôs as quatro *Klavierstücke Op. 34*, das quais a primeira é *menuette-fantasie*.

De destacar temos a inacabada *Fantasia* de Hugo Wolf.

Nas suas duas *Vortragsstücke Op. 46*, Max Butting (1888-1976) intitula a primeira “*Fantasia Elegiaca*”.

2.7 Fantasias do séc. XX na Alemanha⁴⁸

Gustav Jenner (1865 - 1920)

* oito *Fantasiestücke*, 1900

Fritz von Bose (1865 - 1945)

* *Symphonische Fantasie para piano e orquestra*

Robert Kahn (1865-1951)

* *Fantasiestücke Op. 29*, 1898

Waldemar von Baussem (1866-1931)

* *Fantasia «Nachklänge»*

George Schumann (1866-1952)

* *Fantasia-Etüden Op. 26*

* seis *Fantasien Op. 27*

* seis *Fantasien Op. 36*

* *Fantasiescherzo Op. 68 n° 1*

August Reuss (1871-1935)

⁴⁸ Peter Hollfelder – *Die Klavermusik*, pp. 132 a 222.

* *Fantasie Op. 42 para dois pianos, 1942*

Max Reger (1873-1916)

* sete *Fantasiestücke*, 1888

Walter Niemann (1876-1953)

* *Fantasie-Mazurka Op. 53*

* *Fantasiën im Bremer Ratskeller Op. 113*

Julius Weismann (1879-1950)

* *Tanzphantasie Op. 35*, 1910

* doze *Fantasiën Op. 57*, 1915/17

Joseph Haas (1879-1960)

* *Fantasiëbilder Op. 9*, 1908

Lothar Windsperger (1885-1935)

* *Fantasitten Op. 4*

Hermann Kögler (1885-1966)

* *Fantasie Op. 6*

Wilhelm Furtwängler (1886-1954)

* duas *Fantasiën*, 1898

* duas *Fantasiën*, 1900

* *Fantasia para piano a quatro mãos, 1898*

Hermann Unger (1886-1958)

* quatro *Fantasiën Op. 28*

Heinz Tiessen (1887-1971)

* duas *Fantasiestücke (Erwartung e Florestan)*, para piano a quatro mãos

Max Butting (1888-1976)

* *Fantasie Op. 28*, 1924

Fritz Behrend (1889-1972)

* *Fantasie Op. 9 para piano e orquestra, 1919*

Karl Hoyer (1891-1936)

* *Fantasie und Fuge para dois pianos, 1914*

Hanz Sachsse (1891-1960)

* três *Fantasien und Fugen Op. 20*

Gerhart von Westermann (1894-1963)

* *Prometheische Phantasie*, 1960

Paul Dessau (1894-1979)

* *Fantasietta*, 1974

* duas *Fantasietten*, 1976

Wilhelm Kempff (1895-1991)

* duas *Fantasien* (1. *Das Ende*, 2. *Gesang des Einsamen*), 1917

* *Fantasie "Meerespsalm" Op. 9*, 1921

* duas *Fantasien Op. 12* (1. "*Versuchung*", 2. "*Fra Angelicos Morgengesang*"), 1921

Hugo Herrmann (1896-1967)

* *Liturgische Fantasien*, 1954

Karl Hermann Pillney (1896-1980)

* *Orgel-Fantasie und Fuge über Bach*

Ottmar Gester (1897-1969)

* *Fantasie Op. 9*, 1922

Hermann Ambrosius (1897-1983)

* *Fantasie und Fuge Op. 46*, 1924

* *Fantasiestücke Op. 64*, 1925

* *Fantasie Andante*, 1928

* *Fantasiebilder*, 1928

* *Fantasie*, 1937

Hermann Reutter (1900-1985)

* *Fantasia apocalyptica, Op. 7*, 1926

* *Symphonische Fantasie Op. 50*, 1938

Ernst Pepping (1901-1981)

* doze *Fantasien*, 1945

Rudolf Peters (1902-1962)

- * cinco *Fantasiestücke Op. 2*
- * *Fantasie Op. 7*
- Kurt Rasch (1902-1986)
- * *Fantasie*
- Kurt Hessenberg (1908-1994)
- * *Fantasie Op. 19 para dois pianos, 1938*
- Friedrich Zipp (1914-1997)
- * *Fantasia und Rondó, 1981*
- Heinrich Ernst Erwin Walther (1920-1995)
- * *Fantasia com Fuga, 1956*
- Cristophe Hohlfeld (1922-)
- * *Fantasie, 1985*
- Wolfgang Hoffman (1922-)
- * *Räuberfantasie, 1984*
- Wolfgang Steffen (1923-1993)
- * *Klavierfantasie, 1947*
- Hans Werner Henze (1926-)
- * *Pulcinella disperato: fantasia per pianoforte (1949/92, ed. 1996)*
- Wolfgang Ludwig (1926-)
- * duas *Fantasien, 1954 e 1985*
- * «Drei plus vier»: *Fantasie für die linke Hand über den Minuten walzer von Chopin, 1976*
- Wilhelm Killmayer (1927-)
- * *Phantasia-Paraphrase, 1987/1988, entre os seus cinco ciclos para piano*
- Klaus Sonnenburg (1927-)
- * *Fantasia apocalyptica para dois pianos e percussão, 1987*
- Diether de la Motte (1928-)
- * dez *Fantasien am Klavier, 1968*
- Friedrich K. Wanek (1929-1991)
- * *Ragtime-Fantasy, 1977*
- Werner Heider (1930-)
- * *Fantasie in drei Sätzen für einen Pianisten und zwei Schlagzeuger, 1986*
- Wilfred Krätzschmar (1944-)

* *Sinfonie quasi una fantasia para piano e orquestra, 1981*

Hans Georg Pflüger (1944-)

* *Hölderlin-Fantasie, 1987*

Roland Leistner-Mayer (1945-)

* cinco *Phantasiestücke, 1982/1983*

Theo Brandmüller (1948-)

* cinco *Fantasien, 1986*

Thomas Schmidt (1949-)

* duas *Fantasien, 1983*

* *Fantasie, 1984*

Wolfgang Rihm (1952-)

* *Fantasie für Streichorchester mit obligatem Klavier Op. 4, 1969/70*

Michael Gees (1953-)

* *Fantasie über einen Choral Op. 10, 1981*

Ulrich Busch-Orphal (1955-)

* *Fantasiestück "Sonne und Mond", 1984*

Ulrich Schultheiß (1956-)

* *Grieg-Phantasien, 1967-73*

Thomas Hofmann (1958-)

* *Fantasy on Take Five für zwei Klaviere, 1989*

* *Fantasie für Klavier, 1988*

Johannes Kalitze (1959-)

* *Fantasiestück «Macchinna d'autunno» für Klavier und Zuspieldband, 1982*

Detlev Glanert (1960-)

* quatro *Fantasien Op. 15: 1. Im Schweigen; 2. Marmormeer; 3. Auf Reisen; 4. Abendland, 1987*

2.8 Fantasias dos sécs. XIX e XX em Portugal⁴⁹

João Domingos Bomtempo (1775-1842)

* *Fantaisie Op. 14*

* *Fantaisie et variations sur un air de Mozart Op. 21*

⁴⁹ Peter Hollfelder – *Die Klaviersmusik*, pp. 408 a 413.

* *Fantaisie sur un thème de Rossini («La donna del lago»)*

* Grande Fantasia para piano e orquestra

José Vianna da Motta (1868-1948)

* *Fantasiestück*

Luiz Costa (1879-1960)

* Fantasia para piano e orquestra

Hernâni Torres (1881-1939)

* Grande Fantasia sobre cantares portugueses para piano e orquestra

Armando José Fernandes (1906-1983)

* Fantasia sobre temas populares portugueses para piano e orquestra, 1945

Fernando Lopes Graça (1906-1994)

* Fantasia para piano e orquestra, 1974

Luiz Costa (1879-1960)

* Fantasia para piano e orquestra⁵⁰

2.9 Principais compositores e Fantasias dos sécs. XIX e XX⁵¹

Darius Milhaud (1892-1974)

* Le Carnaval d'Aix Op. 83b, Fantasia para piano e orquestra, 1926

Charles-Valentin Alkan (1813-1888)⁵²

* *Chapeau bas! Deux Fantasticheria pour piano Op. 72* (incluído nas “*Onze pièces dans le style religieux*”), 1872

* Fantaisie sur Don Juan Op. 25, para piano a quatro mãos

Mily Balakirev (1837-1910)⁵³

* *Islamey, Fantasia Oriental Op. 18, 1869*

* *Fantasiestück K 252* (traduzido nos diferentes idiomas como *Fantastic Piece*, *Phantastisches Stück* e *Morceau Fantastique*) em Ré b Maior, 1902

* *Fantasia sobre temas da ópera “Uma vida pelo Czar” de Glinka, 1854, rev.1899*

Béla Bartok (1881-1945)⁵⁴

⁵⁰ <http://www.mic.pt>, Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.

⁵¹ Peter Hollfelder – *Die Klaviermusik*; Joaquín Navarro e Humberto d' Ávila, *Dicionário da Música*, Barcelona 2002, Vol. III e IV.

⁵² Nasceu e morreu em Paris.

⁵³ Compositor russo, nasceu em Nizhni-Novgorod e morreu em Sampetersburgo.

* *Fantasia em Lá menor Op. 2*, 1895

Alexander Borodine (1833-1887)⁵⁵

* *Fantasia sobre um tema de Hummel*, ci. 1849.

Anton Bruckner (1842-1896)⁵⁶

* *Phantasie em Sol Maior*, 1868

Ferruccio Busoni (1866-1925)⁵⁷

* *Fantaisie Contrapuntique sur la dernière ouvre inachevée de J. S. Bach K 255 e K 256* (duas versões)

* *Sonatina nº 6 “Kammer fantaisie über Bizets Carmen” K. 284*, 1920.

* Fantasia Índia para Piano e Orquestra Op. 44 K. 264

* *Toccata K. 287 (Prelúdio, Fantasia e Ciaccona)*

Elliott Carter – compositor norte-americano (Nova Iorque 1908)

* *Night Fantaisies*, 1979-80

Ernest Chausson – compositor francês (Paris 1855 – Limay, Yvelines 1899)

* cinco *Fantasias Op. 1* (destruídas)

Frédéric Chopin – pianista e compositor polaco (Zelanzowa-Wola, perto de Varsóvia 1810 – Paris 1849)

* *Polaca-Fantasia em Lá b Maior Op. 61*, 1845/46

* *Fantasia-Improviso em Dó # menor Op. 66*, 1835

* *Fantasia em Fá menor Op. 49*, 1841.

George Crumb – compositor norte-americano (Charleston, Virgínia 1929)

* *Makrokosmos I e II [24 fantasypieces]*, 1972 e 1973

Aaron Copland – compositor norte-americano (Brooklyn, Nova Iorque 1900 – North Tarrytown, Nova Iorque, 1990)

* *Piano Fantasy*, 1955/57

Manuel de Falla – compositor espanhol (Cádiz 1876 – Alta Gracia, Argentina 1946)

* *Fantasia Baetica*, 1919.

John Field – compositor e pianista irlandês (Dublin 1782 – Moscovo 1837):

* *Fantaisie sur l’andante de Martini Op. 3*, 1811

⁵⁴ Compositor, pianista, etnomusicólogo e pedagogo húngaro. Nasceu em Nagyszentmiklós, perto de Sînnicolau Mare, actual Roménia, e morreu em Nova Iorque.

⁵⁵ Compositor russo, nasceu e morreu em Sampetersburgo.

⁵⁶ Compositor e organista austríaco, nasceu em Ansfelden, perto de Linz e morreu em Viena.

⁵⁷ Compositor, pianista e musicólogo italiano. Nasceu em Empoli e morreu em Berlim.

- * *Nouvelle Fantaisie sur le motif de la polonaise 'Ah! que dommage!*, 1816.
- Julio Fonseca – compositor costarriquenho (São José 1885 – *id.* 1950)
- * *Grande fantasia sinfónica sobre motivos folclóricos*, 1937
- César Frank – compositor e organista francês, de origem belga (Liège 1822 – Paris 1890)
- * quatro *Fantasias*, 1844-45
- * *Primeira grande fantasia sobre temas de Gulistan de Dalayrac*, M 17, 1844
- * *Segunda fantasia sobre a ária e virelai "Le pont du jour", de Gulistan de Dalayrac*, M 17, 1844
- * *Fantasia sobre duas canções polacas* M 18, 1845.
- Pablo Garrido – compositor e musicólogo chileno (Valparaíso 1905 – Santiago 1982):
- * *Fantasia submarina*, 1932, para piano e orquestra
- Mikhail Glinka – compositor russo (Novo-Spásskoie, distrito de Smolensk 1804 – Berlim 1857)
- * *Valsa-Fantasia em Si menor*, 1839.
- Vincent d' Indy – compositor, pianista, director de orquestra e pedagogo francês (Paris 1851 – *id.* 1931)
- * *Fantaisie sur un vieil Air de ronde française Op. 99*, 1930
- Frank Martin – compositor suíço (1890 – 1974)
- * *Fantaisie sur des rythmes flamenco*, 1973
- Bohuslav Martinů – compositor checo (Policka, Boémia 1890 – Liestal, Suíça 1959)
- * *Fantaisie et Toccata* H. 281, 1940
- * *Fantasia para dois pianos H. 180*, 1929
- Giuseppe Martucci – compositor italiano (1856 – 1909)
- * *Fantasia Op. 51*, 1880.
- Olivier Messian – compositor e organista francês (Avinhão 1908 – Paris 1992)
- * *Fantasia burlesca*, 1932
- Serguei Vasilievich Rachmaninov – compositor, director de orquestra e pianista russo (Oneg 1873 – Beverley Hills 1943)
- * *Cinq Morceaux de fantaisie Op. 3*, 1892 (conjunto de cinco peças, entre as quais se encontra o famoso *Prelúdio em Dó # menor*)
- * *Morceau de fantaisie* em Sol menor, 1899
- * *Suite nº 1 Fantaisie-tableaux Op. 5* para dois pianos, 1893

Anton Grigorievich Rubinstein – pianista e compositor russo (Vykhvatintsy 1829 – Peterhof 1894)

* *Fantasia*

Alexander Nicolaievich Scriabin – compositor e pianista russo (Moscou 1872 – *id.* 1915)

* *Sonata-fantasia nº 2 em Sol # menor Op. 19*, 1896

* *Fantasia em Si menor Op. 28*, 1900.

Bedřich Smetana – compositor checo (Litomyšl 1824 – Praga 1884)

* *Fantasia sobre canções nacionais checas em Si Maior*, 1862

Sir Michael Tippett – compositor britânico (Londres 1905 - *id.* 1998)

* *Sonata nº 1 “Fantasy-Sonata”*, 1936/37.

Jan Vaclav Vorisek (Vamberk 1791 – Viena 1825)

* *Fantasia em Dó Maior Op. 12*, 1822

Franz Liszt (1811-1886)

* *Après une lecture de Dante, Fantasia quasi sonata, S. 161/7*

* *Fantasia und Fuga über B-A-C-H*, 1875 (versão para piano da obra original para órgão)

* Várias *Fantasias* sobre temas de ópera entre as quais a *Fantasia sobre a Norma*, 1841/42, a *Fantasia sobre a ópera Don Juan*, 1841, e a *Fantasia sobre dois temas das Bodas de Fígaro (Voi che sapete e Non più andrai)*⁵⁸

* *Grande Fantasia sinfônica segundo o Lélío de Berlioz*, 1834, para piano e orquestra

* *Fantasia sobre temas das Ruínas de Atenas, de Beethoven*, 1848-52, para piano e orquestra

* *Fantasia Húngara*, 1860, para piano e orquestra (a partir da *Rapsódia Húngara nº 14 – Fantasia Húngara – para piano solo de 1853*) em Fá menor; existe igualmente a versão para piano a 4 mãos

* *Fantasia sobre a “Wanderer Fantasie” de Schubert*, para piano e orquestra, 1851, editado em Viena em 1857

* *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen*⁵⁹

⁵⁸ Antonio Gallego, notas ao programa do ciclo “Liszt e Espanha”, realizado em Madrid pela Fundação Juan March, em Dezembro de 1994.

⁵⁹ Antonio Gallego - Retirado da brochura do ciclo de concertos “Liszt e Espanha”, realizado em Madrid pela Fundação Juan March, em 1994.

Liszt demonstra o seu virtuosismo nas *Fantásias sobre temas de ópera*. O termo “Paráfrase” aplica-se em Liszt igualmente às variações que compõe sobre temas de ópera e sobre obras de vários compositores (como Auber, Bellini, Berlioz, Donizetti, Glinka, Gounod, Halévy, Mendelssohn, Meyerbeer, Mosonyi, Mozart, Pacini, Rossini, Tschaikowski, Verdi, Weber e Wagner)⁶⁰, assim como *Fantásias* sobre temas de ópera. O tipo de construção da Paráfrase e da Fantasia, ambas baseadas em temas de ópera, é semelhante. Para além destas, compôs mais duas *Fantásias* de ópera sobre obras literárias.

A peça nº 3 das suas *Aparições*, de 1834, intitula-se *Fantasia sobre uma Valsa de Schubert*.

Liszt transforma a expressão “*Sonata quasi una Fantasia*” de Beethoven, em “*Fantasia quasi Sonata*”, na sua famosa *Dante Sonata*.

Aquando da passagem de Liszt por Espanha e Lisboa, durante seis semanas, nos meses de Janeiro e Fevereiro de 1845, compôs a *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen S. 253*⁶¹.

2.10 Principais Fantásias para piano e orquestra

Mily Balakirev (Nijni-Novgorod 1837 – São Petersburgo 1910)

* *Grand Fantasy on Russian Folksongs Op. 4*

Ludwig van Beethoven (Bona 1770 – Viena 1827)

* *Fantasia em Dó menor para piano, coro e orquestra Op. 80, publicado em 1808/09*

Frédéric Chopin – (Zelanzowa-Wola, perto de Varsóvia 1810 – Paris 1849)

* *Grande Fantasia sobre motivos polacos em Lá Maior Op. 13, 1828*

Claude Debussy – compositor francês (Saint-Germain-en-Laye 1862 – Paris 1918)

* *Fantasia, 1889-1890*

Ignaz Moscheles (Praga 1794 – Leipzig 1870)

* *Fantasia sobre as canções dos bardos escoceses, 1828*

Ignacy Jan Paderewski – pianista, compositor e estadista polaco (Kuryłówka 1860 – Nova Iorque, 1941)

* *Fantasia polaca, 1895*

⁶⁰ Peter Hollfelder – *Die Klaviermusik* pp. 97-111.

⁶¹ Antonio Gallego - Retirado da brochura do ciclo de concertos “Liszt e Espanha”, realizado em Madrid pela Fundação Juan March, em 1994.

Piotr Ilich Tchaikovsky – compositor russo (Kamsko-Votkinsk, Viatka 1840 – Sampetersburgo 1893)

* *Concerto fantasia em Sol Maior Op. 56, 1884*

Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro (Rio de Janeiro 1887 – *id.* 1959)

* *Momoprecoce, Fantasia, 1929*

Camille Saint-Saëns - compositor, pianista e organista francês (Paris 1835 – Argel 1921)

* *Fantasia África Op.89, 1980*

Curiosamente, observamos que grande parte das Fantasias para piano e orquestra são de carácter nacionalista, no sentido em que se baseiam em temas populares do folclore. Como exemplos temos a *Grande Fantasia sobre Temas Populares Russos* de M. Balakirev, a *Grande Fantasia sobre Motivos Polacos* de F. Chopin ou a *Fantasia Polaca* de I. J. Paderewski, e a *Fantasia Húngara* de F. Liszt.

3. As Fantasias do Recital Final do Mestrado em Performance Musical

3.1 A *Fantasia em Dó Maior HWV 490* de G. F. Händel

Georg Friedrich Händel, compositor alemão nacionalizado britânico, nasceu em Halle, em 1685, e morreu em Londres, em 1759. Nascido no mesmo ano que J. S. Bach e D. Scarlatti, foi um extraordinário virtuoso no órgão e no cravo.

A *Fantasia em Dó Maior HWV 490*, a sua única *Fantasia* (existem outras doze *Fantasias* atribuídas ao compositor mas de autenticidade não comprovada), foi publicada sem a permissão de G. F. Händel, pelo editor holandês Walsh.⁶²

Está integrada no conjunto de cinco peças que vão desde o *Op. 1* ao *Op. 5*. Deste conjunto fazem parte, para além da *Fantasia em Dó Maior*, o *Prelúdio e Chaconne com 62 variações*, a *Sonata em Dó Maior*, o *Capricho em Fá Maior*, e o *Prelúdio e Allegro em Sol menor*.

Em relação às pequenas peças não integradas em ciclos ou de menor importância, Guy Sacre⁶³ é da opinião de que estas não são mais do que “estéreis sequências de escalas, arpejos e martelices, à maneira dos piores concertos de violino italianos.”

Como podemos analisar na *Fantasia em Dó Maior* de G. F. Händel, a simplicidade da escrita barroca nesta obra também pode ser vista como sequências de escalas e encadeamentos de acordes arpejados de estilo violinístico. Isto porque a escrita apresenta um método de composição baseado noutro tipo de instrumento, como a escrita para violino executada em cravo.

⁶² François-René Tranchefort – *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*.

⁶³ Guy Sacre - *La Musique de Piano – Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, 1998, p. 1312.



Fig. 3 - G. F. Händel, *Fantasia em Dó Maior*, cc. 1-12.

Acrescenta ainda que das cinco obras que constituem o Caderno de Peças Isoladas nas quais a *Fantasia em Dó Maior* se insere, apenas o *Capricho* acrescenta “talvez um pouco de espírito às harmonias cruas e às fórmulas rebatidas”⁶⁴.

No entanto, F. R. Tranchefort, a este Caderno de Peças Isoladas, especifica que se trata de uma Terceira Recolha, publicada em Amsterdão por volta de 1732. Esta reagrupa uma variedade de peças de épocas diferentes⁶⁵.

A esta recolha foi anexada uma vasta *Chaconne em Fá M* acompanhada de variações não numeradas, dois *Minuetos* (também em Fá M), e um álbum apelidado “*A Third Set of Lessons*”. Esta nova recolha de obras de G. F. Händel terá sido editada em Londres no fim do século XVIII.

3.2 A *Fantasia em Ré menor K 397* de W. A. Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart, compositor austríaco (Salzburgo, 1756 – Viena, 1791), escreveu quatro *Fantasias* para piano solo, a *Fantasia e Fuga em Dó Maior K 394*, de 1782; a *Fantasia em Dó menor K 396*, também de 1782; a *Fantasia em Ré*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ François-René Tranchefort – *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, 1987, p. 396.

menor K 397, igualmente do ano de 1782, e a *Fantasia em Dó menor K 475*, composta em 1785.

A *Fantasia n.º 3 em Ré menor K 397*, uma das suas mais populares obras para piano, foi composta em 1782. Incompleta aquando da morte do compositor, terá sido (supõe-se) concluída por August Eberhard Müller.

É constituída por secções claramente diferenciadas e contrastantes, de *tempo* constantemente alterado: introdução *Andante*, tema principal *Adagio*, cadências *Presto*, e segunda secção *Allegretto*. À melodia principal do *Adagio*, de *cantabile* melancólico, Mozart modifica radicalmente o carácter no *Allegretto* em Ré Maior, apaziguador e operático. Alguns musicólogos têm visto nesta secção uma evocação ao *Singspiel* “*Zaida*”⁶⁶.

Esta *Fantasia* é um exemplo do carácter improvisatório do tipo formal que analisamos neste trabalho, contendo mudanças significativas de andamento, textura, altura e grandes frases de escrita quase livre em termos de andamento.

Nos cc. 1-6, W. A. Mozart compõe a introdução com motivos em tercinas arpejadas, dando um carácter de prelúdio improvisado a esta introdução.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, K. 397 (1782)

The image shows the first six measures of the introduction to Mozart's Fantasia in D minor, K. 397. The music is in 3/4 time and marked 'Andante'. The right hand plays a melody of eighth notes in groups of three (trios), while the left hand provides a harmonic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The dynamic is marked 'p' (piano). The score is titled 'WOLFGANG AMADEUS MOZART, K. 397 (1782)'.

Fig. 4 - W. A. Mozart, *Fantasia em ré menor K. 397*, cc. 1-6.

A mudança de textura no *Adagio* do c. 12, contrasta com a introdução. Este *Adagio* é caracterizado por uma melodia *cantabile* com motivos cromáticos e um simples acompanhamento de acordes em colcheia.

⁶⁶ W. A. Mozart, *Zaida KV 344*, 1780. *Singspiel* - opera cómica alemã do século XVIII.



Fig. 5 - W. A. Mozart, *Fantasia em ré menor* K. 397, cc. 10-17.

Nos cc. 23-27, muda novamente a textura da obra, pela utilização de semicolcheias em motivos de três em três notas separadas por pausas de semicolcheia, num aparente contratempo com as terças da mão esquerda, dando um movimento mais enérgico a este trecho da Fantasia.



Fig. 6 - W. A. Mozart, *Fantasia em ré menor* K. 397, cc. 22-27.

Uma grande cadência de estilo livre e cromático é usada para o retorno à reexposição do tema. Este é um exemplo improvisatório do classicismo nas Fantasias de W. A. Mozart.

A mudança de andamento para *Presto* faz com que o intérprete possa ter mais que uma pulsação, levando quase a um *rubato*, ou algo que reproduza uma ideia de improvisação.

O exemplo pode ser visto noutras obras de W. A. Mozart, principalmente nas

cadências dos seus Concertos, onde justamente se pressupõe a existência de um estilo mais livre, de improvisação, muito próximo do conceito de Fantasia.

Fig. 7 - W. A. Mozart, *Fantasia em ré menor* K. 397, c. 45.

Há novamente uma pequena cadência em estilo livre no compasso 53, seguida de uma mudança de textura para a parte final, onde há uma modulação a Ré Maior.

Nesta obra, todas as mudanças de textura ou de partes, são divididas com uma pausa com *fermata*, um aspecto muito interessante na música de estilo improvisado.

Fig. 8 - W. A. Mozart, *Fantasia em Ré menor* K. 397, cc. 55-60.

Esta peça de W. A. Mozart é um grande exemplo de construção da Fantasia, mostrando o quanto a forma destas obras pode ser dinâmica. As liberdades de improvisação do compositor são escritas, apesar de darem ao ouvinte a sensação de obra improvisada.

3.3 A Sonata quasi una Fantasia Op. 27 n.º 2 de L. van Beethoven

Ludwig van Beethoven, compositor alemão (Bona, 1770 – Viena, 1827), viveu os anos da Revolução Francesa e do Império napoleónico. A sua obra acompanhou esta época conturbada, exprimindo o espírito do tempo, denso de paixões e ideais. Além de ser considerado herdeiro natural da música de Haydn e de Mozart, criou uma música revolucionária que deu origem ao Romantismo musical.

Para piano solo compôs uma *Fantasia em Sol menor Op. 77*, em 1809. Das suas trinta e duas sonatas para piano, fazem parte as duas sonatas *Quasi una Fantasia* (Sonata n.º 13 em Mi b Maior – *Quasi una Fantasia*, Op. 27 n.º 1, publicada em 1802, e Sonata n.º 14 em Dó # menor – *Quasi una Fantasia*, Op. 27 n.º 2, “Sonata ao Luar”, de 1801).

A esta última, o subtítulo de “Sonata ao Luar” foi criado na década de 1830, pelo poeta Ludwig Rallstab (conhecido do compositor e que escreveu os textos de vários *lieder* de F. Schubert), ao declarar que o primeiro andamento da Sonata lhe evocava um passeio nocturno “*au clair de lune*” no lago de Quatre-Cantons⁶⁷.

Foi escrita na Suíça e é composta por três andamentos. O primeiro andamento é um *Adagio Sostenuto*, que significa suportado ou sustentado, e refere-se ao uso do pedal direito para o *legato*.

Apresenta seguidamente a indicação “*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*”. O pedal “*sordini*”, na época de L. van Beethoven, levantava as surdinas das cordas, aumentando o volume do som. Era exactamente sem grande volume sonoro que Beethoven queria que este andamento soasse, portanto, com utilização da surdina actual, se opção do intérprete.⁶⁸

O motivo do acompanhamento, em tercinas, acompanha a peça inteira. A introdução é realizada nos primeiros quatro compassos.

Na anacrusa do quarto compasso é iniciado o tema, com uma melodia em *pp*, com um motivo de colcheia pontuada com semicolcheia, motivo este que se repete ao longo de toda a peça. O motivo insistente no sol suspenso foi visto como uma alusão à dedicatária da obra, a Condessa Giulietta Guicciardi (pelo facto do nome dela começar por G, que é o correspondente à nota sol...), com quem Beethoven terá tido um caso amoroso.

⁶⁷ *Vierwaldstättersee* em alemão, ou Lago de Lucerna, na Suíça.

⁶⁸ Orientação recebida nas aulas do Professor Caio Pagano.

A melodia e o acompanhamento são realizados pela mão direita, à distância de uma oitava. A mão esquerda, em oitavas e no registo grave do piano, dá profundidade dramática à obra.

14.

Adagio sostenuto.
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.

sempre pp e senza sordini
simile

Fig. 9 - L. van Beethoven, *Sonata Op. 27 n° 2*, cc. 1-11.

Na segunda frase (cc. 10 ao 23) encontramos, nos cc. 15 e 16, a presença de um intervalo dissonante de nona, de si a dó, compasso no qual existe no baixo um *crescendo* e *diminuendo* com as notas do acorde de Mi menor, indo depois para Si Maior. Também esta segunda frase começa com a insistência na nota sol, desta vez bequadro.

Este movimento entre a dinâmica e as melodias do soprano e do baixo, dá a este excerto um carácter dramático, transformando-o no clímax da exposição do tema.

Outro aspecto importante deste trecho é a mudança de acorde menor para maior (Si menor/Si Maior), sem preparação, pouco usual na época, mudando somente a terceira menor para maior, como podemos observar no c. 15.



Fig. 10 - L. van Beethoven, *Sonata Op. 27 n° 2*, cc. 10-23.

No desenvolvimento, que vai dos cc. 28 a 42, temos a nota bordão sol # (dominante) repetida durante treze compassos. Há também uma ornamentação melódica na mão direita, à volta do sol # (sol, lá, fá, sol) nos cc. 28 e 29.

A melodia cessa, dando lugar a sequências de acordes diminutos ascendentes (cc. 32-35) e descendentes (cc. 36 e 37), regressando novamente à melodia e à existência de três vozes no c. 38. A resolução para dó # menor e entrada na reexposição, com a repetição do tema, dá-se entre os cc. 41 e 43.



Fig. 11 - L. van Beethoven, *Sonata Op. 27 n° 2*, cc. 28-43.

A reexposição inicia-se com a repetição do primeiro tema da exposição, na mesma tonalidade e no mesmo registo. A segunda frase (cc. 46-60) condensa material da segunda e terceira frases da exposição e vai para dó #.

A *Coda* (cc. 60 até ao final), apresenta a melodia (que antes era realizada na voz superior da mão direita), no registo grave da mão esquerda. A mão esquerda passa, por sua vez, a executar duas vozes. Aparece novamente o mesmo tipo de escrita do desenvolvimento (sequências de acordes arpejados). Durante oito compassos temos a nota sol, dominante, sempre presente. O primeiro andamento termina com a indicação “*attacca subito il seguente*”.

Fig. 12 - L. van Beethoven, *Sonata Op. 27 n° 2*, 1º andamento, cc. 60-69.

O segundo andamento, no tom enarmónico de Ré b Maior, reúne os caracteres de *scherzo*⁶⁹ e de dança (*Minueto*⁷⁰).

De compasso ternário, começa em anacrusa para o primeiro tempo numa escrita a quatro vozes, alternando a articulação *legato* com *staccato*, com um carácter de “pergunta-resposta”, em quadratura de fraseado simétrica de quatro em quatro compassos.

⁶⁹ Género musical, por vezes integrado em obras de grandes dimensões como Sinfonias ou Sonatas; significa “brincadeira” em italiano.

⁷⁰ Dança de origem francesa e composição musical que integra Suites e Sinfonias, de compasso ternário.

No c. 77, onde começa a segunda frase, passamos a uma escrita a três vozes, uma vez que o contralto passa a uníssono de oitava com o soprano. Como o primeiro tempo é uma semínima ligada que começa no compasso anterior, o primeiro tempo do compasso é marcado pela mão esquerda, que passa, por sua vez, a realizar duas vozes. No c. 79, exigindo independência de mãos da parte do executante, a direita faz *legato* contra o *staccato* da mão esquerda. As resoluções são sempre no segundo tempo do compasso, quer no c. 81, quer no fim da primeira parte, no c. 85.



Fig. 13 - Sonata Op. 27 n° 2, 2º andamento, cc. 70-85.

A segunda parte, de carácter nostálgico conseguido através da melodia cromática, principalmente da voz superior, contrasta com o início do andamento, mais jovial. A indicação de *crescendo* dura apenas um compasso, regressando, após o *sforzato*, ao *piano*. Observamos a importância destas indicações, uma vez que em L. van Beethoven todas as indicações de dinâmica, ao contrário de outros compositores, são exactas e devem ser fielmente reproduzidas.⁷¹

Após a segunda parte temos um *Trio* marcado pelos *sforzatos* nos terceiros tempos da mão direita e pelos *forte-piano* súbitos da mão esquerda, a duas vozes, com o tenor permanente na nota lá, a dominante. Aqui, novamente, a resolução acontece em tempo fraco, no segundo tempo do compasso.

A segunda parte do *Trio*, em *pp* (com uma indicação de *crescendo*, mas crescendo só de *pianissimo* a *piano*, no final), é marcada por algumas particularidades encontradas na mão esquerda – as quintas cromáticas descendentes (intercaladas com a melodia em oitavas da mão direita, também ela em séries de quintas), a duração de nove

⁷¹ Orientação dada nas aulas do Professor Filipe Pinto-Ribeiro.

tempos seguidos de outros vinte e um da nota ré (antes de resolver para lá), e a melodia do baixo. A mão direita, em oitavas, atinge um registo bastante grave, até ao dó central.

À parte as indicações de *sf* e os *fp* súbitos, a indicação mais forte de dinâmica em todo o andamento é, curiosamente, *piano*.

The image shows a musical score for the second movement of Sonata Op. 27 n° 2. It is in 3/4 time and marked 'Trio'. The score consists of two systems of music. The first system starts with a *sf* marking and features a *fp* marking. The second system includes a *pp* marking and a *p* marking, with a *cresc.* instruction leading to a *p* marking. The score is published by Edition Peters, 9452.

Fig. 14 - Sonata Op. 27 n° 2, 2º andamento, cc. 105-129.

O terceiro andamento, *Presto agitato*, é iniciado com arpejos ascendentes na mão direita, em *piano*, em seqüências de dois em dois compassos, acompanhados por um baixo na mão esquerda, em *staccato*, culminando, sem *crescendo*, com dois acordes de ataque *sforzato*. A primeira seqüência é com o acorde de Dó # menor, a segunda com o de Sol # menor, a terceira com o mesmo acorde de dó # mas com sétima, e a quarta e quinta seqüências ascendentes são realizadas em metade do tempo das anteriores, terminando no acorde da dominante, Sol # Maior.

The image shows a musical score for the third movement of Sonata Op. 27 n° 2. It is in 3/4 time and marked 'Presto agitato'. The score consists of two systems of music. The first system starts with a *p* marking and features a *sf* marking. The second system includes a *sf* marking and a *sf* marking, with a *Ped. ** instruction. The score is published by Edition Peters, 9452.

Fig. 15 - Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, cc. 130-135.

Na chegada à dominante (c. 138), as duas mãos executam em movimento paralelo, à distância de uma sexta, uma melodia à volta das notas sol # e si, que termina com a insistência no sol #.

Fig. 16 - Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, cc. 138-143.

É novamente repetida a mesma textura inicial, do c. 144 ao c. 149, mas desta vez conduzida para Sol # menor.

Um tema começa no c. 150, em *piano*, com a esquerda a fazer um *baixo de Alberti* em semicolcheias que ajuda ao carácter *agitato*, enquanto a direita realiza uma melodia *cantabile* com ornamentação à nota sol e insistência no lá # (ii grau de sol). As incursões à nota ré são apoiadas por um *crescendo* e *diminuendo*. A melodia é repetida (cc. 154-157) em oitavas, com o mesmo acompanhamento pela mão esquerda, com *crescendo* gradual.

Dos cc. 158 ao 161, a melodia é realizada em oitavas de mínimas com a indicação *sforzato*, sendo ornamentadas as notas si e sol # que são também por sua vez um ornato superior à nota lá, que aparece subitamente em *ff*, com acorde de Lá Maior na primeira inversão.

The musical score for measures 150-161 of Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, is presented in four systems. The first system (measures 150-152) begins with a piano (*p*) dynamic, featuring a steady eighth-note bass line and a melodic line in the right hand with various ornaments and fingerings. The second system (measures 153-155) shows a crescendo (*cresc.*) leading to a section marked *trm* (trill) and *sf* (sforzando). The third system (measures 156-158) continues the *sf* section with a trill in the right hand and a rhythmic bass line. The fourth system (measures 159-161) concludes the *sf* section with a trill and a final chord.

Fig. 17 - Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, cc. 150-161.

Aqui (c. 162), temos uma nova secção contrastante, com escalas em semicolcheias pela mão direita e crescendos com a duração de um compasso, que regressam subitamente, e de novo, ao *piano*. Esta secção insiste nos acordes de lá e de sol # e joga ritmicamente com os acordes da mão esquerda.

The musical score for measures 162-166 of Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, is presented in two systems. The first system (measures 162-164) begins with a forte (*ff*) dynamic, featuring a rapid scale in the right hand and a bass line with chords. The second system (measures 165-166) shows a transition to a piano (*p*) dynamic, featuring a trill (*trm*) in the right hand and a bass line with chords.

Fig. 18 - Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, cc. 162-166.

No c. 172, muda a textura novamente, e nela L. van Beethoven utiliza a dinâmica *piano*, em *staccatto*, com movimento contrário da melodia nas duas mãos. No c. 176 o apoio da mão esquerda nos tempos fortes alterna com o apoio da mão direita nos tempos fracos (segundo e quartos tempos do compasso), resultando num efeito percussivo e movimentado. Os acordes de Sol # menor alternam com os acordes de sétima da dominante de sol #.

Fig. 19 - Sonata Op. 27 n.º 2, 3.º andamento, cc. 172- 177.

No c. 178 a direita passa a realizar oitavas (com terceira), ao invés das sextas de anteriormente, e com mudanças de dinâmica e de oitava de compasso em compasso.

No c. 192 é iniciada uma nova secção, antes de regressar à repetição da exposição.

O desenvolvimento começa com a repetição do mesmo primeiro motivo da exposição e prossegue com o tema que na exposição tinha aparecido no c. 150, mas em vez da repetição da melodia da direita em oitavas, uma nova melodia com os mesmos motivos é realizada pela esquerda e largamente explorada.

Edition Peters. 9452

Fig. 20 - Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, cc. 205-209.

Na continuação da melodia em terceiras e com articulação de duas a duas, a melodia passa novamente para a mão direita enquanto a esquerda faz oitavas quebradas no sol #, durante doze compassos, até à cadência a dó # e reexposição no c. 232.

Fig. 21 - Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, cc. 217-232.

Do c. 294 ao c. 297 encontramos uma passagem inovadora, com carácter de cadência, pela opção rítmica das fusas, pelas *fermatas* e pela utilização de acordes de sétima diminuta.



Fig. 22 - Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, cc. 294-297.

Uma nova secção de arpejos, novas harmonias e alterações da subdivisão rítmica aparecem no c. 308, antes de uma passagem de compasso livre que conduz a dois compassos em *Adagio*. O *tempo primo* é retomado para a secção de conclusão da obra.



Fig. 23 - Sonata Op. 27 n° 2, 3º andamento, cc. 314-322.

Os aspectos de Fantasia encontrados nesta Sonata encontram-se em primeiro lugar, no primeiro andamento, quer pela colocação do *Adagio* como primeiro

andamento em vez de segundo, quer pela ocorrência de pequenas alterações de acidentes, quer pelo carácter de Prelúdio introdutório a uma obra.

Já o segundo andamento, foge um pouco à regra por ser um andamento muito curto em termos de dimensão.

O terceiro andamento, mais próximo da forma-sonata, apresenta vários contrastes de texturas e uma *Coda* “fantasista”, como se se tratasse de uma cadência de Concerto, utilizando ainda suspenções e mesmo a introdução de um novo andamento (*Adagio*) antes da conclusão.

3.4 As *Drei Fantasiestücke Op. 111* de R. Schumann

As *Drei Fantasiestücke Op. 111* são a última obra deste género do compositor. Antecederam-na a *Fantasia Op. 17* (de 1836-38), as *Fantasiestücke Op. 12* (de 1837), a *Kreisleriana – Fantasien Op. 16* (de 1838), e o *Carnaval de Viena – Fantasienbilder Op. 26* (de 1839).

A partir de 1848, a criação pianística de Schumann torna-se mais contínua. Assume desde logo um carácter retrospectivo, um olhar nostálgico lançado sobre os anos felizes, como o exemplificam as *Cenas da Floresta* (de 1849) e as *Fantasiestücke Op. 111* (de 1851). E até mesmo sobre a infância com o *Álbum da Juventude* e as *Três Sonatas para a Juventude*⁷².

Guy Sacre considera, a respeito das *Sonatas* de Schumann, que, paradoxalmente, a melhor das três sonatas é a quarta, a que não lhe reivindica o título, a *Fantasia*⁷³ (♩ faixa 4). Ela, pelo menos, como a *Sonata* de Liszt, tem a audácia de criar a sua própria forma⁷⁴.

Harry Halbreich⁷⁵ afirma que o ano de 1851, passado em Düsseldorf, foi um dos mais felizes e mais fecundos do fim da vida de Schumann⁷⁶, que beneficiou então de um

⁷² François Réne Tranchefort – *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, Millau: Fayard, 2009, p. 704.

⁷³ *Fantasia em Dó Maior Op. 17*.

⁷⁴ Guy Sacre - *La Musique de Piano*, vol. II, Paris: Laffont, 1998, p. 2535.

⁷⁵ Extraído, com adaptações, nomeadamente de criação de notas e inclusão de partituras para comparação, de François Réne Tranchefort – *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, Millau: Fayard, 2009, p. 745.

⁷⁶ O autor divide a criação pianística de Schumann em duas fases, correspondendo a primeira fase aos 9 anos decorridos desde a composição da *Op. 1* (*Variações Abegg*, de 1830) à *Op. 32* (*Quatro Peças – Scherzo, Jiga, Romance e Fughetta*, de 1839), e a segunda fase aos outros 9 anos decorridos desde a composição das *Op. 72* (*Quatro Fugas*, de 1845) às *Variações Fantasma (Op. Post*, de 1854). *Vd. Ibidem*, pp. 703-759. A maior parte da obra para piano do compositor localiza-se, portanto, entre os seus 20 e 30

pequeno descanso na evolução do seu mal⁷⁷, que lhe permitiu compor em abundância, consoante a sua vontade premonitória, “criar tanto que se fará dia”.

Este ano, que viu nascer as duas *Sonatas* para violino e o *Terceiro Trio*, sem contar com as três *Aberturas* para orquestra e diversas obras corais, é igualmente a das três *Fantasiestücke Op. 111*, que constituem uma surpreendente continuação directa da grande recolha homónima *Opus 12*, de 1837.

As três *Fantasiestücke* formam um breve ciclo, assim como o indicam as relações de tonalidade, e a indicação ‘*attaca*’ figurando no fim das duas primeiras peças.

A obra foi composta em Agosto de 1851, publicada em 1852 pela editora Peters, e dedicada à condessa Reuss-Köstritz⁷⁸.

Guy Sacre questiona se estas três peças⁷⁹ reencontram “o génio” dos seus “antepassados” do *Op. 12*⁸⁰, uma vez que possuem os meios e a forma.

I. Na primeira Fantasia - em Dó menor, ‘*sehr rash, mit leidenschaftlichen Vortrag*’, que significa “muito rápido, apaixonadamente” - toda em “tercinas impetuosas e em *élans* desvairados”, é revivida a harmonia⁸¹, a temática, e os mesmos acentos de *In der Nacht*⁸² (♩ faixa 3).

Observamos a mesma escrita pianística, a mesma veemência expressiva, e quase que uma analogia na curva melódica.

Comparando os compassos 19-20 da *In der Nacht*, com o compasso 18 da *Fantasiestücke Op. 111 n.º 1* questionamo-nos se se trata de citação ou reminiscência.

anos de idade. Do *Op. 1* ao *Op. 23* (as quatro *Nachstücke*, de 1839), a composição de R. Schumann é exclusivamente para piano. A *Op. 111* é uma das últimas obras compostas para este instrumento – as três composições para piano posteriores são as sete peças ‘*in Fughettenform*’ *Op. 126* (de 1853), as cinco peças *Gesängeder Frühe Op. 133* (igualmente de 1853), e as *Variações Fantasma* (de 1854). *Vd.* Peter Hollfelder – *Klaviermusik*, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1999, p. 92.

⁷⁷ O autor refere-se, provavelmente, à saúde mental do compositor.

⁷⁸ Extraído, com adaptações, nomeadamente de criação de notas, e inclusão de partituras para comparação, de Guy Sacre - *La Musique de Piano*, vol. II, Paris: Laffont, 1998, p. 2606-2607.

⁷⁹ *Drei Fantasiestücke* pode traduzir-se como “Três Peças de Fantasia”.

⁸⁰ *Fantasiestücke Op. 12*, ciclo de oito peças compostas por R. Schumann em 1837.

⁸¹ Com ‘harmonia’, o autor refere-se, muito provavelmente a ‘ambiente’, e não tonalidade, uma vez que as peças em comparação estão, respectivamente, em Fá menor e Dó menor.

⁸² *In der Nacht* - peça n.º 5 do ciclo *Fantasiestücke Op. 12* (n.º 1: *Des Abends*, em Ré b Maior; n.º 2: *Aufschwung*, em Fá menor; n.º 3: *Warum?*, em Ré b Maior; n.º 4: *Grillen*, em Ré b Maior; n.º 6: *Fabel*, em Dó Maior; n.º 7: *Traumes Wirren*, em Fá Maior; e n.º 8: *Ende vom Lied*, em Fá Maior).



Fig. 24 - R. Schumann, *Fantasiestücke Op. 12*, comp. 1837, n° 5 (*In der Nacht*), cc. 19-20. ♪ faixa 3.

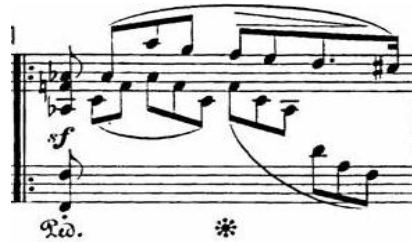


Fig. 25 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111*, comp. 1851, I, c. 18⁸³. ♪ faixa 6.

O especialista Harry Halbreich considera este “breve e irresistível turbilhão de música, jorrada de um só impulso, de turbulência sombria e escrita bastante cromática”, como “uma retoma” do *Estudo Revolucionário* de Chopin⁸⁴.

A conclusão da peça aproxima-nos novamente do n° 5 (*In der Nacht*) da precedente recolha das *Phantasiestücke*, pois aqui também a conclusão abre um “medonho abismo”.



Fig. 26 - R. Schumann, *Fantasiestücke Op. 12*, comp. 1837, n° 5 (*In der Nacht*), final. ♪ faixa 3.



Fig. 27 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111*, comp. 1851, I, final. ♪ faixa 6.

⁸³ Compasso 18, contando os compassos da repetição como sendo os cc. 10 a 17.

⁸⁴ F. Chopin, *Estudo Op. 10 n° 12*, 1831.

II. A segunda *Fantasiestücke* – em Lá bemol Maior, *ziemlich langsam*, “bastante lento”, trata-se de uma analogia consciente ao *Segundo Momento Musical* de F. Schubert⁸⁵ - o mesmo *tempo*⁸⁶, a mesma tonalidade⁸⁷, a mesma escrita de acordes, e quase o mesmo desenho melódico.

Já Guy Sacre considera o centro deste tríptico como uma espécie de *lied* pianístico, “uma sublime cantilena de contorno perfeito, saída das trevas” (sendo as trevas a *Fantasiestücke n° 1*) - cujos primeiros compassos constituem uma homenagem não disfarçada a F. Schubert, sem que a personalidade própria de R. Schumann deixe um só instante de estar presente.



Fig. 28 - F. Schubert, *Moments Musicaux n° 2*, comp. 1823-1828, cc. 1-4. ♪ faixa 20.



Fig. 29 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111*, comp. 1851, II, cc. 1-5. ♪ faixa 7.

À semelhança do *Momento Musical* de F. Schubert, existe uma secção central e uma melodia subjacente, acompanhada por tercinas, mas aqui, ao estilo claramente schumaniano.

⁸⁵ 1797-1828; compôs os seis *Moments Musicaux D. 780 Op. 94*, entre 1823 e 1828.

⁸⁶ Com ‘mesmo *tempo*’ entendemos que o autor se poderá referir ao compasso ternário de ambas, um composto, o outro, simples; e/ou à indicação de andamento, *Andantino* nas *Op. 12*, *Ziemlich langsam* nas *Op. 111*.

⁸⁷ Lá b Maior.



Fig. 30 - F. Schubert, *Moments Musicaux n° 2*, cc. 18-22. ♪ faixa 20.



Fig. 31 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111, II*, cc. 25-28. ♪ faixa 7.

Esta secção central está em Dó menor, a mesma tonalidade da primeira e terceira *Fantasiestücke*.

Este “entre-acto”, novamente em Dó menor, é mais movimentado, de um “frémido ardor romântico característico”, como lhe chama o especialista, é nada mais que uma revocação tonal e expressiva dos extremos do ciclo.



Fig. 32 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111, I*, início. ♪ faixa 11.



Fig. 33 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111, II*, parte central, cc. 25-28. ♪ faixa 7.



Fig. 34 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111, III*, final. ♪ faixa 8.

III. A terceira Fantasia – novamente em Dó menor, “*kräftig und sehr markiert*”, ‘vigoroso e muito acentuado’ – é claramente semelhante ao *Kleine Romanze* do *Álbum para a Juventude*⁸⁸. A doçura e a humildade presentes no *Kleine Romanze*, são nesta terceira *Fantasia* “transformadas em canto de batalha”.⁸⁹



Fig. 35 - R. Schumann, *Álbum para a Juventude Op. 68*, comp. 1848, n° 19 (*Kleine Romanze*), cc. 1-4. ♪ faixa 10.



Fig. 36 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111*, 1851, n° 3, cc. 1-4. ♪ faixa 8.

⁸⁸ *Álbum para a Juventude Op. 68*, conjunto de quarenta e três peças, compostas por R. Schumann em 1848. Curiosamente, o compositor atribuiu as primeiras dezoito peças “*für Kleinere*” (para menores), e da n° 19 (*Kleine Romanze*) à n° 43, “*für Erwachsene*” (para adultos).

⁸⁹ G. Sacre - *La Musique de Piano*, vol. II, Paris: Laffont, 1998, p. 2606-2607.

Por outro lado, G. Sacre opina que esta robusta marcha, apesar de superior pela qualidade de inspiração, faz lembrar, por vezes, as *Quatro Marchas Op. 76*⁹⁰. ♪ faixa 14.

Aos acordes em *tenuto* que antecedem e preparam a chegada (após um salto superior à extensão de uma oitava) à nota aguda, o crítico musical interpreta-os como “heróicos”, estes “apelos”, como lhes chama, do segundo episódio. Os arpejos descendentes que lhe seguem relembram os arpejos da primeira *Fantasiestücke*.



Fig. 37 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111*, 1851, III, cc. 17-20. ♪ faixa 8.



Fig. 38 - R. Schumann, *Drei Fantasiestücke Op. 111*, I, c. 2. ♪ faixa 13.

Será nesta parte central, que não abandona a tonalidade principal, neste “*intermezzo* ligeiro e fantasista, de charme subtil e evanescente, de maravilhosa subtilidade harmónica”⁹¹ que, contra toda a expectativa, se fará a conclusão⁹², com as suas fugas em direcção a Ré b e Sol b Maior.

Podemos acrescentar à análise e comparação destes dois autores que estas *Drei Fantasiestücke Op. 111* são muito semelhantes aos *Três Romances Op. 28*. ♪ faixa 12. Da mesma forma, o segundo tema do primeiro andamento do *Concerto* de Schumann (motivo associado a Clara Schumann) está claramente presente no início da segunda

⁹⁰ Os *Op. 76* são as *Quatro Marchas*, de 1849, na primeira das quais podemos ler “composta a 12 de Junho de 1849, na estrada de Kreischa a Dresden”, percurso actual de 16 kms.

⁹¹ Harry Halbreich - *La Musique de Piano et de Clavecin*.

⁹² Poderá considerar-se a peça na forma ABAB.

secção da primeira *Fantasiestücke*. ♪ faixas 9 e 19. Observamos também que na segunda *Fantasiestücke*, na parte A⁹³, há um carácter de dança inerente. Parece-nos ainda que a doçura que caracteriza a parte A da segunda *Fantasiestücke* regressa na parte B da terceira *Fantasiestücke*, contrastando com a marcha marcada e acentuada que a antecede, pouco semelhante, ao contrário da opinião do especialista, às quatro *Marchas Op. 76*.

3.5 A *Fantasia Baetica* de M. de Falla

Manuel de Falla, compositor espanhol (Cádiz, 1876 - Alta Gracia, Argentina 1946), faz parte, juntamente com B. Bartók e I. Stravinsky, dos grandes renovadores da música culta que compuseram a partir do espírito do folclore. Profundamente religioso, sensível e tímido, adoeceu gravemente devido aos distúrbios políticos dos anos trinta (Guerra Civil Espanhola), e decidiu retirar-se, como um eremita, do “manicómio do século XX”, como lhe chamava.

A *Fantasia Baetica*, de 1919, é considerada a principal obra do seu repertório pianístico.

Com excepção das transcrições de danças dos seus *Bailados*, tão divulgadas, a música para piano de M. de Falla, na opinião de G. Sacre⁹⁴, limita-se essencialmente às *Quatro Peças Espanholas* e à *Fantasia Baetica*. Assim como as *Quatro Peças Espanholas*, esta obra notável não figura a não ser excepcionalmente no repertório dos pianistas actuais (gravação notória, em particular, da pianista Alicia de Larrocha, ♪ faixas 23 e 24). A *Fantasia Baetica* deveria, na verdade, usufruir de uma audiência internacional que os intérpretes lhe recusam⁹⁵.

As *Noites no Jardim de Espanha*, as *Sete Canções Populares Espanholas*, o *Amor Bruxo* e *O Chapéu dos Três Bicos* (Bailado de 1919, o mesmo ano da *Fantasia Baetica*), ocupam M. de Falla durante dez anos.

A *Fantasia Baetica* foi composta entre Janeiro e Maio de 1919, publicada em 1922 pela Editora Chester e dedicada ao pianista Arthur Rubinstein, para este a estrear

⁹³ Poderá considerar-se a peça na forma ABA.

⁹⁴ Guy Sacre - *La Musique de Piano*, vol. II, Paris: Laffont, 1998, p. 1072.

⁹⁵ François René Tranchefort, *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, p. 353.

em Nova Iorque, supõe-se, em 1920⁹⁶. No entanto, alguns autores consideram a primeira audição pública como permanecendo não-datada.

Achamos curiosa a particularidade de as duas principais obras para piano de M. de Falla serem dedicadas, respectivamente, a A. Rubinstein (a *Fantasia Baetica*) e a I. Albéniz (as *Quatro Peças Espanholas*). No entanto, a *Fantasia* permanece ainda hoje polémica devido aos seus muitos problemas de texto⁹⁷ e de execução, “pouco pianística” na opinião de muitos⁹⁸.

Composta dez anos após as *Quatro Peças Espanholas* (1907/08), a *Fantasia* renega definitivamente a influência anterior de I. Albéniz ou de C. Debussy⁹⁹. Alguma característica “delicada e indecisa” identificada anteriormente, desaparece, dando lugar a uma “secura agreste, e a arrebatador festejo juvenil”. Ao contrário da “leveza” que o autor identifica nos jardins e fontes do Generalife¹⁰⁰, a *Fantasia Baetica* choca pela sua agressividade. É igualmente considerada por muitos como a principal e a grande obra-prima para piano do nacionalismo espanhol.

Pretendendo, claramente, celebrar a sua querida Andaluzia, M. de Falla dá à *Fantasia* o nome de “Bética” (em latim *Baetica*), nome da antiga província do Império Romano, igualmente denominada *Hispânia Bética*, localizada na actual Andaluzia.



Fig. 39 - mapa da província Hispânia Bética, divisão da Hispânia Ulterior do Império Romano de César Augusto, cuja capital era Córdoba, em 29 a. C.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 1076.

⁹⁷ Vd. Manuel Carra – Artigo monográfico *Los problemas de texto en la Fantasia Bética*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ François René Tranchefort, *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, p. 1073.

¹⁰⁰ 1º andamento das *Noites no Jardim de Espanha - Impressões Sinfónicas para Piano e Orquestra* de M. de Falla, concluídas em 1915.

Talvez o carácter bélico e festivo que M. de Falla imprimiu à sua *Fantasia* possa ter, precisamente, a ver com a palavra “Bética”.

Uma possível etimologia é a de que a província Bética tenha sido renomeada pelos mouros como Andaluzia, que provém de *Al Andalus*, que significa “terra dos Vândalos”. Noutra fonte, encontramos *Al-Andalus*, como o nome que os muçulmanos davam à Península Ibérica no século VIII.

Provavelmente, adoptou tão-somente o nome do rio Guadalquivir¹⁰¹, primordialmente baptizado pelos fenícios como o rio *Baits*, e posteriormente *Betis* (ou *Baetis*)¹⁰². O seu nome “Guadalquivir”, ainda actual, deriva do árabe *ال وادي الكبير* (*al-wadi al-Kibir*) que significa “o grande rio”.

M. de Falla jamais negligenciará as origens “béticas” do seu país e deverá ter fundado, em 1923, a *Orquestra Bética de Câmara*.

A *Fantasia Baetica* apresenta-se como uma “estilização”, por um lado, dos elementos do folclore, e por outro, dos modos da música espanhola tradicional. Conserva os ritmos do flamenco, explora os temas do *cante jondo*¹⁰³, as lendas e canções ciganas, insinuando o estilizado ambiente andaluz, tão ao gosto do compositor.

Acima de tudo, submete com intransigência uma técnica instrumental amplamente inspirada pela forma de tocar da guitarra. Como exemplos-chave temos os arpejos velozes que procuram imitar o tocar “*rasgueado*” e as notas infinitamente repetidas do tocar “*punteado*”.

A obra “recusa toda a complacência e sedução imediata”, mesmo não estando assim tão *afastado* dos enfeitiçamentos que criam certas peças da *Iberia* de I. Albéniz¹⁰⁴. As dissonâncias, os *glissandos* impetuosos, a escrita pujante e seca, “não conduz a nada um ouvido habituado a insípidas ‘espanholadas’”. Em suma, a *Fantasia Baetica* permanece uma página secretamente melancólica, e um desdém notório de toda a beleza”¹⁰⁵.

¹⁰¹ Batalha de Guadalquivir, 1178. Neste ano, D. Sancho I fez uma importante expedição contra os mouros, confrontando-os cerca de Sevilha e do rio Guadalquivir, ganhando-lhes a batalha. Com esta acção, expulsou a possibilidade de estes entrarem em território português.

¹⁰² Encontramos a obra, ainda hoje, mencionada de ambas as formas, *Fantasia Bética* e *Fantasia Baetica*.

¹⁰³ Primitivo canto andaluz. Vd. Eduardo Molina Fajardo - *Manuel de Falla y El "Cante Jondo"*, Universidad de Granada 1962, 2d ed. 1998.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Guy Sacre – *La Musique de Piano: Dictionnaire des Compositeurs et des Ouvres*, vol. II, Paris: Laffont, 1998, p. 352-353.

A obra, extensa e de forma livre, adota a distribuição ABA, com *Coda*¹⁰⁶.

À semelhança da *Fantasia em Ré menor* de Mozart, utiliza várias indicações de andamento diferentes. Alterna o *Allegro moderato* inicial com o *Giocoso molto ritmico*, o *Flessibile scherzando*, o *Assai più mosso*, o *Tranquillamente mosso*, o *Molto lento*, o *Lento*, e o *Andantino* (no *Intermezzo*, p. 15). Existem igualmente o mesmo tipo de “quebras de andamento”, realizadas através de suspensões, entre as diferentes secções de texturas contrastantes, como na *Fantasia* de W. A. Mozart analisada anteriormente.

Utiliza os compassos 3/4, 6/8, 3/8, 2/4, e 10/16.

Entre outros problemas de texto, achamos que M. de Falla terá omitido o compasso 1/4 no terceiro sistema da página 13.

Começa com um longo prólogo instrumental, expondo dois temas rápidos, violentamente marcando o compasso, contendo pequenas notas apressadas¹⁰⁷, vastos arpejos “deslizados” sobre acordes graves e trilos breves sobre momentâneos silêncios.

Os temas “estalam”¹⁰⁸, percussivos, em arabescos rápidos (cc. 1-8), em acordes “martelados” (cc. 9-15), em escalas e arpejos “cintilantes” (cc. 16-20). No compasso 36 aparecem trilos “murmurantes”, no compasso 58, *glissandos* “vertiginosos, raiando o piano nos dois sentidos”, e “crepitantes” notas repetidas no compasso 79. Todas estas ideias, ritmos e mudanças incessantes de compasso, sem pausas, dão ao ouvinte a sensação de “rodopio superficial” constante e persistente.

Termina apenas quando, na opinião do autor, a guitarra “se congela” sobre alguns arpejos “monótonos”, e é iniciada “a vez do cantor” (c. 121). Estas notas livres e vibrantes, “cambalhotas guturais” como lhes chama Guy Sacre, alternam com o acompanhamento surdo do instrumento, canto por seu turno intenso e docemente persuasivo. De salientar a surpreendente indicação: “*ff ma dolce*”, que inverte o célebre “*pp ma sonoro*” de Albéniz.

O achado surpreendente são as *apogiaturas* incisivas e irritantes (dó # contra dó, mi # contra mi), que chegam a sugerir o rouco, o impreciso perturbador da voz, e até os quartos de tom dos melismas andaluzes.

¹⁰⁶ *Coda* – plural do termo italiano *code*, que significa cauda. Termo musical utilizado em inúmeros sentidos, primordialmente para designar uma passagem que conduz uma peça ou andamento para o final. Tecnicamente, é uma cadência expandida. Pode ser composta por alguns compassos, ou tão complexa como toda uma inteira secção.

¹⁰⁷ François René Tranchefort - *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*.

¹⁰⁸ Guy Sacre - *La Musique de Piano*, vol. II, Paris: Laffont, 1998.

Após o canto virá a dança (c. 150): “acordes batidos, *ostinatos* tórridos, novos martelamentos e *glissandos*, sapateados de notas repetidas, a música apazigua-se no entanto, pouco a pouco, diminuindo, parando sobre uma suspensão”.

O curto episódio intermediário (p. 15) leva-nos a um canto lírico, doce, de inflexões faurénianas. O admirável *Intermezzo* vem propôr as suas frases melancólicas e a sua constante doçura. É um *Andantino* em Dó # menor, cujo tema quase infantil, mais próximo da palavra que do canto, embalado sobre um baixo de colcheias, pianíssimo do início ao fim, é uma *berceuse* ‘para adormecer o sofrimento’, como nos *Charmes* de Mompou¹⁰⁹. “Não se imagina mais emocionante nem mais desarmada nudez. É necessário um virtuoso para tocar o que precede, mas dedos humildes, e mesmo dedos hesitantes bastam aqui para evocar a música, uma das mais sensíveis, das mais carregadas de lágrimas que jamais foram escritas”¹¹⁰.

A acalmia é de curta duração. O movimento retoma, e surgem novamente o rápido *punteado* e o violento *rasgueado* da guitarra, o *cante jondo* veemente que acompanha as cordas no vazio, a dança desenfreada e trágica, e as oitavas do baixo. Esta reexposição, apenas modificada de A, de ser consideravelmente condensada (reduzida a metade dos compassos da exposição), não adquire mais que vigor.

Uma viva *Coda* (no compasso 370), onde “se entrechocam e se lascam” todos os temas, enérgica e enfática, em acordes alternados nas duas mãos, traz à obra o seu ponto de ruptura.

Em 1931, Garcia Lorca, nas suas notas para a conferência dedicada a manter a tradição do *cante jondo* viva¹¹¹, podemos ler:

“El ‘cante jondo’ coge el ritmo de los pájaros y la música natural de los álamos negros; es sencillo en su antigüedad y estilo. Es también un raro ejemplo de canción primitiva, la más antigua de toda Europa, donde las ruinas de la historia, los fragmentos líricos llevados con la arena, vuelven a aparecer vivos como si fuera la primera mañana de sus vidas. El ilustre Falla, que estudió este asunto detenidamente, afirma que la gitana ‘siguiriya’ es un tipo de canción del grupo del ‘cantejondo’ y declara que esta es la única canción en nuestro continente que ha sido conservada en

¹⁰⁹ F. Mompou - *Charmes, seis peças para piano*, 1921. Posterior à *Fantasia Baetica*, que é do ano de 1919.

¹¹⁰ Guy Sacre - *La Musique de Piano*, vol. II, Paris: Laffont, 1998.

¹¹¹ M. de Falla e G. Lorca impulsionaram o I Concurso de *cante jondo* em Granada, em 1922.

su forma original, debido a su composición y estilo y a las cualidades que tiene en sí misma, la primitiva canción del pueblo oriental.”

O *cante jondo* flamenco pode ser com compasso ou livre. Com compasso temos, por exemplo, a *seguriya* ou a *soleà*. Livre, pode ser uma *taranta*, *granaina* ou *minera*.

A *Fantasia* mistura um pouco de *seguriya* (Vide Anexo 3 e ♪ faixa 26) com *bulería* (Vide Anexo 2 e ♪ faixa 25), mas de forma muito abstracta.

Encontramos algumas diferenças entre as Edições Chester e Schott, nomeadamente na *Coda*, penúltimo sistema, último compasso. Entre outros problemas de texto, achamos que M. de Falla terá omitido o compasso $\frac{1}{4}$ no terceiro sistema da página 13.

Foram particularmente importantes para a minha execução e interpretação da *Fantasia* as orientações e conselhos dos professores Filipe Pinto-Ribeiro, Angel Gonzalez, Ana Benavides, Pavel Nersessian e Claudio Martinez-Mehner.

Conclusões

Podemos concluir que a Fantasia, de difícil definição como obra composicional, existe desde o nascimento da música instrumental pura, no Renascimento, e permanece até aos nossos dias.

Partindo das composições para alaúde e vihuela, é também utilizada para espineta e virginal, no Renascimento, para cravo, clavicórdio e órgão no período Barroco, para o *pianoforte* no período Clássico, parece-nos atingir o seu auge no período Romântico, e no século XX continua ainda a ser amplamente utilizada.

Nos seus primórdios, a Fantasia era uma obra instrumental que equivalia a um Prelúdio, e que, conforme a escola e o país, se denominava de diferentes maneiras, podendo adoptar os nomes de *Ricercar* ou de *Tiento*. No entanto, simultaneamente com o *Ricercar*, *Tiento* e *Fantasia* que eram sinónimos, existiam ainda obras musicais com os nomes de *Canzona* ou *Capricho*.

Mais tarde, no período inicial do Barroco, significava o oposto da Fuga, viria a tornar-se a peça instrumental mais comum que contrastava com esta, e por vezes servia para preludiar uma obra maior.

No período Clássico encontramos a Fantasia como uma peça de um só andamento mas com várias mudanças de andamento ao longo da peça, vários contrastes de dinâmicas e ambientes, mudanças bruscas de textura, inclusões de *fermatas*, compassos livres em estilo improvisado “desobedecendo” ao compasso escrito, exercício de figuração rítmica variada e, acima de tudo, contrastes também de carácter.

Na transição do período Clássico para o período Romântico, a Fantasia aparece associada à Sonata, com os irmãos *Ladurner* e com *L. van Beethoven*. Posteriormente é acoplada a pequenas peças, adoptando títulos como *Mínuetto-Fantasia*, *Valsa-Fantasia*, *Fantasia-Improviso*, entre outros. Surge então como uma obra em vários andamentos (como a *Fantasia Op. 17* de *R. Schumann*) ou em pequenos conjuntos de peças (como as *Fantasias Op. 116* de *J. Brahms*).

Ainda no período Romântico, surge com *F. Liszt* um outro tipo de Fantasia, Fantasia esta baseada em temas de obras de outros compositores. Este género era muitas vezes confundido com *Variações sobre temas de ópera*, uma vez que os temas de ópera eram o material de onde *F. Liszt* iniciava as suas “*Fantasias sobre temas de ópera*”. No

entanto, a génese deste sub-género da Fantasia (se lhe podemos chamar assim) veio, na realidade, de C. Czerny, nas suas inúmeras obras baseadas nesta temática.

A Fantasia para piano solo ou para piano solista com orquestra, foi abordada pelos principais compositores de todos os tempos, como J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Chopin, F. Liszt, J. Brahms, R. Wagner, R. Strauss, A. Bruckner, F. Busoni, S. V. Rachmaninoff, O. Messian e P. I. Tchaikovsky.

A Fantasia tem como característica comum nos cinco séculos, o seu estilo improvisatório, os seus contrastes de textura e os seus jogos rítmicos.

Este trabalho inclui uma amostra das principais Fantasias para piano a quatro mãos, Fantasias para dois pianos e Fantasias para piano e orquestra, para além, claro está, e principalmente, das Fantasias para piano solo.

Encontramos nos cinco exemplos de Fantasias que formaram o Recital Final do Mestrado em Performance Musical vários tipos de Fantasia: a Fantasia Barroca, de curtas dimensões, quase sempre a duas vozes, com figurações rápidas e repetição do mesmo “tema” em três tonalidades diferentes - Dó Maior, Sol Maior e Lá menor; as Fantasias Clássicas, com o início em forma de Prelúdio, mudanças escritas de andamento, suspensões e compassos cadenciais; a Fantasia Romântica, num ciclo ou história sequencial com descrição clara da interpretação, em conjuntos de pequenas peças de grande riqueza melódica e tímbrica; e a Fantasia do século XX, claramente nacionalista e com vários aspectos que a aproximam da Fantasia Clássica do século XVIII.

Se na música para piano raramente sobreviveram peças como o Ricercare, o Tiento ou a Canzona, a Fantasia permaneceu, como o Prelúdio, apesar das suas várias mutações, até aos nossos dias.

Portanto, concluímos que a Fantasia, estrutura maleável, conquistou uma “forma” entre os diferentes períodos, não perdendo, porém, o seu carácter improvisatório. Essa “forma”, se assim a podemos definir, seria um improviso escrito, que descendeu do Prelúdio e de outros métodos barrocos de improvisação.

A Fantasia escrita nasce, portanto, do desejo da escrita do improviso. Porém, improviso escrito, já não é improviso. A Fantasia é, portanto, o improviso escrito, com todas as heranças provenientes do Renascimento ao Classicismo, definindo-se como “forma”, mas com liberdade dessa chamada “forma”, no Romantismo.

Este trabalho é, portanto, um contributo para a sociedade científica quanto ao esclarecimento histórico, musical e formal da Fantasia, assim como para a compilação de um levantamento de Fantasias ao longo de cinco séculos, e ainda para uma melhor interpretação, contextualização e entendimento de cinco Fantasias que podem compor um recital de temática histórica.

Referências e Bibliografia

ALEGRIA, José Augusto – *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais*. [S. l.]: Fundação Calouste Gulbenkian/Minerva do Comércio, 1989.

BEIRÃO, Christine Wassermann; BEIRÃO, José Manuel de Melo; ARCHER, Elvira - *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni: Correspondência – 1898-1921*. Lisboa: Caminho da Música, 2003.

BERNSTEIN, Leonard – *The Joy of Music*. Nova Iorque: Simon and Schuster, Inc., 1954.

BURKHOLDER, J. Peter – *Study & Listening Guide for GROUT/PALISCA « A History of Western Music », Fifth Edition & PALISCA (ed.) « Northon Anthology of Western Music », Third Edition*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc., 1996. ISBN 0-393-96905-3.

CARMO, Hermano e FERREIRA; Manuela Malheiro - *Metodologia da Investigação, Guia para Auto-aprendizagem*, 2ª edição, Universidade Aberta, 2008, ISBN 978-972-674-231-9.

CARRA, Manuel – brochura do ciclo de concertos “Fantasias para Piano Solo”, Depósito Legal: M. 1.701-2003, Gráficas Jomagar, Mostoles, Madrid.

D’AVILA, Humberto; [et al.] – *Auditorium: Cinco Séculos de Música Imortal*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2002. ISBN 84-08-46534-1. 4 volumes.

DODERER, Gerhard – *Organa Hispanica/ Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente (Orgel, Cembalo, Klavier): Tientos, Fantasias und Diferencias des 16. Jahrhunderts*. Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag, 1978. Vol. 4.

DUFOURCQ, Norbert – *Pequena História da Música*. Lisboa: Edições 70, Lda., 2000.

FAJARDO, Eduardo Molina - *Manuel de Falla y El "Cante Jondo"*, Universidad de Granada, 1962.

GALLEGO, Antonio - brochura do ciclo de concertos “Liszt e Espanha”, Depósito Legal: M. 36.095-1994, Gráficas Jomagar, Mostoles, Madrid.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. – *A History of Western Music*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva Publicações Lda., 2001.

HINSON, Maurice – *Guide to the Pianists Repertoire*. 3.ª ed. Bloomington: Indiana University Press, 2000. ISBN 0-253-33646-5.

MARQUES, Henrique de Oliveira – *Dicionário de termos musicais – inglês, francês, italiano, alemão, português*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 1996.

MICHELS, Ulrich – *Atlas de Música*. 3.^a ed. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1996. ISBN 84-206-6210-0. Vol. 2.

NERY, Rui Vieira; CASTELO-BRANCO, Salwa – *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2000. ISBN 978-989-644-091-6. 4 volumes.

PALISCA, Claude V. – *Norton Anthology of Western Music*. 3.^a ed. Vol. 2. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1996. ISBN 0-393-96907-x.

REIZÁBAL, Margarita Lorenzo de; REIZÁBAL, Arantza Lorenzo de – *Análisis Musical*. 2.^a ed. Barcelona: Editorial de Música Boileau, S. A., 2009. ISBN 978-84-8020-755-3.

SACRE, Guy – *La Musique de Piano: Dictionnaire des Compositeurs et des Ouvres*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A., 1998. ISBN 2-221-05017-7. 2 volumes.

SANDERS, Donald C. - *Music at the Gonzaga Court in Mantua, Maryland*: Lexington Books, 2012, ISBN 978-0-7391-6726-7.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Metodologia da Investigação, Redacção e Apresentação de Trabalhos Científicos*. 3.^a ed. Porto: Livraria Civilização Editora, 1998. ISBN 972-26-1559-9.

TRANCHEFORT, François-René; [et al.] – *La Musique de Piano et de Clavecin*. Millau: Imprimerie Maury S.A.S., 2009. ISBN 978-2-213-01639-9.

THÉVET, Lucien - *Piano: Catalogue Thematique*. Meaucé: Arts Graphiques du Perche, 1994.

WOLF, Johannes; ANGLÉS, Higinio – *Historia de la Música: com un estúdio crítico de Historia de la Música Española*. 3.^a ed. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1949.

ZAMACOIS, Joaquín – *Curso de Formas Musicais*. 9.^a ed. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1993. ISBN 84-335-7836-7.

<http://cvc.instituto-camoes.pt>

<http://imslp.org>

<http://www.youtube.com>

<http://en.wikipedia.org>

<http://www.meloteca.com>

<http://www.educacionenmalaga.es>

<http://www.march.es>

<http://www.flamenco-world.com>

<http://www.millot.org>

<http://www.ceart.udesc.br>

<http://repositorium.sdum.uminho.pt>

<http://www.artes.ucp.pt>

<http://www.mic.pt>

Anexos

Anexo 1. Programa do Recital Final do Mestrado em Performance Musical

Anexo 2. Falla: *Bulerías*

Anexo 3. Falla: *Seguidilhas*

Anexo 4. Falla: Ritmos e *palos* flamencos

Anexo 5. Introdução ao ciclo de concertos “Fantasias para piano”

Anexo 6. Programa dos Recitais do ciclo “Fantasias para Piano”

Anexo 7. Transcrição das notas ao programa dos Recitais do ciclo de concertos “Fantasias para Piano”

Anexo 8. Imagem-caricatura de F. Liszt e a Fantasia

Anexo 9. Capa da partitura da *Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen* de F. Liszt

Anexo 10. Partituras do programa apresentado no Recital Final do Mestrado em Performance Musical

- *Fantasia em Dó Maior* de G. F. Händel
- *Fantasia em Ré menor* de W. A. Mozart
- *Sonata quasi una Fantasia Op. 27 n.º 2* de L. van Beethoven
- *Drei Fantasiestücke Op. 111* de R. Schumann
- *Fantasia Baetica* de M. de Falla

Anexo 11. CD áudio de exemplos musicais comparativos



CATÓLICA
UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA | PORTO
Escola das Artes | Música



Recital Final

Mestrado
Performance Musical

**Maria de Menezes
(Piano)**

15 de Dezembro de 2011
19h00 | Sala de Orquestra

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA | PORTO
ESCOLA DAS ARTES | MÚSICA
Rua Diogo Botelho, 1327
4169-005 Porto | Portugal
Telefone: + 351 22 619 62 00
Fax: + 351 22 619 62 91
www.artes.ucp.pt
<http://musicaescoladasartes.wordpress.com/>

Maria de Menezes

Nasceu no Porto em 1983.

Realizou a sua formação musical na Escola de Música do Porto, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco e Hochschule für Musik Köln, com os Professores Jorge Montenegro, Fernanda Salema, Caio Pagano e Paulo Álvares.

Participou em *masterclasses* com os professores Constantin Sandu, Helena Sá e Costa, Luiz de Moura Castro, Fausto Neves, Paulo Álvares, Pedro Burmester, Frank van der Laar, Patricia de la Vega, Jan Michiels, Claudio Martinez Mehner, Pavel Nersessian e Filipe Pinto-Ribeiro.

Actuou a solo, e integrada em diferentes formações de música de conjunto em salas de concerto no Porto, em Braga, Guimarães, Aveiro, Estoril, Castelo Branco, Pombal, Vila Real, Montepulciano (Itália), Colónia e Düsseldorf (Alemanha).

Participou nos Festivais “Música no Outono”, em Braga, em 2003, no *Stift Musik Festival*, em Oldenzaal e em Weerselo (Holanda), em 2005, e Festival de Música de Coimbra, com a soprano Leonor Barbosa de Melo, em 2010.

Entre 2001 e 2010 realizou recitais a solo em Albufeira, Braga, Curia, Castelo Branco e Porto.

Obteve as bolsas Erasmus (2006) e Leonardo da Vinci (2007/08) para efeitos de estudo na Escola Superior de Música de Colónia (Alemanha), com Paulo Álvares. Em 2010/11, ao abrigo do programa Estágio Erasmus, recebeu orientações do Professor Claudio Martinez Mehner, na *Enseñanza Musical Katarina Gurska*, em Madrid.

É finalista do Mestrado em Performance Musical na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, no Porto, na classe do Professor Filipe Pinto-Ribeiro.

PROGRAMA

G. F. Händel (1865-1759)
Fantasia

W. A. Mozart (1756-1791)
Fantasia K 397

L. van Beethoven (1770-1827)
Sonata Quasi una Fantasia Op. 27 n.º 2
Adagio sostenuto
Allegretto
Presto agitato

INTERVALO

R. Schumann (1810-1856)
Drei Phantasiestücke Op. 111
Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag
Ziemlich langsam - Etwas bewegter - Erstes Tempo
Kräftig und sehr markiert

M. Falla (1876-1946)
Fantasia Baetica

Anexo 2. Falla: *Bulerías*

Retirado de <http://www.flamenco-world.com>



Bulerías. Fin de fiesta.
Compañía Rafael Campallo
(Foto: Daniel Muñoz)

Las bulerías son un estilo flamenco derivado de la soleá, del que toma su estructura de compás y del que se diferencia - grosso modo - por su mayor aceleración rítmica. Se desliga de la soleá (de la cual era epílogo) a finales del siglo XIX, por obra de cantaores como El Gloria y El Loco Mateo, para adquirir entidad propia. A caballo entre ambos estilos está la bulería por soleá o soleá por bulerías, cante de origen jerezano que consiste en decir la bulería a tiempo de soleá. La bulería adopta multitud de variaciones tanto en la melodía como en la métrica y, normalmente, va acompañada de palmas a contratiempo y una pincelada de baile. Jerez de la Frontera es un claro epicentro de la bulería, aunque también son destacables las creaciones sevillanas de figuras como La Niña de los Peines o Manuel Vallejo, las formas gaditanas, las de Utrera-Lebrija o los cuplés por bulerías (letras de la canción española o el acervo popular adaptadas a dicho compás en tono menor). En el baile, la bulería ha sabido salir de la fiesta familiar para tomar entidad propia sobre los escenarios, ya sea como remate de la soleá, ya sea como fin de fiesta, fórmula que suele usarse como bis y en el que participa toda la compañía formando un corrillo en el que no sólo se lucen los bailaores, sino también los músicos (es célebre la 'patá' por bulerías del guitarrista Parrilla de Jerez, por ejemplo), estando permitida la broma.

Anexo 3. Falla: *Seguidilhas*

Retirado de <http://www.flamenco-world.com>

Seguiriya



Silverio Franconetti



Agujetas
(Foto: Javier Hurtado)

Estilo flamenco con compás de amalgama, es decir, mezcla de 3x4 y 6x8, particularidad que ha traído de cabeza a los musicólogos. La seguiriya (también escrita sigueriya, siguiriya, seguirilla) toma su nombre de la seguidilla castellana, con la que está emparentada, al menos, literariamente. Se tiene por la “quintaesencia” del cante jondo, por su solemnidad, por el minimalismo de sus letras, por su profundo quejío. Sevilla y Cádiz son las patrias de este palo, con Triana, Jerez y Los Puertos como pilares. Y Manuel Molina, Paco la Luz, El Loco Mateo, El Fillo, Curro Durce, El Marruro, Enrique el Mellizo, Silverio Franconetti y Antonio Chacón son algunos de sus históricos hacedores. Entroncada con la seguiriya está la cabal, una copla con la que se termina una serie de seguiriyas y que se canta con un cambio de armonía (de modal a tono mayor). De la misma familia y con idéntico compás son el martinete (de fragua), la debla (según modelo fijado por Tomás Pavón), las tonás (provenientes de romances y bautizadas con la palabra central de la copla: ‘del cerrojo’, ‘del cristo’...) y las carceleras (temática de prisiones), con la diferencia de que estos cantes son ‘a capella’, sin acompañamiento musical. También son familia de la seguiriya la liviana y la serrana, de temática pastoril, supuestamente, cantes folclóricos que se aflamencaron y que tienen una melodía fija, de tercios prolongados. El baile por seguiriyas, al igual que el cante, es íntimo, sobrio, solemne, austero; y uno de los estilos imprescindibles en el repertorio de los bailaroes profesionales. La originaria seguidilla gitana eraailable, según Machado Álvarez, aunque se atribuyó a Vicente Escudero la creación de la seguiriya como baile. Aunque hay artistas que apuestan por el clasicismo en este ‘palo’ como Manuela Carrasco María del Mar Moreno, otros como Antonio Canales innovan

aprovechando su estructura, acelerada de compás hasta el extremo, para introducir pasajes percusivos de gran vigor y efecto.

Anexo 4. Falla: Ritmos e *palos* flamencos

Retirado de <http://www.compas-flamenco.com/en/palos.html>

Compás de 12	Soleares	(Soleares, Caña, Polo, Alborea)
	Alegrías/Cantiñas	(Alegrías, Romeras, Caracoles, Mirabras)
	Bulerías	
	Soleares por Bulería	
	Peteneras	
	Bamberas	

Compás de 12/5	Siguiriyas/Saetas	(Siguiriyas, Liviana, Serrana, Cabaes)
-----------------------	-------------------	--

Compás de 3	Fandangos	
	Verdiales	
	Malagueñas	
	Granaína	
	Tanguillos	

Compás de 4	Tangos/Tientos	
	Garrotín	
	Farruca	
	Taranto	

Anexo 5. Introdução ao ciclo de concertos “Fantasias para piano”

Texto original de Manuel Carra, retirado da introdução ao ciclo de concertos “As Fantasias para Piano”, Madrid, 2003.

“Todo acto creador implica la puesta en acción de la "fantasía" por parte del artista; toda obra de arte es, por lo tanto, el producto de la "fantasía" de su creador. El significado de la palabra no es demasiado preciso: "aparición", "espectáculo", "imagen", nos dice Corominas: "imaginación", "producto de la imaginación", "capricho", encontramos en el Grove; el diccionario de la RAE amplía el concepto cuando, en su primera acepción, dice: "facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideas de forma sensible o de idealizar las reales", o bien, de manera más precisa cuando, en su cuarta acepción, considera a la fantasía como el "grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto que inventa y produce". Todo esto no es sino mínima erudición de segunda mano (¿para qué están, si no, los diccionarios?) pero nos viene bien para introducirnos en la cuestión, y la tal cuestión, para nosotros, es acercarnos a examinar la variedad de significados que ha asumido el término en tanto que género musical, y la multiplicidad de formas concretas en que ha tomado cuerpo a lo largo de los cinco siglos transcurridos desde su primera mención histórica. Los cinco recitales de que consta este ciclo nos ofrecen un amplio muestrario de lo que han sido las "fantasías" escritas para teclado por compositores del Renacimiento, del Barroco, del Clasicismo, del Romanticismo y de la Modernidad hasta el mismísimo día de hoy.

En efecto, un cortesano de Mantua escribe a Francesco Gonzaga una carta fechada exactamente el 5 de Febrero de 1492, en la que se refiere a una "magna fantasía" que un tal Lapacino estaba en trance de componer. En otra carta dirigida a Ercole d'Este en 1502 se habla de una pieza instrumental de Heinrich Isaac -"uno motetus sopra una fantasía"- basada en un "cantus firmus" de ocho notas. Cinco siglos, pues, nos separan de estas primeras menciones de la "fantasía" como un género musical nuevo. En realidad, la palabra venía siendo de uso más o menos corriente hacia finales de esa decimoquinta centuria. A lo largo del siglo XVI el título "fantasía" va apareciendo con creciente frecuencia, por ejemplo, desde 1520, en manuscritos alemanes de obras para teclado, o en libros de "intavolatura" para laúd o vihuela impresos, a partir de 1536, en los más diversos puntos de Europa, desde Valencia a Lyon, desde Milán a Nüremberg.

Dos cosas merecen ser señaladas: de una parte, el término carece realmente de un significado propio bien diferenciado, ya que en la época es intercambiable con otros términos tales como "recercar" o "ricercare", "preamble", o sea, "preámbulo" o "preludio", "tiento", "canzon", "capriccio", "fancy", "voluntary", etc., etc. (véase el excelente diccionario Grove); de otra, la "fantasía" se perfila desde muy pronto como un género instrumental, aun cuando sus orígenes se encuentren en parte ligados al acompañamiento de la música vocal. De hecho, la "magna fantasía" de Lapacino, antes mencionada, parece ser una obra vocal, según se deduce del contexto, pero incluso

cuanto se trata de "fantasías para cantar y tañer" se invita al instrumentista a *improvisar* según su imaginación, sin atender a "las pasiones que se expresen en el texto".

Improvisación: he aquí una palabra clave para empezar a ir aclarando el sentido, el verdadero carácter que impregna a este nuevo género que, un poco a tientas, va abriéndose camino en el panorama de la música instrumental. Pero la improvisación, a estas alturas históricas, no es una improvisación verdaderamente libre sino que, más bien, parece estar sometida a ciertas reglas, como se deduce fácilmente de un somero análisis de esas mismas músicas. ¿Qué reglas? Las del contrapunto. No podía ser de otro modo teniendo en cuenta el carácter básicamente polifónico de la música de la época (más aún si pensamos que se escribían "fantasías" para dos, tres o cuatro laúdes). Nuestro Tomás de Santa María, en su famoso *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía*, hace especial hincapié en la importancia que tiene la *libertad* - léase capacidad de improvisación - *del contrapunto en el dicho arte*. Esta capacidad de improvisación *dentro de unas reglas* se hace particularmente evidente en la Italia de finales del siglo XVI, donde la "fantasía", como su equivalente el "acercare", vinieron a ser una suerte de piedra de toque para calibrar la habilidad, la soltura y la inventiva del instrumentista en el manejo de la técnica contrapuntística, manifestada, bajo la forma de imitaciones, inversiones, disminuciones, etc., basadas con frecuencia en melodías preexistentes.

Las primeras publicaciones de fantasías datan - ya he aludido a ello - de 1536 y son un libro impreso en Milán, que contiene obras de Francesco da Milano, Aquila y Alberto da Ripa, entre otros, y el libro titulado *El maestro* de nuestro Luis Milán, impreso en Valencia. Valga señalar, de pasada, que en este desarrollo del género "fantasía" colaboran con singular competencia nuestros vihuelistas, gentes como el propio Milán, a cuya publicación siguen las de Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana o Daza. Uno de los libros más dignos de especial mención publicados en España en el siglo XVI, - junto a otros de parecida importancia de Ortiz, Bermudo o Salinas-, un verdadero tratado que marca una fecha de especial relevancia en la historia de nuestra teoría musical, es el mentado *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía, así para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres, y a cuatro voces, y a más*, según reza su prolijo título, impreso en Valladolid en 1565. Con seis pequeños ejemplos incluidos en ese libro, y publicados en notación moderna por Antonio Baciero, se inicia el primero de estos cinco programas dedicados a la Fantasía, ejemplos que en su momento serán brevemente comentados.

No voy a enredarme en un laberíntico relato acerca de la evolución del género "fantasía" para teclado, incluyendo en él todas las otras denominaciones y formas más o menos afines. Esa evolución, tema asaz complicado, se plasma en innumerables obras de innumerables compositores, entre los que cabría nombrar a grandes maestros de tan singular relieve como Frescobaldi en Italia, Sweelinck en los Países Bajos, Scheidt, Froberger o Muffat en Alemania, Louis Couperin en Francia, y Byrd, Dowland o el mismo Purcell en Inglaterra. Sí, en cambio, convendría señalar dos tendencias, dos grandes líneas divergentes que conducen en definitiva, como cabría esperar, a resultados totalmente opuestos. De una parte, la que Arthur J. Ness llama "fantasía como polifonía erudita", tendencia que se caracteriza por la riqueza, la frondosidad creciente de los artificios contrapuntísticos, el soberano despliegue de habilidad técnica por parte del

compositor. En esta tradición se inscriben nombres tan ilustres como - además de algunos de los antes reseñados - los de Senil, Willaert, Bull, Gibbons, Vecchi, o Banchieri, entre otros muchos. Finalmente, esta tendencia, tras dejarnos en su camino un legado tan valioso como es el de la "fuga" - que descende directamente de la escritura imitativa que caracteriza a "fantasías", "tientos" o "ricercari" - acaba en un estéril ejercicio de erudición que músicos como Du Caurroy, Du Cousu o Moulinié, en la Francia del XVII, "utilizaron para explicar controversias teóricas, revistiéndolo de una austeridad que provocó que fuera prescrito como el único tipo de música que merecía ser interpretado ante la Academia". (Cito textualmente a A. J. Ness). La otra gran línea de desarrollo de la "fantasía" toma impulso en el talante improvisatorio que es también - y yo añadiría que sobre todo - consustancial con el nuevo género que empieza a gestarse. Un cierto grado de improvisación, basado en un profundo conocimiento *práctico* de las leyes del contrapunto, es posible en una realización "razonablemente" polifónica, pero cuando la polifonía se complica en exceso, la improvisación se vuelve cada vez más problemática. El carácter de improvisación se adueña en cambio, de esta otra tendencia de la fantasía, que da campo libre a la imaginación del compositor, sin excesivas restricciones de orden morfológico, aunque, por supuesto, una cierta configuración formal se haga siempre inevitablemente presente. La fantasía toma *con* frecuencia la función de "preludiar" a una fuga; este es, ya en pleno siglo XVIII y entre otros posibles ejemplos, el caso de las Fantasías con Fuga para órgano, o de las "Toccate" para clave de Juan Sebastián Bach, en las que los pasajes virtuosísticos, de carácter acusadamente improvisatorio, alternan con los recitativos o los fragmentos en escritura imitativa o incluso fugados.

Ya a comienzos del siglo XVIII, Brossard, en 1703, define la "fantasía" como un género completamente libre, próximo, encuanto a su carácter, al "capricho". La "quasi" absoluta prioridad de la improvisación - que no puede llegar nunca a excluir una cierta manera de construcción - se presenta ya aquí como una característica definitoria del género, que se hace sensible en la libertad de "tempo" y de ritmo, incluida la eliminación, por innecesarias, de las barras divisorias de compás, en una escritura virtuosística que contrasta con pasajes de intensa expresividad, en un plan tonal errático que mueve a modulaciones que llevan a tonalidades muy alejadas de la tonalidad principal, etc., etc. Este tipo de fantasía queda bien ejemplificado en la célebre Fantasía cromática y Fuga de Bach y, también, en sus tocatas - un género tan próximo a la fantasía que, en verdad, sus títulos podrían intercambiarse. Siete de estas Tocatas para clave escribió J. S. Bach y en ellas los recitativos, los pasajes brillantes y los que se articulan de manera más rigurosa mediante una escritura imitativa, se enlazan sin solución de continuidad, coronándose el todo invariablemente con una Fuga. Este es el tipo de Fantasía que, ya sin el obligado añadido de una fuga final, cultivan los hijos de Bach, Wilhelm Friedemann o Carl Philip Emmanuel, en un estilo, sobre todo en el caso de este último, que presagia ya la llegada del Clasicismo, tras superar el período conocido como "Sturm und Drang". A esa misma tipología responden las Fantasías de Mozart, una de las cuales, la Fantasía en do mayor K. 394, termina también con una Fuga.

Con la llegada del siglo XIX el panorama cambia sensiblemente. Dada la generosa imprecisión del término, la "fantasía" va a acoger en su regazo muchas cosas, y cosas muy distintas; más o menos, todo aquello que no pueda adscribirse a una forma pre establecida, reglada. Por una parte, se titula Fantasía a grandes formas en varios movimientos a las que no se puede o no se quiere llamar "sonatas" porque la disposición de sus movimientos o la peculiar arquitectura de estos se toma ciertas libertades con respecto a una supuesta (o real) ortodoxia. Por otra parte, el auge del virtuosismo pianístico, que es una de las señas de identidad del Siglo Romántico, favorece la eclosión de un género - más bien un subgénero - que, basándose en temas más o menos conocidos del público, con gran frecuencia temas de ópera, encadena en una especie de "pot-pourrit" toda suerte de filigranas pianísticas con las que encandilar al oyente; el título puede variar, "fantasía", "reminiscencias", "paráfrasis", "capricho", etc., pero la sustancia es la misma. Este subgénero - no tiene por qué dársele necesariamente un sentido peyorativo a la partícula "sub" - es el que se mantiene más cercano a la cualidad improvisatoria que es una de las características que distinguen a la "fantasía", o, mas bien, que está en sus mismos orígenes. Hay también obras claramente estructuradas a las que se titula Fantasía simplemente por que no encajan del todo en ningún modelo formal establecido. Finalmente, se llama "fantasía" a todo aquello en lo que el compositor quiere poner a salvo su libertad soberana.”

Anexo 6. Programa dos Recitais do ciclo “Fantasias para Piano”

Retirado da brochura do ciclo de concertos “A Fantasia para Piano”, organizada e elaborada pela Fundação Juan March, em Madrid, em 2003.

PRIMER CONCIERTO

I

Fray Tomás de Santa María (1510?-1570?)

Cuatro "Exemplos" de *El arte de tañer fantasía*

Anónimo (s. XVI)

Fantasia sobre un tema de canción

John Munday (c.1555-1630)

Fantasia: "Buen tiempo"... "relámpagos"... "truenos"...

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Fantasia cromática y Fuga en Re menor, BWV 903

Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)

Fantasia, FK 23

Joseph Haydn (1732-1809)

Fantasia en Do mayor, Hob. XVII:4

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasia en Do mayor, Op. 17

Apasionado, con fantasía

Movimiento moderado, enérgico

Lento, solemne, íntimo

II

Ferenc Liszt (1811-1886)

Reminiscencias de "Norma" de Bellini, LW A77

Karol Szymanowski (1882-1937)

Fantasia en Do mayor, Op. 14

Grave-Allegro energico

Non troppo allegro ma molto passionato e affettuoso

Allegro molto, deciso energico

Jesús Rueda (1961)

Estacionario (para piano y cinta)

Intérprete: MIGUEL ITUARTE, piano

Miércoles, 5 de Marzo de 2003. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Fantasia en Do menor, BWV 906

Wolfgang Amadeus Mozart (1710-1784)

Fantasia en Do menor, KV 396

Fantasia en Re menor, KV 397

Fantasia en Do menor, KV 475

II

Robert Schumann (1810-1856)

Phantasiestücke (Piezas fantásticas), Op. 12

Des Abends (La tarde)

Aufschwung (Impulso)

Warum (¿Por qué?)

Grillen (Quimeras)

In der Nacht (En la noche)

Fabel (Fábula)

Traumes Wirren (Sueños brumosos)

Ende vom Lied (Fin de la canción)

Johannes Brahms (1833-1897)

Siete Fantasías, Op. 116

Capriccio

Intermezzo

Capriccio

Intermezzo

Intermezzo

Intermezzo

Capriccio

Intérprete: GABRIEL LOIDI, *piano*

Miércoles, 19 de Marzo de 2003. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Fantasía nº 2 en Re menor (del 1º r. cuadro)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata quasi una Fantasía, Op. 27 nº 2, "Claro de Luna"

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

Frédéric Chopin (1810-1849)

Fantasía en Fa menor, Op. 49

II

Robert Schumann (1810-1856)

Kreisleriana, Fantasías, Op. 16

Alexander Scriabin (1872-1915)

Sonata-Fantasía nº 2, en Sol sostenido menor, Op. 19

Andante

Presto

Intérprete: SARA MARIANOVICH, *piano*

Miércoles, 26 de Marzo de 2003. 19,30 horas.

CUARTO CONCIERTO

I

Ferenc Liszt (1811-1886)

Fantasia quasi sonata "Después de una lectura de Dante"
nº 7 del 2º Año de peregrinaje

Isaac Albéniz (1860-1909)

Aragón (Fantasía), de la *Primera Suite española*, nº 6

Manuel de Falla (1876-1946)

Fantasia Baetica

II

Franz Schubert (1797-1828)

Fantasia en Do mayor, Op. 15, "El caminante"

Allegro con fuoco ma non troppo

Adagio

Presto

Allegro

Intérprete: GUILLERMO GONZÁLEZ, *piano*

Miércoles, 2 de Abril de 2003. 19,30 horas.

QUINTO CONCIERTO

I

Nobel Sámano (1933)

Fantasia nº 1 para piano (sobre temas cántabros)

Claudio Prieto (1934)

La mirada abierta, fantasia para piano*

Gabriel Fernández Álvez (1943)

El arcángel de las tinieblas, fantasia maya *

Juan Manuel Ruiz (1968)

Fantasia "Fremore"*

Juan José Falcón Sanabria (1936)

Luz de Aura (Fantasia mística)

Alexander Scriabin (1872-1915)

Fantasia en Si menor, Op. 28

Intérprete: MANUEL ESCALANTE, *piano*

*Estreno absoluto

Miércoles, 9 de Abril de 2003. 19,30 horas.

Anexo 7. Transcripción das notas ao programa dos Recitais do ciclo de concertos “Fantasias para Piano”

Transcripción das notas ao programa dos Recitais do ciclo de concertos “A Fantasia para Piano”, organizada pela Fundação Juan March, em Madrid, 2003. Textos da autoria de Manuel Carra Fernández, Claudio Prieto Alonso, Nobel Sámano, Gabriel Fernández Álvez, Juan Manuel Ruiz García e Juan José Falcón.

«PRIMER CONCIERTO

Cuatro "exemplos" extraídos del *Arte de Tañer Fantasía* de Fray Tomás de Santa María, en transcripción y revisión de Antonio Baciero, son los primeros pasos de este extenso recorrido a través de lo que ha sido la historia de la Fantasía a lo largo de nada menos que cinco siglos. Inicio bien elegido, ya por la situación histórica de ese libro, ya por su rigor metodológico, ya por el sutil encanto que emana de estos "exemplos". Fray Tomás de Santa María, nacido en Madrid, hacia el 1500, y muerto en Ribadavia en 1570, publicó el tan mentado *Arte de Tañer Fantasía* en 1565, aunque el libro estaba ya listo para imprimir algunos años antes. Hay, en la España del siglo XVI, una importante cosecha de obras teóricas ilustrada con títulos como el *Trattado de glosas* de Ortiz, el *Libro de cifra nueva* de Henestrosa o *De musica libri septem* de Salinas, entre otras de parecido valor. Los cuatro "exemplos", seleccionados de entre las Diez Fantasías de Fray Tomás transcritas por Baciero, muestran una escritura contrapuntística en estilo "recercato", o sea, imitativo, donde aparecen a veces motivos secundarios tratados de igual manera; en resumen, una música en la que la evidente simplicidad - no en vano se trata de "exemplos"- queda sobradamente compensada por su elegancia.

Algo semejante cabe decir de la *Fantasía sobre un tema decanación*, de autor anónimo del siglo XVI, conservada en el manuscrito 242 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, transcrita igualmente por Antonio Baciero (existe otra transcripción obra del musicólogo portugués Santiago Kastner, como Baciero en su edición se cuida de señalar). La obra, más extensa que cualquiera de los "exemplos" de Santa María, se divide con claridad en dos partes, basada cada una de ellas en motivos diferenciados y la escritura, a cuatro voces, se desarrolla mediante imitaciones de ambos motivos.

El *Fitzwilliam Virginal Book* es una importantísima colección de casi trescientas obras de autores ingleses en su inmensa mayoría, compuestas aproximadamente entre 1562 y 1612. En ese valioso manuscrito (la copia fue realizada entre 1609 y 1619 por Francis Tregian) que se guarda en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, figuran páginas firmadas por John Bull, Orlando Gibbons, Giles Farnaby, William Byrd, Thomas Tallis y otros varios, entre los cuales también hay algunos autores anónimos. De esa fuente procede la *Fantasía* de John Munday, nº 3 de la colección. Es una obra relativamente extensa e ingenuamente descriptiva, en la que se alternan con aire improvisado episodios de "buen tiempo" con otros de "relámpagos" y "truenos", para finalizar apaciblemente con un "claro día". La escritura, como de rigor, se basa, en la

imitación de motivos que, esta vez, aparecen claramente contrastados entre sí - no podría ser otro modo ya que no es lo mismo un "claro día", que uno tormentoso - incluyendo supuestamente "tempi" diferentes, aunque éstos no se hallen indicados porque no era usual en la época, pero que se infieren del carácter apacible o tormentoso de cada episodio.

Con la *Fantasía Cromática y Fuga* de Johann Sebastian Bach nos enfrentamos de golpe con otro universo musical. La gigantesca capacidad creadora del compositor es, aparte de su personal e intransferible genialidad, la culminación de todo un proceso que, de una parte, proclama la universalidad del lenguaje tonal heredero del ya superado lenguaje modal, y, de la otra, aglutina las peculiaridades de las escuelas más influyentes en el inmediato pasado y en su mismo presente, es decir, de las escuelas francesa e italiana. La *Fantasía Cromática* es felizmente obra bien conocida. Representa un soberano modelo de lo que caracteriza a la "fantasía" en el Barroco tardío: improvisación, virtuosidad, libertad moduladora, contrastes, expresividad llevada al límite y, en fin, imaginación portentosa. Por lo demás, la "fantasía" cumple aquí una de las funciones que desde sus inicios se le han asignado: la de constituir el pórtico, el preámbulo de una forma más rigurosa, en este y en otros muchos casos, la Fuga.

La familia Bach constituye en el universo de la música una galaxia que gira en torno a la inabarcable estrella que es Johann Sebastian. Entre la veintena de hijos que engendró algunos fueron excelentes e incluso grandes compositores, que tuvieron en su contra, digámoslo así, la mala suerte de nacer y crecer bajo la inmensa y aplastante sombra del más grande genio (¿habría que matizar diciendo "uno de los más grandes"?) de la historia de la música. Wilhelm Friedemann el mayor de los hijos de Johann Sebastian, fue un compositor, instrumentista (órgano, clavicordio, clavecín) e improvisador sumamente apreciado en su tiempo, y hoy bastante olvidado de manera injusta. Tuvo, también, como sus hermanos Carl Philip Emanuel (probablemente el más capacitado de todos) o Johann Christian, la desgracia de vivir una época de transición, la que conduce del Barroco tardío al Clasicismo, una etapa importantísima, indispensable, pero fatalmente oscurecida por los logros de Johann Sebastian Bach, de una parte, y los de Haydn y Mozart por la otra. La producción de Wilhelm Friedemann no es demasiado extensa, sobre todo teniendo en cuenta la fecundidad habitual de los compositores de su momento (fecundidad que, apuntado quede de paso, poco tiene que ver con la capacidad real del creador, aunque no sea este el lugar de entrar en mayores precisiones), pero sí muy valiosa a la hora de explicar la transformación de los gustos que se opera en esos años centrales del siglo XVIII. La *Fantasía* que aquí se va a escuchar, ns 23 del Catálogo de Martin Falck (1913), está claramente dividida en dos partes, la primera de las cuales es muy representativa del *empfindsamer Stil*, el estilo expresivo o sentimental, que se traduce en una gran libertad rítmica - reflejada por lo pronto en la ausencia de líneas divisorias de compás - con constantes cambios de tiempo que responden a otros tantos cambios de "humor", de sentimiento. La segunda parte es un brillante "Prestissimo" de factura más convencional pero de forma muy libre.

El grueso de la producción pianística de Haydn lo constituyen las cincuenta y dos Sonatas que han llegado a nuestras manos. De algunas otras solo existe constancia en un catálogo temático establecido por el autor. Fuera de eso, solo algunos fragmentos

aislados, casi todos ellos en forma de variaciones, entre los cuales el bellísimo Andante con variaciones en fa menor. De la *Fantasia en do mayor*, el autor escribe a su editor, Artaria, las siguientes líneas: "En un momento del más excelente buen humor, he escrito un Capriccio para fortepiano, cuyo encanto, originalidad y especial construcción pueden obtener el aplauso tanto de 'connoisseurs' como de 'amateurs'". Este Capriccio, que había sido precedido, bastantes años antes, de otro Capriccio en sol mayor, fue finalmente publicado bajo el título de *Fantasia*. El buen humor es evidente, como lo es también la originalidad de la forma, consistente en una especie de "rondó" con dos temas principales - no se le podría considerar como un verdadero "rondó-sonata" tal como los que por los mismos años escribía Mozart - con ingeniosos desarrollos intercalados, modulaciones inesperadas y una invención siempre chispeante, que le lleva a escribir hacia el final de la obra una corta serie de "glissandi" en octavas, relativamente fáciles de hacer en los ligeros pianos de la época, pero bastante más comprometidos en nuestros grandes colas actuales, que presentan una resistencia de la tecla mucho mayor.

En la raíz de la creación de la *Fantasia Op. 17* de Schumann está el proyecto de erigir un monumento a Beethoven en Bonn. La intención de Schumann era donar los beneficios obtenidos por la publicación y venta de la obra para incrementar los fondos destinados a la realización de dicho proyecto. De ahí el primitivo título de la obra: "Obolen auf Beethovens Monument", I "Ruinen" II "Trophäen" III "Palmen"; con anterioridad también pensó titularla "Gran Sonata para piano, para el Monumento a Beethoven, de Florestan y Eusebius" I "Ruine", II "Siegesbogen" (Arco de triunfo) y III "Sternbild" (Constelación). Frustrado el proyecto del monumento a Beethoven, la obra, iniciada en 1836, siguió su curso y apareció publicada en 1838 como *Fantasia*, con dedicatoria a Liszt. (En correspondencia, éste dedicaría a Schumann, años después, su Sonata en si menor.) De la idea germinal persisten trazas bajo la forma de una cita perteneciente al "lied" de Beethoven *Nadie ferne Geliebte* (A la amada lejana), un breve fragmento melódico al que se alude en el primer movimiento formando parte del segundo tema y que aparece citado textualmente en los compases finales. La *Fantasia Op. 17* es una de las más grandes creaciones de Schumann; de su primer movimiento él mismo decía que era "la cosa más intensa", que había escrito, y, en efecto, es un movimiento tumultuoso, profundamente apasionado y desbordante de imaginación; el segundo es un enérgico movimiento de marcha en el que tal vez queda adivinar un recuerdo del segundo movimiento de la Sonata Op. 101 de Beethoven; el tercero, un movimiento lento, es, sencillamente, de una belleza inefable. La decisión de titularla *Fantasia* en lugar de Sonata se debe seguramente a la libertad formal y a la disposición misma de sus tres movimientos, para nada sujetos al modelo clásico de la forma sonata. De cualquier manera, la coherencia y el esplendor del conjunto son indudables y hacende esta *Fantasia* tal vez el mayor de los logros de Schumann en el terreno de las grandes formas.

Ya aludí en la introducción a cómo el auge del virtuosismo pianístico había hecho surgir en el siglo XIX un género, más bien subgénero nuevo de fantasía basado en obras bien conocidas del gran público. Liszt, como es sabido, fue muy amigo de ellas y con títulos muy diversos. *Réminiscences de Norma* (Bellini) es obra de 1841, publicada en París (Latte) y en Maguncia (Schott) en 1844, y en ella nos ofrece bien

aderezados para lucimiento del intérprete los principales temas de la ópera que Bellini había estrenado en la Scala milanesa en 1831.

Karol Zsymanowsky es, a no dudarlo, la figura clave de la música polaca durante toda la primera mitad del siglo XX. Aún siendo un compositor de importancia reconocida, cuya obra há tenido una considerable difusión en la Europa Central y del Este, para nuestro público es, hoy por hoy, un (casi) perfecto desconocido. Arthur Rubinstein, que era gran amigo suyo, fue el dedicatario de algunas de sus obras pianísticas, que estrenó, y a lo largo de su vida siguió siendo un fiel servidor de la música de su compatriota. A principios del pasado siglo Szymanowsky formó, junto con Fitelberg, Rózycki y Szeluta, un grupo que tomó la denominación de "La joven Polonia musical", con el fin de revitalizar la música polaca y difundirla, para lo que contaban con una editorial radicada en Berlín, bajo el patronazgo del príncipe Wladyslaw Lubomirsky. La *Fantasia Op. 14* que se incluye en este programa es producto de su etapa primera, poco o nada representativa de su estilo de madurez, el que florece con las Sonatas 2ª y 3ª o, sobre todo, con las "Metopas" y "Máscaras", las Mazurkas y la hermosa Sinfonía concertante para piano y orquesta. El título de *Fantasia* está aquí bien justificado por el carácter libre e improvisatorio de sus tres movimientos enlazados sin pausa, cuya estructuración, igualmente libre, está, sin embargo, unificada con relajada firmeza por la reaparición de los principales temas. Brillante, enfática, por momentos un tanto grandilocuente, es, de todos modos, una obra digna de ser escuchada aunque no represente al mejor Szymanowsky.

La página con la que finaliza este primer programa del ciclo se debe a la pluma de un valioso compositor español actual: Jesús Rueda. Puesto que ha tenido la gentileza de enviar un comentario acerca de su obra, creo que es preferible cederle la palabra a él, ya que nadie mejor que el propio compositor puede aclararnos cuales han sido sus propósitos, cuales objetivos, a la hora de escribir *Estacionario (Fantasia para piano y electrónica)*. Dice Jesús Rueda: "Esta obra escrita entre el año 1988-1989, para piano y electrónica se organiza entorno a un juego matemático o fantasía fractal. El plan iniciales complejo: parte de la división de un minuto en secciones áureas hasta su mínima duración. Cada división va asociada a rítmicas propias y a alturas precisas hasta conformar un objeto sonoro autosimétrico, lo que podríamos denominar un fractal.

La parte electrónica está elaborada sólo con sonidos de piano, pero transformados en múltiples direcciones y con las mismas leyes formales que la parte de piano. En algunas zonas toma prioridad la parte electrónica y el pianista "improvisa" a modo de fantasía con materiales expuestos previamente. En otros es el solista quien sujeta el discurso en forma de cadenza.

El discurso está férreamente organizado y se articula del modo en que me enfrentaba con la forma y el lenguaje en los (años) 80. Mi lenguaje ha evolucionado en otras direcciones tanto en continente como en contenido, tal vez no son muchos años pero sí lo son en el camino de un compositor y desde esta distancia mi música actual es morosa de aquella, reconozco que debo hoy al control y a los límites de la experimentación que en aquellos años desarrollé.

Hoy escuchamos por vez primera *Estacionario*. Mucho es lo que le debo a Miguel Ituarte, él ha rescatado y puesto a punto la obra. Por supuesto, a él está dedicada".

SEGUNDO CONCIERTO

En el ingente catálogo de Bach figuran varias obras con el título de Fantasía. En la Neue Bach Ausgabe que ha venido publicando a lo largo de los últimos decenios la editorial Bärenreiter, figuran un total de siete Fantasías, de las cuales cuatro van seguidas de otras tantas Fugas; las otras tres son piezas aisladas de carácter muy diferente entre sí, ya que solo la Fantasía en la menor BWV 922 muestra un talante improvisatorio, en tanto que las otras dos, en sol menor BWV 917 y do menor BWV 918, a cuatro y dos voces respectivamente, se expresan en un lenguaje más riguroso. La *Fantasía en do menor* BWV 906 se ha venido publicando tradicionalmente como una obra aislada, pero en realidad Bach tenía previsto hacerla seguir de una Fuga de la que, por ignoradas razones, sólo llegó a escribir una cincuentena escasa de compases. Su forma es por demás curiosa para tratarse de una "fantasía", ya que se estructura en dos secciones según el tradicional esquema bipartito (tónica - dominante / dominante - tónica) propio de los movimientos de las "suites" y "partitas", el mismo esquema que adoptan, dicho sea de paso, los "essercizi" o "sonatas" de su contemporáneo Scarlatti. De cualquiera de las maneras, es obra muy bella, de una escritura brillante, virtuosística, en la que abundan los pasajes de manos cruzadas, o encabalgadas.

En el extenso catálogo de la producción pianística mozartiana figuran en total cinco obras que portan el título de Fantasía; tres de ellas - K 395 en do mayor y K 396 en do menor y K 397 en re menor - son obras aisladas, otra - K 394 en do mayor - va seguida de una Fuga, y la última - K 475 en do menor está vinculada a una Sonata en la misma tonalidad escrita algún tiempo antes. Como se desprende de la numeración del catálogo, en el caso de las cuatro primeras se trata de obras estrictamente contemporáneas. (He tomado la numeración del catálogo original de Köchel por ser la más conocida, aunque dicho catálogo ha sido corregido con posterioridad por Einstein y otros musicólogos como resultado de ulteriores investigaciones; poco importa porque, de todas maneras, esas cuatro primeras Fantasías fueron redactadas en 1782.) Por esa época Mozart había hecho su "descubrimiento" (o redescubrimiento, tal vez, como anotan Jean e Brigitte Massin en su biografía del compositor) personal de Bach, gracias a la bien provista biblioteca del barón Gottfried van Swieten, en la que se conservaban numerosas copias de obras del Cantor de Santo Tomás. Mozart se entusiasmó especialmente con las Fugas e intentó repetidas veces escribir algunas de su cosecha, pero en la mayor parte de las ocasiones no llegó a completarlas: el rigor contrapuntístico de la escritura de la Fuga no se avenía bien con su estética ni con su propia naturaleza musical, aunque la experiencia dejó secuelas positivas en muchas de sus obras posteriores.

Las dos primeras Fantasías incluidas en este programa tienen en común la circunstancia de que, al parecer, ninguna fue completada por el propio Mozart. La *Fantasía en do menor* K 396 aparece en el exhaustivo catálogo del diccionario Grove

como un primer movimiento incompleto de una Sonata para violín y piano, aunque en el manuscrito la parte de violín desaparece a los pocos compases. Es inusual que una sonata comience con un movimiento lento, pero no faltan ejemplos de ello en las propias Sonatas para piano de Mozart. Esta Fantasía es un extenso Adagio, empieza con una soberbia sección en do menor de expresión dolorida y escritura "quasi" improvisatoria, a la que sigue un imperioso segundo tema en mi bemol mayor; a la doble barra que cierra esta sección sucede un amplio desarrollo modulante, al que sigue una "reprise" del tema inicial de nuevo en do menor. Los doce compases finales parecen ser un añadido atribuido al abate Stadler, quien se limitó honestamente a transcribir en do mayor el segundo tema de la exposición sin ninguna modificación relevante.

Si bien esta hermosa Fantasía es relativamente desconocida, no sucede lo mismo con su hermana la popular *Fantasía en re menor* K. 397, víctima frecuente de jóvenes estudiantes, que difícilmente pueden calar en la hondura expresiva de estas páginas admirables. Al sereno despliegue armónico de la introducción sigue una larga sección, de estructura muy libre, en la que una hermosa cantilena alterna con episodios agitados, a la manera de entrecortados recitativos en los que se adivina al compositor dramático que, como ya advertiera Schönberg, había siempre en toda obra de Mozart aunque no estuviera destinada a la escena. El Allegretto final que cierra esta Fantasía en un clima "insouciant" parece ser el añadido de una mano ajena que ha permanecido en el anonimato.

La formidable *Fantasía en do menor* K 475 es una de las cimas de la obra pianística de Mozart. Está fechada en Viena, el 20 de Mayo de 1785, pero fue escrita para servir de introducción a la Sonata en do menor K 457, terminada en Octubre del año anterior, y ambas fueron publicadas conjuntamente, con dedicatoria a Theresa van Trattner, en 1785. Que a una obra tan excepcional, por la extensión y por el talante emocional, como la Sonata K 457, se le añadiese seis meses más tarde una obra igualmente excepcional como es esta Fantasía, que casi iguala en extensión a la Sonata y que profundiza aún más en ese clima apasionado que lida con la tragedia, no deja de resultar llamativo. En el fondo de todo esto late un conflicto sentimental que debió tocar profundamente a Mozart, pero del que no ha quedado rastro documental porque toda la correspondencia cruzada entre Mozart y Theresa von Trattner fue hecha desaparecer. La Fantasía K 475 es obra de amplio y hondo aliento dividida en cuatro secciones - Adagio, Allegro, Andantino, Più allegro - que se cierran con una "reprise" de la sección inicial. Diversos estados de ánimo se hacen presentes en esas páginas magníficas - dolor, rebelión, resignación - pero todo intento de descripción resulta vano; la música habla siempre por sí misma.

Las dos obras que completan este segundo programa tienen en común un rasgo sorprendente; apesar de su título, en ellas no asoma por ningún lado el aspecto de "improvisación" que, hasta ahora, con contadas excepciones, parecía característica consustancial con el género. Se trata de formas cerradas, precisas y, dada su brevedad, de estructura muy simple. Aquí vendría como anillo al dedo la primera acepción que da el diccionario de la RAE: "Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes - sonoras, en este caso - las cosas pasadas o lejanas *de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales*". Se trata, en ambos casos, de dejar volar la

fantasía para plasmar en esas "formas sensibles" ideas, evocaciones, escenas que, en el caso de Schumann tienen siempre un trasfondo literario o sentimental que, con la mayor frecuencia se hace explícito en los títulos, en tanto que en el caso de Brahms los títulos de esas "fantasías" no explicitan nada.

Las *Phantasiestücke* Op. 12 datan de 1837 y están dedicadas a Anna Robena Laidlaw, una joven pianista escocesa de dieciocho años que, por aquel entonces, daba recitales con éxito en Alemania. A su paso por Leipzig trabó amistad con Schumann, una amistad teñida de sentimientos algo más que simplemente amistosos aunque sin mayores consecuencias. Para Schumann, que dio y recibió afecto de la joven pianista, esa amistad supuso un alivio en el largo y desesperante combate que vino sosteniendo a lo largo de varios años en el empeño de ver realizado en el matrimonio su amor por Clara Wieck. "La pobre Laidlaw - escribe Clara a Robert el 7 de Enero de 1838 - me da pena; seguramente ella te lleva en su corazón...Si te dijese que estoy celosa mentiría, y si te dijese que no lo estoy tú creerías que miento..." Los ocho cuadros reunidos en esta serie ilustran otros tantos estados de ánimo que van desde el apacible y contemplativo de "La tarde" hasta el tormentosamente apasionado y trágico de "En la noche", eso sí, con final feliz en el "Fin de la canción".

En la obra pianística de Brahms se pueden señalar, "grosso modo", tres grandes bloques. En primer lugar, sus primeras obras, las tres grandes Sonatas Op. 1, 2 y 5, escritas entre 1852 y 1853, a las cuales habría que anteponer el Scherzo Op. 4 que data de 1851 aunque no fue publicado hasta tres años más tarde; en segundo lugar, los grupos de Variaciones, empezando por las Variaciones sobre un tema de Schumann Op. 9 y terminando con las colosales Variaciones sobre un tema de Paganini Op. 35, que ven la luz en el periodo comprendido entre 1854 (año en que escribe también las Baladas Op. 10) y 1863; por último, y obviando alguna obra menor, en 1878 escribe las Piezas para piano Op. 76, al año siguiente las dos Rapsodias Op. 79, y en 1892 las Fantasías Op. 116, los Intermezzos Op. 117, las Piezas para piano Op. 118 y las Piezas para piano Op. 119.

El título general de Fantasías no se justifica aquí más que en el sentido de la acepción de diccionario antes citada. Las siete piezas que integran esta colección son Intermezzos o Caprichos, como otros muchos que aparecen en las "opus" siguientes. Brahms, por otra parte no fue nunca amigo de dar pistas "programáticas" en sus obras instrumentales; están las excepciones de las Baladas Op. 10 y de la cita poética que encabeza el primer Intermezzo de la Op. 117, pero nada más. Muy al contrario de su querido y admirado Schumann, Brahms no gustaba de soportes literarios o de otro orden para exponer y desarrollar sus ideas musicales. El carácter de la inmensa mayoría de estas piezas es intimista hondamente expresivo y con frecuencia teñido de melancolía. No en vano Brahms se refería a ellas como las "berceuses de mi dolor". Por lo demás, estas piezas nos muestran al Brahms más "progresista", el más experimental en ciertos aspectos de la armonía y de la articulación rítmica. No faltan, por lo demás, los momentos de extremo vigor, como, por ejemplo en el Capricho con que se inician estas siete Fantasías Op. 116."

TERCER CONCIERTO

Georg Philipp Telemann fue un compositor muy longevo (alcanzó la respetable edad, infrecuente en su tiempo, de ochenta y seis años) y extraordinariamente fecundo; probablemente el más fecundo de los compositores de su época, en la que la fecundidad no era en absoluto un fenómeno raro. Fue amigo de J. S. Bach, apadrinó a su hijo Carl Philipp Emanuel y puso en sus manos, en 1729, la dirección del "Collegium Musicum" que él había fundado en Leipzig veintisiete años antes, lo cual nos valió el legado de los numerosos conciertos que Bach escribió o adaptó con destino a los conciertos que promovía dicha entidad. Gozó de un extraordinario prestigio en vida y durante bastantes años después de su fallecimiento. Desempeñó también un importante papel en la evolución estilística que conduce del Barroco tardío al Clasicismo. Abordó en su obra prácticamente todos los géneros, eclesiásticos y profanos; solo su producción para los instrumentos de teclado es comparativamente escasa. Las treinta y seis "Fantasies pour le clavessin", según reza, en francés, el título original, fueron escritas entre 1732 y 1733. De esa colección procede la *Fantasia en re menor* con la que se inicia este programa. Es una obra breve, concisa, que comienza con un "Presto" basado en un tema que se expone al unísono (a la 8a) y es diestramente elaborado mediante una escritura a dos voces, un poco al modo de una invención; le sucede un "Adagio" de tan solo dieciseis compases, tras el cual se repite "da capo" el "Presto" inicial sin variantes.

Obra famosa entre las famosas, la *Sonata quasi una fantasia* Op. 27 n° 2 ha dado lugar a toda clase de comentarios y de exégesis; algunos de esos comentarios pueden parecer poéticos a algunos o simplemente jocosos a otros. No me pronuncio, me limito a transcribir: de entrada, el título de "Claro de luna" no se debe a Beethoven, sino al poeta Ludwig Rellstab, a quien esta música le sugería la estampa de "una barca bajo la luz de la luna en el lago de los Cuatro Cantones". (¡!) El segundo movimiento, un inocente allegretto, sugería a Liszt, llevado de su habitual grandilocuencia, la imagen de "una flor entre dos abismos" (¡!). En cuanto a Lenz (el responsable de la teoría de "los tres estilos" de Beethoven), contaba que Holz (un violinista bastante cercano a Beethoven) le había confiado que el propio compositor decía que el Adagio inicial de esta Sonata lo había improvisado junto al cadáver de un amigo (¡¡¡!!!). La Sonata Op. 27 n° 2, que fue publicada junto a su hermana la Sonata Op. 27 n° 1, en 1801, mereció críticas entusiastas y suscitó el inmediato fervor del público, fervor que se ha mantenido justamente incólume hasta hoy. Pero Beethoven, en cambio, no la contaba entre sus favoritas: según dijo a Czerny, su discípulo, "se habla siempre de la Sonata en do sostenido menor", (sin embargo) yo he escrito sonatas mejores, por ejemplo, la Sonata en fa sostenido mayor (Op. 78) es otra cosa". El juicio de Beethoven puede parecer excesivamente duro y, tal vez, injusto; la Sonata Op. 78 es, sin duda, un obra muy bella, pero la llamada "Claro de luna" sigue instalada en las preferencias, en la memoria y en el corazón de las gentes después de dos siglos.

La principal razón por la que Beethoven tituló a esta obra (junto con su hermana gemela) "Sonata quasi una fantasia" se debe a que la disposición de sus movimientos no sigue el esquema que era habitual en la sonata clásica. Sin embargo, no faltan ejemplos

previos ni en su propia producción (Sonata en la bemol mayor Op. 26) ni en la de Mozart (Sonata en la mayor K 331), entre otros posibles. Sus últimas sonatas a partir de la opus 90, son una muestra de hasta qué extremos puede llegar la evolución de la forma sonata en sus propias manos (sin hablar de los últimos Cuartetos que, en realidad, no son otra cosa que sonatas para cuatro instrumentos de arco).

Chopin, junto con Liszt y Schumann, pero tal vez de manera más aguda que sus compañeros de generación, representa la quintaesencia del Romanticismo pianístico. De hecho, con escasísimas excepciones, Chopin solo escribió para piano. ¿Cabía valorar esta limitación, o más bien autolimitación, en detrimento de la importancia de su contribución global a la literatura musical del Romanticismo? Personalmente no creo que pueda aceptarse una conclusión semejante. Su rechazo a cualquier otro medio de expresión no puede ser nunca esgrimido como confesión de una cierta impotencia; simplemente, él encontró en *el piano el vehículo idóneo, el medio más adecuado* para hacer patentes sus intuiciones, para formular sus ideas, para establecer con el oyente ese diálogo, ese intercambio de emociones que, en el fondo, es seguramente el fin último que persigue todo creador. Si lo consiguió con el piano, y de tal manera, ¿qué diablos puede importar que no lo intentase por otras vías?

Tres obras hay en el catálogo chopiniano que incorporen la palabra fantasía a su título: la Fantasía-Improptu Op. 66, la Polonesa-Fantasía Op. 61, y esta *Fantasía Op. 49* que hoy se nos ofrece. Dejando a un lado la Fantasía-Improptu que no es, pese a su popularidad y a su indudable encanto, sino un Improptu más, semejante en la forma a varios de los de Schubert y al primero del propio Chopin, la *Fantasía Op. 49* pertenece a ese linaje de obras en las que el compositor ensaya su personal visión de las grandes formas en un solo movimiento (de las que hay que excluir, por lo tanto, a las Sonatas, de las que escribió tres aunque la primera de ellas sea perfectamente prescindible), linaje en el hallamos nada menos que los cuatro Scherzos, las cuatro Baladas, las Polonesas Op. 44 y Op. 53, la Barcarola Op. 60 y la Polonesa-Fantasía Op. 61. En el caso de la Op. 49 el título de Fantasía obedece a la libertad de su planteamiento formal (acaso un tanto repetitivo, como el del primer Scherzo), aunque, en su conjunto, responda a una simetría tripartita bastante clara.

Con la *Kreisleriana* Op. 16 nos hallamos de nuevo -al igual que con la Fantasía Op. 17- ante una de las máximas obras maestras de Schumann. El título proviene de una obra del jurista, escritor y músico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, con cuyas ideas sentía Schumann una profunda afinidad. La "Kreisleriana" de E. T. A. Hoffmann es una colección de escritos sobre música en los que aparece un singular personaje, el Kapellmeister Kreisler, en el que se adivinan ciertos rasgos autobiográficos, y cuyas opiniones componen tan pronto un ideario romántico lleno de penetrantes observaciones como una dura sátira contra las convenciones sociales, el mal gusto de la alta burguesía y el conservadurismo y la pedantería de los "filisteos". No es de extrañar que Schumann se sintiera atraído por el pensamiento de Hoffmann, él, que con tanto empeñamiento luchó contra el "filisteísmo" desde sus críticas y su música misma. La "Kreisleriana: 8 fantasías para piano" - tal fue el título con el que se publicó en 1838- es la más lograda de todo ese linaje de obras de Schumann que arranca con los "Papillons" y prosigue con las "Davidsbündlertänze", el "Carnaval" o la "Humoresca", especie de "suites" de

movimientos completos en sí mismos pero al propio tiempo inseparables, ligados entre sí por estrechos lazos internos de orden sobre todo espiritual, aunque puedan tener una apariencia temática, como sucede en el "Carnaval", o literaria, como es el caso de esta misma *Kreisleriana*.

Alexander Scriabin tiene una abundante producción pianística aunque no se pueda decir de él, como de Chopin, que escribió exclusivamente para el piano; en su catálogo figuran algunas pocas pero muy ambiciosas obras sinfónicas. Su madre era una excelente pianista que había estudiado con el famosísimo Leschetitzky, pero solo pudo dejarle la herencia genética, porque desgraciadamente falleció al año de nacer él. Estudió Scriabin en el Conservatorio de Moscú donde tuvo como profesor de piano a Safonoff, quien había sido también discípulo de Leschetitzky. Al terminar sus estudios en el Conservatorio, premiado con una segunda medalla de oro (la primera se la arrebató su amigo y rival Rachmaninoff) inicio una carrera de concertista de éxito, aunque la composición le fue absorbiendo paulatinamente más tiempo y una más profunda dedicación. Resultado de su labor compositiva son una larga sucesión de obras de pequeño formato en general (Preludios, Estudios, Poemas, Mazurcas, etc.), pero entre las que encontramos, amén de un Concierto para piano y orquesta, una decena de Sonatas que son sus creaciones más ambiciosas para el teclado. La redacción de la Sonata-Fantasia Op. 19 tuvo comienzo en 1892, nada más terminar su primera Sonata Op. 6, pero no logró terminarla hasta cinco años más tarde; en ese largo lapso de tiempo compuso numerosas piezas breves, entre ellas los célebres 24 Preludios Op. 11. La Sonata-Fantasia tiene sólo dos movimientos: un Andante que comienza en sol sostenido menor pero finaliza en un triunfante mi mayor y que de manera bastante libre se adapta a la forma de un primer tiempo de sonata. Su carácter es, como siempre en Scriabin, sumamente inquieto y apasionado. El segundo movimiento, de nuevo en sol sostenido menor, es una especie de "moto perpetuo" alucinado, febril, que transcurre como un auténtico torbellino.

CUARTO CONCIERTO

En el extenso catálogo schubertiano, más concretamente en la parcela pianística, existen varias obras que llevan el título de "fantasía", empezando por dos muy tempranas, una en do menor para piano solo de 1810 y otra para piano a cuatro manos del 1811. También para piano a cuatro manos son otras dos Fantasías, una en sol menor y otra en do menor titulada Grande Sonate, la una de 1811 y la otra de 1813, que no fueron publicadas hasta muchos años después de la muerte del autor. Más tarde, hacia 1818, escribió otra Fantasía en do mayor, conocida como Fantasía de Graz, ignorada durante muchos años, hasta que fue descubierta en Graz una copia de esta obra realizada por Joseph Hüttenbrenner (el manuscrito autógrafo desapareció). Saltándonos la cronología, habría que señalar la bellísima Fantasía en fa menor para piano a cuatro manos de 1829 y la no menos hermosa Fantasía en sol mayor Op. 78 para piano de 1826, a la que el propio Schubert consideraba como su cuarta Gran Sonata, aunque el editor Haslinger la publicó en 1827 titulándola, no se sabe por qué razón, Fantasía. Con

posterioridad, algunos editores la han titulado Sonata-Fantasia y otros, con mayor justificación, simplemente Sonata. Antes de estas dos obras, en 1822, se sitúa la que, con toda justicia es la más famosa de todas ellas: la gran *Fantasia en do mayor Op. 15*, llamada *Fantasia "El caminante"* aunque en el círculo de Schubert no se la conoció nunca por ese título, que encuentra su justificación en el hecho de que en su segundo movimiento se cita, de manera no exactamente textual, la canción "Der Wanderer" que, por lo demás, sirve de germen para todo el material temático de la obra. Schubert escribió la *Fantasia en do mayor D. 760* a petición de un rico aficionado de nombre Emmanuel von Liebenberg de Zsittin, judío vienés ennoblecido que era, al parecer, buen pianista, discípulo de Hummel, y que necesitaba -ese fue su deseo expreso- una obra difícil, brillante, que le permitiera exhibir en su círculo sus talentos como intérprete. El encargo fue sobradamente cumplimentado, porque la *Fantasia en do mayor* es una de las grandes obras más difíciles de Schubert, aún más, la única que posee un carácter deliberadamente virtuosístico, lo que, por supuesto, no la convierte nunca en una vana exhibición de habilidad, bien al contrario, es una obra de grande y cálida belleza.

En sus años de virtuoso itinerante, Liszt escribió una larga serie de bocetos, de piezas más bien breves, que reflejaban sus "impresiones" de viajero, atento a todo aquello que pudiera despertar en su ánimo las emociones más diversas. Resultado de estas vivencias fue el "Album d'un voyageur", publicado en París entre 1836 y 1840, en tres volúmenes con los títulos I.- "Impressions et poésies", II.- "Fleurs mélodiques des Alpes", y III.- "Paraphrases". Dos años más tarde aparecieron impresos en Viena y Berlín, reunidos en un único volumen. Bastante tiempo después, en 1855 y 1858, Liszt publicó bajo el título definitivo de *Années de pèlerinage* dos volúmenes en los que recogía, en versión corregida, algunas de las páginas del "Álbum de un viajero" y añadía otras varias. El primero de estos *Años de peregrinaje* estaba consagrado a Suiza y el segundo a Italia. Aún añadió un tercer volumen a esta colección con obras compuestas entre 1866-67, que no vio la luz hasta 1883. Al segundo de estos *Años de peregrinaje* pertenece *Après une lecture du Dante, fantasie quasi sonata*, según reza el título original. Se trata de una vasta composición de forma muy libre, en la que Liszt da rienda suelta a su inspiración, plasmando en imágenes sonoras las ideas que le sugiere la lectura de "La Divina Comedia". Es obra muy difícil, de clara vocación virtuosística, pero rica en ideas de gran calidad.

"Aragón" es una de las bonitas páginas de la *Primera Suite Española* de Albéniz (hay una segunda que consta solo de dos piezas) aunque, por razones no siempre fáciles de comprender, no haya alcanzado nunca la popularidad de "Sevilla", "Castilla", "Asturias", "Granada" o "Cádiz"; tal vez porque sea más difícil que casi todas las mencionadas. El subtítulo de "fantasía" no tiene mayor razón de ser que el de "capricho" para "Cuba" o el de "leyenda" para "Asturias"; en realidad, la forma de "Aragón" es bastante clara, bastante simétrica, con su animado ritmo de danza enmarcando dos "coplas" que ilustran bien su cercanía a la popular "jota". Es buena idea rescatar "Aragón" del relativo -y desde luego injusto- olvido al que se la tiene relegada.

Con la *Fantasia Bética* de Falla nos hallamos frente a uno de los máximos logros del pianismo español del siglo XX, una obra solo comparable en extensión,

dificultad, importancia y belleza a las "Iberias" de Albéniz. Escrita en 1919, por encargo directo de Arthur Schnitzler, y estrenada por el gran pianista polaco en Nueva York el 20 de Enero de 1920 (Antonio Iguías "dixit"), la *Fantasia Bética* sufrió durante muchos años una marginación absolutamente injustificada, aunque tal vez explicable por su duración, su dificultad y su exterior "arisco", que no daba facilidades de entendimiento ni al intérprete ni al oyente. Yo recuerdo que, durante muchos años, solo mi maestro José Cubiles hacía una interpretación memorable de la *Fantasia Bética*. Después de él, por fortuna, hemos sido muchos los pianistas españoles y no solo sus discípulos, por supuesto, los que la hemos incorporado a nuestro repertorio de manera permanente, con éxito tal que hoy día no hay pianista español joven de cierto relieve que no la toque. Ojalá pudiera decirse otro tanto de los pianistas no españoles, pero parece ser que, hasta el momento, esta obra no ha alcanzado más allá de nuestras fronteras el reconocimiento que sin duda, creo, merece.

Fantasia es, desde luego, morfológicamente hablando, porque no se ajusta enteramente a ningún esquema formal preexistente, aunque pueda ser deudora evidentemente, de muchos modelos previos (el "adanismo" en música no existe), pero su arquitectura está muy trabajada, muy bien trabada. Sería verdaderamente interesante que un folklorista avezado realizara un rastreo en profundidad acerca de las raíces populares de los temas de la *Fantasia hética* - yo no conozco ninguno - más allá de la tan traída y llevada (y cierta, desde luego) relación con la guitarra flamenca. Recuerdo los dos excelentes artículos que el desaparecido Manuel García Matos publicó, allá por los años 50, en la revista "Música" del Real Conservatorio de Madrid, centrados en las claras fuentes populares de muchos temas utilizados por D. Manuel en diversas obras. Lástima que el llorado profesor y amigo no llegase a realizar un trabajo parecido en torno a la *Fantasia Bética*.

QUINTO CONCIERTO

Salvo en la última obra del programa, dejo en las restantes la palabra a los respectivos compositores para que comenten sus obras.

Fantasia nº 1 para piano

Su título completo es *Fantasia nº 1 para piano sobre temas cántabros*. Creo que mi obra continúa la línea iniciada por Bartok de ir al espíritu -no a la forma- del folklore popular al igual que lo hizo Kodaly y tantos otros. Suscribo al respecto lo que en su tiempo dijo Verdi: "Seamos antiguos para llegar a ser actuales".

En 1988 me decidí a iniciar un trabajo sinfónico centrado en los dos temas tradicionales que particularmente herían mi sensibilidad: el baile de picayos al Santo, y el romance del conde de Lara. Y cuando se me hizo el encargo para el Festival Internacional de Santander por medio de su Director, pensé realizar una reducción de dicha obra sinfónica para ser interpretada por el piano solo. Está dedicada a mi hijo Francisco Nobel.

La composición consta de tres fragmentos unidos por la misma idea:

Paisaje- Inicia la obra una descripción un poco impresionista, del paisaje verde y lluvioso de mi tierra, Cantabria, algo que me afecta espiritualmente; ahí entronca con el tema de los picayos.

Canción- Tema original inspirado en el espíritu popular, muy sentido.

Danza.- Aquí está presente el pueblo en circunstancia festiva, con ritmo inspirado en el romance del conde de Lara.

En general, el empleo de las disonancias como elemento de colorido, la constante alternancia entre diatonismo y cromatismo, son elementos que trato con sumo cuidado para no dañar la propia naturaleza y frescura de los temas populares. A su vez, no desdeño un intento de universalización en el mensaje musical.

Nobel Sámano

La mirada abierta, fantasía para piano

Discusiones a menudo pueriles y de resultados poco menos que estériles en torno a la estética artística, cierran los ojos a la propia sustancia del arte, que no es sino una interpretación de la realidad bajo el tamiz de la imaginación de los creadores. No sé si los empeños de los hombres en poner reglas a esa imaginación tendrán alguna justificación profunda, pero sí sé que éstas restan libertad a la hora de fomentar la mayor diversidad artística posible, a la postre, sin duda, la mejor fuente que nutre el patrimonio cultural de un pueblo.

La mirada abierta, como su propia nominación sugiere, quiere abogar, bajo la forma de una fantasía, de la que hago aquí también un uso alegórico, por un espíritu receptivo a cuanto nos pueda sugerir la música, en mi opinión la más comunicativa de todas las artes.

Estructurada en tres partes que discurren sin interrupción, proyecta en la primera y tercera una naturaleza de carácter virtuosístico, con un amplio sentido de la dinámica y del volumen sonoro, mientras que en la segunda, por el contrario, prevalecen el carácter meditativo, el sosiego y la austeridad sonora. *La mirada abierta* fue escrita por encargo del pianista Manuel Escalante, a quien está dedicada.

Claudio Prieto

Madrid, enero 2003

El arcángel de las tinieblas, fantasía maya

El arcángel de las tinieblas fue poco a poco gestándose entre la dualidad de la cultura europea (representada por un acorde musical cuyo contenido es el tritono-acorde típico de dominante en las épocas clásico-románticas), y la cultura maya (representada especialmente por ritmos).

La gran familia maya o mayaquiché es una de las familias étnicas más homogéneas de la América central. Instituciones científicas europeas y americanas de tan alto relieve como el British Museum de Londres han trabajado en la cultura maya descubriendo cómo los mayas representaban los números, y han permitido descifrar las

fechas escritas en numerosas inscripciones y su sistema cronológico, como también su historia escrita en caracteres jeroglíficos. Entre sus usos, costumbres y diversiones sobresale el canto y el baile. De estos tenían muchos y muy variados como "el bolonché", el de "las candelas" o el de las "banderas". En las representaciones teatrales se cubrían el rostro con máscaras que figuraban cabezas de animales.

No ha sido fácil para el autor unir en una obra musical dos culturas tan distintas y distantes. Mas bien ha sido un reto, o quizás una aventura. La obra esta estructurada en cuatro partes unidas, mas una coda para terminar. Su título, tomado de una bella poesía de Vicente Aleixandre (*Sombra del paraíso*) muestra la dualidad del bien y el mal: "La poesía no es una cuestión de palabras" dijo Aleixandre. También podríamos decir que la música no es solamente una cuestión de sonidos.

La obra está dedicada al magnífico pianista (maya) Manuel Escalante y terminada en Madrid durante el verano de 2001.

Gabriel Fernández Álvez

Fremore

Fremore, para piano solo, tuvo su gestación en el verano de 2000, durante mi corta estancia en un monasterio de la región italiana de Parma.

Fue ese especial entorno, en el que la percepción del devenir temporal pareciera haber adquirido una especial dimensión, el que sugirió los planteamientos sonoros que definen a esta obra, cuya idea constructiva reside en la constante transformación y evolución de un tema de colorido arcaizante, hasta su total disolución, todo ello bajo una inquietud de búsqueda en el tratamiento sonoro.

La composición presenta en sus comienzos todos los elementos y gestos que formarán parte de su propio transcurso, donde, tras una aparición de sonidos difusos, irá surgiendo una antigua cantinela, que hilará con su presencia el discurso de la obra, conviviendo siempre con texturas y resonancias que impregnan al conjunto de una perspectiva actualizada.

La posterior expansión en tensión de estos elementos, que sufrirán constantes metamorfosis, se dirigirá hacia una nueva región, creando espacios de múltiples ecos, ruidos, golpes sordos y sonoridades veladas, dando paso a un tratamiento conceptual de las posibilidades tímbricas del instrumento.

Una abrupta digresión recuperará el carácter inicial de la obra para finalmente desvanecerse de forma gradual en busca del silencio.

"Fremore" fue terminada en mayo de 2001 y está dedicada al pianista Manuel Escalante

Juan M. Ruiz

Madrid, a 21 de diciembre de 2001

Luz de Aura

Se entiende por aura a la energía que envuelve nuestro ser, es como la luz espiritual que se despidе de nuestra personalidad y que transmite nuestras vibraciones fuera de nosotros mismos.

Con la obra *Luz de Aura* intento traducir a sensaciones sonoras todo ese mundo mágico de nuestra personalidad que hace tangencia al misterio como la última verdad indescifrable.

La composición comienza con tres acordes que abren su sonoridad desde una primera en la parte central a otras dos que se expanden hacia el agudo y hacia la parte más grave del piano. Con ellas abro las puertas de nuestro templo interior donde guardamos la flor blanca de la belleza y la sensación de lo inexplicable ante el universo que nos rodea. El latido inexorable del tiempo hace su aparición en una nota persistente que conduce de nuevo a los tres acordes del comienzo ahora en pianísimo. Un elemento conductor nos lleva con la sensación de una pregunta a la segunda sección, esta se desarrolla sobre una temática de contenidos cortos que a su vez se entrelazan a modo de preguntas y respuestas dentro de una atmósfera inquietante y de gran tensión. De nuevo, el elemento conductor nos lleva ahora a una sección de carácter rítmico con reminiscencias góticas en su ordenación sonora. Esta nueva temática se manifiesta sobre notas con percusiones insistentes que van tomando fuerza y espacialidad a lo largo de la sección. Esta primera parte de la obra la podemos considerar como una exposición temática donde se van sucediendo una serie de elementos que a su vez se van a definir como la estructura de la obra.

En la segunda parte de la obra los elementos que aparecen en el periodo de exposición van a ser protagonistas del desarrollo posterior siguiendo un principio de combinatoria. Al igual que en la mayoría de mis obras, este procedimiento muy cercano al de la variación matemática, va a conjugar las ideas como objetos sonoros, que aparecerán fantaseados con variantes y entrelazados de forma que su resultado aparezca siempre distinto y contrastado. Para ello, en todo momento el procedimiento de combinatoria intentará llevar una intención sorpresiva que a su vez será como el motor tensional de la obra.

Luz de Aura finaliza con una última combinatoria de los acordes y del ritmo insistente y tenue del comienzo; quizás con ello quise transmitir, de una manera inconsciente, el latido del tiempo acariciando la sensación de la belleza como el último significado del universo.

Juan José Falcón Sanabria
Las Palmas de Gran Canaria, 30-9-97

Fantasía en si menor Op. 28

En su producción temprana, Scriabin, a quien ya me he referido en algún programa anterior, es un compositor de estirpe claramente post-romántica, al igual que su compañero Rachmaninoff, coetáneo suyo aunque le sobrevivió largamente. Excelentes pianistas ambos y compositores que destacaron desde muy pronto, siguieron más tarde caminos claramente divergentes en su labor de creación, porque Scriabin fue mucho más lejos que su amigo en la indagación de un desarrollo posible de la armonía y de la tonalidad hasta tocar sus límites, en tanto que Rachmaninoff permaneció más firmemente anclado en las tranquilizadoras aguas de la tonalidad tradicional, aunque esto no supone en modo alguno que no se produjese en su vocabulario armónico una evolución y un enriquecimiento evidentes; no hay más que comparar los Estudios-Cuadros Op. 39 con los Preludios Op. 23, por ejemplo. La posteridad les ha premiado, por el momento, de muy diferente manera: Rachmaninoff es un gran favorito de los públicos actuales en tanto que Scriabin, sin caer en el olvido, es mucho menos apreciado. El lenguaje de ambos -y en adelante me referiré exclusivamente a Scriabin- parte, en lo estético, en el lenguaje armónico y en los planteamientos pianísticos, de Chopin y de Liszt, aunque en sus obras quepa advertir desde pronto acentos muy personales. El punto de inflexión en la evolución de su lenguaje armónico se sitúa a principios de siglo, entre la *Fantasía Op. 28* que en este programa se incluye y que data de 1900, y la cuarta Sonata Op. 30 que es de 1903; en medio se insertan dos obras orquestales: la segunda Sinfonía Op. 29 y la importante tercera Sinfonía Op. 43 "El poema divino", comenzada en 1902 y finalizada en 1904. A partir de esas obras Scriabin se implica de manera creciente en una investigación armónica -es una manera de hablar: no reduzcamos esta hermosa aventura a términos puramente técnicos- que le llevará a los límites de la tonalidad, pero eso no es, en modo alguno, una búsqueda de la originalidad a toda costa, sino la persecución obstinada de nuevos medios de expresión más intensos, más íntimamente ligados a las propias necesidades de exteriorización de sus emociones, de sus sentimientos, a la más radical identidad de su ser. No sabría decir si la posteridad ha sido hasta ahora relativamente mezquina con Scriabin, si el aprecio de su obra no es, en la actualidad, enteramente justo; solo el futuro podrá tal vez cambiar esa apreciación. Por lo pronto, la *Fantasía Op. 28* debe ser considerada una obra importante, por la extensión, por la belleza cierta que en ella se encarna y por el hecho, ciertamente coyuntural de que se encuentra situada en el momento mismo en que su autor comienza a despegarse de las influencias que, hasta ese momento, le habían sido más próximas.

Manuel Carra

Anexo 9. Capa da partitura da *Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen* de F. Liszt

Capa da partitura da *Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen* (Fandango, Jota, Cachucha), S. 253 de F. Liszt. Retirado da brochura do ciclo de concertos “Liszt e España”, realizado pela Fundação Juan March em Dezembro de 1994. Gráficas Jomagar, Mostoles, Madrid.



Anexo 10. Partituras do programa apresentado no Recital Final do Mestrado em Performance Musical

- <i>Fantasia em Dó Maior</i> de G. F. Händel.....	101
- <i>Fantasia em Ré menor</i> de W. A. Mozart.....	104
- <i>Sonata quasi una Fantasia Op. 27 n.º 2</i> de L. van Beethoven.....	108
- <i>Drei Fantasiestücke Op. 111</i> de R. Schumann.....	122
- <i>Fantasia Baetica</i> de M. de Falla.....	130

ФАНТАЗИЯ

до мажор

12626

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development in both staves.

Third system of musical notation, featuring more intricate melodic patterns in the treble and a steady bass accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic themes.

Fifth system of musical notation, with a notable change in the bass line's rhythmic pattern.

Sixth system of musical notation, featuring a complex melodic line in the treble and a rhythmic bass accompaniment.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase and a sustained bass accompaniment.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff has eighth-note runs. Bass staff has eighth-note accompaniment.
- System 2:** Treble staff has eighth-note runs. Bass staff has eighth-note accompaniment.
- System 3:** Treble staff has eighth-note runs. Bass staff has eighth-note accompaniment.
- System 4:** Treble staff has eighth-note runs. Bass staff has eighth-note accompaniment.
- System 5:** Treble staff has eighth-note runs. Bass staff has eighth-note accompaniment.
- System 6:** Treble staff has eighth-note runs. Bass staff has eighth-note accompaniment.
- System 7:** Treble staff has eighth-note runs with a trill (tr) and a triplet (3). Bass staff has eighth-note accompaniment.

12626

PHANTASIE N° 3

für das Pianoforte

Mozarts Werke.

von

Serie 20. N° 20.

W. A. MOZART.

Köch. Verz. N° 397.

Andante.

Adagio.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, and *p*.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic development. The bass staff features a rhythmic accompaniment with repeated eighth-note chords. Dynamic markings include *p* and *cresc. f*.

Presto.

Third system of musical notation, marked **Presto.** The treble staff features a very rapid, ascending melodic line with sixteenth-note runs. The bass staff provides a steady accompaniment.

Tempo I.

Fourth system of musical notation, marked **Tempo I.** The tempo returns to the original pace. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *p*.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A *cresc.* marking is present.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f*, *p*, and *cresc.*

4 (222)
Presto.

Tempo I.

Allegretto.

W. A. M. 397.

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a second ending bracket and a *legato* marking. The second system features a *legato* marking and a *f* dynamic. The third system includes a *f* dynamic. The fourth system contains a complex, rapid sixteenth-note passage in the right hand. The fifth system is marked *a tempo* and includes *br*, *rallent.*, *dolce*, and *f* markings. The sixth system features *p*, *f*, *p*, and *pp* dynamics. The seventh system concludes with *f* and *ff* dynamics.

W. A. M. 397.

SONATE

(Sonata quasi una Fantasia)

Op. 27 N° 2.

Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet.

Adagio sostenuto.

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.

14.

sempre pp e senza sordini
simile
pp

The musical score is arranged in seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piece features intricate piano techniques, including triplets, sixteenth-note runs, and slurs. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), and *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Edition Peters.

9452

cresc. *p*

cresc. *p* *pp*

decresc. *pp*

Edition Peters.

9452

Attaca subito il seguente:

Allegretto.

La prima parte senza repetizione.

p

cresc. sf

cresc. sf

p Fine

Trio.

fp sf

cresc. p

Allegretto da capo.

The musical score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece features intricate piano textures with frequent triplets and sixteenth-note passages. Dynamic markings include fortissimo (f), fortissimo piano (fp), piano (p), pianissimo (pp), and sforzando (sf). Performance directions such as 'cresc.' and 'decresc.' are used to indicate changes in volume. The score is heavily annotated with fingerings and articulation marks to guide the performer.

Edition Peters.

9452

Red. *

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass clefs, with various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score includes several systems of piano accompaniment and melodic lines. Dynamics include *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also markings for *Red. ** (Reduction) and *sf* (sforzando) in some measures. The score is highly detailed with many notes and rests.

Edition Peters.

9452

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system includes trills and dynamic markings of *sf*, *f*, *sf*, *ff*, and *p*. The second system features a *cresc.* marking and a *p* dynamic. The third system includes *ff*, *p*, and *cresc.* markings. The fourth system has *f*, *sf*, and *sf* dynamics. The fifth system is marked *p*. The sixth system includes *p cresc.* and *f* markings. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and includes various musical techniques such as trills, slurs, and accents.

Edition Peters.

9452

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a complex texture with many sixteenth notes and chords. The second system features a *decresc.* marking and a *p* dynamic. The third system continues with a steady accompaniment. The fourth system has a *cresc.* marking and a *fp* dynamic. The fifth system is marked *f* and includes *Red.** markings. The sixth system concludes with *Red.** and *x* marks.

Edition Peters.

9452

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and crescendo (*cresc.*). Performance instructions include *Sea.* and *cresc.*. The score is marked with a star (*) at the end of the first system. The bottom of the page contains the publisher information: Edition Peters, 9452.

DREI PHANTASIESTÜCKE

für das Pianoforte

Schumann's Werke.

ROBERT SCHUMANN.

Serie 7. N^o 31.

Op. III.

Frau Fürstin Reuss-Rüstritz geb. Gräfin Castell zugeeignet.

1.

Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag. M. M. $\text{♩} = 84$.

Componirt 1851.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (G minor). The tempo is marked 'Sehr rasch' and the metronome marking is $\text{♩} = 84$. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system features a fortissimo (*sf*) dynamic. The third system includes first and second endings. The fourth system has a fortissimo (*f*) dynamic. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Stich und Druck v. v. Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Original-Verleger: C. F. Peters in Leipzig.

H. S. 72.

Ausgegeben 1855.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *p*, *sf*, and *rit.*. There are several asterisks (*) and the notation "a.d." (ad libitum) scattered throughout the score, indicating specific performance instructions. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

H. S. 72.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p* and *f*. Markings include *attacca* and asterisks. A tempo marking *♩. 72.* is present below the bass staff.

2.

Ziemlich langsam. ♩. 72.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p* and *fp*. A tempo marking *♩. 72.* is present below the bass staff.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p* and *cresc.*

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p* and *cresc.*

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p* and *fp*.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *cresc.* and *fp*. A tempo marking *♩. 72.* is present below the bass staff.

R. S. 72.

6 Etwas bewegter.

Musical score for the first section, measures 6-15. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of two staves (treble and bass clef) for each system. The music features a complex, flowing texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p* and *ff*. A *cresc.* marking is present in the bass staff of the fifth system. The section ends with a double bar line.

Musical score for the second section, measures 16-25. The section begins with the tempo marking "Erstes Tempo." and a first ending bracket. The music is more rhythmic and chordal than the first section. Dynamics include *p*, *sf*, and *cresc.*. The section concludes with a double bar line.

R. S. 72.

First system of a piano piece. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music includes dynamic markings *p*, *sf*, and *cresc.*. The system concludes with a repeat sign and a double bar line.

Second system of the piano piece, continuing from the first. It includes dynamic markings *pp* and *dimin.*. The system ends with a repeat sign and a double bar line.

3.

attacca

Kräftig und sehr markirt. ♩ - 96.

Third system, the beginning of a new section. It is marked *f* and includes the instruction *Mit Pedal.* The music is in a 2/4 time signature.

Fourth system of the piano piece, continuing the rhythmic pattern.

Fifth system of the piano piece, continuing the rhythmic pattern.

Sixth system of the piano piece, concluding with a *pp* marking and a double bar line.

R. S. 72.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and various dynamic markings. The first system begins with the tempo marking "ten. ten." and includes several accents and asterisks. The second system features a first ending bracket and the dynamic marking "pp". The third system includes a second ending bracket and another "pp" marking. The fourth system contains an "acc." marking and an asterisk. The fifth system has a first ending bracket and a "pp" marking. The sixth system includes a second ending bracket. The score concludes with the instruction "R.S. 72." centered below the final system.

R.S. 72.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, chords, and melodic lines. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano) are indicated. Performance markings, including asterisks (*) and the instruction "R.S. 72.", are present throughout the score. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

FANTASIA BÆTICA

Allegro moderato. (♩ = 88.)

Manuel de Falla
(1919)

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a treble and bass clef. The first system includes dynamics *ff* and *p*. The second system includes *ff*, *p*, and a *cresc.* marking. The third system includes *ff*, *p*, *f*, and a *dim.* marking. The fourth system includes a *cresc. molto* marking. The fifth system is marked *Giacoso (molto ritmico)* and *ff*. The score features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

© I. & W. Chester Ltd., London, 1922

poco pesante *a tempo*
ff

pesante *a tempo*
molto cresc. *fff*

fff

ff *p* *6* *ff* *p* *6*

cresc. *f* *ff* *p*

Detailed description: This page of a musical score for piano consists of five systems of notation. The first system begins with the tempo marking 'poco pesante' and 'a tempo', followed by a dynamic marking of 'ff'. The second system introduces 'pesante' and 'a tempo', with a 'molto cresc.' marking and a 'fff' dynamic. The third system continues with 'fff' dynamics and features a large slur over the right-hand part. The fourth system shows alternating dynamics of 'ff' and 'p', with a '6' (sexta) marking indicating a sixteenth-note pattern. The fifth system starts with 'cresc.' and 'f' dynamics, followed by 'ff' and 'p' dynamics, also featuring a '6' marking. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of rapid sixteenth-note passages with slurs and ties. Dynamic markings include *ff* and *p*.

Second system of musical notation, continuing the rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *p*.

Third system of musical notation, showing a change in texture with some chords and slurs. Dynamic markings include *f*, *fff*, and *p*. A *dim. molto* marking is present below the system.

Flessibile, scherzando

Fourth system of musical notation, featuring staccato sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *mf* and *pp*. A *stacc. molto* marking is present below the system.

Fifth system of musical notation, continuing the staccato sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *cresc.*, *mf*, and *pp*.

appena rit. *a tempo (quasi libero)*
p marc.

legg. *pp* *m.s.*

legg.

pp

cresc. *mf* *cresc.* *intenso*

legge sempre

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Performance markings include 'appena rit.' and 'a tempo (quasi libero) p marc.' above the staff, and 'legg.', 'pp', and 'm.s.' below. The second system continues the melodic and accompanimental lines, with 'legg.' written above the treble staff. The third system shows a continuation of the piece with various note values and rests. The fourth system features a more complex accompaniment with 'pp' written below the bass staff. The fifth system concludes the page with dynamic markings 'cresc.', 'mf', 'cresc.', and 'intenso' above the staff, and 'legge sempre' below the bass staff.

mf *pp* *mf cresc.* *pp* *p*

This system contains the first line of music. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a series of sixteenth-note runs, with dynamics *mf pp*, *pp*, and *mf cresc.* The bass clef part has a steady accompaniment with dynamics *pp* and *p*.

mf pp *legg. sempre*

This system contains the second line of music. The treble clef part continues with sixteenth-note runs, marked *mf pp* and *legg. sempre*. The bass clef part has a steady accompaniment.

mf pp *ff* *p* *molto*

This system contains the third line of music. The treble clef part has dynamics *mf pp* and *ff*. The bass clef part has a steady accompaniment marked *p* and *molto*.

ff *gliss.* *ff* *gliss.* *gliss.*

This system contains the fourth line of music. The treble clef part features sixteenth-note runs with dynamics *ff* and *gliss.* The bass clef part has a steady accompaniment with *gliss.* markings.

f *gliss.* *gliss.*

This system contains the fifth and final line of music. The treble clef part has dynamics *f* and *gliss.* The bass clef part has a steady accompaniment with *gliss.* markings.

Assai più mosso (♩ = 180.)

First system of musical notation (measures 1-4). The right hand features a complex melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *ff molto*, and *pp*. The instruction *legg. sempre* is written above the staff. A *poco marc.* marking is placed below the staff.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues with slurred passages, including an 8-measure slur. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *pp*, *f*, and *pp*. The instruction *poco cresc.* is written below the staff.

Third system of musical notation (measures 9-12). The right hand features a series of chords and slurred lines. The left hand has a consistent accompaniment. Dynamics include *f*, *pp*, *ff*, and *p*. A *mf* marking is present below the staff.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The right hand has slurred passages, including a 5-measure slur. The left hand continues with accompaniment. Dynamics include *poco cresc.* written below the staff.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The right hand features chords and slurred lines. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *pp*, *f*, *pp*, *pp*, and *f*. *mf* markings are present below the staff.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a five-fingered scale-like pattern, marked with *ff* and *molto*. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Second system of musical notation, continuing the melodic and accompaniment patterns from the first system. It features a *ff* dynamic marking and a *pp* dynamic marking.

Third system of musical notation. It begins with a sixteenth-note figure in the right hand, marked *mf*. The system includes tempo markings: *poco rit.* (quasi tr.), and *a tempo*. The right hand ends with a *pp* dynamic marking.

Fourth system of musical notation, showing complex arpeggiated textures in both hands. The right hand features a series of chords and arpeggios, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a *cresc. sempre* marking. The right hand continues with arpeggiated figures, and the left hand provides a steady accompaniment.

f cresc.

vibrante
più f

p

p
pp

pp
legg.
poco rit.
legg.

Tranquillamente mosso. (♩ = 60.)

ppp

appena rit. Molto lento (liberamente) (♩ = ♩)

ff ma dolce

Tempo primo.

ppp

Lento di nuovo. (♩ = ♩) Tempo primo.

ff ma dolce

ppp

pp

cresc.

p

dim.

Ped. *

mf
pp cresc. *mf*

This system shows a piano piece with a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with a long slur over the first few measures. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The dynamic markings are *pp cresc.* and *mf*.

mf
mf dim. molto

This system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic markings are *mf* and *mf dim. molto*.

Lento. (d-7a, ma libero)
ff ma dolce
 (Le piccole note sempre molto breve e senza pedale)
 (Ped. ♯) (Ped. ♯) (Ped. ♯) etc.

This system is marked *Lento. (d-7a, ma libero)*. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *ff ma dolce*. A note indicates that small notes should be very short and without a pedal.

Tempo primo. *vibr m.d.* *pp* *ff* Lento di nuovo.

This system is marked *Tempo primo.* and *Lento di nuovo.*. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic markings are *vibr m.d.*, *pp*, and *ff*.

Tempo primo.

Lento.

vibr.
pp
f

Tempo primo.

pp
sf

pp
cresc.

mf
cresc.
f
pp
p marc.

The musical score on page 12 consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a *mf* dynamic. The second system includes the instruction *cresc. molto.* and features dynamics of *ff* and *sfz*. The third system is marked *sfz*. The fourth system continues with *sfz*. The fifth system features a *fff* dynamic, a *10* fingering instruction, and *gliss.* markings. A *Ped.* instruction is located at the bottom left of the fifth system. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

First system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with a decuplet (10) and a glissando (gliss.) marking. The left hand has a bass line with a decuplet (10). Dynamics include *fff*, *p*, *ff*, *pp*, and *ff*. A tempo marking $(\text{♩} = \text{♩})$ is present.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a decuplet (10) and a *loco* marking. The left hand has a bass line with a decuplet (10). Dynamics include *pp*, *ff*, and *p cresc.*.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a decuplet (10) and a *cresc.* marking. The left hand has a bass line with a decuplet (10). Dynamics include *pp*, *ff*, and *p cresc.*. A tempo marking $(\text{♩} = \text{♩})$ is present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a decuplet (10) and a *cresc.* marking. The left hand has a bass line with a decuplet (10). Dynamics include *f* and *cresc.*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a decuplet (10) and a *cresc.* marking. The left hand has a bass line with a decuplet (10). Dynamics include *ff*, *p*, and *mf*. A tempo marking $(\text{♩} = \text{♩})$ is present.

First system of musical notation, featuring piano (p), mezzo-forte (mf), and piano (p) dynamics, and a *dim.* (diminuendo) marking.

Second system of musical notation, featuring *appena rit.* (just a little slower), *a tempo, ma meno vivo che* (at tempo, but less lively than), and *dolce marc.* (sweetly, slowly).

Third system of musical notation, featuring *prima* (first), *rit.* (ritardando), and *pp* (pianissimo) dynamics.

Fourth system of musical notation, featuring *meno rit.* (less slower), *primo tempo* (first tempo), *affrettando sempre ma gradualmente* (accelerating always but gradually), and *dim. molto* (diminuendo very much).

Fifth system of musical notation, featuring *rit.* (ritardando), *cresc.* (crescendo), and *f-pp* (forte to pianissimo) dynamics.

Intermezzo.

Andantino. (♩ = 52) (*poco rubato*)

Dolcemente marc. il canto
ppp

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 52 beats per minute, and the performance style is 'poco rubato'. The first measure includes the dynamic marking 'ppp' and the instruction 'Dolcemente marc. il canto'.

The second system continues the musical piece with two staves. The melodic line in the right hand features some grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment.

The third system shows a continuation of the piece. The right hand has a more active melodic line with some repeated rhythmic patterns, while the left hand maintains a consistent accompaniment.

poco più sonoro

The fourth system begins with the instruction 'poco più sonoro' above the first measure. The music continues with two staves, showing a slight increase in volume and a more pronounced melodic line in the right hand.

The fifth and final system of the page concludes the piece. It features two staves with a melodic line in the right hand that ends with a final cadence, and a supporting bass line in the left hand.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings such as *pp* and tempo markings: *poco affr.*, *a tempo*, and *poco rit.*

Third system of musical notation, starting with the tempo marking **Tempo 19 (Allegro ma non troppo)**. It features dynamic markings *ff* and *p*, along with a 7-measure rest.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *ff* and *p*, and a *cresc.* marking.

Fifth system of musical notation, featuring dynamic markings *ff* and *p*, and a *dim.* marking.

8

cresc. molto

Giocoso (molto ritmico.)

ff

poco pesante *a tempo* *pesante*

ff *molto cresc.*

a tempo

fff *fff*

fff *p*

6

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A *cresc.* (crescendo) marking is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns and dynamics.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns and dynamics.

Fifth system of musical notation. It begins with the tempo and style instruction: *Flessibile, scherzando.* The music features a change in dynamics from *p* to *mf* and then *pp* (pianissimo). There are triplets and a section marked *stacc. molto* (staccato molto).

mf pp 3 3 8 cresc. 3 8

mf pp 3 3 3 3

appena rit. a tempo (quasi libero) p marc. pp legg. m.s. 2 Ped.

3 3 3 3

m.d. m.s.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Second system of musical notation. The treble clef part includes dynamic markings *cresc.* and *mf*. The bass clef part includes the instruction *legg. sempre* (leggiero sempre).

Third system of musical notation. The treble clef part includes *cresc.* and *intenso*. The bass clef part includes *mf* and *ff dim. molto pp*.

Fourth system of musical notation. The treble clef part includes *cresc.*. The bass clef part features sixteenth-note patterns with a '6' marking, likely indicating sixteenth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef part includes *f* and *ss*. The bass clef part includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a triplet of sixteenth notes marked with a '3'.

(♩ = ♩)

pp

mf p pp

Lento (♩ = 72, ma liberamente)

ff ma dolce

Tempo primo. Lento di nuovo.

vibr. m. d. ff ma dolce

Tempo primo.

vibr. pp

22 **Lento.** **Tempo primo.**

mf *vibr.* *pp*

(♩ = ♩)

sfz *pp* *pp*

p *mf*

p *cresc.* *mf*

cresc. molto *sfz*

First system of musical notation. The right hand features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, starting with a fortissimo (*sfz*) dynamic. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *molto* and *pp*. A tempo instruction *poco a poco rit., ma non troppo.* is written above the staff.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *pp* and *mf*. A tempo instruction *in Tempo.* is written above the staff.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *mf* and *pp*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *mf* and *pp*.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music starts with a dynamic marking of *mf*, followed by *p*, then *cresc*, and finally *f*. A *Ped.* marking is present below the second measure. The lower staff begins with a bass clef and contains a simple accompaniment.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff continues from the first system, with dynamic markings *cresc.*, *f*, and *mf*. A *Ped.* marking is present below the first measure. The lower staff continues with the accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many slurs and ties. The lower staff continues with the accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure of the upper staff.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has dynamic markings *cresc.* and *f*. A *g* marking is present below the second measure. The lower staff continues with the accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. A dynamic marking of *p cresc.* is present, followed by *f*. The lower staff begins with a bass clef and contains a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system begins with a tempo marking of $(♩ = ♩)$ and a dynamic of *cresc. molto*. The second system features a *ff* dynamic. The third system includes *fff* and *p* dynamics, with a section marked *8* and *6*. The fourth system is marked *(♩ = ♩) precedente* and *(loco)*. The fifth system concludes with a *marcatiss* marking and *fff* dynamics.

Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz 32 620