



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Título: *Estudio interpretativo de los conciertos para fagot, cuerdas y continuo: Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noche”, de Antonio Vivaldi y Concierto en Do Mayor BWV 1052: C2, de Johann Friedrich Fasch*

Nome do Mestrando: Mónica Acosta Celdrán

Orientação: Professor Doutor Filipe Santos Mesquita de Oliveira

Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação (fagote)

Trabalho de Projeto

Évora, Ano 2014

Esta dissertação não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO MÚSICA

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

FACULDADE/ESCOLA DE ARTES

O Título: *Estudio interpretativo de los conciertos para fagot, cuerdas y continuo: Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noche”, de Antonio Vivaldi y Concierto en Do Mayor BWV 1057, de Johann Friedrich Fasch*

Nome do Mestrando: Mónica Acosta Celdrán

Orientação: Prof. Doutor Filipe Santos Mesquita de Oliveira

Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação (fagote)

Trabalho de Projeto

Évora, Ano 2014

Esta dissertação não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri

Dedicatoria

Dedico esta tesis a Rosa Pérez Carrillo y
Eduardo Sirtori, por su incondicional apoyo
durante mi maestría.

Agradecimientos

Me gustaría que estas primeras líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que con su ayuda y apoyo incondicional y desinteresado hicieron posible la realización de mis estudios de maestría: a la Iglesia de los Santos de los Últimos Días, en especial a los miembros de la rama de Évora, Portugal; a Rosa Pérez Carrillo y Victoria Carrillo; a mi profesor Eduardo Sirtori por todos los conocimientos transmitidos, por la paciencia, confianza y sobre todo por su amistad, a su maravillosa familia. Agradecida a ellos que me recibieron con cariño, amor y me acogieron como una más de la familia.

Gracias a los Departamentos de Música y de Post Grado de la Universidad de Évora. Reconocimiento especial por la colaboración que me ha brindado en este trabajo a mi tutor Prof. Doctor Filipe Mesquita de Oliveira que ha sido una importante fuente de información, referencia y revisión de esta tesis.

Gracias a mi madre y abuelos por todo el amor infinito y los sacrificios que han tenido para conmigo.

Un agradecimiento muy especial merece la comprensión, paciencia y el ánimo recibidos por mis suegros, que han luchado conmigo contra todas las mareas y me han brindado su amor de padres.

A mi esposo por su apoyo incondicional, por su entrega y amor.

Quiero agradecerles a todos cuanto han hecho por mí, para que este trabajo saliera adelante de la mejor manera posible. A todos eternamente agradecida.

Interpretative study of the Concerto for Bassoon, Strings and Continuo in B-flat Major RV501 “La Notte”, by Antonio Vivaldi and Concerto in C major FWVL: C2, by Johann Fridrich Fasch.

Synopsis

The current trend for playing music of the Baroque Masters, frequently leads to performances which don't give enough attention to the traditional practises from that era. Those particular traditions shaped the actual writing of the musical piece and defined how it should be performed.

If one wants to dedicate themselves to this early musical literature, they must first understand that the musical interpretation of this repertoire has suffered modifications throughout the ages, and has been subject to different interpretations in different countries and cultures, in different eras. This present work presents an interpretative study of repertoire from the Baroque style, particularly two bassoon concerti. The first, written by one of the great Italian Baroque composers Antonio Vivaldi (1678-1741); and the second by German composer Johann Friedrich Fasch (1688-1758), in whose work can be seen the incipient Baroque style.

This paper presents a structural study of these two pieces, needed for making important interpretative decisions, always taking into account the treaties and methods which form and explain Baroque characteristics, such as an individual instrument's technical school and articulation and ornamentation which gave origin to different musical styles. An instrument's timbre and technical capabilities, as well as the performer's character and ability, are decisive factors in achieving a proper and veritable performance of these pieces.

Resumo

A marcada preferência atual pela música dos antigos mestres do barroco conduz frequentemente a execuções de obras deste período, às quais não se presta a devida atenção as convenções e tradições, modeladoras da própria escritura da obra e regentes da prática interpretativa desta música.

Se um intérprete deseja dedicar-se a esta antiga literatura musical, deve ter em conta que o gosto musical sofreu modificações através das diferentes épocas e que em cada uma delas, se manifestou de diferentes maneiras, em diversos países. Daí resultou a orientação do presente trabalho, para fazer um estudo interpretativo deste estilo, do ponto de vista de um intérprete, a partir de dois concertos para fagote. Sendo o primeiro destes concertos, composto por um dos grandes expoentes do barroco italiano, *Antonio Vivaldi* (1678-1741); e o segundo por *Johann Friedrich Fasch* (1688-1758), compositor alemão, em cuja obra é possível apreciar a incipiente desintegração do estilo barroco.

Neste trabalho realiza-se um estudo estrutural das obras, necessário à tomada de decisões interpretativas, sempre à luz dos tratados e métodos que explicam elementos característicos

do estilo barroco. Tais como: as técnicas e os instrumentos individuais, a articulação e a ornamentação que foi dada aos diferentes estilos musicais, enquanto criação e interpretação . As possibilidades técnicas e sonoras do instrumento e até mesmo o temperamento e a habilidade do executante, serão factores decisivos para conseguir uma boa e fiel interpretação destes concertos.

Resumen

La marcada preferencia actual por la música de los antiguos maestros del barroco conduce frecuentemente a ejecuciones de obras de este período, en las que no se presta la debida atención hacia las convenciones y tradiciones, modeladoras de la propia escritura de la obra, y regidoras de la práctica interpretativa de esta música.

Si un intérprete desea dedicarse a esta literatura musical antigua, debe tener en cuenta que el gusto musical ha sufrido modificaciones a través de las distintas épocas y que en cada una de estas épocas, se ha manifestado de diferentes maneras en diversos países. De aquí la orientación del presente trabajo en hacer un estudio interpretativo de este estilo, desde el punto de vista de un intérprete, a partir de dos conciertos para fagot. El primero de estos conciertos, compuesto por uno de los grandes exponentes del barroco italiano, *Antonio Vivaldi* (1678-1741); y el segundo por *Johann Freidrich Fasch* (1688-1758), compositor alemán, en cuya obra es posible apreciar la incipiente desintegración del estilo barroco.

En el trabajo se realiza un estudio estructural de las obras, necesario para tomar decisiones interpretativas, siempre a la luz de los tratados y métodos que explican elementos característicos del estilo barroco. Tales como: las técnicas de los instrumentos individuales, la articulación y la ornamentación que estaba dada a los diferentes estilos musicales en cuanto a creación e interpretación. Las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento e inclusive el temperamento y la habilidad del ejecutante, serán factores decisivos para lograr una fiel y buena interpretación de estos conciertos.

Indice

Introducción	1
Capítulo 1: El Barroco Musical.....	3
1.1 Convenciones y tradiciones de la música antigua.....	6
1.2 El concierto barroco	9
Capítulo 2: Breve historia del Fagot	12
Capítulo 3: Análisis interpretativo del Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de Antonio Vivaldi y del Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de Johann Friedrich Fasch	16
3.1 Análisis interpretativo del Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de Antonio Vivaldi.....	16
3.1.1 Antonio Lucio Vivaldi “il prete rosso” (1678-1741).....	16
3.1.2 Análisis interpretativo del Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de Antonio Vivaldi.	17
3.2 Análisis interpretativo del Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de Johann Friedrich Fasch	37
3.2.1 Johann Friedrich Fasch (1688-1758).....	37
3.2.2 Análisis interpretativo del Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de Johann Friedrich Fasch.....	39
Conclusiones.....	56
Bibliografía.....	59
Anexos	61

Introducción

Esta tesis es un estudio interpretativo de los conciertos para fagot, cuerdas y continuo: *Concierto en Sib Mayor RV 501, "La Notte", de Antonio Vivaldi y Concierto en Do Mayor BWV 1052, de Johann Friedrich Fasch*; obras escogidas por el maestrante para el recital de grado de interpretación del fagot en la Universidad de Évora, Portugal. Estos conciertos serán interpretados con un fagot moderno sistema alemán y con una reducción para piano de sendos acompañamientos orquestales.

El inmenso repertorio barroco que se incluye en programas de estudios, no siempre es ejecutado de acuerdo con el estilo y por consiguiente deja de ser fiel a la idea original de los compositores. A diferencia de épocas pasadas, en nuestros días, la música contemporánea resulta menos popular que la antigua por lo que son mucho más frecuentes los programas de conciertos con obras pertenecientes a los siglos entre XVII y XIX. Esto vuelve decisivo el rigor histórico con que se deben interpretar estas obras y que la fuerte influencia post-romántica imperante en los sistemas de estudio musical más difundidos, no se vuelva un obstáculo.

Resulta verdaderamente difícil comprender el deseo exacto del compositor de aquel entonces, principalmente por la obvia carencia de registros fonográfico de la época, disponiendo únicamente de vagas y escasas indicaciones en la partitura. En muchos casos se trata de datos hallados en textos teóricos, difíciles de llevar a la práctica por la frecuente falta de experiencia de los músicos actuales.

Como arte, la música está estrechamente unida a su contexto, lo que dificulta mucho llevarlos al tiempo presente a un lenguaje comprensible. Es por esto que es importantísimo hacer un breve estudio histórico a la música de la era del barroco para poder hacer una buena interpretación.

Un aspecto importante es que cuando la interpretación no se realiza con un instrumento de la época, como es el caso, es necesario un mayor control y cuidado en la ejecución para que los aspectos musicales de la obra no se vean distorsionados, tales como el fraseo, la articulación, la acentuación, la ornamentación, los ritmos, la dinámica, etc. Una interpretación de rigor histórico exige la consulta de las llamadas fuentes históricas, de los tratados y métodos pertenecientes al período estudiado, los

cuales contienen gran cantidad de información imprescindible para una interpretación fidedigna de las obras abordadas.

Capítulo 1: El Barroco Musical

Aunque el Barroco abarca tanto la arquitectura como, la ciencia, la literatura y la filosofía, hoy día todos los estéticos coinciden en que la manifestación más auténtica del barroco la constituye la música, arte por excelencia de las formas que vuelan.

La fuerza vital del espíritu barroco se traduce en la aparición de la tonalidad, del uso del bajo continuo y de las numerosas formas musicales nuevas: la Sonata, el Concierto, la Sinfonía, el Oratorio, la Opera, la Cantata, etc. por nombrar solamente las formas de mayor envergadura y dejando de lado la infinidad de danzas y movimientos de la Suite en sus diversas etapas.

La música barroca se vio dominada por actitudes italianas, desde mediados del siglo XVI hasta el XVIII. Italia fue la región más influyente en la música de Europa. La ciudad musical de primer orden durante todo el siglo XVII fue Venecia, otro tanto ocurrió con Nápoles en la mayor parte del siglo XVIII, centro importante de la ópera y la cantata; Florencia tuvo un período de esplendor hacia comienzos del siglo XVII. La supremacía musical de Italia durante este período no fue absoluta; en la década de 1630 Francia comenzó a desarrollar un estilo musical nacional que se opuso a las influencias italianas durante más de un siglo. En Alemania, la cultura musical fue atropellada por la calamidad de la guerra de los *Treinta Años* (1618-48), pero pese a esto, hubo un resurgimiento en las generaciones siguientes que culminó con *Johann Sebastian Bach*. En Inglaterra, las glorias del periodo isabelino y jacobino se esfumaron con la época de la Guerra Civil y de la Commonwealth (1642-60); un breve y brillante resurgimiento hacia fines del siglo se vio seguido por una casi completa capitulación ante el estilo italiano (Bukofzer, 2002, pág.191-228). A pesar de que estos países desarrollaron y conservaron su propio lenguaje musical, no pudieron resistirse a la influencia italiana. Esta destacó especialmente en Francia durante la primera mitad del siglo XVII; el compositor cuyas obras contribuyeron en mayor medida establecer el estilo nacional francés después de 1660, *Jean Baptiste Lully*, era italiano de nacimiento. En Alemania el estilo italiano fue el cimiento principal sobre el que edificaron el suyo los compositores alemanes; inclusive el arte de *Bach* debió mucho a Italia y la obra de *Händel* fue tanto italiana como alemana (Bukofzer, 2002, pág.269-275).

Muchas de las cortes europeas eran importantes centros de la cultura musical; la más impresionante y modelo para todas las instituciones de menor categoría de fines de siglo XVII y comienzos del XVIII fue la corte de Luis XIV en Francia. Otros mecenas de la música fueron papas, emperadores, reyes y gobernantes de estados menores. Las ciudades estados como Venecia y muchas de las alemanas del norte, también mantenían y regían instituciones musicales tanto eclesiásticas como profanas. La propia iglesia siguió fomentando la música, pero su papel fue de importancia relativamente menor en la era barroca. Junto al patrocinio aristocrático y cívico eclesiástico, en muchas ciudades las academias (sociedades de personas privadas) mantenían las actividades musicales (Barbier, 2005, pág.173-181).

Del mismo modo que los filósofos del siglo XVII desechaban maneras de pensar y establecían otros razonamientos más fructíferos, los músicos contemporáneos exploraban otros reinos emocionales y ampliaban el lenguaje musical. Así lograron en el siglo XVII nuevos recursos de armonía, timbre y forma, lenguaje común que contaba con un vocabulario, una gramática y una sintaxis firme, en el que los compositores podían moverse libremente y expresar adecuadamente sus ideas.

A pesar de los continuos cambios, ciertos rasgos musicales permanecieron constantes durante el barroco. Uno de ellos fue la distinción trazada entre diversos estilos de composición, o más bien una diferencia estilística; que consistía en una amplia división triple en los estilos eclesiásticos, de cámara o concierto y teatral o escénico; dentro de estas categorías había muchas subdivisiones. Los teóricos de la época intentaban definir y sistematizar así todos los estilos musicales, considerando a cada uno de ellos como diferente y poseedor de una función social particular y unas características técnicas apropiadas (Bukofzer, 2002, pág.375-398)

Otro rasgo de la música barroca fue que los compositores comenzaron a sentirse atraídos por la idea de escribir música de forma específica para un medio determinado como la voz o el violín solista, en vez de aquella que pudiese cantarse o tocarse por casi cualquier combinación de voces o instrumentos, como era el caso durante el siglo XVI. Mientras, la familia del violín comenzaba a sustituir a las violas más antiguas en Italia y los compositores desarrollaban un estilo violinístico. Se mejoraron las técnicas de los instrumentos de viento, los cuales empezaron a utilizarse por sus timbres y

recursos específicos. Surgió un estilo específico para teclado: comenzaron a aparecer las indicaciones dinámicas. Durante el siglo XVII avanzó con suma rapidez el arte del canto, estimulado por famosos maestros y virtuosos cantantes. Los estilos instrumental y vocal comenzaron a diferenciarse y, finalmente, llegaron a ser tan distintos en la imaginación de los compositores barrocos, que estos terminaron por utilizar recursos vocales en la escritura instrumental y viceversa.

Un rasgo común a todos los compositores del Barroco fue su intento de expresar, o más bien representar un amplio espectro de ideas y sentimientos con la misma vivacidad y vehemencia por medio de la música. Lucharon por encontrar los medios musicales que expresasen afectos o estados de ánimos.

La evolución del barroco puede dividirse en tres fases, las cuales son identificadas como barroco temprano, medio y tardío. La primera fase está caracterizada por la policoralidad, típica de la música religiosa veneciana, que se basa en el contraste entre instrumentos o grupos vocales en diferentes ubicaciones, la cual evolucionará en el estilo concertante, en el que se contrastan instrumentos contra voces, o solistas contra el conjunto general. La monodia acompañada, en la que una sola voz aguda concentra toda la carga musical, acompañada por el bajo continuo, fue decisivamente difundida por *La Camerata Florentina*. Posteriormente evolucionó en la ópera, a la cual daría forma *Claudio Monteverdi* (Bukofzer, 2002, pág.31-32).

A partir de 1630 el éxito de la música italiana y de la ópera expandió por toda Europa los recursos de la monodia y del estilo concertante. Mientras, en Italia se desarrollaba la ópera belcantista, en la que se diferenciaban claramente recitativos y arias. La ópera pasó de ser un espectáculo aristocrático a entretenimiento de la clase media-alta. La ópera francesa comenzó su despliegue en la corte de Luis XIV (Bukofzer, 2002, pág.159-172), mientras la familia *Hotteterre* desarrollaba los nuevos instrumentos de madera barrocos (oboe, fagot, flautas traveseras y de pico...) y se consolidaba la suite instrumental francesa.

En el norte italiano la música instrumental siembra la semilla de la tonalidad y de las formas del barroco tardío. El cual a partir de 1680 se caracteriza por la plena adopción de las fórmulas tonales, a partir de la escuela boloñesa de *Giuseppe Torelli* y más tarde *Arcangelo Corelli*. La extensión del estilo concierto aplicada a la ópera y a la música

instrumental. En esta época la influencia de *Corelli* llevó el estilo italiano a toda Europa. En Francia desplazó a la arraigada tradición musical originada por *Lully*. En Inglaterra los compositores más influyentes fueron discípulos de Corelli como, *Francesco Geminiani*. En Alemania los músicos de primer nivel como *Johann Sebastian Bach*, *Georg Philipp Telemann* y *Georg Friedrich Händel* se dedicaron a estudiar el estilo italiano (Bukofzer, 2002, pág.269-275).

Los compositores barrocos cuya música está actualmente más difundida pertenecen a la generación nacida en torno a 1685: *Antonio Vivaldi* en Italia, *Georg Friedrich Händel* en Inglaterra, *Johann Sebastian Bach* y *Georg Philipp Telemann* en Alemania, *Jean Philippe Rameau* en Francia.

1.1 Convenciones y tradiciones de la música antigua.

Para interpretar la música barroca existen códigos de interpretación, en parte recogido en libros, en parte no escrito, que deben conocerse y respetarse para interpretar la música de forma fiel y no distorsionada. Los libros sobre interpretación, ornamentación, interpretación del bajo continuo, por ejemplo, nos dan una enorme cantidad de información que debemos complementar con los mismos documentos musicales, en este caso con los conciertos: *Concierto en Sib Mayor RV 501, "La Notte"*, de *Antonio Vivaldi* y *Concierto en Do Mayor BWV 1062, de Johann Friedrich Fasch para fagot, orquesta y continuo*, para poder demostrar la aplicación estilísticamente correcta del código. El contraste estilístico existente entre las fases temprana, media y tardía del barroco, también se aplica de modo rígido al código de una interpretación. También los diversos estilos de ornamentación reflejan fielmente estas tres fases de la música de este período.

El desarrollo de la ornamentación instrumental es paralelo al de la ornamentación vocal y de modo similar, se ve restringido a la música para solista o para conjunto de solistas. La ornamentación estaba dada por los diferentes estilos musicales en cuanto a creación e interpretación de los llamados estilo francés y estilo italiano. Dichos estilos, gustos o maneras, de ningún modo equivalen a una circunscripción exclusiva a sus dos países de origen, ya que la activa migración de músicos en la época hacía posible apreciar estas prácticas musicales en casi toda Europa.

Estos dos estilos ejercieron una influencia decisiva en la formación del estilo del barroco tardío alemán, siendo este reconocido universalmente como el tercero de los estilos nacionales y su papel de mediador entre los dos polos, dio pie a la reconciliación de las opuestas técnicas francesa e italiana (Bukofzer, 2002, pág. 269).

Los tres estilos nacionales principales dieron origen a tres métodos de ornamentación diferente: los adornos (*agréments*) franceses suelen ser de pequeña factura, formando diseños cortos y en muchos casos representados por un único signo, por ejemplo, la + indica tanto la apoyatura, el mordente como el trino. Los adornos italianos o maneras libre, aborda la ornamentación con mayor desarrollo, no limitándose a los de pequeña realización y creando toda una melodía alrededor de los soportes armónicos sobre los que se sustenta. Los alemanes finalmente tendieron a escribir los ornamentos con minuciosidad y utilizaron también algunos de los símbolos franceses (Linde, 1958, pág. 8).

Numerosos tratados o métodos se ocuparon de explicar las técnicas de los instrumentos individuales. Analizan prácticamente todos los instrumentos (y de la voz) y su análisis van desde meras instrucciones a complejos y exhaustivos tratados. *Jacque-Martin Hotteterre*, de la flauta; *Michel Corrette*, del cello, flauta, fagot, arpa, violín; *François Couperin*, del clavicémbalo; *Francesco Geminiani*, violín; *Johann Joachim Quantz*, de la flauta; *Carl Philipp Emanuel Bach* de los instrumentos de tecla, por solo citar algunos. Estos son los tratados que consulté y en los que me baso para poder tratar cada caso de adorno que aplico o que están escritos por *Vivaldi* y *Fasch* en las obras escogidas para este trabajo, que nos ayudarán a discernir y a elegir en muchos casos sobre la forma de su interpretación.

Durante el siglo XVIII, la ornamentación contiene gran cantidad de particularidades de interpretativas tantas que tratarla en toda extensión sería tema suficiente para ocupar buena parte de un tratado de interpretación barroca.

La primera y muy importante característica a tener en cuenta es que por regla general la velocidad del adorno viene determinada por la velocidad del movimiento en el que es colocado. La rapidez y densidad del adorno es, por lo tanto, proporcional a la rapidez y densidad existente en la obra ornamentada o adornada. Cualquiera que sea el adorno no debe estar como simple añadido, siempre debe tener alguna función

estética o funcional dentro del texto. Puede por ejemplo, servir de puente entre dos semifrases o variar una célula rítmica excesivamente repetitiva. Cuando se trata de trinos, apoyaturas u otros adornos que comiencen por la nota superior, esta nota será generalmente a distancia diatónica de la principal según la tonalidad en que se desenvuelva. Debe distinguirse bien entre adorno y ornamento. El ornamento coincide con lo que llamo forma o manera libre de ornamentar y al adorno como forma esencial (*agréments*). La primera es el desarrollo amplio y profuso de toda suerte de notas de paso, arpeggios, entre otros y que se encuentra inherente a la melodía base. La otra más simple, pero no por ello más fácil, es la adición de pequeños detalles tales como una apoyatura, mordente, trino, entre otros y que hacen a la melodía más brillante. Podía tanto aparecer escritos en la partitura por el mismo compositor como, en su ausencia, ser creados o incluso improvisados por el intérprete.

Otros medios de gran utilidad para el embellecimiento del discurso musical serán el fraseo, la articulación y la dinámica. Sobre la articulación también se escribió mucho en el siglo XVIII, por lo tanto, hoy también se podría comprender con total claridad que intención contiene un sentido musical y como debe ser expuesto. Menos conocido es el papel de la dinámica, puesto que los compositores de la época barroca no escribían ningún signo dinámico en sus obras y algunos de los instrumentos de la época solo podía ofrecer un cambio de intensidad sonora bastante limitado y dado también algunas características formales de la música parecían indicarlo así. Durante mucho tiempo se pensó que los cambios dinámicos se aplicaban siempre de manera progresiva de forma abrupta y sin matización. Esta teoría es en parte verdad, pero no se puede aplicar de forma radical porque imposibilitaría en gran medida la continuidad de la música. Hay que tener en cuenta que todos los tipos de instrumentos de la época eran contruidos en diferentes medidas según la necesidad del instrumentista, más grandes y fuertes para los *tuttis* y más pequeños, más suave y de sonido más noble para los solos (Harnoncourt, 2003, pág.66). Esto es solo a modo de información, ya que en el caso de este trabajo, no se ejecutarán los conciertos en instrumentos propios de esa época y la dinámica aplicada durante la interpretación estará entre *forte* y *piano* con graduales *crescendo* y *diminuendo*, todos ellos de mayor intensidad que la del instrumento original de la era barroca. Estos *crescendos* y *diminuendos* fueron introducidos por la *Escuela de Mannheim* en la segunda mitad del siglo XVIII. No

obstante, vale recordar que el objetivo de los conciertos no es superponer voces, sino concertar, dialogar entre las partes.

1.2 El concierto barroco

El concierto fue en esencia una creación del barroco tardío, pero tiene precedentes en épocas más tempranas, recordar el uso extendido del contraste entre *tutti* y el solo del estilo *concertato*, en especial las *canzone* para conjunto de *Gabrieli* y de la escuela veneciana. Otro elemento importante del génesis del concierto fue la disciplina de las orquestas francesas y los episodios de tríos de las chaconas de *Lully*; también hay que mencionar las sonatas para trompeta de la temprana escuela de Bolonia, que dieron origen directamente al concierto.

El paso decisivo en el desarrollo del concierto lo dieron *Corelli* y *Torelli*, ambos pertenecientes a la escuela tardía de Bolonia. *Arcangelo Corelli* (1653-1713) merece que se le reconozca como el creador de la plasmación de la tonalidad en la música instrumental. *Corelli* dividía la orquesta en dos grupos, el *tutti* o *concerto grosso* y el *solo* o *concertino*; ambas partes contaban con un continuo propio, lo cual les permitía mantener una cierta independencia. En cuanto a la forma, *Corelli* no creó un nuevo esquema formal para el medio recientemente surgido, se limitó a transferir al concierto los dos tipos tradicionales de la música de cámara: la sonata de iglesia y la sonata de cámara; estableciendo el concierto de iglesia y el concierto de cámara (*concerto da chiesa* y *concerto da cámara*).

Las innovaciones llevadas a cabo por *Corelli*, tuvieron su contrapartida en las obras revolucionarias inspiradas en el espíritu dominante de la escuela tardía de Bolonia con *Giuseppe Torelli* (1658-1709). Su contribución al concierto fue la plasmación válida del estilo de concierto y el establecimiento de la forma del concierto barroco. Estos se clasifican como conciertos orquestales, tipo de concierto que se ha despreciado en favor del *concerto grosso* y el concierto para solista. Estos conciertos orquestales no se caracterizan por grupos opuestos, o secciones contrastadas, sino por el énfasis melódico dado a una parte del violín reforzada uniformemente y al bajo. Esta característica típica de la homofonía de continuo, explica la razón de porque a estas obras se les llama, concierto.

Torelli estableció la forma típica del concierto, tres movimientos que siguen el orden de allegro-adagio- allegro. Este nuevo esquema formal estuvo muy unido a la evolución del concierto para solista, cuyos primeros ejemplos aparecen a principios del siglo XVIII. El primer violín asume la voz principal en los *concerti grossi* de *Corelli*. De esta manera tanto por medio del *concerto grosso*, como del concierto orquestal se sentaron las bases en los que se erigiría el concierto para solista, la más fértil de las tres especies del concierto barroco.

La distinción musical entre orquesta y *solo* fue también decisiva para el nacimiento de la forma concierto en un solo movimiento, la llamada forma *ritornello*. El *ritornello* volvía a aparecer una y otra vez en los movimientos que seguían las pautas del rondó, sin embargo no lo hacían en la tónica, sino que cada vez lo hacían en una tónica diferente, exceptuando los ritornelos primero y último. El concierto poseía un ámbito tonal y formal; y con *Torelli* asumió sus características clásica y maneras típicas, como el uso de temas triádicos que fijaban la tonalidad con claridad y ritmos de fuerza impetuosa, entre otras (Bukofzer, 2002, pág.232-238).

Al morir *Torelli* el centro que lideraba la composición de concierto pasó de Bolonia a Venecia, donde *Antonio Vivaldi* hizo que la tendencia al concierto para solista alcanzase su cumbre.

El estilo de concierto se caracterizó por la adopción segura de la homofonía de continuo, por los pasajes frecuentes de todas las voces al unísono, por un rápido ritmo armónico y por temas que encierran de modo acentuado la tonalidad, mediante el realce de las tríadas fundamentales y de la escala diatónica.

En los movimientos *allegro*, la naturaleza instrumental del estilo de concierto destacó gracias a los recursos de repeticiones rápidas de los sonidos, pasajes veloces de escalas, el gran aliento de los temas y la energía rítmica, que se manifestó en las pulsaciones mecánicas e incesantes que mantenían el movimiento. Mientras que los movimientos lentos son concebidos muy a menudo como canciones instrumentales, incluso arias. La orquesta se convierte en un instrumento de acompañamiento, la mayoría de las veces muy sencillo y el diálogo tiene lugar de manera imaginaria entre el solista y el oyente al que se dirige (Harnoncourt, 2003, pág.67).

Concluyendo, el concierto barroco no es una partitura solística, con partes preeminentes y una orquesta que las acompaña, lo principal del concierto es el diálogo, la competición de diferentes grupos sonoros.

Capítulo 2: Breve historia del Fagot

El origen de su nombre va directamente relacionado con el propio instrumento. El primer nombre “faggot”, surgió en Francia en el S.XIV, y quería decir “un manojo de palos”. En cuanto a la palabra “Basson”, aludía originalmente a la versión del registro bajo de un instrumento. En el “Dioclesian” de Purcell, partitura de 1691, aparece la palabra “Bassoon”, y ésta ha sido utilizada en Inglaterra desde entonces. En la actualidad se le conoce con varios nombres dependiendo de cada país, en Estados Unidos e Inglaterra se le llama “Bassoon”, en Italia “Fagotto”, en Francia “Basson”, y en Alemania “Fagott”.

La primera posible mención al fagot o fagotto, sucedió en la corte de Ferrara en el año 1516 cuando un músico es llamado como “sonator de fagoth”. Una serie de nombres (curtal, dulcian, bassoon y fagotto) fueron utilizados para designar instrumentos parecidos al fagot en aquellos días. Pero “fagoth” puede ser una referencia al “phagotum” un tipo de gaita documentada en Ferrara en el año 1539, lo que hace de la evidencia algo ambivalente y poco confiable (Vonk, 2013).

La mayoría de los estudiosos del tema coinciden en que el instrumento antecesor y originario del actual fagot es el dulcian, que surgió en el S.XVI, llamado así porque era de sonido dulce y más apagado que otros más ruidosos, que existían en su misma época como las chirimías y los pommers.

El dulcian era un instrumento utilizado sobre todo para la música religiosa, se construía en diferentes tamaños, soprano, alto, tenor, y bajo, y solía acompañar las diferentes voces de la polifonía vocal en las iglesias y catedrales. Se construían sobre todo en madera de árboles frutales como el peral, y se hacían en una sola pieza, a diferencia del Fagot Barroco que se hacía en cuatro piezas.

En España, al dulcian se le llamaba “bajón”, y a los dulcianos más pequeños se les llamaban “bajoncillos”; fue un instrumento muy importante en la vida musical española, se utilizó incluso hasta principios del S.XIX. En la mayoría de iglesias y catedrales había “bajones y bajoncillos”; todavía podría aparecer alguno sin descubrir en algún cuarto o sótano de alguna iglesia. Las copias de dulcianos más famosas construidas actualmente para ser usadas en conciertos de música antigua son las

basadas en los dulcianos que se encuentran en el Museo de Berlín, Museo de Linz, las del maestro español Melchor R.S, (Figura 2), y las del maestro J.C.Denner, que se encuentran en los museos de Bruselas y Nuremberg. Estos instrumentos solían tener dos llaves y su afinación original era $a' = 463-466\text{hz}$, aunque también se hacían en $a' = 440\text{hz}$.

Sobre la segunda mitad del S.XVII aparecen los primeros instrumentos contruidos en piezas. El Fagot Barroco surge como una evolución del dulcian. En esta época destacó *J.C Denner* que construía fagotes en cuatro piezas y con tres llaves. En el S.XVIII, se le añadió la cuarta llave al Fagot Barroco.

Las copias más famosas de Fagot Barroco utilizadas en los conciertos de música antigua son las basadas en los instrumentos de *J.H.Eichentopf* y *Prudent Thrieriot*. *J.H.Eichentopf* (1686-1769), fue un constructor de instrumentos de viento que trabajó en Leipzig desde 1710 a 1749. Suelen copiarse sus instrumentos originales que se encuentran en los museos de Nuremberg y Praga. Es un fagot de cuatro llaves, con afinación $a' = 415$, utilizado sobre todo para la interpretación de la música de la época de J.S. Bach(Soriano).

Prudent Thrieriot, fue uno de los más importantes fabricantes de instrumentos de su época. Trabajó en París con *C. Bizet* desde 1747 hasta su muerte en 1786. En la actualidad se hace una copia del Fagot Barroco de *Prudent Thrieriot* que se encuentra en el Museo del Conservatorio de Bruselas; es una de las más usadas en todo el mundo, se trata de un fagot de 5 llaves aproximadamente de 1770, un instrumento fácil de sonoridad y afinación, pero con el sonido muy similar a los fagotes barrocos de la primera mitad del S.XVIII.

En el periodo clásico el fagot siguió su evolución. Básicamente los cambios buscaban un mayor registro sonoro y facilitar la afinación de dicho instrumento y consistieron mayormente en la adición de llaves.

La copia de Fagot Clásico más usada es la del fagot de *Heinrich Grenser* (Dresden, 1764-1813), que fue uno de los mejores fabricantes de instrumentos de viento madera de su tiempo; hizo además de fagotes, oboes, clarinetes y flautas. En concreto la copia es del fagot que se encuentra en la colección del *Gemeentemuseum de La Haya* (Holanda), un fagot de nueve llaves, construido en 1810, y afinación $a' = 430\text{hz}$.

Pero esto no fue más que un paso en el desarrollo del instrumento seguido por su obvia evolución durante el periodo romántico. No obstante las réplicas de este fagot son las menos utilizadas en las recreaciones musicales, debido a que todavía la interpretación con instrumentos históricos del periodo romántico no ha llegado a su esplendor. La copia más usada en la actualidad es la de un fagot de *Samuel Gottfried Wiesner* (Dresden 1791-1868), construido sobre 1830, y que tiene 17 llaves, con afinación: $a'=435/438\text{hz}$, casi la afinación moderna ($a'=440/42\text{hz}$) (Vonk, 2013).

En la actualidad podemos decir que el Fagot Moderno existe en dos versiones o sistemas, el fagot sistema alemán o "*Heckel*"¹(figura 6), y el fagot sistema francés o "*Buffet*"².

El fagot sistema francés o "*Buffet*", es llamado así porque fue *Buffet-Crampon*, junto con el profesor *Eugène Louis-Marie Jancourt* (1815 – 1901) , quien impulsó el desarrollo en 1847 del modelo de fagot francés de 22 llaves, el cual se estableció desde entonces con algunas pequeñas modificaciones como el fagot estándar del sistema francés. Este fagot apenas se usa, solamente un poco en Francia, su país de origen, donde casi ha desaparecido también. Quedan pocos fagotistas en orquestas francesas que lo toquen, y en cuanto a su enseñanza, los alumnos en los conservatorios franceses, comienzan a estudiarlo durante cuatro o cinco años, y después pasan a estudiar el fagot sistema alemán o "*Heckel*", que es el más aceptado en todo el mundo tanto por los fagotistas, como por los directores de orquesta.

El sistema *Heckel* fue desarrollado por el alemán *Carl Almenröder* a partir de 1823. Asistido por el investigador acústico alemán *Gottfried Weber* construyó el fagot de 17 llaves que alcanzaba 4 octavas. Las mejoras de *Almenröder* al fagot comenzaron con un tratado en 1823 en el cual él describió maneras de mejorar la entonación, la respuesta, y la facilidad técnica de tocar por medio de aumentar y de cambiar el sistema de llaves; los artículos siguientes desarrollaron sus ideas. El trabajo en la fábrica de *Schott* le dio los medios de construir y según estos nuevos diseños, los resultados de los cuales fueron publicados en *Caecilia*, diario de la casa de *Schott*; *Almenröder* continuó publicando y construyendo los instrumentos hasta su muerte en 1843. *Ludwig van*

¹ <http://www.heckel.de/en/prod-bassoon.htm>

² <http://www.buffet-crampon.com/en/contact>

Beethoven solicitó uno de los instrumentos recién hechos después de oír hablar de los artículos. *Almenräder* dejó *Schott* para comenzar su propia fábrica junto con el socio *Johann Adam Heckel* en 1831.

Heckel y dos generaciones de descendientes continuaron refinando el fagot, y es su instrumento el que se ha convertido en el estándar para que otros fabricantes del instrumento sigan construyendo. Debido a su calidad superior del tono (una mejora sobre una de las desventajas principales de los instrumentos de *Almenräder*), los instrumentos de *Heckel* compitieron por la prominencia con el sistema reformado de Fráncfort, al estilo del sistema *Boehm* para flautas, y un instrumento ideado por *C. J. Sax*, padre de *Adolphe Sax*. A partir de 1893, un sistema reformado lógico de la digitación fue iniciado por *F.W. Kruspe*, pero no pudo prosperar. Otras tentativas de mejorar el instrumento incluyeron un modelo de 24 llaves y una boquilla de una sola caña, pero ambas dieron un sonido distinto y fueron abandonadas.

En el siglo XX el modelo alemán del *Heckel* fue el claro dominante; *Heckel* mismo había hecho más de 4000 instrumentos en el siglo anterior y los instrumentos ingleses no eran muy apreciados. Hoy, la fábrica de *Heckel* y los fagotes de *Heckel* son considerados los mejores, aunque existe una gama de diversos fabricantes, todos con diversas modificaciones de sus fagotes. Las compañías que fabrican fagotes son (entre otras): *Yamaha*, *Fox*, *Schreiber*, *Moosman*, *Püchner*, *Signet*, *Kohlert*, *B.H. Bell*, *Amati* y *Sonora*. Hay también fabricantes pequeños que hacen instrumentos a medida para necesidades especiales.

Capítulo 3: Análisis interpretativo del Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de Antonio Vivaldi y del Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de Johann Friedrich Fasch

3.1 Análisis interpretativo del Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de Antonio Vivaldi

3.1.1 Antonio Lucio Vivaldi “il prete rosso” (1678-1741)

Nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia.

Estudió junto a su padre, *Giovanni Battista*, apodado Rossi (el Pelirrojo), que fue violinista en la catedral de San Marcos.

En 1703, se ordenó sacerdote y es llamado “*il prete rosso*” (el cura pelirrojo). Parece ser que no siempre puede cumplir con sus obligaciones debido a su mala salud. Se sabe que sufría complicaciones respiratorias, posiblemente asma o angina. Fue acusado de abandonar el oficio de la Misa por atender a su inspiración.

Comenzó a enseñar en un conservatorio de niñas huérfanas, el *Ospedale della Pietà*, donde permaneció hasta 1740 como profesor mientras componía conciertos y oratorios para los conciertos semanales, numerosos estudiosos del tema atribuyen a este hecho que *Vivaldi* escribiera tantos conciertos de corte magistral; entre ellos 39 conciertos (dos de ellos incompletos) para fagot. Sigue siendo un misterio el por qué Vivaldi compuso tantos conciertos para fagot, cuando este era prácticamente desconocido y no había ninguna tradición de componer para fagot solista en Venecia (Talbot, 1990, pág.141). La calidad de estas niñas como intérpretes estaba más allá de todo cuestionamiento.

Autor de aproximadamente un total de 90 sonatas, 478 conciertos y 14 sinfonías, 45 óperas, música religiosa como el oratorio *Juditha triumphans* (1716), el Gloria en re (1708), misas y motetes (Talbot, 1990, pág.115). *Johann Sebastian Bach*, estudió su obra mientras se formaba de la cual decía que Vivaldi no había compuesto más de 500 obras sino que había compuesto la misma obra más de 500 veces. La forma de tres movimientos (*allegro-adagio-allegro*) utilizada en la mayor parte de sus conciertos se

devendrá en casi una ley o al menos un médelo a seguir por los compositores hasta el siglo XX (Barbier, 2005, pág.92-95).

Más de 300 de sus conciertos están escritos para solista (220 para violín y otros para fagot, violonchelo, oboe y flauta). Además escribió *concerti grossi*, 25 para dos violines y otros tantos para tres o más instrumentos y algunos son *concerti* de ripieno (para orquesta sin solistas) (Talbot, 1990).

Estableció una de las características básicas del concierto de los siglos siguientes: su uso para lucimiento del virtuoso. Fue el primer compositor que utilizó de forma coherente el *ritornello*. Éste se repetía en diferentes tonalidades y era interpretado por toda la orquesta (Duda, 2009, pág.35). Alternaba con episodios interpretados por el solista, a menudo de carácter virtuoso. Sus conciertos para violín *opus 8, Las cuatro estaciones*, son uno de los primeros ejemplos de música programática (Talbot, 1990, pág143-144).

Durante su vida fue más reconocido como violinista que como compositor, siendo también acusado de repetitivo y rutinario. Desde 1713 fue compositor y empresario de óperas en Venecia, visitando además otras ciudades para supervisar las representaciones de sus óperas.

Hacia 1740 entró al servicio de la corte del emperador Carlos VI en Viena, donde *Antonio Vivaldi* murió el 28 de julio de 1741. En su funeral, celebrado en la catedral de Viena, cantaron los niños del coro de la catedral, entre los que se encontraba el compositor Joseph Haydn.

3.1.2 Análisis interpretativo del Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de Antonio Vivaldi.

El *Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo* de *Antonio Vivaldi* consta de cuatro movimientos. El primer movimiento de este concierto especificado por *Vivaldi* como *Largo*, indica, como la obertura en la ópera que el espectáculo va a comenzar y el público debe callarse. El instrumento solista, el fagot, junto a la orquesta anuncian el inicio del concierto, así como los últimos rayos del sol durante el ocaso, evocando la desaparición de la luz entre los compases ocho y diez. Seguido del primer despliegue del fagot como solista, como un hombre que se ve

envuelto en el crepúsculo; caracterizado por la casi ausencia del acompañamiento orquestal, dando paso al verdadero comienzo de "*La Notte*" (La noche); cambiando el tempo y carácter a un *Andante molto*, en el compás once, donde como el recitativo en la ópera, el fagot interviene.

El segundo movimiento evoca la intranquilidad que sentimos al acostamos en la noche, el momento en que recordamos todo lo que hicimos en el día, el momento en que pensamos en aquello que dejamos de hacer y tendremos que acometer el próximo día, el momento en el que nos acosa "*I Fantasmi*" (El Fantasma) de la vida cotidiana. Ese momento en que el fagot evoca la persecución constante, y el repiqueteo de la orquesta te hace temer la llegada de la noche, cuando ya no puedes evadir tus pensamientos. Un movimiento donde la alternancia entre *ritornellos* para la orquesta completa, que se alternan con episodios para el solista, nos mantiene en tensión. Se alcanza la armonía entre el solista y el acompañamiento en el segundo *Presto* del compás número 55. Su carácter danzable en tiempo de *giga*, su ritmo intrínseco de 3/8 y su base melódica constituida por grupos de tres notas (corcheas), hace fluir el movimiento. Termina este movimiento de emociones encontradas, "*I Fantasmi*", con un *Adagio* de solo dos compases que nos conducirá hacia "*Il Sonno*" (El sueño).

Este es el tercero de cuatro movimientos, donde la tranquilidad y la quietud nocturna conducen al estado del sueño. Es la orquesta la que interpreta el silencio de la noche con un perfecto colchón armónico sobre el cual el fagot se acurruca, con una melodía cantáble expresivo que permite al intérprete agregar algún adorno. Los arpeggios disueltos y escalas que modulan a tonalidades vecinas; junto con un fraseo largo, una articulación ligada, mayormente de dos notas en un tempo *Andante molto*. Ésta es la fórmula que utiliza *Vivaldi para* que quedemos hechizados y ensimismados en los brazos de Morfeo con la especial sonoridad del fagot.

La noche casi se termina y este concierto también; pero no sin que antes "*Sorge L' Aurora*" (Surge la Aurora) con una bella melodía nacida de los últimos suspiros del sueño. Con este ritornelo iremos despertando, poco a poco la luz alcanzará cada uno de los rincones, sucediendo al fresco rocío matutino, para así llegar al solo.

Comenzando con una variación de este ritornelo se va desenvolviendo el movimiento. El efecto de dúo o diálogo entre los registros de bajos y tenor, la aparición de nuevos

temas, así como el carácter alegre y brioso hacen de este movimiento la perfecta conclusión para este concierto.

La inclusión de elementos narrativos en la trama del concierto lo hace programático por excelencia; uno de los siete conciertos programáticos de Vivaldi. El hecho de que aparezcan elementos que nos hacen partícipes de la narración que Vivaldi trata de hacernos llegar a través de su música. La intención pictórica indudablemente sugiere efectos particulares de color, alterando el orden normal de los movimientos en este concierto.

“Largo”. Primer movimiento (Introdutorio)

Este movimiento es como la obertura en la ópera y está dividido en dos secciones. La primera sección tiene un fraseo que está dividido en: 3+4+3 compases y está escrita en la tonalidad predominante, Sib Mayor. Esta sección está formada por tres frases que van del compás número 1 al 10, en ella el intérprete junto con el acompañamiento efectúan el primer cambio para el ritmo corchea con puntillo más semicorchea, que se ejecutará como *ritmo desigual* (Fig. 1.1). Esta forma de modificar el valor de los sonidos de una melodía, es en esencia un modo de variación ornamental rítmica, que la dota de solemnidad en unos casos y de fluidez en otros, lo cual sirve para resaltar el carácter del movimiento. En la práctica musical del barroco estaba profundamente arraigado el uso de este tipo de desigualdad muy pronunciada, aplicado a las notas con punto seguidas de notas de pequeño valor: en la interpretación las notas con punto son doblemente puntuadas y las cortas son aún más cortas. Esta variación ornamental rítmica será ejecutada a lo largo de todo el movimiento de la misma manera, tanto para el instrumento solista, como para el acompañamiento.

Quantz explica cómo se han de ejecutar estos ritmos. Para el ritmo, la corchea con puntillo tiene la duración de tres semicorcheas más una fusa con puntillo y se ejecuta como corchea con doble puntillo más fusa (Fig.1) (Quantz, 1752, pág. 77-78).

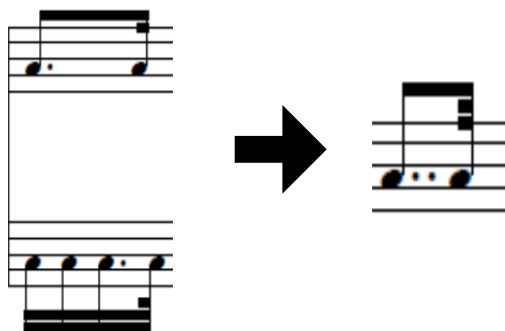


Fig.1 Alteración del ritmo escrito y modo de interpretación de los ritmos desiguales, según Quantz.

Sobre esta desigualdad habla en su libro (*The rules of musical interpretation in the baroque era*) Jean Claude Veilham y cita a Quantz y a C.P.E. Bach:

J. F. Quantz "The note which follows the dot is always extremely short" (Veilham, 1979, pág. 27).

C. P. E. Bach "The short notes which follow dotted notes are always shorter in performance than their value suggests; it is therefore superfluous to add dots (to dotted notes) or hooks (to short notes)" (Veilham, 1979, pág. 27).

En la música francesa esta desigualdad rítmica o *inégalité* hoy tal vez la más difundida: la ejecución del puntillo como doble puntillo en la introducción de las "overtures" (oberturas) francesas, es uno de los ejemplos más claros (Linde, 1958, pág. 22)

En ocasiones, al tratar esta cuestión de desigualdad rítmica, se dice que fue patrimonio del estilo francés donde se le conocía como *pointer* (manera de ejecución *inégal*).

Aunque existía también en Italia, solo que la aplicación de los ritmos desiguales fue diferente según la proporción de las figuras. En Francia, la negra y las otras figuras mayores se hacía igual; las corcheas y las otras menos, desiguales. En Italia, eran las corcheas, negras, blancas y redondas, las que se hacían iguales y las semicorcheas, fusas y semifusas; desiguales. El hecho del empleo de compases iguales en distintitos contextos métricos, aumenta la confusión en la interpretación de la música de esta época (Rodríguez, 1994, pág. 76).

Esta práctica musical del barroco también estaba fuertemente desarrollada en sentido de notas buenas y malas (tiempo fuertes y débiles) (Linde, 1958, pág. 21-22).

Mediante diferentes autores de la época como *Johann Joachim Quantz*, *Carl Philipp Emanuel Bach*, *Jacques-Martin Hotteterre* llegamos a las siguientes conclusiones donde es posible ejecutar pasajes de formas desiguales:

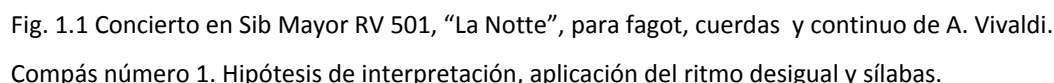
- Fragmentos en compás de: 2/4, 2/2, 3/4, 4/4.
- Fragmentos homofónicos.
- Melodías conjuntas e integradas por la misma figuración.

Las notas en la música (por ejemplo la notación), indican con bastante precisión el valor total de cada nota; pero su verdadera longitud y el valor de su silencio no aparece representado en ningún lugar, el cual es parte integral de ella y sirven para separarla de otras notas. Sin embargo en la interpretación cada nota, no es abordada de la misma manera, incluso aquellas con el mismo valor, están pensadas para ser interpretadas de manera bastante diferente. En la interpretación cada nota es en parte sonora, en parte silenciosa, lo que es decir cada silencio tiene una duración dada que sumado a la parte sonora da el valor total de la nota. Estos silencios al final de cada nota definen su articulación y son tan importantes como el sonido en sí. Sin él no se podría desligar una nota de otra, lo cual es imprescindible ya que le da el carácter a la obra.

Hasta aproximadamente 1650 no se utilizaron los signos de articulación de forma más o menos estable; ligaduras, puntos y cuñas son los que en mayor cantidad se pueden encontrar. A principios del siglo XVIII se establece la costumbre de indicarlos con mayor frecuencia (Rodríguez, 1994, pág.139). Por regla general la articulación musical relativa a las técnicas del arco y el soplo, de las cuerdas y vientos, decía, que todas las notas debían tocarse separadamente con el arco o soplarse, a menos que las ligaduras expresasen lo contrario. Aclarar que la ausencia de ligaduras y otros signos de articulación en este concierto y en muchas obras del barroco tardío, no quiere decir, que se deben interpretar todas las notas separadas; ya que cuando el compositor deseaba una articulación determinada, éste la indicaba al principio o en algún momento de la obra, sirviendo de modelo para el resto de los diseños similares. Existía un conocimiento por parte de los intérpretes para articular la música sin tenerla escrita con los signos.

Así se inicia un período de la historia de la articulación en los instrumentos de viento, en donde unas sílabas, *tu, ru, di, ri*, marcarán sobre todo en Francia, la práctica instrumental. *Johann Joachim Quantz* opina extensamente sobre esta materia, en relación con las sílabas, y argumenta que estas sílabas son de tres tipos, el primero es *ti* o *di*, el segundo *tirí* y el tercero *did'll*; a este último se le llama comúnmente articulación doble o doble picado y al primero articulación simple o picado simple.

Ambos coinciden respecto a los tipos de ataque de lengua y recomiendan que para el ritmo desigual, lo cual es aplicable a este movimiento, las sílabas, *turu* o *tirí* (solo cambia la vocal) son las indicadas. Utilizo la sílaba *tah* y *ráh* ya que son las sílabas que encuentro más cómoda, lo cual no quiere decir que funcione así para todos. El *tah* coincide siempre con la nota breve (nota en el tiempo falso, malo o menos principal) y el *ráh* con la larga (nota en el tiempo bueno o principal) ya que el acento se halla en la última sílaba. Resumiendo, la corchea con puntillo se atacará con la sílaba *tah* y la semicorchea con *ráh*. Especificar que no se puede comenzar nunca con *ráh*, hay que atacar las dos primeras notas con *tah*, y se continúa con las otras notas de este tipo siempre con *tahráh*. (Fig.1.1)



22

Notas principales: Sib Re Sib Fa Sol Mib La Sib

Fig. 1.2 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Solo y bajo continuo. Primera frase de la sección. Compases del número 1 al 3. Notas principales.

La *apoyatura* que aparece al final de **B**, es un retardo de la nota precedente. Esta *apoyatura larga* debe ser tocada sobre el tiempo, su valor obtiene la mitad del de la nota principal, serán unidas mediante *legato* (Fig. 1.3)³ y la *apoyatura* será atacada con el mismo tipo de golpe de lengua que las notas anteriores, con la sílaba tah. (Fig. 1.2).

En el transcurso del siglo XVII se impuso cada vez más la costumbre de tocar la *apoyatura* sobre el tiempo (anteriormente fue ejecutada sobre la parte débil del tiempo), incorporándola al valor de la segunda nota. Las *apoyaturas* se designan frecuentemente con el término *port de voix* en francés y en italiano *appoggiatura*.

Ornamento muy necesario que mejora tanto la melodía como la armonía. J.J. Quantz anota que si bien la *apoyatura* es “un adorno”, es también una cosa necesaria y su efecto disonante debe recrear al oído fatigado por muchas armonías consonantes (Quantz, 1752a). Según Johann Mattheson las *apoyaturas* ofrecían con frecuencia el mayor placer (Linde, 1958, pág.13).

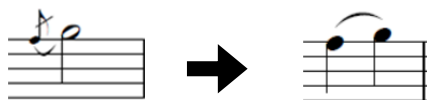


Fig. 1.3 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Compás 3. Manera de interpretar la *apoyatura*

³ Aclarar que aunque no aparezca la clave en algunas figuras de la tesis, todas están en clave de Fa en cuarta línea. Ambos conciertos: Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi y Concierto en Do Mayor FWVL: C2 para fagot, cuerdas y continuo de J.F. Fasch; se encuentran escritos en la misma clave (clave de Fa en cuarta línea).

La segunda frase es una secuencia de cuatro compases enlazados por intervalos de cuartas, que termina en una *semicadencia* en el compás número 8 (Fig. 1.4) que enlaza a la última frase y primer *solo* de esta primera sección.

Sib-- Mib, do- Fa, re- Sol, mib- Fa

I IV ii₇ V iii₇ VI iv₇ V

Fig. 1.4 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Frase dos. Compases 4, 5, 6, 7 y 8 *semicadencia*.

La última frase correspondiente a los compases del número 8 al 10, primer *solo*, realiza una secuencia con el *ritmo desigual* en los siguientes grados: V – IV- III- V (*Semicadencia*). Esta progresión está rellena por el compositor, mediante la denominada ornamentación *libre* o *italiana*. Este tipo de maneras de adornar surge de la melodía misma y se integran a ella, como un elemento sustancial del *solo*. (Fig. 1.5) (Linde, 1958, pág.20). Esta ornamentación tiene su origen en el siglo XVI, aunque la técnica tradicional es más antigua (Rodríguez, 1994, pág.127).



Fig. 1.5 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* del compás número 8 al 10. Grados en los que se forma la ornamentación libre escrita por Vivaldi.

El *Andante molto*, correspondiente a la segunda sección del movimiento tiene dos frases (2+2)+(3+3) compases. La primera frase está compuesta por dos semifrases cada una de dos compases. La primera semifrase modula a la tonalidad de Sol menor con el arpeggio disuelto de Dominante (V), resuelve en la Tónica (I); la segunda semifrase en la tonalidad de Fa Mayor con el arpeggio disuelto de Dominante con séptima (V₇) y Tónica (I), finalizando de esta manera la segunda frase. En cuanto a la articulación de esta frase hay que apoyarse en la primera nota (Si₂ y Do₃) correspondientes a cada semifrase de la secuencia de tresillos en semicorcheas. El ataque de lengua debe ser suave con la sílaba *tah*, luego se impulsan los tresillos crescendo hasta caer en las corcheas, notas disonantes que irán en *diminuendo* hasta resolver en la tónica (Fig. 1.6).

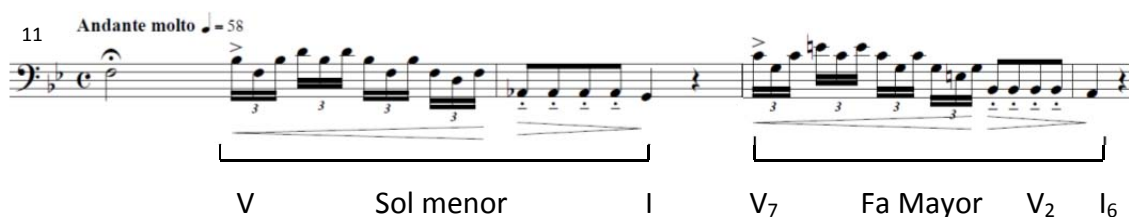


Fig. 1.6 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* segunda sección, primera frase, compases del 11 al 13. Hipótesis de notas de apoyo (primera nota de cada frase) y dinámica al interpretar.

La última frase del *solo* es la más larga y desarrollada del movimiento que se divide en dos semifrases, (3+3) compases (14 al 19). Retorna a su tonalidad de origen, Sib Mayor y al igual que la frase anterior se mueve entre los acordes de Dominante y Tónica con sus inversiones correspondientes. Esta frase se mueve en un registro muy cómodo para el instrumento, entre medio y tenor. Los puntos de apoyo al interpretar cada semifrase (fraseo) serán cada cuatro tresillos de semicorcheas, resultado 5 notas apoyadas, contando la blanca con fermata. En el último fraseo, durante la interpretación realizaré un *ritardando*, para darle un carácter más conclusivo al movimiento. Si bien termina con una *Semicadencia*. (Fig. 1.7)

Fig. 1.7 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* y bajo continuo. Segunda semifrase, compases del 17 al 19. Hipótesis de dinámica, notas de apoyo y ritardando al finalizar el movimiento.

“I Fantasmí”. Presto

El segundo movimiento está escrito en compás compasillo 4/4 originalmente, puede sentirse como compás binario $\mathbb{C}$, por cómo están situados los soportes de acentuación métrica; esto no significa que debamos transcribir el compás, aunque si sentirlo.

Inicia el movimiento en la tonalidad de Sib Mayor con un *ritornello* que va del compás número veinte al tercer tiempo del compás número veintiséis, en el cual finaliza con una *Cadencia Perfecta* en la tonalidad de Do menor (armónica).

La primera sección del *solo* en este movimiento va de la anacrusa del compás 27 al 40. Sección dividida en las siguientes frases: (2+2)+3+(2+3)compases del fraseo. La primera frase tiene dos semifrases, en la primera comienza el *solo* con el tema, ahora expuesto en la tonalidad de Do menor (armónica). Las notas importantes de la melodía del tema son: una negra, seguida de su octava alta, que desciende en intervalo de cuarta, sexta y fundamental (arpeggio) en semicorcheas. La voz superior nos muestra la ornamentación *libre* escrita por Vivaldi (Fig. 2). La sucesión de notas por grados conjuntos que ocupan el espacio vacío entre dos sonidos separados por más de una tercera, pudiendo ser ascendente o descendente, no interfiriendo de manera importante el sentido íntimo de la melodía base. A esta manera de ornamentar, para el gusto francés se le llama *coulade*. La ornamentación escrita en este pasaje no interfiere en la melodía y está en perfecta armonía con el bajo sobre los grados de Tónica (I) y Dominante (V) de la tonalidad de Do menor (Fig.2.1).

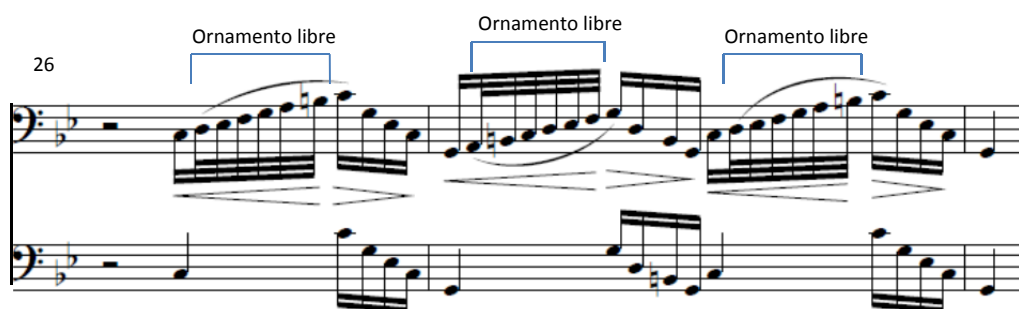


Fig.2 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* y tema. Compases anacrusa del 27 al primer tiempo del 28. *Solo* ornamentado por Vivaldi (primera voz) notas importantes de la melodía (segunda voz)

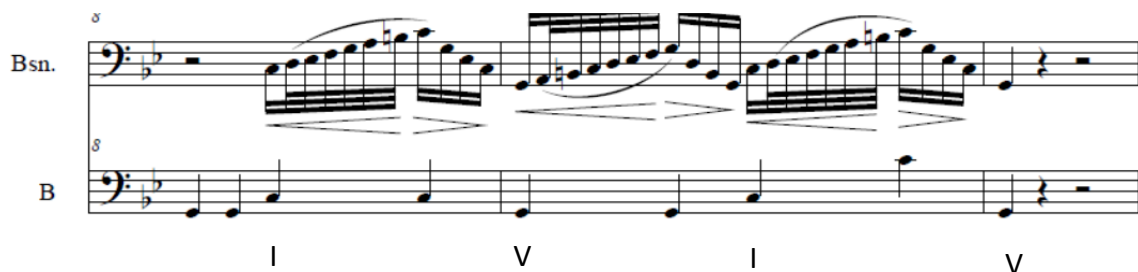


Fig. 2. 1 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* y bajo continuo de la primera semifrase (compases anacrusa del 27 al primer tiempo del 28). Grados del bajo en la tonalidad de Do menor (melódica). Hipótesis de dinámica aplicada al interpretar.

La semifrase del *solo* en los compases número 28 (segunda semifrase de la primera frase) (Fig. 2.2) y 35 (primera semifrase de la tercera frase) (Fig. 2.3), utiliza un motivo del *ritornello*. Este motivo ofrece la ilusión de oír simultáneamente dos voces en un instrumento homofónico, como es el caso del fagot; para acometer este pasaje debemos aferrarnos a la articulación para resaltar y diferenciar con claridad los distintos planos del dúo, por lo que he decidido ligar las notas del tenor en ambos *solos*. Vale aclarar que en el compás número 36 no estarán ligadas las semicorcheas pertenecientes al registro tenor, sino que las haré en staccato, para evitar la repetición innecesaria de motivos en el compás número 36, enriqueciendo la interpretación.

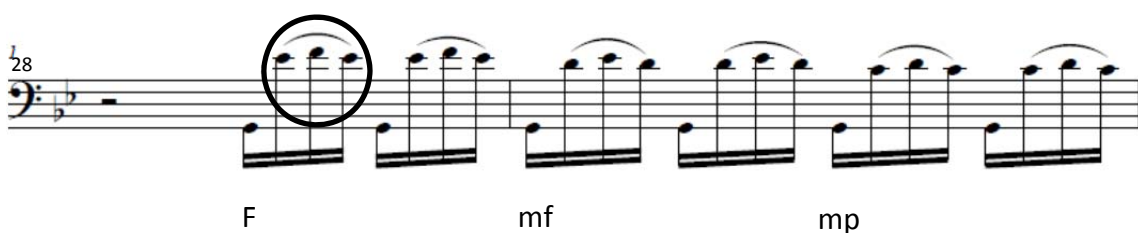


Fig. 2.2 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Solo segunda semifrase de la primera frase (compás número 28 al 29). Hipótesis de articulación aplicada al interpretar



Fig. 2.3 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Solo y bajo continuo. Primera semifrase de la tercera frase (compás 35 y primer tiempo del 37). Hipótesis de articulación aplicada al interpretar.

En la segunda frase (compases del 32 al 34) hay una alternancia entre el solista y el acompañamiento. El *solo* pregunta con un nuevo motivo en tresillos de semicorcheas y la orquesta responde con el ornamento *libre* que forma parte del tema principal, conformando la secuencia que camina por las tonalidades de: Do menor, Sib Mayor y Sol menor. El pasaje en tresillos de semicorcheas del *solo* (segunda voz) Vivaldi lo ornamenta con notas de paso (segunda nota de cada tresillo), antecede (tercera nota de cada tresillo) y repite la nota (primera nota del tresillo) que conforma el arpeggio en corcheas, que son las notas principales de la melodía. Este pasaje de tresillos de semicorcheas se puede articular con doble picado, ya que es bastante rápido (Fig. 2.4).



Fig. 2.4 Concierto en Sib Mayor RV 501, "La Notte", para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* segunda frase (compases del 32 al 34). Notas principales del *solo* (primera voz), original (segunda voz) y tonalidad de la secuencia. Hipótesis de dinámica y articulación de doble picado aplicadas al interpretar.

Seguido a este, viene la primera semifrase de la tercera frase, antes mencionado, (Fig. 2.3) que está escrito sobre la Dominante (V) de Sol menor, que enlaza a la siguiente semifrase. Esta continúa con una secuencia de notas en semicorcheas que se desarrollan sobre los grados de Tónica (I), Subdominante (IV) y Dominante (V). Dicha secuencia es un motivo que concluye con el principio del siguiente, enlazado a través de una nota que será común para ambos, a esto se le da el nombre de fraseo por encadenamiento. Introduzco una articulación de ligado de dos notas en los tiempos fuertes de los compases número 37, 38 y 39 (primer y tercer tiempo) y en el último compás (número 40), a modo de concluir el *solo* con una articulación expresiva diferente a la anterior, ligando las tres primeras de cada grupo de semicorcheas (Fig. 2.5).



Fig. 2.5 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Compases del 37 al 40. Fraseo por encadenamiento. Hipótesis de articulación y dinámica al interpretar.

La segunda sección del solo está formado por las siguientes frases: 3+ (3+3)

Dicha sección van del compás número 45 al 53, y está formada por dos frases; la primera está en la tonalidad de Re menor (armónica) y en ella utilizo expresiones de *legato* en algunos momentos, aprovechando algunas notas que se mueven por grados conjuntos e intervalos de terceras. (Fig. 2.6).



Fig. 2.6 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Solo y bajo continuo en Re menor (armónica). Compás número 45 al 48. Hipótesis de articulación y dinámica aplicada al interpretar.

La segunda frase tiene dos semifrases donde la primera está en Do menor (compás número 49 a segundo tiempo del compás 50) y la segunda va a su tonalidad original Sib Mayor (comienza en tercer tiempo compás número 51). La dinámica en esta frase

será utilizada en sus extremos de *forte* y *piano*, reapareciendo el tema en *forte* (*f*), contrastando con la nota pedal que será *piano* (*p*). La segunda de estas notas pedales, le aplico al interpretar un trino (*tr*) a la nota La₃ redonda (compás 52). Dicho trino comienza con la nota auxiliar superior, la cual indico por medio de una pequeña nota (no es obligatorio ponerla), que se toca anticipada al tiempo donde comienza el trino (Fig. 2.7). En el siglo XVII se impuso esta costumbre de comenzar el trino con la nota auxiliar superior, que en algunos casos iba con la notación siguiente para advertir al ejecutante el modo de proceder. *C. Ph. E. Bach* indica que cualquier tipo de trino puede ser indicado con tr o con una simple cruz +, aunque también se le encontrará con tr comenzando en todos los casos por la nota superior. Este trino que comienza con la nota superior, desciende hasta la segunda inferior para volver a ascender y ejecutar los batidos de forma ordinaria.

En la música del siglo XVI existen pruebas de que se acostumbraba interpretarlos utilizando la nota auxiliar superior, Fray Tomás de Santa María, en su libro *Arte de tañer fantasía...* de 1565, habla del modo de hacer los redobles y quiebros, denominando *quiebro reiterado* a un trino que comienza por la nota auxiliar superior (Rodríguez, 1994, pág.104). El trino se constituye insustituible para añadir vivacidad a la melodía. Los italianos lo denominaron *trillo*, que *Michel Praetorius*, lo llama vibrato de la voz sobre un sonido. Este adorno se encuentra también en los métodos de canto de *Giulio Caccini* (1550-1618), *Ludovico Zacconi* (1555-1627) (Linde, 1958, pág.9).

En Francia, se le denominó *cadence*, *tremblement* y *battement*. La primera acepción se aplicaba de manera invariable en los pasajes que conducían a una cadencia para así destacarlas del resto. La segunda denominación hace referencia al temblor resultante de batir con rapidez dos notas alternativas. La tercera, la pulsación o agitación rápida de dos notas (Rodríguez, 1994, pág.104).

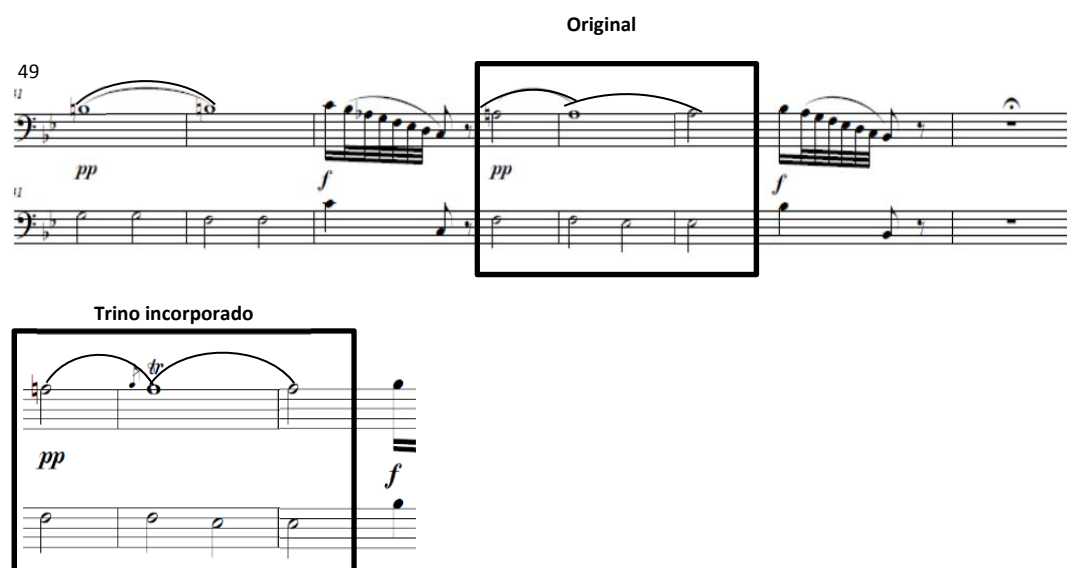


Fig. 2.7 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* y bajo continuo de la segunda frase de la segunda sección. Hipótesis de aplicación del adorno de trino (cuadro bajo) al interpretar.

Le sigue el *Presto* en 3/8, marcado a uno, manteniéndose todo el tiempo dentro de la tonalidad original Sib Mayor, sobre los grados de Tónica, Subdominante y Dominante. Esta danza tipo giga es una sección que sirve como puente del allegro al movimiento lento.

“Il Sonno”. Andante molto

Este tercer movimiento lento, que en realidad vendría a ser el segundo movimiento del ciclo normal de un *concierto*. Este movimiento tiene dos secciones, la primera de ella con un fraseo de 6+ (5+5)+7+9. Se inicia con el bajo y en el segundo compás, mitad del primer tiempo entra el solo del fagot con una frase de seis compases. En esta frase *Vivaldi* especifica la articulación expresiva del movimiento, ligando de dos en dos las corcheas, ayudando a dirigir las frases con esa sensación de plenitud, como que nunca termina. Esta línea melódica en *legato*, crea una situación expresiva desprovista de tensión y conflicto, polo opuesto a otra completamente separada. Con esta articulación ligada no daremos tanta importancia a la nota a donde llega la ligadura (segunda corchea de cada tiempo) si no de la que parte. La sílaba *dah* será perfecta para cada golpe de lengua, que debe ser suave durante todo el movimiento, para poder dibujar bien el fraseo (Fig.3) Agregar que los saltos de intervalos de quintas a intervalos de octavas no es posible hacerlos en *legato* con el fagot barroco; pero como

este concierto será interpretado con fagot sistema alemán, esto no representa un problema ya que se puede ligar perfectamente.



Fig. 3 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Nocte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Solo primera frase del tercer movimiento (compases del 83 al 88). Hipótesis de articulación expresiva legato, (sílabas dah)

La siguiente frase de dos semifrases que se entrelazan, donde la primera (compás 89 al tiempo fuerte del 94) modula a Do menor (melódica) pasando por Re menor (melódica), hasta llegar al V₇ de Sol menor (melódica) nota común de la siguiente semifrase (compás 94 al 98) donde termina la frase en una Cadencia Perfecta.

En este movimiento el análisis de la respiración indica que debemos ser sumamente cuidadosos a la hora de decidir las pausas de respiración ya que el fraseo requiere pausas muy breves para respirar, para no romper la línea melódica. Las pausas para respirar están indicadas con el símbolo ‘ (Fig. 3.1).



Fig. 3.1 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Nocte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Solo y acompañamiento. Segunda frase de la primera sección (compases del 89 al 98). Hipótesis de fraseo y pausas respiratorias.

A continuación la frase que abarca los compases del 99 al 105, en la que orna el compás número 102 utilizando y apropiándose de la denominada ornamentación libre o italiana en los que se toma el lugar de notas largas por otras más breves, logrando revestir y disminuir los sonidos de la melodía. La respiración en esta frase es antes de comenzar el adorno en el compás número 102, luego de dar el Mi_b en el primer tiempo del compás. (Fig. 3.2).



Fig. 3.2 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Nocte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* y bajo continuo compás 102. Hipótesis de ornamento (segunda voz).

La siguiente frase está enlazada con la anterior, se inicia en la anacrusa del compás 106. Agrego un ornamento a la manera libre al intervalo de séptima de Fa₃ a Mi₄ del compás 107 donde aprovecho la distancia que hay entre ellos para rellenar con notas conjuntas (Fig.3.3). En esta frase respiro luego de dar la primera nota (Re₂) del compás número 109, va en *diminuendo* esta semifrase hasta desaparecer, marcando el fin del movimiento.

107



Fig. 3.3 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Nocte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* compás 107. Original (primera voz), hipótesis de ornamentación que realizo al interpretar (segunda voz) y agrego el bajo como base de todo el movimiento melódico.

“Sorge L’Aurora”. Allegro

Este movimiento surge del acorde final del movimiento lento, iniciando con el *ritornello* que presenta el tema (Fig. 4). El *solo* comienza con una variación del tema en el tercer tiempo del compás número 128. Esta variación está escrita sobre las notas principales de la melodía que son: Sib₃- Re₃- Fa₃- La₃- Do₄- La₃-Fa₃-Re₃-Sib₃- Re₃- Fa₃ (semicadencia); estas notas caen en cada tiempo y las notas restantes (tres última de

cada cuatro semicorcheas) es un relleno que sirve para darle vivacidad y virtuosismo al *solo*. Las notas principales de la melodía que se encuentran en los tiempos fuertes (primer y tercer tiempo) se harán más apoyadas que las restantes y en algunas, añadido ligados para reafirmar la expresión de apoyo y jugar un poco con la articulación expresiva de la frase (Fig. 4.1).



Fig. 4 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. Tema del cuarto movimiento



Fig. 4.1 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* y bajo continuo. Variación del tema, compás número 128 al 131. Hipótesis de articulación, ligados articulatorios al interpretar.

Las semifrases tipo dúo aparecerán en este último movimiento varias veces y serán ejecutadas de la siguiente manera: las notas del registro tenor planteo una articulación legato, (tres última semicorcheas del registro tenor) para diferenciarla del registro bajo en la expresión, o viceversa. Haciendo una distinción entre la primera semicorchea de cada grupo, separándola de las tres restantes. La primera semicorchea suele moverse melódicamente unida a sus semejantes de los otros grupos, quedando las tres restantes de cada grupo como acompañamiento; lo cual era un cliché entre los músicos de la época. (Fig. 4.2 a, b y c)





Fig. 4.2 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solos* tipo dúos. Hipótesis de articulación al interpretar.

Esta sección termina en la tonalidad de Re menor compás número 146 a 150. Prosigue la orquesta, reponiendo el tema en esta misma tonalidad.

El *solo* en la tercera sección del movimiento expone nuevo tema, al cual se podría denominar subtema (fig. 4.3) que Vivaldi ornamenta con trinos *tr*, otorgando más vivacidad y vigor al *solo*.



Fig. 4.3 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* y bajo continuo. Semifrase del compás 157 al 158. Vivaldi ornamenta con trino.

Vuelve a su tonalidad original en la anacrusa del compás número 164 (fig. 4.2) En el compás número 172, comienza la dinámica en piano (*p*) y va subiendo escalonadamente, cómo mismo lo hace la secuencia melódica, hasta llegar al clímax en el compás número 175, que irá en decrescendo al terminar la frase en dominante (compás número 177). Se respira, silencio de corchea y viene otro motivo, de aquí destacar que la escala con notas repetidas en semicorcheas que comienzan en el tercer tiempo del compás número 181 al compás número 182, lo haré con el golpe de lengua *tah-dah*, de esta manera restaría importancia a las segundas y cuartas semicorcheas, ya que caerían con la sílaba *dah*. Resultado mejor: que se escuchen las notas correspondientes a la primera y tercera semicorchea de cada ciclo, las cuales forman la escala de Sib Mayor, llegando al Fa₄ agudo, resuelve en su octava baja.



Fig. 4.4 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* compás 181 al 184. Utilización de las sílaba tah-dah en la escala de semicorcheas, (voz superior) notas importantes y que destaco al interpretar la escala (voz inferior, corcheas)

Termina el solo con una *Cadencia Perfecta* (fig. 4.5), y *en manos del ritornello* queda la re-exposición del tema y final de este movimiento y del concierto.

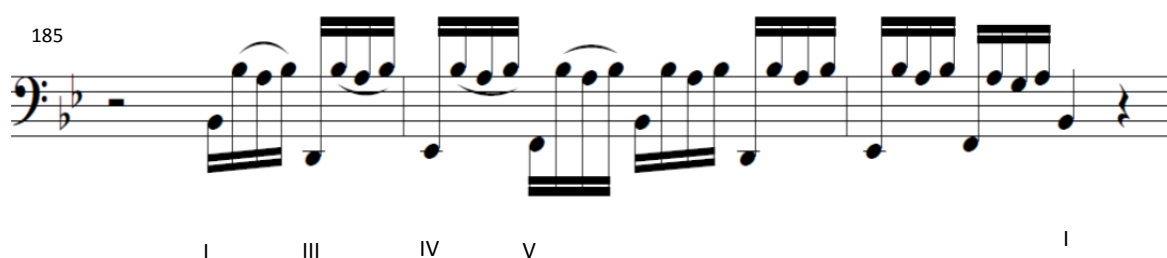


Fig. 4.5 Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de A. Vivaldi. *Solo* de la última frase construido sobre los grados I, III, IV, V y I (Cadencia Perfecta).

3.2 Análisis interpretativo del Concierto en Do Mayor BWV: C2, para fagot, cuerdas y continuo de Johann Friedrich Fasch

3.2.1 Johann Friedrich Fasch (1688-1758)

Johann Friedrich Fasch, nacido el 15 de abril de 1688 en Buttelstedt, Alemania, primogénito de Friedrich Georg Fasch y Sophia Wegerig. El maestro de capilla *Johann Philipp Krieger*, antiguo pupilo de Pasquini, es lo que se podría llamar el padre adoptivo del joven *Fasch* en lo que a desarrollo musical se puede decir, este hombre era un músico de amplia cultura, conocedor de las escuelas musicales Veneciana, Boloñesa, Napolitana, Florentina y Romana. Su influencia sobre el joven fue primordial en el futuro desarrollo de su talento musical (Deicke, 2013).

A partir de 1701 *Fasch* comienza a asistir a la escuela de Santo Tomas en Leipzig, bajo la dirección del cantor *Johann Kuhnau* y es escogido como uno de los niños del coro de Santo Tomas. Durante este tiempo aprende por si solo a tocar el violín y el teclado. Durante esta etapa compone sus primeros trabajos vocales y realiza arreglos para la música de *Menantes* (Christian Friedrich Hunold). También compone suites y oberturas siguiendo el modelo de *Georg Philipp Telemann*, las cuales fueron presentadas con bastante aceptación en el "*Collegium Musicum*". Algunos años después, en el 1708, el joven *Fasch* de apenas 20 años funda en la universidad de esa misma ciudad un segundo "*Collegium Musicum*" mientras estudiaba teología y leyes. Esto le causó profundas desavenencias con su antiguo tutor. En el 1710 *Fasch* y su colegio son invitados para tocar regularmente en los servicios de adoración en la iglesia Paulinerkirche y algunas festividades académicas en la Universidad de Leipzig (Sheldon, 1972).

Fue comisionado por el Duque Moritz Wilhelm de Sachsen-Weitz para componer óperas para la feria de Peter y Paul en Naumburg y más tarde para la corte de Weitz ("*Clomire*", "*Lucius Verus*" y "*Die getreue Dido*"). Aprovechando la buena disposición de la corte solicita financiamiento para un viaje de estudios a Italia, en su lugar, el Duque le da una recomendación para la corte de Gotha, uno de los centros políticos de la Europa de la época. (Deicke, 2013)

Luego de completar sus estudios universitarios en Leipzig, emprende un viaje de estudios por el suroeste alemán. Recibe lecciones sobre composición de su antiguo

prefecto del colegio de Santo Tomas, el Maestro de Capilla *Cristoph Graupner* y de su concertino *Gottfried Grunewald* (Sheldon, 1972).

En 1722 ocupó el puesto de maestro de capilla en la corte de Zerbst. En ese mismo año renunció al puesto de cantor de la iglesia de Santo Tomas en Lipzieg, puesto que ocuparía *Johann Sebastian Bach*. Asimismo *Bach* le profesaba una gran estima y un gran respeto, como atestigua el hecho de que entre las obras manuscritas de *Bach* apareciesen copias de suites de *Fasch*.

En 1728 *Fasch* dirige una carta a *Johann Mattheson*, editor del periódico musical “*Der Musicalische patriot*” en Hamburgo, solicitándole que le pusiera en contacto con colegas que estuviesen dispuestos a intercambiar obras musicales. Así comenzó un intercambio de composiciones musicales que contaba con la participación de ciudades como Zerbst, Dresden, Darmstadt y otras.

Los manuscritos de las obras de *Fasch* se encuentran dispersos entre numerosas librerías de Europa. Se le reconoce la autoría de al menos una Pasión, 14 misas, 2 Credos, 4 Salmos, al menos 100 cantatas para la iglesia, 4 Serenatas, 4 óperas, además de una cantidad indeterminada de conciertos, sonatas y sinfonías y oberturas; éstas últimas muy admiradas por *Bach*, por su estilo contrapuntístico (Sheldon, 1972). En las obras de *Fasch* se denota el estilo del barroco tardío alemán, en el cual tanto el estilo francés como el italiano ejercieron una influencia decisiva. Los factores esenciales del francés fueron las innovaciones orquestales de *Lully* y las técnicas de teclado de *Couperin*; las del italiano el estilo de concierto en la música instrumental y el bel canto instrumentalizado de la ópera (Bukofzer, 2002, pág. 269-271).

Independientemente de que en lo que a época se refiere la vida de *Fasch* le ubica firmemente en el periodo barroco; su obra marca, quizás más que la de cualquier otro compositor, la transición del barroco al rococó, o clásico temprano. Fue un pionero, marcó el desarrollo de la ruptura del molde del estilo fugado a favor de una forma de desarrollo temático del cual emergería la forma de escritura romántica.

Murió un 5 de diciembre de 1758 en Zerbst, dejando el legado de un músico extremadamente emprendedor y activo.

3.2.2 Análisis interpretativo del Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de Johann Friedrich Fasch

El *Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de Johann Friedrich Fasch*, está arraigado a las características del estilo concierto en la música instrumental del estilo italiano; gracias a la influencia de las obras de Vivaldi en Alemania; conservando el esquema tripartito habitual: *allegro*, un movimiento lento que se encuentra en la relativa menor y un *allegro* final que es un poco más breve y animado, formado cada uno de estos movimientos por *ritornellos* para la orquesta completa que se alternan con episodios para el solista. Aunque bien en la obra de *J. F. Fasch* y sus contemporáneos alemanes se comienza a notar la incipiente desintegración del estilo barroco, marcada con la galantería de los clavecinistas franceses, especialmente de *François Couperin*, el cual influenció el estilo de escritura de los compositores alemanes.

Primer movimiento. *Allegro*

Movimiento escrito en el compás binario 2/4, que se inicia con el *ritornello* (compas primero al veinticinco) de la orquesta completa (*tutti*), donde se expone el tema, que comienza con una anacrusa de corchea; esta nota sin acento que antecede el primer tiempo fuerte del compás marcará el inicio de cada episodio del *solo* y de los *ritornellos* (*tutti*) en el movimiento. El solo comienza en el compás número veintiséis, con una primera sección que está formada por frases que están organizados del siguiente modo:

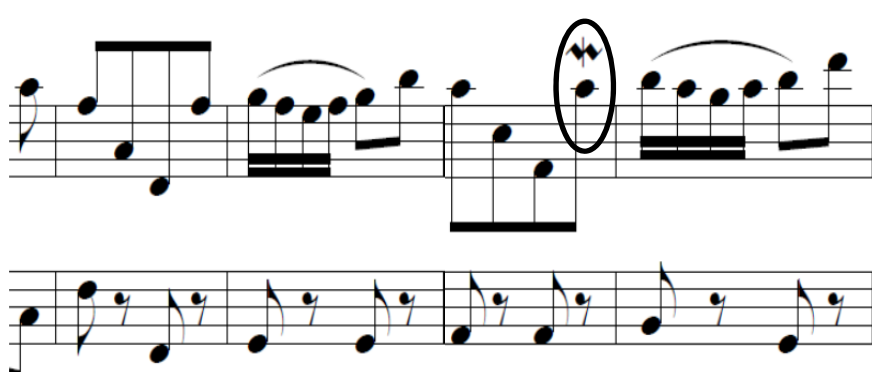
4+ (4+4)+ (4+3+4) compases.

La primera frase llega hasta el Sol corchea del compás 29 y es la presentación del tema en su tonalidad original Do Mayor, las notas principales del tema es: la anacrusa de los tres primeros tiempos y el tiempo fuerte de los cuatro compases que forman esta frase. En el primer y segundo compás de la frase se liga las tres notas pertenecientes al primer tiempo del compás, como si fuese un mordente de dos notas inferior (pincé o battement) pero más lento. Esta frase va a comenzar con una dinámica en *mezzoforte* (*mf*) que crecerá hasta llegar al Sol₄ del compás 28, disminuyendo al bajar la escala que da fin a esta frase. La articulación de esta escala la hago separada como escribiera *Johann Friedrich Fasch* en el manuscrito de este concierto.



Fig. 5 Concierto en Do Mayor BWV 1059: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y tema del primer movimiento compás anacrusa del 26 al 30, primera frase. Hipótesis de articulación.

La segunda frase (4+4) situado entre los compases 30 al 37. Esta frase tiene dos semifrases que se encadenan; de aquí el (4+4) compases. La primera semifrase llega a la primera nota del compás 34 con la nota Mi₄, la cual a su vez da pie a la siguiente semifrase, encadenándolas a una misma frase. Al primer motivo que va hasta el compás 33; aplico a la nota Do (anacrusa del compás 33) un mordente breve inferior que no debe ser ejecutado con fuerza, ya que cumple la función de unir más íntimamente esta nota con su segunda ascendente (Re) (fig. 5.1). La segunda frase está formada por una secuencia de semicorcheas que articularé de la siguiente manera: dos ligadas, dos sueltas (picadas). Aplico un mordente al último Si₄ semicorchea del compás 35 y a las dos semicorcheas, anacrusa del compás 37 agrego dos nota (Re₃ y Do₄), convirtiéndose en un grupo de cuatro fusas, pertenecientes al acorde de Dominante con séptima (V₇) Sol Mayor, tonalidad en la que termina (compás 37). Este tipo de ornamento en arpeggio es como tocar a la manera del arpa, o sea tocar las notas que contenga el acorde, una a una sucesivamente (no realizar ataque simultáneo; esto es aplicable para los instrumentos de teclado) (Fig. 5.1a).



La sistemática designación del mordente breve con el signo comienza con Carl Ph. E. Bach

Fig. 5.1 Concierto en Do Mayor BWV 1059: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo de la segunda frase. Compás del 30 al 34. Hipótesis de adorno: mordente breve inferior.

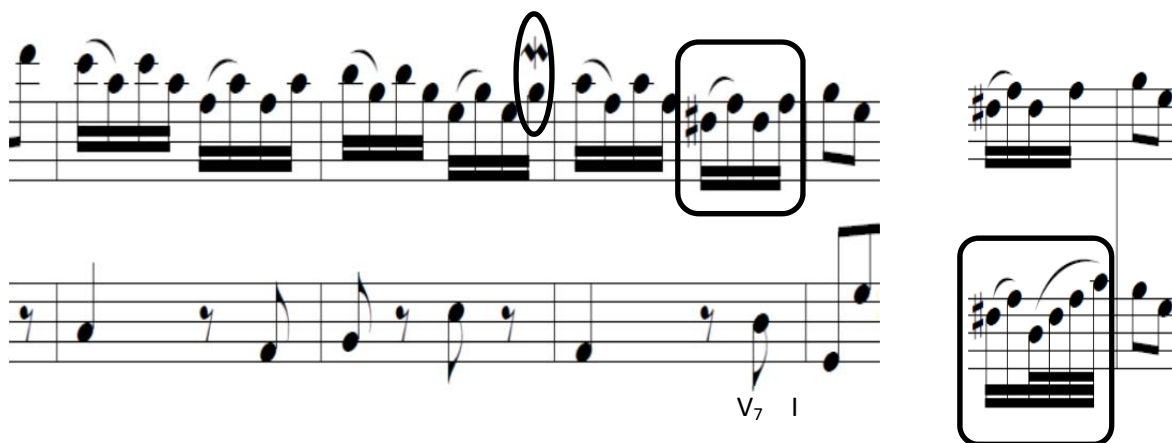


Fig. 5.1a. Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo tercera frase, compases del 34 al 38. Hipótesis de adorno: mordente breve inferior (izquierda) y grupo de notas del arpeggio de V^0_7 de Sol Mayor (derecha) como ornamento.

Cuarta y última frase de esta sección (4+3+4) que parte desde la anacrusa del compás 38 al 47. Esta frase es mayor que la anterior, en este caso son tres semifrases que se encadenan. La primera semifrase es el típico cliché de la época, analizados previamente en el *Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, para fagot, cuerdas y continuo de Antonio Vivaldi*. Cliché en el cual la primera semicorchea suele moverse melódicamente unida a sus semejantes de los otros grupos, quedando las tres restantes de cada grupo como acompañamiento; apoyándome en esto saco a relucir ambas voces. La última nota de este motivo es el Mi (Fig. 5.2), nota que enlaza a la siguiente semifrase. Tres compases está compuesto este motivo que está formado por grupos de notas en semicorcheas que consiste en una nota principal, rodeado de las notas auxiliares diatónicas; la dinámica va en decrescendo a medida que va terminando el motivo con una cadencia perfecta en Sol Mayor. La articulación utilizada es: dos ligadas, dos picadas en cada grupo de semicorchea (Fig. 5.2a). La nota común entre este motivo y el tercero y último de la frase es Si, que tiene como bajo armónico la tónica (Sol). Designo una apoyatura que enriquece la armonía con la disonancia y (en italiano *apoggiature* y en francés *ports de voix*) que se toca muy brevemente en la nota Do anacrusa del compás 46 y al Fa# un mordente breve superior, que le dan más vivacidad al *solo*. Concluyendo la frase y la sección del *solo* en la Dominante de Sol Mayor (Fig. 5.2b).



Fig. 5.2 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Compás 38 al 41. Hipótesis de articulación, cliché típico al interpretar.



Fig. 5.2a Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo en Sol Mayor. Anacrusa del compás 42 al 44. Hipótesis de articulación al interpretar.



Fig. 5.2b Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Compás 44 al 47. Hipótesis interpretativa de: apoyatura, mordente breve superior y articulación.

Segunda sección del *solo* comienza anacrusa del compás 65 al compás 81, el cual está formado por el siguiente fraseo 4+ (4+6+5) compases. Primera frase compás número 65 al 68, se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor, se tocará con una dinámica sobre plano *forte* (*f*), que irá en decrescendo al terminar la frase con el arpeggio de dominante con séptima (V₇), conclusión a la cual añadido un mordente breve superior en las notas Do y La del compás 67, penúltimo de la frase (Fig. 5.3).



Fig. 5.3 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. Segunda sección del *solo*, primera frase Sol Mayor. Compás 65 al 68. Hipótesis de adorno: mordente breve superior.

Segunda frase (4+3+4+5) compases de los motivos que se suceden por encadenamiento. El primero de estos motivos modula a la tonalidad de Re Mayor y comienza en la anacrusa del compás 69; en dicho compás incorporo el arpeggio de Dominante (nota principal sol) cambiando el orden de las notas del arpeggio, en vez de ser Sol-Si-Re, hago Sol-Re-Si para que la nota Si₄ resuelva en el La grave (nota real escrita en la partitura), que toco una octava alta, para que tenga similitud con la nota que le antecede; agrupando mejor las notas que sirven como ornamento. La semifrase acaba en la primera nota (Re₄) del compás 72 (Fig. 5.4). Esta nota es el eslabón de la siguiente semifrase que tiene dos compases de semicorcheas que están contruidos sobre los acorde de Dominante y Tónica, ahora en Sol mayor. Esta segunda semifrase finaliza en la primera nota del compás número 74 (Fig. 5.4a); nota común del comienzo de la tercera semifrase donde el bajo continuo realiza una secuencia armónica descendente partiendo del cuarto grado (Do) hasta llegar al primer grado (Sol) incorporándole a cada uno de los grados un intervalo de tercera descendente. La voz solista se mueve a una tercera por encima del bajo, terminando en la nota Si (primera nota compás 77) (Fig. 5.4b). Esta nota atacada con una dinámica en piano (*p*) es el inicio del última motivo de 5 compases (77 al 81) que van en crescendo. Esta semifrase del solista está elaborada sobre la escala diatónica de Sol Mayor, donde las primeras notas de cada grupo tienen la relación tonal y las restantes son ornamentos. A las cuatro semicorcheas anacrusas del compás 80, hago una ornamentación libre, basándome en el arpeggio de Dominante con séptima (V₇) y en la nota Fa que pertenece a la Dominante de la Cadencia Perfecta interpreto un mordente breve superior (también se puede hacer trino simple con un solo batido) que resuelve en la Tónica (Sol Mayor) (Fig. 5.4c).



Fig. 5.4 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* primer motivo de la segunda frase. Anacrusa del compás 69 a la primera nota del compás 72. Sustitución de la nota Sol en corchea (izquierda) por el arpeggio de Tónica en tresillos de semicorchea (derecha) como hipótesis de ornamento al interpretar.



Fig. 5.4a Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo (compás 72 y 74) construido en los acordes de Dominante y Tónica de la tonalidad Sol Mayor. Hipótesis de articulación al interpretar (aparece marcado las notas que son comunes y enlazan los motivos).



Fig. 5.4b Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Compases 74 al 77. Hipótesis de articulación y dinámica aplicada al interpretar (aparece marcado las notas que enlazan los motivos)



Fig. 5.4c Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo del último motivo de la frase y de la sección. Compás 77 al 81. Hipótesis de ornamento, agrego a las cuatro semicorcheas, anacrusa del compás 80 (izquierda), el arpeggio de V_7 (Sol mayor) en tresillos de semicorchea (derecha) y un mordente breve superior a la nota anacrusa del compás 81 (izquierda) como ornamento al interpretar.

Tercera sección del *solo* (4+5)+(4+5). La primera frase del solo comienza en la anacrusa del compás 92 al 100. Esta frase está formada por dos semifrase que tienen en común y semejanza la forma en que están escritos, diseño donde la primera nota de las cuatro semicorcheas de cada tiempo son las que se mueven y conducen la línea melódica, mientras que las tres últimas semicorcheas de cada grupo son notas repetidas, que no tienen importancia, son relleno. Esto será reafirmado articulando en ligado las dos primeras notas de cada grupo de semicorcheas. El primero de estos motivos (Fig. 5.5) modula a la tonalidad de La menor (armónica) y el segundo pasa por las tonalidades de Re y Mi Mayor (Fig. 5.5a). En esta tonalidad de Mi Mayor concluye la frase con una cadencia perfecta, en el cual el acorde de Tónica (I) será al mismo tiempo el acorde de

Dominante (V) de La menor, tono en el que está escrito la siguiente frase. Para darle un matiz más brillante y destacar el solo, en estos motivos, recorro al *grupeto*. Este adorno que consiste en rodear una nota principal por grados conjuntos utilizando para ello notas auxiliares diatónicas y puede comenzar tanto por la nota real como por la superior e inferior. Durante el barroco tardío la forma que se consolida como más utilizada fue la de comenzar por la nota superior, forma que empleo en los grupetos añadidos a la anacrusa de los compases números: 94, 98 y 100. Los nombres dados a este adorno fueron: en Italia (*groppo*, *gruppetto* y *circolomezzo*); en Francia (*doublé*, *tour de gosier*, *doublé cadence* y *brisé*) y en Inglaterra (*turn*) (Rodríguez, 1994, pág. 115).



Fig. 5.5 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo DE J. F. Fasch. *Solo* en La menor armónica. Compases del 92 al 95. Hipótesis de adorno: mordente (izquierda) e interpreto (derecha).



Fig. 5.5a Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo del compás 96 al primer tiempo del compás 100. Hipótesis de adornos: mordentes (izquierda), manera de interpretar (derecha).

La segunda frase tiene al igual que la anterior, dos semifrases. La primera de ellos está en la tonalidad de La menor (armónica), que está escrito sobre el grado de Dominante (V), y con el cual realiza, partiendo de la nota Mi_3 unas secuencias de intervalos ascendentes de: quinta, sexta, séptima y octava; que serán rellenados por una sucesión de notas (escala diatónica de La menor armónica); el ya antes mencionado en el análisis interpretativo del Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Noite”, para fagot, cuerdas y continuo de Antonio Vivaldi, sobre el gusto francés llamado *coulade* (Fig. 5.5b). Esta semifrase termina en tónica en el primer tiempo del compás 103,

encadenándose con la siguiente semifrase, en el que concluye la frase con la Cadencia Perfecta de La menor (armónica). En el compás 104 agrego el adorno de mordente breve inferior a las notas Fa₄ semicorcheas, para que no sea igual al compás que le antecede (Fig. 5.5c)



Fig. 5.5b Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo en el V, resuelve en I de La menor (armónica). Compás 100 al 103. Destacar la dinámica *p* en la interpretación.

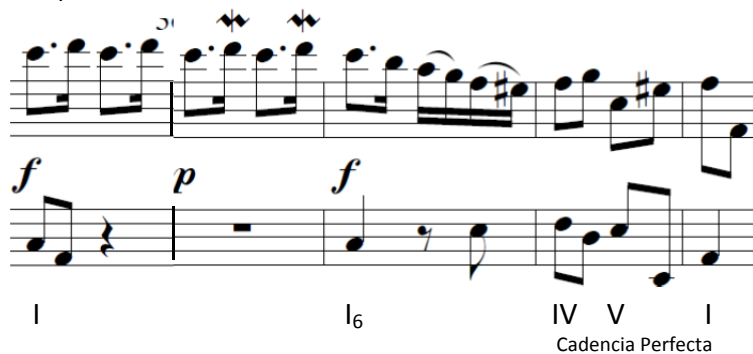


Fig. 5.5c Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo en La menor (armónica). Compases del 103 al 107. Hipótesis de la aplicación de mordente breve superior y dinámica al interpretar.

Cuarta y última sección del movimiento. La sección del *solo* es fraseada (13+8) compases.

Primera frase formada por secuencias de semicorcheas, en la que las primeras notas de cada grupo tienen la relación tonal y las restantes son ornamentos. Estos motivos van modulando y se repiten, por lo que, cuando lo interpreto lo hago con diferente articulación. Como primera vez lo presento con el habitual cliché (primera picada y las tres restantes ligadas) y cuando repite cambio a las dos primeras notas ligadas y las otras dos picadas (Fig. 5.6). Esta frase comienza en el compás anacrusa del compás 123 al 134 en la Dominante de Do Mayor. La segunda frase y última de la sección y del movimiento a modo de concluir se mueve en los grados de V-I-V-IV-V-I de Do mayor, sobre los que se forma la melodía del *solo* con: una escala descendente que articulo indistintamente en su repetición; arpeggios que suben y bajan del registro medio al

tenor, al último de ellos le aplico un adorno de *coulade*, en el compás 140 y a la anacrusa del compás 142, Si corchea, le agrego un trino con resolución a la Tónica, destacando la cadencia final del movimiento (Fig. 5.6a).



Fig. 5.6 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo*. Hipótesis de articulación al interpretar. Ejemplo de los dos primeros compases de la secuencia, las restantes igual articulación.

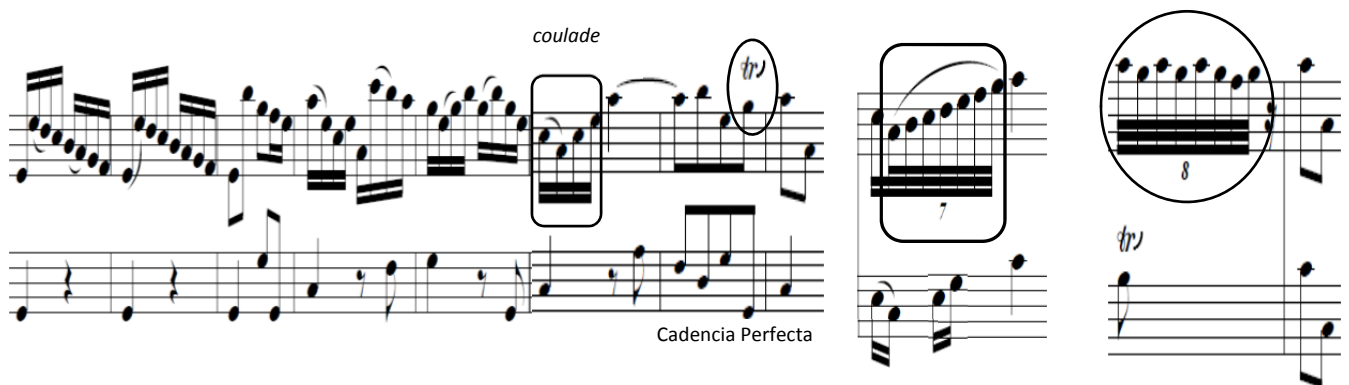


Fig. 5.6a Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo compases del 135 al 142. Hipótesis de articulación y adornos al interpretar. Adorno *coulade* (izquierda), manera de ejecutar (derecha) y trino con resolución (izquierda) manera de ejecutar (derecha).

Segundo movimiento. *Largo e sforzato*.

Escrito en la relativa menor (La menor) y en compás cuaternario, este movimiento lento comienza con un Mi_4 , registro tenor, en la anacrusa del compás 5, esta nota es atacada débilmente y se comienza a emitir en piano (*p*) haciéndola crecer con fuerza a la mitad de la nota y vibrando al final de esta para darle mayor expresión al solo. Esta frase abarca cuatro compases, donde presenta el tema fraseado largo y articulado ligado de dos en dos notas. Además hay que sostener la melodía cuidadosamente y respirar en lugares adecuados. Las pausas al respirar serán breves y la primera la hago luego de dar el $Sol\#_3$, primera semicorchea del tercer tiempo del compás número 6; ligando las tres restantes semicorcheas del compás para no romper el fraseo y la

siguiente luego de dar el Re primera semicorchea del tercer tiempo, pero esta vez la tres semicorcheas que le sigue no las ligaré, porque agrego notas auxiliares a las dos última semicorcheas, ahora cuatro fusas. Seguido a esto, al otro grupo de semicorcheas le incorporo una nota de paso al intervalo de tercera que está entre la primera y segunda semicorchea, y tercera y cuarta semicorchea del último tiempo, pasando a ser tresillo de semicorcheas. El compás número 8 concluye la frase donde agrego un trino al último Do, que resuelve a Si, nota que pertenece al acorde de Dominante de La menor (armónica). (Fig. 6)

Fig.6 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. Primer Solo del

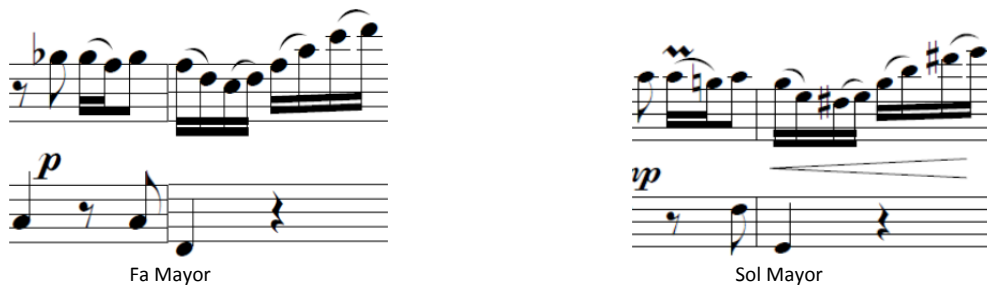


segundo movimiento, compases 5 al 8. Hipótesis de pausas respiratorias, articulación, ornamento libre (derecha) y trino aplicado al interpretar.

La siguiente sección del *solo* comienza con una frase en la tonalidad Fa Mayor, que seguidamente repite en la tonalidad de Sol Mayor, aquí añadido un mordente superior para que no sean iguales (Fig. 6.1). Le sigue una secuencia de arpeggios descendente que van de la anacrusa del compás 13 a la primera nota del tercer tiempo del compás 15. En la tercera secuencia de estos arpeggios (tercer tiempo del compás 13) añadido notas de pasos al interpretar (Fig. 6.1a). En el compás número 14 la última secuencia de los arpeggios resuelve en la nota Fa₃, dominante con séptima (V₇) de Sol Mayor, sobre el cual el compositor escribió una *fermata*, al igual que en el compás número 16 sobre la nota Re₃ (Fig. 6.1b) Esta marca de articulación que permite que una nota sea sostenida tanto como se desee; es el momento, donde aprovecho para interpretar la realización de adornos de manera libre, ya que tomo el lugar de la nota larga o sostenida, por otras más breves que rellenan esta nota y transforman la melodía. Aclarar que estas *fermatas* no son cadencias en las cuales el intérprete haría un despliegue de virtuosismo con pasajes acrobáticos, esto no es lo que se pretende. Cada una de las notas con el signo de *fermata* tienen escrita la resolución de la frase, la primera

resuelve en Do Mayor y la segunda en Sol Mayor y cada una tiene una nota común que se encadenará con la siguiente semifrase. Es con la segunda *fermata* que se enlaza a la última semifrase, que al interpretar le agrego unas apoyaturas y trinos para resaltar la conclusión de esta.

Fig. 6.1 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Segunda sección presenta el motivo en Fa Mayor (izquierda), repetición de este ahora en Sol Mayor



Mayor con la hipótesis del adorno del mordente breve superior (derecha).



Fig. 6.1a. Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Motivo de secuencias de arpeggio, anacrusa del compás 14 al compás 16. Hipótesis de notas de pasos al arpeggio marcado (izquierda) manera de interpretar (derecha).

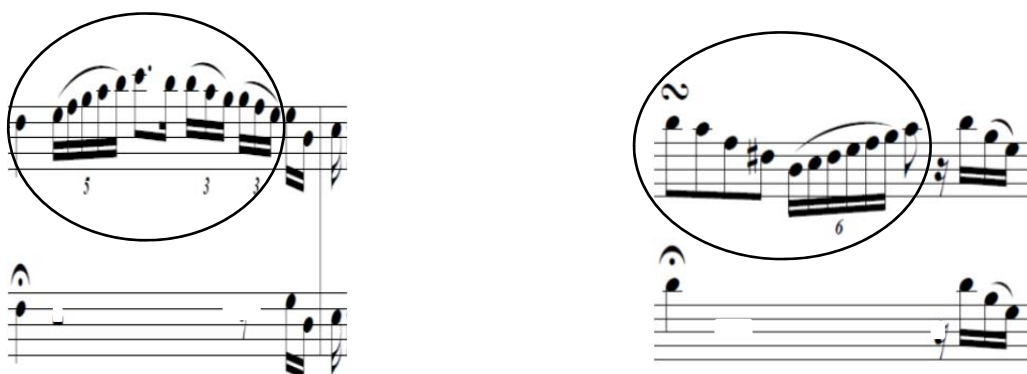


Fig. 6.1b. Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. Hipótesis de interpretación de la manera libre en las notas con la marca de articulación de *fermata*(Fig. 6.1a).



Fig. 6.1c Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. Solo y bajo continuo. Final del movimiento. Compás 16 al 20. Hipótesis de adornos de trinos superiores e hipótesis de pausas respiratorias al interpretar.

Tercer movimiento. Allegro

Movimiento escrito en el compás ternario de 3/4, por su carácter que combina el ceremonial cortesano, con la amable galantería se puede decir que es un menuetto. El *solo* comienza en el compás 14, con una primera sección que está formada por frases que están organizadas del siguiente modo: 4+(4+4+4) compases. La primera frase presenta el tema del movimiento y abarca 4 compases que van desde el compás número 14 al 17. El tema en sus notas principales tiene escrito adornos de trino con su resolución, los cuales ejecuto batiéndolo doblemente (Fig. 7). La siguiente frase abarca del compás número 18 al primer tiempo del compás número 21, formada por una secuencia de notas conjuntas en semicorcheas que descienden tanto en grado como en dinámica, terminando en la dominante de Sol Mayor la cual enlaza a la siguiente frase (compás 21 al 24)(Fig. 7.1a). La última frase de la sección abarca igualmente cuatro compases que concluirán en una Cadencia Perfecta en la tonalidad de Sol Mayor (Fig. 7.1b).



Fig.7 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y primera frase del compás 14 al 17. Manera de ejecutar el trino (derecha). Hipótesis de adorno: mordente superior.



Fig. 7.1 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo*, segunda frase compás del 18 al primer tiempo del 21, nota común a la siguiente frase. Hipótesis de adorno: mordente breve superior.



Fig. 7.1a Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo DE J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Frase encadenada por nota común, compás 21 al 24. Hipótesis de dinámica al interpretar.

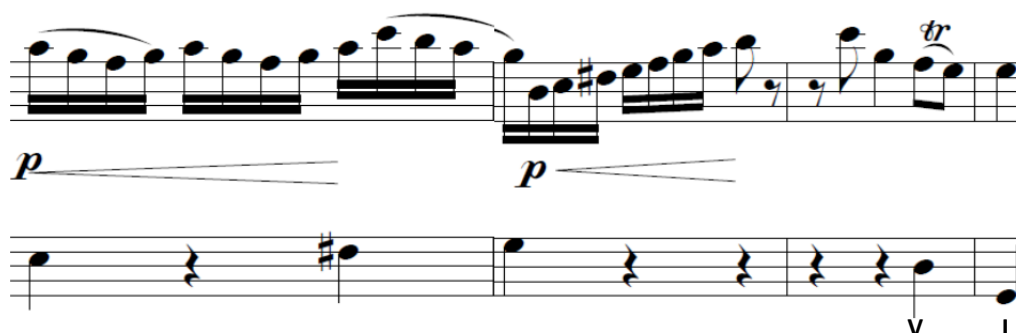


Fig. 7.1b Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Última frase (tonalidad de Sol Mayor) de la sección, compases del 25 al 28. Hipótesis de articulación, dinámica y trino que realizo al interpretar. Cadencia Perfecta en la tonalidad Sol Mayor.

Segunda sección del solo: 4+4+4+6+5compases

Primera frase compuesta por cuatro compases que están en la tonalidad de Sol Mayor (compases del 41 al 44). Esta frase tiene dos semifrases, en donde la segunda es una variación de la primera, y es en este donde aplicaré un mordente y un arpeggio de Dominante con séptima para ornamentar la melodía (Fig. 7.2). La frase siguiente está formada por una secuencia sobre los grados de Tónica, Dominante con séptima en su segunda inversión, Tónica en su segunda inversión y Subdominante en el bajo continuo; la melodía está escrita a una tercera ascendente del bajo, la cual está rodeada por grados conjuntos y por el arpeggio según el grado que le corresponde. La secuencia empezará con un piano súbito que irá en crescendo y rellenaré algunos de

los intervallos de corchea con notas más breves (Fig. 7.2a). La próxima frase rememora el tema principal del movimiento, exponiéndolo primero en la tonalidad de Fa Mayor y después en Sol Mayor (compases del 49 al 52) (Fig. 7.2b). Luego vienen seis compases de nota pedal en el bajo, sobre el que el *solo* tiene una melodía que es una variación de la primera frase de esta sección y que valen de puente para enlazar la última frase. Esta frase que abarca del compás 53 al 58, utilizo una articulación entre notas ligadas (notas por grados conjuntos, semicorcheas) y sueltas (corcheas, intervallos más distantes), agrego dos mordentes y una nota a modo de rellenar el espacio de intervalo de sexta que hay entre las corcheas de los dos últimos compases, solamente adiciono notas en el primer tiempo del compás 57 y en el segundo tiempo del compás 58 para embellecer y variar la melodía del *solo* (Fig. 7.2c). La última frase de la sección elaborada sobre la Dominante con séptima y la Tónica de Do Mayor y en donde las corcheas de la caída de los primeros tiempos y la negra con puntillo de los segundos tiempos se tocarán con una articulación suelta, pero las dos semicorcheas que le sigue si se harán ligadas, como resolución de la nota de negra con puntillo, sirviendo como enlace a la nota del siguiente compás; agrego un trino a la nota para adornar y concluir a la nota final de la sección Do₃(fig.7.2d).



Fig. 7.2 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo en la tonalidad de Sol Mayor. Frase del compás 41 al 44. Hipótesis de adorno: mordente breve superior y arpeggio de V₇ (derecha) al *solo* al interpretar (compases 43 y 44)



Fig. 7.2a Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Compases 45 al 48. Grados en los que está formada la frase. Hipótesis de interpretación: marco intervallos en los que ornamento (izquierda) al interpretar (derecha). Dinámica al interpretar (izquierda).

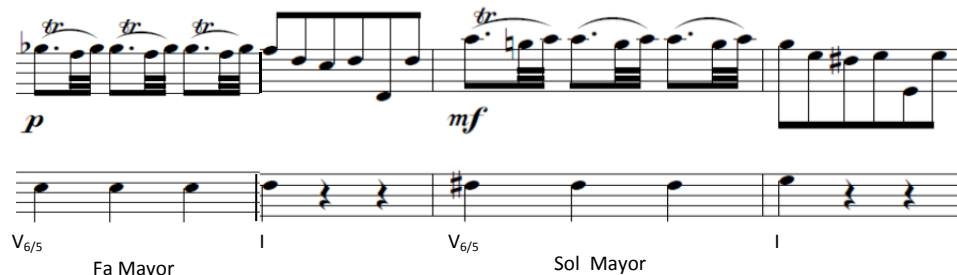


Fig. 7.2b Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Compases 49 al 52. Rememora el primer tema ahora en la tonalidad de Fa Mayor y luego en Sol Mayor.



Fig. 7.2c Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Compases 53 al 58. Hipótesis de articulación, mordentes, pausa respiratoria y marco los intervallos en los que ornamento (izquierda), al interpretar (derecha).



Fig. 7.2d Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Última frase de la sección que termina en Cadencia Perfecta de Do Mayor, tonalidad original. Hipótesis de dinámica y adorno al interpretar.

Tercera sección del Solo: 4+5+6+5 compases de fraseo.

La primera frase compuesta de cuatro compases en donde se expone el tema esta vez en su relativa menor (La menor armónica). Las tres corcheas anacrusa del compás 81 (notas que bajan por grados conjuntos) las articulo en *legato* enlazando a la segunda semifrase de esta frase; que no es más que la repetición del primero, pero esta vez con una dinámica más fuerte y convincente (Fig.8). Le sigue una sucesión de notas conjuntas de semicorcheas de cinco compases, en la que la articulación escogida fue: dos ligadas, dos picadas en el primer tiempo; una picada, dos ligadas, una picada en el segundo tiempo; repitiendo el tercer tiempo la articulación de dos ligadas, dos picadas del primer tiempo. Esta articulación se mantendrá en toda la secuencia (anacrusa del

compás 83 al primer tiempo del 86) hasta resolver en la tónica (Fig. 8.1). Con una dinámica en piano (*p*) va a comenzar la siguiente frase de seis compases, en los cuales repite incesantemente el motivo de trino del tema, solo cambia la primera nota de cada compás, moviéndose en los grados de Subdominante y Dominante, hasta caer en la Tónica, logrando mantener la tensión y vivacidad de la frase (Fig. 8.1a); en contra posición a esta, la siguiente y última frase del movimiento es de una expresión más tranquila, simple y dulce. Se inicia con la nota Mi_4 , que desciende por notas de grados conjuntos en corcheas, con una articulación en *legato*. En la primera nota del compás 96 aplico un mordente inferior. Termina el solo en el grado de dominante, y será el bajo continuo el que resuelva la frase con la Tónica (Fig. 8.1b); nota común para el inicio de la sección del *ritornello* final del movimiento.

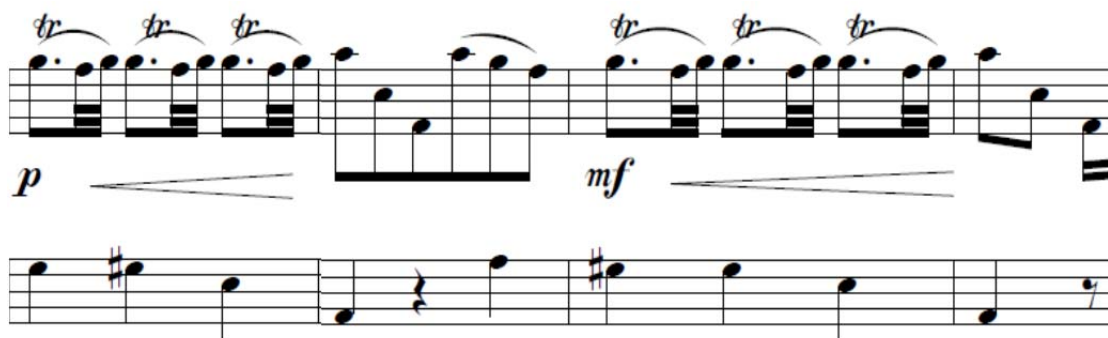


Fig.8 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Primera frase de esta sección. Compás del 79 al 82. Re-exposición del tema en su relativa, La menor (armónica). Hipótesis de articulación (*legato*) y dinámica al interpretar.



Fig. 8.1 Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Sucesión de notas conjuntas de semicorcheas. Compases: de la anacrusa del 83 al primer tiempo del compás 87, donde resuelve. Hipótesis de articulación al interpretar.



Fig. 8.1a Concierto en Do Mayor FWVL: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Compases del 87 al 92. Motivo del tema. Hipótesis de dinámica al interpretar.

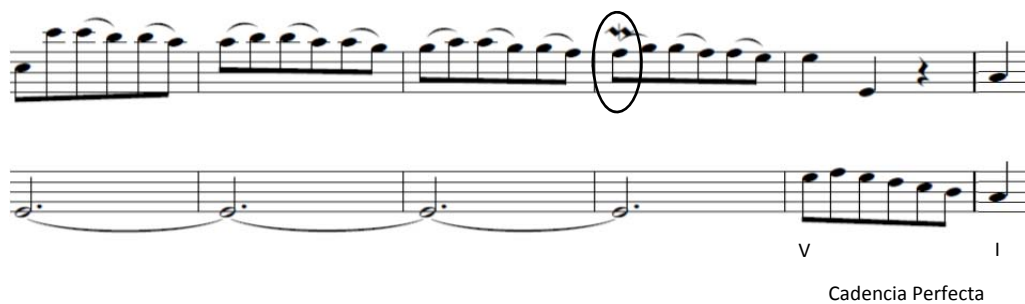


Fig. 8.1b Concierto en Do Mayor BWV 1059: C2, para fagot, cuerdas y continuo de J. F. Fasch. *Solo* y bajo continuo. Última frase, compases del 93 al 97. Hipótesis de articulación expresiva de legato, y de adorno: mordente breve inferior.

Conclusiones

Durante el desarrollo de este trabajo se ha llegado a la conclusión de que es vital para una buena y fidedigna interpretación estudiar e investigar el contexto histórico, las convenciones y tradiciones que enmarcaron la obra que se pretende ejecutar; ya que la educación musical que se recibe no siempre nos prepara para enfrentar desarrollos musicales como este y muchas veces lo que se asume como una ley que rige la ejecución, no son más que convenciones que no aplican a todos los escenarios. Esto se hace patente en las obras del período barroco ya que la composición musical e interpretación no eran totalmente independientes, como comienza a serlo a partir de la Revolución Francesa, que comienza la especialización artística y por ende la separación entre compositores e intérpretes.

El estudio de la música en la era barroca nos ha permitido llegar a la conclusión de que las etapas tempranas y media del barroco musical fueron fases evolutivas que maduraron en el barroco tardío. Este desarrollo fue mayormente influenciado por dos estilos, el francés y el italiano. Los recursos armónicos de la tonalidad, el estilo de concierto en la música vocal e instrumental y las formas concierto y sonata eran las características del estilo italiano. Las pautas coloristas y programáticas de la música instrumental, la disciplina orquestal, la obertura y la suite de danzas y la ornamentación muy florida de la melodía, eran características del estilo francés. El estilo alemán es la condensación de estos dos estilos.

Los dos conciertos abordados en esta tesis: Concierto en Sib Mayor RV 501, “La Notte”, de *Antonio Vivaldi* y Concierto en Do Mayor BWV 1057, de *Johann Friedrich Fasch*; están marcados por el estilo barroco italiano. *Vivaldi*, como mayor representante del concierto para solista y compositor de una gran cantidad de conciertos para el fagot que son muy interpretados habitualmente por su corte magistral. Fue el primer compositor que utilizó de forma coherente el *ritornello*, la forma de tres movimientos (allegro-adagio-allegro) y utilizó la música para el lucimiento del virtuoso; estas características serán las utilizadas en la mayor parte de sus conciertos y se devendrá en casi una ley a seguir por los compositores hasta el siglo XX. En el concierto de *Fasch* se distingue la influencia de los conciertos para solistas de *Vivaldi* y se advierte la incipiente desintegración del barroco como estilo musical, marcada con la galantería

de los clavecinistas franceses, especialmente de *François Couperin*, el cual influyó el estilo de escritura de los compositores alemanes. Esto se hace patente en esta obra; aunque su ejecución se rige por las normas interpretativas del periodo barroco. El estudio del contexto histórico de estos conciertos permite una mejor interpretación de los mismos a partir del estudio de los ornamentos y otros elementos formales.

No podemos decir que la partitura está desprovista de ornamentos, de dinámica, de articulación expresiva, ya que dichos compositores fueron explícitos en la escritura de su partitura, pero dejaron margen para que el intérprete improvisara, siguiendo las tendencias de la época.

Esto se demuestra en el desarrollo de esta tesis, con el estudio estructural e interpretativo de estas dos obras, donde se plantean hipótesis de dinámicas, articulaciones y ornamentos; siempre apoyados por los métodos y tratados fundamentales del estilo barroco. Inclusive el hecho de que se interprete con el fagot moderno este tipo de música da la posibilidad de tener un ámbito más abierto en cuanto a dinámica y articulación expresiva, salvaguardando las características de los conciertos.

Para la ejecución se debe tener en cuenta el instrumento ejecutante, de aquí que la dinámica aplicada durante la interpretación estará entre *forte* y *piano* con graduales *crescendo* y *diminuendo*, todos ellos de mayor intensidad que los que se pueden alcanzar con el instrumento original de la era barroca. Igualmente la articulación será variada, siempre siguiendo patrones de la época. Ejemplo de ellos es la utilización de pasajes articulados tipo dúo, que ofrece la ilusión de oír simultáneamente dos voces en un instrumento homofónico; lo cual era un cliché entre los músicos de la época. Las maneras de ornamentar utilizadas están sujetas al país de donde provienen cada uno de estos conciertos, de aquí que en el concierto de *J.F. Fasch* podamos apreciar los dos estilos o maneras, la italiana y la francesa. Por tanto, se explican y ejecutan en el desarrollo de esta tesis tanto adornos franceses, como italianos. En esta obra el compositor dejó al intérprete más espacio para ornamentar, mientras que en la de *A. Vivaldi*, todo estaba prácticamente escrito en la partitura. Recordar que la mayor parte de los conciertos de *Vivaldi*, estaban dirigidos a sus alumnas del *Ospedale della Pietà*.

Hemos llegado a la conclusión de que todos estos medios embellecen el discurso musical y de acuerdo con la experiencia personal del autor de este trabajo, estudios como este permiten alcanzar sino la maestría en estas técnicas al menos su conocimiento y la posibilidad de perfeccionarlas a lo largo del tiempo y cambian drásticamente la forma de ver la literatura musical antigua. Añadir que esta tesis propone una determinada manera de interpretar, la cual no quiere decir que sea única y que inclusive pueda estar sujeta a cambios, hay otras maneras de interpretar que son válidas y que hacen verdaderamente hermosos dichos conciertos.

Con esta tesis llegamos a la conclusión de que para ser mejores intérpretes nunca debemos olvidar que el estudio del pasado enriquece nuestro presente y nos prepara para el futuro.

Recomendaciones

Sería interesante realizar este mismo estudio con los instrumentos típicos de la época, lo cual llevaría un estudio interpretativo diferente y más veraz de estas obras, no es objetivo de este trabajo. Al igual que el estudio de *Antonio Vivaldi*, su labor como docente, su obra y su impacto en la música de los siglos posteriores; igualmente recomiendo que se ahonde más en el repertorio musical de *Johann Friederich Fasch*.

Bibliografía

- Anthon, C. (1946). Some Aspects of the Social Status of Italian Musicians during the Sixteenth Century: II. *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1, 3, 222-234.
- Apel, W. (1946). A Remark about the Basse Danse. *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1, 2, 139-143.
- Barbier, P. (2005). *La Venecia de Vivaldi: música y fiestas barrocas* (2 ed.). Barcelona: Paidós
- Beaussant, P. (1996). *François Couperin* (2 ed.). Madrid, España: Alianza Música.
- Bukofzer, M. F. (2002). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* (2 ed.). Madrid: Alianza Música.
- Cabanne, P. L., J.S. & Seoane, M, M. (2007). *El barroco*. España: Larousse Editorial, S.A.
- Crampon. Descripción del producto fagot sistema Buffet. 2014, from <http://www.buffet-crampon.com/en/contact>
- Cronin, R. H. Curtals and bassons. Retrieved Junio. 23, 2014, from <http://www.roberthcronin.com/bassoons.htm>
- Deicke, A. (2013). International Fasch Society. 2014, from <http://www.fasch.net/SYSTEM/page.php?index=0&groupindex=0&contentDE=home.html&contentEN=home.html&language=EN>
- Duda, C. M. (2009). *The city, the girls, the composer...the phenomenon: influences on the performance of Vivaldi's bassoon concertos at the Ospedale della Pietà*. (Master of Music), Faculty of The University of Akron.
- Ewell, T. B. (2001). Proportional Tempos in the Concertos of Antonio Vivaldi. *The Double Reed*, Vol. 24, 113-121.
- Geminiani, F. (1751). *The art playing on the violin*. London.
- GmbH, W. H. (2014). Fagot Heckel 41I. 2014, from <http://www.heckel.de/en/prod-bassoon.htm>
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música* (2 ed.). España: Akal, S. A.
- Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. (3 ed.). Barcelona: Paidós.
- Herz, G. (1946). Bach's Religion. *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1, 2, 124-138.
- Hill, J. W. (2008). *La música barroca* (2 ed.). España: Akal, S. A.
- Kilbey, M. (2002). *Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor to the Bassoon* St Albans: Maggie Kilbey.
- Langeveld, J. (2002). *Escuchar y mirar* (2 ed.). España: Akal, S. A.
- Lasocki, D. (1988). Late Baroque Ornamentation: Philosophy and Guidelines. *The America Recorder*, 7-10.
- Linde, H. M. (1958). *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos VII-VIII*. (2 ed.). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C
- Magnus, S. (2012). *The rise of Vivaldi's bassoon concerti through the Pietà's soloist culture*. . (Master of Music), Southern Methodist University.
- Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco* (3 ed.). España: Ariel.
- Moelants, D. The performance of notes inégales: the influence of tempo, musical structure, and individual performance style on expressive timing.
- Mons, H. (17 January 1999). Dulcians in Syntagma Musicum. Retrieved may. 20, 2014, from <http://www.dulcians.org/syntmus.htm>
- Nettl, P. (1946). The Austrian Baroque Lied. [El Barroco Austriaco Lied]. *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1, 2, 101-110.
- Quantz, J. J. (1752a). *Método para aprender a tocar flauta traversa*.
- Quantz, J. J. (1752b). *Método para aprender a tocar flauta traversa*.
- Remnant, M. (2002). *Historia de los Instrumentos Musicales* (2 ed.). Barcelona: Robinbook, s. l.

- Robertson, A. S., Denis. (1992). *Historia General de la Música II. Desde el Renacimiento al Barroco*. Madrid: Istmo, S. A.
- Rodríguez, F. J. L. (1994). *Aspectos de la Música del siglo XVIII*. Sevilla: Alfar.
- Rosand, E. (2001). Vivaldi's Stage. *The Journal of Musicology*, 18, 1 8-30.
- Rousseau, J. J. (2007). *Diccionario de música* (1 ed.). España: Akal, S. A.
- Schwartz, J. L. (2001). Conceptions of Musical Unity in the 18th Century. *The Journal of Musicology*, 18, 56-75.
- Sheldon, D. A. (1972). Johann Friedrich Fasch: problems in style classification. *The Musical Quarterly*, 58, 1, 92-116.
- Soriano, F. M. El fagot. *Voces de la Orquesta*. Retrieved Julio.15, 2014, from <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/voces-de-la-orquesta/el-fagot-2/>
- Stone, E. C. (2008). *Evolution of the basson and its impact upon solo repertorie and performance*. (Master of Music), University of Adelaide.
- Talbot, M. (1990). *Vivaldi* (2 ed.). Madrid: Alianza.
- Veilham, J. C. (1979). *The rules of musical interpretation in the baroque era*. Paris: A. Leduc.
- Vonk, M. (2013). *An overview of the historical development of the bassoon*. Amersfoort (NL).

Anexos

The background is a vibrant teal color with expressive white brushstrokes. Scattered around the central text area are line drawings of various musical instruments: a violin in the top left, a flute in the top center, an oboe in the top right, a clarinet in the middle left, a trumpet in the middle right, and a grand piano at the bottom center. These sketches are connected to the central text by thin white lines.

VIVALDI

CONCERTO IN SI BEM.

PER FAGOTTO, ARCHI E CEMBALO

F. VIII n. 1

“LA NOTTE”

TRASCRIZIONE PER
FAGOTTO e PIANOFORTE

DI

RUGGERO VENÉ

RICORDI

Antonio Vivaldi (1678-1741)

CONCERTO in SI $\flat$

PER FAGOTTO, ARCHI E CEMBALO F. VIII n° 1

"LA NOTTE,,

Trascrizione per fagotto e pianoforte di RUGGERO VENÉ

58

FAGOTTO

Largo $\text{♩} = 84 (\text{circa})$

PIANO

Largo $\text{♩} = 84 (\text{circa})$

5

10

Andante molto $\text{♩} = 58$

82

15

mp

"I FANTASMI"

20 Presto $\text{♩} = 92$ *Tutti* *70*

Presto $\text{♩} = 92$

p leggerissimo

25

Solo

p *pp*

30 *Tutti*

Solo

35

40

Tutti

45

50

pp

f *pp* *f*

55 88

pp Presto $\text{♩} = 80$

60

(8)

65 70

cresc. gradatamente

cresc. gradatamente

75 80

f Adagio

(p)

Adagio

(p) Solo

"IL SONNO," 58

Andante molto $\text{♩} = 60$

85

p e tranquilloAndante molto $\text{♩} = 60$ *pp*

90

95

100

105

110

pp (dim. sempre)*pp* (sempre più *p*)

SORGE L'AURORA

115 Allegro $\text{♩} = 100$

Handwritten: 92 96

(pp)

(mp)

Allegro $\text{♩} = 100$

120

Tutti

mf

I. VI.

(mf)

II. VI.

Viole

(mf)

125

f

Solo

(aperto)

130

p



First system of musical notation, measures 128-134. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The bass staff contains a continuous eighth-note pattern. The grand staff features chords and some melodic movement.



Second system of musical notation, measures 135-139. Measure 135 is marked with a measure rest. The system continues with chords in the grand staff and a melodic line in the bass staff. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).



Third system of musical notation, measures 140-144. Measure 140 is marked with a measure rest. The system features a melodic line in the bass staff and chords in the grand staff. Dynamics include *mf* and *p*.



Fourth system of musical notation, measures 145-149. Measure 145 is marked with a measure rest. The system continues with chords in the grand staff and a melodic line in the bass staff. Dynamics include *p*.



Fifth system of musical notation, measures 150-154. The system features a melodic line in the bass staff and chords in the grand staff. Dynamics include *p leggero* and *cresc.* (crescendo).

155

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is a single melodic line in bass clef. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and B-flat major. The melody is simple and folk-like, while the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Merry Widow". It is a vocal duet for the characters Dan and Hanna. The score is written for voice and piano. The vocal parts are in G major and 2/4 time. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the left hand, and chords in the right hand. The tempo is marked "Allegretto". The score includes a "Solo" section for the voice, marked with a "tr" (trill) and "mf" (mezzo-forte) dynamic. The piano part is marked with a "p" (piano) dynamic. The score is in German and includes the lyrics "The Rose Tree" and "The Merry Widow".

160

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clef) for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and folk-like, with some trills and grace notes. The piano accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns.

165

tr tr

mf

170

p

p

175

180



First system of the musical score, featuring a piano accompaniment with a treble and bass staff. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the right hand, with chords and moving lines in the left hand.



Second system of the musical score, starting at measure 185. It includes a piano accompaniment and a vocal line for the first violin (I. VI.). The vocal line is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *e sonoro* (sonorous).



Third system of the musical score, starting at measure 190. It includes a piano accompaniment and a vocal line for the second violin (II. VI.). The vocal line is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *e sonoro* (sonorous). The system also includes a section for the violas (Viole) marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *e sonoro* (sonorous). The word *Tutti* is written above the piano staff.



Fourth system of the musical score, continuing the piano accompaniment and vocal lines. The music features complex harmonic textures with many chords and moving lines.



Fifth system of the musical score, starting at measure 195. It includes a piano accompaniment and a vocal line. The system concludes with a double bar line.

STRUMENTI A FIATO

Composizioni diverse

TROMBA E PIANOFORTE

- 128957 FUGA. *Concertino per tromba e archi*
123739 PORRINO. *Concertino*

FLAUTO E PIANOFORTE

- 130249 CORTESE. *Introduzione e allegro, op. 40*
75070 MORLACCHI. *Il Pastore svizzero*
130196 PARODI. *Concerto, per flauto, doppio quintetto a corda, arpa e celeste. Riduzione*
62611 VERDI. *Notturmo «Guarda che bianca luna» a 3 voci, con flauto e pianoforte*
129265 VIVALDI. *Concerto in sol, per flauto, archi e cembalo. F. VI n. 8 (Malipiero). Trascrizione di Ephrikian*
128984 ZIPOLI. *Sarabanda e giga (trascrizione dal cembalo) (Setaccioli)*

FLAUTO DOLCE

- 128799 AUTORI DIVERSI. *20 Pezzi di autori celebri. Album n. 1 (Vinci)*
128949 — *22 Canti popolari di tutto il mondo. Album n. 2 (Vinci)*
129008 — *20 Pezzi da celebri opere. Album n. 3 (Vinci)*
128950 — *20 Celebri canzoni napoletane. Album n. 4 (Vinci)*
129541 BACH. *Bach per flauto dolce. 8 Pezzi (F. Grepax)*

OBOE E PIANOFORTE

- 129259 VIVALDI. *Concerto in fa, per oboe, archi e cembalo. F. VII n. 2 (Ephrikian). Trascrizione di Ephrikian*
129299 — *Concerto in re min., per oboe, archi e cembalo. F. VII n. 1 (Ephrikian). Trascrizione di Ephrikian*
122711 WOLF-FERRARI. *Idillio-concertino in la, op. 15, per oboe, archi e 2 corni. Riduzione (Solazzi)*

CLARINETTO E PIANOFORTE

- 127915 BACH J. S. *Adagio (Setaccioli)*
129723 CATTOLICA. *Duo*
127542 CAVALLINI. *Adagio e tarantella (Giampieri)*
127543 — *Fiori rossiniani. Capriccio (Giampieri)*
127544 — *Serenata. (Giampieri)*
127547 GIAMPIERI. *Il Carnevale di Venezia. Capriccio variato*
123826 MONTI. *1° Czardas (Parola)*
123844 — *2° Czardas (Parola)*
129205 MUSSORGSKI. *Vecchio castello (da «Quadri di una esposizione»). Trascrizione di G. Barbera*
118258 SETACCIOLI. *Sonata in mi b., op. 31*
127545 VERDI. *Rigoletto. Fantasia di concerto (Bassi-Giampieri)*
127546 — *La Traviata. Fantasia di concerto (Lovreglio-Giampieri)*

2 CLARINETTI

- 129050 AUTORI DIVERSI. *26 Pezzi di celebri Autori, trascritti da A. Giampieri*

SAXOFONO E PIANOFORTE

- 123340 MONTI. *Czardas (Ayala-Bernadaus)*
124000 PAGANINI. *Il Carnevale di Venezia (Parola)*
122712 WOLF-FERRARI. *Suite-concertino in fa, op. 16. Riduzione (Solazzi)*

FAGOTTO E PIANOFORTE

- 127916 CORELLI. *Adagio (Setaccioli)*
128641 VIVALDI. *Concerto in si bem.: La Notte. F. VIII. n. 1 (Venè)*
129258 — *Concerto in la min., per fagotto, archi e cembalo. F. VIII n. 2 (Ephrikian). Trascrizione di Ephrikian*
129357 — *Concerto in la min., per fagotto, archi e cembalo. F. VIII n. 7 (Ephrikian). Trascrizione di Ephrikian*

CORNO E PIANOFORTE

- 129792 GLIERE. *Concerto, op. 61. Riduzione (Singer)*

Esercizi, Metodi e Studi

FLAUTO

- 129043 GALLI. *30 Esercizi in tutti i toni maggiori e minori, preceduti dalle rispettive scale, op. 100 (Veggetti)*
128240 PIAZZA. *Metodo popolare (Giampieri)*

FLAUTO DOLCE

- 129328 ANDREONI. *Metodo lampo (soprano in do - contralto in fa - tenore in do)*

OTTAVINO

- 129479 TULOU. *Metodo popolare (Andreoni)*

OBOE

- 127811 MARIANI. *Metodo popolare per oboe e corno inglese (Giampieri)*

CLARINETTO

- 127090 BIANCHINI. *Metodo popolare (per clarinetto piccolo - clarinetto soprano - clarinetto contralto - clarinetto basso) (Giampieri)*
127994 ORSI. *Metodo popolare (per clarinetto contralto - clarinetto basso - clarone) (Giampieri)*
129676 SAVINA. *Studi sulle scale e sugli intervalli. Fasc. I*

SAXOFONO

- 127810 ORSI. *Metodo popolare per saxofono (sopranino - soprano - contralto - tenore - baritono - basso) (Giampieri)*

FAGOTTO

- 83747 CATTI. *22 Grandi esercizi*
96554 OZI. *Metodo popolare (Torriani)*

CORNO

- 129191 CECCAROSI. *Il Corno attraverso il suo sviluppo tecnico e coloristico*
129379 MARIANI. *Metodo popolare per corno a cilindri (in chiave di violino) (Grigolato)*

TROMBA (O CORNETTA)

- 129327 CARDONI. *Introduzione allo studio della cornetta*

STRUMENTI DI BANDA

- 127091 BIANCHINI. *Metodo popolare (in chiave di violino) per cornetta, flicorno soprano, flicorno contralto (genis), flicorno tenore, flicorno baritono (bombardino, eufonio), trombone tenore (Giampieri)*
127093 *Metodo popolare per flicorno basso grave in fa (basso in fa) e trombone basso in fa (Giampieri)*
127967 *Metodo popolare per flicorno contrabbasso in si bem. (peltitone) e trombone contrabbasso in si bem. (Giampieri)*
127806 *Metodo popolare per flicorno contralto (genis) (Giampieri)*
127092 *Metodo popolare (in chiave di basso) per flicorno tenore, flicorno baritono (bombardino, eufonio), trombone tenore (Giampieri)*
127840 *Metodo popolare per flicorno sopranino (piston) (Giampieri)*
127912 *Metodo popolare per trombone tenore (Giampieri)*
129187 ERMENEGILDO. *Il Maestro di banda*
128971 MARIANI. *Metodo popolare, per flicorno basso grave in si bem. (basso in si bem. - bombardone in si bem.) (Andreoni)*
129409 *Metodo popolare per flicorno contrabbasso in si bem. (basso in si bem. - peltitone in si bem. - trombone contrabbasso in si bem.) (Andreoni)*
129385 *Metodo popolare per flicorno basso grave in fa (bombardino in fa - trombone basso) (Andreoni)*
127880 *Metodo popolare per tromba (tromba contralto in mi bem., tromba bassa in si bem.) (Giampieri)*
129127 *Metodo popolare per tromba in si bem. (cornetta - flicorno soprano - contralto (genis) - tenore - flicorno baritono - (bombardino) e trombone in chiave di violino) (Andreoni)*
129263 *Metodo popolare per trombone tenore in si bem. (flicorno tenore in chiave di fa - flicorno baritono, bombardino) (Andreoni)*

Antonio Vivaldi (1678-1741)

CONCERTO in SI $\flat$

PER FAGOTTO, ARCHI E CEMBALO F. VIII n° 1

eduardosirtori@yahoo.com

"LA NOTTE,,

Trascrizione per fagotto e pianoforte di RUGGERO VENÉ

FAGOTTO

Largo $\text{♩} = 48$ (circa)

"I FANTASMI,,

20 Presto $\text{♩} = 92$

FAGOTTO

35

40

Tutti
pp

45
cresc. gradatamente *f*

50
f *pp* *f*

55
Presto $\text{♩} = 80$

60

65
cresc. gradatamente

70

75

80
Adagio
(*p*)

"IL SONNO,"
Andante molto $\text{♩} = 60$

1
p è tranquillo

85

90

The musical score is written for Bassoon (Fagotto) in a single system. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score is divided into several measures, with measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 marked. The tempo and dynamics change throughout the piece. It starts with a 'Tutti' marking and a piano (*pp*) dynamic. There are several crescendos and decrescendos, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The tempo changes from 'Presto' (marked with a quarter note equal to 80) to 'Andante molto' (marked with a quarter note equal to 60). The piece concludes with a 'p è tranquillo' marking and a first ending bracket.

FAGOTTO

3

95 100

105 110

pp (*dim. sempre*)

"SORGE L' AURORA,,

115 Allegro $\text{♩} = 100$

120 1 Tutti

(pp) *mf*

125

Solo
(aperto)

130

135

140

p *mf*

145

p leggero

150

cresc. mf

FAGOTTO

This musical score for Bassoon (Fagotto) is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a 'Tutti' marking and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff starts at measure 155 with a forte (f) dynamic. The third staff includes trills (tr) and reaches measure 160. The fourth staff continues with trills and reaches measure 165. The fifth staff starts at measure 170 with a piano (p) dynamic. The sixth staff begins at measure 175 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The seventh staff starts at measure 180. The eighth staff begins at measure 185. The ninth staff starts at measure 190 with a 'Tutti' marking and a forte (f) dynamic. The final staff begins at measure 195. The score is filled with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and trills.

Tutti
mf

155
f

Solo
tr
tr
mf

160
tr
tr

165
tr
tr

170
p

175
tr
tr
mf

180

185

1
Tutti
f

190

195

10th Mass Cantata of Tabor del Puerto

The image displays a handwritten musical score for a 10th Mass Cantata. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in ink and appears to be a personal or working draft. The first system contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent systems show complex melodic and harmonic lines, with some staves featuring dense clusters of notes. The final system includes a double bar line and a small 'fin' marking.

A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation. The first system (top two staves) features a large, sweeping bracket on the left side. The second system (staves 3-4) contains several measures with complex, overlapping notes. The third system (staves 5-6) shows a more rhythmic pattern with repeated note groups. The fourth system (staves 7-8) includes a large, circular flourish or ornament on the left side. The fifth system (bottom two staves) concludes with a large, sweeping bracket on the left side. The handwriting is fluid and expressive, with many notes and lines overlapping, suggesting a complex and possibly improvisational piece of music.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific musical dialect. The score is organized into two systems of five staves each. The first system (top) contains several measures of music, including a large, complex figure in the second staff. The second system (bottom) continues the notation, with a large, complex figure in the second staff. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific musical dialect. The score is organized into two systems of five staves each. The first system (top) contains several measures of music, including a large, complex figure in the second staff. The second system (bottom) continues the notation, with a large, complex figure in the second staff.

Handwritten musical score on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes, slurs, and other musical symbols. The paper is aged and shows some staining.

The notation is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. It includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system (top five staves) contains a large section of music, while the second system (bottom five staves) continues the piece. The notation is highly detailed, with many notes beamed together in groups, suggesting rapid passages or complex rhythmic patterns. There are also several slurs and phrasing marks throughout the score.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves featuring large, stylized notes or chords. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch.

The score is written on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves featuring large, stylized notes or chords. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch.



56

Handwritten text, possibly a title or subtitle.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is organized into systems, with some staves containing dense, complex passages and others featuring more sparse notation. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

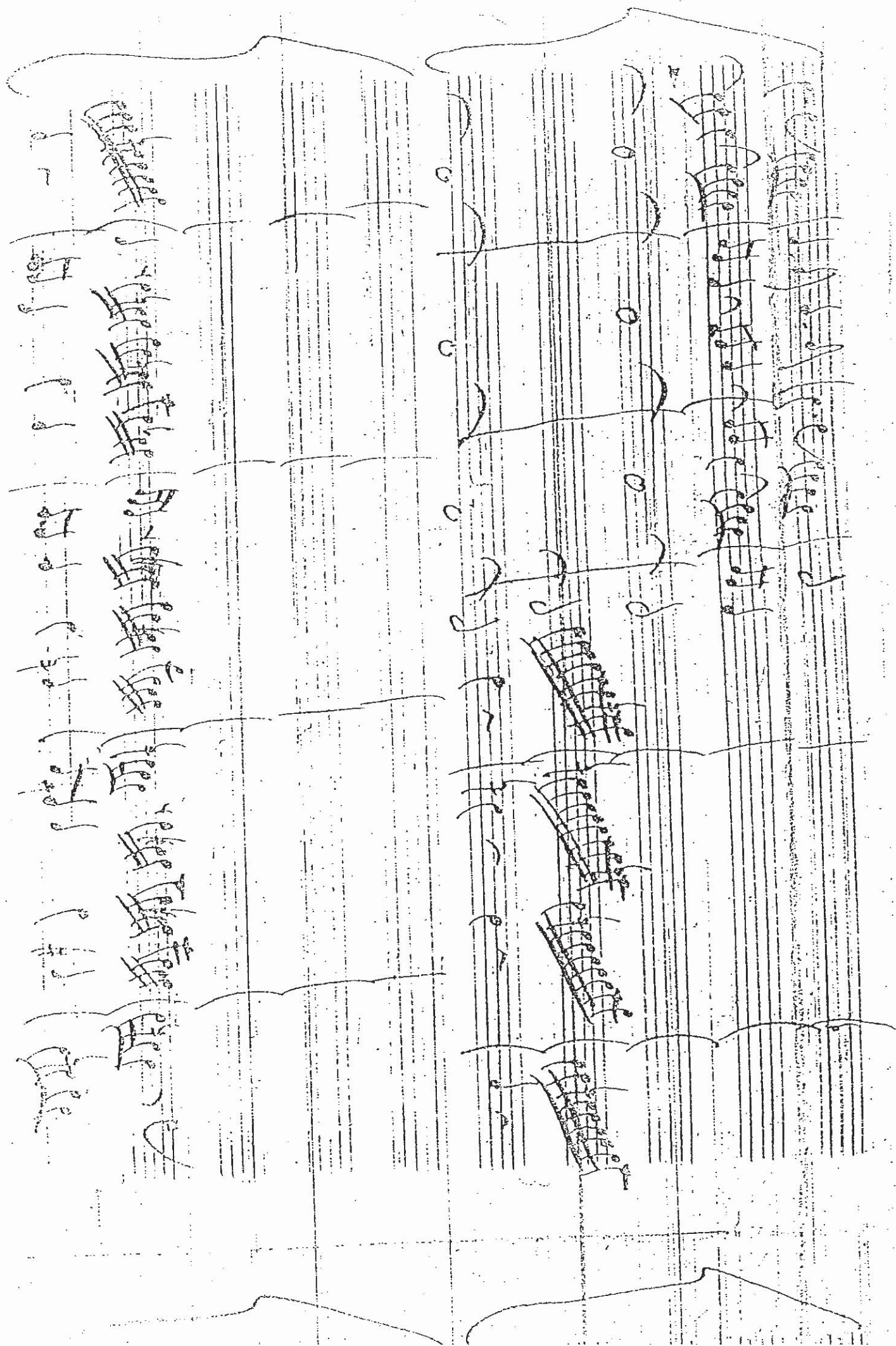
Handwritten musical notation on five staves, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on five staves, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Sage-Likewise

Handwritten musical score on ten staves. The notation is in a cursive, handwritten style, likely from the 18th or 19th century. The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system (top three staves) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (middle three staves) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system (bottom three staves) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some staves featuring a large bracket spanning multiple measures. The handwriting is fluid and characteristic of the period.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes, rests, and other musical symbols. The staves are arranged in two groups of five, with a large brace spanning the first five staves and another brace spanning the last five staves. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The notation appears to be a form of musical shorthand or a specific dialect of musical notation, possibly from a historical manuscript. The first staff of the top group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The second staff of the top group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The third staff of the top group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The fourth staff of the top group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The fifth staff of the top group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The first staff of the bottom group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The second staff of the bottom group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The third staff of the bottom group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The fourth staff of the bottom group contains a series of beamed notes, followed by a rest. The fifth staff of the bottom group contains a series of beamed notes, followed by a rest.



Handwritten musical score on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first system (top) contains a large bracket on the left side. The second system (bottom) contains a large bracket on the right side. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation is dense and appears to be a form of musical shorthand or tablature, possibly for a lute or similar stringed instrument. The notation includes various symbols such as vertical lines, dots, and curved lines, which are placed on or between the staves. The first system (top five staves) contains a large, complex notation on the first staff, followed by several staves with more intricate markings. The second system (bottom five staves) also features complex notation, with a large, dense block of symbols on the first staff of the system. The overall appearance is that of a historical manuscript, possibly from the 16th or 17th century, given the style of the notation and the handwriting.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of connected, flowing notes.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text "The Vienna of 1800" is written across the middle staves. The score is divided into sections by vertical lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Fagotto solo

“La Notte”

*Concerto per fagotto, archi e continuo
in sib maggiore*

Del Vivaldi

La notte
Concerto per fagotto, archi e continuo

Fagotto solo

Del Vivaldi

Largo

4

A musical score for the bass line of the song 'The Rose Tree'. The notation is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes.

8

Andante molto

10

10 *Quadrille*

A musical score for a piece titled 'Quadrille'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piece begins with a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4. This is followed by a series of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138

13

13

Exercise 13 is a short piece in bass clef, 2/4 time. It begins with a B-flat key signature. The melody is written on a single staff and consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The piece ends with a double bar line.

15

15

Musical notation for measure 15, bass clef. The staff contains a series of eighth notes and sixteenth notes, mostly beamed together, ending with a half note G.

17

17

Measure 17 of the bass line. It begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth and sixteenth notes: B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G13

Presto Fantasmi

19

[illegible]

22

22

26

28

30

32

34

37

39

42

45

47

51

Piano

Piano

This musical score is for a Bassoon solo, measures 26 to 51. The key signature is B-flat major (two flats). The notation is written on a single bass staff. Measures 26-31 feature a series of eighth-note and sixteenth-note patterns, often beamed together. Measure 32 includes a half note with a flat (B-flat) and a half rest. Measures 33-36 continue with eighth-note patterns. Measure 37 has a sharp sign (F#) before the first eighth note. Measures 38-41 show more eighth-note patterns. Measure 42 has a sharp sign (F#) before the first eighth note. Measures 43-46 continue with eighth-note patterns. Measure 47 has a sharp sign (F#) before the first eighth note. Measures 48-50 feature a half note with a flat (B-flat) and a half rest. Measure 51 has a sharp sign (F#) before the first eighth note. The word *Piano* appears twice, once under measure 47 and once under measure 51, indicating a change in dynamics.

Presto

55

62

69

76

Andante

*Il sonno**senza cembali*

82

87

92

96

100

105

109

Piano

Allegro *Sorge L'Aurora*

115

122

127

130

133

136

142

144

146

149

152

This musical score is for a Bassoon solo, measures 115 to 152. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegro' and the mood is 'Sorge L'Aurora'. The score consists of ten staves of music. Measures 115-121 are marked with a slur. Measures 122-135 are marked with a slur. Measures 136-141 are marked with a slur. Measures 142-143 are marked with a slur. Measures 144-145 are marked with a slur. Measures 146-148 are marked with a slur. Measures 149-151 are marked with a slur. Measure 152 is marked with a slur. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings, such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like '+' and 'x'.

La notte - Fagotto solo

5

157 *tr tr*

160 *tr tr*

163 *tr tr*

166

172 *tr*

176 *tr*

179

182

185

188

193

The musical score is written for Bassoon (Fagotto) in a single system. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by the abbreviation 'tr' above specific notes. The music is a solo piece, as indicated by the title 'Fagotto solo'.

Violino 1^o

“La Notte”

*Concerto per fagotto, archi e continuo
in sib maggiore*

Del Vivaldi

Concerto per fagotto, archi e continuo

Del Vivaldi

Andante molto

Presto Fantasma

This musical score is for a piece in B-flat major, 4/4 time. It begins with a *Largo* tempo marking. The first system (measures 1-4) features a melody of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 5-8) continues this melodic line. The third system (measures 9-12) introduces a new melodic phrase, with a *Andante molto* tempo marking above measure 10. The fourth system (measures 13-16) continues the *Andante molto* section. The fifth system (measures 17-20) marks the beginning of the *Presto Fantasma* section, characterized by rapid sixteenth-note passages. The sixth system (measures 21-24) continues the *Presto Fantasma* section. The seventh system (measures 25-28) concludes the piece with a final melodic phrase.

30

32

35

3

41

44

47

Piano

51

Piano

Presto

55

61

66

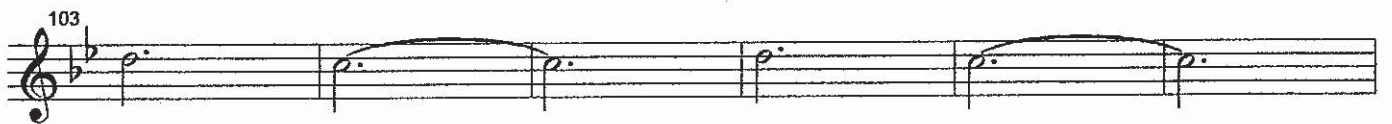
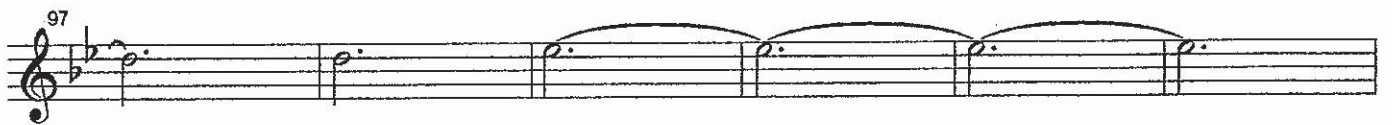
71

Detailed description: This page contains the musical score for the first violin part of 'La notte', measures 30 through 71. The music is written on ten staves in G minor (three flats). Measures 30-34 feature rapid sixteenth-note passages. Measures 35-40 consist of eighth-note patterns. Measure 41 has a triplet of eighth notes. Measures 42-46 continue with sixteenth-note runs. Measures 47-50 are marked 'Piano' and feature a mix of eighth and sixteenth notes. Measures 51-54 are marked 'Piano' and include dynamic markings like *f* and *sf*. Measure 55 is marked 'Presto' and changes to 3/8 time. Measures 56-60 continue in 3/8 time with eighth-note patterns. Measures 61-65 feature longer note values with slurs. Measures 66-70 continue with eighth-note patterns. Measure 71 concludes with a final sixteenth-note flourish.

Andante



Il sonno



Piano

Allegro Gorge L'Aurora (!)



8vb



8vb

150

153

157 8 *fg solo*

170 14 *fg solo*
8vb

188

191

194

Detailed description: This block contains seven staves of musical notation for Violino 1. The music is in G minor (three flats) and 4/4 time. Measures 150-152 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measures 153-156 continue this line. Measure 157 begins a section marked '8' and 'fg solo', featuring a whole note followed by a descending eighth-note scale. Measures 170-173 continue the 'fg solo' section, marked '14', with a descending eighth-note scale. Measure 174 has an '8vb' marking and a dashed line indicating an octave drop. Measures 188-190 show a melodic line with eighth notes. Measures 191-193 continue this line. Measure 194 ends with a half note and a fermata.

Ottobre 2001
Giorgio Mandolesi

Violino 2°

“La Notte”

*Concerto per fagotto, archi e continuo
in sib maggiore*

Del Vivaldi

30

32

35

3

41

44

47

Piano

51

Piano

55

Presto

61

66

71

Detailed description: This is a page of a musical score for Violino 2, titled 'La notte'. The page contains ten staves of music, numbered 30 through 71. The key signature is B-flat major (two flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'Piano' and 'Presto'. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The score ends with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.



151

154

158 8 *sf solo*

170 15 *al 1°*

189

193

Detailed description: This block contains six staves of musical notation for Violino 2. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first staff (measures 151-153) features a continuous eighth-note pattern. The second staff (measures 154-156) continues this pattern. The third staff (measures 158-160) includes a measure with a fermata and the instruction 'sf solo'. The fourth staff (measures 170-172) includes a measure with a fermata and the instruction 'al 1°'. The fifth staff (measures 189-191) continues the eighth-note pattern. The sixth staff (measures 193-195) concludes with a half note and a fermata.

Ottobre 2001
Giorgio Mandolesi

Viola

“La Notte”

*Concerto per fagotto, archi e continuo
in sib maggiore*

Del Vivaldi

La notte

Concerto per fagotto, archi e continuo

Viola

Del Vivaldi

Largo

4

8 *Andante molto*

13

17

20 *Presto Fantasmi*

23

25

28

31

34

38 3

43

46

50

53

58

64

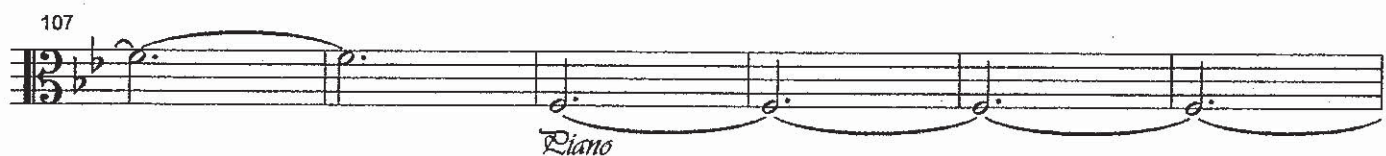
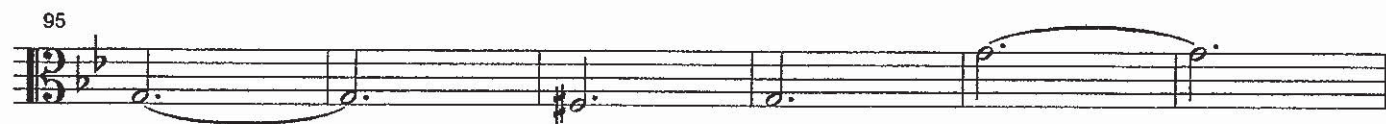
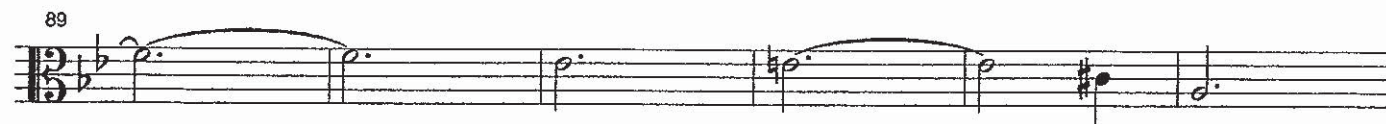
70

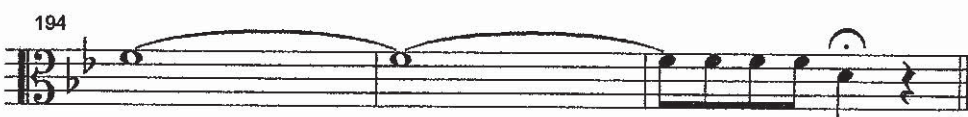
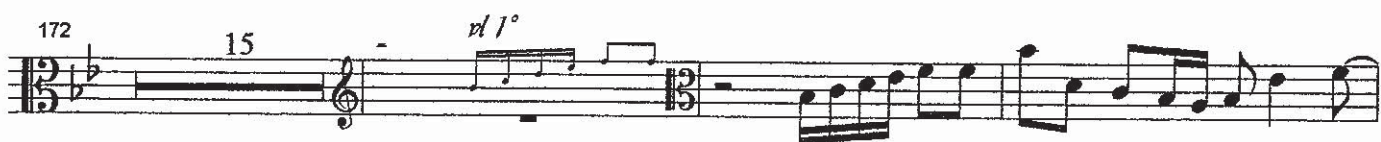
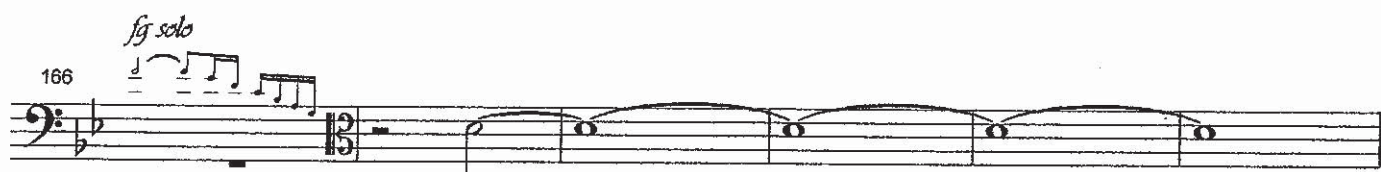
76

Piano

Presto

Andante

Il sonno
2



Ottobre 2001
Giorgio Mandolesi

Basso

“La Notte”

*Concerto per fagotto, archi e continuo
in sib maggiore*

Del Vivaldi

La notte

Concerto per fagotto, archi e continuo

Basso

Del Vivaldi

Largo



4



8

Andante molto



13



17



Presto Fantasmi

20



23



27





68



73



78



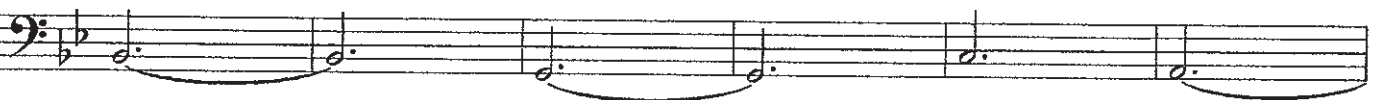
82

Il sonno



senza cembali

87



93



99



105



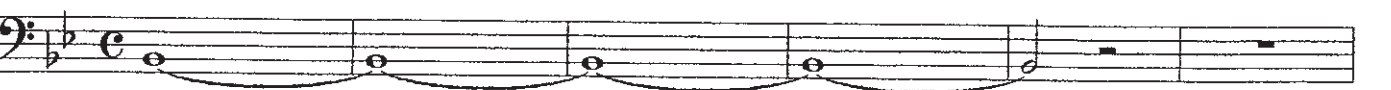
Piano

111



115

Allegro Sorge L'Aurora



121

125 *cello solo*

129

134 *tutti*

140 *cello solo*

145

150 *tutti*

154 *cello solo*

158

163

(b)

167

tutti



172

cello solo



176



181



186

tutti



191



195



Ottobre 2001
Giorgio Mandolesi

Fagott

CONCERTO C-DUR

für Fagott solo, zwei Violinen, Viola und Basso continuo

Allegro
Tutti

Johann Friedrich Fasch
(1688-1758)

The musical score is written for Bassoon (Fagott) in C major, 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' and the performance instruction is 'Tutti'. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The performance instruction 'Solo' appears above the staff at measure 25. The score ends with a double bar line at measure 50.

© MCMLXXXVIII by Otto Heinrich Noetzel, Wilhelmshaven
Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven

Fagott

A musical score for the Bassoon (Fagott) part, written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of ten staves of music. Measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, and 100 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: *Solo* appears above measures 60 and 95, and *Tutti* appears above measure 80. Fingering numbers (6, 5, 5, 6, 7) are written above the final staff, corresponding to specific notes. The score is presented on a white background with black ink.

55

60 *Solo*

65

70

75

80 *Tutti*

85

90

95 *Solo*

100 6 5 5 6 7

Fagott

105 *Tutti*

110

115 120

Solo 125

130 135

140

Tutti

This section of the musical score for the Bassoon (Fagott) spans measures 105 to 140. It begins with a *Tutti* marking at measure 105. The music features a series of eighth-note patterns and some rests. A *Solo* marking appears at measure 125, where the texture becomes more complex with slurs and ties. The section concludes at measure 140 with another *Tutti* marking.

Largo e sforzato

Solo 5

1

This section of the musical score for the Bassoon (Fagott) begins with the tempo and dynamic marking *Largo e sforzato*. It starts with a triplet of eighth notes, followed by a *Solo* marking at measure 5. The music continues with a series of eighth-note patterns and rests, ending at measure 1.

Fagott

Musical score for Bassoon (Fagott) in bass clef. The score consists of four staves. The first staff begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties. The second staff continues the melodic line. The third staff is marked with a measure number '15' at the beginning. The fourth staff is marked with a measure number '20' near the end. The piece concludes with a double bar line.

Allegro
*Tutti*Musical score for Bassoon (Fagott) in bass clef, marked *Allegro* and *Tutti*. The score consists of six staves. The first staff begins with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a series of eighth notes and some trills, marked with 'tr' and measure number '5'. The second staff continues the melodic line, marked with measure number '10'. The third staff is marked with 'Solo' and 'tr' above the first few measures, followed by measure number '15'. The fourth staff is marked with measure number '20'. The fifth staff continues the melodic line with trills. The sixth staff is marked with measure number '25' and 'Tutti' near the end. The piece concludes with a double bar line.

Fagott

30

35

40 *Solo*

45

50

55

60

65

70

75

The musical score for the Bassoon (Fagott) is written on ten staves in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs. Trills are indicated by 'tr' above notes at measures 30, 31, 32, 33, 34, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, and 100. A 'Solo' marking is placed above the staff at measure 40, and a 'Tutti' marking is placed above the staff at measure 65. Measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, and 75 are placed at the beginning of their respective staves.

Fagott

Solo

tr *tr* *tr* 80

85

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

90

95

Tutti

100

105

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

110

115

120

The musical score for the Bassoon (Fagott) is written in bass clef on a single staff. It begins with a 'Solo' marking and features a series of trills (tr) and slurs. Measure numbers 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, and 120 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a 'Tutti' marking and a final double bar line at measure 120.

Vorwort

Johann Friedrich *Fasch* wurde am 15. April 1688 zu Buttstedt bei Weimar geboren. Er war als Knabe Sänger in Weißenfels und wurde 1701 Thomaner-alumne in Leipzig unter Johann Kuhnau. Ohne jegliche Unterweisung lernte er Klavierspielen und schulte sich kompositorisch an Werken Telemanns. Im Sommer 1708 bezog er die Universität und leitete ein Collegium Musicum. 1711 verließ er Leipzig und komponierte zu Naumburg auf Veranlassung seines Landesherrn Wilhelm von Sachsen-Weitz die Opern *Clomire*, *Lucius Verus* und *Dido*. 1713 begab er sich zur kompositorischen Unterweisung nach Darmstadt, wo sein ehemaliger Präfekt Christoph Graupner und Gottfried Grunewald seine Lehrer waren. Nach verschiedenen Stellungen in Bayreuth, Gera und Greiz, wurde er 1721 als Komponist in die Kapelle des Grafen Ferdinand Maximilian Franz von Morzin auf Lukavec in Böhmen gerufen. Die geschichtlichen Zusammenhänge, die zwischen den Fagottkonzerten Vivaldis — ein Konzert in g moll (herausgegeben von G. F. Malipiero, GA Tomo 214, F. VIII n. 11; Edizioni Ricordi, Milano, 1955) ist einem Grafen Morzin gewidmet — den Fagottkonzerten von Fasch und dem Fagottkonzert von Chr. Graupner (herausgegeben von F. Noack, 1957, BA 3233) bestehen, konnten noch nicht geklärt werden. Zu Michaelis 1722 trat er seinen Dienst als Hofkapellmeister in Zerbst an und entfaltete in seiner Amtszeit ein reges künstlerisches Leben. 1728 schloß er seine zweite Ehe, aus der die Söhne August Friedrich Christian und Karl Friedrich Christian, der Begründer der Berliner Singakademie, entstammen. Am 9. Dezember 1758 wurde Fasch in Zerbst begraben.

Das vorliegende Konzert wird in zeitgenössischer Abschrift (Partitur) in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek zu Darmstadt aufbewahrt. Entstehungsjahr und das Datum einer Aufführung sind nicht bekannt.

In dieser Ausgabe sind in der Partitur lediglich offensichtliche Schreibfehler korrigiert, fehlende Trillerbezeichnungen u. ä. sinngemäß ergänzt worden; die Stimmen wurden für den praktischen Gebrauch eingerichtet. Der Basso Continuo stammt von der Cembalistin Renée La Roche, Wien.

Preface

Johann Friedrich *Fasch* was born in Buttstedt, near Weimar, on April 15th, 1688. As a boy, he was a singer in Weißenfels and in 1701 became a „Thomaner“ student in Leipzig under Johann Kuhnau. He taught himself to play the piano without any instruction, and also taught himself composition by studying the works of Telemanns. He entered the university in the summer of 1708 and directed a Collegium Musicum. He left Leipzig in 1711 and in Naumburg composed the operas *Clomire*, *Lucius Verus*, and *Dido*, for his Lord, Wilhelm von Sachsen-Weitz. In 1713 he went to Darmstadt to study composition under Gottfried Grunewald and his former teacher Christoph Graupner. After holding various posts in Bayreuth, Gera and Greiz, he was appointed composer to the court of Count Ferdinand Maximilian Franz von Morzin in Lukavec in Bohemia. It is not possible to determine the historical connection between the Bassoon Concerti of Vivaldi, of Christoph Graupner and of Fasch; one Bassoon Concerto in G minor by Vivaldi (published by G. F. Malipiero, GA Tomo 214, F. VIII n. 11; Edizioni Ricordi, Milano, 1955) is dedicated to a Count Morzin. Chr. Graupner's Bassoon Concerto is published by F. Noack, 1957, BA 3233. Our composer took up the post of Hofkapellmeister in Zerbst at Michaelmas 1722, and developed a lively cultural life during his period of office. In 1728 he married for the second time; his second wife bore him two sons, August Friedrich Christian and Karl Friedrich Christian, the founder of the Berlin Singing Academy. Fasch died in 1758 and was buried in Zerbst on December 9th of that year.

A contemporary copy, in score form, of the present concerto is preserved in the Hessen Landes- and Hochschulbibliothek in Darmstadt. The dates of composition and performance are unknown. In this edition, only obvious copying mistakes in the score have been corrected; trill signs and others which were lacking have been supplemented in the spirit of the music. The parts have been pitched for practical use. The Basso Continuo is by the cembalo-player Renée La Roche of Vienna.

CONCERTO C-DUR

für Fagott solo, zwei Violinen, Viola und Basso continuo

Johann Friedrich Fasch
(1688-1758)

Allegro
Tutti

(f)

The musical score is written for a grand piano (C-Fagott solo, zwei Violinen, Viola und Basso continuo) in C major, 2/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-5) begins with a forte (f) dynamic and a 'Tutti' marking. The second system (measures 6-10) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 11-15) features a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand. The fourth system (measures 16-20) shows a continuation of the sixteenth-note patterns. The fifth system (measures 21-24) concludes the excerpt with a final cadence. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated in small boxes above the staves.

25 Fagott solo

30

Cembalo

(p)

35

40

45

Tutti

50

55

60

65

Solo

Cembalo

(p)

70

75

80

Tutti

(f)

85

Detailed description: This is a musical score for piano and cembalo. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of staves. The first system (measures 55-59) features a piano melody in the right hand and a cembalo accompaniment in the left hand. The second system (measures 60-64) continues the piano melody and cembalo accompaniment. The third system (measures 65-69) introduces a 'Solo' section for the piano, with the cembalo playing a supporting role. The fourth system (measures 70-74) features a 'Cembalo' section, with the piano playing a supporting role. The fifth system (measures 75-79) features a 'Tutti' section, with both instruments playing more prominently. The sixth system (measures 80-84) continues the 'Tutti' section, with the piano playing a more active role. The final system (measures 85-89) features a 'Tutti' section, with both instruments playing more prominently. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like (p) and (f).



First system of the musical score, measures 85-90. The right hand features a complex, rapid chordal texture with many sharps, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 90 is marked with a box containing the number 90.



Second system of the musical score, measures 91-96. The right hand has a melodic line with slurs and accents, labeled "Solo" above the staff. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Measure 95 is marked with a box containing the number 95. The instruction "(p) Tutti" appears below the left hand staff in measure 92.



Third system of the musical score, measures 97-102. The right hand continues with a melodic line featuring slurs and accents. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 100 is marked with a box containing the number 100.



Fourth system of the musical score, measures 103-108. The right hand features a melodic line with slurs and accents, labeled "8va ad lib." above the staff. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 105 is marked with a box containing the number 105.



Fifth system of the musical score, measures 109-114. The right hand has a melodic line with slurs and accents, labeled "Cembalo" above the staff. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 110 is marked with a box containing the number 110. The instruction "Tutti" appears above the right hand staff in measure 110, and "(f)" appears below the left hand staff in measure 110.

115

120

Solo

Cembalo

(p)

125

130

135

Violinen

(p)

140

Cembalo

Tutti

(f)

145

Largo e sforzato

Solo

5

Tutti

(f)

(p)

Cembalo

Tutti

10

Solo

(f)

(p)

15

Cembalo

20

Tutti

Cembalo

Tutti

Detailed description: This is a musical score for piano and cembalo. The tempo is 'Largo e sforzato'. The score is divided into measures 5 through 20. Measures 5-9 show a piano part with chords and a cembalo part with chords. Measures 10-14 show a piano solo with a cembalo accompaniment. Measures 15-19 show a piano part with chords and a cembalo part with chords. Measure 20 shows a piano part with chords and a cembalo part with chords. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Allegro

Tutti

(f)

First system of music, measures 1-4. The treble staff contains trills and slurs, while the bass staff provides a steady eighth-note accompaniment.

Second system of music, measures 5-8. Measure 5 is marked with a box containing the number 5. The bass staff features trills and a consistent eighth-note accompaniment.

Third system of music, measures 9-12. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of music, measures 13-16. Measure 15 is marked with a box containing the number 15. The system is divided into two parts: 'Solo' for the bass staff and 'Cembalo' for the piano. The 'Solo' part features trills and slurs.

Fifth system of music, measures 17-20. Measure 20 is marked with a box containing the number 20. The system is divided into two parts: 'Solo' for the bass staff and 'Streicher' for the strings. The 'Streicher' part features chords and eighth-note patterns.

25

25

30

Tutti *tr* *tr* *tr*
(*f*)

30

35

35

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr*

40

Solo

Cembalo
(*p*)

40

45

Measures 45-49 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff features a continuous eighth-note melody with trills in measures 47 and 49. The grand staff provides harmonic support with chords and single notes.

50

Measures 50-54 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff continues the eighth-note melody with trills in measures 51 and 53. The grand staff features more complex harmonic textures, including sixteenth-note patterns in measure 52.

55

Measures 55-59 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff features a more active eighth-note melody. The grand staff includes tremolos in the treble staff in measures 56 and 57.

60

Measures 60-64 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 61 includes the instruction "Tutti" and a trill. Measure 62 includes the dynamic marking "(f)". The bass staff has a more active eighth-note melody.

65

Measures 65-69 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff features a continuous eighth-note melody with trills in measures 66 and 68. The grand staff provides harmonic support with chords and single notes.

70

75

Solo *tr*

Cembalo

(p)

80

85

Streicher

(p)

90

This musical score page contains measures 70 through 90. It is written for piano and strings. The piano part is in treble and bass clef, and the string part is in treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score includes various musical notations such as trills (tr), tremolos (trill lines), and dynamic markings like (p) for piano. The string part is labeled 'Streicher' and the piano part is labeled 'Cembalo'. The measures are numbered 70, 75, 80, 85, and 90. The piano part features complex rhythmic patterns and trills, while the string part provides harmonic support with sustained chords and moving lines.

95

100

100

tr tr tr tr tr tr tr

105

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a whole note. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand, with trills (tr) marked above the notes. The score is presented in a clean, black-and-white format.

110

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which includes several trills marked with 'tr'. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for a single system.

115

115

tr tr tr tr

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass. The Treble staff contains the melody, which includes trills (tr) and triplets. The Bass staff contains the accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The score is divided into measures by vertical bar lines.

120

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems, each with five measures. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a final double bar line.

Mus. Ms. 1229-02/0001



Del Sign: Fasth!

Allegro.

Violinet.

Viola

Bayan Conc.

Cembalo.

The manuscript page contains several systems of musical notation. The first system includes staves for Violinet, Viola, Bayan Conc., and Cembalo. The subsequent systems show various instrumental parts, some with dense, rapid passages and others with more melodic lines. The notation is handwritten and includes many accidentals and dynamic markings. The paper is aged and shows signs of wear, including staining and foxing.





estorcato.
Largo

Allegro

This is a page from a handwritten musical manuscript. The paper is aged and shows some staining. The score is written in dark ink. At the top left, the tempo marking 'Largo' is written in a large, bold script, with the word 'estorcato.' written above it. The music consists of several staves, each with a clef and a key signature. The notation includes various note values, rests, and bar lines. In the middle of the page, the tempo changes to 'Allegro', which is also written in a large, bold script. The music continues with more staves, maintaining the same notation style. The overall layout is typical of a 19th-century musical manuscript.

