


M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: PIANO

Género Fantasia: Un estudio a través de la Fantasia K.475 de W.A. Mozart, Fantasia Op. 17 de R. Schumann y Fantasia Baetica de M. Falla.

Marta Carmona Gómez

10/2021



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO:PIANO

Género Fantasia: Un
estudio a través de la
Fantasia K.475 de W. A.
Mozart, Fantasia Op. 17
de R. Schumann y Fantasia
Baetica de M.Falla
Marta Carmona Gómez

Projeto apresentado à Escola Superior de
Música e Artes do Espetáculo como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
Música Piano

Professor(es) Orientador(es)
LUÍS FILIPE SÁ

10/2021

Agradecimientos

A mi familia, mi pareja y mis amigos, por su gran apoyo.

A Luís Filipe Sá por su gran dedicación durante estos años.

Resumo

El presente proyecto artístico pretende estudiar el Género Fantasía, sus características y evolución a lo largo de las etapas de la historia de la música. Se realiza un estudio de tres casos: La Fantasía K. 475 de W.A. Mozart, Fantasía Op. 17 de R. Schumann y Fantasía Baetica de M. Falla. Por último se realiza una comparativa de grabaciones de estas obras.

Palavras-chave

Género Fantasía, Fantasía K. 475, Fantasía Op. 17, Fantasía Baetica

Abstract

The aim of this artistic project is to study the Fantasy Genre, its characteristics and evolution through music history. It has been developed a study of three cases: Fantasy K. 475 of W. A. Mozart, Fantasy Op. 17 of Schumann and Fantasy Baetica of M. Falla. Then is made a comparative of recordings of these works.

Keywords

Fantasy Genre, Fantasy K. 475, Fantasy Op. 17, Fantasy Baetica

Índice

Introducción	1
Objetivos	1
Metodología	2
1. El género Fantasía.....	3
1.1 Definición y características.....	3
1.2. Origen y evolución cronológica del género	5
2. Estudio de casos.....	15
2.1 Fantasía en Do menor K. 475 de Mozart	15
2.1.1 Introducción y características de la obra.....	15
2.1.2 Breve acercamiento al análisis de la Fantasía K. 475 de Mozart	17
2.2 Fantasía en do mayor Op. 17 de Schumann	20
2.2.1 Introducción y características de la obra.....	20
2.2.2 Breve acercamiento al análisis de la Fantasía Op. 17 de Schumann .	21
2.3 La Fantasía Baetica de Falla	23
2.3.1 Introducción y características de la obra.....	23
2.3.2 Breve acercamiento al análisis de la Fantasía Baetica.....	25
3. Comparativa de grabaciones	27
3.1 Fantasía K. 475 de Mozart.....	27
3.2 Fantasía Op. 17 de Schumann	29
3.3 Fantasía Baetica de Falla	31
Conclusiones:.....	32
Bibliografía	34

Índice de imágenes

Imagen 1: Fantasía H. 279 (Bach, C. P. E., 1785).....	10
---	----

Índice de tablas

Tabla 1:Esquema formal y armónico.....	17
--	----

Índice de ejemplos musicales

Ejemplo musical 1:Fantasía en do menor K. 475 (cc. 1-4) (Mozart, 1785).	15
Ejemplo musical 2: Sonata en do menor Kv 457 (cc. 1-6) (Mozart, 1785).....	15
Ejemplo musical 3: “Motivo de Clara” Fantasía Op. 17 (cc. 1-6) (Schumann, 1839).....	22
Ejemplo musical 4: Fantasía Op. 17. Coda (cc. 295-297) (Schumann, 1839). ..	22
Ejemplo musical 5: An die ferne Geliebte Op. 98 nº 6 (cc. 9-10) (Beethoven, 1816).....	23
Ejemplo musical 6: Ejemplo de cante jondo. Fantasía Baetica (cc. 135-137) (Falla, 1919).....	24
Ejemplo musical 7: Fantasía Baetica. Intermezzo (cc. 205-223) (Falla, 1919)..	26

Introducción

El autor Rozansky (1988) considera que, desde la perspectiva de finales del siglo XX, el término Fantasía ha sido malinterpretado en ocasiones. La descripción de sus características de una forma escueta y superficial ha contribuido a que se perciba como “un género sin estructura, un popurrí virtuosístico o una composición experimental caprichosa que trata de llevar la armonía y la arquitectura musical al extremo” (p. 1). Sin embargo, piensa que la esencia pura de la Fantasía, y su proceso compositivo interno, es un asunto algo más complejo de describir y comprender (Rozansky, 1988).

En concordancia con esta afirmación, lo que se pretende en el primer capítulo del presente trabajo es definir y esclarecer los conceptos en relación con el género Fantasía. Esto se lleva a cabo a través del estudio de sus definiciones, su origen y evolución durante las diferentes etapas de la historia de la música. Para ello, se realiza una revisión de las Fantasías más destacadas de la literatura musical y de sus aspectos más representativos.

En el segundo capítulo se pretende hacer un estudio de las tres Fantasías que forman parte del repertorio interpretado en el recital final de máster que acompaña a este proyecto artístico. Se procede a un acercamiento al contexto y características destacables de cada obra en particular. Posteriormente, y debido a la limitada extensión de este proyecto, se realiza una breve aproximación al análisis formal, armónico y motivico de cada Fantasía.

Por último, en el tercer capítulo se realiza una comparativa entre dos grabaciones de cada Fantasía realizadas por pianistas diferentes con la intención de examinar las distintas lecturas de una misma obra que pueden hacer intérpretes diferentes, y a la libertad que estos pueden tomar por las características inherentes a este género.

Objetivos

El presente proyecto artístico se ha desarrollado con el objetivo principal de investigar sobre el género musical Fantasía y de realizar un estudio de tres casos: Fantasía k. 475 de Mozart, Fantasía Op. 17 de Schumann y Fantasía Baetica de Falla. A partir de este objetivo principal se han derivado los siguientes objetivos específicos:

- Definir y determinar las características del género Fantasía y estudiar su evolución desde su origen y a lo largo de las diferentes etapas de la historia de la música.

- Recopilar datos relevantes para la interpretación, referentes al contexto y estilo compositivo de cada una de las obras escogidas.
- Comprender la relación de los elementos y esclarecer las controversias estructurales inherentes al género a través de un acercamiento al análisis formal, armónico y motivico de las tres Fantasías.
- Elaborar una comparativa de grabaciones de las tres composiciones elegidas, ejecutadas por diferentes pianistas.
- Adquirir conocimientos tanto teóricos como interpretativos de dichas obras para su posterior aplicación práctica en la realización del recital que acompaña a este proyecto.

Metodología

Para la elaboración de la presente investigación se ha utilizado una metodología fundamentalmente cualitativa, que pretende profundizar y buscar explicaciones para una posterior aplicación práctica. Se ha llevado a cabo por medio de una revisión bibliográfica y el análisis interpretativo de diferentes grabaciones.

1. El género Fantasía

1.1 Definición y características

Compositores y musicólogos han estudiado el género Fantasía, pudiendo recogerse las siguientes definiciones en sus respectivos tratados sobre la forma musical: Clemens Kuhn (1992) describe la Fantasía como “pieza instrumental formalmente libre, de armonía a menudo audaz y de aspecto improvisatorio” (p.135). Por otro lado, Julio Bas (1968) la explica como “una composición que no sigue ninguna de las formas tradicionales y es elaborada por el autor con plena libertad” (p. 325). A pesar de que estas características parezcan difusas, no significa que estructuralmente la Fantasía esté alejada de las leyes generales de la forma, “no está, por tanto, fundada sobre la negación de toda forma; pero sobre la creación de una forma nueva” (Bas, 1968, p. 326). A lo largo de la historia, este género ha supuesto un reto para los compositores, en la tarea de gestionar esta dicotomía entre la libertad formal y un diseño que la compense a través de intensificar la unidad motívica y temática (Rozansky, 1988, p. 4).

La Fantasía, según Bas (1968, p. 326) se cimenta sobre los siguientes principios: la existencia de temas principales y secundarios con su eventual retorno a lo largo de la obra, la delimitación de distintos periodos de carácter contrastante entre sí y la eventual separación de estos en diferentes tempos.

En cuanto a la forma, Salzer (1952, p. 262) sitúa la Fantasía dentro de la categoría de “formas individuales”, aunque argumenta que debería hacerse una distinción entre los géneros, como en el caso del Nocturno, donde la división interna en secciones configura la forma de la obra, y la Fantasía, donde esto no ocurre.

Las secciones son, definidamente, creadoras de la forma. En la Fantasía, por el contrario, no tienen el sentido de contribuir a una especial división de la forma. Esas secciones caracterizan y avivan la forma-interior pero no crean la forma desde el punto de vista de la forma-exterior (Salzer, 1952, p. 262).

Por tanto, la fantasía estaría más cercana a definirse como una forma a una parte¹ con el añadido del estilo improvisado, que supone el uso de prolongaciones complejas y a gran escala con la finalidad de crear un efecto de evasión y de que se

¹ Forma a una parte o forma compuesta de una vez. “No aparece una división de la estructura, sino una completa conformación o soporte del curso unificado de la estructura prolongada”. Son ejemplos de este tipo de composiciones los Preludios de *El Clave bien temperado* de Bach, sus invenciones, y los Preludios de Chopin (Salzer, 1952, p. 243).

“elimina cualquier efecto de identidad o de amplio discurso” (Salzer, 1952, p. 262). Se establecen diferencias con la forma a una parte común, la cual "recalca constantemente el movimiento estructural unificado”, mientras que la Fantasía “emplea todos los medios creativos acentuando el cambio y la variedad, a pesar de un armazón estructural básico. La fantasía es una improvisación organizada” (Salzer, 1952, p. 262).

La Fantasía puede encontrarse como una obra independiente, o que haciendo uso de su estilo improvisatorio, preludie a otra obra cerrada, siendo un ejemplo la Fantasía y fuga en la menor BWV 904 de J.S. Bach. Dependiendo de a qué forma preceda, la Fantasía variará su finalidad, carácter y estructura, pudiendo preparar la tonalidad o temas que después aparecerán, empleando frases, periodos, amplias figuraciones con carácter indeciso, de transición, de pasaje etc. (Bas, 1968, p. 326).

El término Fantasía recoge varias acepciones, las cuales se describen a continuación con el propósito de conocer sus diferentes significados. Debido a la extensión limitada de esta investigación, algunas de ellas no serán objeto de estudio en profundidad, pudiendo tomarse como líneas futuras de exploración. El *Harvard Dictionary of Music* de Apel (1950, pp. 257-258) clasifica los diferentes tipos de Fantasías en cinco grupos:

1. Piezas con un marcado carácter improvisatorio, simulando ser improvisaciones escritas. Son ejemplos de este tipo la Fantasía cromática BWV 903 de J.S. Bach y la Fantasía Op. 77 de Beethoven.
2. Piezas de carácter encuadradas en el período del Romanticismo, que utilizan este título para indicar un estado de ensueño, fantasía o imaginación. Las Fantasías Op. 116 de Brahms o Fantasiestücke Op. 12 de Schumann, son ejemplo de esta categoría.
3. Sonatas que tienen una forma más libre o un carácter especial, como las denominadas Sonata *quasi una fantasía* Op. 27 nos. 1 y 2 de Beethoven, la Fantasía Wanderer de Schubert o la Fantasía Op. 17 de Schumann escrita como un híbrido romántico de la forma sonata.
4. La Fantasía de ópera, desarrollada especialmente en el siglo XIX, escrita como un potpurri de temas de ópera tratados de forma improvisatoria y virtuosística, como Réminiscences de Don Juan S. 418 de Liszt.
5. Obras escritas durante los siglos XVI y XVII más o menos dentro de una escritura contrapuntística pero consideradas como una variante más libre

del *ricercare* estrictamente imitativo. Tuvo su origen en la intención de los laudistas de adaptar el estilo del motete a su instrumento, de una forma más libre debido a sus limitaciones técnicas. En la música para teclado, este estilo pudo haberse originado en la práctica de improvisar *ricercares* en las pruebas para ganar el puesto de organista.

A modo de aclaración, quedarán fuera de objeto de estudio las piezas de Fantasía, las fantasías que incluyan también la denominación de sonata en su título y las fantasías de ópera.

También cabe mencionar, aunque no se trate en esta investigación, la existencia de géneros híbridos con la Fantasía como pueden ser: la Sonata-fantasía², Fantasía-sonata, Fantasía quasi sonata, Sonata quasi una fantasía, Fantasía-impromptu, Polonesa-fantasía, etc.

Con la intención de conformar una idea general de este género, dentro del espectro de este trabajo, se exponen a continuación las características que Rozansky (1988) recopila como más representativas y que históricamente han hecho reconocer una Fantasía como tal: la divergencia de la norma en lo que respecta al diseño formal y estructural; la necesidad de intensificación en la organización y unidad; el uso recurrente de estados de ánimo como la melancolía, meditación y desesperanza; y finalmente, una cierta complejidad de la esencia (p. 4).

1.2. Origen y evolución cronológica del género

“Fantasía” es el término que se acuñó en el Renacimiento para definir una composición musical cuya forma e invención “proviene únicamente de la imaginación y las habilidades del compositor que la crea” (Milán, 1535-6, como se citó en Field, Helm y Drabkin, 2001, p. 1). Desde el siglo XVI hasta el XIX la fantasía ha tendido a mantener esta premisa subjetiva, variando sus características formales y estilísticas de forma amplia entre tipos más libres e improvisados, otros estrictamente contrapuntísticos y otros dentro de las formas estándar (Field, et al., 2001).

² Para un estudio más detallado sobre la hibridación entre la Sonata y la Fantasía, consultar: Hayashida, M, (2007). From sonata and fantasy to sonata-fantasy: Charting a musical evolution. University of Kentucky Doctoral Dissertations.

A lo largo de la historia, el único significado que se ha mantenido ligado a la Fantasía de manera estable es su asociación con la improvisación y la libertad. Durante el Renacimiento, este término incluso podía usarse de forma intercambiada con otras formas como el preludio, *ricercare*, tiento, *capriccio*, *tocatta*, *canzona*, fuga, *impromptu* y rapsodia, entre otras (Hayashida, 2007, p. 8-9), teniendo como modelo compositivo el motete³ imitativo (Kuhn, 1992, p. 135-136).

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) en sus obras para órgano desarrolla estos nuevos estilos formales, que consisten en la transformación de una idea característica, a la que llama “*soggetto*” (sujeto), a través de un proceso imitativo en fragmentos sucesivos. En el motete, estos cambios de “*soggetti*” vienen justificados por las variaciones en el texto, sin embargo, estas nuevas formas carecen de él, y por tanto de un respaldo que argumente dichas modificaciones (Kuhn, 1992). La autora Hayashida (2007) defiende que es precisamente en esa ausencia de texto donde se sustenta la libertad característica de las fantasías durante el Renacimiento, pudiendo el instrumentista expresarse únicamente siguiendo su inspiración. El omitir el requerimiento de seguir la letra de un texto supuso algunas consecuencias a nivel compositivo, habiendo músicos que se limitaron a la imitación de un único sujeto, lo que posteriormente daría lugar a la fuga (Kuhn, 1992).

Por tanto, la obra se compone como una sucesión lineal o mediante el ensamblaje de varias partes (como una resonancia de la seriación al estilo del motete). También en este segundo caso apunta Frescobaldi a la coherencia, pero ahora justificada musicalmente (ya no por el texto): el *soggetto* aparece en los diferentes pasajes con formas distintas. Así pues, las partes están, de un lado, vinculadas por su sustancia y, de otro, quedan diferenciadas tanto por las modificaciones del sujeto como por el tratamiento contrapuntístico. Frescobaldi estableció y utilizó esta técnica en igual medida para el *ricercar*, el *capriccio*, la fantasía o la misma *canzona*. (Kuhn, 1992, p. 136).

En el siglo XVI se cultivaron dos tipos de fantasías, el primero, escrito en contrapunto imitativo, se corresponde con el descrito anteriormente, y el segundo, desarrollado en Inglaterra, mostraba un carácter más libre e improvisatorio, compuesto en un lenguaje más próximo al estilo de danza que al contrapuntístico, y marcado por la alternancia de secciones que variaban en tempo y ritmos (Rozansky, 1988, p. 5).

³ Motete: Género vocal polifónico nacido en el siglo XIII. Hasta el siglo XVII fue una de las formas musicales más importantes de la música polifónica. Está escrito con texto bíblico, sin acompañamiento instrumental y con carácter dramático e imitativo.

Durante el siglo XVII las formas de música instrumental, en contraposición a lo que ocurría con las formas vocales que continuaron evolucionando, se limitaban a la expresión de únicos afectos. Sin embargo, la Fantasía mantuvo su naturaleza dispar y fue una excepción dentro de la música instrumental (Rozansky, 1988, p. 6). Alrededor de 1620 la Fantasía desapareció prácticamente en Italia y pasó a ganar importancia dentro de la música de cámara y para teclado en Inglaterra, los Países Bajos y Alemania. A pesar de que el estilo imitativo en este periodo sigue siendo bastante común, algunos elementos de la improvisación comienzan a ser más evidentes en las fantasías para piano, de la mano de compositores como Charles Guillet (1575-1654), Jan Pieterszoom Sweelinck (1562-1621) (Hayashida, 2007, p. 9), William Byrd (1543-1623), John Bull (1562-1628), Giles Farnaby (1563-1640), John Munday (ca. 1555-1630) y Peter Philips (1560-1628) entre otros (Apel, 1950, p. 258).

En 1650, Athanasius Kircher (1602-1680) describe en su libro *Misurgia Universalis* el concepto de *Stylus Phantasticus* como el “estilo de composición más libre, apropiado para instrumentos, sin restricciones respecto a texto o sujeto melódico, con el propósito de exhibir las habilidades del intérprete y como método para enseñar armonía y fugas” (Kircher, 1650, como se citó en Parker, 1931, p. 2). A través del estudio de esta definición, Parker (1931) afirma que hay elementos de la Fantasía que se han mantenido comunes, a pesar de las variaciones en estilo, estructura y práctica performativa que el género Fantasía ha sufrido a lo largo de la historia. Estos rasgos que han permanecido como definitorios de la Fantasía guardan gran relación con el descrito *Stylus Phantasticus*.

La fantasía para teclado, al igual que otros géneros como el preludio, tiene su origen en la música para laúd. Durante los siglos XVII y XVIII, la escuela francesa de clave recogió gran influencia de la manera de tocar de los laudistas, traduciendo a su instrumento los efectos que estos ejecutaban, como la manera de arpeggiar u ornamentar, entre otros. La práctica de la improvisación fue otro de los hábitos heredados, viéndose reflejado en el tipo de estilos y piezas musicales que surgieron, como por ejemplo es el caso de los Préludes non mesuré (preludio libre o preludio sin medida) y de la Fantasía. Esto fue debido a que la mayor parte de los compositores del Barroco también eran improvisadores e intérpretes (Cunha, 2011, p. 3). A pesar de que la Fantasía fue desarrollada también en otros instrumentos, tuvo su mayor apogeo en los instrumentos de tecla, clave y órgano, principalmente en Inglaterra, Alemania y Francia (p. 10).

Durante el siglo XVII, la Fantasía vio afectada su producción debido al desarrollo de otras formas musicales como los preludios y fugas, toccatas y capriccios entre otras, en la música para teclado, y en favor de la sonata y sinfonía, en los conjuntos instrumentales. Alrededor de 1700 las fantasías para este último grupo habían desaparecido prácticamente, aunque en la música para teclado mantuvo su importancia en el siglo XVIII, especialmente en Alemania (Field, et al., p. 17). Según recoge Hayashida (2007, p. 10), a pesar de la amplia variedad de composiciones representadas bajo el nombre de Fantasía, durante el siglo XVIII esta incidió generalmente en mostrar pasajes de carácter más improvisatorio y menos estricto contrapuntísticamente, incluyendo también imitaciones al recitativo vocal. Esto surgió con la intención de formarse paulatinamente como un estilo contrastante respecto a la fuga, que se estaba desarrollando como una forma puramente contrapuntística (Hayashida, 2007).

Johann Sebastian Bach (1685-1750) compuso quince Fantasías, sin contar las invenciones a tres partes (sinfonías) originalmente denominadas como fantasías. Ninguna está escrita sistemáticamente en estilo fugado pero prácticamente todas usan procesos de contrapunto imitativo. A menudo están recargadas de amplios pasajes de escalas y arpeggios y mostrando un rico esquema de modulación, pero siempre permaneciendo estrictas en los procesos formales (Field, et al., 2001, p. 18).

En este periodo es preciso remarcar la importancia y gran influencia que tuvo en compositores posteriores la Fantasía cromática y fuga en re menor BWV 903 de J.S. Bach. Fue compuesta entre 1720 y 1730, muestra todos los elementos del *Stylus Phantasticus* y sienta las bases de lo que décadas después se denominaría como *Free Fantasía* (Fantasía libre). Esta obra con visión de futuro presenta un carácter libre y forma de rapsodia, similar a las toccatas de Buxteude, que recoge tempo rubato, libertad rítmica y armónica, pasajes virtuosísticos en forma de toccata y otros en forma de recitativo, y donde elude completamente el estilo imitativo (Rozansky, 1988, p. 8).

La llamada Fantasía libre, desarrollada en la segunda mitad del siglo XVIII ganó importancia dentro de la literatura musical respecto a los siglos anteriores, pudiendo ser considerada como género independiente y apareciendo también sin necesidad de formar parte de la sonata o suite ni de estar unida a la fuga (Hayashida, 2007, p. 11). Su estilo libre e improvisado, junto con la no obligatoriedad de exclusividad de afectos en una pieza, resultó ideal para acoger el nuevo *Empfindsamer Stil* (Estilo sentimental) (Rozansky, 1988, p. 8). Este fue el término que se usó para denominar al nuevo estilo

compositivo que surgió en el norte de Alemania entre 1750 y 1780, y que “trató de llegar a la expresión de los sentimientos auténticos y naturales, acercándose en cierto modo al Romanticismo del siglo XIX”⁴ aunque finalmente debido a un mayormente extendido punto de vista más racional de la expresión musical, solo quedó en una variante romántica del estilo Rococó (Apel, 1950, p. 240).

Las Fantasías de Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788) son sus obras más importantes y representativas. Son piezas escritas para clavicordio de alto contenido subjetivo, llenas de modulaciones y con carácter de rapsodia e improvisatorio la mayor parte del tiempo (Field, et al., 2001, p. 18). Estas Fantasías libres “reunían todos los elementos compositivos para expresar libertad y excluyeron estrictamente la escritura imitativa” (Schleuning, 1971, como se citó en Hayashida, 2007, p. 10). C. P. E. Bach fue el máximo representante del *Empfindsamer Stil*, y la Fantasía por sus características, fue el género que mejor le permitió transmitir la “expresión de sentimientos a través del uso de un vocabulario musical subjetivo y emocional” (Hayashida, 2007).

En su tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) (Tratado sobre la verdadera manera de tocar instrumentos de tecla), C.P.E. Bach habla sobre la Fantasía libre en el capítulo siete, dedicado a la improvisación. Define así que esta es libre cuando “no tiene medida y se mueve por más tonalidades de lo habitual en otras piezas, que están compuestas o improvisadas dentro de la métrica”⁵ (Bach, 1753, p. 430). Continúa exponiendo:

La Fantasía libre consiste en progresiones armónicas variadas que pueden expresarse en todo tipo de figuraciones y motivos. Tiene que establecerse una tonalidad donde comenzar y donde terminar. A pesar de no emplear barras de compás, el oído demanda una relación definida en la secuencia y duración de los acordes [...] Y el ojo, una relación en la longitud de las notas para poder escribir la pieza⁶ (Bach, 1753, p. 430).

⁴ Texto original: “... tried to arrive at an expression of “true and natural” feelings, anticipating to some extent the Romanticism of the 19th century” (Apel, 1950, p. 240).

Todas las traducciones de este trabajo son propias de la autora de este trabajo

⁵ Texto original: “A Fantasía is said to be free when it is unmeasured and moves through more Keys than is customary in other pieces, which are composed or improvised in meter” (Bach, 1753, p. 430).

⁶ Texto original: A free fantasía consists of varied harmonic progressions which can be expressed in all manner of figuration and motives. A key in which to begin and end must be established. Although no bar lines are employed, the ear demands a definite relationship in the succession and duration of the chords themselves [...] And the eye, a relationship in the lengths of notes so that the piece may be notated (Bach, 1753, p. 430).

C. P. E. Bach compuso veintitrés Fantasías, de ellas, trece están parcial o totalmente escritas sin métrica. Fijándose en estas, Hayashida (2007, p. 11) recoge las características más representativas del género: cambios bruscos de afectos, tempo y dinámicas, carácter de rapsodia e improvisatorio, pasajes en estilo de recitativo, cadencias engañosas, enarmonías, cromatismos y armonías de séptima disminuida. A pesar del mayor atrevimiento de estas obras, están escritas claramente dentro de una disciplina formal, pudiendo ser: tripartitas con una sección central con barras de compás, en forma rondó donde el tema regresa en tonalidades diferentes, o si tiene una duración más corta, basándose únicamente en progresiones armónicas (Field, et al., 2001, p. 18).

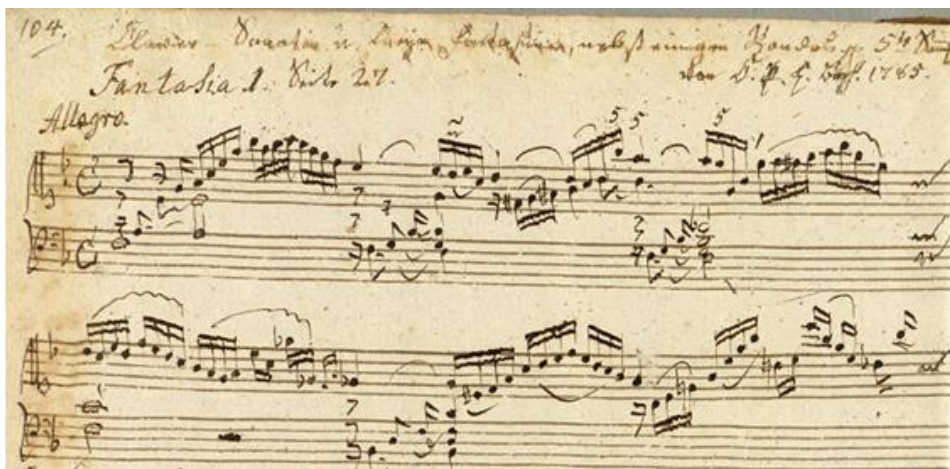


Imagen 1: Fantasía H. 279 (Bach, C. P. E., 1785)

Parker (1931, p. 15-16) destaca que el asentamiento de estos principios en este periodo, que van ligados al carácter exhibicionista en el sentido de mostrar las habilidades del compositor-intérprete y la intención de impresionar y sobrecoger al oyente, son los mayormente seguidos durante finales del siglo XVIII y en el XIX. Con la excepción de que en esta nueva era, cada compositor contribuye de manera individual a encontrar la manera de resolver el conflicto entre la libertad y la forma, inherente al género Fantasía.

Como se ha mencionado anteriormente, los preceptos de la Fantasía libre fueron la base sobre la que se cimentaron las técnicas modernas de la escuela preclásica (Rozansky, 1988, p. 9). Las Fantasías de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) fueron compuestas entre 1782 y 1785, coincidiendo con un periodo en el que Mozart desarrolló su admiración por la música de Bach, Händel y otros compositores de principios del siglo XVIII. Según Hayashida (2007, p. 12-14), en las Fantasías K. 394, K. 396 y K. 397 se

puede percibir alguna influencia del Estilo sentimental de C.P.E. Bach, mientras que la K. 475 refleja una estética completamente Clásica.

Field et al. (2001, p. 19) mencionan algunos compositores que desarrollaron la Fantasía durante el siglo XVIII pero que no llegaron a alcanzar gran relevancia (G.P. Telemann, J. Mattheson, W.F. Bach y J.A.P. Schulz entre otros), debido a que en su mayoría mostraban un esquema formal propio de otros géneros, habitualmente la sonata o rondó. Joseph Haydn (1732-1809) compuso una única Fantasía (Hob. XVII:4) con principios formales de Sonata e integridad temática, donde sólo algunos pasajes de menor importancia tienen el carácter de Fantasía (Field, et al., 2001).

Algunas de estas obras son el reflejo de la superposición entre las características de la Fantasía y la Sonata que tuvo lugar antes de 1800. En algunas ocasiones los compositores adaptaban los preceptos de la forma sonata a sus fantasías, y en otras, usaban elementos propios de la Fantasía en sus sonatas. Jones (1999, como se citó en Hayashida, 2007, p. 16) realiza una comparativa recogiendo las características de ambos géneros en el contexto del siglo XVIII: La sonata está premeditada, está escrita en varios movimientos, tiene relativas restricciones formales, las modulaciones son limitadas, el carácter afectivo está unificado, los temas están claramente estructurados y la continuidad está garantizada; mientras que la Fantasía es improvisada, está escrita en un solo movimiento, tiene relativa libertad formal, puede modular libremente, puede variar de carácter, las ideas pueden estar estructuradas de forma libre y con una conexión frágil. A pesar de ello, estos dos géneros aparentemente opuestos comienzan paulatinamente a fusionarse en las obras de Beethoven y los Románticos (Hayashida, 2007, p. 15-16).

Teniendo en cuenta que la Sonata eclipsó al resto de géneros, el caso de la Fantasía no fue una excepción. Como se mencionaba anteriormente, esta fusión estilística entre la Fantasía y la Sonata tuvo lugar a principios del siglo XIX. La forma episódica y poco definida de la Fantasía libre cedió en favor de la estructura lógica y definida que proporcionaba la sonata. El resultado de la mezcla entre los elementos de la Fantasía libre y la forma sonata clásica fue una expansión formal y una intensificación musical. Formalmente, según Rozansky (1988, p. 10-11) tuvo las siguientes implicaciones: el ensanchamiento de las secciones del desarrollo, modulaciones y relaciones entre tonalidades inusuales incluso dentro de la exposición y recapitulación, inclusión de mayor número de pasajes virtuosísticos y la polarización de los temas tanto en las relaciones tonales, como en el carácter y diseño temático. Como consecuencia de la ampliación de

la forma y de su mayor complejidad estructural, se reforzaron los mecanismos internos para dar unidad temática y motivica a las obras (Rozansky, 1988).

Las Fantasías de Ludwig van Beethoven (1770-1827) se caracterizan tanto por mantener como por romper con la tradición. Su Fantasía en sol menor Op. 77 compuesta en 1809 está escrita en un solo movimiento con grandes contrastes de tempo, dinámica, tonalidad, temperamento y con figuraciones que claramente reflejan la influencia de C.P.E. Bach y su *Empfindsamer Stil* (Field, et al. 2001, p. 20). Sitton (1987, p. 25) destaca la destreza de Beethoven como improvisador, y recoge que la Op. 77 es a menudo referida como “una improvisación escrita”. En cuanto a la estructura, se trata de un tema con siete variaciones precedidas por una larga introducción, y una coda en la que regresan los elementos de la introducción (Sitton, 1987). En su Fantasía para piano, solistas, coro y orquesta en do menor Op. 80 (también conocida como “Fantasía coral”) compuesta en 1808, Beethoven combina una improvisación libre de piano solo en la introducción con un gran final compuesto de cuatro movimientos conectados (Hayashida, 2007, pp. 18-20). En ella utiliza todos los aspectos del género, como la cadencia, recitativo e interludio, y es considerada como el experimento que le preparó para la composición del Finale de su Novena Sinfonía (Rozansky, 1988, p.11). Cabe mencionar las dos Sonatas *quasi una fantasía* Op. 27, como las primeras en mostrar explícitamente en su título la amalgama de los dos géneros, teniendo un gran impacto en las fantasías del siglo XIX (Hayashida, 2007).

Es en las obras de Beethoven donde empieza a desaparecer una distinción clara entre la Fantasía y la Sonata. En sus sonatas del periodo medio y tardío pueden encontrarse características de la Fantasía como desarrollos desproporcionadamente largos, modulaciones a tonalidades inesperadas, temas de estructura irregular y pasajes largos de recitativo intercalados. Esto muestra el desmoronamiento de los límites de la sonata, así como también surgieron fantasías de gran envergadura, compuestas por varios movimientos y con gran parecido a la sonata. A pesar de que surgieron muchas críticas ante este nuevo estilo que mezclaba los principios de ambos géneros, la fusión de la Fantasía y la Sonata se ve reflejada en todas las grandes Fantasías compuestas en la primera mitad del siglo XIX, bajo la mano de compositores como F. Schubert, F. Chopin, F. Mendelssohn, R. Schumann y F. Liszt (Hayashida, 2007, pp. 20-22).

Franz Schubert (1797-1828) experimentó con la forma en sus fantasías de una manera similar a como Beethoven trató el diseño cíclico y los movimientos

ininterrumpidos en sus Sonatas quasi una fantasía Op. 27. En su caso, Schubert trató la organización de la sonata creando una estructura en la que las secciones de exposición, desarrollo y recapitulación de un movimiento de Sonata estuvieran representadas por la secuencia de movimientos interconectados (Hayashida, 2007, p. 23). Las cuatro fantasías de Schubert (Fantasía Wanderer, Fantasía Graz, Fantasía en fa menor para cuatro manos y Fantasía en do para violín y piano) fueron según Field (et al., 2001, p. 20) las primeras en integrar completamente en un solo movimiento, los tres o cuatro movimientos de una sonata. La Fantasía en do mayor D. 760 comúnmente conocida como “Fantasía Wanderer” y compuesta en 1822, muestra la estructura explicada anteriormente. Un único tema (proveniente de su Lied “Der Wanderer”) y sus transformaciones conforman la arquitectura de la obra, formada por cuatro movimientos que están unidos por pasajes de transición. La unificación no sólo se consigue a través de estos pasajes, sino por el uso del mismo tema como base de todos los movimientos, forjando así un diseño motivo-temático que presagia la técnica del *Leitmotif* (Rozansky, 1988, p.13).

La Fantasía Op. 28 de Felix Mendelssohn (1809-1847) compuesta en 1833 es otro claro ejemplo de una férrea construcción motívica, ya que está compuesta en un solo movimiento, fuera de los parámetros de la forma sonata y está unificada por el desarrollo motívico (Rozansky, 1988, p.14).

La siguiente Fantasía de referencia en la historia de la literatura musical es la Fantasía en do mayor Op. 17 de Robert Schumann (1810-1856) compuesta entre 1836 y 1838. Está constituida por tres movimientos, pero a pesar de que su estructura recuerda en gran medida a la forma sonata, “esta difiere de sus tres sonatas para piano (Op. 11, Op. 22 y Op. 14) en el número, orden y tipos de movimientos, y en la libertad y visión en secciones de su primer movimiento” (Newman, 1983, como se citó en Hayashida, 2007, p. 24). Esta fantasía y la controversia formal que suscita serán estudiadas con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Pese a quedar fuera del campo de estudio de esta investigación, cabe mencionar las aportaciones de Franz Liszt (1811-1886) a este género. Según menciona Hayashida (2007, p. 26), la Fantasía Op. 17 de Schumann junto con la *Après une lecture de Dante, Fantasía quasi sonata* (1849) de Liszt, son muestras del alcance de la completa madurez de la fusión entre la Fantasía y la Sonata que empezó con Beethoven. Por otro lado, también son dignas de referencia las contribuciones de Liszt a las Fantasías de ópera,

como las basadas en temas de Don Giovanni y Simon Boccanegra (Field, et al., 2001, pp. 21-22).

Durante el siglo XX, la Fantasía recupera un carácter retrospectivo, prosperando en la música para órgano basada en corales, en la que Liszt también contribuyó con dos fantasías que fueron predecesoras de este desarrollo. Cabe destacar las aportaciones de Max Reger con sus Fantasías corales y Fantasías libres, y de Ferruccio Busoni con sus fantasías inspiradas en Bach. Dentro de otras formaciones instrumentales, son destacables en el siglo XX la Fantasía para violín y piano Op. 47 de Arnold Schoenberg, el Cuarteto de fantasía para oboe y cuerdas Op. 2 de Benjamin Britten, y en formación orquestal destacan compositores como Ralph Vaughan Williams y Michael Tippett con Fantasías sobre temas dados (Field, et al., 2001, p. 22).

2. Estudio de casos

2.1 Fantasía en Do menor K. 475 de Mozart

2.1.1 Introducción y características de la obra

La Fantasía K. 475 fue compuesta en 1785 y se publicó en este mismo año junto con la Sonata en do menor K. 457 debido a la “aparente afinidad espiritual profunda existente entre ambas composiciones” y compartiendo cierto “carácter Beethoveniano que presagia su Sonata en do menor Op. 13 No. 2 Patética” (Museus, 1976, p. 31). Ciertamente, esta Fantasía fue concebida con la intención de preludiar a la Sonata K. 457 (Museus, 1976).

14a. Fantasie in c^o
KV 475

Datiert: Wien, 20. Mai 1785



Ejemplo musical 1: Fantasía en do menor K. 475 (cc. 1-4) (Mozart, 1785).

--

14b. Sonate in c
KV 457

Datiert: Wien, 14. Oktober 1784



Ejemplo musical 2: Sonata en do menor Kv 457 (cc. 1-6) (Mozart, 1785).

Esta Fantasía, a diferencia de las otras tres compuestas por Mozart, no muestra influencia de las Fantasías libres de C.P.E. Bach, presentando una escritura con barras de compás en toda la obra, mostrando el carácter y estética de un movimiento de sonata y la reaparición del material temático al estilo clásico cerca del final (Field, et al., 2001, p. 18).

Recapitulando las características expuestas en el capítulo anterior, Museum (1976, p. 31) enumera las que pueden encontrarse en la Fantasía durante el siglo XVIII y en particular en la K. 475: el uso de figuraciones brillantes que expanden progresiones armónicas y líneas melódicas llegando a formar secciones enteras, la libertad formal, carácter improvisatorio, modulaciones libres sin retornar habitualmente a un tema o centro tonal, son frecuentes los elementos sorpresa, cambios bruscos de carácter, cromatismos, agitación rítmica, disonancias y grandes contrastes dinámicos.

La Fantasía K. 475 ofrece una fiel imagen de las grandes habilidades improvisatorias de Mozart, su capacidad para satisfacer la mayor libertad y audacia de la imaginación, el contraste más extremo de ideas, la variedad más desinhibida de elementos líricos y virtuosos, aun preservando la estructura lógica⁷ (Einstein, 1945, como se citó en Becker, 1993, p. 21).

Mozart desarrolló ampliamente el género de la ópera, pudiendo apreciarse en sus obras para piano la influencia de esta en su lenguaje. En la Fantasía, pueden relacionarse los episodios contrastantes con el intercambio dramático de personajes opuestos (Breckenridge, 2006, p. 22). Como argumenta Becker (1993, pp. 21-22), la Fantasía K. 475 tiene una naturaleza que recuerda al precursor *Empfindsamer Stil*, mostrando sensibilidad, melancolía y ensoñación, o en palabras de Paul Badura-Skoda (citado en Becker, 1993, p. 22) en una máster class:

La Fantasía K. 475 involucra a la vida y la muerte [...] la frase inicial es un símbolo de muerte [...] el resto de la Fantasía es conmoción y ansiedad [...] dando paso después a memorias alegres y serenas en el Adagio en re mayor y el Andantino en sí bemol mayor, y a otras violentas y llenas de angustia en las dos secciones rápidas y modulantes hasta que vuelve el tema principal [...] (Badura-Skoda, citado en Becker, 1993, p. 22).

⁷ Texto original: "The Fantasia offers the truest picture of Mozart's mighty power of improvisation his ability to indulge in the greatest freedom and boldness of imagination, the most extreme contrast of ideas, the most uninhibited variety of lyric and virtuos elements, while still preserving structural logic" (Einstein, 1945, como se citó en Becker, 1993, p. 21).

⁸ Texto original: "Life and death are involved in this Fantasy. May I tell you my personal interpretation of this work? The opening phrase is a death symbol: The hour has struck - there is no escape! The rest of the Fantasy is shock and anxiety, pages one and two, giving way then to a series of recollections: happy, serene ones, like the Adagio in D and the Andantino in B-flat major, or violent ones, full of anguish, like the two fast, modulating sections, until the original call returns" (Badura-Skoda, citado en Becker, 1993, p. 22).

2.1.2 Breve acercamiento al análisis de la Fantasía K. 475 de Mozart

Becker (1993, p. 21) destaca el sentido dramático que la tonalidad de do menor aporta a esta obra, estando fuera de lo común tanto en las obras de Mozart como en la música instrumental del siglo XVIII.

La autora Museus (1976, pp. 31-32) realiza un análisis y estudio detallado de las secciones de la Fantasía K. 475. Teniendo una estructura simétrica de seis secciones: *Adagio* trágico, un interludio lírico, un *Allegro* dramático, un *Andantino* lírico, un *Piu Allegro* dramático y un *Tempo Primo* como vuelta al inicio trágico. Está construida con la alternancia de secciones que armónicamente son exploratorias y otras estables, y está escrita sin indicaciones de armadura, a excepción de la cuarta sección en si bemol mayor. Eximiendo la segunda parte, que se mantiene estable en re mayor, y la última sección que permanece en do menor, el resto de la obra modula libre y frecuentemente.

A través de la siguiente tabla, se expone el esquema formal y armónico de la obra.

Sección	Compases	Tonalidad
I Adagio	1-25	Tónica: do menor que modula inmediatamente yendo finalmente hasta si menor
II Interludio	26-35	Dominante de la dominante: re mayor
III Allegro	36-85	Continuas modulaciones
IV Andantino	86-124	Subdominante de la subdominante: si bemol mayor
V Piu Allegro	125-160	Continuas modulaciones hasta afirmarse en do menor
VI Tempo Primo	161-176	Tónica: do menor

Tabla 1: Esquema formal y armónico

Para la siguiente descripción de las secciones, se han tomado como referencia los análisis realizados sobre esta obra por Museus (1976, pp. 31-32), Becker (1993, pp. 30-35), Rosen (1971, pp. 90-93) y el análisis propio de la autora de este trabajo.

La primera sección *Adagio* se anuncia como un tema solemne y expresivo, con unísonos que dan sensación de profundidad, frases simétricas y grandes contrastes dinámicos. Mozart utiliza el mismo material temático durante 17 compases (cc.) modulando por diversas tonalidades, hasta llegar al proceso cadencial primero en Sol mayor en el compás (c.) 18 y posteriormente en si menor c. 22.

La segunda sección (cc. 26-35) forma parte del tempo inicial *Adagio*, en un carácter contrastante tranquilo y alegre, formado por una melodía lírica expresiva sobre un bajo Alberti. Se divide en tres partes y mantiene la tonalidad de re mayor hasta los últimos compases que modula hacia la menor para iniciar la siguiente parte.

La tercera sección (cc. 36-85) *Allegro* irrumpe con un carácter dramático y agitado totalmente opuesto al de la sección anterior con bajos en figuraciones de octava en movimiento cromático y trémolos en la mano derecha. Desde el c. 56 se da paso a una segunda parte dentro de esta sección, aunque moduladora e inestable, pero posee un carácter menos agresivo que la anterior y finaliza con unos compases a modo de cadencia.

La cuarta sección (cc. 86-124) *Andantino* tiene un carácter lírico sobre la tonalidad de si bemol mayor que no modula hasta los últimos siete compases como puente hacia la siguiente parte. En contraste con la segunda sección en re mayor, esta está formada por frases más largas de cuatro compases y posee un mayor uso de articulaciones y silencios.

La quinta sección (cc. 125-160) *Piu Allegro* es la última de las secciones moduladoras de esta Fantasía, escrita en un estilo virtuoso. A partir del c. 139 cambia la textura de esta sección, con la intención de rebajar la tensión acumulada durante los compases de figuraciones de fusas, y modular en dirección a la tonalidad original do menor para iniciar la recapitulación.

La sexta sección (cc. 161-176) *Tempo Primo* regresa a los materiales temáticos del *Adagio* y al carácter trágico del inicio, pero esta vez de una forma más breve, sin modulaciones y afirmando con cadencias la tonalidad.

Según Rosen (1972, p. 93) la simetría en esta Fantasía es clara, poniendo en relación los pequeños detalles, con la forma exterior. De esta manera muestra las

características sonoras que dan la impresión de improvisación, mientras que se beneficia de tener una forma organizada y unificada, que es audible pero no está impuesta externamente.

2.2 Fantasía en do mayor Op. 17 de Schumann

2.2.1 Introducción y características de la obra

Schumann compuso la Fantasía Op. 17 entre 1836 y 1838, inspirado por el dolor de la separación forzada de su amada Clara Wieck impuesta por el padre de ella. En una carta de 1838 Schumann relata que ha finalizado la composición de los tres movimientos que la conforman, hablando del primero como el “más apasionado que había compuesto jamás” y refiriéndose a él como “un profundo lamento por Clara”⁹, debido a su separación en 1836 (Schumann, 1838, como se citó en Marston, 1992, p. 6).

Inicialmente, Schumann compuso el primer movimiento como una fantasía por sí sola, y lo tituló “Ruines”, y posteriormente compuso y añadió los otros dos movimientos, llamándolos “Trophäen” y “Palmen”, con la intención de venderlos para poder contribuir con el monumento que estaban haciendo como homenaje a Beethoven en Bonn. Durante esta etapa, el propio Schumann consideró la obra como “una sonata para Beethoven”, pero posteriormente vendió la obra a Breitkopf & Härtel simplemente bajo el nombre de Fantasía (Marston, 1993, p. 229).

En la música de Schumann, como representante del Romanticismo, se pueden encontrar las siguientes características: La expresión de lo subjetivo por encima de la forma, el hecho de que cualquier experiencia vital puede convertirse en un objeto poético, su música generalmente se desarrolla de manera fragmentaria, su predilección por los acertijos musicales vinculados a letras del alfabeto, el uso de citas, el gusto por los contrastes intensos y la mezcla de géneros (Alcántara, 2017, pp. 65-66). Los rasgos característicos de la música de Schumann no pueden ser explicados sin mencionar su gran pasión por la literatura, y la gran influencia que tuvieron los escritores E.T.A. Hoffmann y Jean Paul en su vida y en su música (Domínguez, 2014). Es el propio Jean Paul el que fue modelo para la creación de los tres alter-ego Eusebius, Floresan y Maestro Raro tan presentes en las obras de Schumann (Alcántara, 2017, p. 89)¹⁰.

⁹ Texto original: “I have completed a fantasy in three movements which I had sketched down to the last detail in June 1836. The first movement is probably the most passionate thing I have ever written - a deep lament for you - the others are weaker, but need not exactly feel ashamed of themselves” (Schumann, 1838, como se citó en Marston, 1992, p. 6).

¹⁰ Para un análisis más profundo de la relación de las estrategias narrativas de Jean Paul y su traducción a los recursos musicales que utiliza Schumann consultar: Alcántara (2017, pp. 334-345).

2.2.2 Breve acercamiento al análisis de la Fantasía Op. 17 de Schumann

La Fantasía Op. 17 de Schumann ha sido objeto de gran controversia entre los autores que se han acercado a su análisis, entre otras cosas, porque el propio compositor rehuía de los academicismos, y buscaba en su estilo la máxima expresión de su imaginación (Rozansky, 1988, p. 20). Según Marston (1992, p. 43), el problema formal que ha sido más discutido por los analistas es la sección central del primer movimiento *Im Legendenton* debido a que se presenta titulada a parte y en una tonalidad, métrica y tempo diferentes al resto del movimiento. Aparentemente se forma como un interludio independiente, pero bajo un estudio más detallado, Marston (1992) afirma que su material procede de la música que ya ha aparecido en el movimiento (c. 33). Establece en tres partes la división de este primer movimiento: Primera sección (cc. 1-128, segunda sección *Im Legendenton* cc. 129-224 y tercera sección (cc. 225-309).

Aun teniendo en cuenta las numerosas anomalías estructurales, este movimiento se divide en estas tres secciones, y finalmente la opinión general entre los analistas es estudiarla como una forma sonata modificada (Hayashida, 2007, p. 24).

El segundo movimiento es una marcha similar al movimiento *Alla Marcia* de la Sonata Op. 101 de Beethoven. Escrito en Mi bemol mayor, con un carácter heroico y demandante técnicamente, generalmente se analiza como forma rondó (Rozansky, 1988, p. 27). Exceptuando la sección central, donde marca un tempo más lento *Etwas langsamer* y la *coda* donde el tempo es más agitado *Viel bewegter*, en el resto del movimiento no hay cambios de tempo ni grandes variaciones de carácter, por lo que sirve de contraste respecto a la libertad del primer movimiento (Hayashida, 2007, p. 25).

El tercer movimiento tiene un carácter tranquilo, solemne y ensoñador, donde la mayor parte del material temático tiene relación con el primer movimiento. Según Rozansky (1988, p. 28) está compuesto con la estructura de una variante de la forma sonata, en la que se encuentra la exposición entera, seguida de la recapitulación y *coda*, obviando la sección del desarrollo. El plan tonal se basa en los cambios de tonalidad por terceras, pasando por las tonalidades de Do mayor, la bemol mayor, fa mayor, re bemol mayor, si bemol mayor y finaliza en do mayor.

Según Lester (1995, p. 210), la música de Schumann posee un gran contenido personal. En muchas de sus obras pueden encontrarse citas, o acertijos con contenido extra-musical. Por ejemplo, el motivo de una quinta descendente se corresponde con la

interpretación de “Clara”. Este motivo fue escrito por ella y cuando aparece en la música de Schumann representa a su amada. Este motivo se encuentra en los primeros compases del primer movimiento (cc. 3-9)

Ejemplo musical 3: “Motivo de Clara” Fantasía Op. 17 (cc. 1-6) (Schumann, 1839).

Por otro lado, otra de las referencias más destacadas como homenaje a Beethoven que aparecen en esta obra, es la cita su último Lied del ciclo de canciones *An die ferne Geliebte* Op. 98 compuesto en 1816, que aparece en la coda del primer movimiento y escondido también a lo largo de todo el movimiento. Este momento en la coda posee gran importancia porque es la primera vez en la que aparece el acorde de tónica, do mayor, en posición fundamental, extendiendo así Schumann la inestabilidad hasta el último momento posible (Rosen, 1971, pp. 513-514).

Ejemplo musical 4: Fantasía Op. 17. Coda (cc. 295-297) (Schumann, 1839).



Ejemplo musical 5: An die ferne Geliebte Op. 98 n° 6 (cc. 9-10) (Beethoven, 1816).

2.3 La Fantasía Baetica de Falla

2.3.1 Introducción y características de la obra

La Fantasía Baetica es una obra para piano solo compuesta en 1919 por Manuel de Falla (1876-1946), siendo una de las obras de mayor prestigio del compositor y del repertorio español. Esta obra concilia dos estilos considerados antagónicos: El nacionalismo y el universalismo (Venegas, 2005, p. 341).

En el contexto del siglo XX, donde coexisten una gran diversidad de tendencias artísticas, unas buscando la conservación de los esquemas tradicionales, y otros inclinados hacia su ruptura y la búsqueda de la innovación, es en este panorama donde el nacionalismo musical, en lugar de ser una corriente estética más, “se convirtió en una fuente inspiradora que lograba conciliar ambas tendencias” (Venegas, 2005, p. 341).

En España, el uso de elementos folclóricos como fuente de inspiración musical tuvo un gran éxito en este contexto además de en muchos otros países, generando un renacer en el movimiento nacionalista. La figura de Felipe Pedrell (1841-1922) fue muy importante como impulsor de este movimiento, a pesar de presentar algunas controversias, puesto que “sus obras tendían a situar la música tradicional española dentro de los esquemas de composición de la tradición alemana” (Venegas, 2005, p.342). Pedrell fue el maestro de Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla, quienes continuarían su legado, utilizando los elementos del folclore español en sus composiciones (Venegas, 2005).

Durante los años 1907 a 1914 Falla estuvo estudiando en París, lugar donde asimiló el lenguaje modernista y mantuvo estrecha amistad con compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Vicent D'Indy y Paul Dukas entre otros. Estos años fueron muy importantes para Falla en la formación de su estilo propio, aunando los elementos folclóricos españoles con el lenguaje impresionista, neoclasicista y post-romántico alemán. (Venegas, 2005, p.243).

La Fantasía Baetica tiene una gran influencia del flamenco, estilo que según Venegas (2005, p. 243) Falla estudió en profundidad, investigando directamente las raíces del canto primitivo andaluz en la tradición musical de los pueblos gitanos. Falla posteriormente, trata de traducir a la sonoridad del piano, los componentes característicos del canto, baile y toque flamencos. La autora Harper (2006, pp. 68-72, 76-80)¹¹, realiza un estudio detallado de las sonoridades imitadas que encontramos durante la obra: el canto jondo, el palo de Seguidillas, taconeo, punteado y rasgueado de guitarra, copla, falsetas, bulería, fandango, guajira, modo frigio descendente, quejío, acciacaturas y hemiolias.



Ejemplo musical 6: Ejemplo de canto jondo. Fantasía Baetica (cc. 135-137) (Falla, 1919).

Además de las características flamencas y la habilidad de Falla para traducir sus sonoridades al piano, cabe destacar que estos elementos fueron incorporados dentro del lenguaje moderno impresionista (Venegas, 2005. P.344). En relación a esto, la autora Harper (2006, p. 90), en sus recomendaciones para la interpretación de esta obra, sugiere además del conocimiento del estilo flamenco, la búsqueda de una articulación clara, una sonoridad luminosa y la fluidez propias de la técnica de la escuela francesa de piano.

¹¹ Para un análisis más exhaustivo de los elementos, su ejemplificación en la partitura y un acercamiento técnico e interpretativo, consultar: Harper, N. (2006). A Interpretação Pianística da Fantasía baetica (1919) de Manuel de Falla. Revista Música, São Paulo, 11, 63-95.

2.3.2 Breve acercamiento al análisis de la Fantasía Baetica

Según Antonio Iglesias (2001, como se citó en Harper, 2013, pp. 80-82) Falla utiliza en su *Allegro de concierto* un tratamiento formal basado en la realización de variantes temáticas en la sección del desarrollo y un tipo de expresión rapsódica. Este modelo de elementos son los que posteriormente usará y desarrollará en la Fantasía Baetica.

Como describe Harper (2006, p. 72), la estructura de esta Fantasía suscita alguna ambigüedad que ha llevado a que algunos autores difieran en el análisis que hacen de ella. Por un lado, Iglesias (2001, como se citó en Harper, 2006, p. 72-73) propone su división en una forma binaria (A-B-C) – (A'-B'-C') – Coda. Por otro lado, Yvan Nommick (1998-1999, como se citó en Harper, 2006, p. 73) se basa en la “presencia de bloques temáticos y variantes separados por un *Intermezzo* de 2 minutos aproximadamente en una pieza de trece minutos de duración”. Basándose en esa proporción descarta la posibilidad de analizarla como una sonata cíclica y prefiere acuñarle el término de Rapsodia. En este caso, el análisis formal que sugiere es: (A-B-C-D) – E interludio – (A'-B'-C'-D'-F) – Coda. A pesar de la corta duración del *Intermezzo*, Harper (2006) considera que es una sección importante a tener en cuenta puesto que se sitúa en el medio de la obra, con un carácter contrastante tranquilo antes de la recapitulación, por lo que apoya la teoría analítica de Nommick, y la autora de este trabajo también la segunda.

Apoyando esta teoría, la estructura formal quedaría dividida de la siguiente manera:

Sección A (cc. 1-35), Sección B (cc. 36-114), Sección C (cc. 115-149), Sección D (150-204), Sección E Intermezzo (cc. 205-270), Sección A' (cc. 271-305), Sección B' (cc. 306-331), Sección C' (cc. 332-352), Sección D' (cc. 353-369), Sección F (cc. 370-393) y Coda (cc. 394-407).

Intermezzo.
Andantino. (♩ = 66) (*poco rubato*)
Dolcemente marc. il canto
ppp

Ejemplo musical 7: Fantasía Baética. Intermezzo (cc. 205-223) (Falla, 1919).

En cuanto a los procesos armónicos, se destacan el uso de la tonalidad y modalidad (especialmente el modo frigio y eólico), la construcción de agregados sonoros formados por la superposición de notas en los acordes y el uso de figuraciones en intervalos de medio tono simulando al *cante jondo* (Harper, 2006, pp. 81-84). Además de los rasgos de la armonía impresionista que menciona Venegas (2005, p. 345): los paralelismos, armonías sin resolución, acordes aumentados y la politonalidad.

3. Comparativa de grabaciones

En el siguiente capítulo se pretenden examinar dos grabaciones de cada una de las tres Fantasías que han sido escogidas y estudiadas para este proyecto. Se procederá al análisis principalmente de los parámetros relacionados con los cambios de agógica, dinámica, carácter y en los momentos que así se crea conveniente, se comentarán otros aspectos que sean relevantes en la interpretación desde un punto de vista objetivo sin efectuar juicios de carácter personal.

Los criterios tenidos en cuenta en la elección de las grabaciones han sido: la búsqueda de interpretaciones que presente diferencias notables en el punto de vista que muestren del texto en de sus ejecuciones y que sean grabaciones relativamente actuales para que la calidad de audio no dificulte su análisis ni se vean influenciadas por modas estéticas de alguna época concreta.

3.1 Fantasía K. 475 de Mozart

Las grabaciones escogidas para esta obra son las de Mitsuko Uchida y de Glenn Gould.

Primera sección *Adagio*: La primera diferencia que se encuentra es la duración entre ambas interpretaciones. La de Gould consta de 15'03'', mientras que la de Uchida dura 13'08''.

Al inicio Gould escoge un tempo aproximado de negra igual a 30 bpm (beats per minute), mientras que Uchida comienza a 25 bpm. Se observa en ambos que no se mantienen estrictamente al tempo en las resoluciones de estos primeros compases. A partir del c. 6 ambos mantienen una fluidez en el tempo cerca de 32 bpm reduciéndolo un poco a partir del c. 18 y Gould haciendo un *rallentando* bastante más amplio hasta la doble barra del c. 25.

En cuanto a las dinámicas Gould realiza mayor contraste entre los *forte* y los *piano*, hace un uso destacado de las articulaciones en los primeros compases, y una mayor utilización del pedal.

Segunda sección Interludio:

En la sección en re mayor ambos recuperan el tempo aproximado de 32 bpm manteniéndose bastante estables y en un carácter tranquilo.

Tercera sección *Allegro*:

Uchida utiliza un tempo de blanca igual a 88 bpm, mientras que Gould de 92 bpm, ambos mantienen el carácter agitado de esta sección. Uchida hace un mayor contraste entre las dinámicas de *F* y *p* escritas, y Gould realiza una articulación más clara en los trémolos de la mano derecha y no realiza todas las ligaduras de las octavas de la mano izquierda.

En la segunda parte que inicia en el c. 56 Gould utiliza un tempo de blanca igual a 90 bpm con un bajo de alberti articulado mientras que Uchida 100 bpm y liga más la mano izquierda. En la cadencia entre los cc. 82 y 85 ambos se toman cierta libertad en la realización, Gould arpeggia los acordes de la mano izquierda y tiene un toque más profundo y articulado, mientras Uchida utiliza un efecto de sonoridad más emborronada y alarga los calderones más que Gould.

Cuarta sección *Andantino*:

Uchida comienza con un tempo de negra igual a 62 bpm en un carácter *dolce* y atrasando en algunas resoluciones armónicas, mientras que Gould utiliza un tempo más rápido a 76 bpm, fluyendo hacia adelante, con mayor articulación, no respetando algunas ligaduras y realizando más contrastes dinámicos en los momentos indicados en la partitura. A partir del c. 118 ambos bajan un poco de tempo, manteniéndose Gould más regular que Uchida.

Quinta sección *Più Allegro*:

Gould comienza con un tempo de negra igual a 60 bpm con una fuerte articulación, poco uso del pedal y acortando la duración de la negra octavada en la mano izquierda, mientras que Uchida escoge un tempo más rápido de 86 bpm y opta por una sonoridad más similar al trémolo. Ambos realizan entre los cc. 138-141 un pequeño *rallentando* y el *decrescendo* indicado haciendo un gran cambio en la sonoridad para dar paso a la siguiente parte. Desde el c. 141 Uchida mantiene un tempo estable de 96 bpm, mientras que Gould tiene un tempo aproximado de 50 bpm tomándolo con más libertad a modo de recitativo y adelantando el *rallentando* y llegando a un tempo mucho más lento que

Uchida en el cierre de sección. Gould emplea una sonoridad más presente que la de Uchida y realiza menos contrastes dinámicos manteniéndose entre el *F* y *mf*.

Sexta sección *Primo Tempo*:

Gould retoma el material inicial en un tempo más lento que al comienzo, de 24 bpm y Uchida se mantiene en un tempo y ejecución similar a la que realizó, ambos sin ceñirse completamente a la regularidad métrica. Al llegar al c. 165 ambos tienen un *fluir* más uniforme Gould en 27 bpm y Uchida en 38 bpm que mantienen prácticamente hasta el final de la obra. En esta sección destaca el carácter más íntimo y melancólico que Gould presenta, manteniéndose en unas dinámicas entre *pp* y *p*, mientras que Uchida realiza más contrastes en las dinámicas indicadas, presentando un carácter más solemne.

Del análisis de ambas interpretaciones se pueden extraer las siguientes diferencias: los tempos elegidos, especialmente a partir de la sección *Più Allegro* y la regularidad que mantienen de este en algunos casos, siendo Uchida por lo general más regular que Gould, y este alargando los *rallentando* de final de sección. En cuanto a las dinámicas, Uchida suele presentar mayor rango de paleta sonora y fidelidad a las indicaciones escritas. En lo que respecta al pedal, Uchida hace un mayor uso de él, y Gould presenta una articulación más clara.

3.2 Fantasía Op. 17 de Schumann

Para el análisis de esta obra se han escogido las grabaciones de Leif Ove Andsnes y la de Arcadi Volodos.

Primer movimiento:

Se encuentran diferencias en la duración del primer movimiento de ambos intérpretes, siendo la de Andsnes 12'21" y la de Volodos 14'15".

En la entrada del tema principal Andsnes muestra un tempo de blanca igual a 92 bpm con bastante regularidad e intención de mostrar una dirección hacia adelante, mientras que Volodos comienza con un tempo aproximado de 72 bpm y con mayor flexibilidad en la expresión de la melodía. La siguiente indicación de tempo de Schumann aparece en la sección central *Im Legendenton*, Andsnes sigue un tempo de negra igual a 58 bpm mientras que Volodos escoge un tempo un poco más lento 46 bpm y menos regular. En la Coda, escrita en tempo *Adagio* en el c. 296 Andsnes comienza con un tempo

de 55 bpm que va *rallentando* poco a poco, mientras que Volodos comienza más lento con 45 bpm y en la acumulación de *ritardandos* llega a un tempo más lento.

En la comparación de estas dos grabaciones podemos observar dos estilos bastante diferentes, aunque ambos mantienen las indicaciones de tempo, dinámica y carácter escritas por Schumann. Andsnes tiene una sonoridad muy sólida e intensa, su interpretación se caracteriza por una gran rigurosidad y mantenimiento de una pulsación regular y estable, en general escogiendo tempos más rápidos que Volodos. La grabación de este último se caracteriza por un gran lirismo, una clara diferenciación de los planos sonoros y la búsqueda de una amplia variedad de tipos de toque y sonido, que diferencien los distintos elementos. Tiene una pulsación en general más irregular que la de Andsnes, por la intención de una expresividad más similar al canto, aunque no por ello pierde la continuidad y entendimiento de las secciones.

Segundo movimiento:

La ejecución del segundo movimiento, en la interpretación de Volodos tiene una duración de 7'44", mientras que la de Andsnes es de 6'49". Esto se explica por los tempos escogidos por cada uno de los intérpretes, comenzando Andsnes con un tempo de blanca igual a 72 bpm, y llegando a la blanca igual a 82 bpm en la sección que comienza en el c. 22. Volodos sin embargo comienza un poco más lento, ajustándose a la indicación de Schumann de blanca igual a 66 bpm y llegando a la blanca igual a 76 bpm en la sección mencionada anteriormente. En estas primeras páginas del movimiento se observan también diferencias en la realización sonora, teniendo Andsnes un sonido robusto y marcial, destacando las octavas de la mano izquierda, mientras que Volodos realiza grandes diferencias dinámicas en los momentos indicados en la partitura, muestra más articulación y bastante menos uso del pedal. En la sección central *Etwas langsamer* ambos intérpretes reducen el tempo y crean un sonido más ensoñador y *cantabile*. En la sección final *Viel bewegter*, Andsnes sigue un tempo de blanca igual a 114 bpm siendo muy riguroso en la regularidad de la pulsación, mientras que Volodos sigue un tempo de blanca igual a 120 bpm, hace mayores respiraciones en los cambios de frase y realiza un gran *ritardando* en los acordes de los últimos compases.

Tercer movimiento:

En el comienzo del tercer movimiento, Andsnes escoge un tempo de negra con puntillo igual a 56, siendo bastante riguroso con la regularidad métrica dentro de las

figuraciones de corcheas, mientras que Volodos opta por un tempo más cercano al indicado por Schumann, de negra con puntillo igual a 66 pero utiliza más *rubato* entre las corcheas y amplía los ritardando más que Andsnes. En la sección que comienza en el c.15 ambos llevan el tempo un poco más hacia delante en comparación con el inicio. En la sección *Etwas bewegter* que comienza en el c.34 Andsnes sí que escoge un tempo más animado, mientras que Volodos se mantiene más lento en los compases melódicos y con un tempo más acelerado en los compases de interrupciones de seisillos de corcheas. A lo largo del movimiento se observa en ambas interpretaciones la búsqueda de una expresión calmada, *cantabile* y ensoñadora, con una buena diferenciación de los planos sonoros.

3.3 Fantasía Baetica de Falla

En esta ocasión se han escogido las grabaciones de Alicia de Larrocha y Esteban Sánchez. Se encuentran diferencias en la duración de ambas, siendo la primera 11'37" y en el caso de Sánchez 13'06".

Ambas comienzan con un tempo similar de negra igual a 96 bpm más animado que la indicación de Falla, negra igual a 88 bpm. En la sección central *Intermezzo* Falla escribe negra con puntillo igual a 52, llevando Larrocha una pulsación de 64 bpm y Sánchez de 70 bpm.

La grabación de Larrocha se caracteriza por la claridad en su toque, con mucha articulación y precisión pudiendo escucharse todas las voces. También posee un gran rigor en el mantenimiento del tempo, teniendo un pulso interno muy exacto, que aporta gran continuidad y refleja el carácter de la danza flameca. No hace un uso excesivo del pedal, lo suficiente para aportar cuerpo y sonoridad, pero sin llegar a perturbar la claridad. Por otro lado, la grabación de Sánchez se caracteriza por grandes contrastes sonoros y mucho carácter. A diferencia de Larrocha, la sonoridad de Sánchez incluye mucho más pedal, poseyendo claridad en la ejecución técnica, pero consiguiendo un efecto diferente. Sánchez expresa mayor libertad en sus fraseos, sin perder la métrica, pero tomando respiraciones o dilatando un poco el tempo en los cambios de frases o secciones.

Conclusiones:

El Género Fantasía se establece como hilo conductor entre las tres obras presentadas en el recital de piano que acompaña a este proyecto artístico. A través del estudio de su origen, evolución, mención de las obras más representativas de este género, el análisis de los aspectos más relevantes de las tres Fantasías escogidas y la comparación de diferentes interpretaciones pianísticas, se extraen las siguientes conclusiones:

La profundización teórica acerca del Género Fantasía beneficia directamente a la construcción de la interpretación instrumental puesto que proporciona un entendimiento más exhaustivo de sus elementos y carácter. Comprender su definición y la manera en que sus características se han ido transformando desde su concepción en el Renacimiento, y su adaptación a las necesidades estéticas de las diferentes etapas de la historia de la música y a los recursos expresivos de cada compositor, proporciona un conocimiento de gran valor en el abordaje de la obra, ofreciéndole un contexto interpretativo. El estudio cronológico de las obras más representativas del género, ayuda a comprender esta evolución desde la observación de ejemplos prácticos.

Por otra parte, se observa la amplitud del concepto Fantasía en la clasificación de sus diferentes tipos en el *Harvard Dictionary of Music* (Apel, 1950) y por tanto, la necesidad de su separación para un estudio más completo y focalizado. Siendo esta, una posible vía de exploración futura, tratando de cubrir todos los tipos de Fantasía y también de su hibridación con otros géneros.

En cuanto al estudio de las tres Fantasías seleccionadas, el conocimiento del contexto que rodea a la creación de cada obra, así como las características del lenguaje compositivo del autor, se consideran relevantes para un acercamiento interpretativo más fidedigno. Por tanto, la profundización en lo referente a los parámetros expuestos en esta investigación, resulta una aportación positiva para una formación más íntegra del pianista y para la interpretación de dichas obras.

La mayor parte de los autores mencionados durante este trabajo, de una manera u otra, tratan de esclarecer la controversia entre el Género Fantasía y la construcción formal de la obra. Aparentemente, y debido a las características inherentes al género, este tipo de obras tienen una estructura menos clara o definida en comparación con otros géneros, por lo que su análisis suele generar debates. Sin embargo, como se ha podido comprobar a lo

largo de la argumentación de este estudio, la Fantasía goza de una organización formal más estructurada de lo que a simple vista o escucha, pueda parecer. Esto se ha comprobado a través de la descripción formal de las Fantasías más relevantes, mencionadas en el estudio cronológico del género y del análisis de los tres casos, descrito en el segundo capítulo. De igual manera que en el punto anterior, se considera que el análisis formal, armónico y motivico es una herramienta necesaria para la comprensión íntegra de la obra. Su utilización también favorece y acelera el proceso de aprendizaje de la obra durante las etapas de lectura, montaje, memorización, comprensión y construcción de la interpretación.

Por medio de la comparación de diferentes grabaciones, se ha podido observar la amplitud del rango de diferencias interpretativas que pueden darse entre la ejecución de distintos pianistas. El análisis de estas también ha contribuido en la construcción de la interpretación personal de estas obras, puesto que la escucha de versiones llevadas a cabo por grandes pianistas ofrece una ejemplificación sonora del texto de la partitura. En ocasiones, la idea musical del compositor se ve limitada por las normas de escritura, puesto que no puede reflejarse todo con exactitud, por ello las diferentes interpretaciones pueden servir de modelo sonoro con el que comprender la construcción de la obra, los fraseos, tipos de articulación, pedalización, diferentes formas de expresividad y sonido, elección y manejo de los tempos etc. No es objetivo de este proyecto ejercer juicios de valor sobre las interpretaciones, sino observar las diferentes posibilidades interpretativas y usarlas como inspiración en la construcción de la interpretación personal de estas obras.

Como futuras líneas de investigación se pueden tomar, como se mencionaba anteriormente, el estudio completo de todos los tipos de fantasías, sus diferencias entre sí y las hibridaciones de la Fantasía con otros géneros. También pueden ser objeto de estudio las fantasías de compositores y compositoras que han quedado en el olvido pero que también forman parte de la evolución del Género a lo largo de la historia de la música. Por otro lado, en un estudio de mayor embergadura se puede hacer una mayor profundización en lo que respecta a las tres obras seleccionadas, sus compositores y el análisis particular de cada una de ellas.

Bibliografía

- Alcantara, A. D. O. (2017). La recepción de Jean Paul Richter en la obra temprana de Robert Schumann (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, S. A.
- Becker, M. G. (1993). Keats's Fantasia: The "Ode on Melancholy", Sonata Form and Mozart's "Fantasia in C Minor" for Piano, k. 475. *The Comparatist*, 17 (5), 18-37.
- Breckenridge, C. L. (2006). Rediscovering Classical Keyboard Style. *American Music Teacher*, 55 (5), 18-23.
- Cunha, D. (2011). A Improvisação na Génese de Formas Musicais para Instrumentos de Tecla (Mestrado em Performance). Escola Superior de Artes Aplicadas, Castelo Branco.
- Domínguez, I. M. (2014). Robert Schumann y el Fragmento Romántico: Fantasiestücke Op.12 (Tesis de maestría). Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Porto.
- Field, C., Helm, E., & Drabkin, W. (2001). Fantasia. *Grove Music Online*.
- Harper, N. (2006). A Interpretação Pianística da Fantasía baetica (1919) de Manuel de Falla. *Revista Música*, São Paulo, 11, 63-95.
- Harper, N. L. (2013). La ambigüedad en las obras para piano compuestas por Falla en su madurez: ampliando las fronteras instrumentales. *Quodlibet*, 53 (2), 68-90.
- Hayashida, M. (2007). From sonata and fantasy to sonata-fantasy: Charting a musical evolution (Doctoral Dissertations). University of Kentucky.
- Kamien, R. (1986). Subtle Enharmonic Relationships in Mozart's "Music". *Journal of Music Theory*, 30 (2), 169-183.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical*. Cornellá de Llobregat: Idea Books, S. A.
- Lester, J. (1995). Robert Schumann and Sonata Forms. *19th-Century Music*, 18 (3), 189-210.
- Marston, N. (1992). *Schumann: Fantasie, Op. 17*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Marston, N. (1993). "Im Legendenton": Schumann's "Unsung Voice". *19th-Century Music*, 16 (3), 227-241.
- Mitchell, W. J. (1948). *Essay on the true art of playing keyboards instruments by Carl Philipp Emanuel Bach*. New York: W. W. Norton & Company.

- Museus, B. C. (1976). Mozart's Fantasia in C minor, K.475. *American Music Teacher*, 26 (2), 31-32.
- Parker, J. (1974). The clavier fantasy from Mozart to Liszt: A study in style and content (Doctoral thesis) Stanford University.
- Rosen, C. (1971). *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company.
- Rozansky, R. (1988). Thematic unification in Robert Schumann's Fantasia, Op. 17 (Doctoral thesis) The University of British Columbia.
- Salzer, F. (1962). *Audición Estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Editorial Labor, S. A.
- Sitton, M. R. (1987). Beethoven's Opus 77: An improvisational Document?. *American Music Teacher*, 36 (6), 25-28, 39.
- Venegas, M. (2005). La "Fantasía Baética" de Manuel de Falla: Nacionalismo musical español y universalismo en el siglo XX. *Artes y Letras, Univ. Costa Rica*. Vol. XXIX, 341-347.

Webgrafía

- Bach, C. P. (1785). *Fantasia in F major, H.279 (Bach, Carl Philipp Emanuel)*. Recuperado en Septiembre de 2021, de IMSLP- Petrucci Music Library: [https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_F_major%2C_H.279_\(Bach%2C_Carl_Philipp_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_F_major%2C_H.279_(Bach%2C_Carl_Philipp_Emanuel))
- Beethoven, L. v. (1816). *An die ferne Geliebte, Op.98 (Beethoven, Ludwig van)*. Recuperado en Septiembre de 2021, de IMSLP - Petrucci Music Library: [https://imslp.org/wiki/An_die_ferne_Geliebte,_Op.98_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/An_die_ferne_Geliebte,_Op.98_(Beethoven,_Ludwig_van))
- Falla, M. d. (1919). *Fantasia Bética (Falla, Manuel de)*. Recuperado en Septiembre de 2021, de IMSLP - Petrucci Music Library: [https://imslp.org/wiki/Fantas%C3%ADa_B%C3%A9tica_\(Falla,_Manuel_de\)](https://imslp.org/wiki/Fantas%C3%ADa_B%C3%A9tica_(Falla,_Manuel_de))
- Falla, M. d. (1958). *Fantasia bética · Alicia de Larrocha*. Recuperado en Septiembre de 2021, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3OotRz2Lp5k>
- Falla, M. d. (1976). *Manuel de Falla: Fantasía bética. Esteban Sánchez*. Recuperado en Julio de 2021, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fgRfS1xbqSw>

Mozart, W. A. (1785). *Fantasia in C minor, K.475 (Mozart, Wolfgang Amadeus)*. Recuperado en Septiembre de 2021, de IMSLP - Petrucci Music Library: [https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_C_minor%2C_K.475_\(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_C_minor%2C_K.475_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

Mozart, W. A. (1785). *Piano Sonata No.14 in C minor, K.457 (Mozart, Wolfgang Amadeus)*. Recuperado en Septiembre de 2021, de IMLSP - Petrucci Music Library: [https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.14_in_C_minor%2C_K.457_\(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.14_in_C_minor%2C_K.457_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

Mozart, W. A. (1975). *Fantasia in C Minor, K. 475 · Glenn Gould*. Recuperado en Septiembre de 2021, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=y7dMQGf1zAY>

Mozart, W. A. (1985). *Mozart: Fantasia in C minor, K.475 - Adagio - Allegro - Andantino - Più allegro -Tempo I· Mitsuko Uchida*. Recuperado en Julio de 2021, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=rNCIGDd-Sso>

Schumann, R. (1839). *Fantasie, Op.17 (Schumann, Robert)*. Recuperado en Septiembre de 2021, de IMSLP - Petrucci Music Library: [https://imslp.org/wiki/Fantasie%2C_Op.17_\(Schumann%2C_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Fantasie%2C_Op.17_(Schumann%2C_Robert))

Schumann, R. (2009). *Schumann: Fantasie in C, Op.17 (Andsnes)*. Recuperado en Julio de 2021, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XZ7hE4lQAYs>

Schumann, R. (2013). *Arcadi Volodos - Schumann Fantasie in C major, Op.17*. Recuperado en Septiembre de 2021, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=T9nh8iPAsnA>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO PIANO

**Género Fantasia: Un estudio a través de
la Fantasia K.475 de W.A. Mozart,
Fantasia Op. 17 de R. Schumann y
Fantasia Baetica de M. Falla.**

