APÉNDICE

ÍNDICE:

Glosario..... 1
C. P. E. Bach, carátula "Dos tríos para dos violines y bajo" Wq.161..... 8
C. P. E. Bach, Sonata Wq.161/1, texto introductorio..... 9
Claudio Monteverdi "*Sfogava con le stelle*" (IV libro de Madrigales)..... 11
Quantz/Blockwitz, *Courente* en *Fantasier og Preludier*..... 15
Quantz/Blockwitz, *Sarabande* en *Fantasier og Preludie*..... 17
M.Blavet, Carátula del Op. II..... 19
M.Blavet, *Adagio*, sonata Op. 2 Nº 1..... 20
M.Blavet, *Andante "La Vibray"*, sonata Op. 2 Nº 2..... 21
M.Blavet, *Adagio, "La Dhérouville"*, sonata Op. 2 Nº 3..... 22
M.Blavet, *Adagio, "La Lumague"*, sonata Op. 2 Nº 4..... 23
M.Blavet, *Largo, "La Chauvet"*, sonata Op. 2 Nº 5..... 24
M.Blavet, *Adagio, "La Bouçot"*, sonata Op. 2 Nº 6..... 25
M.Blavet, Op. 3, carátula..... 26
M.Blavet, Op. 3, dedicatoria..... 27
M.Blavet, *Andante*, sonata Op. 3 Nº 1..... 28
M.Blavet, *Andante e spicato*, sonata Op. 3 Nº 2..... 29
M.Blavet, *Vivace*, sonata Op. 3 Nº 3..... 30
M.Blavet, *Adagio*, sonata Op. 3 Nº 4..... 32
M.Blavet, *Adagio*, sonata Op. 3 Nº 5..... 34
M.Blavet, *Largo*, sonata Op. 3 Nº 6..... 35
P. Locatelli, Op. 3, carátula..... 36
P. Locatelli, Op. 3, dedicatoria..... 37
P. Locatelli, *Andante*, sonata Op. 2 Nº 1..... 38
P. Locatelli, *Largo*, sonata Op. 2 Nº 2..... 40
P. Locatelli, *Andante*, sonata Op. 2 Nº 3..... 41
P. Locatelli, *Adagio*, sonata Op. 2 Nº 4..... 43
P. Locatelli, *Vivace*, sonata Op. 2 Nº 5..... 44
P. Locatelli, *Largo*, sonata Op. 2 Nº 6..... 45
P. Locatelli, *Largo*, sonata Op. 2 Nº 7..... 46
P. Locatelli, *Largo*, sonata Op. 2 Nº 8..... 47
P. Locatelli, *Andante*, sonata Op. 2 Nº 9..... 48
P. Locatelli, *Largo*, sonata Op. 2 Nº 10..... 50
P. Locatelli, *Largo*, sonata Op. 2 Nº 11..... 51
P. Locatelli, *Largo*, sonata Op. 2 Nº 12..... 53

G. Ph. Telemann, *"Sonate metodiche..."*, Libro I, carátula..... 55
G. Ph. Telemann, *Adagio*, *"Sonate metodiche..."*, Libro I Nº 1..... 56
G. Ph. Telemann, *Adagio*, *"Sonate metodiche..."*, Libro I Nº 2..... 57
G. Ph. Telemann, *Grave*, *"Sonate metodiche..."*, Libro I Nº 3..... 58
G. Ph. Telemann, *Andante*, *"Sonate metodiche..."*, Libro I Nº 4..... 60
G. Ph. Telemann, *Largo*, *"Sonate metodiche..."*, Libro I Nº 5..... 62
G. Ph. Telemann, *Cantabile*, *"Sonate metodiche..."*, Libro I Nº 6..... 64
G. Ph. Telemann, *"Sonate metodiche..."*, Libro II, carátula..... 66
G. Ph. Telemann, *"Sonate metodiche..."*, Libro II, dedicatoria..... 67
G. Ph. Telemann, *Siciliano*, *"Sonate metodiche..."*, Libro II Nº 1..... 68
G. Ph. Telemann, *Adagio*, *"Sonate metodiche..."*, Libro II Nº 2..... 69
G. Ph. Telemann, *Andante*, *"Sonate metodiche..."*, Libro II Nº 3..... 70
G. Ph. Telemann, *Largo*, *"Sonate metodiche..."*, Libro II Nº 4..... 72
G. Ph. Telemann, *Andante*, *"Sonate metodiche..."*, Libro II Nº 5..... 74
G. Ph. Telemann, *Andante*, *"Sonate metodiche..."*, Libro II Nº 6..... 76
G. Ph. Telemann, 12 Fantasías para flauta, carátula..... 78
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 1, facsímil..... 79
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 1, ed. Breitkopf & Härtel..... 80
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 2, ed. Breitkopf & Härtel..... 82
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 3, ed. Breitkopf & Härtel..... 84
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 4, ed. Breitkopf & Härtel..... 86
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 5, ed. Breitkopf & Härtel..... 88
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 6, ed. Breitkopf & Härtel..... 90
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 7, ed. Breitkopf & Härtel..... 92
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 8, ed. Breitkopf & Härtel..... 94
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 9, ed. Breitkopf & Härtel..... 96
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 10, ed. Breitkopf & Härtel..... 98
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 11, ed. Breitkopf & Härtel..... 100
G. Ph. Telemann, Fantasía Nº 12, ed. Breitkopf & Härtel..... 102
J. S. Bach, *Adagio ma non tanto*, Sonata BWV 1034..... 104
J. S. Bach, *Allegro*, Sonata BWV 1034..... 106
J. S. Bach, *Andante*, Sonata BWV 1034..... 110
J. S. Bach, *Allegro*, Sonata BWV 1034..... 112

GLOSARIO:

El presente glosario define muy sucintamente figuras retóricas y términos especiales utilizados en el análisis. No pretende ser exhaustivo ni estricto cronológicamente, sino sólo una ayuda memoria, indicando el sentido en que se empleó el tropo en el análisis.

Las diferentes fuentes utilizadas muchas veces no coinciden en la definición de las figuras; a menudo emplean el mismo término con significados diferentes o utilizan distintas denominaciones para el mismo fenómeno. Las descripciones de las construcciones que se presentan como figuras retórico-musicales son ocasionalmente muy amplias, vagas, se aplican sólo en un determinado estilo o pueden prestarse a más de una interpretación. Por lo tanto, se privilegió un perfil operativo para cada figura o término, que se tornan precisos en el contexto del análisis.

Se indica, cuando es pertinente, la página en el que se emplea la figura o término y/o las definiciones de las fuentes. La indicación de páginas se refiere al texto de la tesis y no a la fuente.

Para una discusión más profunda ver (López Cano, 2011), (Bartel, 1997), (Civra, 1991), (Unger & Zone, 2003), (Clerc, 2001), (Beristáin, 1995).

Abruptio: una súbita e inesperada detención en un discurso musical (ver p. 326)

Accent, Accentus, Superjectio: nota agregada por grado conjunto, habitualmente ascendiendo (a veces descendiendo) a continuación de la nota escrita o esencial (ver Mattheson y Monteclair, pp.437-438).

Anabasis, Ascensus: pasaje musical ascendente que expresa elevación o imágenes o afectos de exaltación (ver Walther, p. 429). Ver la figura opuesta: *catabasis*, *descensus*.

Anaphora, Repetitio: 1) un bajo ostinato o *ground*; 2) una repetición de una frase o motivo en sucesivos pasajes; 3) una repetición en sentido amplio (ver pp. 261 y 460).

Anaploce: una repetición de un *noema* (estrictamente entre coros de una composición policoral); una repetición de un *noema* en otra altura (ver p. 295 y nota 4 *ibidem*).

Anticipatio, Præsumptio: una nota vecina adicional, superior o inferior que precede a la nota principal y que introduce prematuramente una nota de la armonía del acorde subsecuente (ver p. 188).

Antistœchon: una substitución de una consonancia esperada por una disonancia, habitualmente es el resultado del movimiento del bajo mientras la melodía se mantiene sin modificar (ver p. 470).

Antithesis, Atitheton, Contrapositum: una expresión musical realizada con diferentes recursos que opone afectos, armonías o material motívico (p. 449).

Antithesis "melancólica": denominamos así la *antithesis* que se produce entre los rasgos terrenos depresivos y los exaltados saturninos en una composición que tematiza el afecto melancólico (ver pp. 469-470).

Apocope: estrictamente, una nota final omitida o acortada en una voz o composición; también la modificación de un motivo por extracción de alguna de sus partes constituyentes (p. 258).

Aposiopesis, Reticencia: un silencio en una o en todas las voces de una composición; una pausa general. (ver nota 34, p. 443)

Apostrophe: es cuando el discurso se dirige sorpresivamente hacia otros oyentes. En la música, Mattheson describe la figura de *apostrophe* (cambio de interlocutor) con la exposición de motivos en otras tónicas a partir de la sensibilización de las notas adecuadas (ver p. 481).

Auxesis, Incrementum: sucesivas repeticiones de un pasaje musical ascendiendo por grado (ver también *Gradatio* y *Climax*). Es también el efecto resultante de la acumulación de tensión (ver p. 430 y nota 19 *ibidem*).

Basso passeggiato: No se trata de una figura retórica. Estrictamente se refiere a un bajo con ornamentaciones por disminución. Se acepta también como un bajo que procede por subdivisiones, en general por grado conjunto, similar al "*walking bass*". Esta última definición es la empleada en el análisis (ver pp. 435 y 454).

Bombus, Bombi, Bombilians: cuatro notas idénticas en sucesión rápida (ver p. 294).

Cadencia frigia: término moderno para denominar las cadencias cuyo bajo desciende por semitono (a menudo acompañado por el movimiento 7-6 en alguna de las voces superiores) aludiendo a la cadencia "frigia" del tono de mi (ver p. 434). Si bien no está catalogada como figura retórica, se la suele encontrar asociada con la expresión de la melancolía, posiblemente porque da lugar a una *interrogatio* (ver *infra*).

Canevas: término empleado por Hotteterre y otros autores franceses para referirse a un esquema melódico esencial, base para improvisación u ornamentación (ver pp. 55-56).

Catabasis, Descensus: un pasaje musical descendiente que expresa imágenes, movimientos o afectos depresivos[1] (ver p. 448).

Catachresis: ver *faux bourdon* (ver p. 262).

[1] *"Catabasis sive descensus periodus harmonia est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes."* La *catabasis* o *descensus* es un pasaje musical a través del cual expresamos afectos opuestos a aquellos de la *anabasis*, como servidumbre y humildad, también afectos bajos o ruines, como en Massainus: "estoy sin embargo muy humillado" o en Massentius "Los vivos descendieron a los infiernos". Kircher, Atanasius, *Musurgia Universalis*... (Roma, 1650), citado en (Bartel, 1997, p. 215).

Cercar della nota, Cercare la nota, Quæsitio notæ: diferentes agregados de notas vecinas más bajas (ver Bernhard y Walther, p. 433).

Chûte: listado habitualmente como ornamento del estilo francés consiste en una caída a una nota inferior, generalmente anticipándola (ver Monteclair, p. 427).

Circulatio, Circolo, mezzo circolo: Una serie de ocho notas, habitualmente, con un movimiento circular o de sinusoide. El *mezzo circolo* corresponde a la mitad del esquema, en general, cuatro notas (ver p. 451).

Climax, Gradatio: Bartel distingue tres definiciones, 1) una secuencia de notas en una voz repetida ya sea en una ubicación más grave o más aguda; 2) dos voces moviéndose en movimiento paralelo ascendente o descendente; 3) una gradual elevación del sonido y la altura, originando un incremento en la intensidad. Esta última definición es la más usada en el texto, asociada con lo que habitualmente se denomina "progresión" o "secuencia". No confundir con el significado difundido de *climax* como punto culminante: *climax*, al igual que *gradatio* se traduce como "escalón" (ver Walther, p. 430).

Commisura, commisura directa, transitus irregularis: nota en medio de otras dos consonantes, ya sea en el tiempo fuerte o en el débil (ver Walther y Mattheson, p. 426).

Conclusio, paragoge, manubrium, suplementum: una cadencia o coda sobre una nota pedal al final de una composición o sección (ver p. 319).

Congerie, synathroismus: una acumulación de consonancias perfectas e imperfectas alternadas, como por ejemplo acordes en posición fundamental y en primera inversión (ver p. 471)

Coulade: ornamento francés, dos o más notas que ascienden o descienden por grado conjunto uniendo un intervalo, en general, grande (ver p. 450).

Coulé: ornamento francés, se realiza por medio de una o varias notas entre las notas principales de la melodía, descendiendo por grado conjunto. *Tiérce coulé*: en el estilo francés, una versión particular de la *commisura* (ver *supra*), siempre en el tiempo débil que precede a la segunda nota consonante. En el francés cantado suele recibir la letra "e" muda (*"e" muette*) de los finales de palabras graves (ver p. 433 y nota 24 *ibidem*).

Distributio: un proceso retórico-musical por medio del cual motivos individuales o frases de una sección de una composición son desarrollados antes de pasar al siguiente material (ver Scheibe, pp. 168-169).

Double port de voix: ornamento francés. Ver *port de voix*. Constituído por dos notas, se inicia en la tercera inferior a la nota principal. Se realiza a veces sobre el tiempo fuerte y otras veces antes del mismo. Aparece con frecuencia en el género francés del *Plainte* (lamento) (ver p. 226).

Dubitatio: un segmento rítmico o armónico intencionalmente ambiguo (ver Scheibe, p. 465)

Dux/comes: en un canon o fuga el término *dux* se utiliza para designar al primer motivo entrante (sujeto), mientras que *comes* designa a la segunda entrada del mismo (respuesta) (ver Mattheson, p. 151).

Ecphonesis: ver *exclamatio*.

Ellipsis, Synecdoche: 1) una omisión de una consonancia esperada; 2) una abrupta interrupción de la música (ver pp. 337 y 466).

Emphasis: un pasaje musical que acentúa o enfatiza el sentido del texto por medio de distintos recursos (ver p. 184).

Epanadiplosis, Reduplicatio: una reaparición del comienzo de un pasaje o frase en el final del mismo (ver p. 319).

Epanalepsis, Resumptio: 1) una repetición frecuente de una expresión; 2) *ídem epanadiplosis* (ver p. 446).

Epizeuxis: una repetición inmediata y enfática de una palabra, nota, motivo o frase. (ver pp. 380, 564)

Exclamatio, Exclamazione: una exclamación musical, frecuentemente asociada con una exclamación en el texto. Habitualmente incluye un salto ascendente amplio. Se considera especialmente patético la *exclamatio* que incluye el salto de sexta menor (ver Walther y Mattheson, p. 431)

Fa super la: no se trata de una figura retórica. En la teoría de los hexacordios, cuando la melodía presenta sólo una nota por encima del hexacordio, ésta siempre se canta como semitono ("fa"). Este rasgo, implica un semitono que indica descenso, calma, una cierta blandura (lo contrario del semitono expresado con "mi", que implica ascenso, énfasis, etc.). Es en este sentido que se lo utiliza en el texto (ver p. 234).

Faux bourdon, Catachresis, Simul procedentia: un pasaje musical caracterizado por progresiones de acordes sucesivos primera inversión. Se los encuentra a menudo relacionados con la expresión de la melancolía (ver p. 262).

Figura corta: figura integrada por tres notas en la cual la duración de una de las notas es igual a la suma de las otras dos. Se la asocia en general a afectos vivaces (ver p. 411)

Final suspensivo: no se trata de una figura retórica. Se utiliza en el texto con el sentido de final prosódico en tiempo débil, es decir, desde el punto de vista rítmico y no armónico. Su empleo en música se relaciona con la prosodia del texto. Se lo denomina usualmente como final femenino (en oposición a final masculino que concluye en tiempo fuerte), terminología que no adoptamos no solo por su connotación sexista sino también por su anacronismo, ya que comienza a divulgarse recién a mediados del s. XIX. (ver p. 207 y 246).

Gradatio: ver *Climax*.

Heterolepsis: utilizamos la definición de Walther “la *heterolepsis* sucede cuando una voz toma algo de otra voz o incluso otra clave [ámbito] y agrega a sí misma lo que por derecho corresponde a la otra voz” (ver p. 459). Ver también *Metabasis*, *Transgressio*.

Hyperbole/Hypobole, *Licentia*: en su sentido estricto es la transgresión del ámbito de un modo. Se utiliza en el texto también como transgresión del ámbito esperado de la melodía o voz, hacia el agudo en la *hyperbole* (ver p. 268) y hacia el grave en la *hypobole* (ver p. 321).

Hypotiposis: es una representación musical vívida de imágenes que se encuentran en el texto musicalizado. La traducción literal es "poner bajo los ojos". También se refiere a los recursos descriptivos o representativos encontrados en la música instrumental (por ejemplo, *hypotiposis de la cruz*, ver p. 474)

Homeoptoton, Homoioteleuton: 1) un silencio general en todas las voces (ver *aposiopesis*) ya sea interrumpiendo el discurso (*homoioptoton*) o que siguiendo a una cadencia (*homoioteleuton*); 2) finales similares en un determinado número de pasajes subsecuentes. Privilegiamos en el análisis la primera de las definiciones (ver p. 443 y nota 34 *ibidem*).

Inchoatio imperfecta: una omisión de la consonancia del comienzo de una melodía que es suplida por la realización del bajo continuo (ver Fantasía de Telemann Nº 3, p. 372)

Insinuatio: no es una figura sino un procedimiento discursivo para atraer la atención. En la entrada "Insinuación (*insinuatio* y sobrentendido)" Beristáin (1995) la define como:

> En la tradición, tipo de realización del *proemio* o *exordio* de la pieza oratoria, en la que astutamente se emplean recursos psicológicos (suposición, imputación, sorpresa, ingenio) para influir sobre el subconsciente del receptor (el público, los jueces o el interlocutor) para inclinarlo en el sentido de la causa del emisor (el orador o locutor), recuperando su simpatía cuando haya sido ganada por el contrario, su atención cuando por cansancio haya disminuido, o sugiriendo lo que se afirma o niega sin declararlo abiertamente [...] P. 259.

En música se emplea toda vez que existe una ambigüedad melódica, rítmica, armónica o de otro tipo que despierte el interés (ver p. 159).

Interrogatio: una pregunta musical expresada de diferentes maneras: a través de silencios, de un ascenso al final de la frase o la melodía, o a través de una cadencia imperfecta o frigia. (ver Sethus Clavisius, p. 448 y notas 38 y 39 de la misma página).

Ligatura: ver *Syncopatio*.

Meiosis, diminutio: 1) diferentes tipos de elaboraciones de notas largas por medio de la subdivisión en notas de menor duración; 2) una repetición de material motívico en notas proporcionalmente más cortas (ver p. 299).

Messanza: serie de cuatro notas cortas de igual duración, que proceden por grado conjunto, por salto o por combinaciones de los mismos (ver pp. 312 y 316).

Metabasis, Transgressio: cuando una voz se cambia por otra en el transcurso de una obra (ver Vogt y Speiss, p. 459). Ver también *heterolepsis*.

Mimesis, Ethophonia, Imitatio: 1) una repetición de un noema a diferente altura; 2) una imitación más aproximada que estricta de un sujeto a diferentes alturas (ver p. 242).

Mora: una resolución ascendente de una *syncopatio* cuando se espera una descendente (ver p. 312).

Noema: un pasaje homofónico dentro de una textura polifónica. Habitualmente se lo utiliza para enfatizar un texto y es así como lo toma la música instrumental (ver p. 187).

Palilogia: una repetición de un motivo, ya sea a diferentes alturas en varias voces o en la misma altura en la misma voz (ver p. 381).

Parenthesis, Prosopopeia: ver *Apostrophe.*

Paronomasia: una repetición de un pasaje musical conciertas adiciones o alteraciones en función de un mayor énfasis, desarrollo o definición de la función formal (ver Sheibe y Forkel, p. 462).

Passus duriusculus: una línea melódica ascendente o descendente cromáticamente alterada. Expresa patetismo (ver p. 268).

Pathopoeia: un pasaje musical que busca producir afectos apasionados en el oyente a través de cromatismos o por otros medios (ver p. 179).

Pleonasmus: 1) una prolongación de disonancias de paso a través de retardos (*syncopationes*); 2) canto armonizado a cuatro partes: *falso bordone*. Privilegiamos la primera acepción del término (ver p. 533).

Polyptoton: una repetición de un pasaje melódico a diferentes alturas (ver Fantasia de Telemann Nº 2, p. 368)

Polysindeton: una inmediata repetición de un *emphasis* en la misma voz (*ibidem*).

Port de voix: ornamento francés, uno de los más importantes. Nota auxiliar inferior a la principal por tono o semitono que se realiza habitualmente sobre el tiempo fuerte, aunque, según el estilo de la música puede realizarse antes o comenzar antes y resolver después del mismo (ver p. 233).

Ribattuta: ornamento italiano. Trino acelerado, comenzando generalmente con ritmo puntillado (ver p. 99).

Saltus duriusculus: todo salto con intervalo disonante (ver p. 105).

Slide, schleifer doppelschlag, nachschlag: ver *double port de voix.*

Son enflé et diminué: ornamento francés aplicable a notas largas cuya dinámica se incrementa progresivamente y luego se disminuye. Relacionado con el ornamento italiano denominado *messa di voce* (ver p. 437). Ver también *Son filé.*

Son filé: ornamento francés consistente en sostener una nota larga sin ningún tipo de vacilación o cambio con una dinámica invariable, "como un hilo" (ver Monteclair, p. 451). Ver también *Son enflé et diminué*

Subsumtio: ver *Cercar della nota*.

Suspiratio, stenasmus: la expresión musical de un suspiro a través de un silencio. En Francia, el silencio de corchea se denomina *soupir* (ver p. 135).

Syncopatio: retardo (ver p. 135).

Synonimia: una repetición de un motivo o idea musical en una forma alterada o modificada (ver Forkel, p. 469).

Tetracordio "melancólico": no se trata tampoco de una figura retórica. Se hace referencia a un bajo que desciende una cuarta por grado, generalmente en el tono de mi culminando con una cadencia frigia (ver p. 434). Se lo asocia con el bajo de *Ciacona* menor identificado con el género del Lamento o *Plainte* (por ejemplo, el *Lamento della Ninfa*, del octavo libro de madrigales de Claudio Monteverdi).

Tirata: ornamento italiano. Pasaje escalar rápido ascendente y anacrúsico que despliega un intervalo desde una cuarta a una octava o incluso mayor. Empleado en situaciones enfáticas (ver p. 237)

Transitus: 1) una nota disonante o de paso entre dos notas consonantes, ya sea en el tiempo fuerte como en el débil (ver *Commisura, Celeritas, Deminutio, Symblema*). 2) La tradición de la retórica clásica entiende el término *transitus*, al igual que *transitio*, como la transición o enlace entre partes del discurso. Esta versión es la que adopta Mattheson como una de las definiciones musicales de *transitus*. Para mayor abundancia ver (Bartel, 1997, p. 413 y ss.).

Trommelbass: literalmente "bajo de tambor". No se trata de una figura retórica, sino de un bajo que consiste en notas repetidas, generalmente corcheas, que se mueven de vez en cuando de una altura a otra, habitualmente coincidiendo con un cambio armónico (ver p. 277).

Turn, tour de gozier, mordente (en Tartini):tipos de adornos configurados por tres notas en grado conjunto que rodean la nota principal, ya sea de manera anacrúsica o coincidiendo con el tiempo fuerte (ver Neumann, 1978, p. 466).

338062

Wq. 161

ZWEY TRIO,

das erste für
zwo VIOLINEN und BASS,
das zweyte für
I. QVERFLÖTE, I. VIOLINE und BASS;
bey welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielet werden kan:
verfertiget
und
Sr. Erlaucht dem Hochgebohrnen
Grafen und Herrn, Herrn

WILHELM,

DES HEILIGEN RÖMISCHEN REICHS
WIE AVCH REGIERENDEN GRAFEN
VON SCHAVMBVRG, GRAFEN VND
EDLEN HERRN ZVR LIPPE
VND STERNBERG &c.

in Unterthänigkeit zugeeignet
von

Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preussischen Cam̄er Musicus.

Nürnberg in Verlegung Balth. Schmids Seel. Wittib.
N. XXXIII.

Vault
M
312.4
B11

Vorbericht.

IN dem ersten Trio hat man versuchet, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweyten Satzes, mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweyten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt, und des andern seinen Hauptsatz annimmt.

Im lezten Satze sind, und bleiben sie auch vollkommen einig; wobey man aber anmerken kann, daß der Melancholicus den Anfang durch einen zwar ziemlich muntern, und einiger massen tändelnden, doch aber auch dabey mit etwas matten vermischten, und überhaupt in etwas pathetischen Hauptsatz macht: bey dessen Ende sich ein kleiner Anfall von Traurigkeit zwar zeigen will; welcher aber sogleich, nach einem mit Fleiß gesetzten kleinen Stillstand, durch ein paar lebhafte Triolen vertrieben wird. Der Sanguineus, welcher des andern sein Nachgeben billig findet, folgt in diesem letzten Satze, auch so gar bey denen etwas matten Stellen, aus Höflichkeit beständig nach, und beyde befestigen ihre Freundschaft, indem alles was der eine macht, von dem andern, auch bis sogar zur Verwechselung, nachgemacht wird.

Um das Zeitmaaß im ersten Satze dieses Trio recht zu treffen, beliebe man zu bemercken, daß bey den **Presto** ein Tact eben so gespielet werden muß, als bey dem **Allegretto** eine Triole von drey Achttheilen gespielet werden würde; und daß folglich ein ganzer Tact im **Presto** nicht mehr Zeit einnimmt, als bey dem **Allegretto** ein Viertheil.

Man wird wohl thun, wenn man dieses erste Trio, ohne Zusatz aller willkührlichen Auszierungen, so wie es geschrieben ist, spielet. Und wenn man zwo Stimmen davon auf dem Clavier ausüben will, wird es gute Wirckung thun, wenn man, theils um die unterschiedenen Ausdrücke, mit und ohne Dämpfer, bey dem Melancholicus beyzubehalten, theils der vielen Haltungen wegen, welche auf dem Flügel oder Clavicord, nicht, so wie es seyn soll, gehöret werden können, sich gefallen läßt, die oberste Stimme nebst dem Baß zu spielen. Diese kleine Unbequemlichkeit, fällt bey dem zweyten Trio weg, indem man allda die zwo untersten Linien vor das Clavier brauchen kan,

Man verbittet zum Voraus, alle Spöttereyen, wenn man für nöthig findet, denenjenigen, welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommende Hauptstellen der ersten zweyen Sätze dieses Trio, hinzu zu fügen.

Weil man durch diese Buchstaben, so die Ausdrücke bemercken, wider Willen an einigen Orten könnte eine Zweydeutigkeit verursachet haben; so bittet man diejenigen, welche dieses erste Trio spielen wollen, solches zuvor nach Anweisung des Vorberichts, und der darinne befindlichen Buchstaben, durchzusehen.

(a) Bedeutet, wegen des halben Schlusses in die Quinte, eine Frage, ob der Sanguineus mit dem Melancholicus hierinne einig sey. Jener aber giebt

(b) Durch die Verschiedenheit des Zeitmasses sowohl, als durch den ganzen Inhalt der Antwort, und noch über dem, durch den Anfang in einem ganz andern Ton, deutlich gnug zu erkennen, daß er ganz anderes Sinnes sey.

(c) Hier verliert der Sanguineus mit Fleiß etwas von seiner Munterkeit, um den Melancholicus desto eher zu locken; welcher aber in der Folge hierinnen die Gelegenheit findet, mitten in seiner anscheinenden Bekehrung, wieder in seine alte Schwermuth zu verfallen.

(d) Hier ist wieder eine Frage durch die Quinte; Wobey man durch eine kleine Generalpause den andern gleichsam hat ermuntern müssen, auf diesen ihm unangenehmen ganzen Inhalt, und die vorgelegte Frage, zu antworten.

(e) Der S. fällt dem andern, welcher bey seiner Meynung bleibt, aus Ungedult ins Wort, und wiederholet seinen Satz.

(f) Der S. bricht hier fragend ab, ob der andere das noch fehlende fortsetzen wolle?

(g) Welcher aber an statt dessen, aus seinem Hauptsatze ein Stück unterschiebt.

(h) Der S. ist ungewiß ob der M. aus Boßheit oder Unwissenheit, oder Vergessenheit dieses gethan habe; deswegen zeiget er ihm noch einmahl, jedoch mit einer Bitterkeit, da er ihn abermals nicht ausreden läßt, wie er hätte antworten sollen.

(i) Der M. fängt hier an etwas nachzugeben, und gehörig zu antworten, wie er es ſchon oben hätte thun ſollen.

(k) Dieſer ſauere, obſchon ganz kleine Schritt, koſtet dem M. eine Generalpauſe, um ausruhen und

(l) Wieder zu ſich ſelbſt kommen zu können.

(m) Der S. fällt wieder ins Wort, und ſpottet des andern, indem er ihm ſeine Gedancken lächerlich nachmacht.

(n) Hier nimmt der M. den Dämpfer ab, und folgt dem andern.

(o) Bey dieſer Generalpauſe erwartet der S. daß der andere auch einmal den Vortrag thun ſolle, welcher aber

(p) dadurch die Gelegenheit ergreift, wieder in ſeine Traurigkeit zu verfallen.

(q) Zeigt abermals eine ganz widrige Antwort des S. auf die vorgelegte Frage.

(r) Der M. erſezt das hier fehlende wieder, und zwar ganz hitzig, mit einem Stück von ſeinem Satze. Darüber wird

(s) der S. böſe, und wiederholet auf ein ſpöttiſche Weiſe des M. Antwort durch eine ganze Octave; ſogleich aber thut er nach einer kleinen Generalpauſe

(t) einen neuen Vortrag, worauf der M.

(u) ganz recht antwortet, aber eben dadurch

(v) gar bequem in ſeine Melancholie übergeht.

(w) Hier verſucht der S. weil es ihm oben gelungen war, noch einmal, den M. durch Ehrgeitz auf ſeine Seite zu ziehen, indem er ihm ſeine Gedanken lächerlich macht.

(x) Er ladet ihn aufs neue ein, und der M.

(y) folgt ihm, ohne ſich des Dämpfers zu bedienen, bis ihn

(z) derſelbe Gedanke, welcher ihn ſchon oben einmal wieder umlenkte, aufs neue in ſeine Schwermuth verfallen läßt; woraus ihn aber der aufgebrachte S. ſogleich durch ſeinen

(aa) Vortrag glücklich zu reiſſen weiß.

(bb) Hier wird ihre Unterredung etwas matt; indem der S. aus Gefälligkeit etwas von ſeinem Feuer verliert: Aber eben dieſe Schmeicheley giebt.

(cc) zu einer neuen Schwermuth Gelegenheit, welche ſich auch

(dd) hier vollkommen äuſſert, worüber der S.

(ee) lachet und ſpottet. In dieſer Verfaſſung bleiben ſie beyde, bis

(ff) der M. ganz tiefſinnig und finſter einſchläft: da alsdenn

(gg) der S. fortfährt ſich drüber luſtig zu machen; doch zu zweyenmalen aufgehöret und lauret, ob der M. ſich wieder melden mögte, und da man nichts ſpühret

(hh) bis ans Ende ſich darüber beluſtiget.

(ii) Hierauf fängt alſobald der M. an zu brummen, und läßt ſich durch lauter tiefſinnige Vorträge wieder hören. Hierüber

(kk) ſpielet und tändelt der S. Dieſes beydes geht theils wechſelsweiſe, theils zuſammen ſo fort, bis der S. da er ſieht, daß dadurch nichts heraus kommt,

(ll) ſich aufs Bitten zu legen anfängt, um den andern auf ſeine Seite zu bewegen, ihn auch einmal

(mm) hart anredet; nach verſpürten Stillſchweigen aber

(nn) wieder aufs neue bittet, da denn

(oo) der M. ſich bewegen läßt, und dadurch, daß er von ſich ſelbſt des andern Satz anfängt, zu erkennen giebt, daß er nunmehro anderer Meynung ſey. Dieſes macht ſich der S. zu Nutz, und fährt

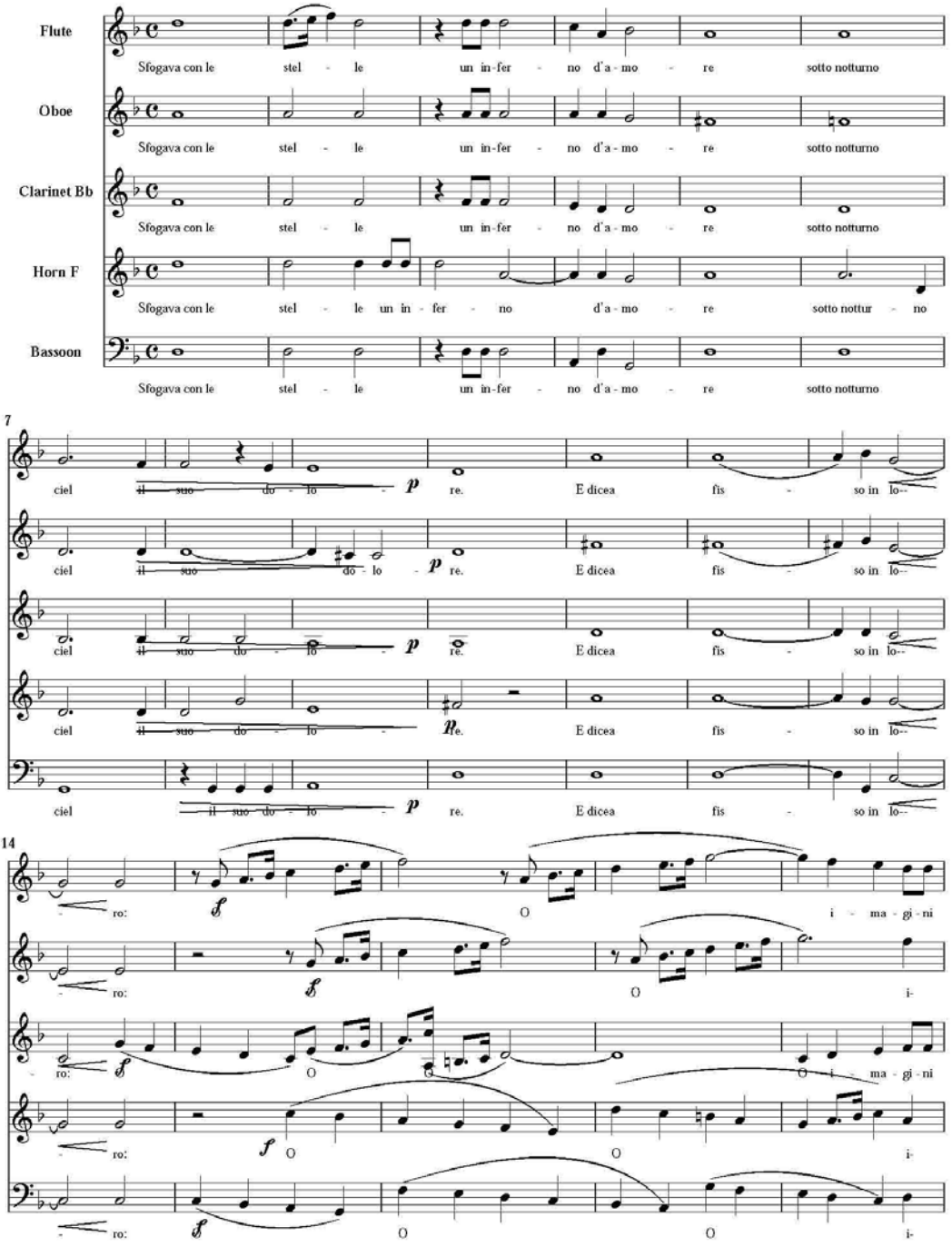
(pp) mit dieſen angefangenen Gedanken fort; welchen

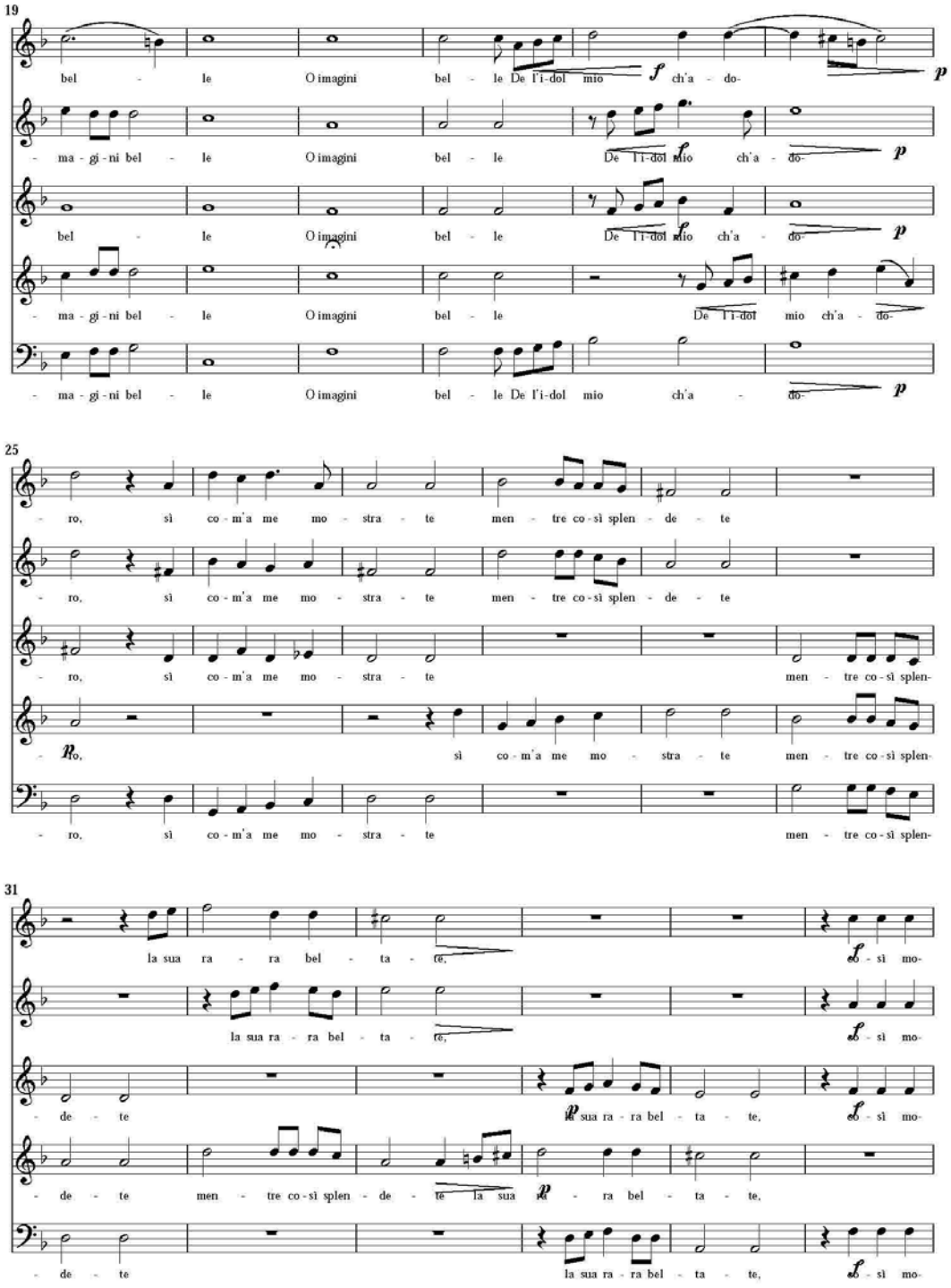
(qq) der M. um ſeine Standhaftigkeit zu zeigen, noch einmal wiederholet: bis ſie beyde

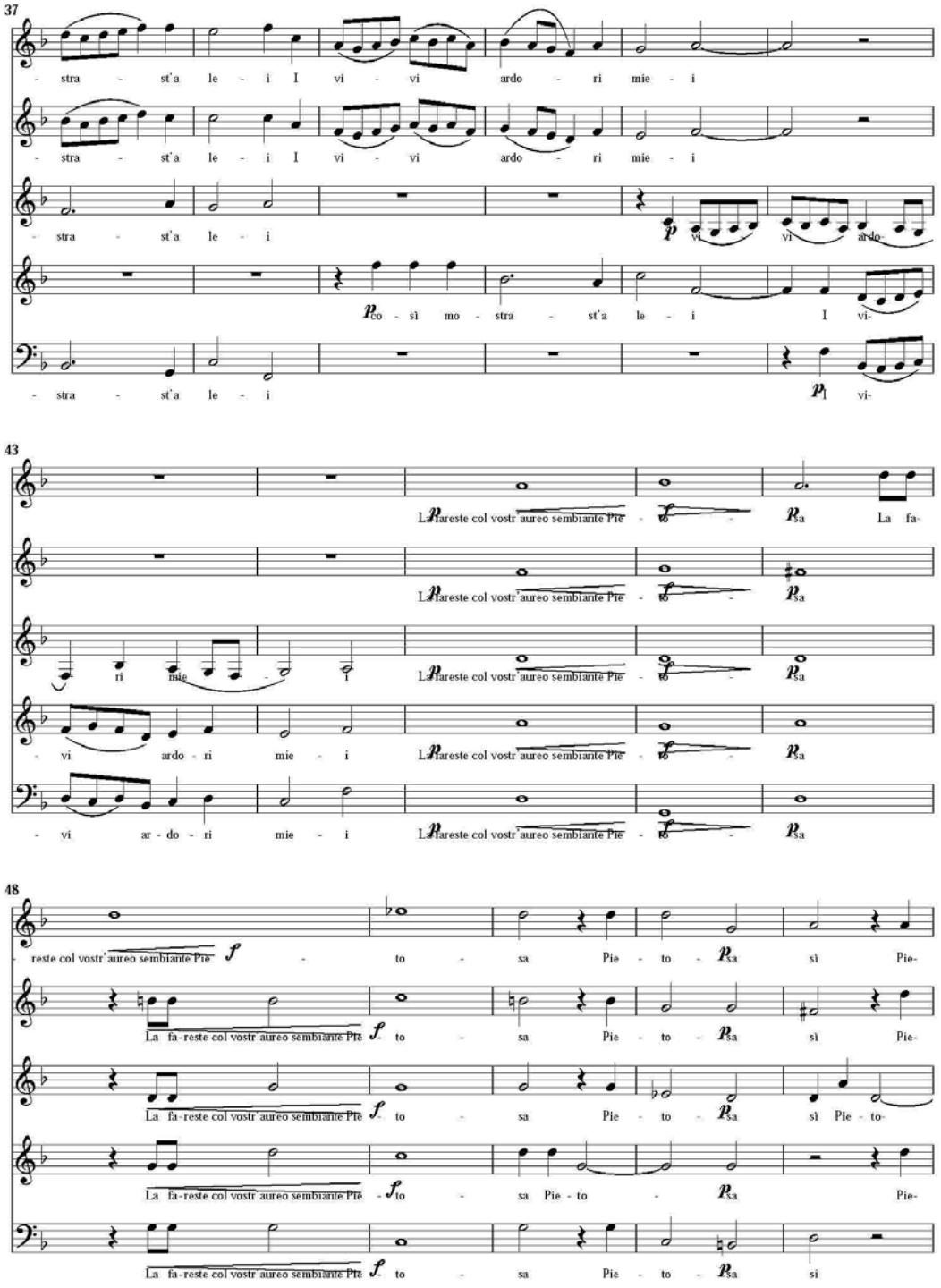
(rr) eben dieſe Idee, zugleich ausdrücken, und in dieſer vollkommenen Einigkeit das Adagio beſchlieſſen.

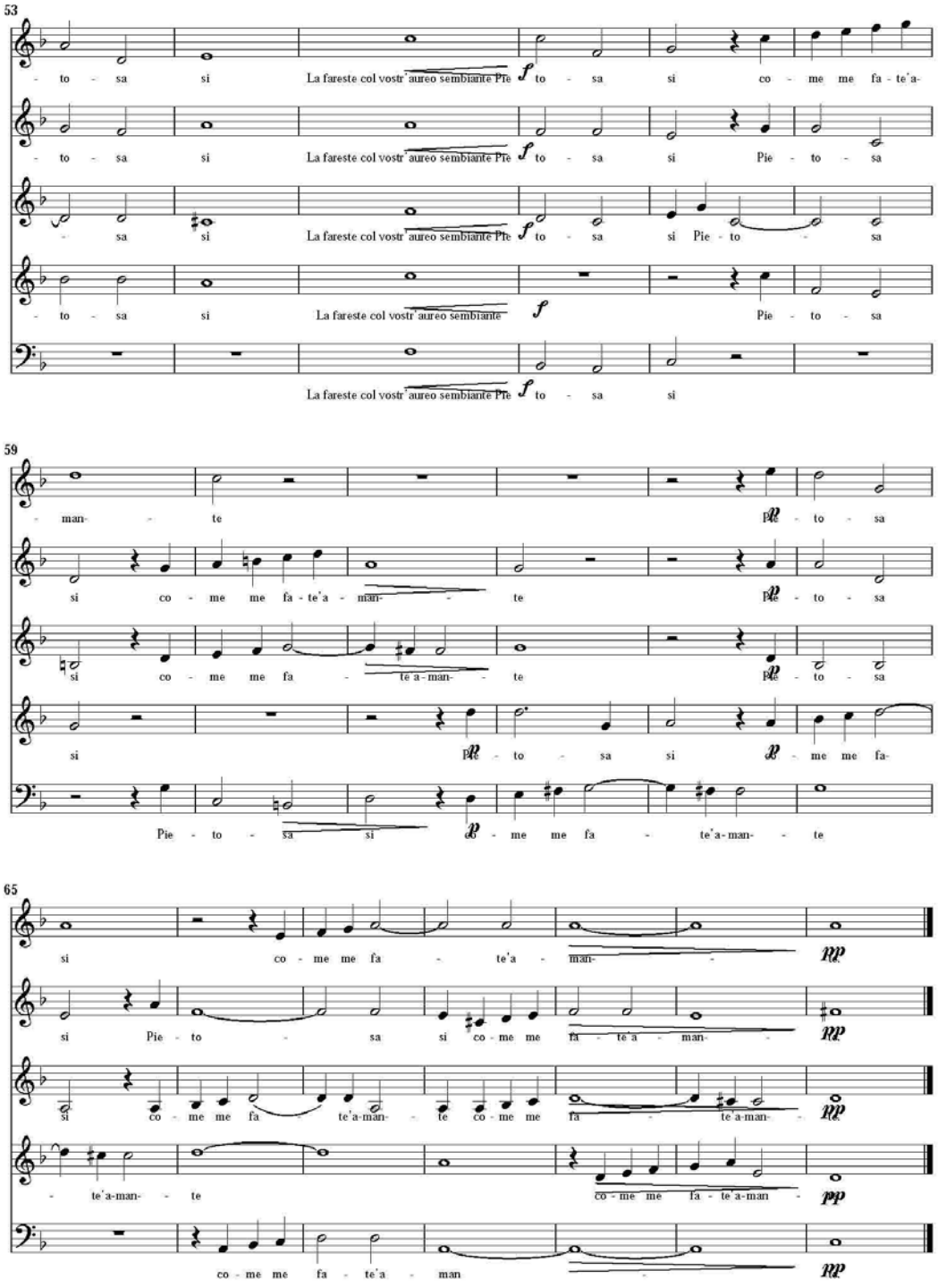
Sfogava con le stelle

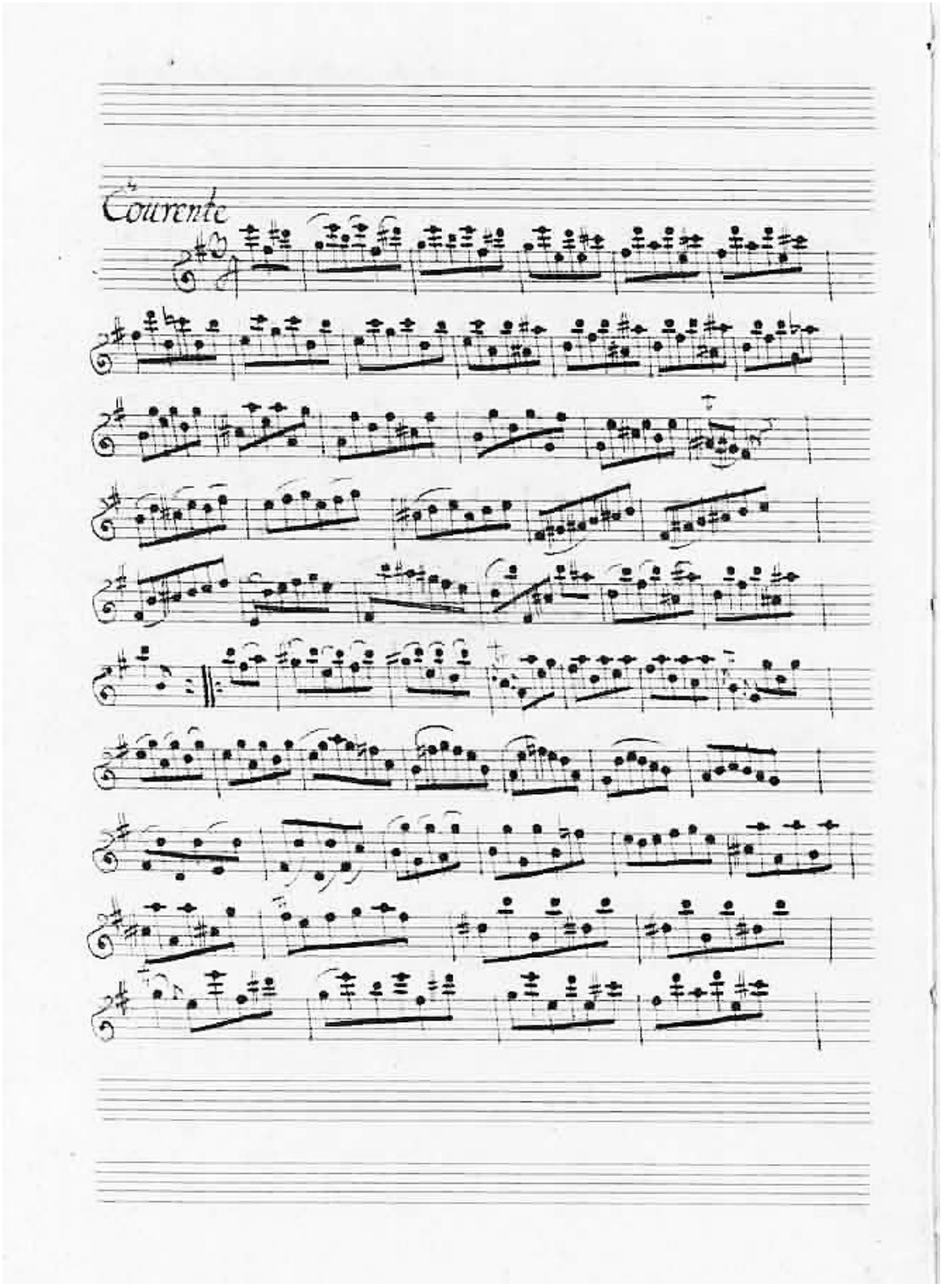
Claudio Monteverdi

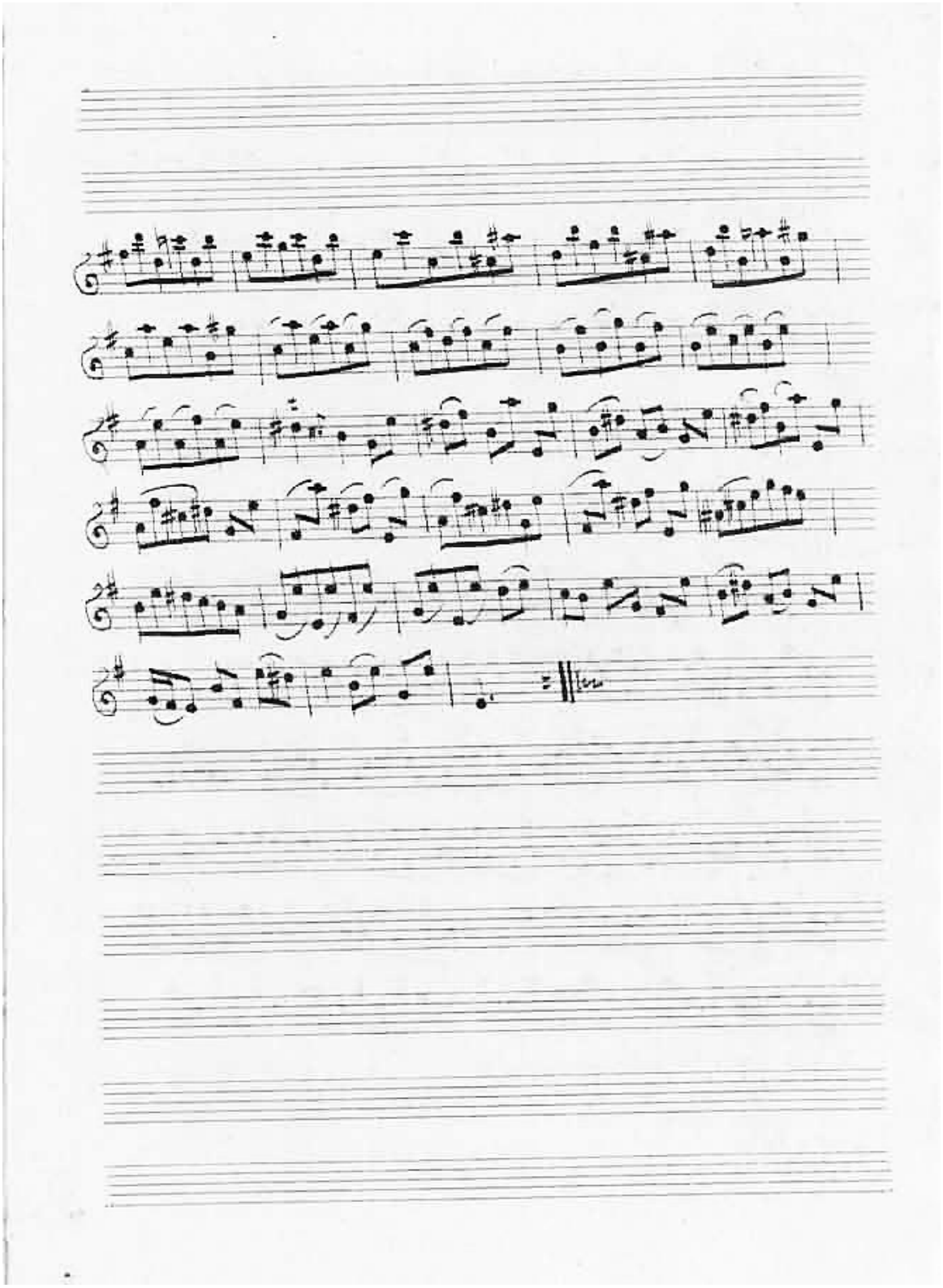


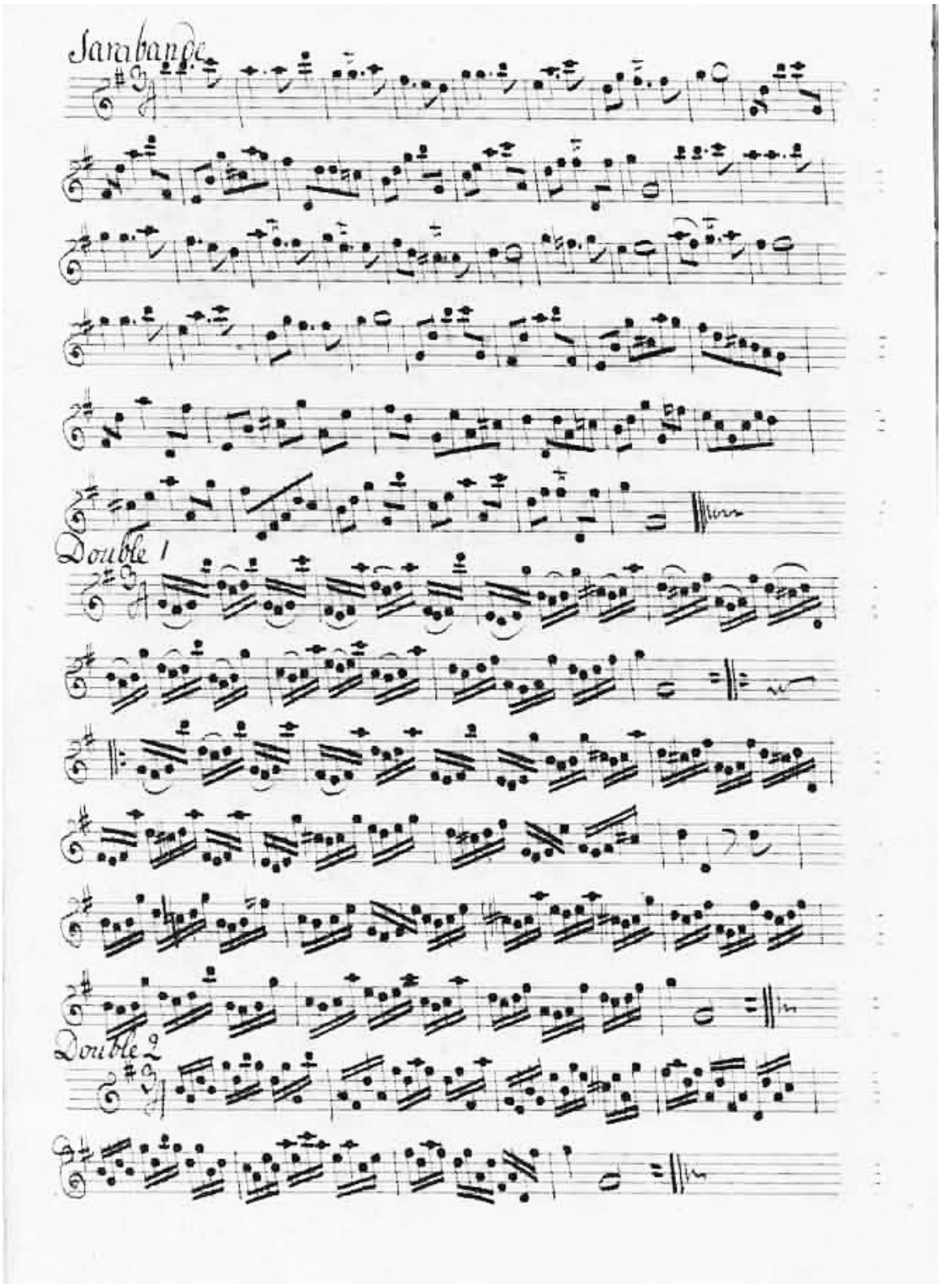

19
bel - le O imagini bel - le De l'i-dol mio ch'a - do-
- ma - gi - ni bel - le O imagini bel - le De l'i-dol mio ch'a - do-
bel - le O imagini bel - le De l'i-dol mio ch'a - do-
- ma - gi - ni bel - le O imagini bel - le De l'i-dol mio ch'a - do-
- ma - gi - ni bel - le O imagini bel - le De l'i-dol mio ch'a - do-
25
- ro, sì co - m'a me mo - stra - te men - tre co - sì splen - de - te
- ro, sì co - m'a me mo - stra - te men - tre co - sì splen - de - te
- ro, sì co - m'a me mo - stra - te men - tre co - sì splen-
- ro, sì co - m'a me mo - stra - te men - tre co - sì splen-
- ro, sì co - m'a me mo - stra - te men - tre co - sì splen-
31
la sua ra - ra bel - ta - te, co - sì mo-
la sua ra - ra bel - ta - te, co - sì mo-
- de - te la sua ra - ra bel - ta - te, co - sì mo-
- de - te men - tre co - sì splen - de - te la sua ra - ra bel - ta - te,
- de - te la sua ra - ra bel - ta - te, co - sì mo-

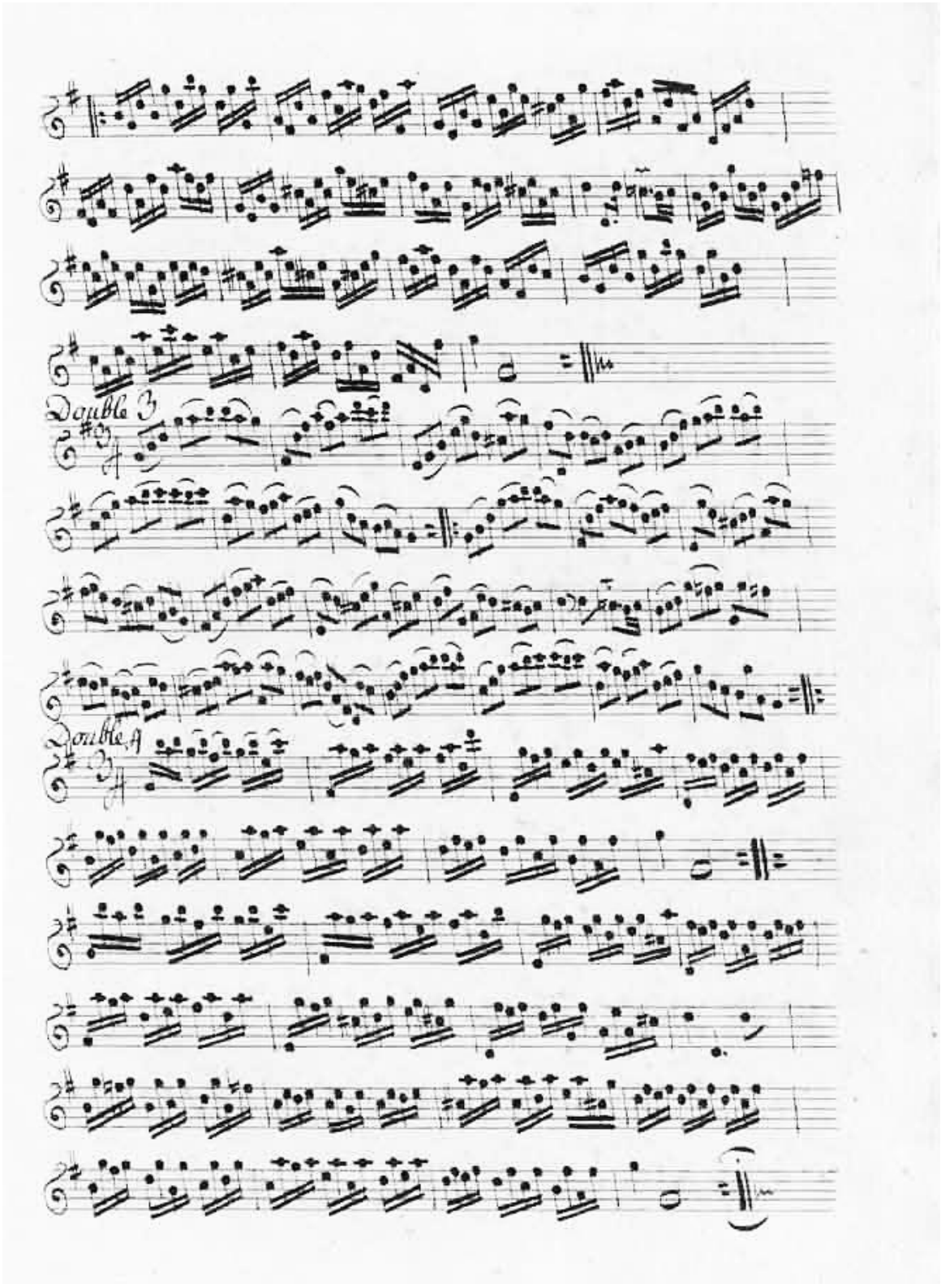

37
- stra - st'a le - i I vi - vi ardo - ri mie - i
- stra - st'a le - i I vi - vi ardo - ri mie - i
- stra - st'a le - i
vi vi ardo-
co - sì mo - stra - st'a le - i I vi-
- stra - st'a le - i
vi-
43
La fa-reste col vostr' aureo sembiante Pie - to - sa La fa-
ri mie - i
- vi ardo - ri mie - i
- vi ar - do - ri mie - i
48
- reste col vostr' aureo sembiante Pie - to - sa Pie - to - sa sì Pie-
La fa-reste col vostr' aureo sembiante Pie to - sa Pie - to - sa sì Pie-
La fa-reste col vostr' aureo sembiante Pie to - sa Pie - to - sa sì Pie - to-
La fa-reste col vostr' aureo sembiante Pie to - sa Pie - to Pie-
La fa-reste col vostr' aureo sembiante Pie to - sa Pie - to - sa si


53
- to - sa si La fareste col vostr'aureo sembiante Pie f to - sa si co - me me fa - te'a-
- to - sa si La fareste col vostr'aureo sembiante Pie f to - sa si Pie - to - sa
- sa si La fareste col vostr'aureo sembiante Pie f to - sa si Pie - to sa
- to - sa si La fareste col vostr'aureo sembiante f Pie - to - sa
La fareste col vostr'aureo sembiante Pie f to - sa si
59
- man- - te pp Pie - to - sa
si co - me me fa - te'a - man- - te pp Pie - to - sa
si co - me me fa - te a-man- - te pp Pie - to - sa
si pp Pie - to - sa si pp - me me fa-
Pie - to - sa si pp - me me fa - te'a-man- - te
65
si co - me me fa - te'a - man- - pp
si Pie - to - sa si co - me me fa - te'a - man- - pp
si co - me me fa - te'a-man- - te co - me me fa - te a-man- - pp
- te'a-man- - te co - me me fa - te'a-man - pp
co - me me fa - te'a - man - pp


Courente




Sarabande
Double 1
Double 2


Double B
Double A

SONATES
MELÉES DE PIECES,
Pour la Flûte Traversiere,
Avec la Basse.

DEDIÉES

A. S. A. MADAME

LA DUCHESSE

DE

BOUILLON,

NÉE PRINCESSE DE LORAINNE.

composées

PAR Mr. BLAVET.

Gravées par Dumont.

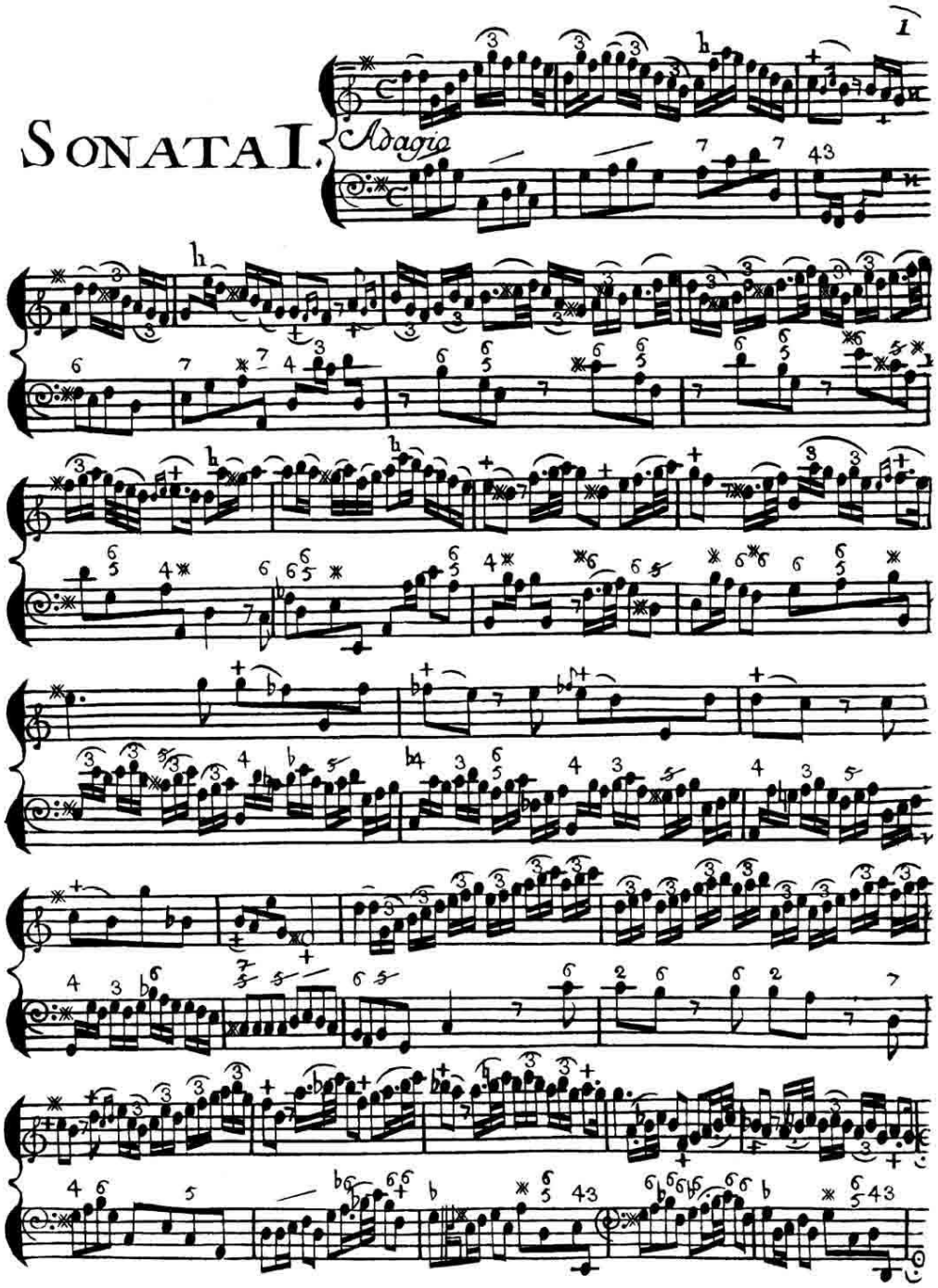
prix 6th.

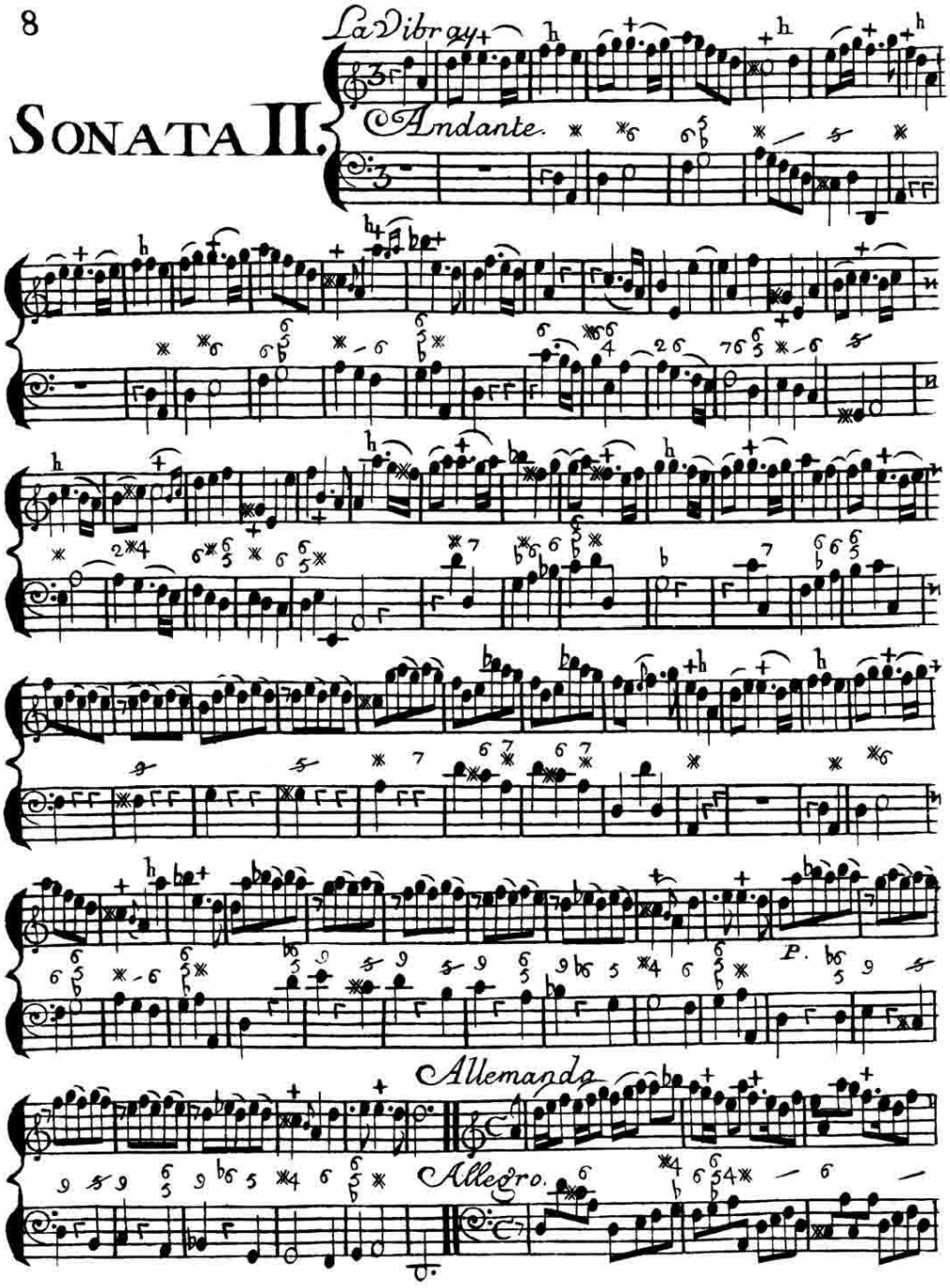
OEUVRE II.

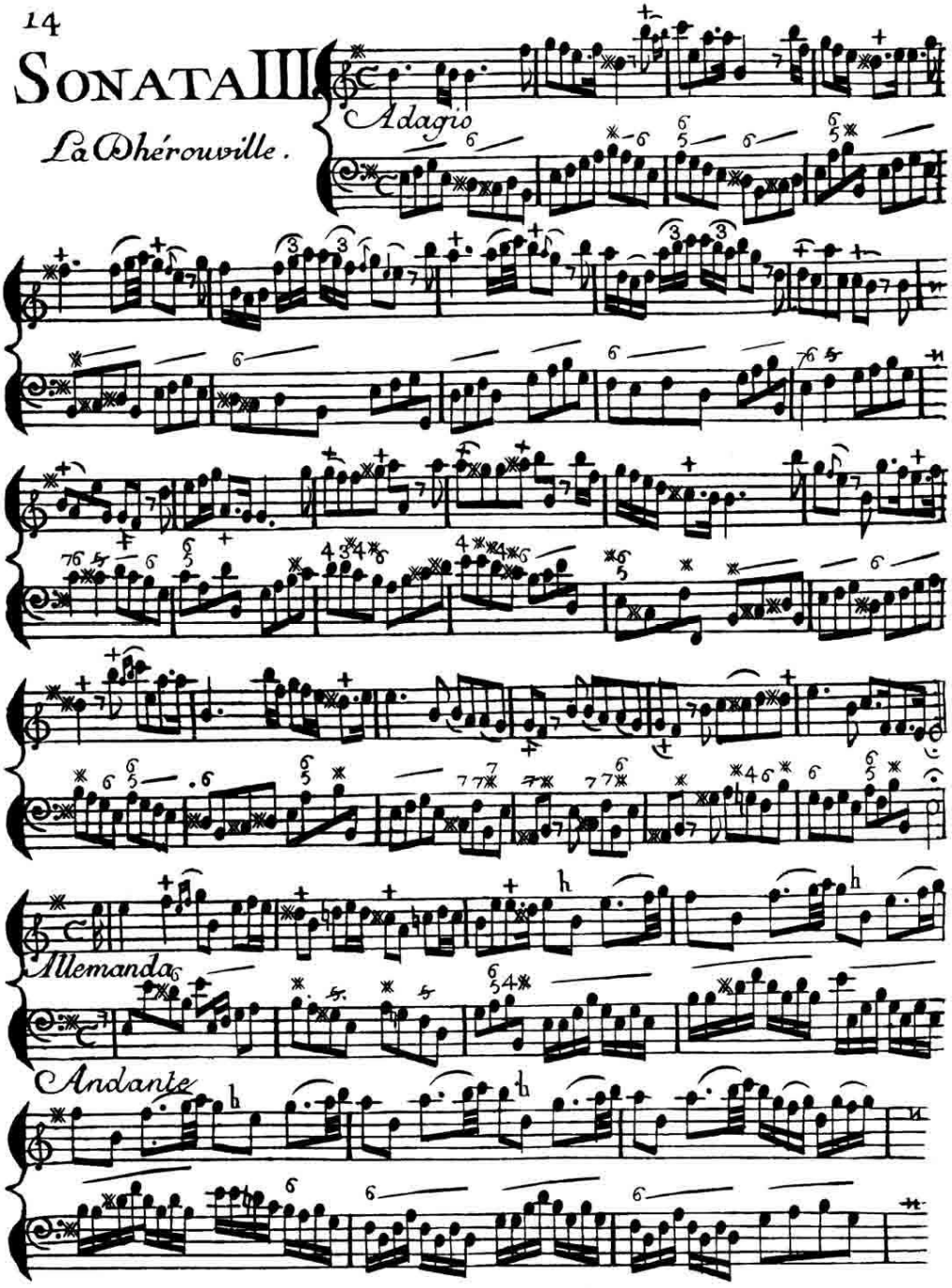
A PARIS,

Chez { L'AUTEUR, au pétit Luxembourg.
Le Sr. Boivin, Md. ruë St. Honoré, à la Regle D'or.
Le Sr. Leclair c, Md. ruë du Roule, à la Croix D'or.

Avec Privilége du Roy. 1732.

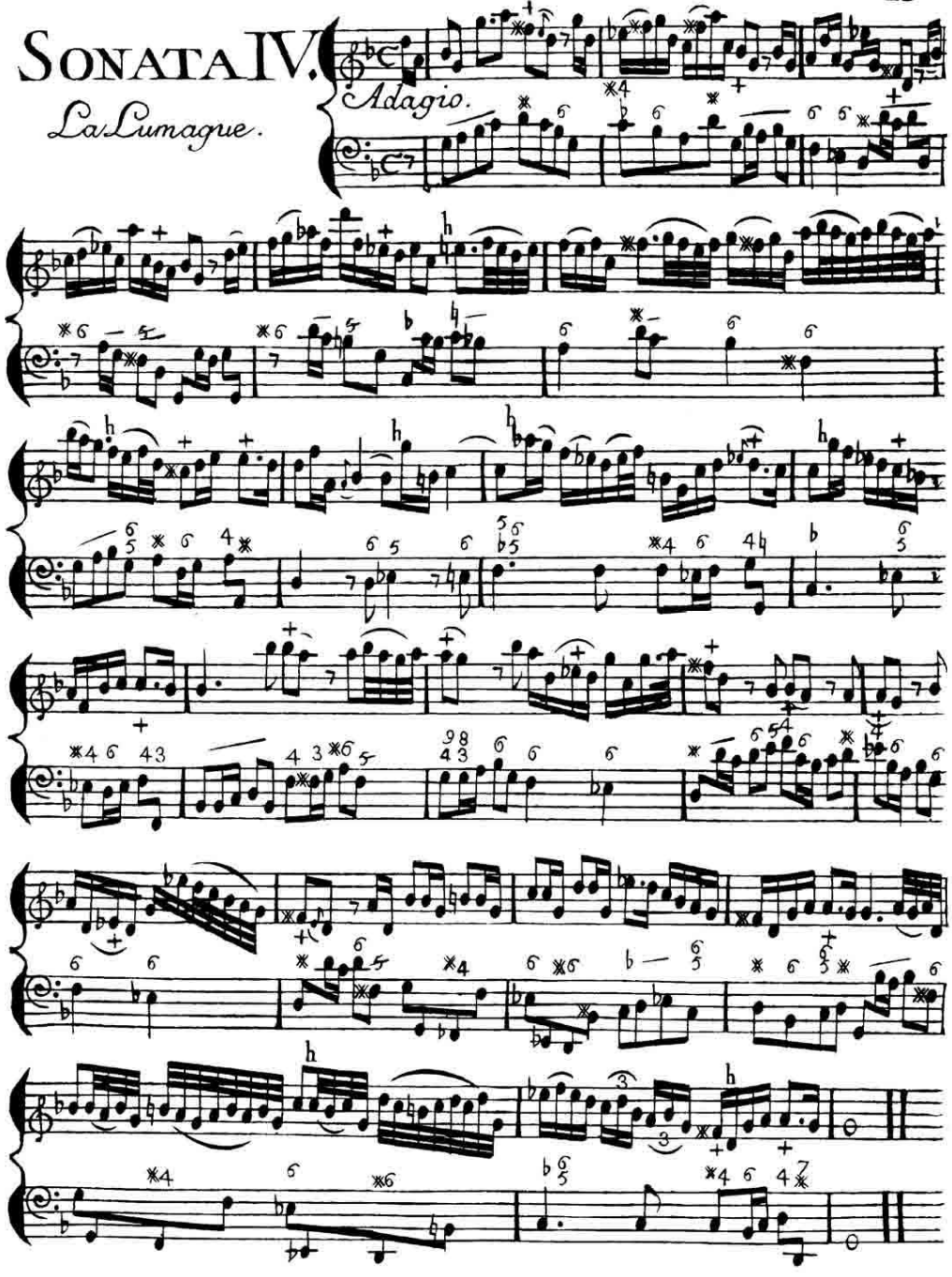

SONATA I.
Adagio

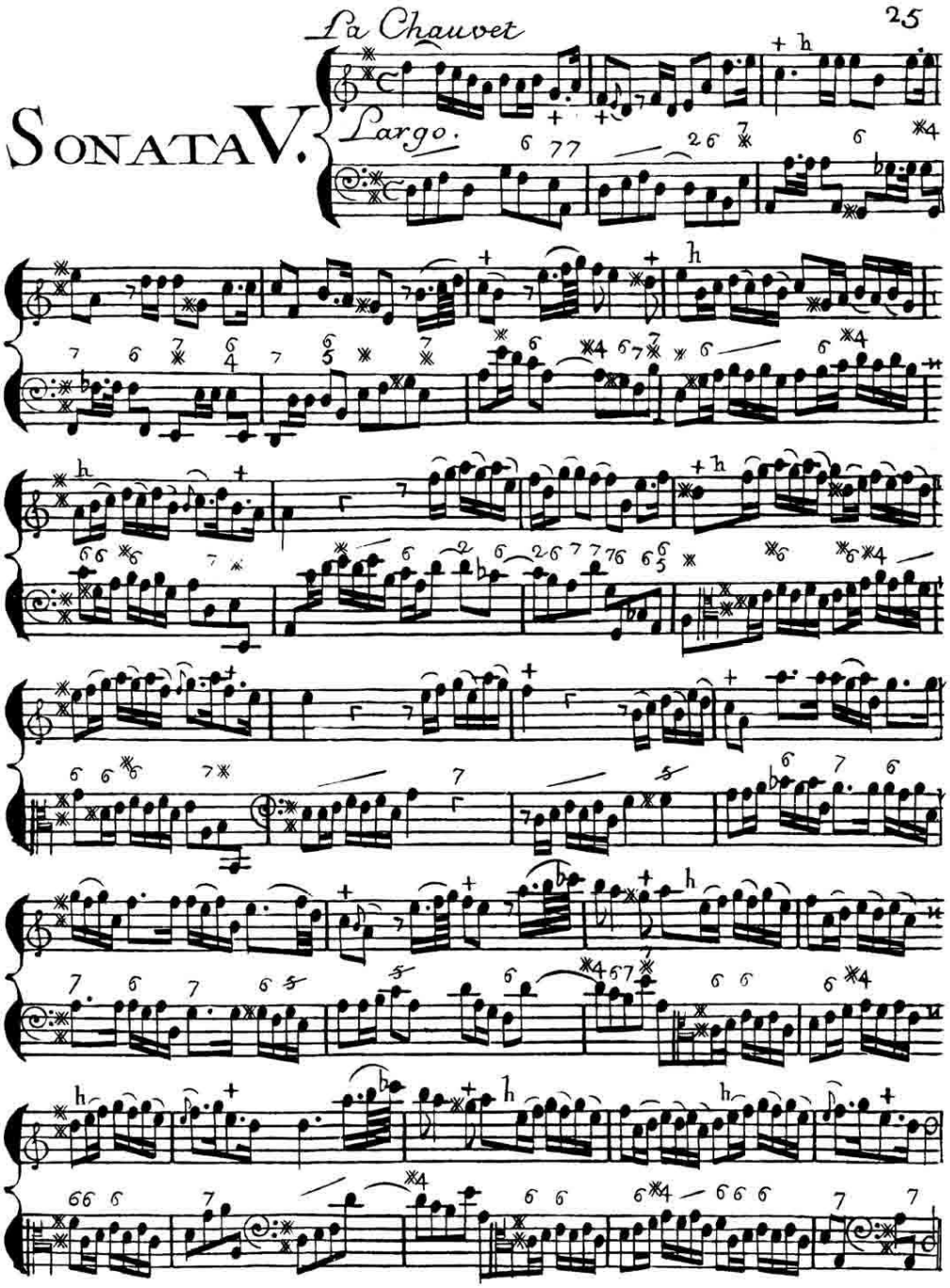

8
La Vibray
SONATA II.
Andante.
P.
Allemanda
Allegro.

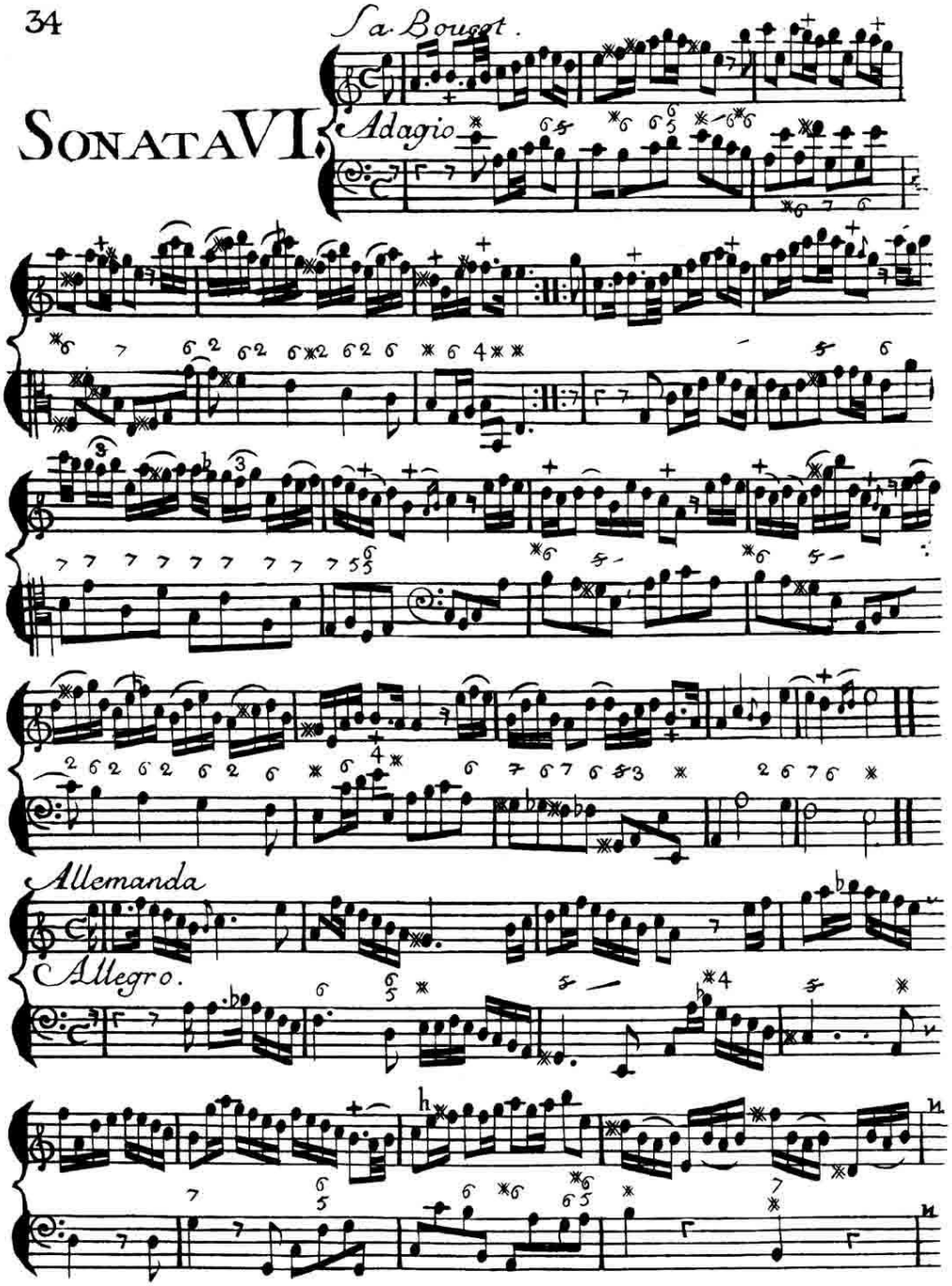

14
SONATA III.
La Dhérouville.
Adagio
Allemanda
Andante

SONATA IV.

La Lumague.




La Chauvet
25
SONATA V.
Largo.


34
Sa. Bouget.
SONATA VI.
Adagio
Allemanda
Allegro.

TROISIEME LIVRE
DE SONATES
Pour la Flute traversiere,
Avec la Basse.
DÉDIÉ
A S.A.S. MONSEIGNEUR
LE COMTE DE CLERMONT,
Prince du Sang.
PAR M.r BLAVET,
Ordinaire de la musique de
la chambre du ROI,
et de S.A.S. Monseigneur
LE COMTE DE CLERMONT.
Marin
A PARIS, CHEZ L'AUTEUR,
Au Palais abbatial de S.t
Germain des prez.
La V.e BOIVIN m.d rue S.t Honoré,
à la régle d'or.
Et le S.r LE CLERC m.d rue du
roule, à la Croix d'or.
Prix, 6.tt broché.
AVEC PRIVILÉGE DU ROI. 1740.
On vend aussi mêmes adresses
dont le I.er est de 4.tt
Les deux I.ers Livres de l'Auteur,
et le second de 6.tt

A Son Altessé Serenissime
Monseigneur
Le Comte de Clermont,
Prince du Sang.

Monseigneur,

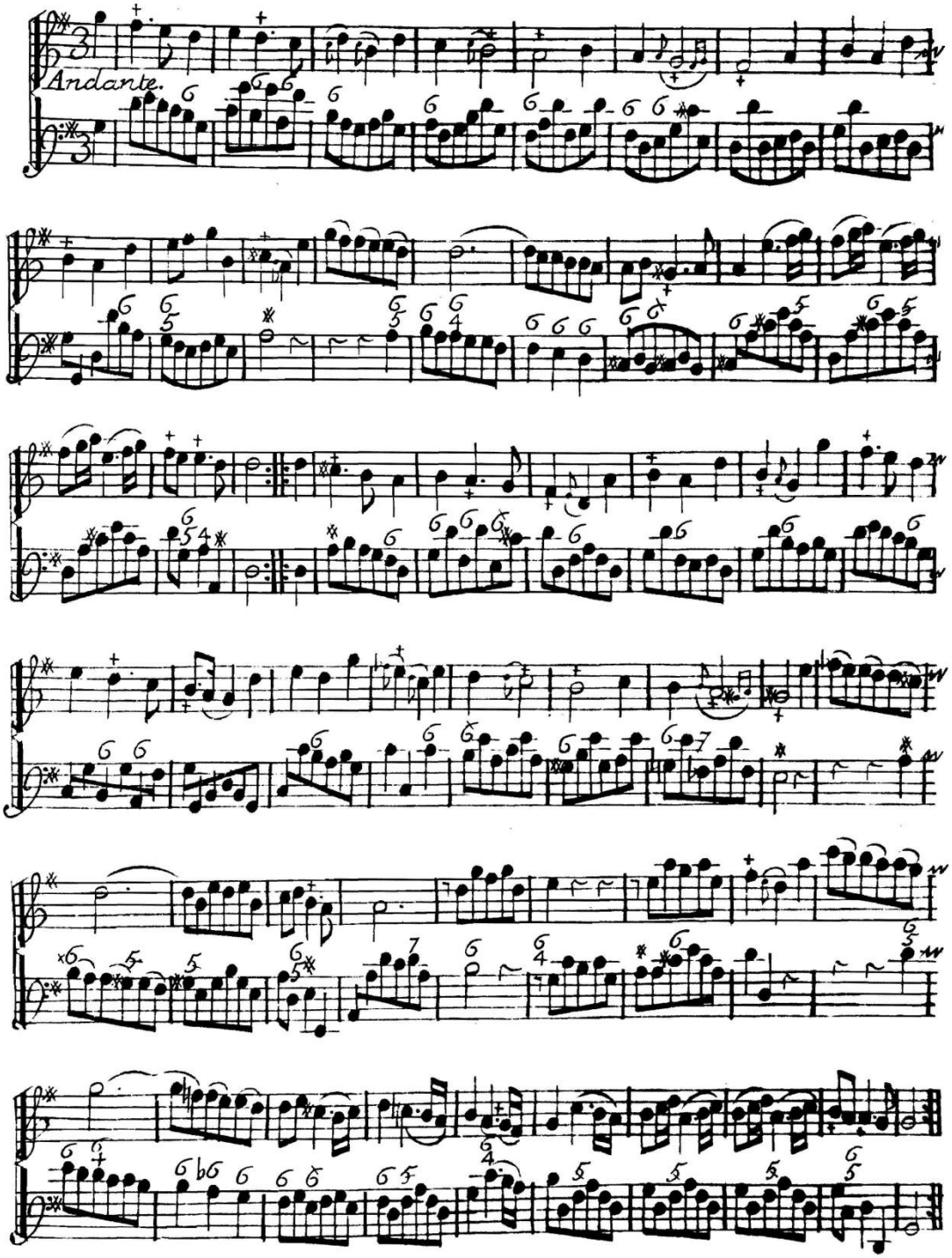
Ce n'est qu'en tremblant et d'une main timide, malgré les bontés dont V. A. S. daigne m'honorer, que j'ose prendre la liberté de lui offrir cet owrage, dont le succez passeroit infiniment mon espérance, s'il aprochoit de l'étenduë de ma vive reconnoissance, de mon zele, de mon attachement, et du respect très profond avec lequel j'ai l'honneur d'être,

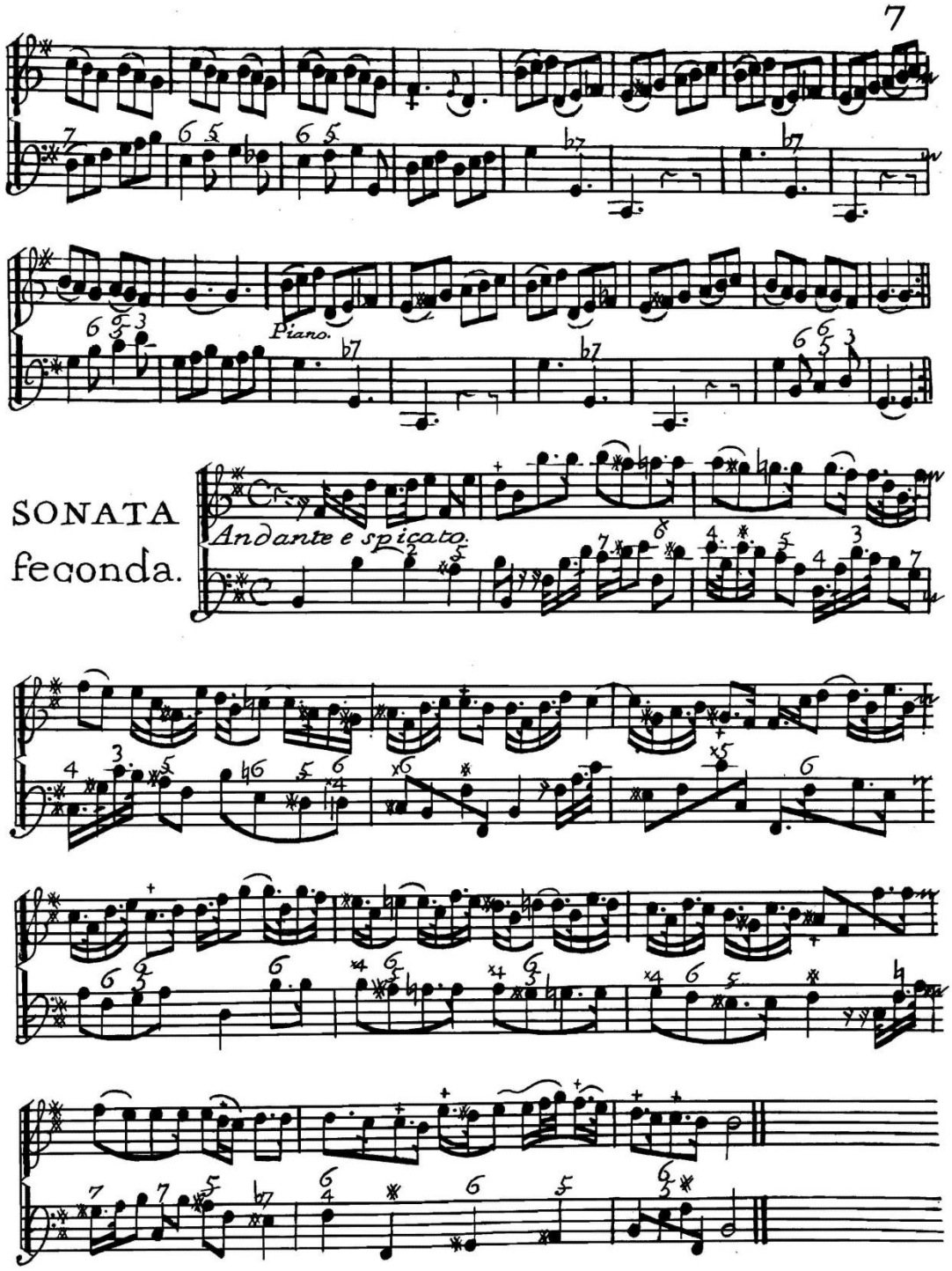
Monseigneur,

De Votre Altesse Serenissime,

Le très humble et très obéissant serviteur Blavet.

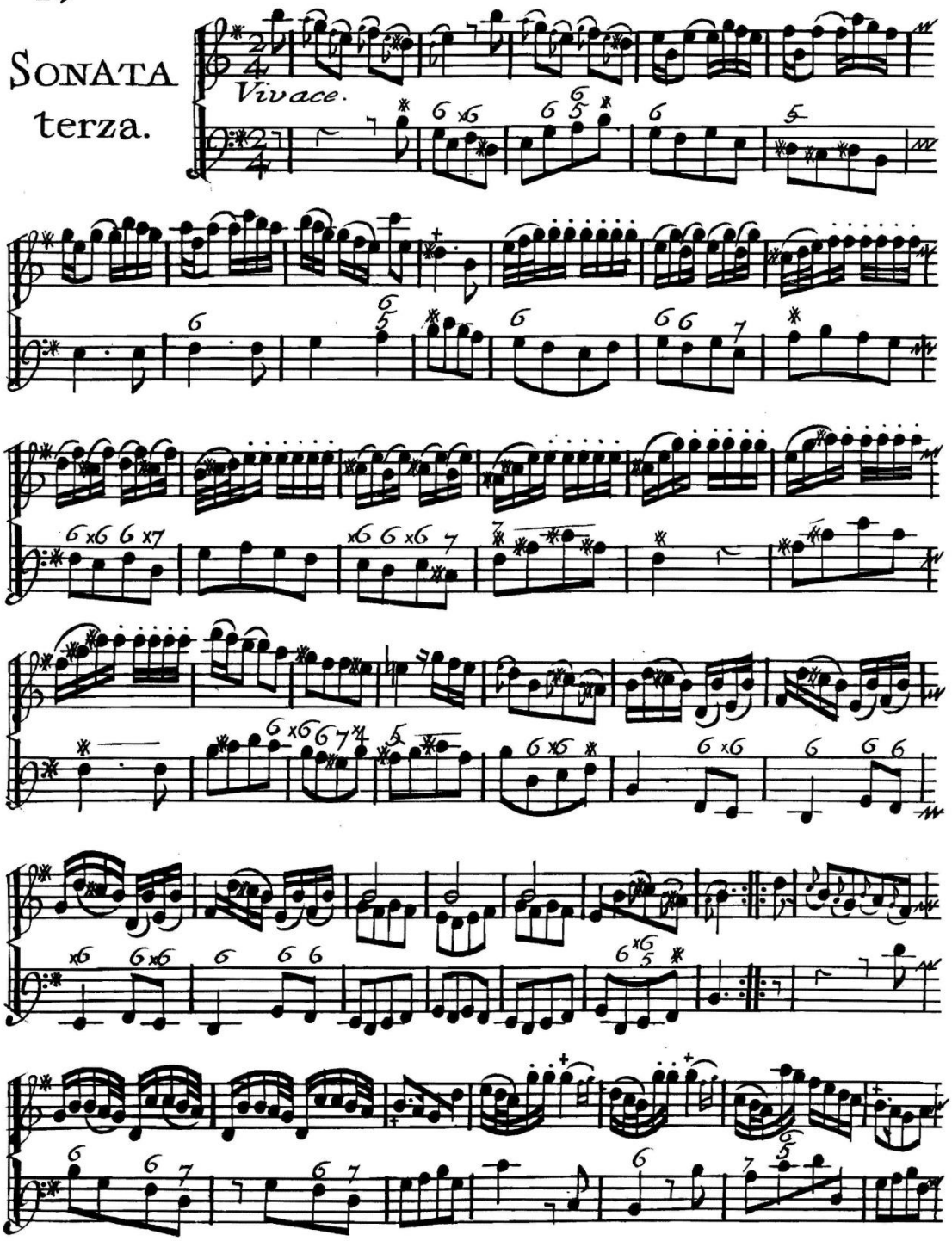
SONATA I.ª

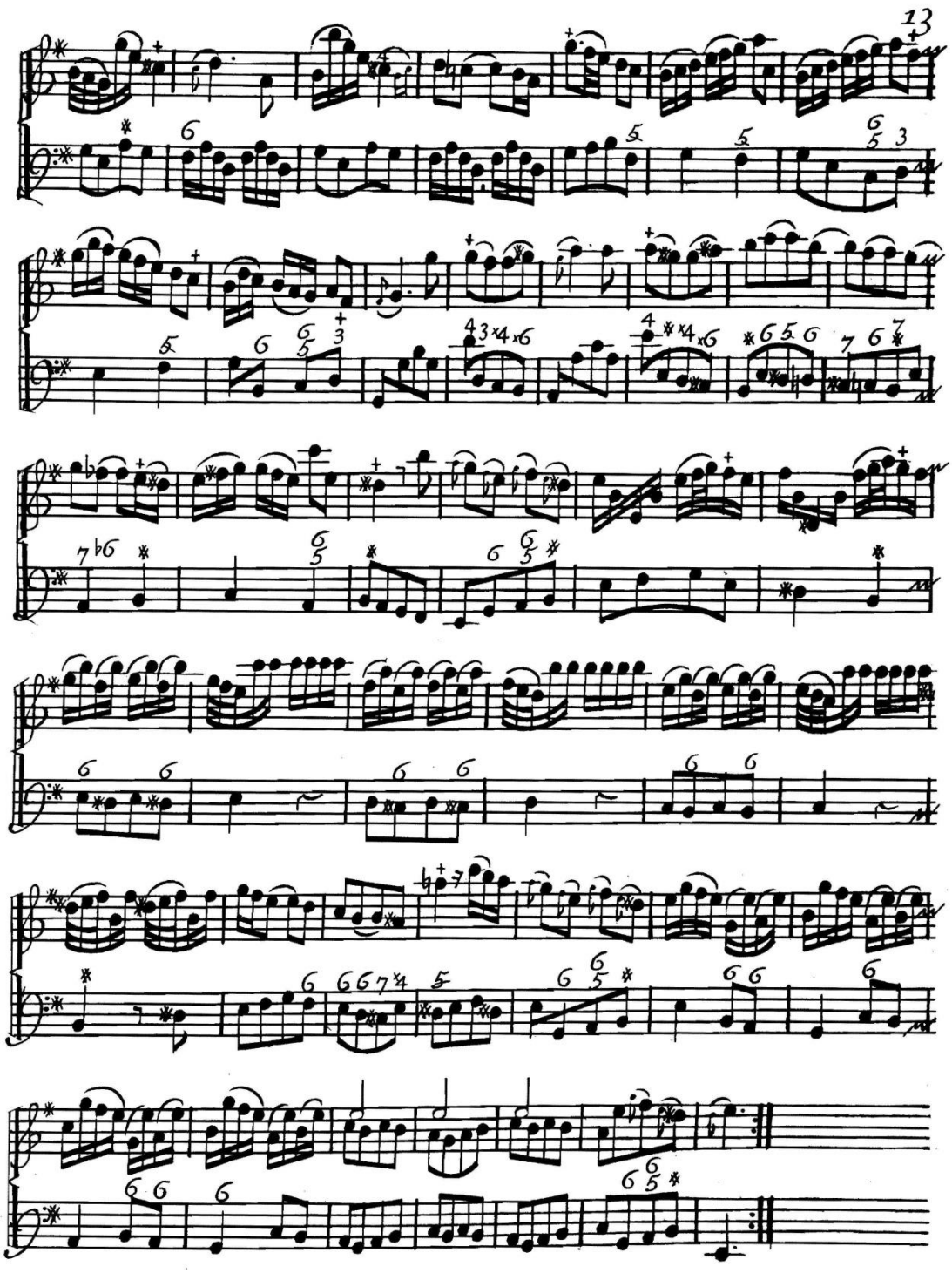



7
Piano.
SONATA
feconda.
Andante e spicato.

12

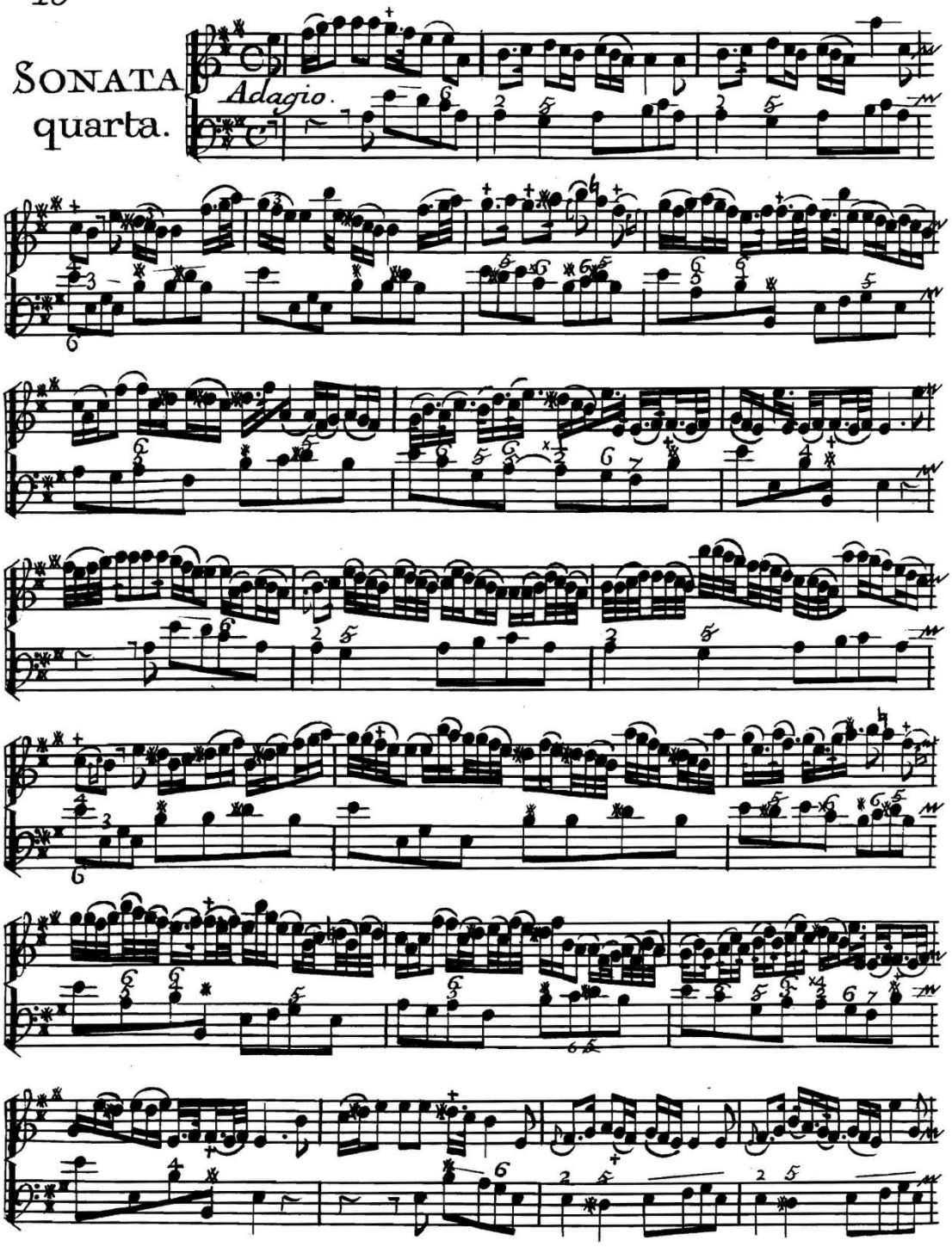
SONATA terza.

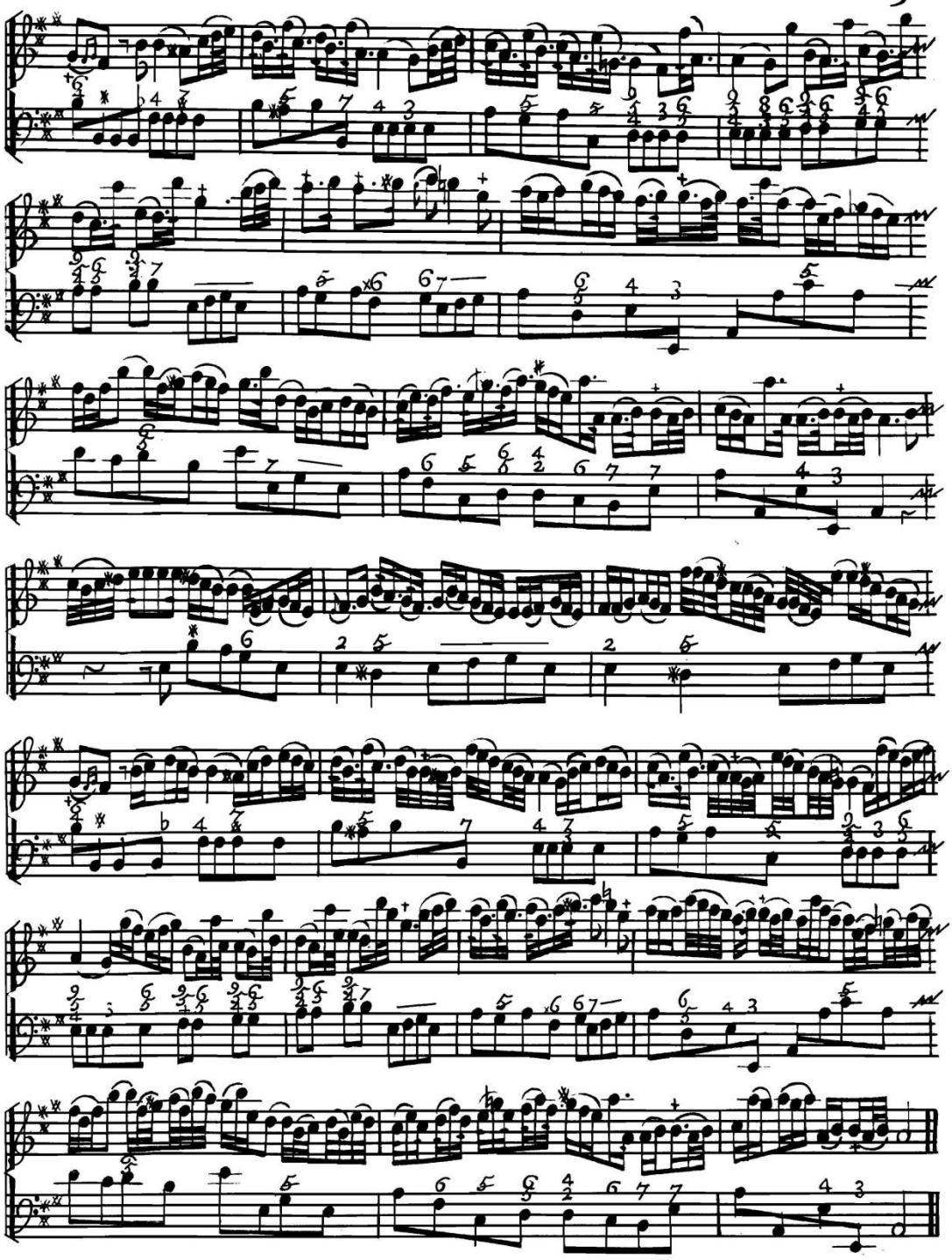




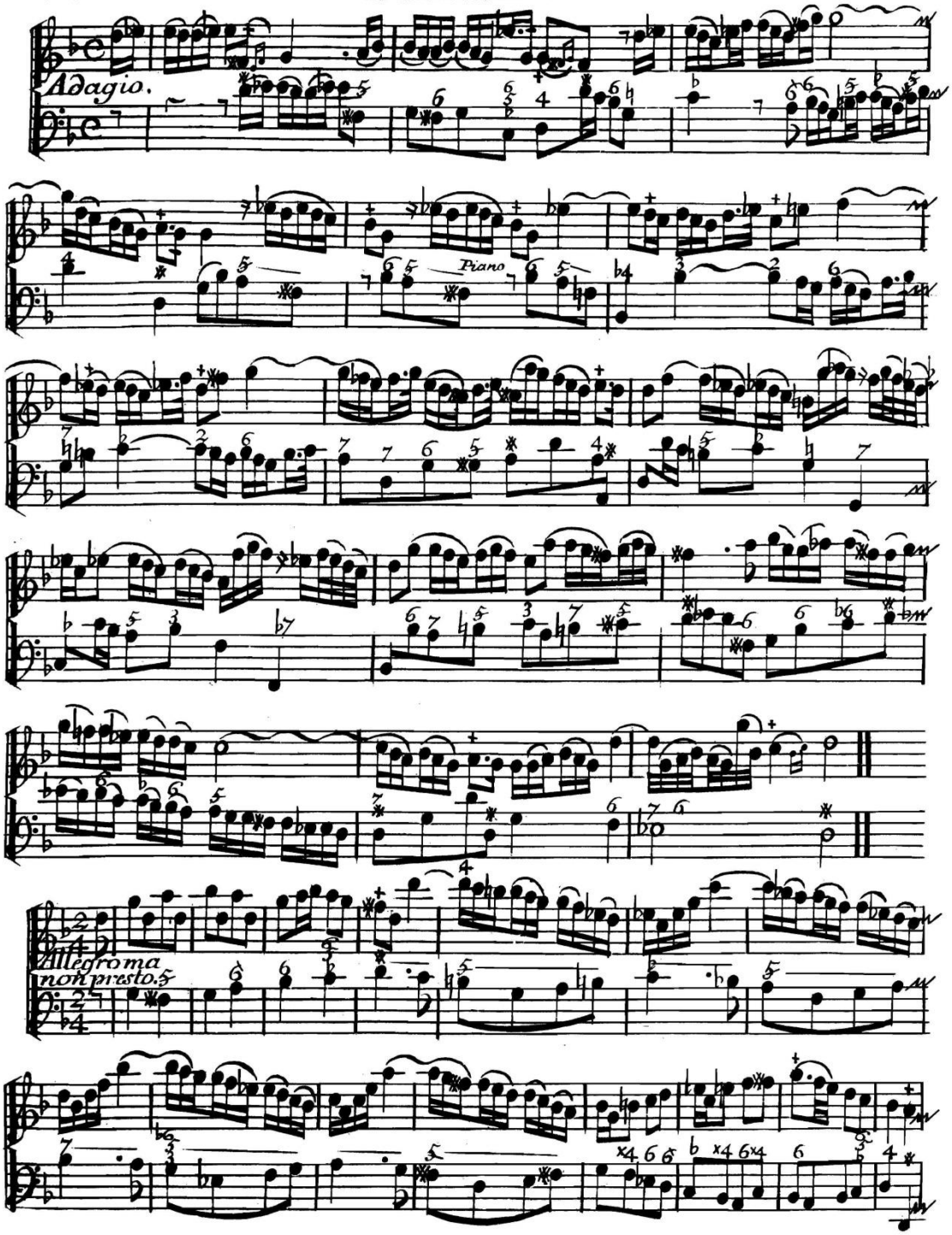
18

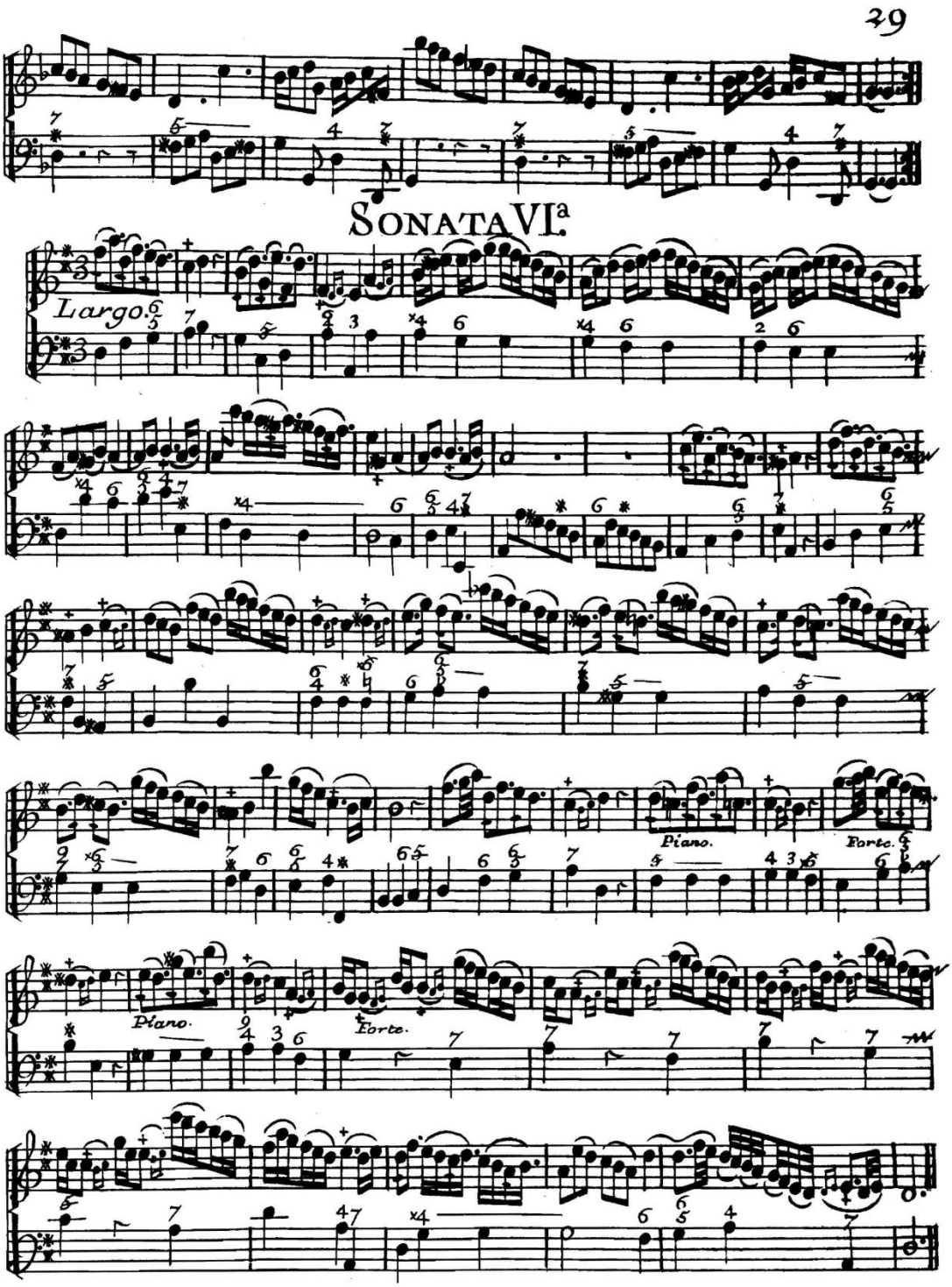
SONATA quarta.





SONATA V.ª




SONATA VI.ª
Largo.
Piano.
Forte.
Piano.
Forte.

XII

SONATE

à Flauto Traversiere Solo

è Basso

Dedicate

AL MOLTO ILLUSTRE SIGNORE IL SIGNOR

NICOLA ROMSWINKEL

DI PIETRO LOCATELLI

da Bergamo

OPERA SECONDA

IN AMSTERDAM.

Apresso l'Autore f 6.

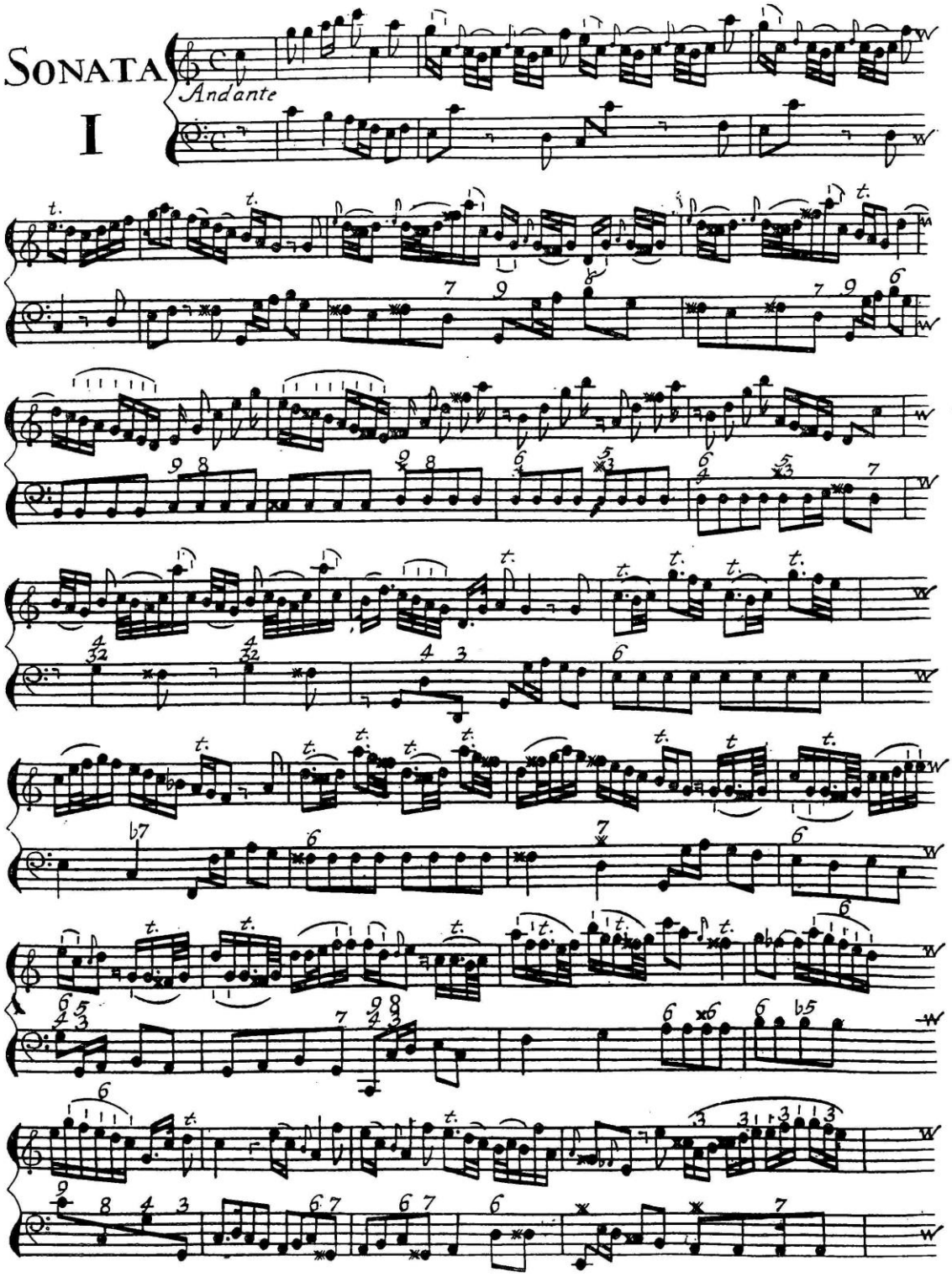
P.o Locatelli

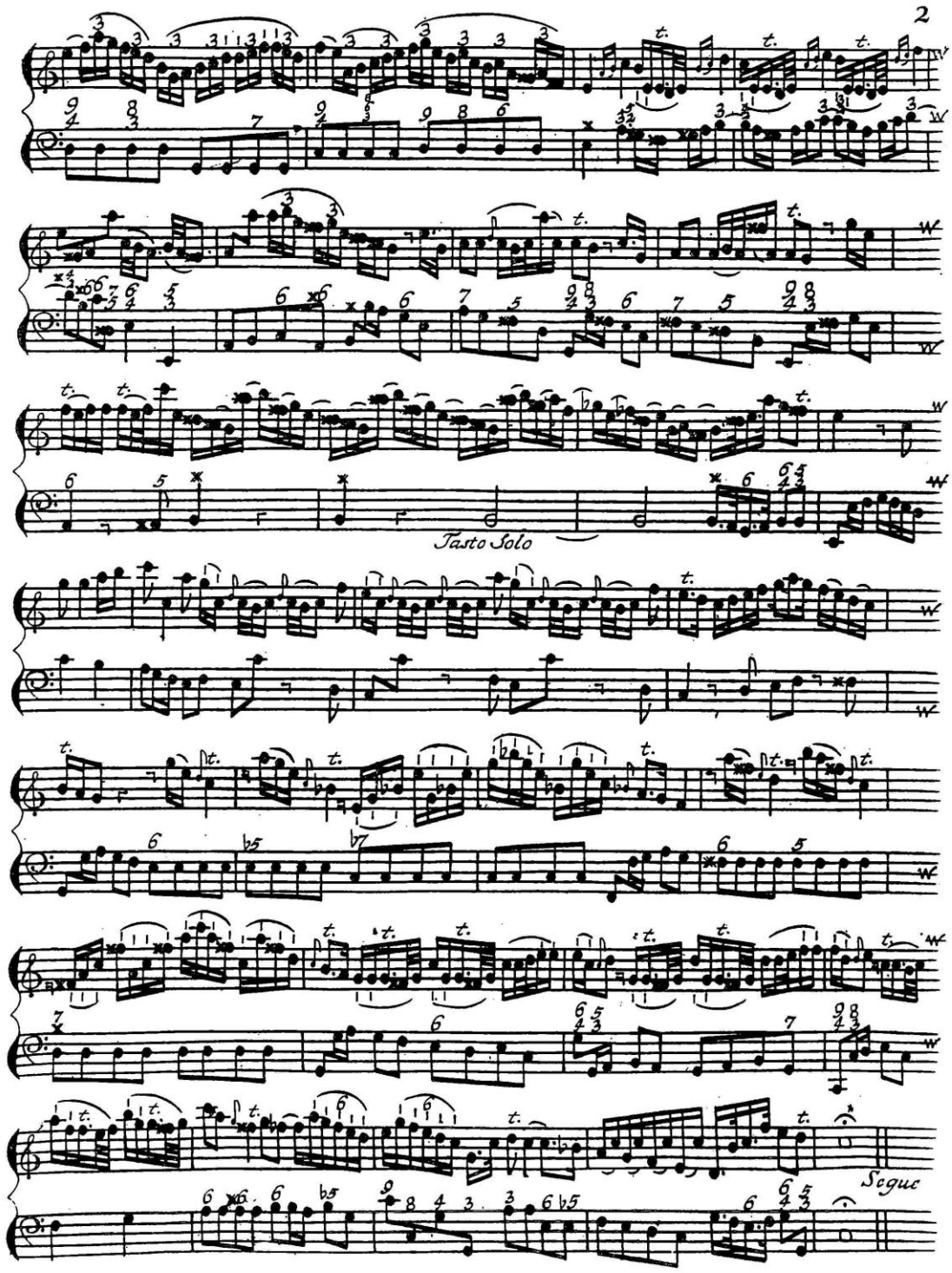
ACADEMY

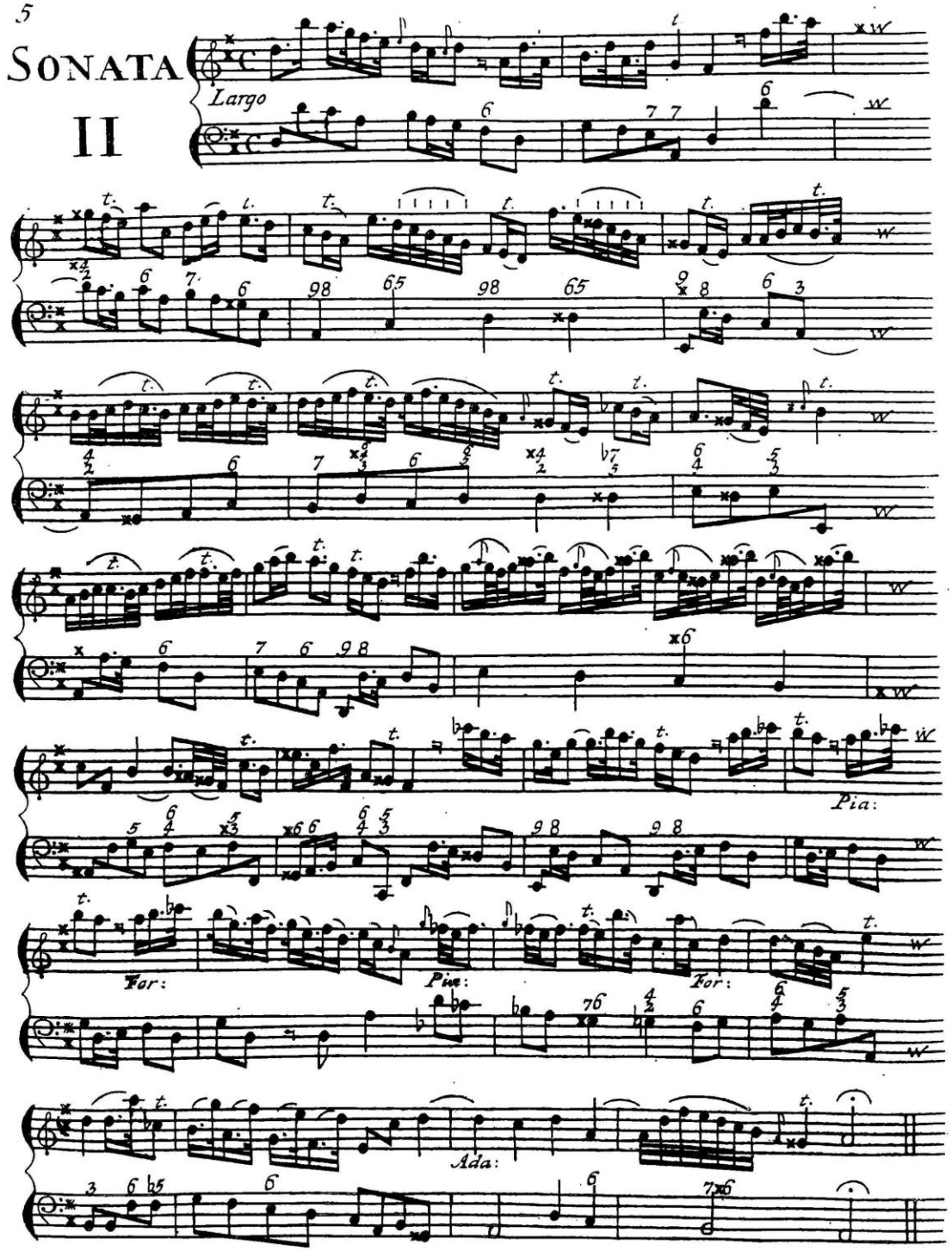
Molto jllustre Signore

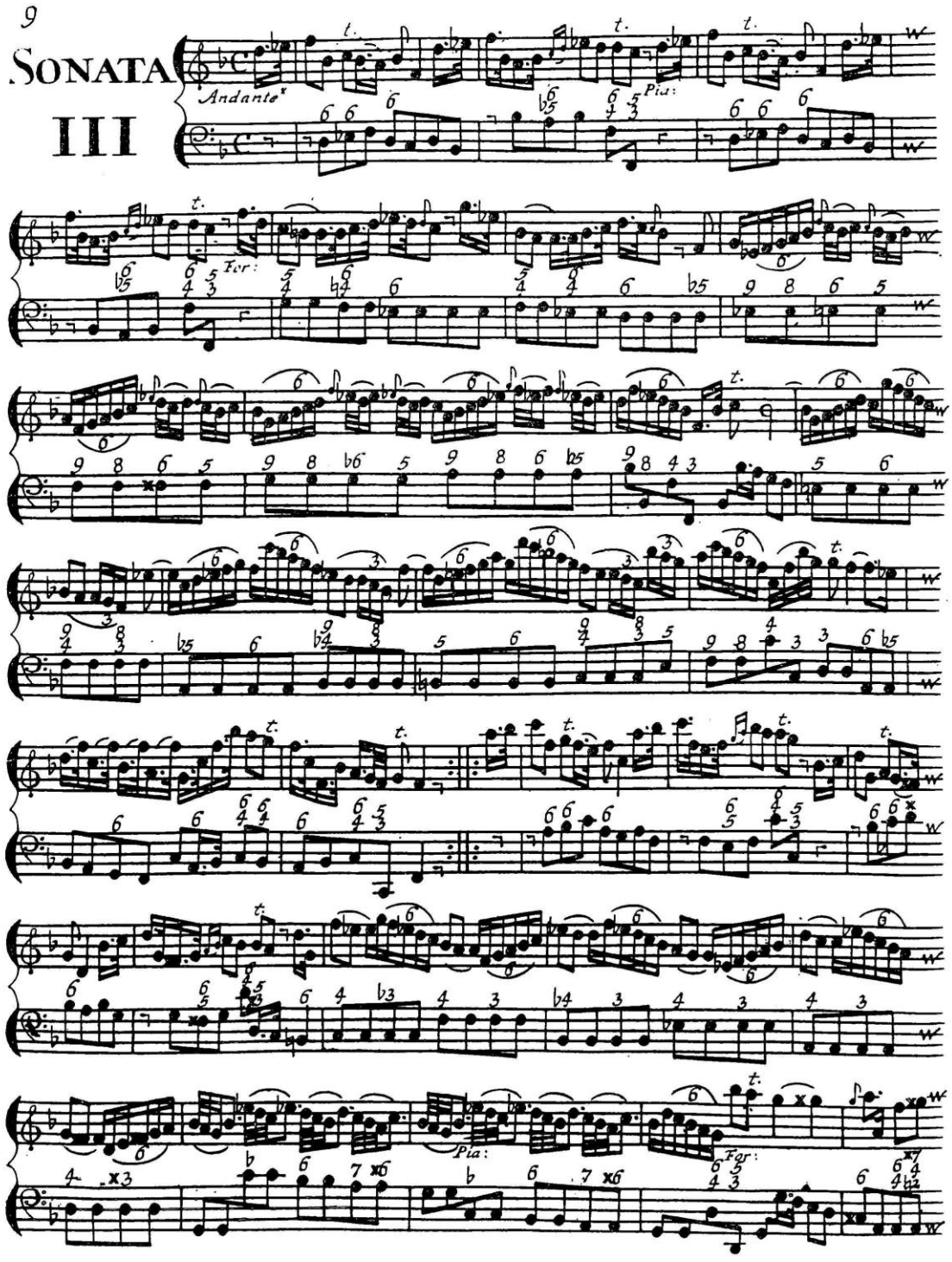
Le singolari qualità di V. S. Molt' jllustre, accompagnate dalle infinite obligazioni, che le professo, mi hanno conciliato una sì grande stima, ed un così vero rispetto verso la di lei stimatissima Persona, che ho desiderato è già lungo tempo di poterlene dar qualche picciola dimostrazione in contrasegno della mia osseguiosa servitù. Non avendone però incontrato mai fin adora occasione più favorevole, son costretto a prevalermi di questa, che mi si porge presentemente nel mandare alla luce queste picciole Sonate, pregandola di voler benignamente accordarmi la grazia di poterle publicare sotto la di lei Protezzione, sapendo io di sicuro, che non solamente saranno benissimo appoggiate, ma anche che dovero con tutta giustizia indirizzarle a V. S. perciochè si è degnata farmi l'onore di voler esser mio discepolo, e servirsi delle mie povere istruzzioni non per altro che per conservar in lei quell' affezzione, che sempre ha avuta per quest'Arte liberale. Prenda ella dunque, e gradisca queste Musicali mie Composizioni, che con animo affatto sincero prendo la liberta di dedicarle, affinche, vedendo che V. S. si compiace d'accoglierle benignamente, possa io lusingarmi d'averle in qualche maniera spiegato il vero desiderio, che ho di dimostrarle la mia gratitudine, e d'onorare insieme le mie Stampe col di lei Nome, mentre con i più vivi, e sinceri sentimenti dell' animo mio mi pregio d'esser con tutta la stima, ed osseguio
di V. S. molto jllustre.

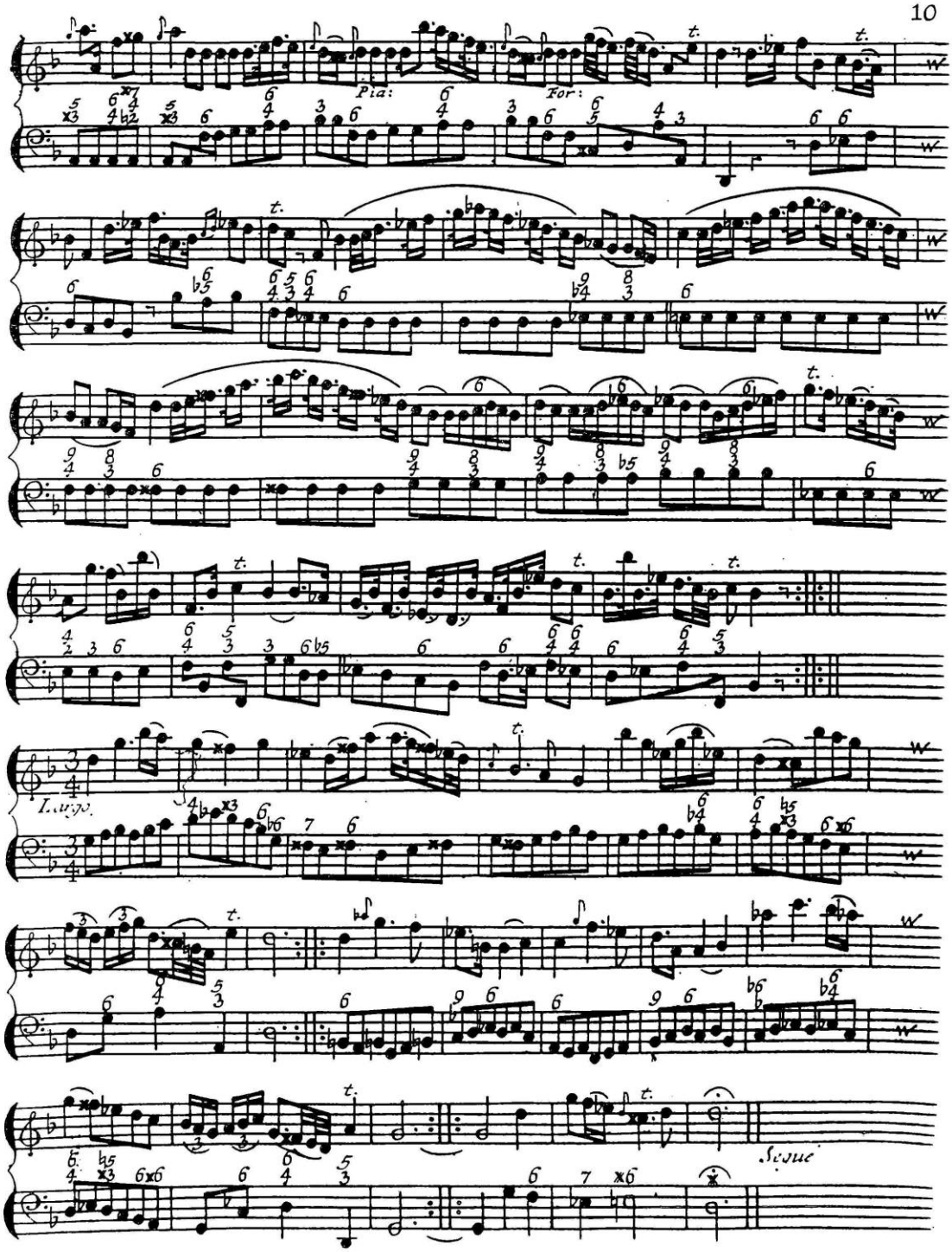
Devotiss.° ed Obblg
Servo
Pietro Locatelli.

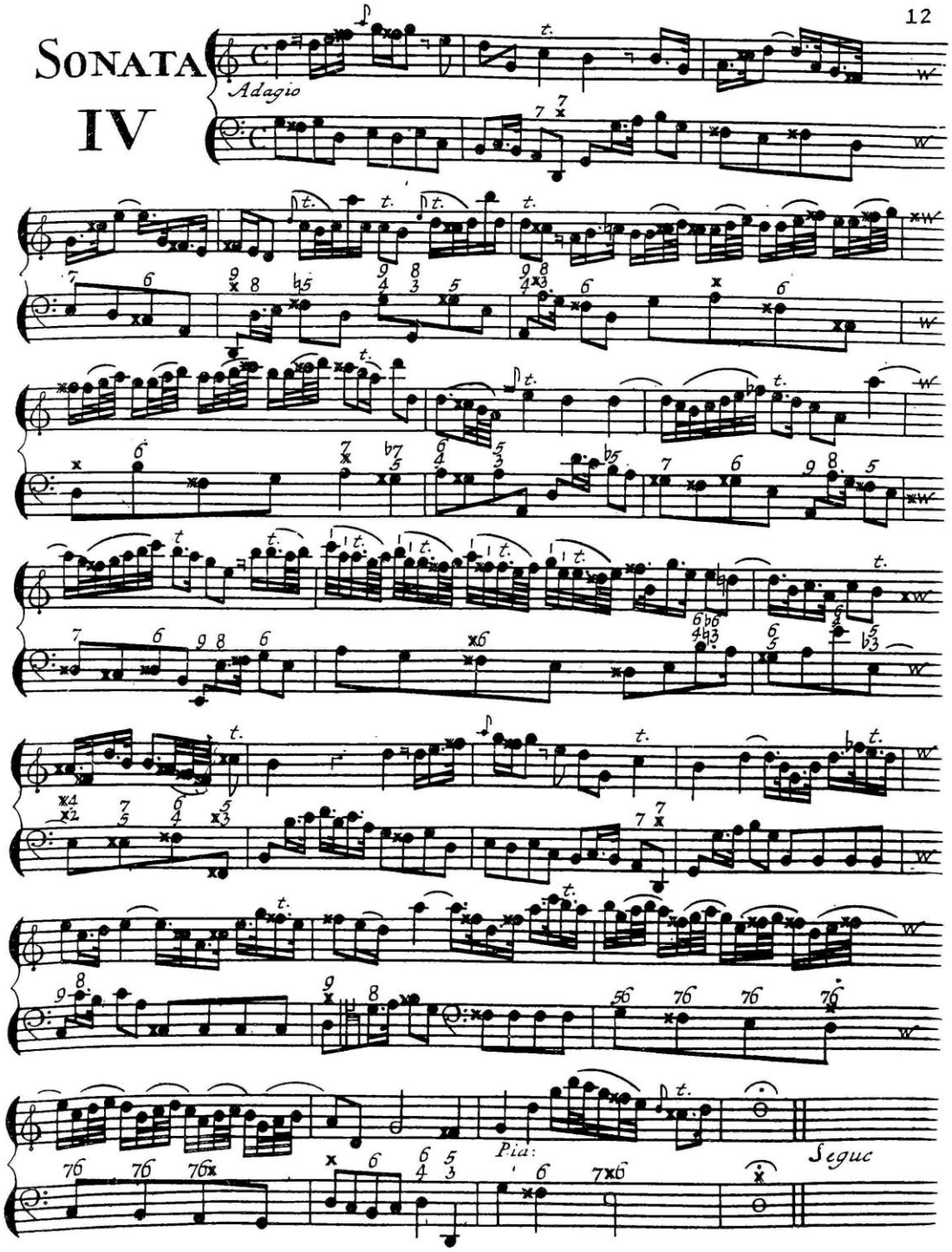

SONATA
I
Andante

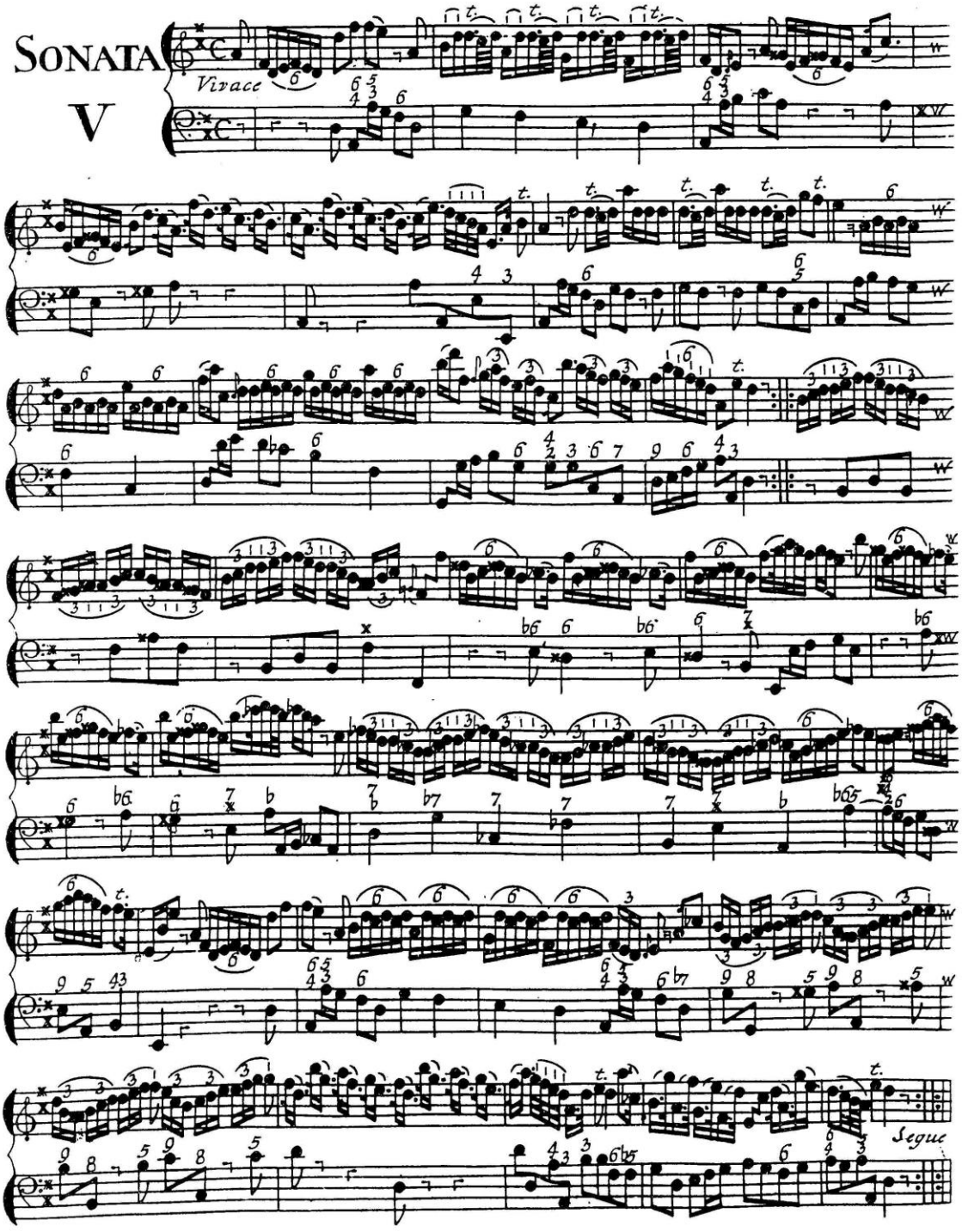

2
Tasto Solo
Segue

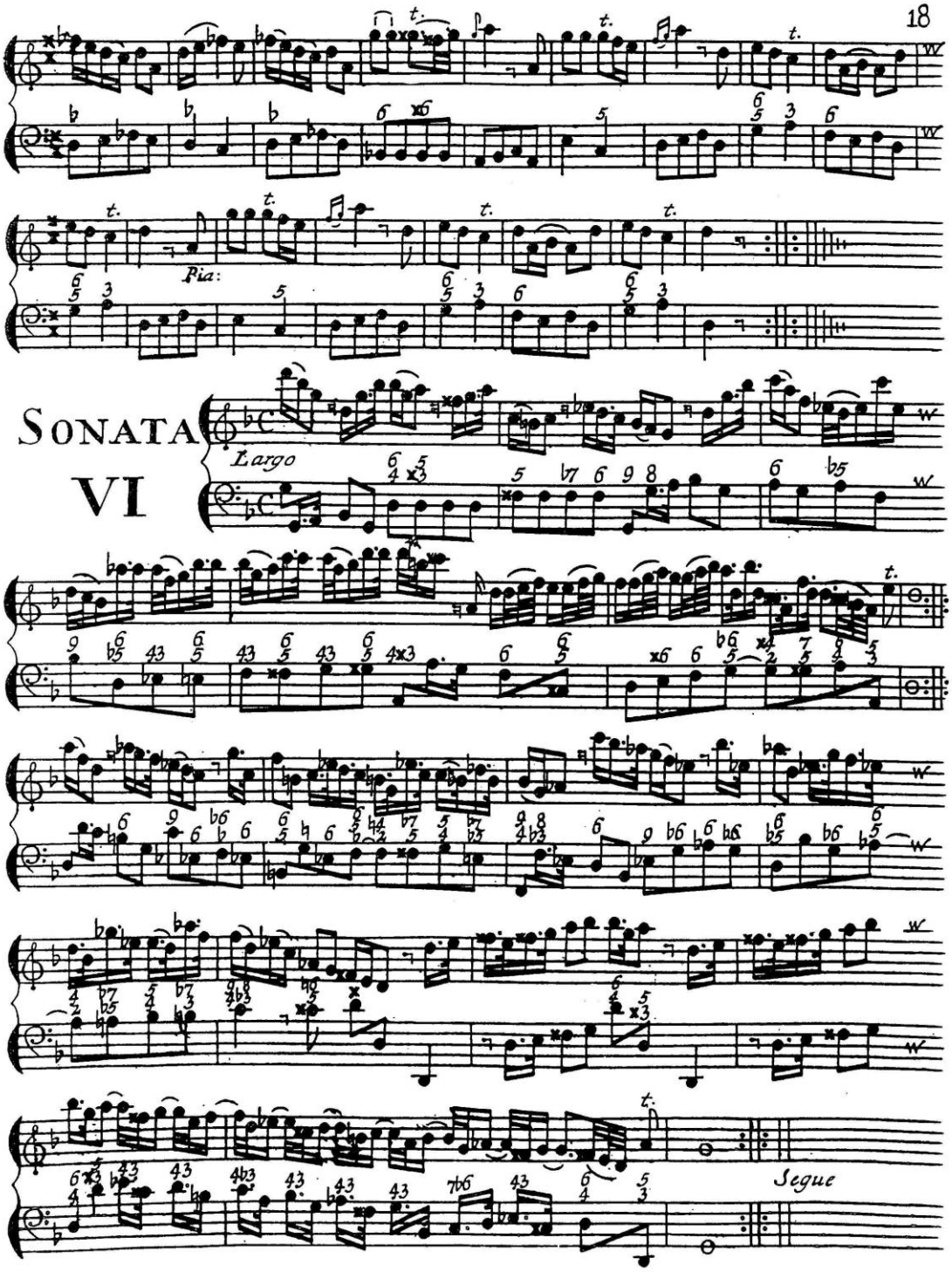

5
SONATA
II
Largo
For:
Pia:
For:
Ada:


9
SONATA
III
Andante
Pia:
For:
Pia:
For:

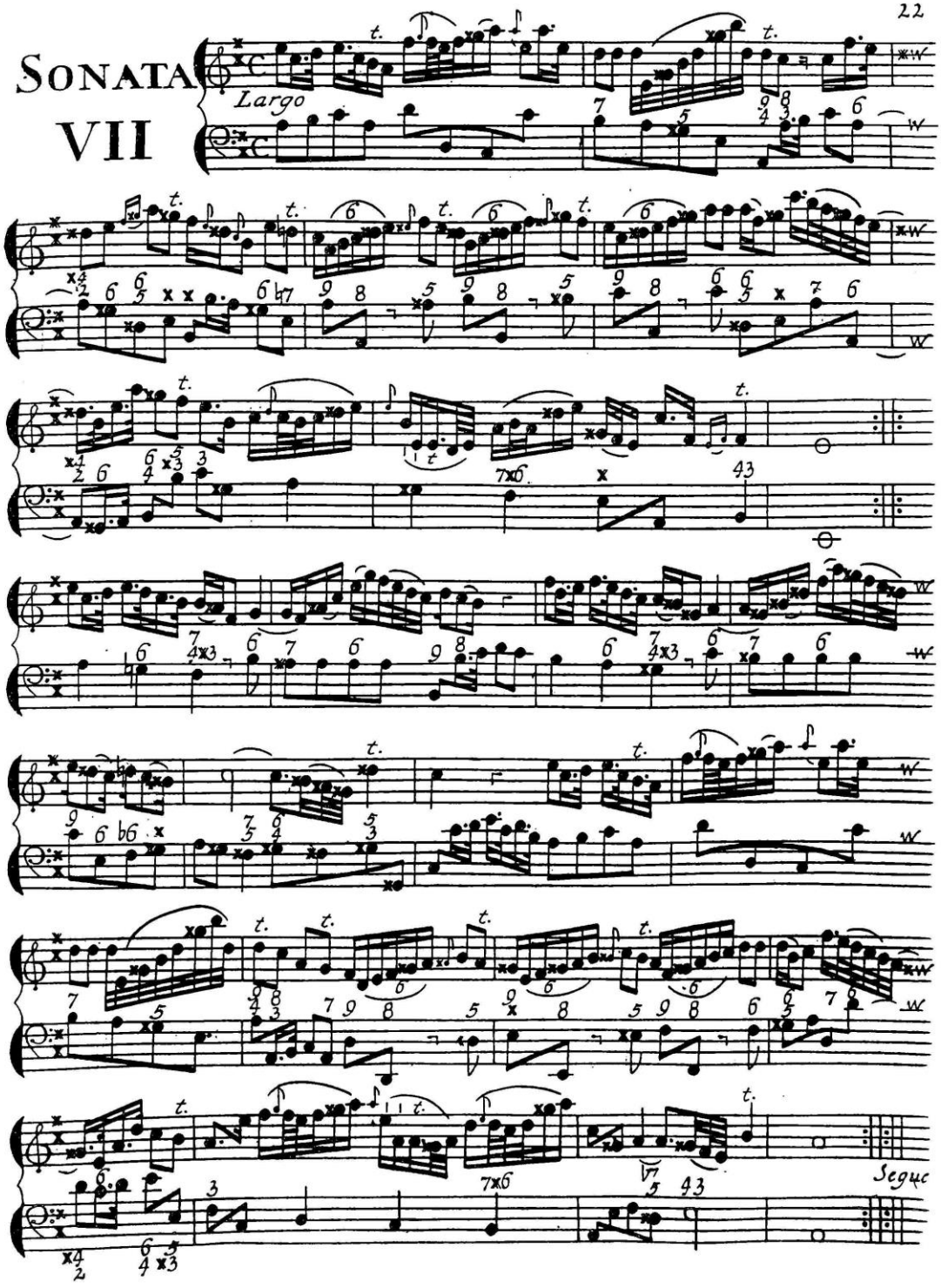

Pia:
For:
Largo.
Segue

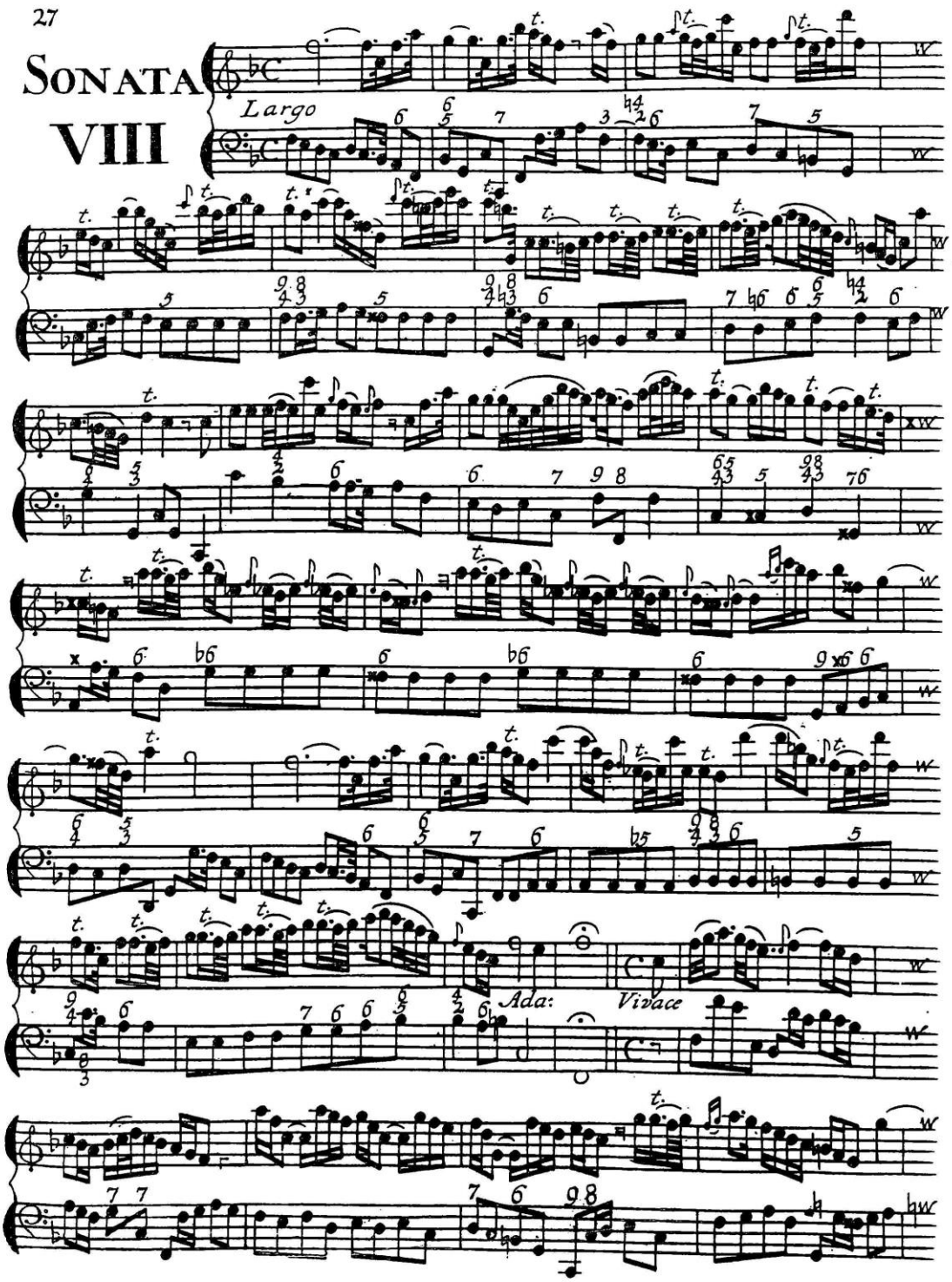

SONATA
IV
Adagio
Pia:
Seguc

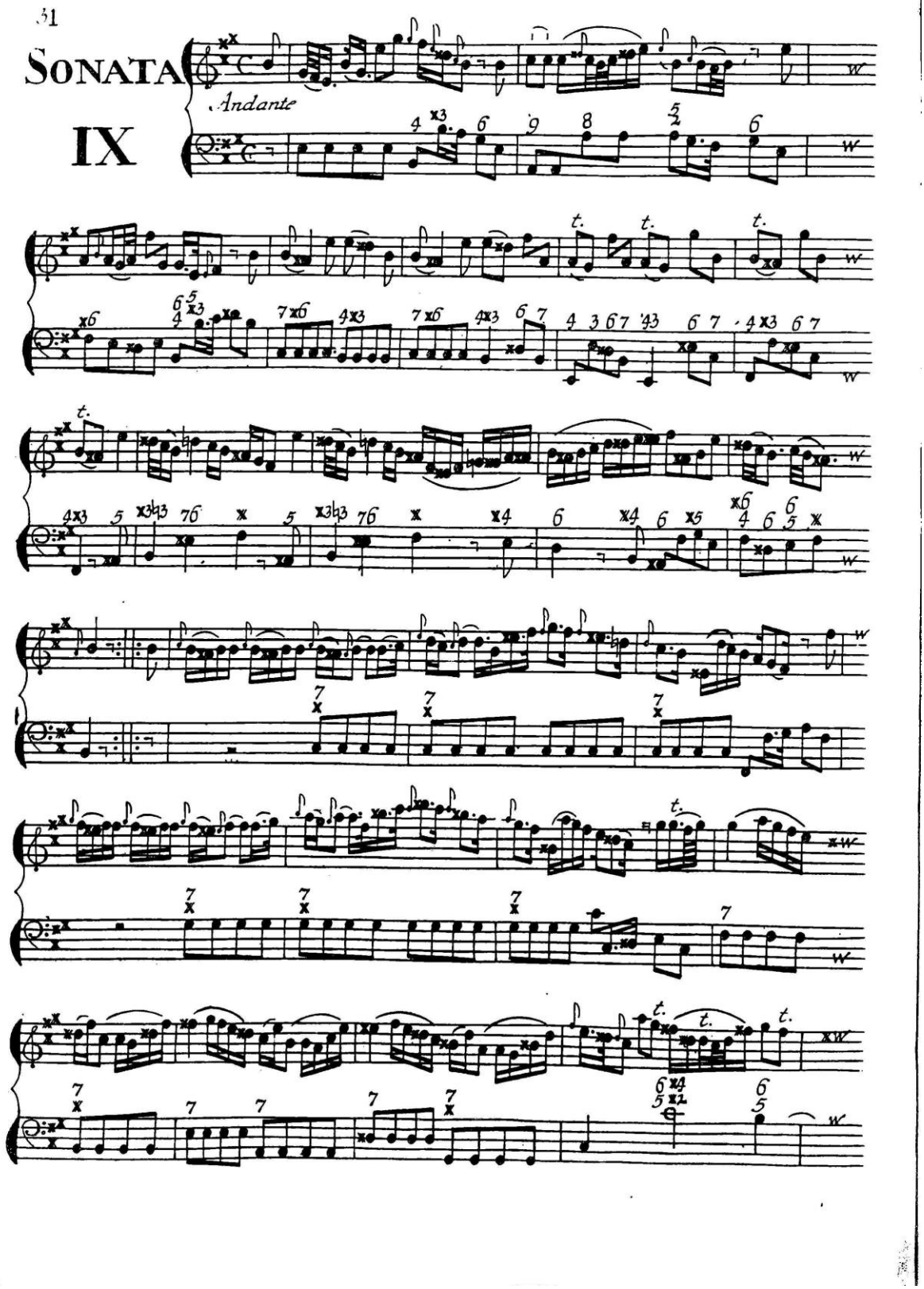

SONATA
V
Vivace
Segue

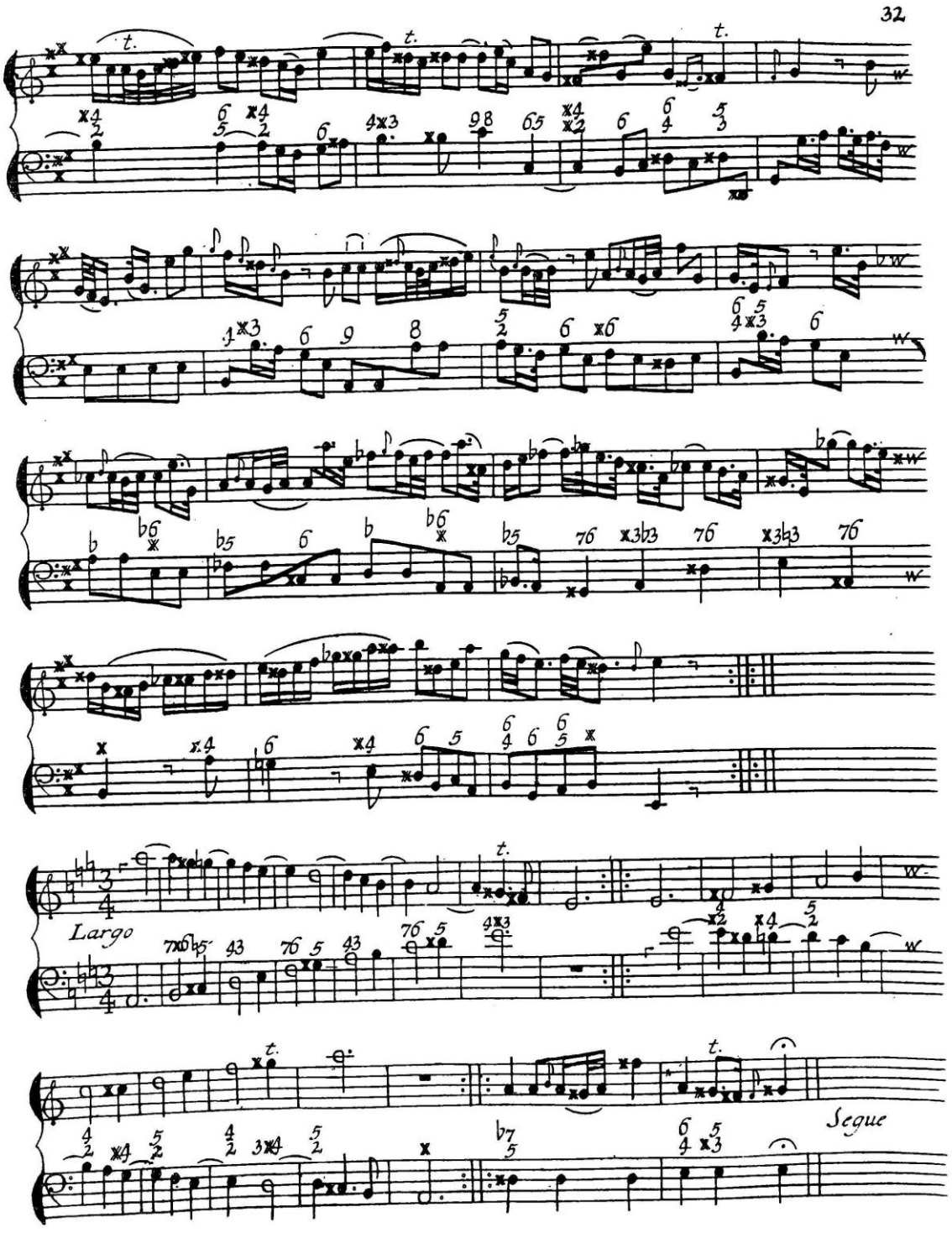

Pia:
SONATA
VI
Largo
Segue

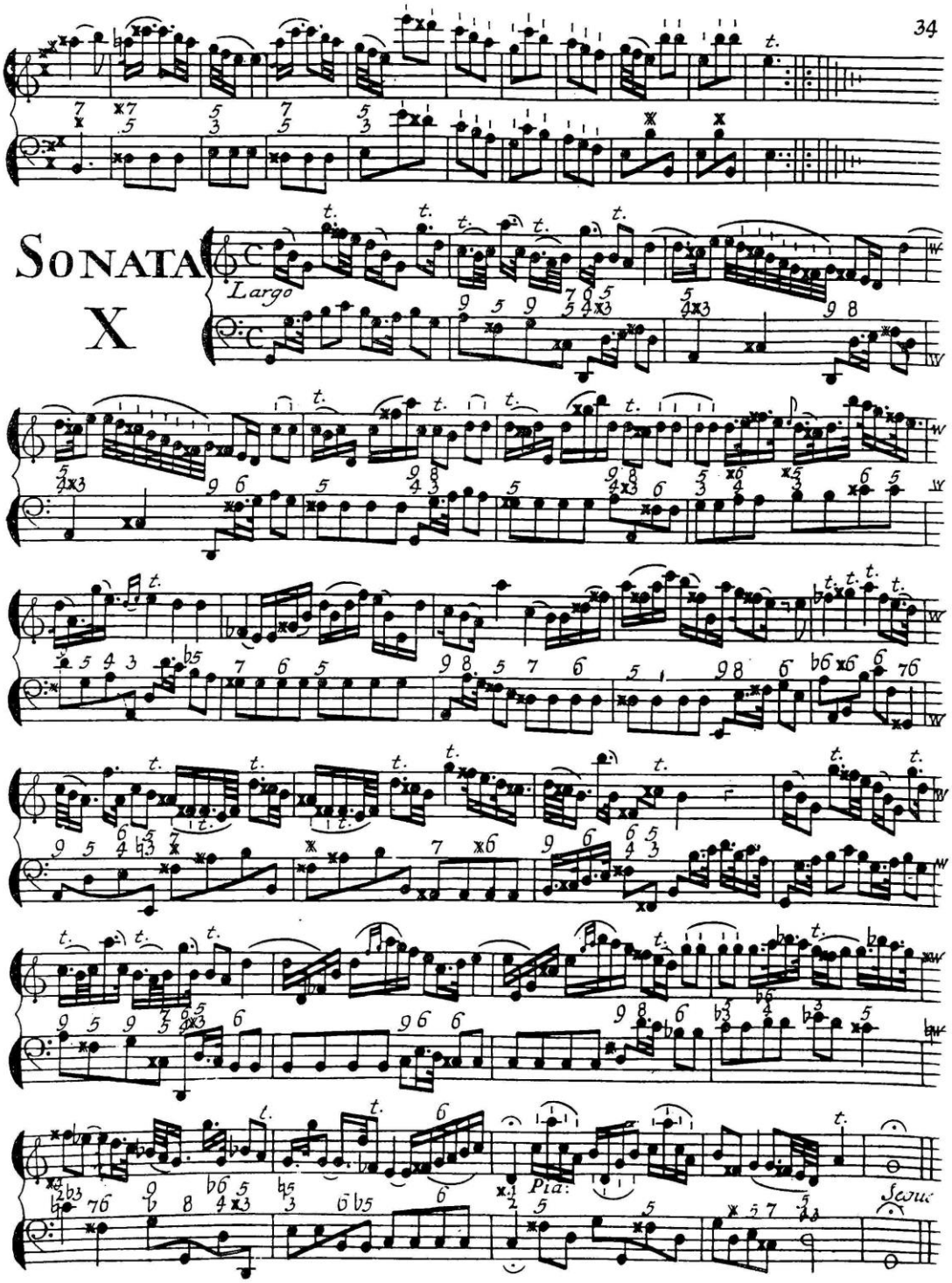
SONATA VII

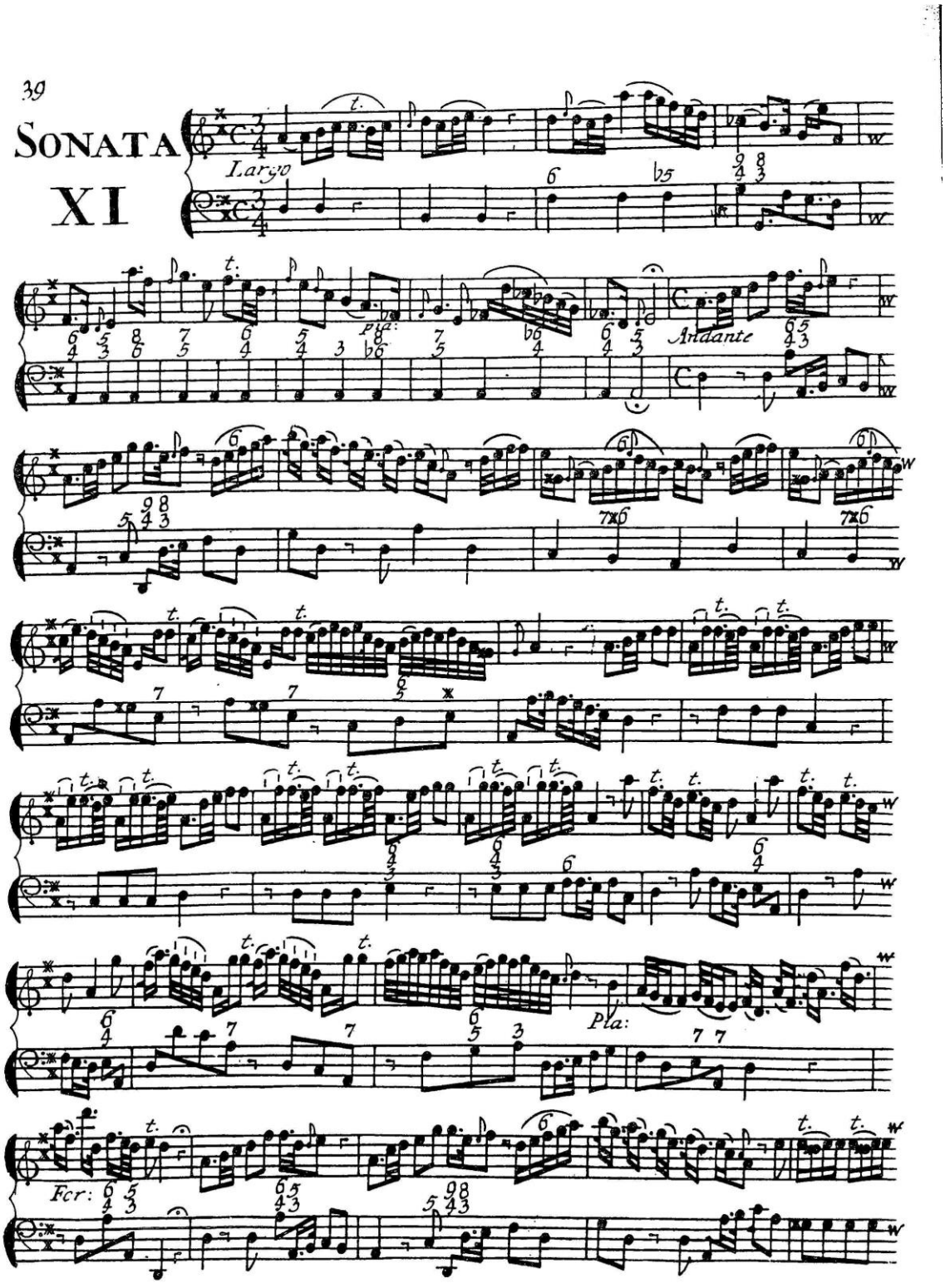


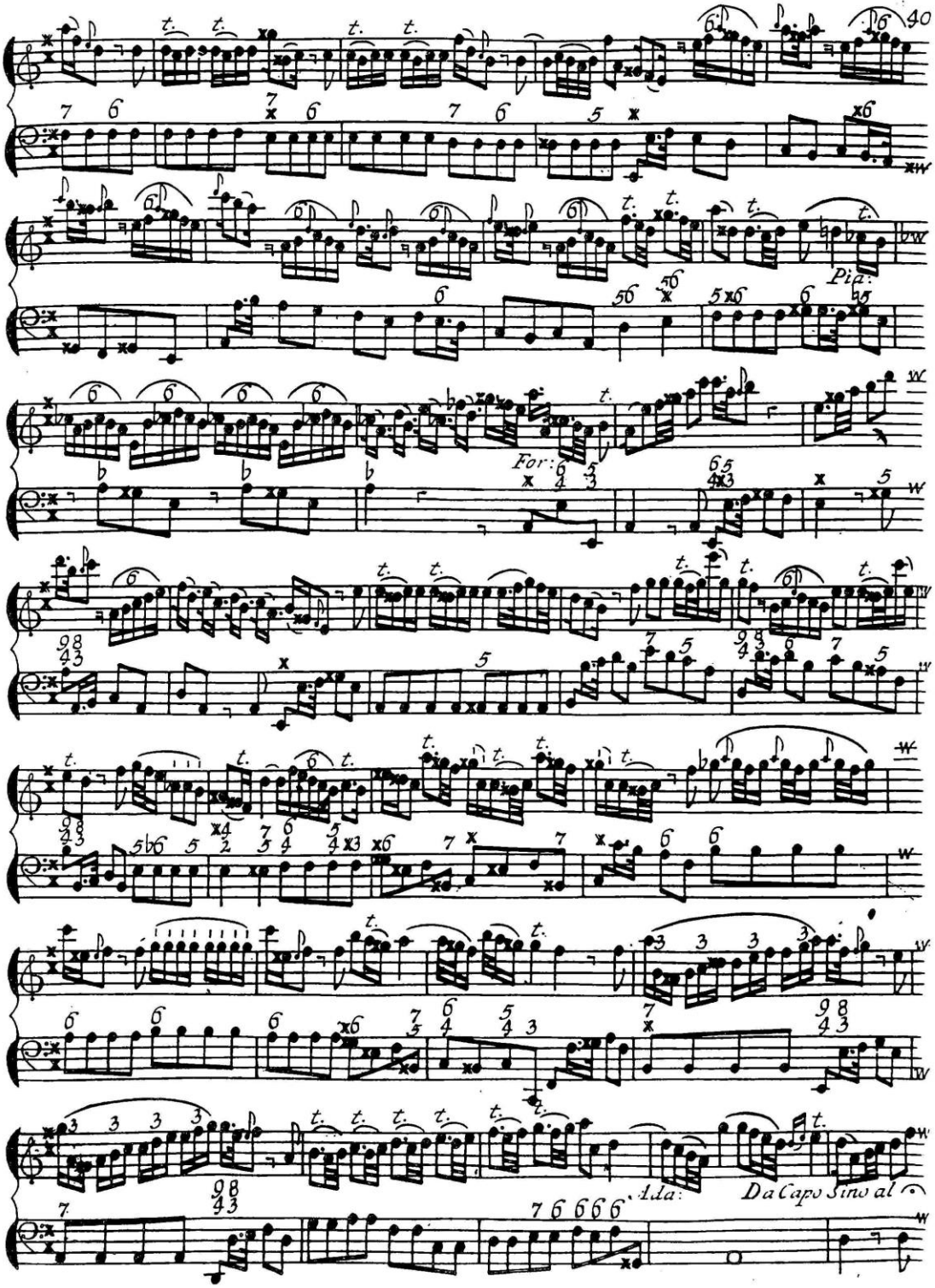

27
SONATA
VIII
Largo
Ada:
Vivace


31
SONATA
IX
Andante

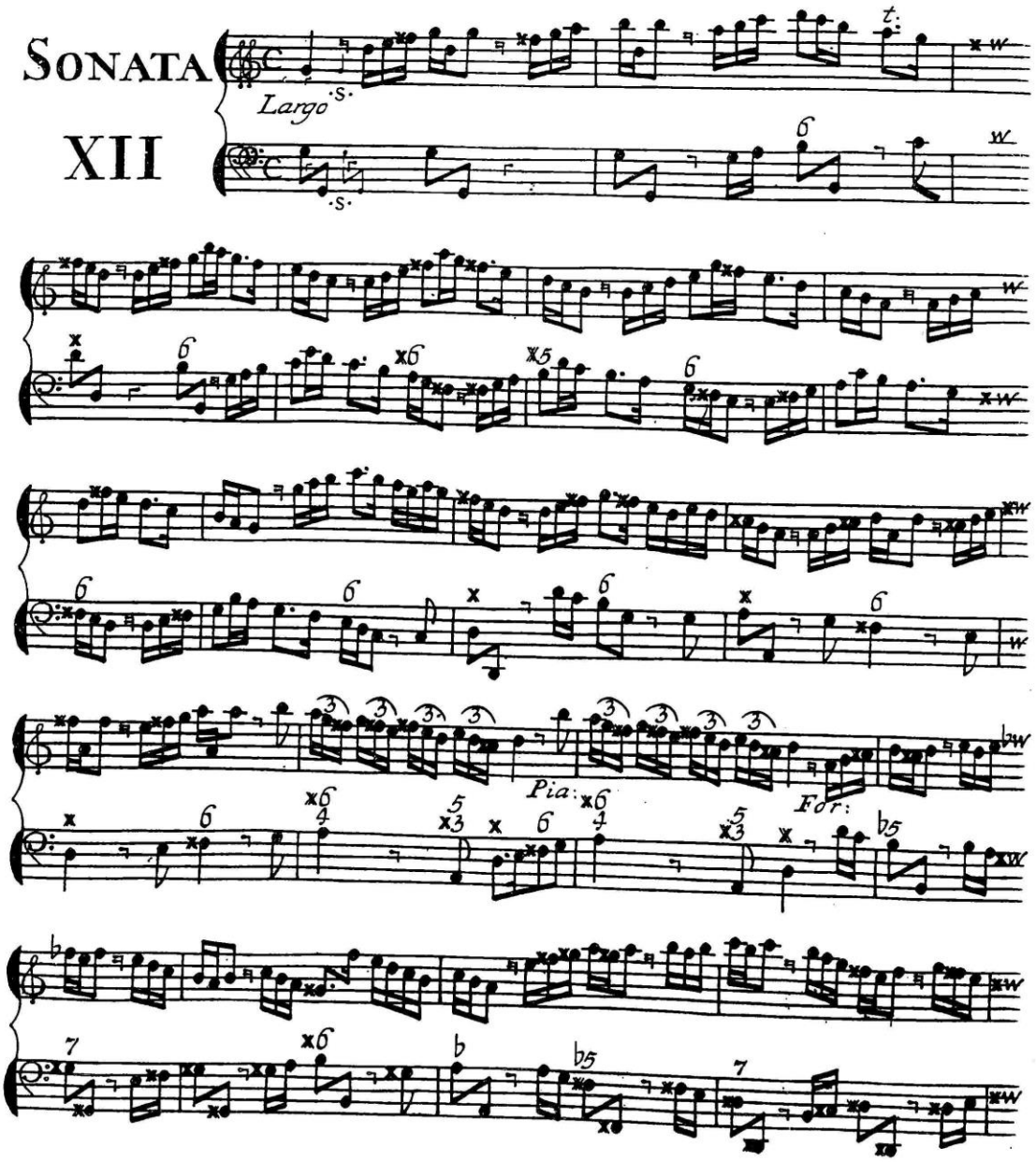

Largo
Segue

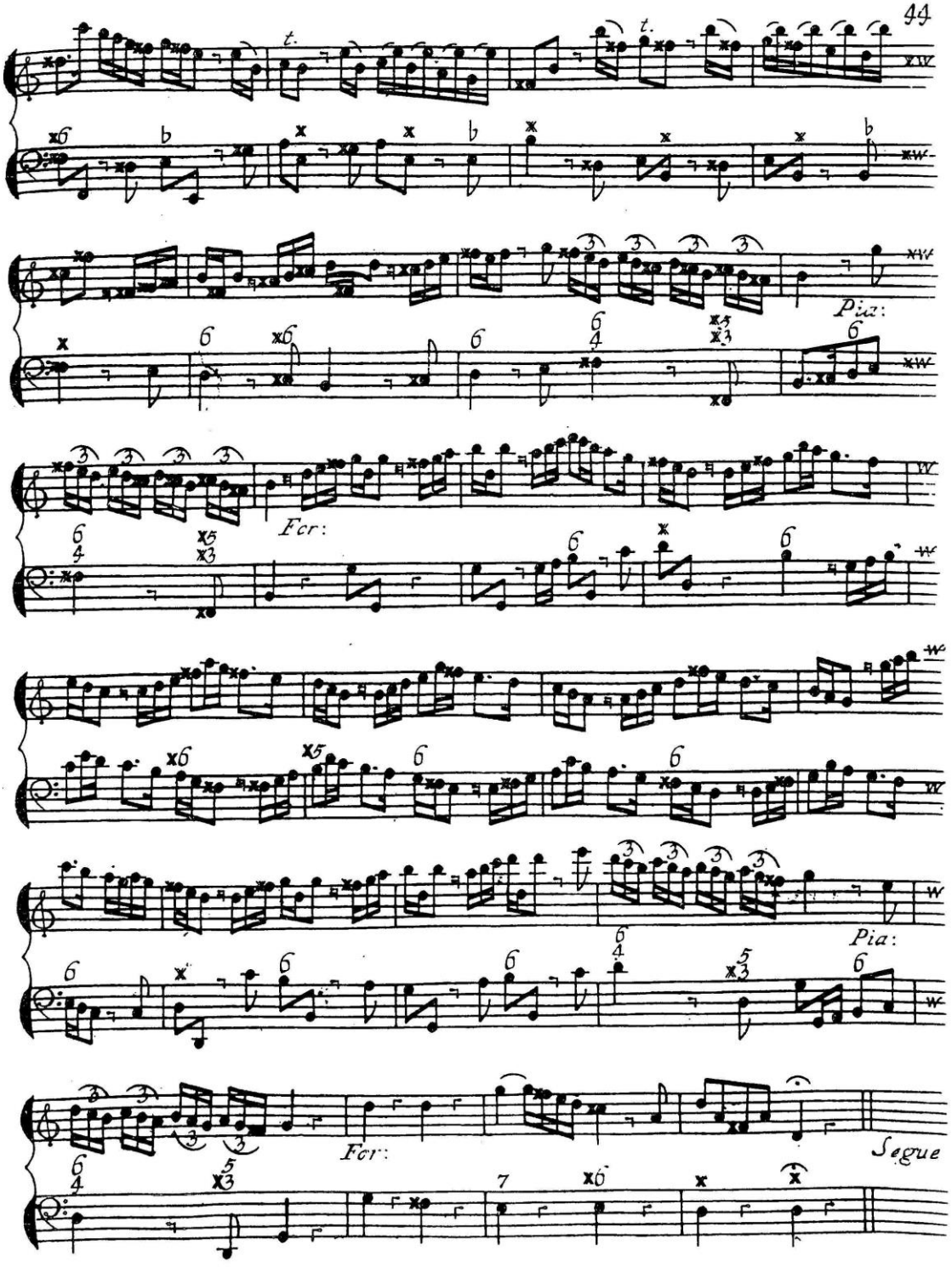

SONATA
X
Largo
Pia:


39
SONATA
XI
Largo
Pia:
Andante
Pia:
Fcr:


40
Pia:
For:
Ada:
Da Capo fino al

43 Questo Solo e Basso, si potrà Sonarsi a due Flauti, e due Bassi, auertendo che il Primo Basso e il Fondamento, che Sarà per il Cembalo, il Secondo Basso che non Sempre è Fondamento, si Suppone un Violoncello, o Bassetto. Stante che, se la Compositione fosse per due Cembali, Sarebbero troppo forti per l'accompagnamento di due Flauti.




44
Pia:
For:
Pia:
For:
Segue

SONATE METODICHE

à

Violino Solo

ò

Flauto traverso,

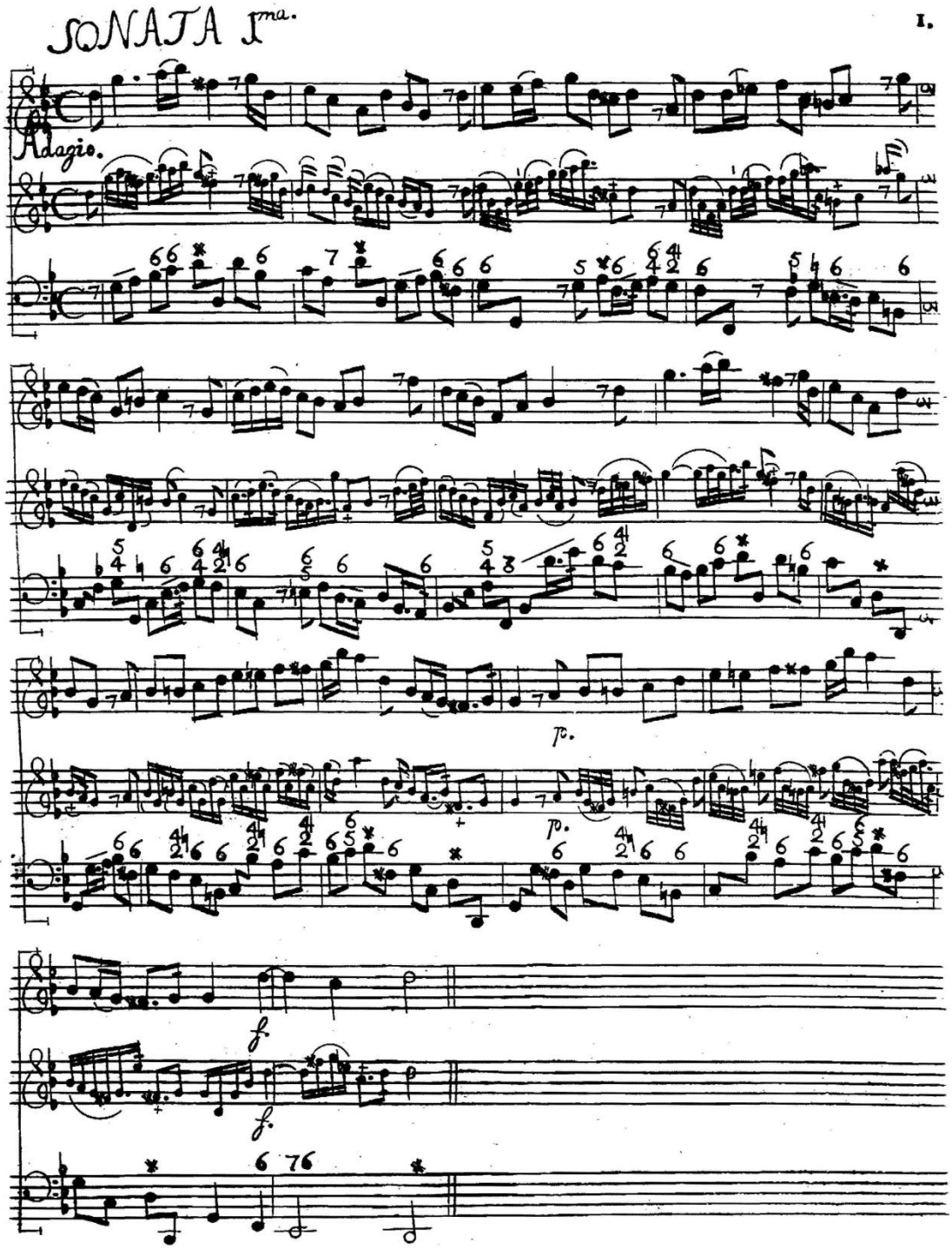
da

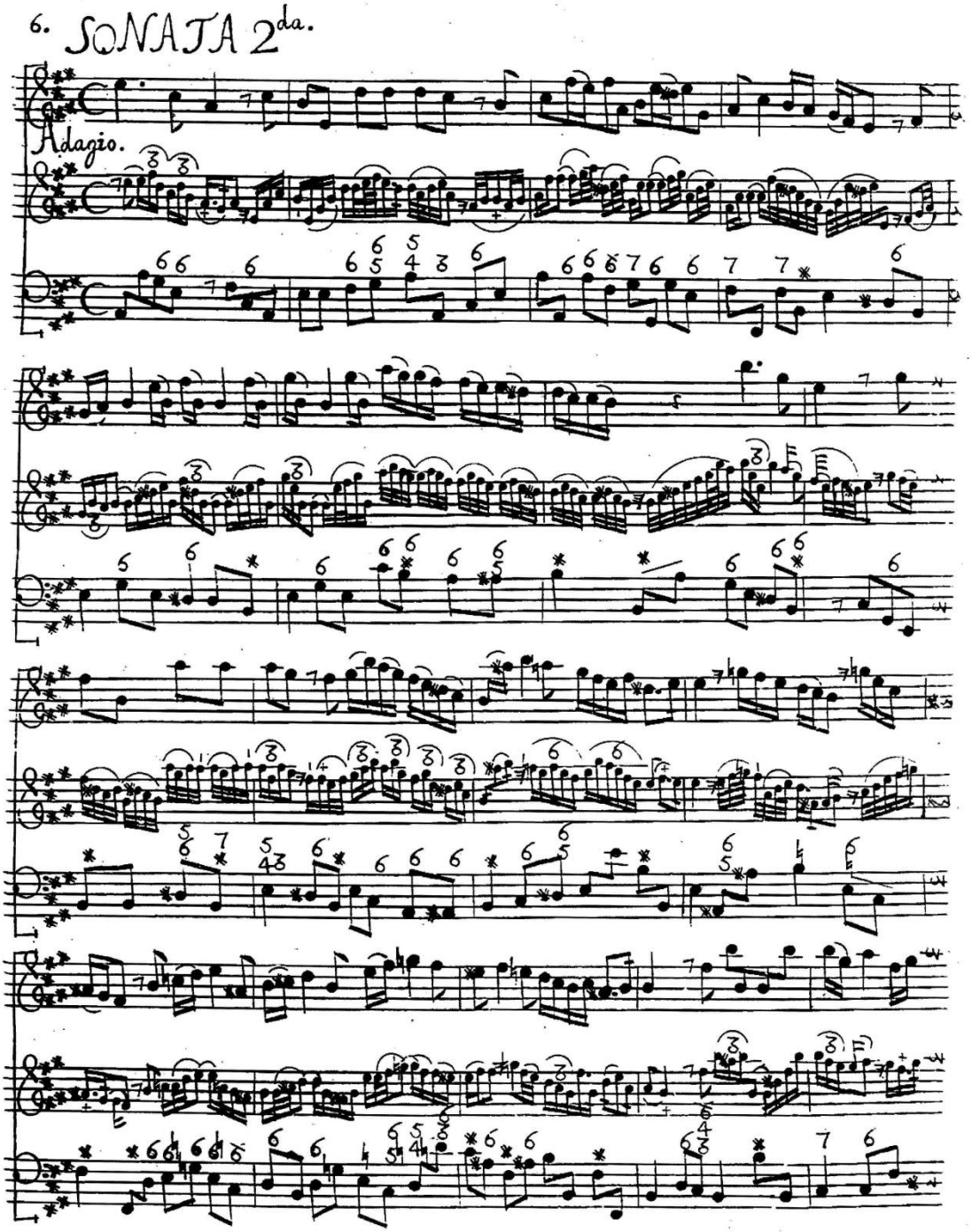
Giorgio Filippo Telemann

Direttore della Musica in

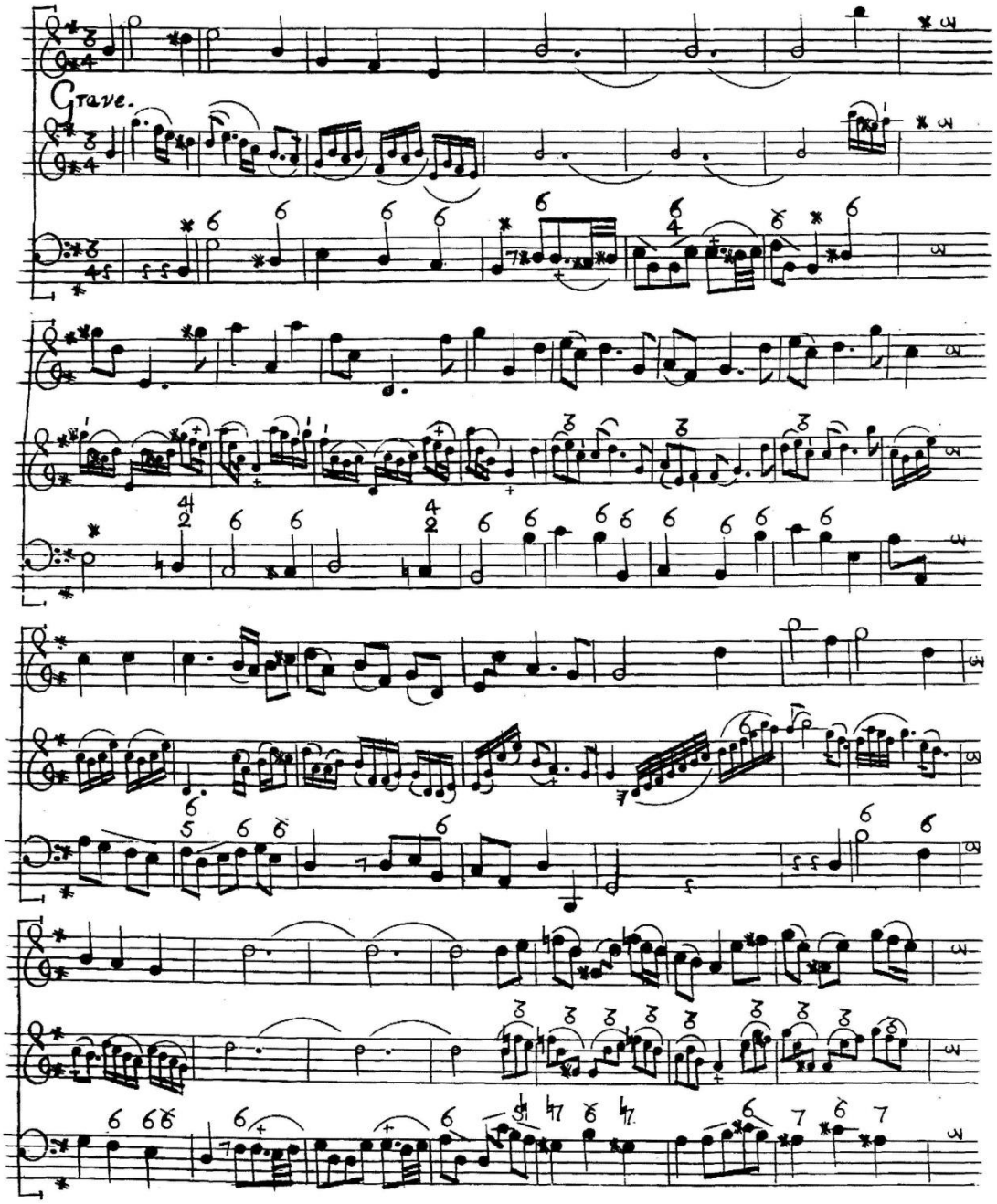
Hamburgo.

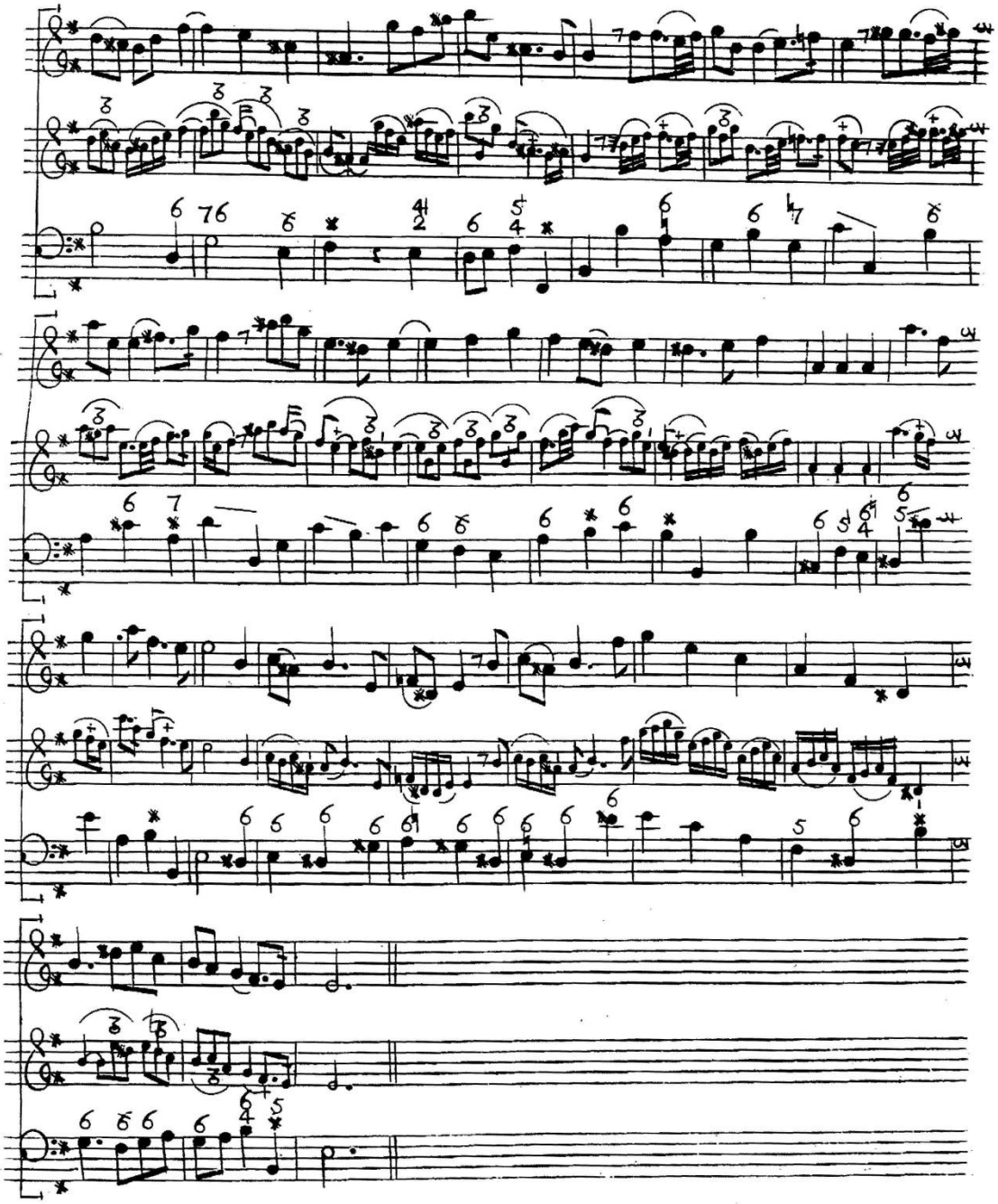
Opera XIII.

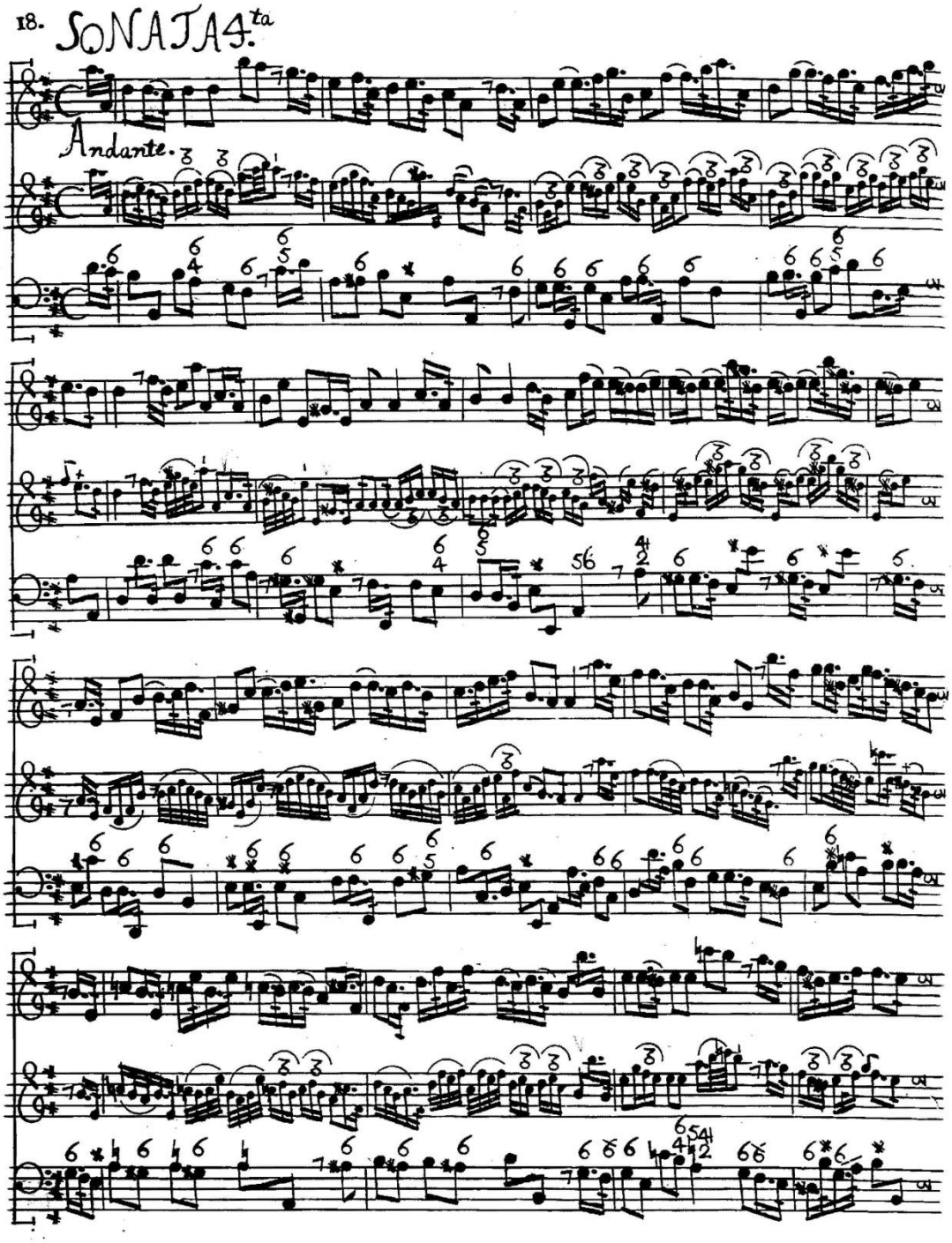

SONATA I^ma.
I.
Adagio.
p.
p.
f.
f.

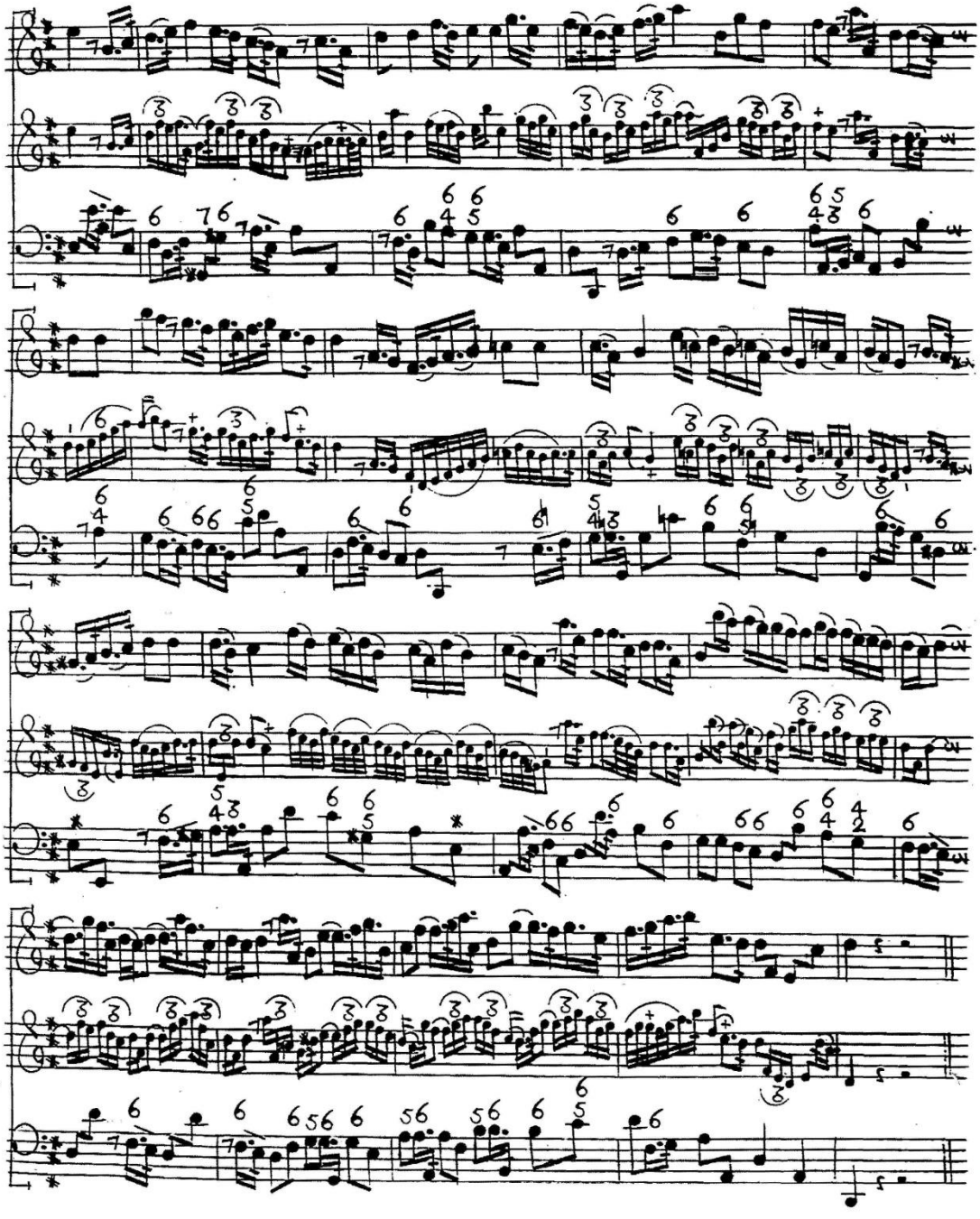

6. SONATA 2da.
Adagio.

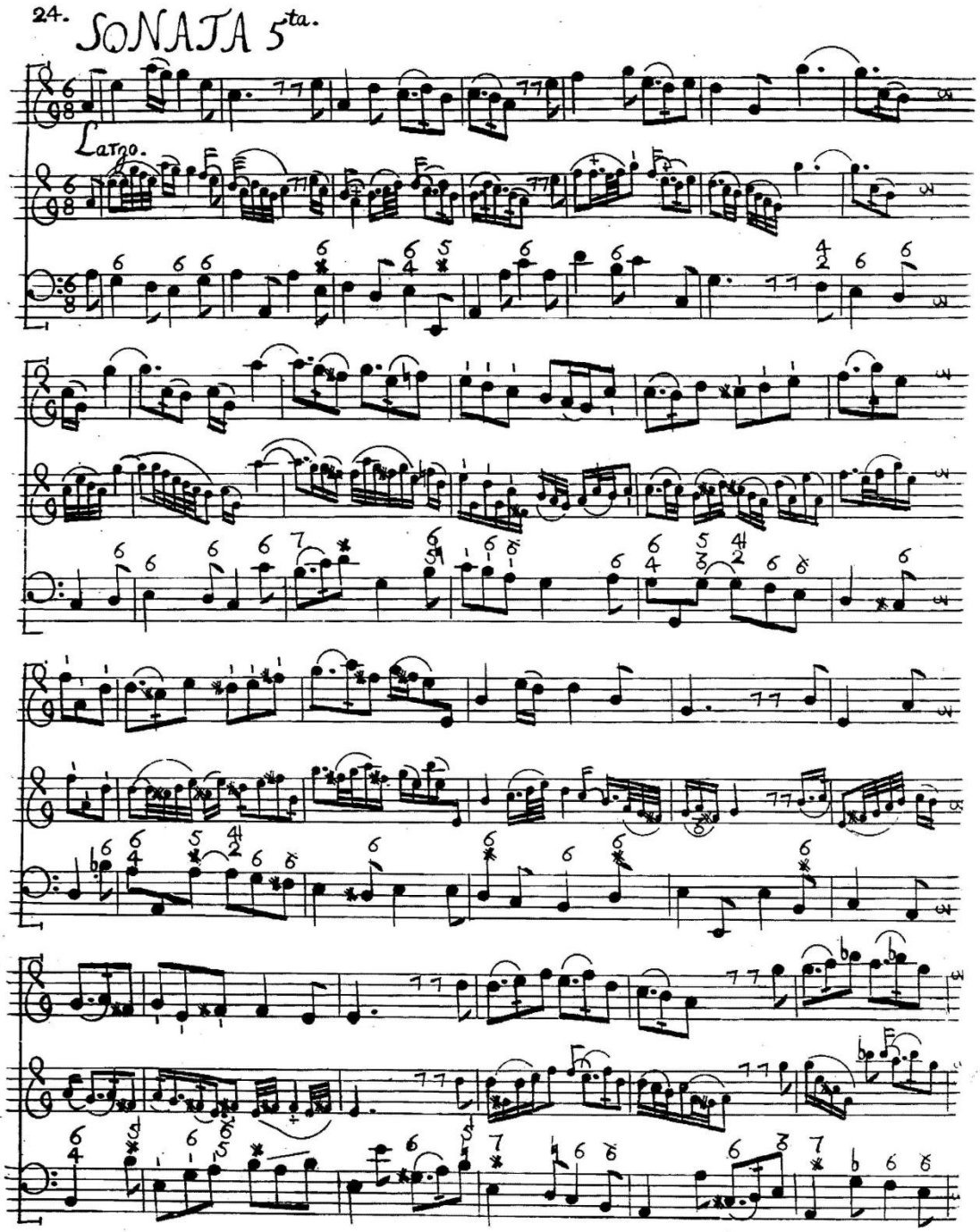
12. SONATA 3.za

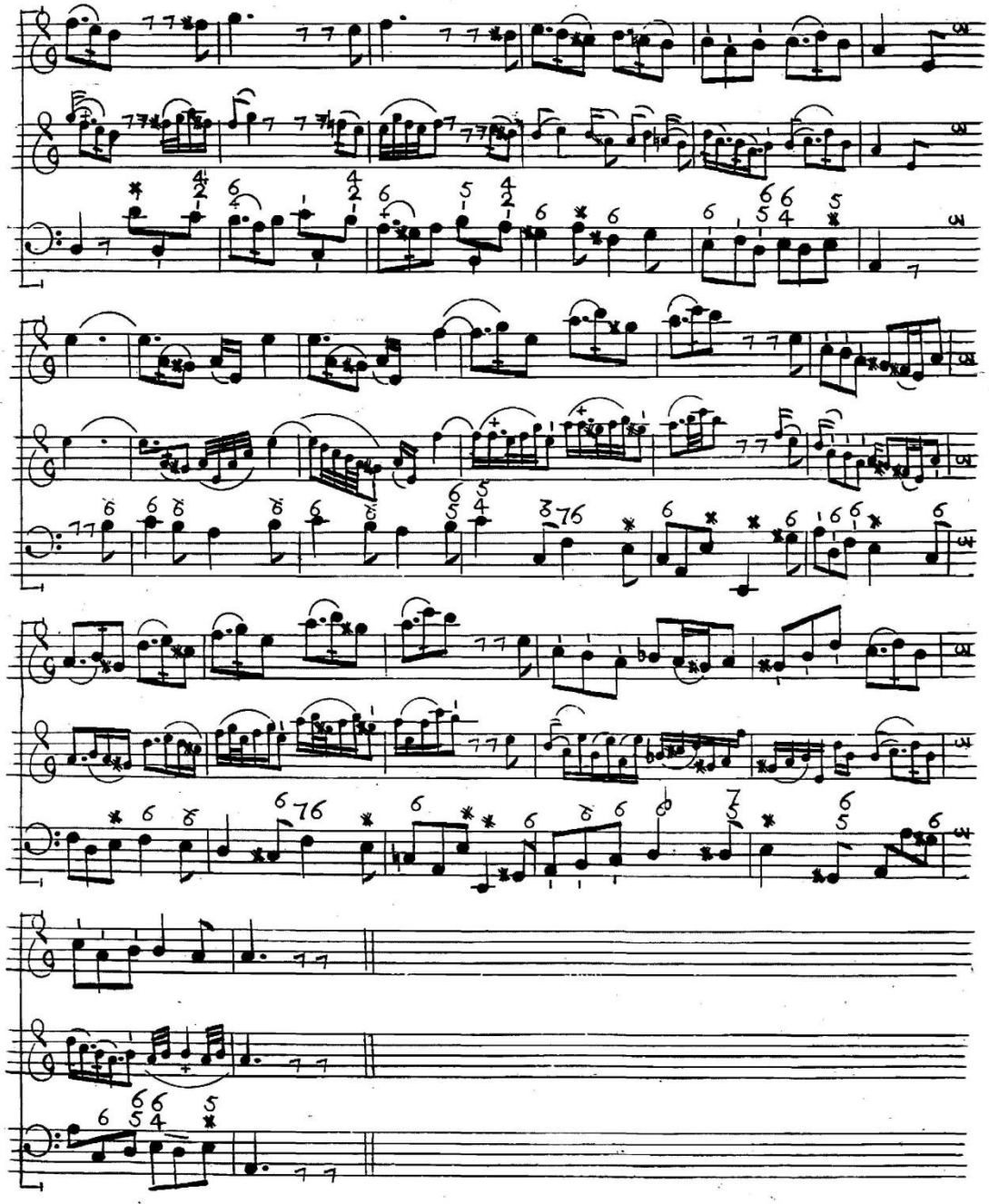


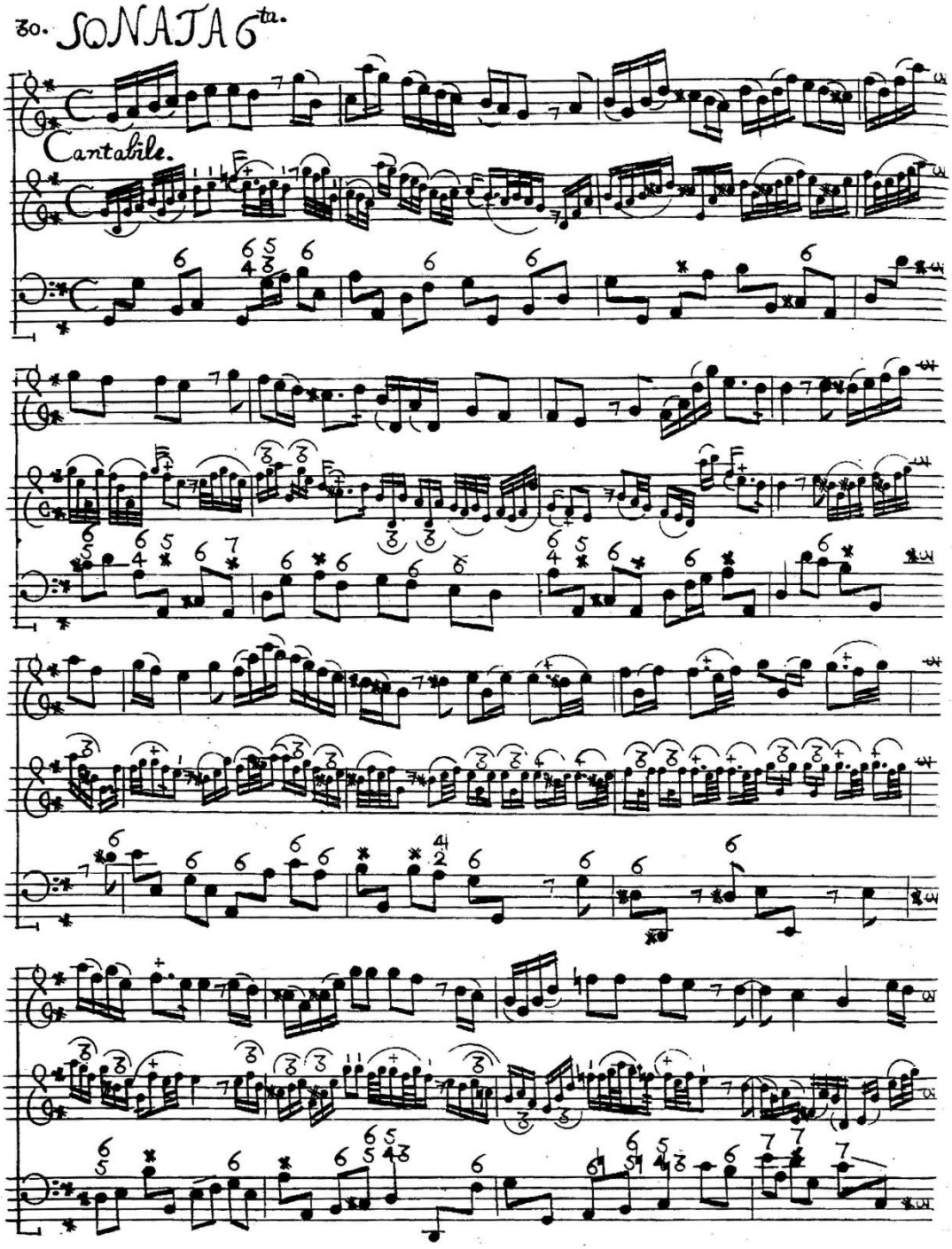


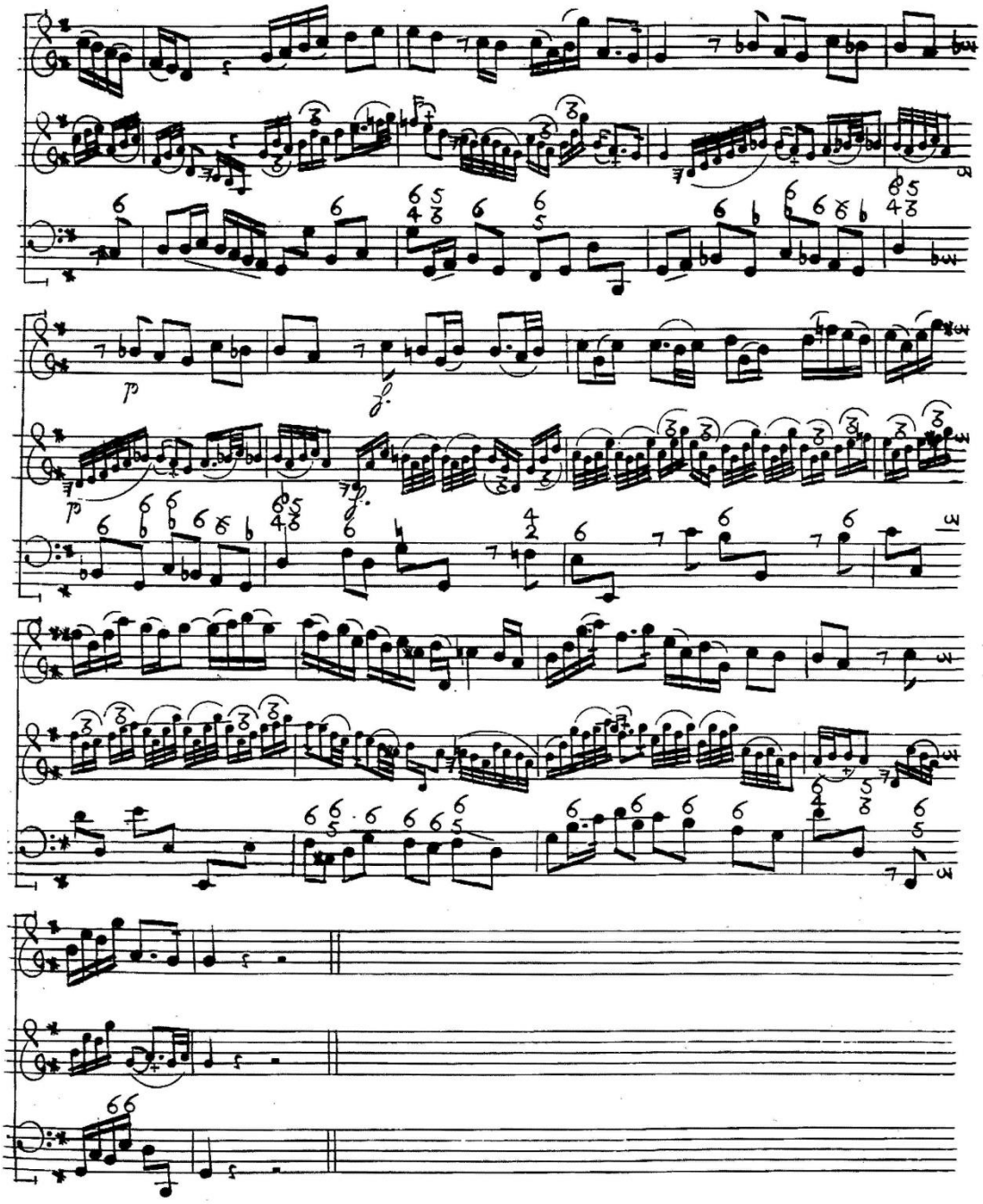

18. SONATA 4.ta
Andante.




24. SONATA 5ta.
Largo.




30. SONATA 6ta.
Cantabile.



Continuation
Des
SONATES METHODIQUES,
à
Flûte traverse
ou à
Violon,
avec
la Basse chiffrée,
composées
par
George Philippe Telemann,

Epître dédicatoire

à

Mr. Rudolphe Bourmeister,

Capitaine de la Ville d'Hambourg.

et à

Mr. Hieronime Bourmeister,

Marchand tres renommé.

Messieurs,

Cet ouvrage Vous doit trop, pour n'être pas dedié à Vous; car après avoir honoré son premier volume de Vôtre approbation, Vous en avés par reiterations exigé un second.

M'y ayant presque par tout servi d'un stil chantant, dans lequel Vous donnés, j'espére, que Vous daignerés cette Musique de Vôtre parfaite execution, n'ignorant pas, qu'après les fatigues du jour Vous delassés souvent Vôtre esprit par l'harmonie, les Violons aux mains.

Que donc cette noble occupation ne discontinüe jamais de faire Vos delices, et qu'elle fortifie Vôtre santé, afin que par une longue suite d'années Vous soyés l'ornement des rempants et de la bourre, et un modéle à Vos concitoyens, en travaillant pour la felicité de la Republique et pour l'accroissement du negoce!

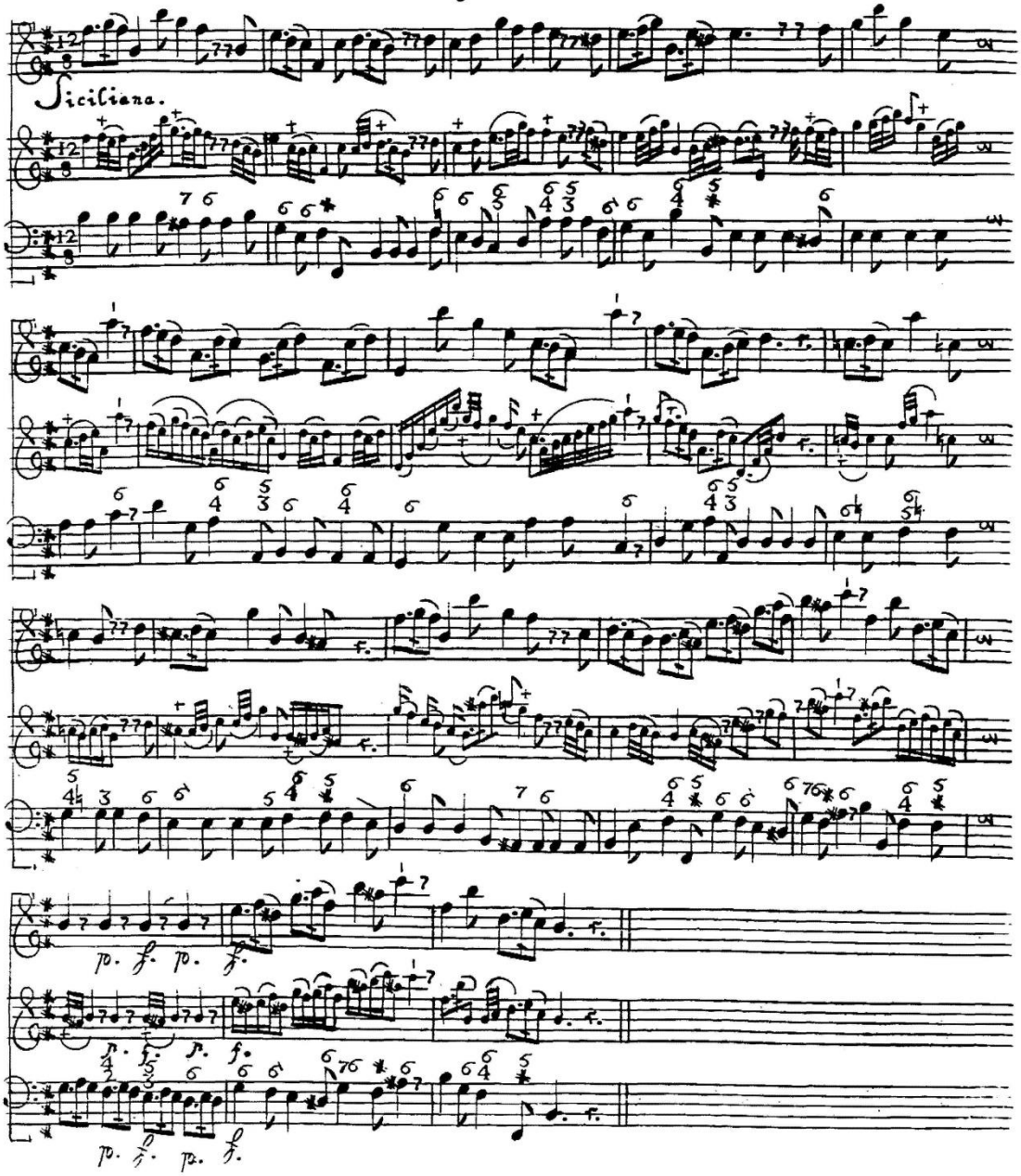
Je vous prie tres respectueusement de vouloir bien me conserver toûjours Votre bienveillance, et de permettre, que je me souscrive d'un zéle tout particulier,

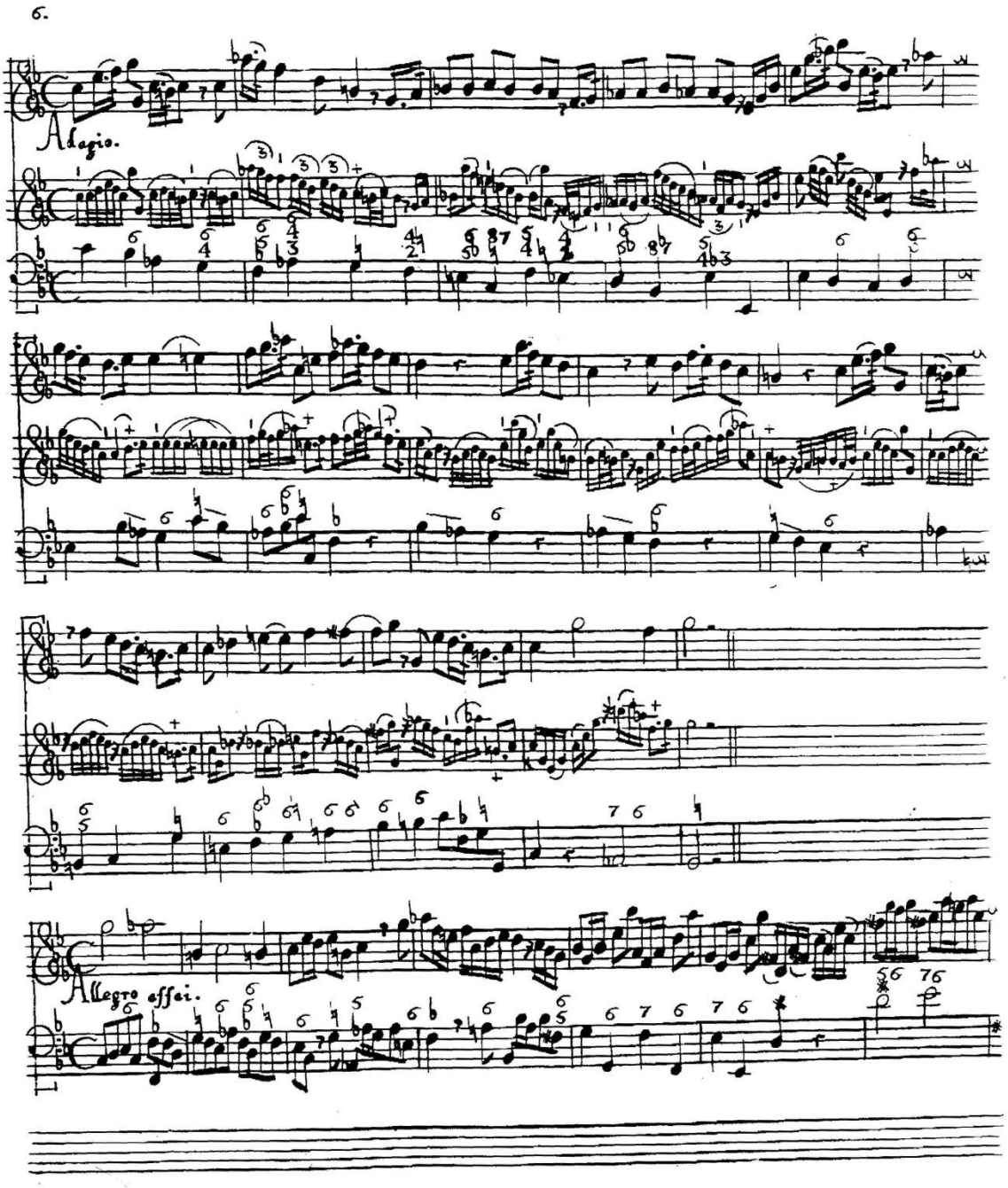
Messieurs,

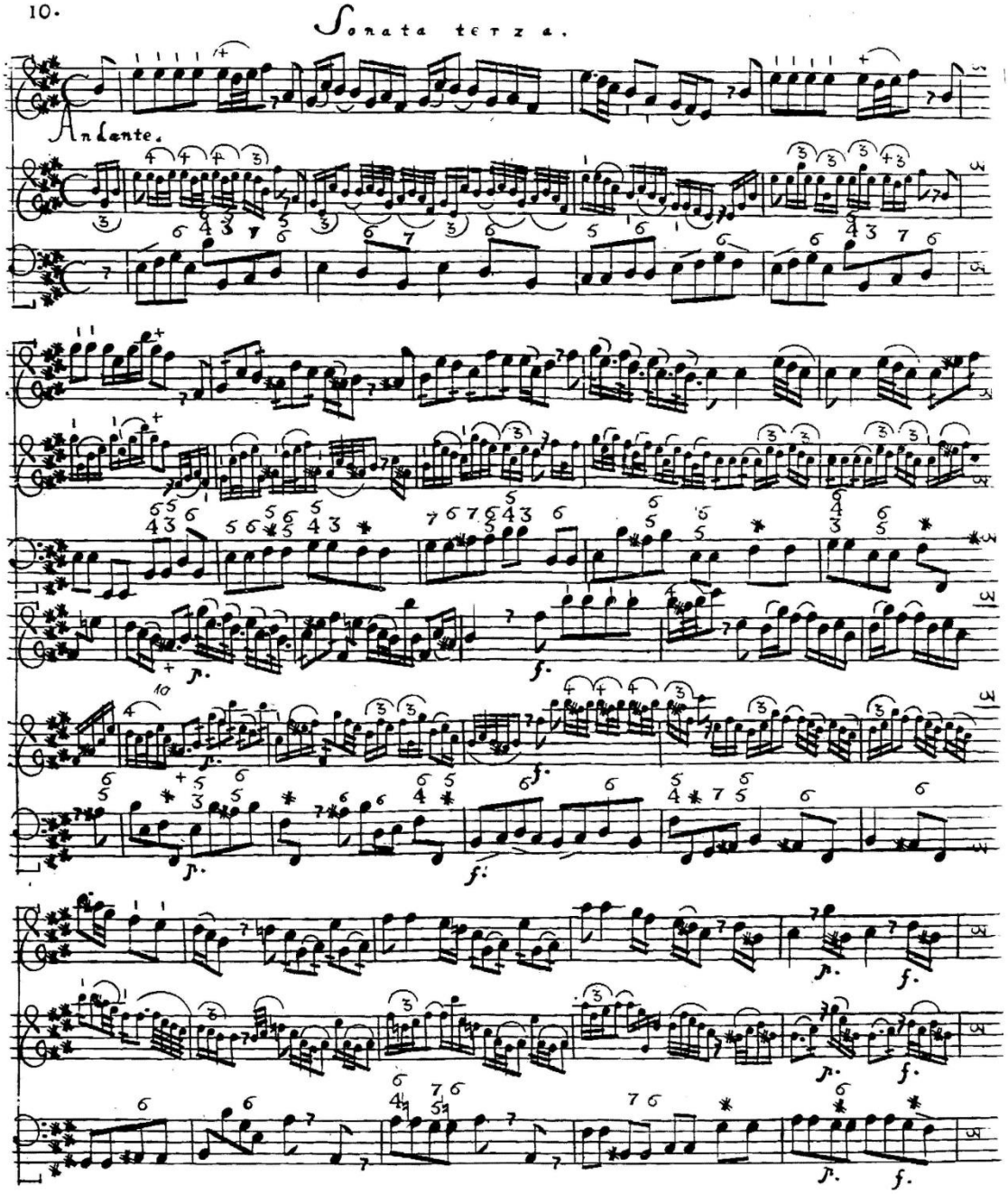
Vôtre
tres humble et tres obeissant
Serviteur,
George Philippe Telemann.

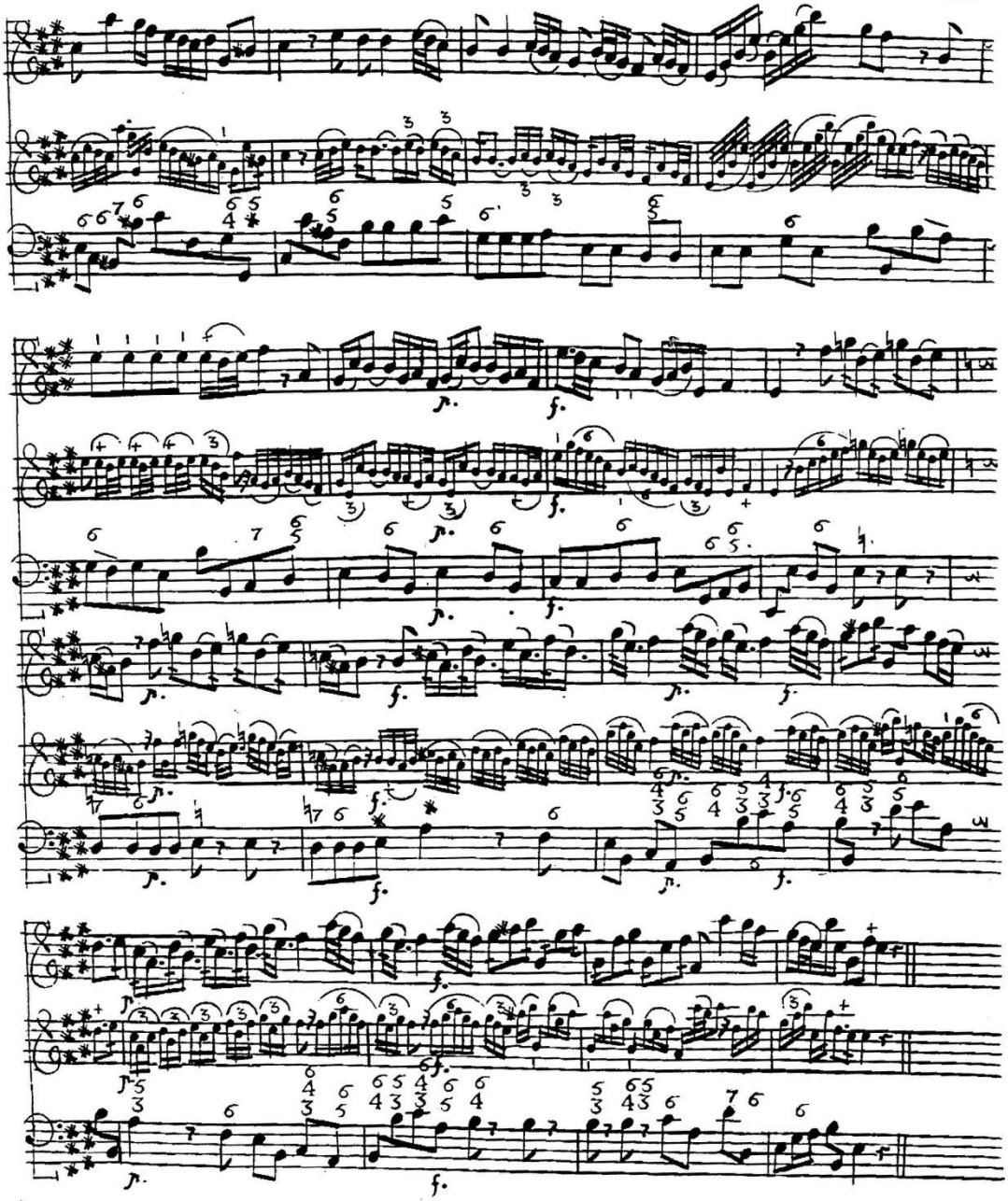
A Hambourg,
ce 12.me de Nov.
1732.

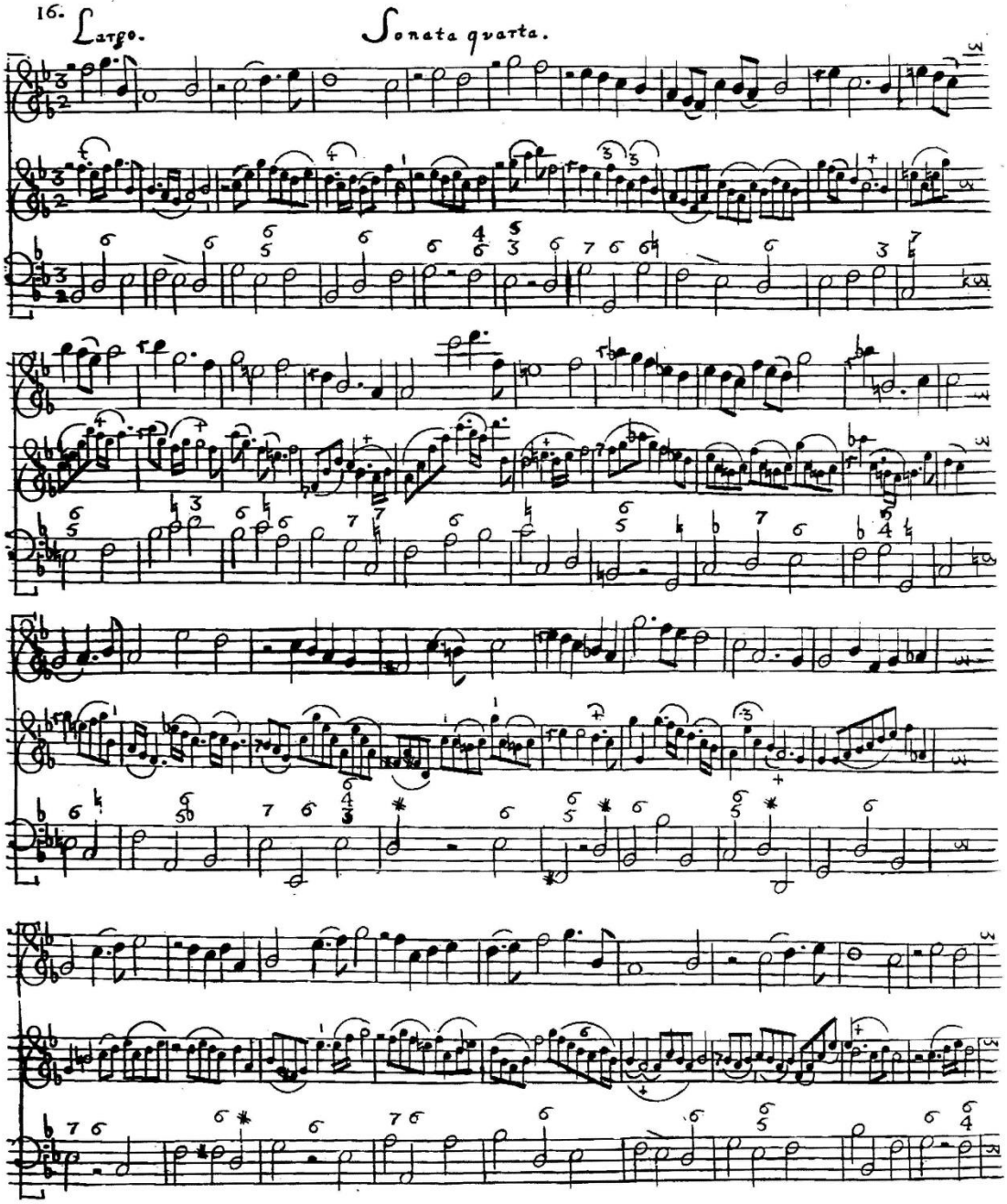
Sonata prima.

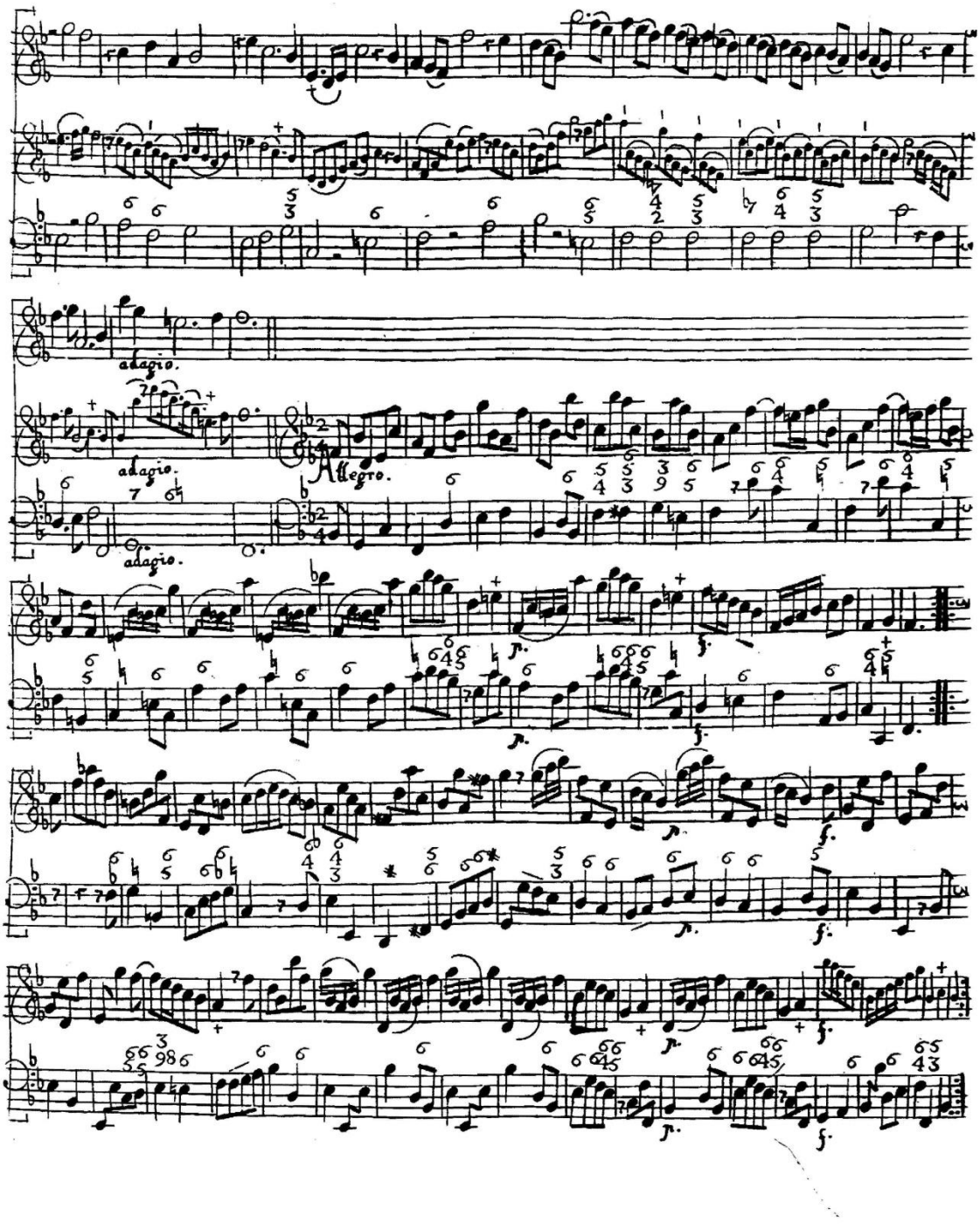



6.
Adagio.
Allegro assai.

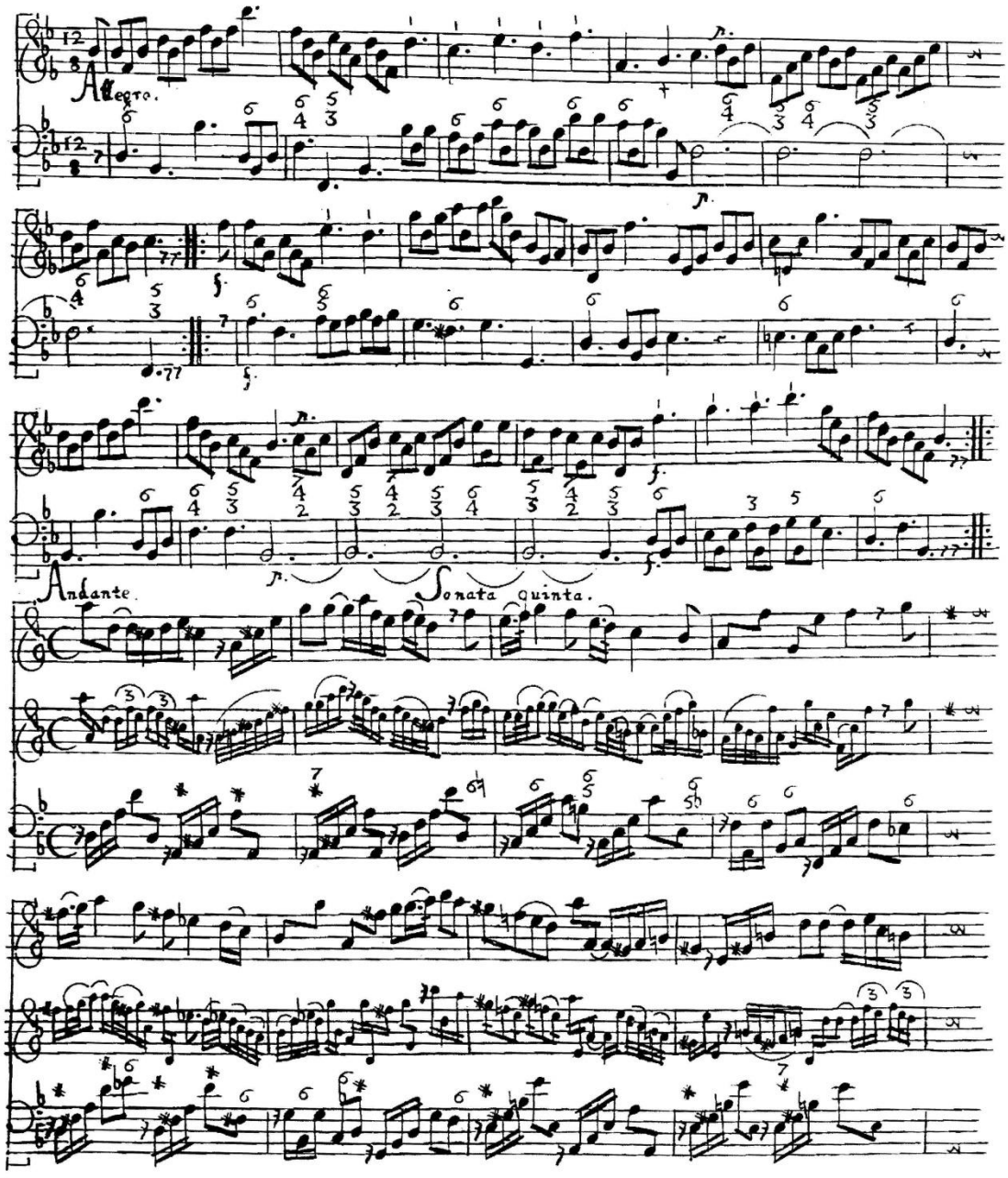

10.
Sonata terza.
Andante.
p.
f.

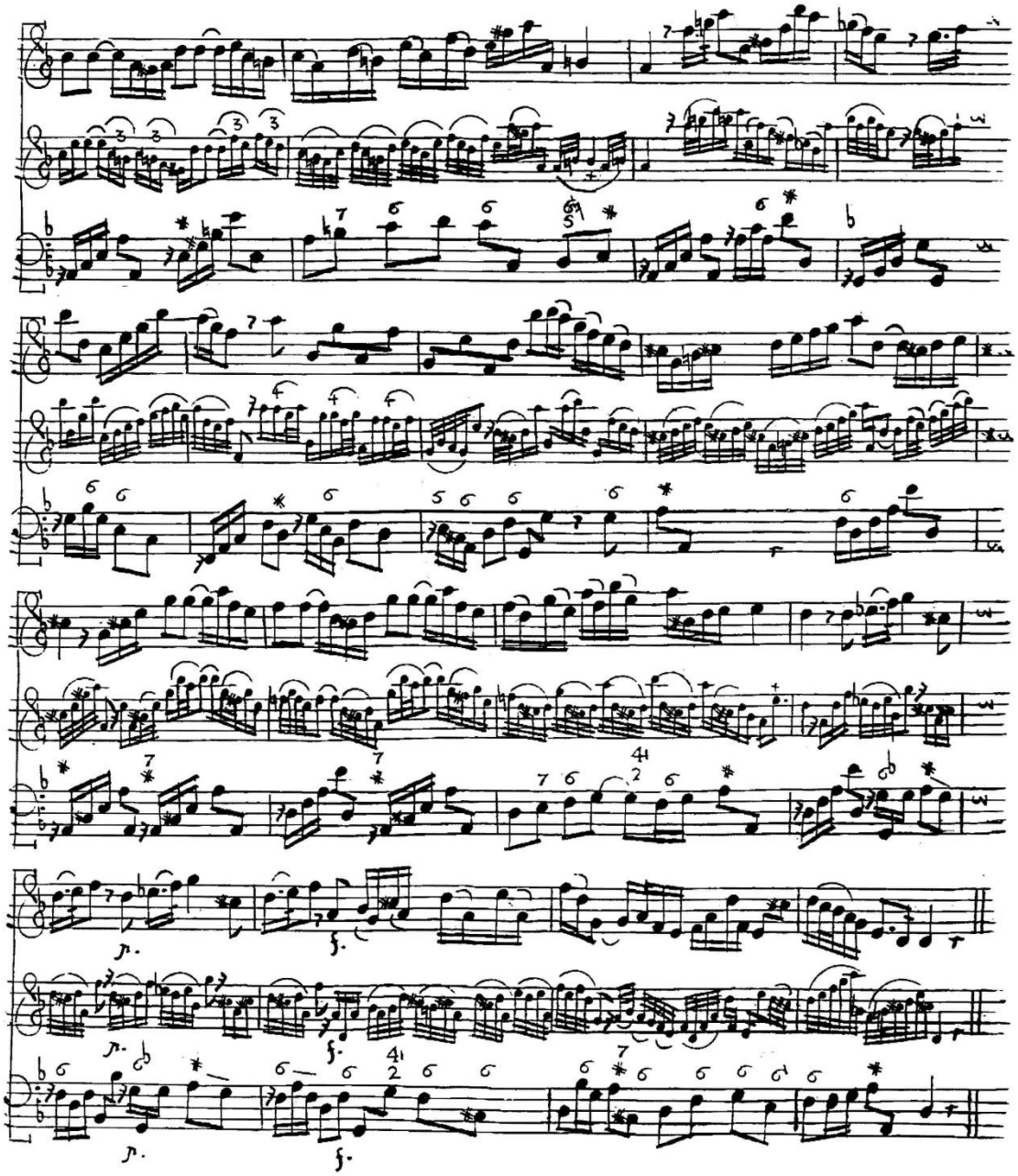



16.
Largo.
Sonata quarta.


adagio.
adagio.
adagio.
Allegro.

20.

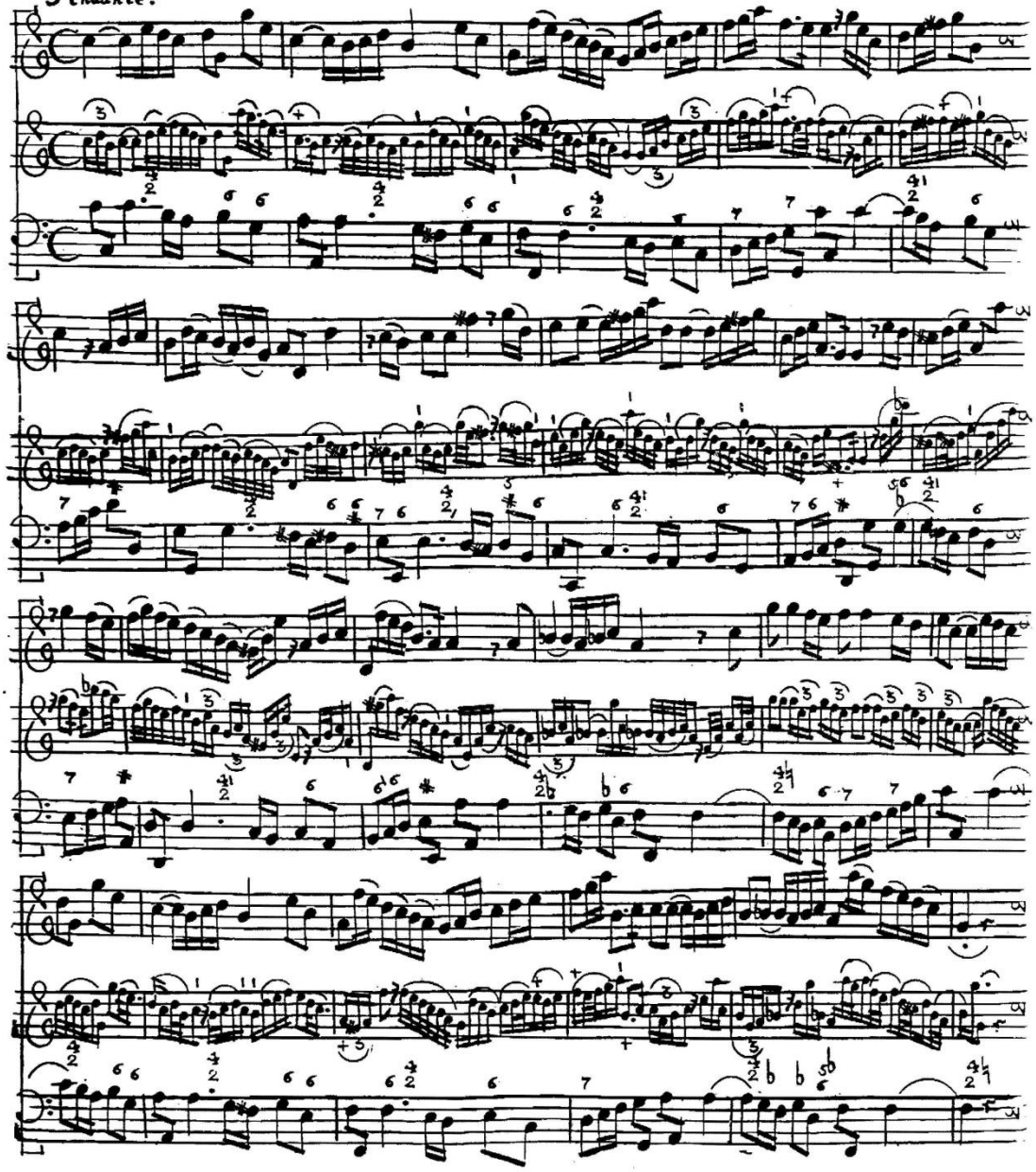


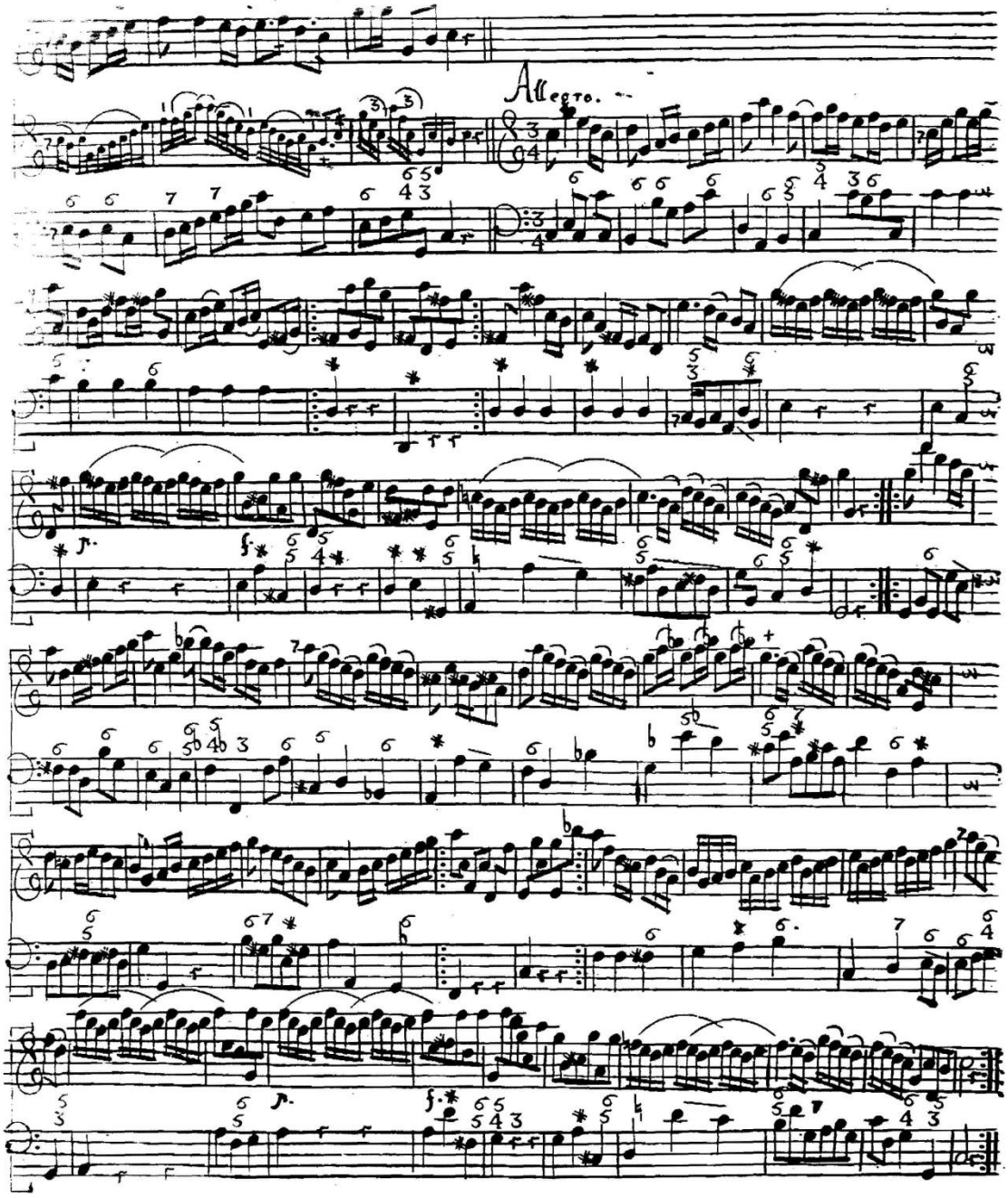


26.

Sonata seſta.

Andante.




Allegro.

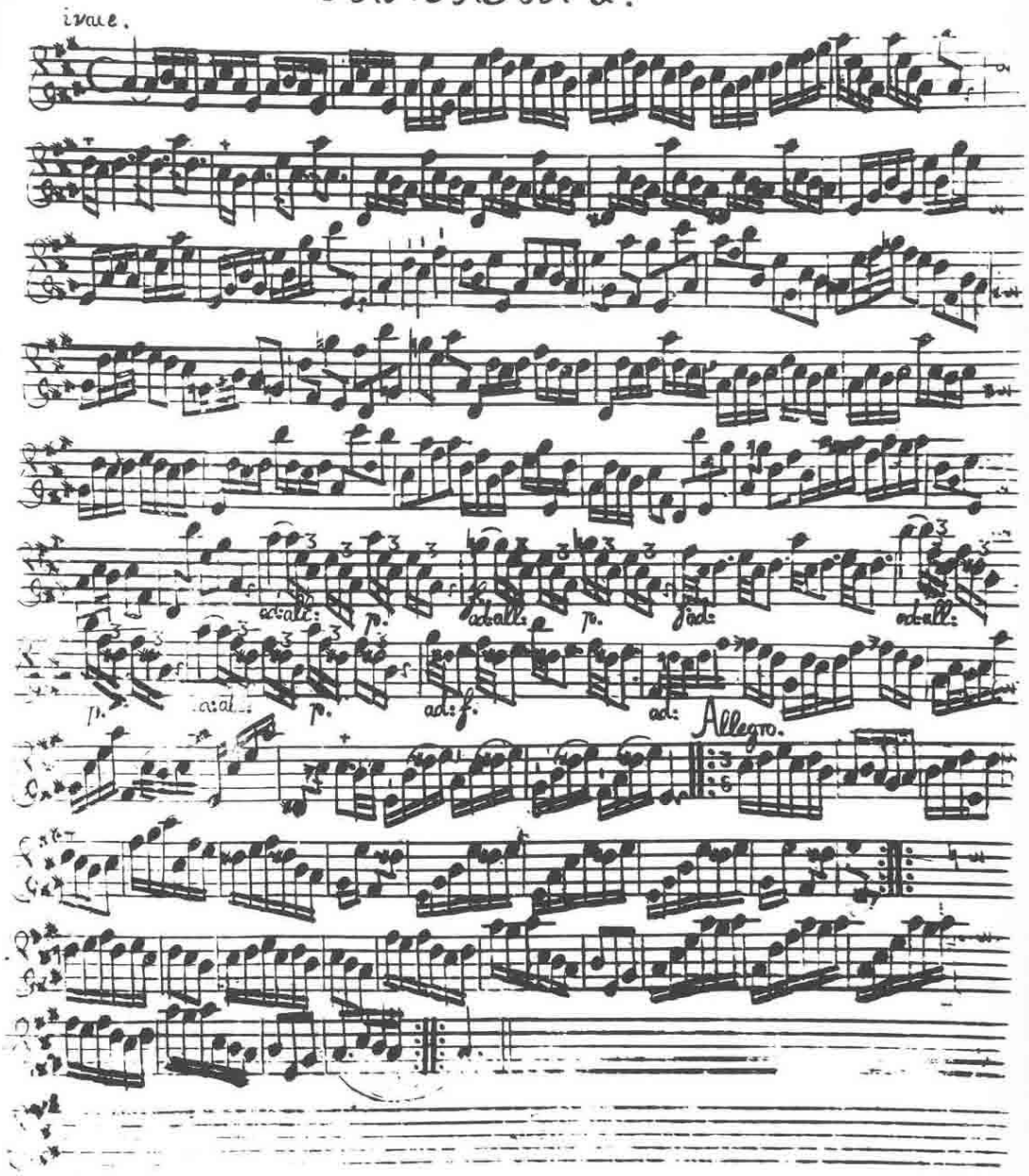
Fantasie

per il

VIOLINO,

senza Basso.

FANTASIA I.

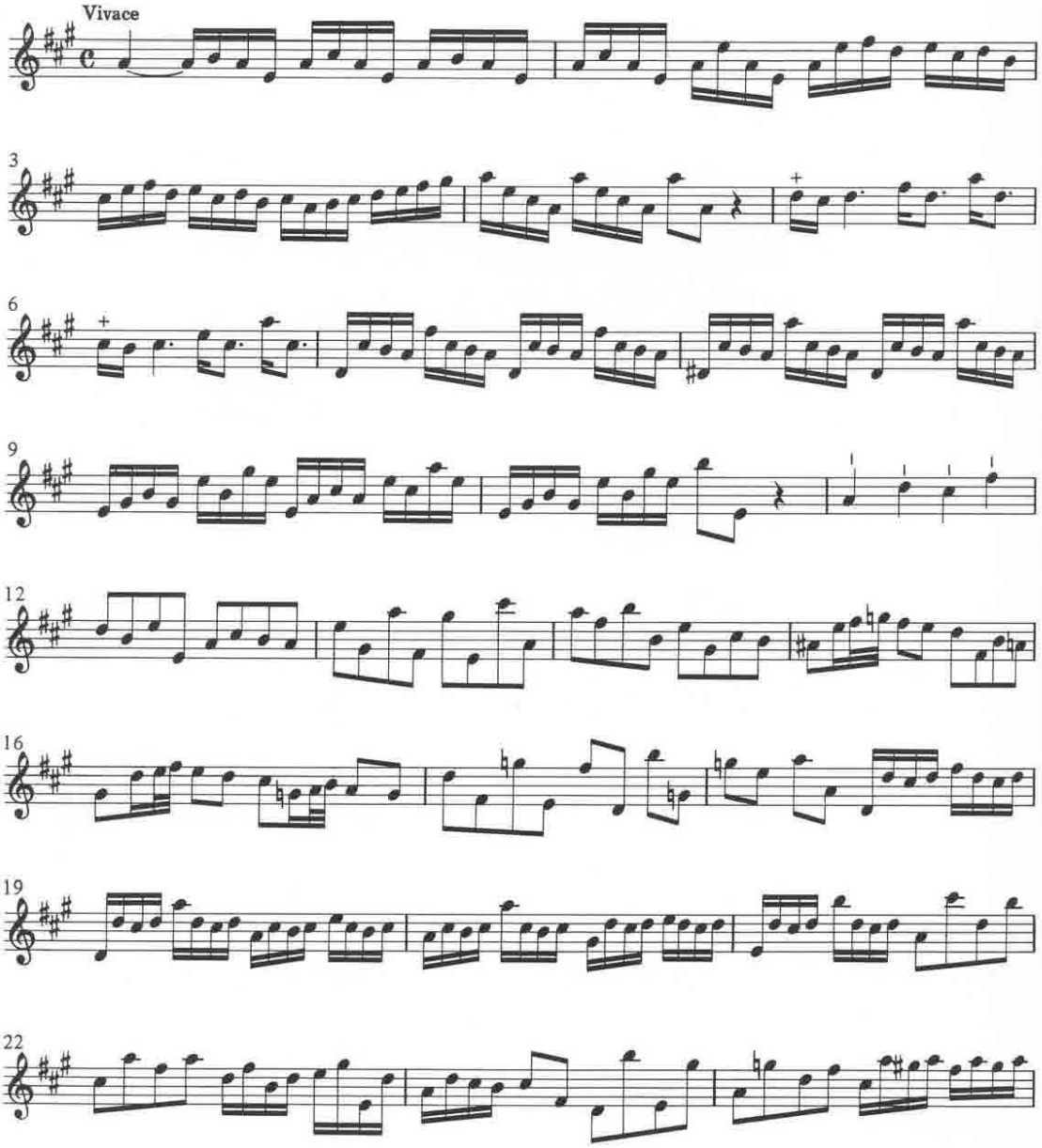


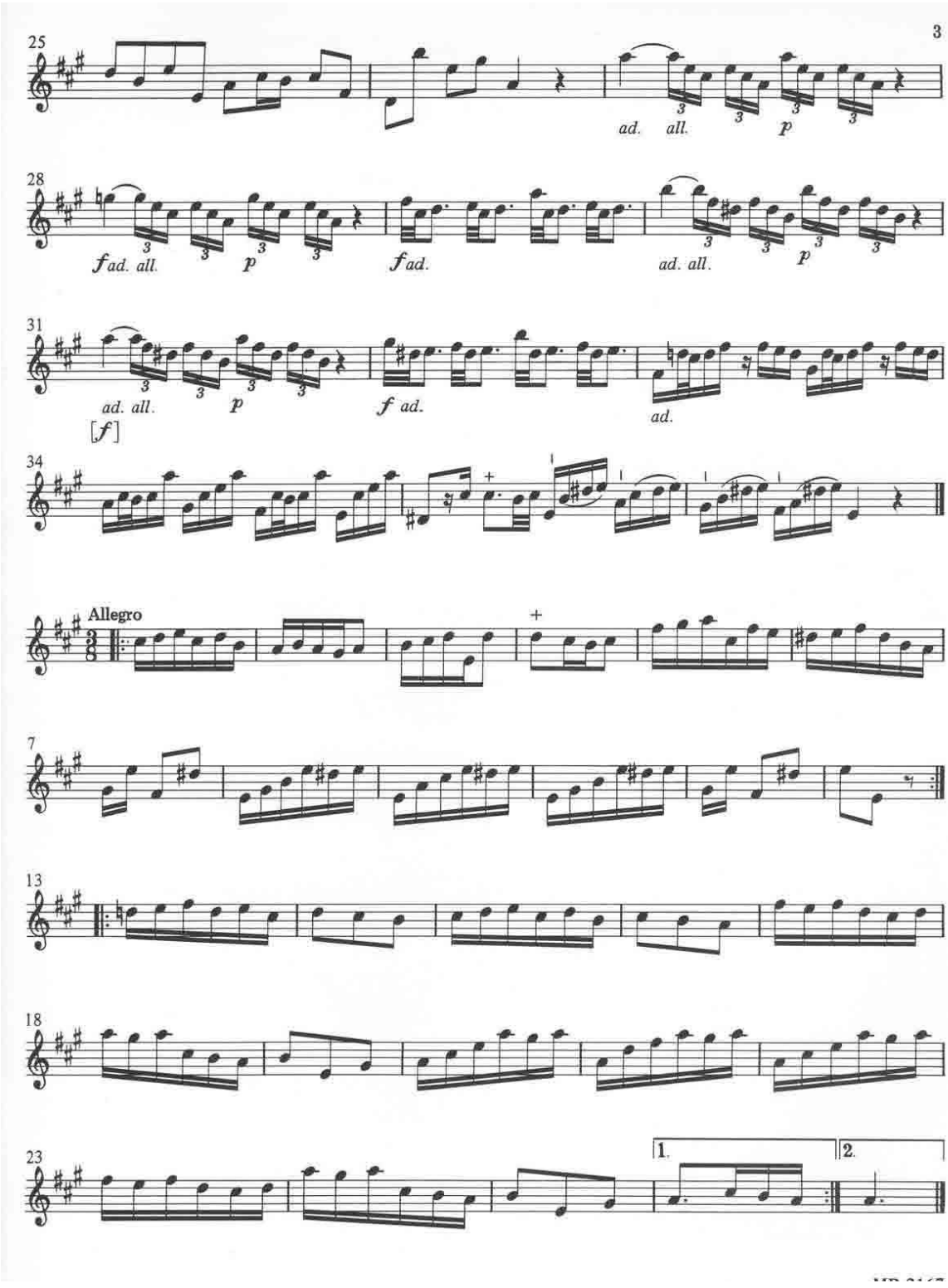
FANTASIA in A

for solo Flute

No. 1.

G. Ph. Telemann.

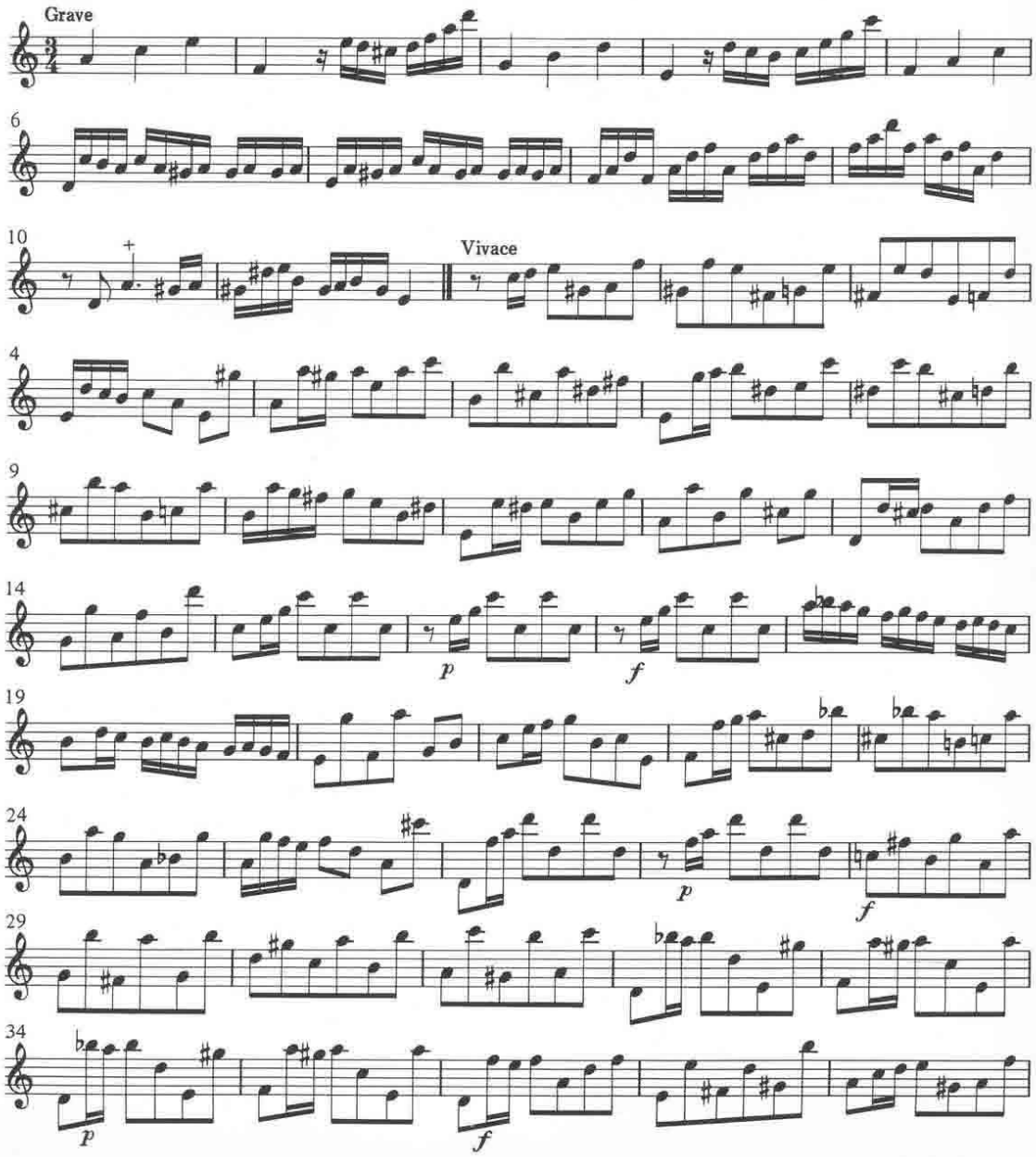


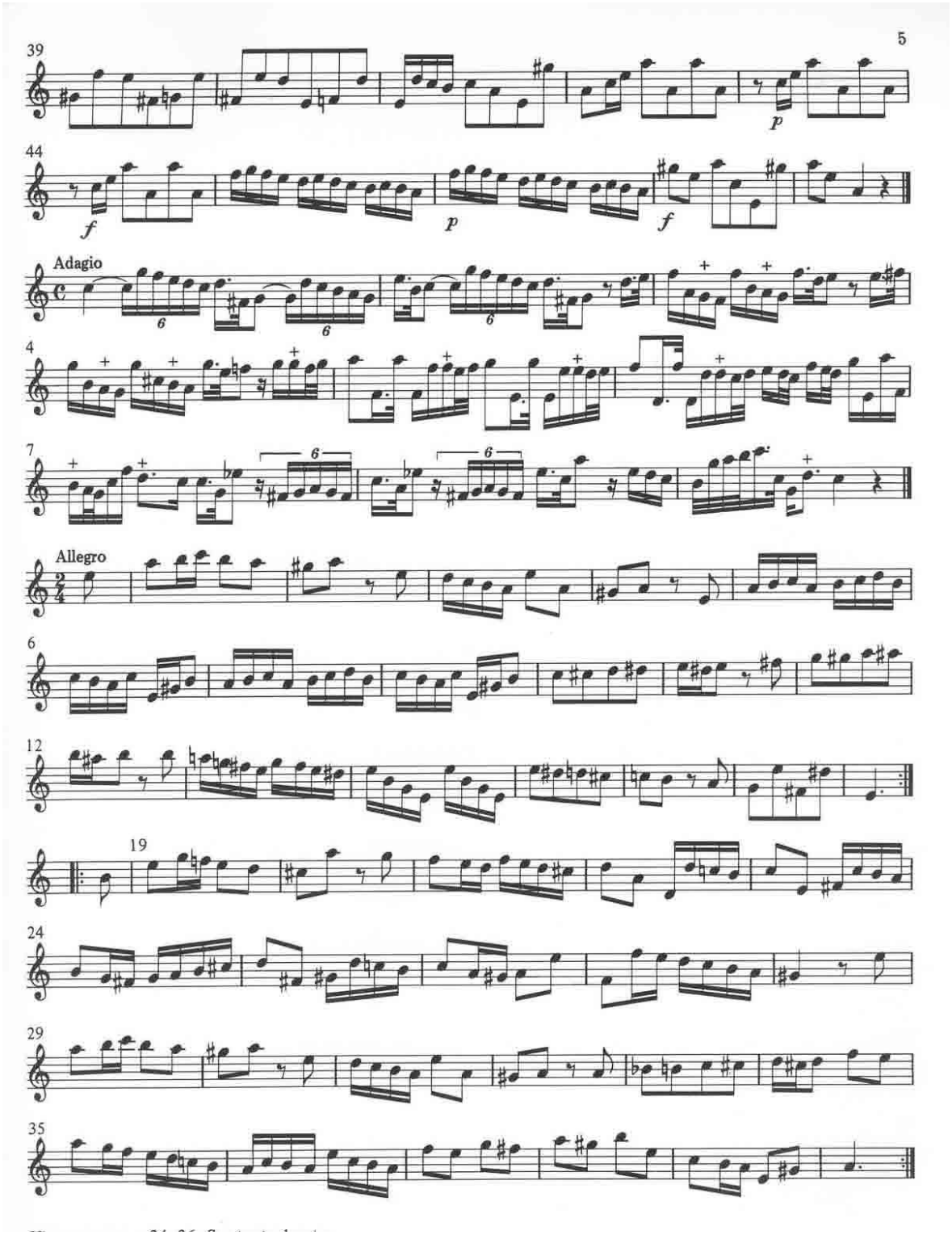

3
25
ad. all.
p
28
f ad. all.
p
f ad.
ad. all.
p
31
ad. all.
[f]
p
f ad.
ad.
34
Allegro
7
13
18
23
1.
2.

FANTASIA in a

for solo Flute

No. 2

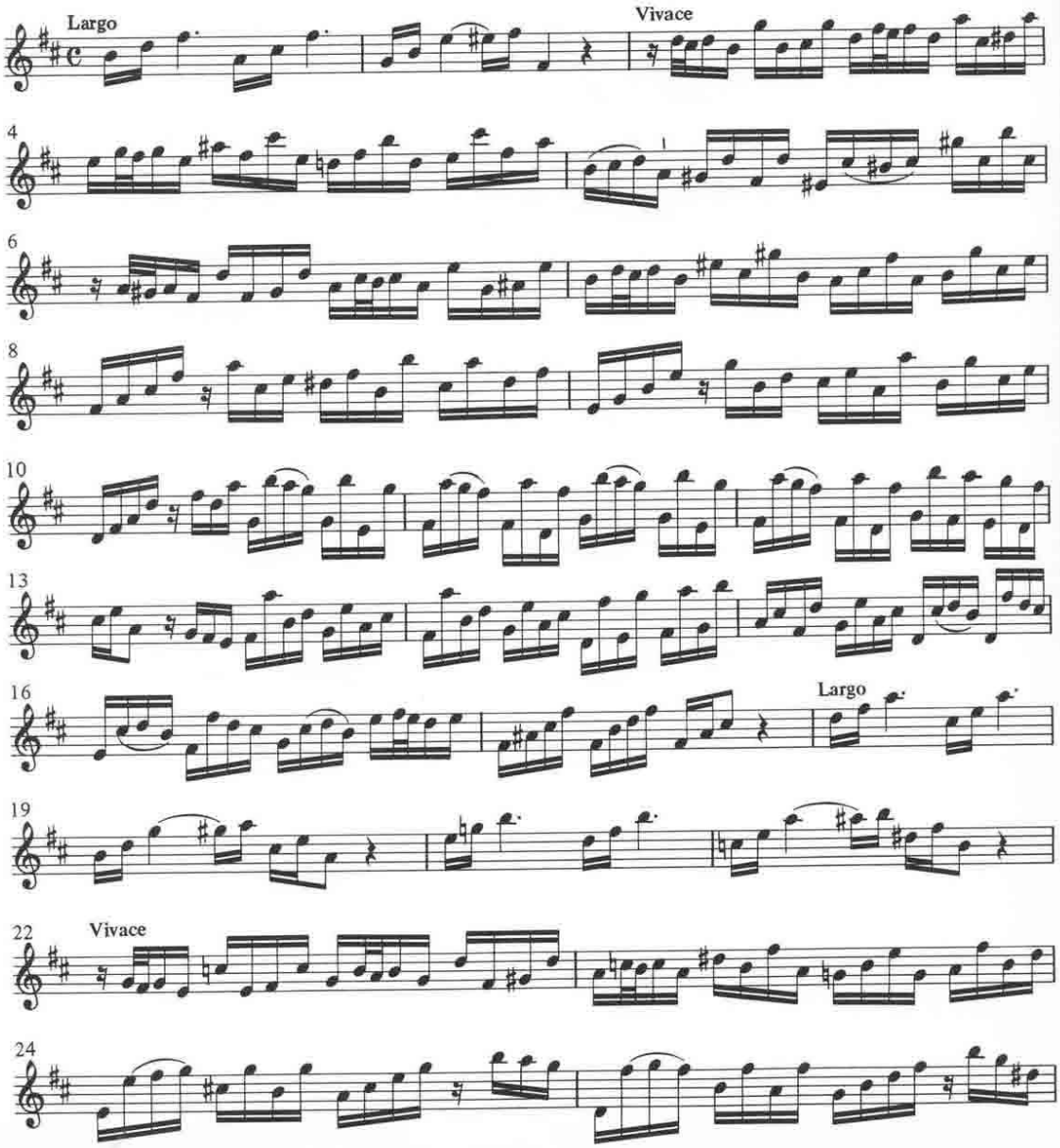


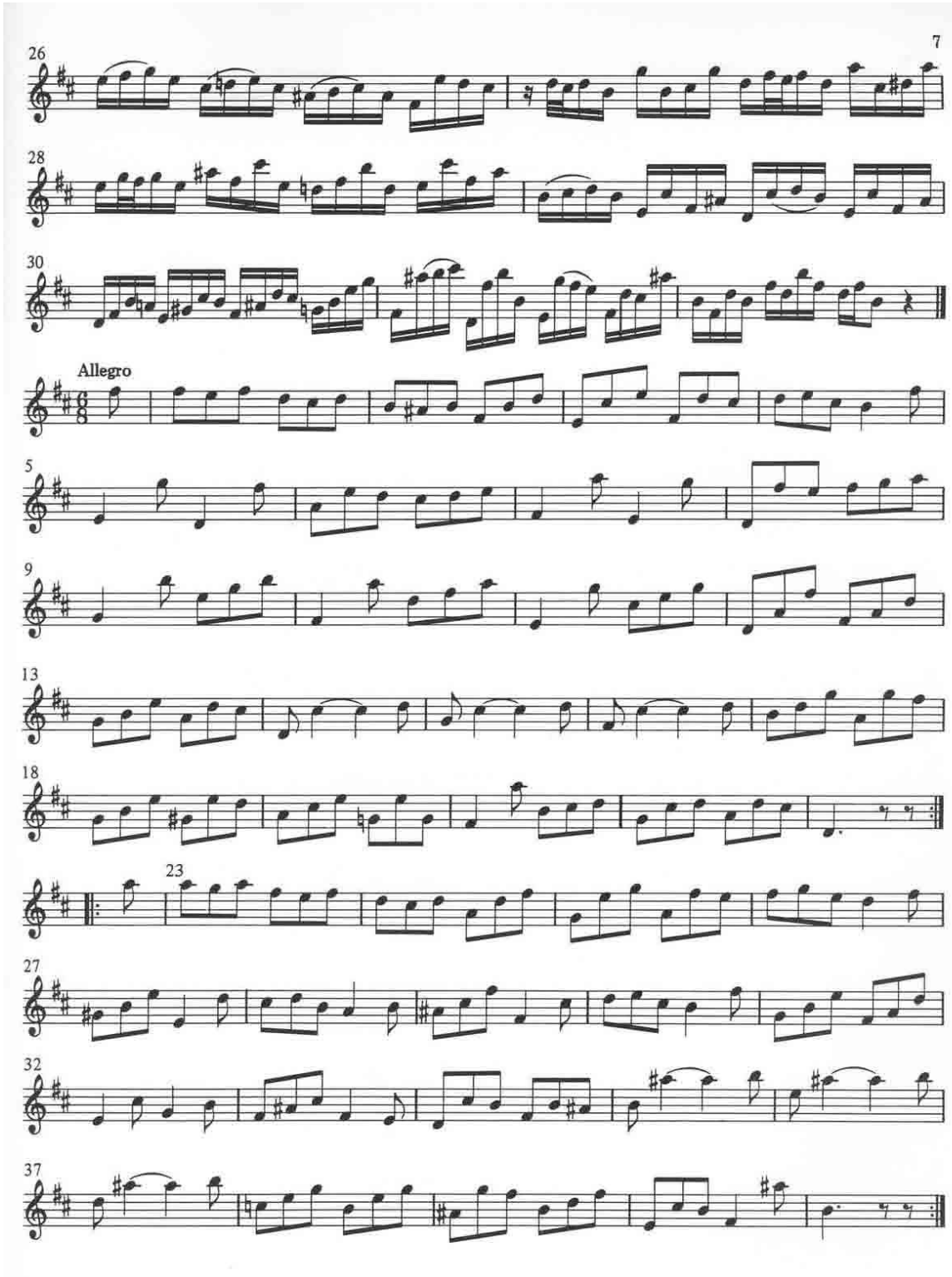

5
39
p
44
f
p
f
Adagio
4
7
Allegro
6
12
19
24
29
35

FANTASIA in b

for solo Flute

No. 3

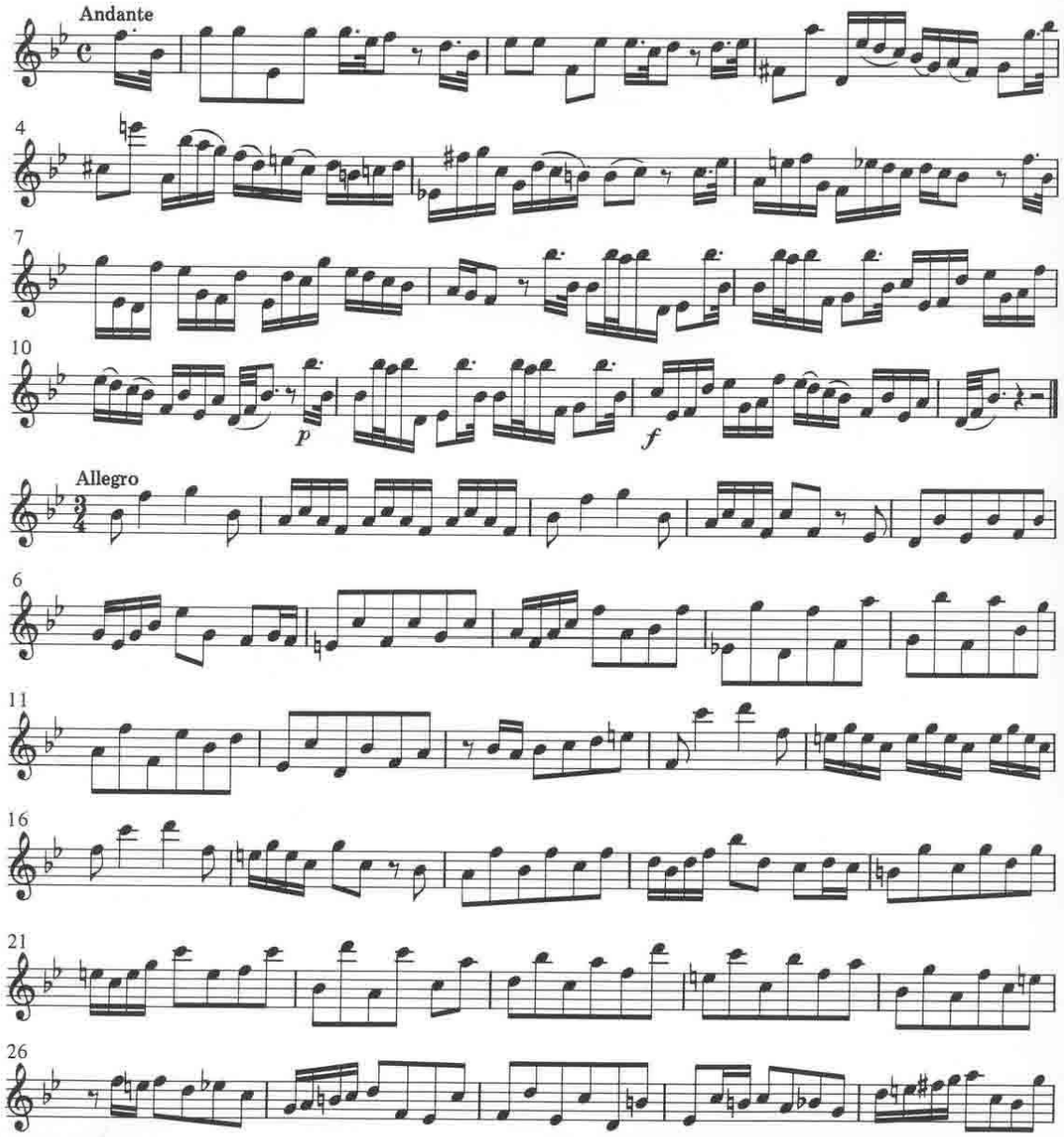


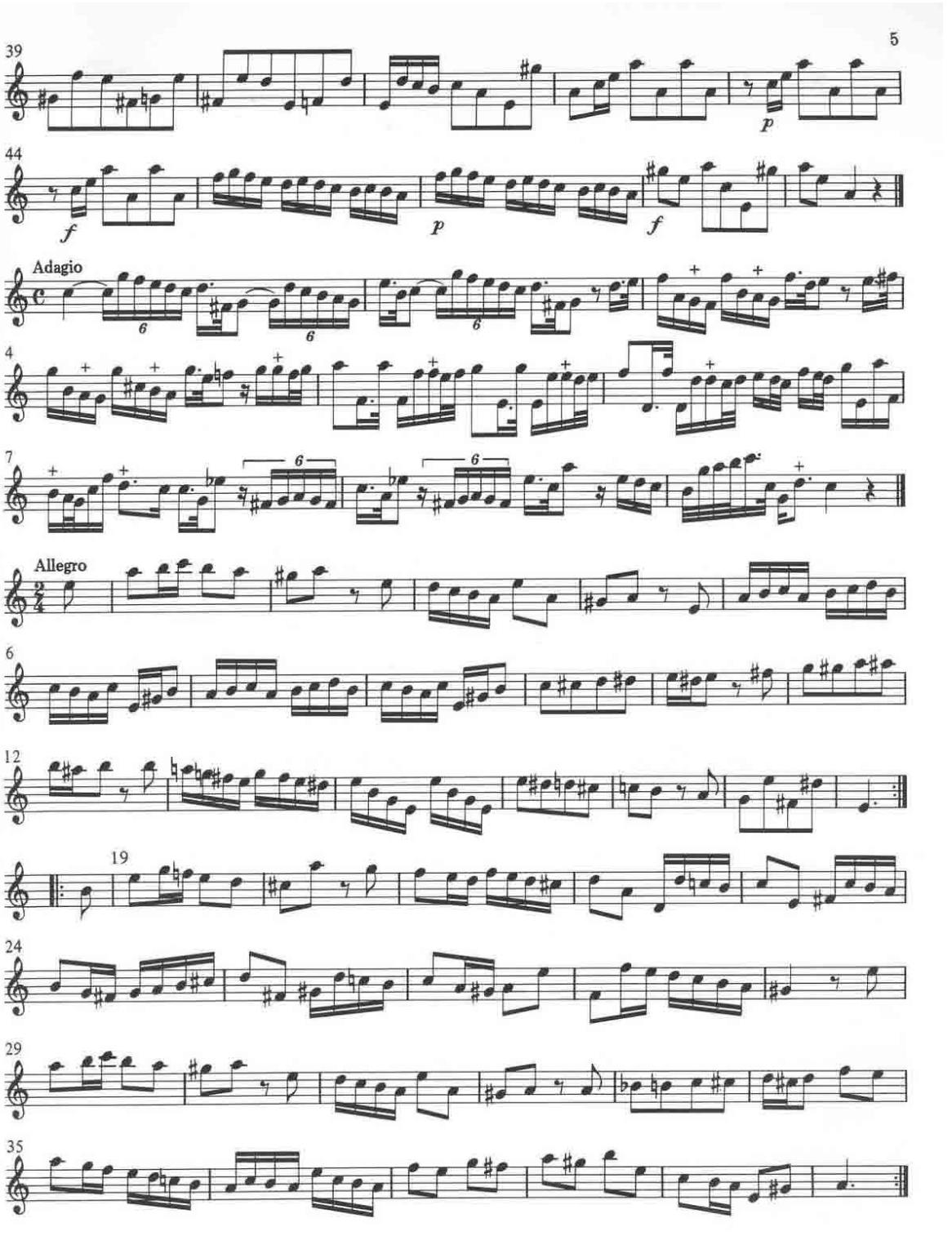

7
26
28
30
Allegro
5
9
13
18
23
27
32
37

FANTASIA in B♭

for solo Flute

No. 4

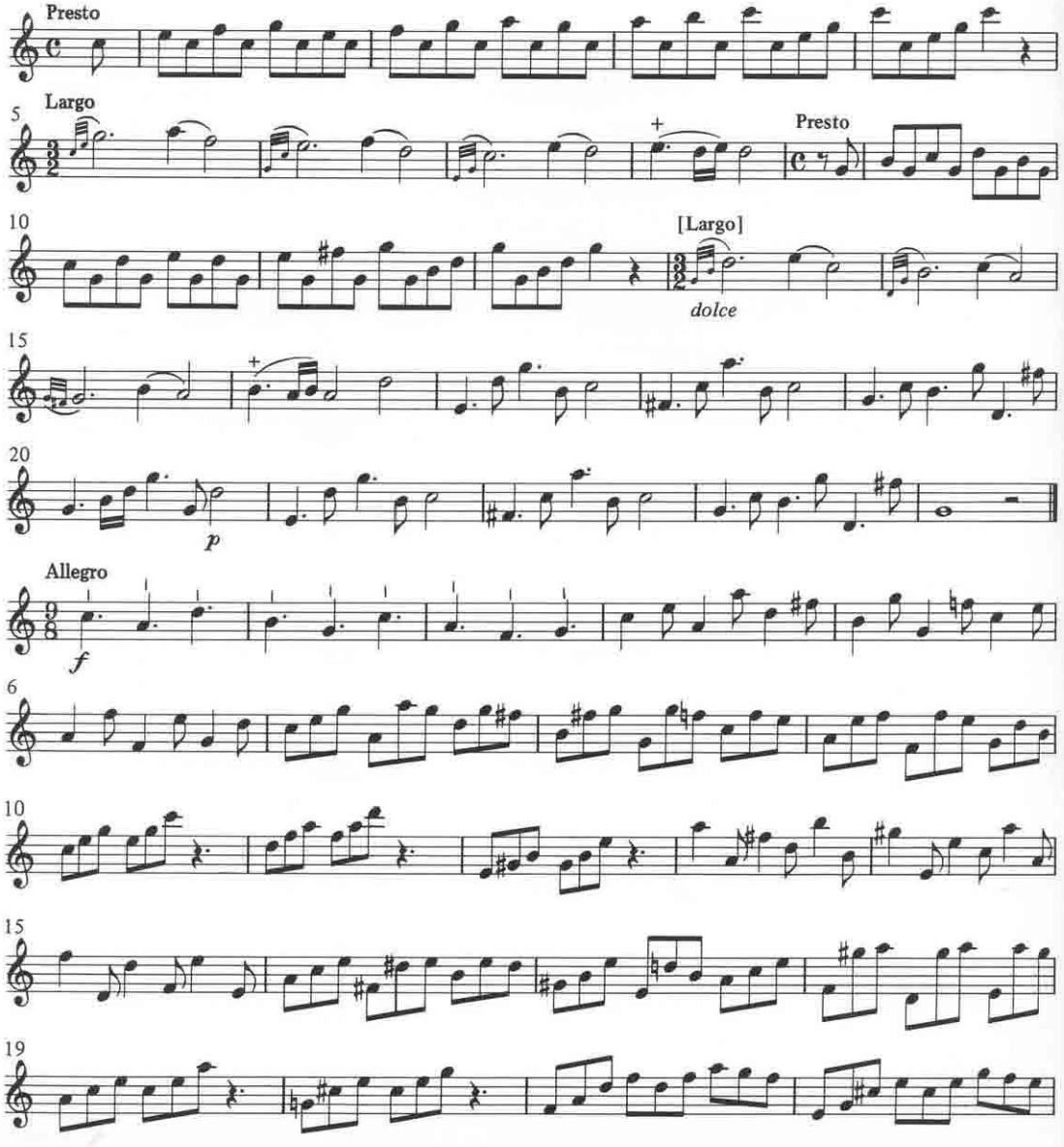


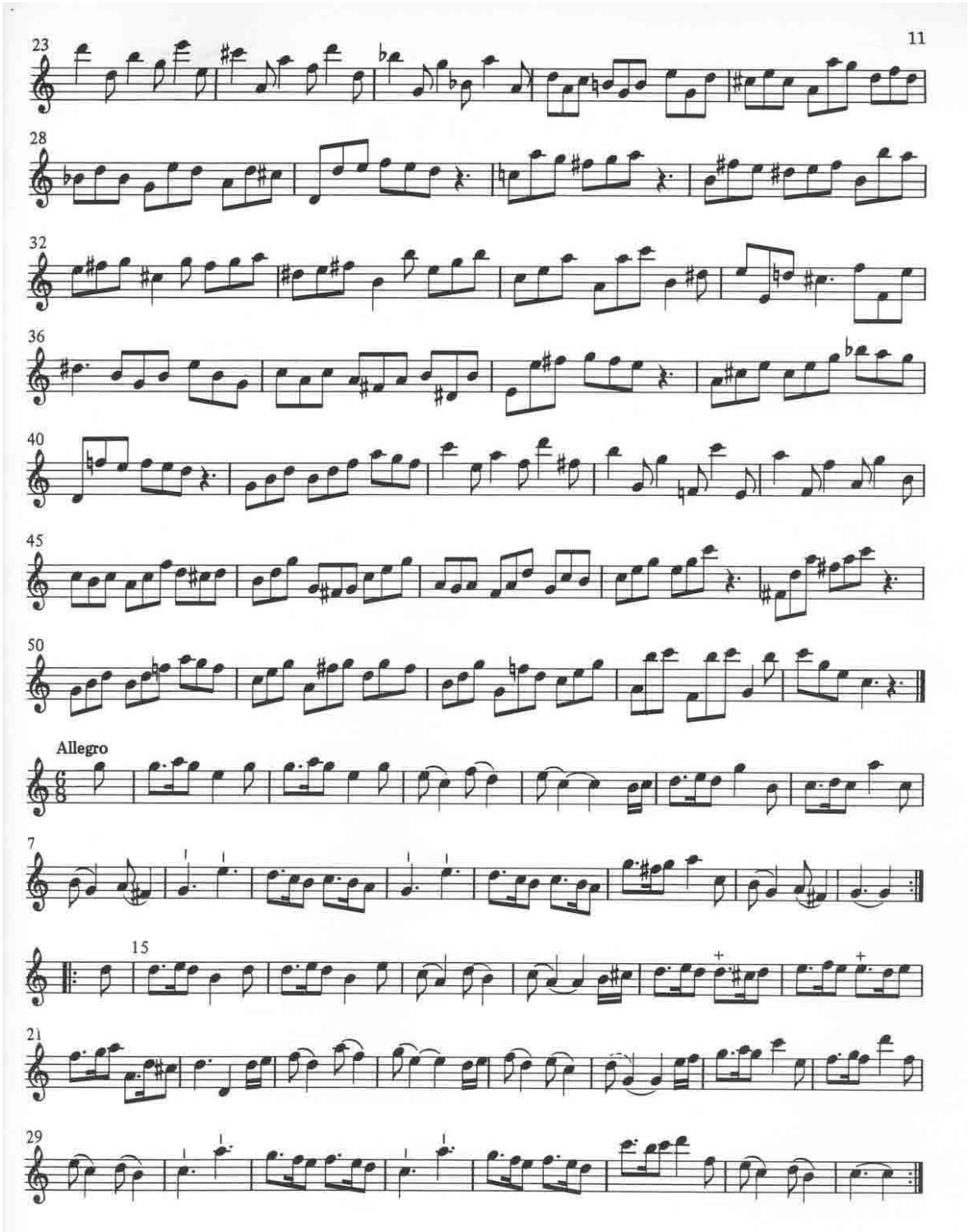

5
39
p
44
f
p
f
Adagio
4
7
Allegro
6
12
19
24
29
35

FANTASIA in C

for solo Flute

No. 5

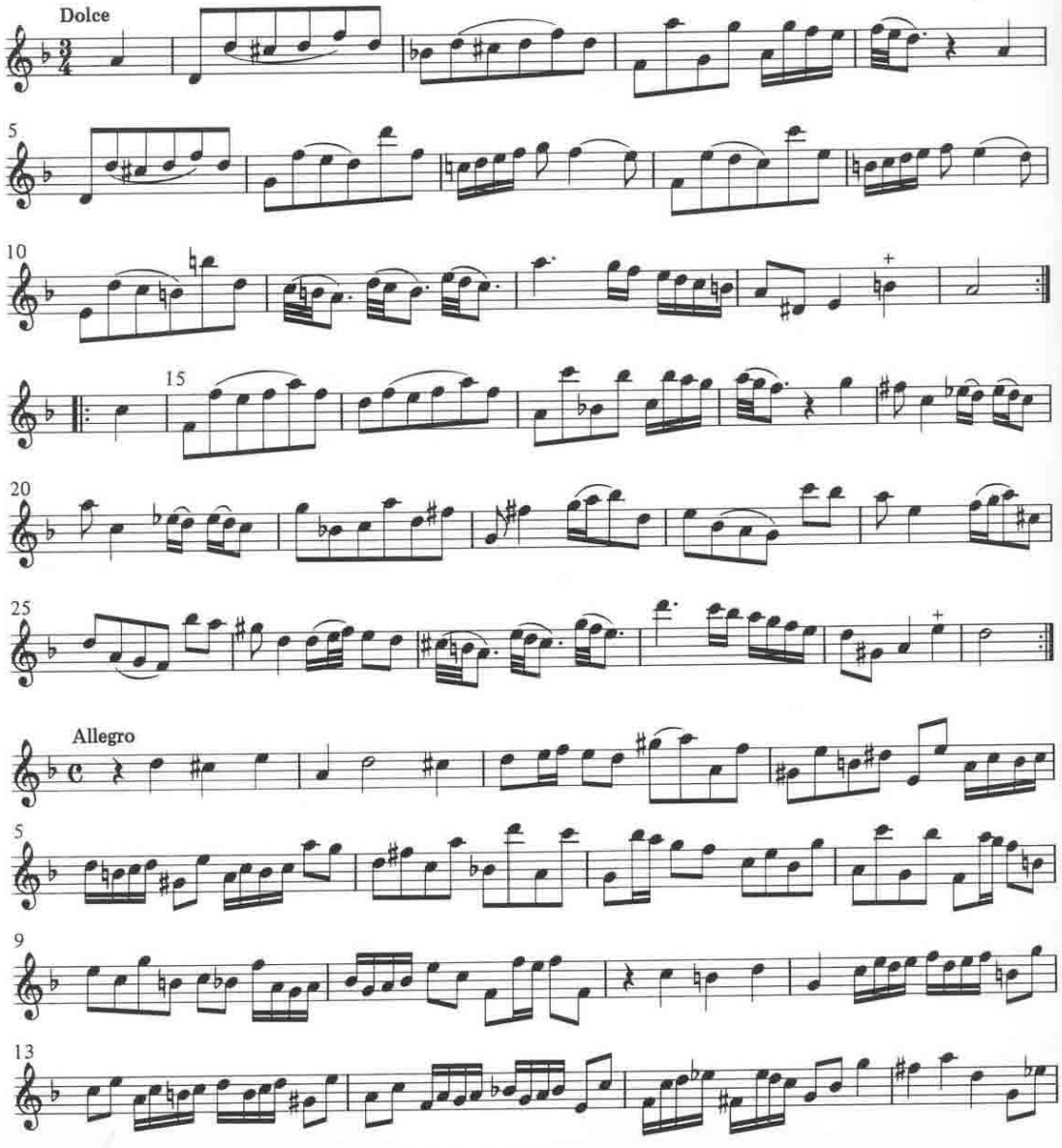


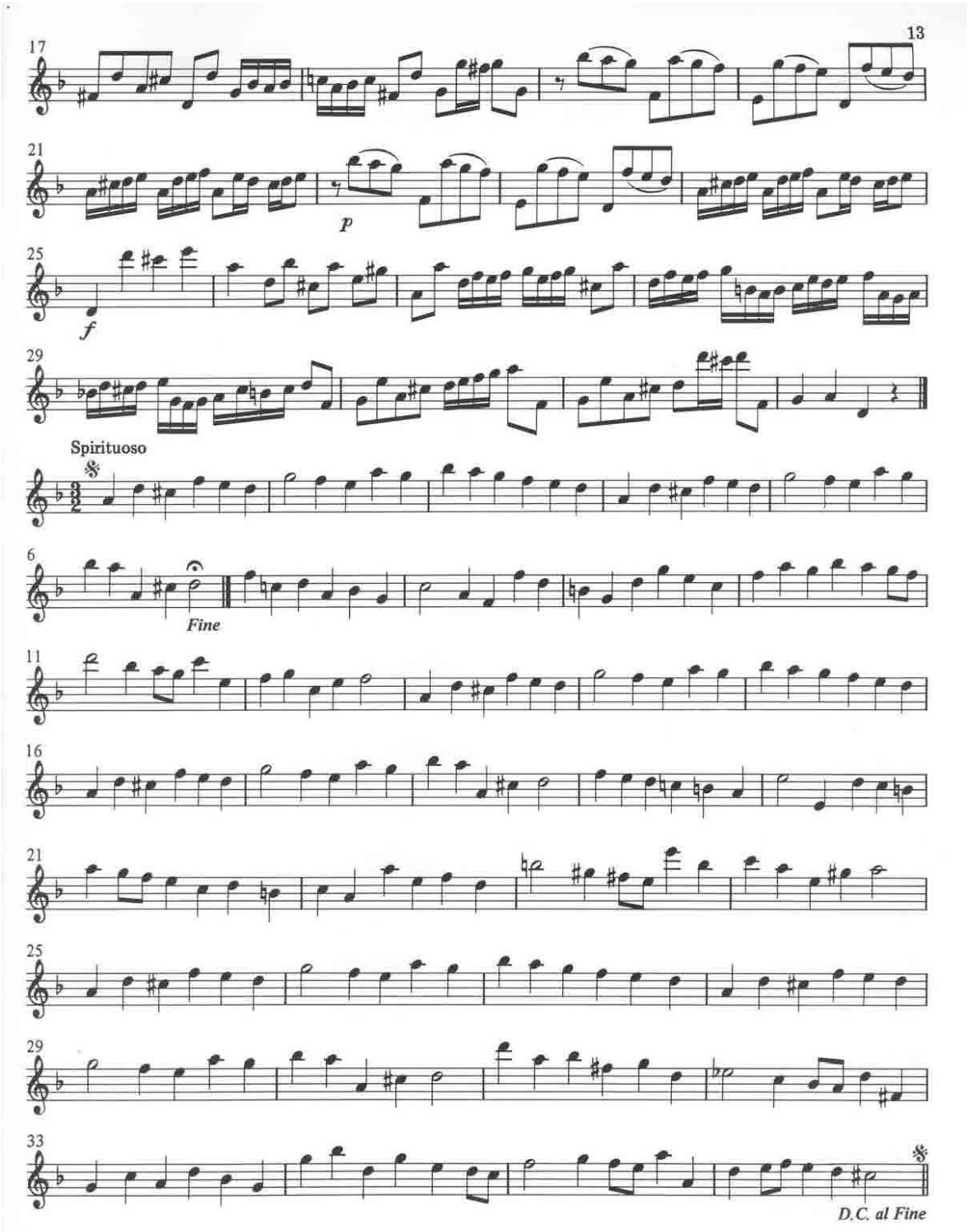

11
23
28
32
36
40
45
50
Allegro
7
15
21
29

FANTASIA in d

for solo Flute

No. 6

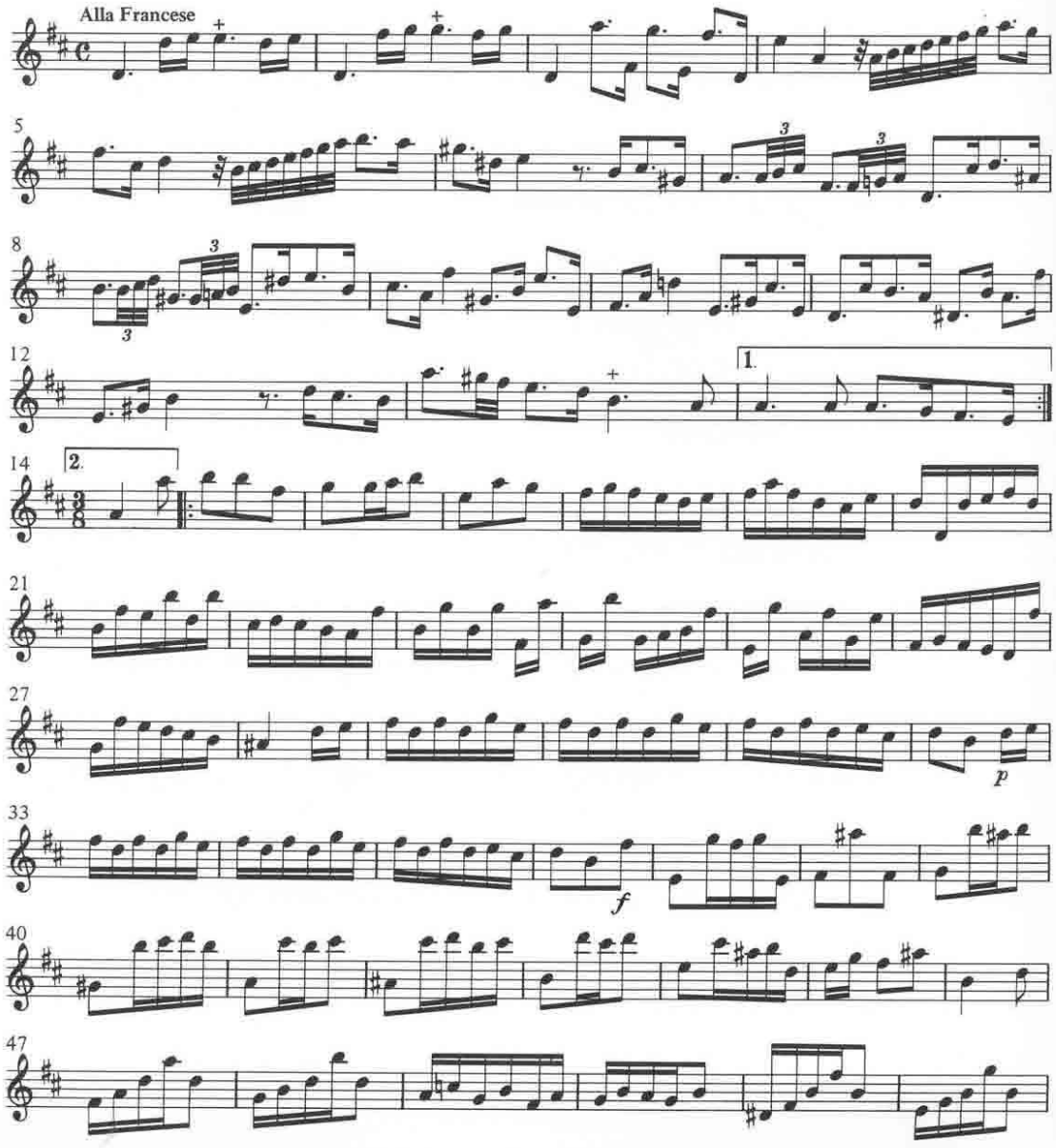


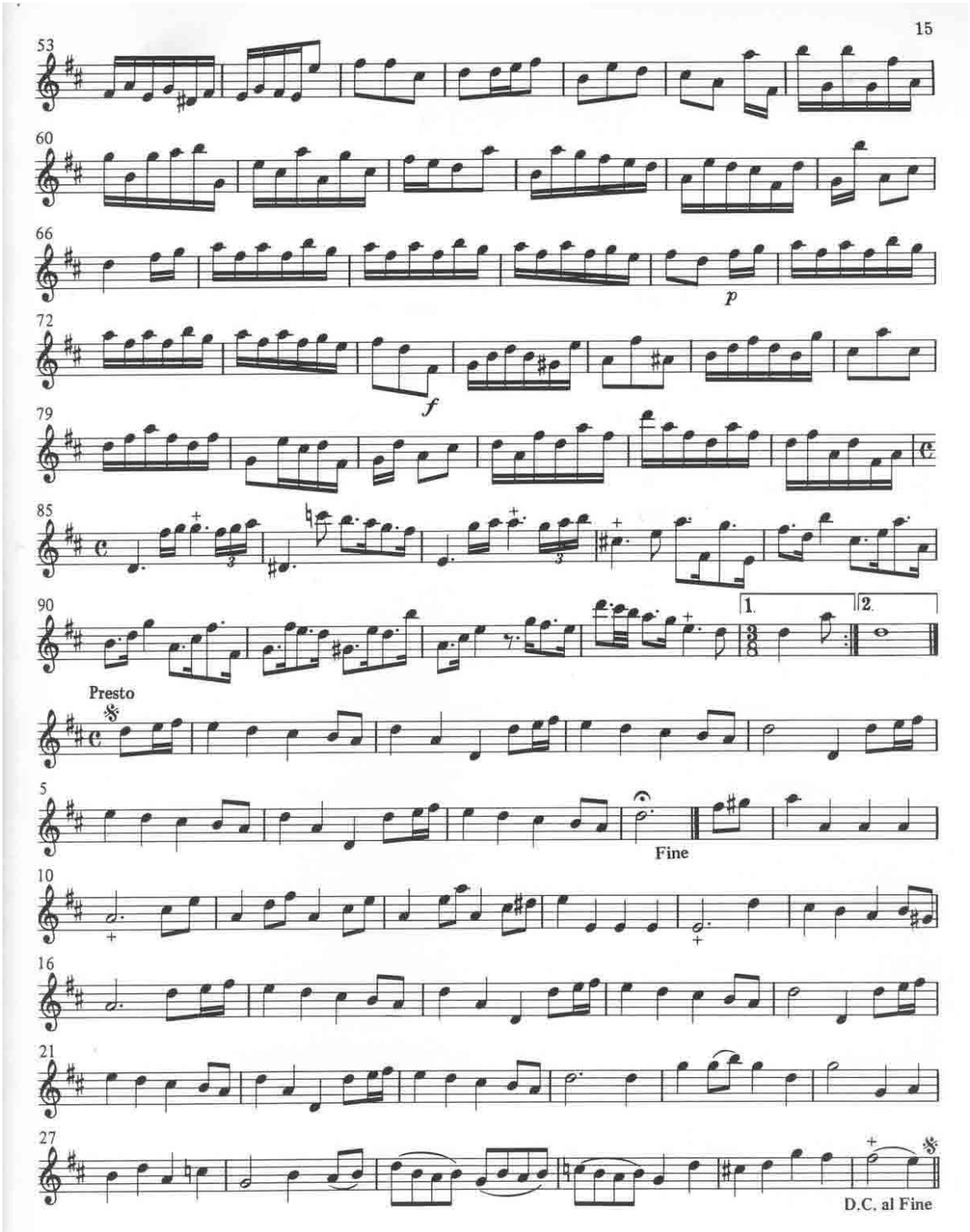

13
17
21
p
25
f
29
Spirituoso
6
Fine
11
16
21
25
29
33
D.C. al Fine

FANTASIA in D

for solo Flute

No. 7

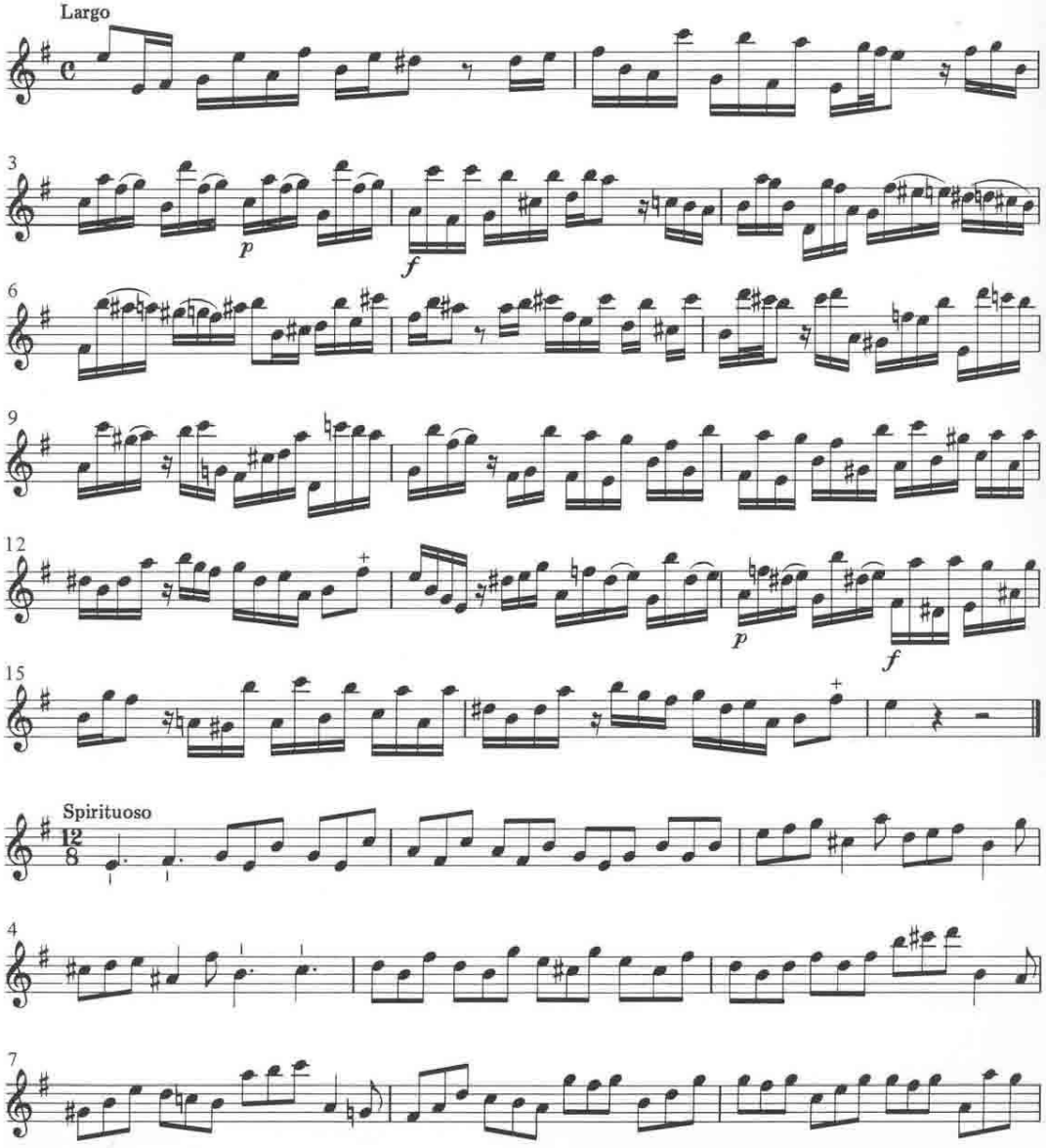


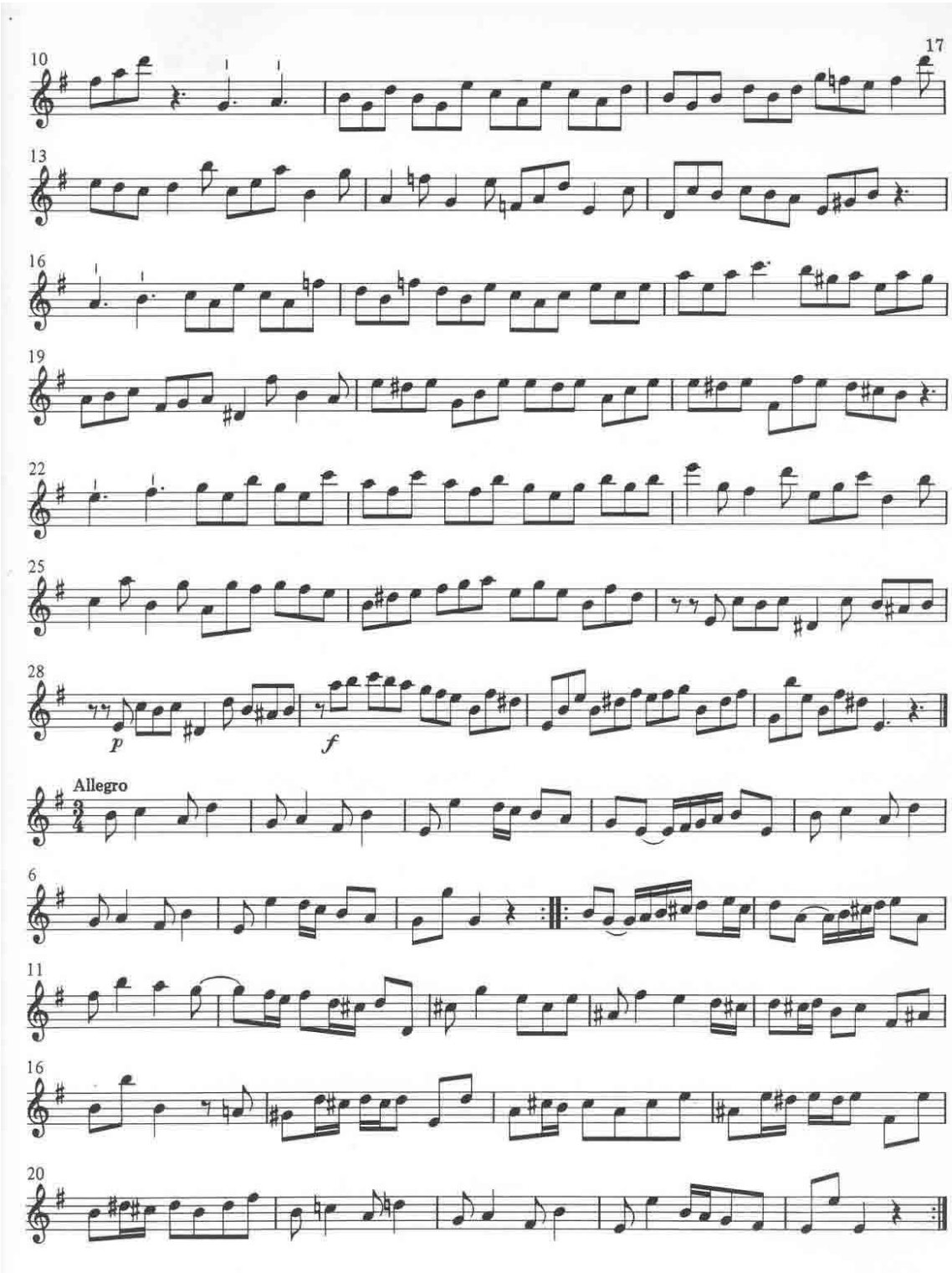

15
53
60
66
p
72
f
79
85
90
1.
2.
Presto
5
Fine
10
16
21
27
D.C. al Fine

FANTASIA in e

for solo Flute

No. 8

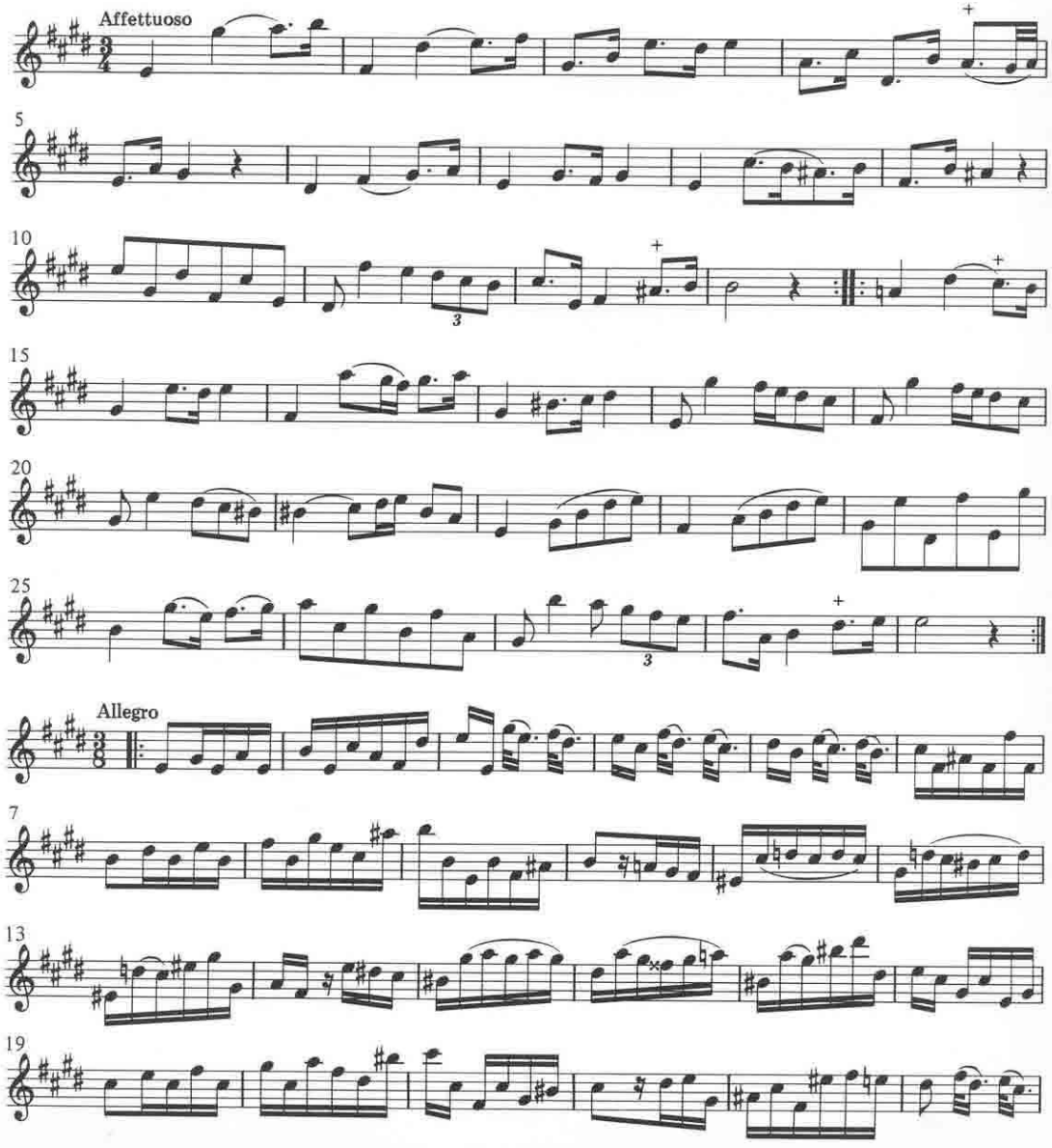


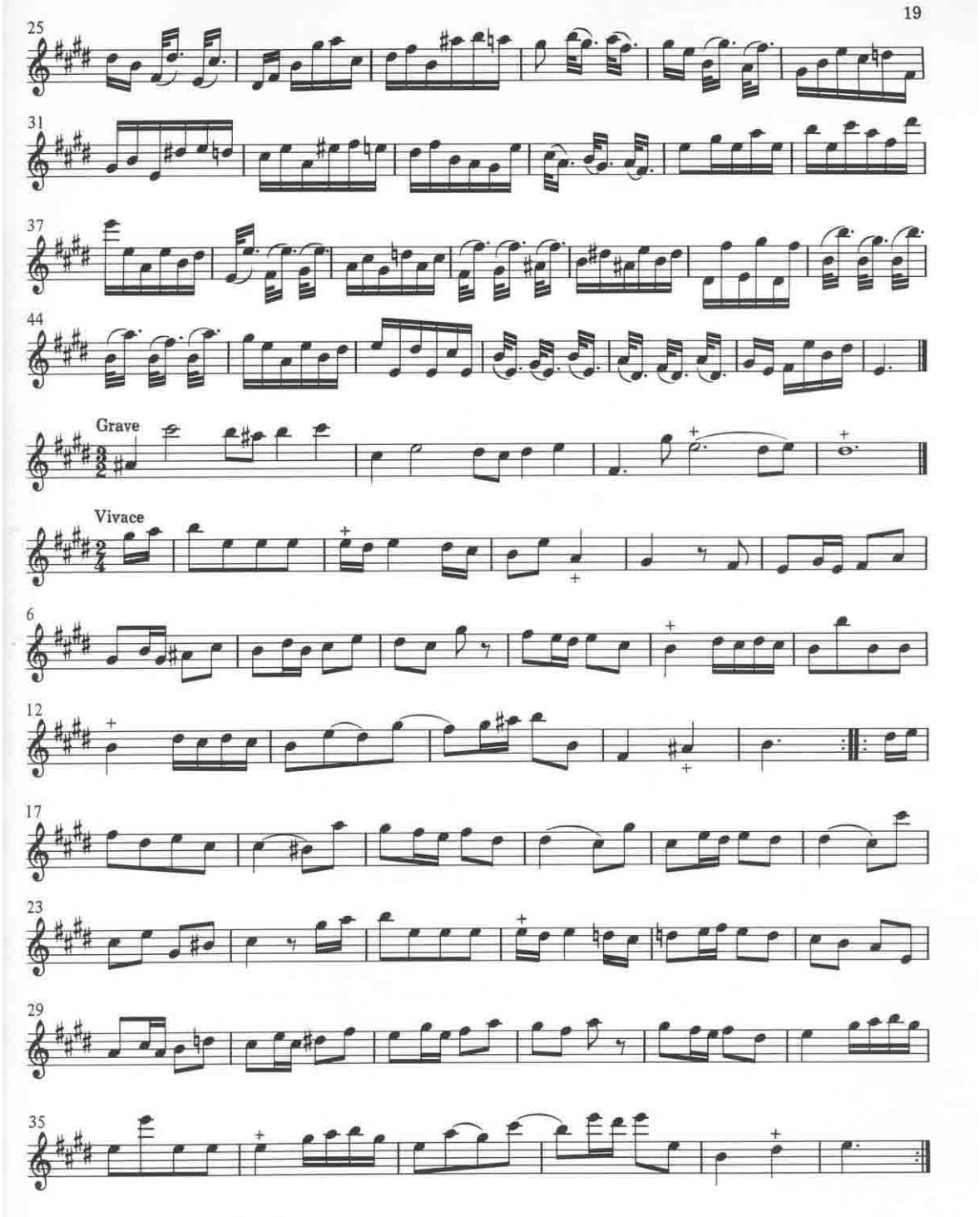

10
17
13
16
19
22
25
28
p
f
Allegro
6
11
16
20

FANTASIA in E

for solo Flute

No. 9

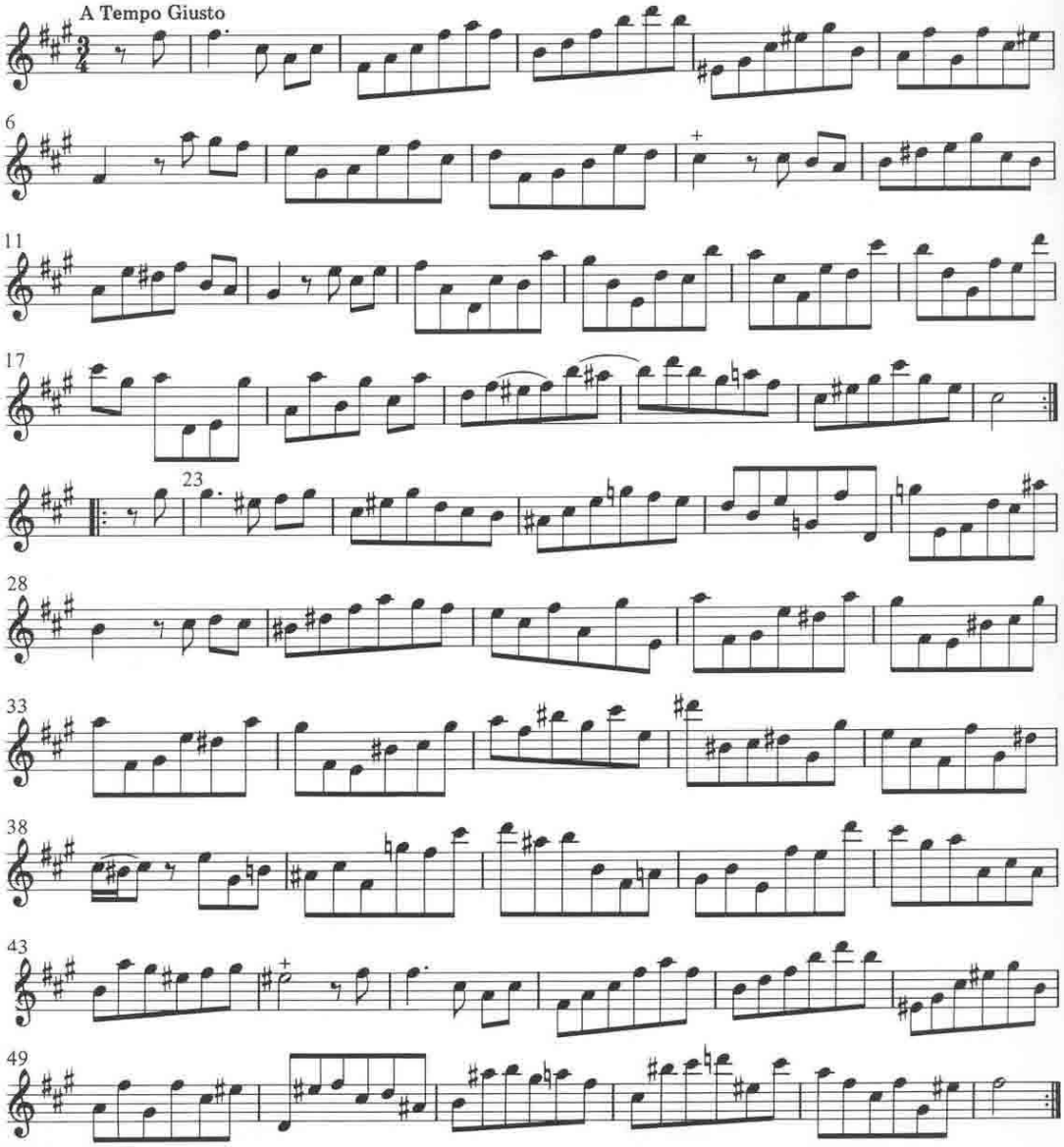


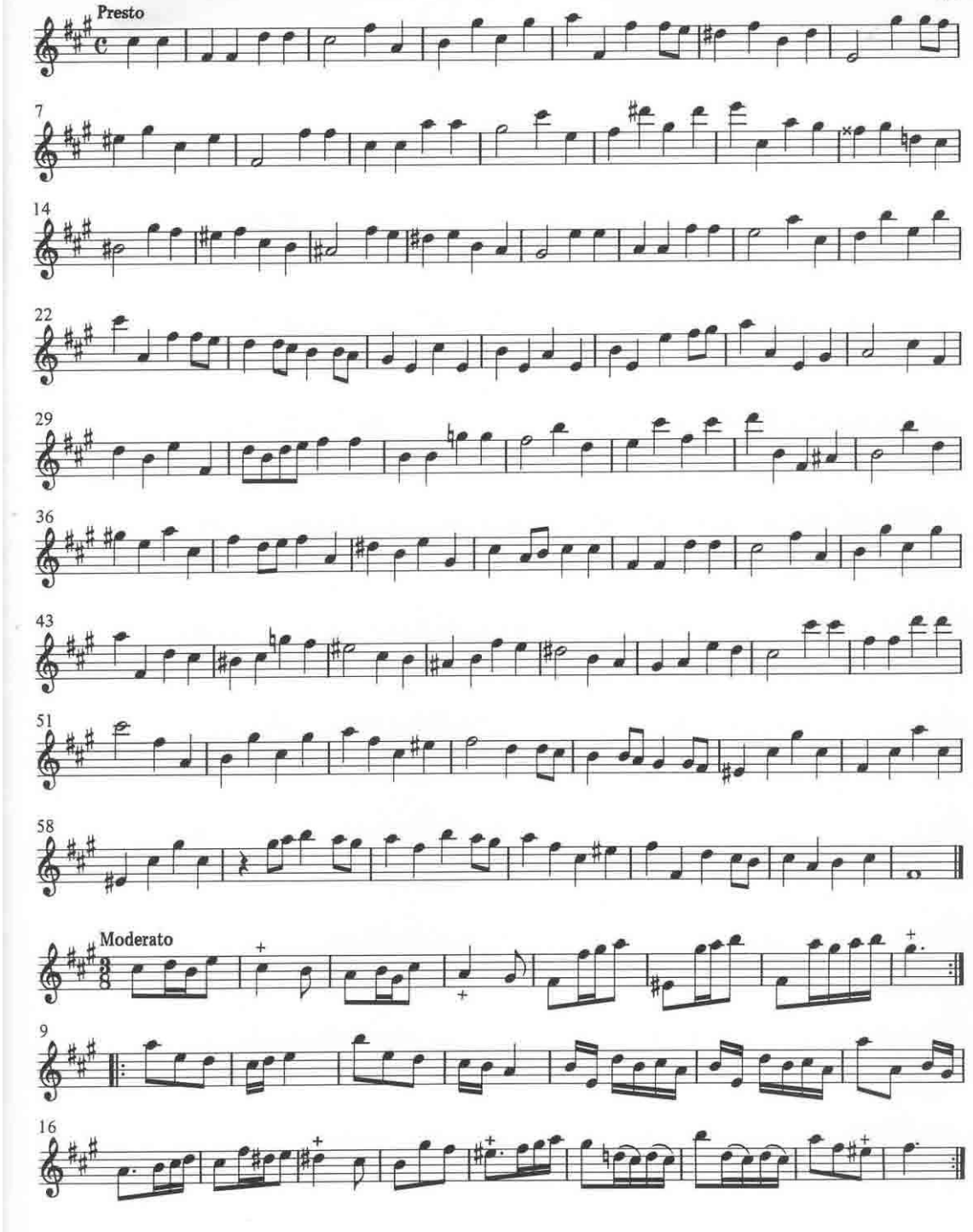

25
31
37
44
Grave
Vivace
6
12
17
23
29
35

FANTASIA in f♯

for solo Flute

No. 10.

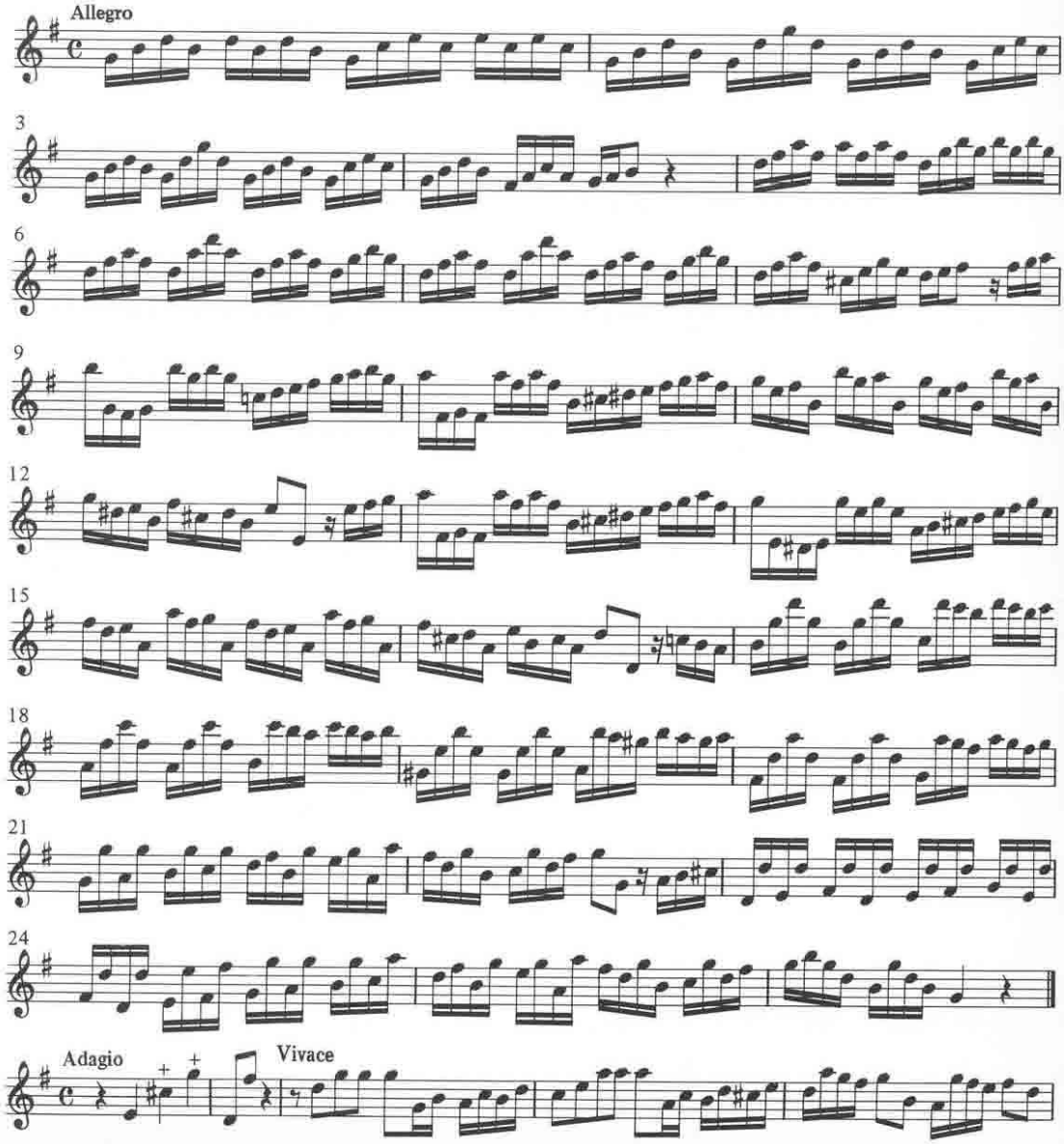


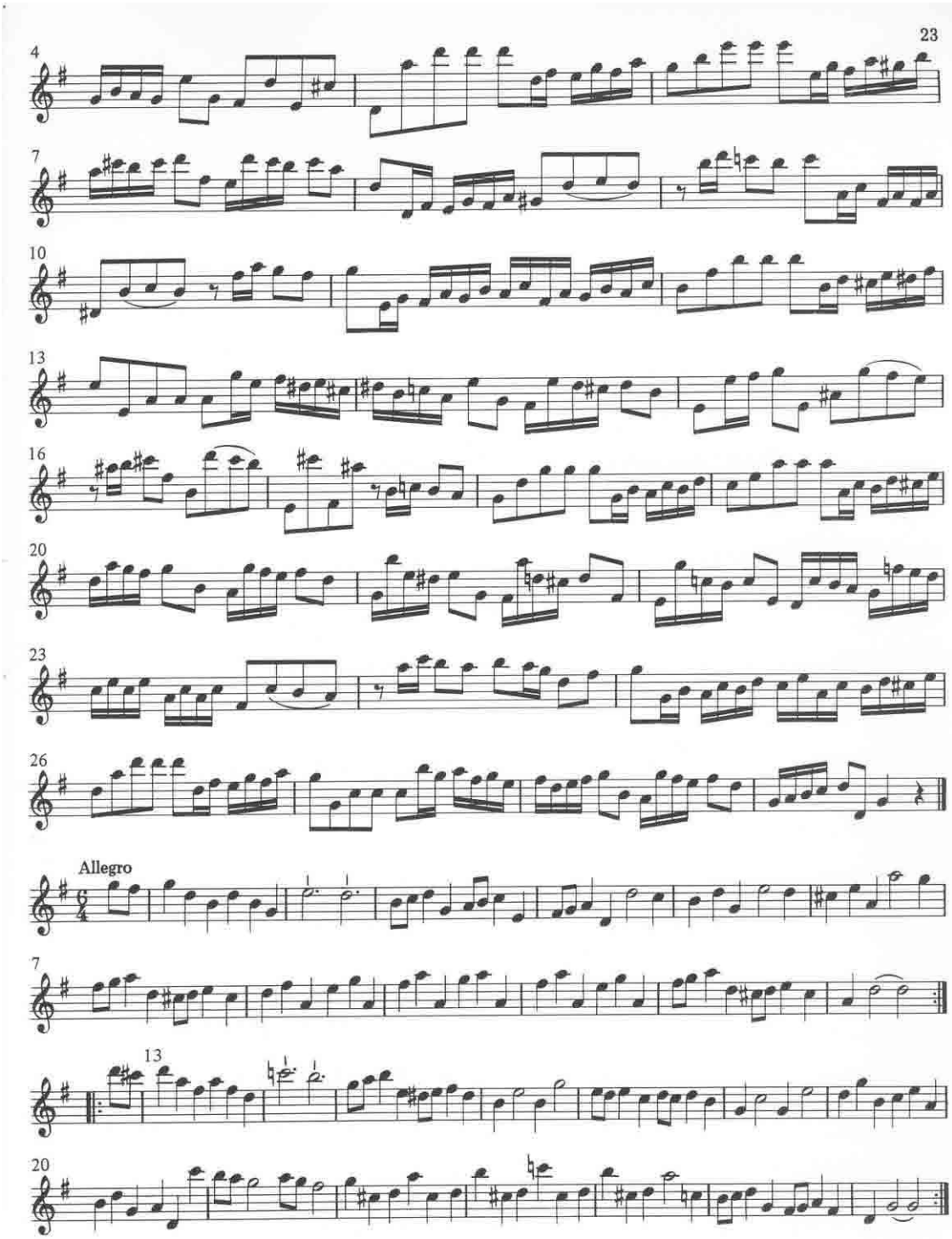

Presto
Moderato

FANTASIA in G

for solo Flute

No. 11.

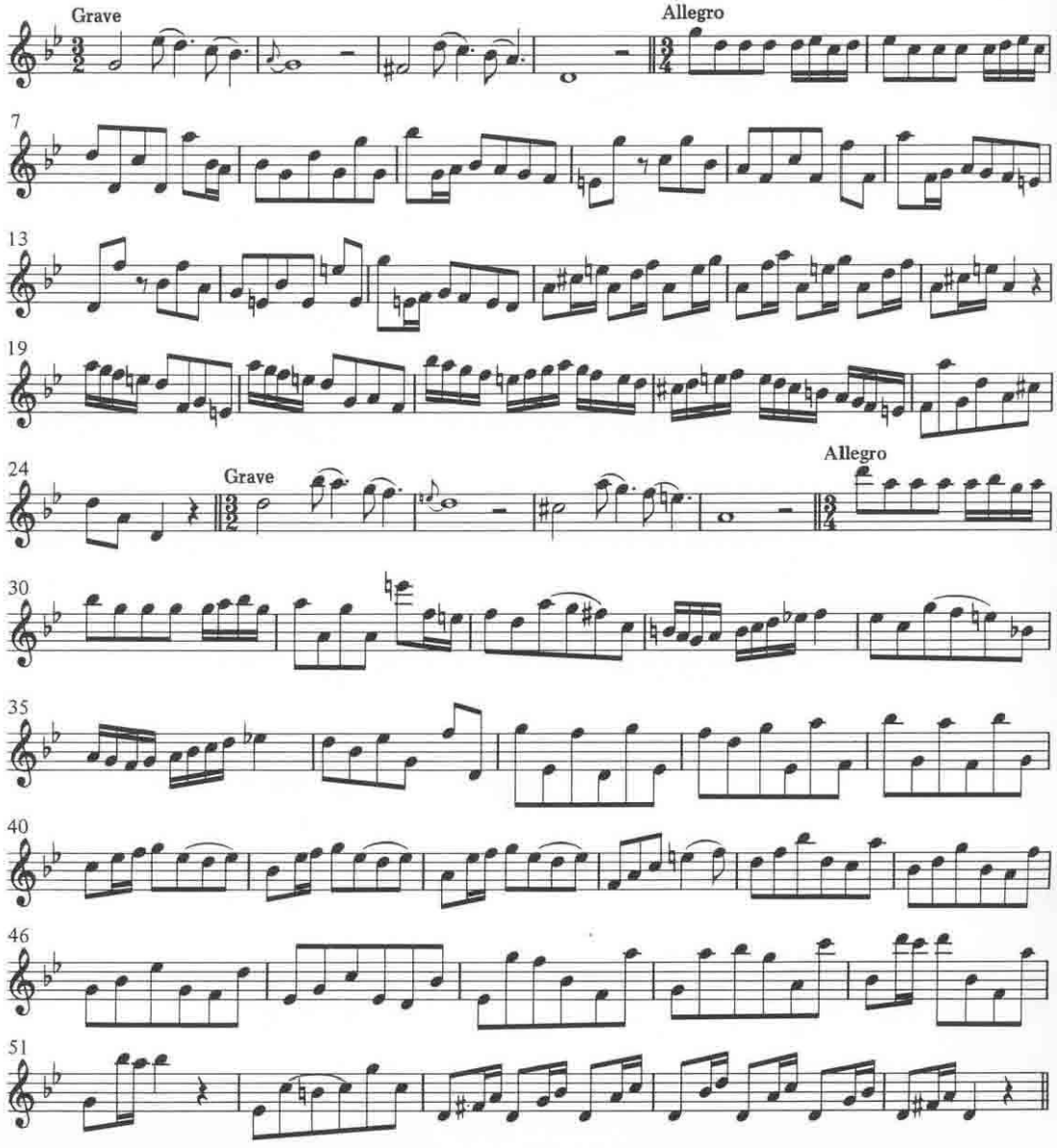


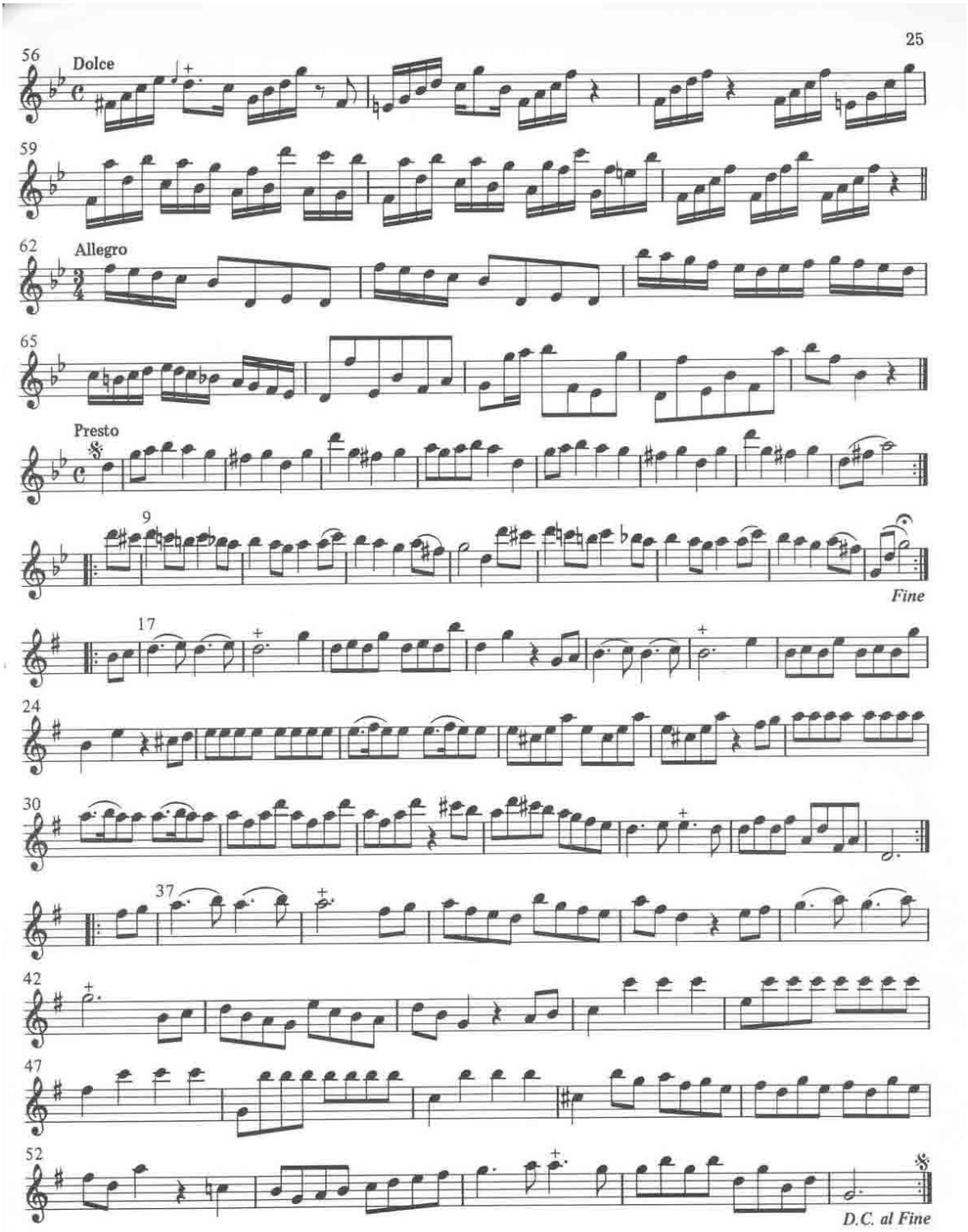

23
4
7
10
13
16
20
23
26
Allegro
6/4
7
13
20

FANTASIA in g

for solo Flute

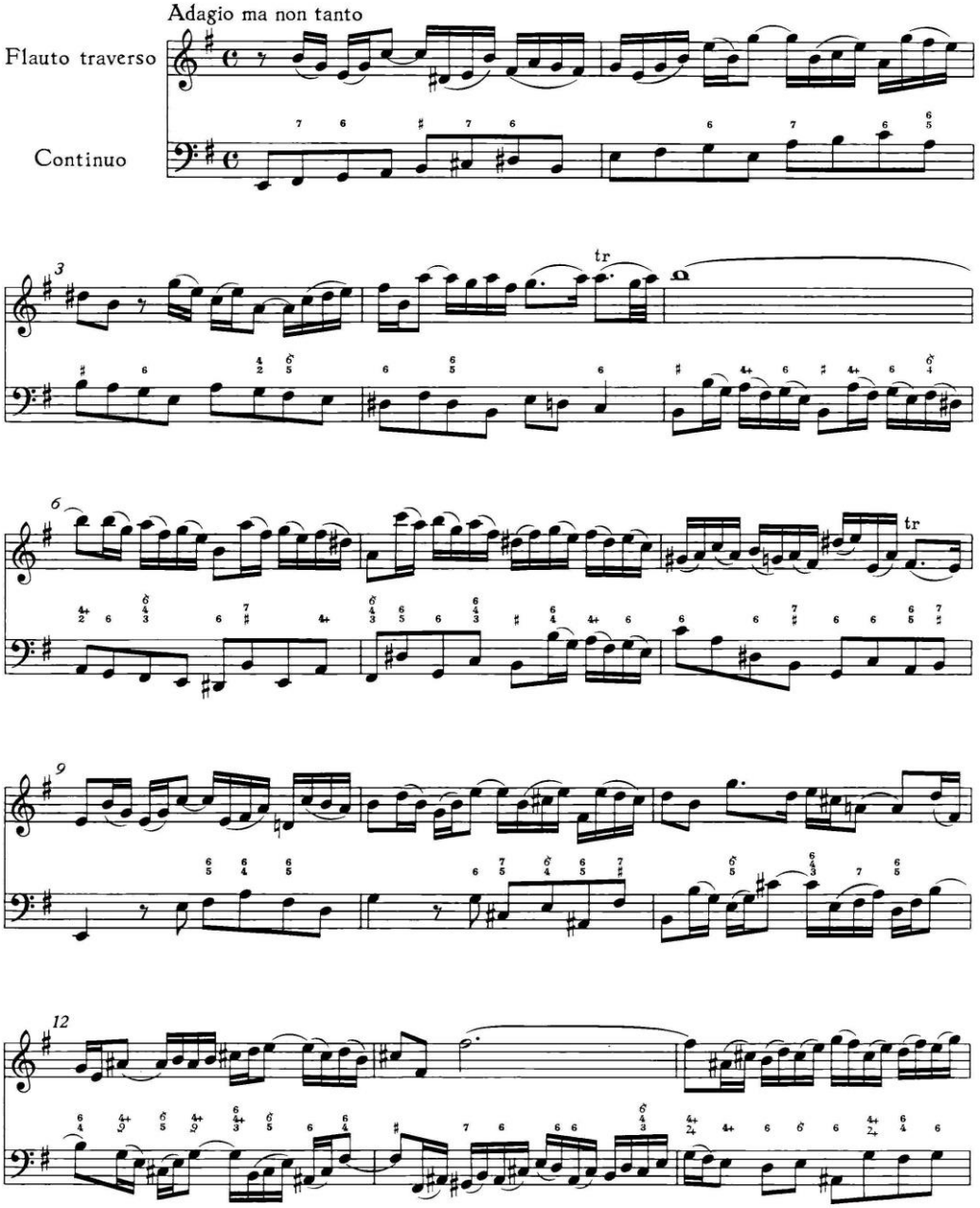
No. 12.

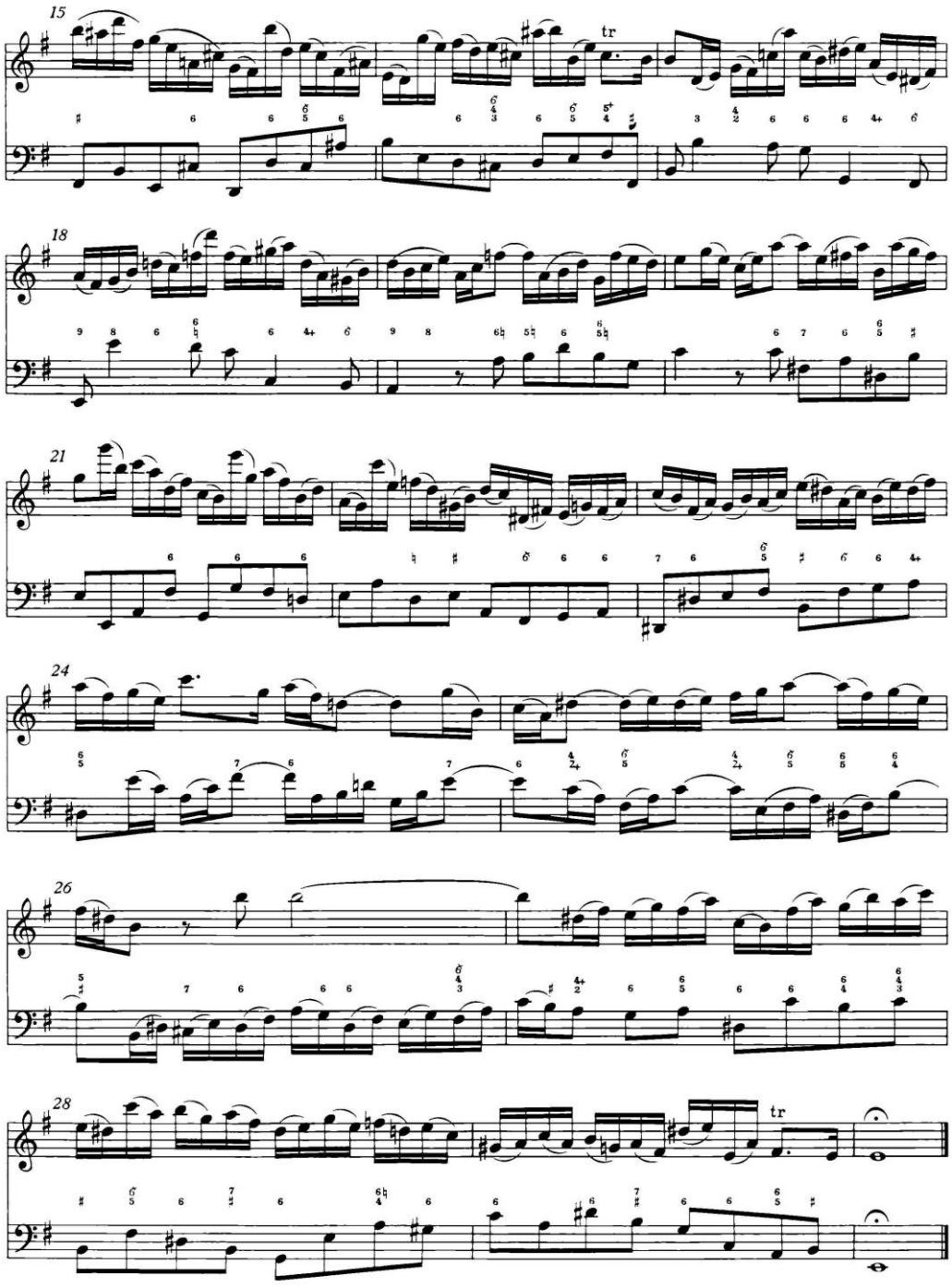


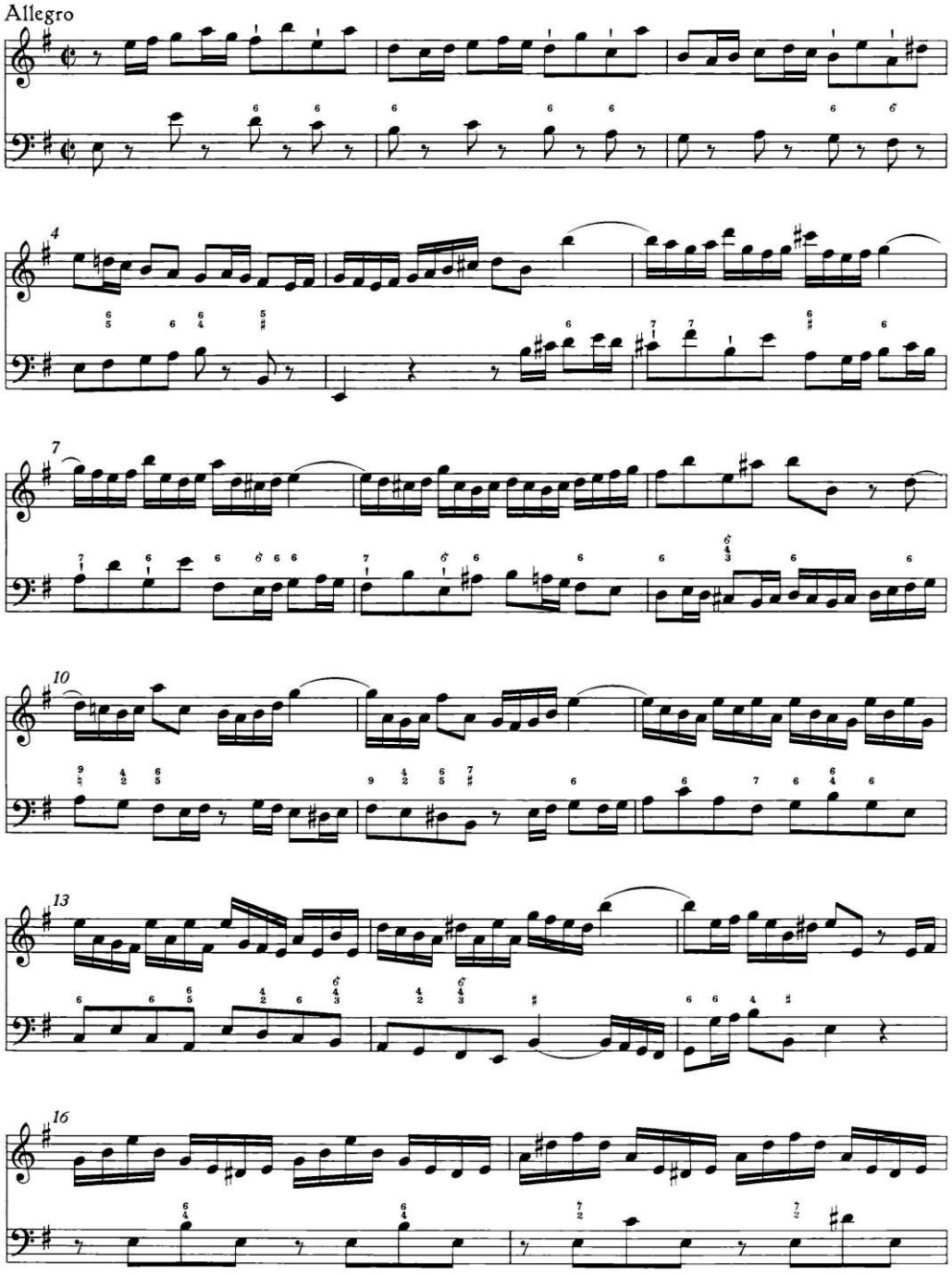

56
Dolce
59
62
Allegro
65
Presto
9
Fine
17
24
30
37
42
47
52
D.C. al Fine

Sonata

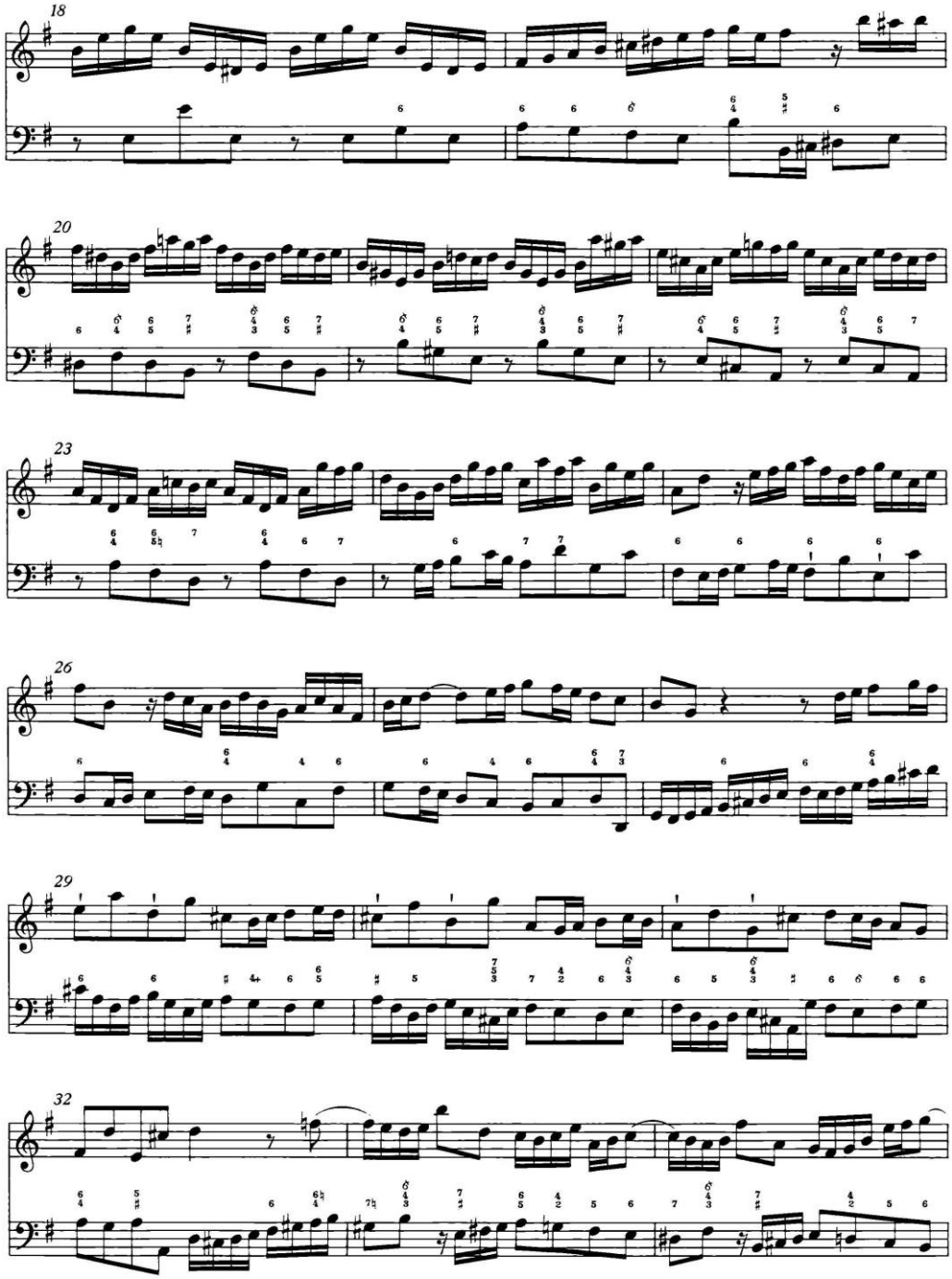
BWV 1034

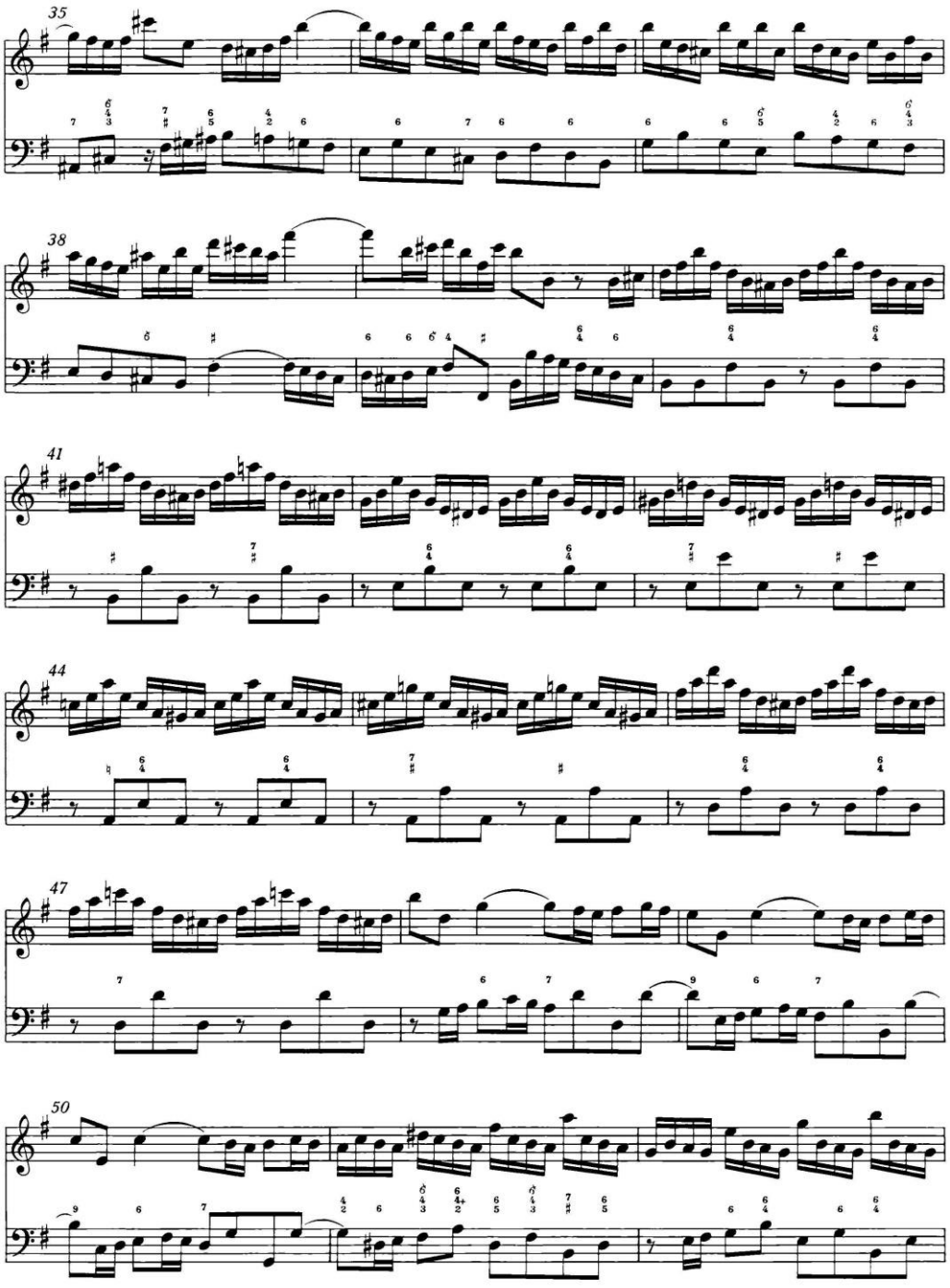


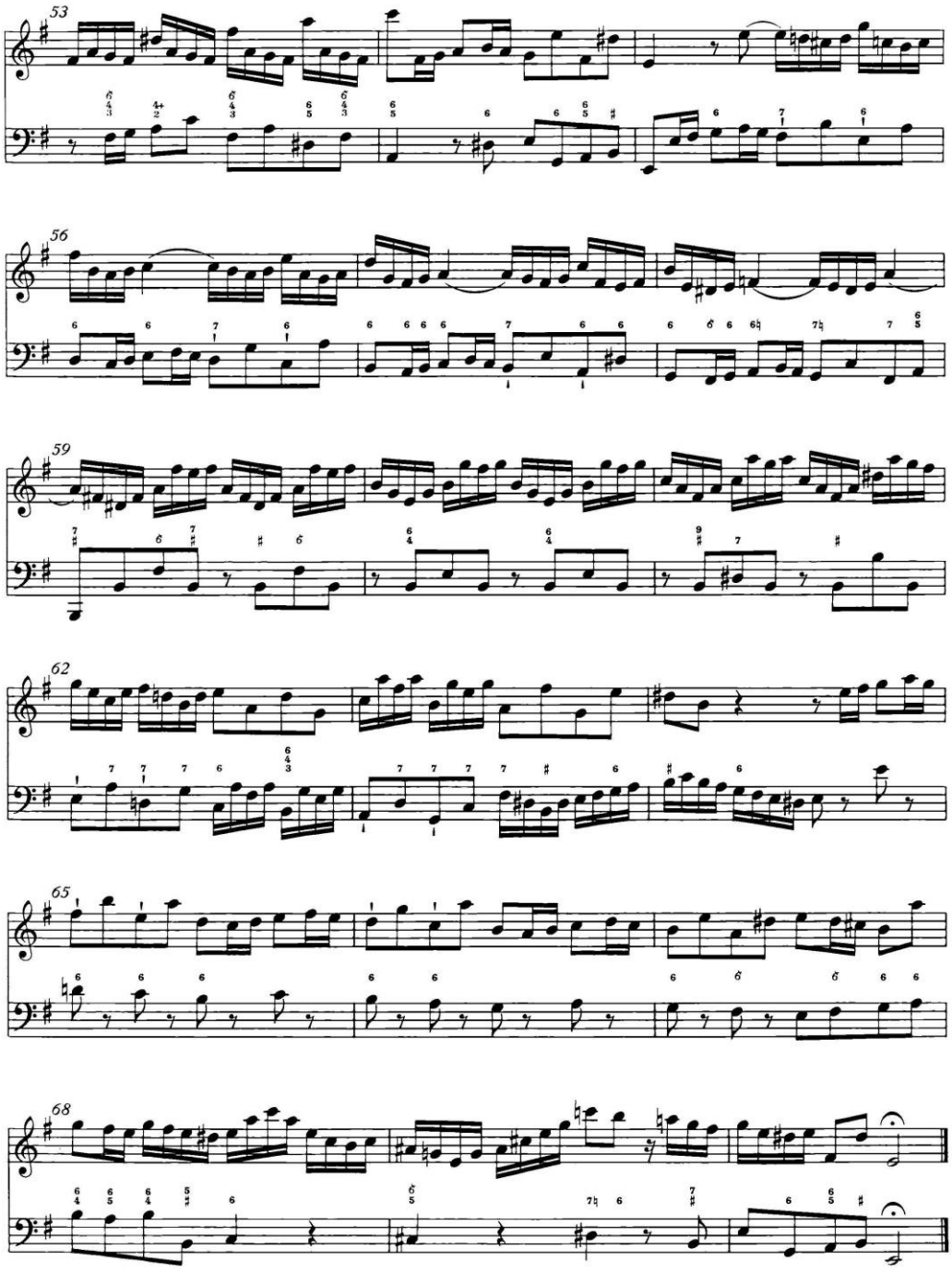

15
tr
18
21
24
26
28
tr

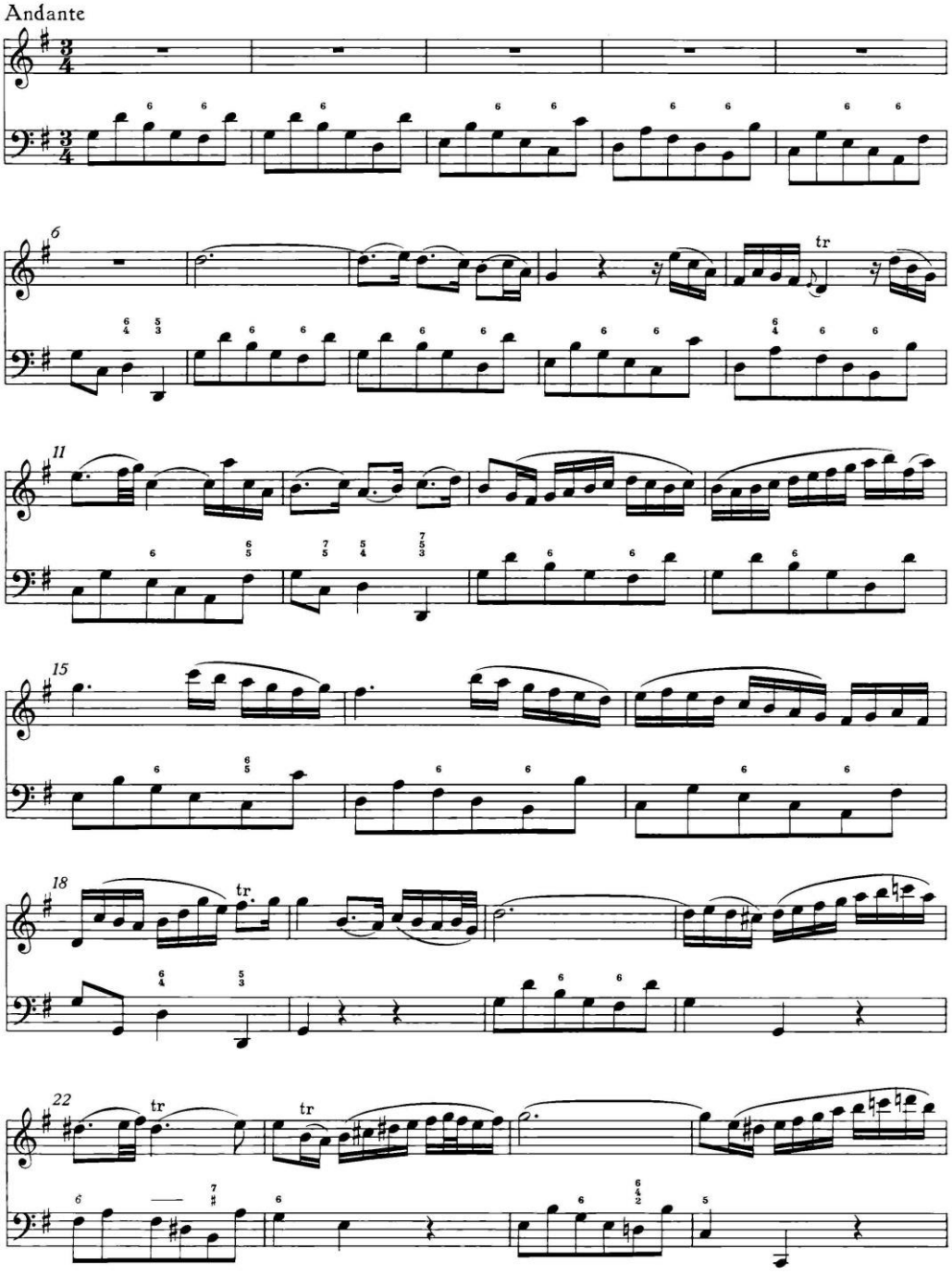

Allegro
4
7
10
13
16

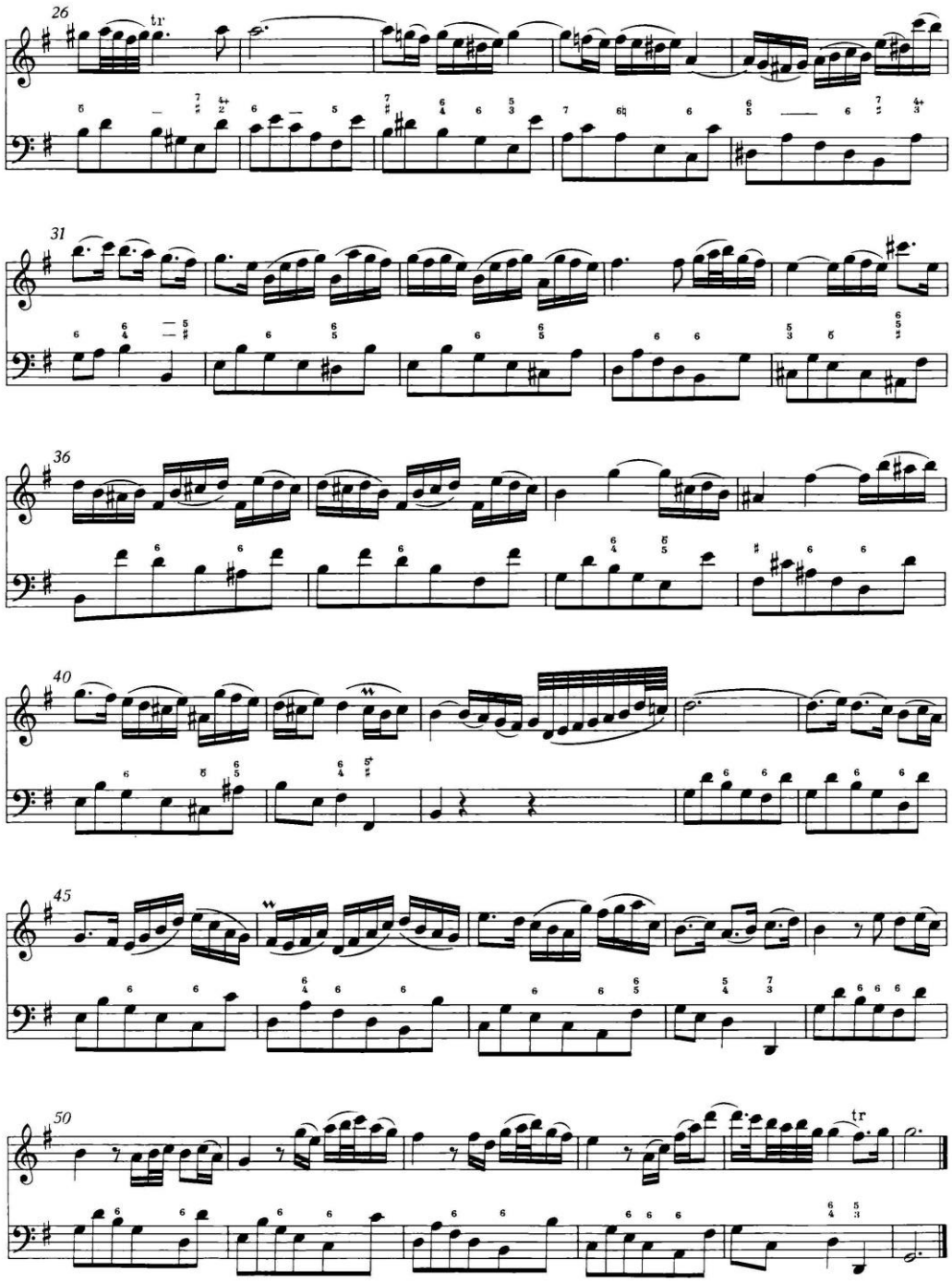
14

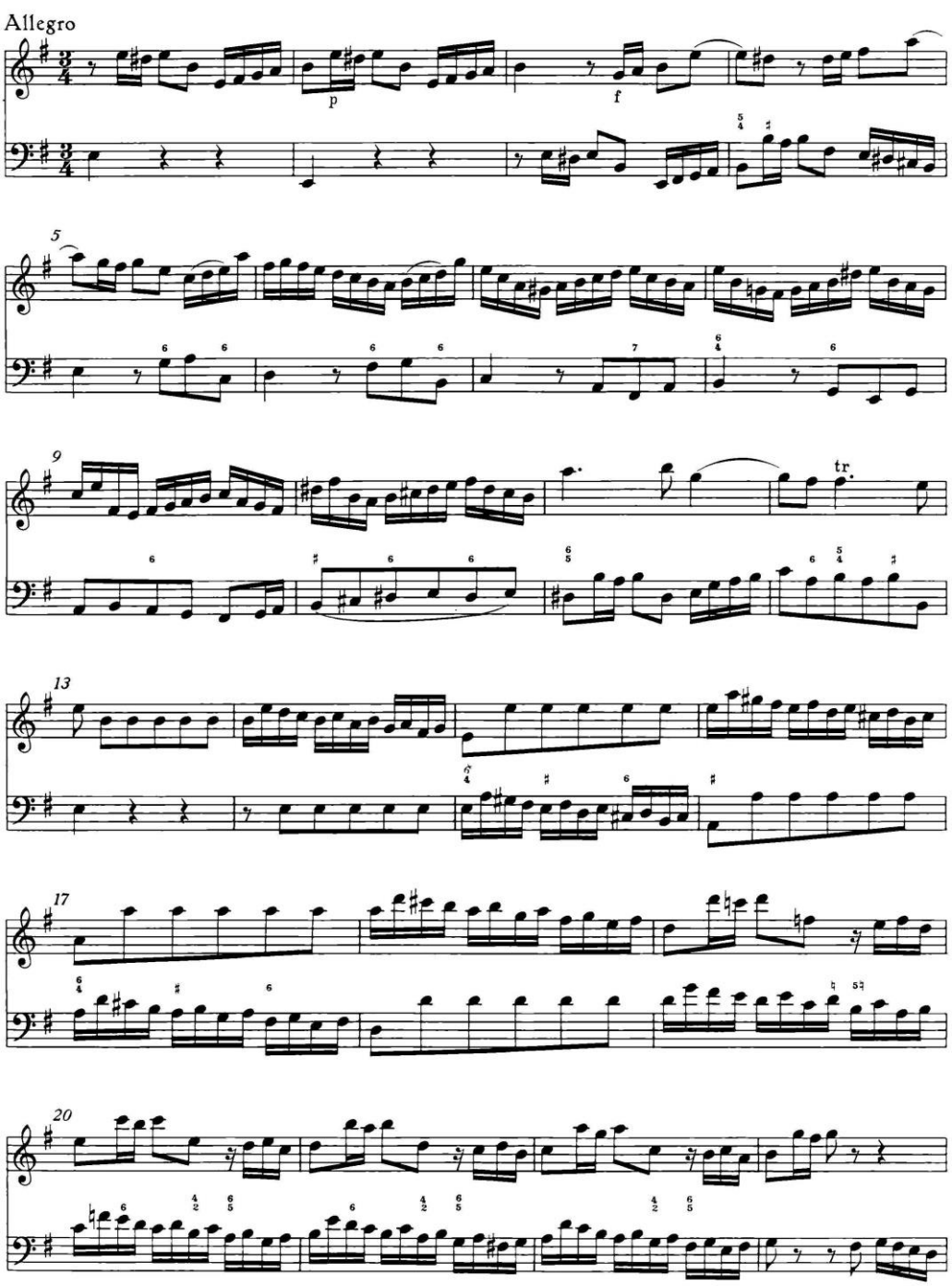


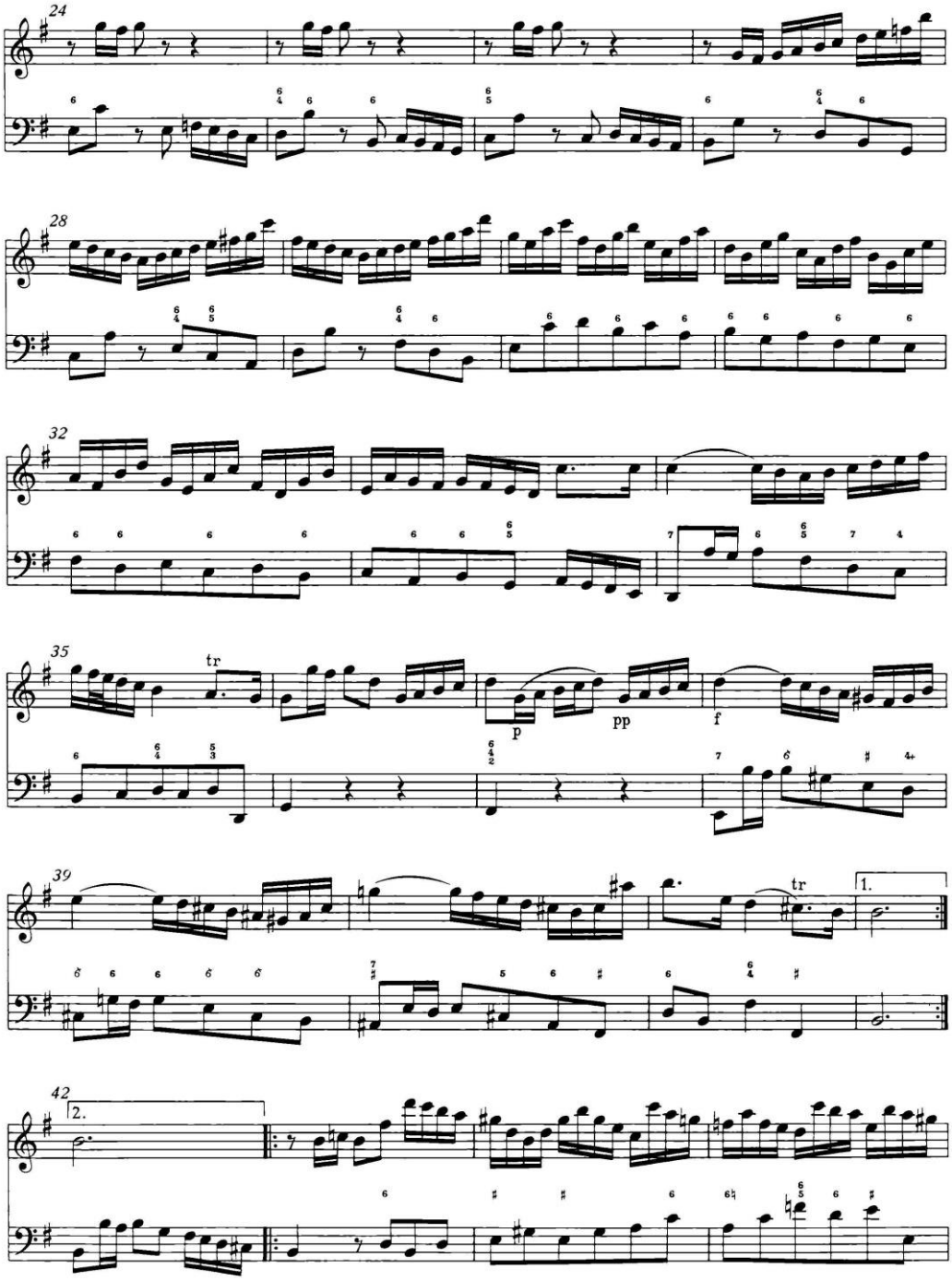

35
38
41
44
47
50

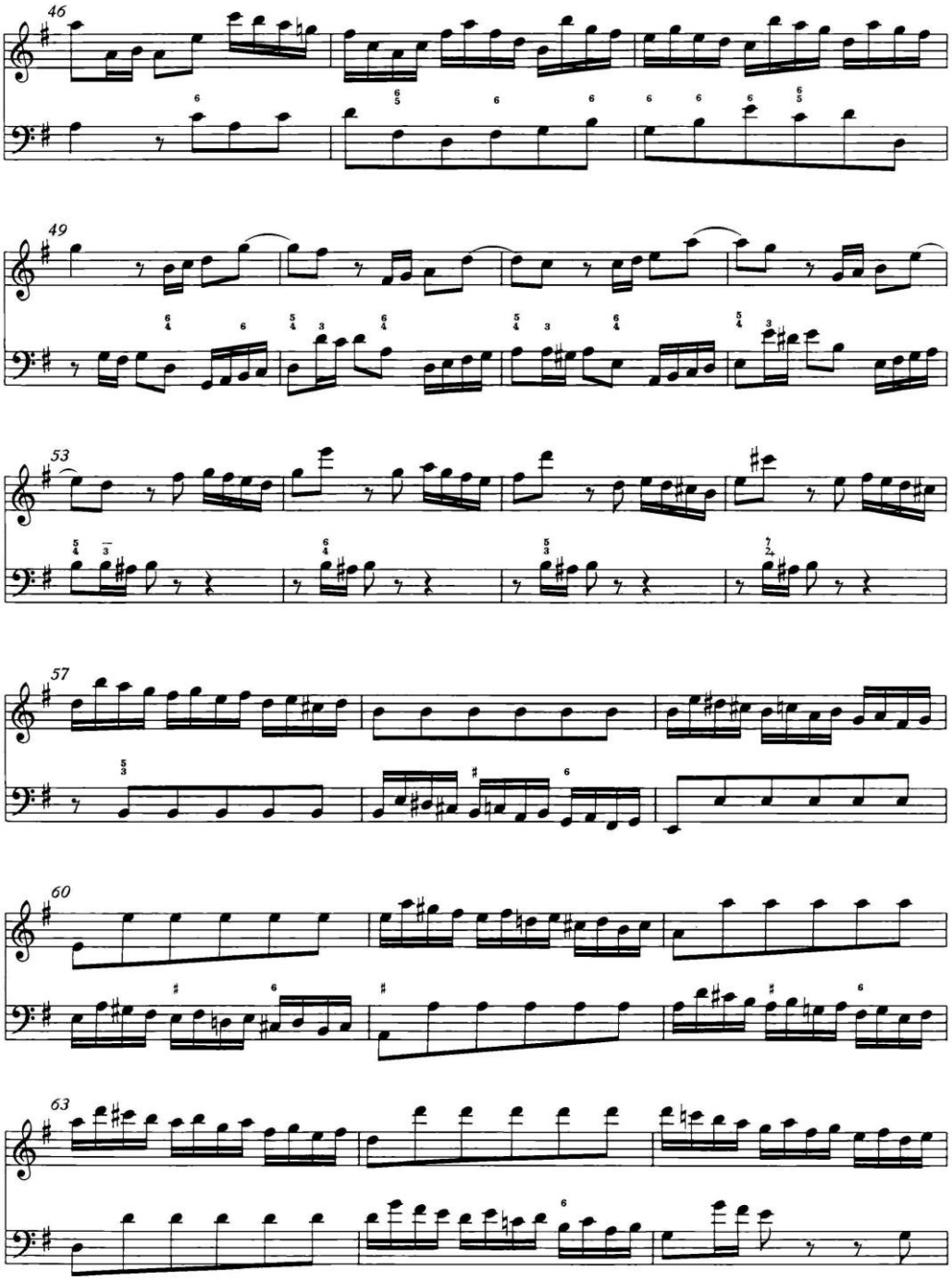

53
56
59
62
65
68

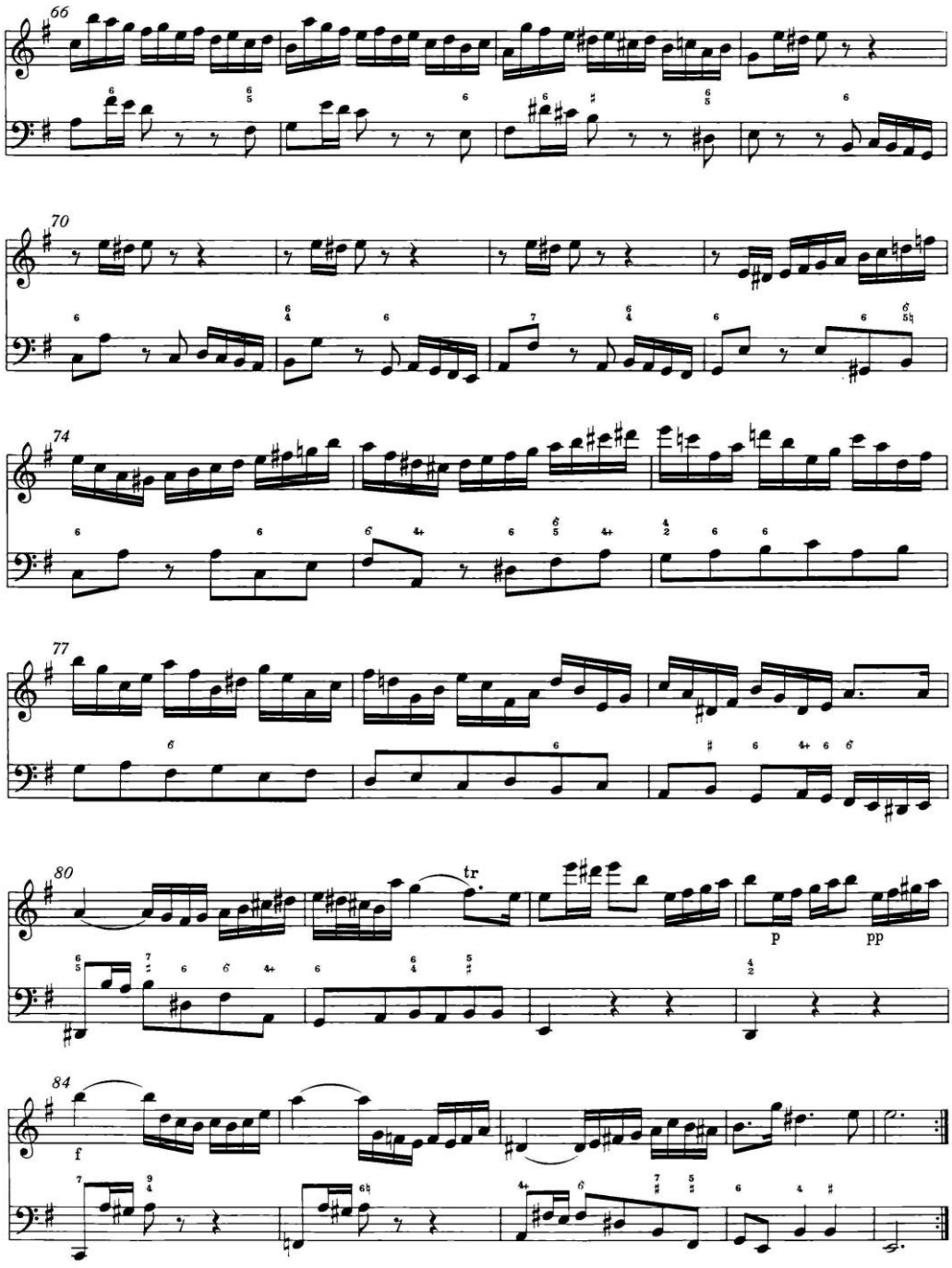

Andante
6
11
15
18
22
tr


26
tr
31
36
40
45
50
tr


Allegro
p
f
5
9
tr.
13
17
20


24
28
32
35
tr
p
pp
f
39
tr
1.
42
2.


46
49
53
57
60
63


66
70
74
77
80
tr
p
pp
84
f