

MASTER EN INTERPRETACIÓ DE LA
MÚSICA ANTIGA

PROJECTE FINAL

**L'ornamentació lliure en les sonates
metòdiques de Telemann**

Estudiant: Llorenç Lledó Ponsati
Àmbit/Modalitat: Música Antiga/Traverso
Director: Sergi Casademunt i Fiol
Curs: 2013/2014

Vistiplau del director:

Membres del tribunal:

- 1.
- 2.
- 3.

24 de juny de 2014

*“Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air:
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp’d tow’rs, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.”*

The Tempest, William Shakespeare

Agraïments

Aquest treball no hagués estat possible sense l'ajuda d'algunes persones. Vull donar les gràcies especialment a l'Emilio Moreno per suggerir la idea inicial del treball i al Marc Hantaï per ensenyar-me amb paciència com interpretar les sonates metòdiques. En Sergi Casademunt i la Sara Guasteví m'han donat suport bibliogràfic de gran ajuda. En Wilbert Hazelzet va despertar el meu interès per les metòdiques amb els seus experiments durant un curs d'estiu a Àvila.

Pel que fa al material d'estudi, molts dels tractats i facsímils consultats els he obtingut a la biblioteca digital del *International Music Score Library Project* (imslp.org). Sense aquest gran projecte de cultura lliure i col·laborativa la feina hagués estat molt més farragosa. També vull mencionar la feina esplèndida dels desenvolupadors del programari lliure *latex* i *lilypond* que he emprat per escriure el treball.

L'Anna Domingo m'ha ajudat amb la redacció del text i la composició del material. A banda, m'ha donat suport moral incondicional. M'agradaria agrair també a l'Ariadna Cabiró l'ajuda prestada en tot moment durant el màster.

Finalment, vull dedicar aquest treball a la memòria del meu pare, l'Emili, que hagués estat content de veure'm estudiar a l'Esmuc.

Abstract trilingüe

Català

Durant la primera meitat del segle XVIII, l'ornamentació de la melodia en els moviments lents sovint no s'anotava a la partitura, i es deixava en mans de l'interpret la seva improvisació. És, per tant, una de les decisions interpretatives que el músic actual ha de prendre a l'hora d'abordar aquest repertori. Una de les fonts més útils per estudiar aquesta pràctica històrica són les sonates metòdiques de Telemann. El primer moviment lent de cadascuna de les dotze sonates té una melodia simple i una d'ornamentada. En aquest treball s'estudiaran els ornaments que Telemann usà i es classificaran per tal de confeccionar una taula d'ornaments. Aquesta taula serà útil per decorar altres obres de Telemann i d'autors contemporanis que escriguessin en el mateix estil.

Castellano

Durante la primera mitad del siglo XVIII, la ornamentación de la melodía en los movimientos lentos a menudo no se escribía en las partituras, y se dejaba en manos del intérprete su improvisación. Se trata, pues, de una de las decisiones interpretativas que el músico actual debe tomar al abordar este repertorio. Una de las fuentes mas útiles para estudiar esta práctica histórica son las sonatas metódicas de Telemann. El primer movimiento lento de cada una de las doce sonatas tiene una melodía simple y una ornamentada. En este trabajo se estudiarán los ornamentos que Telemann empleó y se clasificarán para elaborar una tabla de ornamentos. Esta tabla será de utilidad para decorar otras obras de Telemann y de autores contemporáneos que escribieran en el mismo estilo.

English

During the first half of the eighteenth century it was common not to write down ornamentations in slow movements. It's improvisation was left at performer's will. This is one of the interpretative challenges that modern performers face today when playing such repertoire. One of the most useful sources for studying this historical practice are Telemann's methodical sonatas. The first slow movement in each of this twelve sonatas contains a simple melody and an ornamented one. In this work, Telemann ornaments will be studied and classified in order to elaborate an ornament's table. This table will be useful to embellish other works by Telemann and contemporary composers writing in the same style.

Índex

1	Introducció	15
2	L'ornamentació lliure a Alemanya durant la primera meitat del segle XVIII	17
3	Telemann, una figura central del barroc tardà alemany	25
4	Les sonates metòdiques de Telemann	31
5	Mètode per classificar els ornaments de les sonates metòdiques	37
6	Presentació dels resultats	45
6.1	Nomenclatura	45
6.2	Taula d'ornaments	46
7	Aplicacions pràctiques	65
7.1	Ornamentació d'una sonata de Telemann	67
7.2	Ornamentació d'una fantasia de Telemann	70
8	Conclusions	73
	Bibliografia	75
A	El catàleg d'obres de Telemann	79

Índex de taules

3.1	Obres publicades per Telemann	27
3.2	Publicacions no autoritzades a Londres	29
4.1	Moviments de les sonates metòdiques	34
5.1	Procediments d'ornamentació segons Pepper	39
5.2	Duració de la nota mínima considerada estructural per cada moviment .	41

Índex de figures

2.1	Ornamentacions en el retaule d'Arenys de Mar	18
2.2	Taula d'ornaments essencials d'Hotteterre	19
2.3	Ornamentació italiana en una sonata de Bach	20
4.1	Portada del primer volum.	31
4.2	Portada del segon volum.	31
4.3	Dedicatòria del segon volum.	33
4.4	Fragment de la sonata 2.	34
5.1	Disminucions d'un fragment del <i>Tratado de glossas</i> de Diego Ortiz. . . .	40
5.2	Resum del procediment adoptat per confeccionar la taula d'ornaments. .	43

1. Introducció

La música del segle XVIII no ens ha arribat acabada, com una pintura o una escultura, sinó que només en tenim un esbós –la partitura– que l’intèrpret ha de completar de la mateixa manera com un orador entona un discurs que algú altre ha redactat. El compositor en aquesta època no és exhaustiu, i anota a la partitura només allò que considera necessari, donant per enteses un seguit de convencions o maneres de fer pròpies de l’estil, el gènere, l’època, el lloc, etcètera. De fet la partitura i l’obra d’un compositor no es consideraven encara elements intocables fruit de la voluntat del compositor, sinó material que servia de guia per satisfer una funció específica, i podia ser modificat, retallat, o reutilitzat segons la conveniència de la situació en què s’utilitzava. Llegir una partitura requeria doncs alguna cosa més que saber desxifrar els símbols, però amb el pas del temps aquestes convencions i saber fer comú s’han perdut¹ o s’han substituït per d’altres més modernes i anacròniques.

El moviment de la música antiga prova d’utilitzar les fonts històriques disponibles per apropar-se a les pràctiques interpretatives de l’època. Hi ha un intens debat filosòfic obert sobre si aquestes decisions interpretatives haurien de quedar al *gust* de l’intèrpret –resultant-ne una versió herètica que no segueix fidelment totes les pràctiques històriques– o bé al *criteri* historicista –resultant-ne una versió museística difícil de digerir pel públic actual–. El coneixement o recerca d’aquests aspectes interpretatius permetrà a l’intèrpret posicionar-se en aquesta qüestió d’una manera més conscient i informada.

Un dels elements que generalment quedava en mans de l’intèrpret en la música de la primera meitat del segle XVIII era la improvisació d’ornamentacions per adornar una melodia. Tot i que alguns ornaments s’anotaven mitjançant símbols a la partitura –sobretot els ornaments francesos–, bona part de l’ornamentació sovint no s’escrivia, ja que tenia un marcat caràcter improvisatiu. L’intèrpret era responsable d’afegir i improvisar les ornamentacions que cregués convenients.

En aquest treball aprofundirem en la pràctica de l’ornamentació improvisativa o lliure en els moviments *Adagio* que es practicava a Alemanya durant la primera meitat del segle XVIII (Capítol 2). Ho farem a través de l’estudi d’una font musical escrita: les sonates metòdiques de Georg Philipp Telemann (Capítol 4). Es tracta d’un recull excepcionalment útil de 12 sonates que inclouen cadascuna un moviment lent amb dues melodies alternatives: una de simple i una altra d’ornamentada.

¹Citant Bruce Haynes (Haynes, 2007), “What everyone knew then, no one knows now”. Justament el fet que fossin coses sabudes per tothom en feia innecessari anotar-les. A ningú se li acudiria, per exemple, esmentar en una recepta de cuina que convé rentar-se les mans abans de començar a preparar un plat.

La metodologia adoptada consisteix a identificar, transposar i classificar tots els ornaments que Telemann utilitza, i agrupar-los en una taula que es pugui fer servir per ornamentar un moviment lent (Capítols 5 i 6).

La centralitat de Telemann en el context musical del barroc tardà alemany i la seva influència arreu d'Europa (Capítol 3) són arguments que ens permetran utilitzar els resultats i extrapolar-los a obres d'altres compositors contemporanis del mateix estil o ambient estètic (Capítol 7).

2. L'ornamentació lliure a Alemanya durant la primera meitat del segle XVIII

Totes les arts europees² del període barroc tardà tenen com a característica comuna gairebé intrínseca o definitiva una gran abundància d'ornamentació. L'obsessió pel detall, l'absència d'espais buits on els sentits puguin reposar, l'exageració teatral dels moviments i les passions o l'omnipresència de decoracions per embellir els motius principals es poden observar arreu, des de l'escultura, la pintura, la literatura –amb l'abundància de figures retòriques– o l'arquitectura i també la música. De fet el terme 'barroc', encunyat amb posterioritat per designar aquest vast corrent artístic³, denota cert caràcter pejoratiu i fa referència a aquesta desmesura en l'èmfasi expressiu per damunt de l'aspecte formal. Quan es diu que una cosa és molt barroca significa que és massa complicada, exagerada, o recarregada. Com a mostra, vegi's a la figura 2.1 un retaule barroc on l'exuberància de l'ornamentació gairebé desborda la vista i arriba a distreure l'atenció per damunt dels motius temàtics.

En la música barroca, la decoració d'una melodia amb ornaments⁴ és també una pràctica habitual indispensable. Es tracta d'una mostra de refinament, de subtileza, d'ingeni o d'agilitat tècnica. L'ornamentació però cau a la frontera entre allò que el compositor especifica a la partitura i allò que l'interpret decideix segons el seu criteri. Per això és totalment necessari des del punt de vista interpretatiu estudiar el vessant improvisatiu de l'ornamentació.

Així doncs, què és un ornament? La pregunta és aparentment innocent, però des d'un punt de vista acadèmic la resposta és poc precisa, i Neumann a *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music*⁵ (Neumann, 1983) ja ens ho adverteix:

“En música, com en les altres arts, un ornament és una addició a l'estructura, que emfatitza l'efecte dels elements estructurals donant-los gràcia, elegància, suavitat o varietat.”

L'ornament queda doncs definit en contraposició a l'estructura. L'estructura s'entén

²O bé d'origen europeu com pugui ser l'art a Amèrica o a les colònies.

³Amb el benentès que la segmentació de la història de l'art en períodes ben definits i homogenis és en part subjectiu i en part enganyós, en aquest treball farem servir les convencions habituals.

⁴O en altres idiomes: *graces*, *embellishments*, *agrèements*, *manieren*, *passaggi*, *fioriture*, *abbellimenti*, etc.

⁵La compilació moderna més completa que s'ha escrit sobre ornamentació barroca, tot i ser escrita fa més de 30 anys.



Figura 2.1 – El retaule major d’Arenys de Mar, elaborat per Pau Costa entre els anys 1706 i 1711.

com la mínima part que transmet el contingut de l’obra, i l’ornament com un accessori estètic que pot ser omès sense causar una pèrdua de contingut. No obstant això, la separació entre estructura i ornament no sempre és clara. La manera com es comunica un missatge també forma part del seu significat. Així, sovint un ornament suporta una part de càrrega del missatge. Per altra banda si disminuïm una peça a l’extrem, arribarem a una progressió d’acords amb poc contingut. L’ornament i l’estructura són antitètics però també són complementaris: un ornament pot esdevenir temàtic, i una estructura massa reduïda pot esdevenir buida de significat. La línia divisòria entre les dues categories és difusa i depèn en certa manera de la granularitat temporal de l’anàlisi que fem.⁶

Vist des d’una altra perspectiva, podem entendre un ornament com un element retòric del discurs musical. Un dels elements clau de l’*actio* o dicció d’un discurs és la *varietas*: convé variar l’entonació, el ritme, l’articulació de les frases, la dinàmica, etcètera, per tal de captar l’atenció del públic en tot moment (Tarling, 2004). Justament aquesta és la funció principal dels ornaments: ajuden a pronunciar millor el text, a la vegada que donen varietat rítmica i melòdica, organitzen el discurs i clarifiquen les comes de text. De fet l’articulació i l’*inegalité* es poden considerar també formes d’ornamentació. Una altra funció retòrica important dels ornaments és la d’emfatitzar l’afecte o passió que es vol transmetre en cada moment.

Quantz, al *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Quantz, 1752), divideix els ornaments en dues categories, els ornaments essencials, als quals dedica el capítol VIII, i els ornaments lliures, capriciosos o arbitraris que tracta al capítol XIII. Bacilly, gairebé 100 anys abans, ja fa servir una separació similar al *Remarques curieuses*

⁶Tot i que aquest tipus d’anàlisi pot semblar modern, Tromlitz ja exemplifica aquesta metodologia a l’*Unterricht* (Tromlitz, 1791), reduint la melodia a les notes estructural abans d’ornamentar.

sur *l'art de bien chanter* (Bacilly, 1668), dedicant el capítol XII als ornaments y el XIII als passatges o disminucions. Els ornaments essencials són bàsicament trinos, notes de pas, mordents, *appoggiaturas*, i altres figures que els compositors poden anotar a la partitura mitjançant un símbol. Aquests ornaments són típics de l'estil francès de principis del segle XVIII i generalment involucren poques notes. Deriven de l'ornamentació de les *airs de cour* i la música vocal del segle XVII.⁷ L'ús de fórmules ornamentals més llargues (disminucions o passatges) va ser esborrat a França per l'estil orquestral de Lully a finals del XVII. Aquesta ornamentació essencial⁸ no tenia una simbologia estandarditzada i cada compositor utilitzava una nomenclatura pròpia. Per això tot sovint els prefacs de les obres franceses contenen una taula d'ornaments explicativa (veure per exemple la figura 2.2). El fet que la música francesa incorpori força ornaments escrits limita en part la llibertat improvisativa de l'interpret. Per altra banda, Bacilly també explica que la majoria d'ornaments no s'anoten, ja sigui per falta de caràcters d'impremta o bé perquè un músic ja coneix quan convé posar-los. En general es pot dir que el caràcter improvisatiu de l'ornamentació a França a la primera meitat del XVIII és bastant reduït.



Figura 2.2 – Taula d'agrèments del primer llibre de peces per la flauta travessera d'Hotteterre le Romain, publicat a París el 1715.

Per altra banda la música italiana fa ús d'una ornamentació més imaginativa, derivada de les disminucions i glosses del segle anterior, que consisteix en llargues tirallongues de notes consecutives (*tiratas*) o arpegis que condueixen d'una nota principal a la següent. L'antecedent directe de l'ornamentació italiana a principis del segle XVIII és l'ornamentació egòlatra que els cantants d'òpera del XVII feien en les àries *da cappel* per lluïment personal. El fet que les ornamentacions italianes continguin moltes notes en fa impossible definir un símbol i un nom per cadascuna de les múltiples combinacions possibles, ja que amb ornaments de més de tres notes el nombre de combinacions es dispara ràpidament. Per altra banda, la tendència general a Itàlia –tal i com expressa Tossi al *Opinioni de'cantori antichi e moderni* (Tossi, 1723)– era la de deixar la llibertat d'ornamentar en mans de l'interpret, cosa que fa que les fonts escrites siguin més planeres i menys carregades. Es dona la felix coincidència que ni es necessiten els símbols ni seria possible fer-ne una simbologia comprensiva. Aquesta és l'ornamentació *extempore*, improvisativa, capriciosa, arbitrària o lliure de què parla Quantz. Una altra diferència important entre aquesta ornamentació i l'ornamentació essencial és que cal observar el xifrat per no esguerrar l'harmonia de la peça amb notes inconvenients.

Pel que fa a Alemanya⁹, l'ornamentació –igual que la resta d'aspectes musicals– és

⁷Consultar el tractat de Bacilly per més informació sobre aquest aspecte.

⁸Bacilly explica perquè és necessària: "(...) *une piece de musique peut estre belle, et ne plaira pas, faute d'estre executée avec les ornemens necessaires, desquels ornemens la plupart ne se marquent point d'ordinaire sur le papier (...)*".

⁹Un país culturalment fragmentat i descentralitzat, on intentar extreure conclusions generals és

una amalgama dels estils italià i francès. La primera influència és deguda a la quantitat de músics italians que treballaren principalment al sud del país, i la segona es deu, sobretot a partir de 1700, als compositors alemanys ‘lullistes’ (Neumann, 1983). Una característica comuna en molts compositors alemanys (Buxtehude, Telemann, Bach...) és que especifiquen les ornamentacions essencials i ‘lliures’ a la partitura escrivint totes les notes i no pas amb símbols (veure figura 2.3). Els motius que porten a aquesta situació poden ser diversos: per una banda els símbols francesos no són prou coneguts a Alemanya i la seva heterogeneïtat genera confusió; per altra banda alguns compositors desconfien de les capacitats de l’interpret a l’hora d’improvisar ornamentacions i prefereixen especificar completament el text.



Figura 2.3 – Un exemple d’ornamentació italiana explícita en un fragment de la sonata en la menor per violí de Bach.

Seguint amb les indicacions de Quantz, (*Versuch* c.XII s.27), els ornaments essencials es poden usar en moviments ràpids o lents, mentre que els ornaments capriciosos només s’han de fer servir per ornamentar moviments lents, o en rares ocasions per ornamentar repeticions de moviments lleugers. També com a norma general, els ornaments lliures s’han de reservar per la música de cambra *a solo* o per pocs instruments o bé pels papers solistes d’un concert.

Probablement l’exemple més representatiu i ben documentat d’ornamentació lliure en *adagios* el trobem en les sonates de l’opus 5 de Corelli, publicades a Roma el 1700. Aquestes sonates varen tenir un èxit immens arreu,¹⁰ i van adquirir un estatus d’obres clàssiques com a model compositiu i també com a eina d’estudi per l’ornamentació. D’aquestes sonates se’n coneixen actualment més de 20 fonts diferents amb ornamentacions per als moviments lents (Zaslaw, 1996; Johnstone, 1996). Algunes d’aquestes ornamentacions provenen de mestres com Geminiani o Tartini, algunes altres d’estudiants, i fins i tot la tercera edició impresa a Amsterdam el 1710 assegura contenir les ornamentacions que el mateix Corelli tocava als seus concerts. Per altra banda també se sap de multitud d’ornamentacions que no ens han arribat, bé perquè mai s’hagin escrit, com podria ser el cas de les ornamentacions de Locatelli de les quals tenim descripcions del seu efecte en el públic, o perquè no s’han recuperat, com per exemple les que Quantz va adquirir en un exemplar ornamentat per Nicola Matteis. Dins el fanatisme general per l’obra de Corelli s’hi pot englobar doncs una obsessió per l’ornamentació dels moviments lents. Estudiant l’evolució al llarg dels anys d’aquestes ornamentacions es constata com l’ornamentació es va anar carregant més i més al llarg del segle XVIII, i com l’interpret intenta cada cop més lluir-se mostrant la seva inventiva en les ornamentacions.

encara més perillós que en els casos francès i italià.

¹⁰Es van distribuir pràcticament per tot el món i segurament es tracta de l’obra amb millor recepció de tot el segle XVIII.

L'ornamentació lliure és en certa mesura un procés compositiu, i com a tal hi té cabuda l'estil personal de l'interpret. Tossi recomana experimentar, comparar i construir una col·lecció d'ornaments per crear un estil personal propi. Mattheson a *Der Vollkommene Capellmeister* (Mattheson, 1739) també creu que l'interpret desenvolupa un gust propi en funció de la seva experiència. A més a més, en base a la norma de la claredat –un dels principis retòrics del discurs–, Mattheson aconsella ornamentar amb discreció. Quantz també recomana moderació.

Tots els textos teòrics que parlen sobre ornamentació lliure coincideixen que per aprendre a ornamentar cal fer-ho amb un mestre i no amb un llibre. Tot i així alguns d'ells ens han deixat normes escrites indicant com i quan convé ornamentar. A continuació en citeu algunes, útils per a ornamentar moviments lents segons el gust alemany, extretes del *Versuch* de Quantz:

1. Les variacions que ornamenten una nota no l'han d'ofegar. L'objectiu no és afegir moltes notes sinó embellir la melodia.
2. Les notes de la melodia original han de quedar intactes en la mesura del possible.
3. Les variacions depenen de la melodia i també de l'harmonia. És indispensable un coneixement del que està passant harmònicament.
4. Idealment les variacions han d'incloure ornaments essencials i ornaments lliures.
5. Els moviments lents ofereixen més oportunitats per ornamentar que els ràpids.
6. No s'han d'ornamentar totes les melodies sinó només les més monòtones.
7. Una melodia que apareix dues vegades sempre s'haurà d'ornamentar el segon cop, per tal que l'oient en tingui una referència prèvia.
8. Mai s'ha d'ornamentar una melodia que ja hagi estat ornamentada pel compositor, cosa que serà cada cop més habitual entrat el segle XVIII.
9. Els ornaments no han de distorsionar l'afecte de la composició, sinó emfatitzar-lo.
10. Quan es toca una veu juntament amb altres instruments, a *tutti*, no s'ha d'ornamentar.
11. Quan es toca una peça amb diverses veus solistes, només s'ha d'ornamentar el material que les altres veus podran imitar tot seguit.
12. Si es volen ornamentar fragments amb terceres o sextes paral·leles s'ha d'acordar l'ornamentació amb antelació.

Malgrat tot, hem de ser conscients de les limitacions d'aquestes normes:

“Rules wer made first by wise men, and not wise men made by rules” – The arte of Rhetorike, Thomas Wilson (1553).

Els ornaments simbòlics que fan servir els autors francesos, tot i tenir una equivalència en notació musical a les taules d'ornaments, no s'han d'executar mecànicament, ja que sinó no poden transmetre l'efecte desitjat.¹¹ Per tant estem davant d'un coneixement de transmissió oral. Pel que fa a l'ornamentació italiana no escrita, encara és més clar que es tracta d'un coneixement que es transmetia de mestres a alumnes.

Avui en dia no podem recórrer a la tradició, però tenim altres recursos per estudiar l'ornamentació:

- Peces de les que es coneix la melodia en una forma més simple, per exemple corals o cançons populars.
- Melodies de les que hi ha una exposició prèvia sense ornamentar.¹²
- Còpia de música d'un compositor per la mà d'un segon (e.g. transcripcions d'obres de Couperin fetes per Bach).
- Reducció de peces amb ornamentació lliure explícita (e.g. Blavet, Locatelli, Bach).
- Reedicions o còpies manuscrites d'obres que inclouen melodies més ornamentades (e.g. manuscrit de Berlín de Franz Benda).
- Anotacions manuscrites afegides.
- Reculls de figures ornamentals (e.g. Marpurg, Printz).
- Obres didàctiques, com les sonates metòdiques de Telemann, que ofereixen una versió llisa i una ornamentada per comparar.

Tot aquest conjunt d'eines és important per l'interpret actual, no només a l'hora d'improvisar o preparar ornamentacions pròpies, sinó també per saber reconèixer l'estructura musical de les melodies de la música barroca. En general, en la música barroca trobem melodies força complicades, amb voltes i girs. Haynes, a *The end of early music* (Haynes, 2007), explica detalladament com les unitats estructurals de la melodia són més petites que en la música romàntica, on apareix el concepte de les frases llargues i *legato*. Aquestes unitats estructurals i petits bolcs de la música barroca –o *gestures*, com els anomena Haynes–, deriven en part de l'ornamentació de la música vocal del segle XVII. Un cop van haver cristal·litzat a la música instrumental, es van fer servir sense connexió amb el text, combinant diversos blocs per formar una melodia. Saber reconèixer aquests elements en les melodies és d'utilitat per aplicar alguns criteris interpretatius:

1. Els ornaments s'han de tocar amb lleugeresa, i no amb la intensitat o gravetat de les notes estructurals, per tal que es pugui entendre millor l'estructura.
2. Els ornaments s'han de tocar amb espontaneïtat, llibertat rítmica i matisos imaginatius, per remarcar-ne la seva faceta improvisativa, tot i que hagin estat preparats amb antelació o anotats pel compositor.

¹¹Segons Rameau (*Code de musique pratique*, (Rameau, 1760)): “*Qu'un agrément soit autant bien rendu qu'il se puisse, il y manquera toujours ce certain je ne sais quoi qui en fait tout le mérite, s'il n'est guidé par le sentiment*”.

¹²Tot i així, a vegades la versió simple no ha de ser necessàriament una versió purament estructural, o la versió modificada pot anar més enllà d'una ornamentació i passar a ser una variació, és a dir una modificació on les notes estructurals es modifiquen substancialment.

3. La disposició i tipus d'ornaments poden ajudar a decidir qüestions de tempo, fraseig, articulació i dinàmica.

En resum, el reconeixement de l'estructura, l'ornamentació i els 'gestos' de la melodia permeten entendre millor les intencions del compositor. D'aquesta manera l'intèrpret pot explicar-les al públic amb més consciència.

3. Telemann, una figura central del barroc tardà alemany

Georg Philipp Telemann (Magdeburg 1681 - Hamburg 1767) va ser un compositor central del barroc tardà alemany. Es coneix bona part de la seva biografia gràcies a l'obra de Johann Mattheson *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Mattheson, 1740), una biografia de 149 músics publicada el 1740 a Hamburg. Mattheson hi transcriu l'autobiografia que Telemann va escriure un any abans, el 1739. Prèviament Mattheson ja havia publicat una altra autobiografia seva de 1719 a *Grosse General-Baß-Schule* (Mattheson, 1731). Les altres fonts primàries que permeten completar la biografia de Telemann són una breu entrada biogràfica al diccionari musical que Walther (Walther, 1732) imprimí el 1732, i les cartes que Telemann intercanvià amb altres músics, amics, editors o patrons (Grosse & Jung, 1972).

Segons aquestes fonts autobiogràfiques, Telemann va néixer a Magdeburg el 1681. Va créixer en una família de tradició luterana. Va aprendre música de manera gairebé autodidacta i va aprendre a tocar múltiples instruments: tecla, violí, flauta de bec, i posteriorment també oboè, flauta travessera, viola de gamba i chalumeau. El coneixement que Telemann va adquirir de les possibilitats tècniques d'aquests instruments es reflecteix en les seves composicions, que són molt idiomàtiques.¹³

Després d'aprendre llatí, grec i poesia i literatura alemanyes va estudiar dret a la universitat de Leipzig, on es traslladà el 1701. Allí cursà assignatures de lleis, filosofia i oratòria. El seu domini del gènere literari i el gust per la poesia¹⁴ li facilitaria escriure els llibrets de les seves pròpies òperes. L'oratòria de ben segur va ser un aprenentatge cabdal per adquirir els fonaments teòrics i pràctics de la retòrica –tan desconeguts pels músics actuals– aplicables posteriorment en l'àmbit musical compositiu i interpretatiu.

Va aprendre composició estudiant les obres dels mestres de finals del XVII. Entre ells, Telemann cita els italians Steffani, Corelli, Caldara, i l'alemany Rosenmüller, dels quals aprengué l'estil instrumental, eclesiàstic i teatral. També esmenta l'alemany Kuhnau com a model d'estudi per la fuga i el contrapunt. Dels francesos Lully i Campra n'estudià les seves *ouvertures* quan un dels seus patrons a Sorau, el compte Erdmann von Promnitz, tornà de França amb gust per aquesta música. Telemann va arribar a escriure vora un miler d'*ouvertures* al llarg de la seva carrera.

¹³Veure per exemple el quartet per oboè, flauta, violí i b.c. TWV43:G2, on cada una de les tres veus melòdiques està realment adaptada a les possibilitats de l'instrument.

¹⁴Telemann va publicar llibres de poesies.

També se sap, dels estudis de Payne i Zohn (Zohn & Payne, 1999; Payne, 2006b,a), que Telemann va reutilitzar material d'obres de compositors com Biber, Rameau, Destouches, Campra, Fux, Erlebach, Muffat i Kusser.¹⁵

Totes aquestes influències mostren com Telemann va contribuir a desenvolupar un estil mixt, que combina l'estil Italià, Francès i Alemany. Per altra banda, a l'autobiografia de 1739, Telemann descriu el seu propi estil compositiu com a melòdic i ridiculitza els excessos i les afectacions artificials i poc melòdiques dels mestres antics. El comentari del crític literari Johann Christoph Gottsched al setmanal *Der Biedermann* (Gottsched, 1729) confirma aquesta mateixa idea:

“Particularment he sentit lloances sobre el significatiu senyor Telemann en el sentit que sap com respectar el gust de tots els melòmans. A vegades segueix els estrangers, a vegades els francesos, generalment inclou una mescla d'estils en les seves peces musicals. Evita tot excés tècnic que podria agradar només als mestres i prefereix l'amable alternança de tons que no pas la cerca d'efectes artificiosos. I què hi ha de més raonable que això?”

Durant la seva estada a Leipzig (1701-1704), Telemann va ocupar diversos càrrecs musicals: va refundar un *collegium musicum*,¹⁶ va ser director del teatre d'òpera *Opernhaus auf dem Brühl*, i obtingué el lloc d'organista i director musical a la *Neukirche*. Després treballà a la cort del comte Erdmann II de Promnitz a Sorau (1704-1706), a la cort del duc John William III de Saxe-Eisenach a Eisenach (1708-1712) i com a director de la música municipal i *kapellmeister* a la *Barfüsserkirche* de Frankfurt (1712-1721).

Finalment s'establí a Hamburg, on va ocupar el càrrec de director municipal de la música de la ciutat¹⁷ i *Kantor* de la *Johanneum Lateinschule* des de 1721 fins la seva mort el 1767.¹⁸ Hamburg, en aquells anys, era una ciutat molt cosmopolita i amb un altíssim tràfec comercial (Stewart, 1985), i va resultar ser un lloc molt estimulant per Telemann. En una carta al seu amic Johann Friedrich Armand von Uffenbach (Grosse & Jung, 1972), Telemann escriu:

“(...) mentre allà la música va en declivi, aquí està en auge; i no crec que es pugui trobar un lloc que encoratgi l'esperit d'algú que treballi en aquesta ciència més que Hamburg.”

Les activitats musicals de Telemann a Hamburg eren molt variades: compondre cantates per les cinc principals esglésies de la ciutat, ensenyar cant i teoria musical, preparar música per les cerimònies civils i els concerts públics, dirigir un *collegium musicum*, i també dirigir el teatre d'òpera *Gänsemarktoper*. És a dir, va treballar pràcticament tots els gèneres i estils possibles. Com ja s'ha mencionat anteriorment, Telemann va ser un compositor molt prolífic, probablement el més prolífic del seu temps, arribant a escriure

¹⁵La tècnica d'imitació transformativa o paròdia era molt habitual des del renaixement, i no s'entenia com un plagi sinó com una cita o referència.

¹⁶Un centre de trobada de músics amateurs i estudiants.

¹⁷“*Director des musikalischen Chors*”.

¹⁸En la investidura del càrrec, Telemann va pronunciar el discurs *Musica in ecclesia*, on altre cop, el seus coneixements de retòrica li serien ben útils.

un opus de més de 3000 obres.

Tot i establir-se a Hamburg, continuà subministrant regularment composicions a diverses corts d'Alemanya.

Un altre dels àmbits que Telemann va desenvolupar extensament a Hamburg és el de l'edició musical (Zohn, 2005). Telemann, possiblement encoratjat per Uffenbach o altres autoeditors de la ciutat, va emprendre un negoci propi d'autoedició (*Selbstverlag*) que li va reportar enormes beneficis. Tot indica que ell mateix gravava les planxes de coure que després feia imprimir. Els resultats de les seves impressions són molt curosos i contenen molt poques errates. Moltes d'aquestes edicions es finançaven a través de subscripció prèvia. Telemann va mantenir contacte amb representants a diferents ciutats europees¹⁹ i va aconseguir establir una xarxa de distribució i captació de subscriptors. Sembla que Telemann tenia una gran visió de negoci, i algunes d'aquestes obres impreses les va publicar per fascicles.

Telemann va publicar en vida una seixantena d'obres. La taula 3.1 en mostra un llistat, segons Zohn (Zohn, 2005). El seu període més productiu van ser les dècades dels anys 20 i 30. Sembla ser que cap a 1740 va tancar el seu negoci i a partir d'aleshores encarregà les seves publicacions a altres editors. A banda, van aparèixer algunes publicacions no autoritzades a Londres, Amsterdam i París. Després de la seva mort algunes obres es seguiren publicant per Breitkopf.

Taula 3.1 – Llistat d'obres publicades per Telemann.

	Títol	Data	Publicat a	Notes
1.	Six sonates à violon seul	24 de març de 1715	Frankfurt	
2.	Kleine Cammer-Music	24 setembre de 1716	Frankfurt	
3.	Six trio	Juny de 1718	Frankfurt	
4.	Sei suonatine	12 setembre de 1718	Frankfurt	
5.	Harmonischer Gottes-Dienst	1725–26	Hamburg	
6.	Sonates sans basse	Novembre de 1726	Hamburg	
7.	Auszug derjenigen musicalischen . . . Arien	7 de gener de 1727	Hamburg: Kißner	
8.	Lustige Arien aus der Opera Adelheid	1727 o 1728	Hamburg	Perduda
9.	Six sonatas à violon seul	1727 o 1728	Hamburg	Segona edició de (1.)
10.	Essercizii musici	1727 o 1728	Hamburg	
11.	Pimpinone, oder Die ungleiche Heirat	Gener-abril de 1728	Hamburg	
12.	Sonate metodiche	Gener-abril de 1728	Hamburg	
13.	Sept fois sept et un menuet	21 d'abril de 1728	Hamburg	
14.	La petite musique de chambre	1728	Hamburg	Segona edició de (2.)
15.	Helden-Music, oder 12 neue musicalische Marches	late 1728	Hamburg	Perduda
16.	Der getreue Music-Meister	1728–29	Hamburg	Publicació periòdica amb 25 números
17.	Fast allgemeines evangelisch-musicalisches Lieder-Buch	17 de gener de 1730	Hamburg	
18.	Zweytes sieben mal sieben und ein Menuet	6 de febrer de 1730	Hamburg	Segona edició de (13.)

.....Continua a la pàgina següent.....

¹⁹Possiblement Blavet representava Telemann a París.

Taula 3.1 – Llistat d'obres publicades per Telemann.

	Títol	Data	Publicat a	Notes
19.	Ouvertüre und Suite	Març-juny (?) de 1730	Hamburg	Perduda
20.	Quadri	4 de juliol de 1730	Hamburg	
21.	Zwo geistliche Cantaten	19 de desembre de 1730	Hamburg	
22.	Nouvelles sonatines	1730 o 1731	Hamburg	Continuació de (4.), còpia existent incompleta
23.	XX Kleine Fugen	24 de setembre de 1731	Hamburg	
24.	Sechs Cantaten	1731	Hamburg	
25.	III Trietti methodichi e III scherzi	1731	Hamburg	
26.	Fortsetzung des harmonischen Gottesdienst	1731–32	Hamburg	Continuació de (5.)
27.	12 Fantaisies à travers. sans basse	1732	Hamburg	Portada perduda
28.	Fantaisies pour le clavessin	1732–33	Hamburg	
29.	Continuation des sonates méthodiques	12 de novembre de 1732	Hamburg	Continuació de (12.)
30.	Musique de table	1733	Hamburg	
31.	Six quatuors ou trios	1733	Hamburg	
32.	Lustige Arien aus der Opera Adelheid	1733	Hamburg	Segona edició de (8.)
33.	Singe- Spiel- und General-Bass-Übungen	1733–34	Hamburg	
34.	XII Solos à violon ou traversière	1 de març de 1734	Hamburg	
35.	Scherzi melodichi	19 de juny de 1734	Hamburg	
36.	Six concerts et six suites	1734	Hamburg	
37.	Lustiger Mischmasch oder scotländische Stücke	1734–35	Hamburg	Perduda
38.	Fugirende und veraendernde Choraele	1735	Hamburg	
39.	XII Fantasie per il violino senza basso	1735	Hamburg	Només existeixen manuscrits
40.	Sonates corellisantes	1735	Hamburg	
41.	VI moralische Cantaten [I]	1735	Hamburg	
42.	Telemanns Canones à 2, 3, 4	1735	Hamburg	
43.	Duos à travers. et violoncell	1735	Hamburg	Perduda
44.	12 Fantasies à basse viole	Agost–novembre de 1735	Hamburg	Perduda
45.	Six ouvertures	1736	Hamburg	Només existeixen manuscrits
46.	VI moralische Cantaten [II]	1736	Hamburg	Continuació de (41.)
47.	Nouveaux quatuors	1738	Paris	Continuació de (20.)
48.	XIIX Canons mélodieux	1738	Paris	
49.	Fugues legeres & petits jeux	1738 o 1739	Hamburg	
50.	6 Symphonien	1738 o 1739	Hamburg	Perduda
51.	Sonates en trio	1738–42	Paris: Vater	
52.	Vier und zwanzig theils ernsthafte, theils scherzende Oden	19 de juny de 1741	Hamburg: Herold	
53.	Musicalisches Lob Gottes	1744	Nuremberg: Schmid	
54.	VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen	1745	Nuremberg: Schmid	
55.	Music vom Leiden und Sterben des Welt Erlösers	1746 o 1747	Nuremberg: Schmid	
56.	several cantatas "Engel-Jahrgang"	1748	Hermisdorf: Lau	
57.	Seconde livre de duo	1752	Paris: Blavet	Segona edició de (6.)
58.	De danske, norske og tydske under-saatters glaede	1757	Hamburg: Schönemann	
59.	Symphonie zur Serenata	1765	Hamburg: Bock	

Dues de les seves publicacions, els *Nouveaux quatuors* i la *Musique de Table*, inclouen un llistat dels subscriptors que les van comprar, que permeten estudiar a on es distribuïen les seves impressions. Els 185 subscriptors de la *Musique de table* eren d'Anglaterra, Dinamarca, França, Alemanya, Holanda, Noruega, Espanya, Suïssa, i els països bàltics. Hamburg és la ciutat més representada amb 51 subscriptors i la segona ciutat més representada és París amb 18 subscripcions, cosa que indica que Telemann hi

tenia una audiència significativa.²⁰ Segueixen Berlín i Frankfurt, amb 11 i 5 subscriptors respectivament. Pel que fa als nous quartets ‘de París’, varen tenir 287 subscriptors, la meitat dels quals eren Francesos. Aquestes llistes mostren la popularitat de què gaudien les obres de Telemann arreu d’Europa, i especialment a França i Alemanya.

Quan Telemann ja gaudia d’una certa fama a París, hi viatjà per obtenir uns permisos d’edició. Durant els vuit mesos que s’hi allotjà entre 1737 i 1738 (Bergmann, 1967), algunes obres seves es van tocar al *Concert Spirituel*.²¹ Els seus quartets fóren interpretats per Blavet a la flauta, Guignon al violí, Forqueray fill a la viola de gamba, Edouard al violoncel i ell mateix al clavicèmbal.

Pel que fa a la fama de Telemann a Londres, podem mencionar que Walsh reedità en 5 ocasions les sonates per violí entre 1722 i 1735.

Taula 3.2 – Llistat de publicacions no autoritzades per Telemann a Londres.

Títol	Data	Publicat a	Notes
Solos for a Violin ... opera prima	1722	London: Walsh i Hare	reedició de (1.)
Solos for a Violin ... opera seconda	1725	London: Walsh i Hare	nos. 4 i 5 atribuïts a Corelli
Solos for a Violin ... opera prima	1730	London: Walsh	reedició de (60.)
Solos for a Violin ... opera seconda	1730	London: Walsh	reedició de (61.)
XII Solos for a Violin	1735	London: Walsh	reedició de (60.) i (61.)

Telemann va influenciar altres compositors contemporanis: va conèixer personalment Bach i Haendel. De fet, se sap que tots dos varen estudiar les seves composicions. Haendel es va subscriure a la *Musique de table* i en va fer servir com a mínim setze seccions com a inspiració per les seves composicions (Payne, 2001). Bach va copiar algunes cançones de Telemann i també en va reutilitzar material musical (Payne, 1998). Per altra banda també és conegut que Bach va fer Telemann padrí d’un dels seus fills músics, Carl Philipp Emanuel Bach.²²

També és interessant remarcar que al 1722 Telemann va ser escollit entre cinc candidats per ocupar la plaça de *kantor* a la *Thomaskirche* de Leipzig, i no va ser fins que Telemann obtingué un augment de sou a Hamburg i renuncià a la plaça, que Bach n’obtingué la posició.²³

Quantz, al *Versuch* (Quantz, 1752), considera a Telemann com un dels grans compositors del seu temps. Potser en un excés de zel nacionalista, explica com els alemanys Telemann i Haendel aconseguiren sobrepassar els models d’*ouvertures* de Lully (*Versuch*, c.XVIII s.42). Més endavant al mateix *Versuch*, Quantz recomana al lector estudiar els trios en estil Francès de Telemann “ben treballats, compostos per bons mestres i que contenen fugues” (c.X s.14). Finalment, també ens indica que el *quatuor* és la prova on es veu l’habilitat dels bons compositors, on els que no són prou sòlids s’enfonsen, i

²⁰Als anys 1730 l’impressor Le Clerc va aprofitar aquesta demanda fent edicions no autoritzades de les obres de Telemann.

²¹La seva música del Salm 71 s’hi va executar amb més de 100 intèrprets, segons el mateix Telemann.

²²Aquest el va succeir en el seu lloc a Hamburg, i sembla que també va heretar la idea de fer negocis publicant la seva música i la del seu pare.

²³Graupner, situat en segon lloc, també va rebutjar la plaça abans que Bach.

ens diu com els sis quatuors per diferents instruments de Telemann són un model excel·lent (c.XVI s.44). Una altra anàlisi que permet veure el crèdit que Quantz atorga a Telemann és l'elevat nombre d'obres seves al recull *Solfeggi* (Quantz, 1782; Zohn, 2008).

Mattheson, conciudadà de Telemann a Hamburg, afegeix aquest únic comentari a l'autobiografia de Telemann: “La gent canta lloances de Lully; parla ben alt de Corelli; només Telemann està per damunt de tota lloança.” El situa al nivell dels dos músics més reconeguts de França i Itàlia.

Tot i l'èxit de què Telemann va gaudir en el seu temps, restà oblidat durant el segle XIX i bona part del XX (Rolland, 2007) i encara avui dia és considerat per alguns un compositor de segona classe, que escrivia molta quantitat però poca qualitat. No obstant això, des dels anys 60 i 70 s'ha anat fent un lloc entre les agrupacions de música antiga com un dels compositors més interpretats, sobretot pel que fa a la música de cambra i orquestral, i potser no tant respecte l'eclésiàstica –que en els seus dies era considerada la més destacable– i encara menys la teatral.

4. Les sonates metòdiques de Telemann

Telemann publicà les dotze sonates metòdiques agrupades en dos volums, impresos el 1728 i el 1732 a Hamburg.²⁴ Es tracta de sonates *a solo* amb baix continu, destinades a la flauta o el violí indistintament.



Figura 4.1 – Portada del primer volum.

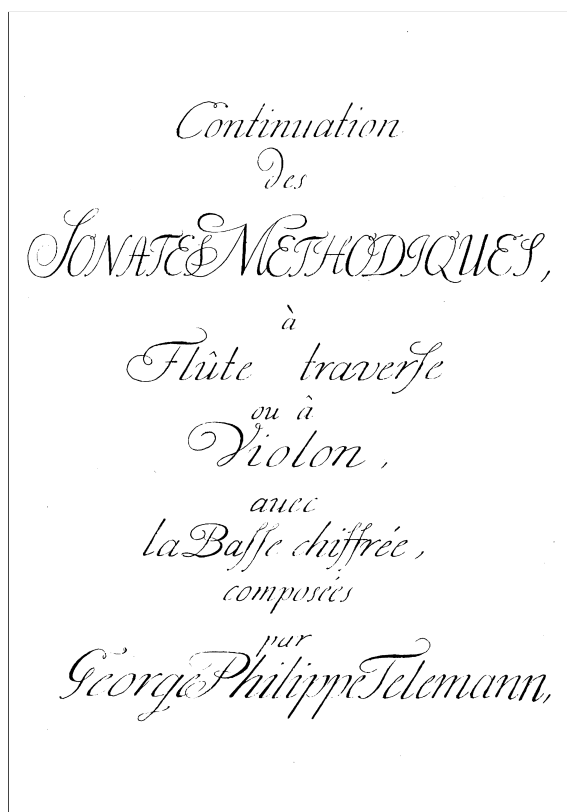


Figura 4.2 – Portada del segon volum.

El títol del primer volum està escrit en italià (Figura 4.1), *Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso*, mentre que el segon està escrit en francès (Figura 4.2), *Continuation des Sonates Methodiques, à Flûte traverse ou à Violon, avec la Basse Chiffrée*. Telemann hi signa amb el nom italianitzat (*Giorgio Filippo*) o afrancesat (*George Philippe*). De totes maneres es tracta de sonates en estil mixte, i en el contingut dels dos volums no predomina el gust musical corresponent a l'idioma del títol. També és curiós que el

²⁴Per aquest treball s'han utilitzat una edició facsímil publicada per SPES (Telemann, 1993) i una edició *Urtext* publicada per Bärenreiter (Telemann, 1955).

primer volum cita primer el violí, mentre el segon cita primer la flauta. Tot i que un petit fragment de la sonata 5 conté dobles cordes per al violí i un ornament de la sonata 6 queda massa baix pel registre de la flauta, tot el material és perfectament tocable amb la flauta, i de fet hi ha molts passatges típicament flautístics. Això fa pensar que la doble destinació flauta/violí no és només un artifici comercial sinó que la música està realment adaptada a les possibilitats dels dos instruments.

Pel que fa al títol, què vol indicar Telemann amb la paraula *metòdic*? En un sentit estricte es diu que una cosa és metòdica quan segueix un procediment tècnic concret, un mètode. Però sovint també es fa servir la paraula mètode en un context didàctic, per designar una obra pedagògica per adquirir algun aprenentatge o habilitat (e.g. mètode per aprendre a llegir, a comptar, o a tocar un instrument). Telemann també usa el terme metòdic en el títol dels *III Trietti methodichi e III scherzi* (veure a la taula 3.1 publicació número 25). Aquests tres tríos per dues flautes o dos violins tenen com a principal element en comú amb les sonates metòdiques la presència en els moviments lents d'una melodia ornamentada addicional. Per tant, Telemann designa les sonates i *trietti* 'metòdics' perquè ensenyen a ornamentar melodies senzilles. Les melodies ornamentades addicionals són el tret distintiu principal de les sonates metòdiques. A l'autobiografia de 1739, Telemann les descriu així: "Sonates metòdiques amb ornaments".²⁵ De manera encara més explícita les anuncia a *Christus ist wahrlich der Prophet* (TVWV 1:152): "de molta utilitat per als que vulguin cultivar els ornaments cantables".²⁶ No queda cap dubte, doncs, que la peculiaritat que fa que aquestes sonates siguin 'metòdiques' és la presència dels ornaments.

El segon volum de sonates conté una dedicatòria (Figura 4.3) a Rudolphe Burmester, capità de la vila d'Hamburg, i Hieronime Burmeister, comerciant *de molt renom*:

"Senyors, aquesta obra us deu massa per no ser-vos oferta; ja que després d'haver honorat el primer volum amb la vostra aprovació, n'heu exigit un segon reiteradament.

Havent-me servit gairebé per tot arreu d'un estil cantant, espero que aprovareu aquesta música amb la vostra execució perfecta, sense ignorar que, després de les fatigues del dia, reposeu sovint l'esperit amb l'harmonia, i els violins a les mans.

Que aquesta noble ocupació no cessi mai de fer les vostres delícies i que fortifiqui la vostra salut, a fi que per molts anys sigueu l'ornament de les muralles i de la borsa, i un model pels vostres conciutadans, treballant per la felicitat de la república i el creixement del negoci. (...)"

La dedicatòria confirma, com ja es sospitava pel títol, que l'obra va encaminada a un públic amateur. De fet, les sonates metòdiques es poden emmarcar dins d'un conjunt més ampli de publicacions didàctiques dirigides al públic burgès amateur que es divertia fent música per gaudi propi a casa seva. Telemann satisfà les necessitats d'aquest mercat emergent en una visió comercial que li va reportar molts beneficis econòmics. Entre d'altres obres didàctiques de Telemann, destaquen:

²⁵ "Methodische sonaten mit manieren."

²⁶ "Sonate metodiche, welche denen sehr nützlich sein können, so der sangbaren Manieren sich befließigen wollen."

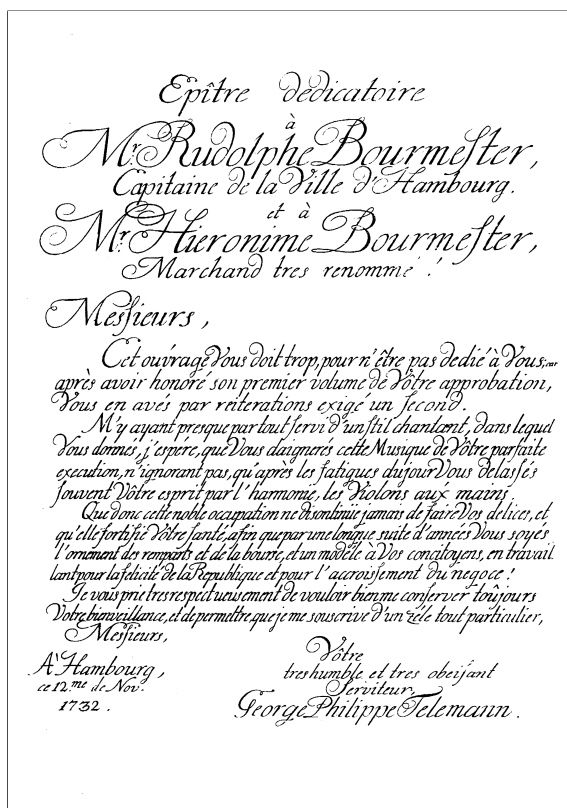


Figura 4.3 – Dedicatòria del segon volum.

- *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen*, un recull d'àries i recitatius a manera d'exercicis o estudis, amb indicacions interpretatives i d'acompanyament del xifrat.
- *Getreue music-meister*, una publicació periòdica quinzenal amb vint-i-cinc lliçons que abasta tots els gèneres i estils musicals exhaustivament, a manera de compendi.
- *Esecrizii musici*, una col·lecció de sonates *a solo* i trionsonates per diferents instruments.

Malgrat la naturalesa pedagògica d'aquestes obres i la seva adequació a un públic no professional, sovint contenen dificultats tècniques notables i no consisteixen en música lleugera.

Totes les sonates del primer volum tenen quatre moviments lent-ràpid-lent-ràpid seguint l'estructura clàssica de la *sonata da chiesa*. Les del segon volum, en canvi, tenen cinc moviments, acabant sempre amb un o dos moviments ràpids: lent-ràpid-lent-ràpid-ràpid, ràpid-lent-ràpid-lent-ràpid o bé lent-ràpid-ràpid-lent-ràpid. El primer moviment lent de cadascuna de les dotze sonates conté una línia melòdica alternativa amb les ornamentacions que estudiarem en aquest treball. El moviment lent interior tendeix a ser molt curt i força simple harmònicament, en un estil més galant com indiquen les indicacions de caràcter. La línia melòdica ja hi apareix en una forma força ornamentada.

Les indicacions de caràcter dels moviments lents ornamentats són: Andante(4), Adagio(3), Largo(2), Grave, Cantabile i Siciliana. Per altra banda, les indicacions del segon moviment lent (no ornamentat) són: Grave, Cortesemente, Cundo, Con tenerezza,

Taula 4.1 – Moviments de les sonates metòdiques. L'asterisc marca el moviment ornamentat.

Número	Tonalitat	Moviments
1	Sol menor	Adagio* - Vivace - Grave - Allegro
2	La major	Adagio* - Vivace - Cortesemente - Vivace
3	Mi menor	Grave* - Vivace - Cunando - Vivace
4	Re major	Andante* - Presto - Con tenerezza - Allegro
5	La menor	Largo* - Allegro - Ondeggiando - Allegro
6	Sol major	Cantabile* - Vivace - Mesto - Spirituoso
7	Si menor	Siciliana* - Allegro - Dolce - Vivace - Presto
8	Do menor	Allegro - Adagio* - Allegro assai - Ondeggiando - Allegro
9	Mi major	Andante* - Allegro - Adagio - Gratoso - Presto
10	Si bemoll major	Largo* - Allegro - Dolce - Vivace - Allegro
11	Re menor	Andante* - Allegro - Tempo giusto - Vivace - Allegro
12	Do major	Andante* - Allegro - Presto - Dolce - Vivace

Ondeggiando(2), Mesto, Dolce(2), Gratoso i Tempo giusto.

També és destacable l'ús enciclopèdic de 12 tonalitats diferents (cap de repetida), descartant les més inconvenients per la flauta, però incloent algunes tonalitats incòmodes (e.g. si bemoll major) que de no ser per l'excel·lent tractament que en fa Telemann resultarien poc llúides amb el traverso. Reordenant convenientment les tonalitats obtenim aquest cicle: do major, do menor, re major, re menor, mi major, mi menor, sol major, sol menor, la major, la menor, si bemoll major i si menor. Si bé és cert que les tonalitats més incòmodes es troben sobretot al segon volum, aquesta sistematització de les tonalitats emprades és un indicatiu que ens fa pensar que Telemann va concebre els dos volums com una sola entitat. De fet, aquestes tonalitats coincideixen, llevat de la substitució de do menor per fa sostingut menor, amb les tonalitats de les dotze fantasies per flauta sense baix de Telemann.

Pel que fa als ornaments, Telemann demostra una amplíssima varietat i una gran imaginació en els seus exemples. També és destacable l'exuberància. Pràcticament no queda ni una nota sense ornamentar. Cada intèrpret haurà de preguntar-se fins a quin punt això és degut a la naturalesa didàctica de l'obra o bé era la pràctica habitual de l'època.

**Figura 4.4** – Fragment de la sonata 2.

Respecte a l'autoedició original de Telemann, cal destacar-ne la qualitat en tots els

detalls (veure la figura 4.4). L'articulació està molt detallada. La línia ornamentada està escrita en una tipografia més petita, utilitzant els mateixos tipus que fa servir en la línia plana per les notes de pas.²⁷ Per aquest motiu, les notes de pas de la línia ornamentada són de la mateixa mida, ja que no disposava d'una font encara més petita.

²⁷Tot i que es tracta d'un gravat, Telemann utilitzava uns tipus que percutia sobre les planxes de coure.

5. Mètode per classificar els ornaments de les sonates metòdiques

Neumann, en el seu estudi de l'ornamentació barroca (Neumann, 1983), utilitza diverses categories per agrupar i estudiar els ornaments en base a diferents aspectes:

- Atenent al disseny melòdic:
 - * segons nombre de tons: petit/gran. Els ornaments petits (menys de 4 graus) es poden simbolitzar més fàcilment.
 - * segons el caràcter reiteratiu (notes repetides): *repercussiu*/no *repercussiu*.
- Atenent al disseny rítmic:
 - * segons la posició de l'ornament respecte el temps o els accents: *onbeat*/*offbeat*.
 - * segons el disseny mètric: iàmbic/anapèstic/...
- Atenent a la funció musical:
 - * segons si emfatitza la melodia, l'harmonia o el ritme: melòdic/harmònic/rítmic.
 - * segons si ornamenta una sola nota o el pas entre dues: intensificador/connectiu.

Neumann fa ús d'un tipus d'anàlisi musical i d'un llenguatge molt moderns, i a banda de donar explicacions molt detallades sobre cadascun dels ornaments essencials i la seva interpretació segons diferents autors heterogenis, es centra especialment en la polèmica qüestió interpretativa *onbeat/offbeat*.

Pel que fa als ornaments lliures, una aproximació més coherent consisteix a classificar-los com a figures retòriques, fent un símil amb les figures de la parla de l'oratória clàssica. Cada figura és una unitat amb una forma rítmica o melòdica característica. Aquestes figures ornamentals, provinents del que a Alemanya durant el segle XVII s'anomenava *musica poetica*,²⁸ van cristal·litzar en l'estil instrumental com a ornamentacions. Aquesta aproximació és especialment indicada en el cas de l'ornamentació a Alemanya, on l'estudi de l'oratória clàssica estava en auge i la teoria dels afectes i el símil entre oratória i discurs musical tenien més força que enlloc.²⁹

Tot i que la nomenclatura i l'exemplificació entre diferents autors i reculls de figures no sempre coincideix, a tall d'exemple citem algunes definicions, recopilades de diverses fonts a *The end of Early Music* (Haynes, 2007):

²⁸Música vocal, on cal adaptar no només el ritme al text, com faria un poeta, sinó també la melodia, com fa un compositor o *melopoeta*.

²⁹Veure per exemple *The weapons of rethorics* (Tarling, 2004).

- *Accentus*: una nota veïna superior o inferior, generalment accentuada.
- *Acciacatura*: una nota dissonant afegida a un acord, que es resol immediatament després d'executar-la.
- *Anticipatio*: una grau conjunt superior o inferior després d'una nota principal, que introdueix anticipadament una nota que pertany a la següent harmonia.
- *Circolo*: sèrie de vuit graus conjunts formant un patró circular o sinusoidal.
- *Circolo mezzo*: motiu de quatre graus conjunts amb la segona i quarta notes iguals i la primera i tercera diferents. (la meitat d'un *circolo*).
- *Corta*: figura de tres notes en la que la durada d'una nota equival a la suma de les altres dues.
- *Gropo*: motiu de quatre graus conjunts amb la primera i tercera notes iguals, al inrevés que un *circolo mezzo*.
- *Suspirans*: semblant a una *corta*, però la nota més llarga té una pausa de la meitat de duració just abans.
- *Tirata*: Escala ràpida abarçant entre una quarta i una octava o més.

Cal tenir present però que només una petita part de les figures retòriques de la *musica poetica* es poden considerar figures ornamentals.³⁰

Tot i que moltes d'aquestes figures ornamentals tenen origen italià, ens han arribat a través dels mestres alemanys. A continuació es mostren alguns autors teòrics de l'entorn de Telemann³¹ que parlen d'aquestes figures en els seus tractats:

- Bernhard (*Von der Singekunst oder -manier* (Bernhard, 1650)) va ser cantor al *Johanneum* d'Hamburg durant 10 anys, plaça que Telemann ocuparia més endavant.
- Printz (*Phrynidis Mytilenaei, oder Satyrischen Componisten* (Printz, 1676)) va precedir Telemann al capdavant de l'orquestra de la cort de Sorau.
- Fuhrmann (*Musicalischer-Trichter* (Fuhrmann, 1706)).
- Walther (*Musicalisches lexicon* (Walther, 1732)) .
- Mattheson (*Der Volkemene Capellmeister* (Mattheson, 1739)), conciutadà de Telemann a Hamburg amb qui intercanvià correspondència.
- Marpurg (*Der Critische Musicus an der Spree* (Marpurg, 1750)).

³⁰Per una descripció completa de les figures retòriques es pot consultar l'estudi de Bartel *musica poetica* (Bartel, 1997), o bé la pàgina web www.musicapoetica.net/figures.htm que compara gairebé 150 figures retòriques musicals i 400 figures retòriques literàries.

³¹Es citen autors que haurien pogut influir en l'estil ornamental de Telemann o bé que haurien rebut les mateixes influències que ell, o fins i tot que haurien estat influïts per ell.

En vista d'aquest context, i considerant que Telemann va estudiar oratòria a l'universitat de Leipzig, podem donar per fet que coneixia els noms d'aquestes figures i les utilitzava conscientment.

Pepper, a *The alternate embellishments in the slow movements of Telemann's methodical sonatas* (Pepper, 1973), fa servir aquesta aproximació per esbrinar els diferents procediments que Telemann empra per ornamentar les metòdiques, i després prova d'extreure normes per determinar quan és aplicable cadascun dels procediments. A la taula 5.1 podem veure un resum dels procediments que Pepper identifica.

Taula 5.1 – Procediments d'ornamentació que Telemann utilitza a les sonates metòdiques, segons Pepper.

	Procediment	Exemple
	Trino	
	Appoggiatura	
Figures	Bombus	
	Circolo Mezzo	
	Gropo	
	Messanza	
	Circolo obert	
Desplaçaments mètrics	Retràs per silenci	
	Extensió d'una nota	
	Canvi de ritme	
	Nota d'anticipació	
	Nota d'anticipació composta	
Figures amb salts	Salts amb 4 notes	
	Salts amb 3 notes	
	Salts amb 2 notes	

.....Continua a la pàgina següent.....

Taula 5.1 – Procediments d’ornamentació que Telemann utilitza a les sonates metòdiques, segons Pepper.

	Procediment	Exemple
Figures amb graus conjunts	Nota de pas	
	Triple pas	
	Tirata	
	Notes veïnes	
	Echapée	
	Apoggiatura doble	
	Nota canviant	
	Substitució	

En aquest treball, seguirem una metodologia més simplista –ingènua, naïf–, fent ús de força bruta per classificar els ornaments segons l’interval que ornamenten, a semblança dels tractats de glosses del segle XVI i XVII. Com a mostra veigis a la figura 5.1 un fragment del *Tratado de glossas* de Diego Ortiz (Ortiz, 1553). Ortiz exemplifica un seguit de glosses adequades per ornamentar cadascun dels intervals i ritmes possibles.

Per descendere vna quarta di femibreue

Per fallire vna quarta di minima

Per abbassare vna quarta di minima

Per montare vna quinta di breue

Per montare vna quinta di breue

Figura 5.1 – Disminucions d’un fragment del *Tratado de glossas* de Diego Ortiz.

Quantz, al *Versuch*, també confegeix una taula d'ornaments similar per completar el capítol de l'ornamentació lliure. La taula de Quantz, però, inclou informació de l'harmonia. En aquest treball obviarem l'aspecte harmònic i ens centrarem en l'aspecte rítmic.

Per tal d'usar una taula com la del *Tratado de glossas* o del *Versuch* de manera literal s'haurien de seguir aquests passos:

1. Buscar l'interval (i el ritme o harmonia) que es vol ornamentar a la taula.
2. Escollir una disminució o ornamentació escaient.
3. Transposar-la per tal que s'adapti al to necessari.

Fent servir un procediment invers, podem reconstruir una taula a partir dels ornaments. Construïrem una taula que hipotèticament Telemann hauria pogut emprar per ornamentar les metòdiques.³² En aquest treball s'han seguit els següents passos:

Pas 1: Reduir la melodia no ornamentada.

Per tal de classificar els ornaments, s'ha comparat la línia ornamentada amb la línia no ornamentada. En certes ocasions la melodia no ornamentada també conté alguns elements ornamentals. En aquest cas s'ha procedit a reduir la versió no ornamentada encara més, fins a obtenir una versió estructural sense ornaments. El concepte de versió estructural no està lliure d'objeccions, i és en certa mesura arbitrari, ja que segons la granularitat de l'anàlisi qualsevol fragment musical es pot acabar reduint a una successió d'acords. En aquest estudi s'ha seleccionat per cada moviment la nota de duració mínima que es considera estructural, i totes les notes de menor duració s'han tractat com ornamentacions (veure la taula 5.2). La duració de la nota mínima considerada estructural per cada moviment s'ha obtingut analitzant el ritme del baix continu i la melodia.

Taula 5.2 – Duració de la nota mínima considerada estructural per cada moviment

Número	Compàs	Moviment	Duració mínima estructural
1	C	Adagio	corxera
2	C	Adagio	corxera
3	3/4	Grave	negra
4	C	Andante	corxera
5	6/8	Largo	corxera
6	C	Cantabile	corxera
7	12/8	Siciliana	corxera
8	C	Adagio	negra/corxera
9	C	Andante	corxera
10	3/2	Largo	blanca
11	C	Andante	corxera
12	C	Andante	corxera

Pas 2: Identificar els ornaments.

En alguns casos identificar l'ornament no és una tasca fàcil, i sovint és confús o arbitrari decidir on comença i acaba un ornament. En els casos dubtosos s'han intentat afavorir les figures més curtes davant de les més llargues, per tal d'obtenir una mostra més gran.

³²No tenim cap evidència ni indicati que Telemann fes servir cap mena de taula.

Les cadències no s'han inclòs a la taula, ja que en general involucren l'ornamentació de diversos intervals amb canvis de notes i sovint no té sentit trencar aquestes estructures llargues en ornaments intervàlics.³³

Pas 3: Agrupar els ornaments segons l'interval

Cada ornament s'ha classificat segons l'interval que ornamenta, és a dir, l'interval que apareix a la versió reduïda. Els intervals majors i menors s'han considerat com una única categoria. Totes les figures ornamentals, com a norma general, depenen del nombre de graus entre elles, i no dels semitons compresos. Pel que fa a intervals augmentats i disminuïts, alguns d'ells es presenten per separat, per exemple la quinta disminuïda, que implícitament ens fa pensar en un acord de setena.

Cal tenir en compte que degut a aquesta classificació, una mateixa figura ornamental la podem trobar en diversos intervals. També es pot donar el cas en que una figura ornamental només es trobi representada en alguna de les categories, mentre que l'ornament seria vàlid per ornamentar qualsevol interval.

Pas 4: Agrupar els ornaments segons el ritme

Dins de cadascun dels intervals, els ornaments s'han agrupat segons el ritme de la versió estructural. S'ha intentat mantenir la posició dels accents originals a la taula.

Pas 5: Transposar els ornaments

Tots els ornaments d'un mateix interval i ritme s'han transposat a un registre central del pentagrama. En ocasions, degut a aquesta transposició apareixen alteracions força incòmodes. En general ha estat difícil trobar una solució que resultés adient per tots els intervals.

Pas 6: Eliminar els ornaments duplicats

Algunes ornamentacions apareixen repetides en nombroses ocasions. D'altres només apareixen un sol cop d'entre les 12 sonates. Dels ornaments repetits només s'ha tingut en compte la primera aparició. Si un mateix ornament apareix amb intervals majors i menors s'ha considerat com un únic ornament repetit. Els casos en què ritme i melodia coincideixen però l'articulació és variada s'han mantingut com a ornamentacions diferents a la taula, ja que l'articulació és també un tipus d'ornamentació.

Pas 7: Ordenar els ornaments

Els ornaments s'han ordenat per ordre d'aparició dins de les 12 sonates.

Com a resultat d'aplicar aquests passos s'ha obtingut una taula on per cada interval i ritme es mostren un seguit d'ornamentacions totes diferents i en el mateix to.

La figura 5.2 mostra un resum dels passos seguits per confeccionar la taula.

³³El *Tratado de glossas* també presenta l'ornamentació de cadències com un cas separat.

- Pas 1:** Reducció, on sigui necessari, de la melodia no ornamentada.
- Pas 2:** Identificació dels ornaments respecte la versió estructural.
- Pas 3:** Agrupació dels ornaments segons l'interval de la versió estructural.
- Pas 4:** Dins de cada interval, agrupació segons el ritme de les notes en la versió estructural.
- Pas 5:** Transposició de tots els ornaments de cada categoria a un interval comú.
- Pas 6:** Supressió d'ornaments duplicats.
- Pas 7:** Ordenació de cada categoria.

Figura 5.2 – Resum del procediment adoptat per confeccionar la taula d'ornaments.

6. Presentació dels resultats

6.1 Nomenclatura

Per tal de presentar els resultats d'una manera útil, i a la vegada poder traçar els ornaments i referir-se a la font en cas de necessitat, s'ha definit una nomenclatura per identificar cadascun dels ornaments de la taula.

A damunt de cada ornament hi ha anotada una etiqueta identificativa, que conté el número de la sonata precedit de la lletra 'S' i el compàs on es troba l'ornament precedit de la lletra 'C'. La lletra 'o' afegida al final indica que l'ornament és a la línia ornamentada, i la lletra 'r' indica que es tracta d'una reducció o augmentació de la línia no ornamentada. Si no s'especifica cap lletra addicional l'ornament és a la línia no ornamentada.

Exemples:

- S1C12o: sonata 1, compàs 12, versió ornamentada.
- S2C7: sonata 2, compàs 7, versió no ornamentada.
- S3C24r: sonata 3, compàs 24, versió reduïda.

Les sonates s'han numerat de 1 a 12, 1 a 6 per les *Sonate Methodiche* i 7 a 12 per les *Continuation des Sonates Méthodiques*. Pel que fa al número de compàs, si l'ornament s'extén per més d'un compàs s'ha anotat l'últim d'ells, entenent que es tracta d'un anacrusi. Pels ornaments repetits s'ha anotat només la primera ocurrència.

6.2 Taula d'ornaments

6.2.1 Uníson

Musical notation for ornaments S1C6r, S1C6, S1C6o, S3C14o, S4C8, S4C8o, and SC4C8. The notation is in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Musical notation for ornaments S4C8o, S4C29o, S4C30o, S8C8o, S9C5o, S12C4, and S12C4o. The notation is in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Musical notation for ornaments S2C2, S2C2o, S2C9o, S2C23, S2C23o, and S4C1. The notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Musical notation for ornaments S4C1o, S4C1o, S4C5, S4C6o, S4C8o, S4C13, and S4C13o. The notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Musical notation for ornaments S4C16o, S4C18o, S4C19o, S4C23o, S4C25o, S4C29o, and S6C9. The notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Musical notation for ornaments S6C9o, S6C10, S6C10o, S6C10, S6C10o, and S6C13o. The notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Musical notation for ornaments S6C19, S6C19o, S6C20o, S6C21o, S8C1, and S8C1o. The notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Musical notation for ornaments S8C4o, S8C11o, S9C1o, S9C4o, S9C5o, and S9C8. The notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Musical notation for ornaments S9C8o, S9C16o, S12C1o, S12C2o, S12C5o, and S12C8o. The notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.



Uníson augmentat



6.2.2 Segona ascendent



S6C21o
3

S6C22

S9C6

S9C6o

S9C7o

S2C10r

S2C10

S2C10o
3

S3C15

S4C24

S4C24o
3

S4C26o

S1C10o

S1C12o

S9C1

S9C1o
3

S9C4o
3

S9C28

S9C28o

S11C18o

S11C21o

S1C5

S1C5o

S1C7o

S2C3o

S2C4o

S2C10o

S2C25

S2C25o
3

S2C26

S2C26o
3

S4C14

S4C19

S4C33

S4C19o

S5C24o

S5C25o

S5C26o

S6C3o

S6C23o

S7C4o

S7C5o

S9C7o

S9C26o
6

S9C27o

S11C20o

S12C1

S12C1o

S12C15o

S3C2 S3C2_o S3C8_o ⁺ S3C20_o

S3C31_o S3C32 S3C32_o ⁺

Detailed description: This system contains two staves of music in common time (C). The first staff has four measures: S3C2 (quarter rest, quarter note), S3C2_o (quarter rest, quarter note), S3C8_o (quarter rest, eighth note, eighth note, quarter note), and S3C20_o (quarter rest, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note). The second staff has three measures: S3C31_o (quarter rest, eighth note, eighth note, quarter note), S3C32 (quarter rest, eighth note, eighth note, quarter note), and S3C32_o (quarter rest, eighth note, eighth note, quarter note, eighth note, eighth note).

S5C5 S5C5_o ⁺ S5C10 S5C10_o S5C11

S5C11_o S5C13_o S5C32 S5C32_o S5C36_o

Detailed description: This system contains two staves of music in 3/4 time. The first staff has five measures: S5C5 (quarter note, quarter note), S5C5_o (quarter note, quarter note, quarter note), S5C10 (quarter note, quarter note, quarter note), S5C10_o (quarter note, quarter note, quarter note), and S5C11 (quarter note, quarter note, quarter note). The second staff has five measures: S5C11_o (quarter note, quarter note, quarter note), S5C13_o (quarter note, quarter note, quarter note), S5C32 (quarter note, quarter note, quarter note), S5C32_o (quarter note, quarter note, quarter note), and S5C36_o (quarter note, quarter note, quarter note).

S10C1 S10C1_o ⁺ S10C14_o S10C17 S10C17_o S10C17_o S10C18_o

Detailed description: This system contains one staff of music in 2/4 time. It has seven measures: S10C1 (quarter note, quarter note), S10C1_o (quarter note, quarter note), S10C14_o (quarter note, quarter note), S10C17 (quarter note, quarter note), S10C17_o (quarter note, quarter note), S10C17_o (quarter note, quarter note), and S10C18_o (quarter note, quarter note).

S10C2 S10C2_o S10C15_o ⁺ S10C32_o ⁺

Detailed description: This system contains one staff of music in 3/4 time. It has four measures: S10C2 (quarter note, quarter note), S10C2_o (quarter note, quarter note), S10C15_o (quarter note, quarter note), and S10C32_o (quarter note, quarter note).

6.2.3 Segona descendent

S9C8 S9C8^o S9C6^o S9C13^o S9C22^o S9C29^o

S2C2 S2C2^o S2C9^o S2C11^o S2C15^o

S2C22^o S2C27^o S4C11^o S4C19 S4C19^o

S4C32^o S5C3^o S5C1 S6C5^o S6C6^o

S6C8^o S6C17^o S6C19^o S6C24^o

S8C2^o S8C6^o S8C8^o S9C13^o

S9C15^o S9C18^o S9C19^o S9C20^o

S9C20^o S9C24^o S9C29 S9C29^o

S9C32^o S11C1 S11C1^o S11C3^o

S11C3^o S11C4^o S11C16^o S12C2^o

S12C5 S12C5^o S12C6 S12C6^o S12C14^o

Musical staff with notes and chord labels: S1C1r, S1C1r, S1C1, S1C1o, S1C8o.

Musical staff with notes and chord labels: S5C9r, S5C9, S5C9o, S5C12, S5C12o, S5C31o, S5C34o.

Musical staff with notes and chord labels: S5C35o, S5C37, S5C37o, S7C1o, S7C3o, S7C3o, S7C9o.

Musical staff with notes and chord labels: S7C10o, S7C13o, S7C12, S7C12o, S7C12o, S7C11o, S7C16o.

Musical staff with notes and chord labels: S10C4, S10C4o, S10C12, S10C12o, S10C34.

Musical staff with notes and chord labels: S10C5, S10C5o, S10C35o, S10C8o, S10C10, S10C20o.

Musical staff with notes and chord labels: S10C26, S10C26o, S10C30o, S10C42o, S10C42o.

6.2.4 Tercera ascendente

S1C3r S1C3 S1C3o

S1C5 S1C5o S1C7o S2C5 S2C5o S2C4 S4C18 S6C15

S8C7o S9C2 S9C2o S9C13o S11C3o S11C19o S12C6o

S2C19r S2C19 S2C19o S8C4o S11C11 S11C11o

S3C24r S3C24 S3C24o

S3C40r S3C40 S3C40o

S5C20r S5C20 S5C20o S5C22o S7C6o S7C4o S7C4 S7C4

S10C3r S10C3 S10C3o S10C8 S10C8o S10C19o S10C27o S10C29o S10C31o S10C33o

6.2.5 Tercera descendente

S3C26r S3C26 S3C26o S3C48o S4C3 S4C3o S4C14 S4C14o S4C30o S8C9o S9C3o S9C25o

S1C2 S1C2o S1C5 S1C5o S1C9o S1C2o S1C9o S2C4o S2C4 S2C4o S2C10 S2C10o S2C11

S2C11o S2C15o S2C21o S4C2o S4C12o S4C13 S4C13o
 S4C18o S4C25o S4C27o S5C14o S6C2o S6C8o S6C8o
 S6C9o S6C14o S8C6o S9C15o S9C15 S9C15o S9C26o
 S9C27o S11C1o S11C2o S11C12o S11C13o S11C16o

S1C2r S1C2 S1C2o S1C5o S1C7o
 S4C2 S4C9 S4C9o S4C12o
 S5C2o S6C12 S6C12o S6C13o
 S8C7o S11C2 S11C2o S11C6o
 S11C7o S11C8o S12C8 S12C8o S12C19o

S3C3 S3C3o S3C7o S3C21o

S5C4r S5C4 S5C4_o S5C9 S5C9_o S5C21_o
 S5C26_o S7C2_o S7C5_o S7C6_o S7C5_o S7C7_o

S10C7r S10C7 S10C7_o S10C21_o S10C37 S10C37_o

6.2.6 Quarta ascendente

S12C2 S12C2_o S12C5 S12C5_o S12C16_o
 S12C17_o S12C20_o S12C22 S12C22_o

S2C3 S2C3_o S4C3_o S4C5_o S4C9_o S4C30_o S4C31_o S1C2_o S1C9_o

S1C1 S1C1o S1C8o S7C2o S8C2

S8C2o S8C8o S9C1o S9C4o S9C23o

S7C13 S7C13o S7C16o

S10C29r S10C29o S10C44 S10C44o S10C45o

6.2.7 Quarta descendente

S3C33r S3C33 S3C33o S9C3

S9C3o S9C14o S9C25o

S2C25r S2C25 S2C25o S3C16o



Quarta aumentada



Quarta diminuida



6.2.8 Quinta ascendent



S5C7r S5C7 S5C7o S5C29o

Musical notation for four chords in 4/4 time: S5C7r, S5C7, S5C7o, and S5C29o. Each chord is shown with its characteristic fingering and voicing.

S3C4 S3C4o

Musical notation for two chords in C major: S3C4 and S3C4o. The first chord is a simple triad, and the second is an open voicing.

Quinta disminuïda

S4C23r S4C23 S4C23o

S4C25o S6C7o S8C9o

Musical notation for six diminished fifth chords in 2/4 time: S4C23r, S4C23, S4C23o, S4C25o, S6C7o, and S8C9o. The notation includes triplets and slurs to indicate the specific voicings.

Quinta disminuïda

S11C11r S11C11 S11C11o

Musical notation for three diminished fifth chords in 4/4 time: S11C11r, S11C11, and S11C11o. The notation shows the specific voicings for each chord.

Quinta disminuïda

S10C10r S10C10 S10C10o S10C22o

Musical notation for four diminished fifth chords in C major in 4/4 time: S10C10r, S10C10, S10C10o, and S10C22o. The notation shows the specific voicings for each chord.

6.2.9 Quinta descendente

S12C2r S12C2 S12C2o S12C3o
 S12C3 S12C3o S12C11o S12C16o

S2C2 S2C2o S2C9o S2C26 S2C26o S3C31o S9C15 S9C15o S11C1o S12C15o

S4C1r S4C1 S5C3o S6C2 S6C2o
 S7C2o S9C18o S12C8 S12C8o

S2C1r S2C1 S2C1o S2C7o

S5C6 S5C6o

6.2.10 Sexta ascendente

First system of musical notation in 2/4 time. It consists of three measures. The first measure has a whole note G4 and is labeled S3C19. The second measure has a sixteenth-note ascending scale from G4 to E5, with a '6' below the staff, and is labeled S3C19o. The third measure has a sixteenth-note ascending scale from G4 to E5, with a '6' below the staff, and is labeled S4C22o.

Second system of musical notation in 4/4 time, consisting of two staves. The first staff has seven measures: S3C17 (quarter note G4), S3C17o (eighth-note G4), S6C2o (eighth-note G4), S9C19o (eighth-note G4), S11C4o (eighth-note G4), S11C4o (eighth-note G4), and S11C6o (eighth-note G4). The second staff has seven measures: S11C6o (quarter note G4), S11C22 (eighth-note G4), S11C22o (eighth-note G4), S11C22o (eighth-note G4), S12C11 (eighth-note G4), S12C11o (eighth-note G4), and S12C17o (eighth-note G4).

Third system of musical notation in 2/4 time, consisting of two measures. The first measure has a quarter note G4 and is labeled S7C9. The second measure has a quarter note G4 and is labeled S7C9o.

Fourth system of musical notation in 4/4 time, consisting of six measures. The notes are: S10C39r (quarter note G4), S10C39 (quarter note G4), S10C39o (quarter note G4), S10C40 (quarter note G4), S10C40o (quarter note G4), and S10C41o (quarter note G4).

6.2.11 Sexta descendent

6.2.12 Sèptima ascendent



6.2.13 Sèptima descendent



6.2.14 Octava ascendente

Musical notation for the first system of exercise 6.2.14, showing an ascending octave in 4/4 time. The notes are labeled S2C11r, S2C11, S2C11o, S2C16o, S2C18o (with a triplet), S9C22, and S9C22o.

Musical notation for the second system of exercise 6.2.14, showing an ascending octave in 2/4 time. The notes are labeled S2C7r, S2C7o, and S3C18o.

Musical notation for the third system of exercise 6.2.14, showing an ascending octave in 3/8 time. The notes are labeled S7C1, S7C1o, and S7C11o.

6.2.15 Octava descendente

Musical notation for the first system of exercise 6.2.15, showing a descending octave in 2/4 time. The notes are labeled S3C8, S3C8o, S2C18o (with a triplet), S12C22, and S12C22o (with a triplet).

Musical notation for the second system of exercise 6.2.15, showing a descending octave in 4/4 time. The notes are labeled S2C16 and S2C16o (with a triplet).

7. Aplicacions pràctiques

Amb l'ús d'aquesta taula es podran realitzar ornamentacions utilitzant les figures i ornaments que Telemann usava. Però l'ornamentació era –i hauria de seguir sent– una qüestió de gust personal. L'interpret haurà de decidir quina quantitat d'ornamentacions vol fer servir, quins moviments i passatges convé ornamentar i quins no, el grau de sofisticació de l'ornament, etcètera. En aquest aspecte, la millor recomanació és seguir els consells de Quantz i d'altres teòrics.

A l'hora d'escollir un ornament per adornar un interval o un passatge, primer s'haurà de detectar l'element estructural que es vol adornar, eliminant si calgués alguna nota no estructural. D'entre totes les opcions disponibles per ornamentar aquest pas caldrà escollir-ne una que s'avingui amb l'afecte de la peça. També caldrà veure si no hi ha cap incoherència amb l'harmonia o amb les altres veus, per exemple, que no es formin quintes paral·leles, o no s'incorporin dissonàncies estranyes o sense resolució.

Per altra banda també cal tenir present que algunes figures –sobretot les figures amb salts– no són figures completament definides i pròpies d'un interval en concret, sinó que es poden aplicar a diferents intervals. Per tant en certs casos podrem ser flexibles i adaptar l'ornament tot i que no aparegui a la taula escrit exactament com el necessitem.

La taula d'ornaments prové dels moviments lents de sonates *a solo* per flauta o violí. L'ús de la taula, però, es pot extrapolar a altres instruments melòdics (oboè, viola de gamba,...) i altres formes musicals (triosonates, suites no orquestrals, quatuors,...), sempre que es faci amb certa precaució.

Telemann publicà un conjunt de 75 sonates i suites *a solo*. Afegint-hi material no publicat, triosonates i quatuors, tenim un vast repertori amb oportunitats per aplicar el material de la taula en el seu context natural.

Caldrà ser cautelosos a l'hora de fer servir la taula per ornamentar música d'altres compositors. Ens hem d'assegurar que es tracti de música escrita en la mateixa època (suggerixo no excedir-se del període entre 1715 i 1750), amb un estil melòdic, galant i mixt.

Pel que fa a músics alemanys, Quantz, Mattheson, Schickhard o Fasch van estar en contacte amb Telemann i el seu entorn, i per tant podem utilitzar la taula allà on hi hagi opcions d'ornamentar. Altres músics com Pisendel o J.S.Bach, tot i ser també de l'entorn proper a Telemann, escriviren les seves obres ja ornamentades i en general no ofereixen massa opcions d'afegir més ornaments. Respecte a Haendel, les seves sonates

(o les atribuïdes a Haendel per Walsh) són en un estil plenament italià, i potser seria agosarat ornamentar-les amb aquesta taula. De la mateixa manera ornamentar música italiana, per exemple l'opus V mateix de Corelli, seria possible però donaria uns resultats poc coherents.

En canvi, a França alguns autors comencen a utilitzar l'estil mixt a partir de mitjans de la dècada dels anys 20. Per exemple l'ornamentació explícita que fa servir Blavet a les seves sonates recorda molt l'estil de Telemann. Léclair –que estudià a Itàlia amb un alumne de Corelli– també escriu en estil mixt. Al prefaci del quart llibre de sonates per violí, publicat a París el 1738, Léclair demana als intèrprets que no afegixin ornaments a les seves melodies. Aquesta petició posa de manifest que sovint s'ornamentava la seva música, tot i que el compositor no ho desitgés. Per tant, en alguns compositors francesos com Blavet o Léclair també és possible utilitzar la taula d'ornaments.

A continuació s'exposen, com a mostra, fragments de dues obres de Telemann ornamentats mitjançant la taula. El primer exemple consisteix en el primer moviment lent d'una sonata per violí o flauta de Telemann, del recull *XII solos à violon où traversière* (veure la taula 3.1 la publicació número 34). Aquest recull està dedicat per Telemann als germans Burmeister, dos anys després que els dediqués la *Continuation des Sonates Méthodiques*. Podríem arribar a imaginar que Telemann està donant material als seus mecenes perquè puguin aplicar els coneixements d'ornamentació adquirits amb les metòdiques? El moviment escollit per ornamentar és un andante en forma de *lamento* amb una melodia poc decorada i que demana ornamentació.

El segon exemple és un moviment lent d'una de les fantasies per flauta sola de Telemann. L'any de publicació és, segons les investigacions de Zohn, el 1732, igual que el segon volum de metòdiques (veure la taula 3.1 publicació número 27). En aquest cas, el moviment és un *affettuoso* amb dues parts repetides i l'ornamentació es tocarà només a la repetició. Sovint la melodia és polifònica, i la flauta fa els papers de baix i solista simultàniament. Cal vigilar que les notes del baix es mantinguin ben clares a la versió ornamentada. També cal estudiar amb deteniment l'harmonia en cada fragment, ja que tot i no haver-hi un baix continu escrit l'harmonia es desenvolupa amb notes de la melodia.

XII Solos à Violon où Traversiere

Solo VII

G.Ph.Telemann - 1734

Ornamentació

VI./Fl.

B.C.

Andante

6 7 6 # 6 #

3

S12C2o

6 7 6 # #4

5

S3C19o

S8C8o

S9C4o

S12C3o

6 # 6 7 6

7

S7C2o

S1C1o

6 7 6 7 6 # 6

9

S2C7 S2C20 S12C1o S3C48o S12C2o

#4 6 2 6 6 5

11

S1C7o

7 2 6 6 b6

13

S4C19o

6 7 6 # 6 6 #4

15

S9C1o S10C45o S6C5o

7 6 6 # 6 b

17

S6C2 S2C10o S9C15o S7C9o S12C1o

6 7 6 # 6 7 6 #4 b

19

S4C30o S5C3o

6 6 # 6 7 6

21

S7C2o S2C16o S9C13o S1C10o S9C24o

7 6 7 # 6 6 # b 6 5

23

S2C12o S2C11o S8C11o

b b 6 5 # 6 4 5 #

XII Fantasies à Traversiere sans Basse

Fantasia IX

G.Ph.Telemann - 1732

Ornamentació

Affettuoso

Flauta

4

7

10

13

17

20

S5C1 S2C7

3

3

23

3

3

S2C17o S2C5o

3

3

26

3

3

3

8. Conclusions

- L'ornamentació de moviments lents és una de les pràctiques improvisatives indispensable en la música instrumental de cambra de la primera meitat del segle XVIII.
- Cada intèrpret ha de formar el seu propi gust per improvisar ornamentacions. Les sonates metòdiques de Telemann són una bona guia per fer-ho amb criteris històrics.
- Les sonates metòdiques contenen una bona diversitat de moviments lents en diferents compassos. Això permet tenir una àmplia mostra i formar-se una idea de com ornamentar cadascun d'aquests moviments.
- Telemann fou un dels compositors alemanys més exitosos del seu temps, i la seva música circulà arreu d'Europa. Un estudi de les ornamentacions que ell considerava escaients pot considerar-se representatiu del seu temps i no s'ha d'entendre pas com una mostra aïllada o específica.
- L'estil musical de Telemann és sobretot melòdic i mixt, combinant elements francesos i italians. La seva ornamentació també segueix aquest mateix principi.
- L'ornamentació en la música instrumental durant la primera meitat del segle XVIII deriva de la música vocal del segle XVII. Un estudi de les figures ornamentals com a figures retòriques de la *musica poetica* dóna una visió històrica molt adequada en el cas de la música alemanya.
- Podem afirmar amb bastanta certesa que Telemann coneixia conscientment les figures retòriques ornamentals.
- L'estudi de la pràctica ornamentativa no només és útil per decorar melodies sinó també per a assolir un millor enteniment de les melodies en la música barroca. El reconeixement de les unitats ornamentals i de l'estructura bàsica d'una obra permeten aplicar criteris interpretatius.
- La taula que s'ha realitzat en aquest treball sintetitza les diferents ornamentacions que Telemann va emprar en les sonates metòdiques. La taula es pot usar per ornamentar obres del mateix Telemann o d'altres compositors dins del mateix ambient estètic.
- Com a línia d'investigació futura, seria interessant expandir aquest estudi amb el material dels 3 tríos metòdics que Telemann va compondre el 1731.

Bibliografia

- Bacilly, B. d. (1668). *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris: Robert Ballard et Pierre Bienfait. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/Remarques_curieuses_sur_l%27art_de_bien_chanter_%28Bacilly,_Bertrand_de%29.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bergmann, W. (1967). Telemann in paris. *The Musical Times*, Vol. 108, No. 1498, pp. 1101-1103.
- Bernhard, C. (ms.ca.1650). *Von der Singekunst oder -manier*. Edició moderna a Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, ed. Joseph Müller-Blattau. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999.
- Brown, R. (2008). Telemann's fantasias: A feat of ingenuity and inspiration. *Pan: The Flute Magazine*, Vol. 27, No. 3, pp. 25-37.
- Collins, M., Carter, S. A., Garden, G., & Seletsky, R. E. (2001). Improvisation - western art music - the baroque period. In *New Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: Oxford University Press. ed. Stanley Sadie i John Tyrrell.
- Fuhrmann, M. H. (1706). *Musicalischer-Trichter*. Frankfurt an der Spree. Disponible a imslp: http://imslp.org/wiki/Musicalischer-Trichter_%28Fuhrmann,_Martin_Heinrich%29.
- Gottsched, J. C. (1727-1729). *Der Biedermann*. Leipzig.
- Griscom, R. W. & Lasocki, D. (2003). *The Recorder: A Research and Information Guide*. New York: Routledge, third edition.
- Grosse, H. & Jung, H. R. (1972). *Georg Philipp Telemann: Briefwechsel; Samtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*. Deutscher Verlag für Musik.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Holzinger, M. (2013). *Georg Philipp Telemann: autobiographie 1718, 1729, 1739*. Berlin: Holzinger editions.
- Johnstone, H. D. (1996). Yet more ornaments for corelli's violin sonatas, op.5. *Early Music*, Vol. 24, No. 4, pp. 623-624+626-633.
- Kuijken, B. (2013). *The Notation is not the Music*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

- Landcaster, L. (1982). Baroque performance practices with specific reference to ornamentation for the flute in works by Couperin and Telemann. Master's thesis, California State University, Long Beach.
- Marpurg, F. W. (1750). *Der Critische Musicus an der Spree*. Berlín. Disponible a Wikimedia: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Der_Critische_Musicus_an_der_Spree.pdf.
- Mather, B. B. & Lasocki, D. (1976). *Free ornamentation in woodwind music 1700-1775: an anthology with introduction*. New York: McGinnis & Marx Music.
- Mattheson, J. (1731). *Grosse General-Baß-Schule*. Hamburg. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/Grosse_General-Ba%C3%9F-Schule_%28Mattheson,_Johann%29.
- Mattheson, J. (1739). *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_%28Mattheson,_Johann%29.
- Mattheson, J. (1740). *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hamburg. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/Grundlage_einer_Ehren-Pforte_%28Mattheson,_Johann%29.
- Menke, W. (1983a). *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Band 1*. Frankfurt: Verlag Vittorio Klostermann.
- Menke, W. (1983b). *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Band 2*. Frankfurt: Verlag Vittorio Klostermann.
- Min, K. (1998). *Analyses of the Twelve Fantasies for Solo Flute (1732-33) and the Twelve Fantasies for Solo Violin (1735) of G.Ph.Telemann (with Suggestions for Performance)*. PhD thesis, University of Washington.
- Nagel, R. (1988). Baroque ornamentation: An introduction. *Journal of the International Double Reed Society, Vol. 16*.
- Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music*. Princeton: Princeton university Press.
- Ortiz, D. (1553). *Tratado de Glossas*. Roma. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_%28Ortiz,_Diego%29.
- Payne, I. (1998). New light on Telemann and Bach. double measures. *The Musical Times, Vol. 139, No. 1865, pp. 44-45*.
- Payne, I. (2001). Another Händel borrowing from Telemann?. capital gains. *The Musical Times, Vol. 142, No. 1874, pp. 33-42*.
- Payne, I. (2006a). A tale of two French suites: An early Telemann borrowing from Erlebach. *The Musical Times, Vol. 147, No. 1897, pp. 77-83*.
- Payne, I. (2006b). Telemann and the French style revisited: Transformative imitation in the ensemble suites (TWV 55). *Bach, Vol. 37, No. 2, pp. 45-80*.

- Peckham, M. A. (1972). *The Operas of Georg Philipp Telemann*. PhD thesis, Columbia University, New York.
- Pepper, W. B. (1973). *The alternate embellishments in slow movements of Telemann's Methodical Sonatas*. PhD thesis, Iowa University, Iowa.
- Price, C. G. (2001). Free ornamentation in the solo sonatas of william babel: Defining a personal style of improvised embellishment. *Early Music, Vol. 29, No. 1, pp. 29-48+50+52+54*.
- Printz, W. C. (1676). *Phrynidis Mytilenaei, oder Satyrischen Componisten*. Quedlinburg.
- Quantz, J. J. (1775-1782). *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz*. Berlín. Disponible a IMSLP: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP99338-PMLP204030-quantz_solfejo_para_traverso.pdf.
- Quantz, J. J. (1752). *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière*. Berlín: Chretien Frederic Voss. Disponible a Google Books: http://books.google.es/books/about/Essai_d_une_m%C3%A9thode_pour_apprendre_%C3%A0_j.html?id=Du05AAAAIAAJ&redir_esc=y o IMSLP: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP89604-PMLP183623-Quantz_-_M__thode_fl__te.pdf.
- Rameau, J.-P. (1760). *Code de Musique Pratique*. Paris. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/Code_de_musique_pratique,_ou_m%C3%A9thodes_%28Rameau,_Jean-Philippe%29.
- Rolland, R. (2007). Telemann: a forgotten master. In D. Ewen (Ed.), *Essays on Music*. Holley Press.
- Roseman, R. (1975). Baroque ornamentation. *Journal of the International Double Reed Society, Vol. 3*.
- Ruhnke, M. (1984). *Georg Philipp Telemann: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke, Telemann-Werkverzeichnis (TWV): Instrumentalwerke. Band 1*. Kassel: Bärenreiter.
- Ruhnke, M. (1992). *Georg Philipp Telemann: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke, Telemann-Werkverzeichnis (TWV): Instrumentalwerke, Band 2*. Kassel: Bärenreiter.
- Ruhnke, M. (1999). *Georg Philipp Telemann: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke, Telemann-Werkverzeichnis (TWV): Instrumentalwerke, Band 3*. Kassel: Bärenreiter.
- Stewart, B. D. (1985). *Georg Philipp Telemann in Hamburg: social and cultural background and its musical expression*. PhD thesis, Stanford University, Stanford.
- Tarling, J. (2004). *The Weapons of Rhetoric: a Guide for Musicians and Audiences*. St. Albans, Londres: Corda Music Publications.

- Telemann, G. P. (1955). *Zwölf Methodische Sonaten*. Kassel: Bärenreiter Verlag. Edició Urtext de Max Seiffert. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/12_Sonate_Methodiche_%28Telemann,_Georg_Philipp%29.
- Telemann, G. P. (1993). *Sonate Methodiche i Continuation des Sonates Méthodiques*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte. Edició facsímil amb prefaci de Marcello Castellani. Disponible també a IMSLP: http://imslp.org/wiki/12_Sonate_Methodiche_%28Telemann,_Georg_Philipp%29.
- Tossi, P. F. (1723). *Opinioni de'cantori antichi e moderni*. Bolognya. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/Opinioni_de%E2%80%99cantori_antichi_e_moderni_%28Tosi,_Pier_Francesco%29.
- Tromlitz, J. G. (1791). *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme. Disponible a IMSLP: http://imslp.org/wiki/Ausf%C3%BChrlicher_und_gr%C3%BCndlicher_Unterricht_die_Fl%C3%B6te_zu_spielen_%28Tromlitz,_Johann_George%29.
- Walther, J. G. (1732). *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig. Disponible a wikimedia: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Walther_-_Musicalisches_Lexicon_oder_Musicalische_Bibliothec_%281732%29.pdf.
- Zaslaw, N. (1996). Ornaments for corelli's violin sonatas, op.5. *Early Music, Vol. 24, No. 1, pp. 95-116*.
- Zohn, S. (1997). New light on quantz's advocacy of telemann's music. *Early Music, Vol. 25, No. 3, pp. 441-450+452-461*.
- Zohn, S. (2005). Telemann in the marketplace: The composer as self-publisher. *Journal of the American Musicological Society, Vol. 58, No. 2, pp. 275-356*.
- Zohn, S. (2008). *Music for a Mixed Taste : Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University Press.
- Zohn, S. & Payne, I. (1999). Bach, telemann, and the process of transformative imitation in bwv 1056/2 (156/1). *The Journal of Musicology, Vol. 17, No. 4, pp. 546-584*.

A. El catàleg d'obres de Telemann

El catàleg d'obres de Telemann o *Telemann-Werkverzeichnis* consta de 5 volums, 2 per les obres vocals, editat per Werner Menke el 1983, (Menke, 1983a,b) i 3 per les obres instrumentals, editat per Martin Ruhnke entre 1984 i 1999 (Ruhnke, 1984, 1992, 1999).

Cada obra està classificada amb una etiqueta (TVWV per les obres vocals, TWV per les obres instrumentals) seguida d'un número de gènere, una lletra (opcional) indicant la tonalitat i un número addicional per distingir totes les peces que comparteixen mateix gènere i tonalitat.

A tall d'exemple, les 12 sonates metòdiques s'enumeren així: TWV41:g3, TWV41:A3, TWV41:e2, TWV41:D3, TWV41:a2, TWV41:G4, TWV41:h3, TWV41:c3, TWV41:E5, TWV41:B5, TWV41:d2 i TWV41:C3.

A continuació es mostra el llistat de gèneres amb el número corresponent:

- Música vocal sacra
 - TVWV1 - Cantates d'església
 - TVWV2 - Cantates per consagracions
 - TVWV3 - Cantates per l'ordenació de sacerdots
 - TVWV4 - Cantates per funerals
 - TVWV5 - Oratoris de passió i passions
 - TVWV6 - Oratoris sacres
 - TVWV7 - Salms
 - TVWV8 - Motets
 - TVWV9 - Misses, Magnificats i obres individuals
 - TVWV10 - Col·leccions
 - TVWV11 - Cantates i serenates per casaments
 - TVWV12 - Composicions per aniversaris
 - TVWV13 - Obres per celebracions polítiques
 - TVWV14 - Composicions per escoles a Hamburg i Altona
 - TVWV15 - Oratoris i serenates per l'alcalde
- Música vocal secular

- TVWV20 - Cantates seculars
- TVWV21 - Òperes i àries
- TVWV22 - Contribucions a òperes d'altres compositors
- TVWV23 - Pròlegs per òperes
- TVWV24 - Oratoris seculars
- TVWV25 - Obres pedagògiques, odes i cançons
- Música per tecla i llaüt
 - TWV30 - Fugues per tecla
 - TWV31 - Preludis de corals
 - TWV32 - Suites per clavicèmbal
 - TWV33 - Fantasies, sonates i concerts per clavicèmbal
 - TWV34 - Minuets per clavicèmbal
 - TWV35 - Peces individuals per clavicèmbal (*Einzelstücke*)
 - TWV36 - Col·lecció de manuscrits (*Sammelhandschrift*)
 - TWV37 - *Lustiger Mischmasch*
 - TWV39 - Obres per llaüt
- Música de cambra
 - TWV40 - Música de cambra sense baix continu
 - TWV41 - Música de cambra per 1 instrument i baix continu
 - TWV42 - Música de cambra per 2 instruments i baix continu
 - TWV43 - Música de cambra per 3 instruments i baix continu
 - TWV44 - Música de cambra per 4 instruments o més i baix continu
 - TWV45 - Danses poloneses del manuscrit de Rostock
- Música per orquestra
 - TWV50 - Simfonies, divertimenti, marxes
 - TWV51 - Concerts per un instrument i orquestra
 - TWV52 - Concerts per dos instruments i orquestra
 - TWV53 - Concerts per 3 instruments i orquestra
 - TWV54 - Concerts per 4 instruments o més i orquestra
 - TWV55 - Suites orquestrals