

ANÁLISIS Y CONSIDERACIONES DE INTERPRETACIÓN PARA EL CONCIERTO
PARA FAGOT Y ORQUESTA EN SI BEMOL MAYOR KV 191 DE WOLFGANG
AMADEUS MOZART

JOHANA MARGARITA MANCIPE CASTRO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ
2013

CONTENIDO

1. Introducción
2. Contexto Histórico
3. Wolfgang Amadeus Mozart
4. Concierto para fagot y Orquesta KV 191
 - 4.1 Primer movimiento: *Allegro*
 - 4.2 Segundo movimiento: *Andante ma adagio*
 - 4.3 Tercer movimiento: *Rondo Tempo di Menuetto*
5. Conclusiones
6. Bibliografía
7. Anexos
 - 7.1 Cuadros formales
 - 7.2 Partituras

1. INTRODUCCION

El legado musical de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ha trascendido dentro de la historia de la música y es uno de los compositores más importantes de la música Occidental.

Teniendo en cuenta que su *Concierto para Fagot y Orquesta KV 191* es una obra representativa dentro del repertorio para fagot, este trabajo ofrece una propuesta de interpretación de la obra, a partir de los elementos musicales propios del estilo clásico.

Con la expectativa de que el contenido pueda ser útil para otras personas, este trabajo está dirigido a músicos que consideren la investigación y el análisis como herramientas activas que pueden afectar la interpretación de una obra.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Durante el siglo XVIII, ocurre una serie de sucesos entre las grandes potencias políticas europeas, las cuales se ven afectadas en el ámbito económico, político, social y cultural. A nivel político y económico, Gran Bretaña pierde el control sobre las colonias en América y la monarquía francesa llega a su declive. A nivel social y cultural, la aparición de nuevas ideologías que enfatizaban el intelecto, el poder de la humanidad, del individuo, y del uso de la razón para lograr la satisfacción personal¹ al comprender e imitar la naturaleza, hacen que el hombre replantee su visión del mundo y su papel dentro de éste.

Una de los movimientos culturales más impactantes de la época es el de la Ilustración (Siglo XVIII) en donde la razón humana se oponía a la fe como principal motor del destino. También pretendía desafiar algunos sistemas de comportamiento y pensamiento previamente establecidos. En el ámbito social, cultural, económico y político, todas las decisiones que fueran tomadas debían contribuir al bienestar del individuo. Quienes seguían este ideal, creían lograr acercarse a una iluminación racional. Un claro ejemplo fue en el ámbito religioso, en donde se valoraba más la fe individual y la moralidad práctica que la institucionalidad de la Iglesia Católica².

Estos ideales de la Ilustración se vieron reflejados en la música y constituyen un periodo musical conocido bajo el nombre de Clasicismo Musical. Los historiadores de la música ubican el estilo Clásico o Clasicismo en el periodo comprendido entre 1750 y 1827 (tomando como referencia la muerte de J.S. Bach y L.V. Beethoven, respectivamente). Junto a J. Haydn (1732-1809) y L.V. Beethoven (1770-1827), W.A. Mozart (1756-1791) fue una de las figuras representativas de la música de este periodo.

De manera general, las expresiones artísticas del Clasicismo (pintura, escultura, literatura y música) buscaban retornar a los ideales propios de la Antigüedad clásica grecorromana. A partir de los vestigios artísticos que se conservaban de aquella época y que funcionaron como modelo a seguir, la ilustración exaltó la belleza, el equilibrio y la sencillez.

¹ MESA, L. G. Historia de la música occidental. Pág. 46

² GROUT, D. y PALISCA, C. Historia de la música occidental, 2. Pág. 581.

Sin embargo, aunque no se contaba por registros sonoros, la música de este periodo logra recrear estos conceptos estéticos, a partir de la búsqueda de la perfección en la forma y la belleza. La simetría fue uno de los recursos más empleados por los compositores para lograr dichas características.

Esta nueva concepción contrasta con la estética del período Barroco, el cual se caracterizaba por el uso excesivo de ornamentos y la presencia de un ritmo armónico siempre cambiante y de grandes contrastes. Por el contrario, la música del clasicismo se caracterizó por su orientación hacia el equilibrio, basado en el orden y en la proporción. En la búsqueda de un lenguaje que pudiera llegar a más personas, las melodías de este periodo se caracterizan por su estructura y definición, de fácil entendimiento y recordación, a partir de la claridad de las melodías y de la utilización de esquemas armónicos sencillos que brindaban al oyente facilidad en la comprensión de la música (basados principalmente en la progresión I – IV – V – I). De hecho, la música - que era reservada para la elite monárquica- fue también apreciada por la burguesía, quien impuso sus gustos y favoreció la difusión del concierto público.

El clasicismo musical es uno de los periodos históricos representativos dentro del desarrollo, evolución y consolidación musical del fagot. Durante esta época, numerosos compositores escribieron conciertos para este instrumento, tales como W. A. Mozart (1756-1791), J. N. Hummel (1778-1837), C. M. von Weber (1786-1826), J. C. Bach (1735-1782) y J.A. Kozeluh (1738-1814), entre otros. La aparición de estas obras es el resultado de la evolución en la construcción del instrumento alcanzada en la época. Este nuevo instrumento facilitó la ejecución de pasajes técnicamente complejos, los cuales eran difíciles de lograr en el fagot barroco.

3. WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart vivió entre los años 1756 y 1791, tiempo en el cual compuso alrededor de 600 obras en diferentes géneros y formas, entre las que se encuentran sinfonías, misas, conciertos, obras de cámara y óperas, género en el cual tuvo su máximo reconocimiento. Éstas fueron registradas y numeradas en el catálogo compilado en 1862 por L. von Köchel (1800-1877), en donde *K* o *KV* se utiliza universalmente para identificar las composiciones de W. A. Mozart³.

Desde su infancia, demostró habilidades como pianista virtuoso y compositor, por lo que fue considerado un niño prodigio. Esto le permitió realizar giras por Europa (Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, principalmente), las cuales le dieron reconocimiento y fama, y a su vez lo consolidaron en la interpretación de diferentes géneros musicales. Esta destreza le fue útil posteriormente para la composición de sus obras. W.A. Mozart estudió con notables compositores de la época, entre ellos J. C. Bach (1735-1782) y J. Schobert (1735-1767), estudios que influenciaron su técnica compositiva. Además de su destreza como pianista y compositor, W.A. Mozart fue reconocido como un gran violinista.

Luego de sus constantes giras, se estableció junto a su familia en Salzburgo en 1774, periodo difícil debido a la turbulenta relación con su patrón, H. von Colloredo -Arzobispo de Salzburgo- razón por la cual en 1781 renunció y se trasladó a Viena. La muerte de su madre en 1778 agravó su situación de tristeza e insatisfacción. A pesar de ello, su permanencia en Salzburgo marcó una etapa importante en cuanto a la producción musical, entre los que se destacan los *5 Conciertos para Violín* y la ópera *Idomeneo*.

En 1782 se casó con Constanze Weber en Viena. Allí trabajó como compositor y pianista, dictó clases de piano a numerosos alumnos y compuso numerosas obras bajo comisión, especialmente óperas. En Viena escribió más de 200 obras en tan sólo diez años, lo cual ayudó a consolidar su reputación como músico. Posiblemente, murió de una fiebre reumática a los 35 años y fue enterrado en una fosa común⁴.

³ GROUT, D. y PALISCA, C. Historia de la música occidental, 2. Pág. 666.

⁴ BURROWS, John. *Música Clásica*. Pág. 149.

4. CONCIERTO PARA FAGOT Y ORQUESTA, KV 191

El *Concierto para Fagot y Orquesta KV 191* es una de las obras representativas dentro del repertorio para fagot y por su alta exigencia técnica y estilística es interpretada con regularidad y exigida en audiciones y concursos.

W.A. Mozart compuso este concierto en 1774 durante su estadía en Salzburgo, a la edad de 18 años. Se presume que Mozart dedicó este concierto, al igual que la *Sonata para fagot y violonchelo KV 292*, al Barón Thaddäus von Dürnitz, un fagotista *amateur*.

Fue publicado por primera vez en 1790 o 1801 por André Offenbach y hubo una segunda publicación con una segunda impresión en 1805. Esta última es fuente de otras ediciones posteriores, como las de *Breitkopf Edition* y *Universal Edition*. El análisis de este trabajo se basó en la edición publicada por *Universal Edition*, revisada y editada por el fagotista austríaco Milan Turkovic. Las cadencias del I y II movimiento son escritas por J. Walter Guetter y publicadas por *Luck's Music Library*.

El *Concierto para Fagot y Orquesta KV 191* fue el primer concierto que W.A. Mozart escribió para un instrumento de viento. En este concierto, al igual que en las obras que incluyen el fagot, W.A. Mozart demuestra una gran comprensión de la naturaleza y la capacidad del instrumento.

En el siglo XVIII, la interpretación de este concierto resultaba más difícil que ahora, debido a las limitaciones técnicas del instrumento de la época. Este instrumento constaba de cuatro llaves solamente, por lo cual era imperativo recurrir a digitaciones cruzadas – es decir, aquellas que no están en disposición secuencial y requieren de disposición de los dedos no convencionales – particularmente para la ejecución de algunas alteraciones. Estas digitaciones se caracterizan por una sonoridad sorda. El fagot del XVIII. Ciertos aspectos técnicos, tales como la homogeneidad del color, la afinación y el sonido y eran más difíciles de conseguir y requerían una altísima destreza por parte del intérprete.

El sistema de construcción y funcionamiento del fagot propuesto por Johann Christoph Denner el S. XVIII⁵ fue mejorado a partir de los aportes de algunos constructores, tales como Carl Almenröder (1846) y J. A. Heckel (1812-1877). Estas mejoras facilitaron algunos aspectos técnicos, permitiendo la ampliación del registro, la calidad del timbre y la afinación.

Siguiendo el esquema estándar de los conciertos de Vivaldi de tres movimientos⁶, (rápido - lento - rápido), el concierto presenta los siguientes movimientos:

Allegro – Andante ma adagio – Rondo Tempo di Menuetto.

El primer y el tercer movimiento se encuentran en la tonalidad de Si bemol mayor, mientras que el segundo movimiento se encuentra en la dominante, es decir en Fa mayor. Este mismo modelo es aplicado en la gran mayoría de los conciertos propios de este periodo.

La instrumentación realizada por Mozart para este concierto es: 2 oboes, 2 cornos, cuerdas y bajo continuo.

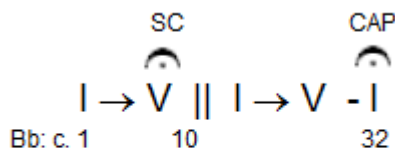
⁵WATERHOUSE, W. *Bassoon*. Oxford Music Online

⁶HUTCHINGS, A. *Concerto*. Oxford Music Online.

4.1 PRIMER MOVIMIENTO

Este primer movimiento, al igual que la gran mayoría de los conciertos clásicos es una forma sonata (conocida también como forma de *allegro de sonata*).

El concierto cuenta con una introducción de la orquesta del c. 1 al 34, en donde se establece el carácter del mismo y la tonalidad haciendo énfasis al ii y al V. También muestra los temas a desarrollar durante el movimiento. Además esta sección es un periodo con Movimiento Armónico Interrumpido (MAI) el cual se define con la semicadencia del c. 10 y con la cadencia auténtica perfecta del c. 32. (Gráfica 1)



Gráfica 1. cc. 1-34

EXPOSICIÓN

Del c. 35 al c. 79 se encuentra la exposición de la forma sonata con la entrada del fagot. La exposición presenta el material temático principal, establece la tónica y modula a la dominante o a alguna otra tonalidad íntimamente relacionada⁷.

El primer tema (P), presentado en la tónica, fue presentado por las cuerdas y los cornos al inicio de la introducción. La intención de ese tema es mostrar desde el inicio el virtuosismo y la destreza técnica del intérprete a través de una melodía de longitud de 8 compases compuesta por arpeggios descendentes, escalas descendentes y ascendentes, bordaduras, adornos y saltos de más de una octava. A pesar de esto, lo ideal es mantener una línea melódica continua dirigida hacia el si bemol del c. 42, donde se encuentra la cadencia auténtica perfecta que define hasta dónde va el primer tema. (Gráfica 2).

⁷ ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Pág. 13

hasta llegar a las negras con trino del segundo tiempo de cada compás . En el resto de las tres semicorcheas de cada grupo se encuentra un pedal, el cual cumple más un papel de reforzar la armonía que el de melodía en donde se muestra claramente una secuencia (Gráfica 4). Esta sección termina con una cadencia auténtica perfecta, la cual tiene una extensión en unísono rítmico sobre la nota Do por parte de toda la orquesta.

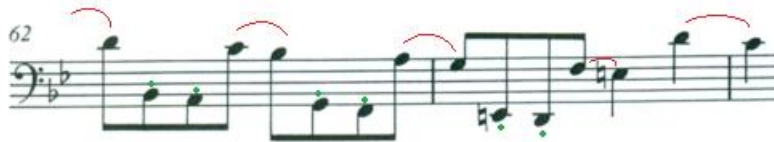


Gráfica 4. Inicio de S. Diseño melódico. cc. 50-55

Para finalizar la exposición se encuentra el tema de cierre (K), en donde se reafirma el establecimiento de la nueva tonalidad frente a la presentada al inicio de la exposición. En este tema se aprecia una acumulación de tensión la cual se va acrecentando paulatinamente en cuanto a la densidad rítmica, melódica y armónica.

En los tres primeros compases de K, el fagot muestra una melodía sencilla conducida por grados conjuntos y arpegios seguidos de dos compases (cc. 62-63) en donde la textura cambia totalmente al presentar dos líneas melódicas descendentes en el registro agudo-medio y en el registro grave. Es importante hacer la diferenciación entre estas dos líneas melódicas simulando la alternancia de dos instrumentos distintos, en donde se sugieren distintas articulaciones y dinámicas para las dos voces (Gráfica 5). Este movimiento armónico experimenta un cambio brusco en los cc. 69-70, en donde el ritmo armónico se frena repentinamente por la aparición de dos redondas en cada uno de estos dos compases.

En el c. 69, con un Do3 en el fagot la armonía se encuentra en una dominante representada en un I64; en el siguiente compás (c.70), con un Sol4 con trino en el fagot (donde este salto de decimosegunda acompañado por el trino incrementa aún más la tensión acumulada anteriormente) también en función de dominante representada en los dos primeros tiempos del compás con un V sus4-3 y los dos últimos en un V conducen a una fuerte resolución al I.



Gráfica 5. K. cc. 62-64

La exposición finaliza con una cadencia auténtica en Fa mayor,

DESARROLLO

Esta sección comprendida entre los cc. 79-80 inicia con una modulación inesperada al ii (Do menor) en donde el gesto motivico mostrado en esta sección lo vuelve a presentar literalmente en otra tonalidad (Si bemol mayor), es decir lo secuencia.

“Es en esta parte de la forma sonata donde se encuentran las modulaciones más distantes y más rápidas, y donde la técnica del desarrollo consiste en la fragmentación de los temas de la exposición y la reelaboración de esos fragmentos en forma de combinaciones y secuencias nuevas” (Rosen, 2004:14).

Como es usual en el desarrollo de la forma sonata establecida en el clasicismo se hace una contundente y contrastante modulación, casi siempre a la relativa menor cuando la tonalidad al inicio de la exposición se encuentra en modo mayor (o al vi, en este caso sería a Sol menor), la cual fue precedida por las secuencias anteriormente mencionadas.

Estando en Sol menor, el motivo melódico es secuenciado usando el círculo de cuartas ascendentes (o quintas descendentes) pasando por Sol menor, Do mayor, Fa mayor hasta llegar a la tonalidad original: Si bemol mayor.

Cada una de estas “modulaciones” funciona como dominante (V7) de la siguiente por la aparición de la séptima de dominante (Gráfica 6)

89

93

Gm: V7 i V7/iv iv Bb: V7/IV V

I V7/IV IV ii6 V65/IV V

Gráfica 6. Desarrollo. Motivo modulante secuenciado. cc. 89-95

Luego de volver a la tonalidad original el desarrollo termina con una semicadencia, en donde el fagot termina con un Fa4 prolongado por tres compases, seguido por un bordado inferior. Este punto marca una llegada importante, el cual da paso a la recapitulación

RECAPITULACIÓN

Hay que recordar que la principal función de esta sección es de tipo armónica, en donde se redefine la tonalidad presentada en la exposición sin hacer ninguna conducción a la dominante (como se hizo en la exposición).

Esta sección inicia con un *ritornello* orquestal de cuatro compases cuya función es reafirmar el regreso a la tonalidad original (Si bemol mayor), lo cual le da paso al solista para hacer reaparición de P⁸. Cabe resaltar la importancia que le dan los compositores de esta época a la reiteración de la melodía principal, para generar recordación en el oyente. Esta es una característica esencial de la música del clasicismo.

⁸ A partir de ahora, las secciones de la recapitulación (al igual que en la exposición) se van a nombrar abreviadamente, recordando que P es primer tema, T es transición, S es segundo tema y K es tema de cierre.

En el compás 112 vuelve a aparecer T con el mismo diseño melódico, sólo que esta vez no aparece sobre el V sino en el IV.

A diferencia de la exposición, la función de T acá no es modular al V (Fa mayor), sino hacer un énfasis al IV para hacer la preparación de la semicadencia. (Gráfica 7).

116

Bb: V7/IV IV ii6 V65/V V

SC

Gráfica 7. Final de T. cc. 116-119

La aparición de S en la recapitulación es mucho más extensa que en la exposición, probablemente para hacer una diferenciación radical debido a la importancia de la misma en donde, a diferencia de la exposición (en donde S reafirmaba la modulación al V: Fa mayor), acá reafirma la consolidación de Si bemol mayor como la tonalidad original.

El inicio de S (cc. 119-125) retoma el diseño melódico planteado en S de la exposición, en donde se resalta el contorno melódico plasmado en la primer semicorchea de cada grupo. Sin embargo, armónicamente no funciona de igual manera, ya que en esta sección se reitera Si bemol mayor como tonalidad establecida. Armónicamente esta sección se desarrolla en una prolongación de tónica (I – V65 – I).

En los cc. 126-127 aparece un nuevo material motivico, el cual consiste en una escala ascendente, el cual se repite en dos ocasiones haciendo una secuencia por quintas ascendentes. Al repetirse este mismo motivo en tres ocasiones se sugiere hacer cambios en cuanto a la articulación y a la dinámica, para no repetir textualmente el pasaje las tres ocasiones.

Lo mismo ocurre en el c. 132, el cual vuelve y se repite textualmente en el siguiente compás. Acá también se sugiere cambiar la articulación y la dinámica.

S finaliza en el c. 173 con una cadencia auténtica perfecta, la cual tiene una extensión en unísono rítmico sobre la nota Fa de toda la orquesta (igual como termina S en la exposición).

La función de K en la recapitulación es la de preparar armónica y melódicamente la conducción hacia la cadencia final, la cual vuelve y reafirma la tonalidad original. El tratamiento melódico que hace el compositor en esta sección es muy similar al de la exposición. La interpretación es muy similar a lo planteado anteriormente en la exposición.

Luego de la contundente llegada del c. 152, se encuentra la cadencia del solista (*cadenza*).

En el S.XVII, normalmente los intérpretes tenían la habilidad de improvisar la cadencia en el momento justo del concierto. Dado que en la actualidad muy pocos usan este procedimiento, los intérpretes buscan cadencias ya elaboradas y editadas por otros fagotistas o incluso elaboran las propias previamente. En este caso se empleó la elaborada por J. Walter Guetter, como se mencionó anteriormente.

Guetter es muy meticuloso en cuanto a las indicaciones de carácter, *tempo*, articulaciones, dinámicas y articulaciones de las frases. Melódicamente explora de manera orgánica todo el registro y el rango dinámico y sonoro del instrumento por medio de arpeggios, escalas, melodías conducidas por grados conjuntos y saltos que abarcan más de una octava, en donde incluye también la experimentación con la tesitura del fagot. Además el uso reiterado de indicaciones de carácter proporciona al intérprete herramientas para mostrar sus sobresalientes capacidades técnicas y de intención musical. Un claro ejemplo es la diferenciación que hay que lograr entre los momentos de carácter *cantabile* y los de virtuosismo.

Melódicamente, en la cadencia se aprecian los materiales empleados y desarrollados a lo largo del movimiento. Armónicamente refleja giros empleados allí (I – V – vi – I).

Finalmente, el compositor emplea una coda en los diez últimos compases para cerrar este primer movimiento. Es muy común el empleo de la coda a continuación de la resolución de la cadencia realizada por el solista, la cual empata con el inicio de la coda. En ella se emplean materiales que ya fueron utilizados anteriormente, no material nuevo. El empleo de la coda es opcional en este tipo de composiciones, no es una regla general.

4.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

Claramente este movimiento contrasta con el anterior en el carácter, el *tempo* y las líneas melódicas más prolongadas, entre otros. La indicación que da el compositor a este movimiento es *Andante ma adagio*, lo que nos da un indicio en el cambio de carácter y de *tempo*. El editor señala al inicio del movimiento que el compositor escribe en 2/2 para el solista y el bajo continuo, y para el resto de la orquesta en 4/4 (igual que en el primer movimiento). Esto se debe a que sugiere al solista tener una sensación de continuidad y prolongación al momento del fraseo, lo cual plantea un reto para el intérprete.

Además, por ser un movimiento lento se debe evitar que el sonido se mantenga estático todo el tiempo. En cuanto a la velocidad (para evitar que sea demasiado lento) se debe tomar como referencia las figuras rítmicas más pequeñas que aparecen en todo el movimiento, es decir, las fusas, las cuales se deben interpretar con tranquilidad pero de manera fluida.

En este movimiento el compositor escribe de tal manera que siempre haya un vínculo entre el solista y el resto de la orquesta, en donde la continuidad es uno de los elementos principales. Siempre hay una línea melódica continua conducida por el solista y después escrita para la orquesta, sin dar lugar a pausas o interrupciones. Todo lo anterior se da en función de la expresividad.

En cuanto a la forma de este movimiento se descarta que sea una forma sonata, ya que no son reconocibles P, T, S ni K. Sin embargo se cuenta con dos reconocibles áreas tonales contrastantes que sugieren que es de forma tripartita (A-B-A), en donde A es el tema principal, B es un “contratema” que contrasta y A es la repetición lineal o variada del tema.

Este movimiento inicia con una introducción orquestal de seis compases, donde se presentan los temas a desarrollarse posteriormente.

El tema principal (A) (Gráfica 8) se presenta en el c. 7 con la entrada del solista. Esta línea melódica se propone interpretarla de manera *cantabile* debido a la construcción y a la conducción de la misma, por lo cual es muy importante para el intérprete tener un buen

manejo del aire en el momento de la interpretación y marcar las respiraciones que sean coherentes con el fraseo y con la capacidad del manejo de aire y resistencia propios del intérprete. El diseño melódico se compone básicamente de grados conjuntos y bordados, los cuales proporcionan y facilitan la continuidad. También aparecen algunos saltos amplios, los cuales hay que incorporar sutilmente sin cortar el contorno melódico trazado anteriormente debido a la dificultad técnica de algunos de ellos.

Esta sección finaliza en el c. 20 con una cadencia auténtica perfecta



Gráfica 8. Tema A. cc. 7-10

En el c. 23 se presenta el tema B, el cual contrasta radicalmente con lo planteado anteriormente. Armónicamente hace una modulación súbita a Sol menor (ii), lo cual es bastante notable. El carácter de este tema es más dramático. La línea melódica está compuesta en su mayoría por saltos y síncopas, lo cual genera un fuerte contraste. El cambio de modo también contribuye a esto.

En el último tiempo del c. 24, luego de un descenso cromático desde Do hacia Si bemol en la línea del solista, es allí donde se regresa a Fa mayor por medio de modulación por acorde común (Gm: i6= F: ii6) se regresa a Fa mayor.

En el c. 28 vuelve a hacer su presentación A, con la entrada del solista, la cual fue precedida por la orquesta con el tema en el C. 27. En esta ocasión, la presentación de A es mucho más extensa que la del inicio del movimiento, abarcando desde el c. 28 hasta el c. 48. El diseño melódico es muy similar al de su primera aparición al comienzo del movimiento, en donde es bastante notoria la continuidad de una línea melódica entre el solista y la orquesta (Gráfica 9).

28 Solo

31

f

Gráfica 9. Inicio A'. Continuidad melódica. cc. 28-33.

El material expuesto en el c. 11 es tomado en los cc. 34-36, en donde es secuenciado por terceras descendentes. Este pasaje se caracteriza por la dificultad técnica del salto de dos octavas que se encuentra al inicio de cada compás. Para la interpretación de este pasaje hay que mantener la línea melódica sin cortarla a pesar de la dificultad en cuanto a la digitación. Además se debe prestar especial atención a la afinación de estos amplios intervalos. Esta secuencia favorece para la preparación de la semicadencia que se encuentra en el c. 37.

Finalmente esta sección termina en el compás 48 con una cadencia auténtica perfecta debidamente preparada con anticipación, la cual da lugar a una cadencia por parte del solista.

En este movimiento, al igual que el anterior, la cadencia reúne materiales expuestos y desarrollados durante el movimiento. Esta cadencia da la sensación de mucha más libertad, debido a que es parte de un movimiento lento y por las células rítmicas irregulares que emplea. Además, en su mayoría está compuesta por síncopas, melodías anacrúsicas y tresillos.

Melódicamente es muy característica la semicadencia que se encuentra tres compases antes del final, la cual llega a un Do5 (nota más aguda de la cadencia y de la totalidad de la obra) antecedida de una pequeña escala cromática, la cual debe ser interpretada con expresividad, lo cual es congruente con el carácter de todo el movimiento. (Gráfica 10)



Gráfica 10. Final cadencia.

Este movimiento finaliza con una coda de tres compases, en donde la orquesta retoma parte del material usado al inicio del movimiento.

4.3 TERCER MOVIMIENTO

La indicación por parte del compositor a este movimiento es *Rondo*.

“La palabra *Rondo* es el nombre genérico que hace referencia a aquellas composiciones caracterizadas por la reaparición frecuente de un refrán (A). Este refrán normalmente es autónomo y termina en una cadencia cerrada (puede ser una cadencia auténtica perfecta e imperfecta). El *Rondo* inicia con el refrán, el cual reaparece un par de veces después. Los pasajes que se encuentran entre las apariciones del refrán son llamados episodios (B, C, D...)” (Green, 1993:153. T. de A.)

El carácter de este movimiento es muy alegre, gracioso, mucho más dinámico, radiante y ligero, en especial en cada aparición del refrán (A). En cuanto al tiempo el compositor da la indicación de *Tempo di Menuetto*, la cual nos da a entender la importancia de resaltar la llegada al primer tiempo de cada compás para ser evidente para el oyente la métrica de $\frac{3}{4}$.

Al inicio del movimiento, la orquesta hace su presentación de A (con una longitud de 8 compases) en la tonalidad de Si bemol mayor (la misma del primer movimiento), el cual repite para reafirmarlo y dar recordación al oyente (Gráfica 11). Luego de cuatro compases, los cuales tienen función de puente (V – I), vuelve y aparece A.

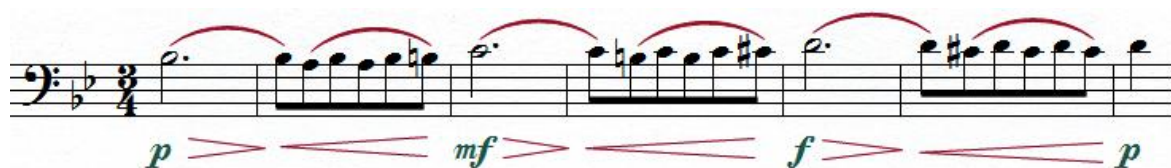


En el c. 21 entra el solista con el primer episodio (B) figurado en tresillos de negra, lo cual genera un cambio debido a que A está compuesto de figuras binarias y no ternarias, como el caso de B. El diseño melódico de esta sección está compuesto por arpeggios y grados conjuntos, los cuales se van alternando. Para la interpretación de estos tresillos (y para las figuras rítmicas de menor valor como las semicorcheas) se sugiere ejecutarlas con ligereza, ya que contribuye a dar el carácter de danza propio del movimiento. El fragmento de los cc. 21-24 se repite inmediatamente después casi de manera textual. Desde el punto de vista de

la interpretación se sugiere hacer algunos cambios en la articulación y en la dinámica, para que no suene exactamente igual las dos veces. Luego de esta sección se hace una modulación al V, en donde también cambia el diseño melódico, el cual está conducido principalmente por grados conjuntos y en semicorcheas. Después, en el C. 45 hace una modulación a Do menor, en donde vuelve y retoma el diseño melódico de saltos y grados conjuntos en tresillos de negra por dos compases, el cual secuencia para volver a la tonalidad original, es decir, Si bemol mayor.

En el c. 51 hace su reaparición A, seguido de la intervención del solista con el episodio C en el compás 58. Esta entrada contrasta notablemente con el carácter de A; ya que hace una modulación a Sol menor (a la relativa menor), en donde la línea melódica está compuesta por figuras binarias de corta y larga duración, elaborando un contorno melódico de grados conjuntos descendentes, arpeggios ascendentes y de nuevo grados conjuntos descendentes hasta llegar a una cadencia auténtica perfecta en el c. 66.

Entre los cc. 67-72 el compositor hace un “desarrollo”, en donde secuencia los dos primeros compases de esta sección pasando por las tonalidades de Mi bemol mayor, Fa mayor y Sol menor, es decir, los grados IV, V y vi de la tonalidad original. Luego de esto, una vez más repite literalmente los primeros ocho compases de C. En cuanto a la interpretación de esta sección se sugiere hacer especial énfasis en cuanto al fraseo (dirección de la frase), para lo cual se sugiere hacer un *diminuendo* en las blancas seguido de un *crescendo* en las corcheas, lo cual aumenta la tensión hacia llegar al c. 73 (Gráfica 12).



Gráfica 12. Sección de B. cc. 67-73

Como es habitual en el *Rondo*, vuelve A a hacer su aparición en el c. 81 hasta el compás 88. En el c. 89 el solista reaparece con el episodio denominado B', ya que, a pesar de no empezar con el motivo de tresillos de negra (el cual aparece 9 compases después) la

armonía es prácticamente la misma. Se puede considerar esta sección como una variación de B.

Finalmente, en el c. 107 el solista interpreta A, ya que las anteriores apariciones eran realizadas sólo por la orquesta. La cadencia final se encuentra en el c. 138, la cual es auténtica perfecta e inmediatamente después interviene la orquesta sola con A, para cerrar este tercer movimiento.

Luego del análisis formal realizado a este tercer movimiento, el cual se caracteriza por su sencillez y por ser constantemente repetitivo, una de las dificultades para el intérprete es lograr que no se torne aburrido, no dejar que pierda el interés propio del *Rondo*. Por lo anterior, son importantes las propuestas interpretativas en cuanto a los cambios de dinámica, articulación, carácter e incluso de sonido.

5. CONCLUSIONES

- La investigación del contexto histórico del compositor y de la obra es una herramienta importante al momento de tomar decisiones en la interpretación de la misma, ya que nos revela cómo se concebía la música en un periodo específico.
- Luego de la realización del análisis de esta obra propia del periodo clásico, se demuestra que, a pesar de la sencillez con la que fue concebida, ésta cuenta con una estructura bien establecida y equilibrada, en donde la interpretación se torna compleja debido a la libertad que da el compositor al intérprete al omitir indicaciones de algunas dinámicas y articulaciones, los cuales deberán ser propuestos por el intérprete. Éste último deberá proponerlas en pro de mantener el interés en la obra, a pesar de contener pasajes lentos o repetitivos que pueden tornar aburrida la obra.
- El análisis de tipo formal, melódico y armónico de la obra proporciona además un entendimiento global y minucioso de la misma, el cual es muy útil en el momento de su memorización, en donde el intérprete ya conoce qué es lo que está ocurriendo (áreas tonales, motivos melódicos, etc.) durante la ejecución del instrumento. Este principio aplica para todas las obras e instrumentos.

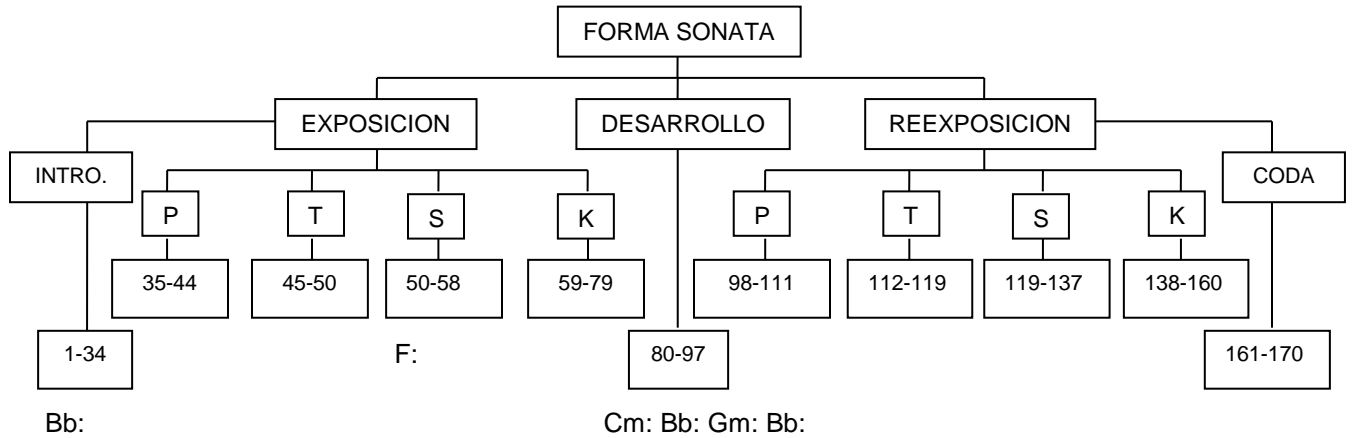
6. BIBLIOGRAFÍA

- Burrows, John. 2006. *Música Clásica*. Madrid, España: Espasa.
- Claude V. Palisca. "Baroque." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097>>.
[Consulta: 25 de marzo de 2013].
- Downs, Philip G. 1992. *Classical music: the era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: W. W. Norton.
- Green, Douglass M. 1993. *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*. Philadelphia, Pennsylvania: Harcourt Brace Jovanovich College.
- Grout, Donald J. y Claude V. Palisca. 2003. *Historia de la música occidental, 2*. Madrid, España: Alianza.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington, Indiana; Indianápolis, Indiana: Indiana University Press.
- Hutchings, Arthur. "Concerto". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>>.
[Consulta: 1 de mayo de 2013].
- Mesa, Luis Gabriel. 2010. *Historia de la música occidental*.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 1987 [1774]. *Konzert für fagott und orchester KV 191 (186e)*. Wien: Universal Editions.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 1981 [1774]. *Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191 (186e)*. Kassel: Bärenreiter - Verlag.
- Rosen, Charles. 1972. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, España: Alianza.
- Rosen, Charles. 2004. *Formas de sonata*. Barcelona, España: Idea Books.
- William Waterhouse. "Bassoon." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02276>>.
[Consulta: 6 de abril de 2013].

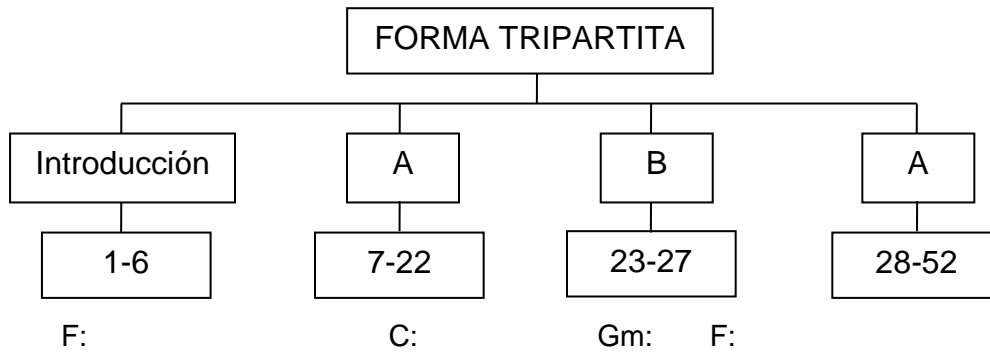
7. ANEXOS

7.1 Cuadros formales

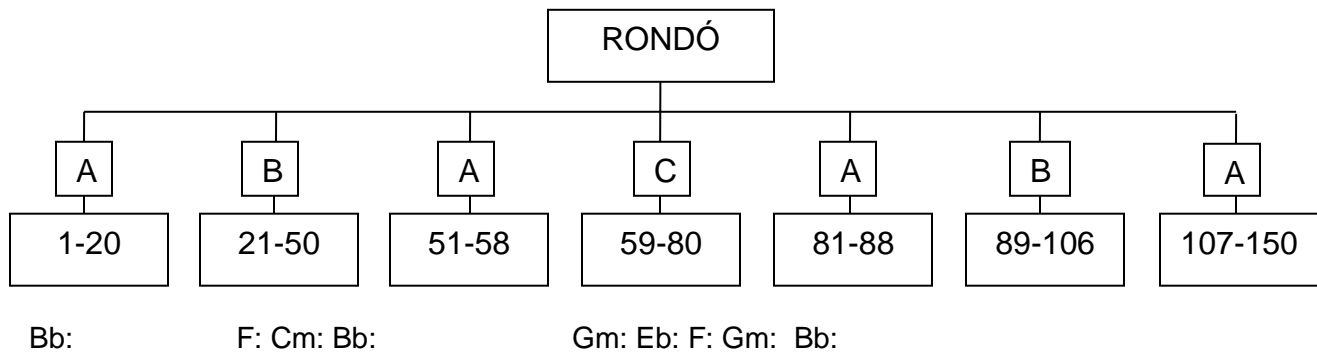
Primer Movimiento



Segundo Movimiento



Tercer Movimiento



7.2 Partituras

