

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

### **Análisis formal del primer movimiento del Concierto No.5 en La M, K.219 de W.A. Mozart**


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales, área de Ejecución Instrumental: Violín

**Autor:**

Diego Andrés Ramón Celi

**Director:**

Raquel Margarita Ortega Sarango

ORCID:  0000-0002-5517-3676

**Cuenca, Ecuador**

2023-04-26

### Resumen

La presente tesis aborda el análisis formal del I mov. Allegro aperto del Concierto para violín No.5 en **La M**, K.219 del compositor W. A. Mozart. En el primer capítulo se realizará un acercamiento al periodo Clásico, al compositor y sus principales características estilísticas. Posteriormente, se realiza un análisis formal del primer movimiento del concierto N°5, se analiza la estructura, las frases, las semifrases, los motivos, las dinámicas y la armonía. Es primordial para todo instrumentista, realizar un análisis formal, ya que, esta herramienta otorga conocimientos sobre la época y estilo de composición, a la par que permite desglosar y estudiar las frases de la partitura, facilitando el estudio y la memorización de la obra. A través del presente análisis, se determinará la forma del primer movimiento, y los elementos compositivos desarrollados por el compositor en su obra, permitiendo presentar una acertada propuesta interpretativa fundamentada en los parámetros establecidos de la época.

*Palabras clave:* análisis, W. A. Mozart, forma sonata, concierto, periodo clásico

### Abstract

This thesis addresses the formal analysis of the 1st mov. Allegro aperto of the Violin Concerto No. 5 in A Major, K.219 by the composer W. A. Mozart. In the first chapter, an approach to the Classical period, the composer and his main stylistic characteristics has been made. Subsequently, a formal analysis of the first movement of the concerto No. 5 was carried out, analyzing the structure, phrases, semi-phrases, motives, dynamics and harmony. It is essential for any instrumentalist to carry out a formal analysis, since this tool provides knowledge about the period and style of composition, while allowing to break down and study the phrases of the score, facilitating the study and memorization of the work. Through this analysis, the form of the first movement and the composer's compositional elements will be determined, allowing for a well-founded interpretative proposal based on the parameters established at the time.

*Keywords:* analysis, W.A. Mozart, sonata form, concert, classical period

**Índice de contenido**

Introducción	8
Capítulo 1. Contexto histórico y características del período Clásico	10
1.1 El estilo clásico	10
1.2 La forma Sonata	12
1.3 Wolfgang Amadeus Mozart: El concierto	16
1.4 Tratado para Violín de Leopoldo Mozart	18
Capítulo 2: Análisis del primer movimiento Allegro aperto del Concierto para violín y orquesta k.219 en La M de W. A. Mozart.	25
2.1 Datos históricos de la obra	25
2.2 Datos de la obra	26
2.3 Definición de los tiempos marcados	27
2.4 Esquema del I movimiento	28
2.4.1 Exposición	29
2.4.2 Desarrollo	56
2.4.3 Recapitulación	63
Conclusión	65
Glosario	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Referencias	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>

## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> Gusto cantábile: fragmento del violín solista, I movimiento. Adagio del concierto K.219 - c. 40 - 45.....	18
<b>Figura 2</b> Efecto claroscuro: fragmento del violín solista, I movimiento. Allegro aperto, concierto K. 219 - c.64-67 .....	18
<b>Figura 3</b> Fragmento del violín solista: ejemplo de punto al lado de una nota, I mov. Allegro aperto, concierto K. 219 – c. 46 - 47 .....	19
<b>Figura 4</b> Punto al lado de una nota: Ejemplo del Tratado de Violín - pág. 40.....	19
<b>Figura 5</b> Ligadura: Ejemplo del Tratado de Violín - pág. 45 .....	20
<b>Figura 6</b> Concierto K.219, violín solista: ejemplo de ligadura, I mov. Allegro aperto, concierto K. 219 - c.89 .....	20
<b>Figura 7</b> Tratado de Violín: Ligadura con punto encima de la nota - pág. 45 .....	20
<b>Figura 8</b> Concierto K.219, violín solista: ejemplo de ligadura con punto encima de la nota, I mov. Allegro aperto, concierto K. 219 - c. 85 - 86.....	20
<b>Figura 9</b> Tratado de Violín: Dos notas ligadas - pág. 115.....	21
<b>Figura 10</b> Concierto K.219, violín solista: ejemplo de dos notas ligadas - c. 74 .....	21
<b>Figura 11</b> Tratado de Violín: Dos ligadas, dos sueltas - pág. 116.....	22
<b>Figura 12</b> Concierto K.219, violín solista: ejemplo de dos notas ligadas, dos notas sueltas - c. 49 .....	22
<b>Figura 13</b> Tratado de Violín: Staccatissimo - pág. 48 .....	22
<b>Figura 14</b> Concierto K.219, violín solista: ejemplo de Staccatissimo - c. 81 - 82.....	22
<b>Figura 15</b> Tratado de Violín: Up beat/ anacrusa - pág. 48.....	23
<b>Figura 16</b> Concierto K.219, violín solista: ejemplo de Up beat/ anacrusa - c. 85.....	23
<b>Figura 17</b> Tratado de Violín: Apoyatura - pág. 167 .....	23
<b>Figura 18</b> Concierto K.219, violín solista: ejemplo de apoyatura - c. 51 .....	24
<b>Figura 19</b> Tratado de Violín: Trino - pág.186 .....	24
<b>Figura 20</b> Concierto K.219, violín solista: ejemplo de trino - c. 45.....	24
<b>Figura 21</b> Hológrafo de Mozart: Título.....	25
<b>Figura 22</b> Allegro aperto del concierto N°5 K. 219: Nota más grave c. 51 y nota más aguda c. 213 .....	26
<b>Figura 23</b> Exposición de la orquesta del concierto para violín N°5 K.219 – c. 1- 6 .....	30
<b>Figura 24</b> Concierto K.219, I mov.: Exposición orquestal - c.15 - 26 .....	31
<b>Figura 25</b> Extracto de la Aria N°10 de Las bodas de Fígaro, allegro [vivace].....	33
<b>Figura 26</b> Concierto K.219, score: Entrada al Adagio – c. 40-41 .....	35
<b>Figura 27</b> Mozart .219: entrada del violín solista – c- 40 – 41 .....	36
<b>Figura 28</b> Concierto K.219, solista – c. 41 - 42 .....	37
<b>Figura 29</b> Mozart K.219: Score, armonía de la primera frase - c. 42 - 45 .....	37
<b>Figura 30</b> Mozart K.219: Violín I y Violín II acompañamiento – c. 40 - 41.....	38
<b>Figura 31</b> Mozart K.219: Score final del adagio – c. 44-45.....	38
<b>Figura 32</b> Mozart K.219: Score del Allegro aperto - c. 46 - 47 .....	40
<b>Figura 33</b> Mozart K.219 allegro aperto, solista: Motivo melódico – c.46.....	40

<b>Figura 34</b> Concierto K.219, solista: Ornamentaciones de la línea melódica del solista - c.46 – 48 .....	41
<b>Figura 35</b> Concierto K.219, solista: consecuente – c. 49 - 50 .....	42
<b>Figura 36</b> Mozart K.219, Score: dinámicas fp - c. 54 - 58.....	43
<b>Figura 37</b> Mozart K.219, solista - c. 54 – 56.....	43
<b>Figura 38</b> Mozart K.219, solista: Efecto claro-oscuro del puente de modulación - c.62-68.....	44
<b>Figura 39</b> Mozart K.219: Fragmento orquestal c. 39 y extracto de la línea melódica del solista c. 62 .....	45
<b>Figura 40</b> Mozart K.219, solista: Resolución del puente de modulación c. 67 - 72 .....	45
<b>Figura 41</b> Mozart K.219, solista: Diálogo de pregunta – respuesta – c. 74 - 77 .....	47
<b>Figura 42</b> Mozart K.219, solista: Pregunta de la primera frase del tema B - c.74.....	47
<b>Figura 43</b> Mozart K.219, solista: Respuesta de la primera frase del tema B - c. 75 - 76.....	47
<b>Figura 44</b> Mozart K.219, solista: Motivo de la frase c. anacrusa al compás 81 .....	48
<b>Figura 45</b> La Flauta Mágica: Línea melódica del personaje papageno con acompañamiento de piano – c.9 - 10 .....	49
<b>Figura 46</b> Mozart K.219, solista: frase de carácter bufo - c. anacrusa al compás 81 - 83.....	49
<b>Figura 47</b> Mozart K.219, solista - c. anacrusa al compás 85.....	50
<b>Figura 48</b> Mozart K.219, Allegro aperto: Línea melódica del solista - c. 84-87.....	50
<b>Figura 49</b> La Flauta Mágica, Allegro: diálogo entre Papageno y Papagena – c. 9-26.....	50
<b>Figura 50</b> Mozart K.219: Línea melódica del solista y línea de los violines I – c. 91 - 97 .....	52
<b>Figura 51</b> Mozart K.219, solista - c. 87 - 97 .....	52
<b>Figura 52</b> Manuscrito de Mozart del Concierto K.219: Línea melódica del solista - c. 93 y 97 .	52
<b>Figura 53</b> Mozart K.219, score - c. 98-100.....	53
<b>Figura 54</b> Mozart K.219, solista – c. 101 - 107.....	53
<b>Figura 55</b> Concierto K.219, score – c. 101 - 102 .....	54
<b>Figura 56</b> Mozart, K.219, solista: Línea melódica del cierre del tema B – c. 108 – 112 .....	55
<b>Figura 57</b> Mozart K.219, score - c. 109-112.....	55
<b>Figura 58</b> El Rapto en el Serrallo: línea melódica de la soprano con acompañamiento de piano – c. 67 - 74 .....	56
<b>Figura 59</b> Mozart K.219, solista: Primera frase del desarrollo – c. 118 - 120 .....	57
<b>Ilustración 60</b> Mozart K.219, solista: Dialogo de pregunta – respuesta del desarrollo – c.120 - 125 .....	58
<b>Figura 61</b> Mozart K.219, solista: Motivo de la segunda frase del desarrollo .....	58
<b>Figura 62</b> Manuscrito de Mozart del Concierto K.219 - c. 129 .....	59
<b>Figura 63</b> Mozart K.219, solista: Segunda frase del desarrollo – c. 127 - 132.....	59
<b>Figura 64</b> La Flauta Mágica: Línea melódica y acompañamiento de piano del Recitativ und Arie No 4 - c.21 - 24 .....	60
<b>Figura 65</b> Concierto K.219, score: acorde disminuido – c. 134 .....	60
<b>Figura 66</b> Mozart K.219, solista: Línea melódica final del desarrollo – c. 135 -139.....	61
<b>Figura 67</b> La Flauta Mágica: Línea melódica y acompañamiento de piano del Recitativ und Arie No 4. - c.76 - 83 .....	61
<b>Figura 68</b> La Flauta Mágica: Línea melódica y acompañamiento de piano del Aria 14 - acto II de la Flauta Mágica – c. 64 - 72 .....	62

<b>Figura 69</b> Mozart K.219, score: pasaje de transición – c. 139 - 143 .....	63
---	----

## Índice de tablas

<b>Tabla 1</b> Características de la forma bipartita y tripartita, que sirven como base para la forma sonata.	21
<b>Tabla 2</b> Esquema del tipo Sonata	22
<b>Tabla 3</b> Esquema del primer movimiento del concierto N°5 para violín y orquesta de W. A. Mozart.	29

## Introducción

La presente investigación aborda el análisis formal del primer movimiento “allegro aperto” del concierto para violín No.5 en **La M**, K. 219 del compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Dicha obra forma parte del repertorio para violín del periodo clásico.

El objetivo principal de la investigación es obtener y descubrir los recursos que se encuentran en la obra. Una obra musical consta de dos fuentes de información, la primera es la parte técnica, el estudio de la partitura con el instrumento, descifrando: notas musicales, dinámicas, tonalidad, tiempos, digitaciones, entre otros apartados técnicos escritos por el autor o por la editorial. La segunda fuente de información es el mensaje de la obra. Para descifrar este mensaje se utiliza el análisis formal como herramienta, la cual nos brinda un acercamiento a la obra, que permite identificar: su estructura, el material temático motivico, la fraseología, la armonía, la función de la orquesta o del piano acompañante, información y herramientas técnicas e interpretativas acerca del periodo en el que fue escrita la obra, entre otros apartados, permitiendo descubrir, a través de sus distintos elementos, su originalidad y su vivencia particular. Al fusionar el estudio técnico de la partitura con el análisis de la misma, se obtienen los conocimientos y herramientas necesarias, que brindan al intérprete una visión clara al momento de ejecutar la obra.

Con estos antecedentes, la presente tesis busca profundizar en la obra a través del análisis formal del primer movimiento del Concierto para violín No.5 en **La M**, K.219 del compositor Wolfgang Amadeus Mozart, logrando tener como resultado una visión más amplia de la obra, abordando la estructura de las frases de la obra y encontrando una relación con la música operística de Mozart, entre otros elementos que benefician al momento de interpretar la obra.

### Objetivo general

Identificar a través del análisis formal elementos como: la estructura, los motivos, las frases, la historia, entre otros, del primer movimiento del Concierto para violín No.5 en **La M**, K.219 de Wolfgang Amadeus Mozart, obteniendo nueva información que enriquecerá la interpretación del solista.



## Objetivos específicos

1. Investigar el periodo histórico y las características musicales en el cual se desarrolla la obra.
2. Análisis formal del primer movimiento del concierto para violín K.219 en **A** de W. A. Mozart.
3. Realizar un marco referencial sobre la interpretación musical, para crear una propuesta interpretativa de acuerdo a los principios de la práctica históricamente informada.

La investigación se basa en dos textos fundamentales:

1. *Formas de sonata* del autor Charles Rosen
2. *Curso de formas musicales* del autor Joaquín Zamacois.

## Estructura de la presente investigación

La presente tesis consta de dos capítulos para su desarrollo:

**Capítulo 1:** El capítulo recopila información del periodo en el que fue escrita la obra y de su compositor.

**Capítulo 2:** El capítulo aborda el análisis del primer movimiento del Concierto para violín N°5 del compositor W. A. Mozart.

Finalizamos nuestro trabajo de titulación con las conclusiones obtenidas de la investigación.

## Capítulo 1. Contexto histórico y características del período Clásico

### 1.1 El estilo clásico

El estilo clásico nace en la segunda mitad del siglo XVIII, los mayores exponentes de este estilo fueron Haydn, Mozart y Beethoven. En 1814 Hoffmann menciona que “idearon un arte nuevo cuyos primeros balbuceos se remontan a mediados del siglo XVIII” (Rosen<sup>1</sup>, 1986, pág. 23). La creación del estilo clásico logra reemplazar el sentimiento dramático por la acción dramática.

Los elementos que conforman el estilo musical de la época son: ritmo, armonía y melodía, estos actúan simultáneamente y de forma unificada.

En el estilo, la armonía pasó a cumplir un papel de acompañamiento, esta adopta una función de apoyo, que dota a la melodía de diferentes tensiones y colores, Rousseau, describe que “la armonía ejerce una función subordinada y sirve tan sólo para conferir belleza e intensidad a la melodía; por este motivo se corresponde con la función del color en la pintura” (Fubini<sup>2</sup>, 1988)

La tonalidad pasa a desarrollarse y es una de las bases para el estilo clásico, Rosen menciona sobre la tonalidad que “no se trataba de un sistema inmóvil y compacto, sino que desde un principio fue un lenguaje vivo y cambiante que había llegado a un punto crítico justamente cuando iban a configurarse los estilos de Haydn y Mozart.” (Rosen, 1986, pág. 28)

Entendiendo la tonalidad como un “Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una composición musical” (Latham<sup>3</sup>, pág. 1515)

La escala justa o natural, es modificada, ya que esta tiene una dirección que no permite retornar al punto de partido, esta escala se transformó para obtener un retorno a la tonalidad principal,

---

<sup>1</sup> Charles Rosen es un pianista y teórico musical estadounidense, autor de los libros: “El estilo clásico”, “Formas de Sonata”, “La generación Romántica”, entre otros.

<sup>2</sup> Enrico Fubini, italiano especialista en Estética Musical, autor de varios textos sobre la historia de la estética musical. Dentro de sus obras se encuentran: “La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX”, “Pensamiento musical del siglo XX” entre otras.

<sup>3</sup> Latham: alison latham diccionario enciclopédico de la música.

Rosen menciona “en el siglo XVI se sucedieron varias tentativas serias para establecer el sistema de temperamento igual, que era esencial para buena parte de la música cromática que entonces se componía, pero hasta el siglo XVIII no se convirtió en la base de la teoría musical” (Rosen, 1986, pág. 29)

“La definición del universo de la tonalidad de finales del siglo XVIII mediante el círculo de quintas podrá parecer más engorrosa que la que se basa en las escalas mayor y menor, pero ofrece la ventaja de poner de manifiesto la relación asimétrica entre la dominante y la subdominante y, sobre todo, hace hincapié en que el centro de una obra tonal no es una nota única, sino un acorde.” (Rosen, 1986, pág. 30)

La estructuración de la tonalidad mediante el círculo de quintas, permitió sentar las bases para el desarrollo del estilo clásico, permitiendo con esta, identificar los grados que causan mayor y menor tensión dentro de la tonalidad, enriqueciendo de esta forma a la melodía, para crear nuevas emociones conjuntamente con la armonía, de esta manera se crea un estilo dramático, fundamentado en la tonalidad.

El establecimiento de la tonalidad, permitió entender las diferentes emociones que producían los diferentes acordes de una tonalidad, con esto se observó que el V grado de la tónica genera más tensión en relación a los otros grados, siendo de aquí de donde se originan los principios para la modulación I-V.

Dentro de los elementos que conforman el estilo clásico se encuentran la frase breve, periódica y articulada.

Las frases breves, presenta la agrupación de cuatro compases, siendo este la agrupación de frases más común, esto no quita que puedan existir otra forma de agrupar las frases, ya sea de dos en dos, o las frases de tres y cinco compases. “No es hasta 1820, más o menos, cuando la frase de cuatro compases impone su predominio sobre la estructura rítmica” (Rosen, 1986, pág. 68), antes de esta fecha, el uso de las frases de cuatro compases, era por un tema práctico, ya que está permitida dividir en mitades equilibradas y simétricas.

Según Rosen “La frase periódica se relaciona con la danza, que precisa una pauta de frase en justa correspondencia con los pasos y sus combinaciones” (Rosen, 1986, pág. 68)

“El fraseo articulado, periódico, trajo como consecuencia dos alteraciones fundamentales en la naturaleza de la música del siglo XVIII: una de ellas fue la exaltación de la sensibilidad por la simetría llevada a límites casi sofocantes; y la segunda, una estructura rítmica muy variada donde los distintos ritmos no se contrastan ni superponen, sino que fluyen y se intercambian con suma facilidad y lógica” (Rosen, 1986, pág. 69)

La estructura que permitió anexar todos estos elementos, es la que hoy en día conocemos como forma sonata.

## 1.2 La forma Sonata

“La fuerza emotiva del estilo clásico se ve claramente envuelta por el contraste entre tensión dramática y estabilidad” (Rosen, 1986, pág. 86)

Durante el siglo XVIII la música instrumental pasó a desarrollar un papel de acompañamiento, ya que durante este siglo estuvo en auge las óperas, no es hasta la segunda mitad del siglo donde la música instrumental recupera un rol principal, en el cual puede destacar sin la ayuda de otras artes. La música instrumental se recupera a través de la forma sonata, la cual otorgaba una acción dramática, a través de la melodía y la armonía.

“Probablemente, a través de la forma sonata la música se organiza por primera vez con un lenguaje sintácticamente robusto que no ha de coger nada en préstamo de otros lenguajes.” (Fubini, 1988, pág. 261)

El título de “forma sonata” fue adjuntado a las obras hasta tiempo después, es verdad que se tenía un esquema, pero los compositores de esa época no lo definían como forma de sonata. Rosen menciona que “La forma de sonata no se definiría hasta después de que se hubiera agotado. Hacia 1840, Czerny reivindicaba su prioridad en describirla, pero para esa fecha la forma de sonata pertenecía ya a la historia. En su significación original, la «sonata» quería decir 'interpretada', en oposición a 'cantada', y sólo con el paso del tiempo fue adquiriendo una connotación más específica, pero siempre flexible” (Rosen, 1986, pág. 17)

“El gusto por una estructura cerrada, simétrica, el emplazamiento de la tensión máxima en el centro de la pieza, y la insistencia en una resolución completa y prolongada, juntamente con la tonalidad articulada y sistematizada, produjo una gran variedad de formas, todas ellas con cierto derecho a llamarse 'sonatas’” (Rosen, 1986, pág. 115)

“Se podría decir que la estructura de la forma sonata contenía ya en forma de embrión las futuras tensiones que músicos como Beethoven le añadirían más tarde: de la estructura primordialmente discursiva de Haydn y, en el fondo, también de Mozart, se pasó a la estructura dramática y dialéctica en la que las tensiones propenden a la laceración, en la que la diversidad y la variedad temática se sustituyen por la contraposición violenta y en la que la imitación de los afectos se sustituye por la expresión, en el sentido más pleno del término: en el sentido de la interioridad” (Fubini, 1988, pág. 264)

La forma sonata puede contener rasgos de formas antiguas, como arias, rondós, fuga, tema con variaciones, entre otras, dentro de las obras de los compositores J. Haydn, W. A. Mozart y L. Beethoven, podemos ver como algunas de estas tiene rasgos de otras formas, dentro de estas podemos mencionar el Concierto para violín No 5 en **La M**, K.219 de Mozart, el cual dentro del primer movimiento tiene un tempo de Adagio, el cual se puede asemejar a un aria, y también existen similitudes con su música de ópera.

“Sonata era toda serie organizada de movimientos, y las proporciones de la música se modificaban según se tratara del movimiento inicial el movimiento central, o el final. Todavía se empleaban las antiguas formas, como la fuga y el tema con variaciones, aunque muy transformadas; otras, como el concierto, la obertura, el aria y el rondó contienen, enterrados en su seno, vestigios de las antiguas formas; están también las danzas, sobre todo minués y polonesas. Todo lo demás es sonata, es decir, música normal y corriente” (Fubini, 1988, pág. 63)

La forma sonata posee una estructura simple a primera vista, pero que permite a los compositores crear una acción dramática, durante la exposición a través del paso de la tónica a la dominante, en el desarrollo donde se encuentra el clímax de la obra y donde se acumula toda la tensión para finalmente culminar con la reexposición el cual cierra presentando un nuevo color en el tema B al permanecer en la tónica.

“La 'sonata' es de por sí una forma basada en la compensación parcial del movimiento del tiempo en una sola dirección, dado que el modelo de la exposición no se repite literalmente al final, sino que se recompone de modo que sugiera que la música llega a una conclusión” (Rosen, 1986, pág. 220)

La forma Sonata es el producto de la evolución, según Jan LaRue<sup>4</sup> se da como resultado de la combinación de la forma bipartita y de la forma tripartita. (LaRue, 1989, pág. 143)

Combinando la característica principal de la forma bipartita: La modulación a la dominante y el rasgo principal de la forma tripartita: La reexposición después del contraste, obteniendo como resultado las características principales de la forma sonata.

Según LaRue “el concierto retiene 2 aspectos directamente derivados del periodo barroco: la introducción orquestal inicial y el tutti orquestal al final de la exposición del solo” (LaRue, 1989, 146). La inclusión de la forma sonata en los conciertos generaría algunos problemas, ya que esto llevaría a los compositores a escribir dos exposiciones tanto para la orquesta como para el solista, según LaRue, este problema tendría su mejor resolución por parte de Mozart, escribiendo un tutti para la orquesta que permanezca en la tónica y no module al V de la tónica, de esta manera se dejaría la tensión y el drama que genera la modulación a su dominante para el solista.

**Tabla 1**

Características de la forma bipartita y tripartita, que sirven como base para la forma sonata.

<b>FORMA SONATA</b>	
<b>Forma bipartita</b>	<b>Forma tripartita</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Modulación a la dominante.</li> <li>• Doble barra central, normalmente con repeticiones.</li> <li>• Desarrolla los motivos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Principio de recapitulación total.</li> <li>• Sección media contrastante.</li> <li>• Sofisticado control de las frases.</li> </ul>

<sup>4</sup> Jan LaRue, musicólogo autor del libro análisis del estilo musical, este libro ofrece un camino para comprender la naturaleza de la forma y del movimiento música

- Diferenciación temática.
  - Especialización temática.
- 

Fuente: (LaRue, 1989, 143).

**Tabla 2** *Esquema del tipo Sonata*

Exposición	<p>Introducción</p> <p>Tema A: se desarrolla en la tónica de la obra</p> <p>Puente: de carácter modulante</p>
	<p>Tema B: modula a una tonalidad afín. Generalmente modula a la dominante que genera mayor tensión o la relativa mayor si el tema principal está en tono menor.</p> <p>Coda</p>
Desarrollo	<p>De carácter libre, utiliza elementos de la exposición. Se desarrolla en un área de menor intensidad, generalmente en la relativa menor (VI), la tónica menor o la subdominante (IV).</p>
Reexposición	<p>Tema A: en la tónica de la obra</p> <p>Puente: de carácter modulante</p>

---

Tema B: en la tónica de la obra, esto otorga la sensación de conclusión.

Coda

---

Según Zamacois<sup>5</sup> el esquema ternario de la forma sonata está estructurado de la siguiente forma. [Tabla 2]

La forma sonata permitió el desarrollo de la música instrumental durante la segunda mitad del siglo XVIII, ya que, su estilo proporcionaba gran cantidad de recursos, como lo es la acción dramática de la modulación, el rango emocional del contraste temático y resolución simétrica de las tonalidades y matices. Mozart fue uno de los compositores que desarrolló la forma sonata, este buscaba a través de la melodía del solista que se asemejara a sus personajes de ópera.

### 1.3 Wolfgang Amadeus Mozart: El concierto

La música instrumental de Mozart tiene un fuerte lazo con su música operística, donde encontramos varias similitudes, la primera y más importante es la de generar un enfrentamiento entre el individuo contra el conjunto, en el caso de la música instrumental: el solista contra la orquesta.

“Mozart alcanzó sus mayores triunfos donde Haydn había fallado: en las formas dramáticas de la ópera y el concierto, que oponen la voz del individuo a la sonoridad del conjunto” (Rosen, 1986, pág. 217)

En los conciertos de Mozart la armonía adquiere un papel muy importante siendo esta la encargada de otorgar estabilidad, Rosen menciona que “El equilibrio de las relaciones armónicas que se precisa para conseguir dicha estabilidad es muy delicado, sin embargo, Mozart supo tratar hasta los elementos musicales más disonantes con tal soltura que en sí misma es el signo

---

<sup>5</sup> Según Zamacois el esquema ternario de la forma sonata está estructurado de la siguiente forma.



externo del equilibrio armónico” (Rosen, 1986, pág. 218). Dentro de los análisis de la música de Mozart se ha logrado encontrar como sus obras adquieren una simetría y equilibrio constante. “La simetría es una condición de la gracia” (Rosen, 1986)

“La 'sonata' es de por sí una forma basada en la compensación parcial del movimiento del tiempo en una sola dirección, dado que el modelo de la exposición no se repite literalmente al final, sino que se recompone de modo que sugiera que la música llega a una conclusión” (Rosen, 1986, pág. 220)

La forma sonata permite que esta simetría sea compensada, donde la armonía también se ve equilibrada y adquiere su propia simetría, tal es el caso que tenemos en la exposición donde se presenta la modulación de I – V, pero al final esta no se repite, lo que brinda a la música una sugerencia de conclusión.

Entre las obras emblemáticas del compositor W. A. Mozart se encuentra el Concierto para violín y orquesta K.219 “a la turca”, lleva este nombre en referencia a la marcha del tercer movimiento del concierto, Mozart busca replicar el color musical turco que utilizaban: tambores, triángulo, vientos, y platillos, a través de la orquesta y el solista.

Los conciertos para violín solista y orquesta fueron escritos y estrenados en 1775 durante su estancia en Salzburgo. En cada uno de estos conciertos vemos la evolución técnica/musical del joven compositor Wolfgang Amadeus Mozart al momento de plasmar sus ideas en partituras, perfeccionando progresivamente, la estructura del concierto.

Los conciertos se dividen en dos etapas: en la primera etapa se encuentra el K. 207<sup>6</sup> y el K. 211 y en su segunda etapa tenemos el K. 216, K. 218 y K. 219. Siendo esta segunda etapa más destacada debido al perfeccionamiento del estilo y acompañamiento compositivo.

Según Ramos, citado en Castillo “El estilo italiano en los conciertos de Mozart, argumenta Ramos, se basa en dos puntos: la influencia de Tartini en la Escuela de Violín de su padre Leopold, y el guiño a la ópera napolitana” (Castillo Higuera, 2017, pág. 99)

---

<sup>6</sup> El catálogo Köchel fue creado por Ludwig con Köchel en 1986, se encargó de enumerar las obras compuestas por Wolfgang Amadeus Mozart. Cada una de las obras de Mozart esta designado por un número precedido de la abreviatura K. o KV.

Entre los recursos italianos que emplea Mozart en sus conciertos encontramos los siguientes:

- **El gusto cantábile:** melodías escritas para el instrumentista solista, estas buscan imitar el canto de los músicos de ópera.
- **Tiene tres movimientos:** una tradición que comenzó con los conciertos del compositor italiano Antonio Vivaldi, quien presenta tres movimientos que alterna los tempos rápido, lento, rápido.
- **Claroscuro:** Es un efecto que se produce al ejecutar un motivo con dos secciones, donde la primera se realiza en dinámica de *f* y la segunda en dinámica de *p*.

**Figura 1**

Gusto cantábile: fragmento del violín solista, I mov. Adagio del concierto K.219 - c. 40 - 45



**Figura 2**

Efecto claroscuro: fragmento del violín solista, I mov. Allegro aperto, concierto K. 219 - c.64-67



#### 1.4 Tratado para Violín de Leopoldo Mozart

Una forma de acercarnos al estilo interpretativo de los músicos durante el periodo Clásico, es a través de los tratados. Durante el periodo clásico el tratado para violín de Leopoldo Mozart funcionó como un referente para los músicos ejecutantes, por lo cual en la presente tesis se utiliza este tratado para tener un acercamiento interpretativo del periodo.

El autor de la presente tesis realizó una traducción del tratado de su versión inglesa al español

#### Puntos al lado de una nota

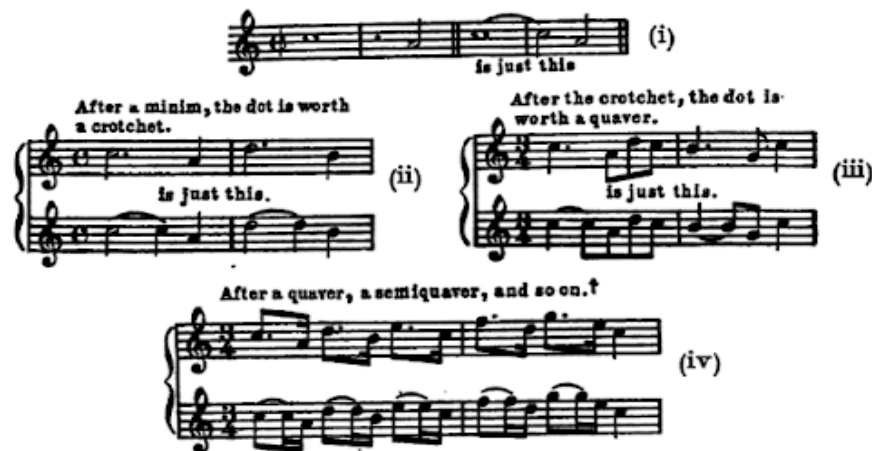
El punto al lado de una nota es un signo musical que cumple la función de prolongar la nota con la mitad de su valor inicial.

**Figura3**

Fragmento del violín solista: ejemplo de punto al lado de una nota, I mov. Allegro aperto, concierto K. 219 – c. 46 - 47

**Figura 4**

Punto al lado de una nota: Ejemplo del Tratado de Violín - pág. 40



Según el tratado existen dos formas de ejecutar el punto al lado de una nota, una cuando el tempo es lento y otra con el tempo rápido.

En los tiempos lentos, el punto se hace presente al principio del valor agregado por el punto con una ligera presión del arco, una vez establecido el tempo la nota debe ir desvaneciendo gradualmente, y nunca debe terminar con un acento.

En los tiempos rápidos, el arco se levanta en cada punto, lo que permite separar las notas creando un estilo saltante. Al realizar esta acción se crea una breve separación entre cada nota, lo cual permite distinguir y resaltar cada una de ellas, esto a su vez permite que la nota siguiente a la nota con punto funcione como anacrusa a la siguiente nota.

## Ligadura

La ligadura es un signo musical que posee la forma de un semicírculo, que se traza por encima o por debajo de las notas. El trazo del semicírculo puede estar encima de dos, tres, cuatro o más notas, las cuales según el tratado de violín se ejecutan en un solo golpe de arco.

### Figura 5

Ligadura: Ejemplo del Tratado de Violín - pág. 45



### Figura 6

Concierto K.219, violín solista: ejemplo de ligadura, I mov. Allegro aperto, concierto K. 219 - c.89



Dentro de una ligadura, las notas pueden estar marcadas por un punto escrito encima o debajo de la nota. Según el Tratado de Violín esta escritura permite la articulación entre cada nota, separando con una breve pausa cada nota marcada, esto se consigue a través del golpe de arco, aplicando una ligera presión sobre cada una de las notas marcadas.

### Figura 7

Tratado de Violín: Ligadura con punto encima de la nota - pág. 45



### Figura 8

Concierto K.219, violín solista: ejemplo de ligadura con punto encima de la nota, I mov. Allegro aperto, concierto K. 219 - c. 85 - 86



### Dos notas ligadas

Esta es una variación que se explica en el tratado como una forma de estudio para la formación de un violinista. Según el Tratado de violín, al momento de ejecutar esta ligadura tenemos que pensar de la siguiente forma: realizar un golpe acentuado y fuerte en la primera nota, mientras que la segunda nota no tiene tanta presencia como la primera, siendo esta más débil, casi imperceptible.

### Figura 9

Tratado de Violín: Dos notas ligadas - pág. 115



### Figura 10

Concierto K.219, violín solista: ejemplo de dos notas ligadas - c. 74

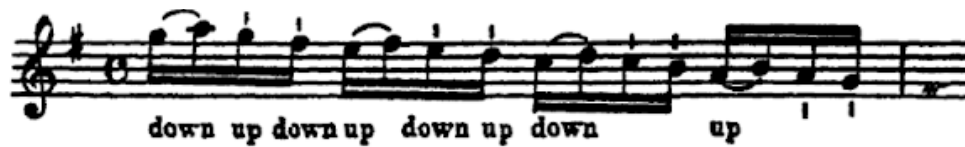


### Dos ligadas, dos sueltas

Variación de ligadura que encontramos en el Tratado, esta variación cuenta con ligaduras y puntos o en este caso cuñas, generalmente la encontramos en los movimientos rápidos primero o en el tercer movimiento. Para esta variación se ejecuta la primera nota de la ligadura con un acento mientras que la segunda con un sonido más suave, y las notas sueltas marcadas arriba o abajo con un punto o una cuña con un arco que sube y un arco que baja o viceversa que permita separar las notas marcadas.

## Figura 11

Tratado de Violín: Dos ligadas, dos sueltas - pág. 116



## Figura 12

Concierto K.219, violín solista: ejemplo de dos notas ligadas, dos notas sueltas - c. 49



## Staccatissimo (Cuñas)

Las cuñas sobre una nota, puede estar escrita encima o debajo de una nota. Este signo musical según el Tratado es usado por los compositores que buscan resaltar la nota con un fuerte trazo y acentuado, utilizando este signo para separar las notas a comparación del punto.

## Figura 13

Tratado de Violín: Staccatissimo - pág. 48



## Figura 14

Concierto K.219, violín solista: ejemplo de Staccatissimo - c. 81 - 82



### The Up beat/Anacrusa

Según el Tratado de violín “the up beat” que traducida al español significa ritmo ascendente, es una introducción a la melodía que sigue. En el siguiente ejemplo vemos como existen dos semicorcheas, que ocupan solo la mitad de una negra, antes de entrar a la siguiente barra del compás, este grupo de notas puede estar conformado por dos, tres, cuatro o más.

#### Figura 15

Tratado de Violín: Up beat/ anacrusa - pág. 48



#### Figura 16

Concierto K.219, violín solista: ejemplo de Up beat/ anacrusa - c. 85



### Apoyatura

Según Leopold Mozart, son pequeñas notas que se encuentran entre las notas reales, estas pequeñas notas no se cuentan como parte del tiempo de la barra. El Tratado menciona que son exigidas por la naturaleza, son conocidas también como notas de gracia, ya que sirven para unir notas y crear melodías más parecidas a una canción. Según el Tratado cuando la apoyatura se encuentra escrita delante de una negra, corche o semicorchea se le conoce como apoyatura larga, esta pasa a ocupar la mitad de la nota que se encuentra por delante, completando la otra mitad con la nota real.

#### Figura 17

Tratado de Violín: Apoyatura - pág. 167



Figura 18

Concierto K.219, violín solista: ejemplo de apoyatura - c. 51



### Trino

Según el Tratado, el trino es un signo que marca la alternancia entre dos notas vecinas que se pueden encontrar separadas por un tono completo o medio tono. El trino está marcado sobre la nota con las letras *tr*, su ejecución se realiza manteniendo un dedo sobre la nota marcada por el *tr* y levantando y bajando con el dedo superior más cercano, permitiendo que se escuchen las dos notas creando el trino. Dentro del Tratado se menciona que el trino comienza desde la nota superior y no desde la nota marcada con el *tr*.

Figura 19

Tratado de Violín: Trino - pág.186



Figura 20

Concierto K.219, violín solista: ejemplo de trino - c. 45





## Capítulo 2: Análisis del primer movimiento Allegro aperto del Concierto para violín y orquesta k.219 en La M de W. A. Mozart.

### 2.1 Datos históricos de la obra

#### Figura 21

Hológrafo de Mozart: Título



En el hológrafo de Mozart encontramos el título original de la obra “Concerto di Violino” escrito en italiano, también posee otras anotaciones escritas como el tempo de la obra “Allegro aperto”, la firma del compositor, el lugar, día, mes y año en el que fue escrito y estrenada la obra “Salzburgo lizo di dicembre 1775”, traducido “Salzburgo 20 de diciembre de 1775”.

Dentro de los estilos musicales del periodo clásico, se encuentran las marchas y a su vez dentro de esta aparece la música turca. La música Turca llega hasta occidente debido a los diferentes conflictos militares que existían entre ambas naciones, su música adquiere un colorido estilo militar conocido como música jenízara<sup>7</sup>, en donde destacan los instrumentos de percusión: bombos, triángulos, platillos y vientos, los músicos de occidente imitan este estilo, pero lo adaptan a sus costumbres.

En el repertorio de Mozart podemos encontrar como realiza imitación de la música Turca a través de dos de sus obras, la primera es la Sonata para piano No 11 en **La M** K. 331 en el tercer movimiento: *Allegretto* marcado *Alla Turca* y la segunda es el concierto para violín No 5 en **La M**

<sup>7</sup> Música Jenízara: los jenízaros formaban la guardia personal de los sultanes turcos. Su música se caracteriza por el uso de instrumentos de percusión.

K.219 en el tercer movimiento: *Rondo*, como detalle se observa que las dos obras se encuentran en la misma tonalidad y que la marcha Turca se encuentra en el tercer movimiento de ambas.

## 2.2 Datos de la obra

El concierto fue escrito y estrenado en 1775, se encuentra en la tonalidad en **La M** en un compás de 4/4. La orquesta está conformada por: dos oboes, dos cornos en **La**, la sección de cuerdas: Violines I, Violines II, Violas, Violoncello, Contrabajos, y el violín solista.

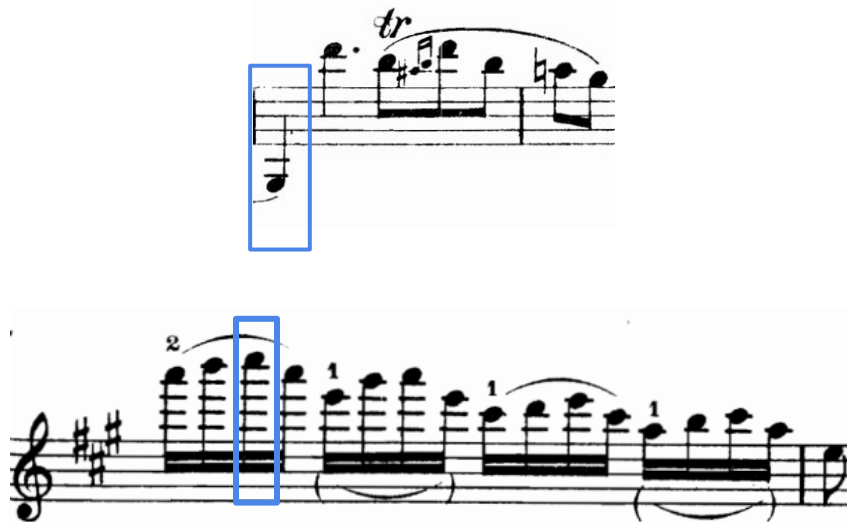
Es característico en el lenguaje clásico que la orquesta desempeñe un rol de acompañamiento armónico al solista, siendo ésta quien marque la armonía y el ritmo de la obra, lo que permite que el solista lleve la línea melódica. En la estética del periodo clásico, la armonía es la base sobre la cual se desarrolla la línea melódica, sin embargo, existe la predominancia de la melodía sobre la armonía.

“En la forma expresada por Rousseau, numerosos corolarios, entre los que se hallaban la superioridad de la melodía sobre la armonía” (Fubini, 1988, pág. 252)

En el primer movimiento del concierto la línea melódica del violín solista se desarrolla en un registro amplio; en una tesitura de tres octavas, como observamos en la ilustración 24 la nota más grave es **Sol#3**, y la más alta **Do#6**.

### Figura 22

Allegro aperto del concierto N°5 K. 219: Nota más grave c. 51 y nota más aguda c. 213



Como observación, la nota más grave se encuentra entre los primeros compases del concierto, mientras que la nota más aguda no se presenta hasta casi el final del movimiento.

### 2.3 Definición de los tiempos marcados.

El primer movimiento del concierto para violín y orquesta K. 219 del compositor W. A. Mozart tiene dos tiempos escritos: el Allegro aperto y el Adagio. Durante el clasicismo una de las características del primer movimiento de los conciertos era que manejaban un tempo rápido como por ejemplo un allegro, sin embargo, como observamos Mozart comenzaría a innovar, por ejemplo, en su último concierto K.219 para violín presenta un Adagio, dentro del Allegro aperto.

A continuación, definiremos los tiempos escritos del primer movimiento según el Diccionario Enciclopédico de la Música:

“Allegro (it.). “Brillante”, “vivo”. El término se usó en un principio más como una marca expresiva que como una indicación de tiempo, como allegro, presto, andante allegro, pero ahora significa simplemente “rápido”. También se usa para una pieza o movimiento rápido, en particular el primer movimiento de una sonata, sinfonía u obra similar con varios movimientos.” (Latham, n.d., 68)

“Aperto (it., “abierto”). 1. “Claro”, “inteligible” .4. En algunas de sus primeras obras, Mozart utilizó el término como calificativo de allegro, pero se desconoce la verdadera intención del compositor.” (Latham, n.d., 91)

“Adagio (it.). Indicación de tiempo surgido a comienzos del siglo XVII y que a partir del siglo XIX suele referirse a un tiempo “muy lento”, equivalente a lento o largo; en el siglo XVIII en ocasiones implicaba la necesidad de ornamentación” (Latham, n.d., 39). Adagio, proviene del italiano al agio, que significa, al gusto. Durante el siglo XVIII esta terminología permite una libertad al intérprete.

El Allegro es un tempo rápido que marca un carácter alegre, ligero y vivo, mientras que el Aperto es una idea de sonido abierto, amplio y grande, se encuentra en un rango de 100 a 120 bpm, recomendable para estudiar e interpretar la obra. Por otra parte, el Adagio, es un tempo lento que contrasta con el tempo rápido del Allegro Aperto. El Adagio sugiere un carácter elegante, se maneja entre un rango de 60 a 80 bpm, siendo este un poco flexible, debido a la libertad que proporcionaba el tempo marcado durante su época.

“Es bien cierto que Haydn aportó todo el peso de su experiencia en la música sinfónica a su música de cámara, al igual que Mozart asimiló, en sus sonatas y cuartetos, todo el estilo operístico y del concierto” (Rosen, 1986, pág. 54)

Mozart, aprovecha elementos de sus obras operísticas en su música instrumental, por ejemplo, el Adagio que tiene el I mov. del concierto para violín No 5 K.219, se asemeja al Aria de una soprano, manejando una melodía lírica, que se desarrolla en el registro agudo.

El I mov. del concierto está escrito en forma allegro de sonata con la tradición doble exposición.

En el periodo clásico la armonía sienta las bases sobre la cual se va a desarrollar la melodía, como observamos en el capítulo 1.1 El estilo clásico, la armonía es la encargada de brindar color, ya que esta influye en el oyente y en sus diferentes estados de ánimos.

## 2.4 Esquema del I movimiento

**Tabla 3**

*Esquema del primer movimiento del concierto N°5 para violín y orquesta de W. A. Mozart.*

<b>Estructura</b>	<b>Sección</b>	<b>Compás</b>
	Exposición de la orquesta	1 – 39
	Adagio: <b>La M</b>	40 – 45
<b>Exposición</b>	Tema A: Allegro aperto, <b>La M</b>	46 – 61
	Puente	62 – 73
	Tema B: <b>Mi M</b> (V)	74 – 112
	Coda por parte de la orquesta	112 – 117
<b>Desarrollo</b>	Tonalidad menor: <b>G#, C#m, Em</b>	118 – 141

	Transición a la reexposición	142 – 143
<hr/>		
	Reexposición del tema A' en <b>La M</b>	144 – 163
<b>Reexposición</b>	Puente	164 – 175
	Tema B': <b>La M</b> (I)	176 – 219
	Cadenza	
	Coda final de la orquesta	220 – 226

Rosen cita a Kircher “El espíritu —afirma Kircher— se halla en posesión de determinado carácter que depende del temperamento innato de cada individuo; en base a esto, el músico se inclina hacia un tipo de composición más que hacia otro. La variedad de composiciones es casi tan amplia como la variedad de temperamentos que se pueden encontrar en los individuos.” (Fubini, 1988, pág. 179)

En el siguiente cuadro se presentará el esquema del primer movimiento.

“Hay una conexión rigurosa entre cada estado anímico y la armonía, o estilo musical, que corresponda a cada estado” (Fubini, 1988, pág. 179)

### 2.4.1 Exposición

“La exposición de una forma sonata presenta el material temático y articula el movimiento de la tónica a la dominante de varias maneras, logrando que adquiera el carácter de una polarización u oposición” (Rosen, Formas de sonata, 1998, pág. 245)

El concierto K.219 tiene dos exposiciones, la primera es pasiva por parte de la orquesta que permanece en la tónica, sin modular y la segunda es activa por parte del solista, al realizar la modulación dramática.

La estructura de la exposición es la siguiente:

1. Exposición orquestal: comienza la exposición por parte de la orquesta, se desarrolla desde el primer compás hasta el compás 39.
2. Tema A: entrada del solista, se desarrolla desde el compás 40 hasta el compás 61. Dentro del tema A de la exposición se encuentra el Adagio y el retorno al Allegro aperto.
3. Puente: la tercera subsección es un puente de modulación, armónicamente nos permite realizar la transición del tema A que se encuentra en la tónica, al tema B que modula a la dominante.
4. Tema B: segundo y último tema de la exposición. Genera un contraste con el tema A, se desarrolla desde el compás 74 hasta el compás 117.

“La primera sección establece el centro tónico, tiene siempre una textura cada vez más animada.” (Rosen, Formas de sonata, 1998, pág. 249)

### **Exposición orquestal.**

“El comienzo de una obra de Mozart cuenta siempre con un fundamento sólido” (Rosen, 1986, pág. 218)

La obra comienza con un acorde de **La M**, marcando la tonalidad principal de la obra, posteriormente los primeros violines pasan a llevar la armonía desarrollando el acorde de La mayor en sus diferentes inversiones durante los cuatro primeros compases.

### **Figura 23**

Exposición de la orquesta del concierto para violín N°5 K.219 – c. 1- 6

Mozart  
Concerto No. 5  
in A for Violin  
K. 219  
"Turkish"

(Allegro aperto.)  
TUTTI



El pulso es marcado por los segundos violines y las violas, quienes con la subdivisión de semicorcheas mantienen el ritmo y brindan estabilidad a la obra. Dentro del desarrollo de cada una de las inversiones podemos percibir un crescendo natural que resuelve en el acorde en **Mi 7** en un matiz *f*.

En la introducción encontramos el primer tempo escrito: Allegro aperto, siendo la orquesta encargada de presentar armónica y rítmicamente el tempo, marcando de esta forma el carácter alegre y abierto de la obra con un pulso que camina hacia adelante, al cual posteriormente se incorporará el solista con la melodía en el tema A.

En la exposición de la orquesta se presentan los primeros motivos. En la anacrusa al compás 20 hasta el compás 33, presentando un motivo ligero, el cual posteriormente es desarrollado por el solista en el tema B y B´.

**Figura 24**

Concierto K.219, I mov.: Exposición orquestal - c.15 - 26

15

En el primer motivo que aparece desde la anacrusa del compás 20, presenta una estructura que utiliza Mozart para caracterizar a un personaje a través de la repetición de una misma nota. Dentro de la música operística, Mozart utiliza esta estructura para caracterizar a sus personajes de clase baja y ligados a la tradición de los personajes cómicos de la ópera buffa. Un ejemplo de este recurso en el cual se repite una misma nota lo tenemos en su ópera Las bodas de Fígaro<sup>8</sup>, en el aria N°10 Allegro vivace con el personaje de Fígaro. Fígaro es el criado del conde de Almaviva, siendo un personaje de clase baja y dándole una melodía sencilla al momento de repetir una misma nota.

<sup>8</sup> Las bodas de Fígaro: es una ópera bufa que fue estrenada el 1 de mayo de 1786 en Viena bajo la dirección de W. A. Mozart, utiliza el libreto en italiano de Lorenzo da Ponte, basado en la pieza de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais La folle journée, ou Le mariage de Figaro, la ópera cuenta de cuatro actos.



Extracto de la obra *Las bodas de fígaro* (p. 154), utilización de la estructura de repetir una misma nota para caracterizar personajes, similar al visto en el concierto para violín N°5, K.219 en la exposición de la orquesta y posteriormente se verá en el tema B por parte del solista.

“El tutti del inicio hasta cierto punto siempre conlleva un ambiente de introducción, de algo que está a punto de suceder.” (Rosen, 1986, pág. 231)

### **Figura 25**

Extracto de la Aria N°10 de *Las bodas de Fígaro*, allegro [vivace]

NMA II/5/16/1: KV 492/10

158

Fl.

Ob.

Fag.

Cl. in D

Cl. in Bb

Tromp. in Bb

V.

to - ria) al - la glo - ria mi - li - tar, Che - ra - bi - no al - la vit

159

Fl.

Ob.

Fag.

Cl. in D

Cl. in Bb

Tromp. in Bb

V.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

### Adagio del primer movimiento: Entrada del solista

“Lo más importante de la forma concierto es que el público espera el momento de entrar el solista” (Rosen, 1986, pág. 230)

El *Adagio* es un recurso dramático, el cual presenta un movimiento lento dentro de uno rápido *Allegro aperto*.

“Mozart, de todas las formas posibles, hizo que el solista de sus conciertos se pareciera más a un personaje de ópera que cualquier compositor anterior, y acentuó las cualidades dramáticas del concierto. Para Mozart, el hecho de que la forma concierto procedía del aria era algo más que un dato histórico: era una influencia vivificante” (Rosen, 1986, pág. 224)

El concierto tiene una fuerte relación con las arias operísticas. Dentro de la ópera y la música existe el tópico cantante, que suele corresponder con personajes femeninos. Entendiendo esta relación con la música vocal, al momento de ejecutar esta primera frase del *Adagio*, se sugiere ejecutarla a través del violín como si fuera cantada por una soprano.

El *Adagio* comienza en el compás 40 con la entrada del solista y culmina en el compás 45. Armónicamente se refuerza la tonalidad principal del concierto, con la entrada del solista en **La M**, la línea de las violas y los bajos apoyan al solista marcando la armonía, mientras los violines I y II mantienen el pulso con la subdivisión de fusas.

### Figura 26

Concierto K.219, score: Entrada al Adagio – c. 40-41

40 **Adagio.**  
SOLO

En el compás 40 se encuentra la entrada del solista, que presenta el motivo principal del primer movimiento. En la ilustración 12 vemos como el motivo inicia con las notas principales del acorde en **La M**.

### Figura 27

Mozart .219: entrada del violín solista – c. 40 – 41

40

Acorde **La M**

7ma del acorde de **La M**

**Adagio.** (etwa  $\frac{1}{4}$ )

**A SOLO**

(con espressione)

*mf* *crescendo* *f* *decrescendo*

Dinámica

En la figura 27, el editor Ernst Friedrich Karl Rudorff propone el carácter con *espressione* para el solista en la entrada del Adagio, por lo cual para conseguir este carácter es recomendable que el violín solista inicie la frase partiendo en un matiz de *mf*, que va en *crescendo*<sup>9</sup> hasta llegar a la tercer negra del compás 40 en un matiz de *f*, que se mantendrá hasta la nota **Sol becuadro**, la cual no forma parte de la armonía principal de la obra, generando tensión que resuelve en el segundo y tercer tiempo del compás 41 con un *decrescendo*<sup>10</sup> cerrando el motivo.

<sup>9</sup> Crescendo: En música y en notación musical, crescendo se define como el aumento gradual de la intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico de transición.

<sup>10</sup> Decrescendo es un término que se utiliza en notación musical para indicar que se debe reducir gradualmente la intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico de transición.

**Figura 28**

Concierto K.219, solista – c. 41 - 42



La frase continúa con una estructura rítmica que se repite tres veces con ligeras variaciones. En la ilustración 28 se observa como comienza una nueva idea melódica en el cuarto tiempo del compás 41, que funciona como anacrusa al primer tiempo del compás 42.

Se sugiere un matiz de *mf* en el cuarto tiempo del compás 41, realizar un crescendo continuo durante el compás 42 para llegar a un matiz *f* en el tercer tiempo del compás 43 donde se encuentra el acorde en **Fa M**. De esta forma utilizando las dinámicas y la armonía creamos tensión que resuelve en el compás 44.

**Figura 29**

Mozart K.219: Score, armonía de la primera frase - c. 42 - 45

En el compás 41 la armonía permanece en la tonalidad **La M** marcada por las violas y los bajos y modula realiza una semicadencia a la dominante en el compás 42 en los dos primeros tiempos, retornando a la tónica en los dos últimos tiempos del compás. En la ilustración 29 en el compás 43 se utiliza la progresión: IV - V – VI, en acordes: **Re M - Mi M - Fa M**, donde destaca el acorde en **Fa M**, el acorde no forma parte de la tonalidad principal de la obra, sino de su homónimo **La m**, siendo el VI. Con el acorde de VI-**Fa M** se genera tensión armónica que refuerza la línea melódica del solista. En el cuarto tiempo del compás 43 los bajos realizan una bajada por semitonos pasando por **Mi M** y **Re# M**, aportando drama a la obra creando un momento de duda antes de retornar a la tónica en el compás 44.

### Figura 30

Mozart K.219: Violín I y Violín II acompañamiento – c. 40 - 41



A través de la subdivisión de semicorcheas y la ligadura presente en los violines I y II, se genera un efecto de arroyo que acompaña la melodía del solista.

### Figura 31

Mozart K.219: Score final del adagio – c. 44-45

44

El *Adagio* culmina en el acorde de **La M** por parte de la orquesta, mientras que el solista continúa con su melodía hasta el calderón en el compás 45. De acuerdo a las tradiciones de la época, el solista improvisaba sobre este calderón para ir al *Allegro aperto*.

### Tema A

El tema A comienza en el compás 46 y termina en el compás 61 con la orquesta, para pasar al puente de modulación.

El tema A tiene 2 frases:

1. Primera Frase: compás 46 – 53
2. Segunda Frase: compás 54 – 62

Zamacois<sup>11</sup> menciona en su texto curso de Formas Musicales, que por lo general los temas A tienen un carácter masculino, haciendo referencia a que son temas concisos, con vigor, y con la métrica y la tonalidad bien marcada.

En el tema A del primer movimiento del concierto para violín N°5 de W. A. Mozart observamos las características de carácter masculinas mencionadas por Zamacois en la línea melódica del solista, que veremos a continuación.

<sup>11</sup> Joaquín Zamacois y Soler (Santiago de Chile, 14 de diciembre de 1894 - Barcelona, 8 de septiembre de 1976) fue un compositor y musicólogo chileno-español.

La frase inicia con la entrada del violín solista y la orquesta al *Allegro aperto*, va desde el compás 46 hasta el compás 53. La orquesta tiene la misma armonía y métrica que vimos durante la introducción, siendo los violines I encargados de desglosar la armonía, mientras los violines II y las violas crean un colchón rítmico y armónico con la subdivisión de semicorcheas.

## Allegro aperto

Figura 32

Mozart K.219: Score del Allegro aperto - c. 46 - 47

46 *Allegro aperto.*

Violines I: encargados de llevar la armonía.

Violines II y Violas: Métrica y armonía

Figura 33

Mozart K.219 allegro aperto, solista: Motivo melódico – c.4

“LA – DO – MI”

Utiliza las mismas notas que en el inicio del adagio

*Allegro aperto*

Diego Andrés Ramón Celi



En la Figura 33 se observa como el motivo utiliza las notas principales del acorde en **La M** como en el adagio y que armónicamente refuerzan la tonalidad de la obra, también se señala las variaciones que lo diferencia del motivo del adagio, encontrando notas de paso anacrúsico que sirven como impulso para ampliar el sonido y realizar el crescendo desde **La 4** al **Mi 5**<sup>12</sup>.

### Figura 34

Concierto K.219, solista: Ornamentaciones de la línea melódica del solista - c.46 – 48

The image shows a musical score for a soloist, marked 'Allegro aperto'. The score is on a single staff with a treble clef. It begins with a forte dynamic marking 'f'. The first measure contains a quarter note with a first fingering '1' and a natural sign. The second measure has a quarter note with a third fingering '3' and a slur over it. The third measure has a quarter note with a second fingering '2' and a slur. The fourth measure features a quarter note with a trill ornament 'tr' and a slur, highlighted by a red box and labeled 'Apoyatura' with a red arrow. The fifth measure has a quarter note with a second fingering '2' and a slur. The sixth measure has a quarter note with a fourth fingering '4' and a slur. The seventh measure has a quarter note with a trill ornament 'tr' and a slur. The eighth measure has a quarter note with a trill ornament 'tr' and a slur. A blue arrow points from the fourth measure to the right, indicating a crescendo. The number '46' is in a grey box on the left side of the staff.

<sup>12</sup> La presente tesis utiliza el índice acústico científico o internacional, utilizando como referencia el piano en donde el **Do** central se le conoce como **Do4**.

El tema A tiene una clara simetría de antecedente - consecuente. Antecedente desde el compás 46 - 48 y consecuente desde el compás 49 - 50.

### Figura 35

Concierto K.219, solista: consecuente – c. 49 - 50



La frase continúa en el compás 49 presentando una figuración rítmica de semicorcheas utilizando las siguientes arcadas: dos semicorcheas ligadas y dos semicorcheas sueltas con punto en la parte superior, así sucesivamente todo el compás 49, está figuración rítmica resuelve en el segundo tempo del compás 50.

La escritura de: dos ligadas y dos sueltas, es una variación de ligadura, el cual genera un efecto diferente al de la ligadura de cuatro o todo suelto. Según el Tratado la ligadura de dos notas se ejecuta de la siguiente forma: la primera nota será más fuerte acompañada de un pequeño acento o impulso producido por el propio peso y velocidad del arco casi imperceptible, mientras que la segunda nota de la ligadura es más suave que la primera, en el tratado también se mencionan que las notas que se encuentra sin ligadura y con punto, tienen que sonar y escucharse con gran claridad.

La entrada al *Allegro aperto* es un momento clave tanto musical como técnico, ya que marca el carácter del primer movimiento. Para el apartado rítmico es recomendable tener en cuenta el tempo escrito “allegro aperto”, como vimos en la definición de este tiempo al principio del segundo capítulo, el allegro aperto sugiere un tempo más rápido y abierto que un allegro. En cuanto al carácter como menciona Zamacois este es un tema masculino y que se encuentra en tonalidad mayor, las cuales son asociadas a temas alegres, por los cual es recomendable pensar las frases de la exposición y reexposición como temas vivos, abiertos y alegres.

### Segunda frase

La segunda frase del tema A se desarrolla desde el compás 54 hasta el compás 61.

## Figura 36

Mozart K.219, Score: dinámicas fp - c. 54 - 58

54

Última frase del tema A, caracterizada por una progresión armónica ascendente que brinda un leve acercamiento a la dominante.

## Figura 37

Mozart K.219, solista - c. 54 – 56

54

La línea melódica del solista va creciendo en cuanto a intensidad, apoyado en la progresión armónica que realiza la orquesta, donde encontramos acordes de dominante, cada uno de estos acordes es marcado al inicio de cada compás por parte de la orquesta con el **fp**.

El primer grupo de semicorcheas del compás 54 inicia en un matiz de **p** ya que empieza en el acorde de **La M** que va crescendo hasta la primera corchea, en la cual realizaremos un **fp**, marcando el acorde de **Si m7**, aquí la orquesta resalta el cambio armónico, la segunda repetición de la estructura rítmica, parte de un matiz de **mp**, así mismo se realiza un crescendo hasta llegar a la primera corchea, donde realizaremos el **fp**, marcando el acorde de **La M7** y resuelve con un

decreciendo en la negra que se conecta al siguiente grupo de semicorcheas, partiendo de un nuevo matiz *mf*, manteniendo el crescendo que llega hasta el *fp*, marcando el último acorde de dominante **Re M7** y resuelve con un decrecendo en la negra, donde finalmente terminamos con un matiz de *f* en el compás 57, el cual se mantendrá para resolver en la negra del primer tiempo del compás 60.

### Puente de modulación

“Mozart prefería marcar el cambio a la dominante mediante un tema enteramente nuevo” (Rosen, 1986, pág. 38)

El puente de modulación se utiliza como transición para modular de la tónica a la dominante. El puente inicia en el compás 62 donde el solista empezará un diálogo, de pregunta – respuesta sobre el cual armónicamente irá modulando para llegar a la dominante en el compás 73 donde concluye la modulación.

En esta frase se logra identificar como Mozart hace uso del efecto claro - oscuro. Motivo en dos partes, con Carácter opuesto y dinámica contrastante

El efecto de claro es la melodía ascendente que parte de un matiz de *f*, la cual proviene de un motivo musical visto anteriormente en la introducción de la orquesta, ilustración 38, para la interpretación es recomendable pensar esta melodía ascendente como si fuera ejecutada por una trompeta, en la cual cada una de las notas son marcadas.

El efecto de oscuro se realiza con una melodía descendente y que resuelve en un matiz de *p*, creando de esta forma un contraste y obteniendo el efecto claro-oscuro.

### Figura 38

Mozart K.219, solista: Efecto claro-oscuro del puente de modulación - c.62-68

**Figura 39**

Mozart K.219: Fragmento orquestal c. 39 y extracto de la línea melódica del solista c. 62



Orquesta



Solista

El material motivico del efecto de claro proviene del gesto de cierre de la exposición orquestal en el compás 39 previo al Adagio. En la imagen de la izquierda tenemos el extracto del compás 39 que finaliza la exposición orquesta para la entrada al adagio, mientras que, en la imagen de la derecha, vemos la motivó melódica del compás 62, escrita para el violín solista en el puente de modulación.

### Resolución del puente de modulación

El puente de modulación culmina, con la progresión armónica para el cambio de la tónica a la dominante desde el compás 70 al compás 72. La progresión es la siguiente: **I – v/V – V/V – V**, de los cuales la estructura de los compases queda conformada de la siguiente manera: en los primeros dos tiempos del compás 70 se encuentran en el **I La M**, y los últimos dos tiempos finales y los tres primeros tiempos del compás 71 pasan a **v/V Bm7**, la modulación culmina con el **V/V Si M7** en el cuarto tiempo del compás 71 y resuelve en la dominante **V Mi M** en el compás 72, realizando con esta progresión la modulación de la tónica a la dominante.

**Figura 40**

Mozart K.219, solista: Resolución del puente de modulación c. 67 - 72

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The piece concludes with a coda symbol.

## Tema B

El tema B comienza después del puente de modulación desde el compás 74 hasta el compás 117. Armónicamente todo el grupo de temas B, como suele ser común, está en la tonalidad dominante **Mi M**. El tema B está conformado por tres temas cada uno con un carácter diferente y una coda.

1. Primer tema: de carácter bufo desde el compás 74 – 88
2. Segundo tema: de carácter lírico 88 – 97
3. Tercer tema: de cierre 98 – 112
4. Coda

“El grupo de la dominante, siempre más animado en algún sentido, contrasta con el de la tónica, particularmente en el caso de Mozart, mediante una mayor secesión y una mayor variedad de temas de carácter expresivo.” (Rosen, Formas de sonata, 1998, pág. 253)

### Primer tema: de carácter bufo

El solista realiza la entrada al tema B presentando y estableciendo un nuevo carácter, contrastando con el tema A. En la ilustración 40 se observa cómo se crea un diálogo de pregunta y respuesta, como si dos personajes de ópera estuvieran conversando.

### Figura 41

Mozart K.219, solista: Diálogo de pregunta – respuesta – c. 74 - 77

74

Solo

*p legg.*

Pregunta

Respuesta

### Figura 42

Mozart K.219, solista: Pregunta de la primera frase del tema B - c.74

74

Solo

### Pregunta

La pregunta tiene una melodía ascendente, presenta una variación de ligadura de dos en dos, las cuales por su ejecución produce que la primera nota de estas ligaduras sea más marcada, mientras que la segunda es casi imperceptible. Rítmicamente se marca el pulso como si estuviera subdividido en corcheas.

### Figura 43

Mozart K.219, solista: Respuesta de la primera frase del tema B - c. 75 - 76

75



### Respuesta

La respuesta tiene una melodía descendente, presenta una nueva variación de ligadura, ligando todo el grupo de semicorcheas, en el Tratado se explica como la primera nota de este grupo tiene un pequeño acento, mientras que las demás notas van perdiendo intensidad progresivamente.

El primer tema adquiere el carácter bufo principalmente por la frase que comienzan en la anacrusa al compás 81, el cual es un tema que ya había presentado la orquesta en su exposición en anacrusa al compás 20. En la exposición de la orquesta observamos como Mozart en su música operística utiliza la repetición de una misma nota para sus personajes de bufos o de clase baja, utilizando como referencia su ópera las bodas de Fígaro, en el cual Fígaro realiza esta repetición de una misma nota.

La frase que se desarrolla desde anacrusa al compás 81 es un diálogo. Es recomendable pensar este diálogo como si fueran dos personajes de ópera, más concretamente un diálogo entre un hombre y una mujer.

Dentro de la música operística de Mozart encontramos un diálogo muy similar en su obra La Flauta Mágica. En el acto dos No 21 Finale *Allegro*, se presenta un diálogo muy similar entre papageno y papagena, es de aquí que parte la recomendación de pensar como si fuera una conversación entre un personaje masculino con uno femenino.

### Figura 44

Mozart K.219, solista: Motivo de la frase c. anacrusa al compás 81



Repetición de una misma nota, similar a la melodía de los personajes de carácter bufo de las óperas de Mozart



**Figura 45**

La Flauta Mágica: Línea melódica del personaje Papageno con acompañamiento de piano – c.9  
- 10

**Figura 46**

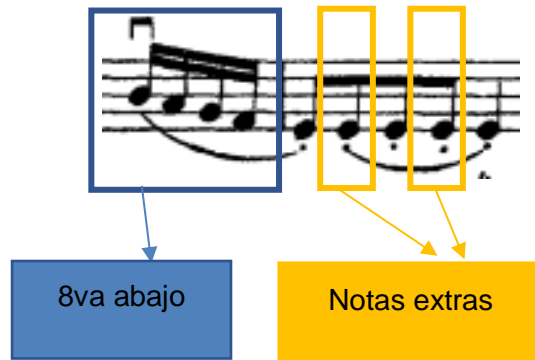
Mozart K.219, solista: frase de carácter bufo - c. anacrusa al compás 81 - 83

Mozart resalta el tema bufo agregando elementos como: escribir la línea melódica una octavo abajo y agregando notas donde anteriormente existían silencios.

Este recurso también se encuentra en el diálogo entre Papageno y Papagena de la ópera La Flauta Mágica. El diálogo comienza con silencios y negras, posteriormente estos silencios son reemplazados por negras y para enfatizar aún más en el carácter bufo, subdivide las negras en corcheas.

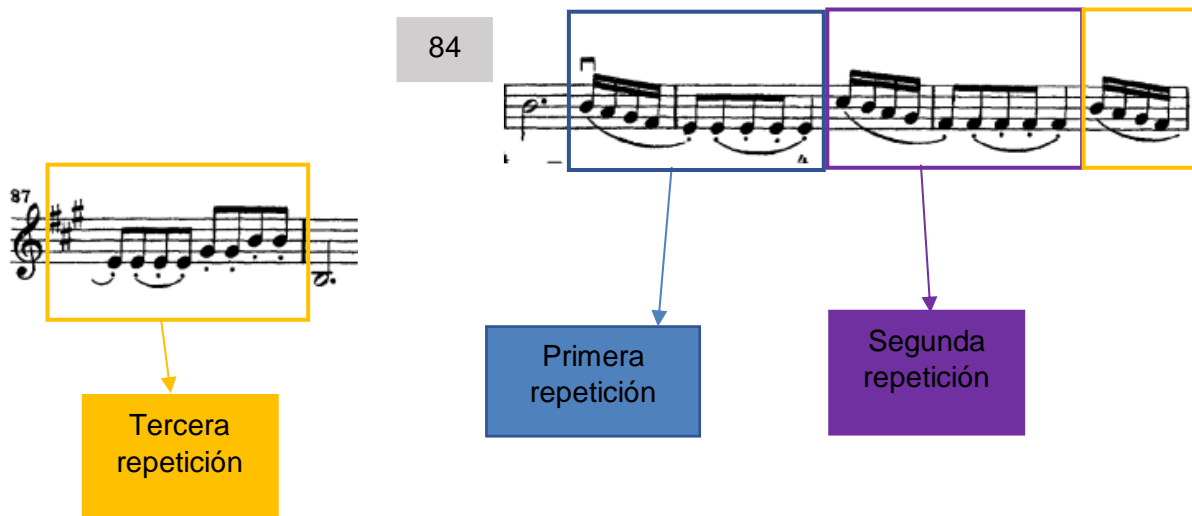
**Figura 47**

Mozart K.219, solista - c. anacrusa al compás 85



**Figura 48**

Mozart K.219, Allegro aperto: Línea melódica del solista - c. 84-87



**Figura 49**

La Flauta Mágica<sup>13</sup>, Allegro: diálogo entre Papageno y Papagena – c. 9-26

<sup>13</sup> La flauta mágica es una ópera con música de W. A. Mozart y libreto de Emanuel Schikaneder, tiene 2 actos, está escrita en alemán y fue estrenada el 30 de septiembre de 1791.

Papageno. (sie umtanzend) Papagena. (ihn umtanzend) Er. Sie.

Pa - pa - pa - pa, Pa - pa - pa - pa, Pa - pa - pa - pa, Pa - pa - pa - pa,  
 Pa - pa - pa - pa, Pa - pa - pa - pa, Pa - pa - pa - pa, Pa - pa - pa - pa,

Er. Sie. Er.

pa - pa - pa, Pa-pa-pa - pa-pa-pa - pa, Pa-pa-pa - pa-pa-pa - pa, Pa-pa-pa-pa -  
 pa - pa - pa, Pa-pa-pa - pa-pa-pa - pa, Pa-pa-pa - pa-pa-pa - pa, Pa-pa-pa-pa

Sie.  
 Pa-pa-pa-pa - pa,  
 Er. Pa-pa-pa-pa - pa,  
 Pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge-no.  
 Pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge-no.

pa, Pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge-na. Bist du mir nun ganz er -  
 pa, Pa-pa-pa-pa-pa-pa - ge-na. Wilt thou now be mine lot

Faz.

### Segundo tema: de carácter lírico

Entre el primer tema de carácter bufo y el tercer tema de cierre se encuentra el segundo tema que presenta un carácter lírico. Mozart obtiene este carácter lírico con la adición de ornamentos, en el compás 91 se añade una apoyatura en el primer tiempo y una galopa al segundo tiempo. Se sugiere pensar este tema como un nuevo personaje de ópera, contraria al del primer tema que se asemeja a personajes bufos, este tema se asemeja a un personaje de clase alta.

Mozart refuerza la línea melódica del solista con el apoyo de los violines I para este nuevo carácter. Se mantiene el diálogo que se vio en el primer tema bufo, utilizando la alternancia entre dos octavas. Utiliza elementos de la frase anterior como es el diálogo entre dos personajes, presentando la primera frase.

**Figura 50**

Mozart K.219: Línea melódica del solista y línea de los violines I – c. 91 - 97



**Figura 51**

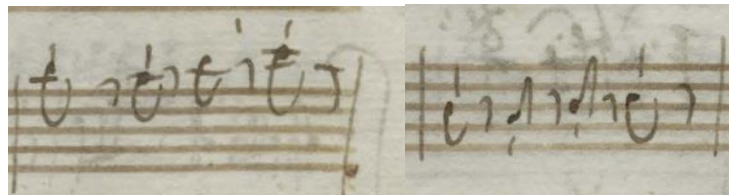
Mozart K.219, solista - c. 87 - 97



En el Manuscrito de Mozart del Concierto K.219, en el compás 93 y 97 escribe una cuña arriba de las corcheas, este signo según el Tratado busca que la nota sea más corta y marcada que si fuera escrita con un punto.

**Figura 52**

Manuscrito de Mozart del Concierto K.219: Línea melódica del solista - c. 93 y 97



### Tercer tema: de cierre

El cierre del tema B culmina con un nivel de energía muy alto, donde tanto la línea melódica del solista como la orquesta ayudan a crear esta energía.

El solista comienza con el grupo de semicorcheas marcadas durante tres primeros compases, las cuales permiten acumular energía, dentro de este grupo de semicorcheas encontramos

arcadas como notas sueltas y la ligadura de dos. Mientras el solista marca las semicorcheas, la orquesta marca el primer y el tercer tiempo con negras que viene de una anacrusa de corchea.

**Figura 53**

Mozart K.219, score - c. 98-100



La energía que creamos con el grupo de semicorcheas no resuelve, antes pasa por una sección lírica, generando contraste y tensión, dentro de esta sección lírica aparece un pequeño motivo enérgico, el cual de igual forma no resuelve, sino retorna a la sección lírica para finalmente resolver con el tema B y la exposición, desde el compás 108.

**Figura 54**

Mozart K.219, solista – c. 101 - 107

101

Sección lírica

Motivo energético

En la sección lírica del solista los violines y los vientos refuerzan esta sección con notas largas, mientras que las violas mantienen la energía con subdivisión de corcheas.

### Figura 55

Concierto K.219, score – c. 101 - 102



El tema culmina con un carácter enérgico, la orquesta apoya al carácter del solista llevando el pulso con la subdivisión de corcheas. En la orquestación se observa como esta va aumentando la intensidad pasando por diferentes figuraciones, empezando con corcheas y silencio de corchea, subdivisión de corcheas, subdivisión de semicorcheas para resolver en una negra y culminar con la coda.

En el repertorio de la música vocal de Mozart, se encuentra El Rapto en el Serrallo, singspiel que presenta una frase melódica desde el compás 69 - 74 en el Aria No 11 *Allegro* realizada por la soprano muy similar a la que se presenta en el cierre del tema B del concierto K.219 para el violín solista. Es recomendable tener en cuenta estas obras ya que la música instrumental de Mozart tiene una fuerte relación con su música vocal.

Figura 56

Mozart, K.219, solista: Línea melódica del cierre del tema B – c. 108 – 112

The image shows a musical score for Mozart's K.219, focusing on the melodic line from measure 108 to 112. The score is annotated with colored boxes and arrows pointing to specific features:

- Motivo energético** (Energetic motif): A red box highlights the first measure (108), which contains a series of eighth notes with slurs and accents.
- Grupo de corcheas** (Group of eighth notes): A purple box highlights the second measure, showing a group of eighth notes with slurs and accents.
- Salto de octava** (Octave leap): A green box highlights the third measure, where the melody leaps an octave.
- Trino** (Trill): A blue box highlights the fourth measure, which features a trill.
- Resolución** (Resolution): A yellow box highlights the final measure (112), which ends with a whole note chord (E major).

Figura 57

Mozart K.219, score - c. 109-112

The image shows a full musical score for Mozart's K.219, covering measures 109 to 112. The score is written for a solo instrument and includes a piano accompaniment. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The score includes dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte), and a crescendo marking (*cresc.*). The key signature is A major, and the time signature is 2/4.

**Figura 58**

El Rapto en el Serrallo<sup>14</sup>: línea melódica de la soprano con acompañamiento de piano – c. 67 - 74

The image shows a musical score for a soprano and piano. The soprano part is written in a single system with lyrics: "lache, ich ver\_lache, ich ver\_lo" and "che nur dein Dräun!". The piano accompaniment is written in two systems, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. The score is in G major and 3/4 time.

“Siguiendo lo tradicional en la antigua *Suite*, la Exposición se escribió, durante mucho tiempo, para ser íntegramente repetida. Pero el hacerlo resultaba en perjuicio de la obra cuando ésta era larga, lo cual condujo al abandono de la costumbre” (Zamacois, 1960, pág. 175)

**2.4.2 Desarrollo**

“La palabra desarrollo tiene dos significados que se superponen en parte: indica por un lado la sección central de una sonata, y por el otro una serie de técnicas de transformación temática” (Rosen, Formas de sonata, 1998, pág. 275)

El desarrollo del Concierto K.219 está conformado por tres frases que se dividen desde el compás 118 hasta el compás 141 donde culmina esta sección para dar paso a la reexposición.

1. Primera frase: desde el compás 118 al 126
2. Segunda frase: desde el compás 127 al 134
3. Tercera frase: frase de transición desde el compás 135 al 141

“La estructura y proceso tonal del Desarrollo son absolutamente libres. El compositor se sirve de aquellos elementos de la Exposición que considera oportuno, y fragmentándolos, modificándolos

<sup>14</sup> El Rapto en el Serrallo es una ópera con música de W. A. Mozart y libreto de Gottlieb Stehodie, se divide en 3 actos, está escrita en alemán y fue estrenada el 16 de julio de 1782



rítmicamente, melódica o modalmente, ampliándolos, reduciéndolos, imitándolos o superponiéndolos, les da nueva vida.” (Zamacois, 1960, pág. 176)

### Primera frase

Armónicamente la primera frase del desarrollo comienza en **Sol#** como dominante de **Do#m**, Mozart realiza un cambio a la relativa menor pero no de tonalidad principal **La M** si no de su dominante **Mi M**.

La relativa menor brinda un nuevo color a esta sección, las tonalidades mayores son vinculadas a temas alegres, mientras que las tonalidades menores son consideradas para temas melancólicos.

La frase adquiere un carácter lírico similar al que vimos en el adagio, utiliza figuras rítmicas largas como blancas y negras creando un contraste con los motivos anteriores en el cual se utilizaba frecuentemente figuras rítmicas cortas como las semicorcheas.

### Figura 59

Mozart K.219, solista: Primera frase del desarrollo – c. 118 - 120



La ilustración 58 presenta el diálogo de pregunta-respuesta, elemento que vimos en el tema B de la exposición. En cuanto a la Interpretación el editor añade el matiz **crescendo** desde el tercer tiempo del compás 122 hasta la nota **La5** del compás 123 donde termina la pregunta. En estos compases se crea un *suspiration*, figura retórica se asemeja a un suspiro. Por medio del uso de un acento natural con el peso del brazo sobre arco, ejecutando con rapidez la negra hacia los silencios que se encuentran entre cada negra, mientras que la respuesta resuelve utilizando figuras rítmicas de menor valor y una dinámica de **decrescendo** desde el compás 124 hasta el primer tiempo del 125, culminando la primera frase armónicamente en **Do#m**.

**Figura 60**

Mozart K.219, solista: Diálogo de pregunta – respuesta del desarrollo – c.120 - 125

**Segunda frase**

La segunda frase es una transformación del primer motivo del allegro aperto. Se encuentra en **Mi m** y modifica la figuración. En el motivo del allegro aperto existían figuras de menor valor rítmico, mientras que en este motivo se utilizan figuras de mayor duración rítmica.

**Figura 61**

Mozart K.219, solista: Motivo de la segunda frase del desarrollo

Imagen de la izquierda: motivo de la exposición del allegro aperto, imagen de la derecha: el motivo del desarrollo.

La escala descendente del compás 129 y la del compás 132 se recomienda asemejar a sollozos de una soprano de ópera. Dentro del manuscrito original de Mozart este escribe cada una de estas notas con un punto en la parte superior de estas. Según el Tratado de Violín los puntos se utilizan para separar las notas creando un breve espacio entre cada una de las notas marcadas,

a diferencia de los puntos que se utilizan en épocas posteriores que sirven para una corta articulación de la nota. Por esta razón la presente edición sustituye los puntos sobre la nota por una línea sobre la nota, el objetivo es que exista una breve separación entre cada nota, para asemejarse a la articulación de un cantante.

**Figura 62**

Manuscrito de Mozart del Concierto K.219 - c. 129



**Figura 63**

Mozart K.219, solista: Segunda frase del desarrollo – c. 127 - 132

Un ejemplo que se recomienda utilizar de guía para entender mejor los sollozos, es en compás 22 y 24 del *Recitativ und Arie* No 4 de la ópera *La Flauta Mágica*.

Figura 64

La Flauta Mágica: Línea melódica y acompañamiento de piano del Recitativ und Arie No 4 - c.21 - 24

Antes del retorno a la tonalidad mayor Mozart utiliza un acorde de **Re#° 7**, es el **ii°** de **C#m** y el **vii°** de **Mi M**, creando tensión antes del retorno a **Mi M**.

Figura 65

Concierto K.219, score: acorde disminuido – c. 134

### Tercera frase

La última frase del desarrollo vuelve a la dominante **Mi M**, después del acorde disminuido realiza una cadencia alternando entre el V y I. Los compases 135 - 136 y 137 - 138 es una forma de equilibrio, utilizan la misma melodía y armonía en los compases mencionados. Según Rosen “La repetición se hace más perentoria y confiere a la frase una definición más precisa.”

Se sugiere observar como Mozart utiliza una repetición similar para reforzar y estabilizar una frase en el compás 68 - 69 y 70 -71 del *Aria* 14 - acto II de la Flauta Mágica. Para la interpretación de esta frase se recomienda escuchar la frase del compás 79 - 83 del *Recitativ und Arie* No 4 de la ópera La Flauta Mágica que utiliza la misma figuración de semicorcheas.

**Figura 66**

Mozart K.219, solista: Línea melódica final del desarrollo – c. 135 -139

**Figura 67**

La Flauta Mágica: Línea melódica y acompañamiento de piano del Recitativ und Arie No 4. - c.76 - 83

**Figura 68**

La Flauta Mágica: Línea melódica y acompañamiento de piano del Aria 14 - acto II de la Flauta Mágica – c. 64 - 72

The image shows a musical score for the Aria 14 from The Magic Flute, Act II, measures 64-72. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line for the soprano (Soprano) and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Ban - de der Na - - tur, al - le Ban - - - - dar\'st to brave my wrath, if my wrath". The piano accompaniment includes markings for "Tutti" and "Quart." and dynamic markings like "p" and "f". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 100.

La última frase del desarrollo proporciona estabilidad y simetría antes de pasar a la reexposición, donde concluye la obra.

**Pasaje de transición**

Desde el compás 139 - 143, se realiza una transición armónica de **Mi M** a **La M** en la reexposición, creando así una relación armónica V- I. La célula del cuarto puente es la corchea con las dos semicorcheas, creando una galopa.

“Mozart en ellas las emplea a modo de eje para que el oyente asocia en su mente dos secciones formadas de material distinto que tienen una función análoga” (Rosen, 1986, pág. 234)

Figura 69

Mozart K.219, score: pasaje de transición – c. 139 - 143

### 2.4.3 Recapitulación

“El principio de la recapitulación como resolución puede ser considerado como la innovación más fundamental y radical del estilo sonata.” (Rosen, Formas de sonata, 1998, pág. 299)

Dato: Según Rosen el término francés reexposición, es un vocablo mal ocupado, ya que esto indicaría que se tiene que volver al inicio de la obra, en cambio el término recapitulación permite al compositor empezar por cualquier parte del primer grupo.

La recapitulación comienza desde el tema A que vimos en la exposición por parte del solista.

Estructura:

1. Tema A: compás 144 - 163
2. Puente de modulación: presenta el mismo puente de modulación visto en la exposición para conectar el tema A al tema B. Compás 164 - 175
3. Tema B': armónicamente el tema B' permanece a la tónica. Compás 176 - 219
4. Cadenza
5. Coda: cierre de la obra por parte de la orquesta. Compás 220 - 226

La recapitulación es la sección más estable de toda la forma sonata, es la sección conclusiva que resuelve todo el drama que se ha generado en la exposición y en el desarrollo, presentando los dos temas de la exposición en el tono principal de la obra.



## Conclusiones

La forma sonata es una estructura que permitió a los compositores del periodo Clásico el desarrollo de la música instrumental, al cambiar el sentimiento dramático por la acción dramática. La forma brinda estabilidad y a través de la organización y coherencia que existen entre las frases, y tensión dramática mediante la armonía.

El Tratado de Violín de Leopold Mozart es una guía para la ejecución de: las variaciones de la ligadura, de los efectos de los signos como puntos encima o al lado de una nota, cuñas o anacrusas ornamentaciones como: trino o apoyatura. El Tratado permite identificar los efectos que buscaba el compositor y como lo ejecutaba en la época, un ejemplo de esto es el punto arriba de una nota, en el periodo Clásico se ejecutaba realizando una breve separación entre las notas que tienen este signo, en épocas posteriores se ejecuta con una articulación corta que produce que el sonido de la nota marcada sea corta.

Wolfgang Amadeus Mozart fue uno de los compositores que supo explotar esta estructura, buscando replicar elementos de su música vocal en su música instrumental.

El Concierto para Violín No 5 en **La M** K.219, es el último concierto escrito para violín por el compositor. Tras el análisis se logró identificar como existen frases que se asemejan a personajes de óperas, es recomendable para la interpretación la caracterización de los personajes en los temas del violín solista, como lo es el tema bufo del tema B, el cual se puede pensar como el diálogo de Papageno y Papagena de la ópera La Flauta Mágica cuando repiten una misma nota o en la introducción del Adagio que se sugiere pensar como si fuera cantado por una soprano.

Sin lugar a duda, la misión de todo instrumentista es conocer y dominar la obra a ejecutar, el análisis formal es una herramienta que permite extraer los elementos de la obra, otorgando conocimiento al instrumentista de acuerdo a los parámetros de periodo y del compositor, obteniendo de esta forma una clara interpretación.

## Referencias

- Fischer, L. (2006). Las bodas de Fígaro. Ludwing Finscher. Obtenido de [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP683992-PMLP3845-mozart\\_NMA\\_II,\\_5,\\_16,\\_Band\\_1.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3a/IMSLP683992-PMLP3845-mozart_NMA_II,_5,_16,_Band_1.pdf)
- Fubini, E. (1988). La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Editorial.
- LaRue, J. (1989). Análisis Del Estilo Musical: Pautas Sobre Contribución a Música. . . Labor, Editorial S. A. Obtenido de <file:///C:/Users/ACER/Desktop/Tesis%20final/J.LARUE-%20Analisis%20del%20estado%20musical-pdf.pdf>
- Latham, A. (s.f.). DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA. Fondo de Cultura Económica. Obtenido de [https://drive.google.com/file/d/1j5MxpMHZpM5mY63MXAfPWbANrbS\\_BUlu/view](https://drive.google.com/file/d/1j5MxpMHZpM5mY63MXAfPWbANrbS_BUlu/view)
- Mozart, L. (1951). A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. Editha Knocker. Obtenido de [file:///C:/Users/ACER/Downloads/dlscrib.com-pdf-leopold-mozart-tratado-para-violin-dl\\_46c45f40ff51cc93e15b7378dc234e39.pdf](file:///C:/Users/ACER/Downloads/dlscrib.com-pdf-leopold-mozart-tratado-para-violin-dl_46c45f40ff51cc93e15b7378dc234e39.pdf)
- Mozart, W. A. (1882). El rapto en el serrallo. Leipzig: Mozarts Werke.
- Mozart, W. A. (s.f.). The Magic Flute. Peters.
- Public, D. (2013). Concerto di Violino. Holograph manuscript. Obtenido de [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP292795-PMLP03126-Mozart\\_-\\_Concerto\\_di\\_Violino\\_-k219-.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP292795-PMLP03126-Mozart_-_Concerto_di_Violino_-k219-.pdf)
- Ratner, L. G. (1980). CLASSIC MUSIC. Schirmer Books.
- Reinecke, C. (1880). Symphonien No. 41. Carl Reinecke. Obtenido de [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP00073-Mozart\\_-\\_Symphony\\_No\\_41\\_in\\_C\\_Major\\_\(Jupiter\),\\_K551.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP00073-Mozart_-_Symphony_No_41_in_C_Major_(Jupiter),_K551.pdf)
- Rosen, C. (1986). El estilo clásico. Alianza Editorial.
- Rosen, C. (1998). Formas de sonata. Span Press Universitaria. Obtenido de <file:///C:/Users/ACER/Desktop/Tesis%20final/ROSEN-C-Formas-de-Sonata.pdf>
- Rudorff, E. (Ed.). (2006). Konzerte für die Violine mit Orchester. Ernst Rudorff. Obtenido de [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP00873-Mozart\\_-\\_Violin\\_Concerto\\_No.5\\_in\\_A\\_K.219.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP00873-Mozart_-_Violin_Concerto_No.5_in_A_K.219.pdf)
- Zamacois, J. (1960). Curso de formas musicales. Barcelona: Labor, S. A.

## Anexo A. Glosario

### C

#### ***Crescendo***

En música y en notación musical, el crescendo es el aumento gradual de la intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico de transición.

### D

#### ***Decrescendo***

Decrescendo o disminuyendo son términos que se utilizan en notación musical para indicar que se debe reducir gradualmente la intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico de transición.

### F

#### ***Forte - piano (fp)***

Indica que debemos tocar un pasaje fuerte y luego piano.

#### ***forte (f)***

Forte es un término que se utiliza en notación musical para indicar un grado determinado de intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico. La intensidad que señala es fuerte, situándose por encima de mezzoforte y por debajo de fortissimo.

### M

#### ***Mezzoforte (mf)***

Mezzoforte es un término que se utiliza en notación musical para indicar un grado determinado de intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico. La intensidad que señala es medianamente fuerte, situándose por encima de mezzopiano y por debajo de forte.

#### ***Mezzopiano (mp)***

Mezzopiano es un término que se utiliza en notación musical para indicar un grado determinado de intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico. La intensidad que señala es medianamente suave o débil, situándose por encima de piano y por debajo de mezzoforte.

**P*****piano (p)***

Piano es un término que se utiliza en notación musical para indicar un grado determinado de intensidad del sonido, es decir, un matiz dinámico. La intensidad que señala es suave, situándose por encima de pianissimo y por debajo de mezzopiano.

**T*****Trino (tr)***

El trino es un adorno musical que consiste en una alternancia entre dos notas adyacentes, por lo general estando a un semitono o tono de distancia.