



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

*Facultat de Belles Arts de Sant Carles*

**Doctorado en Arte: Producción e Investigación**

***TESIS DOCTORAL***

**Estudio y análisis comparado del**  
***Concierto para oboe y orquesta***  
**KV314 (285d) de W. A. Mozart**

Nueva edición revisada a partir del análisis de las partes instrumentales de la orquesta (manuscrito con signatura “Rara 314/1” de la Biblioteca Mozartiana de la Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo) y de la escritura original de Mozart que presentan los manuscritos autógrafos del *Cuarteto* [para oboe y cuerdas] KV 370 (368b) de la Biblioteca Nacional de Francia en París y del *Divertimento à 7 instrumenti* KV 251 de la *Staatsbibliothek* de Berlín.

**Autor: Aitor Llimerá Galduf**

**Directora: Dra. Teresa Cháfer Bixquert**

**Septiembre de 2017**



# ***AGRADECIMIENTOS***

Quiero agradecer a todas las personas e instituciones que nos han ayudado en la realización de esta tesis doctoral. En primer lugar a la Fundación del Mozarteum de Salzburgo (*Stiftung Mozarteum Salzburg*), pues fue a partir de la consulta de los manuscritos de las partes instrumentales, localizados en su biblioteca, que surgió la idea inicial para la realización de una investigación. Su ayuda, por medio de la cesión de una copia de los manuscritos permitió estudiar estas partes instrumentales y observar ciertas diferencias respecto a la escritura del propio Mozart que aparece en sus manuscritos autógrafos de otras obras para oboe.

En segundo lugar a la Staatsbibliothek de Berlín por la cesión de una copia del manuscrito del Divertimento KV 251, obra en la que el oboe participa como instrumento solista y que nos sirve para comparar la escritura de Mozart frente a la del copista del concierto.

A mi directora de tesis, la doctora Teresa Cháfer, pues su ayuda y estímulo ha ido mucho más allá de lo que una dirección de tesis puede y debe hacer. En este sentido, su disponibilidad y atención han sido las que han permitido la plasmación de esta investigación en una tesis doctoral.

A mi familia...

A Paula



## ***RESUMEN***

Son numerosas las ediciones del Concierto en Do M. KV 314/285d de W. A. Mozart que han ido apareciendo desde que Bernhard Paumgartner descubriese en 1920, en la Biblioteca del Mozarteum de Salzburgo. Las ediciones actuales tienen en cuenta la escritura musical de la parte solista, tanto de esta fuente como de la versión para flauta. Ello ha establecido dos líneas de edición e interpretación, la primera siguiendo las indicaciones del manuscrito de la parte de oboe y otra según las indicaciones del manuscrito para flauta, transportando naturalmente la parte.

En esta tesis se aporta una edición revisada con una propuesta original e inédita, con articulaciones y dinámicas similares a las utilizadas por el propio Mozart en otras obras para oboe solista, principalmente el Cuarteto KV 370/368b y el Divertimento para 7 instrumentos KV251, obras en las que el oboe participa como instrumento solista. Esto permite disponer, por vez primera, de una partitura que sea “mozartiana”, frente a la actual que dista mucho de seguir las articulaciones, fraseo y signos de expresión, propios de Mozart en otras obras para oboe solista.

Por otra parte, el estudio y análisis del manuscrito con las partes instrumentales del *Manuscrito Rara 314/1 de la Biblioteca del Mozarteum de Salzburgo* permite aportar una edición de la partitura orquestal con indicaciones de fraseo producto de los arcos que aparecen en las partes instrumentales de los instrumentos de cuerda, principalmente de los violines.

## *RESUM*

Són nombroses les edicions del Concert en Do M. KV 314/285d de W. A. Mozart que han anat apareixent des que Bernhard Paumgartner descobrirà en 1920, en la Biblioteca del Mozarteum de Salzburg. Les edicions actuals tenen en compte l'escriptura musical de la part solista, tant d'esta font com de la versió per a flauta. Això ha establert dos línies d'edició i interpretació, la primera seguint les indicacions del manuscrit de la part d'oboè i una altra segons les indicacions del manuscrit per a flauta, transportant naturalment la part.

En esta tesi s'aporta una edició revisada amb una proposta original i inèdita, amb articulacions i dinàmiques semblants a les utilitzades pel mateix Mozart en altres obres per a oboè solista, principalment el Quartet KV 370/368b i el "Divertimento" per a 7 instruments KV251, obres en què l'oboè participa com a instrument solista. Açò permet disposar, per primera vegada, d'una partitura que siga "mozartiana", enfront de l'actual que dista molt de seguir les articulacions, fraseig i signes d'expressió, propis de Mozart en altres obres per a oboè solista.

D'altra banda, l'estudi i anàlisi del manuscrit amb les parts instrumentals del Manuscrit Rara 314/1 de la Biblioteca del Mozarteum de Salzburg permet aportar una edició de la partitura orquestral amb indicacions de fraseig producte dels arcs que apareixen en les parts instrumentals dels instruments de corda, principalment dels violins.

# *ABSTRACT*

There are numerous editions of the Concerto in W. M. Mozart's Do M. KV 314 / 285d which have been appearing since Bernhard Paumgartner was discovered in 1920, at the Mozarteum Library in Salzburg. The current editions take into account the musical writing of the solo part, both from this source and from the flute version. This has established two lines of editing and interpretation, the first following the indications of the manuscript of the oboe part and another according to the indications of the manuscript for flute, naturally transporting the part.

This thesis presents a revised edition with an original and unpublished proposal, with articulations and dynamics similar to those used by Mozart himself in other works for solo oboe, mainly the Quartet KV 370 / 368b and the Divertimento for 7 instruments KV251, Works in which the oboe participates like instrument soloist. This makes it possible, for the first time, to have a “Mozartian” score, compared to the currents editions that are far from following the articulations, phrasing and signs of expression, typical of Mozart in his works for solo oboe.

On the other hand, the study and analysis of the manuscript with the instrumental parts of the Rara Manuscript 314/1 of the Library of the Mozarteum of Salzburg allows to contribute an edition of the orchestra score with indications of phrasing or product of the arcs that appear in the instrumental parts of The string instruments, mainly of the violins.





# *ABREVIATURAS*

<b>cresc.</b>	<b>crescendo</b>
<b>ca.</b>	<b>circa</b>
<b>c./cc.</b>	<b>compás / compases</b>
<b>cresc.</b>	<b>Crescendo</b>
<b>F/f</b>	<b>Forte</b>
<b>Fp/fp</b>	<b>Fortepiano</b>
<b>IMSLP</b>	<b>International Music Score Library Project</b>
<b>ISM</b>	<b>Internationale Stiftung Mozarteum</b>
<b>Ms.</b>	<b>Manuscrito</b>
<b>mov.</b>	<b>Movimiento</b>
<b>NMA</b>	<b>Neue Mozart Ausgabe</b>
<b>Ob. pral</b>	<b>Oboe principal</b>
<b>P/p</b>	<b>Piano (indicación dinámica)</b>
<b>pág. //págs.</b>	<b>página /páginas</b>
<b>p.e.</b>	<b>Por ejemplo</b>
<b>sig.</b>	<b>Signatura</b>
<b>Sfz.</b>	<b>Sforzando</b>
<b>vl 1</b>	<b>Violín primero</b>
<b>vl 2</b>	<b>Violín segundo</b>
<b>Var.</b>	<b>Variación</b>



## ***ÍNDICE DE ILUSTRACIONES***

<b>ILUSTRACIONES</b>		<b>Pág.</b>
1.	Oboe sistema Boehm construido por Triébert. Museo de Instrumentos musicales de Viena.	43
2.	Tabla con términos utilizados para denominar este instrumento y a los instrumentistas que lo tocaban en distintos países. Siglos XVII y XVIII.	46
3.	Armonización típica de trompas en quintas	93
4.	Ejemplo con quintas trompísticas	93
5.	-cc. 1-5. Tema A1 en Do mayor.	96
6.	-cc. 6-11. Tema A2 en Do mayor.	96
7.	-cc. 12-13. Tema B1 en Do mayor.	96
8.	-cc. 14-16. Tema B2 en Do mayor.	96
9.	-cc. 17-22. Tema B3 en Do mayor.	96
10.	-cc. 23-25. Tema B4 en Do mayor.	97
11.	-cc. 26-31. Tema B5 en Do mayor.	97
12.	-c. 32. Pequeño motivo a forma de escala en Do mayor que precede al tema A1.	97

13.	-cc. 33-36. Tema A1 en Do mayor.	97
14.	-cc. 37-43. Tema A3 en Do mayor.	98
15.	-cc. 44-46. Tema A4 en Do mayor.	98
16.	-cc. 47-50. Tema B5 en Do mayor que modula en el compás 50 a Sol mayor.	98
17.	-cc. 51-55. Tema B6 en Sol mayor.	98
18.	-cc. 56-60. Tema B7 en Sol mayor.	99
19.	-cc. 60-64. Tema B8 en Sol mayor.	99
20.	-cc. 65-67. Tema B9 en Sol mayor.	99
21.	-cc. 68-72. Tema B10 en Sol mayor.	99
22.	-cc. 73-75. Tema B11 en Sol mayor.	100
23.	-cc. 76-77. Tema B12 en Sol mayor.	100
24.	-cc. 78-79. Tema B1 en Sol mayor.	100
25.	-cc. 79-82. Tema B2 en Sol mayor.	100
26.	-cc. 83-89. Tema B3-1 en Sol mayor.	101
27.	-cc. 90-96. Tema B12 en Sol mayor.	101
28.	-cc. 97-99. Tema B4 en Sol mayor.	102
29.	-cc. 100-105. Tema B5 en Sol mayor.	102
30.	-cc. 106-119. Tema B6-1 en Sol mayor.	103
31.	-cc. 120-123. Tema A1 en Do mayor.	103
32.	-cc. 124-132. Tema B11-1 en Do mayor.	104
33.	-cc. 132-136. Tema B8-1 en Do mayor.	104
34.	-cc. 137-142. Tema A4-1 en Do mayor.	104
35.	-cc. 143-147. Tema B10-1 en Do mayor.	105
36.	-cc. 148-150. Tema B11-2 en Do mayor.	105
37.	-cc. 151-152. Tema B12 en Do mayor.	105
38.	-cc. 153-154. Tema B1 en Do mayor.	105

39.	-cc. 155-158. Tema B2 en Do mayor.	106
40.	-cc. 159-166. Tema B3-2 en Do mayor.	106
41.	-cc. 167-174. Tema B13-1 en Do mayor.	107
42.	-cc. 174-178. Tema A1-1 en Do mayor con transición hacia la Cadencia.	107
43.	-cc. 179-188. Coda final con Temas B4 y B5.	108
44.	-cc. 1-4. Tema A1 en Fa mayor.	108
45.	-cc. 5-6. Tema A2 en Fa mayor.	109
46.	-cc. 7-10. Tema A3 en Fa mayor.	109
47.	-cc. 11-18. Tema B1 en Fa mayor.	109
48.	-cc. 19-22. Tema B2 en Fa mayor.	109
49.	-cc. 23-26. Tema B3 en Fa mayor que modula a Do mayor en el compás 26.	110
50.	-cc. 27-30. Tema C1 en Do mayor.	110
51.	-cc. 31-39. Tema C2 en Do mayor.	110
52.	-cc. 40-43. Tema D1 en Do mayor.	111
53.	-cc. 44-45. Tema D2 en Do mayor.	111
54.	-cc. 46-49. Tema D3 en Do mayor que modula a Fa mayor en el compás 49.	111
55.	-cc. 50-53. Tema A1 en Fa mayor.	111
56.	-cc. 53-56. Tema A2-1 en Fa mayor.	112
57.	-cc. 57-60. Tema B2 en Fa mayor.	112
58.	-cc. 61-64. Tema B3 en Fa mayor.	112
59.	-cc. 65-68. Tema C1 en Fa mayor.	112
60.	-cc. 69-72. Tema C2-1 en Fa mayor.	113
61.	-cc. 73-77. Tema C2-2 en Fa mayor.	113
62.	-cc. 78-81. Tema D1-1 en Fa mayor.	113

63.	-cc. 82-85. Tema A3 en Fa mayor y Cadencia.	113
64.	-cc. 86-90. Tema A1-1 en Fa mayor.	114
65.	-cc. 1-12. Tema A1 en Do mayor.	115
66.	-cc. 12-24. Tema A1 en Do mayor.	115
67.	-cc. 24-31. Tema A2 en Do mayor.	115
68.	-cc. 32-37. Tema A3 en Do mayor.	116
69.	-cc. 37-44. Tema A1-1 en Do mayor.	116
70.	-cc. 44-48. Tema A4 en Do mayor.	116
71.	-cc. 48-55. Tema A5 en Do mayor.	116
72.	-cc. 56-62. Tema B1 En Sol mayor.	117
73.	-cc. 63-69. Tema B2 en Sol mayor.	117
74.	-cc. 70-78. Tema A2 en Do mayor.	117
75.	-cc. 79-90. Tema B3 en Sol mayor.	117
76.	-cc. 91-99. Tema B4 en Sol mayor.	118
77.	-cc. 100-104. Tema B5 en Sol mayor.	118
78.	-cc. 105-115. Tema B6 en Sol mayor.	118
79.	-cc. 115-119. Tema A4 en Sol mayor.	118
80.	-cc. 119-123. Tema A5 en Sol mayor y Cadencia.	119
81.	-cc. 124-135 Tema A1 en Do mayor.	119
82.	-cc. 136-146. Tema A1 en Do mayor.	119
83.	-cc. 147-151. Tema A3 Do mayor.	119
84.	-cc. 152-159. Tema A1-2 en Fa mayor.	120
85.	-cc. 160-167. Tema A1-3 en Fa mayor en canon.	120
86.	-cc. 168-179. Tema C1.	121
87.	-cc. 180-188. Tema C2 en Do mayor.	121
88.	-cc. 189-194. Tema C3 en Do mayor.	121

89.	-cc. 195-204. Tema B6-1 en Do mayor.	122
90.	-cc. 205-212. Tema A2 en Do mayor.	122
91.	-cc. 213-217. Tema A3 en Do mayor.	122
92.	-cc. 218-220. Tema A1-4 en Do mayor.	122
93.	-cc. 221-232 A1 en Do mayor.	123
94.	-cc. 232-236 A4 en Do mayor.	123
95.	-cc. 237-243. Tema D1 en Do mayor.	123
96.	-cc. 244-250. Tema A3-1 en Do mayor y Cadencia.	123
97.	-cc.251-256. Tema A6 en Do mayor.	124
98.	-cc. 257-262. Tema A1 en Do mayor.	124
99.	-cc. 262-270. Tema A1 en Do mayor.	124
100.	-cc. 271-277. Tema D1 en Do mayor.	124
101.	-cc. 278-285. Tema A5 en Do mayor.	124
102.	Tabla de metronomizaciones del concierto.	129
103.	Apoyaturas con valores reales (Mozart, 1781a: reverso p. 2).	151
104.	Transcripción de apoyaturas del <i>Cuarteto</i> por M. Giboureau.	151
105.	Ejemplo de articulación 1 en serie de corchea y semicorcheas en una escala ascendente (Mozart, 1781:1 -cc. 17 & 18_1 mov-).	189
106.	Ejemplo de articulación 2 en serie de corchea y semicorcheas en una escala ascendente (Mozart, 1781:1-c. 53_1 mov-).	189
107.	Ejemplo de articulación 3 en serie de corchea y semicorcheas en una escala ascendente (Mozart, 1781:1-c. 81_1 mov-).	190
108.	Ejemplo de articulación 4 en serie de corchea y semicorcheas en una escala ascendente (Mozart, 1776: 5 -cc. 64 & 65_vl 1_1 mov).	190
109.	Ejemplo de escritura desplazada 1 (Mozart, 1777: 8 -c.c. 5-7_ob pral_3 mov-).	191
110.	Ejemplo de escritura desplazada 2 (Mozart, 1777: 3 -c.c. 57 & 58-ob pral_1 mov-).	191

111.	Ejemplo de articulación en corcheas 1 (Mozart, 1781:1-cc. 1-8_vl1mov-).	192
112.	Ejemplo de articulación en corcheas 2 (Mozart, 1777: 3 -cc. 10 & 11_vl 1_1 mov-).	192
113.	Ejemplo de diseño con apoyatura en el KV 1 (Valetin, 1959: 15)	193
114.	Ejemplo de escritura 5 con articulación típica en pasajes de semicorchea (Mozart, 1776: 5 -cc.58 & 59_basso_1 mov-).	194
115.	Ejemplo 1 de escritura con series combinadas de negra y semicorcheas (Mozart, 1776: 2 -cc. 16, 17 y 18_vl 1_1 mov-).	195
116.	Ejemplo 2 de escritura con series combinadas de negra y semicorcheas (Mozart, 1776: 6 -cc. 85 y 86_vl 1_1 mov-).	195
117.	Ejemplo de escritura 1 con una serie combinada de corchea y semicorcheas ligadas (Mozart, 1781: 2 -cc. 56 & 57-).	196
118.	Ejemplo de escritura 6 con serie semicorcheas sin indicación de articulación (Mozart, 1781: 2 -cc. 78-80-).	197
119.	Ejemplo de escritura 1 con una serie de semicorcheas ascendentes con articulación con puntos (Mozart, 1777: 2 -cc. 32-34_ob pral_1 mov-).	197
120.	Ejemplo de escritura 2 con una serie de semicorcheas ascendentes con articulación con puntos (Mozart, 1777: 3 -cc. 82 & 83_ob pral_1 mov-).	198
121.	Ejemplo de escritura 3 con una serie de semicorcheas ascendentes con articulación con puntos (Mozart, 1777: 4 -c. 132_ob pral_1 mov-).	198
122.	Ejemplo de escritura 7 con una serie de semicorcheas sin indicaciones de articulación (Mozart, 1777: 2 -cc. 36 & 37_ob pral_1 mov-).	198
123.	Ejemplo de escritura 8 con series combinadas de corchea y semicorcheas (Mozart, 1781: 2 -cc. 68 y 69).	199
124.	Ejemplo de escritura 9 con series combinadas de corchea y semicorcheas sin indicación (Mozart, 1781: 2 -cc. 68 y 69_vl 1).	199
125.	Ejemplo de escritura 1 con series de semicorcheas con indicaciones	200



	de articulación (Mozart, 1777: 3 -cc.118 & 119_ob pral_1 mov-).	
126.	Ejemplo de escritura 3 con un diseño de negra y semicorcheas con indicaciones de articulación (Mozart, 1776: 6 -c. 84_vl 1_1 mov-).	200
127.	Ejemplo de escritura 9 con un diseño de semicorcheas (Mozart, 1776: 5 -cc. 58 & 59_vl 1_1 mov-).	201
128.	Ejemplo de escritura 3 con un diseño de negra y semicorcheas (Mozart, 1776: 2 -cc. 16-18_vl 1_1 mov-).	201
129.	Ejemplo 10 con diseño de grupos de semicorcheas sin indicación (Mozart, 1777: 3 -c. 83_ob pral_1 mov-).	202
130.	Serie de semicorcheas con picado-ligado (Mozart, 1777: 4 -c. 147- & 5 -c. 147_ob pral_1 mov-).	202
131.	Ejemplo de escritura con un diseño de semicorcheas (Mozart, 1776: 17 -cc. 1-8_ob <i>Rondeau</i> -).	203
132.	Final en negra prolongable (Mozart, 2009a: 14 -cc.96 & 97_red. piano-).	204
133.	Final en negra reducible (Mozart, 2009: 11 -c. 47_red. piano-).	204
134.	Ejemplo de negra con todo su valor: cuatro semicorcheas. (Mozart, 1777: 39_ob pral_1 mov-).	205
135.	Cambio de articulación en Tema A1 (Mozart, 1881: 23).	206
136.	Ejemplo de articulación del tema A1 (Estribillo) en la parte de primer violín (Mozart, 1777: 8).	207
137.	Ejemplo de trinos con ligadura escrita en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: 2).	207
138.	Ejemplo de trinos con ligadura escrita en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1784: reverso p.4 )	207
139.	Ilustración con ejemplos de dinámica y fraseo en la parte de violín 1° (Mozart, 1777: 2 -cc. 14 -16_vl 1_1 mov-).	208
140.	Ilustración con ejemplos de crescendo en la parte de violín 1° (Mozart, 1777: 2 -cc. 20 – 22_vl 1_1 mov-).	208
141.	Dinámica <i>piano</i> indicada en manuscrito (Mozart, 1777: 2 -cc- 32 – 36_ob pral_1 mov-).	209

142.	Ejemplo de regulador (>) <i>diminuendo</i> en <i>Serenata</i> KV 375	210
143.	Ejemplo de regulador (< >) a modo de <i>messa di voce</i> en la <i>Gran Partita</i> (Mozart, 1781b:60).	210
144.	Ejemplo de ligaduras en corcheas con trino en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: 5).	211
145.	Ejemplo de ligaduras sobre figuras con trino en el <i>Quinteto</i> KV 452 (Mozart, 1784: reverso p. 6).	211
146.	Ejemplo de ligaduras incompletas en el <i>Concierto</i> (Mozart, 1777: 4 -cc. 106 & 109_ob pral_1 mov-).	212
147.	Ejemplo de ligaduras en semicorcheas con trino en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: 6).	212
148.	Ejemplo de ligaduras en corcheas con trino en el <i>Quinteto</i> KV 452 (Mozart, 1784: reverso de la p. 4, primer c.)	213
149.	Ejemplo de error de escritura en compás 110 del primer movimiento del <i>Concierto</i> (Mozart, 1777: 4 -cc. 106 - 1011_ob pral_1 mov-).	214
150.	Ejemplo de escritura correcta en la versión de flauta, Compás 110 del primer movimiento del <i>Concierto</i> (Mozart, 1881: 6 -cc. 107 - 111_fl pral_1 mov-).	214
151.	Ejemplo de ausencia de dinámicas en parte débil en el <i>Concierto</i> (Mozart, 177: 5 -c. 165_ob pral_1 mov-).	214
152.	Ejemplo de refuerzo dinámico en parte débil en el <i>Concierto</i> (Mozart, 1881: 10 -c. 165_fl pral_1 mov-).	215
153.	Ejemplo de refuerzo dinámico en parte débil En la <i>Gran Partita</i> (Mozart, 1781b: 59).	215
154.	Ejemplo de refuerzo dinámico en parte débil en la <i>Serenata</i> KV 388 (Mozart, 1781b: 59).	215
155.	Inicio segundo movimiento en parte de oboe 1 de la orquesta (Mozart, 1777: 3 -cc. 1 - 4_ob 1_2 mov-):	216
156.	Inicio segundo movimiento en parte de oboe 1 de la orquesta (Mozart, 1777: 6 -cc. 1 - 4_ob pral_2 mov-):	216
157.	Fragmento del primer movimiento del <i>Concierto</i> en Fa mayor para	217

	oboe. Cambridge: Fitzwilliam Museum (Mozart, 1778?: 1 -cc. 1–11-).	
158.	Inicio del primer movimiento con <i>tutti</i> “obligado” en parte de oboe principal (Mozart, 1777: 2 -cc. 1 - 5_ob pral_1 mov-).	217
159.	Inicio del primer movimiento con <i>tutti</i> “obligado” en parte de oboe principal (Mozart, 1777: 3 -cc. 1 - 11_ob pral_1 mov-).	217
160.	Tema inicial Solo en segundo movimiento del <i>Concierto</i> (Mozart, 1777: 6 -c. 11_ob pral_2 mov).	218
161.	Tema inicial Solo en segundo movimiento del <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: 6 -c. 1_vl 1_2 mov-).	218
162.	Ilustración con ejemplo de articulación con puntos en seisillo de semicorcheas (Mozart, 1781a: reverso p. 3 & p.4 -cc. 6 & 22-).	219
163.	Tema inicial Solo en segundo movimiento del <i>Concierto</i> (Mozart, 1777: 6 -c. 22_ob pral_2 mov).	219
164.	<i>Tutti</i> final del <i>Concierto</i> en la parte de oboe primero (Mozart, 1777: 11 -cc. 269-285_ob 1_3 mov-).	220
165.	<i>Tutti</i> final del <i>Concierto</i> en la parte de violín primero (Mozart, 1777: 11 -cc. 274-285_vl 1_3 mov-).	220
166.	<i>Tutti</i> final del <i>Concierto</i> en la parte de oboe principal (Mozart, 1777: 11 -cc. 279-285_ob pral_3 mov-).	220
167.	Trino con resolución escrita en fusas (Mozart, 1777: 3 -cc. 57 & 58_ob. pral_1 mov.-).	222
168.	Trino breve con resolución escrita en semicorcheas (Mozart, 1777: 7 -cc. 66_ob. pral_2 mov.-).	222
169.	Trino breve con resolución escrita en corcheas (Mozart, 1777: 8 -cc. 28_ob. pral_3 m-).	222
170.	Ejemplo 1 de trinos con resolución en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: 1 -cc. 21 - 24_1 mov-).	223
171.	Ejemplo 2 de trinos con resolución en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: 2 -cc. 61 & 62_1 mov-).	223
172.	Ejemplo 3 de trinos con resolución en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: reverso p. 3 -cc. 137 & 138_1 mov-).	223

173.	Ejemplo 4 de trinos con resolución en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: 2 -cc. 54 – 55_1 mov-).	224
174.	Ejemplo 5 de trinos con resolución en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: reverso p. 2 -cc. 86 – 89_1 mov-).	224
175.	Ejemplo 6 de trinos con resolución en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: reverso p. 3 -c. 31_2 mov-).	224
176.	Ejemplo 7 de trinos con resolución en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: reverso p. 3 -c. 50_3 mov-).	224
177.	Ejemplo 1 de trinos con resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 1 -c. 4_1 mov-).	225
178.	Ejemplo 2 de trinos con resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 3 -cc. 33 – 37_1 mov-).	225
179.	Ejemplo 3 de trinos con resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 16 -c. 4_4 mov_1 var-).	226
180.	Ejemplo 4 de trinos con resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 28 -c. 29_6 mov [ <i>Marcia</i> ]-).	226
181.	Ejemplo 5 de trinos con resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 28 -cc. 40 - 42_6 mov [ <i>Marcia</i> ]-).	226
182.	Trino sin resolución escrita sobre corchea (Mozart, 1777: 9 -cc. 93 & 94_ob. pral._ 3 mov-).	227
183.	Trino sin resolución escrita sobre corchea de tresillo (Mozart, 1777: 9 -cc. 90-92_ob. pral._ 3 mov-).	227
184.	Trino sin resolución sobre negra (Mozart, 1777: 9 -c. 89_ob. pral._ 3 mov-).	227
185.	Trino sin resolución sobre blanca (Mozart, 1777: 1 -cc. 46 & 47_ob. pral._ 1 mov-).	228
186.	Trino con preparación y sin resolución escrita sobre blanca con puntillo (Mozart, 1777: 6 -c. 38, 39 & 40_ob. pral._ 2 mov-).	228
187.	Trino sin resolución escrita sobre redonda (Mozart, 1777: 2 -c. 96_ob. pral._ 1 mov-).	228
188.	Trino sin resolución escrita sobre blanca en el <i>Cuarteto</i> (Mozart, 1781a: 12 -c. 101_3 mov-).	229

189.	Ejemplo 1 de trinos sin resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 8 -c. 112_1 mov-).	229
190.	Ejemplo 2 de trinos sin resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 8 -c. 4-Trio_2 mov [ <i>Menuetto</i> ]-).	229
191.	Ejemplo 3 de trinos sin resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 20 -c. 89_5 mov [ <i>Rondeau</i> ]-).	230
192.	Ejemplo 4 de trinos sin resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 24 -cc. 193 - 198_5 mov [ <i>Rondeau</i> ]-).	230
193.	Ejemplo 5 de trinos con resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 25 -c. 221 & 222_5 mov [ <i>Rondeau</i> ]-).	230
194.	Ejemplo 6 de trinos sin resolución en el <i>Divertimento</i> (Mozart, 1776: 26 -c. 256 & 259_5 mov [ <i>Rondeau</i> ]-).	231
195.	Ejemplo de escritura con diseño de corchea con apoyatura y dos semicorcheas (Mozart, 1777: 2 – 1ª parte c.60_ ob pral_1 mov-).	231
196.	Apoyaturas sobre notas repetidas (Quantz, 1985: 92).	232
197.	Escritura de apoyaturas anticipadas (Quantz, 1985: 94).	233
198.	Interpretación de apoyaturas anticipadas (Quantz, 1985: 94).	233
199.	Ejemplo de apoyaturas sobre notas repetidas (Mozart, 1777: 1 -cc. 7, 8 & 9_vl 1-).	233
200.	Ejemplo de movimientos paralelos en el Sexteto del Segundo Acto de <i>Don Giovanni</i> (Lemacher, H. & Schroeder, 1966: 158).	234
201.	Ejemplo de apoyaturas sobre notas repetidas (Mozart, 1777: 2 & 5 -cc. 78, 79, 153 y 54_ ob pral_1 mov-).	235
202.	Ejemplo de escritura y su transcripción (Mozart, 1997: 13)	259



# ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	I
<b>Resumen / Resum / Abstract</b> .....	III / IV / V
<b>Abreviaturas</b> .....	VII
<b>Índice de ilustraciones</b> .....	IX
<b>Índice</b> .....	XXI
<b>1. Introducción</b> .....	1
1.1. Consideraciones previas .....	1
1.2. Objetivos e hipótesis .....	7
1.3. Metodología .....	12
1.4. Medios y materiales de estudio .....	15
1.5. Planificación y utilidad de la investigación .....	17
<b>2. Estado de la cuestión</b> .....	21
2.1. Antecedentes y estado actual de la cuestión .....	21
<b>3. Marco conceptual</b> .....	29
3.1. El oboe en la música de W. A. Mozart .....	29
3.2. El término “oboe” .....	41
3.3. El “oboe clásico” .....	44
<b>4. Contextualización</b> .....	47
4.1. La época .....	47
4.2. Aspectos destacados de la vida de Mozart .....	51
4.3. Circunstancias biográficas .....	51
<b>5. La obra para oboe de W. A. Mozart</b> .....	73

5.1. El oboe como instrumento solista en la música de Mozart.....	75
<b>6. El Concierto en Do KV 314/285d.....</b>	<b>83</b>
6.1. Circunstancias históricas del <i>Concierto en Do</i> .....	83
<b>7. Análisis formal .....</b>	<b>91</b>
7.1. La orquestación en el Concierto para oboe KV 314 .....	91
7.2. Análisis del primer movimiento .....	95
7.3. Análisis del segundo movimiento .....	108
7.4. Análisis del tercer movimiento .....	114
7.5. <i>Tempo</i> .....	125
<b>8. Análisis del manuscrito del <i>Concierto en Do para oboe KV 314/285d</i>.....</b>	<b>131</b>
8.1. Consideraciones generales.....	132
8.2. Articulaciones y figuras de nota .....	132
8.3. Dinámicas y signos de expresión.....	145
8.4. Trinos .....	149
8.5. Apoyaturas .....	150
<b>9. Análisis del manuscrito del <i>Cuarteto KV 370/368b</i>.....</b>	<b>155</b>
9.1. Consideraciones generales.....	155
9.2. Articulaciones y figuras de nota .....	156
9.3. Dinámicas y signos de expresión.....	165
9.4. Trinos .....	166
9.5. Apoyaturas .....	167
<b>10. Análisis del manuscrito del <i>Divertimento KV 251</i>.....</b>	<b>169</b>
10.1. Consideraciones generales .....	169
10.2. Articulaciones y figuras de nota.....	170
10.3. Dinámicas y signos de expresión .....	179
10.4. Trinos .....	182
10.5. Apoyaturas .....	183
<b>11. Estudio comparado .....</b>	<b>187</b>
11.1. Consideraciones previas.....	187



11.2. Estudio comparado de articulación.....	189
11.3. Diseños de trino .....	221
11.3.1. Trinos con resolución escrita.....	221
11.3.2. Trinos sin resolución escrita.....	227
11.4. Algunas particularidades sobre las apoyaturas .....	231
<b>12. Conclusiones .....</b>	<b>237</b>
12.1. Consideraciones previas .....	237
12.2. Sobre la articulación (O1).....	238
12.3. Aspectos del fraseo (O2).....	250
12.4. Particularidades de la propuesta de escritura análoga (O3).....	252
12.5. Propuesta de interpretación (O4) .....	253
12.6. Consideraciones finales .....	254
<b>13. Propuesta de escritura análoga.....</b>	<b>259</b>
13.1. Análisis crítico de la propuesta de escritura “mozartiana” .....	259
13.1.1. Primer movimiento .....	260
13.1.2. Segundo movimiento.....	276
13.1.3. Tercer movimiento .....	282
13.2. Edición de la parte de oboe solista con escritura “mozartiana” .....	286
<b>14. Propuesta de interpretación.....</b>	<b>305</b>
14.1. Análisis crítico de la edición.....	305
14.1.1. Primer movimiento .....	306
14.1.2. Segundo movimiento.....	322
14.1.3. Tercer movimiento .....	328
14.2. Edición “performativa” de la partitura orquestal.....	337
<b>15. Referencias bibliográficas .....</b>	<b>391</b>
15.1. Bibliografía general .....	391
15.2. Recursos en red.....	402
<b>16. Anexos .....</b>	<b>405</b>
16.1. Partes instrumentales de la edición “performativa” .....	406
16.2. Tablas comparativas del análisis de los capítulos 8, 9 y 10.....	469
<b>17. Postdata .....</b>	<b>473</b>



# Capítulo 1

# Introducción

*Cinque... dieci.... venti... trenta...  
trentasei... quarantatrè...*

(Da Ponte, 1786: Act. 1º\_Esc. 1\_Dueto)<sup>1</sup>

## 1.1. Consideraciones previas

Son numerosas las ediciones del *Concierto en Do Mayor* KV 314/285<sup>d</sup> de W. A. Mozart (1756-1991) que han ido apareciendo desde que B. Paumgartner descubriese en 1920, en el archivo del Mozarteum (Mozart, 1948: iii), las partes instrumentales que un copista hizo de esta obra que se conserva en la Biblioteca Mozartiana de la

---

<sup>1</sup> Texto de Lorenzo Da Ponte basado en la segunda parte de la trilogía creada por Beaumarchais sobre el personaje de Fígaro para la ópera *Las Bodas de Fígaro* de W.A., Mozart. Texto de libreto recuperado de: <http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm> [última consulta 22/05/2017]

<sup>2</sup> Adoptamos la grafía “KV” para designar el número de catálogo de las obras mozartianas asignado por parte de Ludwig von Köchel. Cuando aparecen dos numeraciones distintas se debe a que aparece en la revisión efectuada en la sexta edición del catálogo Köchel (Cfr. Solomon, 1995:xii).

Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo (*Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana*) bajo la signatura “Rara 314/1”. Estas partes incluyen los materiales correspondientes a violines primeros, violines segundos, violas y bajos – violonchelos y contrabajos-, oboe primero, oboe segundo, trompa primero, trompa segundo y los de oboe principal [solista].

Las ediciones actuales de este concierto para oboe tienen en cuenta la escritura musical de la parte solista, tanto de esta fuente como de la versión para flauta y ello ha determinado dos versiones principales: una según las indicaciones de la parte de oboe de este manuscrito y otra, producto de adaptaciones totales o parciales de la versión de flauta existente en la Biblioteca de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, sita en el conocido auditorio *Musikverein* de la capital austriaca, y de la edición Breitkopf (Mozart, 1881), dentro de la colección *Alte Mozart-Gesamtausgabe* (Mozart, 2009a: 41).

No obstante, conviene tener en cuenta que estas partes no proceden del autor de la obra (W. A. Mozart). La autoría de esta copia, que data de finales del siglo XVIII, es todavía incierta<sup>3</sup>, pero la localización de este concierto en un catálogo de obras escritas y grabadas en Viena, por parte de J. d. A. Traeg (1747-1805)<sup>4</sup>, copista vienés miembro de una familia propietaria de una tienda de música, permite incluso suponer la autoría de una edición o copia de estas partes instrumentales manuscritas. En la primera edición de esta obra aparece en la página 50 una referencia a un *Concierto en Do* con

---

<sup>3</sup> Mozart, W. A. (1777). *Concerto in C / Oboe Principale / 2 Violini / 2 Oboe / 2 Corni / Viola / e / Basso / Del Sig[no]re W. A. Mozart* [KV 314/285d, manuscrito anónimo posterior a 1777]. Salzburgo: Biblioteca Mozartiana. Fundación Internacional Mozarteum [Sig. “Rara 314/1”].

<sup>4</sup> Recuperado de: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_T/Traeg\\_Familie.xml?frames=yes](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Traeg_Familie.xml?frames=yes) [última consulta 15/04/2017].

la misma instrumentación (Traeg, 1799: 50). Es en el primer suplemento, de 1804 (Traeg, 1804: 8) en donde aparece la referencia al *Concierto para Oboe* (Traeg, 1804: 8)<sup>5</sup>.

La única fuente autógrafa de esta obra que se ha conservado es un fragmento de nueve compases con un borrador de temas del *Concierto en Do para oboe* procedente de una colección privada (Mozart, ca.1776/1777) que se conserva en un fragmento de papel similar al utilizado por Mozart durante los años 1776 y 1777 (Mozart, 2009a: 41 & 42).

Entre las ediciones actuales destacan principalmente: la primigenia de Boosey & Hawkes (Mozart, 1948)<sup>6</sup>, la edición *urtext* de Bärenreiter (Mozart, 1981), la triple edición de Ingo Goritzki -que contiene las ediciones *urtext* de las versiones existentes para oboe y flauta (Mozart, 2001)<sup>7</sup>, además de su propia adaptación para oboe de la versión para flauta-, y las de libre disposición por medio de la *International Music Score Library Project* (IMSLP), también conocida como *Petrucci Music Library*<sup>8</sup>, y la

---

<sup>5</sup> En las notas críticas de la edición del *Concierto en Do* para oboe KV 314/285d, por parte de Breitkopf & Härtel (Mozart, 2009a: 41-44) se puede encontrar toda la información sobre las fuentes disponibles.

<sup>6</sup> El ejemplar que disponemos proviene de la edición de la casa Boosey & Hawkes con sede en Londres, bajo la signatura 16417, presenta la particularidad de hacer referencia a la edición original de 1948 de Hawkes & Son (Estados Unidos). Este ejemplar fue adquirido en 1985 pero no dispone de ninguna indicación del año de impresión, como así sucede en gran número de partituras musicales, por lo que resulta imposible conocer este dato con exactitud. La casa Boosey & Hawkes fue fundada en 1930 producto de la fusión de dos empresas musicales: Boosey & Company y Hawkes & Son. Esta última es la que tenía todos los derechos para todos los países de la edición primigenia del *Concierto en Do mayor* KV 314.

<sup>7</sup> La edición revisada de I. Goritzki contiene una reducción de piano de S. Petrenz, y cadencias y entradas de R. D. Levin.

<sup>8</sup> (Mozart, 1981). Disponible en: [http://imslp.org/wiki/Oboe\\_Concerto\\_in\\_C\\_major%2C\\_K.314%2F271k\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Ama\\_deus\)](http://imslp.org/wiki/Oboe_Concerto_in_C_major%2C_K.314%2F271k_(Mozart%2C_Wolfgang_Ama_deus)) [última consulta 10/05/2017]

*Neue Mozart Ausgabe* (NMA)<sup>9</sup> por medio de la Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo, que utilizan la edición Bärenreiter de 1981 (Mozart, 1981). Además, destaca especialmente la última edición revisada de H. Wiese, por medio de la editorial Breitkopf & Härtel, que se presenta con dos materiales: uno con la partitura orquestal que incluye el facsímil de la parte solista de oboe (Mozart, 2009a) y otro con la reducción para oboe y piano que incluye, además de la parte de oboe solista, una edición *urtext* de la parte de oboe solista del manuscrito “Ms Rara 314/1” y la transcripción a Do mayor y su adaptación para oboe, de la parte solista de flauta que aparece en el manuscrito del *Concierto en Re mayor* para flauta (Mozart, 2009c: 12 - 31), localizado en la Biblioteca de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena (*Gesellschaft der Musikfreunde, Wien*), con la signatura “VIII 1396a” (Mozart, 2009a: 41).

En las interpretaciones actuales el oboísta en general sigue al pie de la letra lo que aparece indicado en la partitura, sin ir más allá y cuestionar si esto es de Mozart o de otro autor. Sólo en algunos casos, las interpretaciones se producen tras un riguroso estudio e investigación de las fuentes. No obstante, creemos que se pueden aportar nuevos elementos a la hora de plantear una nueva versión revisada de esta obra y una propuesta de interpretación original fundamentada en las fuentes primarias, que permita dotar al oboísta actual de una edición con una escritura análoga a la mozartiana y una propuesta de interpretación producto de un estudio comparado de todas las fuentes disponibles (manuscritos, ediciones actuales, registros sonoros y la

---

<sup>9</sup> (Mozart, 1981). Disponible en: [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_toc.php?vsep=137&l=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_toc.php?vsep=137&l=2) [última consulta 10/05/2017].

experiencia en la interpretación en vivo de esta obra por parte de diversos oboístas de referencia).

La presente tesis es producto de un trabajo de investigación sobre las distintas fuentes disponibles de esta obra<sup>10</sup>, y de otras escritas para oboe como el *Cuarteto* [para oboe y cuerdas] KV 370/368b (Mozart, 1781a) y el *Divertimento para 7 instrumentos* KV 251 (Mozart, 1776), obras sobre las que se realiza un estudio y análisis comparado.

Además, nos interesan algunos aspectos de otras obras en las que el oboe participa dentro de una agrupación con una parte destacada, para advertir ciertos rasgos en la manera y evolución de la escritura de Mozart para este instrumento. Nos referimos a la *Serenata en Si bemol mayor* KV 361/370a, conocida como *Gran Partita* (Mozart, 1781), la *Serenata en Mi bemol mayor* KV 375 (Mozart, 1782a), la *Serenata en Do menor* KV 388 452 (Mozart, 1782b) y el *Quinteto en Mib Mayor* [para piano y vientos] KV 452 (Mozart, 1784). También nos interesan las versiones de referencia de la versión para flauta: el manuscrito *VIII 1396a* de la Biblioteca de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena (Mozart, 1777b) y la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881).

El estudio comparado se completa con un análisis de las distintas versiones de referencia registradas en audio, así como nuestra propia trayectoria profesional en este ámbito y la de nuestros profesores, con una experiencia dilatada en la interpretación en vivo de este concierto.

---

<sup>10</sup> Los manuscritos de las partes instrumentales de la versión para oboe y las actuales ediciones urtext de la obra.

En este estudio se analizan los distintos signos de articulación y fraseo de las partes instrumentales que aparecen en el manuscrito “Rara 314/1” y su aplicación a la parte del oboe solista. El análisis de las partes de cuerda permite observar que los materiales han sido interpretados y contienen numerosas rectificaciones de articulación y arcos. Sin embargo, la parte de oboe principal no dispone de elementos añadidos y parece ser que no fue interpretada en su momento junto a las partes instrumentales de la orquesta. Las articulaciones de las partes instrumentales son igualmente aplicables al oboe y los arcos permiten conocer la dirección de la frase por lo que realmente se convierte en una fuente interpretativa de primera mano en cuanto a fraseo y articulación. La diferencia fundamental entre las partes instrumentales de la orquesta y la del oboe solista es que, al no haber indicios de que esta última haya sido utilizada, o al menos en la medida de las partes orquestales, se convierte en una fuente de menor importancia frente al resto de partituras que sí contienen indicaciones y correcciones de arcos, articulaciones y dinámicas.

Las indicaciones de interpretación en cuanto a articulaciones y arcos que aparecen en las partituras, a pesar de ser posteriores a Mozart, ofrecen un testimonio de cómo se interpretó pocos años después de la muerte del compositor y durante la mayor parte del siglo XIX, tradición que ha llegado hasta nuestros días. No obstante, las interpretaciones historicistas que aparecen a partir de la segunda mitad del siglo XX demuestran un mayor interés por la fidelidad a la partitura que a esta tradición interpretativa salvo algunas excepciones, como las interpretaciones de N. Harnoncourt.



## 1.2. Objetivos e hipótesis

La tesis que aquí se presenta tiene los siguientes objetivos:

O1. Estudiar y analizar de manera comparativa la escritura de la parte de oboe del manuscrito del *Concierto en Do mayor*, KV 314/285d, obra de un copista vienés, algunos años después de su muerte -o incluso durante sus últimos años de vida-, respecto a los manuscritos del *Cuarteto* para oboe, violín viola y bajo (violonchelo) KV 370/368b y del *Divertimento para 7 instrumentos* [oboe, dos trompas, violín 1º, violín 2º, viola y bajo -violonchelo y contrabajo-] KV 251. También nos interesan algunos aspectos de la escritura autógrafa mozartiana, en cuanto a la articulación y fraseo, de otras obras en las que el oboe, si bien no participa como solista, forma parte de una agrupación camerística. Obras como la *Serenata en Si bemol mayor* “*Gran Partita*” KV 361/370a y el *Quinteto en Mib Mayor* [para piano y vientos] KV 452 nos permiten completar el análisis comparado en determinados diseños. Resultan igualmente interesantes algunos aspectos de la *Serenata en Mi bemol mayor* KV 375 y la *Serenata en Do menor* KV 388. Las versiones de referencia para flauta son igualmente importantes: el manuscrito con la signatura “VIII 1396a” de la GMW (Mozart 1777b) y la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881).

O2. Estudiar y analizar las partes instrumentales, principalmente de las cuerdas, del manuscrito “Rara 314/1”, respecto los arcos, articulaciones y dinámicas que contienen. El estudio y análisis de estas indicaciones permiten advertir una serie de arcos que provocan un fraseo determinado, además de contener diversas articulaciones escritas en las partes de violín y en menor medida en el resto de instrumentos de la orquesta, que ayudan a establecer un mismo criterio con la parte de oboe solista.

O3. Aportar una edición revisada de la parte de oboe solista con una propuesta original e inédita, con articulaciones y dinámicas que sean análogas a las utilizadas por el propio Mozart en otras obras para oboe solista, principalmente el *Cuarteto* KV 370/368b y el *Divertimento* KV 251. Esto nos permitirá aportar, por vez primera, de una edición “mozartiana” de esta obra, frente a las actuales, que distan mucho de seguir las articulaciones, fraseo y signos de expresión, propios de Mozart en determinados diseños con semicorcheas y apoyaturas.

O4.- Por último, esta investigación tiene como objetivo aportar una versión original e inédita de la partitura de orquesta en cuanto al fraseo y articulación por aplicación de las indicaciones que contiene la parte de primeros violines del citado manuscrito, y también de diversas consideraciones de interpretación propias basadas en nuestra propia experiencia y la de otros oboístas de referencia con los que hemos tenido ocasión de trabajar.

En cuanto a la hipótesis, estriba en que ninguna edición actual presenta una articulación y un fraseo acorde con la escritura autógrafa de Mozart. Por una parte, en los últimos años la tendencia es la de adaptar la versión de flauta para oboe. El concierto es original para oboe y, al adaptarlo para flauta, Mozart modificó algunos pasajes de manera distinta dotándolos de una mayor agilidad. Es decir, todo lo contrario que la tendencia actual, que adapta la escritura para flauta a la versión de oboe. Si bien el oboe actual es mucho más ágil que el clásico, respecto la flauta, el oboe clásico tiene otro tratamiento por parte de Mozart. Es evidente, tras un estudio de su escritura autógrafa para oboe, que el modo en que Mozart escribe para flauta es mucho más “virtuoso” que en la escritura para oboe o, al menos, con otras posibilidades técnicas respecto a este instrumento. Mozart utiliza figuras de tresillo de

corcheas para el oboe frente a diseños de semicorcheas para la flauta en los mismos pasajes. Si queremos conocer el tipo de escritura para oboe que utilizaba Mozart, necesitamos para ello eliminar cualquier adaptación de las versiones para flauta en términos de posibilidades técnicas, no tanto de articulación y fraseo.

Nuestra investigación parte en primer lugar de un conocimiento práctico de las obras de Mozart en la que participa el oboe como instrumento solista o de otras que contiene partes solistas de oboe dentro de la orquesta. Este conocimiento nos ha permitido descubrir una serie de diferencias entre el manuscrito del *Concierto en Do Mayor* KV. 314/285*d*, obra de un copista anónimo vienés, respecto a otras obras para oboe de las que se conservan los manuscritos autógrafos de Mozart y en las que el lenguaje musical utilizado presenta algunas diferencias significativas en cuanto a fraseo y articulación, sobre todo en diseños de semicorcheas.

En segundo lugar, la hipótesis se fundamenta en el estudio de las fuentes primarias a partir de los manuscritos autógrafos del propio autor, o ediciones facsímiles, de las obras para oboe solista y en algunas en las que este instrumento participa de manera destacada en formaciones camerísticas. También se estudian y analizan los manuscritos de la época, no originales, de las partes instrumentales del *Concierto*, así como de otras fuentes secundarias que incluyen las ediciones *urtext* actuales y distintas ediciones revisadas con propuestas originales, como la del oboísta Ingo Goritzki, como ya se ha indicado anteriormente.

Un aspecto negativo de las ediciones actuales es que han determinado la interpretación de esta obra con una articulación que no es propia de Mozart. Coincidimos con Nikolaus Harnoncourt al indicar que el músico actual solo tiene en cuenta lo que dice la partitura, pero todo no está escrito y es ahí en donde se tiene que

trabajar, pues las indicaciones que aparecen en la partitura no son más que un concepto de la obra (Harnoncourt, 2016: 350).

No obstante, nuestra propuesta va más lejos, pues Harnoncourt se refiere a lo que dice o no la partitura. Nosotros incidimos en que el músico ni tan siquiera se plantea si el lenguaje que aparece es “mozartiano” o no. Es decir, si coincide con la manera de escribir de Mozart, asumiendo que lo que dice la partitura se debe interpretar tal como aparece en ella, incluso con fallos de armonía provocados por un desliz del copista en el compás 110 -al transcribir un todo por debajo la primera mitad del compás-, y que sigue apareciendo en las ediciones actuales, aun cuando la mayoría de sus prólogos y estudios previos incidan en este error.

En nuestra opinión, el oboísta actual, y el músico intérprete en general, debería fundamentar su interpretación a partir de la investigación musical y todo lo que esta nos permite conocer con rigor. En la interpretación actual, los grandes directores suelen revisar las partituras del repertorio más “tradicional” para poder aportar una interpretación que respete la idea del compositor. Algunos, especialmente los que se dedican a la interpretación con criterios históricos con instrumentos originales o copias fidedignas de estos instrumentos, suelen investigar directamente, como es el caso de Nikolaus Harnoncourt, o junto a musicólogos expertos, caso de Jordi Savall<sup>11</sup>. Sus interpretaciones pretenden acercarse al lenguaje de la música, averiguar cómo están pensadas las obras y cómo se puede trasladar esa concepción a la expresión y a

---

<sup>11</sup> Un buen ejemplo de este tipo de producciones producto de una investigación musicológica es el registro sobre la música en tiempos de Erasmo de Róterdam (Savall, 2012). En este disco-libro colaboran expertos y musicólogos como Jean-Claude Margolin, Jean-Christophe Saladin, el Dr. Hans Trapman, Ricardo García Cárcel, Ariane de Rothschild, Jacqueline Minett y el conservador del Museo de Erasmus en Bruselas, Alexandre Vanautgaerden.

la práctica musical. Estas ideas determinan la articulación, el equilibrio e incluso la elección de los instrumentos. De todos modos, el propio Harnoncourt advierte que “Intentar repetir hoy en día una ejecución de la época originaria no tiene sentido, ni siquiera es factible, pues un músico de la época actual producirá un sonido de la época actual aunque toque instrumentos originales de otra época.” (Harnoncourt, 2016: 43).

En esta investigación nos hemos acercado a la escritura del lenguaje musical del *Concierto para oboe y orquesta en Do mayor* de W. A. Mozart a partir todas las posibilidades que nos ofrece la investigación musical actual. Tanto a partir del estudio y análisis de los manuscritos y de las distintas ediciones, como de las indicaciones sobre interpretación musical que aparecen en tratados de referencia como el de C. P. E. Bach (1985)<sup>12</sup>, J. Quantz (1985)<sup>13</sup> y L. Mozart (2013)<sup>14</sup>. Asimismo, el análisis de las indicaciones que aparecen en las partes instrumentales de los instrumentos de cuerda de los manuscritos de esta obra que, aunque no sean de la mano de Mozart, sí que nos ofrecen una modo de interpretación que se ha desarrollado inmediatamente después de su muerte y que se ha mantenido, al menos durante el siglo XIX. Ello nos permite tomar en consideración los criterios de articulación que se aplicaron en su interpretación; tanto por los arcos indicados, y correcciones de los mismos, como por los signos de articulación escritos sobre las distintas partes instrumentales.

---

<sup>12</sup> La edición que hemos utilizado es la inglesa con traducción de William J. Michell sobre la edición *princeps*, publicada en Berlín, 1778.

<sup>13</sup> Esta edición corresponde a la traducción inglesa de Edward R. Kielly sobre la edición original de 1752 publicada en Berlín.

<sup>14</sup> Para la consulta de la *Violinschule* de L. Mozart hemos acudido a la edición en castellano de N. Pascual a partir de la primera edición de la obra aparecida en Augsburg, 1756.

### 1.3. Metodología

La metodología utilizada en esta tesis es principalmente de tipo analítico y se basa en el estudio comparado de distintos tipos de escritura musical. Por una parte la autógrafa que presentan los manuscritos autógrafos de Mozart, y por otra la escritura del manuscrito “Rara 314/1”.

El estudio comparado se divide en tres tipos fundamentales básicos:

1. La búsqueda analógica, que pretende mostrar las semejanzas y similitudes entre los objetos comparados entre sí.
2. La búsqueda diferenciadora. que muestra las diferencias entre los objetos comparados entre sí.
3. La búsqueda antagónica, que destaca la oposición entre los objetos en cuestión.

En esta tesis el estudio comparado se refiere a los signos de articulación y de fraseo que aparecen en los manuscritos autógrafos de W. A. Mozart frente a los que podemos encontrar ya en las primeras ediciones de sus obras y, principalmente, en las ediciones actuales. A partir de la localización de las semejanzas y diferencias, se destacan los antagonismos en cuanto a la manera de transcribir las articulaciones, apoyaturas y los signos de dinámica que aparecen en la transcripción de esta partitura.

La metodología analítica utilizada en esta tesis parte de la aplicación del método científico (Ferrer, 1990: 70 -100) al estudio de los rasgos específicos que presenta la escritura para oboe en la parte de oboe del manuscrito “Rara 314/1”, que contiene las partes instrumentales del *Concierto en Do mayor para oboe y orquesta KV 314/285d*,

respecto a los que presentan otras partituras para oboe de las que se conserva el manuscrito del autor.

Una vez planteada la hipótesis de trabajo, se ha procedido a revisar y sintetizar el estado actual de la cuestión (capítulo 2) respecto a los estudios efectuados sobre la interpretación con el oboe de esta obra y establecer un marco conceptual (cap. 3) que permita concretar el tema de estudio.

El estudio comparado llevado a cabo en esta tesis (caps. 8 - 11) se centra en aspectos como el fraseo y la articulación que presentan las distintas ediciones del *Concierto en Do Mayor* KV. 314/285d, de W. A. Mozart, tomando como punto de partida el análisis y estudio del manuscrito “Rara 314/1”, respecto a las ediciones críticas actuales y nuestra experiencia en la interpretación de otras obras para solista, o solista dentro de la orquesta, escritas por W. A. Mozart, así como de otras obras de las que se conservan los manuscritos del propio autor.

Este estudio se complementa con un criterio interpretativo producto de nuestra propia formación práctica y estudio, lo que nos permite deducir y explicar una serie de aspectos de fraseo y articulación sobre la una de las obras más importantes para oboe solista: el *Concierto en Do mayor para oboe y orquesta* KV 315/285d. En nuestra opinión, la interpretación actual de esta obra, por parte de una gran mayoría de oboístas, basa su criterio estilístico en un planteamiento inicial erróneo. Aunque algunas son muy correctas, en cuanto a determinados aspectos técnicos y musicales, no lo son tanto respecto la idea primigenia del autor. En este sentido, la tradición y la autoridad ante este problema<sup>15</sup>, pese a contar con diversas ediciones similares de

---

<sup>15</sup> Harnoncourt es un claro ejemplo de este tipo de autoridad y tradición.

referencia, no se basan en el verdadero conocimiento y avance científico que permite conocer con detalle una gran cantidad de aspectos de la articulación y la dinámica que no han sido tenidos en cuenta hasta la fecha.

Creemos que el Método Científico aplicado a esta investigación es el más adecuado para desmitificar ciertas interpretaciones y ofrecer nuestras propias ediciones, basadas en un estudio riguroso por medio de diversos procedimientos sistemáticos y ordenados, que nos permiten describir, explicar y ofrecer una respuesta en forma de edición crítica.

Conviene puntualizar algunos aspectos de la tesis por la gran cantidad de obras de un mismo autor que citamos. En esta tesis, todas las referencias que aparecen a “Mozart” se deben entender a Wolfgang Amadeus Mozart, al que también nos referimos como “Wolfgang” -nombre que utilizaban sus padres para referirse a él en la correspondencia familiar-, o con las iniciales de su nombre seguidas del apellido (W. A. Mozart). Para referirnos a su padre antepondremos siempre la inicial de su nombre al apellido, “L. Mozart”, para evitar confusiones.

Las citas de los manuscritos disponibles de las obras se han establecido con respecto al año de composición o, en el caso de las fuentes primarias, de la adopción de los términos utilizados por H. Wiese en su edición crítica del *Concierto* publicado en 2009 por medio de la editorial Breitkopf & Härtel (Mozart, 2009a: 41): “**Ob-S-s**” para el manuscrito “Rara 314/1” y “**FL-W-s**” para el manuscrito con la versión de flauta de la Biblioteca de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena (sig. *VIII 1396a*). No obstante, en esta tesis adoptamos igualmente la denominación de “Manuscrito Traeg” para referirnos a la fuente principal de estudio de esta tesis, que corresponde con el manuscrito de la Biblioteca Mozartiana de la Fundación



Internacional Mozarteum de Salzburgo que contiene las partes instrumentales del *Concierto en Do Mayor KV 314/285d* de W. A. Mozart (sig. Rara 314/1).

Las citas o términos en otros idiomas van siempre en cursiva. En cuanto a las traducciones de textos en otros idiomas que aparecen en esta tesis, son nuestras. Todas las indicaciones entre corchetes [...] son puntualizaciones nuestras, aunque aparezcan en citas o referencias textuales. Las citas al “*Concierto*”, al “*Cuarteto*” y al “*Divertimento*”, sin ninguna información complementaria, se refieren siempre a las obras aquí estudiadas: *Concerto in C. Oboe Principale. 2 Violini. 2 Oboe. 2 Corni. Viola e Basso. Del Sig[no]re W. A. Mozart* [para oboe y orquesta] KV 314/285d, *Quartetto* [para oboe y cuerdas] KV370 y *Divertimento à 7 stromenti* KV 251, respectivamente.

Las indicaciones de altura de los sonidos se han realizado según el índice acústico franco belga, en la que el Do<sup>1</sup> corresponde al Do de la segunda línea adicional inferior en clave de Fa en cuarta línea. En este caso el La<sup>3</sup> corresponde al La de 440 Hz (442 o 443, según la práctica habitual en Europa).

En las citaciones bibliográficas por el sistema autor y fecha (APA), hemos añadido además, los números de compases y de movimientos, cuando resulta necesario para una localización exacta en las partituras o manuscritos.

#### **1.4.- Medios y materiales de estudio**

En primer lugar destacan la fuente primaria de esta tesis, localizada en la Biblioteca Mozartiana de la Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo (ISMS). Nuestra estancia en Salzburgo para un concierto en la edición de su Festival de verano en 2009, dentro del *Internationale Salzburger Orgelkonzerte*, junto al

organista Bernhard Gfrerer y mi padre, el oboísta Vicente Llimerá, nos permitió acudir a la Biblioteca del Mozarteum y consultar el facsímil del manuscrito con las partes instrumentales que se encuentra en dicha institución. Posteriormente, nos hemos puesto en contacto con la Biblioteca Mozartiana y nos han permitido la consulta directa, previa descarga *online*, de los manuscritos de las partes instrumentales que se allí conservan bajo esta signatura.

Otros materiales de estudio lo constituyen las ediciones actuales del *Concierto en Do mayor para oboe y orquesta KV. 314/ 285d* de W. A. Mozart:

- Boosey & Hawkes. Con prefacio del propio B. Paumgartner, director de orquesta y musicólogo que descubrió las partes de orquesta en la Biblioteca del Mozarteum de Salzburgo (Mozart, 1948).

- Henle. Con estudio y adaptación de la versión de flauta a cargo del solista y profesor de oboe I. Goritzki (Mozart, 2001). También contiene una versión triple con la yuxtaposición de la versión de oboe, la de flauta transportada a Do mayor y una adaptación de la de la versión de flauta.

- Bärenreiter. Esta editorial nos ofrece diversas ediciones revisadas (1981, 1986 y 2003). Las de 1981 y de 1986 se deben a una edición de F. Giegling y la más reciente de 2003 a otra de F. de Bruine.

- Breitkopf & Härtel. Esta edición tiene dos versiones. La de la partitura de orquesta, que incluye el facsímil de la parte solista de oboe del manuscrito Traeg, y la reducción con piano, que incluye además de la parte de oboe aneja, una edición *urtext*

de las versiones que aparecen en las partes de oboe y flauta solista de los manuscritos **Ob-S-s** y **Fl-W-s**. El estudio crítico se debe a H. Wiese y la edición es la más reciente (2009).

### **1.5.- Planificación y utilidad de la investigación**

Esta investigación se ha desarrollado en diversas fases. En una extensa primera fase previa (2009-2014) se ha conseguido la fuente primaria (el manuscrito con signatura “Rara 314/1”) de la Biblioteca Mozartiana de la Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo) y la recopilación de otros manuscritos y ediciones de las partituras correspondientes a este concierto: Boosey & Hawkes, Henle, Bärenreiter y Breitkopf. También se han analizado los distintos registros sonoros de este concierto a cargo de los solistas: Lothar Koch (Mozart, 1972), Gerhard Turetschek (Mozart, 1975), Heinz Holliger (Mozart, 1984), P. Goodwing (Mozart, 1991), Ingo Goritzki (Mozart, 1994), Hans-Peter Westermann (Mozart, 2000), Albrecht Mayer (Mozart, 2004), François Leleux (Mozart, 2008), Alexei Ogrintchouk (Mozart, 2013) y Lucas Macías (Mozart, 2014).

En una segunda fase (2014-2015), se ha procedió a estudiar y analizar la parte de oboe en las distintas ediciones, registrando y catalogando todas las articulaciones para proceder al análisis comparado, que se ha desarrollado en una tercera fase. Dentro de la segunda fase también hemos analizado el manuscrito Traeg, como fuente primaria.

Durante la tercera fase (2015-2016) se ha realizado un análisis comparado completo, tanto de los registros sonoros como de las distintas ediciones y del manuscrito Traeg, respecto la parte de oboe solista. En esta fase se atendió

principalmente al fraseo y la articulación que aparece en las partes instrumentales del manuscrito **Ob-S-s** para proceder a establecer un fraseo y articulación que nos permita aportar elementos originales e inéditos en nuestra propuesta de fraseo.

En una cuarta fase (2016), se ha realizado un estudio comparado de los resultados obtenidos respecto el fraseo y articulación que aparece en el manuscrito, las ediciones y los registros sonoros, para proceder al estudio comparado con el tipo de escritura utilizado por Mozart en el *Cuarteto*, obra cercana en el tiempo al *Concierto* y se ha procedido al análisis del *Divertimento*.

Por último, hemos procedido a la elaboración de dos ediciones (2017). Una con la parte de oboe con una tipo de escritura análoga a la que presenta la autógrafa de Mozart, y otra con una propuesta de interpretación por medio de la edición de una partitura orquestal con indicaciones de fraseo, dinámica y articulación para todas las partes instrumentales.

La utilidad de esta investigación estriba en la elaboración de una edición crítica que por primera vez considera el lenguaje musical utilizado por W. A. Mozart como el elemento que permite ofrecer una edición acorde con sus manuscritos originales. Por otra parte, el estudio de las partes instrumentales de orquesta, nos permite ofrecer como alternativa un fraseo y una articulación que es la más cercana en el tiempo al compositor pues las partes instrumentales del manuscrito **Ob-S-s** son de finales del siglo XVIII y las indicaciones de arcos se realizaron posteriormente a lo largo del siglo XIX.

Esta tesis permite deducir y explicar un fraseo y una articulación que han sido considerados hasta la fecha de una manera incorrecta, o al menos no en toda su dimensión. El estudio comparado nos permite aportar elementos inéditos en la interpretación de esta obra, considerada como la más importante del repertorio para oboe. De hecho, es la obra que se exige en los diversos procesos selectivos para formar parte de cualquier orquesta en todo el mundo, además de ser una obra fundamental del repertorio y que se programa habitualmente en todas las grandes salas de concierto.



## *Capítulo 2*

# Estado de la cuestión

...Vivimos en este mundo para esforzarnos siempre en aprender, para iluminarnos los unos a los otros intercambiando ideas, y para tratar de ir siempre más lejos avanzando en las ciencias y en el arte...

(Mozart, 4 de septiembre de 1776)<sup>1</sup>

### 2.1.- Antecedentes y estado actual de la cuestión

Mozart escribió el *Concierto para Oboe en Do mayor* K. 314/285d entre la primavera y el verano de 1777. Posteriormente, a comienzos de 1778, lo adaptó para flauta convirtiéndose en el *Concierto para Flauta nº 2 en Re mayor* (Riordam, 1995: 3). La versión para oboe estaba dirigida a Giuseppe Ferlendis, oboísta de la Capilla de Salzburgo. Durante su estancia en Mannheim, el propio Mozart se lo ofreció a

---

<sup>1</sup>Fragmento de una carta de W. A. Mozart al padre Martini, 4 de septiembre de 1776 (Massin, 1987: 215 & 216).

Friedrich Ramm, célebre oboísta de la Orquesta de la Capilla de esa ciudad (Massin, 1987: 990-991). Este concierto se convirtió en el “caballo de batalla” de Ramm, como así lo indica el propio Mozart en una carta a su padre de 14 de febrero de 1778: “Dan hat der h: Ram [sic], | zur abwechslung | fürs 5:te mahl mein oboe Concert für den ferlendis [sic] gespielt, welches hier einen grossen lärm macht. es ist auch izt des h: Ram [sic] sein *Cheval de Bataille*.”<sup>2</sup>

El concierto estaba perdido hasta que Bernhard Paumgartner descubrió las partes instrumentales en el archivo del Mozarteum de Salzburgo en 1920. Desde entonces, hasta la actualidad, son numerosas las ediciones que de esta obra se han realizado. Destacan la primera edición de la obra a cargo de la editorial Boosey & Hawkes en 1948, así como las siguientes reediciones que ha ido apareciendo durante la segunda mitad del siglo XX. No obstante, resulta complicado datar correctamente algunas publicaciones de música porque no figura el año correspondiente de la impresión y sólo aparece el de la primera edición que suelen reimprimir.

Otras ediciones destacadas son las realizadas por Bärenreiter y Breitkopf que están basadas en el manuscrito de las partes instrumentales, descubierto por B. Paumgartner, que se conserva actualmente en la Biblioteca Mozartiana de la Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo. Asimismo, destaca la edición del oboísta I. Goritzki para G. Henle Verlag, en la que se opta por una adaptación de la versión de

---

<sup>2</sup> Carta de la madre de Mozart, Anna Maria, a su marido, Leopold Mozart, escrita desde Mannheim el 13 de febrero de 1778 y adenda de W. A. Mozart del día siguiente, 14 de febero de 1778. Transcripción del autógrafo (*Internationale Stiftung Mozarteum*), Salzburg 2012. Disponible en: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php?cat=2> [última consulta 21/03/2017]: “Entonces el Sr. Ramm [sic] ha interpretado por quinta vez mi Concierto para Oboe que escribí para Ferlendis [sic], que ha tenido una gran éxito aquí. También se ha convertido en el *Caballo de batalla* del Sr. Ramm [sic]”. pero aunque en la carta aparece como “Ram” el nombre correcto del oboísta es “Ramm”.



flauta. Es decir, el sistema inverso al realizado por Mozart, que adaptó la versión original de oboe para flauta para cumplir con un encargo en el que parece ser no estaba muy interesado, excepto por la parte económica. Se desprende una cierta aversión hacia la flauta como instrumento, según se desprende de la correspondencia con su padre: “...dann bin ich auch, wie Sie [sic] wissen, gleich stuff, wenn ich immer für ein instrument das ich nicht leiden kann schreiben soll.”<sup>3</sup>

No obstante, ninguna de ellas tiene en cuenta los aspectos fundamentales sobre los que trata esta investigación. El tipo de escritura autógrafa de Mozart, que podemos observar en otras obras para oboe solista, es distinta en ciertos aspectos de articulación y fraseo respecto a la que aparece en el manuscrito Traeg (**Ob-S-s**). Disponemos de manuscritos originales del propio Mozart de obras cercanas en el tiempo como el *Divertimento* KV 251 y el *Cuarteto* KV 370 para oboe y cuerdas. El KV 251 está escrito en julio de 1776 y el KV 370 entre enero y febrero de 1781, mientras preparaba la ópera *Idomeneo* en Múnich, en cuya orquesta estaba también F. Ramm que se había trasladado con el Príncipe Elector desde Mannheim.

En estos manuscritos la manera de escribir en cuanto a las articulaciones difiere de la que podemos observar en las ediciones actuales sobre el concierto -todas ellas basadas en el manuscrito citado obra de un copista- y si bien no son de una manera sustancial, al menos son bastante significativas, pues han provocado un modo determinado de articulación para las semicorcheas en los movimientos rápidos,

---

<sup>3</sup> Carta de la madre de Mozart, 13 de febrero de 1778 y adenda de W. A. Mozart del día siguiente, 14 de febrero de 1778., ob. cit. “Además, ya lo sabe, en cuanto tengo que escribir sin parar para el mismo instrumento [se refiere a la flauta], me vuelvo completamente anquilosado.” [la traducción libre es nuestra]

principalmente del primero, que desvirtúa por completo la idea primigenia del compositor para este tipo de figuraciones.

Todas las ediciones actuales disponen de artículos críticos sobre el concierto y las fuentes disponibles. En la edición de Boosey & Hawkes es el propio B. Paumgartner el que aporta estas indicaciones. En la edición de Henle es I. Goritzki, solista y profesor destacado de oboe, el autor del estudio y su edición. La edición de 2001 contiene además una triple versión con la edición *urtext* de la parte de oboe principal del manuscrito **Ob-S-s**, de la parte de flauta solista del manuscrito **FL-W-s**, transportada un tono bajo, y de una tercera con la adaptación parcial para oboe de la versión de flauta, igualmente en Do mayor, por parte del mismo Goritzki.

La editorial Bärenreiter nos ofrece diversas ediciones revisadas. La primera es de 1981, otra posterior de 1986. En estas el estudio se debe a F. Giegling, autor del prólogo crítico al concierto en la *Neue Mozart Ausgabe* (NMA), y la más reciente es de 2003 por parte de F. de Bruine. En cuanto a la edición por parte de Breitkopf & Härtel, el estudio crítico se debe a H. Wiese y la edición es la más reciente de las aquí estudiadas (2009). Lo más interesante de esta edición revisada es que también incluye el facsímil de la parte de oboe principal del manuscrito Traeg.

La parte solista de este manuscrito (**Ob-S-s**) no contiene signos de haber sido interpretado, como sucede por el contrario con las partes instrumentales de la orquesta. Esta parte carece por completo de anotaciones. A lo sumo, hay alguna modificación leve de alguna articulación que parece ser más bien un signo de un error corregido por parte del copista mientras realizaba la copia del material. Esta ausencia

de anotaciones, en la parte de oboe solista, es un signo evidente de que no se interpretó en su momento junto a las partes instrumentales de la orquesta (violín primero, violín segundo, viola, bajos -violonchelos y contrabajos-, oboes y trompas). Estas últimas sí que contienen numerosas indicaciones de fraseo mediante la indicación de los arcos y correcciones de articulaciones, en el caso de las cuerdas, principalmente en los violines. Las partes de violín contienen, en algunos casos, indicaciones claras respecto a dos tipos de articulación y fraseo, así como de los arcos necesarios para ello<sup>4</sup>.

Existen diversos estudios complementarios sobre diversos aspectos de la vida y obra de W. A. Mozart que corresponden a E. y P. Badura-Skoda (1962) -sobre la interpretación en el piano-, P. L. Balcells (2000) -con un análisis del carácter de Mozart a partir de su correspondencia-, D. Böttger (2006) -una biografía apoyada en el conocimiento práctico de su obra-, G. Dietel (1994) -con una detallada historia de la música por fechas-, Ph. Downs (1992) -sobre la música clásica y sus grandes autores-, A. Einstein (1945) -durante largo tiempo la biografía de referencia sobre este compositor-, N. Harnoncourt (2001, 2003 & 2016) -sobre diversos aspectos de la interpretación: *tempo*, articulaciones, apoyaturas-, C. Lawson y R. Stowell (2007) -un análisis sobre todos los aspectos de la interpretación con estudios de algunos casos prácticos-, Patricia Ann Malone (1981) -tesis sobre Mozart-, J. P. Marty (1988) -sobre las indicaciones de *tempo*-, J. y B. Massin (2003) -sobre la vida y la obra de W. A. Mozart-, F. Neumann (1982 y 1986) -estudio sobre la apoyatura en los recitativos-, J.

---

<sup>4</sup> Cfr. F. Giegling (1981). Recuperado de: [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2) [última consulta 6-12-2016]

Rink (2002) -estudio sobre diversos aspectos de la interpretación musical-, M. Solomon (1995) -una de las más originales e importantes biografías sobre Mozart-, D. Stevens, D. (1985) y Ch. Rosen (1986), E. Valentin (1959) -con una gran cantidad de ilustraciones sobre Mozart, su familia y la época-.

En cuanto a interpretación musical, nos interesan especialmente las obras de C. P. E. Bach (1985), J. Quantz (1997) y L. Mozart (1787) y otras obras fundamentales en el estudio actual de la interpretación musical histórica. Nos referimos a las de R. Donnington (1990) y Th. Dart (1967), G. Graetzer (1989).

Otro estudio más reciente, como el de J. M. Abras Contel (2015), trata de la interpretación históricamente informada de las obras de Mozart. Todos ellos nos permiten conocer distintas maneras de interpretar ciertos diseños que no quedan claros en las partituras mozartianas.

También disponemos de monografías y artículos de referencia sobre el oboe que tratan aspectos transversales de la obra de W. A. Mozart. Autores como Ph. Bate (1975), L. Goosens & E. Rozburgh (1977), I. Belinski (1977), B. Haynes (1992 & 2001), G. Burgess y B. Haynes (2004), G. Burgess, L. Goetz & D. Lasocki (1996) y G. Joppig (1981), se han convertido en nombres familiares para los oboístas actuales. Sus obras han sido estudiadas durante largo tiempo a lo largo de nuestra actividad como oboísta, tanto profesional como previamente estudiante. Contienen la mayor información disponible sobre el oboe en aspectos como la organografía, la literatura, los estilos, la interpretación y la técnica de este instrumento.

La obra completa de W. A. Mozart se encuentra disponible en la web con toda una serie de estudios críticos de diversos autores por medio de la *Neue Mozart Ausgabe* que la Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo ha puesto a disposición del público en su web, por medio de la Biblioteca Mozartiana *on line*<sup>5</sup>. También se encuentra disponible toda la correspondencia de Mozart<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Disponible en: <http://www.mozarteum.at/wissenschaft/bibliothek/bibliothecamozartiana/stichwortregister.html> [última consulta: 15-5-2017]

<sup>6</sup> Disponible en: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php> [última consulta: 15-5-2017]



## *Capítulo 3*

# Marco conceptual

...Cada una de sus obras tiene su historia propia pero, cuando la examinamos aisladamente, sólo podemos, en muchos casos, contar la «Pequeña historia». Si la volvemos a colocar, en cambio, entre las obras que la preceden y la siguen [...] empezamos a ver que pertenece a una historia más larga, más compleja, más íntima, o a menudo más rigurosa de lo que imaginábamos...

(Massin, 1987: 17)

### **3.1.- El oboe en la música de W. A. Mozart**

El oboe ocupa una parte importante dentro de la instrumentación utilizada por Mozart en sus obras orquestales, tanto formando parte de la orquesta como participando de instrumento solista. Esto se observa desde sus primeras sinfonías hasta la sinfonía “Júpiter”. En cuanto a las obras escritas como solista, figuran un par de conciertos y numerosas obras en las que actúa como solista en agrupaciones camerísticas y dentro de la orquesta. En su faceta como solista, destaca en primer lugar el *Concierto en Do mayor KV314/285d* (Salzburgo, 1777), descubierto por B.

Paumgartner en 1920 (Mozart, 1948, iii) y escrito para el oboísta italiano Giuseppe Ferlendis durante su estancia en Salzburgo. De camino a París, en el primer viaje que Mozart realiza sin su padre entre 1777 y 1788, se detiene en las ciudades de Augsburgo -ciudad natal de su padre- y Mannheim. Es en esta última ciudad en la que Mozart conoce al oboísta F. Ramm, destacado solista de la famosa Orquesta de Mannheim, y le ofrece su concierto para oboe (Riordam, 1995: 5 & 6). Ramm lo interpretó en numerosas ocasiones y la convirtió en su “caballo de batalla”<sup>1</sup>. Esta obra ya aparece catalogada por J. Traeg (1799: 50), en un catálogo de obras publicadas por este empresario y copista vienés en 1799 (Haynes, 1992: 231).

Las partes instrumentales de la orquesta de este manuscrito fueron realizadas, al igual que la de oboe solista, a finales del siglo XVIII (Mozart, 2009a: prólogo). Los arcos indicados en las partituras de instrumentos de cuerda, principalmente en violines primeros, puede que fuesen realizados inmediatamente después, aunque no deja de ser una mera suposición. Lo que es un hecho es que hay dos tipos de arcos. Uno parece corregir a otro. Este hecho permite suponer que fueron interpretados y los músicos trabajaron sobre ellos, sobre todo las partes de violines. Parece que estuvieran preparando estos materiales para una interpretación del concierto (Mozart, 2009a: 41). No sucede lo mismo con la parte de oboe solista pues carece de indicación alguna en este sentido y no se advierte trabajo alguno por parte de ningún oboísta. Tal como ya se ha indicado, las escasas rectificaciones de alguna articulación indican claramente

---

<sup>1</sup> Carta de la madre de Mozart con fecha 13 de febrero de 1778 y adenda de W. A. Mozart del día siguiente, 14 de febrero de 1778, ob. cit.



que son producto de un error del propio copista al transcribir la música de la partitura autógrafa.

Uno de los objetivos fundamentales de esta tesis es estudiar y localizar qué aspectos de la escritura original de Mozart se pueden advertir en el manuscrito de la parte solista de oboe y cuales no son propios de Mozart y, por otra parte, qué tipo de fraseo surge de los arcos, puesto que ello nos permitirá proponer un fraseo con cierto fundamento y no solo basado en nuestro propio “gusto” musical, como así suele suceder en muchas de las ediciones o registros musicales de la obra.

En cuanto a otras fuentes sobre esta obra, disponemos de un fragmento de nueve compases, escrito por el propio Mozart, con algunas ideas que posteriormente desarrolla parcialmente en el *Concierto en Do mayor* (Mozart, ca.1776/1777)<sup>2</sup>. La importancia de este pequeño manuscrito estriba en que reafirma la idea que este concierto fue escrito en primer lugar para oboe, puesto que la versión para flauta está en Re mayor y, según eruditos como A. Einstein (1945: 378 & 379), F. Giegling (Mozart, 1981: 174), B. Paumgartner (Mozart, 1948: iii), M. Solomon (1996: 102 & 141) y H. Wiese (Mozart, 2009a: Prólogo), es una transposición del concierto para oboe. Solo para el oboísta e investigador I. Goritzki la versión de flauta es la que

---

<sup>2</sup> Este fragmento manuscrito fue adquirido por el Dr F. G. Zeileis en 1971. En 1992 paso a la Fundación Internacional Mozartetum de Salzburgo (Mozart, 2009a: 41). Actualmente está disponible en la NMA: [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_pdf.php?c=dnNlcD0xMzcmcDE9MTc0JnAyPTE3NCZsPTImdGI0bGU9Tk1BK1YIMkYxNCUyRjMlM0ErSyUzQStadSszMTQIMkYwMSslMjhadSsyODVkJTJGMDElM0lrWnUrMjcxayUyRjAxJTl5KyUzRCtTa2lrMTc3N2FscGhh&cc=ab098772ca018e6c734ecd0e13cf7e96](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD0xMzcmcDE9MTc0JnAyPTE3NCZsPTImdGI0bGU9Tk1BK1YIMkYxNCUyRjMlM0ErSyUzQStadSszMTQIMkYwMSslMjhadSsyODVkJTJGMDElM0lrWnUrMjcxayUyRjAxJTl5KyUzRCtTa2lrMTc3N2FscGhh&cc=ab098772ca018e6c734ecd0e13cf7e96) [última consulta 10/05/2017].

debería prevalecer a la hora de cualquier indicación de fraseo y articulación (Goritzki,1977/1978: 302-308).

El manuscrito con las partes instrumentales del concierto en Re mayor para flauta K 314 (**FL-W-s**) se encuentra, tal como ya se ha indicado, en la Biblioteca de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena. La parte de flauta solista contiene algunas indicaciones de fraseo distintas a las de la parte de oboe, así como algunas modificaciones del desarrollo de la línea melódica y de la articulación. En cierto modo resulta lógico, pues Mozart pretendía vender un concierto ya existente como uno nuevo y por ello modificó ciertos aspectos para que pareciese que había trabajado en él lo suficiente como para ser merecedor de su precio. También el instrumento destinatario era distinto y es normal que tratase a la flauta de manera distinta al oboe en ciertos pasajes, pues así sucede en otras obras.

En el primer movimiento, estas diferencias aparecen en los compases 44, 45, 63, 87, 90, 91, 96, 116, 117, 136, 138, 141, 167 y 168. En el segundo se limitan a algunos adornos en los compases 19, 21, 31, 35, 42, 57, 66, 68 y 73. También en el *tutti* final, que figura escrito en la parte de flauta solista, se diferencia de la parte de oboe (cc. 88, 89, 90 y 91). En el tercer movimiento las diferencias se aprecian en los compases 60 y 61 -en los que la parte de oboe está desarrollada en semicorcheas por encima de las blancas mientras que en la versión de flauta solo aparecen dos blancas- y en los compases 69, 78, 79, 81, 83, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 118, 167, 168, 190, 192, 209, 210, 211, 212 y 262. En todo el resto de la obra aparece la misma música que en la versión

para oboe, con la excepción de la tonalidad: Do mayor para el oboe y Re mayor para la flauta (Cfr. Mozart, 2009c: 12-31).

Por desgracia, el otro concierto del que se tienen referencias, el *Concierto en Fa* KV 293/416f (Mannheim, 1778), está desaparecido y solo se conservan unas páginas con una introducción orquestal y unos pocos compases de la parte solista para oboe (Mozart, 1778)<sup>3</sup>. Esta obra podría haber sido escrito para el oboísta del Príncipe de Esterházy, que le había propuesto la composición de un concierto y el pago de 6 ducados (Riordam, 1995: 4)<sup>4</sup>. De este concierto existe una primera reconstrucción del primer tiempo obra de Levin Lehrer para *McFarland Double Reed Shop* (Riordam, 1995: 4), también es posible la escucha de su registro sonoro a través de Youtube<sup>5</sup> y otra reconstrucción completa a cargo de Willian Drabkin.<sup>6</sup>

Dentro de las obras de música de cámara en las que el oboe participa como solista destaca el *Cuarteto [para oboe y cuerdas] KV 370/368b* (Múnich. 1781), también parece que escrito para Friedrich Ramm (1744-1813), quien participó en el estreno de *Idomeneo* en Múnich (1781) formando parte de la orquesta dirigida por W. A. Mozart, etapa en la que este compuso el *Cuarteto*. Esta obra nos interesa especialmente porque se trata de una obra posterior y de la que se conserva el manuscrito autógrafo del

---

<sup>3</sup> Este fragmento está disponible por medio de la NMA en: [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_toc.php?vsep=137&1=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_toc.php?vsep=137&1=2) [última consulta 10/05/2017].

<sup>4</sup> Carta de Mozart a su padre con fecha 15 de febrero de 1783.

<sup>5</sup> El primer movimiento está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DCnJ8sWX41E> [última consulta 27/05/2017].

<sup>6</sup> William Drabkin (nacido en 1947) es profesor de música en la Universidad de Southampton; Disponible en: <http://www.musichaven.co.uk/WilliamDrabkin.html> [última consulta 27/05/2017]

autor<sup>7</sup>. La importancia de este manuscrito estriba en que Mozart es, en algunos casos, como por ejemplo con los valores de corchea, muy meticuloso con las articulaciones y signos de expresión que explicita y diferencia en la partitura pero, en otros, como sucede con las semicorcheas, se muestra mucho más impreciso y no suele indicar articulaciones salvo algunas ligaduras en pasaje muy concretos.

La diferencia con respecto al manuscrito que se conserva de la parte de oboe del *Concierto en Do mayor K 314/285d* es bastante sustancial, como posteriormente tendremos ocasión de mostrar. Del *Cuarteto* existe una excelente edición facsímil a cargo de la editorial Fuzeau (Mozart, 1999) que contiene, además, la reproducción de la primera edición de la obra a cargo de J. André, Offenbach (Mozart, ca. 1800). Un ejemplar de esta edición se conserva en la Biblioteca del Conservatorio de Música Giuseppe Verdi de Milán bajo la signatura “B 4 h 58”. No obstante, nuestra primera aproximación a este manuscrito fue a través de una copia que Lothar Koch, solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín, regaló a mi padre (Vicente Llimerá) al finalizar su etapa de estudio bajo su tutela, de ahí nuestro conocimiento a fondo de este manuscrito.

El *Divertimenti a 7 stromenti KV 251*, conocido como “Septeto Nannerl”, es una obra anterior al *Concierto*, y aunque de estilo galante (Massin, 1987: 973 y 974), como le gustaba a su hermana a la que va dedicada la obra, también presenta unos rasgos muy distintos de articulación y dinámica a los que se advierten en el manuscrito de la parte de oboe del manuscrito del concierto que se conserva en el

---

<sup>7</sup> Biblioteca Nacional de París, signatura “MS 230”.

Mozarteum (**OB-S-s**). En el *Divertimento*, la escritura musical mozartiana es muy puntillosa con las articulaciones, diferenciando puntos y picas sobre las corcheas. No sucede lo mismo con las semicorcheas, en las que resulta un poco más imprecisa y solo indica algunas ligaduras y puntos pero aun así, nos sirve de modelo para ciertos diseños semejantes que aparecen en el *Concierto*. La escritura que presenta el manuscrito también es bastante precipitada como en el *Cuarteto* y evita escribir de nuevo los pasajes que se repiten. En el compás 67 indica un “*Da capo 10 tact*”<sup>8</sup> y luego, incluso aunque cambie el *tempo*, vuelve a indicar un *Da Capo* en el compás 32 del tercer movimiento (*Andantino*).

Otras obras de música de cámara en las que el oboe participa de manera destacada son el *Quinteto en Mib Mayor* [para piano y vientos] KV 452 (Viena, 1784), obra que el propio Mozart considera como su mejor obra<sup>9</sup> (Einstein, 1945: 356), y *la Serenata en Si bemol menor* KV 361/370<sup>a</sup>), conocida como “Gran Partita”, título que aparece en la primera página de la partitura (Mozart, 1781b). En esta última obra el oboe lidera un grupo de trece instrumentos. Existen distintas versiones históricas de esta obra, destacando las versiones para piano, violín, oboe, viola y violonchelo de C. F. G. Schwenke (1767-1822) por medio de la editorial Böhme de Hamburgo (Mozart, s/f) y otra de F. Gleißner (1759-1818) para un grupo más numeroso (Mozart, 1802)<sup>10</sup>. El

---

<sup>8</sup> Volver al principio diez compases.

<sup>9</sup> Carta de Mozart a su padre fechada el 10 de abril de 1784 (Solomon, 1996: 292).

<sup>10</sup> Disponible en: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ea/IMSLP112767-PMLP40431-Mozart\\_Gleisenr\\_sinf\\_con\\_after\\_serenade\\_k361.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ea/IMSLP112767-PMLP40431-Mozart_Gleisenr_sinf_con_after_serenade_k361.pdf) [último acceso: 2-5-2017]

*Quinteto*, por su parte, es bastante posterior (1784) y en las primeras páginas se observa una escritura muy meticulosa con gran cantidad de indicaciones dinámicas.

El oboe participa de manera destacada también en algunas obras como el *Adagio y Rondó para armónica de cristal, flauta, oboe, viola y violonchelo KV 617*, o participaciones concertadas con solistas vocales como el *Aria Andante de Thamos, König von Ägypten, KV 345/336*, el “*Agnus Dei*” de la *Misa Solemnis en Mi b mayor KV 337*, el *Aria de concierto “Vorrei spiegarti” KV 418* y el *Aria “Senti l'eco ove t'agiri”*, núm. 9 de la *Finta semplice KV 51/46<sup>a</sup>*. Bruce Haynes destaca en su bibliografía sobre el repertorio para oboe otras obras de Mozart en las que, además de las anteriormente citadas, el oboe tiene partes importantes. Son las correspondientes a los números de Köchel 190/186E, 196, 22, 243, 316/300b, 344/336b, 383, 384:11, 588:12 y el 620:17 (Haynes, 1992: 230).

Con respecto a la información más actual sobre las particularidades que presenta una nueva edición sobre este concierto, la última edición por parte de la editorial Breitkopf & Härtel, con prólogo y estudio de Henrik Wiese (Mozart, 2009a), destaca en su prólogo todas las particularidades que presenta el manuscrito con la parte de oboe (**Ob-S-s**) frente al manuscrito con la versión de flauta (**Fl-W-s**). Esta edición contiene la información más actualizada sobre las fuentes de este concierto, además del artículo de G Riordan<sup>11</sup> sobre la historia del concierto (Riordan, 1995). Este último artículo contiene un estudio sobre la historia del concierto a partir de la

---

<sup>11</sup> George Riordan es profesor de la Florida State University School of Music e interpreta música con instrumentos históricos y modernos.

correspondencia de Mozart y los estudios previos de investigadores como B. Paumgartner (1948: 3 & 4), I. Goritzki (1979: 302-308), Franz Giegling (Juárez, 2013:131-139), Geoffrey Burgess (1986: 57-65), P Alfred Einstein (1945: 378 & 379), entre otros destacados eruditos.

Un artículo de I.M. Renwick (1986) destaca algunos problemas respecto la autenticidad de las ediciones más destacadas puesto que no suelen seguir todas las indicaciones de las fuentes, al no ser estas obra del propio Mozart, pues son obra de un copista vienés de finales del siglo XVIII.

No obstante, nadie ha planteado, hasta la fecha, una hipótesis como la que se establece en esta tesis, con una propuesta de escritura mozartiana para los diseños de semicorcheas, aportando una propuesta de edición con las articulaciones que el propio Mozart utilizaba de manera habitual en piezas para oboe como solista de orquesta o grupo de cámara. La comparación de todos los manuscritos citados permite establecer un patrón y nos faculta para proponer una nueva edición con la “manera de escribir” de Mozart. Además, los arcos indicados en las partes instrumentales de cuerda, principalmente las de violines, muestran un fraseo que se debería tener en cuenta para abordar una interpretación de la obra con criterios históricos pues es la única fuente primaria respecto a la interpretación de la obra, ya que no pueden haber registros de la obra pues el fonógrafo se inventó muchos años después, en 1876<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> El fonógrafo fue un dispositivo que permitía reproducir sonidos grabados. Este aparato fue inventado en 1876, y presentado un año después en 1877, por Thomas Alva Edison, Eldridge R. Johnson y Emile

Las distintas ediciones del concierto K 314 (285d) presentan o recogen algunos estudios de interés; como la primera publicación de la obra, por parte de Bernhard Paumgartner, con la editorial Boosey & Hawkes (1948). En el prólogo, Paumgartner indica que en 1920 encontró en el archivo del Mozarteum de Salzburgo, entre unas partituras que donó el hijo de Mozart, unas viejas partes instrumentales de esta obra que debían haber sido copiadas en Viena en el siglo XVIII (a finales). También destaca alguna de las particularidades que presenta el acompañamiento en el fragmento imitativo (“fugato”) del tercer tiempo de la obra en la versión de oboe<sup>13</sup>, la original según Paumgartner. Este diseño fugado se resuelve mejor en la versión de oboe, a cuatro voces, que en la versión para flauta, en la que aparece un unísono del instrumento solista con los primeros violines (imitación a tres voces). No olvidemos que Mozart es en cierto modo un nuevo maestro de la imitación y de la fuga y tiene algunas composiciones que utilizan esta forma de manera magistral, entre las que destaca el *Adagio y Fuga* K. 546.

---

Berliner: No obstante, desde 1857 existía un aparato, conocido como "fonoautógrafo", que fue inventado y patentado por el francés Édouard-Léon Scott de Martinville.

<sup>13</sup> Cuando se estaba preparando la edición del *Concierto en Re mayor para flauta* de Mozart para la *Alte Mozart Ausgabe* el manuscrito del *Concierto en Do* para oboe de esta partitura estaba perdido y no parecía buena ninguna solución respecto al pasaje en cuestión (fugato). Incluso se consultó a J. Brahms pero aún así no se encontró una solución satisfactoria. Las partes instrumentales del *Concierto en Do para oboe* que encontró Paumgartner en el Mozarteum ofrecen, por contra, una solución muy sencilla que es uno de los principales argumentos de este erudito (Paumgartner) a la hora de establecer la prioridad de la versión para oboe frente a la de flauta, que aunque más elaborada en algunos pasajes, presenta esta diferencia con la de oboe y que parece ser producto de un error de copia (Mozart, 1948, ii & iv).



Otra versión destacada es la de G. Henle Verlag (2001), con prólogo de Ingo Goritzki. Esta versión presenta tres partes solistas, la primera según el manuscrito del Mozarteum (Rara 314/1), la segunda con una transposición de la versión de flauta que se conserva en la Biblioteca de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena y la tercera la propuesta del propio Goritzki con una adaptación para oboe de la versión de flauta, según el planteamiento que el oboísta e investigador explica en el prólogo. Esta edición es muy práctica por la información que contiene y las posibilidades de interpretación que ofrece al oboísta actual a la hora de decidir qué fraseo adoptar en su interpretación.

La edición Bärenreiter (1981) sigue la versión que presenta la parte de oboe principal del manuscrito **Ob-S-s** que se conserva en la Biblioteca Mozartiana del Mozarteum. Es la edición que aparece en la *Neue Mozart Ausgabe* (NMA) y que está disponible en la red<sup>14</sup>. No obstante, se han producido algunos cambios respecto a los *tutti* indicados en la parte de oboe, que no siguen lo que aparece escrito en el manuscrito, como así destaca F. Giegling en el prólogo. Es la edición que se ha convertido en referencia para gran parte de los oboístas (Schellenberger, Mayer), si bien cada vez podemos escuchar adaptaciones parciales de la versión de flauta en distintos registros sonoros (Holliger, Goritzki, Leleux) frente a las tradicionales de la primera edición como la de L. Koch<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Recuperado de: [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2) [última consulta el 19/04/2016].

<sup>15</sup> El oboísta L. Koch reestrenó este concierto en Praga en 1958. Esta información se la proporcionó a mi padre (V. Llimerá). Es significativo que antes de este reestreno en las pruebas para orquesta se solía

Por último destaca la última edición de esta obra por parte de la editorial Breitkopf (2009). En su versión para orquesta se adjunta el facsímil de la parte solista de oboe del manuscrito del Mozarteum y en la edición para piano, se presentan en edición actual esta parte y la adaptación para oboe de la versión para flauta, según el manuscrito que se conserva en el *Musikverein*. La transcripción de la parte de oboe principal del manuscrito tampoco aparece exactamente como en la fuente. La versión contiene algunas adaptaciones de la versión de flauta aunque, según nuestra opinión, no resultan convincentes, como posteriormente se razonará.

Respecto a las ediciones de partituras con el oboe como instrumento solista, el *Cuarteto* es la obra que más nos interesa. La edición facsímil a cargo de la editorial Fuzeau (1997) es un referente en cuanto al estudio de las particularidades que presenta este manuscrito, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, y las especificaciones a la hora de adoptar un determinado fraseo o solución interpretativa a los distintos elementos que aparecen en la partitura (trinos, grupetos, posibles errores de escritura, etc.). Sin embargo, algunas aseveraciones no pueden ser compartidas porque son simples elucubraciones, como la sugerencia de interpretar como tresillo la figuración de dos semicorcheas con una nota pequeña delante (fusa). Este ritmo es muy conocido y se puede escuchar en todo el mundo, durante la interpretación que de la *Marcha de Radetzky* hace cada año la Orquesta Filarmónica de Viena en el Concierto de Año Nuevo. El tema famoso del inicio lo interpretan como un mordente

---

exigir el *Cuarteto* com obra clásica pues, a pesar de la edición de B. Paumgartner para B & H, su estudio todavía no era común por parte de los oboístas. Poco después se ha convertido en el “cheval de Bataille” de todas las orquestas profesionales a la hora de exigir una obra clásica en su selección de nuevos candidatos [información proporcionada por V. Llimerá].

anticipado o, en todo caso, como una apoyatura a tiempo pero en la que el peso del pulso recae sobre la primera semicorchea, aspectos que en la parte analítica exponemos con detalle. Es cierto que si se interpreta como tresillo resulta bastante inteligible pero tanto Mozart como su padre diferencian estos ritmos en su propia escritura y no tiene sentido, al menos en nuestra opinión, cambiar un ritmo para simplificarlo porque no seamos capaces de interpretarlo. En su método para violín podemos ver escritos los dos tipos de diseños rítmicos en un fragmento al hablar de las *tiratas* (Mozart, L., 2013: 228).

### 3.2.- El término “oboe”

¿A qué instrumento nos referimos con el término “oboe”? Este vocablo se utiliza para designar al instrumento musical de interior cónico y construido en madera u otro material sintético, como los plásticos o el composite. El modo de excitación de la columna de aire, que permite hacerlo sonar, es una doble lengüeta construida sobre un tubo de caña de la especie *Arundo Donax*. Este vocablo se emplea tanto para denominar al instrumento actual como a sus predecesores: Los *gigid* de la cultura mesopotámica, los *dobles aulos* (chirimías) de la antigua Siria, el *aulos* griego y su correspondiente romano (la *tibia*), la *chirimía* medieval, el *cromormo*, el *rackett*, etc., y otras variedades exóticas de instrumentos de doble lengüeta como el *zorna* árabe, el *ghaita* bereber, el *sahnai* hindú, el *so-na* chino y el *hichiriki* japonés, entre otros. Todos ellos merecen la consideración de oboes por el empleo de una doble lengüeta como forma de excitación sonora, aunque no todos tienen un interior cónico. La voz “oboe” sirve también para designar al músico instrumentista que toca este instrumento (Llimerá, 2000: 99).

El oboe moderno procede de la evolución que se produjo durante el siglo XIX producto de la mecanización del mismo. Todas las mejoras tuvieron como objetivo dotar al instrumento de una mejor afinación, un sonido más homogéneo y posibilidades semejantes a instrumentos más perfeccionados como el violín. También se buscaba poder acceder a cualquier tonalidad, pues los sistemas antiguos como el barroco de tres llaves y el clásico de dos, solo permitían hacerlo con tonalidades de tres o un máximo de cuatro alteraciones en la armadura (Llimerá, 2006, 505).

En el siglo XIX se distinguen dos modelos básicos de sistemas de oboe. Uno es el “francés”, que tiene un calibre más estrecho y otro el “alemán” con un interior mucho más grande y más robusto en su aspecto, más parecido al oboe clásico pero con un número mayor de llaves, de 9 a 13. El sistema alemán se utilizó principalmente en Austria, Alemania, Italia y en países del este de Europa, principalmente en Rusia. El sistema francés fue utilizado en Francia, Inglaterra y España (Llimerá, 2006: 506-508).

En nuestro país, influyó de manera decisiva la colaboración del oboísta español Pedro Soler, Primer premio del Conservatorio de París en 1836 y autor de una Tabla de digitación para el oboe sistema Boehm (Soler, 1850)<sup>16</sup>, con el constructor Buffet que desarrolló el sistema Boehm (Bate, 1975: 80); modelo que fue largamente utilizado en España, hasta los años setenta del siglo XX. La influencia de este oboísta proviene de su relación con el clarinetista y empresario Antonio Romero, que fue profesor de clarinete en el Conservatorio de Madrid. La relación de Antonio Romero

---

<sup>16</sup> *Tablature du nouveau système de hautbois et anneaux mobiles*. Un ejemplar de la misma se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia en París, signatura Ms. V94892 (Llimerá, 2006: 150).

con el oboísta y destacado didacta Enrique Marzo<sup>17</sup>, amigo íntimo y socio en sus negocios de música, parece la línea de conexión más directa entre el oboe sistema *Boehm*, empleado por Soler y su adopción en nuestro país.



Ilustración 1. Oboe sistema Boehm construido por Triébert. Museo de Instrumentos musicales de Viena. (Foto Aitor Llimerá)

Este tipo de instrumento, en vigor durante una etapa que oscila entre 1838 y 1881, fecha de adopción del sistema 6 de Triébert en el Conservatorio de París como sistema oficial para el aprendizaje del oboe (Burgess & Haynes, 2004: 170), fue utilizado en nuestro país durante un largo período que comienza a mediados del siglo XIX y finaliza en el tercer cuarto del siglo XX. El deterioro físico de los últimos oboes sistema *Boehm* fue el que determinó su final. Durante la década de los años cincuenta la casa Lorée todavía construyó algunos instrumentos con el sistema Boehm que fueron utilizados en nuestro país<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Autor del primer método para oboe en España (Llimerá, 2006:27).

<sup>18</sup> En los años setenta del siglo XX, todavía se utilizaban oboes sistema Boehm en España. Mi padre, el oboísta Vicente Llimerá, inició sus estudios con este instrumento con un oboe sistema *Boehm* que la Banda Primitiva todavía mantenía en uso. Fue el último estudiante de esta sociedad que utilizó este tipo de instrumento y a partir de entonces se utilizaron oboes con el Sistema Conservatorio.

El modelo de oboe utilizado en la actualidad es el “Sistema Conservatorio”. Este instrumento ha experimentado muy pocas modificaciones desde la incorporación de platos para cubrir los anillos, por parte de G. Gillet en 1906. En cuanto a las novedades más significativas destaca el modelo “M2” de la firma Marigaux. Este instrumento está dividido en tres secciones como el anterior pero el cuerpo central va desde las llaves de trino (Do sostenido y Re) hasta la campana. Es un instrumento que es utilizado por destacados solistas como F. Leleux.

### **3. 3. El oboe clásico**

... the Classical hautboy's special gift was its ability to etch [each] details finely, and to express subtle, empfindsam moods or affects<sup>19</sup>.  
(Burgess & Haynes, 2004: 86)

Este modelo de instrumento surgió respondiendo a las innovaciones musicales del período, por un especial interés en tonalidades más agudas, una tendencia a permanecer más tiempo en el registro superior, así como la búsqueda de una cierta delicadeza y precisión en expresar las ideas musicales. Compositores como Haydn, Mozart, Stamitz, Boccherini y Beethoven entre muchos otros, concibieron sus composiciones pensando en este tipo de oboe (Burgess & Haynes, 2004: 76).

Este modelo de instrumento permaneció estándar durante mucho tiempo. Es a finales del siglo XVIII cuando se realizaron algunos experimentos para dotarlo de mayores posibilidades por medio de la adición de llaves, modificación de las

---

<sup>19</sup> ...el don especial del oboe clásico era su capacidad de representar finos detalles y expresar estados de ánimo o afectos.

dimensiones del calibre del instrumento y una nueva disposición de los orificios de resonancia. Aun así se mantuvo estable alrededor de dos décadas.

Los instrumentos de final del siglo XVIII a menudo se dejaban del color de la madera de boj, a diferencia de los modelos anteriores, que generalmente se tiñeron más oscuros.

En el “oboe clásico” los orificios para la digitación, así como los de resonancia son más estrechos que los que tenía el “oboe barroco”. Esta modificación produjo un efecto revolucionario que se podría comparar al que se experimentó con las características técnicas del nuevo pianoforte frente a las del clavicordio (Burgess & Haynes, 2004: 86).

Con lo que respecta a la acústica del instrumento en general, la característica más destacable era su taladro más estrecho que le permitía obtener un sonido más brillante que el del “oboe barroco”, con un timbre mucho más suave, flexible y también más poderoso<sup>20</sup>.

Durante el siglos XVIII los compositores utilizan distintos vocablos para indicar las partes de oboe en sus partituras. Mozart utiliza el término italiano “Oboe” pero podemos encontrar otras palabras para referirse a este instrumento:

---

<sup>20</sup> En el prólogo (*To The Reader -Al lector-*) de su método para oboe John Bannister indica que este instrumento es majestuoso y no inferior a la trompeta pero con una buena lengüeta puede sonar tan suave y fácil como una flauta (Bannister, 1895, prólogo). La referencia proviene de la edición facsímil por parte de la editorial Fuzeau (Saint-Arroman, 2006: 20).

<b>SIGLO</b>	<b>FRANCIA</b>	<b>ITALIA</b>	<b>ALEMANIA</b>	<b>INGLATERRA</b>	<b>ESPAÑA</b>
<b>XVII &amp; XVIII</b>	Hautbois	Oboé Oboe Abué Boé Abboé Abué	Hautbois Hautboisten Oboe	Hoboy Hautboy	Oboé Obué Oboeses Obuesos Oboesos Obuesses

Ilustración 2. Tabla con términos utilizados para denominar este instrumento y a los instrumentistas que lo tocaban en distintos países. Siglos XVII y XVIII.

(Llimerá, 2000: 104)



## *Capítulo 4*

# Contextualización

Debo mostrar al mundo este milagro nacido en Salzburgo, puesto que hoy día se tiende a ridiculizar y a impugnar todos los milagros. Y no ha sido una de mis menores alegrías haber oído a un volteriano decirme: ¡Ahora he conocido un milagro, y es el primero!

(Massin, 1987: 35)

### **4.1.- La época**

El siglo XVIII tardío lo denominamos hoy en día “Clasicismo”, tanto en música como en la literatura, el arte (pintura y escultura) y la arquitectura. Lo cierto es que no se puede hablar de “Clasicismo” como un período que define una época.<sup>1</sup> En la literatura el término se ciñe al “clasicismo de Weimar”, con la poesía de Goethe como máximo exponente. En la música tenemos en cambio un “clasicismo vienés” con

---

<sup>1</sup> Para esta sección seguimos de manera resumida el capítulo dedicado al clasicismo por G. Dietel (1994 237 - 276).

Haydn, Mozart y Beethoven como sus representantes. El año clave que a menudo se cita es 1781, año en que Mozart se traslada a Viena, componiendo su primer *singspiel* (opereta)<sup>2</sup>, *El rapto en el Serrallo* (*Die Entführung aus dem Serail*) KV 384, y J. Haydn sus cuartetos de cuerda op. 33, con una técnica compositiva madura en lo que al tratamiento temático se refiere.

Los demás compositores que vivían en Viena o cerca de ella, como Michael Haydn (sobrino de J. Haydn), Dittersdorf, Vanhal y Kozeluh, no pueden ser incluidos en su totalidad dentro de este “ismo” que es el clasicismo. Clásico, aplicado al Arte, significa balance, balance entre la verdad y la belleza, entre la emoción y el raciocinio, entre espontaneidad y cálculo, y como punto de equilibrio entre grado de asimilación y la exigencia artística, lo cual se tradujo en música de manera extraordinaria por parte de los tres grandes clásicos: Haydn, Mozart y el primer Beethoven (Dietel, 1994: 275).

Las obras compuestas por Haydn, Mozart y Beethoven entre 1780 y 1810 son una buena muestra de ello, resumiendo en ellas varias de las tendencias entonces vigentes: la dinámica de la orquesta de Mannheim -de la que Mozart era tan apasionado-, una sensibilidad y genialidad heredadas de C. P. E. Bach, e influencias de J.S. Bach y Händel (transmitida por medio de G. van Swieten), el colorido de la música popular austríaca, la simetría de la música basada en danzas y, por último, los impulsos y el

---

<sup>2</sup> El *singspiel* alemán es un tipo de ópera popular en la que las formas musicales son más sencillas, los recitativos hablados y las arias menos complejas y más virtuosas.

efecto teatral de la ópera bufa<sup>3</sup>, cuyo lenguaje penetró en aquellos años en la música instrumental (Dietel, 1994: 275).

Por mucho que admiremos las óperas de Mozart, es en la música instrumental en donde el estilo clásico encuentra su máxima perfección. Aunque la música instrumental del clasicismo haya acogido en su seno elementos del Lied y el movimiento de las danzas, carece totalmente de programa y se desarrolla sin ataduras; a ella se la toma como ejemplo de estética “de lo perfecto en sí mismo”, tal y como Karl Philipp Moritz (autor, editor y ensayista alemán vinculado al movimiento del *Sturm und Drang*<sup>4</sup>), la definió en sus textos (Dietel, 1994: 275). En ella se alcanza el ideal de que la música hable sin texto, subjetiva, aunque ya no desde la perspectiva del poderoso movimiento literario alemán del “*Sturm und Drang*” (tormenta y empuje), sino de aquel que surge de la personalidad libre, y en el que, según el ideal de Schiller, se manifiesta un armónico equilibrio entre la razón y los sentimientos (Dietel, 1994: 276).

---

<sup>3</sup> Este es uno de los aspectos que nos deberían hacer reflexionar a la hora de interpretar ciertos ritmos populares dentro de su música, como el diseño rítmico de los cc. 10 y 11 del *Concierto* y del inicio del *Cuarteto*. Ya hemos indicado anteriormente como se suele interpretar este diseño cambiando por completo la figuración escrita por el autor, como sugiere M. Giboreau (Mozart, 1997: 15) o podemos escuchar en la mayoría de registros fonográficos con alguna excepción (L. Koch en el *Cuarteto* y la interpretación de la orquesta dirigida por N. Harnoncourt en el registro del *Concierto*).

<sup>4</sup> Movimiento de las letras alemanas que tiene repercusión en otras artes, entre ellas la música, y que alcanza en 1770 su punto más álgido. Este movimiento pretende asustar, aturdir, dominar con emoción, énfasis extremo en lo irracional y aproximación subjetiva a todo el arte. En música destacan C. P. E. Bach y J. Haydn en una etapa de su carrera artística alrededor de 1770 y se relaciona principalmente con la Escuela de Mannheim

Durante el siglo XVIII también cambia el perfil y rango social del músico. Este ya no trabaja de lacayo sirviendo al feudo, ni tampoco pertenece a gremios en las ciudades, sino que ofrece sus servicios dentro de un mercado de libre competición. Los antiguos privilegios aún se mantienen a pesar de la transformación socio-cultural y la estructura de las orquestas de depender de una ciudad (*Stadtmusiker*) se mantiene hasta el siglo XIX en numerosos lugares<sup>5</sup>. Es entonces cuando surge la figura del solista que viaja de un lugar a otro y con estos destacados músicos aparecen y se desarrolla la forma concierto con características virtuosas (Dietel, 1994: 261).

La pedagogía musical también adquiere en este marco nuevas formas. Las introducciones a la práctica musical no sólo se reducen al aspecto puramente técnico, en ellas se intenta refinar el gusto del aficionado y transmitirle un conocimiento musical. J. Quantz es uno de los que más se preocupa por este tema, publicando su Ensayo sobre la interpretación de la flauta travesera en 1752 (Quantz, 1985). Posteriormente le siguen C. P. E. Bach con su *Versuch über das die wahre Art das Clavier zu spielen* en 1753 (Bach, C. P. E., 1985) y L. Mozart en 1756 (Mozart, L., 2013) con su método para violín (*Versuch einer gründlichen Violinschule*). Mozart y Beethoven conocen y aprecian la obra de C. Ph. E. Bach y la toman como referencia en el planteamiento de la interpretación musical.

---

<sup>5</sup> En nuestro país podemos observar como los músicos de la Real Capilla en Madrid pasan, bajo el reinado de Carlos IV, de la posición de criados del "ramo o clase de lo industrial" a la categoría de "Pintores de Cámara" por medio de la reforma llevada a cabo en 1770 por el Marqués de la Ensenada (Llimerá, 2006: 55 y 56).

## 4.2. Aspectos destacados de la vida de W. A. Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756 – Viena, 1791) es para muchos músicos<sup>6</sup>, entre los que nos encontramos, el compositor con más talento en la Historia de la Música Occidental. A pesar de sólo disfrutar de una corta existencia nos dejó una inmensa obra que abarca todos los géneros. En el caso del oboe, utilizó este instrumento dentro de su instrumentación desde las primeras sinfonías<sup>7</sup> hasta sus últimas obras, caso del *Adagio et rondo pour armonica de verre, flûte, hautbois, alto e violoncelle*, KV 617, una de las grandes obras dentro del repertorio para oboe (Haynes, 1992: 231).

## 4.3.- Circunstancias biográficas<sup>8</sup>

Os anuncio que el 27 de enero (de 1756), a las ocho de la tarde, mi mujer ha dado a luz felizmente un varón. Pero ha sido necesario quitarle la placenta. Debido a esto ha estado muy débil. Ahora, gracias a Dios, la madre y el niño se encuentran bien. El niño se llama Johannes-Chrysostomus-Wolfgang-Gottlieb.

(Massin, 1987: 37)<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> J. Haydn escribió que "la posteridad no verá tal talento otra vez en 100 años" (Robbins Landon, 2005: 288).

<sup>7</sup> La instrumentación de la Primera Sinfonía, *Sinfonía en Mi b Mayor KV 16*, contiene ya dos oboes.

<sup>8</sup> Para el resumen de los aspectos de la biografía de W. A. Mozart, vamos a seguir principalmente la información que aparece en sus cartas, por medio de la edición Massin, J. & B. (1987) y también la complementamos con otros aspectos biográficos que aparecen en biografías clásicas como la de A. Einstein (1945), D. Böttger (2003) y O.E. Deutsch (1966), entre otros.

<sup>9</sup> Carta de Leopold Mozart a su amigo Gottlieb (1756)

Así comienza la vida de W. A. Mozart, séptimo hijo de Leopold Mozart y Ana María Pertl. Leopold, era compositor y profesor de violín, dominaba el latín y el griego y además hablaba francés, italiano y francés. También había tenido tiempo de conocer el pensamiento de la Ilustración europea y poseía nociones de matemáticas, geometría, física, química, mineralogía, biología y astronomía. Gracias a todos estos conocimientos fue capaz de proporcionar una educación completa a sus dos hijos Wolfgang (1756-1791) y María Ana (1751-1829), más conocida por “Nannerl”. Por su parte, su esposa Ana María permaneció en un segundo plano, dedicándose a las tareas del hogar y al cuidado de los hijos<sup>10</sup> mientras sus hijos y su marido seguían con sus carreras musicales (Böttger, 2003: 13-15).

En el mes de julio del mismo año que nació Wolfgang Amadeus, su padre Leopold publicó, en la editorial de Jacobo Lotter, su *Versuch einer gründlichen Violinschule*<sup>11</sup> (Mozart. L., 1756), un método que hablaba de la interpretación en el violín y el cuál le hizo tener un gran éxito<sup>12</sup>. En 1757 Leopold es nombrado compositor de la corte del príncipe-arzobispo Segismundo von Schrattenbach, aunque su producción musical va disminuyendo cada vez más, ya que dedica gran parte de su tiempo a la educación de sus hijos. En 1759 comienza a enseñar a tocar el clavicémbalo a Nannerl, mientras Wolfgang Amadeus va demostrando interés por la ejecución del clave de su hermana, aunque según las biografías de Massin y Böttger, la edad en la que empieza Wolfgang

---

<sup>10</sup> Ana María y Leopold tuvieron cinco hijos más pero fallecieron antes del nacimiento de Wolfgang Amadeus.

<sup>11</sup> Ensayo sobre una escuela de violín de base.

<sup>12</sup> Nuestra consulta sobre el facsímil del Método de violín de L. se complementa con el estudio de la edición castellana a cargo de Nieves Pascual León (Mozart, L., 2013).

a recibir clases de clave de su padre es a los cuatro años de edad. En éste preciso momento es cuando su padre comienza a reconocer el talento musical de Wolfgang Amadeus y lo demuestra citándole en numerosas ocasiones.

Yo podría aprovechar aquí la oportunidad de entretener al público con una historia que quizá sólo aparezca una vez cada siglo, que en el reino de la música y a este grado de portento quizá jamás haya sido vista; yo podría describir el genio maravilloso de mi hijo, narrar en detalle sus progresos vertiginosos en todos los ámbitos de la ciencia musical entre cinco y los trece años de edad; y siendo algo tan increíble, podría apelar al testimonio incontestable de los grandes maestros de música e incluso al testimonio mismo de la envidia.

(Böttger, 2003:17)<sup>13</sup>

Su hermana Nannerl, años después de fallecer W. A. Mozart, también rememoró de la siguiente forma:

En ocasiones se divertía durante horas buscando terceras al clave, con el ingenuo placer de oír la agradable armonía que producía cada vez. A los cuatro años, su padre comenzó a enseñarle, como por juego, algunos *unos* minuets y otras piezas en el clave. (...) Podría tocarlo impecablemente y con la mayor delicadeza y manteniendo exactamente el tempo. (...) a los cinco años, componía ya pequeñas piezas que tocaba en el clave ante su padre, y que éste trasladaba al papel.

(Massin, 1987)

Leopold le compró a Nannerl un cuaderno en el cuál escribió textos de él, de músicos como J. K. F. Fischer, uno de los mejores clavicembalistas de su época y Wagenseil, un alumno de Fux y uno de los compositores más conocidos por sus obras para clave. En éste cuaderno, que también utilizó Wolfgang Amadeus, aún se

---

<sup>13</sup> La cita de Böttger procede del prólogo a la segunda edición de 1769 del método, bajo el título *Enseñanza del violín*, de Leopold Mozart.

conservan la huella de los primeros ensayos que realizó a los cuatro años de edad. Leopold va escribiendo la fecha en la que su hijo Wolfgang consigue descifrar los ejercicios (Massin, 1987: 43 & 44).

En 1761 Leopold escribe unas observaciones acerca de unas piezas de Mozart (hijo) cómo “Composiciones de Wolfgang en los tres meses de su quinto año” (Böttger, 2003: 17). Esto demuestra la prematuro que fue Mozart. Además, también a esa edad subió por primera vez a un escenario cantando en una escolanía de cien niños, durante la representación de una comedia en la Universidad de Salzburgo. (Massin, 1987: 45).

En 1762, Wolfgang y Nannerl ya han habían adquirido un nivel suficiente como para que su padre los pudiera presentar en público. Leopold viajó junto a sus hijos a Munich, y aunque no hay muchos datos precisos, los dos hermanos tocaron para el príncipe elector.

Poco después Wolfgang comenzaba clases de violín con su padre y también a escribir pequeñas composiciones. Según algunas cartas, Leopold, comenzaba a emocionarse con el proceso de aprendizaje de su hijo. Leopold creía que el talento de su hijo era un milagro divino, y creyó oportuno que debía mostrar al mundo sus capacidades (Massin, 1987:35).

Según el biógrafo Solomon (1995: 6 & 7), Leopold era un profesor ejemplar y fiel a sus hijos, aunque también trataba de obtener el máximo rendimiento económico de



las actuaciones de sus hijos. Pero también habla que hay evidencias sobre que W. A. Mozart estudiaba duramente para avanzar más allá de lo que le enseñaban.

Los primeros viajes que realizó la familia Mozart a Múnich y Praga están considerados como el preludio de los grandes viajes de los años siguientes. La intención de Leopold fue que Wolfgang comenzará a aprender a moverse en sociedad (Böttger, 2003: 22).

A través del viaje a estas ciudades, que fue el primer viaje largo de los dos hermanos, W. A. Mozart comenzó a desatar una gran admiración en cada uno de los conciertos que realizaba, aunque el dinero que ganaron no fue tanto como el éxito conseguido. En enero de 1763, después de casi un año de viaje, la familia volvió a Salzburgo, en donde Mozart escribe el *Minueto en Sol*, KV 1, si bien la fecha de la composición se encuentra entre 1762 y 1763 (Massin, 1987: 1453), probablemente durante el viaje a Múnich y Praga.

En junio de 1763 la familia Mozart inicia de nuevo otra larga gira de conciertos que duró tres años y medio. Durante este viaje W. A. Mozart estuvo tocando para Maximiliano III, el príncipe elector de Baviera, de allí continúan por Augsburgo, Ulm, Stuttgart, Canstatt y Mannheim, dónde escuchan por primera vez a la orquesta de la corte de Mannheim y conocen a Cannabich, el concertino de la orquesta del que se convertiría en un amigo de Mozart y en cuya casa presentó e interpretó el concierto de oboe (Riordam, 1995: 5 & 6). Continúan por Países Bajos hasta que llegan a París. Los Mozart hacen una visita al conde Van Eick, embajador de Baviera en París y yerno del conde Arco de Salzburgo. A partir de éste momento los Mozart conocen a

Friedrich-Melchior Grimm, un gran filántropo, que según cuenta Leopold en sus cartas, es el único que hizo algo por ellos en París (Massin, 1987: 61-72). A partir de aquí, y siguiendo algunas recomendaciones, viajaron a Londres ya que decían que allí se recibía con entusiasmo a los músicos continentales (Sadie, 2006: 58 & 59)

Una vez en Londres, la familia Mozart tuvo la oportunidad de conocer a ilustres músicos y su música, como Haendel y Hasse. También conocieron a Johann Christian Bach, al que W. A. Mozart visitó en 1764 y 1765. Bach reconoció muy pronto el gran talento que tenía W. A. Mozart, e incluso interpretaron música juntos y estrecharon su amistad (Böttger, 2003: 33).

En 1767 regresaron todos juntos a Viena y estuvieron en la ciudad hasta diciembre de 1768. Allí, en Viena, fueron invitados, por la madre del emperador, al palacio real. Este viaje fue el último que la familia Mozart realizó con todos sus miembros. Nannerl ya no saldrá prácticamente más de Salzburgo, Leopold sólo acompañará a W. A. Mozart en sus tres viajes a Italia y su madre Ana María irá con Wolfgang a París años más tarde, donde falleció (Massin, 1987: 110 & 111).

Nada más llegar a Viena, W. A. Mozart, conoció a Michael Haydn, hermano pequeño de Joseph Haydn. Allí, Leopold quería presentar a su hijo como compositor de ópera, aunque se frustraron todas las esperanzas, ya que falleció la archiduquesa en la que estaba inspirada *Apolo y Jacinto*, que fue la primera composición para escena de W. A. Mozart (Böttger, 2003: 43-45).

En 1769 padre e hijo emprenden su primer viaje a Italia. Leopold quería que Wolfgang fuese conocido tanto en el mundo musical como en los teatros de ópera de Italia. En este viaje conocieron a Giovanni Battista Martini, conocido como el padre Martini, un reputado teórico al que Mozart guardaba mucho respeto. W. A. Mozart accedió a la Academia Filarmónica de Bolonia de manera extraordinaria ya que la edad mínima para acceder era los 20 años de edad (Sadie, 2006: 210-211). Posiblemente fue el padre Martini su valedor para poder ingresar tan joven (con escasamente trece años de edad).

En 1770 llegaron a Roma, donde tuvieron la oportunidad de escuchar el *Miserere* de Gregorio Allegri, que se interpretó en la Capilla Sixtina. Esta obra era de carácter secreto, y solamente se podía interpretar en dicho lugar y por supuesto no podía publicarse. W. A. Mozart, al llegar a la posada donde se estaba alojando, escribió de memoria una versión muy aproximada de la partitura. Entonces, el papa Clemente XIV, lo nombró Caballero de la Orden de la Espuela de Oro. Título que ostentaron más tarde Gaetano Donizetti y Giacomo Casanova, entre otros (Gutman, 1999: 280 & 281).

Continuaron su viaje a Milán, donde W. A. Mozart escribió la ópera *Mitridate*, ciudad a la que volvió en dos ocasiones más, junto a su padre, para componer y estrenar *Ascanio in Alba* y *Lucio Silla*, y aunque no tuvieron mucho éxito, Wolfgang continuó dando conciertos y exhibiéndose tanto en el clavicémbalo cómo en el violín, pero al final decidieron volver a Salzburgo.

En 1773, W. A. Mozart y su padre, viajaron a Salzburgo. Allí tuvieron noticias de la muerte del príncipe-arzobispo Schrattenbach, que siempre había mostrado apoyo por W. A. Mozart. Entonces comenzó una nueva etapa para W. A. Mozart, ya que Hieronymus von Colloredo, el nuevo príncipe-arzobispo, era autoritario e inflexible, y tendría una difícil relación con W. A. Mozart (Solomon, 1996: 106).

A lo largo de 1774 W. A. Mozart compuso sus primeras sonatas para piano de cierta relevancia, la *Serenata Haffner* KV 250 y, entre abril y diciembre de 1775, escribió cuatro de los cinco conciertos para violín (Böttger, 2003: 69).

El año 1776 es el primero que pasa íntegro en Salzburgo pero sin nada de interés en su producción. En 1777 escribe el *Concierto para piano y orquesta n° 9* en Mi bemol mayor KV 271, que es considerado por los críticos como un punto de inflexión en su carrera. Comienzan las primeras diferencias entre W. A. Mozart y su padre Leopold, ya que su padre quiere que Wolfgang encuentre una estabilidad en otra corte y a éste solo le interesa tener más libertad para componer (Massin, 1987: 218 & 219).

Es en este preciso momento cuando compone el concierto de oboe KV 314. No había compuesto nada desde febrero y en abril de ese año (1777) comienza a escribir un concierto para oboe en Do mayor. Poco después Mozart busca marcharse a Mannheim para seguir trabajando con Cannabich, el concertino que conoció cuando era un niño, pero el arzobispo Colloredo le puso algunos problemas para irse a Mannheim puesto que su relación con Mozart no era muy buena y habían tenido algunos problemas con su “vasallo”. En esta carta, además de la sorpresa de Mozart por el éxito de su concierto para oboe, podemos ver la escasa consideración que tenía

del arzobispo Colloredo:

*...y, aunque es mío, ha gustado mucho. Nadie ha dicho que no estuviera bien escrito. Con toda seguridad, las personas de aquí no saben nada (con ironía), deberían haber preguntado al arzobispo; les hubiera puesto en seguida en el buen camino.*

(Massin, 1987: 221)

El *Concierto en Do mayor para oboe* KV 314 fue compuesto entre abril y septiembre de 1777 para el oboísta Giuseppe Ferlendis, oboísta de la capilla de Salzburgo, y entregado meses después a Ramm, oboísta de la Orquesta de Mannheim y del que W. A. Mozart se convertiría en un gran amigo a partir de su estancia en Mannheim. El concierto se creía perdido, pero el Sr. Bernhard Paumgartner descubrió las partes separadas en el “Mozarteum” de Salzburgo en 1920 (Massin, 1987: 990 & 991).

El 23 de septiembre de 1777 Mozart y su madre Ana María comenzaron su viaje a París. Durante este viaje recorrieron ciudades como Múnich. Aquí W. A. Mozart vive uno de los más célebres episodios de su vida, cuando conoce a su prima María Ana Tecla Mozart (Bäsle). En las cartas que se conservan entre Mozart y su prima se puede observar cierta vulgaridad pero este es un aspecto que ha caracterizado a Mozart en toda su correspondencia. Tanto “la escatología y la grosería tienen un lugar más importante ... en su lenguaje que en el de cualquier otro músico” (Massin, 1987: 261). También las bromas, expresadas con cierto erotismo en la correspondencia con su prima Bäsle son fruto de ese lenguaje juvenil que se manifiesta mucho más en su correspondencia que en su música, pues ésta, la música, tiene ya un considerable

grado de profundidad<sup>14</sup>. Mozart es joven (22 años) y los jóvenes, nos guste o no, siempre han buscado una válvula de escape y la de Mozart era, en muchas ocasiones, su correspondencia con su familia y amigos.

Después de pasar unos días en Múnich Mozart y su madre se dirigen a Augsburg, pero aquí tiene la misma experiencia que en muchas de las ciudades que ha estado: Un gran éxito artístico pero escasa o nula repercusión económica. De Augsburg pasan a Mannheim, ciudad en la que pasará uno de los episodios más fascinantes de su vida. Una vez en esta ciudad (Mannheim), Mozart pasará mucho tiempo en la casa de los Cannabich y, gracias a esto, se convierte en un gran conocedor de la manera de interpretar de la famosa Orquesta de Mannheim (Massin, 1987: 251 & 252). La parte negativa fue que Mozart no tenía una fuente de ingresos fijos, y a la vez, su padre Leopold se preocupaba más por la situación de éste, ya que según él, malgastaba el dinero en distracciones y diversiones (Böttger, 2003: 76-82).

En Mannheim, Wolfgang conoce a la familia Weber y se enamora de Aloisia, una joven cantante a la que Mozart le augura un futuro exitoso pero también debido más a la admiración que sentía por ella que por su verdadero talento, como así le indica su madre a Leopold en un *post-scriptum* que añade a una carta que Wolfgang escribe a su padre, fechada en Mannheim el 4 de febrero de 1778 (Massin, 1987: 285 & 286). La

---

<sup>14</sup> La apreciación que se hace del segundo movimiento del *Concierto en Do mayor* para oboe es una buena muestra de la profundidad que contiene la música de Mozart en esta época: “Pero en particular el movimiento lento de una poesía bastante grave y concentrada...” (Massin, 1987: 991).

preocupación del padre de Mozart por esta relación con la familia Weber<sup>15</sup>, principalmente por su pretendido apoyo incondicional a la carrera artística de la joven Aloisía, y la actitud tan despreocupada de Mozart por su propio beneficio y futuro económico se refleja en una carta fechada el 12 de febrero de 1778 que Leopold envía a su hijo en contestación a la carta anteriormente citada (4-08-1778) en la que le explicaba su proyecto de viajar a Italia con Aloisía y presentarla como una prima donna (Massin, 1987: 300). En esta misma carta Leopold muestra su preocupación por la relación que Mozart ha entablado con la familia Weber: “Después, bruscamente, entras en contacto con la familia Weber. Olvidáis todo lo anterior. Ahora son los Weber la verdadera familia cristiana, y la hija se convierte en el personaje principal de la tragedia que se representa entre su familia y tú.” (Massin, 1987: 299). A pesar de esta pequeña relación de amistad más tarde se casará con Constanza, la hermana de Aloisía.

En marzo de 1778, Wolfgang y su madre llegan a París. Este viaje es otro fracaso ya que el éxito es casi inexistente y además debe de impartir muchas clases para costearse la estancia. No obstante la correspondencia de Ana María parece indicar un interés por su obra con un encargo para un *Concert Spirituell* y cierto éxito: “Wolfgang es tan famoso y querido que no se puede ni describir.” Pero la realidad es bien distinta y más adelante sigue con: “para conseguir que Wolfgang sea pronto conocido.” (Massin, 1987:324). En cierto modo su madre es consciente de la

---

<sup>15</sup> El compositor romántico Karl María von Weber (1785-1826), autor de óperas fundamentales para el desarrollo operístico romántico en Alemania como *Der Freischütz* (El cazador furtivo) guarda también parentesco con Mozart pues era primo de Constanza Weber, con la que -tras su *flirteo* con Aloisía-, se casaría Mozart.

importancia de que su música sea conocida y le proporcione fama y, como no, también de ingresos. Mozart escribe un post scriptum a esta carta en la que puntualiza los detalles de los encargos y le dice que está preparando una Sinfonía concertante para flauta, oboe, trompa y fagot dirigida al flautista Wedling, al oboísta Ramm, al trompista Punto y al fagotista Ritter, todos ellos grandes virtuosos de la época en sus respectivos instrumentos (Massin, 1987:324).

El 3 de julio sucede un acontecimiento familiar grave pues fallece su madre después de enfermar durante el viaje a París. Mozart asume con cierta madurez esta triste noticia y además prepara con cuidado la forma de comunicárselo a su padre. Para ello escribe al abate Bullinger<sup>16</sup>, que era amigo de la familia, para que prepare adecuadamente a su padre. Tras este negro acontecimiento familiar “Desde Salzburgo, Leopoldo, tenaz, sigue teniendo la pretensión de dirigir todos los actos de su hijo” (Massin, 1987: 360). Ante el poco interés de Mozart por el puesto de organista en Versalles<sup>17</sup> que le han ofrecido su padre le reprende reiteradamente su actitud y le insta a que regrese a Salzburgo y encuentre un trabajo fijo lo más pronto posible que le permita conseguir ingresos estables. Poco después, en diciembre de 1777, fallecen el organista de Salzburgo C. Adlgasser y el *kapellmeister* (maestro de capilla) Lolli. Leopold vuelve a intentar controlar el futuro de su hijo y además de solicitar al arzobispo Colloredo el puesto de maestro de capilla para él, que ha sido vice maestro

---

<sup>16</sup> Carta escrita escasamente dos horas después de la muerte de su madre que, aunque fechada el día 3 de julio de 1778, es realmente del 4 de julio a las dos de la madrugada cuando termina de escribirla (Massin, 1987: 342).

<sup>17</sup> Carta fechada el 14 de mayo de 1778 en la que comunica a su padre la oferta pero en la que advierte que no cree que la aceptará: “No creo, sin embargo, que vaya a aceptarlo. Debo consultarlo antes con algunos buenos amigos.” (Massin, 1987: 333).



de capilla desde 1763, espera que Mozart solicite el de organista (Massin, 1987: 369) y sigue instigando a su hijo para que regrese, reprochándole cierta culpa por la muerte de su madre: “Si tu madre hubiera regresado a Mannheim, no estaría muerta.” (Massin, 1987: 370).

Mozart abandonó París empujado en cierto modo por el barón von Grimm, que lo había ayudado en su estancia en esta capital pero que, al final, se enzarzaron en una relación complicada debido también a la alianza entre Grimm y su padre (Massin, 1987: 360 & 367). El interés de su padre para que vuelva a Salzburgo le lleva a aceptar en cierto modo la posible relación con Aloisia Weber y le indica que el príncipe arzobispo y su entorno tenían cierto interés por escucharla (Massin, 1987: 371). De París se dirigió hacia Mannheim y Múnich para intentar encontrar un trabajo estable y no tener que volver a Salzburgo. Realmente Mozart espera cierta ayuda del padre Martini y de Raaf para conseguir trabajo en Mannheim. (Massin, 1987: 349).

En Múnich, Wolfgang consigue reunirse con su prima Bäsle y ella le acompañará a Salzburgo. Durante este viaje de quince meses, Mozart acumuló muchos fracasos, tanto emocionales, como la pérdida de su madre, como económicos perdió dinero, comenzaba a tener una relación difícil con su padre, pero se llenó de orgullo y afirmó que se sentía orgulloso y que no había cometido ninguna falta. Para concluir este viaje y como última opción, finalmente regresó a Salzburgo a mediados de enero de 1779 (Massin, 1987: 407).

En Salzburgo es nombrado organista de la corte, y es aquí donde Mozart compone varias composiciones de música sacra, ya que estaba obligado a escribir para la corte y

la Iglesia. Entre las composiciones destaca la *Misa de la Coronación* KV 317. Pero sigue pensando que Salzburgo no es una ciudad idónea para desarrollar su talento y además no hay un teatro para satisfacer sus planes operísticos.

En 1780, viaja de nuevo a Múnich, con el permiso de Colloredo, para asistir a los ensayos de su ópera *Idomeneo*. El 29 de enero de 1781 se estreno con gran éxito esta ópera, de la que se conserva una más que interesante correspondencia con su padre durante el invierno de 1780-1781. Mozart se encontraba solo en Múnich y su padre estaba en contacto con el libretista en Salzburgo, por lo que le comenta muchos aspectos prácticos de la composición y de la relación entre el cantante, de manera genérica, y el compositor en la creación de una obra (Cfr. Harnoncourt, 2003: 255-266). En estas cartas Mozart es preciso en explicar qué aspectos son propios del compositor, en los que nunca debe ceder, y en cuales puede adaptarse a las características o sugerencias del cantante. También se puede ver la relación con el libretista. La literatura sobre Mozart ha tachado a éste de escribir muy buena música pero sobre textos de escaso nivel literario, *Lucio Silla* o *Così fan tutte* son dos claros ejemplos de ello, pero en la actualidad se contempla desde una perspectiva más completa y se reconoce que se habían entendido mal pues “lo importante de estas óperas era la profundidad y la nitidez de la elocución, que sobrepasan con creces lo que se esperaba de una ópera en el siglo pasado” (Harnoncourt, 2003: 260). También se observa que tanto Mozart como otros compositores, como Schubert o Verdi, se interesaron mucho por cada palabra que aparecía en los libretos de sus óperas.

A principios del mes de marzo de 1781 Mozart recibe la orden de reunirse en

Viena con su príncipe arzobispo y se dirige a Viena sin pasar por Salzburgo (Massin, 1987: 443). Durante este viaje es cuando comienza a romperse definitivamente la relación entre ellos dos. Colloredo actúa cada vez de manera más intransigente con sus “sirvientes” de manera que tiene prohibido participar en actuaciones en Viena fuera de su círculo. Mozart fuerza esa situación y consigue que le autorice, tras una primera negativa, a participar en un concierto organizado por la Fundación de viudas y huérfanos. Lejos de hacer caso a su príncipe para no participar en conciertos fuera de su ámbito, Mozart intenta establecer, como nunca, relaciones con la aristocracia y la nobleza (embajador de Rusia, la condesa Thun, el conde Cobenzl -vicecanciller de la corte-, la condesa Rumbeck). Incluso hace esfuerzos por llegar al emperador (Massin, 1987: 446-448).

Colloredo le ordena regresar a Salzburgo tras el concierto del día 27 de abril pero Mozart alude que no ha sido avisado con la antelación necesaria y sale de la “Casa Alemana”, sede del arzobispo en Viena, y se instala en una pensión que regentaba la señora Weber. Aunque comunica al arzobispo que saldrá el 9 de mayo hacia Salzburgo, Mozart se quedará en Viena hasta julio de 1783 (Massin, 1987: 456).

En 1781, después de retomar relación con la familia Weber e instalarse en su casa, Mozart se casa con Constanza el 4 de agosto de 1782. La boda tiene como consecuencia una nueva tensión en la relación con su padre. El 17 de junio de 1783 nace un primer hijo Raimund Leopold. (Böttger, 2003: 89-95).

En Viena, Mozart ejerce como virtuoso y como compositor independiente. Durante el período entre los años 1783 y 1784 se produce una de las etapas más

productivas de su vida. Entre las obras más conocidas tenemos los conciertos para trompa números 2 y 3, KV 417 y 447, el *Quinteto para piano y vientos* KV 452, el *Concierto para piano número 19* KV 459 y la *Sinfonía Linz* KV 425, entre otras (Massin, 1987: 1150-1201).

El 14 de diciembre de 1784, W. A. Mozart se une en la logia francmasónica de Viena, “Por la Beneficiencia”, y el 7 de enero de 1785 es ascendido a oficial en la logia “Por la verdadera Armonía”.<sup>18</sup>

A mediados de febrero Leopold llega a Viena para visitar a Wolfgang. Leopold participó en la vida social que mantenía su hijo pero criticó el nivel de vida de éste, ya que había alquilado un apartamento muy caro, por 460 florines de la época, había comprado un piano por 900 florines, había comprado una mesa de billar e incluso había internado a su hijo.

En Viena, Mozart se hizo amigo de Joseph Haydn, e incluso interpretaron música juntos. El propio Haydn le dijo a Leopold: "Os lo digo, delante de Dios, como un hombre de honor: vuestro hijo es el compositor más grande que conozco, en persona o de nombre. Tiene gusto y también la más grande ciencia para la composición" (Massin, 1987: 572). También como muestra de la relación que tuvieron Haydn y W. A. Mozart quedan los seis cuartetos dedicados a Haydn, KV 387, KV 421, KV 428, KV 458, KV 464, y KV 465, que datan del período de 1782 a 1785. En 1785, Mozart dejó de componer para teclado y comenzó su colaboración operística con el libretista

---

<sup>18</sup> Cfr. “Sobre la historia de la francmasonería en el siglo XVII” (Massin, 1987: 1411-1429).

Lorenzo da Ponte (Solomon, 1996: 303). Mozart conocía a Da Ponte desde 1783 y ya en ese momento tenía interés porque le escribiera un libreto para una ópera (Massin, 1987:581).

En 1786 tuvo lugar el estreno y el éxito de la ópera *Las bodas de Fígaro*, que estaba basada en la obra homónima de Pierre-Augustin de Beaumarchais. Esta ópera está basada en una obra prohibida por el emperador (*Figaro*). La adaptación de Da Ponte, unos de los pocos en Viena capaces de traducir el texto, significó la primera colaboración con Mozart, aunque éste (Da Ponte) tuvo que adaptar el texto para suavizar el contenido<sup>19</sup>. La colaboración entre Mozart y Da Ponte fue rápida y eficaz: “Me puse manos a la obra [Da Ponte], y a medida que escribía las palabras él [Mozart] hacía la música. En seis semanas todo estuvo terminado.” (Massin, 1987: 584). A pesar del éxito en su estreno, Mozart tuvo adversarios como Antonio Salieri<sup>20</sup> que provocaron la retirada anticipada de la ópera en el programa de temporada del Teatro Municipal de Viena. No obstante, el auténtico triunfo lo encuentra Mozart en Praga, en donde la primera representación de *Las Bodas de Fígaro* es un grandísimo éxito (Massin, 1987: 605).

Tras el éxito de *Las Bodas*, Mozart firma un contrato con Bondini, cuya compañía se había salvado de la quiebra gracias a las representaciones en Praga de esta ópera,

---

<sup>19</sup> Da Ponte (*Memorias*):“Pero había una dificultad muy grande que vencer. Poco antes, el emperador había prohibido a la compañía del Teatro Alemán representar esta comedia que estaba, decía, escrita demasiado libremente para un auditorio ordinario...” (Massin, 1987: 583).

<sup>20</sup> “Salieri and all his supporters will again try to move heaven and earth to down his opera” [Salieri y sus seguidores intentaron de nuevo mover cielo y tierra para retirar su ópera] (Solomon, 1996: 303).

para una nueva ópera en la que también tiene total libertad para escoger el libreto. No obstante, Da Ponte indica en sus memorias que la elección del tema de Don Giovanni fue suya, contrariamente al tema de Fígaro que vino de Mozart (Massin, 1987: 619). La ópera *Don Giovanni* se estrena el 1 de octubre en Viena con un gran éxito. Se dice (Böttger, 2003: 117-131) que entre los asistentes estaba Giacomo Casanova (1725-1798) que era bibliotecario de la familia Waldstein en Bohemia y se encontraba en Praga. La participación de Casanova en algunas modificaciones del texto son muy dudosas<sup>21</sup> y, en cualquier caso, la partitura se escribe en Viena casi por completo y “los números de la partitura que Mozart compone en Praga no son precisamente los más <<donjuanescos>> en el sentido de Casanova” (Massin, 1987, 622 -nota 1-).

En abril 1787, el joven Ludwig van Beethoven fue enviado a Viena para poder formarse con Mozart. El biógrafo O. Jahn escribe:

A petición de Mozart, Beethoven tocó algo que Mozart [...] aprobó con bastante frialdad. Beethoven, habiéndose percatado, le rogó entonces que le diera un tema de inspiración libre [...], tocó de tal manera que Mozart [...] les dijo vivamente: -Poned atención a éste, el mundo hablará de él.

(Massin, 1987: 614 & 615).

Ries, discípulo de Beethoven, indica que durante su primer viaje a Viena, Beethoven recibió algunas clases de Mozart pero, según Ries, Beethoven se lamentaba de haberlo escuchado nunca en clase porque nunca tocó delante de él (Massin, 1997: 615). No obstante, no está confirmado el encuentro entre Mozart y Beethoven, aunque

---

<sup>21</sup> Solo quedan dos páginas manuscritas que se refiere a la escena de Leporello (Massin, 1987:622).

podiera ser posible que esto sucediera entre el 7 y el 19 de abril de 1787. Brigitte Hamann indica que todas las historias sobre este posible encuentro entre Mozart y Beethoven son falsas (Hamann, 2006: 190).

A su regreso a Viena, en diciembre de 1787, el Emperador José II nombra a Mozart Compositor de Cámara, sucediendo en el puesto a C. W. Gluck que había fallecido el 15 de noviembre (Solomon, 1996: 423 & 424).

Esta nueva situación le asegura unos ingresos modestos, pero realmente no puede sostener el nivel de vida que lleva y después del nacimiento de su cuarto hijo, el 27 de diciembre, tiene que trasladarse a otro inmueble por no poder afrontar los gastos (Massin, 1987: 631 & 632). Es a partir de este momento cuando Mozart comienza a tener serios problemas económicos. Hay varias cartas dirigidas a un amigo de la misma logia masónica, llamado Johann Michael Puchberg, solicitando su ayuda en diversas ocasiones. Puchberg es banquero y, según sus propios apuntes, prestó a Mozart 1415 florines entre 1788 y 1791 -Mozart le había pedido un total de 4000- (Solomon, 1995: 428). En este punto de la vida de Mozart, biógrafos como Solomon hablan de que W. A. Mozart sufría cierta depresión y a la vez por este motivo parecía que se ralentizaba su recuperación económica.

En 1788 escribe sus últimas 3 sinfonías, la *Sinfonía número 39* KV 543, la *Sinfonía número 40* KV 550 y la *Sinfonía número 41* KV 551. En 1789 W. A. Mozart viaja a Berlín, donde tiene una audiencia ante el rey Federico Guillermo II y la reina Federica. Allí los reyes le encargan seis sonatas para piano y diversos cuartetos de cuerda. En este viaje a Berlín, Leipzig y Dresde obtiene éxitos artísticos y algunos

financieros que le permiten un respiro económico. En este año recibe una oferta de Johann Peter Salomon para ir a Londres junto a J. Haydn. Al final sólo fue Haydn y Mozart ya no tuvo ocasión de ir a Londres, ya que falleció en 1791, antes de que J. Haydn regresara.

En 1790 se estrenó *Così fan tutte* en el Teatro Municipal de Viena. En este mismo año falleció el emperador José II y su sucesor, Leopoldo II, se interesó poco por la música. No obstante, tuvo el encargo de una ópera para las festividades de su coronación, *La clemenza de Tito* (Balcells, 2000: 294). Tanto es así que para asistir a su coronación en Frankfurt, Mozart tuvo que costearse el viaje, del que regresó ya con graves problemas de salud (Böttger, 2003: 160).

1791, último año de vida de Mozart, fue un período de gran productividad musical. Entre febrero y el 19 de noviembre de ese año, en que sufre un agravamiento irreversible de su enfermedad (Balcells, 2000: 443), Mozart compone diversas obras para órgano mecánico (la *Fantasia* KV 608 y el *Rondó y Andante* KV 616), El Adagio para armónica de cristal KV 356, las *Variaciones para piano* KV 613, El Adagio y *Rondó* para armónica de cristal, flauta, oboe, viola y violonchelo KV 617, una joya de la música de cámara y última obra en la que participa el oboe con una parte destacada (Haynes, 1995: 232), el *Singspiel La Flauta Mágica* KV 620, el *Concierto para piano número 27* KV 595, que lo tocó en su último concierto público el 4 de marzo, algunos lieder (los números de Köchel 596, 597 y 598), la ópera *La Clemencia de Tito* KV 621, el *Concierto para clarinete* KV 622, el último quinteto de cuerda, las arias de concierto KV 612 y 621a, el motete *Ave Verum Corpus* KV 618, las Cantatas



masónicas KV 429?, 619, 623 -para la inauguración del nuevo templo de la logia- y 623a, y el *Réquiem* KV 626 (Balcells, 2000: 441-443), que no pudo terminarlo y lo terminó su alumno Franz Xavier Süssmayer (Böttger, 2003: 160-161).

Durante su viaje a Praga para presenciar el estreno de *La Clemencia de Tito*, su salud comenzó a debilitarse (Massin, 1987, 731-733). Al regresar a Viena, empezó a componer el *Réquiem* y a la vez preparó los ensayos de *La Flauta Mágica*, que se estrenó el 30 de septiembre bajo su dirección. Este estreno obtuvo un gran éxito (Solomon, 1995: 473-482).

Días después su salud empeoró, y el día 5 de diciembre hacia la 1 de la madrugada Wolfgang Amadeus Mozart falleció en su casa (Böttger, 2003: 151-155). El 6 de diciembre fue enterrado en una tumba comunitaria -no en fosa común-, en el cementerio de Saint-Marx (Massin, 1987: 760). El entierro de Mozart fue de tercera categoría, con un coste de ocho florines con cincuenta y seis *kreutzer*, lo usual para miembros de la burguesía media. Fue enterrado al anochecer, siendo trasladado el féretro en coche de caballos hasta el cementerio. El tiempo que hacía aquella noche era suave y tranquila, no tormentosa como se ha pensado erróneamente. Según el biógrafo Otto Jahn afirmó en 1856, al entierro asistieron Antonio Salieri, Süssmayer, Gottfried Van Swieten y otros dos músicos (Jahn, 1882: 359 y ss.).

La escasa afluencia de público al entierro de Mozart no reflejó su categoría como compositor y su repercusión posterior. Ciertamente, en el período inmediatamente posterior a su muerte la reputación de Mozart se incrementó considerablemente. Varios escritores redactaron biografías sobre el compositor, como Friedrich

Schlichtegroll, Franz Xavier Niemetschek y Georg Nikolaus von Nissen, entre otros; y los editores compitieron para publicar las ediciones completas de sus obras. Buena muestra de ello son la gran cantidad de biografías que aparecieron nada más morir, incluyendo aspectos biográficos de su mujer Constanza y su hermana Nannerl. Tras su muerte, aparecieron diversas biografías a cargo de Th. Busby (1798 y 1819), A. Choron y J.F. Fayolle (1810-1811), E. L. Gerber (1792-1794 y posteriormente en 1812-1814), F. Jh. Lipowsky (1811), C. Mozart (1799), N. Mozart (1800), F. X. Niemetschek (1798 1808), F. Rochlitz (1798), J. Sainsbury (1824), F. Schlichtegroll (1793 y 1794), Ch. F. D. Schubart (1806) y B. H. Stendhal (1839).

## *Capítulo 5*

# La obra para oboe de W.A. Mozart

*...-sein Ton ist ganz aus der Nase- und seine temata ein tremulant  
auf der Orgel.<sup>1</sup>*

(Mozart, 4 de abril de 1777)

A pesar de tener cierta admiración por el oboísta y compositor J. C. Fischer (1733-1800), Mozart llegó a escribir unas variaciones (KV 179) sobre un tema conocido que aparecía en un *Rondó Minueto* de este compositor, nunca le gustó su manera de tocar. Mozart coincidió con él en Holanda con tan solo nueve años y la

---

<sup>1</sup> Su sonido es completamente nasal y sus notas tenidas como el trémolo del órgano. Disponible en: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1614&cat=> [última consulta, 22-5-2017].

opinión posterior, muchos años después es que no merecía la fama que tenía (Haynes, 2004, 88), pues representaba todo lo que él odiaba: sonido nasal y vibrato tremulante que también criticaba respecto a los cantantes (Balcells, 2000: 347).

*...und der Hautboist, dessen Namen ich nicht mehr weis, welcher aber recht gut bläst, und einen hübschen feinen ton hat.<sup>2</sup>*

(Mozart, 4 de noviembre de 1777)

*Er bläst übrigens mit einer Delikatesse, einer Leichtigkeit, einem Ausdrücke, die bezaubern, behandelt dieses Instrument [Oboe] nach seiner wahren, ihm eigenen Natur mit Klugheit und einer praktischen Gewandtheit, die wenigen Oboisten eigen ist, und hat eien sehr gefühlvollen Vortrag im Adagio, weiss aber auch Geist und Feuer in dasselbe zu legen, wenn der Effekt und die Begeisterung es erfordern...<sup>3</sup>*

(Gerber, 1812: II, 232)<sup>4</sup>

Estas son realmente las cualidades que incitaron a Mozart a escribir para oboe. Este era el verdadero concepto del oboe para Mozart: un sonido fino, delicado, elegante, distinguido o puro<sup>5</sup>, el término que más nos guste. Un sonido capaz de sonar

---

<sup>2</sup> ...oboísta cuyo nombre no recuerdo, pero que toca muy bien y tiene un sonido deliciosamente fino [también se puede traducir como distinguido, elegante, puro]. Disponible en: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=927&cat=> [última consulta, 22-5-2017].

<sup>3</sup> Él sopla con una delicadeza, una ligereza, una expresión que proporcionan como nadie, llevando este instrumento a su verdadera naturaleza, como pocos oboístas consiguen, y tiene una gran sentimiento en el *Adagio* pero también brío y ardor [fuego], cuando el efecto lo requiere.

<sup>4</sup> Einstein cita la entrada sobre el oboísta F. Ramm que aparece en el *Tonmusiklexikon* de Gerber (Einstein, 1945: 249).

<sup>5</sup> Como indica Riordam en su artículo sobre la historia del Concierto para oboe (Riordam, 1995: 5) -la traducción es de E. Anderson (1938: 2:466)-.

delicado y expresivo en los *Adagios* pero también con una gran brío y pasión. Pero nunca un sonido nasal con vibrato tremulante, características que Mozart odiaba, como se comprobar en la descripción que hace del oboísta Fischer.

### 5.1 El oboe como instrumento solista en la música de Mozart

Dentro del repertorio escrito para oboe destacan una serie de obras en las que Mozart utilizó este instrumento de manera solista y con un papel principal<sup>6</sup>. Entre las primeras obras se encuentra el *Concertone en Do mayor para dos violines con oboe y violonchelo*, KV 190/186e. Esta obra data de 1773, año en el que Mozart vuelve a Salzburgo y emprende un nuevo viaje a Viena con su padre. De esta época datan obras como la *Sinfonía en Sol menor* (KV 183) y el *Concierto para piano* KV 175 y algunos cuartetos para cuerda (Mozart, 1997: 3 & 4).

Una obra en la que el oboe es solista de manera destacada es el *Divertimento para 7 instrumentos en Re mayor* [oboe, dos trompas, violín 1º, violín 2º y bajo - violonchelo y contrabajo-], KV 251, conocido como “Septeto Nannerl” pues está dedicado a su hermana por su 25 cumpleaños (Einstein, 1945: 273), a la que le gustaba el estilo galante.

Esta obra es para su época, julio de 1776, “lo último en galantería”. Todo en ella tiene un carácter francés. El violín primero cede su papel predominante al oboe, instrumento francés por excelencia. Los temas “tienen todos sus modelos en arietas

---

<sup>6</sup> Las obras aquí enumeradas son las que más nos interesan para mostrar las características de la escritura mozartiana para oboe.

francesas, si hay que creer a Einstein” (Massin, 1987: 970-971)<sup>7</sup>.

El último movimiento del Divertimento KV 251 contiene la indicación de “*Marcia alla francese*” (Mozart, 1776: 26). Esta indicación no siempre es seguida por los intérpretes y durante muchos años ha sido totalmente ignorada. Se trata de unificar los puntillos al más breve y no diferenciar entre negras con puntillo y corchea frente a corchea con puntillo y semicorchea. La interpretación siempre tiene que producir un mismo ritmo de semicorchea final, para lo cual la negra ha de interpretarse con doble puntillo. Este tipo de ritmo procede de la Obertura francesa barroca. En este sentido, R. Donnington (1989: 448-451) indica que “French Overture style is one of our best attested conventions of baroque interpretations”<sup>8</sup>. Por suerte, en la actualidad, es mucho más común proceder a una interpretación de manera correcta, haciendo caso a lo indicado por el compositor (“*alla francese*”), tal como hemos indicado anteriormente. Esta pieza, que data de 1776, coincide con la composición de otras obras como la *Serenata Haffner* (KV 250), el *Concierto para tres pianos* (KV 242) y música religiosa diversa (Mozart, 1997: 3 & 4).

La obra que le sigue en el tiempo es el *Concierto para oboe en Do mayor*, KV 314/285d, obra compuesta entre la primavera y el verano de 1777 y que trataremos en el siguiente capítulo de manera específica.

Del mismo años tenemos un fragmento del primer movimiento de un *Concierto*

---

<sup>7</sup> Einstein apunta esta idea en su biografía sobre Mozart (Einstein, 1945: 274).

<sup>8</sup> El estilo de la Obertura Francesa es una de nuestras mejores convenciones de la interpretación barroca.

*para oboe en Fa mayor* KV 293/416f y una parte importante de oboe en el Aria *Ah, Io previdi – Deh! Non varcar* KV 272 (Recitativo, aria y cavatino para soprano). De este período datan el *Concierto para piano* KV 271. Este concierto es conocido como “Concierto *Jeunehomme*” por estar dedicado a la virtuosa francesa con ese nombre cuando estuvo de gira por Salzburgo en diciembre de 1776 (Böttger, 2006: 73).

Entre 1776 y 1779 Mozart experimenta diversos acontecimientos que marcaron su futuro. En un viaje a París, el primero sin su padre como acompañante -como ya hemos indicado en el capítulo anterior-, pasa por distintas ciudades (Múnich y Mannheim, entre otras) y en Augsburgo conoce al famoso fabricante de pianos J. A. Stein y a su hija (Balcells, 2000: 371). Resulta fácil suponer que Mozart conoció de primera mano los avances técnicos más importantes en este instrumento, al que dedicó numerosos conciertos y una gran cantidad de música de cámara.

En 1778 deja Mannheim y viaja a París, en dónde muere su madre Anne Marie. Entre sus composiciones de este momento destacan la Sinfonía “*Parisienne*”, KV 297, el *Concierto para flauta en Sol mayor* KV 313/285c, el *Concierto para flauta y arpa* KV 315/285e, el *Concierto para flauta en Re Mayor* KV 314 -adaptación del *Concierto para oboe en Do mayor*, motivo de esta tesis-, la *Sonata para piano en La menor* KV 310, y la *Sonata para violín y piano en Mi menor* KV 306.

De 1779 data otras obras en las que el oboe dispone de una parte muy destacada. Se trata de la *Serenata núm. 9* “Posthorn” KV 320<sup>9</sup> y del aria Popoli di Tessaglia – Io non chiedo (Recitativo y aria para soprano) KV 316.

Algunos años después, en 1781, compone su *Cuarteto para oboe, violín, viola y bajo* (basso) KV370/368b<sup>10</sup>. Esta obra fue escrita durante la preparación del estreno de la ópera *Idomeneo* en Múnich, en cuya orquesta estaba F. A. Ramm, el famoso oboísta de Mannheim al que Mozart se refiere en diversas cartas y del que se convirtió en un gran amigo. En nuestra opinión, esta obra es posiblemente la mejor obra de música de cámara escrita para oboe y su escucha resulta siempre de una gran belleza para el público. Su magistral instrumentación ha influido en otros compositores a la hora de escribir para oboe y cuerdas (destacan Britten con su *Phantasy Quartet* y en nuestro país Ferrer Ferran con *Horus* -obra dedicada a mi padre, el oboísta Vicente Llimerá-). Tras su viaje a París, vuelve a Salzburgo y se reencuentra en Múnich con la familia Weber. En esta ciudad sufre una gran decepción amorosa con Aloysia, hermana de Konstanze, que posteriormente se convertirá en su esposa.

Durante su estancia en Múnich, antes del 14 de marzo de 1781 (Massin, 1987: 1087), escribió la *Serenata en Si b mayor* KV 361, conocida como “Gran Partita”, obra de la que se conserva el manuscrito en la Biblioteca del Congreso en Washington. Actualmente está disponible a través de IMSLP o en la NMA. También disponemos de una edición facsímil del año 1976 editada por la Biblioteca, sobre el

---

<sup>9</sup> En esta obra, el oboe y la flauta tienen partes muy concertantes. Disponible en: [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=1](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1) [última consulta 3-5-2017].

<sup>10</sup> El manuscrito de esta obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia en París (Ms 230). Existe una excelente edición facsímil, por parte de la editorial Fuzeau (Mozart, 1999), que contiene el manuscrito y la primera edición (J. André, Offenbach, 1800).



hológrafo que se encuentra en la *Whittall Foundation* Collection -con una introducción de A. Einstein-, procedente de un regalo que Lothar Koch, solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín, ofreció a mi padre durante su etapa de estudiante con este profesor en Berlín (1984 -1989). Tras el estreno de *Idomeneo* viaja a Viena, en donde se supone terminó de escribir la “Gran Partita”<sup>11</sup>, y rompe con el Arzobispo Colloredo.

De 1782 data otra aria en la que el oboe participa destacadamente, *Nehmt meinem Dank, ihr holden Gönner!*, aria para soprano KV 383, y también la *Serenata en Mib mayor* KV 375 para dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes. De esta última disponemos de una copia del manuscrito por medio de la NMA. Esta pieza resulta particularmente interesante pues contiene numerosas indicaciones de matiz (*Sfzp*, *Fp*, etc) y signos de expresión.

También de esta época es su *Serenata en Do menor para 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y dos fagotes* KV 388/384a. Su manuscrito está igualmente disponible por medio de la NMA e IMSLP<sup>12</sup>.

Una obra perdida pero que resulta totalmente interesante es la *Sinfonía concertante en Mi bemol mayor* KV 297<sup>b</sup>/Anh. C 14.01, para flauta, oboe, trompa y fagot. Esta obra, escrita a instancias de los solistas anteriormente citados durante su estancia en

---

<sup>11</sup> Según A. Einstein (1945: 279) comenzó la composición de esta obra en Múnich, durante el estreno de *Idomeneo* y la finalizó durante su estancia en Viena [al año siguiente].

<sup>12</sup> Manuscrito autógrafo disponible en:  
[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/00/IMSLP292799-PMLP40436-Mozart\\_-\\_Serenada\\_-\\_k388-.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/00/IMSLP292799-PMLP40436-Mozart_-_Serenada_-_k388-.pdf) [última consulta 25-2-2017]

París, no llegó a ser estrenada por una especie de maquinación de Gambini, por lo que Mozart se enfadó considerablemente con Le Gros, director de *Les Concerts Spirituels*, que era el que tenía que haber preparado las partituras (Massin, 1987: 331, 1016 & 1017). No obstante, Mozart tampoco insistió y obtuvo el encargo de una nueva sinfonía.

Parece ser que la versión definitiva que nos ha llegado para oboe, clarinete, trompa y fagot, de la *Sinfonía concertante*, puede que sea fruto de un arreglo posterior del propio Mozart pues de sobra es conocida la aversión a la flauta y el entusiasmo por el clarinete nada más aparecer este instrumento (Massin, 1987: 1017). No obstante, es una obra de dudosa autenticidad, y así lo indica Plath en su prólogo al suplemento (serie X) de la obra de W. A. Mozart (Mozart, 1980: VIII)<sup>13</sup>.

De 1784 data su *Quinteto en Mib mayor para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot*, KV 452. El manuscrito de esta obra se encuentra también en la Biblioteca Nacional de Francia en París (Ms 221) y también disponemos de un excelente facsímil por medio de la editorial Fuzeau (Mozart, 1784), además de estar de dominio público por medio de la NMA<sup>14</sup>. Esta composición era para el propio Mozart su mejor obra (Haynes, 1984: 231) y así lo comenta a su padre en una carta: “Yo mismo lo considero

---

<sup>13</sup> Disponible en:

[http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_cont\\_mobile.php?vsep=218&gen=edition&p1=%C2%B799&1=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont_mobile.php?vsep=218&gen=edition&p1=%C2%B799&1=2) [última consulta 5 de junio de 2017].

<sup>14</sup> Disponible en:

[http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_cont\\_mobile.php?vsep=183&gen=edition&p1=%C2%B799&1=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont_mobile.php?vsep=183&gen=edition&p1=%C2%B799&1=2) [última consulta 5 de junio de 2017].

el mejor de los que he escrito en mi vida...”<sup>15</sup> (Massin, 1987:559). El manuscrito de esta obra se encuentra también en la Biblioteca Nacional de Francia en París (Ms 221) y también disponemos de un excelente facsímil por medio de la editorial Fuzeau (Mozart, 1784), además de estar disponible por medio de la IMSLP<sup>16</sup>.

El *Quinteto* KV 452 es una obra madura y su estilo compositivo ha ido incluyendo un mayor número de indicaciones expresivas. Es interesante la idea que apunta N. Harnoncourt al decir que Mozart es un compositor romántico: “Hace mucho tiempo que relaciono el concepto de lo romántico con Mozart. Y sigo en las mismas: Mozart es el primer gran compositor romántico. (...) todo lo que define el movimiento [romántico] puede aplicarse a la música de Mozart a partir aproximadamente del año 1780.” (Harnoncourt, 2016: 218-219). La expresividad de su lenguaje musical apunta, desde luego, hacia un nuevo concepto de escritura musical en el que el compositor utiliza e indica una mayor cantidad de elementos expresivos que en épocas anteriores.

La última obra en la que participa el oboe con una parte importante es el *Adagio y Rondó para armónica de cristal, flauta, oboe, viola y violonchelo*, KV 617. Esta obra, compuesta el 23 de mayo de 1791, es según B. Haynes (1984: 231), “One of the great works in the Ob [sic] repertoire”<sup>17</sup>. En este último año de vida, Mozart compone varias obras maestras como el *Concierto para piano en Mib mayor* (KV 449), su *Concierto para Clarinete* (KV622) y el *Réquiem* (KV 828), entre otras.

---

<sup>15</sup> Carta a su padre fechada el 10 de abril de 1784.

<sup>16</sup> Disponible en:  
[http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP130020-PMLP51439-Mozart\\_Quintet\\_K452\\_Autograph.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP130020-PMLP51439-Mozart_Quintet_K452_Autograph.pdf) [última consulta 9 de junio de 2017]

<sup>17</sup> Una de las mejores composiciones en el repertorio para Oboe.



# Capítulo 6

## El Concierto en Do

### KV 314/285d

...un oboe del que no recuerdo el nombre [F. Ramm], que toca muy bien [...] Le he entregado mi Concierto para oboe<sup>1</sup>. Será copiado por los Cannabich. El oboe está loco de contento. Lo he tocado hoy en el piano de Cannabich, y aunque saben que es mío ha gustado mucho. Nadie ha dicho que no estuviera bien escrito...

(Mozart, 4 de noviembre de 1777)<sup>2</sup>

#### 6.1 Circunstancias históricas de la obra

La existencia de un *Concierto para oboe*, compuesto en el verano de 1777 por Mozart para Giuseppe Ferlendis, oboísta de la capilla de Salzburgo, ofrecido algunos meses más tarde por Mozart a Ramm, oboísta de la orquesta de Mannheim, ha estado

---

<sup>1</sup> Carta del 4 de noviembre de 1777, donde Mozart dice a su padre que ha conocido al oboe de la orquesta (Ramm) “que toca muy bien”, y en cuanto al concierto que le ha entregado, se refiere al concierto para oboe y orquesta KV314/285d escrito meses antes para el oboísta G. Ferlendis.

<sup>2</sup> Massin, 1987: 253 & 254.

siempre fuera de duda<sup>3</sup>. Se creía perdido, hasta el día en que el profesor Bernhard Paumgartner descubrió las partes separadas en el *Mozarteum* de Salzburgo en 1920 (Riordam, 1995: 5).

Ahora bien, este concierto es rigurosamente exacto al *Concierto para flauta en Re Mayor*, escrito por Mozart en Mannheim en febrero de 1778 para De Jean y del que siempre hemos tenido referencias. La principal diferencia es el instrumento y la tonalidad principales. Mozart se conformó con transcribir el concierto para oboe y adaptarlo para la flauta y desembarazarse, de ese modo, del encargo de De Jean.

La influencia francesa se muestra inseparable al utilizar el oboe y ello se evidencia en numerosos detalles de estilo como en el movimiento lento, de una poesía bastante grave y concentrada, donde el solista y la orquesta dialogan mucho menos que en el Concierto “*Jeunehomme*”, pero bastante más que en los conciertos de estilo galante (Massin, 1987: 991).

El *finale*, muy “ópera bufa”, es un rondó, pero sin gran regularidad: un solo tema, disimulado bajo los otros de diversas maneras bastante pintorescas, al que vuelve constantemente. Este tema, que debía bailar por la cabeza de Mozart sin que pudiera desembarazarse de él, lo volvemos a encontrar casi idéntico, en el *Rapto en el*

---

<sup>3</sup> Los estudios más completos sobre esta obra corresponden a un artículo de G. T. Riordam (1995) sobre la historia de la obra y los prólogos de las ediciones más recientes a cargo de F. Giegling para Bärenreiter (Mozart, 1981), I. Goritzki (Mozart, 2003) y H. Wiese para Breitkopf & Härtel (Mozart, 2009a).

*Serrallo*: es el aria núm. 12, “*Welche Wonne, welche Lust*”, que canta Blonde en su alegría al conocer que pronto va a conquistar su libertad. No es una temeridad imaginar que, si Mozart ha repetido este tema y los sentimientos en el Concierto de 1777, Mozart ha debido escribirlo en uno de los momentos en que esperaba ver realizados sus deseos de escapar al yugo de Colloredo (Massin, 1987: 991).

La primera cita del Concierto para oboe y orquesta en Do mayor de W. A. Mozart aparece en 1937 en la tercera edición del catálogo Köchel (KV). Alfred Einstein revisó este catálogo eliminando algunas obras que no eran de Mozart y añadió otras que no se conocían cuando se elaboraron los catálogos anteriores, como es el caso del Concierto en Do mayor para oboe, que fue descubierto por B. Paumgartner en 1920 en la biblioteca del Mozarteum de Salzburgo (Riordan, 1995, 8 & 9).

En las distintas ediciones del catálogo Köchel, la primera es de 1862, a cargo de su autor Ludwig von Köchel, la segunda se edita en 1905, a cargo de Paul von Waldsersee, la tercera de 1937, anteriormente aludida, por parte de Alfred Einstein. Este último investigador reimprime en 1958 la cuarta edición y en 1961 la quinta sin cambios. La sexta edición de 1964, la séptima edición de 1965 y octava edición de 1983, son obra de Franz Giegling, Gerd Sievers y Alexander Weinmann.

Georg T. Riordan, de la Universidad Musical Estatal de Florida, afirma que el *Concierto en Do Mayor para Oboe y Orquesta* KV 314 de W. A. Mozart, es sin lugar

a dudas uno de los trabajos más extensamente interpretados y estudiados tanto para el oboe como para la flauta en un artículo basado en su tesis doctoral de 1988<sup>4</sup>.

En este artículo, Riordan ofrece una visión general de la historia del concierto gracias al estudio basado en la intensa correspondencia que mantenía Wolfgang Amadeus Mozart con su familia y el estudio de los manuscritos que hoy en día se conservan.

El concierto fue compuesto para el oboísta Giuseppe Ferlendis (Bérgamo, 1755), al servicio del arzobispo Colloredo en Salzburgo desde 1777, donde conocería a Mozart.

La primera referencia a un concierto de oboe por Mozart aparece en una carta que envía a su padre desde Mannheim, datada el 15 de octubre de 1777, en la que habla de su visita a Christian Cannabich (1731-1798) y en la que se relaciona con músicos excelentes de la orquesta (*Mannheimer Hofkapelle*), el trompa Denner y el oboísta F. Ramm (1745-1813), del que no recuerda su nombre pero del que dice toca muy bien y que tiene un sonido “deliciosamente puro”- También le dice a su padre que ha regalado el concierto a Ramm y que lo ha tocado al piano para él pero lo más importante es que indica que lo han copiado en casa de Cannabich. Esta es la primera referencia a partes instrumentales copiadas a partir del manuscrito que Mozart llevaría consigo en ese viaje, posiblemente el pequeño libro que le pide a su padre, por medio de una carta fechada el 15 de febrero de 1783 para poder realizar copia de las partes

---

<sup>4</sup>Riordan, George (1995), “The History of the Mozart Concerto K 314”, *The Double Reed*, 18: 5-18.



instrumentales para el oboísta del Príncipe Esterházy, que le ha ofrecido tres ducados y también le propone la composición de un nuevo concierto por el que pagará seis ducados.

En otra doble carta posterior dirigida a su padre, escrita desde Mannheim por su madre Maria Anna el día 13 de febrero de 1778 y en la que Mozart añade al día siguiente (14 de febrero de 1778) unas palabras. Mozart le cuenta a su padre que el oboísta F. Ramm ha interpretado cinco veces el concierto para oboe que había compuesto para Ferlendis [sic]<sup>5</sup> y que lo ha convertido en su “caballo de batalla” (*cheval de bataille*).

En definitiva, por la información existente, sabemos que las fuentes de la obra, en época del propio autor, se reducen a tres:

1. El pequeño libro, del que se extraen las partes y que son copiadas en casa de Cannabich.
2. Las partes instrumentales que se copian en casa de Cannabich y que son las que F. Ramm interpreta cinco veces.
3. Las partes instrumentales que Mozart envía al oboísta del Príncipe de Esterházy.

---

<sup>5</sup> Se refiere a Giuseppe Ferlendis (1755-1802), miembro de la Hofkapelle de Salzburgo entre el 1 de abril de 1777 y finales de julio de 1778.

En el siglo XIX y principios del XX, el concierto se presumía perdido y solo se conocía el concierto para flauta que Mozart había escrito a partir del concierto de oboe para el flautista Ferdinand de Jean. No sería hasta 1920 cuando Berhard Paumgartner descubriera un conjunto de partes manuscritas del siglo XVIII en los archivos del Mozarteum de Salzburgo. Estaban en un paquete que Paumgartner creyó era de la herencia del hijo de Mozart. El título decía: "*Concierto en C / Oboe Principale / 2 Violini / 2 Oboe / 2 Corni / Viola / e / Basso Del Sigre WA Mozart*". Reconoció que la música era la misma que la del Concierto de Flauta en D Mayor, KV 314, pero que la versión del oboe era un tono más baja (Mozart, 1948, iii).

Paumgartner entonces concluyó que el *Concierto en Do* KV 314 era originalmente un concierto para oboe y fue transcrito por Mozart en el cumplimiento parcial del encargo para De Jean. En 1948 publicó la primera edición del *Concierto en Do Mayor para oboe y orquesta de W. A. Mozart* (Mozart, 1948), tanto en versión para oboe y orquesta como en la reducción para oboe y piano, publicados por la editorial Boosey & Hawkes.

En 1971 fue descubierto un fragmento de nueve compases con motivos del concierto, que desarrolla en los compases del 51 al 53 del primer movimiento, aunque de una manera distinta. Lo más significativo es que el fragmento está escrito en la tonalidad de *Do* mayor. Esta es la única referencia autógrafa que sobrevive a la obra, e indica claramente que Mozart ideó y escribió la obra en *Do* mayor.

Posteriormente, el oboísta Ingo Goritzki afirmó que la parte de flauta era mucho más cercana a la idea original de Mozart que la parte de oboe solo (Goritzki, 1979:

302-308.). Goritzki publicó, por medio de la editorial G. Henle Verlag, una versión en la que compara la parte de oboe del manuscrito **Ob-S-s**, la versión de flauta del manuscrito **Fl-W-s** y su propuesta con una versión para oboe que procede de la adaptación parcial de la versión para flauta. No obstante, la mayor parte de oboístas que han interpretado el *Concierto en Do para Oboe* han utilizado, durante más de sesenta años, la popular edición de Boosey & Hawkes de Paumgartner, basada en el manuscrito del siglo XVIII de Salzburgo. Es en la actualidad, cuando la aparición de las versiones *urtext* por parte de Bärenreiter y Breitkopf & Härtel, permiten disponer de una mayor información a la hora de optar por una versión u otra con respecto a una de las dos fuentes principales (Ob-S-s o Fl-W-s) y adoptar una determinada articulación y fraseo. La primera edición por parte de Bärenreiter en 1981 está revisada por Franz Giegling (Mozart, 1981). En su prólogo a la edición, Giegling indica que los editores de Bärenreiter dudaban de la propuesta de I. Goritzki y optaron por editar la versión de oboe, pese a declarar que la versión de flauta es más musical. Recientemente la de Breitkopf & Härtel en 2009 (Mozart, 2009a) con revisión de H. Wiese, contiene el estudio más completo de las fuentes disponibles.



## Capítulo 7

# Análisis formal

Estoy obligado a examinarlo todo minuciosamente desde el principio. Muchas cosas que para mí eran evidentes las pasé por alto en el pasado o incluso las suprimí. (...) Ahora vuelven a emerger preguntas, o simplemente me las plantean. (...) ...realmente nunca dejo de aprender. De hecho, creo que el aprendizaje es inherente a este oficio. No es posible resolverlo todo con la intuición.<sup>1</sup>

(Harnoncourt, 2016: 134)

### 7.1 La orquestación en el Concierto para oboe KV 314

El *Concierto para oboe en Do mayor* KV 314 de Wolfgang Amadeus Mozart consta de tres movimientos: *Allegro aperto*, *Adagio non troppo* y *Rondo. Allegretto*. En los tres movimientos Mozart utiliza la misma orquesta<sup>2</sup>. La instrumentación consta,

---

<sup>1</sup> Este texto procede de una entrevista realizada por P. Cossé a N. Harnoncourt y publicada en la revista *Österreichische Musikzeitschrift*, 1981. Posteriormente ha sido incluida en el libro *Diálogos sobre Mozart* del propio Harnoncourt (2016: 134-147). Esta cita proviene de una cuestión sobre si su relación como docente en el Mozarteum de Salzburgo le permite aprender en el intercambio de ideas con sus alumnos. Éste contesta que nunca deja de aprender y que es algo común en su trabajo.

<sup>2</sup> Otros conciertos clásicos como el número 1 en Re menor de L. A. Lebrun, o el atribuido a J. Haydn en Do mayor disponen de una instrumentación distinta en el tiempo lento pues en los rápidos utilizan timbales. También disponemos de ejemplos bastantes chocantes con participación conjunta como

en el primer movimiento (*Allegro aperto*) de 2 trompas en Do, 2 oboes, violines primeros y segundos, violas y el bajo, formado por violoncellos y contrabajos. En el segundo movimiento (*Adagio non troppo*) de 2 trompas en Fa, 2 oboes, violines (I, II), violas y el bajo (violoncellos y contrabajos). En el tercero (*Rondo. Allegretto*) utiliza la misma plantilla que el primer movimiento: 2 trompas en Do, 2 oboes, violines primeros y segundos, violas y el bajo con violoncellos y contrabajos.

A esta orquestación hay que sumarle la parte de oboe principal [solista], que es la que tiene la parte musical más destacada en la forma “concierto con solista”. Esta orquestación es muy típica dentro del Clasicismo; en los conciertos para flauta, Mozart utiliza también este tipo de orquesta para acompañar a los instrumentos solistas y en la versión que nos ha llegado de la *Sinfonía Concertante* para Oboe, Clarinete, Fagot y Trompa, también aparecen los mismos instrumentos en la orquestación.

Dentro de los instrumentos de la orquesta, hay que destacar el tratamiento que Mozart le da a los vientos, en particular a los dos oboes: Además de la función de doblar la melodía de los violines primeros y segundos -como p.e. en los compases 10 y 11-, aunque no precisamente de manera literal, en algunas ocasiones también los utiliza para complementar esta melodía o incluso de relleno armónico y rítmico -cc. 8 y 9).

---

solistas tanto del oboe como de los timbales. El oboísta y compositor bohemio G. Druschetzky (1745-1819) escribió numerosas piezas para grupos de instrumentos de viento pero también un doble concierto para oboe, 8 timbales y orquesta (con clarinetes, fagots, trompas y cuerdas). Druschetzky tocaba también los timbales, por lo que no es de extrañar esta combinación tan extraña (Haynes, 1984: 112).

Las trompas tienen una función distinta, la primordial es la de relleno armónico por medio de notas sostenidas, casi siempre armonizadas a la octava o a la quinta. Este tipo de armonizaciones en las cuáles se llega a la quinta o a la octava por movimiento directo no estarían permitidas, si la voz central no fuera por movimiento de segunda. En este caso Mozart cuida mucho estos aspectos y estas “reglas” de la armonía tradicional.



Ilustración 3. Armonización típica de trompas en quintas<sup>3</sup>  
(Mozart, 2017: 2 -cc. 10 & 11\_1 mov-)<sup>4</sup>.

Este tipo de armonizaciones se pueden observar como ejemplo, en la *Sonata para piano en Fa mayor KV 332/330k*, compuesta en 1778. En el compás 15 utiliza como segunda voz unas quintas similares “trompísticas”.



Ilustración 4. Ejemplo con quintas trompísticas en cc. 14-17 (Mozart, 1784: 23)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Todos los ejemplos musicales que no tienen indicación de clave, en este capítulo, están escritos en la clave de Sol en segunda línea.

<sup>4</sup> Todos los ejemplos musicales del *Concierto* que aparecen en este capítulo están extraídos de nuestra edición (Mozart, 2017). Solo indicaremos el número o números de compás y el movimiento.

Las trompas naturales utilizadas en la época de Mozart eran más sencillas que las actuales y tenían un pabellón más estrecho. Estos instrumentos eran más largos que los actuales y “su timbre tenía más matices y sonidos armónicos”, consiguiendo con ello “un sonido mucho más estilizado y colorista”. Podían producir trinos en el *forte*. El ataque del sonido con estos instrumentos era “heroico, agresivo o triunfal” pero nunca como sucede en la orquesta actual en la que aparece como un especie de “registro de timbre dentro del sonido general” (Harnoncourt, 2003: 125).

Los instrumentos de cuerda, eran los más desarrollados. Básicamente podían tocar en todas las tonalidades, por lo tanto, Mozart al igual que todos los compositores clásicos, e incluso los compositores que llegan hasta la actualidad, no han tenido nunca problemas en escribir desde melodías lentas y expresivas hasta pasajes rapidísimos. Una particularidad que presenta la utilización de las cuerdas en la época de Mozart era que se tocaban en el registro más grave posible y “sólo para los fragmentos más agudos se iba al registro correspondiente de la cuerda superior”, con ello se obtenía una mayor claridad y definición del sonido en el registro agudo; en contra de la tradición romántica en la que los pasajes agudos se tocaban en la parte más aguda de las cuerdas graves, obteniendo un sonido mucho más oscuro y menos definido (Harnoncourt, 2003: 125).

---

<sup>5</sup> La Ilustración proviene de la primera edición a cargo de Arataria en Viena, 1784.



## 7.2. Análisis del primer movimiento (*Allegro aperto*)

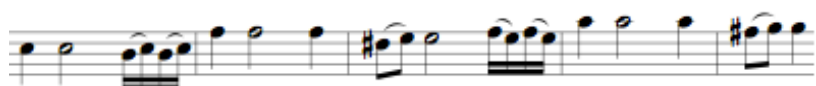
El primer movimiento está estructurado como forma sonata, es decir, se divide en tres secciones principales: Exposición con Introducción, Desarrollo y Reexposición.

La tonalidad principal del primer movimiento es Do mayor, aunque en la segunda parte de la Exposición modula al tono de la dominante, que es Sol mayor, y en la Reexposición vuelve a Do mayor.

**Exposición:** Aunque la exposición la situamos entre cc. 1-96, hay que destacar que Mozart escribe una introducción previa al primer solo entre los cc. 1-31. Algunos análisis de esta obra hacen hincapié en que el oboe solista no presenta el tema, tras la introducción orquestal (Juárez, 2013: 60), y comparan los inicios de otros conciertos para instrumentos de viento (los KV 191, 313 412, 417, 447, 496 y 622). No obstante, la particularidad de que la parte de oboe solista del manuscrito tenga escrito, en la introducción inicial, el *tutti* orquestal con la parte de primer violín, con alguna excepción -cc. 24 y 25-, mientras el oboe primero de la orquesta dobla al segundo violín, hace suponer que no sea simplemente una guía y que el oboe solista deba tocar este *tutti* doblando a los violines primeros en la exposición del tema. Por su parte el oboe segundo lleva una tercera voz que en ocasiones dobla a las violas -c.4-. Algunos aspectos de la interpretación actual son fruto de las distintas ediciones de la obra. En esta tesis presentamos todas las anomalías que hemos encontrado respecto a las fuentes disponibles.

Dentro de la introducción, vemos la estructura que plantea Mozart:

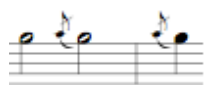
cc. 1-5. Tema A1 en Do mayor. Ilustración 5<sup>6</sup>.



-cc. 6-11. Tema A2 en Do mayor. Ilustración 6.



-cc. 12-13. Tema B1 en Do mayor (inflexión a Fa mayor). Ilustración 7.



-cc. 14-16. Tema B2 en Do mayor (inflexión a Fa mayor). Ilustración 8.



-cc. 17-22. Tema B3 en Do mayor. Ilustración 9.



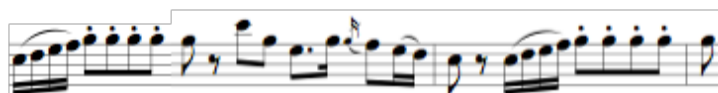
---

<sup>6</sup> En este capítulo indicamos el número de la ilustración y los datos antes de las mismas. Es la manera común de escritura en el análisis musical.

-cc. 23-25. Tema B4 en Do mayor. Ilustración 10.



-cc. 26-31. Tema B5 en Do mayor. Ilustración 11.

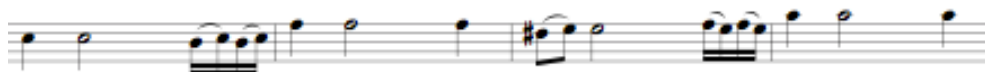


A partir del compás 32, comienza la exposición propiamente dicha con la estructura siguiente:

-c. 32. Pequeño motivo a forma de escala en Do mayor que precede al tema A1. Ilustración 12.



-cc. 33-36. Tema A1 en Do mayor. Ilustración 13.



-cc. 37-43. Tema A3 en Do mayor. Ilustración 14.



-cc. 44-46. Tema A4 en Do mayor. Ilustración 15.



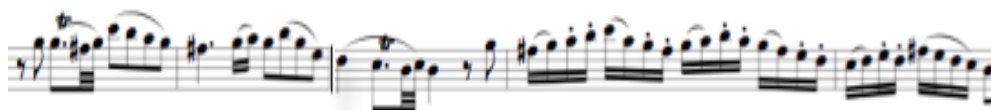
-cc. 47-50. Tema B5 en Do mayor que modula en el compás 50 a Sol mayor.  
(Tonalidad que mantendrá hasta la exposición). Ilustración 16.



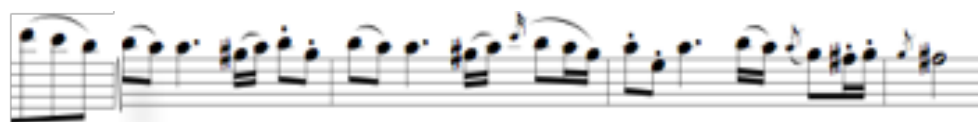
-cc. 51-55. Tema B6 en Sol mayor. Ilustración 17.



-cc. 56-60. Tema B7 en Sol mayor. Ilustración 18.



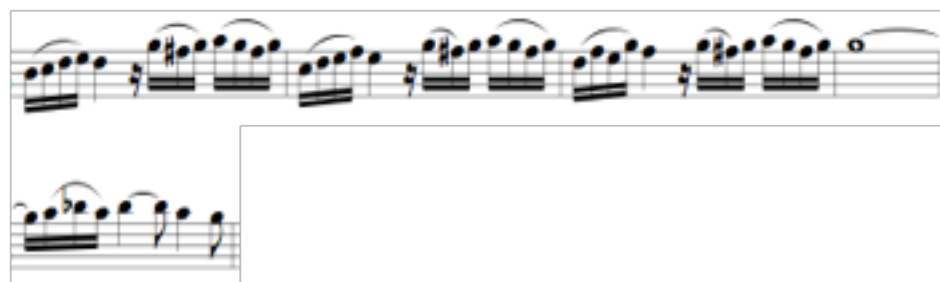
-cc. 60-64. Tema B8 en Sol mayor. Ilustración 19.



-cc. 65-67. Tema B9 en Sol mayor. Ilustración 20.



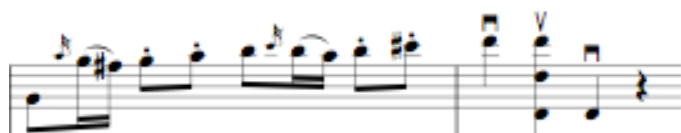
-cc. 68-72. Tema B10 en Sol mayor. Ilustración 21.



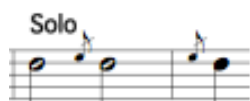
-cc. 73-75. Tema B11 en Sol mayor. Ilustración 22.



-cc. 76-77. Tema A2 en Sol mayor. Ilustración 23.



-cc. 78-79. Tema B1 en Sol mayor. Ilustración 24.



-cc. 79-82. Tema B2 en Sol mayor. Ilustración 25



-cc. 83-89. Tema B3-1 en Sol mayor. Ilustración 26.

Musical score for Tema B3-1, measures 83-89. The score consists of three staves. The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The second staff features a dense texture of sixteenth-note chords. The third staff shows a melodic line with a trill.

-cc. 90-96. Tema B12 en Sol mayor. Ilustración 27.

Musical score for Tema B12, measures 90-96. The score consists of three staves. The first staff features a triplet of eighth notes with a forte piano (*fp*) dynamic marking. The second staff shows a complex texture of sixteenth-note chords. The third staff continues the complex texture of sixteenth-note chords.

**Desarrollo:** El desarrollo está comprendido entre los cc. 97-119. Durante estos compases trabaja con la tonalidad de la dominante, Sol mayor.

La estructura es la siguiente:

-cc. 97-99. Tema B4 en Sol mayor. Ilustración 28.



-cc. 100-105. Tema B5 en Sol mayor. Ilustración 29.





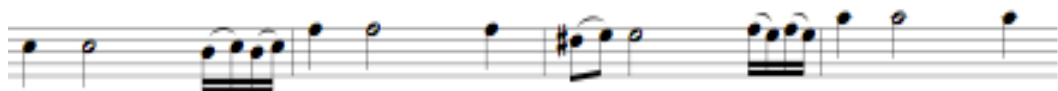
-cc. 106-119. Tema B6-1 en Sol mayor. Ilustración 30.



**Reexposición:** En la Reexposición comprendida desde el compás 120-188 y compuesta en Do mayor, se observa la práctica común de abreviar los motivos de la exposición, utilizando sólo partes de los temas principales. Práctica que luego han utilizado compositores posteriores a W. A. Mozart en otros conciertos de oboe, como por ejemplo el Concierto para Oboe y pequeña Orquesta de Richard Strauss.

La Reexposición está estructurada de la siguiente forma:

-cc. 120-123. Tema A1 en Do mayor. Ilustración 31.



-cc. 124-132. Tema B11-1 y B8-1 en Do mayor. Ilustración 32.

The musical score for measures 124-132 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The bottom staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. A small inset at the top right shows a close-up of a specific note with a flat and a sharp sign.

-cc. 132-136. Tema B8-2 en Do mayor. Ilustración 33.

The musical score for measures 132-136 is a single staff in treble clef with a key signature of one flat. It features a sequence of notes with slurs and accents, ending with a double bar line and a final note.

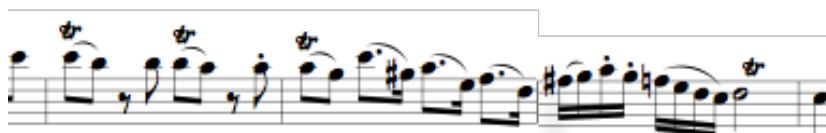
-cc. 137-142. Tema A4-1 en Do mayor. Ilustración 34.

The musical score for measures 137-142 consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, slurs, and accents. The bottom staff continues this pattern with similar complexity.

-cc. 143-147. Tema B10-1 en Do mayor. Ilustración 35.



-cc. 148-150. Tema B11-2 en Do mayor. Ilustración 36.



-cc. 151-152. Tema B12 en Do mayor. Ilustración 37.



-cc. 153-154. Tema B1 en Do mayor (inflexión a Fa mayor). Ilustración 38.



-cc. 155-158. Tema B2 en Do mayor (inflexión a Fa mayor). Ilustración 39.



-cc. 159-166. Tema B3-2 en Do mayor. Ilustración 40.

Musical notation for measures 159-166. It consists of three staves. The top two staves are connected by a brace on the left and contain a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with slurs and accents. The bottom staff shows a continuation of the melodic line with a few notes and a final cadence. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

-cc. 167-174. Tema B13-1 en Do mayor. Ilustración 41.

Musical score for Illustration 41, measures 167-174. The score is in G major and 7/8 time. It features two staves. The upper staff contains two measures of music, each starting with a triplet of eighth notes and marked *fp*. The lower staff contains a continuous eighth-note accompaniment. A trill ornament is indicated above the final note of the second measure in the upper staff.

-cc. 174-178. Tema A1-1 en Do mayor con transición hacia la Cadencia. Ilustración 42.

Musical score for Illustration 42, measures 174-178. The score is in G major and 7/8 time. It features two staves. The upper staff contains four measures of music, including a trill ornament above the final note of the fourth measure. The lower staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

-cc. 179-188. Coda final con Temas B4 y B5. Ilustración 43.



### 7.3. Análisis del segundo movimiento (*Adagio non troppo*)

El **segundo movimiento** está estructurado en forma de *Lied-Sonata*. Se divide en tres partes A, B y *coda*. La indicación agógica es de *Adagio non troppo*.

La tonalidad principal es Fa mayor, pero hay que destacar una modulación a Do mayor durante el Tema 2 de la Parte A.

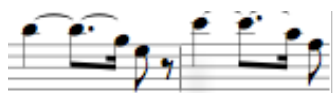
**Parte A:** Situada entre los cc. 1-49. Está formada por una Introducción, Tema 1, Tema 2 y una *Codetta*.

Introducción:

-cc. 1-4. Tema A1 en Fa mayor. Ilustración 44.



-cc. 5-6. Tema A2 en Fa mayor. Ilustración 45.



-cc. 7-10. Tema A3 en Fa mayor. Ilustración 46.



Tema 1:

-cc. 11-18. Tema B1 en Fa mayor. Ilustración 47.

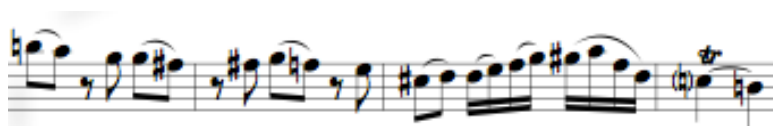


-cc. 19-22. Tema B2 en Fa mayor (inflexión a Re m). Ilustración 48.



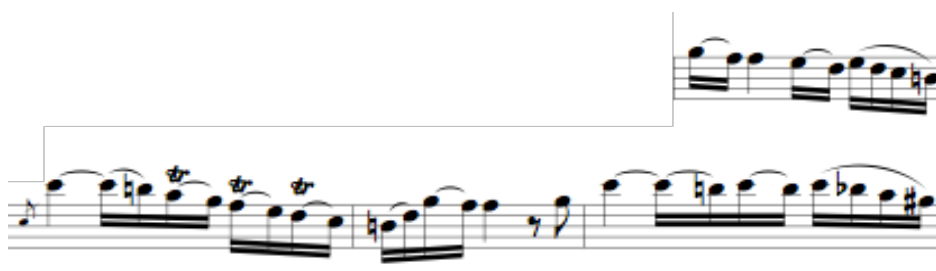
-cc. 23-26. Tema B3 en Fa mayor que modula a Do mayor en el compás 26.

Ilustración 49.

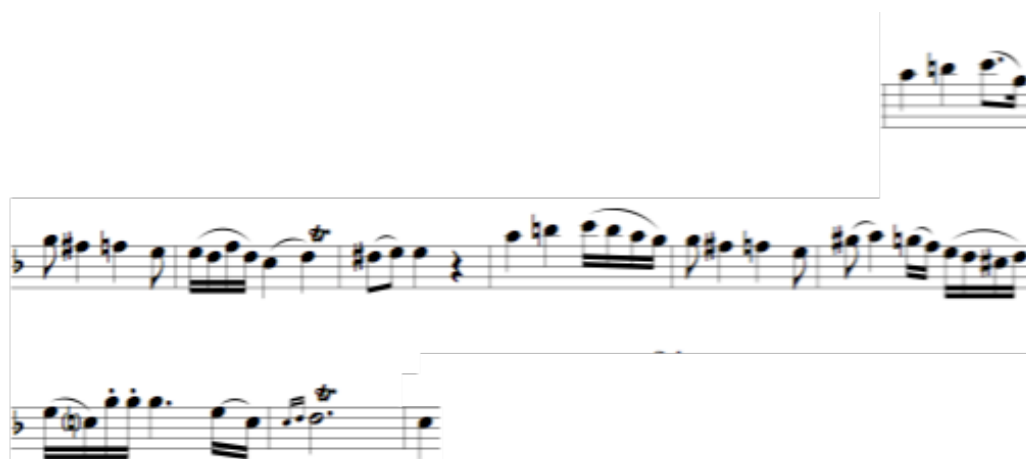


Tema 2:

-cc. 27-30. Tema C1 en Do mayor. Ilustración 50.



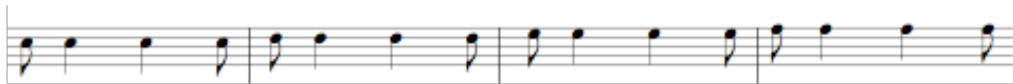
-cc. 31-39. Tema C2 en Do mayor. Ilustración 51.





*Codetta:*

-cc. 40-43. Tema D1 en Do mayor. Ilustración 52.



-cc. 44-45. Tema D2 en Do mayor. Ilustración 53.



-cc. 46-49. Tema D3 en Do mayor que modula a Fa mayor en el compás 49. Ilustración 54.



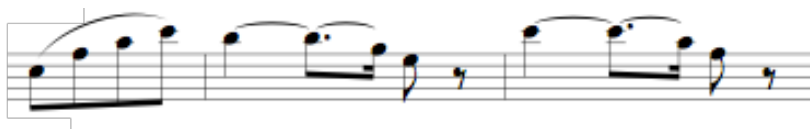
**Parte B:** Situada entre los cc. 50-85. Está formada por una Introducción, Tema 1, Tema 2 y una *Codetta*.

Introducción:

-cc. 50-53. Tema A1 en Fa mayor. Ilustración 55.



-cc.53-56. Tema A2-1 en Fa mayor. Ilustración 56.

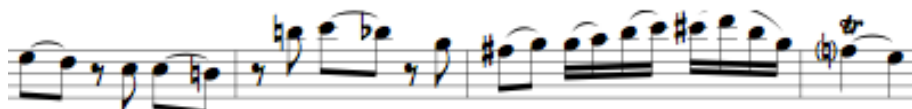


Tema 1:

-cc. 57-60. Tema B2 en Fa mayor (inflexión a Sol menor). Ilustración 57.



-cc. 61-64. Tema B3 en Fa mayor. Ilustración 58.



Tema 2:

-cc. 65-68. Tema C1 en Fa mayor. Ilustración 59.



-cc. 69-72. Tema C2-1 en Fa mayor. Ilustración 60.

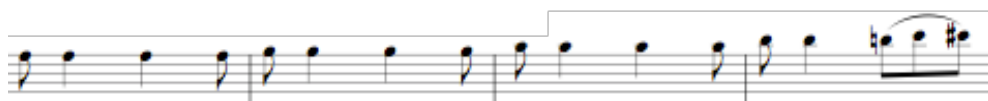


-cc 73-77. Tema C2-2 en Fa mayor. Ilustración 61.



Codetta:

-cc. 78-81. Tema D1-1 en Fa mayor. Ilustración 62.



-cc. 82-85. Tema A3 en Fa mayor y Cadencia. Ilustración 63.



**Coda:**

-cc. 86-90. Tema A1-1 en Fa mayor. Ilustración 64.



**7. 4. Análisis del Tercer movimiento (*Rondo: Allegretto*)**

El tercer movimiento tiene la forma de Rondó Sonata, ya que está compuesto de tres partes claramente diferenciadas: exposición, desarrollo y reexposición. En este movimiento encontramos una diferencia agógica en la versión para flauta puesto que en esta viene con la indicación de *Allegro*, mientras que en la versión en *Do* mayor para Oboe indica *Allegretto*, es decir ligeramente más lento que la versión para flauta.

La tonalidad principal es *Do* mayor, aunque hay dos modulaciones importantes a *Sol* mayor y a *Fa* mayor, que coinciden con las dos primeras Coplas, el resto está en *Do* mayor.

**Exposición:**

Estribillo 1:

-cc. 1-12. Tema A1 en Do mayor. Ilustración 65.



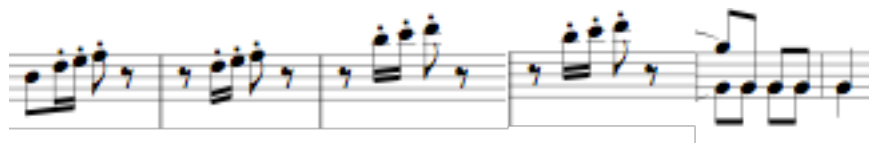
-cc. 12-24. Tema A1 en Do mayor. Ilustración 66.



-cc. 24-31. Tema A2 en Do mayor. Ilustración 67.



-cc. 32-37. Tema A3 en Do mayor. Ilustración 68.



-cc. 37-44. Tema A1-1 en Do mayor. Ilustración 69.



-cc. 44-48. Tema A4 en Do mayor. Ilustración 70.



-cc. 48-55. Tema A5 en Do mayor. Ilustración 71



Copla 1:

-cc. 56-62. Tema B1 En Sol mayor. Ilustración 72.



-cc. 63-69. Tema B2 en Sol mayor. Ilustración 73.



-cc. 70-78. Tema A2 en Do mayor. Ilustración 74.



-cc. 79-90. Tema B3 en Sol mayor. Ilustración 75.



-cc. 91-99. Tema B4 en Sol mayor. Ilustración 76.



-cc. 100-104. Tema B5 in Sol mayor. Ilustración 77.



-cc. 105-115. Tema B6 in Sol mayor. Ilustración 78.



-cc. 115-119. Tema A4 in Sol mayor. Ilustración 79.





-cc. 119-123. Tema A5 en Sol mayor y Cadencia. Ilustración 80.



Estribillo 2:

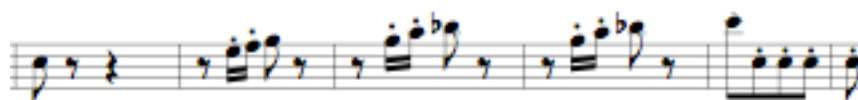
-cc. 124-135 Tema A1 en Do mayor. Ilustración 81.



-cc. 136-146. Tema A1 en Do mayor. Ilustración 82.



-cc. 147-151. Tema A3 Do mayor (transición a Fa mayor). Ilustración 83.



**Desarrollo:**

-cc. 152-159. Tema A1-2 en Fa mayor. Ilustración 84.



-cc. 160-167. Tema A1-3 en Fa mayor en canon. Ilustración 85.

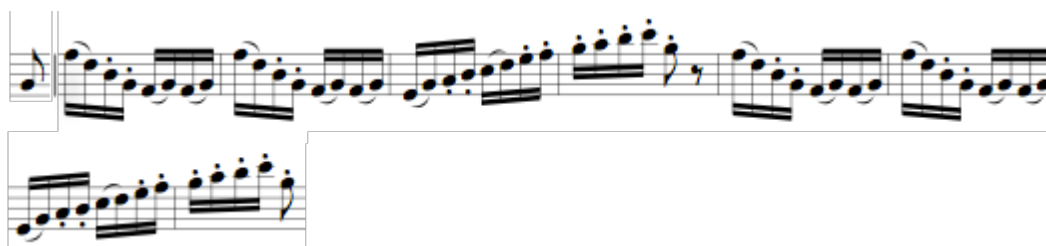


Copla 2:

-cc. 168-179. Tema C1 (inflexiones a Re menor, Do menor, Sol menor).  
Ilustración 86.



-cc. 180-188. Tema C2 en Do mayor. Ilustración 87.



-cc. 189-194. Tema C3 en Do mayor. Ilustración 88.



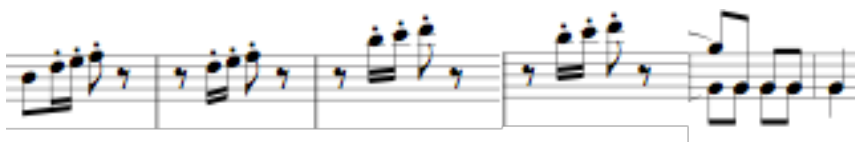
-cc. 195-204. Tema B6-1 en Do mayor. Ilustración 89.



-cc. 205-212. Tema A2 en Do mayor. Ilustración 90.



-cc. 213-217. Tema A3 en Do mayor. Ilustración 91.



-cc. 218-220. Tema A1-4 en Do mayor. Ilustración 92.



**Reexposición:**

Estribillo 3:

-cc. 221-232 A1 en Do mayor. Ilustración 93.

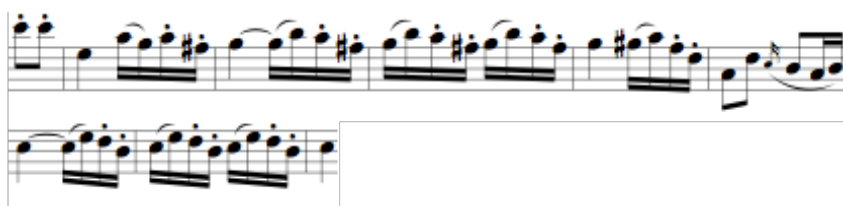


Copla 3:

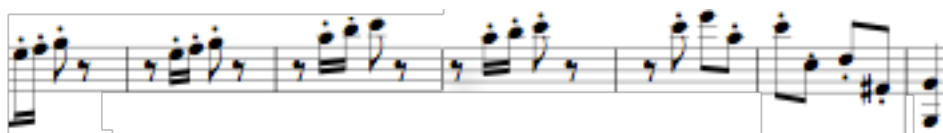
-cc. 232-236 A4 en Do mayor. Ilustración 94



-cc. 237-243. Tema D1 en Do mayor. Ilustración 95.



-cc. 244-250. Tema A3-1 en Do mayor y Cadencia. Ilustración 96.

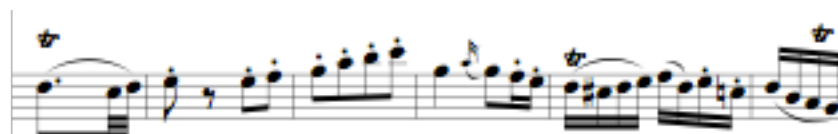


-cc.251-256. Tema A6 en Do mayor. Ilustración 97.



Estribillo 4:

-cc. 257-262. Tema A1 en Do mayor. Ilustración 98.

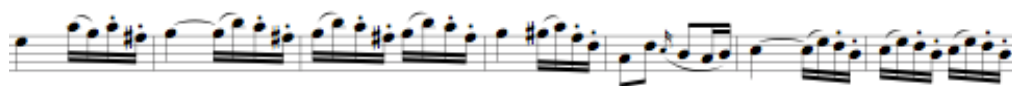


-cc. 262-270. Tema A1 en Do mayor. Ilustración 99.



**Coda:**

-cc. 271-277. Tema D1 en Do mayor. Ilustración 100.



-cc. 278-285. Tema A5 en Do mayor. Ilustración 101.



### 7.5.- Tempo

Las diferencias en los tempos adoptados por distintos solistas las podemos observar por medio de los registros sonoros que los solistas más destacados han realizado de la obra: Gerhard Turetschek<sup>7</sup> -solista de la Orquesta Filarmónica de Viena, Lothar Koch<sup>8</sup> -solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín-, Hans Peter Westermann -con el *Concentus Musicus* de Viena bajo la dirección de N. Harnoncourt<sup>9</sup>-, Albrecht Mayer<sup>10</sup> -solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín, en la actualidad-, Lucas Macías<sup>11</sup> -ex solista de la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam-, y algunos destacados solistas internacionales Heinz Holliger<sup>12</sup>, François Leleux<sup>13</sup>, Ingo Goritzki<sup>14</sup> y Alexei Ogrintchouk<sup>15</sup> En todos los movimientos

---

<sup>7</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (1975). Wiener Philharmoniker, Karl Böhm, Gerhard Turetschek, *Mozart: Wind Concertos and Serenades* [CD]. Alemania: Deutsche Grammophon.

<sup>8</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (1972). Berliner Philharmoniker, H. Von Karajan (director), Karl Leister, Lothar Koch, Günter Piesk (intérpretes), *Bläserkonzerte-Wind Concertos* [CD]. Hayes Middlesex, Inglaterra: EMI Records Ltd.

<sup>9</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (2007). Concentus Musicus Wien, N., Harnoncourt (director), Hans Peter Westermann oboe clásico. Hamburgo: Das Alte Werk. Teldec.

<sup>10</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (2004). Mahler Chamber Orchestra, Claudio Abbado (director), Albrecht Mayer (intérprete), *Auf Mozarts Spuren* [CD]. Alemania: Universal Classics.

<sup>11</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (2014). *Mozart oboe concerto & Sinfonia concertante* [CD]. Mozart Orchestra, Claudio Abbado (director), Lucas Macías (intérprete): Claves.

<sup>12</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (1984). Academy of St Martin in the Fields, Sir Neville Marriner (director), Heinz Holliger (director e intérprete), *Heinz Holliger Edition: Mozart Sinfonia Concertante K297b – Oboe Concerto* [CD]. EU: Brilliant Clasics, License from DECCA Music Group.

<sup>13</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (2008). Camerata Salzburg, François Leleux (director e intérprete), *Alles Fühlt der Liebe Freuden* [CD]. Alemania: Sony Classical.

encontramos diferencias sustanciales pero el aspecto más significativo lo podemos observar en la velocidad metronómica escogida por cada uno de ellos en el segundo movimiento, pues existe una diferencia considerable en la velocidad de los registros más antiguos respecto a los actuales.

En el primer movimiento (*Allegro aperto*) la interpretación más lenta es la de Gerhard Turetschek con 112 negras por minuto, frente a las 120 de Lothar Koch, Albrecht Mayer o Lucas Macías y la de 126 de Heinz Holliger o François Leleux. Ingo Goritzki utiliza un pulso de 128 y Alexei Ogrintchouk de 132, siendo la más rápida de todas las interpretaciones. En este sentido, la interpretación que del término *Allegro aperto* hace el profesor Vicente Llimerá, parece que es la que más se adapta a las distintas interpretaciones pues para él, el adjetivo “*aperto*” dota al término *Allegro* de cierta libertad para establecer su grado de velocidad. Este término, según V. Llimerá, no indica una pulso cerrado o delimitado. Sabemos que Mozart era muy escrupuloso con los términos del Allegro. En sus obras encontramos -de menor a mayor rapidez- distintas variantes (Harnoncourt, 2003: 132-133): *Un poco allegro*, *Allegro moderato*, *Allegro comodo*, *Allegro maestoso*, *Allegro aperto*, *Allegro vivace*, *Allegro risoluto*, *Allegro*, *Allegro spiritoso*, *Allegro vivace assai*, *Allegro assai*, *Allegro con brio*, *Allegro agitato* y *Molto allegro*. Pero los adjetivos atañen al concepto global del termino musical. El término “*Allegro aperto*” aparece en cinco

---

<sup>14</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (1987). Accademia Instrumentalis Claudio Monteverdi, Paul Angerer (director), Ingo Goritzki (intérprete), *Oboenkonzerte: Albinoni, Mozart, Haydn* [CD]. Suiza: Claves Records.

<sup>15</sup> Mozart, Wolfgang Amadeus (2013). Lithuanian Chamber Orchestra, Alexei Ogrintchouk (director e intérprete), *W. A. Mozart Oboe Concerto/Quartet/Sonata* [CD]. Suecia: BIS Records AB.



obras más de Mozart, pero no queda nada claro si es más rápido o más lento que un Allegro molto o un Allegro moderato. Harnoncourt considera debido a su experiencia que “aperto” es un poco más lento. Sin embargo, para V. Llimerá el término indica su significado literal en italiano (abierto -lo contrario que cerrado o fijo-) y ello permite tomarlo tanto muy rápido como más tranquilo<sup>16</sup>. De hecho, en la práctica la mayoría de oboístas lo tocan rápido, como signo de virtuosismo. Sólo la antigua versión de Gerhard Turetschek, con la Orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección de Karl Böhm, o la del oboísta Hans-Peter Westermann con el *Concentus Musicus* de Viena bajo la dirección musical de N. Harnoncourt, optan por tempos tranquilos. En el caso de Harnoncourt es lógico pues él lo sitúa entre el *Allegro maestoso* y el *Allegro vivace* indicando que “...creo que éste término, difícil de comprender, denota una cierta ingenuidad, una ligera diafanidad; no hay nada que ocultar, ningún secreto. El tempo es algo contenido” (Harnoncourt, 2003: 132).

La velocidad del segundo movimiento (*Adagio non troppo*) oscila entre una diferencia del 25 por cien (una relación de 3:4) entre la versión más lenta, la del director Karl Böhm con la Orquesta Filarmónica de Viena y el solista Gerhard Turetschek -que imprimen un *tempo* de 36 negras por minuto-, y la versión más rápida, que corresponde al solista François Leleux con la Camerata Salzburg, en la que él mismo actúa como director -con una velocidad metronómica de 48 negras por

---

<sup>16</sup> En conversación con Vicente Llimerá, mi padre, en Barcelona en junio de 2013, me indicó que había llegado a esta conclusión durante la interpretación de la ópera *Lucio Silla* de Mozart con la Orquesta del Gran Teatro Liceo de Barcelona bajo la dirección musical de Harry Bicket -director de *The English Concert*-. En esta ópera hay una aria con esta misma indicación agógica y Bicket utilizaba tempos muy distintos con las dos sopranos del reparto, porque dependía de la agilidad de la soprano, y la música funcionaba igual tanto con un *tempo* lento como mucho más rápido.

minuto-. Los registros de Lothar Koch, Heinz Holliger e Ingo Goritzki imprimen un pulso que oscila entre 40 y 42 negras por minuto frente a las versiones más actuales que lo hacen con un pulso entre 46 y 48 negras por minuto. Conviene advertir que en la edición Breitkopf de 1881 del concierto en versión para flauta, la indicación que aparece es la de *Andante non troppo*. (Mozart, 1881: 2-26). Esto ha ocasionado también que muchos flautistas adopten un *tempo* más rápido que los oboístas. No obstante, en la actualidad, la NMA toma la edición Bärenreiter que contiene la misma indicación agógica que en la versión de oboe: *Adagio non troppo*.

En el tercer movimiento (*Rondeau: Allegretto*) la mayoría de intérpretes adoptan una velocidad metronómica ca. 116 negras por minuto. Sólo el ruso Alexei Ogrintchouk, junto a la *Lithianian Chamber Orchestra*, imprime un pulso de 126 frente al más lento que se debe a Turetschek con 108 negras por minuto.

Como resumen a las conclusiones del apartado de los *tempi* del concierto, podemos decir que: el Primer Movimiento *Allegro aperto* no está cerrado y los tempos varían desde 116 a 132 la negra, confirmando la idea que apunta el profesor Llimerá respecto este término agógico. Efectivamente, observando la metronomización que hemos realizado podemos encontrar cinco *tempi* bien distintos para este primer movimiento: una pulsación de 112 la negra en el caso de Gerhard Turetschek, una pulsación de 120 la negra en el caso de Lothar Koch, Albrecht Mayer o Lucas Macías, una pulsación de 126 la negra en el caso de Heinz Holliger o François Leleux, una pulsación de 128 en el caso de Ingo Goritzki, e incluso una pulsación de 132 la negra por parte de Alexei Ogrintchouk.

La velocidad adoptada en el segundo movimiento (*Adagio non troppo*) varía según la época del registro. Las grabaciones antiguas coinciden en una pulsación entre 40 y 42 la negra y las más recientes entre 46 y 48 la negra.

El tercer movimiento es el que menos diferencias plantea pues la mayoría de intérpretes coinciden en llevar una pulsación de 116 la negra. En la siguiente tabla podemos ver una yuxtaposición de las distintas velocidades metronómicas adoptadas por los citados solistas.

	<i>Allegro aperto</i>	<i>Adagio non troppo</i>	<i>Rondeau. Allegretto</i>
Lothar Koch (1972 – Herbert von Karajan)	negra=120	negra=42	negra=116
Gerhard Turetschek (1975 – Karl Böhm)	negra=112	negra =36	negra =108
Heinz Holliger (1984 – Heinz Holliger)	negra =126	negra =42	negra =116
Ingo Goritzki (1987 – Paul Angerer)	negra =128	negra =40	negra =120
Hans Peter Westermann (2000 - Nicolas Harnoncourt)	negra =120	negra = 52 - 54	negra =108
Albrecht Mayer (2004 – Claudio Abbado)	negra =120	negra =46	negra =116
François Leleux (2008 – François Leleux)	negra =126	negra =48	negra =116
Alexei Ogrintchouk (2013 - Alexei Ogrintchouk)	negra =132	negra =46	negra =126
Lucas Macias (2014 – Claudio Abbado)	negra =120	negra =46	negra =116

Ilustración 102. Tabla de metronomización del concierto para oboe de Mozart. (Vicente, 2017: 23-26). Se ha añadido las referencias de Westermann con N. Harnoncourt.



## *Capítulo 8*

# **Análisis del manuscrito del *Concierto en Do* para oboe KV 314/285d**

...el intérprete debe ver tantas indicaciones manuscritas del compositor como le sea posible. Esto le permitirá leer con otros ojos las obras de cuyas indicaciones manuscritas no disponga, porque sabrá por experiencia cómo representa el compositor gráficamente determinadas situaciones. (...)

...todo intérprete debería trabajar con los manuscritos, porque si no lo hace renuncia a su capacidad de comprender la obra y se limita a seguir los pasos de quien realiza la edición. En este caso, el músico mastica por segunda vez un alimento ya masticado, lo cual resultaría extraño en las artes culinarias.

(Harnoncourt, 2016: 352 - 353)

## 8.1. Consideraciones generales

El análisis de las indicaciones que aparecen en la parte solista de oboe (Oboe principal) del Manuscrito **Ob-S-s**, nos permite observar una serie de aspectos que posteriormente confrontaremos con las indicaciones que el propio Mozart hace en manuscritos autógrafos de dos obras en las que el oboe participa como solista, el *Cuarteto* KV 370/368b y el *Divertimento para 7 instrumentos* KV 251.

En el primer movimiento (*Allegro aperto*) aparecen las indicaciones de “Solo” en las intervenciones solistas del oboe pero también hay escritas partes de los *tutti* de la orquesta, principalmente las de violín primero<sup>1</sup>, aunque en la mayoría de casos figuran a modo de guía. Estos compases van del 1 al 31, en la introducción orquestal del inicio del concierto y en algunas transiciones: compases 48 y 49, del compás 98 al 105, del compás 175 al 177 y del 179 al final (188). No obstante, en el inicio de este movimiento, la parte del primer oboe de la orquesta dobla a la de segundo violín y el segundo oboe dobla al segundo violín y a las violas, mientras que el oboe principal (solista) dobla al primer violín. Esto indica que se debería tocar este *tutti* inicial.

## 8.2. Articulaciones y figuras de nota.

En la parte de oboe solista del *Concierto* aparecen las siguientes indicaciones según las diferentes figuras de nota:

---

<sup>1</sup> Un claro ejemplo de esta inclusión de la parte de violín a modo de guía aparece en los compases 99 y 100, al contener acordes arpegiados sobre negras, claro indicio de una parte para instrumento de cuerda.

Redondas sin ninguna indicación, con ligaduras de prolongación y unida a otras figuras (redondas -cc. 32 al 36 y, 122 & 123- y corchea -) y también de manera aislada -cc. 71 y 146- o con indicación de trino -cc. 96 y 173-.

Blancas de manera aislada sin ninguna indicación -cc. 1, 2, 3, 4, 78, 88, 124 y 153, 165 y 169<sup>2</sup>- con indicación de trino -cc. 46, 75, 89, 92, 150, 166 y 178- con un calderón -c. 178<sup>3</sup>- y con apoyatura -cc. 8, 12, 64, 78, 136 y 153-, blancas ligadas a negras -c. 6-.

Negras con puntillo con ligaduras de prolongación o seguidas de otros valores menores que a veces aparecen ligados (negras con puntillo seguidas de corcheas) -cc. 7, 17<sup>4</sup>, 52, 55, 83, 108 y 111- o seguidas de grupos de dos semicorcheas -cc. 14, 16, 38, 57, 61, 62, 63, 82, 127, 131, 134, 15 y 157 ).

Negras sin ninguna indicación -cc. 1, 2, 4, 5, 6, 11, 15, 17, 19, 20, 23, 25, 30, 31, 37, 38, 39, 40, 42, 47, 48, 49, 51<sup>5</sup>, 54, 55, 58, 64, 68, 69, 70, 72, 76, 81, 89, 90, 97, 99, 100<sup>6</sup>, 111, 113, 120, 124, 128, 144, 145, 151, 156, 160, 166, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 182, 183 y 188- con puntos -cc. 138, 142 y 143 -ligadas a otros sonidos (a otras

---

<sup>2</sup> En la versión de flauta esta blanca tiene un signo de trino escrito encima de la blanca.

<sup>3</sup> En este calderón el solista debe interpretar una cadencia.

<sup>4</sup> En la guía del *tutti* de los compases 7 y 17 que aparece en la versión de flauta las negras con puntillo están ligadas a las corcheas posteriores.

<sup>5</sup> En la versión de flauta, la primera nota esta separada pero las tres siguientes están ligadas.

<sup>6</sup> En los compases 99 y 100 aparece el arpegiado de acordes, claro indicio de que se trata de una inclusión de la parte de violín a modo de simple guía.

negras -cc.24, 107, 110 y 113-, a semicorcheas -c.140- con apoyaturas -cc.54, 79, 107, 110, 154 y 169- y con signos de expresión dinámicos (*Fp*) -cc. 90, 91, 167 y 168 -.

Corcheas con puntillo con trinos. La resolución posterior aparece escrita en fusas con ligadura -cc. 50, 53, 56, 58, 105, 106, 109, 112 - y, en alguna ocasión, sin ligadura -c. 32-. Cuando hay ligadura en las fusas puede entenderse que afecta también a la corchea con puntillo pues las indicaciones de ligaduras que aparecen en el manuscrito del copista están escritas por encima de los sonidos a los que afecta, pero desplazadas a la derecha casi un sonido) sin ninguna indicación de articulación. También encontramos corcheas con puntillo ligadas a una semicorchea posterior -cc. 74 y 149-.

Corcheas sin ninguna indicación -cc. 7, 10, 14, 16<sup>7</sup>, 17, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 37, 42<sup>8</sup>, 46, 50, 53<sup>9</sup>, 56, 58, 61, 63, 72<sup>10</sup>, 73, 81<sup>11</sup>, 83, 94, 98, 99, 101, 102, 103,106,109, 124<sup>12</sup>, 125, 126, 148, 158<sup>13</sup>, 159<sup>14</sup>, 160<sup>15</sup>, 171, 187<sup>16</sup> - corcheas con

---

<sup>7</sup> En la versión de flauta figuran ligadas las corcheas iniciales de los compases 14 y 16.

<sup>8</sup> La corchea que aparece en este compás es una prolongación del sonido anterior (negra) al que le falta la ligadura correspondiente. En la versión para flauta la ligadura está indicada.

<sup>9</sup> Las cuatro últimas corcheas de las páginas 50 y 53 tienen puntos en la versión para flauta pero en la de oboe no hay indicación alguna..

<sup>10</sup> La corchea inicial del tercer tiempo debería estar unida mediante una ligadura al sonido anterior (negra). Se trata de una prolongación y en la versión de flauta figura ligada. Sin embargo la última corchea del compás está suelta en las dos versiones.

<sup>11</sup> Las dos primeras corcheas están sueltas, al igual que en el compás 156, pero en la versión de flauta figuran ligadas, como en el diseño inicial del compás anterior.

<sup>12</sup> En este caso las dos primeras corcheas deberían ir ligadas y unidas también mediante ligadura al sonido anterior. Se trata de una prolongación que resuelve en apoyatura sobre una nota real. En la versión de flauta figuran ligadas.

<sup>13</sup> La última corchea del compás debería estar ligada a la negra con puntillo anterior.



puntos encima de las notas -cc. 18, 20, 25, 41, 56<sup>17</sup>, 80, 82, 100, 103, 105,106, 109, 114, 127, 128, 132, 133, 155<sup>18</sup>, 159-, corcheas ligadas a negras con puntillo -cc.52, 55, 83, 92, 108-, a otras corcheas -c. 3, 5, 7, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 57<sup>19</sup>, 60<sup>20</sup>, 61, 62, 92, 114, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134<sup>21</sup>, 155, 156<sup>22</sup>-. Con ligaduras y puntos [indicación de picado-ligado] -c. 115,144- En ocasiones este grupo de dos corcheas aparece con un signo de expresión dinámica (Fp)<sup>23</sup> -cc. 80, 82, 155<sup>24</sup> y 157-. En otras

---

<sup>14</sup> La última corchea debería tener punto como en el diseño anterior del mismo compás.

<sup>15</sup> Las corcheas a la octava [Sol3-Sol4] deberían estar ligadas como en la versión de flauta y la última del compás debería tener un punto.

<sup>16</sup> En la parte del *tutti* final.

<sup>17</sup> Las cuatro últimas corcheas de este compás tienen puntos encima de las notas mientras que en la versión de flauta tiene una ligadura que une las cuatro corcheas.

<sup>18</sup> Las dos últimas corcheas deberían tener puntos como sucede en el compás siguiente -c.157-, en la versión de flauta o en el diseño similar previo del compás 82.

<sup>19</sup> Las tres últimas corcheas están ligadas y la anterior está suelta mientras que en la versión para flauta figuran las cuatro últimas corcheas ligadas. En el caso de la versión de oboe, ya se ha indicado anteriormente, la escritura del copista está claramente desplazada hacia la derecha y no coincide con los sonidos a los que afecta, por lo que se debería de tener en cuenta a la hora de transcribir no sólo esta ligadura, sino todas, puesto que la grafía del copista es muy clara en este sentido. Al menos en fragmentos como este.

<sup>20</sup> En este compás las tres últimas corcheas están ligadas claramente, aunque el trazo también está desplazado y parece estar por encima de las dos últimas. En este caso la primera corchea del grupo de cuatro últimas está suelta por la distancia interválica (una décima ascendente), como igualmente sucede en un diseño parecido en el compás 132, si bien aquí el intervalo es de cuarta descendente.

<sup>21</sup> Las dos primeras corcheas no tienen ligadura aunque al tratarse de apoyatura y tener el compás anterior el mismo diseño debería estar ligada. En la versión de flauta sí que figura la ligadura.

<sup>22</sup> En esta ocasión las dos corcheas primeras corcheas del compás 156 están sueltas y deberían estar ligadas, como así sucede en la versión de flauta.

<sup>23</sup> En los compases 14 y 16 la versión de flauta tiene signos de forte piano al igual que sucede en los diseños del oboe en compases posteriores -cc. 80, 82, 155 y 157-.

ocasiones están ligadas a grupos de semicorcheas con ligaduras de fraseo -c.c.85 y 86-. Con una apoyatura previa de semicorchea -cc.63, 88, 89-. En este caso aunque no esté ligada, las convenciones de interpretación que indican tratados como el de su padre para violín (Mozart, L.,2013:172), en el que indica que deben interpretarse con el mismo arco que la nota principal: “Es, por tanto, una regla sin excepción que la apoyatura no se separe nunca de la nota principal y que ambas se toquen con el mismo arco” [la negrita es del autor: L. Mozart]. Sucede igualmente con gran cantidad de indicaciones escritas sobre interpretación de los distintos tipos de apoyaturas, en manuales de referencia como los de C. P. E. Bach (1974:197-216) o los de J. Quantz y otros autores como R. Donnington (1974: 197-216).

También encontramos corcheas a modo de apoyatura sobre blancas<sup>25</sup> -cc. 8, 12, 64, 78, 153-, sobre negras -cc. 9, 13,79-, sobre corcheas -c. 23-, con indicación de trino (*tr*) pero sin ligadura -cc.73, 74, 88<sup>26</sup> y 89, 125, 148, 149- o con ligadura -cc.126-. En este caso, igual como en el anterior, debe ligarse pues todas las apoyaturas deben estar ligadas a la nota principal aunque no lleven indicación alguna. Sólo cuando el compositor pone una ligadura de fraseo específica de otra manera, tal como sucede en el Cuarteto -c.19 del primer movimiento del *Cuarteto* (Mozart, 1778a: 1)-, se rompe esta regla de interpretación.

---

<sup>24</sup> En esta ocasión las dos corcheas primeras corcheas del compás 155 están sueltas y deberían estar ligadas, como así sucede en el compás 157. En la versión de flauta están ligados las dos primeras corcheas de los compases 155 y 157.

<sup>25</sup> En la versión de flauta las apoyaturas tienen valor de semicorchea.

<sup>26</sup> La corchea a la que va unida la apoyatura está ligada a las dos semicorcheas posteriores mientras que en la mayoría de diseños semejantes aparecen ligadas solo las dos semicorcheas de la segunda parte del pulso, sugiriendo una articulación de un grupo de cuatro notas ligadas de dos en dos.

Tresillos de corchea con puntos -cc. 90, 91, 116, 117, 167 y 168<sup>27</sup>-.

Semicorcheas sin ninguna indicación – cc. 10, 29, 37, 41, 42, 48, 60, 65, 67, 69<sup>28</sup>, 72, 88, 89, 93, 94, 99, 165, 166, 170, 171, 172, 175, 176-, ligadas en grupos de dos de manera aislada -cc. 9, 14, 16, 29, 38, 41, 48, 61, 62, 63, 69<sup>29</sup>, 80, 82 - conformando grupos de cuatro semicorcheas en las que las primeras dos están ligadas y las dos siguientes separadas (picadas) -cc. 42, 43, 44, 45, 46, 59, 60, 66, 75, 98, 104, 118, 119, 126, 130, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145<sup>30</sup>, 161, 162, 163, 165, 166<sup>31</sup>, 169, 170 y 171-, Este tipo de articulación (dos ligadas dos picadas en semicorcheas) es el modelo clásico por excelencia y lo podemos encontrar en gran cantidad de la música de Mozart, no sólo en las obras para oboe.

---

<sup>27</sup> En los compases 90, 91, 116, 117, 167 y 168, la versión de flauta difiere bastante al desarrollar el tema en semicorcheas, frente a los tresillos de la parte de oboe.

<sup>28</sup> Los compases 65 y 67, así como el primer tiempo del 69, deberían disponer de la misma articulación que en el compás 66, como así sucede en la versión de flauta.

<sup>29</sup> En este compás figura una articulación un tanto extraña pues se aparta de las indicaciones del compás anterior y del siguiente, en las que hay dos grupos de semicorcheas ligadas (3 y 4) y adopta la misma que en la versión de flauta: un grupo de tres semicorcheas en la que la primera figura suelta con un punto y las dos siguientes ligadas y otro grupo con cuatro ligadas.

<sup>30</sup> En los compases 144 y 145 aparecen grupos de cuatro semicorcheas con una ligadura por encima pero con dos puntos en las dos últimas figuras. Lo más lógico es que se trate de un error del copista y después de escribir la ligadura se diese cuenta que eran dos ligadas y dos picadas, optando por indicar simplemente los puntos en las notas picadas.

<sup>31</sup> El diseño que aparece en este compás es el de corchea con apoyatura previa y dos semicorcheas. La articulación debería ser como cuatro semicorcheas con dos ligadas y dos picadas. No obstante, la interpretación siempre debería destacar la apoyatura un poco más que si se tratase de figuras con notas reales del acorde (Cfr. Harnoncourt: 2003, 160).

También encontramos series de semicorcheas en escala ascendente con seis picadas con puntos encima -cc.32, 83, 132- o sin ninguna indicación pero en grupos mayores en los que resuelve en forma de escala ascendente -cc. 66,172-.

Fusas a modo de resolución de un trino con valor real tras una corchea con puntillo -cc.32, 50, 53, 105<sup>32</sup>, 106, 109 y 112.

Apoyaturas en nota pequeña con valores de semicorcheas -cc. 27, 48, 60, 62, 63, 88, 89, 101, 129, 130, 131, 134, 165 y 166- y corcheas<sup>33</sup> -cc.8, 9, 12, 13, 23<sup>34</sup>, 54, 64,78, 79, 107, 110, 136, 153, 154, 169-.

En el movimiento lento del Concierto (*Adagio non troppo*) encontramos las siguientes figuras de nota con las articulaciones que se especifican:

En este segundo movimiento aparecen también las indicaciones de “Solo” en las intervenciones solistas del oboe y además indica con la palabra “*Tutti*” los fragmentos que son una guía de la orquesta, normalmente del primer violín. Estos *Tutti* van del compás 1 al 10, el 27, 40, 41, 79 al 84 y del 86 al final (c. 90).

---

<sup>32</sup> Este compás corresponde a la parte de *Tutti* ya que el oboe solista comienza al compás siguiente -c. 106-.

<sup>33</sup> En la versión de flauta todas las apoyaturas tiene valor de semicorchea.

<sup>34</sup> En este caso el valor de la apoyatura es de corchea pero está sobre una nota real también corchea. La manera de indicar todas las apoyaturas como corcheas es la forma más tradicional o anterior al modo de indicar el valor real de las apoyaturas (Bach, C. P. E.: 1985, 87), Mozart es conservador en ciertos aspectos, al igual que Schubert, a la hora de indicar el valor de las apoyaturas (Harnoncourt: 2003, 160).

Figuras de nota blancas con puntillo sin ninguna indicación -cc. 42 y 79-, con ligaduras de prolongación -cc.42, 43, 48 y 49-. Con trino y preparación de trino escrita en valores de dos semicorcheas en nota pequeña en doble apoyatura -cc. 39 y 77-.

Blancas sin ninguna indicación -cc.40 y 47- y ligadas a otros sonidos -cc. 48, 49- y blanca con calderón -c. 85-,

Negras con puntillo, normalmente seguidas de una corchea -c.13- o dos semicorcheas -cc. 7 y 76-.

Negras sin ninguna indicación -cc.1, 3, 4, 5, 6<sup>35</sup>,10,16,17,19, 20, 21, 22, 26<sup>36</sup>, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 44, 46, 50, 54, 55, 57, 58<sup>37</sup>, 59<sup>38</sup>,60, 64, 68<sup>39</sup>, 70, 71, 70, 71, 74, 76, 78, 86, 87, 89 y 90-, con puntos -c. 2- con ligaduras de prolongación o ligadas a otras figuras de notas-cc. 14, 69, 73 -, corcheas -cc. 69 y 70- y semicorcheas -. 66, ), con trinos -cc. 17, 64, 71- y con apoyaturas en nota pequeña -c. 28 y 59-. Con calderón -c. 72-.

---

<sup>35</sup> Aunque están en la guía del *tutti* orquestal, la negra inicial de los compases 5 y 6 debería ir ligada al pulso siguiente. Se trata de una prolongación.

<sup>36</sup> En la versión de flauta aparece con trino la primera nota y deberían estar ligadas al tratarse de una apoyatura escrita.

<sup>37</sup> La negra del primer pulso debería estar ligada a la corchea con puntillo del segundo al tratarse de una prolongación.

<sup>38</sup> La negra del primer pulso debería estar ligada a la primera semicorchea del segundo al tratarse de una prolongación.

<sup>39</sup> *Ídem.*

Corcheas con puntillo sin ninguna indicación seguida de corchea -cc. 5, 6, 47, 48, 54 y 55-; seguida y ligada de dos fusas -cc.20, 58 y 85-,

Corcheas sin ninguna indicación -cc. 5, 6, 8, 13, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 33, 36, 37, 44, 46, 54, 55, 58, 60, 62, 63<sup>40</sup>, 67, 70, 72, 74 y 83-; corcheas ligadas a corcheas -cc. 8, 23, 24, 25, 34, 44, 53, 57, 61 y 83-.

Semicorcheas sin ninguna indicación -cc. 5, 6, 28<sup>41</sup>, 45<sup>42</sup>, 82 y 88-; ligadas en grupos de dos -cc.7 21, 25, 27, 29, 30 38, 59, 66, 668, 71, 72, 76, 82 y 88-; cuatro -cc. 12, 13, 15, 27, 29, 33, 35, 49, 63, 67 y 84-; en alguna ocasión en grupos de seis -cc. 37- y ocho semicorcheas -c.75-; con otros valores (negra -c. 66-); y con trinos -c. 33, 64 y 71-.

Fusas ligadas en grupo de cuatro -c. 45-.

En el tercer movimiento (*Rondeau. Allegretto*) encontramos las siguientes figuras de nota con las articulaciones que se especifican:

En el tercer movimiento encontramos también, como en el segundo, las indicaciones de “Solo” y “Tutti”. Estos *Tutti* van del compás 13 al 26, del 33 al 55,

---

<sup>40</sup> Las dos corcheas iniciales de los compases 62 y 63 deberían estar ligadas al tratarse de apoyaturas escritas con valor real.

<sup>41</sup> En este compás debería estar ligadas de dos en dos al tratarse de apoyaturas, como así sucede posteriormente en el compás 66.

<sup>42</sup> En la versión de flauta figuran ligadas las cuatro semicorcheas.

121 & 122, del 135 al 152, 217, del 232 al 236, del 246 al 250, del 262 al 270 y del 279 al final (c. 285).

Blancas sin ninguna indicación -cc. 56, 57, 60 & 61<sup>43</sup> y 251- , con indicación de trino, ligadas a otras figuras (blancas, negra o corchea) -161, 162, 163<sup>44</sup>, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212<sup>45</sup>, 246, 247<sup>46</sup>, 250-, precedidas de apoyaturas en valor de corchea -cc. 252 y 253-.

Negras con puntillo sin ninguna indicación -cc. 108, 112, 198 y 202-.

Negras sin ninguna indicación -cc. 4, 16, 22, 27, 31, 32, 39, 43, 44, 45,46,47, 55, 58, 62, 63, 70, 73, 77, 89, 99, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 133, 135, 139, 145, 154, 155, 166, 179, 190, 192, 224, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 240, 244, 260, 266, 270, 274, 276, 278, 284 y 285-, con puntos -cc. 55, 127<sup>47</sup>, 237, 271, 272-, con ligaduras de prolongación, ligadas a otros sonidos (normalmente a otras negras) -cc.

---

<sup>43</sup> En los compases 60 y 61 figuran escritas dos opciones, la primera es la misma que en la versión de flauta (una blanca en cada compás formando un intervalo de séptima mayor) pero en la versión de oboe aparece también escrito un desarrollo melódico en semicorcheas del intervalo de séptima en blancas.

<sup>44</sup> La ligadura de la serie de tres blancas (cc.161-163) se mantiene hasta la primera corchea del c. 164.

<sup>45</sup> La ligadura de la serie de ocho blancas (cc.205-212) se mantiene hasta la primera negra del c. 213.

<sup>46</sup> La ligadura de las blancas de los compases 246 y 247 se mantiene hasta la primera negra del c. 248.

<sup>47</sup> Esta es la única vez que, en el diseño del tema inicial, aparece la negra que va delante de un grupo de cuatro semicorcheas con punto encima. Lo más probable es que se trate de un error del copista.

158, 159, 200, 213<sup>48</sup>, 242<sup>49</sup>, 248<sup>50</sup>-, con indicación de trino -cc. 89, 114, 179, -y con calderón -c. 123 y 250-.

Corcheas con puntillo con trino y seguida de un grupo de dos fusas ligadas<sup>51</sup> -cc. 1, 7, 13, 19, 39, 43, 124, 130, 136, 142, 154, 166, 221, 227, 250, 257 y 263-.

Corcheas sin ninguna indicación -cc. 1<sup>52</sup>, 7, 13, 14, 19, 20, 24, 25, 26<sup>53</sup>, 28<sup>54</sup>, 30, 34<sup>55</sup>, 40, 44, 46, 49, 50, 51, 72, 78, 88, 90, 91, 92, 108, 112, 122, 124, 130, 131, 136, 137, 142, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 164<sup>56</sup>, 167, 178, 180, 188, 195, 198, 202, 203,

---

<sup>48</sup> En este caso aparece ligada a la serie de ocho blancas de los compases previos - cc.205-212-.

<sup>49</sup> En esta ocasión aparece ligada a la primera semicorchea posterior de un grupo de cuatro dentro del mismo compás.

<sup>50</sup> Aquí figura ligada a dos blancas anteriores también ligadas - cc. 246 y 247-.

<sup>51</sup> La ligadura escrupulosa de las dos fusas, si bien las ediciones más actuales y urtext proponen prolongar la ligadura a la corchea con puntillo anterior, puede que obedezca a que en la obra anterior para oboe solista, el *Divertimento para 7 instrumentos K 251*, utiliza y escribe siempre sin ninguna ligadura la resolución del trino. Es por ello que ahora no quisiera que se interpretase de la misma manera puesto que la música es de muy distinto carácter.

<sup>52</sup> En la versión de flauta la primera corchea tiene valor de negra pero se trata claramente de un error del copista pues en el resto de ocasiones que aparece escrito el tema siempre aparece escrita una corchea y un silencio de corchea, como en la versión para oboe.

<sup>53</sup> La segunda corchea del compás (cc. 25 y 26) es una resolución de una apoyatura precedente escrita con valor real en corchea y con un trino encima. Ya hemos indicado anteriormente en varias ocasiones que en este tipo de diseño la nota real debería interpretarse ligada a la apoyatura anterior (Donnington: 1975, 197-214), como así sucede a partir del compás 58 cada vez que aparece este diseño. Por otra parte, las dos últimas corcheas del compás 26 figuran sin ninguna indicación pero el diseño similar del compás anterior indica que deberían de tener puntos encima, como así sucede en la versión de flauta.

<sup>54</sup> Aquí sucede lo mismo que en los compases 25 y 26 y la segunda corchea debería interpretarse ligada a la corchea anterior con trino encima y que es una apoyatura.

<sup>55</sup> La corchea que va detrás de las dos semicorcheas debería tener un punto encima como en los compases anterior (c. 33) y posterior (c. 35), al tratarse del mismo diseño.

<sup>56</sup> Las tres corcheas sueltas de este compás aparecen con puntos en la versión de flauta.



204<sup>57</sup>, 217, 218, 227, 236, 241, 249, 255, 256, 257, 263, 264, 266, 267, 269, 270, 279 y 280-, corcheas con puntos -cc. 2<sup>58</sup>, 3, 8, 9, 14, 15, 20, 21, 23, 25, 33, 35, 37, 50, 51, 52, 53, 76, 115, 117, 125, 126, 131, 132, 137, 138, 143, 144, 153, 156, 184<sup>59</sup>, 218, 221, 222, 223, 228, 229, 258, 259, 264, 265, 275, 281, 282 y 283-, con puntos y ligadura por encima (picado-ligado) -cc. 41<sup>60</sup>-, con trino de manera aislada -cc. 25, 26, 93, 94, 97 y 98-, o con trino a modo de apoyatura ligada a una corchea posterior -cc. 58, 62, 74, 78-, ligadas a otras corcheas en grupo de tres -c.255-, ligadas a otras corcheas a modo de apoyatura -cc. 101, 103-.

Semicorcheas sin ninguna indicación<sup>61</sup> -cc. 28, 47, 48, 50, 61, 65, 93, 94<sup>62</sup>, 121, 190, 192, 242, 262 y 280-, con puntos<sup>63</sup> -cc.6, 60, 64,65, 66, 67, 68, 69, 79, 80, 81, 82,

---

<sup>57</sup> En este compás deberían estar ligadas a la apoyatura anterior escrita con valor real de corchea y trino encima como ya se ha indicado anteriormente.

<sup>58</sup> La primera corchea del compás aparece aquí con punto, como en otros fragmentos similares (cc. ). No obstante, en otras ocasiones aparece sin ninguna indicación (cc.15 y 16) y esta es la articulación que adopta la versión urtext de Breitkopf (2009: 22, 27, 28, 32, 33 y 34).

<sup>59</sup> La corchea del segundo tiempo del compás tiene un punto pero tanto en la versión de flauta como en el diseño idéntico posterior de la versión de oboe (c. 188) figuran sin ninguna indicación.

<sup>60</sup> Este diseño es similar al del compás 37 y debería estar con una articulación similar con puntos y sin ligadura. La edición de Breitkopf así lo indica en su edición *urtext* de 2009 (Mozart, W. A.: 2009, 23).

<sup>61</sup> En algunas ocasiones aparecen grupos de cuatro semicorcheas con dos sueltas -algunas veces con trino en la primera- y ligadura sobre las dos últimas, aunque más bien parece que el trazo del copista se ha desplazado de forma clara, como así sucede en gran cantidad de ocasiones. La edición urtext de Breitkopf (Mozart, 2009a) así lo sugiere con una ligadura indicada mediante un trazo con puntos en los lugares en los que están sueltas las semicorcheas y deberían estar ligadas.

<sup>62</sup> Aunque aquí aparecen sin indicación las dos primeras semicorcheas, este mismo diseño aparece con puntos en los compases 97 y 98.

<sup>63</sup> La práctica totalidad de diseños de semicorcheas que llevan puntos son de dos semicorcheas ligadas y dos picadas. Ya se ha indicado anteriormente que este tipo de articulación es el típico clásico para estas figuras de nota: las semicorcheas. No obstante, esta articulación la utiliza Mozart principalmente para pasajes que van por grados conjuntos pero que no resuelven en escala ascendente. Las escalas

83, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 134, 146, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 193, 194, 231, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 254, 256, 271, 272, 273, 274, 276 y 277-, ligadas en dos grupos de dos semicorcheas -cc. Anacrusa del compás 1, 4, 5, 11, 17, 18, 22<sup>64</sup>, 40, 45, 61, 69, 105, 106, 107, 111, 113, 115, 117, 123<sup>65</sup>, 127, 128, 129, 140, 141, 146, 155, 171<sup>66</sup>, 175, 176, 185, 186, 195, 196, 197, 201, 220, 224, 225, 226, 230, 261, 267, 240 y 275<sup>67</sup>-, o cuatro semicorcheas -cc. 5<sup>68</sup>, 6, 17, 18, 31<sup>69</sup>, 61<sup>70</sup>, 68<sup>71</sup>, 73, 77, 127, 128, 133, 139, 140, 141, 145, 225, 230, 260,

---

ascendentes las suele dejar sin indicación alguna mientras que los diseños previos a la escala sí que mantiene esta articulación clásica de dos ligadas y dos picadas.

<sup>64</sup> El diseño de apoyatura de semicorchea sobre una corchea y dos semicorcheas se interpreta como dos grupos de dos semicorcheas (Harnoncourt: 2003, 160). En ocasiones figuran dos ligadas y dos picadas, en otras ocasiones están las cuatro ligadas y en este caso están de dos en dos ligadas.

<sup>65</sup> El tema inicial aparece aquí con dos ligadas y dos picadas mientras que al principio aparece con un grupos de dos ligadas más dos ligadas. En la versión de flauta aparece las dos veces con dos picadas y dos ligadas.

<sup>66</sup> En este compás el primer grupo de cuatro semicorcheas aparece con dos ligadas y dos picadas mientras que en los compases 175 y 176 la articulación aparece de dos en dos ligadas.

<sup>67</sup> En la transcripción del manuscrito Traeg en la versión de oboe que figura junto a la versión de flauta en la edición Breitkopf (Mozart, 2009a: 30-31) de los compases 241 y 275, se transcriben cuatro ligadas mientras que la versión de flauta figuran ligadas de dos en dos. Sin embargo el manuscrito Traeg con la parte de oboe no parece clara esta articulación de cuatro y más bien sugiere una articulación como en la versión de flauta: cuatro figuras ligadas de dos en dos.

<sup>68</sup> Aunque el trazo de la ligadura comienza en muchas ocasiones en la segunda semicorchea del grupo de cuatro, queda bastante claro que siempre está desplazado a la derecha el trazo de todas las ligaduras, sobre todo cuando hay un trino escrito encima de la primera semicorchea.

<sup>69</sup> En este compás se produce la particularidad de que las apoyaturas están escritas con valor real de semicorcheas, al contrario que cada vez que aparece el tema del Rondó.

<sup>70</sup> En este caso es la única vez que se advierte que podrían estar las cuatro notas ligadas pues a pesar del trazo desplazado la ligadura comienza antes de la segunda parte del pulso.

<sup>71</sup> En los compases 65 y 67 aparecen articulaciones distintas a la del compás 68, que es la que más veces aparece indicada en el manuscrito con la parte de oboe solista. En el 65 sin ninguna indicación y

261, 262 Y 235-. Predomina una articulación de dos ligadas dos picadas con puntos encima. A modo de apoyatura en nota pequeña y delante de una corchea<sup>72</sup> -cc.4, 10, 16, 22, 127, 133, 139, 145, 224, 230, 241, 240 y 275-. En un par de ocasiones aparece una articulación de un grupo de semicorcheas en las que la primera no tiene indicación alguna y claramente las tres restantes tienen puntos encima y una ligadura -cc.190 y 192-.

Fusas a modo de resolución de trinos con valores de la nota real que van detrás de corcheas con puntillo, indicando el valor real -cc. 1, 7, 13, 19, 39, 43, 124, 130, 136, 142, 154, 166, 250, 257 y 263-.

### 8.3.- Dinámicas y signos de expresión

La partitura del manuscrito contiene indicaciones de *forte-piano (Fp)*, *forte*, *piano* y también indicaciones de *crescendi* con reguladores (<). Estos reguladores son habitualmente corregidos por términos como el *cresc.* en las ediciones más eruditas como la Bärenreiter (versión que toma la Fundación del Mozarteum para la edición actual de la obra) y la Breitkopf (que contiene por vez primera la edición facsímil de

---

en el 67 con dos ligadas y dos picadas. No obstante deberían estar las cuatro ligadas, a pesar de que en la edición Breitkopf (Mozart, 2009a: 24-45). Esto se justifica, además de por lo anteriormente expuesto en cuanto a la mayor cantidad de veces que aparece con la articulación de cuatro ligadas el diseño citado, porque en el bajo se produce un vacío que se llena mucho mejor con una ligadura en las cuatro semicorcheas.

<sup>72</sup> Este tipo de diseño se debe interpretar como dos semicorcheas pero destacando un poco más intensamente la apoyatura (Harnoncourt: 2003,160). Las primeras ediciones de la música de Mozart transcribían directamente como cuatro semicorcheas, a pesar que hay interpretes que asignan un valor muy breve a la apoyatura, rompiendo este ritmo estable de cuatro figuras iguales y lo convierten en fusa y semicorchea con puntillo (normalmente seguido de dos semicorcheas más).

la parte de oboe solista manuscrita). Son muy lógicos estos cambios puesto que Mozart utiliza de manera habitual el término *cresc.* para indicar aumentos de la dinámica a partir de su estancia en Mannheim. La calidad de la orquesta de la corte de esta ciudad era muy grande y en ella participaba como oboe solista F. Ramm, oboísta al que Mozart valoraba de manera excelente y al que parece ser que iba destinado su cuarteto, compuesto cuando estaba preparando *Idomeneo* en Múnich y en cuya orquesta participaba este conocido oboísta.

Reguladores/crescendi: cc. 21 y 96.

Por otra parte, si tenemos en cuenta los signos de expresión utilizados en el Cuarteto, Mozart utiliza en esta obra, sólo cuatro años después (1781), indicaciones como el *Fp*, que también aparecen en el concierto. Estos signos dinámicos de expresión son muy comunes y no tenemos ninguna duda de la exactitud de la escritura del copista, no obstante, se observa una gran cantidad de *forte-pianos* en el primer movimiento, contra la escasez del segundo (dos veces) y la única del tercero.

Primer movimiento (*Allegro aperto*).

*Forte-piano*: cc. 14, 16, 61, 62, 80, 82, 90, 91, 133, 134, 147, 155, 157, 167, 168 y 173.

Segundo movimiento (*Adagio non troppo*):

*Forte-piano*: cc. 1 y 55.

Tercer movimiento (*Rondo. Allegretto*):

Forte-piano: c.254.

Además, son numerosas las indicaciones de *piano* (*p*) y *forte* (*f*). En el primer movimiento (*Allegro aperto*), figuran las siguientes indicaciones<sup>73</sup>.

*Piano*: cc. 5, 12, 13, 21, 26, 28, 33,51,65,79, 81 y93.

*Forte*: cc. 1, 7, 8, 23, 27, 29, 47, 72, 76, 97,120, 147, 151,174, 179, 183 y 185.

En el segundo movimiento (*Adagio non troppo*):

*Piano*: cc. 5, 9, 19, 26, 35, 38, 42, 47, 53, 54, 56, 64, 68, 73, 76, 80, 83 y 89.

*Forte*: cc. 1, 2, 7, 10, 18, 34, 40, 50, 51, 67, 78, 82, 84, 85, 86, 87.

Tercer movimiento (*Rondo. Allegretto*)

*Piano*: cc. 1, 26, 37, 38, 39, 42, 56, 73, 101, 124, 154, 157, 159, 181, 207, 221, 251, 257, 266, 271 y 276.

*Forte*: cc. 12, 13, 32, 44, 89, 119, 135, 136, 179, 213, 232, 244, 262, 268 y 278.

---

<sup>73</sup> Las indicaciones de compás se refieren tanto a la parte solista como a las partes instrumentales de la orquesta.

En el primer movimiento del concierto (*Allegro aperto*) encontramos igualmente combinaciones de *piano forte*. Esto sucede también en el cuarteto (cc. 84 y 85). En el cuarteto se producen sobre dos sonidos conjuntos mientras que en el concierto suceden en células de compases variados (2 *piano* 4 *forte*, o en diseños de uno o dos compás/es *piano* y uno o dos compases *forte*).

*Piano-forte*: cc. Anacrusa (Anacr.) c. 6, 6 y 7 (*p*), Anacr. 8, 9, 10 y 11 (*f*), 26 (*p*), 27 (*f*), 28 (*p*), 29 (*f*), 100 (*p*), 101 (*f*), 102 (*p*) y 103 (*f*).

En otros momentos se producen cambios entre fragmentos que vienen de un *piano* y resuelven en un *forte*, aunque en estos casos es habitual un crescendo de la parte solista que lleva al *forte*, como por ejemplo cc. 46 ([*cresc.*]) y 47 (*forte*). Estos *crescendi* son igualmente interpretados por la práctica totalidad de solistas de oboe y flauta, en su correspondiente versión, y así aparecen en numerosos registros sonoros de la obra<sup>74</sup>.

Sobre las indicaciones de dinámica, G. Burgess (1986) destaca que las indicaciones que aparecen en la partitura no son las únicas a tener en cuenta, pues no quiere decir que Mozart no quiera más dinámicas (Burgess, 1986: 57-65). No obstante, en esta tesis se plantea como hipótesis principal el modo de escritura de la parte de oboe si Mozart la hubiera escrito, frente a la que aparece en la copia

---

<sup>74</sup> Registros sonoros anteriormente citados: Lothar Koch (Mozart, 1972), Gerhard Turetschek (Mozart, 1975), Heinz Holliger (Mozart, 1984), Ingo Goritzki (Mozart; 1987), Hans Peter Westermann (Mozart, 2000), Albrecht Mayer (Mozart, 2004), François Leleux (Mozart, 2008), Alexei Ogrintchouk (Mozart, 2013) y Lucas Macías (Mozart: 2014).

manuscrita de la parte de solista, por parte de un copista vienés anónimo, y que data de finales del siglo XVIII.

#### **8.4.- Trinos**

Con respecto a los trinos, debemos considerar las indicaciones de interpretación que ofrece C P. E Bach, autor del que Mozart habla siempre en términos de referencia en su manera de describir la manera de interpretar las partituras a partir de su *Versuch über wahre Art das Clavier zu spielen*.

A este respecto, la interpretación de los diferentes trinos puede tomarse de Pascual Carlos Vicente. En su Trabajo Final de Título propone una serie de estudios sobre las distintas dificultades que aparecen en esta obra que merece ser tomada en cuenta para una correcta y, sobre todo, precisa interpretación de cada uno de los modelos de trinos que aparecen en la partitura.

Algunos aspectos ya habían sido propuestos por el profesor V Llimerá (mi padre) en su libro didáctico *Técnica de base para oboe* (Llimerá, 1999: 107). El trabajo de Carlos Vicente, dirigido por el profesor Llimerá, profundiza en este aspecto hasta desarrollar una especie de método que permite abordar y estudiar todas las dificultades que presentan los trinos y hacerlos más inteligibles al estudiante y al oyente.

No obstante, en cuanto al tema que aquí nos interesa, la reconstrucción y edición de la partitura según la hubiese escrito Mozart, podemos concluir que todas las indicaciones de trinos se pueden resumir en trinos con resolución escrita (resolución

en fusas, resolución en semicorcheas, resolución en corcheas) y trinos sin resolución escrita pero a los que se le suele aplicar una resolución, normalmente en tresillos de semicorcheas.

### **8.5.- Apoyaturas**

La indicación de apoyaturas en los manuscritos autógrafos de Mozart tiene unas características bastante tradicionales frente a otros autores como el propio C. P. E. Bach, que se encuentra a la cabeza de los reformistas, cuya idea principal era eliminar las dudas del intérprete para que no desvirtuase la idea del compositor. Es por ello que todavía plantean dudas en su interpretación. Si bien Mozart entra dentro de los tradicionales en la manera de escribir las apoyaturas, Harnoncourt lo sitúa junto a Schubert en este aspecto, en las apoyaturas cortas y con acento, Mozart también puntualiza su valor para disipar cualquier duda sobre el mismo y sobre su posición en el compás Harnoncourt indica que no conoce “un sólo fragmento de la obra de Mozart en el que hubiera de tocarse apoyaturas cortas que no estuvieran escritas de la manera desarrollada” (Harnoncourt, 2003: 160) [esto es, con valores reales y notas “grandes”].

No obstante, también podemos ver gran cantidad de apoyaturas escritas con valores largos para que no haya ninguna duda. Claro ejemplo de este tipo de apoyaturas lo podemos ver el compás 63 del primer movimiento del Cuarteto. En esta ocasión Mozart deja el bajo con el Do mientras que el oboe, el violín y la viola tienen una apoyatura en blanca, que produce un acorde de séptima de dominante (Sol-Si-Re-Fa) sobre el Do fundamental del próximo acorde (Do M) sobre el que resuelven las apoyaturas:



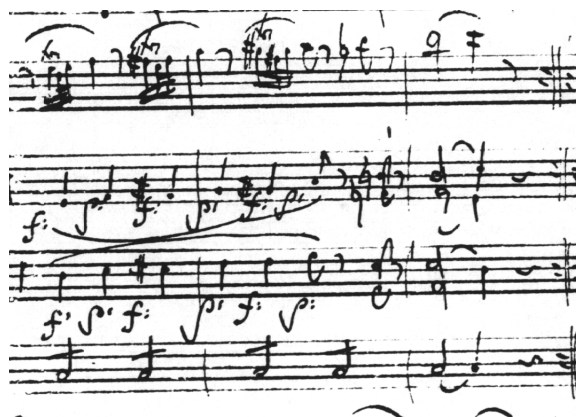


Ilustración 103. Apoyaturas escritas con valores reales (Mozart, 1781a: reverso p. 2).

En cuanto a las apoyaturas cortas, cuando están indicadas con notas pequeñas Mozart adopta la figura de una corchea -para las corcheas-, de una corchea barrada - para las semicorcheas- y de una corchea doble barrada para las fusas.

1. Appoggiaturas

Although not systematically indicated by Mozart, all appoggiaturas are linked to the main note.

a/ simple appoggiaturas

Notation notation Notation	effect effect Ausführung

Ilustración 104. Transcripción de apoyaturas del Facsímil del manuscrito autógrafo del *Cuarteto* por M. Giboureau (Mozart, 1999: 13)

Normalmente la decisión de asignar un determinado valor a una apoyatura viene establecida por una supuesta primacía de la melodía pero esto debemos corregirlo, según nuestra opinión, puesto que genera defectos de escritura que Mozart nunca escribió.

El ejemplo más contundente es la apoyatura del compás setenta y nueve. Son muchos los intérpretes (Holliger, Leleux, Turescheck, etc...) que interpretan la apoyatura como una corchea. Esto provoca dos quintas paralelas<sup>75</sup> y Mozart utiliza los movimientos paralelos de manera consciente sin dejar lugar a dudas, como por ejemplo en Sexteto del Segundo Acto de Don Giovanni (Lemacher & Schroeder, 1966:158). Nunca una apoyatura, una nota pequeña, puede provocar una incorrección -que no disonancia, puesto que normalmente la genera- en la escritura del compositor que, posiblemente, más talento ha tenido en la Historia de la Música.

Es evidente que en el siglo XXI ya no hay nada que suene extraño al oído pero en este sentido, Leopold Mozart insiste en que “¡Basta! No se haga ninguna ornamentación, como mucho, tan sólo las que no deterioran la **armonía** y la **melodía**.<sup>76</sup>” (...) ”aunque uno sepa tocar media docena de conciertos perfecta y nítidamente, cuando deba tocar después algo diferente, no sabrá interpretar tres compases seguidos según la pauta del compositor, aunque la interpretación estuviera detallada con la mayor exactitud”. (Mozart, L., 2013:187 & 188).

---

<sup>75</sup> Las reglas de armonía de la época permiten los movimientos paralelos cuando la música va a cinco voces pero no es este el caso que indicamos a modo de ejemplo bastante común en las interpretaciones actuales.

<sup>76</sup> La negrita es de Leopold Mozart.

Este fragmento de su método para violín indica muy claramente la preocupación para que el músico intérprete respete las indicaciones originales del autor, aún sabiendo y suponiendo que el solista puede hacer ornamentación durante su interpretación pero nunca rompiendo las reglas de la melodía y de la armonía, como así sucede con el ejemplo anteriormente expuesto.



## *Capítulo 9*

# Análisis del manuscrito del *Cuarteto* KV 370/368b.

*Wie vor Anfang*<sup>1</sup>

(Mozart, 1781: 6)

### 9.1.- Consideraciones generales

Esta indicación, que aparece escrita en el tercer movimiento del *Cuarteto*, es una buena muestra de la rapidez y genialidad a la hora de componer por parte Mozart. La necesidad de finalizar la composición hace que Mozart indique, en varias ocasiones, que las partes internas deben repetir lo anteriormente expuesto. Se trata de una manera de abreviación para no tener que volver a escribir de nuevo partes que ya ha indicado

---

<sup>1</sup> Como al principio.

en la partitura anteriormente. Necesita terminar cuanto antes. La rapidez de los trazos en la escritura denotan la necesidad de plasmar la música que está en su cabeza lo más pronto posible.

...Nun muß ich schliessen, den ich muß über hals und kopf schreiben – komponirt ist schon alles– aber geschrieben noch nicht...

(Mozart, 30 de diciembre de 1780)<sup>2</sup>.

## 9.2. Articulaciones y figuras de nota

En el *Cuarteto* encontramos las siguientes indicaciones de articulación:

En el primer movimiento (*Allegro*) podemos observar:

Redondas con ligaduras de prolongación y unida a otras figuras (redonda y negra) -cc. 135 y 136- y también de manera aislada con indicación de trino -c. 89-.

Blancas con puntillo con ligadura de expresión con otras figuras: con negras -cc. 75 y 76- y con corcheas -cc. 39, 40, 43 y 44-.

Blancas con ligadura de prolongación con otras figuras: con negra y semicorchea<sup>3</sup> -c. 19-; con negras -cc. 90 y 91-; con corcheas -cc. 1, 5, 9, 10, 12, 13, 14, 18, 63, 96, 97, 102, 106, 107, 109, 110, 111- y con apoyatura y ligada a otra figura (corchea)-cc. 85 y 88-.

Blancas sin indicación -cc. 4, 8, 55, 76, 77, 101 y 105-.

---

<sup>2</sup> Ahora tengo que terminar, estoy hasta el cuello y la cabeza [harto] de escribir, ya está todo compuesto, pero todavía no está escrito. Carta a su padre en la que le habla del desarrollo de la composición de *Idomeneo*, fechas en las que compuso el *Cuarteto* para oboe. Texto original disponible en: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1139&cat=> [última consulta 3-5-2017]

<sup>3</sup> La ligadura de prolongación se convierte en una de expresión con un grupo de semicorcheas (7).

Negras con puntillo con ligaduras de expresión ligadas a otros sonidos: a corcheas -c. 30, 45, 47, 70 y 74-; a corcheas y corcheas de tresillo y grupeto de fusas -cc. 31 y 32-. Negras con puntillo con indicación de trino ligadas a semicorcheas a modo de resolución -c. 55-. Negras con puntillo ligadas a un tresillo de semicorcheas -cc. 93, 140 y 141-.

Negras sin ninguna indicación -c.c. 3, 7, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 35, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 71, 75, 77, 78, 100, 104, 113, 115, 117, 119, 120, 1121, 122 y 123- y ligadas a otros sonidos: con blanca -cc. 90 y 91- y con blanca y semicorchea<sup>4</sup> -c. 19-.

Corcheas sin ninguna indicación -cc. Anacrusa del compás 1, 2<sup>5</sup>, 4, 6, 17, 39, 45, 46, 47, 48, 53, 62, 68, 69, 81, 87, 90, 101, 119, 120, 121, 122, 127, 133, 139 y 140-. Corcheas con puntos -cc. 3, 7, 10, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 57, 59, 97, 99, 100, 103, 104, 107, 134 y 138-. Corcheas con picas -cc. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 18, 40, 44, 56, 58, 60, 70, 74, 82, 83, 84, 93, 98, 99, 102, 103, 105, 106, 109, 110, 121, 122, 130, 132, 134 y 142-. Corcheas ligadas en grupos de siete -cc. 131 y 133- y en grupo de cuatro -cc. 27, 29, 57 y 59- y en grupo de tres -cc. 58, 11 y 132-. Corcheas ligadas en grupos de dos corcheas ligadas y dos picadas (con puntos encima) -cc 27 y 29-.

---

<sup>4</sup> La ligadura de prolongación se convierte en una de expresión con un grupo de semicorcheas (7).

<sup>5</sup> En el manuscrito aparecen sin indicación alguna la primera vez que expone el tema pero no siempre sucede lo mismo por lo que en ocasiones resulta difícil establecer una articulación definitiva. La edición Bärenreiter (Mozart, 2004:1) opta por indicar puntos en el tema inicial, como así sucede en el compás 99.

En tresillos de corcheas con puntos encima en un grupo de cinco -cc. 31, 32<sup>6</sup>, 60, 92 y 134-.

Semicorcheas sin ninguna indicación -cc. 17<sup>7</sup>, 53, 68, 69, 78, 81, 88, 114, 116, 118, 127-. Ligadas a un grupo con figuras de diversa duración (blanca, negras y otras semicorcheas) -cc. 18 y 19-. Ligadas en un grupo de cuatro semicorcheas a una negra anterior -c. 46, 48 y 120-. Ligadas en un grupo de cuatro semicorcheas a una corchea anterior -c. 122-. Con una ligadura de expresión sobre un grupo de cuatro negras y ocho semicorcheas -cc.129 y -. Con una ligadura de expresión sobre grupos de semicorcheas durante dos compases (32 figuras) -cc. 33 y34- y sobre un grupo de seis semicorcheas -c. 94-. En forma de cuatro semicorcheas ligadas con indicación de trino en la primera -cc. 21, 23-. Con una ligadura de expresión sobre un grupo de seis semicorcheas y ligada a una corchea posterior -en la cadencia del compás 97-. También encontramos semicorcheas escritas en nota pequeña como apoyatura de una corchea seguida de dos semicorcheas. La manera de resolver esta figuración es formando un grupo de cuatro semicorcheas (Harnoncourt, 2003:160). También encontramos diseños de semicorchea con trino ligada a dos fusas a modo de resolución -cc. 61, 62, 137 y 138-.

En forma de tresillo de semicorcheas -cc. 140 y 141-.

---

<sup>6</sup> En los compases 31 y 32 forman un grupo de seis corcheas de tresillo en la que la primera figura del grupo está ligada al diseño anterior de negra con puntillo y corchea con un grupeto de fusas.

<sup>7</sup> En este compás aparece un diseño de escala ascendente con una corchea, un grupo de dos semicorcheas y tres grupos de cuatro semicorcheas. Este tipo de articulación para las escalas es bastante común en su manera de escribir. En ocasiones el primer grupo, e incluso el segundo, adoptan la articulación de dos semicorcheas ligadas y dos picadas pero cuando el diseño se desarrolla en forma de escala deja sin indicaciones a las semicorcheas.



Apoyaturas en valores de fusa en nota pequeña sobre una semicorchea en un diseño de dos semicorcheas ligadas a una corchea<sup>8</sup> -cc.1, 2, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 98, 99, 102, 103, 105, 106, 109 y 110-.

En el movimiento lento (*Adagio*) encontramos las siguientes figuras de nota con las articulaciones que se especifican:

Figuras de nota blancas con puntillo sin ninguna indicación, con ligaduras de prolongación -cc. 4, 5 y 6-.

Blancas sin ninguna indicación -cc. 30 y 37- y ligadas a otros sonidos: a negras -cc. 8, 9, 10, 25 y 26-.

Negra con puntillo con indicación de trino (tr) seguida de dos semicorcheas a modo de resolución -c. 31-. Las convenciones de interpretación, según algunos tratados, indican que se deben ligar al tratarse de una resolución de un trino (Mozart, L., 2013: 195-215).

Negras sin ninguna indicación -cc. 7, 10, 12, 19, 20, 23, 26, 32 y 36-. Encontramos negras ligadas a diversos grupos de figuras: negra con puntillo negra y corchea -cc. 24 y 25-; corchea y semicorcheas -c. 13-; semicorchea y fusas -c. 18-; a otra negra con un apoyatura en nota pequeña -c. 11-; a corchea -cc. 15, 33, 35-; a semicorcheas -c. 22- y con ligaduras de prolongación -c. 22-.

Corcheas con puntillo ligada a dos fusas y una negra -cc. 7 y 22-; ligada a dos fusas -c. 27<sup>9</sup>- y a un tresillo de fusas y una semicorchea -c.17-,

---

<sup>8</sup> Este diseño muy peculiar y se suele interpretar en tresillo de semicorcheas aunque Mozart escribe tresillos cuando lo desea, como por ejemplo en los compases 93, 140 y 141 (Mozart, 1781: 1-3).

Corcheas con puntos -c. 16-. Corcheas con picas -cc. 14, 23, 24, 32 y 34-. Corcheas ligadas a un grupo de figuras con negra y semicorcheas -c.13-. Ligadas a una negra -cc. 15, 33 y 35-. A otra corcheas -c.16-.

Semicorcheas sin ninguna indicación -cc. 31, 33 y 35<sup>10</sup>-. Semicorcheas con puntos -cc. 17 y 18-. Con picas -cc. 15 y 27-.

Tresillos de semicorcheas con puntos -cc. 6 y 22-.

Semicorchea con puntillo ligada a una fusa y una corchea -cc.32 y 34-.

Fusas ligadas con otras fusas y a una semicorchea de tresillo -cc. 6 y 22-. Detrás de una corcheas con puntillo que aunque no está ligada debería ligarse como anteriormente se ha indicado al hablar de las corcheas con puntillo -c. 27-. A una corchea con puntillo y a negra -cc. 7 y 22-. Ligadas a una semicorchea con puntillo -cc.12, 14, 28, 29, 32 y 34-.

En el tercer movimiento (*Rondeau. Allegro*) la escritura es mucho más precipitada y en ocasiones ni se molesta en volver a escribir una parte que aparece anteriormente. En la reexposición -p. 6 y reverso de la p. 6- escribe “como al principio” (*Wie vor Anfang*) y más adelante simplemente pone dos barras (//) indicando lo mismo que antes estaba indicado en pasajes similares. En este movimiento encontramos las siguientes figuras de nota con las articulaciones que se especifican:

---

<sup>9</sup> En este compás aparecen sin ligadura, pero el diseño es idéntico al del compás 7. A partir del segundo movimiento la escritura de W.A. Mozart es más descuidada y no indica articulaciones o incluso deja de escribir fragmentos que se repiten indicando únicamente “*wie vor Anfang*” [Como al principio] o con unas dobles barras “//”.

<sup>10</sup> Aunque la parte del solista tiene semicorcheas sin ninguna indicación, el bajo tiene ligaduras, lo que implica en cierto modo que el solista debería hacer la misma articulación para mantener el mismo carácter.

Encontramos una redonda en los compás 95 y 99, en el fragmento indicado con un compasillo (C) en la parte de oboe -cc. 95 a 107-.

Blancas con puntillo con ligaduras de prolongación y ligadas a otras figuras (negras con puntillo y corchea) -cc. 13, 14, 77, 78, 130 y 131-. También encontramos una blanca con puntillo con indicación de trino y seguida de dos fusas a modo de resolución -cc. 50 y 163-<sup>11</sup>.

Blancas sin ninguna indicación -cc. 97 y 101- y blancas con indicación de trino (tr) -cc. 97 y 101-. Todas ellas en el fragmento escrito en compasillo.

Negras con puntillo sin ninguna indicación -cc. 1, 23, 31, 47, 48, 51, 55, 65, 89, 98<sup>12</sup>, 110, 111, 148, 149, 150, 158, 159, 164 y 168-. Ligadas a otras figuras: corcheas y a un grupeto de cuatro fusas -c. 98-; corcheas -cc. 2, 3, 4, 18, 26, 32, 44, 66, 67, 68, 82, 90, 91, 92, 93, 119, 120, 121 y 135- y semicorcheas -cc. 36, 38, 140 y 142-.

---

<sup>11</sup> La resolución se liga a la nota anterior, aunque no esté indicada la ligadura (Mozart, L., 2013: 195 - 215).

<sup>12</sup> Esta figuración, con un grupeto escrito en nota pequeña en valores de fusa en entre las dos figuras, aparece en el fragmento escrito en la parte de oboe en compasillo (C), mientras las cuerdas mantienen el binario de subdivisión ternaria (6/8). Se produce aquí la superposición de dos ritmos distintos uno binario de subdivisión ternaria y uno cuaternario de subdivisión cuaternaria produciendo un choque de tres corcheas ternarias frente a ocho semicorcheas cuaternarias. Normalmente se interpreta con un pulso binario en ambas partes. El oboe mantiene un pulso de blanca con ocho semicorcheas por pulso y el resto uno de negra con puntillo con tres corcheas por pulso (violín y viola) mientras que el violonchelo es el único instrumento que mantiene un pulso base que sirve a todos los instrumentos -si se interpreta en binario por parte de todos- pues marca con una negra el inicio de cada pulso. No obstante, W. A. Mozart indica en el manuscrito claramente un compasillo (C) y no un binario (C). Harnoncourt indica que “Muy pocos compositores se mostraban tan preocupados y esforzados como Mozart para fijar sus ideas y sus deseos en cuanto a los *tempi* de sus obras de manera inequívoca.” (cfr. Harnoncourt, 2003: 134).

Negras sin ninguna indicación -cc. 24, 59, 72, 102<sup>13</sup>, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 125, 151, 172, 177 y 178-. Negras con pica -c. 23-. Negras ligadas a otras figuras: semicorcheas y un grupeto de tres fusas en nota pequeña -c. 30-; corcheas y un grupeto de cuatro fusas en nota pequeña -cc. 45, 53 y 57<sup>14</sup>-.

Corcheas con puntillo ligadas y precedidas de doble apoyatura en nota pequeña con figura de fusa -cc. 1, 17, 65, 81, 89, 118 y 134- y ligadas y precedidas de apoyatura simple en nota pequeña con figura de semicorchea -cc. 52, 54, 56, 58, 165 y 167-.

Corcheas sin ninguna indicación -cc. Anacrusa del c. 1, 1,2, 3, 4, 5, 6, 15, 29, 39, 45, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 79, 89, 90, 91, 92, 98, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 132, 134, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170 y 171-. Corcheas con puntos -cc. 25<sup>15</sup>, 64, 93 y 132-. Corcheas con picas -cc. 7, 15, 17, 23, 25, 52, 54, 56, 58, 71, 79, 81, 124, 132, 134, 160, 161, 165, 167, 169 y 171-. Corcheas ligadas a otras figuras: blanca con puntillo, negra con puntillo y otras corchea -cc. 13, 14, 77, 78, 130 y 131-; negras con puntillo y corcheas -cc. 16, 80, 133-; negras con puntillo -cc. 2, 3, 4, 18, 26, 32, 44, 66, 67, 68, 82, 90, 91, 92, 93, 119, 120, 121 y 135-; negras y

---

<sup>13</sup> Este compás forma parte del fragmento escrito en compasillo.

<sup>14</sup> En los compases 53 y 57 no aparece indicada la ligadura. En las ediciones actuales se indica con ligadura (normalmente con trazos discontinuos) al tratarse del mismo diseño y también porque la escritura de Mozart en este movimiento es muy precipitada, como si tuviera prisa por terminar, optando por no indicar muchas articulaciones e incluso partes completas del acompañamiento indicando simplemente, tal como ya hemos indicado anteriormente, la expresión “*wie vor Anfang*” [como al principio] o simplemente con una doble barra “//” (Mozart, W. A., 1178: 6 & reverso p.6).

<sup>15</sup> En este compás aparecen precedidas de una doble apoyatura escrita en nota pequeña en figuras de fusa.

grupos de fusa en nota pequeña -cc. 45, 53 y 57<sup>16</sup>-; negras , corcheas y precedidas de una apoyatura en nota pequeña en figura de corchea -cc. 100-; negras -cc. 94-; corcheas con puntillo y semicorcheas -cc. 35, 37, 140 y 142-; corcheas -cc. 5, 6, 7, 15, 16, 25, 52, 53, 54, 56, 57, 69, 70, 71, 79, 100, 122, 123, 124, 165, 166<sup>17</sup>, 167, 169 y 171 -; y a semicorcheas -cc. 59, 60, 61, 62, 63, 64, 172, 173, 174 y 175-.

Semicorcheas sin ninguna indicación -cc. 8, 27, 28, 30<sup>18</sup>, 49, 72, 103, 104, 105, 106, 107<sup>19</sup>, 108, 109, 113, 125, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 156 y 157-; grupos de cuatro semicorcheas ligadas a una negra -cc. 175 y 176-; grupos de cuatro semicorcheas ligadas a una corchea -cc. 59, 60, 61, 62, 63, 64, 172, 173, 174 y 175-; ligadas en dos grupos de seis semicorcheas -cc. 35, 37 139 y 141-; ligadas en grupos de seis semicorcheas -cc. 39, 40, 41, 42, 143, 144 y 145-; semicorcheas formando un grupo de seis con las dos primera ligadas y las otras cuatro sueltas sin indicación alguna -c. 27-. Este tipo de articulación se suele adaptar en numerosas interpretaciones a diseños de seis semicorcheas sin indicación alguna -cc. 8, 28, 49, 72, 108, 109, 113,

---

<sup>16</sup> Ya se ha indicado anteriormente que en los compases 53 y 57 no aparece indicada la ligadura pero que las ediciones actuales sí que la escriben con ella.

<sup>17</sup> Aquí no aparece la ligadura pero deberían estar ligadas por analogía con el diseño similar anterior de los cc. 53 y 57.

<sup>18</sup> La ligadura acaba en una semicorchea anterior dejando sin indicación la segunda semicorchea y la corchea final del diseño. La edición Bärenreiter (Mozart, W.A., 2004: 11) extiende la ligadura hasta la segunda semicorchea, pero el acompañamiento tiene ligadura hasta la primera corchea del segundo pulso que coincide con la última corchea del diseño del oboe sin indicación alguna. El oboísta L. Koch, con el que hemos tenido ocasión de trabajar en alguna ocasión, siendo muy joven, y profesor de V. Llímerá -mi padre-, siempre articulaba la segunda semicorchea, tal como indica el manuscrito, pero no está nada claro que sea simplemente un trazo abreviado, dado que el bajo funciona de otra manera.

<sup>19</sup> Si bien las semicorcheas de los compases del 103 al 107 no disponen de indicación alguna. Debido a su velocidad se suelen con una ligadura general que abarca todos los compases anteriormente indicados. En algunas ocasiones la ligadura se rompe cada ocho notas. En los compases 108 y 109 -en el 108 se vuelve al 6/8- la articulación que se suele adaptar es la de dos ligadas y cuatro picadas.

125, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 156 y 157- que funcionan mucho más ágiles con esta articulación (p.e. L. Koch en sus dos registros o H. Holliger, por citar interpretaciones “clásicas” de referencia); y también encontramos semicorcheas en nota pequeña actuando como apoyatura de corcheas -c.162-.

Fusas en valor real (“notas grandes”) a modo de resolución detrás de una de blanca con puntillo con indicación de trino -cc. 50 y 163-<sup>20</sup>. Fusas en nota pequeña actuando como doble apoyatura delante de una corchea con puntillo -cc. 1, 17, 65, 81, 89, 118 y 134-. Grupos de cuatro fusas en nota pequeña ligadas a una negra con puntillo anterior y una corchea posterior -c.98-. Grupos de cuatro fusas en nota pequeña ligadas a una negra anterior y una corchea posterior -cc. 45, 53 y 57<sup>21</sup>-. Grupos de tres fusas en nota pequeña ligadas a una negra anterior y una corchea posterior -c. 30-.

En el caso de las fusas, si no es que van detrás de semicorcheas con puntillo, en cuyo caso tiene el valor real, deben de tomarlo de la nota real (como por ejemplo de la negra con puntillo o de la negra anterior). Las fusas escritas como integrantes de un grupeto, tanto ligadas como picadas siempre han de interpretarse de la misma manera (ligadas), puesto que es una manera de abreviar la escritura.

---

<sup>20</sup> Las fusas que actúan a modo de resolución se deberían ligar a la nota anterior si seguimos las convenciones interpretativas de la época (Mozart, L., 2013: 195-215).

<sup>21</sup> Ya hemos indicado anteriormente que en los compases 53 y 57 no aparece indicada la ligadura aunque en las ediciones actuales se indica con ligadura al tratarse del mismo diseño.

### 9. 3. Dinámicas y signos de expresión

En el primer movimiento, aparecen las siguientes indicaciones:

*Forte-pianos*: cc. 18, 87, 90 y 91

*Piano-cortes*: cc. 94 y 95.

*Piano*: cc. 88, 94, 95, 97 y 98.

*Crescendo (cresc.)*: cc.86 y 89.

*Forte*: c. 96.

*Sforzato-piano (Sfzp)*: cc. 140 y 141.

En el segundo movimiento (*Adagio*)

*Forte*: c. 30.

*Piano*: c. 32.

En el tercer movimiento (*Rondeau. Allegro*)

*Forte*: cc. 8,18, 35, 72, 92, 112, 125, 135 y 151.

*Piano*: cc. 13 (y anacrusa anterior), 23, 32, 77 (y anacrusa anterior), 86, 93, 130 (y anacrusa anterior) y 139.

A partir del compás 55 aparece en varias ocasiones el término “*wie vor Anfang*”<sup>22</sup> para evitar de nuevo la escritura. Es evidente la prisa que tiene por terminar y se puede ver en los trazos de su escritura.

#### 9.4. Trinos

Primer movimiento (*Allegro*).

Aparecen trinos en valores de negra con puntillo (cc. 51 y 55) y resolución en dos semicorcheas, en semicorcheas y resolución en fusas (cc. 61, 62, 135, 136, 137 y 138), sobre una negra (c. 19), sobre la primera nota de un grupo de cuatro semicorcheas (cc.21, 23), sobre la primera nota de un grupo de dos corcheas (c. 112).

En el segundo movimiento (*Adagio*) aparece sólo en el compás 31.

En el tercer movimiento (*Rondeau. Allegro*), en los compases 50 y en el 163, sobre una blanca con puntillo que ocupa todo el compás y la resolución dentro del compás pero en fusas (con notas más pequeñas). En los compases 97 y 101 aparece sobre figuras de nota de blanca y sin resolución escrita, aunque es evidente que se debe de interpretar esta resolución, si atendemos a los indicado por su padre en el capítulo X de su *Escuela de Violín* (Mozart, L., 2013: X 195-215). Sobre negra con puntillo en el c. 150.

---

<sup>22</sup> Como al principio.



### 9.5.- Apoyaturas

Las apoyaturas aparecen ya desde el primer compás siempre resultan difíciles de determinar si son sobre el tiempo, anticipadas, con el valor que indica o con otro determinado por el fraseo y la línea melódica.

En el primer movimiento:

Apoyaturas: cc. 1, 2, 5, 6, 8,9,12, 13, 15, 16, 37, 38, 41, 42, 85, 88, 98, 99, 199, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 113, 115 y 117.

En el segundo movimiento:

cc. 11 y 20.

En el tercer movimiento:

Doble mordente/apoyatura: cc. 1, 9,17, 25, 65, 73, 81, 89, 118, 126,134, 138, (),

Apoyatura simple: cc. 52, 96, 100, 165, 169, 171 y en el compás 162 aparece una apoyatura simple repetida.



## *Capítulo 10*

# Análisis del manuscrito del *Divertimento KV 251.*

...la orquesta está aquí en septimino (dos violines, una viola, un contrabajo, un solo oboe y dos trompas) tratado naturalmente en la convención concertante de la galantería, pero el primer violín sólo figura aquí como solista en segundo: cede el primer lugar al oboe (instrumento considerado <<francés>> por excelencia...). En julio de 1776, una obra semejante es realmente <<lo último en galantería>>.

(Massin, 1985: 973)

### **10.1.- Consideraciones previas**

Estamos evidentemente ante una obra de estilo “Galante”, con muchos elementos franceses por excelencia como la utilización del oboe, instrumento nacido en Francia a mediados del siglo XVII, y la inclusión de una *Marcia alla francese* como

movimiento final. Esta supuesta galantería proviene de la dedicatoria de este *Divertimento* a su hermana Nannerl por su veinticinco cumpleaños, una idea que se apunta en las biografías de Mozart y que recogen autores como Einstein (1945: 273) o Solomon (1995:128) en sus monografías sobre Mozart (Massin, 1985: 973). Lo que nos interesa es que es una obra en la que el oboe participa como solista principal. Posteriormente escribiría el *Concierto en Do* (primavera-julio de 1777) y el *Cuarteto para oboe* (1781, durante la preparación de *Idomeneo* en Múnich). Son tres obras que nos interesan para el objetivo de esta tesis. En el caso del *Divertimento* porque es la primera en la que el oboe participa de manera destacada como solista y resulta muy interesante para ver la escritura autógrafa de Mozart para este instrumento.

## 10.2. Articulaciones y figuras de nota

En el primer movimiento (*Molto Allegro*), encontramos:

Redondas sin ninguna indicación -cc. 16, 17, 18, 57, 58, 84, 85 y 86-. Redondas con ligaduras de prolongación y unida a otras figuras: redonda y negra -cc. 26, 27, 28, 94, 95 y 96-; negra -cc. 65 y 66-.

Blancas con puntillo sin ninguna indicación -cc. 34, 51 y 87-.

Blancas sin ninguna indicación -cc. 11, 12, 13, 14, 15, 19, 35, 41, 42, 46, 47, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 102 y 103-. Grupos de dos negras con ligadura de prolongación conformando un valor de blanca pero que están separadas porque se encuentran entre dos compases, el final de uno y el inicio del otro -cc. 11 y 12, 12 y 13, 13 y 14, 14 y 15, 78 y 79, 79 y 80, 8' y 81, 81 y 82 & 82 y 83-.

Negras con puntillo sin indicación -cc. 51, 52, 53, 54, 61 y 64-.

Negras sin ninguna indicación -cc. 2, 4, 10, 15, 20, 21, 22, 25, 30, 34, 36, 42, 48, 50, 55, 56, 60, 71, 77, 87, 88, 89, 90, 92, 98, 101, 102, 103, 104, 110 y 112-. Negras con pica -cc. 8, 36, 38 y 75-. Negra con indicación de trino (tr) -c. 112-. Ligadas a otras figuras: a dos redondas -cc. 26, 27, 28, 94, 95 y 96-; a una redonda -cc. 65 y 66-; a otra negra conformando un valor de blanca entre dos compases distintos -cc. 11 y 12, 12 y 13, 13 y 14, 14 y 15, 78 y 79, 79 y 80, 8' y 81, 81 y 82 & 82 y 83-. Ligadas a otra negra de distinto nombre -cc. 61 y 63-. Negra ligada a una apoyatura de semicorchea previa en nota pequeña -c. 62-. También encontramos grupos de una negra ligada a una apoyatura de corchea previa en nota pequeña y seguida de dos corcheas formando un grupo de articulación de dos ligadas y dos picadas -cc. 60 y 62-.

Corcheas con puntillo con indicación de trino (tr) seguidas de una semicorchea sin ninguna indicación a modo de resolución -cc. 1,3, 23, 25, 29, 33, 37, 39, 68, 70, 91, 93, 97, 101, 105, 107, 109 y 110-.

Corcheas sin ninguna indicación -cc. 28<sup>1</sup>, 30<sup>2</sup>, 31, 32<sup>3</sup>, 37, 39, 40, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 61, 67 al 71<sup>4</sup>, 105 y 107. Corcheas con puntos<sup>5</sup> -cc. 22, 23, 24, 29, 30, 36, 38,

---

<sup>1</sup> En la parte de violín 1º aparecen con puntos las corcheas del mismo diseño al unísono, escritas en el pentagrama inferior.

<sup>2</sup> En este compás las cuatro primeras corcheas tienen puntos y la última pica claramente, tanto en la parte de oboe como en la de violín 1º. Esta misma articulación debería mantenerse los dos compases siguientes (cc. 31 y 32). En la parte del bajo (violas, chelos y contrabajo) aparecen sin ninguna duda una diferenciación de articulación en la anacrusa del compás 41 (corchea con pica), el compás 41 con dos grupos de cuatro corcheas en las que las tres primeras tienen puntos y la cuarta también aunque más bien parece una pica. En la anacrusa del c. 43 y en todo el compás 43 las notas del bajo tienen claramente puntos.

<sup>3</sup> En los compases 31 y 32 aparecen sin indicación pero debería mantenerse la articulación del compás precedente (c. 30) tal como hemos indicado en la nota anterior.

59, 90, 91, 92, 96<sup>6</sup>, 98, 99, 100<sup>7</sup>, 104, 106, 108b, 109, 110 y 111<sup>8</sup>. Corcheas con picas -cc. 7, 22, 24<sup>9</sup>, 30<sup>10</sup>, 36, 38<sup>11</sup>, 51, 52, 53, 54<sup>12</sup>, 99, 100<sup>13</sup>, 104, 106, 108b<sup>14</sup>, 110 y 111-.

---

<sup>4</sup> En el manuscrito sólo escribe la anacrusa del c. 68 puesto que indica “*Da Capo 10 Tact*” [Volver al principio 10 compases]. La articulación está tal cual aparece en los compases del 1 al 4. Es decir sin ninguna indicación.

<sup>5</sup> En este movimiento la diferenciación de puntos y picas resulta bastante complicada. En ocasiones está fuera de duda (c. 28) pero en otras (p.e. c. 29) aparece indistintamente con puntos -las dos primeras corcheas- y con picas -las dos segundas-. En este último caso podría tratarse de una escritura precipitada y deberían ser puntos. Sin embargo la edición *urtext* de Bärenreiter opta por asignar picas a todas las corcheas que en el manuscrito aparecen con puntos, incluso aquellas que no tienen nada indicado como el tema inicial -cc. 1, 2, 3 y 4-.

<sup>6</sup> Tanto en la parte de oboe como en la de violín aparecen claramente puntos encima de las corcheas repetidas.

<sup>7</sup> En los compases 98, 99 y 100 del manuscrito parece distinguirse un cambio de articulación en el segundo compás (c. 99) con la cuarta nota del grupo de cuatro, que se sale del diseño por grados conjuntos, con una indicación de pica mientras que para el resto, que van por grados conjuntos mantiene los puntos, tanto en la parte de oboe como en la de violín 1º. Esto ya ha sucedido en los compases 30 -parte de oboe- y 40, 42 y 42 -parte de viola y bajos-.

<sup>8</sup> En estos compases se repite el tema inicial y aquí aparecen con punto la mayoría de corcheas mientras que sólo la anacrusa del tema aparece con pica y las tres últimas corcheas antes del trino de corchea ligado a dos semicorcheas del c. 111.

<sup>9</sup> En el tema en menor y en dinámica *piano* de los cc. 22 y 24 aparece una indicación que parece picas en las dos primeras corcheas y puntos en las dos últimas de los dos últimos pulsos de cada compás.

<sup>10</sup> En este compás, la última nota del diseño de corcheas que se aparta de los grados conjuntos aparece con un pica y en los compases siguientes (cc. 31 y 32) debería mantenerse esta misma articulación en los mismos diseños. Ya hemos visto esta diferencia de articulación en otros compases anteriores en la parte de oboe (c. 30) y la parte del acompañamiento (anacrusa del c. 41 y c. 41).

<sup>11</sup> La anacrusa del tema en los cc. 36 y 38, al igual que en las partes de cuerda en los compases siguientes (37 y 39), parece tener una pica mientras que las últimas cuatro corcheas del compás tienen puntos. No obstante, podría tratarse de una misma articulación, en este caso puntos.

<sup>12</sup> En los cc. 51 al 54 el trazo es de picas aunque no está muy definido.

<sup>13</sup> El diseño en corcheas de los cc. 98 al 101 contiene un cambio de articulación. La anacrusa del primer grupo (c. 98) no tiene indicación alguna aunque en la parte de violín al unísono tiene un punto, las cuatro corcheas siguientes tienen puntos tanto en la parte de oboe como en la de violín. Sin embargo en el c. 99 el diseño es de tres corcheas con punto y una con pica. Este diseño se repite otra vez en el mismo compás y en el siguiente todavía es más claro el trazo diferenciado de la pica en la última

Corcheas con indicación de trino seguida de dos semicorcheas a modo de resolución - cc. 4, 25, 29, 33, 71, 93, 97, 101 y 110-. Corcheas ligadas en grupos de dos -cc. 6, 7, 8, 51, 73 y 74-. Y también corcheas ligadas en grupos de cuatro -cc. 8, 9, 75 y 76-.

Semicorcheas sin ninguna indicación -cc. 1, 3, 4, 23, 25, 29, 33, 37, 39, 68, 70, 71, 91, 93, 97, 101, 105, 107, 109 y 111-. Semicorchea en nota pequeña como apoyatura de una negra -c. 62-.

En el primer *Menuetto* encontramos las siguientes figuras de nota con las articulaciones que se especifican:

Blancas con puntillo formando un grupo de cuatro con ligaduras de prolongación - cc. 25, 26, 27 y 28-.

Blancas sin ninguna indicación -cc. 1, 3, 21, 23, 32 y 33.

Negras sin ninguna indicación -cc. 1, 2, 3, 4, 12, 21, 22, 23, 24, 29 y 30-. Negras ligadas a una apoyatura previa en nota pequeña y valor de semicorchea -cc. 2, 4 y 12-.

---

corchea del grupo de cuatro. En el compás 101 no hay indicación alguna en las corcheas, ni en las del oboe ni en las cuerdas, sin embargo la edición Bärenreiter opta por indicar con picas todas las corcheas de los cc. 98 al 101.

<sup>14</sup> La anacrusa del tema en forma de corchea (cc. 104, 106, 108b y 110) tiene una pica mientras que las cuatro corcheas siguientes tienen puntos tanto en la parte de oboe como en la de violín 1º (cc. 108b y 110). Las tres corcheas conclusivas de las cuerdas agudas en el c. 107 tienen claramente picas mientras que en el compás anterior (c. 106) la articulación del segundo violín, la viola y los bajos es de dos corcheas ligadas y dos sueltas con puntos encima -excepto la parte del bajo que no tiene indicación alguna-.

Corcheas con puntillo sin ninguna indicación -c. 11<sup>15</sup>-.

Corcheas con puntos -c. 31-. Corcheas ligadas en grupos de dos -c. 20- y en grupos de cuatro -cc. 9, 10, 29 y 30-.

Apoyaturas en valores de semicorchea en nota pequeña delante de una negra -cc. 2, 4 y 12. Este ritmo puede ser interpretado como una semicorchea a tiempo. No obstante, la negra a la que va ligada es una apoyatura escrita en valor real por lo que la interpretación debería ser anticipada restando valor a la negra del compás anterior. Otra interpretación posible sería tal como indica C. P. E. Bach: lo más rápido posible y sin quitar apenas valor a la nota principal (Bach, C. P. E. -William-, 1753/1985: II 91). En cualquier caso esta apoyatura debería ser interpretada sin apoyo alguno.

En el *Andantino* (*Allegretto* a partir del c. 72<sup>16</sup>) encontramos las siguientes figuras de nota con las articulaciones que se especifican:

Blancas ligadas a otras figuras: formando un grupo de cuatro blancas, una negra y una semicorchea -ccc. 51, 52, 53, 54 y 55-; a otra blanca -cc.17, 18, 19 y 20-; a una corchea -cc. 9, 10, 11, 12, 40, 41, 42, 43, 80, 81, 82 y 83-.

---

<sup>15</sup> Aunque no aparece indicación alguna en el compás 11 ni para el oboe ni para las cuerdas, en el mismo tipo de diseño del c. 31 sí que indica puntos y en el *Trio* posterior las cuerdas también tienen puntos en el primer compás, dejando los siguientes sin indicación alguna. Lo más probable es que este tipo de articulación afecte a todos los grupos del mismo ritmo, y es por lo que las ediciones actuales adoptan este tipo de articulación para todos los diseños de corchea con puntillo y semicorchea en este movimiento.

<sup>16</sup> Después del c. 71 aparece la indicación de *Da Capo* pero en *Allegretto* (c. 72 al final): “*Da Capo § fino ∩ mà Allegretto*” (Mozart, 1776: 14).



Negras sin ninguna indicación -cc. 14, 22, 24, 26, 45, 56, 57, 58, 59, 60, 61 y 85-.  
Negras ligadas a otras figuras: a otra negra -cc. 13, 44, y 84-; a una corchea -c. 16, 47, 69 y 87-.

Corcheas con puntillo ligadas a una semicorchea -cc. 23 y 27-.

Corcheas sin ninguna indicación -c. 28-. Corcheas con picas -cc. 22, 26, 62, 66 y 67-. Corcheas ligadas a otras figuras: blancas -cc. 9, 10, 11, 12, 40, 41, 42, 43, 80, 81, 82 y 83-; a negras -c. 16, 47, 69 y 87-; otras corcheas en grupos de tres -cc. 10, 12, 41, 43, 81 y 83- y en grupos de dos -cc. 14, 45, 63, 64, 65, 65, 66 y 85-. Corcheas ligadas a una apoyatura con valor de semicorchea en nota pequeña -cc. 23, 27, 59, 60, 61 y 62-.

Semicorcheas sin ninguna indicación pero formando un grupo de cuatro a partir de una corchea previa con apoyatura de semicorchea en nota pequeña. Este ritmo se suele interpretar como cuatro semicorcheas en la que las dos primeras están ligadas y las dos últimas picadas -cc. 23, 27, 59, 60, 61 y 62-. Semicorcheas ligadas en grupos de cuatro -c. 57- y de dos -cc. 15, 46 y 86-. Semicorcheas ligadas a fusas -cc. 66 y 67-.

Fusas ligadas en dos grupos de dos fusas detrás de una semicorchea -cc. 66 y 67-.

Apoyaturas en valores de semicorcheas delante de una corchea -cc. 23, 27, 59, 60, 61 y 62-. Ya hemos indicado anteriormente que este ritmo puede ser interpretado como dos semicorcheas, pero siempre con la idea de destacar la apoyatura para diferenciarla de un grupo de dos semicorcheas en el que la primera nota forma parte de la armonía del acorde del bajo. Este ritmo aparece seguido normalmente de dos semicorcheas formando un grupo de cuatro, como así optaron por indicar los reformistas y las ediciones depuradas de Mozart (Harnoncourt, 2003: 160). Tampoco debemos olvidar la posibilidad de interpretarlas según lo indicado por C. P. E. Bach.

Es decir, a tiempo lo más rápido posible pero suavemente y sin quitar apenas valor a la nota principal (Bach, C. P. E. -William-, 1753/1985: II 91).

En el segundo *Menuetto*, que contiene un tema con variaciones, encontramos las siguientes figuras de nota con las articulaciones que se especifican:

Figuras de nota blancas con puntillo sin ninguna indicación -cc. 22 y 24-.

Blancas sin ninguna indicación -cc. 8 y 16-.

Negras sin ninguna indicación -cc. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21 y 23-. Negras ligadas a una apoyatura precedente con valor de semicorchea en nota pequeña -cc. 2, 6, 12 y 14-.

Corcheas sin ninguna indicación -cc. anacrusa del c. 1, 2, 5, 8, 12, 14, 15, 16 y 23-. Corcheas con puntos<sup>17</sup> -cc. 4, 9, 10, 12, 18 y 20-.

Apoyaturas en valores de semicorchea delante de una negra -cc. 2, 6, 12 y 14-.

Este segundo *Menuetto* contiene tres variaciones. En la primera es el oboe el que lleva la primera voz y la melodía. La segunda variación es el violín 1º el que lleva la primera voz y la melodía y en la tercera variación el violín 1º lleva el tema y el violín 2º un acompañamiento en semicorcheas como elemento destacable.

En este movimiento podemos encontrar las siguientes figuras:

Negra ligada a una corchea -c.16-.

---

<sup>17</sup> La edición Bärenreiter que adopta la NMA opta por indicar picas a las corcheas de la parte de oboe de los compases 4, 9, 10, 12, 18 y 20. En la parte de violín 1º el mismo diseño presenta puntos en el manuscrito por lo que debería ser esta indicación la que se asigne a la parte de oboe que va al unísono.

Corcheas sin indicación -cc. 4, 12 y 13-. Corcheas con punto -cc. anacrusa c. 1, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 1, 18, 20, 22 y 23-. Corcheas ligadas en grupo de dos -cc. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 23 y 24-.

En el *Rondeau. Allegro assai* (incluye un *Adagio* en el compás 231) aparecen las siguientes indicaciones:

Redondas sin ninguna indicación -cc. 25, 26, 27, 28, 29, 30, 172, 173, 174 y 175-. Redondas ligadas a otras figuras: a otra redonda y una blanca -cc. 5, 6, 7, 21, 22, 23, 60, 61, 62, 76, 77, 78, 119, 120, 121, 135, 136, 137, 228, 229, 230, 236, 237, 238, 252, 253 y 254-; a una redonda y una negra -cc. 108, 109, 110-; a otra redonda -cc. 50, 51, 64, 65, 164, 165, 168, 169, 200, 201, 224 y 225-; a una negra -cc. 91 y 92-.<sup>18</sup>

Blancas sin ninguna indicación -cc. 7, 9, 10, 13, 14, 23, 62, 78, 93, 121, 123, 124, 127, 128, 157, 160, 161, 162, 170, 211, 215, 220, 221, 222, 238, 240, 241, 244 y 245-. Blanca ligada a una negra -cc. 41, 142, 143, 144, 145 y 188-. Blanca con indicación de trino (tr) -cc. 89 y 101-. Blanca ligada a una negra posterior y con una apoyatura anterior con valor de negra en nota pequeña -cc. 163, 171 y en el c. 231 (dentro del *Adagio*-.

Negras con puntillo ligadas a una corchea -cc. 43, 45, 46, 85, 148, 152, 156, 158, 166, 190, 192, 193, 208, 212, 216, 218 y 226-.

Negras sin ninguna indicación -cc. 8, 12, 16, 24, 32, 48, 54, 63, 67, 71, 79, 80, 90, 102, 122, 126, 130, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 159, 160, 162, 167, 170, 179, 198, 204, 219, 220, 221, 222, 223, 227, 230, 239, 243, 246, 255, 257 y 259-. Negras

---

<sup>18</sup> Mozart diferencia las figuras de nota en los finales de frase o período y según cada valor tiene un carácter. Los más breves más suaves y los más largos más fuertes, aunque con muchos matices.

con puntos y ligadura (indicación de picado ligado) -cc. 8, 16, 24, 63, 71, 79, 122, 130, 138, 239 y 247-. Negras ligadas en grupos de cuatro -cc. 112, 113 y 114-. Negra ligada a otra negra -cc. 42, 44, 47,94, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 209, 210, 211, 213, 214 y 215-. Negra con indicación de trino (tr) ligada a otra negra -cc. 194 y 197-. Negra ligada a una corchea -cc. 84, 86, 88, 90, 96, 97 y 98-. Negras ligadas a una apoyatura con valor de corchea en nota pequeña y seguida de dos corcheas, formando un grupo de cuatro corcheas (Harnoncourt, 2003:160) -cc.44, 66, 83, 87, 95, 125, 159, 167, 219, 227 y 242-. Negras con picas -cc. 41, 43, 45, 46, 82, 83, 84, 86, 87, 94, 95, 148, 149, 152, 153, 156, 157, 158, 190, 208, 209, 212, 213, 216, 217, 218 y 226-.

Corcheas con puntillo precedidas de dos fusas -cc. 142 y 144-.

Corcheas sin ninguna indicación -cc. 12, 15, 70, 129, 142 y 246-. Corcheas ligadas en grupos de cuatro -cc. 89, 99 y 101-. Corcheas ligadas en grupos de dos -cc. 31, 32, 85, 93, 178, 179 y 191-.-. Corcheas con indicación de trino seguidas de otras tres y formando un grupo de cuatro -cc. 256 y 258-. Corcheas con picas -cc. 31, 32, 52, 53, 92, 178, 179, 202 y 203-.

Dos fusas ligadas a una corchea con puntillo -cc. 142 y 144-.

Apoyaturas en valores de negra unida a una blanca con indicación de trino -cc. 163, 171 y 223-. Apoyatura en valor de corchea sobre una negra -cc. 44, 66, 83, 87, 95, 125, 159, 167, 219, 227 y 242-. Negras con picas -cc. 41, 43, 45, 46, 82, 83, 84, 86, 87, 94, 95, 148, 149, 152, 153, 156, 157, 158, 190, 208, 209, 212, 213, 216, 217, 218 y 226-.

En la *Marcia alla francese* aparecen las siguientes indicaciones:

Blancas sin ninguna indicación -cc. 1, 3, 9, 11, 14, 17, 20, 31, 33, 36, 40 y 42-.

Negra con puntillo seguida de corchea sin indicación alguna -c. 28- y con ligadura -c. 24-.

Negras sin ninguna indicación -cc. 2, 4, 10, 12, 15, 16, 19, 30, 32, 34, 37, 38, 41 y 43-. Negra con indicación de trino (tr) -cc. 15, 19 y 37-. Negras ligadas a otras negras -cc. 8, 26 y 28-.. Precedidas de apoyaturas escritas en nota pequeña en valor de semicorchea (con el signo de una corchea barrada).

Corcheas con puntillo seguida de semicorcheas sin indicación -cc. 30<sup>19</sup>, 39, 41 y 43-. Mismo ritmo pero con un trino en la corchea con puntillo -cc. 29 y 41-., con indicación de trino y ligada a una semicorchea.

Corcheas con picas -cc. 25 y 27-. sin ninguna indicación y seguidas de dos semicorcheas -cc. 15, 19 y 37-. Corcheas ligadas en grupos de cuatro -cc. 6 y 26-. Corcheas ligadas en grupos de dos -cc. 7, 25 y 27-. Corchea con indicación de trino y ligada a dos semicorcheas -c. 7-.

Apoyaturas en valores de semicorchea unida una negra.

### 10.3 Dinámica y signos de expresión en el divertimento KV 251

En el primer movimiento (*Molto Allegro*) encontramos las siguientes dinámicas y signos de expresión:

*Piano*: cc. 4, 6, 22, 36, 37, 43 (con anacrusa del 42), 47 (con anacrusa del 46), 48, 60, 66, 71, 73, 90, 104 y 105.

---

<sup>19</sup> En este compás este ritmo está además precedido de una semicorchea.

*Forte*: cc. 10, 11, 16, 26, 41 (con anacrusa del 40), 46 (con anacrusa del 45), 50, 64, 65, 68 (con anacrusa del 67), 78 (con anacrusa del 77), 94 y 108b.

En el primer *Menuetto* encontramos las siguientes dinámicas y signos de expresión:

*Piano*: cc. 13

*Forte*: cc. 20

En el Trio:

*Piano*: c. 1.

En el Andantino encontramos las siguientes dinámicas y signos de expresión:

*Piano*: cc. 1, 21 (con anacrusa del 20), 48, 64, 65, 66, 68, 69, 70 (compás en *Adagio*) y 72.

*Forte*: cc. 9, 17 (sin indicación pero el cambio posterior a *piano* indica claramente que la dinámica precedente es en *forte*), 40, 52, 64, 65, 68, 69, 70 (compás en *Adagio*) y 80.

En el segundo *Menuetto*, que contiene un tema con variaciones, encontramos las siguientes dinámicas y signos de expresión:

*Piano*: ninguna.

*Forte*: c. 1 (con anacrusa).

Variación I (variación del oboe): Sin indicaciones pero sugiere una dinámica en *piano*.

Variación II (variación del violín I): Sin indicaciones pero sugiere una dinámica en *piano*.

Variación I (variación del violín II): Sin indicaciones pero sugiere una dinámica con más volumen que las anteriores.

En el *Rondeau. Allegro assai* (incluye un *Adagio*) aparecen las siguientes indicaciones:

*Piano*: cc. 1, 17, 33, 41 (de nuevo aparece la indicación de piano pero no ha cambiado el carácter anterior. Ya venía en una dinámica de piano y es para indicar a los instrumentos que se incorporan -trompas- que deben hacerlo en piano también), 55, 72, 82, 106, 108, 114, 115, 131, 148, 180, 188, 205, 206, 208, 231 (compás en *Adagio* con cadencia de violín I), 232, 248, 255 y 257.

*Forte*: cc. 5, 21, 48, 50, 60, 76, 80, 91, 102, 112, 119, 135, 164 (con anacrusa del tres corcheas del compás 163), 198, 200, 224 (con anacrusa del compás 223), 236, 252, 256 y 258.

En la *Marcia alla francese* aparecen las siguientes indicaciones:

*Piano*: cc. 12, 16, 21 (con anacrusa del compás 20), 24, 25, 34 y 38.

*Forte*: cc. 1, 14, 18, 26, 36 y 39.

#### 10.4.- Trinos

En el primer movimiento (*Molto Allegro*), encontramos trinos en valores de corchea con puntillo y resolución en semicorchea (modelo A), sobre una corchea seguida de dos semicorcheas y precedida de una apoyatura en valor de semicorchea en nota pequeña (indicada mediante corchea barrada), este es el modelo B. Por último encontramos un trino sobre una negra (modelo C):

cc. 1 (A), 3 (A), 4 (B), 23 (A), 24 (A), 25 (A & B), 29 (A & B), 33 (A & B), 37 (A), 39 (A & B), 68 (A), 70 (A), 71(B), 91 (A), 93 (A&B), 97 (A & B), 101 (A & B), 105 (A), 107 (A & B), 109 (A), 110 (A & B) y en el compás 112 el modelo C.

En el primer *Menuetto* encontramos trinos sobre la primera corchea de un grupo de 4 (modelo E) y sobre una negra (modelo C):

cc. 15 (E), 17 (E), 19 (C) Y 31 (C).

En el *Trio* encontramos trino sobre una negra (modelo C) en el compás 4.

En el *Andantino* encontramos trinos sobre la segunda corchea de un grupo de cuatro (modelo F), sobre la segunda corchea de un grupo de tres (modelo G) y sobre la tercera semicorchea de un grupo de cuatro que están ligadas de dos en dos (modelo H).

cc. 49 (F), 51 (G), 53 (F), 55 (G) y 63 (H).

En el segundo *Menuetto*, que contiene un tema con variaciones, encontramos trinos sobre la primera corchea de un grupo de seis corcheas sueltas con picas (modelo I) y sobre la primera de un grupo de dos corcheas (modelo J):



Tema: sin trinos.

Variación I: c. 4 (modelo I).

Variación II cc. 8 y 16 (modelo J).

Variación III: Sin trinos.

En el *Rondeau. Allegro assai* (incluye un *Adagio*) aparecen trinos sobre la primera corchea de un grupo de cuatro corcheas sueltas (modelo a), sobre una corchea con puntillo seguida de dos fusas (modelo b), sobre una blanca (modelo c), sobre una blanca precedida de una apoyatura de negra en nota pequeña (modelo d) y sobre la primera negra de un grupo de cuatro negras ligadas de dos en dos (modelo e):

Compases: 7 (a), 12 (b), 23 (a), 62 (a), 67 (b), 78 (a), 89 (c), 99 (c), 101 (c), 121 (a), 126 (b), 137 (a), 163 (d), 175 (c), 194 (e), 197 (e), 223 (d), 231 (d), 243 (b), 254 (a), 255 (a), 256 (a), 257 (a) y 258 (a).

En la *Marcia alla francese* aparecen trinos sobre una corchea seguida de dos semicorcheas (modelo a'), sobre la segunda negra de un grupo de dos negras (modelo b') y sobre una corchea con puntillo seguida de una semicorchea (modelo c').

cc. 7 (a'), 15 (b'), 19 (b'), 29 (c'), 37 (b') y 41 (b').

### 10.5.- Apoyaturas

En el primer movimiento (*Molto Allegro*), encontramos:

c. 4 (apoyatura en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea en el tipo de escritura de la época-), cc. 51 y

54 (apoyaturas con valores reales), c. 60 (apoyatura en valor de corchea con nota pequeña seguida y unida una negra), c. 62 (apoyatura en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea en el tipo de escritura de la época- seguida y unida a una negra) y c. 71 (apoyatura en valor de semicorchea con nota pequeña sobre corchea y dos semicorcheas. C. Ph. E. Bach indica que este ritmo se interpreta como 4 semicorcheas).

En el primer *Menuetto* encontramos las siguientes apoyaturas:

En los compases 2, 4, 6, 8, 12, 13, 19, 22, 24, 26 y 28 encontramos apoyaturas en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea en el tipo de escritura de la época) seguidas y unidas a una negra.

En el *Andantino* encontramos las siguientes apoyaturas en los compases:

c. 9 apoyatura en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea en el tipo de escritura de la época- seguida y unida a una negra;

cc. 11, 41, 59, 60, 61 y 62 encontramos apoyaturas en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea en el tipo de escritura de la época- seguida y unida a una corchea.

cc. 18, 20, 23, 27, 28 y 29 encontramos apoyaturas en valor de semicorchea con nota pequeña sobre corchea y dos semicorcheas (se interpreta como 4 semicorcheas).

En el *Allegretto* del *Andantino* encontramos:

c. 80 encontramos apoyatura en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea- seguida y unida a una negra.

c. 82 encontramos apoyatura en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea- seguida y unida a una corchea.

c. 87 encontramos apoyatura en valor real de negra que resuelve sobre una corchea.

En el segundo *Menuetto*, que contiene un tema con variaciones, encontramos las siguientes apoyaturas:

cc. 2, 6, 12, 14 encontramos apoyaturas en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea- seguida y unida a una negra.

En la Variación I del segundo *Menuetto* (variación del oboe) encontramos apoyaturas escritas con valor real excepto en los compases 2 y 6 en los que aparecen apoyaturas en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea- seguida y unida a una negra.

En la anacrusa del primer compás de la Variación II del segundo *Menuetto* (variación del violín I) encontramos una apoyatura escrita en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea- seguida y unida a una corchea con puntillo seguida de una semicorchea. En los compases 2 y 6 aparecen apoyaturas en valor de semicorchea con nota pequeña -signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea- seguida y unida a una negra. Esto es porque las voces de las partes acompañantes permanecen invariables en todas las variaciones.

En la Variación III del segundo *Menuetto* (variación del violín II) encontramos apoyaturas escritas en los compases 2 y 6 con valor de semicorchea con nota pequeña

-signo de corchea barrada que indica valor de semicorchea- seguida y unida a una negra al igual que en el tema y en el resto de variaciones precedentes.

En el *Rondeau. Allegro assai* (incluye un *Adagio*) aparecen un elevado número de apoyaturas:

Encontramos apoyaturas con valor de corchea con nota pequeña seguida y unida a una negra en los compases: 1, 2, 4, 5, 6, 7, 11, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 30, 36, 44, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 66, 72, 73, 75, 76, 77, 82, 95, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 125, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 159, 167, 172, 174, 183, 219, 223, 227, 232, 233, 236, 237, 238, 242, 248, 249, 251, 252 y 254.

También aparecen apoyaturas con valor de negra con nota pequeña seguida y unida a una blanca con trino en los compases: 163, 171 y 231 (en el *Adagio* antes de la pequeña cadencia de violín primero que Mozart escribió).

En la *Marcia alla francese* aparecen apoyaturas con valor de semicorchea con nota pequeña seguida y unida a una negra en los compases 18 y 40. También hay dobles apoyaturas en nota pequeña pero con signo convencional sobre corcheas con puntillo seguidas de semicorchea en los compases 34 y 35.

## *Capítulo 11*

# ESTUDIO COMPARADO

El músico actual toca lo que tiene delante porque se le dice que en la partitura está lo que hay que tocar. Sin embargo, las partituras de Mozart no dicen lo que hay que tocar, sino que representan un concepto de la obra, y el ejecutante tiene una participación determinante en las estructuras rítmicas de la misma. En mi opinión, es esencial lo que tiene que suceder a través de la articulación. El músico actual no es consciente de tal cosa desde el principio...

(Harnoncourt, 2016: 350)

### **11.1. Consideraciones previas**

Tal como indica Harnoncourt en esta cita, todavía son muchos los intérpretes, en general, que siguen al pie de la letra lo indicado en la partitura sin ir más allá y cuestionar si esto o aquello es del autor o procede de otra mano. Normalmente se da la misma veracidad a cualquier manuscrito y no todos tienen la misma veracidad pues hay una gran diferencia entre los que proceden del autor frente a los que son ajenos.

Esto no resta importancia a ninguno de ellos pues tanto los originales como las copias son las fuentes que han permitido transmitir las composiciones a lo largo del tiempo. Posiblemente, todavía hoy no interpretaríamos el *Concierto en Do* si no se hubieran descubierto las partes manuscritas de esta obra en la Biblioteca del Mozarteum, por parte de B. Paumgartner en 1920. De ahí la importancia de este manuscrito (Ms Rara 314/1). Pero la información existente y el estudio comparado permiten ir un poco “más allá”. Podemos establecer una teoría sobre cómo podría ser la escritura autógrafa de Mozart en esta partitura si tomamos como ejemplo otras obras suyas para oboe de esta época.

El estudio comparado a partir de los análisis previos de los manuscritos del *Cuarteto y Divertimento*, capítulos 8, 9 y 10, nos permite asociar diversos diseños de articulación de los manuscritos autógrafos de estas obras frente a los que presentan diseños similares en el manuscrito del *Concierto (Ob-S-s)*. Creemos que es el mejor modo para obtener y aplicar una articulación adecuada y “mozartiana” en la escritura de esta obra.

Nuestra propuesta no es musicológica, entendida esta a la manera tradicional. Por supuesto que está basada en técnicas que utiliza la Musicología, pero también el Estudio comparado y en nuestra propia experiencia.

En los siguientes apartados podemos observar diseños similares en las tres obras sobre las que se ha realizado el análisis de valores, articulación, dinámica, trinos y apoyaturas. La manera en que aparecen en la música autógrafa de Mozart para oboe,

en esta etapa, debería ser la más adecuada para aplicar al *Concierto*. En todo caso, se pueden tomar modelos incluso de obras posteriores pero no de manuscritos ajenos.

### 11.2. Estudio comparado de articulación, dinámicas, trinos y apoyaturas

Mozart suele dejar sin ninguna indicación las series de semicorcheas de los primeros tiempos de sus obras, especialmente si son movimientos rápidos en cualquier variante de *Allegro*. En el estudio comparado previo de los capítulos 8, 9 y 10 hemos destacado pasajes similares en el manuscrito del *Cuarteto* -cc. 17, 53 y 81-, en los que aparecen diseños de escala ascendente con una corchea, un grupo de dos semicorcheas y tres grupos de cuatro semicorcheas (Mozart, 1781a: 1, reverso 1 & 2). Este tipo de articulación para las escalas es bastante común en la manera de escribir de W. A. Mozart.



Ilustración 105. Ejemplo de articulación 1 en serie de corchea y semicorcheas en una escala ascendente (Mozart, 1781:1 -cc. 17 & 18\_1 mov-).



Ilustración 106. Ejemplo de articulación 2 en serie de corchea y semicorcheas en una escala ascendente (Mozart, 1781:1-c. 53\_1 mov-).



Ilustración 107. Ejemplo de articulación 3 en serie de corchea y semicorcheas en una escala ascendente (Mozart, 1781:1-c. 81\_1 mov-).

En ocasiones el primer grupo, e incluso el segundo, adoptan la articulación de dos semicorcheas ligadas y dos picadas pero cuando el diseño se desarrolla en forma de escala descendente – parte de violín primero: cc. 16, 17, 18, 57, 58 (Mozart, 1776: 2), en escala ascendente -cuerdas en el compás 64 y violines primeros y segundos en el c. 65 (Mozart, 1776: 5).- deja sin indicaciones a las semicorcheas de los dos últimos pulsos. El caso del compás 65 es el más parecido, en cuanto a diseño, que la escala inicial del concierto -c. 32 (Mozart, 1777: 2, ob. pral.)-, si bien, en este caso al inicio del tercer pulso las dos semicorcheas deberían ir ligadas pues corresponden a la corchea del diseño citado (Mozart, 1776: 5).

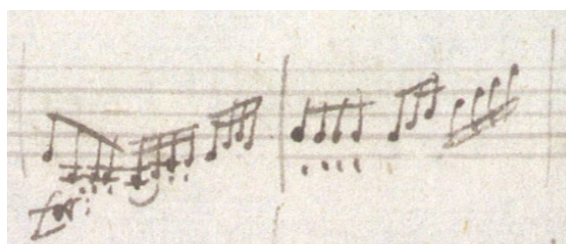


Ilustración 108. Ejemplo de articulación 4 en serie de corchea y semicorcheas en una escala ascendente (Mozart, 1776: 5 -cc. 64 & 65\_vl 1\_1 mov-).



En muchas ocasiones, el manuscrito del *Concierto* presenta un trazo desplazado, comenzando la ligadura en la segunda semicorchea del grupo de cuatro, como por ejemplo en los compases 39 y 40 (Mozart, 1777: 1), sobre todo cuando hay un trino escrito encima de la primera semicorchea, como por ejemplo en el compás 6 del tercer movimiento (Mozart, 1777: 7). La escritura de Mozart en los casos de cuatro semicorcheas con trino en alguna de ellas y ligadura por encima, es normalmente para las cuatro figuras y la escribe por encima del signo de trino. Tal como se aprecia en el segundo pulso del compás 5, está claro que las ligaduras de las cuatro últimas corcheas son de dos en dos. Sin embargo. En determinados fragmentos del primer tiempo, se toma esta escritura desplazada al “pie de la letra” y se transcribe igual. Por ejemplo en el compás 57 del primer movimiento. El manuscrito “Ms Rara 314/1” tiene ligadas las tres últimas notas del primer tiempo del compás 5, nosotros interpretaremos cuatro ligadas.



Ilustración 109. Ejemplo de escritura desplazada 1 (Mozart, 1777: 8 -c.c. 5-7\_ob pral\_3 mov-).

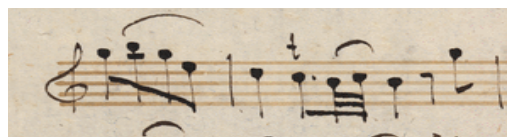


Ilustración 110. Ejemplo de escritura desplazada 2 (Mozart, 1777: 3 -c.c. 57 & 58-ob pral\_1 mov-).

Otro diseño que plantea problemas de interpretación es cuando comienza con una corchea y dos semicorcheas (con una apoyatura en nota pequeña sobre la primera semicorchea). En este caso la última corchea debería tener un trazo vertical como sucede en el tema inicial del manuscrito autógrafo del *Cuarteto*.



Ilustración 111. Ejemplo de articulación en corcheas 1  
(Mozart, 1781:1-cc. 1-8\_1mov-).

En el *Concierto*, este tema lo indica con un punto en la parte de los primeros violines mientras que en la parte de oboe solista<sup>1</sup> aparece sin ninguna articulación.

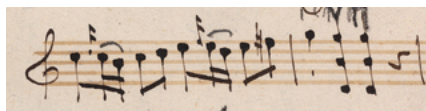


Ilustración 112. Ejemplo de articulación en corcheas 2  
(Mozart, 1777: 3 -cc. 10 & 11\_vl 1\_1 mov-).

El manuscrito presenta dos articulaciones, una donde está todo el diseño *legato* a partir de la apoyatura y otra en la que se mantiene *legato* la apoyatura con las dos semicorcheas. Hay una corrección en el sentido de eliminar la ligadura general dejando una articulación que tiene mucho más que ver con la articulación que el

---

<sup>1</sup> Este diseño aparece en los compases del *tutti* que aparecen escritos en la parte de oboe solista.

propio Mozart indica en el *Cuarteto* para este diseño que con el ligado general que aparece en este manuscrito pero que tampoco es la misma. La articulación de este diseño debería ser tal como aparece en el tema inicial del *Cuarteto* (Mozart, 1778: 1 - cc. 1, 2, 5 & 6-).

La interpretación del diseño anterior como tres semicorcheas de tresillo (Mozart, 1997: 15) también es una práctica común y sólo direcciones como la de Harnoncourt consiguen dar el estilo popular de este ritmo (Mozart, 2000: track 4). También C. P. E. Bach (1985: 91) indica que este tipo de apoyatura se debería interpretar como una apoyatura rápida, que suele aparecer siempre delante de notas rápidas y que, aunque se presente con distintas figuras, se debe interpretar con valor corto. Esto nos lleva a concluir que en la actualidad este diseño, tan común en su obra y que podemos ver ya en su primera composición (Valentin, 1959:15), se interpreta con una idea distinta a la que aparece escrita por el compositor y se simplifica con un simple tresillo. Para el intérprete actual es mucho más sencillo, pero autores como C. P. E. Bach (1987: 92) se preocupan por diferenciar los ritmos con apoyaturas y acuden a ejemplos prácticos para que se diferencien las apoyaturas sobre tresillos de la apoyatura, tan común en Mozart, sobre una corchea seguida de dos semicorcheas.

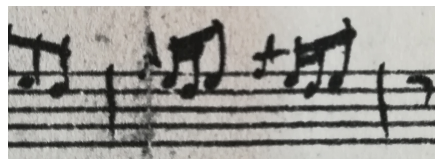


Ilustración 113. Ejemplo de diseño con apoyatura en el KV 1  
(Valentin, 1959:15)

En el siguiente ejemplo podemos ver una articulación típica de Mozart en una serie de semicorcheas en la parte del bajo, compases 58 y 59, (Mozart, 1776: 5).

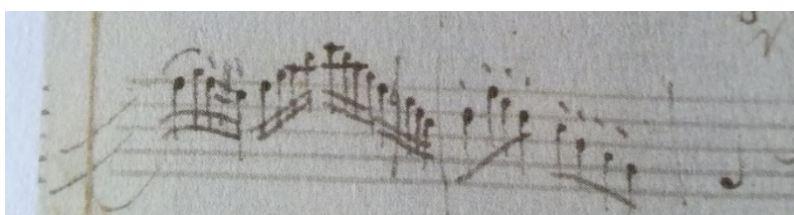


Ilustración 114. Ejemplo de escritura 5 con articulación típica en pasajes de semicorchea (Mozart, 1776: 5 -cc.58 & 59\_basso\_1 mov.-).

Existen igualmente muestras de articulación de tres grupos de cuatro semicorcheas con dos notas ligadas y dos picadas (separadas) para los dos primeros grupos, dejando libre el tercero y en los dos compases siguientes deja sólo un grupo con esa articulación y los otros dos con notas separadas sin indicación de puntos, una manera muy común en su escritura. Aquí también tenemos varias opciones pero parece más coherente aplicar la articulación del compás 84 al resto de compases (85 y 86). Esto es mucho más parecido a la escritura autógrafa de Mozart, en la que se da por supuesto que el intérprete conoce las convenciones de articulación de su época y sólo indica pocas cosas que se apartan de esa “convención”.

Otra propuesta también válida sería la de respetar las articulaciones tal como figuran escritas. En el primer caso se encuentra la propuesta de la NMA VII/18. Es bastante lógica pero no la única interpretación posible pues podemos mantener la

articulación indicada por el propio Mozart en los compases 16, 17, 18, 85 y 86 del *Divertimento*.

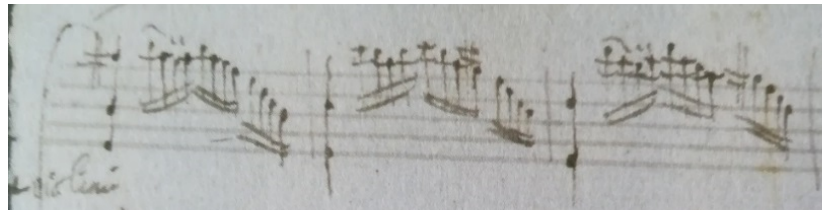


Ilustración 115. Ejemplo 1 de escritura con series combinadas de negra y semicorcheas (Mozart, 1776: 2 -cc. 16, 17 y 18\_vl 1\_1 mov.-).

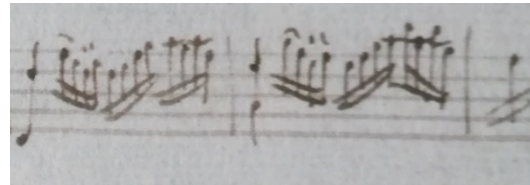


Ilustración 116. Ejemplo 2 de escritura con series combinadas de negra y semicorcheas (Mozart, 1776: 6 -cc. 85 y 86\_vl 1\_1 mov.-).

La pauta habitual en todo el primer movimiento es dejar series de semicorcheas sin ninguna indicación frente a algunos grupos aislados que suelen ir al principio o en la primera mitad del compás. Ya hemos visto como deja en el *Cuarteto* totalmente libre la articulación de semicorcheas en escala ascendente en el primer movimiento, mientras que escribe picas encima de las dos corcheas siguientes, como es habitual en estas figuras de nota (corcheas), en las que suele indicar de manera precisa el tipo de articulación que quiere (Mozart, 1781:1 -cc. 17 & 18- & 2 -cc. 81 & 82-).

Solo en alguna ocasión, el diseño de corchea más seis semicorcheas queda totalmente ligado. Esto sucede cuando el bajo, o la parte inferior del acompañamiento también está escrita en *legato*. En la siguiente ilustración podemos ver el uso de ligaduras para oboe y violín de manera simultánea:

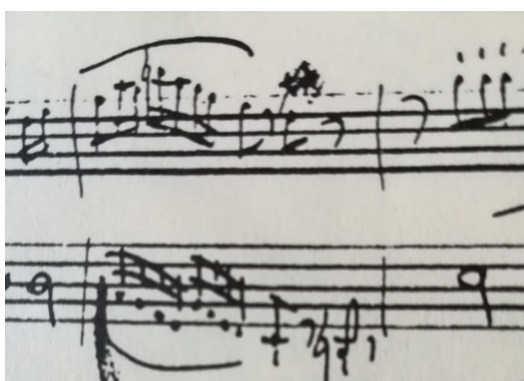


Ilustración 117. Ejemplo de escritura 1 con una serie combinada de corchea y semicorcheas ligadas (Mozart, 1781: 2 -cc. 56 & 57-).

En otras ocasiones deja sin indicación de articulación algunas series de semicorcheas en grupos de cuatro y durante un compás completo que va pasando de voz en voz desde el oboe a la viola, pasando por el violín.

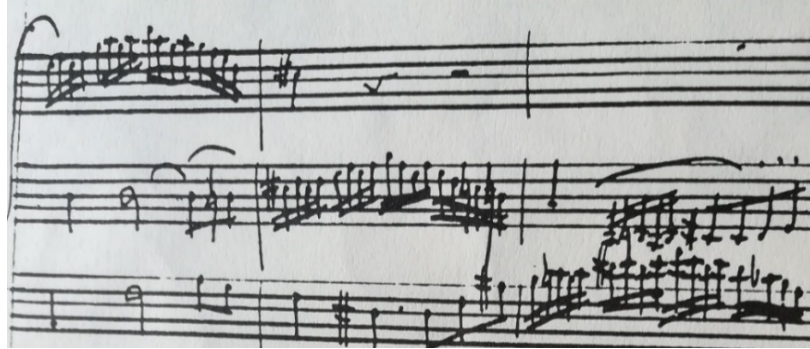


Ilustración 118. Ejemplo de escritura 6 con serie semicorcheas sin indicación de articulación (Mozart, 1781: 2 -cc. 78-80-).

Es por lo que la articulación que aparece en la escala inicial de la parte de oboe solista del manuscrito del *Concierto* (Rara 314/1), correspondiente al compás 32, es claramente ajena al modo de escribir de Mozart. Sucede igualmente en los compases 83 y 132. En este caso deberían estar ligadas las dos primeras semicorcheas y el resto picadas sin ninguna indicación de articulación.

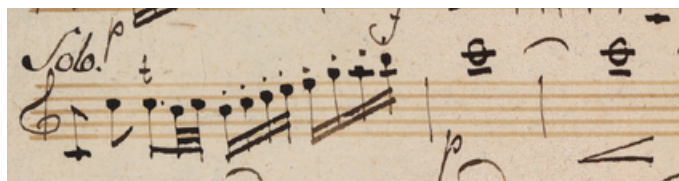


Ilustración 119. Ejemplo de escritura 1 con una serie de semicorcheas ascendentes con articulación con puntos (Mozart, 1777: 2 -cc. 32-34\_ob pral\_1 mov-).



Ilustración 120. Ejemplo de escritura 2 con una serie de semicorcheas ascendentes con articulación con puntos (Mozart, 1777: 3 -cc. 82 & 83\_ob pral\_1 mov.-).



Ilustración 121. Ejemplo de escritura 3 con una serie de semicorcheas ascendentes con articulación con puntos (Mozart, 1777: 4 -c. 132\_ob pral\_1 mov.-).

Sin embargo, el diseño del compás 37 que aparece sin ninguna indicación de articulación es bastante común en su escritura:

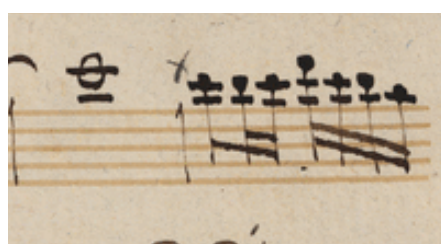


Ilustración 122. Ejemplo de escritura 7 con una serie de semicorcheas sin indicaciones de articulación (Mozart, 1777: 2 -cc. 36 & 37\_ob pral\_1 mov.-).



Así sucede también en el Cuarteto (cc. 68 y 69 de la parte de oboe y cc. 76 y 77 de la parte de violín):



Ilustración 123. Ejemplo de escritura 8 con series combinadas de corchea y semicorcheas (Mozart, 1781: 2 -cc. 68 y 69).

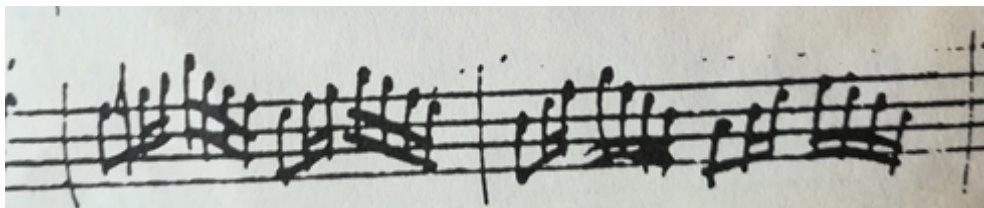


Ilustración 124. Ejemplo de escritura 9 con series combinadas de corchea y semicorcheas sin indicación (Mozart, 1781: 2 -cc. 76 y 77\_vl 1).

En el siguiente fragmento del *Concierto* encontramos series de semicorcheas en grupos de cuatro con dos ligadas y dos separadas con puntos encima de las notas. Destaca la corrección del cuarto tiempo del segundo compás (c.119) en la que coexisten dos modos distintos: uno todo separado con puntos encima de las notas y otro con una ligadura para las dos primeras semicorcheas del grupo de cuatro. Ya hemos visto como en el *Divertimento* KV 251 combina articulaciones de dos ligadas y dos separadas dejando la parte final, normalmente en escala ascendente o descendente (cc. 84 y 85 del Ms). En los diseños que no van por escala suele utilizar la articulación de dos ligadas y dos separadas con puntos encima pero el final de la melodía en escala

ascendente o descendente lo suele dejar sin ninguna indicación. Es por ello que las últimas seis notas del compás 119 deberían ser separadas y además sin puntos encima. Al menos las cuatro últimas semicorcheas.



Ilustración 125. Ejemplo de escritura 1 con series de semicorcheas con indicaciones de articulación (Mozart, 1777: 3 -cc.118 & 119\_ ob pral\_1 mov-).

El siguiente ejemplo, del manuscrito del *Divertimento KV 251*, pone de manifiesto la forma de escritura de Mozart dejando sin indicación alguna el último de varios grupos de cuatro semicorcheas. En este caso los dos primeros grupos (pulsos segundo y tercero del compás 84 -p. 6 del Ms del *Divertimento KV 251-* ) disponen de una articulación con dos ligadas y dos separadas con puntos sobre la tercera y cuarta semicorchea de cada grupo.

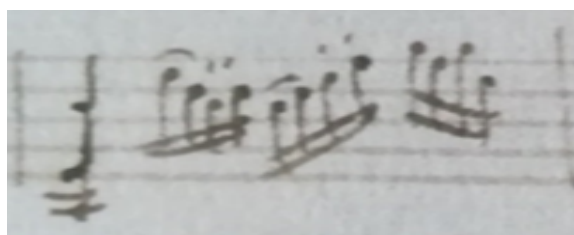


Ilustración 126 Ejemplo de escritura 3 con un diseño de negra y semicorcheas con indicaciones de articulación (Mozart, 1776: 6 -c. 84\_vl 1\_1 mov-).

También disponemos de varios ejemplos del mismo manuscrito (*Divertimento KV 251*) con grupos de semicorcheas en los que sólo el inicio figura con articulación indicada por el autor -dos ligadas y dos separadas con puntos encima de las dos últimas notas del grupo de cuatro-.

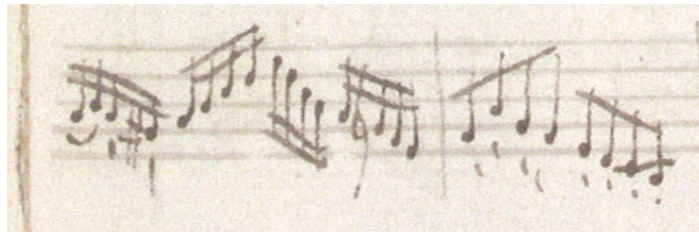


Ilustración 127. Ejemplo de escritura 9 con un diseño de semicorcheas (Mozart, 1776: 5 -cc. 58 & 59\_vl 1\_1 mov-).

Otros ejemplos similares con una combinación de negra y grupos de semicorcheas con articulación de dos ligadas dos separadas con puntos sobre la tercera y cuarta semicorcheas del primer grupo de semicorcheas:

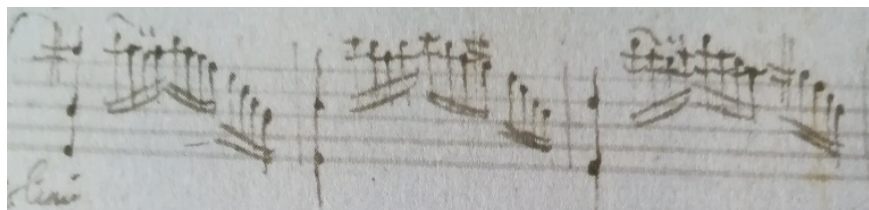


Ilustración 128. Ejemplo de escritura 3 con un diseño de negra y semicorcheas (Mozart, 1776: 2 -cc. 16-18\_vl 1\_1 mov-).

En el *Concierto* podemos encontrar pasajes que pueden articularse del mismo modo que el modelo anterior. De cualquier modo, los instrumentistas de cuerda, principalmente violines, no suelen articular con arcos cortos en pasajes de semicorcheas. Pasajes como el anterior del *Divertimento* son una muestra para tomar como modelo de articulación en los pasajes de semicorcheas del *Concierto*, como en el siguiente ejemplo:



Ilustración 129. Ejemplo 10 con diseño de grupos de semicorcheas sin indicación (Mozart, 1777: 3 -c. 83\_ob pral\_1 mov-).

El siguiente ejemplo es una excepción en la articulación que aparece en el primer movimiento. En este caso, las notas aparecen con puntos y una ligadura por encima - indicación de picado-ligado.

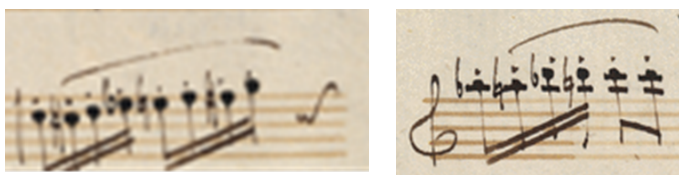


Ilustración 130. Serie de semicorcheas con picado-ligado (Mozart, 1777: 4 -c. 147- & 5 -c. 147\_ob pral\_1 mov-).

En el Divertimento aparece también esta articulación de picado-ligado en el compás 8 del *Rondeau. Allegro assai* (Mozart, 1776: 17):

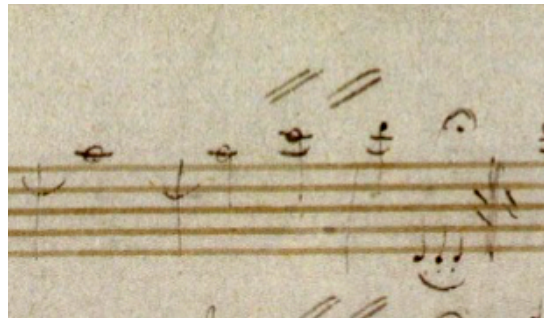


Ilustración 131. Ejemplo de escritura con un diseño de semicorcheas (Mozart, 1776: 17 -cc. 6-8\_ob\_Rondeau-).

Otro aspecto destacado en la escritura de Mozart es la diferenciación de las figuras de notas en los finales de frase por medio de blancas, negras y corcheas. Este es un aspecto que podemos observar tanto en el *Concierto* como en el *Cuarteto* y el *Divertimento*. También resulta significativo esta diferencia de figuración que no siempre es respetada por los intérpretes. Cuando la armonía se alarga más allá del valor de la duración de la figura de nota final de la parte de oboe, el intérprete puede variar ligeramente la duración de las figuras alargando levemente el valor (una fusa o incluso una semicorchea). Por ejemplo cuando la armonía dura una blanca y el oboe tiene una negra, este valor debería tener una prolongación de aproximadamente una fusa. En el siguiente fragmento nos sirve de ejemplo:

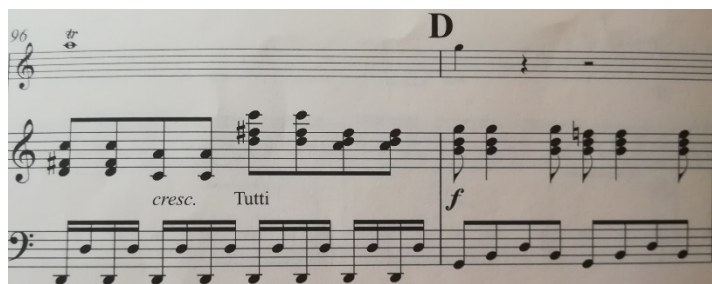


Ilustración 132. Final en negra prolongable (Mozart, 2009a: 14 -cc.96 & 97\_red. piano-).

En los casos en los que el diseño de la melodía o la entrada en el pulso siguiente de una nuevo elemento por parte de la orquesta, se debería acortar un valor aproximado de fusa para no mezclar notas y solapar sonidos ajenos a la armonía con otros que la conforman.



Ilustración 133. Final en negra reducible (Mozart, 2009: 11 -c. 47\_red. piano-).

Solo cuando hay diseños de una negra seguida de cuatro semicorcheas, en la misma parte del oboe solista, se debería mantener el valor total y exacto de cuatro semicorcheas para la negra, como en el siguiente ejemplo. En este caso estamos ante un nuevo ejemplo de ligadura desplazada que debe abarcar las cuatro semicorcheas:



Ilustración 134. Ejemplo de negra con todo su valor: cuatro semicorcheas.  
(Mozart, 1777: 39\_ob pral\_1 mov-).

En cuanto a la interpretación de las picas (pequeños trazos verticales) frente a los puntos, estas deberían tocarse con una especie de pequeño acento y separación. El punto serviría para separar de manera mucho más delicada las notas que lo llevan. En este sentido, la diferencia entre estos signos (puntos y picas) las destacan tanto autores como su padre (Mozart, L., 1756/2013: 24-27) como artistas actuales (Harnoncourt, 2003: 156-159). Pero no todos coinciden, C. P. E. Bach (1753/1985: 154) indica que cuando las notas van separadas -utiliza el término francés “*detaché*”, se escriben sobre ellas puntos o muescas (picas) y que dependen de su duración, del *tempo* y del volumen, indicando que pierden la mitad de su valor. “Las notas se separan en relación a: (1) su duración en la notación, esto es, blanca, negra o corchea; (2) el “tempo”; y (3) el volumen, forte o piano. En general, las notas separadas (“*detaché*”) aparecen sobre todo en los pasajes saltarines y en los “tempi” rápidos.”

Robert Donnington indica que el signo estándar para el *staccato* -se refiere a partir del barroco es la pica, cuyo signo es “I” o “▼” sin distinción de significado (Donnington, 1974: 475).

La indicación de puntos en el inicio del tema del tercer movimiento, en escala ascendente en corcheas (compases tercero y cuarto), mantiene el mismo criterio que el

propio Mozart utiliza en pasajes como en los compases 91 y 92 del primer movimiento del cuarteto.

El diseño de articulación del tema inicial A1 (Estribillo 1), así como sus repeticiones totales o parciales, se presenta de varias formas, tanto en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 8, 10 & 11) como en la versión de flauta (Mozart, 2009c: 24, 27, 30 & 31). Solo en la versión para flauta de la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 16, 20, 24 & 25) aparece con la misma articulación en todos los estribillos excepto en el compás 220 (Mozart, 1881: 23), en el que las semicorcheas aparecen ligadas de dos en dos, pero puede tratarse de un error o, como ya se ha visto anteriormente, que Mozart quiera cambiar el carácter del diseño.



Ilustración 135. Cambio de articulación en Tema A1 (Mozart, 1881: 23).

En este caso, se debería unificar la articulación del diseño tomando como modelo la articulación que aparece de este tema en la parte de primeros violines (cc. 12-24; 135-147 & 262-266), que siempre es la misma (Mozart, 1777: 8, 9 & 11). pero indicando los diseños de corchea con puntillo con trino y semicorchea, así como el de cuatro semicorcheas con trino en la tercera, con una ligadura por encima de todas ellas y del signo de trino, tal como aparecen en los manuscritos autógrafos del *Cuarteto* (Mozart, 1781: 2) y del *Quinteto* (Mozart, 1784: reverso p. 4):





Ilustración 136. Ejemplo de articulación del tema A1 (Estribillo) en la parte de primer violín (Mozart, 1777: 8).



Ilustración 137. Ejemplo de trinos con ligadura escrita en el *Cuarteto* (Mozart, 1781a: 2).



Ilustración 138. Ejemplo de trinos con ligadura escrita en el *Quinteto KV 452* (Mozart, 1784: reverso p.4 )

En los compases 14 y 16 la primera corchea debería tener una indicación de *Fp* como en las cuerdas. En la parte de violín primero aparece el signo de *tenuto* (-) encima de la negra con puntillo, clara indicación de que se debe mantener todo el valor de esta figura.

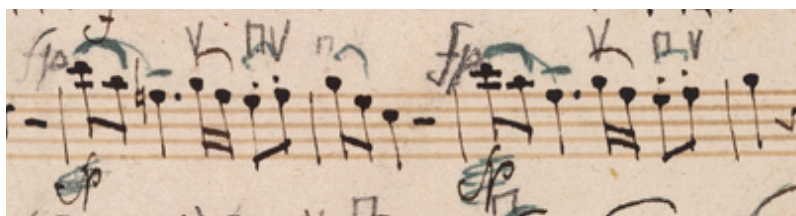


Ilustración 139. Ejemplos de dinámica y fraseo en la parte de violín 1°  
(Mozart, 1777: 2 -cc. 14 -16\_vl 1\_1 mov-).

En los compases 20 y 21, la negra en síncope debe figurar ligada a la corchea posterior como en la corrección de articulación que aparece en la parte de primer violín. En el compás 21 falta un crescendo indicado a mitad de compás con el término *cresc.* Que es el utilizado por Mozart frente al regulador (<) que aparece en la parte de violín primero.

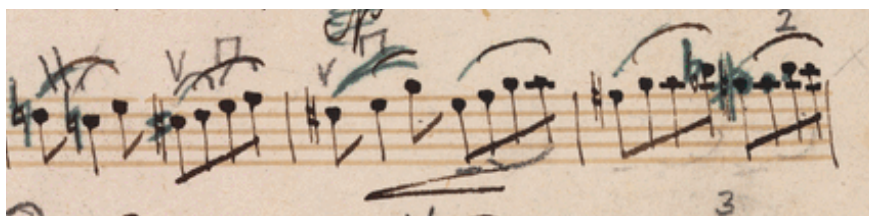


Ilustración 140. Ejemplos de crescendo en la parte de violín 1°  
(Mozart, 1777: 2 -cc. 20 - 22\_vl 1\_1 mov-).

La indicación de *piano* (p) al inicio de la nota larga, en el compás 33, en la parte de oboe solista corresponde igualmente con el *piano* de la orquesta que tiene el tema

inicial (A1). Esta indicación ha sido eliminada de la parte del oboe solista en la edición Breitkopf (Mozart, 2009: 3) pero debería figurar escrita.

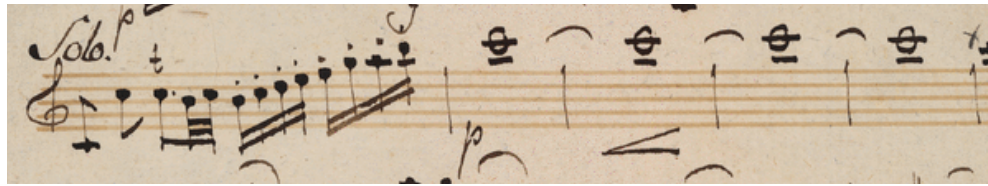


Ilustración 141. Dinámica *piano* indicada en manuscrito  
(Mozart, 1777: 2 -cc- 32 – 36\_ob pral\_1 mov-).

Lo más usual es tocar con *crescendo* la escala anterior y hacer un *fortepiano* al inicio de este compás pero la indicación de *piano* tanto en la parte de oboe como en la orquesta indica claramente que Mozart quería sorprender al oyente con una dinámica que no esperaba. Hoy es muy común suavizar todos los aspectos de la música de Mozart pero Harnoncourt advierte de este peligro porque en su momento, la música de Mozart producía un gran efecto sobre el oyente por los contrastes (Harnoncourt, 2003: 121-129).

El manuscrito **Ob-S-s** contiene indicaciones dinámicas de *forte piano* (*Fp*), *forte* (*f*), (*p*), y también indicaciones de *crescendi* con reguladores (<). Es muy común corregir estos reguladores por términos como el *cresc.* en las ediciones *urtext* como la Bärenreiter y la Breitkopf, puesto que Mozart utiliza el término *cresc.* para indicar aumentos de volumen. Es a partir de su estancia en Mannheim, cuando

ocasionalmente podemos encontrar algún regulador con el signo “>” para indicar un *diminuendo*:

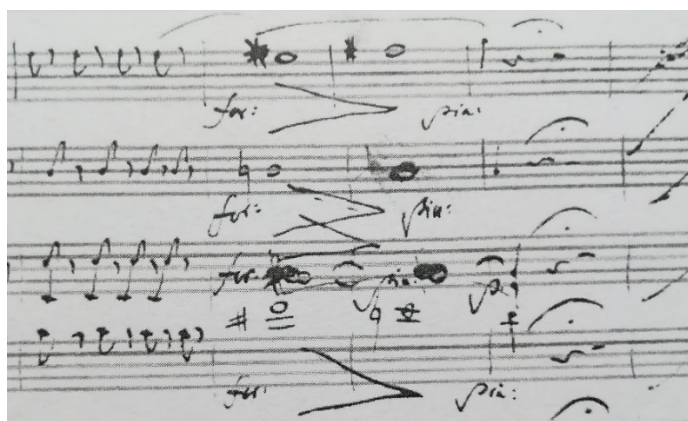


Ilustración 142. Ejemplo de regulador (>) *diminuendo* en *Serenata KV 375* (Mozart, 1782: 6).

Incluso podemos encontrar reguladores abriendo y cerrando “<>” para indicar un *mesa di voce*, tal como sucede en la *Gran Partita*:

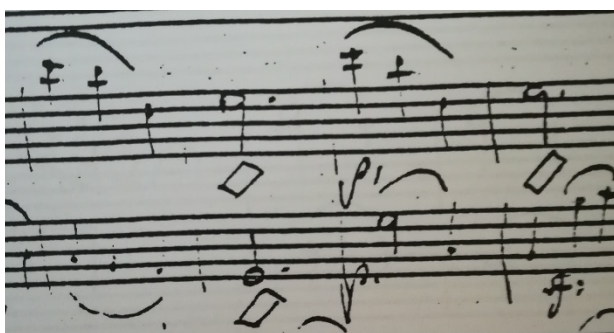


Ilustración 143. Ejemplo de regulador (<>) a modo de *mesa di voce* en la *Gran Partita* (Mozart, 1781b:60).

Los diseños de dos corcheas con indicación de trino (tr) en la primera de ellas figuran sin ninguna ligadura (Mozart, 1777: 3 -cc. 73 & 74\_ob pral\_1 mov-). Mozart solía escribir también en esta época de este modo, pero ya en el Cuarteto indica ligaduras para diseños idénticos (Mozart, 1781a: 3).



Ilustración 144. Ejemplo de ligaduras en corcheas con trino en el Cuarteto (Mozart, 1781a: 5).

En obras más maduras, como el *Quinteto en Mib Mayor* [para piano y vientos] KV 452 (Mozart, 1784: reverso p.6 -cc. 5, 6, 7 & 22\_2 mov-). Podemos ver ya una indicación mucho más escrupulosa con ligaduras sobre diseños con trinos.



Ilustración 145. Ejemplo de ligaduras sobre figuras con trino en el *Quinteto* KV 452 (Mozart, 1784: reverso p. 6).

Los diseños de corchea con puntillo con trino encima y dos fusas que aparecen en el *Concierto* tienen únicamente la ligadura sobre las fusas. Esta manera no es típica de la escritura mozartiana. Tanto en el *Cuarteto* (Mozart, 1781a: 6 -cc. 137 & 138 \_1 mov-) como en el *Quinteto* (Mozart, 1784: reverso de la p. 4, primer c.) podemos ver varios ejemplos de esta figuración muy similares con ligadura que abarca todo el diseño escrita por encima de las notas y del signo del trino “tr”.



Ilustración 146. Ejemplo de ligaduras incompletas en el *Concierto* (Mozart, 1777: 4 -cc. 106 & 109\_ob pral\_1 mov-).



Ilustración 147. Ejemplo de ligaduras en semicorcheas con trino en el *Cuarteto* (Mozart, 1781a: 6).



Ilustración 148. Ejemplo de ligaduras en corcheas con trino en el *Quinteto* KV 452 (Mozart, 1784: reverso de la p. 4, primer c.)

La manera de escribir por parte de Mozart las apoyaturas en nota pequeña es muy clara y no deja lugar a dudas que esa nota no pertenece al acorde. Cuando mantenemos la escritura con apoyaturas y dejamos el compás 110 tal como figura en el manuscrito, pasamos por alto este concepto tan claro para este compositor. El La<sup>4</sup> no forma parte del acorde. En todo caso, algunos intérpretes adoptan un ritmo de corcheas en las que el Si<sup>4</sup> suena como nota real y el La<sup>4</sup> como nota de paso.

Esto sería un mal menor pero lo más absurdo es que se interpreten (Si<sup>4</sup>, La<sup>4</sup>, Sol<sup>4</sup> & Fa<sup>4</sup>) con ritmo de semicorchea y corchea con puntillo, enfatizando la apoyatura, “como debe ser”. Pero en ese caso siempre se debe corregir un tono alto para que de ese modo el Do<sup>4</sup> actúe como apoyatura y el Si<sup>4</sup> como nota real. Ahí sí que podemos enfatizar todo lo que queramos. Pero las ediciones todavía se resisten a corregir visualmente este error y tampoco transcriben es esa figuración en nota real (corcheas).

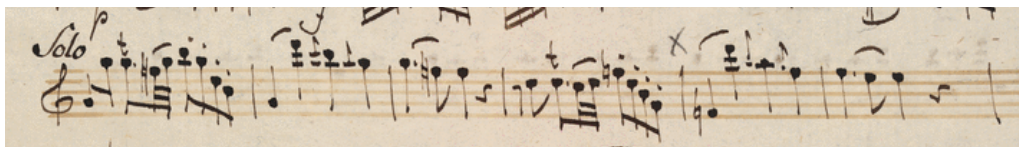


Ilustración 149. Ejemplo de error de escritura en compás 110 del primer movimiento del *Concierto* (Mozart, 1777: 4 -cc. 106 - 1011\_ob pral\_1 mov-).



Ilustración 150. Ejemplo de escritura correcta en la versión de flauta, Compás 110 del primer movimiento del *Concierto* (Mozart, 1881: 6 -cc. 107 – 111\_fl pral\_1 mov-).

En el compás 165 se debe añadir el signo de *fortepiano* (*Fp*) a la blanca. (Mozart, 1777: 5 -c. 165\_ob pral\_1 mov-). Mozart destaca en muchas ocasiones partes débiles del compás con indicaciones dinámicas de *forte-piano*.



Ilustración 151. Ejemplo de ausencia de dinámicas en parte débil en el *Concierto* (Mozart, 177: 5 -c. 165\_ob pral\_1 mov-).





Ilustración 152. Ejemplo de refuerzo dinámico con *Fortepiano* en parte débil en el *Concierto* (Mozart, 1881: 10 -c. 165\_fl pral\_1 mov-).

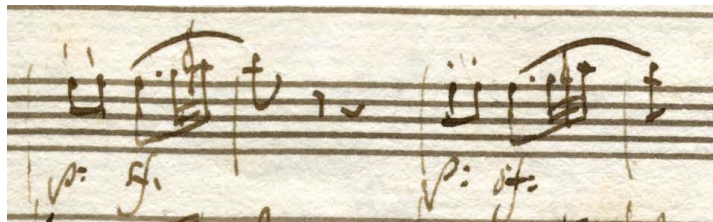


Ilustración 153. Ejemplo de refuerzo dinámico con *Sforzando* en parte débil En la *Gran Partita* (Mozart, 1781b: 59).



Ilustración 154. Ejemplo de refuerzo dinámico con *Sfz.* en parte débil en la *Serenata* KV 388 (Mozart, 1781b: 59).

En los compases 2 y 4 del segundo movimiento la articulación del oboe principal debería ser la que aparece en la parte de oboe primero de la orquesta (Mozart, 1777: 3

-c. 2\_ob 1\_2 mov-): tres negras sin puntos en el compás 2 y dos negras ligadas en el compás 4. Esta parte pertenece también a un *tutti* “obligado”, como el del inicio del concierto.

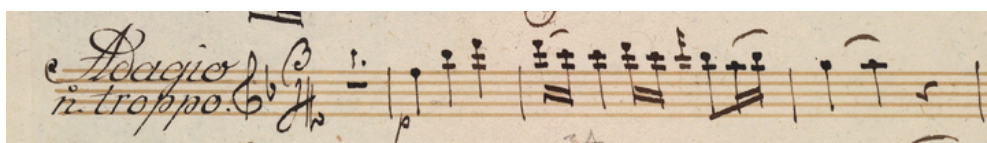


Ilustración 155. Inicio segundo movimiento en parte de oboe 1 de la orquesta (Mozart, 1777: 3 -cc. 1 - 4\_ob 1\_2 mov-):

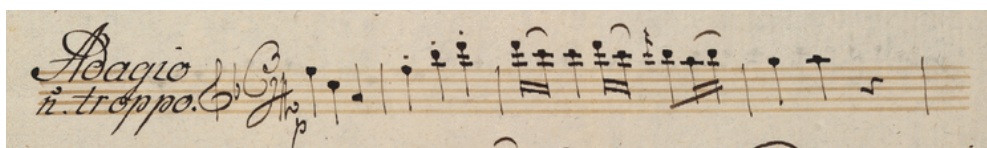


Ilustración 156. Inicio segundo movimiento en parte de oboe 1 de la orquesta (Mozart, 1777: 6 -cc. 1 - 4\_ob pral\_2 mov-):

Con respecto a los *tutti* “obligados”, el más destacado es el del inicio del primer movimiento. En la parte de oboe principal del manuscrito autógrafo del *Concierto en Fa* (KV 293/416f ) figura escrito los ocho primeros compases nada más. En el *Concierto en Do* (KV 314/285d) también se debería interpretar este *tutti* “obligado” durante cinco compases nada más.



Ilustración 157. Fragmento del primer movimiento del *Concierto en Fa mayor* para oboe. Cambridge: Fitzwilliam Museum, (Mozart, 1778?: 1 -cc. 1 – 11-).

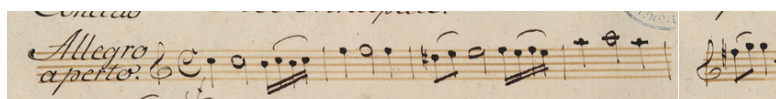


Ilustración 158. Inicio del primer movimiento con *tutti* “obligado” en parte de oboe principal (Mozart, 1777: 2 -cc. 1 - 5\_ob pral\_1 mov-).

Como mucho podemos llegar al compás 11 pero no más:



Ilustración 159. Inicio del primer movimiento con *tutti* “obligado” en parte de oboe principal (Mozart, 1777: 3 -cc. 1 - 11\_ob pral\_1 mov-).

El tema del “Solo” del oboe principal, en el segundo movimiento del *Concierto*, aparece ligado en el manuscrito **Ob-S-s** (Mozart, 1777: 6 -c. 11\_ob pral\_2 mov-) pero las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881 aparecen sueltas. No obstante, el ligado en negras es muy habitual en movimientos

lentos ternarios, como por ejemplo en el inicio del segundo movimiento del *Cuarteto* (Mozart, 1781a: reverso página 3 -c.1-).

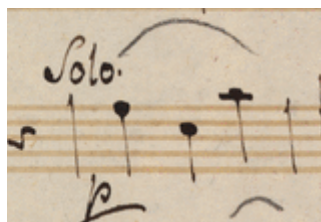


Ilustración 160. Tema inicial Solo en segundo movimiento del *Concierto* (Mozart, 1777: 6 -c. 11\_ob pral\_2 mov).

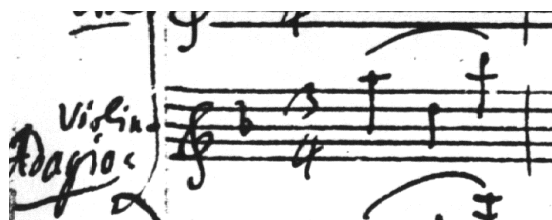


Ilustración 161. Tema inicial Solo en segundo movimiento del *Cuarteto* (Mozart, 1781a: 6 -c. 1\_vl 1\_2 mov-).

En la articulación del seisillo de semicorcheas de los compases 22 y 60 debería figurar una ligadura entre la negra anterior y la primera semicorchea del seisillo, dejando el resto del seisillo con puntos encima de las semicorcheas. Este tipo de diseño aparece en el segundo movimiento del *Cuarteto* en los compases 6 y 22 (Mozart, 1781a: reverso p. 3 & p.4 -cc. 6 & 22-).



Ilustración 162. Ejemplo de articulación con puntos en seisillo de semicorcheas (Mozart, 1781a: reverso p. 3 & p.4 -cc. 6 & 22-).



Ilustración 163. Tema inicial Solo en segundo movimiento del *Concierto* (Mozart, 1777: 6 -c. 22\_ob pral\_2 mov).

En el *tutti* final del *Concierto* (cc. 279 – 285) el oboe solista dobla parcialmente las partes de violines primeros y oboe primero de la orquesta. Se debería aplicar la articulación del compás 279 añadiendo puntos a las corcheas y se quita el punto a la primera corchea del compás 281. En el compás 280 también se corrige la articulación ligando las semicorcheas tercera y cuarta como en la parte de violines primeros (Mozart, 1777: 11 -VI 1\_3 mov-).



Ilustración 164. Tutti final del *Concierto* en la parte de oboe primero  
(Mozart, 1777: 11 -cc. 269-285\_ob 1\_3 mov-).



Ilustración 165. Tutti final del *Concierto* en la parte de violín primero  
(Mozart, 1777: 11 -cc. 274-285\_vl 1\_3 mov-).



Ilustración 166. Tutti final del *Concierto* en la parte de oboe principal  
(Mozart, 1777: 11 -cc. 279-285\_ob pral\_3 mov-).

Los signos de expresión dinámica como los *Fp* que aparecen en el primer movimiento del Concierto son muy numerosos, frente a la escasez del segundo (dos veces) y la única del tercero, pero es un tipo de escritura bastante común en Mozart y lo que está fuera de duda es que cuando una idea le gustaba la explotaba hasta el límite; como sucede con la gran cantidad de apoyaturas, más de cien, que aparecen en el *Rondeau* del *Divertimento* KV 251.

Mozart utiliza, en el primer movimiento, combinaciones de *piano forte* en células de compases variados y cambios entre fragmentos que vienen de un *piano* y resuelven en un *forte*, aunque en estos casos es habitual un *crescendo*, no indicado, de la parte solista que lleva la dinámica precedente en *piano* y la lleva al *forte* -como por ejemplo en los cc. 46 [*cresc.*] y 47 (*forte*)-.

### **11.3. Diseños de trino.**

#### **11.3.1. Trinos con resolución escrita.**

En las formas en que aparecen los trinos en el *Concierto*, podemos encontrar trinos con resolución escrita y sin resolución. En el primer caso tenemos ejemplos de diversos diseños pero la articulación es distinta a la que aparece en su escritura autógrafa del *Cuarteto* y del *Divertimento*. Se debería tomar como diseño la manera en que escribe las ligaduras por encima del signo de trino y abarcando todo el pulso. En los siguientes ejemplos podemos observar estos diseños:

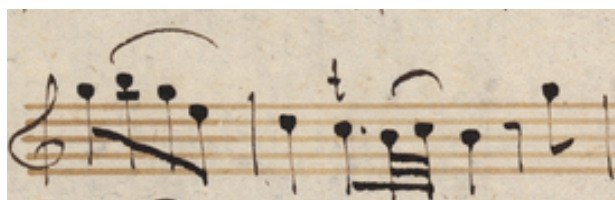


Ilustración 167. Trino con resolución escrita en fusas  
(Mozart, 1777: 3 -cc. 57 & 58\_ob. pral\_1 mov. -).



Ilustración 168. Trino breve con resolución escrita en semicorcheas<sup>2</sup>  
(Mozart, 1777: 7 -cc. 66\_ob. pral\_2 mov. -).



Ilustración 169. Trino breve con resolución escrita en corcheas  
(Mozart, 1777: 8 -cc. 28\_ob. pral\_3 mov. -).

---

<sup>2</sup> En la edición Breitkopf (Mozart, 2009:20) no aparecen indicada ninguna ligadura pese a que en el manuscrito sí que figuran.



Este tipo de trinos es común en la escritura de Mozart. En las siguientes ilustraciones podemos ver diseños de trinos con resolución, con ligaduras por encima de los signos de trino y abarcando todo el pulso, en el *Cuarteto*:

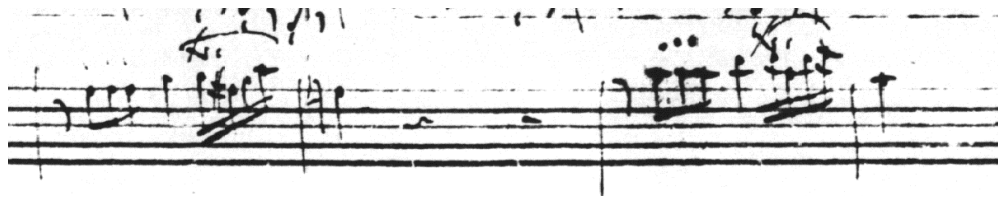


Ilustración 170. Ejemplo 1 de trinos con resolución en el *Cuarteto*  
(Mozart, 1781a: 1 -cc.21 - 24\_1 mov-).



Ilustración 171. Ejemplo 2 de trinos con resolución en el *Cuarteto*  
(Mozart, 1781a: 2 -cc. 61 & 62\_1 mov-).



Ilustración 172. Ejemplo 3 de trinos con resolución en el *Cuarteto*  
(Mozart, 1781a: reverso p. 3 -cc. 137 & 138\_1 mov-).

Es en los trinos sobre figuras con valores largos en los que no suele indicar la ligadura, como en los siguientes ejemplos:



Ilustración 173. Ejemplo 4 de trinos con resolución en el *Cuarteto* (Mozart, 1781a: 2 -cc. 54 & 55\_1 mov-).

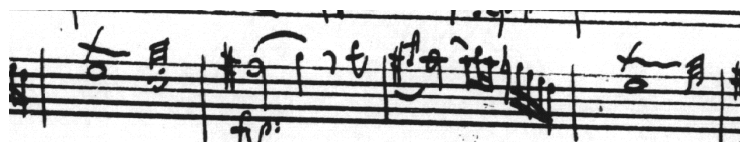


Ilustración 174. Ejemplo 5 de trinos con resolución en el *Cuarteto* (Mozart, 1781a: reverso p. 2 -cc. 86 – 89\_1 mov-).



Ilustración 175. Ejemplo 6 de trinos con resolución en el *Cuarteto* (Mozart, 1781a: reverso p. 3 -c. 31\_2 mov-).

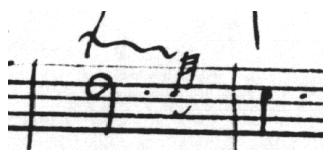


Ilustración 176. Ejemplo 7 de trinos con resolución en el *Cuarteto* (Mozart, 1781a: reverso p. 3 -c. 50\_3 mov-).

Estos diseños de trinos son igual de comunes en el *Divertimento* pero, en esta obra, aparecen todos sin indicaciones de ligaduras. Es una obra anterior y todavía no es tan puntilloso en este aspecto. Estas son unas muestras:

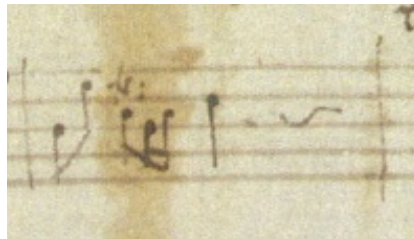


Ilustración 177. Ejemplo 1 de trinos con resolución en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 1 -c. 4\_1 mov.-).

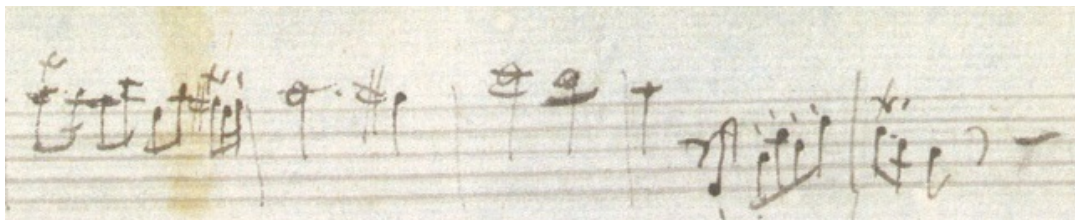


Ilustración 178. Ejemplo 2 de trinos con resolución en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 3 -cc. 33 – 37\_1 mov.-).

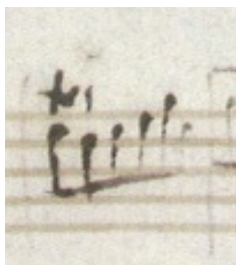


Ilustración 179. Ejemplo 3 de trinos con resolución en el *Divertimento*  
(Mozart, 1776: 16 -c. 4\_4 mov\_1 var.-).

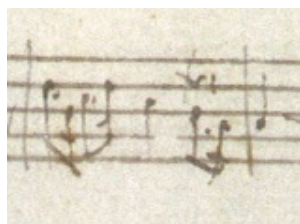


Ilustración 180. Ejemplo 4 de trinos con resolución en el *Divertimento*  
(Mozart, 1776: 28 -c. 29\_6 mov[*Marcia*].-).

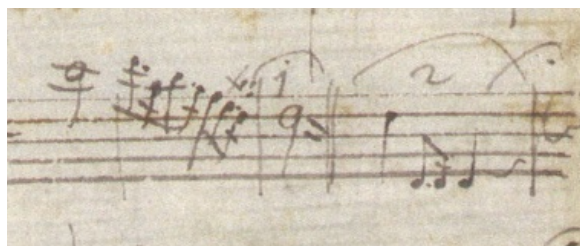


Ilustración 181. Ejemplo 5 de trinos con resolución en el *Divertimento*  
(Mozart, 1776: 28 -cc. 40 - 42\_6 mov[*Marcia*].-).

### 11.3.2. Trinos sin resolución escrita.

En el caso de trinos sin resolución escrita las ligaduras evidentemente no hacen falta, por lo que aparecen indicados sin estas ligaduras, con la excepción de los valores más largos que actúan a modo de apoyatura.

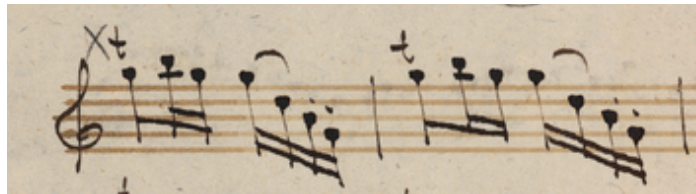


Ilustración 182. Trino sin resolución escrita sobre corchea (Mozart, 1777: 9 -cc. 93 & 94\_ob. pral\_3 mov. -).

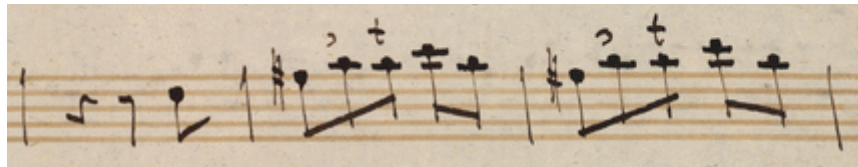


Ilustración 183. Trino sin resolución escrita sobre corchea de tresillo (Mozart, 1777: 9 -cc. 90-92\_ob. pral\_3 mov. -).

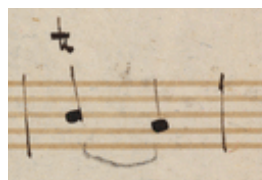


Ilustración 184. Trino sin resolución escrita sobre negra (Mozart, 1777: 9 -c. 89\_ob. pral\_3 mov.-).

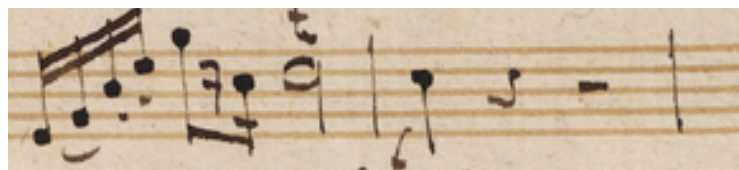


Ilustración 185. Trino sin resolución escrita sobre blanca  
(Mozart, 1777: 1 -cc. 46 & 47\_ob. pral\_1 mov. -).

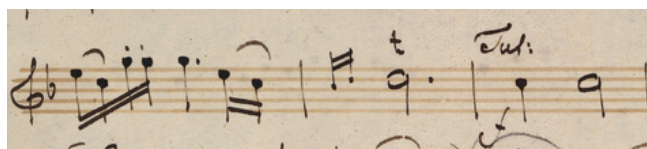


Ilustración 186. Trino con preparación y sin resolución escrita sobre blanca con puntillo  
(Mozart, 1777: 6 -c. 38, 39 & 40\_ob. pral\_2 mov.-).



Ilustración 187. Trino sin resolución escrita sobre redonda  
(Mozart, 1777: 2 -c. 96\_ob. pral\_1 mov.-).

En el Cuarteto solo encontramos un trino de estas características:



Ilustración 188. Trino sin resolución escrita sobre blanca en el *Cuarteto* (Mozart, 1781a: 12 -c. 101\_3 mov. -).

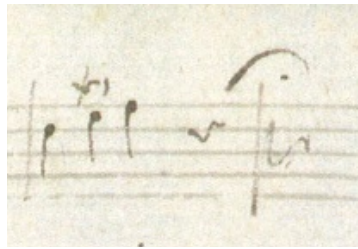


Ilustración 189. Ejemplo 1 de trinos sin resolución en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 8 -c. 112\_1 mov-).

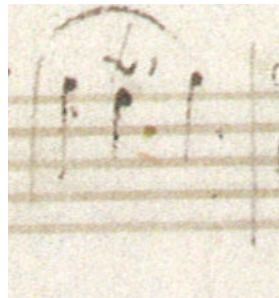


Ilustración 190. Ejemplo 2 de trinos sin resolución en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 8 -c. 4-Trio\_2 mov [*Menuetto*]-).

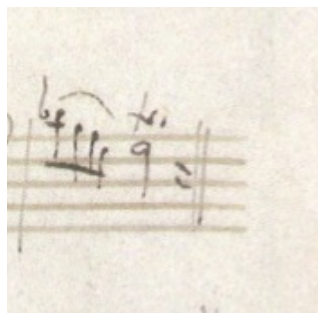


Ilustración 191. Ejemplo 3 de trinos sin resolución en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 20 -c. 89\_5 mov [*Rondeau*]-).

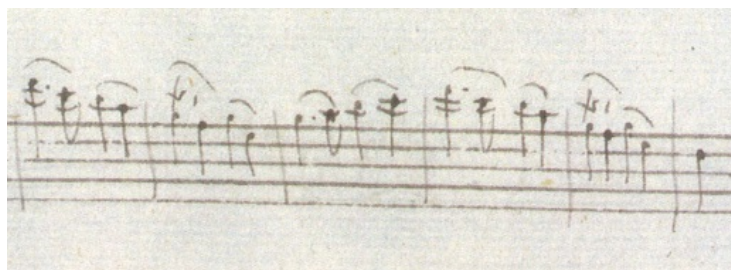


Ilustración 192. Ejemplo 4 de trinos sin resolución en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 24 -cc. 193 - 198\_5 mov [*Rondeau*]-).

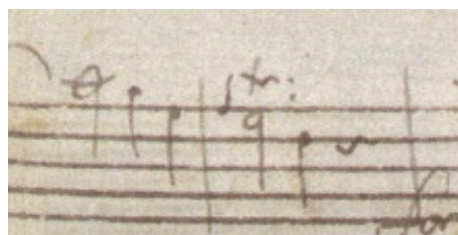


Ilustración 193. Ejemplo 5 de trinos con resolución en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 25 -c. 221 & 222\_5 mov [*Rondeau*]-).



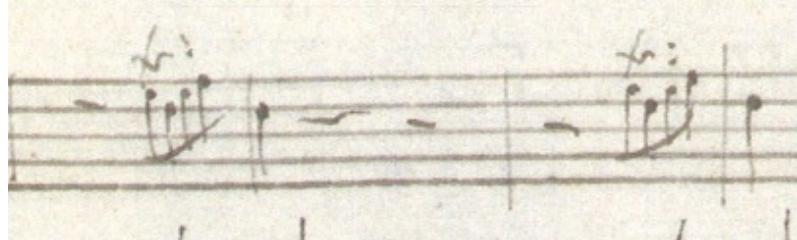


Ilustración 194. Ejemplo 6 de trinos sin resolución en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 26 -c. 256 & 259\_5 mov [*Rondeau*]-).

#### 11.4. Algunas particularidades sobre las apoyaturas

Hay un diseño bastante típico en la escritura mozartiana como el que aparece en la siguiente ilustración con una corchea con apoyatura de semicorchea seguida de dos semicorcheas. En las ediciones depuradas se ha transcrito directamente como cuatro semicorcheas pero esto ha empobrecido su interpretación al eliminar el sentido de apoyatura (Harnoncourt: 2003: 160).



Ilustración 195. Ejemplo de escritura con diseño de corchea con apoyatura y dos semicorcheas (Mozart, 1777: 2 – 1ª parte c.60\_ ob pral\_1 mov-).

Las indicaciones al respecto, de autores como J. Quantz, C. P. E. Bach o L. Mozart, que muestran en sus obras, nos permite extraer una serie de conclusiones para determinados pasajes. Quantz habla respecto el caso de apoyaturas breves sobre notas largas repetidas, caso de los compases 8 y 9 del primer tiempo del concierto. En este supuesto las apoyaturas deberían tocarse muy brevemente y a tiempo (Quantz, 1985\_92):

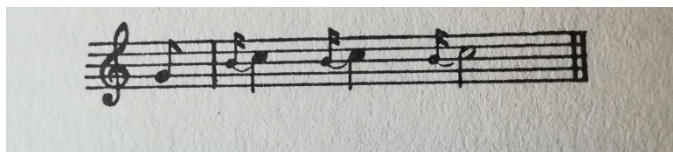


Ilustración 196. Apoyaturas sobre notas repetidas (Quantz, 1985: 92).

Para no confundir las apoyaturas con las notas ordinarias, Quantz apunta que se indican con notas pequeñas que toman su valor de la nota que les sigue, sin importar el número de colas que tengan, aunque normalmente se utiliza solo una y se ponen dos corchetes delante de aquellas notas a las que no se les pueda quitar nada de su valor, como por ejemplo delante de dos o más notas largas si están a la misma altura (véase la Tabla VI, figura 25). Estas pequeñas apoyaturas con valor de semicorchea se deben tocar muy brevemente y a tiempo (Quantz, 1752, VIII, ii).

Más adelante Quantz indica que existen dos tipos de apoyaturas, las que deben ser atacadas a tiempo, como si fueran notas buenas y las que toman su valor de la nota precedente en el pulso anterior, a las que denomina apoyaturas pasajeras (Quantz, VIII, v). De este tipo de apoyaturas escribe distintos modelos. A nosotros nos interesa la figura 10 de la tabla pues el ritmo es similar al tema inicial del Cuarteto y al diseño

del compás 10 del primer tiempo del concierto. La figura 10 indica la interpretación del diseño que aparece en la anterior (9):.

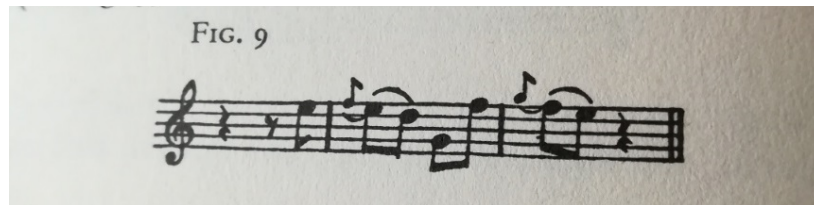


Ilustración 197. Escritura de apoyaturas anticipadas (Quantz, 1985: 94).

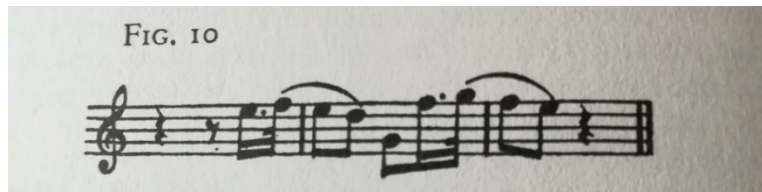


Ilustración 198. Interpretación de apoyaturas anticipadas (Quantz, 1985: 94).

En los siguientes ejemplos podemos ver lo anteriormente expuesto:

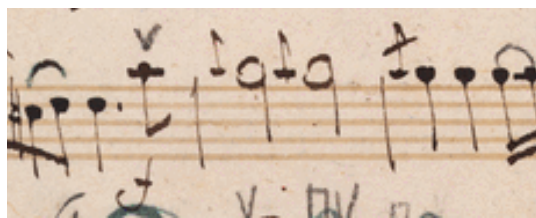


Ilustración 199. Ejemplo de apoyaturas sobre notas repetidas (Mozart, 1777: 1 -cc. 7, 8 & 9\_vl 1-).

En cuanto a las apoyaturas cortas, cuando están indicadas con notas pequeñas Mozart adopta la figura de una corchea -para las corcheas-, de una corchea barrada -para las semicorcheas- y de una corchea doble barrada para las fusas.

Normalmente la decisión de asignar un determinado valor a una apoyatura viene establecida por una supuesta primacía de la melodía pero esto debemos corregirlo, según nuestra opinión, puesto que genera defectos de escritura que Mozart nunca escribió. El ejemplo más contundente es la apoyatura del compás ochenta y nueve. Son muchos los intérpretes (Holliger, Leleux, Turetscheck, etc...) que interpretan la apoyatura como una corchea. Esto provoca dos quintas paralelas<sup>3</sup> y Mozart utiliza los movimientos paralelos de manera consciente sin dejar lugar a dudas, como por ejemplo en Sexteto del Segundo Acto de *Don Giovanni* (Lemacher, H. & Schroeder, 1966: 156-158).



Ilustración 200. Ejemplo de movimientos paralelos en el Sexteto del Segundo Acto de *Don Giovanni* (Lemacher, H. & Schroeder, 1966: 158).

---

<sup>3</sup> Las reglas de armonía de la época permiten los movimientos paralelos cuando la música va a cinco voces pero no es este el caso que indicamos a modo de ejemplo bastante común en las interpretaciones actuales.

Cuando Mozart quiere algo determinado lo escribe conscientemente como en el ejemplo anterior. Nunca una apoyatura escrita en nota pequeña debería provocar una incorrección -que no disonancia, puesto ésta la genera la apoyatura de manera por su propia naturaleza- en la escritura del compositor que, posiblemente, más talento ha tenido en la Historia de la Música: W. A. Mozart. Las quintas paralelas que surgen cuando la apoyatura sobre las blancas y la negra de los compases 78, 79, 153 y 154 del primer movimiento se interpretan como corcheas o negras, está totalmente fuera de lugar. Está claro que si se toca solo la parte de oboe suena muy musical pero el compositor no escribe simplemente una parte para un instrumento sino una partitura completa para una orquesta con solista. Toda la música que figura en la partitura es importante pues determina los aspectos que componen la obra, en este caso la armonía.

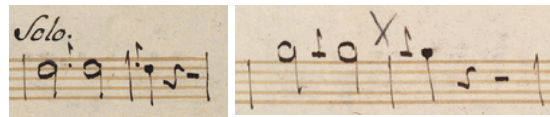


Ilustración 201. Ejemplo de apoyaturas sobre notas repetidas (Mozart, 1777: 2 & 5 -cc. 78, 79, 153 y 154\_ob pral\_1 mov-).

Es evidente que en el siglo XXI ya no hay nada que suene extraño al oído pero en este sentido, Leopold Mozart insiste en que “¡Basta! No se haga ninguna ornamentación, como mucho, tan sólo las que no deterioran la **armonía** y la **melodía**<sup>4</sup>.” (Mozart, 2103: 187) ...”aunque uno sepa tocar media docena de conciertos perfecta y nítidamente, cuando deba tocar después algo diferente, no sabrá interpretar

<sup>4</sup> La negrita es de Leopold Mozart.

tres compases seguidos según la pauta del compositor, aunque la interpretación estuviera detallada con la mayor exactitud” (Mozart, 2103: 188).

Este fragmento de su método para violín indica muy claramente la preocupación por que el músico-intérprete respete las indicaciones originales del autor, aún sabiendo y suponiendo que el solista puede hacer ornamentación durante su interpretación, pero nunca rompiendo las reglas de la melodía y de la armonía, como así sucede con el ejemplo anteriormente expuesto.

## *Capítulo 12*

# Conclusiones

...todos los signos de notación, todos los signos que el compositor considera necesarios para hacernos inteligible la obra a nosotros, o mejor dicho, a sus coetáneos, son ambiguos. Hay que averiguar lo que pudieron significar para el compositor en cada caso. (...)

(Harnoncourt, 2016: 352)

### **12.1. Consideraciones previas**

En estas conclusiones se destacan las particularidades que presenta la escritura autógrafa de Mozart frente a la que aparece en el manuscrito “Ms Rara 314/1”, que contiene las partes instrumentales del Concierto en Do para oboe y orquesta KV 314/285*d* de W. A. Mozart. En la mayoría de ediciones actuales todavía se hacen caso omiso de este aspecto. Las ediciones *urtext* se limitan, como no, a reproducir lo que aparece en los manuscritos pero no atienden a la manera de escribir autógrafa de

Mozart en determinados diseños de articulación, que han determinado la manera de interpretación de las figuras de nota semicorcheas en escalas ascendentes durante años. En esta tesis tampoco hemos incidido en las diferencias que presenta el concierto para oboe respecto a la versión para flauta, excepto para determinados diseños de articulación. Las referencias a la versión de flauta son para destacar algunos errores de escritura por parte del copista en diseños similares, pero, en cualquier caso, el manuscrito de la versión de flauta sigue siendo obra de un copista y no del propio Mozart, por lo que tampoco nos ha servido a la hora de tomarla como referente de escritura. En ocasiones se ha acudido a la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881) de la versión para flauta, puesto que la primera edición de principios del siglo XIX está perdida, para tomar como modelo alguna articulación que no queda clara en los manuscritos.

Las conclusiones que aquí se presentan tampoco son unas conclusiones al uso. Una parte importante de ellas se presenta a modo de partituras en los siguientes capítulos (XIII y XIV), dando respuesta a dos de los objetivos que marcamos al inicio de esta tesis: la propuesta de edición de una partitura con escritura análoga (O3) y la edición de la partitura orquestal con una propuesta de interpretación (O4). Estas conclusiones son, además, una especie de prólogo para una futura publicación de las partituras.

## **12.2 Sobre la articulación (O1)**

Respecto al primer objetivo (O1. Estudiar y analizar de manera comparativa la escritura de la parte de oboe del manuscrito del *Concierto en Do mayor*, K 314



(285d), obra de un copista vienés, y que son inmediatamente posteriores a su muerte, respecto a los manuscritos del *Cuarteto* [para oboe y cuerdas], K 370/368b y del *Divertimento para 7 instrumentos* [oboe, dos trompas y cuerdas] K 251).

En primer lugar, se observa que la escritura musical de Mozart mantiene una serie de rasgos característicos que no recoge ninguna de las ediciones actuales, pues en ellas aparecen con puntos la gran mayoría de las semicorcheas del primer movimiento. Esto es una total anomalía en la escritura de Mozart. Pueden entenderse estos puntos, como una indicación por parte del copista para indicar que son notas sueltas (picadas), pero no en el sentido expresivo de un punto diferenciado de una pica ni tampoco como notas que no son largas.

Mozart suele dejar sin ninguna indicación las series de semicorcheas de los primeros tiempos de sus obras, especialmente si son movimientos rápidos en cualquier variante de *Allegro*. En el análisis de los capítulos 8, 9 10 hemos destacado pasajes similares en el manuscrito del *Cuarteto* -cc. 17, 18, 53 y 81-, en los que aparecen diseños de escala ascendente con una corchea, un grupo de dos semicorcheas y tres grupos de cuatro semicorcheas (Mozart, 1781: 1- anverso p.1 & 2). Este tipo de articulación para las escalas es bastante común en la manera de escribir de W. A. Mozart. En ocasiones el primer grupo, e incluso el segundo, adoptan la articulación de dos semicorcheas ligadas y dos picadas, pero cuando el diseño se desarrolla en forma de escala descendente<sup>1</sup> o en escala ascendente<sup>2</sup>, deja sin indicaciones a las

---

<sup>1</sup> Parte de violín primero: cc. 16, 17, 18, 57, 58 (Mozart, 1776: 2).

<sup>2</sup> Cuerdas en el compás 64 y violines primeros y segundos en el c. 65 (Mozart, 1776: 5).

semicorcheas de los dos últimos pulsos. El caso del compás 65 es el más parecido, en cuanto a diseño, que la escala inicial del concierto -c. 32 (Mozart, 1777: 2, ob. pral.). En este caso, al inicio del tercer pulso las dosemicorcheas deberían ir ligadas pues corresponden a la corchea del diseño citado (Mozart, 1776: 5).

En muchas ocasiones, el manuscrito del *Concierto* presenta un trazo desplazado, comenzando la ligadura en la segunda semicorchea del grupo de cuatro, como por ejemplo en los compases 39 y 40 (Mozart, 1777: 1), sobre todo cuando hay un trino escrito encima de la primera semicorchea, como por ejemplo en el compás 6 del tercer movimiento (Mozart, 1777: 7).

En el diseño que comienza con una corchea y dosemicorcheas (con una apoyatura en nota pequeña sobre la primera semicorchea) la última corchea debería tener un trazo vertical como sucede en el tema inicial del manuscrito autógrafo del *Cuarteto*. En el *Concierto*, este tema lo indica con un punto en la parte de los primeros violines mientras que en la parte de oboe solista<sup>3</sup> aparece sin ninguna articulación. El manuscrito presenta dos articulaciones, una donde está todo el diseño *legato* a partir de la apoyatura y otra en la que se mantiene *legato* la apoyatura con las dosemicorcheas. Hay una corrección en el sentido de eliminar la ligadura general dejando una articulación que tiene mucho más que ver con la articulación que el propio Mozart indica en el *Cuarteto* para este diseño que con el ligado general que aparece en este manuscrito pero que tampoco es la misma. La articulación de este diseño debería ser tal como aparece en el tema inicial del *Cuarteto* (Mozart, 1778: 1 - cc. 1, 2, 5 & 6-).

---

<sup>3</sup> Este diseño aparece en los compases del *tutti* que aparecen escritos en la parte de oboe solista.

La interpretación del diseño anterior como tres semicorcheas de tresillo (Mozart, 1997: 15) también es una práctica común y sólo direcciones como la de Harnoncourt consiguen dar el estilo popular de este ritmo (Mozart, 2000: track 4). También C. P. E. Bach (1985: 91) indica que este tipo de apoyatura se debería interpretar como una apoyatura rápida, que suele aparecer siempre delante de notas rápidas y que, aunque se presente con distintas figuras, se debe interpretar con valor corto. Esto nos lleva a concluir que en la actualidad este diseño, tan común en su obra y que podemos ver ya en su primera composición (Valentin, 1959:15), se interpreta con una idea distinta a la que aparece escrita por el compositor y se simplifica con un simple tresillo. Para el intérprete actual es mucho más sencillo, pero autores como C. P. E. Bach (1987: 92) se preocupan por diferenciar los ritmos con apoyaturas y acuden a ejemplos prácticos para que se diferencien las apoyaturas sobre tresillos de la apoyatura, tan común en Mozart, sobre una corchea seguida de dos semicorcheas.

La práctica totalidad de diseños de semicorcheas que llevan puntos son de dos semicorcheas ligadas y dos picadas. Esta articulación es clásica por excelencia para estos grupos de figuras de nota. No obstante, este diseño de articulación ( $\cap \dots$ ) lo utiliza Mozart principalmente para pasajes que van por grados conjuntos pero que no resuelven en escala ascendente. Las escalas ascendentes las suele dejar sin indicación alguna mientras que en los diseños previos a la escala sí que mantiene esta articulación clásica de dos ligadas y dos picadas (Cfr. Mozart, 1776: 5).

En el segundo movimiento del Concierto aparecen indicaciones de “Solo” en las intervenciones solistas del oboe y además destaca con la palabra “*Tutti*” los fragmentos que son una guía de la orquesta, normalmente del primer violín. Estos

*Tutti* van del compás 1 al 10, el 27, 40, 41, 79 al 84 y del 86 al final (c. 90). En este movimiento, aunque figura en la guía del *tutti* orquestal, la negra inicial de los compases 5 y 6 debería ir ligada al pulso siguiente. Se trata simplemente de una prolongación. La primera negra que aparece suelta y sin ninguna indicación, en los compases 58 y 68, debería estar ligada a la corchea con puntillo del segundo, al tratarse igualmente de una prolongación.

Las dos corcheas sueltas iniciales sin ninguna indicación de los compases 62 y 63 deberían interpretarse ligadas al tratarse de apoyaturas escritas con valor real (Quantz, 1985: 93). El hecho de estar o no ligadas no quiere decir que no se interpreten de ese modo (Bach, C. P. E., 1985: 88) pues las convenciones de interpretación indican que la apoyatura debe ser siempre ligada a la nota principal (Mozart, L., 2013:172), si no hay nada escrito en sentido opuesto por parte del compositor, como es el caso.

Las semicorcheas sin ninguna indicación de los compases 5 y 6 deberían estar ligadas a la corchea con puntillo precedente y en el compás 28 las semicorcheas del segundo y tercer pulso deberían estar ligadas de dos en dos al tratarse de apoyaturas. En el compás 45 figuran ligadas las cuatro semicorcheas están sueltas pero deberían estar ligadas como en la versión de flauta.

En el diseño del tema inicial del tercer movimiento (*Rondeau. Allegretto*), la primera corchea del segundo compás aparece con un punto encima de la nota, como en otros fragmentos similares (cc. 8, 125, 222, 228 y 257). No obstante, en otras ocasiones este mismo diseño aparece sin ninguna indicación (cc.15, 131, 137, 143 y

264) y esta es la articulación que adopta la versión *urtext* de Breitkopf (2009: 22, 27, 28, 32, 33 y 34).

En el diseño del tema A del rondó -tema principal del tercer movimiento- parece lógico diferenciar entre las corcheas iniciales sin indicación alguna, de los compases 1, 2, 7, 8, 124, 125, 130, 131, 142, 143, 221, 222, 227, 228, 257, 258, 263 y 264, y las corcheas con puntos de los compases 2, 3, 8, 9, 125, 126, 131, 132, 143, 144, 222, 223, 228, 229, 258, 259, 264 y 265. Ya hemos visto como Mozart diferencia entre corcheas sin indicación alguna antes de un silencio de corchea, como sucede en los compases 2 y 6 del *Cuarteto* (Mozart, 1781: 1).

Resulta igualmente clara la indicación de los compases 283 y 284 en los que figuran con puntos todas las partes instrumentales, tanto del solista como del resto de instrumentos de la orquesta con la excepción del trompa segundo; pero que al llevar el mismo diseño que el primero es una articulación que se da por indicada. Sin embargo en el compás 281 la primera corchea no tiene indicación alguna en la parte de violín primero mientras que las otras tres sí. Por el contrario, las partes de oboe principal presenta puntos en las cuatro pero solo deberían tener punto las tres últimas corcheas pues es claramente un error de escritura. Tanto es así que el compás 283 es la repetición del compás 282 (indicada con una doble barra de repetición). Lo más probable es que cuando escribiese el compás 281, el copista estuviera pensando en el compás siguiente y escribiese 2 compases con puntos como si se tratase de los compases 282 y 283. Tras darse cuenta del error corrigió la parte añadiendo un compás más por medio de una doble barra de repetición pero sin pararse a corregir la

articulación del compás anterior, ahora convertido en el 281. Esa primera corchea coincide con una negra de las partes de oboe de la orquesta y una corchea de las cuerdas agudas<sup>4</sup> pero en la parte de violín primero solo tienen puntos las tres corcheas últimas. Si la primera corchea de ese compás se toca corchea sin punto se funde mejor con la negra de las trompas.

Esta parte del *tutti* que va del compás 279 al final (c. 285) no aparece escrita en la parte de oboe principal en la partitura orquestal de la edición Breitkopf (Mozart, 2009: 34) pero estamos seguros de que debería figurar inserta, pues en el manuscrito Traeg sí que aparece. No tiene sentido que justamente en el *tutti* final, que todos los intérpretes suelen tocar en cualquier interpretación en concierto, el solista permanezca callado.<sup>5</sup>

En los diseños de corchea con puntillo con signo de trino escrito encima, las dos fusas posteriores a modo de resolución aparecen siempre ligadas de manera escrupulosa durante todas las repeticiones del tema inicial del Rondó. Las ediciones más actuales y las ediciones *urtext* proponen prolongar la ligadura a la corchea con puntillo anterior, una manera muy habitual de resolver un trino según distintos autores

---

<sup>4</sup> Violines primeros, segundos y violas.

<sup>5</sup> La opción de tocar el *tutti* final es muy distinta a la del inicio. Tenemos un caso parecido en el Concierto para Oboe de R. Strauss (1947). Al no haber primer oboe en la orquesta -la instrumentación incluye solo un corno inglés en la orquesta- el solista tiene fragmentos en los que claramente actúa como primer oboe, tal como sucede en el inicio del Concierto. Lo curioso es que Mozart sí que dispone de dos oboes y en el inicio del *Concierto* actúa como si tuviera tres pues el oboe solista dobla a los primeros violines, el oboe primero de la orquesta dobla a los segundos y el oboe segundo a las violas. Este tipo de instrumentación a tres oboes es muy común en la instrumentación utilizada anteriormente por Telemann en algunas oberturas “Darmstadt” (Harnoncourt, 2009: 274 & 275).

(Donnington, 1974: 243-255), pero esta insistencia en ligar todas las repeticiones puede que obedezca a que en la obra anterior para oboe solista, el *Divertimento para 7 instrumentos K 251*, utiliza y escribe siempre sin ninguna ligadura la resolución del trino. Puede que, simplemente, el compositor no quiera ahora la misma articulación y opte por otra distinta puesto que la música es de muy distinto carácter, como ya se ha señalado anteriormente.

En ocasiones aparece un ritmo de corchea con apoyatura seguida de dos semicorcheas. Tal como hemos indicado anteriormente, este tipo de diseño se debe interpretar como dos semicorcheas pero destacando un poco más intensamente la apoyatura (Harnoncourt: 2003,160). Las primeras ediciones de la música de Mozart transcribían directamente como cuatro semicorcheas, a pesar de que hay intérpretes que asignan un valor muy breve a la apoyatura, rompiendo este ritmo estable de cuatro figuras iguales y lo convierten en fusa y semicorchea con puntillo (normalmente seguido de dos semicorcheas más). También podemos escuchar este ritmo con una interpretación de fusa en el primer sonido. Esto obedece, según nuestra opinión, a una interpretación errónea de lo indicado por C. P. E. Bach (1985: 93) respecto a cómo interpretar las apoyaturas en ritmos de tresillo.

En los compases 65 y 67 aparecen articulaciones distintas a la del compás 68, que es la que más veces aparece indicada en el manuscrito con la parte de oboe solista. En el 65 sin ninguna indicación y en el 67 con dos ligadas y dos picadas. No obstante, creemos que deberían estar las cuatro ligadas, por la mayor cantidad de veces que aparece con la articulación de cuatro ligadas el diseño citado y porque en la parte del

bajo (*Basso*) se produce un vacío que se llena mucho mejor con una ligadura en las cuatro semicorcheas.

En el tercer movimiento encontramos también, al igual que en el resto de movimientos, las indicaciones de “*Solo*” y “*Tutti*”. Estos *Tutti* van del compás 13 al 26, del 33 al 55, 121 & 122, del 135 al 152, 217, del 232 al 236, del 246 al 250, del 262 al 270 y del 279 al final (c. 285).

En los compases 60 y 61 figuran escritas dos opciones, la primera es la misma que en la versión de flauta (una blanca en cada compás formando un intervalo de séptima mayor) pero en la versión de oboe aparece desarrollado en semicorcheas esta séptima. La interpretación del diseño de semicorcheas es la práctica más común en la actualidad.

En el diseño de corchea con puntillo con trino seguida de un grupo de dos fusas ligadas, la ligadura escrupulosa de las dos fusas, si bien las ediciones más actuales y *urtext* proponen prolongar la ligadura a la corchea con puntillo anterior, puede que obedezca a que en la obra anterior para oboe solista, el *Divertimento para 7 instrumentos* K 251, Mozart utiliza y escribe siempre sin ninguna ligadura la resolución del trino. Es por lo que ahora no quisiera que se interpretase de la misma manera puesto que la música es de muy distinto carácter.

En el compás 127 es la única vez en la que en la que, en el diseño del tema inicial, aparece la negra que va delante de un grupo de cuatro semicorcheas con punto encima. Lo más probable es que se trate de un error del copista.



En los diseños de corcheas sin ninguna indicación, la segunda corchea de los compases 25 y 26 es una resolución de una apoyatura precedente escrita con valor real en corchea y con un trino encima. Ya hemos indicado anteriormente en varias ocasiones que, en este tipo de diseño, la nota real debería interpretarse ligada a la apoyatura anterior (Donnington: 1975, 197-214), como así sucede a partir del compás 58 cada vez que aparece. Por otra parte, las dos últimas corcheas del compás 26 figuran sin ninguna indicación pero el diseño similar del compás anterior indica que deberían de tener puntos encima, como así sucede en la versión de flauta.

En el compás 28 sucede lo mismo que en los compases 25 y 26, y la segunda corchea debería interpretarse ligada a la corchea anterior con trino encima ya que es una apoyatura. En el compás 34 sucede lo mismo que en los compases 25 y 26 y la segunda corchea debería interpretarse ligada a la corchea anterior con trino encima pues también estamos ante una apoyatura.

Las tres corcheas sueltas del compás 164 aparecen con puntos en la versión de flauta y este tipo de articulación en corcheas es muy común en la escritura autógrafa de Mozart, por lo que debería figurar igualmente en la parte de oboe. En el compás 204 la segunda y cuarta corcheas deberían estar ligadas a la apoyatura anterior, escrita con valor real de corchea y trino encima, como ya se ha indicado anteriormente para diseños similares.

La corchea del segundo tiempo del compás 184 tiene un punto encima pero tanto en la versión de flauta como en el diseño idéntico posterior de la versión de oboe (c. 188) figuran sin ninguna indicación y así debería ser. En el diseño de corcheas con puntos y ligadura por encima (picado-ligado) del compás 41, la articulación debería

ser similar a la del compás 37: con puntos y sin ligadura. La edición de Breitkopf así lo indica en su edición *urtext* de 2009 (Mozart, 2009: 23).

En algunas ocasiones aparecen grupos de cuatro semicorcheas con las dos primeras sueltas -algunas veces con trino en la primera semicorchea- y ligadura sobre las dos últimas, aunque más bien parece que el trazo del copista se ha desplazado de forma clara, como así sucede en gran cantidad de ocasiones. La edición *urtext* de Breitkopf así lo sugiere con una ligadura indicada mediante un trazo con puntos en los lugares en los que están sueltas las semicorcheas y deberían estar ligadas. Aunque en el compás 94 aparecen sin indicación las dos primeras semicorcheas, este mismo diseño aparece con puntos en los compases 97 y 98. Es así como debería figurar en el compás 94.

La práctica totalidad de diseños de semicorcheas que llevan puntos son de dos semicorcheas ligadas y dos picadas. Ya se ha indicado anteriormente que este tipo de articulación es el típico clásico para estas figuras de nota: las semicorcheas. No obstante, la misma justificación que ofrecimos en el primer movimiento se puede aplicar al tercero pues esta articulación la utiliza Mozart principalmente para pasajes que van por grados conjuntos pero que no resuelven en escala ascendente. Las escalas ascendentes las suele dejar sin indicación alguna mientras que los diseños previos a la escala sí que mantiene esta articulación clásica de dos ligadas y dos picadas.

En el compás 22 el diseño de apoyatura de semicorchea sobre una corchea y dos semicorcheas se debe interpretar como dos grupos de dos semicorcheas (Harnoncourt: 2003, 160). En ocasiones figuran dos ligadas y dos picadas, en otras ocasiones están las cuatro ligadas y en este caso están ligadas de dos en dos. En el compás 123 el tema

inicial aparece con dos ligadas y dos picadas mientras que al principio aparece con dos grupos ligadas de dos en dos. En la versión de flauta el diseño aparece las dos veces con dos ligadas y dos picadas y debería ser igual en el caso del oboe y en todas las ocasiones.

En el compás 171 el primer grupo de cuatro semicorcheas aparece con dos ligadas y dos picadas mientras que en los compases 175 y 176 la articulación aparece de dos en dos ligadas. La articulación debería ser ligadas en grupos de dos.

En los compases 241 y 275 de la transcripción del manuscrito Traeg de la edición Breitkopf (Mozart, W. A.: 2009: 30-31) aparece una corchea con apoyatura previa en nota pequeña con valor de semicorchea ligada a dos semicorcheas mientras que la versión de flauta la corchea con apoyatura previa en nota pequeña tiene escrito encima el signo de trino y las dos semicorcheas posteriores tiene una ligadura pero están separadas de la corchea con apoyatura. Esta diferencia puede que se deba a una ligera modificación de la línea melódica por medio de un trino añadido pero la articulación puede ser igual que la versión para flauta.

Aunque el trazo de la ligadura comienza en muchas ocasiones en la segunda semicorchea del grupo de cuatro, queda bastante claro que siempre está desplazando a la derecha el trazo de todas las ligaduras, sobre todo cuando hay un trino escrito encima de la primera semicorchea, como sucede en el compás 5.

En el compás 61 es la única vez que se advierte que podrían estar las cuatro notas ligadas pues a pesar del trazo desplazado la ligadura comienza antes de la segunda parte del pulso.

En un par de ocasiones aparece una articulación de un grupo de semicorcheas en las que la primera no tiene indicación alguna y claramente los tres restantes tienen puntos encima y una ligadura -cc.190 y 192-. Es una articulación bastante extraña en un fragmento de semicorcheas y en la versión de flauta aparece otro desarrollo con ocho semicorcheas ligadas (c. 190), y dos grupos de cuatro semicorcheas (c. 192) con cuatro ligadas -en el primero- y dos ligadas dos picadas con puntos encima -en el segundo-.

### 12.3 Aspectos del fraseo (O2)

Respecto al segundo objetivo (O2. Estudiar y analizar las partes instrumentales, principalmente de las cuerdas, del manuscrito del *Concierto en Do mayor* para oboe y orquesta, respecto los arcos, articulaciones y dinámicas que aparecen), la interpretación de las apoyaturas son el punto más problemático del *Concierto*. La tendencia actual es la de no contemplar la incidencia de los valores de las apoyaturas en la armonía de la obra. Esto es una práctica muy común y genera errores en la interpretación que nunca hubiera escrito el propio compositor de manera descuidada. Es cierto que Mozart utiliza los movimientos directos en determinados pasajes pero siempre de manera consciente y sin dejar lugar a dudas en este sentido.

Normalmente la decisión de asignar un determinado valor a una apoyatura viene establecida por una supuesta primacía de la melodía pero esto debemos corregirlo, según nuestra opinión, puesto que genera defectos de escritura que Mozart nunca escribió. El ejemplo más contundente es la apoyatura del compás ochenta y nueve. Son muchos los intérpretes que interpretan la apoyatura como una corchea. Esto

provoca dos quintas paralelas<sup>6</sup> y Mozart utiliza los movimientos paralelos de manera consciente sin dejar lugar a dudas, como por ejemplo en Sexteto del Segundo Acto de *Don Giovanni* (Lemacher, H. & Schroeder, 1966: 156-158). Nunca una apoyatura escrita en nota pequeña debería provocar una incorrección -que no disonancia, puesto que ésta ya la genera la apoyatura de manera natural- en la escritura del compositor que, posiblemente, más talento ha tenido en la Historia de la Música: W. A. Mozart.

El manuscrito con la parte de oboe principal del *Concierto* contiene indicaciones de *forte piano (Fp)*, *forte*, *piano* y también indicaciones de *crescendi* con reguladores (<). Estos reguladores son habitualmente corregidos por términos como el *cresc.* en las ediciones más eruditas como la Bärenreiter (versión que toma la Fundación del Mozarteum para la edición actual de la obra) y la Breitkopf (que contiene por vez primera la edición facsímil de la parte de oboe solista manuscrita). Son muy lógicos estos cambios puesto que Mozart utiliza el término *cresc.* para indicar aumentos de la dinámica a partir de su estancia en Mannheim, aunque ocasionalmente podemos encontrar algún regulador con el signo > para indicar un *diminuendo* (Mozart, 1782: 6), como anteriormente indicamos en la Ilustración I de esta tesis.

Mozart utiliza, en el primer movimiento, combinaciones de *piano forte* en células de compases variados y cambios entre fragmentos que vienen de un piano y resuelven en un forte, aunque en estos casos es habitual un crescendo, no indicado, de la parte

---

<sup>6</sup> Las reglas de armonía de la época permiten los movimientos paralelos cuando la música va a cinco voces pero no es este el caso que indicamos a modo de ejemplo bastante común en las interpretaciones actuales.

solista que lleva la dinámica precedente en *piano* y la lleva al *forte* -como por ejemplo en los cc. 46 [*cresc.*] y 47 (*forte*)-.

Con respecto a los trinos, *destacan* los siguientes tipos de trino:

- Trinos con resolución escrita: resolución en fusas, resolución en semicorcheas, resolución en corcheas.
- Trinos sin resolución escrita pero a los que debemos aplicar una resolución [normalmente en tresillos de semicorcheas].

#### **12.4 Particularidades de la propuesta de escritura análoga (O3)**

Respecto al tercer objetivo (O3. Aportar una edición revisada de la parte de oboe solista con una propuesta original e inédita, con articulaciones y dinámicas que sean similares a las utilizadas por el propio Mozart en otras obras para oboe solista, principalmente el *Cuarteto* K 370/368b y el *Divertimento* K 251).

La respuesta a este objetivo se presenta de manera práctica con nuestra edición revisada con criterios que permiten ver una escritura análoga a la autógrafa de W.A. Mozart. Se presenta en el capítulo XIII.

### **12.5 Propuesta de interpretación (O4)**

Esta tesis tiene como objetivo final (O4) aportar una versión original e inédita de la partitura de orquesta en cuanto al fraseo y articulación, por aplicación de las indicaciones que contienen las partes instrumentales de orquesta del citado manuscrito, principalmente los instrumentos de cuerda y también consideraciones de interpretación propias basadas en nuestra propia experiencia.

La diferencia fundamental entre la partitura orquestal respecto a la parte de oboe aportada en el apartado anterior estriba en que en esta -la partitura orquestal- es una partitura preparada para la interpretación directa, con todas las indicaciones necesarias para el oboísta actual, mientras que en la partitura con la propuesta de versión análoga a la escritura autógrafa de Mozart, lo destacable es el poder observar, por vez primera, las articulaciones supuestamente originales de la obra, como ya se ha indicado en el capítulo anterior.

La respuesta a este objetivo se presenta igualmente por medio de una edición revisada de la partitura orquestal con criterios de interpretación, producto del estudio comparado y de nuestra propia experiencia, producto de estudio con diversos solistas (L. Koch, H. J. Schellenberger, S. Schilli y V. Llimerá). Ello nos permite ofrecer una edición con un fraseo ya establecido como base para una interpretación. Esta partitura se presenta en el capítulo XIV.

## 12.6. Consideraciones finales

Algunos aspectos de la escritura que aparecen en la edición Boosey & Hawkes habían sido ya cuestionados y corregidos anteriormente por G. Burgess (1986). Por su parte, I. M. Renwick (1986) indica que es evidente que la NMA no es una edición auténtica como el Dr. Burgess sugiere, más bien es la mejor edición erudita y académica disponible en la actualidad. Renwick aporta nuevas correcciones a la propuesta del Dr. Burgess y el estudio de Henrik Wiese para la edición del *Concierto para oboe y orquesta KV 314* de W. A. Mozart que incluye la edición Breitkopf (2009). El prefacio de Wiese es el primero que apunta lo inusual de la articulación de las escalas en los tiempos rápidos del manuscrito de la versión para oboe (Mozart, 2009: Prólogo) pero, en cualquier caso, la hipótesis que se presenta en esta tesis no había sido nunca considerada pues parte de comparar la escritura del manuscrito Traeg con la de otras obras autógrafas para oboe solista, que se puede sintetizar de la siguiente manera:

- En primeros movimientos rápidos, normalmente *allegros* en cualquiera de sus variantes (*Un poco allegro*, *Allegro moderato*, *Allegro commodo*, *Allegro maestoso*, *Allegro aperto*, *Allegro vivace*, *Allegro risoluto*, *Allegro*, *Allegro spiritoso*, *Allegro vivace assai*, *Allegro assai*, *Allegro con brio*, *Allegro agitato* y *Molto allegro* -de menor a mayor rapidez-<sup>7</sup>, las semicorcheas en escalas no suelen aparecer con articulaciones. Sólo en

---

<sup>7</sup> Según indica N. Harnoncourt (2003, pp. 132-133).



algunos pasajes en *legato* aparecen con ligaduras generales. Uno de los aspectos que determina si el fragmento se puede ligar o debe permanecer en *staccato* es el acompañamiento en el bajo. Si este contiene indicaciones de valores de mayor duración, por ejemplo corcheas, y estas van con articulaciones (puntos o picas), la línea melódica de la parte solista debería estar también articulada. Sin embargo cuando aparecen en el bajo ligaduras, procede ligar el fragmento es cuestión.

- Cuando las corcheas aparecen con puntos, picas, o sin nada que indique un cambio de articulación y/o carácter se puede articular según las convenciones de la época. Tenemos una buena muestra en la gran cantidad de modos de articulación para un mismo pasaje que el padre de Mozart sugiere en su *Escuela de violín* (Mozart, L., 2013, pp. 103-115). Concretamente, ofrece dieciséis variantes para pasajes binarios y treinta y cuatro para los ternarios. La libertad que se deja al intérprete está fuera de duda y sólo en ocasiones el compositor, en este caso Mozart, indica una determinada articulación que se reduce a indicar dos ligadas y dos picadas en el primer grupo de semicorcheas y deja libre el resto. Esto se puede interpretar como que van todas las notas articuladas (picadas) o que debe seguirse el modelo de articulación en el resto de semicorcheas.
- Mozart diferencia las figuras de notas de los finales de frase o período utilizando blancas, negras y corcheas. Este es un aspecto que podemos observar tanto en el *Concierto* como en el *Cuarteto* y el *Divertimento*.

También resulta significativo esta diferencia de figuración que no siempre es respetada por los intérpretes y, sin embargo, la armonía es normalmente la misma que la duración de la figura de nota. Cuando esto no sucede, el intérprete puede variar ligeramente la duración de las figuras. Por ejemplo cuando la armonía dura una blanca y el oboe tiene una negra. Este valor debería tener una prolongación de aproximadamente una fusa. En los casos en los que la armonía cambia al siguiente pulso se debería acortar un valor aproximado de fusa para no mezclar notas falsas y solo cuando hay diseños de una negra seguida de cuatro semicorcheas se debería mantener el valor total y exacto de cuatro semicorcheas para la negra.

- En cuanto a la interpretación de las picas (pequeños trazos verticales) frente a los puntos, estas deberían tocarse con una especie de pequeño acento y separación. El punto serviría para separar de manera mucho más delicada las notas que lo llevan.
- El diseño de semicorchea como apoyatura en nota pequeña delante de una corchea se debe interpretar siempre como dos semicorcheas pero destacando un poco más intensamente la apoyatura (Harnoncourt: 2003,160). Las primeras ediciones de la música de Mozart transcribían directamente como cuatro semicorcheas, a pesar de que hay intérpretes que asignan un valor muy breve a la apoyatura, rompiendo este ritmo estable de cuatro figuras iguales y lo convierten en fusa y semicorchea con puntillo (normalmente seguido de dos semicorcheas más).

Como última reflexión, creemos que el intérprete del siglo XXI debe ir más allá que el simple hecho de tocar una partitura. Los criterios históricos nos permiten la idea primigenia del compositor y se debería intentar respetarla al máximo. El acceso mediante la red y las nuevas tecnologías permiten acceder a una información que antes estaba reservada para los musicólogos. Esa información debe servir para desarrollar un criterio de interpretación con fundamento. No es tan importante utilizar un determinado tipo de instrumento (moderno, antiguo original o copia del mismo) como ofrecer una idea estilística de interpretación adecuada a la época en cuanto al fraseo y la articulación.



# *Capítulo 13*

# Propuesta de escritura análoga

Así pues, mi propósito no es hacer nada nuevo, sino únicamente volver a ejecutar la música de Mozart de un modo más fiel, desgarrado y desgarrador. Eso es todo.

(Harnoncourt, 2016: 218)

## **13.1. Análisis crítico de la propuesta de escritura mozartiana**

Las articulaciones y dinámicas que se proponen en esta edición están referidas a una propuesta de escritura para oboe basada en el estudio y análisis comparado de la escritura autógrafa que presentan otras obras para oboe solista de W. A. Mozart.

Todo lo que no se indica en estas notas es porque aparece como figura en el manuscrito (Ob-S-s). La ambigüedad que presenta la aparición de varios *tutti* en la

parte de oboe solista doblando otros instrumentos, genera una duda respecto a la interpretación de estos fragmentos. Cualquier decisión puede ser imprecisa. El caso más claro, a la hora de optar por tocarlo, es el del inicio del primer movimiento pues los oboes de la orquesta doblan otras voces de las cuerdas (el oboe primero de la orquesta dobla la parte de violín segundo mientras que el oboe segundo dobla al violín segundo y a las violas). Sucede algo similar en el inicio del segundo movimiento, pues el oboe primero, aunque dobla al primer oboe tiene una indicación dinámica menor para compensar esta supuesta voz doblada. También se suelen tocar los *tutti* finales de cada movimiento pues resultaría un tanto extraño permanecer callado mientras la orquesta finaliza cada movimiento. Es bastante común tocar siempre en estos *tutti* finales. en la parte final de un concierto para solista Solo en este caso parece procedente tocar con toda la orquesta doblando al violín primero, así como en los dos últimos compases (*tutti* final).

Se indican con nota pequeña los fragmentos que corresponden a los *tutti* a modo de guía que figuran en la parte de oboe. Dejamos con tamaño mayor nuestra propuesta de *tutti* “obligados”: inicio (cc. 1-5) y final del primer movimiento (cc. 187 & 188), inicio (cc. 2 – 4) y final del segundo movimiento (cc. 89 & 90) y el *tutti* “obligado” del final del tercer movimiento (cc. 279 - 285).

### **13.1.1 Primer movimiento (*Allegro Aperto*).**

- *Tutti* -cc. 1-31.
- cc. 1 & 3. Las cuatro últimas semicorcheas aparecen con una ligadura en la parte de oboe solista, pero en la parte de violín 1º está corregido ligadas de dos en dos.

- c. 5. Las tres últimas corcheas figuran con ligadura en la parte de oboe solista, pero en la de violín tienen puntos y es así como debería figurar en la parte de oboe.
- c. 6. La imprecisión de la ligadura en la parte de oboe debe ser como está corregida en la parte de violín primero: blanca ligada a negra y la última negra suelta sin indicación.
- cc. 8 & 12. Las apoyaturas sobre las blancas son de corchea en nota pequeña y figuran sin ligadura. En nuestra edición aparecen según la siguiente tabla:










Notation notation Notation	effet effect Ausführung	CORRESPONDENCIA CON LAS FIGURAS QUE APARECEN EN LA OBRA DE MOZART DENTRO DE NUESTRA EDICIÓN
		
		
		

Ilustración 202. Ejemplo de escritura y su transcripción a partir de las que aparecen en el *Cuarteto* (Mozart, 1997: 13)

- cc.9 & 13. Las apoyaturas de corchea que aparece en la parte de oboe solista y en las cuerdas debe ser de semicorchea puesto que posteriormente el oboe repite este tema -cc. 78 & 153- y si interpreta corchea provoca un movimiento de quintas paralelas no indicado por Mozart. La articulación de las ocho últimas semicorcheas debe ser de dos grupos de cuatro semicorcheas en las que las dos primeras de cada grupo están ligadas y las

dos últimas picadas (∩..). En cuanto a la posible ligadura de la segunda negra (segundo pulso) con la primera semicorchea del tercer pulso, recomendamos su ligadura tal como sugiere la edición Breitkopf en su partitura para orquesta (Mozart, 2009: 1).

- c. 10. El diseño de corchea y dos semicorcheas (con una apoyatura en nota pequeña sobre la primera semicorchea) aparece dos veces en este compás aparece sin ninguna indicación en la parte de oboe. La parte de violín que contiene este mismo diseño presenta dos articulaciones, una donde está todo el diseño *legato* a partir de la apoyatura y otra en la que se mantiene *legato* la apoyatura con las dos semicorcheas. Hay una corrección en el manuscrito, en el sentido de eliminar la ligadura general, dejando una articulación que tiene mucho más que ver con la articulación que el propio Mozart indica en el *Cuarteto* para este diseño que con el ligado general que aparece en este manuscrito pero que tampoco es la misma. La articulación de este diseño debería ser tal como aparece en el tema inicial del *Cuarteto* con una pica (raya vertical) encima de la última corchea (Cfr. Mozart, 1778: 1 -cc. 1, 2, 5 & 6-).
- cc. 14 & 16. Las dos primeras corcheas aparecen sueltas en la parte de oboe y deben estar ligadas como en la parte de violín. La primera corchea debería tener una indicación de *Fp* como en las cuerdas. En la parte de violín primero aparece el signo de tenuto (-) encima de la negra con puntillo, clara indicación de que se debe mantener todo el valor de esta figura.
- c. 17. El último diseño del compás (negra con puntillo y corchea) debería estar ligado como en la parte de violín primero.



- c.19. Los dos últimos sonidos (negra de sincopa y corchea última) deben figurar ligados como en la corrección que aparece en la parte de violín primero.
- cc. 20 & 21. La negra en sincopa debe figurar ligada a la corchea posterior como en la corrección de articulación que aparece en la parte de primer violín. En el compás 21 falta un crescendo indicado a mitad de compás con el término palabra *cresc.* Que es el utilizado por Mozart frente al regulador (<) que aparece en la parte de violín primero.
- c. 23. La apoyatura de corchea sobre corchea -en nota pequeña- debe ser de semicorchea. Mozart no escribe apoyaturas en valores iguales a la nota principal.
- cc. 24-26. En estos compases, el oboe pasa a doblar la parte de oboe primero de la orquesta.
- cc. 26-29. El oboe solista vuelve a doblar al violín primero. En los cc. 26 y 28 las cuatro últimas corcheas deben tener un punto encima.
- cc. 27 & 29. Las dos últimas semicorcheas deben estar sueltas y sin ninguna indicación, tanto en la parte de oboe como en las partes de cuerdas y oboes de la orquesta. Mozart suele indicar este ritmo con una apoyatura de semicorchea, en nota pequeña, sobre la corchea inicial del diseño y deja sin ninguna indicación las dos últimas semicorcheas como por ejemplo en los compases 15 y 16 del primer tiempo del Cuarteto (Mozart, 1781: 1). Solo cuando el diseño es de varios grupos de semicorcheas, aparecen puntos sobre la tercera y cuarta semicorcheas del primer diseño, como por ejemplo en los compases 16 y 18 del Divertimento (Mozart, 1776: 2 -cc. 16-18\_vl 1\_1 mov.).

- cc. 31 y 32. El oboe solista vuelve a doblar al primer oboe de la orquesta.
- cc. 31. El diseño de las cuatro últimas corcheas que aparece en las cuerdas en este compás, y que luego repite el oboe en los cc. 50, 53, 105 -parte de *tutti*-, 106, 109 y 112, debe figurar con cuatro corcheas con puntos.
- c. 32. En este compás comienza el “Solo” del oboe principal. El parte de oboe solista figura una primera corchea (Do<sup>2</sup>) que pertenece a la parte del *tutti* de manera aislada, pues el compás anterior el solista tiene un silencio de tres pulsos. La indicación de *Solo* debe afectar a la intervención del oboe solista a partir de la segunda corchea, ya que el diseño inicial del *Solo* de oboe se repite de muy diversas maneras a lo largo del primer movimiento y siempre lo hace a contratiempo con silencio de corchea en el inicio del pulso. En el diseño de corchea con puntillo con indicación de trino (*tr*) encima seguida de semicorchea debe aparecer con ligadura por encima del signo de trino. Igualmente sucede en todos los diseños similares posteriores de la parte de oboe en el primer movimiento: cc. 50, 53, 56, 58, 105 (*tutti*), 106, 109 y 112. Aunque en el *Divertimento* no suelen aparecer estas ligaduras, en el *Cuarteto* ya aparecen casi todos los trinos en figuras breves con ligadura encima. También podemos ver este tipo de ligadura en el Quinteto KV 452. Por otra parte, figuren o no ligadas, los tratados de la época recomiendan hacerlo. No sucede lo mismo con los trinos sobre blancas. En este caso Mozart los deja sin indicación normalmente.
- c.33. La indicación de *piano* (p) al inicio de la nota larga en la parte de oboe solista corresponde igualmente con el *piano* de la orquesta que tiene el tema inicial (A1). Esta indicación ha sido eliminada de la parte del oboe solista en la edición Breitkopf (Mozart, 2009: 3) pero debería figurar escrita. Lo

más usual es tocar con *crescendo* la escala anterior y hacer un *fortepiano* al inicio de este compás pero la indicación de *piano* tanto en la parte de oboe como en la orquesta indica claramente que Mozart quería sorprender al oyente con una dinámica que no esperaba. Hoy es muy común suavizar todos los aspectos de la música de Mozart pero Harnoncourt advierte de este peligro porque en su momento, la música de Mozart producía un gran efecto sobre el oyente por los contrastes (Harnoncourt, 2003: 121-129).

- c. 34. El regulador (<) que aparece debe se ha sustituido por el término *cresc.* que es el utilizado por Mozart.
- cc. 36 & 37. Se ha eliminado la ligadura tachada que aparece entre los compases 36 y 37. En la primigenia edición de la versión de flauta por parte de Breitkopf (1881: 2) aparece igualmente la ligadura.
- c. 37. El diseño de seis semicorcheas tras una corchea aparece normalmente picado en otros manuscritos de obras para oboe solista, como por ejemplo en los compases 68 y 69 del *Cuarteto* (Mozart, 1781: 2). En una sola ocasión aparece ligado, compás 56 (Mozart, 1781: 2), pero en este caso el bajo tiene ligaduras y es por lo que indica la ligadura también en la parte de oboe pues, de otro modo, el oboísta de su época podría adoptar cualquier articulación de las que se sugiere, por ejemplo, en la *Escuela de violín* de L. Mozart para las series de semicorcheas (Mozart, L., 2013, pp. 103-115).
- cc. 41 & 42. En el diseño de ocho semicorcheas se ha corregido la articulación con dos grupos de cuatro semicorcheas en los que las dos primeras está ligadas y las dos segundas picadas (∩..), como ya sucede en el compás nueve. En el primer grupo la tercera y cuarta semicorcheas aparecen con puntos y en el segundo no. Mozart suele poner puntos, en

diseños parecidos, a la tercera y cuarta semicorchea de una serie varios grupos de cuatro, como por ejemplo en la parte de violín primero de los compases 16 y 18 del Divertimento (Mozart, 1776: 2 -cc. 16-18\_vl 1\_1 mov-).

- cc. 48 & 49. Esta parte corresponde al *tutti* doblando a los violines segundos.
- cc. 50 & 53. Las cuatro últimas corcheas no tienen indicación pero deben tener puntos como en los diseños similares previos de las cuerdas.
- c. 51. Las tres últimas negras se ligan como en los diseños de los violines primeros y violas.
- c. 54. Si bien se interpretan como semicorcheas las apoyaturas sobre las negras. La indicación de corchea y su interpretación con este valor permite destacar más la disonancia de la apoyatura.
- c.56. Las cuatro últimas corcheas deben estar ligadas aunque aparecen con puntos en la parte de oboe solista. Este diseño aparece ya ligado en la edición Breitkopf de 1881 de la versión para flauta.
- cc. 62 & 63. Las últimas cuatro semicorcheas figuran ligadas de dos en dos pero se ha corregido con dos ligadas y dos picadas (∩..), tal como figura en la edición Breitkopf de la versión para flauta de 1881 (Mozart, 1881: 4).
- cc. 65 & 67. Para este compás se propone la misma articulación que la que se indica en el compás 66: dos grupos de cuatro semicorcheas con dos ligadas dos picadas (∩..).
- cc. 68, 69 & 70. El diseño de las siete últimas semicorcheas de estos compases se ha dejado ligado, atendiendo a los arcos que figuran en el compás 71 de la parte de violín primero. En el diseño del primer pulso las

cuatro semicorcheas figuran ligadas pero se ha dejado ligadas de dos grupos de dos porque la melodía va por terceras y así sucede igual en la parte de violín primero. Este diseño figura por grados conjuntos en los compases 68 y 69 por lo que se ha dejado la ligadura para las cuatro semicorcheas en estos compases.

- cc. 71 & 72. La redonda del compás 71 figura sin ninguna indicación en la parte de oboe solista del manuscrito Traeg pero tanto en la edición Breitkopf de 2009 como en la de 1881 con la versión para flauta, aparece una ligadura con la primera semicorchea del compás 72 a modo de prolongación y esta semicorchea está ligada a otras tres. La negra del segundo pulso también la hemos ligado a la corchea siguiente por el mismo motivo.
- cc. 73 & 74. Los diseños de dos corcheas con indicación de trino (tr) en la primera de ellas figuran sin ninguna ligadura. Mozart solía escribir también en esta época de este modo. Es posteriormente cuando podemos ver ejemplos de notas con indicación de trino y ligadas de manera escrupulosa, aunque con distintos valores, pero esto sucede más en obras maduras como el *Quinteto en Mib Mayor* [para piano y vientos] KV 452 (Mozart, 1784: anv.6 -cc. 5, 6, 7 & 22\_part\_2 mov-).
- c. 75. El segundo grupo de semicorcheas está ligado pero debe tener la misma articulación que el primero (dos ligadas y dos picadas), como así figuran en la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881:2\_ob) y en la edición revisada para oboe de 2009 (Mozart, 2009<sup>a</sup>: 7).
- c. 78. Las apoyaturas sobre las blancas son de corchea en nota pequeña, sin ligadura, como sucede en los compases 8 y 12.

- c. 79. La apoyatura de corchea que aparece en la parte de oboe solista y en las cuerdas debe ser de semicorchea, como en los compases 9 y 12 puesto que si interpreta con valor de corchea provoca un movimiento de quintas paralelas no indicado por Mozart.
- c. 81. Las dos primeras corcheas aparecen ligadas en el manuscrito Traeg pero deben estar ligadas como en la edición Breitkopf de la versión de flauta de 1881 y del manuscrito con la versión de flauta (Mozart, 2009b: 15).
- c. 83. Las semicorcheas de la escala deben estar sueltas pero sin puntos. Este tipo de diseño es muy común en su escritura autógrafa podemos ver ejemplos totalmente similares tanto en el *Cuarteto* (Mozart, 1781: 1-c.17-) como en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 5 -c. 65\_vl 1\_1 mov).
- c. 85. Las corcheas tercera y cuarta que forman una octava  $Re^3-Re^4$  se han ligado y se ha eliminado la ligadura de la última corchea con la primera semicorchea del compás siguiente como en el manuscrito con la versión para flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf con la versión para flauta de 1881.
- cc. 88 & 89. En estos compases los diseños con semicorcheas se dejan con la misma articulación que en el manuscrito con la versión para flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf con la versión para flauta de 1881. En la blanca del c. 88 se indica también un *fortepiano* por el mismo motivo. Mozart suele utilizar signos de dinámica para enfatizar pulsos débiles, como por ejemplo en los compases 61 y 62 del primer movimiento del Cuarteto (Mozart, 1781: 2).

- cc. 93, 94. Se deja la articulación que aparece en el manuscrito.
- c. 95. Para este compás se ha optado por un diseño de articulación con dos ligadas y dos picadas con puntos encima, para las cuatro primeras semicorcheas. El resto se deja sin ninguna indicación. Esta es una articulación que ya aparece en diseños de semicorcheas en el Divertimento (Mozart, 1776: 5 -c. 58\_vl 1\_1 mov-) y también en diseños más reducidos (Mozart, 1776: 2 -cc. 16, 17 y 18\_vl 1\_1 mov).
- cc. 98-106 (primera corchea). Este fragmento corresponde al *tutti* de la parte de violín primero. Incluso escribe acordes arpegiados (última negra del c.99 y primera negra del c. 100). Se deja la articulación que figura en la parte de violín pues difiere en las corcheas del compás 98 (han de tener puntos y en la parte de oboe no figuran). También se ha corregido la articulación de las dos últimas semicorcheas de los compases 101 y 103, pues deben ir sueltas con puntos, como así figura corregido en la parte de violín. En el compás 103 el primer grupo de semicorcheas se deja con una articulación de dos ligadas y dos picadas, con puntos encima de las picadas, como en la parte de violín. En el primer pulso del compás 105 se dejan dos corcheas aunque en el manuscrito con la parte de oboe figuran escritas las mismas figuras (corchea con puntillo y semicorchea) que tienen las partes de violín primero y segundo. No obstante en las violas y el bajo hay dos corcheas y en la parte de violín segundo están corregidos los valores a dos corcheas igualmente.
- c. 106. Se indican puntos en las dos primeras corcheas como en el diseño previo de los primero violines en el compás 49.

- c. 106 & 109. Se corrigen la ligadura de las fusas que figuran en el manuscrito y se amplía a todo el diseño de corchea con puntillo con trino encima y dos fusas. Tanto en el *Cuarteto* (Mozart, 1781: 61, 62, 137 & 138) como en el *Quinteto* (Mozart, 1784: reverso de la p. 5, primer c.) podemos ver varios ejemplos de esta figuración con ligadura que abarca todo el diseño escrita por encima de las notas y del signo de trino (*tr*).
- cc. 107 & 110. Las apoyaturas de corchea en nota pequeña sobre negra se dejan como en el manuscrito. Este tipo de diseño es bastante corriente en la escritura mozartiana.
- c. 110. Se corrige el error del copista de escribir un tono por debajo la parte de oboe en este compás. Las ediciones *urtext*, como la Breitkopf (2009a) o Bärenreiter (1981) todavía dejan escriben este compás como figura en el manuscrito con la parte de oboe (**Ob-S-s**). La manera en que Mozart escribe cuando una nota es apoyatura y no forma parte del acorde, como es el caso del tercer y cuarto pulso de este compás, no deja lugar a dudas. Tal como figura transcrito en las ediciones *urtext* el La formaría parte de un acorde de séptima con unos sonidos que no tienen nada que ver (Sol, Si, Re, Fa) con esta nota. No obstante, Breitkopf corrige este error en la versión para oboe y piano (Mozart, 2009b) y en la parte separada para oboe que contiene, además, la edición *urtext* de las versiones para oboe y flauta (Mozart, 2009c) que aparecen en los manuscritos con las partes correspondientes (**Ob-S-s** y **FL-W-s**).
- c. 114. Se aplica la articulación del manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y de la edición Breitkopf para flauta de 1881: la primera corchea



suelta y con un punto encima y las siete restantes ligadas.

- c. 119. Se opta por la corrección que aparece en el manuscrito (**O-S-s**) dejando picadas las cuatro últimas semicorcheas pero sin puntos. Este diseño es muy similar a algunos que aparecen en el Divertimento KV 251 en la parte de violín (Mozart, 1776: 2 -cc. 16, 17 y 18 & 5 -c. 58-).
- c. 122. La apoyatura de inicio de compás sobre la redonda se deja en valor de semicorchea como en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881.
- cc. 123 & 124. Se liga la redonda del compás 123 a la primera corchea del 124, como figura en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881.
- c. 126. Se elimina la ligadura entre las dos primeras corcheas pues la primera tiene indicación de trino y es mucho más común en la escritura mozartiana no indicar nada para este tipo de diseño.
- c. 128. Las tres últimas corcheas figuran ligadas como en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881.
- cc, 129, 130 & 131. Se dejan con la misma articulación que aparece en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881. Este tipo de articulación es mucho más común en la escritura mozartiana. En diseños por tercetas, liga las semicorcheas de dos en dos y en el diseño de corchea con apoyatura de semicorchea en nota pequeña encima seguida de dos semicorcheas, no suele indicar ninguna ligadura hasta obras posteriores.

- c. 132. Las semicorcheas deben ir sin puntos como sucede en el compás 83.
- cc. 134 & 135. Se dejan con la misma articulación que aparece en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881. Este tipo de articulación es mucho más común en la escritura mozartiana. En el diseño de corchea con apoyatura de semicorchea en nota pequeña encima seguida de dos semicorcheas no suele indicar ninguna ligadura hasta obras más maduras. En el compás 134 se ligan, además, las dos primeras corcheas, por el mismo motivo.
- cc. 138, 140 & 142. La segunda negra se liga a su prolongación en semicorchea y se añade otra ligadura que abarca desde la segunda negra hasta la segunda semicorchea como aparece en la edición Breitkopf para flauta de 1881.
- cc. 143, 144 & 145. Se aplica la articulación que aparece en las cuerdas para el segundo diseño de siete semicorcheas (todo ligado) pero en el primer diseño del compás con cuatro semicorcheas en este caso Mozart suele dejar sin nada o ligadas este diseño. Tenemos un buen ejemplo en el inicio del tema del último movimiento de la *Gran Partita* (Mozart, 1781b: 81) con series de semicorcheas ascendentes por grados conjuntos con todo ligado.
- c. 146. Se opta por el término *cresc.* en vez del regulador (<) pues ya se ha indicado que no es propio de Mozart utilizar este último en los *crescendi*.
- c. 147. Este compás aparece dividido entre dos páginas distintas (Mozart, 1777: 4 & 5\_ob pral\_1 mov-) y se dejan todas las semicorcheas con una

ligadura general encima de los puntos de las notas (picado-ligado) tal como indica Breitkopf (Mozart, 2009c: 17).

- c. 148. En este compás se deja la ligadura entre las dos primeras corcheas, tal como figura en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 148\_ob pral\_1 mov-). En la versión de flauta aparece así siempre porque no indica trinos. En el caso de la parte de oboe solo este primer diseño aparece ligado y sin trino encima de la primera corchea. En los siguientes diseños, la primera corchea tiene trino y es por ello que en este caso, a pesar de que se deba interpretar ligado, Mozart lo da por supuesto y no suele indicar la ligadura.
- c. 150. El diseño es similar al del compás 75, con dos grupos de cuatro semicorcheas con dos ligadas y dos picadas. Sin embargo, en esta ocasión aparece con todo ligado, ocho semicorcheas ligadas -el trazo comienza en la tercera semicorchea pero está claramente desplazado-. Los dos diseños son muy mozartianos y optamos por dejar el mismo que figura en el compás 75 pues cuando quiere cambiar el carácter del fragmento, como por ejemplo en la reexposición del tema inicial, tras la pequeña cadencia, del Cuarteto, también cambia la articulación al acompañamiento. En el caso del Cuarteto (Mozart, 1781<sup>a</sup>: reverso p. 2 -cc. 98-105-) cambia la dinámica (de forte a piano y la articulación con diseños ligados. Es a partir del compás 106 cuando se recupera los diseños del tema inicial y cuando, a pesar de no existir ninguna indicación de dinámica, se debe recuperar la dinámica en forte del tema inicial.
- cc. 153 & 154. Aquí optamos por el mismo criterio que en los compases 78

y 79 con similar diseño. Las apoyaturas sobre las blancas con valor de corchea y sin ligadura, compás 153, y la apoyatura sobre la negra del compás 154 con valor de semicorchea, puesto que si interpreta con valor de corchea provoca un movimiento de quintas paralelas.

- cc. 155-160. Se opta por la misma articulación que se ha adoptado en los compases 80-85. El diseño y el bajo son similares.
- c. 158. Aquí el diseño es distinto al que aparece en el compás 83. Dejamos por tanto la articulación que figura en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 158\_ob pral\_1 mov-) dejando la última corchea separada pero en el caso de la ligadura sobre las semicorcheas se deja hasta la corchea posterior, tal como aparece en la versión para flauta de la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 9). Disponemos de bastantes ejemplos parecidos en los que Mozart prolonga la ligadura de cuatro semicorcheas hasta el siguiente sonido, como por ejemplo en el tema inicial del *Minuetto* de la *Gran Partita* (Mozart, 1781b: 25 y ss.).
- cc. 161-164. Se deja la articulación que aparece en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 161-164\_ob pral\_1 mov-).
- c. 165 & 166. En el compás 165 se añade el signo de *fortepiano* (*Fp*) a la blanca y en los compases 165 y 166 los diseños con semicorcheas se dejan como aparece en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 161-164\_ob pral\_1 mov-), que en esta ocasión sí que es la misma articulación que en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881.

- c. 169. La apoyatura de corchea que aparece en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 169\_ob pral\_1 mov-) se corrige por un valor de semicorchea [que debería interpretarse anticipado]. Esto permite enfatizar mejor el valor de negra delante de cuatro semicorcheas como en el compás 39 en el que el diseño es similar pero sin apoyatura.
- cc.170 & 171. Se deja la articulación que figura en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -cc. 170 & 171\_ob pral\_1 mov-), como en los compases 93 y 94.
- c. 172. Para este compás se ha optado por el mismo diseño de articulación que se ha adoptado en el compás 95, con dos ligadas y dos picadas con puntos encima, para las cuatro primeras semicorcheas. El resto se deja sin ninguna indicación. Ya hemos visto que esta articulación aparece en idénticos diseños de semicorcheas en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 5 -c. 58\_vl 1\_1 mov-) y también en diseños más reducidos (Mozart, 1776: 2 -cc. 16, 17 y 18\_vl 1\_1 mov).
- cc. 175, 176 & 187. Se deja la misma articulación que en la parte de primer violín (Mozart, 1777: 5 -cc. 175 & 176\_vl 1\_1 mov).
- cc. 180 & 181. Se opta por la misma articulación que se ha dejado en los compases 24 y 25 en la parte del *tutti* que aparece en la parte de oboe solista del manuscrito (Mozart, 1777: 2 -cc. 180 & 181\_ob pral\_1 mov-).

### 13.1.2 Segundo movimiento (Adagio non troppo).

Los compases del 1 al 10 corresponden con un *tutti* que contiene fragmentos de la parte de oboe primero de la orquesta y de la parte de primer violín. En cuanto a la dinámica, debe ser fuerte porque todas las partes tienen esta dinámica excepto el primer oboe de la orquesta y el oboe solista que tienen piano. El primer violín tiene una indicación de *forte* (*f*) pero con un trazo que parece una “m”, en cuyo caso sería un *mezzoforte*. Puede que simplemente sea un trazo sin sentido musical del copista al escribir con una pluma. Nosotros hemos indicado una dinámica general de *forte* como en las ediciones actuales (Breitkopf, 2009a y Bärenreiter, 1981).

- cc. 2 & 4. Se deja la articulación que aparece en la parte de oboe primero de la orquesta (Mozart, 1777: 3 -c. 2\_ob 1\_2 mov-): tres negras sin puntos en el compás 2 y dos negras ligadas en el compás 4.
- cc. 5-10. Se deja la articulación que figura en la parte de primer violín de la orquesta puesto que el oboe solista dobla al primer violín en algunos fragmentos y en otros lo deja en silencio (Mozart, 1777: 6 -cc. 5-8\_vl 1\_2 mov-).
- c. 11. El tema del oboe aparece ligado en la parte de oboe solista del manuscrito (Mozart, 1777: 6 -c. 11\_ob pral\_1 mov-) pero las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881 aparecen sueltas. No obstante, el ligado en negras es muy habitual en movimientos lentos de otras obras, como por ejemplo en el inicio del segundo movimiento del *Cuarteto* (Mozart, 1781a: reverso página 3 -c.1-).

- c. 12. Se elimina el punto de la negra como figura en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881.
- c. 15. Se liga la blanca a la siguiente semicorchea a modo de prolongación y prolonga hasta el final del diseño de semicorcheas, como aparece igualmente en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881.
- c. 19. Se liga todo el compás pues todas las partes del acompañamiento tienen *legato* frente a la mayoría de compases con articulación suelta. Ya hemos visto en fragmentos del *Cuarteto* como es coincidente la articulación del acompañamiento respecto la parte de oboe (Mozart, 1781<sup>a</sup>: reverso p. 2 -cc. 98-105-)
- c. 20. Se liga la negra inicial a la corchea con puntillo posterior a modo de prolongación (Cfr. Mozart, 2009c: 20 & Mozart, 1881: 12).
- c. 21. Se liga la negra a la siguiente semicorchea a modo de prolongación. Es común este tipo de ligadura en la escritura mozartiana (Cfr. Mozart, 1784: 7).
- c. 22. Se opta por una ligadura entre la negra y la primera semicorchea del seisillo, dejando el resto del seisillo con puntos encima de las semicorcheas. Este tipo de diseño aparece en el segundo movimiento del *Cuarteto* (Mozart, 1781a: reverso p. 3 & p.4 -cc. 6 & 22-).
- c. 23. Se ligan las dos primeras corcheas, Ya hemos visto este diseño en otros momentos del primer movimiento (como al inicio del compás 148).

- c. 25. Se liga el Re<sup>3</sup> corchea al Re<sup>3</sup> semicorchea (primera del diseño de semicorcheas) a modo de prolongación como figura en la versión de flauta de la edición Breitkopf de 1881, pero se dejan las ligaduras de dos en dos para el diseño de ocho semicorcheas puesto que el acompañamiento está en corcheas sueltas.
- c. 27. Este compás pertenece a la parte de violín primero y se deja con la misma articulación (sin punto en la negra).
- c. 28. Se deja la misma articulación que se ha indicado en el compás 21, dejando ligada la negra a la primera semicorchea. No obstante, las semicorcheas siguientes se dejan sin articulación alguna, a pesar de que se debe ligar en la interpretación de dos en dos, puesto que Mozart deja estos diseños con trino sin ninguna indicación de ligadura en muchos otros ejemplos, como ya se ha indicado anteriormente, tal como aparece en el manuscrito **FL-W-s** (Mozart, 2009c: 20 -c. 28-).
- c. 29. Se deja la misma articulación en la última corchea, sin punto, que figura en el manuscrito **FL-W-s** (Mozart, 2009c: 20 -c. 28-). Por otra parte, la apoyatura sobre la negra se deja con valor de semicorchea para enfatizar el valor de negra antes de semicorcheas.
- c. 30. Se liga la negra inicial a la semicorchea posterior y se dejan ligadas las semicorcheas de dos en dos como en la versión de flauta de la edición Breitkopf (Mozart, 1881: 13 -c.30-).
- cc. 31 & 32. La ligadura que aparece escrita entre la última semicorchea del compás 31 y la primera corchea del compás 32 parece



un error de lugar pues debería estar entre la última corchea del compás 32 y la primera semicorchea del compás 33, como así figura en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** (Mozart, 2009c: 20 & 21 -cc. 31-33-) y en la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 13 -cc. 31-33-).

- c.37. Se indica con una ligadura todo el diseño de seis semicorcheas como así figura en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** (Mozart, 2009c: 21 -c. 37-) y en la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 13 -c. 37-).
- c. 39. Se deja como en las versiones de flauta: sin doble mordente. Parece un adorno bastante extraño y, en todo caso, parece mucho mejor un doble mordente con Do<sup>4</sup> y Mi<sup>4</sup>, como indica su padre L. Mozart en su *Escuela de violín* (Mozart, L., 2013, 180 -§ 12-).
- cc. 40 & 41. Corresponden con un *tutti* de la parte de oboe primero de la orquesta.
- cc. 42-44. Se ligan las blancas con puntillo de los compases 42 y 43 a la corchea inicial del compás 44 a modo de prolongación como en el manuscrito **FL-W-S** (Mozart, 2009c: 21 -cc. 43 & 44-) y en la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 13 -cc. 43 & 44-).
- c. 45. Dejamos la articulación del manuscrito de la parte de oboe con las cuatro semicorcheas ligadas, tal como aparece en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777, 6 -c.45-). En la edición Breitkopf (2009c) figuran sueltas pero esto se debe a que el trazo es distinto y no

está muy claro si es del mismo copista o posterior.

- c. 46-49. Se indica la articulación que figura en las versiones de flauta en estos compases (Mozart, 2009c: 21 & Mozart, 1881: 13).
- cc. 54 & 55. Se ligan las negras iniciales a las corcheas con puntillo posteriores, como en la versión para flauta de la edición de 1881 (Mozart, 1881: 14).
- c. 58. Se liga la negra a la corchea con puntillo posterior a modo de prolongación como en las versiones para flauta (Mozart, 2009c: 21 & Mozart, 1881: 14).
- cc. 59-64. Se asigna un valor de semicorchea a la apoyatura sobre la negra inicial y en el resto se deja la misma articulación que los compases 21 al 26.
- cc. 66 & 67. Aplicamos la misma articulación que en el compás 25, dejando ligados los dos sonidos del Sol<sup>3</sup> corchea al Re<sup>3</sup> semicorchea (primera del diseño de semicorcheas) y se dejan las ligaduras de dos en dos para el diseño de ocho semicorcheas puesto que el acompañamiento está en corcheas sueltas.
- cc. 66 & 67. Seguimos el mismo criterio que en los compases 38 y 29. Solo se indican ligaduras cuando no hay signos de trino en los diseños de dos semicorcheas, a pesar de que se deban de ligar en la interpretación.
- c. 68. Las semicorcheas se ligan de dos en dos, aplicando el mismo criterio que en el compás 30.

- cc. 69-71. Se liga la última negra del compás 69 (Do<sup>4</sup>) con la primera corchea del compás 70 (Do<sup>4</sup>) a modo de prolongación, como figura en las versiones para flauta (Mozart, 2009c: 22 & Mozart, 1881: 14). No obstante, se deja sin unir la última corchea del compás 70 (La<sup>4</sup>) con la primera semicorchea del compás 71 (La<sup>4</sup>) porque el acompañamiento cambia a ritmo de corcheas.
- c. 77. Se deja sin doble mordente, como en el compás 39, tal como aparece en las versiones de flauta. En todo caso, parece mucho mejor un doble mordente con Fa<sup>4</sup> y La<sup>4</sup>, como indica su padre L. Mozart en su *Escuela de violín* (Mozart, L., 2013, 180 -§ 12-).
- cc. 79 & 80. Estos compases corresponden al *tutti* de la parte de oboe primero de la orquesta.
- cc. 82-84. Aquí la parte de oboe solista reproduce algunos fragmentos de la parte de primer violín. Se indica por tanto la misma articulación que aparece en la parte de violín.
- cc. 87-90. Este fragmento corresponde con la parte de oboe primero del *tutti* final. Se ligan el Do<sup>5</sup> corchea al siguiente Do<sup>5</sup> semicorchea, a modo de prolongación, y se dejan los diseños de semicorcheas restantes ligadas de dos en dos, como en fragmentos anteriores. El diseño del tercer pulso del compás 89 se indica como en diseños anteriores sin ligaduras, pese a interpretarse con ellas. En el último compás (c. 90) se ligan las dos negras, como en el compás 10.

### 13.1.3 Tercer movimiento (*Rondeau. Allegretto*).

- cc. 1-12, 55, 59, 123-135, 218-232 y 256-262. La articulación del tema inicial A1 (Estríbillo 1) y sus repeticiones totales o parciales, se presenta de varias formas, tanto en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 8, 10 & 11) como en la versión de flauta (Mozart, 2009c: 24, 27, 30 & 31). Solo en la versión para flauta de la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 16, 20, 24 & 25) aparece con la misma articulación en todos los estribillos excepto en el compás 220 (Mozart, 1881: 23), en el que las semicorcheas aparecen ligadas de dos en dos pero puede tratarse de un error o, como ya se ha visto anteriormente, que Mozart quiera cambiar el carácter del diseño. En este caso, hemos optado por unificar la articulación del diseño tomando como modelo la articulación que aparece de este tema en la parte de primeros violines (cc. 12-24; 135-147 & 262-266), que siempre es la misma (Mozart, 1777: 8, 9 & 11) pero indicando los diseños de corchea con puntillo con trino y dos fusas, así como el de cuatro semicorcheas con trino en la tercera, con una ligadura por encima de todas ellas y del signo de trino, tal como aparecen en los manuscritos autógrafos del *Cuarteto* (Mozart, 1781: 2) y del *Quinteto* (Mozart, 1784: 2). En cuanto al valor de la primera figura del compás 1, en las versiones para flauta aparece tanto en negras como posteriormente en corcheas. Por su parte, en el manuscrito con la parte de oboe aparece siempre con valor de corchea, que es el que figura en nuestra propuesta, pero diferenciando la primera corchea del primer compás (Do<sup>4</sup>), sin indicación alguna, de la primera corchea del cuarto

compás (Mi<sup>4</sup>), con un punto encima. Esta diferenciación se mantiene en el manuscrito **Ob-S-s** en todas las reexposiciones (cc. 55, 59, 123-135, 218-232 y 256-262) con la excepción del compás 131, en el que no aparece el punto sobre el (Mi<sup>4</sup>). En las partes de violín primero y oboe primero de la orquesta también diferencia esta articulación la primera vez que aparece el tema los compases 13 y 14.

- cc. 13-26. Esta parte corresponde a un *tutti* en la que el oboe solista dobla parcialmente las partes del oboe primero de la orquesta y de los primeros violines. Los diseños que coinciden con el tema inicial (Estribillo) se dejan con la misma articulación. No obstante las partes de oboe de la orquesta tiene las tres últimas corcheas ligadas del compás 23 mientras el oboe solista tiene puntos encima de esas mismas notas. También las partes de oboes de la orquesta tienen puntos en este mismo diseño en el compás 146.
- c. 27. Se liga el diseño de cuatro semicorcheas, como así aparece siempre en la parte de primer violín, excepto en este compás (27) pero en este caso, que aparecen ligadas de dos en dos, aunque hay una segunda articulación por encima con una ligadura para las cuatro semicorcheas.
- cc. 25 (*tutti*), 26 (*tutti*), 28, 58, 62, 74, 78 y 204. En estos compases la figuración de dos corcheas, con indicación de trino en la primera de ellas, se deja sin ligadura, tal como aparece en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 8-10). Este diseño suele aparecer sin ligaduras en su escritura autógrafa. Solo la suele indicar en

movimientos lentos.

- c. 31. Se ligan las cuatro semicorcheas como en la parte de violín primero.
- cc. 33-35. Esta parte corresponde con el *tutti* del primer violín pero aparece con distinta articulación. En la parte de oboe solista están ligados los diseños de dos semicorcheas y en la de violín primero figuran con puntos encima, que es la que indicamos en la partitura.
- cc. 37-55. Otra parte de *tutti* con la parte de primeros violines. En este caso aparece indicada la articulación en la parte de oboe que solo tiene alguna pequeña diferencia. En el compás 37 el oboe solista tiene ligado-picado en las tres últimas corcheas mientras los primeros violines tienen puntos encima. Dejamos la articulación con puntos que aparece en los primeros violines
- cc. 55-70. Se deja la articulación que aparece en el manuscrito **Ob-S-s** pero se eliminan las ligaduras de los diseños con trino o apoyatura, tanto en diseños de dos corcheas como en los de cuatro semicorcheas (cc. 58, 62, 65, 67 y 68), a pesar de que se deban ligar y así lo haya indicado el copista. Se trata de una manera de escribir y aquí lo que interesa es simplemente la grafía que presentaría una partitura autógrafa mozartiana para oboe de esta etapa. En cuanto al diseño doble de los compases 60 y 61, con un intervalo de séptima en blancas y su desarrollo en corchea y semicorcheas, se deja con el diseño de corchea y semicorcheas, ligando las dos primeras semicorcheas del compás 61 y dejando sin indicación el resto.

- cc. 72-74 & 76-78. Se liga el diseño de cuatro semicorcheas, como así aparece siempre en la parte de primer violín, excepto en el compás 27 pero en este caso, que aparecen ligadas de dos en dos, aunque hay una segunda articulación por encima con una ligadura para las cuatro semicorcheas.
- cc. 78-89. Se deja la versión y la articulación que aparece en el manuscrito **Ob-S-s** (Mozart, 1777: 9). Esta escritura es muy parecida a los diseños de semicorcheas del *Divertimento* (Mozart, 1776: 2 -cc. 16-18\_vl 1\_1 mov-). Las versiones de flauta difieren en estos compases pero la escritura de flauta siempre está mucho más elaborada, por terceras, que en grados conjuntos. Creemos que el diseño por grados conjuntos tiene mejor carácter de escritura mozartiana para oboe que el que aparece en las versiones de flauta, aunque es una opinión producto de interpretar otras obras (Cuarteto, Divertimento, Gran Partita, Quinteto con piano y vientos, etc.). En todo caso el diseño de cuatro semicorcheas del compás 88 se deja sin ligaduras, pues ya hemos indicado en diversas ocasiones que los finales de diseños en escalas ascendentes o descendientes, para estas figuras, los deja sin ligadura y, casi siempre figuran sin indicación. En este caso dejamos sin puntos desde las dos últimas semicorcheas del compás 87 hasta las cuatro primeras del compás 88, como así hemos visto en diseños similares del *Divertimento*, anteriormente citados.
- cc. 90-119. En este diseño también difiere la parte de oboe del manuscrito **Ob-S-s** de las versiones de flauta (**Fl-W-s** y Breitkopf,

1881). En nuestra edición dejamos la versión de oboe con las siguientes correcciones: Se ligan las dos primeras corcheas del tresillo del primer pulso de los compases 91 y 92, tal como aparecen en los compases 116 y 117 del primer movimiento, y también se ligan las dos corcheas del segundo pulso, pues es común el ligado de dos corcheas en toda la obra. Se añaden puntos a las semicorcheas de los compases 93 y 94 y se dejan picadas-ligadas las tres semicorcheas últimas semicorcheas del compás 103, tal como aparecen en el manuscrito pues a partir de aquí cambia el diseño y el carácter de la música, a pesar de que en las versiones de flauta aparecen con puntos. Se ligan las negras del compás 110, como en las versiones de flauta, pero se dejan las notas del manuscrito **Ob-S-s** en el compás 118, por ser una escritura mucho más “oboística”.

- cc. 121 & 122. Estos compases corresponden a la parte de violines primeros del *tutti*. En este caso falta añadir puntos a las corcheas del compás 122, tal como aparecen en la parte de violín.
- cc. 123-135. Ya se ha indicado en la primera nota del tercer movimiento que se ha optado por unificar a partir de la articulación del diseño de este tema, que aparece en la parte de primeros violines (Mozart, 1777: 8, 9 & 11 -cc. 12-24; 135-147 & 262-266-), pero mostrando los diseños de corchea con puntillo -con indicación de trino- y semicorchea, y el de cuatro semicorcheas con trino en la tercera, con una ligadura por encima de todas ellas y del signo de trino, tal como aparecen en los manuscritos autógrafos del *Cuarteto* y



del *Quinteto*.

- cc. 136-147. Esta parte corresponde a la parte de primeros violines y se deja con la articulación del tema inicial A1 (Estribillo).
- cc. 147-152. Aquí también corresponde a la parte de violín con una articulación suelta y con puntos, tal como figura corregido en esta parte.
- c. 154. Se liga la corchea con puntillo con indicación de trino y apoyatura previa, a las dos fusas posteriores, como diseños parecidos que aparecen en el *Cuarteto* y en el *Quinteto*.
- c. 164. Se añaden puntos a las tres últimas corcheas por analogía con el diseño del compás 156.
- c. 166. Se liga la semicorchea con puntillo con indicación de trino a la semicorchea posterior, como en diseños parecidos del *Cuarteto* y del *Quinteto*.
- cc.169-179. Se deja la melodía con las correcciones pertinentes de los compases 170 (Sol 4 para la cuarta semicorchea) y 174 (La bemol4 para la tercera semicorchea) que aparecen en las versiones para flauta - un tono alto al estar en Re mayor- (Mozart, 2009c: 28 y Mozart, 1881: 21 & 22).
- cc. 183 & 187. Se ligan las dos primeras semicorcheas como en diseños similares del *Divertimento*, tal como se ha indicado anteriormente.

- cc. 189-213. Se deja la versión del manuscrito (Mozart, 1777: 10 -ob pral\_3 mov-) con las siguientes modificaciones. En el compás 190 se ligan las cuatro semicorcheas del segundo pulso y en el compás 192 las semicorcheas del segundo pulso se dejan dos ligadas y dos picadas, como en la versión para flauta de la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 22). También corregimos la semicorchea con puntillo del compás 199: Un Mi<sup>4</sup> en vez del Re<sup>4</sup>, tal como indican todas las ediciones *urtext*.
- cc. 217-218. El compás 217 y la primera corchea del compás 218 corresponden a la parte de oboe primero de la orquesta.
- cc.218-220. La pequeña cadencia escrita figura de igual modo en todas las versiones.
- cc. 220-232. Corresponden al tema A1 (Estribillo) y se dejan con la articulación del tema inicial (cc.1-12).
- cc.232-236. Desde la segunda parte del compás 232 a la primera del 237 figura escrita la parte de oboe primero de la orquesta pero con otra articulación. Se ligan las dos negras del compás 233 y el grupo de cuatro semicorcheas del compás 235 se ligan de dos en dos, como en la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -ob 1\_3 mov-).
- cc. 236-244 & 270-278. Los diseños de estos dos grupos de compases son idénticos y se corrigen los errores dejando la misma articulación: se liga la primera negra de los compases 238 y 272 a la semicorchea siguiente a modo de prolongación. En el compás 276 también se

corrige este error que figura correctamente en el mismo diseño del compás 242. En el compás 241 se dejan las cuatro semicorcheas ligadas, tal como aparece en el manuscrito **Ob-S-s**. Este diseño aparece también en el compás 275.

- cc. 246-249. Este fragmento corresponde a una reproducción parcial de la parte de primer oboe de la orquesta.
- c. 250. Se liga todo el diseño de corchea con puntillo -con indicación de trino- y dos fusas posteriores, como ya se ha indicado en ocasiones anteriores.
- cc. 252 & 253. La apoyatura con valor de corchea se liga a la blanca, como así sucede en diseños similares del *Cuarteto* (Mozart, 1781a: 2 reverso). Podría indicarse también como semicorchea, puesto que la interpretación del valor final la asigna el intérprete. En otras obras posteriores, como la *Gran Partita*, asigna un valor real a las apoyaturas para que no haya duda en ciertos pasajes sobre su interpretación (Mozart, 1781b: 9)<sup>1</sup>.
- cc. 254-256. Se dejan tal como aparecen en el manuscrito con la parte de Oboe (Mozart, 1777: 11 -ob pral\_3mov-). El inicio del tema A1 (Estríbillo) figura ligado en el manuscrito pero se corrige como en ocasiones anteriores con cuatro semicorcheas ligadas de dos en dos, como posteriormente tiene el violín (c.262).

---

<sup>1</sup> En este caso son dobles apoyaturas a tiempo frente a las que aparecen sobre las blancas del primer sistema de la página 10 de la *Gran Partita* (Mozart, 1781b: 10), escritas en nota pequeña y que se interpretan habitualmente de manera anticipada.

- c. 257. Se liga todo el diseño de corchea con puntillo -con indicación de trino- y dos fusas, como ya se ha indicado en ocasiones anteriores.
- c. 262-270. Desde la segunda parte del compás 262 hasta la primera del 270 se vuelven a reproducir parcialmente las partes de violines primeros y oboe primero de la orquesta. Esta propuesta dejamos la misma articulación que figura en las partes citadas.
- cc. 270 -278. Ya se ha indicado que la música es la misma que aparece los compases 236-244. Se corrigen los errores que presentan dejando la misma articulación: se liga la primera negra del compás 272 a la semicorchea siguiente a modo de prolongación. En el compás 276 también se corrige este mismo error que figura correctamente en el mismo diseño del compás 242. En el compás 275 se dejan las cuatro semicorcheas ligadas igual que en el compás 241.
- cc. 279-285. Esta parte corresponde al *tutti* final y el oboe solista dobla parcialmente las partes de violines primeros y oboe primero de la orquesta. Se corrige la articulación del compás 279 añadiendo puntos a las corcheas y se quita el punto a la primera corchea del compás 281. En el compás 280 también se corrige la articulación ligando las semicorcheas tercera y cuarta, como en la parte de violines primeros (Mozart, 1777, 11 -V1 1\_3 mov-).



### 13.2. Edición de la parte de oboe solista con escritura “mozartiana”

**Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314**

Oboe Solista I. Allegro aperto W. A. Mozart (1756-1791)  
Edición: Aitor Llimerá Galduf

*Tutti obbligato* *Tutti*

*f* *p*

6 *f*

10 *fp*

15 *fp*

20 *cresc.*

25 *p* *f* *p*

29 *f* *Solo* *p*

34 *cresc.*

40

ALL.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

2

43

46 *Tutti* *Solo*

51

56

60

64

67

70 *fp*

74 *Tutti* *Solo*

Detailed description: This image shows a page of a musical score for the Oboe part of Mozart's Concerto in D major, KV 314. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of nine staves of music, numbered 43 to 74. The first staff (43-45) features a continuous sixteenth-note pattern. The second staff (46-50) begins with a *Tutti* marking and includes a *Solo* section for the oboe. The third staff (51-55) continues the melodic line. The fourth staff (56-59) shows a more complex rhythmic pattern. The fifth staff (60-63) continues with similar rhythmic figures. The sixth staff (64-66) features a series of sixteenth-note runs. The seventh staff (67-69) continues these runs. The eighth staff (70-73) includes a *fp* (fortissimo) marking. The ninth staff (74-76) concludes with *Tutti* and *Solo* markings.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

3

80 *fp* *fp*

85

88 *tr* *fp* *fp*

93

95 *tr* **Tutti**

99 *p* *f*

102 *p* *f*

105 **Solo** *tr* *f*

110 *tr*



Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314 4

115

119 *Tutti* *Solo*

125

129

132

136

140

143

146

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

5

Musical score for Oboe part of Mozart's Concerto in D major, KV 314, measures 150-179. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various dynamics and articulations:

- Measure 150: *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), *Tutti*, *Solo*.
- Measure 156: *fp*.
- Measure 163: *fp*.
- Measure 166: *fp*.
- Measure 170: *fp*.
- Measure 173: *Tutti*, *Cadenza*, *Tutti*.
- Measure 179: *Tutti obbligato*.

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Oboe solista

### II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

The musical score is written for a solo oboe in 3/4 time, B-flat major. It begins with a forte (*f*) dynamic and a 'Tutti' marking. The first staff (measures 1-5) features a melodic line with a trill in measure 4. The second staff (measures 6-11) includes a 'Tutti obligado' section (measures 6-10) and a 'Solo' section (measures 10-11). The third staff (measures 12-17) contains a trill in measure 12 and a sixteenth-note triplet in measure 18. The fourth staff (measures 18-22) continues the melodic development. The fifth staff (measures 23-27) features a trill in measure 23 and a 'Tutti' marking. The sixth staff (measures 28-31) is marked 'Solo' and includes trills in measures 28 and 29. The seventh staff (measures 32-37) contains a trill in measure 32 and a 'Tutti' marking. The eighth staff (measures 38-44) includes a 'Tutti' marking, a 'Solo' section (measures 38-41), and a trill in measure 38. The final staff (measures 45-48) concludes with a 'Tutti' marking and a fermata in measure 48.

A. LL.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

53 *Solo* *p* 7

57 *p* 6

61

66

69

74 *Tutti* *f*

80 *Cadencia*

87 *Tutti* *Tutti obligado*

Detailed description: This block contains the musical score for the oboe part, measures 53 to 87. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a 'Solo' marking and a dynamic of 'p' (piano). The music features various melodic lines, including a sixteenth-note run in measure 57 and a cadenza in measure 80. The score concludes with 'Tutti' and 'Tutti obligado' markings, indicating a change in dynamics and the entry of the full orchestra.

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Oboe solista

### III. Rondo

W. A. Mozart KV (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

**Allegretto**  
Solo

7 Tutti

15

22 Solo

31 Tutti

39 f

48 Solo p

57

64

A.L.L.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

9

69

78

84

90

96

102

107

115

124

*p*

*f*

*p*

Tutti

Solo

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

131 *Tutti* *f* *tr* 10

139 *tr*

148 *Solo* *tr*

156

165 *tr*

171

176 *tr*

182

188

Detailed description: This block contains eight staves of musical notation for an Oboe part. The music is in treble clef and 2/4 time. It begins at measure 131 with a *Tutti* dynamic and a forte (*f*) marking. The first staff includes a trill (*tr*) and a measure number '10' above the staff. The second staff also features a trill. The third staff is marked *Solo* and includes another trill. The fourth staff contains a whole rest. The fifth staff has a trill. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff includes a trill. The eighth staff concludes the passage. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

11

194

201

212 *Tutti* *Solo*  
*p*

221

228 *Tutti* *Solo*

237

243 *Tutti* *Solo*  
*p*

253

261 *Tutti*  
*f* *p*



Concierto en Do para Oboe y Orquesta

267 *f* *p* Solo 12

273 Tutti obligado

279 Tutti Tutti obligado

Detailed description: This block contains three staves of musical notation for an oboe part. The first staff (measures 267-272) begins with a forte (*f*) dynamic and a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. A 'Solo' instruction is placed above the staff. The second staff (measures 273-278) features a 'Tutti obligado' instruction. The third staff (measures 279-290) includes 'Tutti' and 'Tutti obligado' instructions. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.



## *Capítulo 14*

# Propuesta de interpretación

Para todo compositor debe ser muy importante dejar sus obras escritas de manera que los músicos ejecutantes las entiendan y las reproduzcan bien. Para ello, claro está, tiene un papel decisivo la correspondiente tradición interpretativa vigente en cada época.

(Harnoncourt, 2003: 151).

### **14.1. Análisis crítico de la edición**

Las indicaciones que se ofrecen en este capítulo están referidas a una propuesta de interpretación basada en el estudio y conocimiento tanto del oboe moderno como del oboe clásico. Los diferentes sistemas de instrumento permiten articulaciones distintas motivadas por la ausencia de llaves y la caña más ancha, en el caso del oboe clásico, frente a la gran cantidad de llaves y caña más estrecha del

oboe actual. Todos los signos dinámicos deben entenderse como una indicación de dirección del fraseo más que como una dinámica pura. En este sentido proporciona una entonación del discurso musical. De manera general esta dinámica se justifica por hace caso de la importancia de los pulsos fuertes frente a los débiles del compás, si no hay otro elemento que indique que se deba destacar.

En esta partitura se indican con nota pequeña, al igual que en el capítulo anterior, los fragmentos que corresponden a los *tutti* a modo de guía que figuran en la parte de oboe, dejando en nota con tamaño mayor nuestra propuesta de *tutti* “obligados”: inicio (cc. 1-5) y final del primer movimiento (cc. 187 & 188), inicio (cc. 2 – 4) y final del segundo movimiento (cc. 89 & 90) y el *tutti* “obligado” del final del tercer movimiento (cc. 279 - 285).

#### **14.1.1 Primer movimiento (*Allegro Aperto*).**

- cc. 1 & 3. Se destaca la negra del primer pulso del compás 1 y la primera de las dos corcheas ligadas, a modo de apoyatura, del compás 3-, y se separan de la blanca siguiente que debe interpretarse con una dinámica inferior.
- c. 5. El inicio de este compás cierra una frase que se debe interpretar con disminuyendo. Las tres últimas corcheas del compás tienen piano y se deben interpretar con una especie de *mesa di voce* (< >) para llevarnos al adinámica en piano del compás 6
- c. 6. Dinámica en piano para blanca ligada a negra y la última negra suelta sin indicación con un ligero crescendo para dirigir la melodía hacia la apoyatura de inicio del compás 7.

- cc. 8 & 12. Las apoyaturas en corchea sobre las blancas deben interpretarse un valor lo más breve posible [fusa] pero la fuerza del pulso debe recaer sobre la nota principal e incluso anticiparla al pulso anterior, tal como indican C. P. E. Bach (1985: 91), J Quantz (1985: 92)<sup>1</sup> y L. Mozart (2013: 177), para blancas con notas repetidas y una apoyatura de corchea en nota pequeña. En este caso aparecen en nuestra edición con ligadura.
- cc. 9 & 13. Las apoyaturas de corchea que aparece en la parte de oboe solista y en las cuerdas debe ser de semicorchea puesto que posteriormente el oboe repite este tema -cc. 78 & 153- y si interpreta corchea provoca un movimiento de quintas paralelas no indicado por Mozart. También es posible interpretar como fusa anticipada, restando el valor a la figura anterior, pero separándola de esta última. La articulación de las ocho últimas semicorcheas, tal como se ha indicado en el capítulo anterior, debe ser de dos grupos de cuatro semicorcheas en las que las dos primeras de cada grupo están ligadas y las dos últimas picadas (∩..). En cuanto a la posible ligadura de la segunda negra (segundo pulso) con la primera semicorchea del tercer pulso, recomendamos su ligadura tal como sugiere la edición Breitkopf en su partitura para orquesta (Mozart, 2009: 1).
- c. 10. El diseño de corchea y dos semicorcheas (con una apoyatura en nota pequeña sobre la primera semicorchea) que aparece dos veces en este compás aparece sin ninguna indicación en la parte de oboe. La parte de violín que contiene este mismo diseño presenta dos articulaciones, una

---

<sup>1</sup> La referencia a la figura 25 no se puede comprobar en esta edición al no aparecer pues pasa de la 24 a la 26.

donde está todo el diseño *legato* a partir de la apoyatura y otra en la que se mantiene *legato* la apoyatura con las dos semicorcheas. Ya se ha comentado en el capítulo anterior que hay una corrección en el manuscrito, eliminando la ligadura general y dejando una articulación que tiene mucho más que ver con la articulación que figura en el *Cuarteto* para este diseño pero que tampoco es la misma. La articulación de este diseño debería ser tal como aparece en el tema inicial del *Cuarteto* con una pica (raya vertical) encima de la última corchea (Cfr. Mozart, 1778: 1 -cc. 1, 2, 5 & 6-).

- cc. 14 & 16. Se ligan las dos primeras corcheas como en la parte de violín. Se indica un *Fp* en la primera corchea, como en las partes de cuerda. En la parte de violín primero aparece el signo de tenuto (-) encima de la negra con puntillo, clara indicación de que se debe mantener todo el valor de esta figura.
- c. 17. Se liga el último diseño del compás (negra con puntillo y corchea) como en la parte de violín primero.
- c.19. Se ligan los dos últimos sonidos (negra de sincopa y corchea última) tal como la corrección que aparece en la parte de violín primero.
- cc. 20 & 21. Se deja ligada la negra en sincopa a la corchea posterior, como figura en la corrección de la parte de primer violín. En el compás 21 se indica un *crescendo* a mitad de compás como el que aparece en la parte de primer violín, aunque con el término palabra *cresc.* que es el utilizado por Mozart, frente al regulador (<) que aparece en la parte de violín primero.

- c. 23. Puesto que Mozart no suele escribir apoyaturas en valores iguales a la nota principal, se deja con valor de semicorchea a la apoyatura de corchea en nota pequeña que figura sobre otra corchea.
- cc. 24-26. En estos compases, el oboe pasa a doblar la parte de oboe primero de la orquesta.
- cc. 26-29. El oboe solista vuelve a doblar al violín primero. En los cc. 26 y 28 las cuatro últimas corcheas deben tener un punto encima.
- cc. 27 & 29. Las dos últimas semicorcheas deben estar sueltas y sin ninguna indicación, tanto en la parte de oboe como en las partes de cuerdas y oboes de la orquesta. Mozart suele indicar este ritmo con una apoyatura de semicorchea, en nota pequeña, sobre la corchea inicial del diseño y deja sin ninguna indicación las dos últimas semicorcheas como por ejemplo en los compases 15 y 16 del primer tiempo del Cuarteto (Mozart, 1781: 1). Solo cuando el diseño es de varios grupos de semicorcheas, aparecen puntos sobre la tercera y cuarta semicorcheas del primer diseño, como por ejemplo en los compases 16 y 18 del Divertimento (Mozart, 1776: 2 -cc. 16-18\_vl 1\_1 mov.).
- cc. 31 y 32. El oboe solista vuelve a doblar al primer oboe de la orquesta.
- cc. 31. El diseño de las cuatro últimas corcheas que aparece en las cuerdas en este compás, y que luego repite el oboe en los cc. 50, 53, 105 -parte de *tutti*-, 106, 109 y 112, debe figurar con cuatro corcheas con puntos.
- c. 32. En este compás comienza el “Solo” del oboe principal. El parte de oboe solista figura una primera corchea (Do<sup>2</sup>) que pertenece a la parte del *tutti* de manera aislada, pues el compás anterior el solista tiene un silencio

de tres pulsos. La indicación de *Solo* debe afectar a la intervención del oboe solista a partir de la segunda corchea, ya que el diseño inicial del *Solo* de oboe se repite de muy diversas maneras a lo largo del primer movimiento y siempre lo hace a contratiempo con silencio de corchea en el inicio del pulso. En el diseño de corchea con puntillo con indicación de trino (*tr*) encima seguida de semicorchea debe aparecer sin ninguna indicación de articulación en todos los diseños similares posteriores de la parte de oboe en el primer movimiento: cc. 50, 53, 56, 58, 105 (*tutti*), 106, 109 y 112. No obstante, los tratados de la época recomiendan ligarlas, pero en este caso lo que nos interesa es poder ver cómo hubiera escrito Mozart el diseño. Esto lo tenemos en diversas ocasiones en el *Cuarteto* y en el *Divertimento* y siempre aparece sin ligaduras.

- c.33. La indicación de *piano* (*p*) al inicio de la nota larga en la parte de oboe solista corresponde igualmente con el *piano* de la orquesta que tiene el tema inicial (A1). Esta indicación ha sido eliminada de la parte del oboe solista en la edición Breitkopf (Mozart, 2009: 3) pero debería figurar escrita. Lo más usual es tocar con *crescendo* la escala anterior y hacer un *fortepiano* al inicio de este compás, pero la indicación de *piano* tanto en la parte de oboe como en la orquesta indica claramente que Mozart quería sorprender al oyente con una dinámica que no esperaba. Hoy es muy común suavizar todos los aspectos de la música de Mozart, pero Harnoncourt advierte de este peligro porque en su momento, la música de Mozart producía un gran efecto sobre el oyente por los contrastes (Harnoncourt, 2003: 121-129).



- c. 34. El regulador (<) que aparece se ha sustituido por el término *cresc.* que es el utilizado por Mozart.
- cc. 36 & 37. Se ha eliminado la ligadura tachada que aparece entre los compases 36 y 37. En la primigenia edición de la versión de flauta por parte de Breitkopf (1881: 2) aparece igualmente la ligadura.
- c. 37. El diseño de seis semicorcheas tras una corchea aparece normalmente picado en otros manuscritos de obras para oboe solista, como por ejemplo en los compases 68 y 69 del *Cuarteto* (Mozart, 1781: 2). En una sola ocasión aparece ligado, compás 56 (Mozart, 1781: 2), pero en este caso el bajo tiene ligaduras y es por lo que indica la ligadura también en la parte de oboe pues, de otro modo, el oboísta de su época podría adoptar cualquier articulación de las que se sugiere, por ejemplo, en la Escuela de violín de L. Mozart para las series de semicorcheas (Mozart, L., 2013, pp. 103-115).
- cc. 41 & 42. En el diseño de ocho semicorcheas se ha corregido la articulación con dos grupos de cuatro semicorcheas en los que las dos primeras está ligadas y las dos segundas picadas (∩.), como ya sucede en el compás nueve. En el primer grupo la tercera y cuarta semicorcheas aparecen con puntos y en el segundo no. Mozart suele poner puntos, en diseños parecidos, a la tercera y cuarta semicorchea de una serie varios grupos de cuatro, como por ejemplo en la parte de violín primero de los compases 16 y 18 del *Divertimento* (Mozart, 1776: 2 -cc. 16-18\_vl 1\_1 mov-).
- cc. 48 & 49. Esta parte corresponde al *tutti* doblando a los violines segundos.

- cc. 50 & 53. Las cuatro últimas corcheas no tienen indicación, pero deben tener puntos como en los diseños similares previos de las cuerdas.
- c. 51. Las tres últimas negras se ligan como en los diseños de los violines primeros y violas.
- c. 54. Si bien se interpretan como semicorcheas las apoyaturas sobre las negras. La indicación de corchea y su interpretación con este valor permite destacar más la disonancia de la apoyatura.
- c.56. Las cuatro últimas corcheas deben estar ligadas, aunque aparecen con puntos en la parte de oboe solista. Este diseño aparece ya ligado en la edición Breitkopf de 1881 de la versión para flauta.
- cc. 62 & 63. Las últimas cuatro semicorcheas figuran ligadas de dos en dos, pero se ha corregido con dos ligadas y dos picadas (∩..), tal como figura en la edición Breitkopf de la versión para flauta de 1881 (Mozart, 1881: 4).
- cc. 65 & 67. Para este compás se propone la misma articulación que la que se indica en el compás 66: dos grupos de cuatro semicorcheas con dos ligadas dos picadas (∩..).
- cc. 68, 69 & 70. El diseño de las siete últimas semicorcheas de estos compases se ha dejado ligado, atendiendo a los arcos que figuran en el compás 71 de la parte de violín primero. En el diseño del primer pulso las cuatro semicorcheas figuran ligadas, pero se ha dejado ligadas de dos grupos de dos porque la melodía va por terceras y así sucede igual en la parte de violín primero. Este diseño figura por grados conjuntos en los compases 68 y 69 por lo que se ha dejado la ligadura para las cuatro semicorcheas en estos compases.

- cc. 71 & 72. La redonda del compás 71 figura sin ninguna indicación en la parte de oboe solista del manuscrito Traeg, pero tanto en la edición Breitkopf de 2009 como en la de 1881 con la versión para flauta, aparece una ligadura con la primera semicorchea del compás 72 a modo de prolongación y esta semicorchea está ligada a otras tres. La negra del segundo pulso también la hemos ligado a la corchea siguiente por el mismo motivo.
- cc. 73 & 74. Los diseños de dos corcheas con indicación de trino (tr) en la primera de ellas figuran sin ninguna ligadura. Mozart solía escribir también en esta época de este modo. Es posteriormente cuando podemos ver ejemplos de notas con indicación de trino y ligadas de manera escrupulosa, aunque con distintos valores, pero esto sucede más en obras maduras como el *Quinteto en Mib Mayor* [para piano y vientos] KV 452 (Mozart, 1784: anv.6 -cc. 5, 6, 7 & 22\_part\_2 mov-).
- c. 75. El segundo grupo de semicorcheas está ligado, pero debe tener la misma articulación que el primero (dos ligadas y dos picadas), como así figuran en la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881:2\_ob) y en la edición revisada para oboe de 2009 (Mozart, 2009<sup>a</sup>: 7).
- c. 78. Las apoyaturas sobre las blancas son de corchea en nota pequeña, sin ligadura, como sucede en los compases 8 y 12.
- c. 79. La apoyatura de corchea que aparece en la parte de oboe solista y en las cuerdas debe ser de semicorchea, como en los compases 9 y 12 puesto que si interpreta con valor de corchea provoca un movimiento de quintas paralelas no indicado por Mozart.

- c. 81. Las dos primeras corcheas aparecen ligadas en el manuscrito Traeg, pero deben estar ligadas como en la edición Breitkopf de la versión de flauta de 1881 y del manuscrito con la versión de flauta (Mozart, 2009b: 15).
- c. 83. Las semicorcheas de la escala deben estar sueltas, pero sin puntos. Este tipo de diseño es muy común en su escritura autógrafa podemos ver ejemplos totalmente similares tanto en el *Cuarteto* (Mozart, 1781: 1-c.17-) como en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 5 -c. 65\_vl 1\_1 mov).
- c. 85. Las corcheas tercera y cuarta que forman una octava  $Re^3-Re^4$  se han ligado y se ha eliminado la ligadura de la última corchea con la primera semicorchea del compás siguiente como en el manuscrito con la versión para flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf con la versión para flauta de 1881.
- cc. 88 & 89. En estos compases los diseños con semicorcheas se dejan con la misma articulación que en el manuscrito con la versión para flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf con la versión para flauta de 1881. En la blanca del c. 88 se indica también un *fortepiano* por el mismo motivo. Mozart suele utilizar signos de dinámica para enfatizar pulsos débiles, como por ejemplo en los compases 61 y 62 del primer movimiento del *Cuarteto* (Mozart, 1781: 2).
- cc. 93, 94. Se deja la articulación que aparece en el manuscrito.
- c. 95. Para este compás se ha optado por un diseño de articulación con dos ligadas y dos picadas con puntos encima, para las cuatro primeras

semicorcheas. El resto se deja sin ninguna indicación. Esta es una articulación que ya aparece en diseños de semicorcheas en el Divertimento (Mozart, 1776: 5 -c. 58\_vl 1\_1 mov-) y también en diseños más reducidos (Mozart, 1776: 2 -cc. 16, 17 y 18\_vl 1\_1 mov).

- cc. 98-106 (primera corchea). Este fragmento corresponde al *tutti* de la parte de violín primero. Incluso escribe acordes arpegiados (última negra del c. 99 y primera negra del c. 100). Se deja la articulación que figura en la parte de violín pues difiere en las corcheas del compás 98 (han de tener puntos y en la parte de oboe no figuran). También se ha corregido la articulación de las dos últimas semicorcheas de los compases 101 y 103, pues deben ir sueltas con puntos, como así figura corregido en la parte de violín. En el compás 103 el primer grupo de semicorcheas se deja con una articulación de dos ligadas y dos picadas, con puntos encima de las picadas, como en la parte de violín. En el primer pulso del compás 105 se dejan dos corcheas, aunque en el manuscrito con la parte de oboe figuran escritas las mismas figuras (corchea con puntillo y semicorchea) que tienen las partes de violín primero y segundo. No obstante, en las violas y el bajo hay dos corcheas y en la parte de violín segundo están corregidos los valores a dos corcheas igualmente.
- c. 106. Se indican puntos en las dos primeras corcheas como en el diseño previo de los primeros violines en el compás 49.
- c. 106 & 109. Se corrigen la ligadura de las fusas que figuran en el manuscrito y se amplía a todo el diseño de corchea con puntillo con trino encima y dos fusas. Tanto en el Cuarteto (Mozart, 1781: 61, 62, 137 & 138)

como en el Quinteto (Mozart, 1784: anverso de la p. 5, primer c.) podemos ver varios ejemplos de esta figuración con ligadura que abarca todo el diseño escrita por encima de las notas y del signo de trino (*tr*).

- cc. 107 & 110. Las apoyaturas de corchea en nota pequeña sobre negra se dejan como en el manuscrito. Este tipo de diseño es bastante corriente en la escritura mozartiana.
- c. 110. Se corrige el error del copista de escribir un tono por debajo la parte de oboe en este compás. Las ediciones urtext, como la Breitkopf (2009a) o Bärenreiter (1981) todavía dejan escriben este compás como figura en el manuscrito con la parte de oboe (**Ob-S-s**). La manera en que Mozart escribe cuando una nota es apoyatura y no forma parte del acorde, como es el caso del tercer y cuarto pulso de este compás, no deja lugar a dudas. Tal como figura transcrito en las ediciones urtext el “La<sup>4</sup>” formaría parte de un acorde de séptima con unos sonidos que no tienen nada que ver (Sol, Si, Re, Fa) con esta nota. No obstante, Breitkopf corrige este error en la versión para oboe y piano (Mozart, 2009b) y en la parte separada para oboe que contiene, además, la edición urtext de las versiones para oboe y flauta (Mozart, 2009c) que aparecen en los manuscritos con las partes correspondientes (**Ob-S-s** y **FL-W-s**).
- c. 114. Se aplica la articulación del manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y de la edición Breitkopf para flauta de 1881: la primera corchea suelta y con un punto encima y las siete restantes ligadas.
- c. 119. Se opta por la corrección que aparece en el manuscrito (**O-S-s**)

dejando picadas las cuatro últimas semicorcheas, pero sin puntos. Este diseño es muy similar a algunos que aparecen en el Divertimento KV 251 en la parte de violín (Mozart, 1776: 2 -cc. 16, 17 y 18 & 5 -c. 58-).

- c. 122. La apoyatura de inicio de compás sobre la redonda se deja en valor de semicorchea como en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881.
- cc. 123 & 124. Se liga la redonda del compás 123 a la primera corchea del 124, como figura en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881.
- c. 126. Se elimina la ligadura entre las dos primeras corcheas pues la primera tiene indicación de trino y es mucho más común en la escritura mozartiana no indicar nada para este tipo de diseño.
- c. 128. Las tres últimas corcheas figuran ligadas como en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881.
- cc, 129, 130 & 131. Se dejan con la misma articulación que aparece en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881. Este tipo de articulación es mucho más común en la escritura mozartiana. En diseños por tercetas liga de dos en dos y en el diseño de corchea con apoyatura de semicorchea en nota pequeña encima seguida de dos semicorcheas no suele indicar ninguna ligadura hasta obras posteriores.
- c. 132. Las semicorcheas deben ir sin puntos como sucede en el compás 83.

- cc. 134 & 135. Se dejan con la misma articulación que aparece en el manuscrito con la versión de flauta (**FL-W-s**) y en la edición Breitkopf para flauta de 1881. Este tipo de articulación es mucho más común en la escritura mozartiana. En el diseño de corchea con apoyatura de semicorchea en nota pequeña encima seguida de dos semicorcheas no suele indicar ninguna ligadura hasta obras más maduras. En el compás 134 se ligan, además, las dos primeras corcheas, por el mismo motivo.
- cc. 138, 140 & 142. La segunda negra se liga a su prolongación en semicorchea y se añade otra ligadura que abarca desde la segunda negra hasta la segunda semicorchea como aparece en la edición Breitkopf para flauta de 1881.
- cc. 143, 144 & 145. Se aplica la articulación que aparece en las cuerdas para el segundo diseño de siete semicorcheas (todo ligado) pero en el primer diseño del compás con cuatro semicorcheas en este caso Mozart suele dejar sin nada o ligadas este diseño. Tenemos un buen ejemplo en el inicio del tema del último movimiento de la *Gran Partita* (Mozart, 1781b: 81) con series de semicorcheas ascendentes por grados conjuntos con todo ligado.
- c. 146. Se opta por el término *cresc.* en vez del regulador (<) pues ya se ha indicado que no es propio de Mozart utilizar último este en los *crescendi*.
- c. 147. Este compás aparece dividido entre dos páginas distintas (Mozart, 1777: 4 & 5\_ob pral\_1 mov-) y se dejan todas las semicorcheas con una ligadura general encima de los puntos de las notas (picado-ligado) tal como



indica Breitkopf (Mozart, 2009c: 17).

- c. 148. En este compás se deja la ligadura entre las dos primeras corcheas, tal como figura en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 148\_ob pral\_1 mov-). En la versión de flauta aparece así siempre porque no indica trinos. En el caso de la parte de oboe solo este primer diseño aparece ligado y sin trino encima de la primera corchea. En los siguientes diseños, la primera corchea tiene trino y es por lo que, en este caso, a pesar de que se deba interpretar ligado, Mozart lo da por supuesto y no suele indicar la ligadura.
- c. 150. El diseño es similar al del compás 75, con dos grupos de cuatro semicorcheas con dos ligadas y dos picadas. Sin embargo, en esta ocasión aparece con todo ligado, ocho semicorcheas ligadas -el trazo comienza en la tercera semicorchea, pero está claramente desplazado-. Los dos diseños son muy mozartianos y optamos por dejar el mismo que figura en el compás 75 pues cuando quiere cambiar el carácter del fragmento, como por ejemplo en la reexposición del tema inicial, tras la pequeña cadencia, del Cuarteto, también cambia la articulación al acompañamiento. En el caso del Cuarteto (Mozart, 1781<sup>a</sup>: anverso p. 2 -cc. 98-105-) cambia la dinámica (de forte a piano y la articulación con diseños ligados. Es a partir del compás 106 cuando se recupera los diseños del tema inicial y cuando, a pesar de no existir ninguna indicación de dinámica, se debe recuperar la dinámica en forte del tema inicial.
- cc. 153 & 154. Aquí optamos por el mismo criterio que en los compases 78 y 79 con similar diseño. Las apoyaturas sobre las blancas con valor de

corchea y sin ligadura, compás 153, y la apoyatura sobre la negra del compás 154 con valor de semicorchea, puesto que si interpreta con valor de corchea provoca un movimiento de quintas paralelas.

- cc. 155-160. Se opta por la misma articulación que se ha adoptado en los compases 80-85. El diseño y el bajo son similares.
- c. 158. Aquí el diseño es distinto al que aparece en el compás 83. Dejamos por tanto la articulación que figura en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 158\_ob pral\_1 mov-) dejando la última corchea separada, pero en el caso de la ligadura sobre las semicorcheas se deja hasta la corchea posterior, tal como aparece en la versión para flauta de la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 9). Disponemos de bastantes ejemplos parecidos en los que Mozart prolonga la ligadura de cuatro semicorcheas hasta el siguiente sonido, como por ejemplo en el tema inicial del Minuetto de la *Gran Partita* (Mozart, 1781b: 25 y ss.).
- cc. 161-164. Se deja la articulación que aparece en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 161-164\_ob pral\_1 mov-).
- c. 165 & 166. En el compás 165 se añade el signo de *fortepiano* (*Fp*) a la blanca y en los compases 165 y 166 los diseños con semicorcheas se dejan como aparece en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 161-164\_ob pral\_1 mov-), que en esta ocasión sí que es la misma articulación que en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881.
- c. 169. La apoyatura de corchea que aparece en el manuscrito con la parte

de oboe (Mozart, 1777: 5 -c. 169\_ob pral\_1 mov-) se corrige por un valor de semicorchea [que debería interpretarse anticipado]. Esto permite enfatizar mejor el valor de negra delante de cuatro semicorcheas como en el compás 39 en el que el diseño es similar, pero sin apoyatura.

- cc.170 & 171. Se deja la articulación que figura en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -cc. 170 & 171\_ob pral\_1 mov-), como en los compases 93 y 94.
- c. 172. Para este compás se ha optado por el mismo diseño de articulación que se ha adoptado en el compás 95, con dos ligadas y dos picadas con puntos encima, para las cuatro primeras semicorcheas. El resto se deja sin ninguna indicación. Ya hemos visto que esta articulación aparece en idénticos diseños de semicorcheas en el *Divertimento* (Mozart, 1776: 5 -c. 58\_vl 1\_1 mov-) y también en diseños más reducidos (Mozart, 1776: 2 -cc. 16, 17 y 18\_vl 1\_1 mov).
- cc. 175, 176 & 187. Se deja la misma articulación que en la parte de primer violín (Mozart, 1777: 5 -cc. 175 & 176\_vl 1\_1 mov).
- cc. 180 & 181. Se opta por la misma articulación que se ha dejado en los compases 24 y 25 en la parte del *tutti* que aparece en la parte de oboe solista del manuscrito (Mozart, 1777: 2 -cc. 180 & 181\_ob pral\_1 mov-).

#### 14.1.2 Segundo movimiento (*Adagio non troppo*).

Los compases del 1 al 10 corresponden con un *tutti* que contiene fragmentos de la parte de oboe primero de la orquesta y de la parte de primer violín. Siempre resulta imprecisa cualquier decisión a la hora de tocar o no estos *tutti*. En cuanto a la dinámica, el primer violín tiene una indicación de *forte* (*f*) y nosotros hemos indicado una dinámica general de *forte*, como en las ediciones actuales (Breitkopf, 2009a y Bärenreiter, 1981). La única excepción es el *piano* que tienen el primer oboe de la orquesta y el oboe solista<sup>2</sup>. Esta dinámica es producto del aumento de volumen que provocarían, fuera del contexto general, si tocasen fuerte estas dos partes, por lo que aparecen en *piano*.

- cc. 2 & 4. Se deja la articulación que aparece en la parte de oboe primero de la orquesta (Mozart, 1777: 3 -c. 2\_ob 1\_2 mov-): tres negras sin puntos en el compás 2 y dos negras ligadas en el compás 4.
- cc. 5-10. Se deja la articulación que figura en la parte de primer violín de la orquesta puesto que el oboe solista dobla al primer violín en algunos fragmentos y en otros lo deja en silencio (Mozart, 1777: 6 -cc. 5-8\_vl 1\_2 mov-).
- c. 11. El tema del oboe aparece ligado en la parte de oboe solista del manuscrito (Mozart, 1777: 6 -c. 11\_ob pral\_1 mov-) pero las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881 aparecen sueltas. No obstante, el ligado en negras es muy habitual en movimientos lentos de otras obras, como por ejemplo en el inicio del segundo

---

<sup>2</sup> Se supone que el oboe solista debe o suele tocar este *tutti* inicial doblando al primer oboe para no entrar directamente sin tocar nada antes del solo del compás 11.

movimiento del *Cuarteto* (Mozart, 1781a: anverso página 3 -c.1-).

- c. 12. Se elimina el punto de la negra como figura en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881.
- c. 15. Se liga la blanca a la siguiente semicorchea a modo de prolongación y prolonga hasta el final del diseño de semicorcheas, como aparece igualmente en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** y de la edición Breitkopf de 1881.
- c. 19. Se liga todo el compás pues todas las partes del acompañamiento tienen *legato* frente a la mayoría de compases con articulación suelta. Ya hemos visto en fragmentos del *Cuarteto* como es coincidente la articulación del acompañamiento respecto la parte de oboe (Mozart, 1781<sup>a</sup>: anverso p. 2 -cc. 98-105-)
- c. 20. Se liga la negra inicial a la corchea con puntillo posterior a modo de prolongación (Cfr. Mozart, 2009c: 20 & Mozart, 1881: 12).
- c. 21. Se liga la negra a la siguiente semicorchea a modo de prolongación. Es común este tipo de ligadura en la escritura mozartiana (Cfr. Mozart, 1784: 7).
- c. 22. Se opta por una ligadura entre la negra y la primera semicorchea del seisillo, dejando el resto del seisillo con puntos encima de las semicorcheas. Este tipo de diseño aparece en el segundo movimiento del *Cuarteto* (Mozart, 1781a: anverso p. 3 & p.4 -cc. 6 & 22-).
- c. 23. Se ligan las dos primeras corcheas, Ya hemos visto este diseño en

otros momentos del primer movimiento (como al inicio del compás 148).

- c. 25. Se liga el  $Re^3$  corchea al  $Re^3$  semicorchea (primera del diseño de semicorcheas) a modo de prolongación como figura en la versión de flauta de la edición Breitkopf de 1881, pero se dejan las ligaduras de dos en dos para el diseño de ocho semicorcheas puesto que el acompañamiento está en corcheas sueltas.
- c. 27. Este compás pertenece a la parte de violín primero y se deja con la misma articulación (sin punto en la negra).
- c. 28. Se deja la misma articulación que se ha indicado en el compás 21, dejando ligada la negra a la primera semicorchea. No obstante, las semicorcheas siguientes se dejan sin articulación alguna, a pesar de que se debe ligar en la interpretación de dos en dos, puesto que Mozart deja estos diseños con trino sin ninguna indicación de ligadura en muchos otros ejemplos, como ya se ha indicado anteriormente, tal como aparece en el manuscrito **FL-W-s** (Mozart, 2009c: 20 -c. 28-).
- c. 29. Se deja la misma articulación en la última corchea, sin punto, que figura en el manuscrito **FL-W-s** (Mozart, 2009c: 20 -c. 28-). Por otra parte, la apoyatura sobre la negra se deja con valor de semicorchea para enfatizar el valor de negra antes de semicorcheas.
- c. 30. Se liga la negra inicial a la semicorchea posterior y se dejan ligadas las semicorcheas de dos en dos como en la versión de flauta de la edición Breitkopf (Mozart, 1881: 13 -c.30-).
- cc. 31 & 32. La ligadura que aparece escrita entre la última semicorchea del

compás 31 y la primera corchea del compás 32 parece un error de lugar pues debería estar entre la última corchea del compás 32 y la primera semicorchea del compás 33, como así figura en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** (Mozart, 2009c: 20 & 21 -cc. 31-33-) y en la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 13 -cc. 31-33-).

- c.37. Se indica con una ligadura todo el diseño de seis semicorcheas como así figura en las versiones para flauta del manuscrito **FL-W-s** (Mozart, 2009c: 21 -c. 37-) y en la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 13 -c. 37-).
- c. 39. Se deja como en las versiones de flauta: sin doble mordente. Parece un adorno bastante extraño y, en todo caso, parece mucho mejor un doble mordente con Do<sup>4</sup> y Mi<sup>4</sup>, como indica su padre L. Mozart en su *Escuela de violín* (Mozart, L., 2013, 180 -§ 12-).
- cc. 40 & 41. Corresponden con un *tutti* de la parte de oboe primero de la orquesta.
- cc. 42-44. Se ligan las blancas con puntillo de los compases 42 y 43 a la corchea inicial del compás 44 a modo de prolongación como en el manuscrito **FL-W-S** (Mozart, 2009c: 21 -cc. 43 & 44-) y en la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 13 -cc. 43 & 44-).
- c. 45. Dejamos la articulación del manuscrito de la parte de oboe con las cuatro semicorcheas ligadas, tal como aparece en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777, 6 -c.45-). En la edición Breitkopf (2009c) figuran sueltas, pero esto se debe a que el trazo es distinto y no está muy claro si es

del mismo copista o posterior.

- c. 46-49. Se indica la articulación que figura en las versiones de flauta en estos compases (Mozart, 2009c: 21 & Mozart, 1881: 13).
- cc. 54 & 55. Se ligan las negras iniciales a las corcheas con puntillo posteriores, como en la versión para flauta de la edición de 1881 (Mozart, 1881: 14).
- c. 58. Se liga la negra a la corchea con puntillo posterior a modo de prolongación como en las versiones para flauta (Mozart, 2009c: 21 & Mozart, 1881: 14).
- cc. 59-64. Se asigna un valor de semicorchea a la apoyatura sobre la negra inicial y en el resto se deja la misma articulación que los compases 21 al 26.
- cc. 66 & 67. Aplicamos la misma articulación que en el compás 25, dejando ligados los dos sonidos del Sol<sup>3</sup> corchea al Re<sup>3</sup> semicorchea (primera del diseño de semicorcheas) y se dejan las ligaduras de dos en dos para el diseño de ocho semicorcheas puesto que el acompañamiento está en corcheas sueltas.
- cc. 66 & 67. Seguimos el mismo criterio que en los compases 38 y 29. Solo se indican ligaduras cuando no hay signos de trino en los diseños de dos semicorcheas, a pesar de que se deban de ligar en la interpretación.
- c. 68. Las semicorcheas se ligan de dos en dos, aplicando el mismo criterio que en el compás 30.
- cc. 69-71. Se liga la última negra del compás 69 (Do<sup>4</sup>) con la primera



corchea del compás 70 (Do<sup>4</sup>) a modo de prolongación, como figura en las versiones para flauta (Mozart, 2009c: 22 & Mozart, 1881: 14). No obstante, se deja sin unir la última corchea del compás 70 (La<sup>4</sup>) con la primera semicorchea del compás 71 (La<sup>4</sup>) porque el acompañamiento cambia a ritmo de corcheas.

- c. 77. Se deja sin doble mordente, como en el compás 39, tal como aparece en las versiones de flauta. En todo caso, parece mucho mejor un doble mordente con Fa<sup>4</sup> y La<sup>4</sup>, como indica su padre L. Mozart en su *Escuela de violín* (Mozart, L., 2013, 180 -§ 12-).
- cc. 79 & 80. Estos compases corresponden al *tutti* de la parte de oboe primero de la orquesta.
- cc. 82-84. Aquí la parte de oboe solista reproduce algunos fragmentos de la parte de primer violín. Se indica por tanto la misma articulación que aparece en la parte de violín.
- cc. 87-90. Este fragmento corresponde con la parte de oboe primero del *tutti* final. Se ligan el Do<sup>5</sup> corchea al siguiente Do<sup>5</sup> semicorchea, a modo de prolongación, y se dejan los diseños de semicorcheas restantes ligadas de dos en dos, como en fragmentos anteriores. El diseño del tercer pulso del compás 89 se indica como en diseños anteriores sin ligaduras, pese a interpretarse con ellas. En el último compás (c. 90) se ligan las dos negras, como en el compás 10.

### 14.1.3 Tercer movimiento (*Rondeau. Allegretto*).

- cc. 1-12, 55, 59, 123-135, 218-232 y 256-262. La articulación del tema inicial A1 (Estribillo 1) y sus repeticiones totales o parciales, se presenta de varias formas, tanto en el manuscrito con la parte de oboe (Mozart, 1777: 8, 10 & 11) como en la versión de flauta (Mozart, 2009c: 24, 27, 30 & 31). Solo en la versión para flauta de la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 16, 20, 24 & 25) aparece con la misma articulación en todos los estribillos excepto en el compás 220 (Mozart, 1881: 23), en el que las semicorcheas aparecen ligadas de dos en dos, pero puede tratarse de un error o, como ya se ha visto anteriormente, que Mozart quiera cambiar el carácter del diseño. En este caso, hemos optado por unificar la articulación del diseño tomando como modelo la articulación que aparece de este tema en la parte de primeros violines (cc. 12-24; 135-147 & 262-266), que siempre es la misma (Mozart, 1777: 8, 9 & 11) pero indicando los diseños de corchea con puntillo con trino y semicorchea, así como el de cuatro semicorcheas con trino en la tercera, con una ligadura por encima de todas ellas y del signo de trino, tal como aparecen en los manuscritos autógrafos del *Cuarteto* (Mozart, 1781: 2) y del *Quinteto* (Mozart, 1784: 2). En cuanto al valor de la primera figura del compás 1, en las versiones para flauta aparece tanto en negras como posteriormente en corcheas. Por su parte, en el manuscrito con la parte de oboe aparece siempre con valor de corchea, que es el que figura en nuestra propuesta, pero diferenciando la primera corchea del primer compás (Do<sup>4</sup>), sin indicación alguna, de la primera corchea del cuarto compás (Mi<sup>4</sup>), con un punto encima. Esta diferenciación

se mantiene en el manuscrito **Ob-S-s** en todas las reexposiciones (cc. 55, 59, 123-135, 218-232 y 256-262) con la excepción del compás 131, en el que no aparece el punto sobre el (Mi<sup>4</sup>). En las partes de violín primero y oboe primero de la orquesta también diferencia esta articulación la primera vez que aparece el tema los compases 13 y 14.

- cc. 13-26. Esta parte corresponde a un *tutti* en la que el oboe solista dobla parcialmente las partes del oboe primero de la orquesta y de los primeros violines. Los diseños que coinciden con el tema inicial (Estribillo) se dejan con la misma articulación. No obstante, las partes de oboe de la orquesta tiene las tres últimas corcheas ligadas del compás 23 mientras el oboe solista tiene puntos encima de esas mismas notas. También las partes de oboes de la orquesta tienen puntos en este mismo diseño en el compás 146.
- c. 27. Se liga el diseño de cuatro semicorcheas, como así aparece siempre en la parte de primer violín, excepto en este compás (27) pero en este caso, que aparecen ligadas de dos en dos, aunque hay una segunda articulación por encima con una ligadura para las cuatro semicorcheas.
- c. 31. Se ligan las cuatro semicorcheas como en la parte de violín primero.
- cc. 33-35. Esta parte corresponde con el *tutti* del primer violín, pero aparece con distinta articulación. En la parte de oboe solista están ligados los diseños de dos semicorcheas y en la de violín primero figuran con puntos encima, que es la que indicamos en la partitura.
- cc. 37-55. Otra parte de *tutti* con la parte de primeros violines. En este caso aparece indicada la articulación en la parte de oboe que solo tiene alguna

pequeña diferencia. En el compás 37 el oboe solista tiene ligado-picado en las tres últimas corcheas mientras los primeros violines tienen puntos encima. Dejamos la articulación de la parte de oboe pues la parte de violín tiene este tipo de articulación en un lugar posterior (c. 44) que claramente es un error pues cambia a forte y deberían tener puntos como al compás 46. Lo más probable es que el copista indicase la articulación de ligado-picado en otro lugar que no corresponde.

- cc. 55-70. Se deja la articulación que aparece en el manuscrito **Ob-S-s**, pero se eliminan las ligaduras de los diseños con trino o apoyatura, tanto en diseños de dos corcheas como en los de cuatro semicorcheas (cc. 58, 62, 65, 67 y 68), a pesar de que se deban ligar y así lo haya indicado el copista. Se trata de una manera de escribir y aquí lo que interesa es simplemente la grafía que presentaría una partitura autógrafa mozartiana para oboe de esta etapa. En cuanto al diseño doble de los compases 60 y 61, con un intervalo de séptima en blancas y su desarrollo en corchea y semicorcheas, se deja con el diseño de corchea y semicorcheas, ligando las dos primeras semicorcheas del compás 61 y dejando sin indicación el resto.
- cc. 72-74 & 76-78. Se liga el diseño de cuatro semicorcheas, como así aparece siempre en la parte de primer violín, excepto en el compás 27 pero en este caso, que aparecen ligadas de dos en dos, aunque hay una segunda articulación por encima con una ligadura para las cuatro semicorcheas.
- cc. 76-89. Se deja la versión y la articulación que aparece en el manuscrito **Ob-S-s** (Mozart, 1777: 9). Esta escritura es muy parecida a los diseños de semicorcheas del *Divertimento*, anteriormente citados (Mozart, 1776: 2 -cc.

16-18\_vl 1\_1 mov-). Las versiones de flauta difieren en estos compases, pero la escritura de flauta siempre está mucho más elaborada, por terceras, que en grados conjuntos. Creemos que el diseño por grados conjuntos tiene mejor carácter de escritura oboística mozartiana que el que aparece en las versiones de flauta, aunque es una opinión.

- cc. 90-119. En este diseño también difiere la parte de oboe del manuscrito **Ob-S-s** de las versiones de flauta (**FI-W-s** y Breitkopf, 1881). En nuestra edición dejamos la versión de oboe con las correcciones siguientes: Se añaden puntos a las semicorcheas de los compases 93 y 94 y se dejan picadas-ligadas las tres semicorcheas últimas semicorcheas del compás 103, tal como aparecen en el manuscrito pues a partir de aquí cambia el diseño y el carácter de la música, a pesar de que en las versiones de flauta aparecen con puntos. Se ligan las negras del compás 110, como en las versiones de flauta, pero se dejan las notas del manuscrito **Ob-S-s** en el compás 118, por ser una escritura mucho más oboística.
- cc. 121 & 122. Estos compases corresponden a la parte de violines primeros del *tutti*. En este caso falta añadir puntos a las corcheas del compás 122, tal como aparece en la parte de violín.
- cc. 123-135. Ya se ha indicado en la primera nota del tercer movimiento que se ha indicado la articulación del diseño de este tema, que aparece en la parte de primeros violines (Mozart, 1777: 8, 9 & 11 -cc. 12-24; 135-147 & 262-266-), pero indicando los diseños de corchea con puntillo con trino y semicorchea, y el de cuatro semicorcheas con trino en la tercera, con una ligadura por encima de todas ellas y del signo de trino, tal como aparecen

en los manuscritos autógrafos del *Cuarteto* y del *Quinteto*.

- cc. 136-147. Esta parte corresponde a la parte de primeros violines y se deja con la articulación del tema inicial A1 (Estríbillo).
- cc. 147-152. Aquí también corresponde a la parte de violín con una articulación suelta y con puntos, tal como figura corregido en esta parte.
- c. 154. Se liga la semicorchea con puntillo con indicación de trino y apoyatura previa, a la semicorchea posterior, como diseños parecidos que aparecen en el *Cuarteto* y en el *Quinteto*.
- c. 164. Se añaden puntos a las tres últimas corcheas por analogía con el diseño del compás 156.
- c. 166. Se liga la semicorchea con puntillo con indicación de trino a la semicorchea posterior, como en diseños parecidos del *Cuarteto* y del *Quinteto*.
- cc.169-179. Se deja la melodía con las correcciones pertinentes de los compases 170 (Sol 4 para la cuarta semicorchea) y 174 (La bemol4 para la tercera semicorchea) que aparecen en las versiones para flauta -un tono alto al estar en Re mayor- (Mozart, 2009c: 28 y Mozart, 1881: 21 & 22).
- cc. 183 & 187. Se ligan las dos primeras semicorcheas como en diseños similares del *Divertimento*, tal como se ha indicado anteriormente.
- cc. 189-213. Se deja la versión del manuscrito (Mozart, 1777: 10 -ob pral\_3 mov-) con la corrección de la semicorchea con puntillo del compás 199 (Un Mi<sup>4</sup> en vez del Re<sup>4</sup>, tal como corrigen todas las ediciones urtext) pero

ligando las corcheas del compás 204 de dos en dos, como en la versión para flauta de la edición Breitkopf de 1881 (Mozart, 1881: 23).

- cc. 217-218. El compás 217 y la primera corchea del compás 218 corresponden a la parte de oboe primero de la orquesta.
- cc.218-220. La pequeña cadencia escrita figura de igual modo en todas las versiones.
- cc. 220-232. Corresponden al tema A1 (Estribillo) y se dejan con la articulación del tema inicial (cc.1-12).
- cc.232-236. Desde la segunda parte del compás 232 a la primera del 237 figura escrita la parte de oboe primero de la orquesta, pero con otra articulación. Se ligan las dos negras del compás 233 y el grupo de cuatro semicorcheas del compás 235 se ligan de dos en dos, como en la parte de oboe (Mozart, 1777: 5 -ob 1\_3 mov-).
- cc. 236-244 & 270-278. Los diseños de estos dos grupos de compases son idénticos y se corrigen los errores dejando la misma articulación: se liga la primera negra de los compases 238 y 272 a la semicorchea siguiente a modo de prolongación. En el compás 276 también se corrige este error que figura correctamente en el mismo diseño del compás 242.
- cc. 246-249. Este fragmento corresponde a una reproducción parcial de la parte de primer oboe de la orquesta.
- c. 250. Se liga todo el diseño de corchea con puntillo con trino y semicorchea posterior, como ya se ha indicado en ocasiones anteriores.

- cc. 253 & 254. La apoyatura con valor de corchea se liga a la blanca, como así sucede en diseños similares del *Cuarteto* (Mozart, 1781a: 2 anverso). Podría indicarse también como semicorchea, puesto que la interpretación del valor final la asigna el intérprete. En otras obras posteriores, como la *Gran Partita*, asigna un valor real a las apoyaturas para que no haya duda en ciertos pasajes sobre su interpretación (Mozart, 1781b: 9)<sup>3</sup>.
- cc. 254-256. Se dejan tal como aparecen en el manuscrito con la parte de Oboe (Mozart, 1777: 11 -ob pral\_3mov-). El inicio del tema A1 (Estribillo) figura ligado en el manuscrito, pero se corrige como en ocasiones anteriores con cuatro semicorcheas ligadas de dos en dos, como posteriormente tiene el violín (c.262).
- c. 257. Se liga todo el diseño de corchea con puntillo con trino y semicorchea posterior, como ya se ha indicado en ocasiones anteriores.
- c. 262-270. Desde la segunda parte del compás 262 hasta la primera del 270 se vuelven a reproducir parcialmente las partes de violines primeros y oboe primero de la orquesta. Esta propuesta dejamos la misma articulación que figura en las partes citadas.
- cc. 270-278. Ya se ha indicado que la música es la misma que aparece los compases 236-244. Se corrigen los errores que presentan dejando la misma articulación: se liga la primera negra del compás 272 a la semicorchea siguiente a modo de prolongación. En el compás 276 también se corrige

---

<sup>3</sup> En este caso son dobles apoyaturas a tiempo frente a las que aparecen sobre las blancas del primer sistema de la página 10 de la *Gran Partita* (Mozart, 1781b: 10), escritas en nota pequeña y que se interpretan habitualmente de manera anticipada.



este mismo error que figura correctamente en el mismo diseño del compás 242.

- cc. 279-285. Esta parte corresponde al *tutti* final y el oboe solista dobla parcialmente las partes de violines primeros y oboe primero de la orquesta. Se corrige la articulación del compás 279 añadiendo puntos a las corcheas y se quita el punto a la primera corchea del compás 281. En el compás 280 también se corrige la articulación ligando las semicorcheas tercera y cuarta como en la parte de violines primeros (Mozart, 1777, 11 -VI 1\_3 mov-).



## 14.2. Edición “performativa” de la partitura orquestal.

### Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

I. Allegro aperto

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Oboe I, II; Trompa en Do I, II; Oboe Solista; Violin I & II; Viola; and Cello. Dynamics are marked with *f*. The second system includes staves for Oboe I, II; Trompa en Do I, II; Oboe Solista; Violin I & II; Viola; and Cello. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. A *Tutti* marking is present above the Oboe Solo staff. The score is signed "A. LL.G.©" at the bottom.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

2

Ob. I, II  
Tpa. I, II  
Ob. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

13

Ob. I, II  
Tpa. I, II  
Ob. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

3

Musical score for measures 16-18. The score includes parts for Oboe I, II; Trumpet I, II; Oboe Solo; Violin I; Violin II; Viola; and Cello. The Oboe Solo part features a melodic line with dynamics *fp* and accents. The Violin I part has a similar melodic line with accents. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with dynamics *fp*. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes.

Musical score for measures 19-21. The score includes parts for Oboe I, II; Trumpet I, II; Oboe Solo; Violin I; Violin II; Viola; and Cello. The Oboe Solo part features a melodic line with dynamics *p* and *cresc.*. The Violin I part has a similar melodic line with accents and *cresc.*. The Violin II part has a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.*. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes.

Aitor Llimerá. Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe KV314/285d* de W. A. Mozart

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

4

22

Ob. I, II

*f*

Tpa. I, II

22

Ob. Solo

*f* *tutti obbligato*

Vln. I

22

Vln. II

*f*

Vla.

Vc.

*f*

26

Ob. I, II

Tpa. I, II

26

Ob. Solo

*tutti*

Vln. I

*p* *f* *p* *f*

Vln. II

*f* *f*

Vla.

*f* *f*

Vc.

*f* *f*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314 5

The musical score is arranged in a system with seven staves. The instruments are labeled on the left: Ob. I, II; Tpa. I, II; Ob. Solo; Vln. I; Vln. II; Vla.; and Vc. The score begins at measure 30. The Oboe Solo part features a 'Solo' marking and a trill. Dynamics include *p*, *pp*, *sfz*, and *p*. The Viola and Violoncello parts have a *p* dynamic. The Oboe Solo part has a *cresc.* marking. The score includes various articulations such as accents, slurs, and trills. A rehearsal mark 'A' is placed above the first staff at measure 32. The page number '5' is located in the top right corner.

Aitor Llimerá. Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe KV314/285d* de W. A. Mozart

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

6

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

43

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*



Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV. 314 7

**B**

The musical score for page 7 of the Concerto in D major for Oboe and Orchestra, KV. 314, is presented in a system of staves. The instruments included are Oboe I & II, Trumpets I & II, Oboe Solo, Violin I & II, Viola, and Violoncello. The score begins at measure 47 and continues to measure 52. The Oboe Solo part features a prominent trill in measures 49-50, marked 'Solo' and 'tr'. The strings play a rhythmic accompaniment, with the Violoncello and Viola parts marked 'p' (piano) in measures 51-52. The Violin I and II parts have dynamic markings of 'f' (forte) in measures 47-48. The Oboe I & II and Trumpet I & II parts are marked 'f' in measures 47-48. The score includes various musical notations such as trills, accents, and dynamic markings.

Aitor Llimerá. Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe KV314/285d* de W. A. Mozart

8  
Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Ob. I, II  
Tpa. I, II  
Ob. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

57  
57  
57  
57  
57  
57  
57

61  
61  
61  
61  
61  
61  
61

*fp*  
*p*  
*f*  
*p*  
*fp*  
*fp*  
*p*

Detailed description: This image shows a page of a musical score for the Oboe Concerto in C major, KV 314 by Wolfgang Amadeus Mozart. The page is numbered '8' at the top. The title 'Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314' is centered. The score is arranged in a system with seven staves: Oboe I and II, Trumpets I and II, Oboe Solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system covers measures 57 to 60. In measure 57, the Oboe Solo part begins with a melodic line, and the Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The second system covers measures 61 to 64. The Oboe Solo part continues with a melodic line, and the Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts are mostly silent, with some notes in measure 64. Dynamics markings include *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). The page number '344' is located at the bottom left.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

The image displays a page of a musical score for the Concerto in D major for Oboe and Orchestra, KV 314, page 9. The score is arranged in a system with staves for Oboe I & II, Trompa I & II, Oboe Solo, Violin I & II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time and features a dynamic marking of piano (*p*). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Measures 65-68 are shown. In measure 65, the Oboe Solo part has a melodic line with eighth notes, while the strings provide a rhythmic accompaniment. In measure 68, the Oboe Solo part has a melodic line with eighth notes, and the strings provide a rhythmic accompaniment.



Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

11

The musical score for page 11 of the Concerto in D for Oboe and Orchestra, KV 314, includes the following parts and markings:

- Ob. I, II:** Rests in measures 79-82.
- Tpa. I, II:** Rests in measures 79-82.
- Ob. Solo:**
  - Measure 79: *p*
  - Measure 80: *fp*, *f*, *p*
  - Measure 81: *f*, *p*
  - Measure 82: *f*, *p*, *(cresc.)*
- Vln. I:**
  - Measure 79: *p*
  - Measure 80: *fp*
  - Measure 81: *fp*
  - Measure 82: *fp*
- Vln. II:**
  - Measure 79: *p*
  - Measure 80: *fp*
  - Measure 81: *fp*
  - Measure 82: *fp*
- Vla.:**
  - Measure 79: *p*
  - Measure 80: *fp*
  - Measure 81: *fp*
  - Measure 82: *fp*
- Vc.:**
  - Measure 79: *p*
  - Measure 80: *p*
  - Measure 81: *p*
  - Measure 82: *p*

Measures 81 and 82 contain dynamic markings: *f*, *p*, *(cresc.)*, and a series of crescendo and decrescendo hairpins (< and > symbols).

12  
Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Ob. I, II  
Tpa. I, II  
Ob. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

90  
Ob. I, II  
Tpa. I, II  
Ob. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

13

94

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D

94

*fp*

97

*f*

Tutti

*p*

97

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*





Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

15

110

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

115

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*p*

Aitor Llimerá. Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe KV314/285d* de W. A. Mozart

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

16

119

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

123

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

17

128

Ob. I, II

128

Tpa. I, II

128

Ob. Solo

128

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

132

Ob. I, II

132

Tpa. I, II

132

Ob. Solo

132

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*fp*

*fp*

*fp*

Aitor Llimerá. Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe KV314/285d* de W. A. Mozart

18  
Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Ob. I, II  
Tpa. I, II  
Ob. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

136  
*p*

136  
*mf* *f* *mf* *mp* *mf*

140  
*mp* *mf* *f* *mf*

Detailed description: This image shows a page of a musical score for the Oboe Concerto in D major, KV 314 by Wolfgang Amadeus Mozart. The page is numbered 18 at the top. The title is 'Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314'. The score is arranged in a system with seven staves: Oboe I and II, Trumpets I and II, Oboe Solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system covers measures 136 to 140. In measure 136, the Oboe I and II parts play a half note chord (G4, B4) marked *p*. The Trumpets I and II play a half note chord (G4, B4). The Oboe Solo part has a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. The Violin I part has a half note G4. The Violin II part has a half note G4. The Viola part has a half note G4. The Violoncello part has a half note G4. In measure 137, the Oboe I and II parts play a half note chord (G4, B4). The Trumpets I and II play a half note chord (G4, B4). The Oboe Solo part continues its melodic line. The Violin I part has a half note G4. The Violin II part has a half note G4. The Viola part has a half note G4. The Violoncello part has a half note G4. In measure 138, the Oboe I and II parts play a half note chord (G4, B4). The Trumpets I and II play a half note chord (G4, B4). The Oboe Solo part continues its melodic line. The Violin I part has a half note G4. The Violin II part has a half note G4. The Viola part has a half note G4. The Violoncello part has a half note G4. In measure 139, the Oboe I and II parts play a half note chord (G4, B4). The Trumpets I and II play a half note chord (G4, B4). The Oboe Solo part continues its melodic line. The Violin I part has a half note G4. The Violin II part has a half note G4. The Viola part has a half note G4. The Violoncello part has a half note G4. In measure 140, the Oboe I and II parts play a half note chord (G4, B4). The Trumpets I and II play a half note chord (G4, B4). The Oboe Solo part continues its melodic line. The Violin I part has a half note G4. The Violin II part has a half note G4. The Viola part has a half note G4. The Violoncello part has a half note G4.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

19

The image displays a musical score for measures 143 to 145 of the Concerto in D for Oboe and Orchestra, KV 314. The score is arranged in two systems, each containing staves for Oboe I & II, Trumpets I & II, Oboe Solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Vc.).

- Measure 143:** The Oboe Solo part features a melodic line with eighth-note patterns. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Violoncello parts provide a steady bass line.
- Measure 144:** The Oboe Solo part continues with a similar melodic pattern. The Violin I and II parts maintain their accompaniment. The Viola and Violoncello parts continue their bass line.
- Measure 145:** This measure marks the beginning of a fortissimo (*fp*) section. The Oboe Solo part plays a more complex, rhythmic pattern. The Violin I and II parts play a more active accompaniment. The Viola and Violoncello parts continue their bass line.

Aitor Llimerá. Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe KV314/285d* de W. A. Mozart

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

20

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

148

(dim.) *fp*

*f* Tutti

*f*

[F]

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

153

Solo

*f* *fp* *p*

*p* *fp*

*p* *fp*

*p* *fp*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

21

The musical score for page 21 of the Concerto in D for Oboe and Orchestra, KV 314, is presented in two systems. The first system covers measures 156 to 158, and the second system covers measures 159 to 161. The instrumentation includes Oboe I & II, Trumpets I & II, Oboe Solo, Violin I & II, Viola, and Violoncello. The Oboe Solo part is the primary focus, featuring melodic lines with dynamic markings of *p*, *f*, and *fp*. The Violin I and II parts provide a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The Viola and Violoncello parts also contribute to the texture, with the Viola playing a melodic line and the Violoncello providing a steady bass line. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, and *fp*, as well as accents and slurs to guide the performer's interpretation.

Aitor Llimerá. Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe KV314/285d* de W. A. Mozart

22  
Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Ob. I, II  
Tpa. I, II  
Ob. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

166  
Ob. I, II  
Tpa. I, II  
Ob. Solo  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*sfz*  
*p*  
*f* *mf* *sfz*  
*fp* *fp* *fp* *fp*



Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

23

The musical score for page 23 of the Concerto in D for Oboe and Orchestra, KV 314, features the following parts and markings:

- Ob. I, II:** Measures 171-174. Measure 171 has a fermata over the first two notes.
- Tpa. I, II:** Measures 171-174. Measure 171 has a fermata over the first two notes.
- Ob. Solo:** Measures 171-174. Measure 171 has a fermata over the first two notes. Measure 174 includes a *tr* (trill) marking.
- Vln. I & II:** Measures 171-174. Measure 171 has a fermata over the first two notes.
- Vla. & Vc.:** Measures 171-174. Measure 171 has a fermata over the first two notes. Measure 174 includes a *f* (forte) marking.

Measure 174 includes a **G** (Grave) marking and a *Tutti* instruction. The score also features various dynamics such as *f* and *tr* (trill) throughout the measures.

24 Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Ob. I, II *f*

Tpa. I, II *f*

Ob. Solo *f* Cadenza *Tutti*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ob. I, II *f*

Tpa. I, II *f*

Ob. Solo *f*

Vln. I *p* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f*

Vc. *f* *f* *f*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

25

The image shows a page of a musical score for the Concerto in D for Oboe and Orchestra, KV 314, page 25. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Ob. I, II; Tpa. I, II; Ob. Solo; Vln. I; Vln. II; Vla.; and Vc. The music is written in treble clef for the oboe and trumpet parts, and in bass clef for the string parts. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and trills. A trill is marked with a 'tr' symbol above a note in the oboe solo part. The page number '25' is located in the top right corner.

## Concierto para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

Oboe I, II

Corno I, II in Fa

Oboe principal

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Ob. I, II

Corno I, II

Ob. Pral.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

A. LL.G. ©

Concierto para Oboe y Orquesta

2 A

Ob. I, II

Corno I, II

Ob. Pral.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

17

Ob. I, II

Corno I, II

Ob. Pral.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for a Concerto for Oboe and Orchestra. It shows two systems of music. The first system covers measures 2 to 16, and the second system covers measures 17 to 31. The instruments are Oboe I & II, Horn I & II, Oboe Principal, Violin I & II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (B-flat). The first system starts with a dynamic of *p* (piano) for the Oboe Principal and *fp* (fortissimo piano) for the Violins. The second system starts with a dynamic of *f* (fortissimo) for the Oboe Principal and Violins. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Concierto para Oboe y Orquesta

3

The image displays a musical score for the Oboe Concerto by W. A. Mozart, specifically measures 23 through 30. The score is arranged in two systems. The first system (measures 23-26) features the Oboe I and II parts (Ob. I, II) which are silent. The Horn I and II parts (Corno I, II) play a sustained note. The Principal Oboe (Ob. Pral.) has a melodic line with dynamics *p* and *tr*, and a *Tutti* marking. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have rhythmic patterns, with *V* markings above the Violin I staff. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts are also present. The second system (measures 27-30) shows the Oboe I and II parts still silent. The Horn I and II parts continue with their sustained notes. The Principal Oboe (Ob. Pral.) has a *Solo* marking and continues with a melodic line. The Violin I (Vln. I) part has a melodic line with *tr* markings. The Violin II (Vln. II) part has a rhythmic pattern. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts have rhythmic patterns, with *V* markings above the Viola staff.



Concierto para Oboe y Orquesta 5

**B**

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ob. I, II: Oboe I and II parts, starting at measure 40 with a forte (*f*) dynamic.
- Corno I, II: Horn I and II parts, starting at measure 40 with a piano (*p*) dynamic.
- Ob. Pral.: Oboe d'Amore part, starting at measure 40 with a forte (*f*) dynamic, marked *Tutti*.
- Vln. I: Violin I part, starting at measure 40 with a forte (*f*) dynamic.
- Vln. II: Violin II part, starting at measure 40 with a forte (*f*) dynamic.
- Vla.: Viola part, starting at measure 40 with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.: Cello part, starting at measure 40 with a forte (*f*) dynamic.

The score continues with measures 44-47, showing dynamics shifting to piano (*p*) for the Oboe I, II and Viola parts. The Oboe d'Amore part features a melodic line with grace notes. The string parts continue with rhythmic patterns, including some trills and slurs.



Concierto para Oboe y Orquesta

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 49 to 54, and the second system covers measures 54 to 59. The instruments are listed on the left of each staff: Ob. I, II; Corno I, II; Ob. Pral.; Vln. I; Vln. II; Vla.; and Vc. The score includes various dynamic markings such as *f*, *fp*, *mf*, and *p*. Performance instructions like *Tutti* and *Solo* are also present. A rehearsal mark 'C' is located at the beginning of the second system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Concierto para Oboe y Orquesta

7

The image displays a musical score for measures 59 to 70 of the Concerto for Oboe and Orchestra. The score is arranged in a system with seven staves, labeled from top to bottom as Ob. I, II; Corno I, II; Ob. Pral.; Vln. I; Vln. II; Vla.; and Vc. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. Measure 59 begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes accents (>) and slurs. The Oboe Principal (Ob. Pral.) part features a melodic line with various ornaments and trills. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts are mostly silent in this section, with the Vc. part showing some activity in the lower register. Measure 63 starts with a dynamic marking of *p* and includes a trill (tr) in the Oboe Principal part. The Violin I part has a dynamic marking of *f* (forte) in measure 69. The score concludes with a final measure (measure 70) showing a cadence in the Oboe Principal and Violin I parts.



Concierto para Oboe y Orquesta

9

The image shows a page of a musical score for the Oboe Concerto by W. A. Mozart, measures 76 to 79. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe I & II, Horns I & II, Oboe Principal, Violin I & II, Viola, and Violoncello. Measure 76 features a key signature change to E major, indicated by a box with the letter 'E'. The Oboe I & II part has a rest in measure 76 and enters in measure 77 with a fortissimo (f) dynamic. The Horns I & II part has a rest in measure 76 and enters in measure 77 with a fortissimo (f) dynamic. The Oboe Principal part has a rest in measure 76 and enters in measure 77 with a fortissimo (f) dynamic. The Violin I & II parts have a rest in measure 76 and enter in measure 77 with a fortissimo (f) dynamic. The Viola part has a rest in measure 76 and enters in measure 77 with a fortissimo (f) dynamic. The Violoncello part has a rest in measure 76 and enters in measure 77 with a fortissimo (f) dynamic. Measure 77 continues with the same dynamics. Measure 78 features a 'Tutti' marking and the Oboe I & II part has a rest. The Horns I & II part has a rest. The Oboe Principal part has a rest. The Violin I & II parts have a rest. The Viola part has a rest. The Violoncello part has a rest. Measure 79 features a piano (p) dynamic for the Oboe I & II part, a piano (p) dynamic for the Horns I & II part, a piano (p) dynamic for the Oboe Principal part, a piano (p) dynamic for the Violin I & II parts, a piano (p) dynamic for the Viola part, and a piano (p) dynamic for the Violoncello part.

Concierto para Oboe y Orquesta

The image shows a page of a musical score for a concerto. The score is arranged in a system of staves. At the top, the title 'Concierto para Oboe y Orquesta' is centered. The page number '10' is in the top left corner. The score begins at measure 82, indicated by a bracket and the number '82' above the first staff. The instruments listed on the left are: Ob. I, II; Corno I, II; Ob. Pral.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; Ob. I, II; Corno I, II; Ob. Pral.; Vln. I; Vln. II; Vla.; and Vc. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). A 'Cadenza' marking is present in the oboe part at measure 82. A 'Tutti' marking is present in the oboe part at measure 85. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Aitor Llimerá. Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe KV314/285d* de W. A. Mozart

---

Concierto para Oboe y Orquesta 11

Ob. I, II

Corno I, II

Ob. Pral.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

Tutti obbligato

*p*

*p*

*p*

*p*

# Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

## III. Rondo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimera Galduf

**Allegretto**  
**Allegretto**

Oboe I, II

Trompa en Do I, II

Oboe Solo

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*f*

*tr*

*Solo*

*Tutti*

8

ALL.G.©





Concierto en Do para Oboe y Orquesta

3

The musical score for page 3 of the Concerto in D for Oboe and Orchestra is divided into two systems. The first system covers measures 35 to 42, and the second system covers measures 43 to 50. The instrumentation includes Oboe I & II, Trumpet I & II, Oboe Solo, Violin I & II, Viola, and Violoncello. The score is marked with dynamics *p* (piano) and *f* (forte), and includes trill markings (*tr*). The Oboe Solo part features a prominent melodic line with trills, while the strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The woodwinds and brass parts are more active in the second system, with the Trumpets playing a rhythmic pattern and the Oboes playing a melodic line.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

4

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

61

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

5

The musical score for page 5 of the Concerto in D for Oboe and Orchestra is divided into two systems. The first system covers measures 68 to 77, and the second system covers measures 78 to 87. The instruments are arranged as follows:

- Ob. I, II:** Oboe I and II parts, featuring trills and dynamic markings of *f* and *p*.
- Tpa. I, II:** Trumpet I and II parts, also featuring trills and dynamic markings of *f* and *p*.
- Ob. Solo:** Solo Oboe part, characterized by intricate trills and dynamic markings of *f* and *p*.
- Vln. I, II:** Violin I and II parts, with dynamic markings of *p*.
- Vla.:** Viola part, with dynamic markings of *p*.
- Vc.:** Violoncello part, with dynamic markings of *p*.

The score includes various musical notations such as trills (*tr*), dynamic markings (*f* for fortissimo and *p* for piano), and phrasing slurs. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

6 C

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

92

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

7

The image displays a page of a musical score for the Concerto in D for Oboe and Orchestra, page 7. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Oboe I, II; Trumpets I, II; Oboe Solo; Violin I; Violin II; Viola; and Violoncello. The Oboe Solo part is the most prominent, featuring a melodic line with various dynamics including *p* (piano) and *f* (forte). The Violin I and II parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Viola and Violoncello parts are mostly silent on this page. The score includes measure numbers 99 and 106 at the beginning of their respective systems.









Concierto en Do para Oboe y Orquesta

D

11

165

Ob. I, II

165

Tpa. I, II

165

Ob. Solo

*p*

165

Vln. I

*p*

Vln. II

Vla.

Vc.

172

Ob. I, II

172

Tpa. I, II

172

Ob. Solo

*mf*

172

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



Concierto en Do para Oboe y Orquesta

13

192

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

200

E

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



Concierto en Do para Oboe y Orquesta

15

The musical score for page 15 of the Concerto in D for Oboe and Orchestra is divided into two systems. The first system covers measures 227 to 234, and the second system covers measures 235 to 242. The instrumentation includes Oboe I & II, Trompa I & II, Oboe Solo, Violin I & II, Viola, and Violoncello. The score features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and includes a 'Tutti' section starting at measure 227. A box containing the letter 'F' is present above the Oboe I & II staff at measure 227. The Oboe Solo part has a 'Solo' marking at measure 235. The Violin I & II parts have a 'Solo' marking at measure 235. The Viola part has a 'Solo' marking at measure 235. The Violoncello part has a 'Solo' marking at measure 235.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

16

Ob. I, II

Tpa. I, II

Ob. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

243

Tutti

252

fp

f

p

tr

f

p

fp

fp

fp

fp

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

17

The musical score for page 17 of the Concerto in D for Oboe and Orchestra is presented in two systems. The first system covers measures 260 to 266, and the second system covers measures 267 to 272. The instruments are arranged as follows:

- Ob. I, II:** Oboe I and Oboe II parts.
- Tpa. I, II:** Trumpet I and Trumpet II parts.
- Ob. Solo:** Oboe Solo part.
- Vln. I, II:** Violin I and Violin II parts.
- Vla.:** Viola part.
- Vc.:** Violoncello part.

Key performance instructions and dynamics include:

- Measures 260-266:** *f* (forte) for Oboe I, II, Tpa. I, II, and Vln. I, II. *Tutti* marking above the Oboe Solo part. *p* (piano) for Vln. I, II, and Vla. in the final measure of the system.
- Measures 267-272:** *f* for Vln. I, II, and Vla. in the final measure. *Solo* marking above the Oboe Solo part in measure 267. *p* for Vln. I, II, and Vla. in measure 267, and *f* for Vln. I, II, and Vla. in measure 272.





# *REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

## **15.1. Bibliografía general**

- Abras Contel, J. M. (2015). Mozart y la interpretación de sus obras en el siglo XXI: Viena, Ingomar Rainier y la interpretación históricamente informada. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, XXIX (29). 17-21.
- Anderson, E. (ed). (1938). *The Letters of Mozart and His Family*. Londres: MacMillan.
- Bach, C. P. E. (1753-1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: Ch. F. Henning [I] & G. L. Winter [II].
- (1985). *Essay on the True Art of Playing Keiboard Instruments*. Londres: Eulenburg. [traducción Inglesa de J. M. William].

- Badura-Skoda, E. & P. (1962). *Interpreting Mozart on the Keyboard*. Nueva York: ST Martin Press.
- Bate, Ph. (1975). *The Oboe* (3ª ed.) .London: Ernest Benn Limited (1ª ed., 1956).
- Belinski, I. (1977). *The Complet Oboist*. New Jersey: Isai Belinski.
- Burgess, G. (1986). A New Edition of the Mozart Oboe Concerto, K. 314: A Checklist to Correct the Boosey & Hawkes Edition. *The Journal of the International Double Reed Society*, 14 (julio). 57-65.
- Burgess, G. & Bruce, H. (2004). *The Oboe*. New Haven & Londres: Yale University Press [impreso en China: Worldprint].
- Busby, Th. (1798). Life of Mozart. *Walpoliana*, no. IX, diciembre 1798, 445 – 450.
- Cascudo, T. (1997). La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV. *Artigrama*, núm. 12, 79 - 98.
- Choron, A. & Fayolle, J. F. (1810-1811). Mozart (Jean-Chrysostome Wolfgang Théophile). *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs*, vol. 2, 70 - 75. Paris: Valade.
- Clemens, K. (2003). *Tratado de la forma musical* (3ª edición). Madrid: Idea books.
- Copland, A. (1939). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Da Ponte, (1786). *Figaro* [libreto de la ópera sobre la obra de Beaumarchais *La folle journée, ou Le mariage de Figaro*], Praga: G. E. Diesbach.
- Dart, Th. (1975). *Interpretación de la música*. Buenos Aires: Victor Leru.[traducción de N. G. Vineis].
- Dietel, G. (1994). *Musikgeschichte in Daten*. Múnich: Bärenreiter.
- Donnington, R. (1990). *The Interpretation of early Music*. Londres: Faber & Faber.
- Downs, Ph. (1992). *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal.
- Einstein, A. (1947). *Sein Charakter, sein Werk*. Estocolmo: Bermann Fischer.
- Ferrer, F. (1990). *Educación comparada: fundamentos teóricos, metodología y modelos*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Ed. Alianza.
- Gallego, Antonio (1988). *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Música.
- Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. London: Boyden.
- Geoffroy-Dechaume, A. (1974). L'appoggiature ancienne. *L'interprétation de la musique française aux XVIIème et XVIIIème siècles*. Paris.
- Gerber, E. L. (1790). Mozart (Leopold) & “Mozart (Wolfgang Amadei, nach andern J.G. Wolfg.)“. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger ..., volumen 1*, 977 - 979. Lipsia: Breitkopf.
- (1813). “Mozart (Leopold)”, “Mozart (Johann Chrysostomus Wolfgang Gottlieb)” & “Mozart, geb. Weber (Constanza)”. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger ... volumen 3*, 474 - 498. Lipsia: A. Kühnel.
- Giegling, F. (1981). *Kritischer Bericht* [Informe crítico]. Salzburgo: Fundación Internacional Mozarteum. Publicaciones *On line*. Disponible en: [http://dme.mozarteum.at/DME/objs/pdf/nma\\_137\\_-15\\_-3\\_eng.pdf](http://dme.mozarteum.at/DME/objs/pdf/nma_137_-15_-3_eng.pdf) [última consulta 6-4-2017]
- Godwin, J. (1987). *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*. Barcelona: Paidós.
- Goritzki, I (1977/1978). Mozarts Oboekonzert unter neuen Aspekten. *Tibia 3/4*, 302-308.
- (2004). Das Oboenkonzert C-Dur in C major KV 314 von Wolfgang Amadeus Mozart. *Rohrblatt, vol 19*, pp. 14-26.
- Grout, D. y Palisca, C. (1960). *Historia de la música occidental*, (2 vols). Madrid: Alianza Editorial.
- Hamann, B. (2006). *Mozart. Sein Leben und seine Zeit*, Viena: Carl Ueberreuter.

- Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós. [traducción de L. Manero, primera edición original en alemán 1984]
- (2009). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado. [traducción de J. L. Milán, primera edición original en alemán 1982, 1ª ed. Española 2006]
- (2016). *Diálogos sobre Mozart. Reflexiones sobre la actualidad de la música*. Barcelona: Acantilado. [traducción de J. S. Gil, primera edición original en alemán 2005]
- Haynes, B. (1992). *Music for Oboe. 1650-1800: A Bibliography (2ª ed.)*. Berkeley (California): Fallen Leaf Press.
- (2001). *The Eloquent Oboe. A History of the Hautboy from 1640 to 1760*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hotteterre, J. M. (1984). *Principes of the Flute, Recorder & Oboe*. Londres: Barrie & Jenkins.[traducción de D. Lasocki, edición original en francés 1707]
- Joopig, G. (1981). *Oboe und Fagott*. Berna: Hallag.
- Juárez, A. J. (2013). *W. A. Mozart. El Concierto en Do mayor para oboe y orquesta k. 314*. Granada: Ruiz de Aloza editores.
- Lafarga, M., Llimerá, V., & Cháfer, T. (2016a). Tubos Polifónicos Antiguos. I: Gaitas y Órganos de Boca. *Quodlibet*, 60, I, 27-52
- (2016b). Órganos Grecoromanos: hidráulicos y neumáticos. *Quodlibet*, 61, II, 8 - 38.
- Lawson, C., & Stowell, R. (2007). *La interpretación Histórica de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lipowsky, F. Jh. (1811). “Mozart, (Leopold)” & “Mozart, (Wolfg. Amadeus)”. *Baierisches Musiklexikon*. Munich: Jakob Giel.
- Llimerá, V. (1998). *Técnica de base para oboe*. Valencia: Rivera editors.
- (1998). *Francisco José de Castro*. Valencia: Piles

- (2008). *La primera obra didáctica per a oboé a Espanya: El mètode d'Enrique Marzo i Feo (1870)*. Valencia: Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim. Mari Montañana.
- (2011). *Técnica de base para oboe (2ª edición revisada)*. Valencia: Rivera Mota.
- Llimera, V., Campos, V., & Jordá, I. (2005). *Francisco José de Castro. Concerti accademici*. Valencia: Piles.
- Llimera, V. *et alere* (2011). Orígenes de la didáctica del oboe en España. en R. De la Calle & Martínez Cardia, M. L. (2011). *Investigar en Música*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Mari Montañana.
- Lunde, Ivar Jr. (1978-1979). Corrections to the Paumgartner Edition of the Oboe Concerto in C Major, K. 314, by W. A. Mozart, *NACWPI Journal*, 27: 24-26 y 35-37.
- Malone, P. A. (1981). *The interpretation of the appoggiatura and trill in W.A. Mozart's oboe concerto, K. 314, and oboe quartet, K. 370* (tesis doctoral).Miami: Florida State University.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación: del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marty, J.P. (1988). *The tempo indications of Mozart*. New Haven: Yale University Press.
- Massin, J. & B. (1987). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Turner publicaciones.
- Milchmeyer, J. P. (1801). *Kleine Pianoforte-Schule für Kinder, Anfänger und Liebhaber*. Dresden: Meinhold.
- Mozart, C. (1799a). Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgetheilt. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1, (6-2-1799). 289–291.
- (1799b). Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben, von seiner Witwe mitgetheilt. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1 (11-9-1799). 854 – 856.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johan Jakob Lotter. Disponible en: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP460730-PMLP122129-leopoldmozartsgr0000moza\\_1756.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP460730-PMLP122129-leopoldmozartsgr0000moza_1756.pdf) [última consulta 21-11-2015]

- Mozart, L. (1787). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Dritte vermehrte Auflage [3ª edición]. Augsburg: Johan Jakob Lotter und Sohn.
- Mozart, L. (2013). *Escuela del violín (Violinschule)*. Valencia: Editorial Arpeggio [trad. de N. Pascual].
- Mozart, N. (1800). Noch einige Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren. Mitgetheilt von dessen Schwestern, der Reichsfreyin, Frau von Berthold zu Sonnenburg. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 2 (22-1-1800). 300–301.
- Mozart, W. A. (s, f). *Melodieskizze zum ersten Satz des Oboenkonzerts KV314 (285d)*. Salzburgo: Fundación Internacional Mozarteum. Publicaciones *On line*. Disponible en:  
[http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_pdf.php?c=dnNlcD0xMzcmcDE9MTc0JnAyPTE3NCZsPTImdGI0bGU9Tk1BK1YlMkYxNCUyRjMIM0ErSyUzQStadSszMTQlMkYwMSslMjhadSsyODVkJTJGMDElM0lrWnUrMjcxayUyRjAxJTI5KyUzRCtFa2IrMTc3N2FscGhh&cc=ab098772ca018e6c734ecd0e13cf7e96](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD0xMzcmcDE9MTc0JnAyPTE3NCZsPTImdGI0bGU9Tk1BK1YlMkYxNCUyRjMIM0ErSyUzQStadSszMTQlMkYwMSslMjhadSsyODVkJTJGMDElM0lrWnUrMjcxayUyRjAxJTI5KyUzRCtFa2IrMTc3N2FscGhh&cc=ab098772ca018e6c734ecd0e13cf7e96) [última consulta 10/05/2017].
- (1776). *Divertimento a 7 Stromenti* [KV 251](manuscrito). Berlín: Staatsbibliothek [Mus.ms.autogr.Mozart, W.A. 251].
- (1777). *Concerto in C / Oboe Principale / 2 Violini / 2 Oboe / 2 Corni / Viola / e / Basso / Del Sig[no]ª W. A. Mozart* [KV 314/285d, manuscrito anónimo posterior a 1777]. Salzburgo: Biblioteca Mozartiana. Fundación Internacional Mozarteum [Sig. “Rara 314/1”].
- (1778a). *Concerto in D / a Flauto principale/ 2 Violini / 2 Oboe / 2 Corni / Viola / e / Basso / Del Signore Wolfgang Mozart* [KV 314, manuscrito anónimo posterior a 1777]. Viena. Biblioteca de la Sociedad de Amigos de la Música [Sig. VIII 1396a].
- (1778b). *Erster Satz zu einem Konzert in F für Oboe und Orchester (Fragment)* [KV 293/416f]. Cambridge: Fitzwilliam Museum. Disponible por medio de la Fundación Internacional Mozarteum. Publicaciones *On line*.: [http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2) [última consulta 5-6-2017].
- (1781) *Gran Partita* [manuscrito autógrafo KV 361]. Washington: Biblioteca del Congreso.

- (1781a). *Quartetto* [KV 370/368*b*] (manuscrito). París: Biblioteca Nacional de Francia [Sig. “Ms 230”].
- (1781b). *Gran Partita* [*Serenata en Si bemol mayor* KV 361] (manuscrito). Whashington: Biblioteca del Congreso.
- (1782). *Serenata* [en Si bemol mayor] KV 375 (manuscrito). IMSLP. Disponible en: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP292800-PMLP40434-Mozart - Serenade in Eb K375 -autograph-.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP292800-PMLP40434-Mozart_-_Serenade_in_Eb_K375_-autograph-.pdf) [última consulta 5-6-2017]
- (1782). *Serenata* [en Do menor] KV 388/384*a* (manuscrito). IMSLP. Disponible en: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP292799-PMLP40436-Mozart - Serenada -k388-.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP292799-PMLP40436-Mozart_-_Serenada_-k388-.pdf) [última consulta 5-6-2017]
- (1784). *Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson* [KV 452] (manuscrito). París: Biblioteca Nacional de Francia [Sig. “Ms 221”].
- (1800). *Quatuor pour hautbois, violin, alto et violencelle*. Offenbach: J. André.
- (ca. 1802). *Gran Partita* [*Serenata en Si bemol mayor* KV 361] (arreglo de F. Gleißner para vl, va, ce, ob, & piano). Offenbach: J. André. Disponible en: [http://imslp.org/wiki/Serenade\\_in\\_B-flat major, K.361/370a \(Mozart, Wolfgang Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Serenade_in_B-flat_major,_K.361/370a_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) [última consulta 18-5-2017]
- (s, f). *Gran Partita* [*Serenata en Si bemol mayor* KV 361] (arreglo de Ch. F. G. Schwenke). Hamburgo: Böhme. Disponible en: [http://imslp.org/wiki/Serenade\\_in\\_B-flat major, K.361/370a \(Mozart, Wolfgang Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Serenade_in_B-flat_major,_K.361/370a_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) [última consulta 18-5-2017]
- (1880) *Serenata N° 9* “Posthorn” KV 320. Lipsia: Breitkopf. Disponible en: [http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP84122-PMLP40429-Mozart Werke Breitkopf Serie 09 11 KV320.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP84122-PMLP40429-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_09_11_KV320.pdf) [última consulta 3-5-2017]
- (1880) *Serenata N° 9* “Posthorn” KV 320. Lipsia: Breitkopf. Disponible en: [http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP84122-PMLP40429-Mozart Werke Breitkopf Serie 09 11 KV320.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP84122-PMLP40429-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_09_11_KV320.pdf) [última consulta 3-5-2017]

- (1881). Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester [para flauta]. *Mozarts Werke, Serie XII, 2 – 26* (104 – 128). Lipsia: Breitkopf & Härtel. Disponible en: <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/16598> [última consulta 9-5-2017].
- (1881). Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester. *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Serie XII:vol. 2, 14, 2-26* (104-128). Lipsia: Breitkopf & Härtel, 1881.
- (1942). *Oboe quartet in F Major KV. 370/368b*. Heinrich Husmann (ed.). Londres: Boosey & Hawkes.
- (1948). *Concerto for oboe and orchestra K. 314* [reducción para oboe & piano] (primera edición de B. Paumgartner). Londres: Boosey & Hawkes.
- (1964). *Oboe quartet in F Major K.V. 370/368b* (versión para oboe y piano). Horgson, P (ed). London: Peters.
- (1972). *Bläserkonzerte·Wind Concertos* [CD]. Berliner Philharmoniker, H. Von Karajan (director). Karl Leister, Lothar Koch, Günter Piesk (intérpretes). Hayes Middlesex, Inglaterra: EMI Records Ltd.
- (1975). *Concertos and Serenades* [CD]. Wiener Philharmoniker, Karl Böhm, Gerhard Turetschek, Mozart: Wind Alemania: Deutsche Grammophon.
- (1981). *Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285d)*. Kassel: Bärenreiter [prólogo de F. Giegling].
- (1982). *Quartet für Streichinstrumente KV 370/386b*. Lipsia: Breitkopf & Hartel.
- (1984). *Mozart Sinfonia Concertante K297b – Oboe Concerto* [CD]. Academy of St Martin in the Fields, Sir Neville Marriner (director). Heinz Holliger (director e intérprete). EU: Brilliant Classics - DECCA Music Group.
- (1985). *Quartet for Oboe and Strings in F Major, k 370 (368b)*. MOZART [Cd track 1-3]. Heinz Holliger, Orlando Quartet: Philips digital classics.
- 1986). *Concerto in C* (nueva edición). Kassel: Bärenreiter [prólogo de F. Giegling].
- (1987). *Oboe quartett in F Major [KV. 370/368b]*. Jaroslav Pohanka. Kassel: Bärenreiter.
- (1991). *C. P. E. Bach. Lebrun. Mozart. Oboe concertos*[CD]. The English Concert. P. Goodwing, oboe. Trevor Pinock, dirección musical: Archiv Produktion. Deutsche Grammophon.



- (1994). *Oboenkonzerte: Albinoni, Mozart, Haydn* [CD]. Accademia Instrumentalis Claudio Monteverdi, Paul Angerer (director). Ingo Goritzki (intérprete). Suiza: Claves Records.
- (1996). *Quartet for Oboe and Strings in F Major, k 370 (368b)*. Mozart [Cd track 4-6] Lothar Koch, Amadeus Quartet: Deutsche Grammophon.
- (1997). *Quatuor pour hautbois, violon, alto et violoncelle K. 370 (368b). Manuscrit autographe -1781. Édition originale -1800*. L Plainelière (Courlay): J.M. Fuzeau.
- (1997a). *Quatuore pour hautbois, violon, alto et violoncelle KV. 370 (368b)*. Courlay: J.M. Fuzeau [Prólogo y estudio de J. A. André].
- (1997b). *Quartet for Oboe ad Strings in F Major, k 370 (368b). Oboe Quartets* [Cd track 1-3] Paul Goodwin, Terzetto. Harmoni Mundi.
- (2000). *Clarinet concert. Oboe concerto. Concerto for Flute & Harp*. Concentus Musicus Wien. Hans-Peter Westermann, oboe. Nikolaus Harnoncourt, dirección musical: Das Alte Werk. Teldec.
- (2003). *Concerto in C* (nueva edición revisada). Kassel: Bärenreiter [prólogo de F. De Bruine].
- (2004). *Auf Mozarts Spuren* [CD]. Mahler Chamber Orchestra, Claudio Abbado (director). Albrecht Mayer (intérprete).]. Alemania: Universal Classics.
- (2005). *Oboe quartet in F Major KV. 370/368b*. Munich: Henle Verlag.
- (2008). *Alles Fühlt der Liebe Freuden* [CD]. Camerata Salzburg, François Leleux (director e intérprete). Alemania: Sony Classical.
- (2008). *Quartet for Oboe and Strings in F Major, k 370 (368b) Mozart/Britten/Dohnányi*. François Leleux: Sony BGM Music Entertainment.
- (2009a). *Concerto in C* [partitura de orquesta según el manuscrito **Ob-S-s**]. Wiesbaden: Breitkopf [prólogo y notas críticas de H. Wiese].
- (2009b). *Concerto in C* [edición *urtext* de la parte de oboe con reducción para piano de la parte de orquesta, según el manuscrito **Ob-S-s**]. Wiesbaden: Breitkopf [prólogo y notas críticas de H. Wiese].

- (2009c). *Concerto in C* [edición urtext de la parte de oboe con dos versiones según los manuscritos *Ob-S-s & FL-W-s*]. Wiesbaden: Breitkopf.
- (2013). *W. A. Mozart Oboe Concerto/Quartet/Sonata* [CD]. Lithuanian Chamber Orchestra, Alexei Ogrintchouk (director e intérprete). Suecia: BIS.
- (2014) *Mozart oboe concerto & Sinfonia concertante* [CD]. Mozart Orchestra, Claudio Abbado (director), Lucas Macías (intérprete): Claves.
- Neumann, F. (1982). *The Appoggiatura in Mozart's Recitative*, in: *Journal of the American Musicological Society XXXV (Primavera 1982), 1*, pp. 115–137.
- Neumann, F. (1986). *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. New Jersey: Princeton University Press.
- Niemetschek, F. X. (1798). *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*. Praga: Herrlichen Buchhandlung. Disponible en: <http://mozartsocietyofamerica.org/embp/> [última consulta 22-5-2017]
- (1808). *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, aus Originalquellen*, 2nd ed. Praga: Herrlichen Buchhandlung. Disponible en: <http://mozartsocietyofamerica.org/embp/> [última consulta 22-5-2017]
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: J. V. Foss.
- (1985). *On Playing the Flute*. London: Faber and Faber, 1985. [Traducción, notas y prólogo de E. R. Reilly].
- Randel, D. (1997). *Diccionario Harvard de Música* (1ª ed. 1986). Madrid: Alianza Editorial.
- Renwick, I. M. (1986). Authenticity in Mozart's Oboe Concerto: A Reappraisal. *The Double Reed, Vol. 9, 3*, 58 - 59.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Riordam, G. T. (1995). The History of the Mozart Concerto K. 314. Based on the Letters of the Mozart Family, A Review of Literature and Some Observations on the Work. Florida: Tallahassee. *The Journal of the International Double Reed Society, 23, 5* - 18.

- Robertson, A., & Stevens, D. (1985). *Historia General de la Música, 4 vols*, Madrid: Itsmo.
- Rochlitz, F. (1798). Anekdoten von Mozart. *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (10-10-1798). 20 - 24; (24-10-1798). 49 - 55; (7-11-1798). 81 - 86; (21-11-1798). 113 - 117, (5-12-1798). 145 - 152; (19-12-1798). 177-180; 2 (2-4-1799). 480; 3 (marzo 1801). 450 - 452; (Abril 1801). 493 - 497; (May 1801). 590 - 596.
- Rosen, Ch. (1986). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rothwe, E. (1982). *Oboe Technique* (3ª ed.). Londres: Oxford University Press (1ª ed. 1953).
- Sainsbury, J. (1824). “Mozart (Leopold)” and “Mozart (Johann Chrysostomus Wolfgang Gottlieb).” *Dictionary of Music from the Earliest to the Present Times. Comprising the Most Important Biographical Contents of the Works of Gerber, Choron, and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir John Hawkins, etc., etc. together with upwards of a Hundred Original Memoirs of the Most Eminent Living Musicians; and a Summary of the History of Music*. 2 vols. London: Sainsbury.
- Savall, (dir.). (2012). *Erasmus van Rotterdam. Éloge de la Folie*. La Capella Reial de Catalunya. Hesperion XXI. Jordi Savall. Estudios de Jean-Claude Margolin, Jean-Christophe Saladin, Dr. Hans Trapman, Ricardo García Cárcel, Ariane de Rotschild, Jacqueline Minett & Alexandre Vanautgaerden: Alia Vox [Disco libro].
- Schlichtegroll, F. (1793). *Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbenen Personen*, 2 vols. Gotha: Justus Perthes.
- (1794). *Mozarts Leben*. Graz: Joseph Georg Hubeck.
- Schubart, Ch. F. D, (1806). *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*. Vienna: J. V. Degen.
- Soler, P. (1850). *Tablature du nouveau système de hautbois et anneaux mobiles*. París: Biblioteca Nacional de Francia [ Sig “ Ms. V9 4892”].
- Solomon, M. (1995). *Mozart: a life*. Nueva York: Harper Perennial.

- Stendhal, B. H. (1839). *Life of Mozart. The Life of Haydn, in a Series of Letters Written at Vienna; Followed by the Life of Mozart; with Observations on Metastasio; and on the Present State of Music in France and Italy*, 263 – 324. Londres, 1817. Disponible en: <http://mozartsocietyofamerica.org/embp/> [última consulta 15-5-2017]
- Traeg, J. d. A. (1799). *Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des J. T. zu Wien*. Viena: Ghelen (primer suplemento Viena, 1804).
- Traeg, J. d. A. (1804). *Erster Nachtrag [primer suplemento] zum Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des J. T. zu Wien*. Viena: Ghelen.
- Tromlitz, J. G. (1791). *Ausführlicher un grünflicher Unterricht, die Flöte zu spielen*. Lipsia: Adam Friedrich Böhme. Disponible en: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP75105-PMLP150692-TromlitzAusfhrlicherUndGrndlicherUnterrichtDieFlteZuSpielen> [última consulta 5-6-2017]
- Ulrich, M. (1977). *Atlas de Música*, (2 vols.). Madrid: Alianza Editorial.
- Valentin, E. (1959). *Mozart*. Munich: Kinder Verlag/Hachette [traducción al francés de Cl. Guinchat].
- Vicente, P. C. (2017). *Propuesta didáctica para el estudio de los aspectos básicos de la técnica en el Concierto en Do mayor para oboe de W. A. Mozart* (Trabajo Final de Título). Valencia: Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia.
- Weinmann, A. (1973). *Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn)* (primera edición del catálogo por Traeg, J. d. A.: Viena, 1799; primer suplemento: Viena, 1804). Viena: Universal Edition.

## 15.2 Recursos en red

Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina.

[http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mozart-interpretación-obras-siglo\\_xxi-pdf](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mozart-interpretación-obras-siglo_xxi-pdf)

Archive.org

<https://archive.org/>

Bärenreiter Mozart Portal

[www.mozart-portal.de/](http://www.mozart-portal.de/)

BNF. Gallica Bibliothèque numérique.

<http://gallica.bnf.fr/>

British Library Online Gallery – Mozart’s Thematic Catalogue

“Mozart’s Musical Diary”: <http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=0d3ac4d1-793c-4021-b178-9c666c90f2bc&type=book>

Harvard University – Mozart Resources

<http://hcl.harvard.edu/libraries/loebmusic/isham/guides/mozart/IMSLPhttp://hz.imslp.info/f>

Mozart New Documents - a collaborative, open project for the digital publication of new Mozart documents discovered since 1997 (ed. Dexter Edge and David Black)

<https://sites.google.com/site/mozartdocuments/>

Mozart Portraits

[www.mozartportraits.com/](http://www.mozartportraits.com/)

Mozart Society of America<sup>1</sup>

<http://mozartsocietyofamerica.org/>

Mozart Studies Serials since 2010 (PDF): Mozart-Jahrbuch 2013, Mozart Studien 21 (2012), 22 (2013), and 23 (2015), and Mozart Studies 2 (2015)

[http://mozartsocietyofamerica.org/resources/tocs/Mozart Studies Serials since 2010 - updated July 2016.pdf](http://mozartsocietyofamerica.org/resources/tocs/Mozart%20Studies%20Serials%20since%202010%20-%20updated%20July%202016.pdf)

---

<sup>1</sup> En esta página figuran detalladas una gran cantidad de recursos on line sobre Mozart.

Mozarteum: Mozart Reflected in Early Music Journalism (Mozart im Spiegel des frühen Musikjournalismus) - searchable database of 355 articles mentioning Mozart from 1784-1800

<http://dme.mozarteum.at/mozart-rezeption/edition/sessions.php>

Mozarteum: Online Catalog of Mozart Libretti - bibliographic database of original librettos, sources, adaptations, etc. with links to digital reproductions

<http://dme.mozarteum.at/DME/main/cms.php?tid=132&sec=libkat&l=1&l=2>

Mozarteum: Online Edition of Mozart Letters and Documents - online publication of ca. 700 letters and documents in the Mozarteum collection

<http://dme.mozarteum.at/DME/main/cms.php?tid=110&sec=briefe&l=2>

Mozart's Masonic Music

[www.masonmusic.org/mozart.html](http://www.masonmusic.org/mozart.html)

Mozart's Tempo-System (Mozarts Tempobezeichnungen)

Helmut Breidenstein, Conductor and Musicologist

[www.mozart-tempi.net/](http://www.mozart-tempi.net/)

Neue Mozart Ausgabe

[http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub\\_srch.php?l=2](http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2)

Neue Mozart-Ausgabe Online

[www.nma.at](http://www.nma.at)

Oil Paintings of Mozart

[www.victoriakoursaros.com/](http://www.victoriakoursaros.com/)

The Mozart Project – biography, essays, Köchel listings

[www.mozartproject.org](http://www.mozartproject.org)

# ***ANEXOS***

### 16.1. Partes instrumentales de la edición interpretativa

#### Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Oboe Solista

I. Allegro aperto

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

**Tutti obbligado** **Tutti**

*f* > < > < > < > < > *p*

6 *f*

10 *fp*

15 *fp*

20 *cresc.* **Tutti obbligado**

25 *p* **Tutti** *f* *p*

29 *f* **Solo** *sfz* < *sfzp*

34 *cresc.*

40

A.L.L.G.©



Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

2

43 *p*

46 *Tutti* *Solo*

51

56

60 *p* *f*

64 *p*

67

70 *fp* (*dim.*)

74 *Tutti* *Solo* *p*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

80 *fp* *fp* (*cresc.*)  
*f*  $\rightarrow$  *p* *f*  $\rightarrow$  *p* < > < > < > < >

85 > < >

88 *sfz* *f* *sfz* *mf* *sfz* *tr*

93

95 *tr* **Tutti**

99 *p* *f*

102 *p* *f*

105 **Solo** *tr*

110 *f*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

4

115 *p*

119 *Tutti* *Solo* *f* *p*

125 *tr* *p*

129

132 *p*

136 *mf* *f* *mf* *mp* *mf*

140 *mp* *mf* *f* *mf*

143

146 *tr* (*dim.*) *tr*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

5

150 *f* *p* *sfz* *f* *p*

156 *f* *p* *sfz*

161

163 *sfz*

166 *f* *sfz* *mf* *sfz*

170

173 *Tutti* *Cadenza Tutti*

179

## Concierto para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

### II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

The musical score for the Oboe part of Mozart's Concerto KV 314, II. Adagio non troppo, is presented in a single system with multiple staves. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano), along with performance markings like *Tutti*, *Tutti obligado*, and *Solo*. The score is divided into systems with measure numbers 6, 12, 18, 23, 28, 32, 38, and 45. Section markers 'A' and 'B' are present. The score concludes with the copyright notice 'A. L.L.G.©'.

Concierto para Oboe y Orquesta

2

51 Solo **C**

*p* *mf*

58 *p* 6

62 *tr*

67 *p* *tr*

72 *p* *tr*

**D** Tutti *f* Tutti

85 Cadencia Tutti *f* Tutti obligado

# Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Oboe solo

## III. Rondo

W. A. Mozart (1756-1791)

**Allegretto**

Edición: Aitor Llimerá Galduf

*Solo*  
*p*

7 *Tutti*  
*f*

16

26 *Solo*  
*f*

37 *p* *f*

45

53 *Solo*  
*p*

61 *p*

67 *p*

A.L.L.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

2

Musical score for Oboe, measures 74-130. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics including *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo), as well as articulation marks such as accents (>), slurs, and trills (*tr*). A section labeled 'A' is enclosed in a box at measure 86. The score includes performance directions for 'Solo' and 'Tutti'.



Concierto en Do para Oboe y Orquesta

3

138

147

Solo

155

*p*

*p*

166

*p*

**B**

171

175

*mf*

*f*

182

*p*

188

194

Detailed description: This page contains a musical score for the Oboe part of a Concerto in D major. The score is written in treble clef and consists of eight staves of music, numbered 138 to 194. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also trill ornaments (*tr*) and a section marked 'Solo' starting at measure 147. A box labeled 'B' is placed above measure 166. The score is presented on a white background with black ink.

4

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

202 *p* Tutti

214 Solo *p*

226 Tutti

233 Solo *p*

241 Tutti

250 Solo *p*

258 Tutti *f*

266 Solo *p* *f* *p*

275 Tutti obligado Tutti obligado *f*

# Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Oboe I, II

I. Allegro aperto

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

The musical score is written for Oboe I and II in 4/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 1-4) features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The second system (measures 5-10) includes a first ending bracketed with a '2' and a second ending. The third system (measures 11-16) has a first ending bracketed with an '11' and a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 17-26) contains a first ending bracketed with an '11' and a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 27-31) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracketed with an 'A'. The sixth system (measures 32-36) has a piano (*p*) dynamic and a first ending bracketed with an 'A'. The seventh system (measures 37-42) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracketed with a 'B'. The eighth system (measures 43-48) has a piano (*p*) dynamic and a first ending bracketed with a 'B'. The ninth system (measures 49-54) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracketed with a 'B'. The tenth system (measures 55-60) has a piano (*p*) dynamic and a first ending bracketed with a 'B'. The eleventh system (measures 61-66) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracketed with a 'B'. The twelfth system (measures 67-72) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracketed with a 'C'. The thirteenth system (measures 73-78) has a piano (*p*) dynamic and a first ending bracketed with a 'C'. The fourteenth system (measures 79-84) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracketed with a 'D'. The fifteenth system (measures 85-90) has a piano (*p*) dynamic and a first ending bracketed with a 'D'. The score concludes with a forte (*f*) dynamic.

A. LL.G.©

2

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

102 12

E

118 *p* *f* *p*

123 14 10

*p*

F

151 17

*p*

G

171 *f*

176 *f*

182

186 *tr*

## Concierto para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*fp*  
*p*  
*f*  
*p*

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Oboe I, II

III. Rondo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

Allegretto

12

19

28

39

49

70

14

14

C

28

12

137

146

ALL.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

2

Musical score for Oboe, measures 157-281. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as rests, notes, trills, and dynamics. Measure numbers 157, 170, 213, 235, 251, 270, and 281 are indicated at the start of their respective staves. Rehearsal marks D, E, and F are placed above the staves. Dynamics include *f* and *tr*. Fingerings 4, 35, 13, 7, and 11 are indicated above notes. The score concludes with a double bar line at measure 281.

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Trompa I, II

I. Allegro aperto

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

*f*

8

*p*

16

*p*

25

30

*pp*

**A**

13

47

*f*

**B**

15

*p*

66

*f*

**C**

15

*p*

**D**

*f*

A.L.L.G.©



2

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

103

*p*

111

3

E

119

*f* *p*

13

139

2

147

2 3

*f* *p*

F

157

11

*p*

G

179

*f*

184

*f*

## Concierto para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

The musical score is written for the oboe part of Mozart's Concerto KV 314, II. Adagio non troppo. It is in 3/4 time and consists of six staves of music. The score includes various dynamic markings and articulations. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a section labeled 'A' starting at measure 15. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a section labeled 'B' starting at measure 35. The fourth staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a section labeled 'C' starting at measure 45. The fifth staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a section labeled 'D' starting at measure 72. The sixth staff begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The score includes various articulations such as slurs, accents, and phrasing slurs.

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Trompa I, II

### III. Rondo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

Allegretto

12

19

28

38

49

70

77

123

143

ALL.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

2

153 6 37

D

E

215 13 F

237 7 f p

254 6 f 2

269

278

# Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Violín I

I. Allegro aperto

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

*f* *p* *f* *p* *fp* *fp* *cresc.* *p* *f* *p* *f* *A* *p*

A. LL.G.©

2  
Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

41 *p* *tr*

47 *f* *tr* **B**

51 *V*

57 *fp*

62 *fp* *p*

67 *V*

71 *fp*

75 *V* **C**

79 *p* *fp*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

3

82 *fp*

86

90 *fp* *fp*

95 *fp* *f* **D**

98 *p* *f*

102 *p* *f*

105 *tr* *p*

110 *V*

115

Detailed description: This block contains the musical notation for the Oboe part of the Concerto in D major, KV 314, from measures 82 to 115. The notation is written on a single staff in treble clef. It begins with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) at measure 82. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *fp*, *f*, *p*, and *tr* (trill). A key signature change to D major is indicated by a 'D' in a box above the staff at measure 95. The score concludes with a fermata and a breath mark (*V*) at measure 115.

4  
E

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

*f* *p*

125

130 *fp* *fp*

135

141 *fp*

145 *fp*

149 *p* *fp*

154 *fp*

156 *fp*

F



Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

5

Musical score for Oboe, measures 159-185. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of seven staves of music. Measure 159 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music is a continuous eighth-note pattern. Measure 164 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and includes dynamic markings *fp*. Measure 169 continues the eighth-note pattern. Measure 173 has a dynamic marking *f* and a box containing the letter 'G' above a note. Measure 177 has a dynamic marking *f* and a trill symbol above a note. Measure 181 has dynamic markings *p* and *f*. Measure 185 has a dynamic marking *f* and a trill symbol above a note.

## Concierto para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

A. LL.G.©

Concierto para Oboe y Orquesta

2

48 *f*

52 *p* *fp*

**C**

63 *f*

68 *p* *p*

**D**

74 *f*

80 *p* *f*

84 *f* *f*

88 *p*

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Violín I

### III. Rondo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

Allegretto

The musical score for Violin I, III. Rondo, KV 314 by Mozart, is presented in a single system with 8 measures per line. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (p, f), and articulation marks. Section markers A and B are present.

8

17

A

33

41

49

B

58

68

p

f

p

p

p

p

ALL.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

2

77

86 **C**

95

104

114 *p* *f*

122 *p* *tr* *p*

131 *f* *tr*

140 *tr*

147 *p* *tr*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

3

Musical score for Oboe, measures 156-227. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It includes various dynamics such as *p*, *f*, *pp*, and *f*, and articulation marks like *tr* (trill) and *4* (quadruple). Measure numbers 156, 164, 172, 180, 188, 199, 208, 216, and 227 are indicated at the start of their respective lines. Boxed letters 'D', 'E', and 'F' are placed above the staff at measures 164, 199, and 227 respectively. The score concludes with a final measure at 227.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

4

Musical score for Oboe part, measures 236-280. The score is written in treble clef and includes dynamic markings such as *p*, *f*, *fp*, and *tr*. The music features various rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents.

236 *p* *f*

245 *f* *p*

254 *fp* *f*

263 *tr* *p*

271 *p* *f* *pp* *pp* *p* *f*

280

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Violín II

I. Allegro aperto

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

Violín II

1. *f* *p*

6 *p* *f*

10 *p*

14 *fp*

16 *fp*

19 *cresc.*

22 *f*

26 *f*

30 *p*

A

A. LL.G.©



2

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

35

40

45

49

56

61

66

70

74

*V*

*p*

*f*

**B**

*fp*

*p*

*V*

*fp*

*V*

**C**

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

3

Musical score for Oboe, measures 79-118. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The piece is in C major. The score includes dynamic markings such as *p*, *fp*, and *f*. It also features articulation marks like *tr* (trill) and *V* (accents). A box labeled 'D' is placed above measure 95, and a box labeled 'E' is placed above measure 118. The score consists of nine staves of music.

4

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Musical score for Oboe part of Concerto in D major, KV 314, measures 122-163. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings such as *p*, *fp*, and *f*. Performance instructions include **F** (Fingering) and *V* (Vibrato). The score consists of eight staves of music.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

5

Musical score for Oboe, measures 167-186. The score is written in treble clef and includes dynamic markings such as *fp* and *f*. Measure 173 features a circled 'G' above a note. Measure 177 includes a trill (*tr*) and a fermata. Measure 186 ends with a double bar line.

## Concierto para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

A. LL.G.©

Concierto para Oboe y Orquesta

2

47 *f* <

52 *p* > *fp*

[C] *p*

63

67 *p*

71 *p*

[D] *f* *p*

81 *f* *f* <

86 *f* *p*

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Violín II

### III. Rondo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

Allegretto

The musical score for Violin II in the Rondo movement of Mozart's Concerto in D for Oboe and Orchestra KV 314. The piece is in 2/4 time and marked Allegretto. The score consists of 70 measures, divided into two systems of 35 measures each. The first system includes measures 1-35, and the second system includes measures 36-70. The score features various dynamics, including piano (p) and forte (f), and includes first and second endings (A and B). The score is published by ALL.G.©.

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

2

Musical score for Oboe, measures 78-146. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*), articulation (accents), and performance instructions (trills, triplets). A box labeled 'C' is placed above measure 88. Measure numbers 78, 88, 95, 103, 112, 120, 129, 138, and 146 are indicated at the start of their respective lines.



Concierto en Do para Oboe y Orquesta

3

156 *tr* *p* **D**

164 *2* *>*

174 *f* *p*

182 *pp*

190 **E**

199 *p*

208 *p* *f* *<*

216 *4* *p* **F**

227 *f*

Detailed description: This block contains the musical score for the Oboe part, measures 156 to 227. The score is written in a single staff with a treble clef. It includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (p, f, pp), and articulation (>). There are also boxed letters D, E, and F, likely indicating fingerings or specific notes. Measure 156 starts with a trill on G4, followed by a series of eighth notes. Measure 164 has a '2' above the staff, indicating a second ending. Measure 174 features a dynamic change from forte (f) to piano (p). Measure 182 is marked piano-piano (pp). Measure 190 has a boxed 'E' above the staff. Measure 199 is marked piano (p). Measure 208 has a dynamic change from piano (p) to forte (f) with an accent (<). Measure 216 has a '4' above the staff, indicating a fourth ending. Measure 227 is marked forte (f).

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

4

Musical score for Oboe, measures 234-277. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings such as *p*, *f*, *fp*, *tr*, and *mf*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

234 *p*

242 *f* < < *f*

251 *p* *fp*

260 *f* *tr* *p*

269 *p* *f* *p* *f* *f* *p*

277 *f*

# Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Viola

## I. Allegro aperto

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

*f*

5 *p* *f*

9 *p*

14 *fp*

21 *p*

26 *f* *f*

31 *p* A

36 *p* 5

47 *f* B

A. LL.G.©

2

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

52 *p* *tr*

57 *p* 7

67 *v*

72 *fp*

77 *p* C

84 *fp* 6

92 *fp*

96 *f* D

100 *f*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

3

105 

110 

115 

**E** 

124 

129 

136 

141 

147 

4  
Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

152

**F**

*p* *fp* *fp*

159

**3**

*p*

167

*fp* *fp*

172

**G**

*f*

176

*tr* *f*

181

*f* *f*

186

*tr*

## Concierto para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

*f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f*

2 6 7 4 2 6 4

A B C D

A.L.L.G.©

Concierto para Oboe y Orquesta

2

84

84



### Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Viola

#### III. Rondo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

Allegretto

9

19

29

37

46

B

72

10

90

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

ALL.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

2

99 **15**  
*p* *f*

121  
*p*

130  
*p* *f*

139

149 **5**  
*p*

162 **D**  
*p*

171 **3**  
*f* *p*

182 **16**  
*pp*

**E**  
*p* *p* *f*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

3

215 

226 

235 

245 

254 

263 

272 

281 

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Cello

I. Allegro aperto

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

The musical score for Cello in the first movement of Mozart's Oboe Concerto, KV 314, is presented in bass clef with a 4/4 time signature. The piece is marked 'I. Allegro aperto'. The score consists of nine staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff includes a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The third staff features a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*fp*) dynamic. The fourth staff has a piano (*p*) dynamic. The fifth staff is marked forte (*f*). The sixth staff includes a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*fp*) dynamic. The seventh staff has a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) marking. The eighth staff has a piano (*p*) dynamic and includes a sixteenth-note figure (*6*). The ninth staff is marked forte (*f*) and includes a trill (*tr*) marking. Rehearsal marks 'A' and 'B' are placed above the staves at measures 31 and 47, respectively. The score concludes with the copyright notice 'A. LL.G.©'.

2

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

52 *p* *tr*

56 *p* 7

66 *V* *V*

70 *fp*

75 *p* **C**

80

84 *fp* *fp* 6

93 *fp* *f* **D**

98 *f*

Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

3

103 *f* *p*

108

113

118 **E** *f* *p*

124

130 **3**

138

143 *fp*

148 **F** *f*

Detailed description: This block contains the musical score for the Oboe part, measures 103 to 148. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics including *f* (forte), *p* (piano), and *fp* (fortissimo piano). There are also articulation marks such as *tr* (trill) and *acc* (accents). Fingerings are indicated by numbers 1-3. Performance instructions include a first ending bracket labeled 'E' and a triplet of eighth notes labeled '3'. A second ending bracket labeled 'F' is also present. The music consists of several lines of notes, including eighth and sixteenth notes, and rests.

4  
Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

154

*p* *fp* *fp* *fp*

159

*p*

167

*fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

172

*f* **G**

177

*f* *f* *f* *f*

181

*f* *f* *f* *f* *f*

186

*f* *f* *f* *f*

## Concierto para Oboe y Orquesta KV 314

Partitura general

II. Adagio non troppo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

6

12

28

37

44

50

68

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *p*

A

B

C

A. LL.G.©



Concierto para Oboe y Orquesta

2

77

**E**

77

*f* *p*

82

*f* *f* *f*

87

*p*

## Concierto en Do para Oboe y Orquesta KV 314

Cello

### III. Rondo

W. A. Mozart (1756-1791)

Edición: Aitor Llimerá Galduf

**Allegretto**

12 *f* >

19 > A

29 2

38 *p* *f* B

48 *p* 17

73 *p* 10 *f* C

115 *p* *f* 16

124 12 *f* >

A.L.L.G.©

Concierto en Do para Oboe y Orquesta

2

144

153

164

183

208

217

239


248

263


Concierto en Do para Oboe y Orquesta

3

273



282



The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff, starting at measure 273, contains eight measures of music. It features dynamic markings: *pp* (pianissimo) for the first two measures, *p* (piano) for the third measure, and *f* (forte) for the fourth measure. There are also slurs and accents over the notes. The second staff, starting at measure 282, contains four measures of music, ending with a double bar line. It features a series of eighth notes in the first two measures, followed by a quarter note and a half note in the third and fourth measures respectively.





## 16.2. Tablas comparativas del análisis de los capítulos 8, 9 y 10

### Análisis del manuscrito del Concierto en Do Mayor KV 314 W. A. Mozart Articulaciones y figuras de notas

I. Allegro aperto

The musical score is annotated with red and green double-headed arrows. Red arrows indicate the first movement of the quartet, and green arrows indicate the first movement of the divertimento. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'fp'.

 **1° mov. Cuarteto**  
 **1° mov. Divertimento**

## Análisis del manuscrito del Concierto en Do Mayor KV 314 W. A. Mozart Articulaciones y figuras de notas

II. Adagio non troppo

2 o más

2º mov. Cuarteto

3º mov. Divertimento



## Análisis del manuscrito del Concierto en Do Mayor KV 314 W. A. Mozart Articulaciones y figuras de notas

III. Rondó. Allegretto

The musical score consists of six lines of music. The first line has three green double-headed arrows under the notes. The second line has two red double-headed arrows under the notes. The third line has three green double-headed arrows under the notes. The fourth line has four red double-headed arrows under the notes. The fifth line has four red double-headed arrows under the notes. The sixth line has four red double-headed arrows under the notes.

←→ **3° mov. Cuarteto**  
←→ **5° mov. Divertimento**



### **Postdata**

Queda todavía mucha materia que tratar. Ésta será posiblemente la objeción que se me haga. Pero ¿de qué temas se trata? De aquellos que sólo sirven para llamar la atención sobre los malos criterios de algunos concertistas y para formar al intérprete razonable mediante reglas de buen gusto.

(Mozart, L. 2013: 8)



