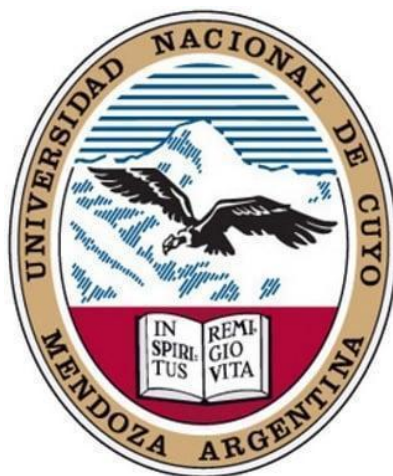


**Augusto Pablo Carnevale**

**La Cadencia del Primer Movimiento del Concierto para Fagot y  
Orquesta KV 191 de W. A. Mozart.**

**Aproximaciones teóricas y reflexiones desde la perspectiva de la  
Interpretación Históricamente Informada**



Tesina de Licenciatura en Fagot

Carreras Musicales

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Directora: Mgter. Andrea Yurcic

Mendoza, julio de 2024

## Resumen

El *Concierto en Si bemol Mayor para fagot y orquesta KV 191* de Wolfgang Amadeus Mozart es posiblemente la obra más ejecutada por los fagotistas, ya que forma parte del repertorio solicitado en concursos y de los programas de estudio en las universidades de todo el mundo. Con la finalidad de profundizar en aspectos interpretativos, este trabajo se enfoca en la cadencia de su primer movimiento. Indaga acerca de los elementos que deben tomarse en consideración al momento de componer o interpretar una cadencia según las convenciones propias del estilo clásico, dentro de los límites de la Interpretación Históricamente Informada. Mediante la lectura reflexiva de la bibliografía especializada, propone variables de análisis que luego son cotejadas con cadencias seleccionadas, ejecutadas entre 1950 y 2022 por fagotistas de renombre internacional, a fin de construir un corpus teórico que nos aproxime a las prácticas estilísticas del Clasicismo y con ello, a la reflexión sobre la propia práctica.

*Palabras clave:* fagot, cadencia, Mozart

## Abstract

Wolfgang Amadeus Mozart's *Bassoon Concerto KV 191 in B-flat Major* is possibly the most performed piece by bassoonists, as it is required in competitions and university study programs. With the aim of delving into interpretative aspects, this work will focus on the cadenza of its first movement. It explores the elements to be considered when composing or interpreting a cadenza according to the conventions of the classical style, within the boundaries of Historically Informed Performance Practice. Through reflective reading of specialized literature, variables of analysis are proposed, which are then compared with selected cadenzas performed between 1970 and 2022 by internationally renowned bassoonists, in order to build a theoretical framework that brings us closer to the stylistic practices of the Classical period.

*Keywords:* Bassoon, Cadenza, Mozart

## **Agradecimientos**

A mis padres Juan Pablo Carnevale y Marcela Altamirano, y a mi novia Ferchi, por su paciencia, apoyo y amor incondicional.

## Índice

|   |    |
|---|----|
| Resumen   | 2  |
| Agradecimientos   | 3  |
| Capítulo I  | 6  |
| Introducción  | 6  |
| Problema  | 7  |
| Preguntas de Investigación  | 8  |
| Objetivo General  | 8  |
| Objetivos Específicos   | 8  |
| Estado de la Cuestión   | 8  |
| Metodología   | 10 |
| Capítulo II   | 13 |
| Marco Teórico   | 13 |
| Cuestiones de Estilo  | 13 |
| La Interpretación Históricamente Informada como perspectiva de abordaje | 15 |
| La Cadencia   | 16 |
| Definición etimológica y significado.                                   | 16 |
| Historia y evolución.   | 17 |
| Semicadencias.  | 18 |
| Principales Elementos de la Cadencia Clásica                            | 19 |
| Duración.   | 20 |
| Armonía.  | 22 |
| Estructura.   | 24 |
| Métrica.  | 26 |
| Material Melódico.  | 27 |
| Capítulo III  | 29 |

|   |    |
|---|----|
| Una Cadencia para el Primer Movimiento            | 29 |
| Sobre el Concierto KV 191.                        | 29 |
| Consideraciones sobre las cadencias               | 29 |
| Metodología de Análisis                           | 31 |
| La cadencia de Sergio Azzolini (2017)             | 32 |
| Reseña biográfica                                 | 33 |
| Análisis  | 33 |
| Capítulo IV                                       | 42 |
| Consideraciones finales                           | 42 |
| Conclusión  | 44 |
| Referencias                                       | 46 |
| Apéndice  | 48 |
| Figura A1 - Cadencia Maurice Allard (1923-2004)   | 49 |
| Figura A2 - Cadencia Klaus Thunemann (n. 1937)    | 50 |
| Figura A3 - Cadencia Valeri Popov (n. 1937)       | 51 |
| Figura A4 - Cadencia Milan Turkovic (n. 1939)     | 52 |
| Figura A5 - Cadencia Frank Moreli (n. 1951)       | 53 |
| Figura A6 - Cadencia Stefano Canuti (n. 1961)     | 54 |
| Figura A7 - Cadencia Stefan Schweigert (n. 1962)  | 55 |
| Figura A8 - Cadencia Gustavo Núñez (n. 1965)      | 56 |
| Figura A9 - Cadencia Matthias Racz (n. 1980)      | 58 |
| Figura A12 - Cadencia Guillaume Santana (n. 1985) | 59 |
| Figura A10 - Cadencia Rie Koyama (n. 1991)        | 60 |
| Figura A13 - Sophie Dervaux (n. 1991)             | 61 |
| Figura A11 - Cadencia Theo Plath (n. 1994)        | 62 |

## Capítulo I

### Introducción

Durante un intercambio académico en Europa durante 2018, tuve la oportunidad de asistir a una clase magistral con el célebre fagotista Milan Turkovic, durante la cual fue interpretado en varias oportunidades el *Concierto KV 191* de Mozart. Uno de los participantes ejecutó el primer movimiento y el maestro se mostró muy complacido. Sin embargo, al escuchar la cadencia, Turkovic tuvo algunas objeciones sobre ciertos pasajes que sonaban “fuera de estilo”. Dicha situación llamó la atención de los participantes y profesores, ya que dicho fragmento había sido tomado de una cadencia compuesta por uno de los más grandes fagotistas.

Por otra parte, según los autores especializados del siglo XVIII, los solistas eran responsables de una gran cantidad de "errores y excesos". Si esos músicos, contemporáneos de las obras que interpretaban, cometían tales faltas en las cadencias: ¿Cómo podemos aproximarnos a la interpretación de una cadencia de música que tiene casi trescientos años, considerando la pérdida de información y cambios en las costumbres a lo largo del tiempo?

De acuerdo a Türk (1789), los oyentes prestaban especial atención durante la cadencia y ésta era la parte del concierto que más ansiaban, ya que disfrutaban deleitarse con la habilidad técnica e inventiva del solista (pág. 307). Es decir, la cadencia tiene una importancia fundamental dentro del concierto clásico.

Esta investigación indaga cómo aproximarnos a su comprensión desde la perspectiva de la Interpretación Históricamente Informada. Mediante la lectura reflexiva de la bibliografía especializada y la observación y análisis de cadencias representativas de fagotistas renombrados, encontramos sus mayores divergencias y coincidencias, para exponer las características que nos acercan a las prácticas del Clasicismo.

La tesina consta de cuatro capítulos, en el primero se presenta el problema, las preguntas de investigación, los objetivos, el estado de la cuestión y la metodología; el segundo, desarrolla el marco teórico, y brinda la perspectiva del trabajo en relación al estilo, la Interpretación Históricamente Informada, a la vez que documenta la concepción de la cadencia y sus elementos

fundamentales según las convenciones propias del estilo clásico. En el tercer capítulo, se lleva a cabo la transferencia teórica al concierto para fagot y su aplicación práctica a través de la observación de catorce cadencias y el posterior análisis de la cadencia de Sergio Azzolini (2017). Finalmente, el capítulo cuatro está reservado para las conclusiones.

## **Problema**

En la Licenciatura, cuando arribamos al concierto clásico y con él, a la cadencia, nos encontramos con un dilema. Tal como era costumbre en la época de su composición, la obra no tiene una cadencia escrita, por lo tanto, se suele elegir una ya existente (compuesta por algún fagotista de renombre), o componer una propia. Como consecuencia, existe la posibilidad de que la cadencia resultante termine alejándose de las características que poseía en el Clasicismo.

En relación a esta problemática, en un artículo para la revista *The Journal of Musicology*, Swain (1988) se pregunta: ¿Cuántos de nosotros hemos disfrutado al oír un concierto de Mozart o Beethoven ser interpretado asombrosamente, sólo para que nuestra experiencia sea arruinada al final del movimiento por una cadencia de baja calidad? (pág. 27).

Joachim Quantz (1752) entiende que:

Solo prestando gran atención a muchas cadencias hechas por músicos talentosos es que uno aprenderá a hacer buenas cadencias. Y una vez que uno haya adquirido algún conocimiento de sus características, será capaz de juzgar con más seguridad las cadencias que escuche, y podrá beneficiarse de lo bueno que tengan y evitar lo malo. A veces ocurre que algunos músicos muy talentosos hacen cadencias defectuosas, ya sea porque se encuentran de mal humor, porque tengan demasiada vivacidad, por inadvertencia, por negligencia, porque su inventiva mengüe, porque ignoren a los que lo escuchan, o porque usen demasiados artificios, entre muchas otras. (pág. 248).

Ahora bien, ¿cómo podemos identificar qué elementos de una cadencia se alejan de la práctica clásica?

El presente trabajo problematiza la cadencia e indaga en sus particularidades, a fin de identificar criterios que contribuyan a aproximarnos a una cadencia para el *Concierto KV 191*, favorecer la reflexión y la composición de la propia cadencia.

## **Preguntas de Investigación**

- ¿Cuáles son los elementos y características más importantes de la cadencia clásica?
- ¿Qué particularidades poseen las cadencias de los conciertos para instrumentos de viento-madera?
- ¿Qué características debería tener una cadencia del primer movimiento del *Concierto KV 191* para adecuarse estilísticamente al Clasicismo?

A partir de dichas preguntas, este trabajo se propone los siguientes objetivos:

### **Objetivo General**

Construir un corpus teórico sobre las prácticas estilísticas del Clasicismo para la cadencia del primer movimiento del *Concierto KV 191* de Wolfgang Amadeus Mozart.

### **Objetivos Específicos**

- Describir los elementos constitutivos de las cadencias del período clásico (1770/1820).
- Explorar los conceptos teóricos por medio de la observación y el análisis de cadencias.
- Reflexionar sobre las prácticas estilísticas aplicadas específicamente a la cadencia del primer movimiento del *Concierto KV 191*.

### **Estado de la Cuestión**

Inicialmente, se realizó un relevamiento de la documentación disponible y se pudo advertir la escasez de fuentes en español. Por lo tanto, fue necesario realizar traducciones de algunos de los tratados e investigaciones relevantes, ya que en su mayoría han sido publicados en idioma inglés. La información recopilada incluye tanto los principales tratados del siglo XVIII, como también investigaciones de intérpretes, musicólogos y pedagogos modernos, que se describen a continuación.

El tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, publicado en 1752 por el compositor Johann Joachim Quantz (1697-1773) se propone instruir a los lectores sobre los



conocimientos, habilidades y prácticas necesarias para convertirse en un mejor músico. En sus propias palabras:

Como no pretendo formar al flautista únicamente en los aspectos mecánicos de tocar el instrumento, sino que me he esforzado para que llegue a ser un músico entendido y hábil, he debido entrenar no sólo sus labios, su lengua y sus dedos, sino que también he debido formar su gusto y agudizar su juicio. Es muy necesario que sepa, sobre todo, cómo acompañar, ya que a menudo puede verse obligado a desempeñar esta función; y que sepa qué puede esperar de los que lo acompañen y apoyen cuando ejecute una parte solista. (pág. 8).

Debido a la trascendencia de la obra de Quantz, a la contemporaneidad de su tratado con el *Concierto KV 191*, y también porque posiblemente haya sido el primero en documentar pautas de composición e improvisación de cadencias, este trabajo expone las pautas establecidas por él.

Daniel Gottlob Türk (1750-1813) escribió *Klavierschule* (1789) destinado a los instrumentistas de teclado. Nacido en Claußnitz, Sajonia, fue compositor, organista y profesor de música. Su obra contiene un capítulo sobre ornamentos, que aborda las cadencias y semicadencias, por lo tanto, se considera un autor de referencia.

Otro texto de relevancia para este trabajo pertenece a Johann George Tromlitz (1725-1805), nacido en Reinsdorf, Alemania. Además de ser flautista, constructor de flautas, pedagogo y compositor, en 1791 escribió *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, que brinda instrucciones sobre la interpretación de las cadencias.

En su libro escrito en 1957 *Interpreting Mozart on the keyboard*, Eva y Paul Badura-Skoda dedican un capítulo a las cadencias escritas por Mozart para sus conciertos para piano y analizan distintos elementos, tales como la estructura, la armonía y el uso del material temático.

David Lasocki es considerado uno de los investigadores más importantes del mundo en relación a la historia de los instrumentos de viento-madera. Por su parte, Betty Bang Mather es flautista, docente y musicóloga. Escribieron conjuntamente en 1976 *The Classical Woodwind Cadencia: A Workbook*, donde exploran cadencias de conciertos para vientos-madera, aunque sin referirse específicamente a alguna para fagot. Apoyan sus estudios en los tratados anteriormente

mencionados de Quantz (1752) y Türk (1789), con el objetivo de guiar a los instrumentistas que se proponen componer una cadencia.

Algunos artículos de revistas especializadas, escritos por Joseph Swain (1988) y Danuta Mirka (2005), entre otros, proporcionan también aportes en determinados aspectos de la cadencia clásica.

Una publicación de Sarah Wildey (2012) titulada *Historical performance practice in cadenzas for Mozart 's concerto for bassoon, K. 191*, explora algunos tratados, analiza cadencias de piano compuestas por el propio Mozart, e investiga las posibilidades técnicas del fagot clásico. Analiza las cadencias del primero y segundo movimientos del concierto, y algunas semicadencias del primero, de dieciséis fagotistas estadounidenses del siglo XX, enfocándose especialmente en determinar las dificultades de ejecución que estas cadencias representan para un intérprete de fagot clásico, y observa algunos aspectos teóricos de la cadencia y la semicadencia. El ensayo de Wildey sirvió como inspiración para la presente tesina, que se propone ampliar las fuentes, ahondar en el estudio de los tratados, analizar en detalle los elementos constitutivos de la cadencia y extender el análisis a fagotistas de alcance internacional.

## **Metodología**

Esta investigación se fundamenta en los criterios propuestos por López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014) de la investigación para la práctica artística, la cual “produce conocimiento o herramientas para el desarrollo de la actividad musical en el más amplio sentido, como recursos teóricos y tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música” (pág. 41).

El diseño metodológico sigue los lineamientos de una investigación cualitativa de tipo descriptiva-explicativa según Yuni y Urbano (2014), ya que pretende describir las características de un fenómeno, en este caso la cadencia clásica, a partir de la determinación de variables o categorías ya conocidas (pág. 15 y 16). El agrupamiento y reconocimiento de las mencionadas categorías constituyen parte del presente trabajo.

La recopilación y revisión bibliográfica fueron fundamentales para este estudio, ya que la información se encontraba dispersa y, como se explicó en la introducción, en inglés. Luego, se organizó la información, con el fin de brindar comprensión teórica. Se consideraron fuentes, tanto los tratados y escritos del siglo XVIII, como las publicaciones modernas. Entre estas últimas, se tomaron como punto de partida trabajos de investigación sobre la historia, estudio y análisis de la cadencia clásica referidos a los instrumentos en general o a algunos en particular.

Se cotejaron los datos teóricos aportados por los distintos autores y se advirtió que aparecían elementos comunes, a partir de los cuales se establecieron variables para ser aplicadas en la observación y el análisis de las transcripciones.

De acuerdo a Yuni y Urbano (2014), se procedió a examinar la naturaleza, la causa y eficacia de las variables, en este caso, las características de las cadencias según las fuentes, sobre otras, cotejando la teoría con un grupo de cadencias (pág. 15 y 16). A través de archivos de audio extraídos de diversos medios y plataformas audiovisuales, como *YouTube*, *Spotify* y CDs, se recopiló y transcribió un número de catorce cadencias, interpretadas por fagotistas reconocidos internacionalmente. Cabe mencionar que la selección de las cadencias no siguió un método de muestreo riguroso, sino que se tomaron como ejemplos para contrastar la teoría con la práctica de intérpretes que, posiblemente, han tenido una mayor influencia en la manera de componer y ejecutar cadencias a fines del siglo XX y comienzos del XXI en Occidente. Se tuvo en consideración que los fagotistas elegidos fueran de edad, género y procedencia variados.

Un primer análisis de las cadencias transcritas se basó en la observación de variables previamente determinadas, lo cual constituyó una fuente de información fundamental, ya que pudo ser contrastada con la teoría. Durante este procedimiento, se observó que las cadencias eran disímiles entre sí y se pudo detectar aquellos aspectos en los cuales se distancian estilísticamente de las prácticas que revelaron las fuentes. Si bien no se presenta un análisis de cada una porque excedería los límites de este trabajo, se ha considerado necesario incluir la totalidad de las transcripciones en el apéndice a fin que pueda observarse el recorrido y, a su vez, puedan ser consultadas por quien tenga interés especial en el tema.

Se decidió entonces realizar el análisis en profundidad de una de ellas, que reunía características fundamentales de la cadencia clásica, para ejemplificar los aspectos compositivos. Según López Cano (2013) “Un aspecto fundamental de los métodos cualitativos es el registro de los datos obtenidos en las diferentes estrategias de investigación” (p.109). Por eso, a partir de la observación de cada categoría de análisis: duración, armonía, estructura y forma, métrica, y material melódico, se organizó la información en forma numérica y discursiva. Algunas variables, como duración y armonía, se expresan en forma numérica en una tabla, a partir de lineamientos de Piston (1941) y Grela (1985). Otras, tales como métrica y material melódico, no resultó posible cuantificarlas, por lo tanto, los datos se expresan en forma descriptiva según Türk (1789) y García (2011).

A partir de la lectura reflexiva de la bibliografía, y su articulación con la observación y el análisis de las cadencias, se pudo complementar y contrastar la información, para luego elaborar las conclusiones.

## Capítulo II

### Marco Teórico

#### *Cuestiones de Estilo*

Meyer (2001) aborda la problemática del estilo desde la siguiente perspectiva:

La percepción de las relaciones de probabilidad que se obtiene dentro de cualquier proceso estilístico, así como las respuestas a las mismas, no son ingenuas reacciones reflejas, ni son tampoco relaciones universales de probabilidad que tengan algún tipo de significado físico “natural”. El hecho mismo de que haya muchos sistemas estilísticos musicales distintos, tanto en culturas diferentes como incluso dentro de una misma cultura, demuestra que los estilos son construidos por los músicos en una época y lugar concretos, y que no se basan en relaciones universales naturales inherentes al propio material sonoro. Y así la experiencia musical no se basa en respuestas naturales, universales, debe estar basada en respuestas que se adquieran a través del aprendizaje. (pág. 77).

De acuerdo al autor, un estilo no es un conjunto de reglas establecidas, sino un modo de decir y de entender la música, que se encuadra en una cultura y se va conformando. Probablemente por eso existen tantas formas diferentes de discurso musical y se hace necesaria la reflexión en torno a la composición y la interpretación, en este caso, en torno a la cadencia para el concierto en cuestión, considerando el contexto y las costumbres de su época.

Durante los siglos XVII y XVIII, las piezas que se interpretaban eran comisionadas al autor o compradas en una editorial, y era habitual conocerlas directamente interpretadas o dirigidas por su compositor. Es decir, existía una transmisión oral y auditiva de información sobre costumbres interpretativas, lo cual posiblemente hacía innecesario especificar cada detalle en la partitura. Según Harnoncourt (2006), “en la música de los siglos pasados hay leyes escritas y leyes no escritas cuyo conocimiento por parte de los músicos de entonces se daba por sobreentendido y que nosotros tenemos que descubrir con esfuerzo” (pág. 49).

Y continúa:

No hay que perder de vista que todos los tratados didácticos de los siglos XVII y XVIII fueron escritos para los contemporáneos del autor, y que ese autor podía presuponer unos conocimientos de los que no tenía necesidad alguna de hablar. No es a nosotros a quién iban dirigidas sus enseñanzas, sino precisamente a sus contemporáneos. Así que todas esas valiosas informaciones no pueden adquirir para nosotros todo su significado a no ser

que también poseamos el mismo conocimiento básico sobreentendido. ¡Lo no escrito, lo presupuesto, será entonces probablemente más importante que lo escrito! (pág. 44-45)

Se puede entender que se trataba de música contemporánea a los intérpretes y no se dudaba cómo interpretarla. No obstante, con el paso del tiempo, especialmente durante el período romántico, ciertos usos y costumbres fueron modificados.

Según McComb (1995), cuando la música de Bach comenzó a ser revivida por Mendelssohn y Schumann, fue modificada para adecuarla al gusto musical del siglo XIX. El autor coincide con otros especialistas en que se cambiaron las orquestaciones originales e incluso se agregaron partes a las obras. Con el tiempo, se fue alcanzando la idea de que las antiguas sonoridades pueden ser interesantes por sus propias características, sin necesidad de modificaciones o actualizaciones. A partir de la segunda mitad del siglo XX surgió un movimiento radical que revaloraba “los instrumentos originales y la intención del compositor”, que terminó conociéndose como Interpretación Históricamente Informada. Sin embargo, surgieron críticas que cuestionaron los ideales y métodos de este movimiento. Como continua McComb (1995):

Algunas etiquetas utilizadas inicialmente en Interpretación Históricamente Informada, como por ejemplo “interpretación auténtica” e “intención del compositor” han sido cuestionadas y abandonadas por razones principalmente filosóficas. Por un lado, conocer precisamente cómo se interpretaba originalmente una obra, no es realmente posible. Por el otro, los compositores no suelen explicitar sus intenciones respecto a hipotéticas interpretaciones que podrían sucederse cientos de años en el futuro. Por ejemplo, podría argumentarse que Schumann o Mendelssohn, basándose en sus propias acciones, hubieran querido que su música fuera actualizada a los tiempos en que son interpretadas. Pero ¿qué se entiende por intención del compositor? ¿Cómo haríamos con la *Misa en si menor* de Bach, que nunca fue interpretada en su vida? ¿o con obras aún más antiguas, en las que sus compositores no esperaban que fueran tocadas pasados diez años de su fallecimiento?

Entonces, ¿qué sentido tiene el estudio y los esfuerzos que conlleva la Interpretación Históricamente Informada si sabemos que nunca lograremos entender o recrear exactamente las prácticas interpretativas del pasado? Con respecto a tal dilema, este trabajo se apoya en Todd McComb (1995) y Nikolaus Harnoncourt (2001).

## ***La Interpretación Históricamente Informada como perspectiva de abordaje***

Se hace necesario explicar el concepto actual de Interpretación Históricamente Informada (*Historically Informed Performance*), la cual es entendida como la intención de investigar de maneras diversas -lectura de tratados, estudio de instrumentos antiguos y partituras manuscritas, entre otros- la música que interpretaremos, con el fin de tomar decisiones interpretativas que consideremos más cercanas a lo que pudo haberse escuchado en su época.

Como se mencionó anteriormente, esta perspectiva interpretativa se basa en diversas fuentes documentales que se estudian por separado y se articulan entre sí, siguiendo los lineamientos propuestos por Harnoncourt (2006).

Las informaciones que tenemos proceden de una serie de tratados de los siglos XVII y XVIII. Si sólo leemos una de esas fuentes, por ejemplo el método de flauta de Quantz, creemos saber ya mucho sobre el tema. Pero a continuación estudiamos otra fuente y encontramos allí algo completamente diferente y no pocas veces lo contrario. Si se leen varios autores, observamos muchas contradicciones en temas semejantes y, hasta que no hemos comparado un gran número de fuentes entre sí, no empezamos a comprender que se trata de contradicciones aparentes. Sólo entonces es posible empezar a adquirir una imagen más o menos clara y global de las cosas. Si tomamos diferentes afirmaciones y las superponemos, por decirlo así, se ponen de relieve las diferentes tendencias a las que corresponden los diversos autores. La música y el ejercicio de la música no eran entonces de ninguna manera algo uniforme. Un autor se habrá atenido a lo que sus padres dijeron o escribieron, orientando su mirada: más bien hacia el pasado. Otro describe los usos musicales en un determinado lugar, o está entusiasmado con alguna corriente moderna. Todo ello se distingue bastante bien comparando las fuentes. En principio, encontramos que una descripción de la práctica general, del ejercicio corriente de la música, no figura en tales textos. Más bien se codifica algo sólo cuando amenaza con caer en el olvido, o también cuando un aficionado pretende preservar prácticas ya anticuadas. (pág. 45-46)

Por su parte, McComb (1995) afirma que:

Aprender más sobre las circunstancias que rodean la creación de una obra musical nos da una mejor comprensión de ella. [...] Cuando un intérprete toma la decisión artística sobre qué y cómo interpretar, como así también entender las diferencias entre las opciones, puede tomar decisiones más adecuadas (informadas), incluso si se eligen instrumentos modernos o se incorporan otros factores.

Al referirse a “otros factores”, el autor menciona a modo de ejemplo, el empleo de afinaciones temperadas en músicas donde todavía no existía.

A continuación, a fin de generar un corpus de información teórica, que será articulado más adelante con la observación de las transcripciones y el análisis de la cadencia seleccionada, se muestra un recorrido por aquellos autores que se han referido a la misma, siguiendo los planteos de Quantz (1752) y Harnoncourt (2001).

## ***La Cadencia***

### ***Definición etimológica y significado.***

Según el diccionario Etymonline, la palabra "cadencia" proviene del italiano "cadenza", que a su vez deriva del latín vulgar "cadentia", y significa "el acto de caer o descender". Esta raíz etimológica guarda una conexión con la música occidental, para designar el momento en que una melodía o armonía "cae", concluyendo una frase u oración musical.

Existen dos términos musicales derivados de *cadentia*: cadencia y *cadenza*.

Por un lado, cadencia es utilizada en la armonía, especialmente a partir del siglo XVI, y hace referencia a una progresión de dos o más acordes que suelen dar un sentido de conclusión al oyente. Así la define el Diccionario Enciclopédico de la Música, de Latham, A. (2008):

La cadencia es un movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición. La conexión implícita entre "cadencia" y caída se realiza de la manera más explícita en la música donde una línea melódica desciende de manera conclusiva al final modal o la tónica tonal. Sin embargo, el cierre cadencial en la música modal o tonal tiene más que ver con un sentido de llegada enfática al intervalo o acorde más fundamental de la obra en cuestión, que con un descenso literal y uniforme (pág 249).

Por su parte, la palabra italiana *cadenza* remite a la improvisación ornamentada que el solista realiza en los conciertos, y hace referencia al objeto de este estudio. Lasocki y Mather (1978) explican que, durante la época barroca, los cantantes italianos tenían la costumbre de hacer una pequeña improvisación cerca del final del aria, ornamentando así la cadencia final de la pieza. Con el tiempo, el término italiano para esta práctica, *cadenza*, se popularizó y extendió a otras regiones y países europeos (pág. 1), y de allí que en muchos textos aparece en ese idioma. Por su parte, autores como Quantz (1752) y Türk (1789), lo emplean en alemán, *Kadenz*.

Quantz (1752) señala en su apartado "Sobre las cadencias":



Con la palabra cadencia, no me refiero a los finales de las frases melódicas, tampoco a los trinos, que algunos franceses llaman *cadences*. Aquí me ocupo de ese ornamento arbitrario que, de acuerdo a la voluntad y fantasía del intérprete, se ejecuta en la parte principal al final de una pieza, sobre la penúltima nota del bajo, es decir, la quinta de la tonalidad en la que está compuesta la pieza. (pág. 239).

Coincidentemente, Türk (1789) afirma:

En el pasado, se añadían pequeños adornos improvisados a la cadencia final que no requerían la suspensión del metro. Las llamadas *Kadenzen* agradaron, por lo que se expandieron y no estaban atadas rígidamente al metro. Los que acompañaban se regocijaban al esperar, y así, poco a poco, nacieron las *Kadenzen* como las conocemos. Su origen puede ser ubicado entre los años 1700 y 1716, probablemente en Italia (pág.309).

Si bien en Europa coexistieron múltiples nombres y términos, el vocablo italiano *cadenza* fue el que terminó por estandarizarse a mediados del siglo XVIII. Dado que el uso indistinto de los términos podría prestarse a confusión, a partir de los mencionados autores, en esta tesina se emplea el término cadencia con el significado de ornamentación cadencial de carácter improvisado ubicada sobre un acorde de I 6/4 (cuarta y sexta cadencial) en los conciertos y las sonatas.

### ***Historia y evolución.***

Tal como se refirió anteriormente, la cadencia instrumental tiene su origen en las prácticas vocales del Barroco.

De acuerdo con Latham (2008):

Durante la época barroca un cantante adornaba una cadencia cerca del final de un aria. Tales cadencias eran improvisadas (aunque también podían ser preparadas con anticipación). En los albores del siglo XVIII, la *cadenza* fue transferida al concierto, Vivaldi ocasionalmente escribía un extenso y brillante pasaje para violín sobre un pedal constante de dominante (Concierto en do mayor, 1712). Otros compositores proporcionaban oportunidades para la improvisación, que sin duda tuvieron en ocasiones resultados desastrosos (pág. 253).

En las arias operísticas y más tarde, en obras instrumentales, los solistas improvisaban libremente la penúltima nota de una melodía. Esto retrasaba la cadencia armónica final, y servía como una oportunidad para sorprender y deslumbrar a la audiencia. Se improvisaba en base a trinos, escalas, arpeggios y pasajes brillantes, según el gusto, la capacidad e inventiva de cada

intérprete. Durante este ornamento melódico dejaba de sonar el acompañamiento y la repentina interrupción rítmico-armónica producía un cambio de sonoridad inesperado y contrastante.

Hacia mediados del siglo XVIII, la popularidad de los conciertos instrumentales estaba en alza y las cadencias se convirtieron en una constante en la interpretación. Tenían la función de aumentar el carácter conclusivo del final de un movimiento de concierto, dramatizar la experiencia musical del público, y destacar la técnica y buen gusto del solista. El público admiraba a los virtuosos, “bendecidos” con el don de la improvisación.

Las cadencias, ya establecidas firmemente en la estructura de los conciertos, se convirtieron en un tema favorito de opinión. Esto puede verse en los trabajos publicados por Tosi (1743), Geminiani (1749), Quantz (1752), Leopold Mozart (1756), C.P.E. Bach (1752 y 1762), Tartini (1771), Mancini (1774), Lorenzoni (1779), Türk (1789) y Tromlitz (1791), entre otros. Frecuentemente, los autores incluían en sus tratados una sección o algunos párrafos sobre cómo componer e interpretar cadencias. Aunque cada uno haya tenido sus gustos personales y sus preferencias, existen entre ellos algunos puntos en común. Por ejemplo, la crítica que todos los autores dedican a la duración exagerada de las cadencias de los solistas contemporáneos, seguida por un pedido de moderación y sobriedad.

Otro aspecto en el que los autores coinciden es en la recomendación de preparar la cadencia con antelación, manteniendo al mismo tiempo su carácter improvisado. En su décima regla sobre cadencias, Türk expresa: “Una cadencia improvisada con éxito durante el concierto recibirá aún mayores aplausos. Pero es muy arriesgado, y el intérprete no debería hacerlo cuando toca delante de grandes audiencias. Por mi parte, prefiero la manera más segura, que es diagramar la cadencia antes” (pág. 301). Además: “Una cadencia no tiene que ser erudita, sino que es más importante lo inesperado, el ingenio y una abundancia de ideas” (pág. 312). Por lo tanto, puede inferirse que la habilidad de improvisar libremente no era algo común y corriente, y que existían intérpretes que optaban por preparar o memorizar previamente sus cadencias.

### ***Semicadencias.***

Las semicadencias existieron contemporáneamente a las cadencias. Según Lasocki-Mather (1978), se trata de una pequeña improvisación u ornamento de cierre o de

conexión, derivados principalmente de música del Barroco y Pre-Clasicismo (pág. 7). En el Clasicismo, solían encontrarse justo antes de la reexposición del primer movimiento, o en el tercer movimiento con forma rondó de los conciertos. Este trabajo no ahonda en relación a las semicadencias, pero se ha considerado oportuno mencionarlas.

### **Principales Elementos de la Cadencia Clásica**

Tal como puede leerse en los autores recientemente citados, la cadencia es una parte muy importante y personal del concierto, un momento en el cual el artista comparte sus ideas y conocimientos. Por lo tanto, al componer o analizar cadencias, no sería adecuado afirmar que existe una única manera correcta de hacerlo. Como escribió Quantz (1752), “Nunca han existido reglas que indiquen cómo crear cadencias. Además, sería muy difícil establecer reglas que gobiernen ideas arbitrarias que no constituyen una melodía formal y con las cuales no se puede emplear el bajo” (pág. 242). Es decir, que no es posible aplicar reglas idénticas a la totalidad de las cadencias clásicas.

En el mismo sentido, el autor continúa:

No pretendo que los ejemplos que he presentado aquí sean cadencias perfectas y acabadas. Simplemente deben servir de modelo para ayudar a comprender los pasajes en tonalidades distantes, el regreso a la tonalidad fundamental, la mezcla de pasajes y, en general, las características de las cadencias. Tal vez hay quienes desearían que yo hubiera agregado varias cadencias acabadas. Pero como no es posible escribir cadencias de la manera en que deben ser ejecutadas, todos los ejemplos de cadencias acabadas del mundo no serían suficientes para comunicar una idea completa. (pág. 247 y 248)

Puede observarse que Quantz ofrece lineamientos generales. que se completarán con información extraída de los tratados de Türk y Tromlitz. Sus conceptos proporcionan elementos de análisis fundamentales para este trabajo, que se complementan con autores más recientes de los siglos XX y XXI, principalmente Lasocki y Matther, Badura-Skoda, Cheung y Mirka.

La lectura y la reflexión de la bibliografía permiten distinguir las características de la cadencia y proponer posibles categorías de análisis. Este trabajo no pretende agotar todas las variables observables, sino hacer una primera aproximación a partir del marco teórico. Por lo tanto, siguiendo la perspectiva de los mencionados autores, se detallan a continuación los principales elementos que constituyen la cadencia clásica.

### ***Duración.***

Quantz (1752) afirma “es necesario que sean cortas y novedosas” (pág. 243). Y continúa:

Las cadencias para la voz o para instrumentos de viento deben crearse de tal manera que puedan ser ejecutadas, en su totalidad, en una sola respiración. El ejecutante de instrumentos de cuerda puede hacerlas tan largas como le plazca, siempre y cuando sea suficientemente rico en invención. En todo caso, se gana más con la justa brevedad que con algo largo y fastidioso. (pág. 247).

Türk (1789) detalla en la regla número tres para componer cadencias:

No estaría diciendo nada nuevo, simplemente repitiendo la queja escuchada a menudo respecto al mal uso de las cadencias ornamentadas. Porque no es raro que un concierto sea interpretado solamente en pos de tocar una cadencia. En ella, el solista se excede no sólo en lo que sería una duración apropiada, sino que también incorpora toda clase de ideas y pasajes musicales sin ninguna relación con la obra a la que pertenecen. Por lo que la buena impresión dejada que la composición deja en la audiencia es arruinada por la cadencia. (pág. 298).

Tromlitz (1791) añade:

El intérprete de instrumentos de viento de lengüeta puede mantener la respiración durante más tiempo que el flautista porque este necesita más aire y también gasta más. Sin embargo, ciertos casos pueden constituir una excepción (pág. 301).

El mencionado autor ejemplifica con una cadencia en la cual indica lugares oportunos para tomar aire sin estropear el discurso musical, y aclara:

Ya he dicho que la cadencia para un instrumento de viento debe hacerse en una [sola] respiración; aunque se puede procurar también la oportunidad de respirar si las figuras o pasajes se ajustan de manera adecuada. Esto se puede hacer por medio de pequeños silencios, o de notas muy cortas que permitan ganar suficiente tiempo como para tomar una respiración. (pág. 305).

Por lo tanto, aunque algunos tratadistas sugieren que una cadencia para un instrumento de viento debería ejecutarse en una sola respiración, esta recomendación no debería ser una limitación, sino una guía para evitar que la cadencia sea demasiado extensa. Esto implica que, si las respiraciones están colocadas de manera apropiada y no interrumpen el flujo de la cadencia, es factible utilizar un número reducido de ellas.

Según Badura-Skoda (1962), la mayoría de las cadencias añadidas por otros compositores a los conciertos de Mozart son demasiado largas (pág. 233-234).

Lasocki y Mather (1978) explican que la excesiva duración de muchas cadencias clásicas para instrumentos de viento solista compuestas en el siglo XX, se debe probablemente a la confusión con características propias de otro tipo de cadencias:

Los dúos o tríos de maderas, al igual que el piano y el violín solistas, son capaces de hacer armonías, manteniendo el interés de la audiencia con mayor facilidad y por más tiempo que una madera solista. Debido a la imposibilidad de hacer armonías, y a la necesidad de respirar, los intérpretes solistas de maderas limitaban su duración a la que podía brindar con unas pocas respiraciones. También existían diferencias dentro de las maderas, ya que se consideraba que el oboe, el clarinete y el fagot eran capaces de hacer cadencias algo más largas que la flauta, por la naturaleza de los instrumentos de la época y sus propios requerimientos de aire. (pág. 40)

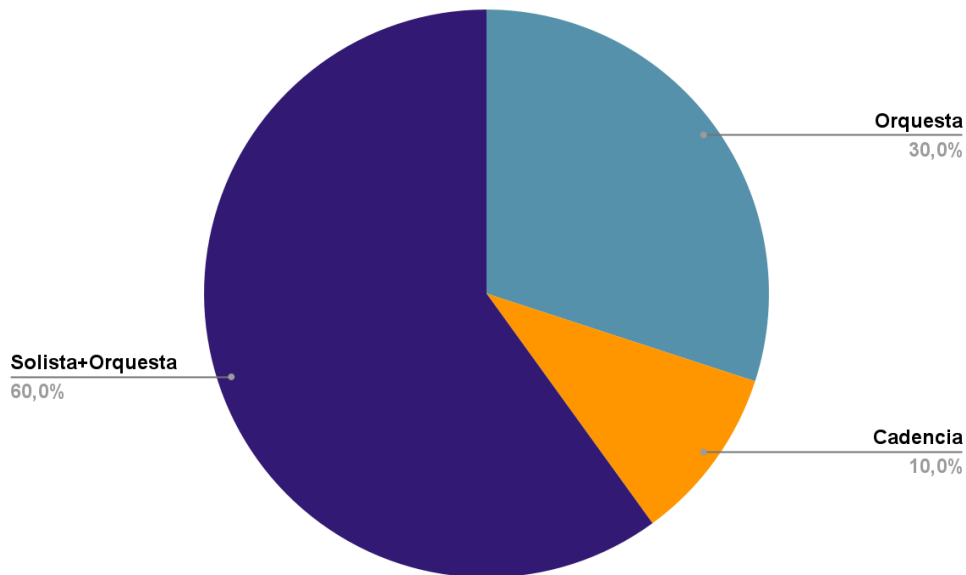
En su investigación, Cheung (1997) mide la duración de la cadencia y del movimiento al cual pertenece y examina las proporciones entre ambos. Señala que las cadencias compuestas por Mozart eran una parte esencial en la estructura del primer movimiento de sus conciertos, y tenían la función de reforzar la relación de paridad entre el solista y el *tutti*. Por eso, las cadencias demasiado largas generan un problema, debido a que la orquesta acompañante queda relegada a un papel secundario (pág. 15). Los resultados de su análisis comparativo muestran que el porcentaje de las cadencias de Mozart con respecto a la totalidad del movimiento varía entre 8.8 y 12.9% y, en promedio, tienen un 10% (pág. 16).

También encuentra un patrón recurrente: la cadencia tiene una duración de alrededor del diez por ciento del largo total del movimiento, las secciones donde sólo toca la orquesta toman alrededor del treinta por ciento, y las secciones donde el *solo* y el *tutti* suenan en conjunto, toman alrededor del sesenta por ciento restante. Esta proporción de 1:3:6 revela la importancia de la relación de igualdad entre el *solo* y el *tutti* en el concierto clásico.

A partir de los hallazgos de Cheung (1997), se confeccionó la Figura 1, con la finalidad de mostrar con mayor claridad las proporciones entre la cadencia, la orquesta tocando sin el solista, y el solista tocando junto a la orquesta.

### **Figura 1**

*Proporciones de partes del primer movimiento de concierto según Cheung*



Teniendo en cuenta que las cadencias para piano compuestas por el mismo Mozart en promedio equivalen a un 10% de la duración total del movimiento, y que según Quanz, Tromlitz y Türk, las cadencias para instrumentos madera solían ser de menor duración que las de piano, se podría estimar una duración para la cadencia del *Concierto KV 191*, que se abordará en el tercer capítulo.

### ***Armonía.***

Se toma como punto de partida lo establecido por Quantz (1752):

No hay que ir a tonalidades demasiado alejadas o que no tienen conexión alguna con la tonalidad fundamental de la pieza. Una cadencia pequeña no tiene por qué modular. Pero si la cadencia tiene una longitud media, puede modularse con naturalidad por la subdominante, y si es de gran longitud puede modular a la subdominante y luego a la dominante. El paso a la subdominante en las tonalidades mayores se logra por medio de la séptima menor. El paso a la dominante se logra por medio de la cuarta aumentada. Es posible pasar del modo mayor al modo menor, pero debe hacerse brevemente y con mucha circunspección, para poder regresar con gracia a la tonalidad fundamental. (pág. 245 y 246).

Lorenzoni (1779, como se citó en Lasocki y Mather, 1976) señala: “en una cadencia simplemente el solista debería tocar algunas figuraciones en la tónica, seguido por algunas figuraciones en armonía dominante, y finalizar de nuevo en la tónica” (pág. 22).

Türk (1789) en su cuarta regla sobre cadencias detalla: “Las modulaciones a tonalidades muy remotas a la tonalidad principal no tienen lugar en las cadencias cortas, o deben ser usadas con mucho cuidado. No hay que modular a una tonalidad que el compositor no haya usado en la obra” (pág. 300).

Tromlitz (1791) explica que en las cadencias no se modula a tonalidades cercanas, sino que se “alude” brevemente a ellas mediante ciertos cambios armónicos. Las dominantes secundarias ocasionales no buscan modular a otra tonalidad, sino dar un sentido de progresión armónica (pág. 304).

De acuerdo con Lasocki y Mather (1976), el esquema armónico típico de las cadencias clásicas fue simplemente I 6/4 - V7 - I, aunque para generar mayor interés, solían añadirse otros acordes, como el de subdominante (VI), supertónico (II) y submediante (III). Entre las alteraciones habituales en las cadencias de vientos del siglo XVIII, la más frecuente era elevar el cuarto grado de la escala, que conduce al quinto grado y, por lo tanto, a un acorde de dominante. Otra alteración usual consistía en bajar un semitono el séptimo grado de la escala, haciéndolo gravitar hacia a un II o IV grado (ambos subdominantes). La tonalidad paralela menor podía ser introducida directamente bajando la tercera del acorde de tónica mayor (pág. 28 y 29).

Por lo tanto, los autores coinciden en que en una cadencia no deben existir modulaciones, sino alusiones a tonalidades cercanas. Por otra parte, en relación al acorde I 6/4 cadencial con el que comienza la cadencia, se encuentra la siguiente información:

C.P.E. Bach (1755) enfatiza que el acorde I 6/4 cadencial debe prolongarse al inicio de la cadencia, facilitando así una transición suave y natural entre el cierre de la sección orquestal y el comienzo de la cadencia (pág. 381).

Mirka (1999) afirma que el acorde I 6/4 cadencial tocado por la orquesta tiene una función armónica de dominante, funcionando como un acorde con doble apoyatura que resuelve en el V grado (pág. 298 y 299). Explica que la presencia del acorde de I 6/4 orquestal restringe la libertad improvisatoria, ya que excluye cadencias armónicas a tonalidades extrañas antes del trino final. Además, señala que una cadencia extensa tiene el efecto de borrar la sensación dominante

del I 6/4 cadencial de la memoria de los oyentes, quitándole peso a la conexión armónica con el trino cadencial. Por lo cual, luego del típico recorrido armónico, es necesario construir nuevamente la preparación de la cadencia, para arribar a la tónica con la entrada de la orquesta. (pág. 299/300).

Lo antedicho coincide con los hallazgos del mencionado análisis de Cheung (1997), quien observa que Mozart utilizaba la armonía para integrar la cadencia con el resto del movimiento. La tensión generada por la orquesta en el I 6/4 cadencial debe ser continuada por el solista. Mozart hacía énfasis en el acorde I 6/4 no sólo en la sección inicial, sino también en la sección final, para reforzar el efecto de cierre (pág. 11).

### ***Estructura.***

Como se pudo ver anteriormente, Quantz (1752) aclara en sus ejemplos de cadencias que estos solo son modelos didácticos, ya que debido a sus características improvisatorias y sorpresivas, resulta imposible establecer una estructura general aplicable a la mayoría de las cadencias (pág. 242).

Badura-Skoda (1962) y luego, Lasocki y Mather (1976), analizaron la obra de Mozart intentando encontrar o esclarecer patrones y puntos en común en las estructuras de las cadencias.

Lasocki y Mather (1976) detallan cómo solían comenzar las cadencias:

Justo antes de la cadencia, la orquesta crea un clímax con un crescendo y rallentando simultáneos para preparar la entrada del solista. Después del acorde I 6/4 cadencial, el acompañamiento se desvanece y espera el final de la cadencia. El solista toca una nota de la tríada, marcada por un calderón. Aunque la posición dentro de la tríada podía variar, la más habitual empezaba en el primer grado (pág. 16).

Los mencionados autores citan a Lorenzoni (1779), quien describe cómo los intérpretes solían comenzar con *messa di voce*, un ornamento popularizado por cantantes del siglo XVII. Esta técnica implica iniciar una nota en piano, realizar un *crescendo* y un *diminuendo*, lo cual resulta interesante para el oyente y permite destacar el color del instrumento solista (pág. 16).

Con respecto a cómo solían terminar las cadencias, Lasocki y Mather (1976) describen que el final es señalado con un trino, cuya función es indicar a la orquesta que la resolución está próxima. Este trino se sitúa en el segundo grado de la tonalidad y puede prepararse y resolverse



de diversas formas, aunque los autores señalan que la simplicidad en el clasicismo suele ser predominante. “El trino más habitual para una cadencia de viento-madera clásica incluye una preparación en el tercer grado de la escala y una resolución de dos notas en el primer y segundo grado. Aunque también eran comunes otras preparaciones más elaboradas” (pág. 41).

Lorenzoni (1779, según Lasocki y Mather, 1976) indica que el trino debe empezar *pianissimo* y realizar un *crescendo* y *accelerando* hacia la resolución. El acompañamiento retorna a mitad del trino con un acorde de séptima de dominante, completando la progresión del acorde de I 6/4 a un V7. Estas prácticas eran tan habituales en el siglo XVIII, que eran indicadas muy raramente en la partitura (pág. 16).

Por otra parte, tras su análisis de las cadencias de Mozart para piano, Badura-Skoda (1962) señala una estructura de tres partes: inicial, central y final.

La parte inicial puede presentarse de dos formas: con un tema del movimiento del concierto (cita temática) o con un pasaje virtuosístico nuevo. Ambos cumplen una función de transición desde el I 6/4 cadencial hacia un motivo en la tónica. En la parte central, habitualmente se desarrollan motivos mediante la transposición del material temático. En la parte final, es donde Mozart se permite más libertad creativa, sin adherirse a ningún esquema particular. Esta sección se caracteriza por el uso de pasajes virtuosos, algunos de ellos con una densidad rítmica alta y de carácter no temático. En los conciertos de Salzburgo (1773-1777), los finales son particularmente breves mientras que, en los conciertos posteriores, Mozart enriquece y extiende los finales utilizando material temático. La cadencia concluye con un trino en el segundo grado de la escala, resolviendo en la tónica (pág. 216 a 227).

Mirka (1999), con respecto a los aportes de Badura-Skoda (1962), señala:

Las cadencias son gestos conclusivos cuya imaginación puede rivalizar con el cuerpo de la obra [...], no pueden ser sometidas a ningún modelo estructural. Intentar hacerlo oscurece su sentido más profundo. Modelos estructurales para cadencias propuestos por Badura-Skoda y Levin, aunque útiles como guías prácticas para instrumentistas que componen sus propias cadencias, tienen una utilidad analítica limitada para el repertorio de cadencias originales de Mozart. No deben ser pensadas como una sucesión de secciones, sino como una construcción móvil basada en un puñado de unidades texturales (trabajo temático, reminiscencia temática, cadencias armónicas), configuradas libremente

bajo las limitaciones armónico tonales que provee el acorde 6/4 orquestal previo a la cadencia (pág. 323).

### ***Métrica.***

Quantz (1752) indica:

Rara vez se respeta el compás en las cadencias. Más bien, sería un defecto querer observarlo rigurosamente, ya que las cadencias no deben tener una melodía continua. Basta con presentar ideas separadas, siempre y cuando se conformen a la expresión de los sentimientos reinantes en la pieza (pág. 247).

La novena regla sobre cadencias de Türk (1789) dice:

No se debe tratar de mantener el mismo *tempo* y metro a lo largo de la cadencia, y sus fragmentos individuales deben ser cuidadosamente conectados entre sí. La cadencia debe sonar a una fantasía originada en una emoción, y no a una obra compuesta tradicionalmente (sin embargo, no hay que olvidar que la cadencia debe recordarnos al movimiento que pertenece).

Pueden ser usados el *tempo* y la métrica del movimiento, pero hay que ser cuidadosos para no sonar monótono. Intercalando ideas caprichosas, notas largas, y pasajes relacionados a la obra se logra variedad en aparente desorden que es apropiada y atractiva (pág. 301).

Según Tromlitz (1791), el carácter improvisado de las cadencias hace que en la mayoría de los casos no estén sujetas a un compás, y que su ritmo y melodía no pueden ser fácilmente determinados. En la cadencia provista por este autor, aconseja comenzar con el mismo *tempo* del movimiento procedente, y luego hacer ciertas fluctuaciones de velocidad, de acuerdo con el sentimiento (pág. 302-303).

Lasocki y Mather (1976) agregan: “Muy raramente una cadencia de viento madera clásica se escribía enteramente en métrica regular. Fueran o no métricamente regulares, las cadencias siempre incluyen momentos *ad libitum* y rubatos en la interpretación” (pág. 34). Continúa: “la mayoría de cambios de tempo no eran anotados. Sutiles y controlados por el intérprete, estos contribuyen al libre e imaginativo espíritu de la cadencia” (pág. 35).

Tal como puede verse, los autores coinciden en la importancia de realizar variaciones en la métrica para enfatizar el carácter sorpresivo de la cadencia.

### ***Material Melódico.***

Según Quantz (1752), en las cadencias, las figuras o intervalos no deben repetirse excesivamente en transposición y es crucial sorprender al oyente con nuevas invenciones (pág. 243). Türk (1789) también lo refiere en su quinta regla: “Tanto la unidad como la variedad son necesarias para mantener la integridad de la obra y la atención de la audiencia. Por lo tanto, debe añadirse tanta sorpresa e imprevisibilidad como sea posible en la cadencia” (pág. 300).

Por otra parte, Quantz (1752) señala que una cadencia triste tiene casi únicamente intervalos muy próximos con disonancias entremezcladas, mientras que en una cadencia de carácter alegre, hay saltos grandes y pasajes de tresillos con trinos entremezclados (pág. 246). Türk (1789) nuevamente coincide, describiendo que en obras de carácter triste sería apropiado hacer cadencias largas, lentas y graves, mientras que en piezas alegres funcionan mejor los pasajes rápidos, los saltos consonantes y las notas agudas (pág. 300).

Lasoki y Mather (1978), aportan fundamentos teóricos sobre la utilización de las figuras melódicas en la composición durante el Clasicismo en las páginas 23 a 27 de su libro. Es importante no repetir el material frecuentemente, para evitar aburrir a la audiencia (pág. 33).

Lasocki y Mather aclaran:

Las melodías de la cadencia de viento madera clásicas imitan y al mismo tiempo se diferencian radicalmente de la norma periódica del Clasicismo. En la cadencia se abandonan los conceptos clásicos de fraseo balanceado y periodicidad. Las “frases” de las cadencias, tienen duraciones desiguales y son mejor llamadas “pasajes”. Ellas pasan de una nota aguda a otra grave, o viceversa, y de una armonía a la otra. Ocasionalmente se sugiere un motivo melódico momentáneamente, pero es usualmente fragmentado o compactado de tal manera que no puede ser interpretado como una frase verdadera.

La mayoría de los pasajes de una cadencia están hechos de “figuras” melódicas de 2 a 8 notas. Estos están distribuidos sobre un pulso, aunque a veces sobre dos pulsos o medio pulso. Las figuras ocurren de manera separada, en repetición o en secuencia para hacer lo que llamamos “patrones”. Los patrones usualmente ocupan muchos pulsos. Los patrones secuenciales a menudo se mueven de un registro a otro.

Las figuras y patrones utilizados en las cadencias de viento madera clásicas son similares a aquellas que se utilizan para componer melodías y trabajo temático en las frases y períodos Clásicos. Pero su fusión en la cadencia en agrupaciones imaginativas y arritmias (en elegante contraposición al fraseo y métrica clásica), contribuye a la sorpresa que Quantz y Tromlitz consideraban una de las funciones primarias de la cadencia. (pág. 23).

En una cadencia existen dos tipos de material melódico que pueden ser utilizados: el material nuevo y la cita temática. En este sentido, Quantz (1752) critica la existencia de cadencias de tan pobre elaboración que ignoran el material original del movimiento, para poder ser utilizadas en múltiples conciertos. (pág. 302). Y explica: “las cadencias deben nacer del sentimiento principal de la pieza, e incluir una corta imitación o repetición de sus frases más agradables” (pág. 243).

El autor considera que las citas temáticas servían para unificar el carácter de la cadencia con el del movimiento:

Las cadencias deben fluir de la pasión principal que domina en el transcurso de la pieza. Es necesario que contengan una corta repetición o imitación de los pasajes más agradables de la pieza. [...] lo mejor es escoger uno de los pasajes más agradables y construir la cadencia basándose en él. Así uno podrá suplirse de ideas cuando la invención mengüe, y no dejará nunca de satisfacer el sentimiento reinante en la pieza. (pág. 242)

Türk (1789) en la regla número uno coincide con Quantz, afirmando que la cadencia debería reforzar el afecto que dejó la composición, y presentar partes de todo el movimiento, a la forma de un breve resumen bajo la expresión: “sería correcto usar algunas de las ideas más importantes”. Y continúa en su regla número dos: “La cadencia debe consistir no tanto en añadir dificultades intencionalmente, sino más bien de ideas que se ciñan escrupulosamente al carácter principal de la composición” (pág. 299).

Al respecto, Tromlitz (1791) añade: “Para imitar el sentimiento del movimiento con mayor efectividad, podemos tomar una idea del movimiento y modificarla. Esta es una técnica conocida y útil” (pág. 303). Por eso, la aparición de un tema o motivo del cuerpo del concierto dentro de la cadencia permite a la audiencia reconocer materiales ya tocados, aunque esta vez modificados y resignificados, que son las llamadas citas temáticas.

A partir de la lectura y el análisis de los datos proporcionados por los autores, a continuación las cinco categorías desarrolladas se aplicarán como variables en la observación de una cadencia para el primer movimiento del *Concierto KV 191*.

## Capítulo III

### Una Cadencia para el Primer Movimiento

#### *Sobre el Concierto KV 191.*

Se trata del primer concierto para un instrumento de viento compuesto por A. W. Mozart, a la edad de dieciocho años. Según la edición *Neue Mozart Ausgabe*, el joven compositor terminó de escribirlo en Salzburgo, Austria, el 4 de junio de 1774 (pág 1). Fue publicado por primera vez entre 1790 y 1801 por André Offenbach y hubo una segunda publicación en 1805. Miller, según Ewell (1992), indica que la editorial de Offenbach es reconocida por ser fiel a los manuscritos de Mozart (pág. 63). La segunda edición, de 1805, se tomó como base para otras ediciones posteriores como *Breitkopf, Bärenreiter, Universal Edition* y *Neue Mozart Ausgabe*, que es la utilizada para el análisis en éste trabajo.

La obra sigue el esquema estándar de los conciertos clásicos de tres movimientos: rápido (*Allegro*), lento (*Andante ma adagio*) y rápido (*Rondo. Tempo di menuetto*); el primero y el tercero, se encuentran en la tonalidad de si bemol mayor, mientras que, para el segundo, utiliza fa mayor. La instrumentación requerida en la orquesta es de 2 oboes, 2 cornos en si bemol y cuerdas.

El primer movimiento, como era habitual en los conciertos de la época, posee una estructura de forma sonata clásica: exposición hasta el compás 71; seguida por el desarrollo hasta el compás 97 y la reexposición, que inicia en el compás 98 hasta el final. El calderón de la cadencia está ubicado en la blanca del primer tiempo del compás 160, sobre un si bemol en el fagot solista.

Luego de esta breve referencia al *Concierto KV191*, se plantean a continuación algunas consideraciones generales en relación a la selección de las cadencias transcritas y la metodología de análisis utilizada.

#### *Consideraciones sobre las cadencias*

Como se anticipó en el primer capítulo, parte del recorrido de esta investigación consiste en observar el fenómeno en la práctica para cotejar con la teoría. Para ello, se realizó una

selección, escucha y transcripción de catorce cadencias grabadas entre 1950 y 2022, a fin de examinarlas. En el proceso de selección se priorizaron aquellos intérpretes que han influido en la manera de componer y ejecutar cadencias a fines del siglo XX y comienzos del XXI en Occidente, considerando que los fagotistas elegidos fueran de edad, género y procedencia variados.

Se consignan a continuación y según año de nacimiento, los nombres de los instrumentistas cuyas cadencias se incluyeron, a fin de brindar mayor comprensión en relación al enfoque del trabajo: Maurice Allard (Sin-le-Noble, 1923-2004), Klaus Thunemann (Magdeburgo, 1937), Valeri Popov (Moscú, 1937), Milan Turkovic (Zagreb, 1939), Frank Moreli (New York, 1951), Stefano Canuti (Parma, 1961), Stefan Schweigert (Kaiserslautern, 1962), Gustavo Núñez (Montevideo, 1965), Sergio Azzolini (Bolzano, 1967), Matthias Racz (Berlin, 1980), Guillaume Santana (Toulouse, 1982), Aligi Voltan (1969), Rie Koyama (Stuttgart, 1991), Sophie Dervaux (Clamart, 1991) y Theo Plath (Koblenz, 1994). Las partituras de las transcripciones se encuentran en el apéndice.

Si bien esta investigación se apoya en la perspectiva de la Interpretación Históricamente Informada, es necesario explicitar que no todos los fagotistas seleccionados escribieron sus cadencias pensando en adherir a dichos criterios. Las cadencias no serán juzgadas o graduadas en valor, ya que no interesa poner en discusión las decisiones o preferencias musicales de cada uno, sino identificar y valorar las prácticas propias del estilo, con el propósito de construir un criterio propio.

A tal fin y según se explicó en el primer capítulo, se realizó una primera observación de las catorce cadencias en base a las variables previamente determinadas de duración, armonía, métrica, estructura y material melódico. Se pudo distinguir en algunas de ellas una extensión superior a la recomendada por los tratadistas (figura A8), modulaciones a tonalidades lejanas (figura A3), o la repetición de material melódico mediante sucesivas transposiciones (figura A5). También se encontraron otras, que se aproximan a las características de una cadencia clásica, tal es el caso de las interpretadas por Aligi Voltan y por Sophie Dervaux, que datan de 2004 y 2022 respectivamente.

A partir de lo observado, se decidió circunscribir el análisis a una sola cadencia, a modo de ejemplo, por razones de alcance del trabajo. Se escogió aquella compuesta por Sergio Azzolini (2017), debido a que sus características evidencian de manera clara y contundente los recursos compositivos e interpretativos que, según las fuentes, se aproximan al estilo clásico.

Aunque el análisis se centra en Azzolini, las partituras de todas las transcripciones están disponibles al final del trabajo. Éstas se realizaron a partir de la escucha de audios, sin interacción directa con los intérpretes, y se organizaron en compases de 4/4, que no busca ser una división rigurosa, sino un recurso para facilitar la lectura y el análisis.

### ***Metodología de Análisis***

Se emplearon las siguientes estrategias metodológicas:

El análisis de la duración se realizó a partir de la investigación de Cheung (1997), considerando que la duración promedio de una cadencia para viento madera es generalmente menor que la de una pianística (Lasocki y Mather, 1978). Puede estimarse entonces que el porcentaje de la duración de una cadencia clásica para viento madera debería ser menor al 10%, y en tal sentido, se propone aplicar dichos parámetros al *Concierto KV 191*.

Para medir la duración y establecer una comparación entre la extensión del movimiento y la cadencia, se utilizaron dos parámetros propuestos por Grela (1985): por un lado, se realiza la comparación en negras y, por otro, en segundos. El fundamento para utilizar estas dos formas de medición reside en la naturaleza de las cadencias, cuya métrica y compases pueden ser no-regulares, por lo cual medir solo en negras podría ser insuficiente. Por lo tanto, efectuar más de una medición brinda la posibilidad de contrastar resultados y contribuye en asegurar la validez y confiabilidad de los datos (Yuni y Urbano, 2014). Para complementar estos resultados, y siguiendo los planteos de autores como Tromlitz (1791), se indica cuántas respiraciones realiza y si éstas son perceptibles, a fin de detectar su influencia en el discurso musical.

Al analizar la armonía, se observa si la cadencia sigue el sentido armónico de la práctica común (Piston, 1941). El análisis se enfocará también en detectar alusiones a otras tonalidades (Tromlitz, 1791). Por otra parte, dada la importancia que autores como C.P.E. Bach (1755) y

Mirka (1999) atribuyen a la conexión armónica entre la cadencia y el movimiento al que pertenece, mediante la extensión del acorde I 6/4 y la reafirmación de la tónica antes del final de la cadencia, es crucial observar especialmente su inicio y su conclusión.

En relación al material melódico, se diferencian las citas temáticas del material nuevo. Se señala la procedencia de las citas temáticas y se discriminan aquellas otras textuales, ya que no son recomendadas por los autores Türk (1789) y Tromlitz (1791).

En la observación de la métrica, se muestran los cambios de *tempo* más notorios realizados por el intérprete, mencionados por Türk. Se describe si existen fluctuaciones sutiles en el *tempo*, como recomienda Tromlitz, y la existencia de compases irregulares (Lasocki y Mather, 1978).

En el análisis de la estructura se siguen los lineamientos de Quantz (1752) y Mirka (1999), quienes sostienen que es imposible establecer una estructura general que sea aplicable a la mayoría de las cadencias. Se observa que cada una tiene una estructura única y, por lo tanto, debe ser analizada individualmente. A su vez, teniendo en cuenta que la cadencia constituye una sección del movimiento al que pertenece, se realizará el análisis de las oraciones, frases y motivos que la conforman, según la metodología de análisis sintáctico-temático de García (2011).

Al mismo tiempo, y de acuerdo al marco teórico, se indican ciertos parámetros recurrentes, que pueden ser considerados elementos estructurales y se enumeran a continuación: la preparación orquestal de la cadencia, preferentemente con *crescendo* y *rallentando*; la manera en que se ejecuta la primera nota del solista, preferentemente realizando un *crescendo* y *diminuendo* (*messa di voce*) y extendiendo el I grado; la incorporación del *tutti* orquestal a mitad del trino del solista, que debería apoyarse con un acorde de V7 (Lorenzoni, 1779); se observa también el modo en que el solista realiza el trino final (Lasocki y Mather 1976).

### **La cadencia de Sergio Azzolini (2017)**

Del corpus de cadencias seleccionadas para este trabajo, y tal como se anticipó, se analiza en profundidad la interpretada por Azzolini, en la versión del *Concierto en Si bemol mayor para*



*fagot KV 191* de W. A. Mozart grabado en el año 2017 junto a la *Streicherakademie Bozen* y que pertenece al álbum *Bassoon concerto & Serenade*, editado por *Sony Classical*.

En este apartado se presenta una breve biografía del artista, detalles sobre la grabación de referencia, el análisis de la transcripción y las primeras conclusiones.

### ***Reseña biográfica***

Sergio Azzolini nació en Bolzano, Italia, en 1967. Estudió en el Conservatorio Monteverdi de Bolzano y en la Universidad de Música de Hannover, con Klaus Thunemann. En esta época ya era solista de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea. Ganador de los principales concursos internacionales, ha grabado varias producciones de música de cámara con EMI records. Fue profesor de la Hochschule de Stuttgart y desde 1998 es profesor en el Conservatorio de Basilea, Suiza.

### ***Análisis***

La escucha crítica de la cadencia y su transcripción han sido las bases del análisis que se presenta. Por lo tanto, en primer lugar, se brinda la información referida a la grabación de referencia.

Puede escucharse el movimiento completo y la cadencia en el siguiente enlace:

[https://www.youtube.com/watch?v=bH6CdyOLb9c&ab\\_channel=SergioAzzolini-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=bH6CdyOLb9c&ab_channel=SergioAzzolini-Topic)

Se puede escuchar el inicio de la cadencia, a partir del minuto 5:34:

[Bassoon Concerto in B-Flat Major, K. 191: I. Allegro](#)

A continuación, con el fin de aportar claridad en la decodificación del análisis, se presenta la cadencia transcrita en dos figuras. En la primera de ellas, Figura 2, se indica la armonía, la estructura y la métrica, mientras que en la Figura 3, se muestra el material melódico. A continuación de las partituras, se desarrolla el análisis de las variables observadas - duración, armonía, métrica, estructura y material melódico - en forma numérica y descriptiva.

**Figura 2**

*Cadencia de Sergio Azzolini: métrica, dinámica, armonía y estructura.*

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It is divided into three sections: A, B, and C.

- Section A:** Starts at measure 1. It features a half rest followed by a series of eighth notes. Dynamics include *f* (forte), *dim* (diminuendo), and *f* again. Tempo markings include *accel*, *a tempo*, and *rit*. Harmonic markings include *V* (dominant) and *dim*.
- Section B:** Starts at measure 4. It continues with eighth notes and quarter notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *cresc* (crescendo), and *f*. Tempo markings include *accel* and *a tempo*. Harmonic markings include *V*, *IV*, and *f*.
- Section C:** Starts at measure 8. It features a mix of eighth and quarter notes. Dynamics include *rit*, *dim*, *p* (piano), *f*, and *dim*. Tempo markings include *a tempo* and *rit*. Harmonic markings include *V del VI*, *VI*, *V del V*, and *V*.

Measures 10-13 and 14-15 are also shown, with dynamics like *p*, *cresc*, *f*, and *p*, and tempo markings like *lento*, *accel*, and *a tempo*. Harmonic markings include *IV*, *V del V*, and *V*. Measure 16 includes a *tr* (trill) marking and harmonic markings *IV*, *V*, and *I*.

*Nota.* Las letras en mayúscula sobre el pentagrama indican las oraciones, los números romanos ubicados abajo corresponden al análisis armónico y las comas señalan respiraciones.

### Figura 3

*Cadencia de Sergio Azzolini: material melódico, oraciones, frases y motivos.*

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of six staves of music, each with a measure number on the left. The notes are labeled with letters from 'a' to 'l' below the staff. Above the staff, blue and red brackets indicate phrases and motifs. The labels are as follows:

- Staff 1: Measure 1. Motif 'a' (red bracket) and Phrase 'A' (blue bracket) cover measures 1-2.
- Staff 2: Measure 4. Motif 'b' (red bracket) and Phrase 'A2' (blue bracket) cover measures 4-5. Motif 'c' (red bracket) and Phrase 'A3' (blue bracket) cover measures 6-7.
- Staff 3: Measure 8. Motif 'd' (red bracket) and Phrase 'B' (blue bracket) cover measures 8-9. Motif 'e' (red bracket) and Phrase 'B1' (blue bracket) cover measures 10-11. Motif 'e'' (red bracket) and Phrase 'B2' (blue bracket) cover measures 12-13.
- Staff 4: Measure 10. Motif 'g' (red bracket) and Phrase 'C' (blue bracket) cover measures 10-11. Motif 'h' (red bracket) and Phrase 'C1' (blue bracket) cover measures 12-13. Motif 'i' (red bracket) and Phrase 'C2' (blue bracket) cover measures 14-15.
- Staff 5: Measure 14. Motif 'i'' (red bracket) and Phrase 'C2' (blue bracket) cover measures 14-15. Motif 'j' (red bracket) and Phrase 'C2' (blue bracket) cover measures 16-17.
- Staff 6: Measure 16. Motif 'k' (red bracket) and Phrase 'C2' (blue bracket) cover measures 16-17. Motif 'l' (red bracket) and Phrase 'C2' (blue bracket) cover measures 18-19.

*Nota:* Sobre el pentagrama se indican las frases y debajo, se indican los motivos.

**Duración.** En la Tabla 1 se exponen los resultados obtenidos.

**Tabla 1**

*Comparación de proporciones*

|                 | <b>total del movimiento</b> | <b>cadencia</b> | <b>porcentaje</b> |
|-----------------|-----------------------------|-----------------|-------------------|
| <b>negras</b>   | 748 <sub>J</sub>            | 68 <sub>J</sub> | 9.09%             |
| <b>segundos</b> | 406'                        | 42'             | 10.34%            |

*Nota.* Se observa el resultado del análisis, expresado en negras y en segundos.

Tal como muestra la tabla precedente, la medición de la duración en negras indica un 9,09% de la totalidad del movimiento, y en corcheas un 10,34%. Los valores obtenidos se aproximan a lo estimado por el marco teórico, al ser menor o cercano a 10%.

Para completar la información que brinda la escucha, se han señalado las respiraciones en la partitura, que son tres: la primera justo antes de B, la segunda antes de C y la tercera, antes del *levare* a compás 17 (ver Figura 2, pág. 34.).

**Armonía.** En Tabla 2 podemos visualizar el movimiento armónico.

**Tabla 2**

*Uso de grados y alusiones a otras tonalidades*

| <b>Oración</b> | <b>A</b>                | <b>B</b>                | <b>C</b> |
|----------------|-------------------------|-------------------------|----------|
| <b>Armonía</b> | I-V-I-V-I-IV-V del V-VI | V del V-V- I-V del V- V | I-IV-V-I |

A partir del análisis armónico, se puede observar en la Figura 2 (pág. 34) y expresado más claramente en la Tabla 2 que, de acuerdo a los grados utilizados, la cadencia respeta un sentido tonal de la práctica común (Piston, 1941). Hacia el final de la oración A alude a sol menor, en la oración B alude a fa mayor y en la oración C reafirma la tónica. No utiliza modulaciones.

La cadencia está integrada armónicamente con el resto del movimiento, tanto en su inicio como al finalizar. Mediante la prolongación del acorde de I 6/4 cadencial, reafirma la tónica durante los primeros cuatro compases, luego, desde C, mantiene el primer grado durante cuatro compases, concluyendo con la cadencia armónica IV-V-I.

**Métrica.** En la Figura 2 se han consignado los cambios de tempo más notorios. Se escucha durante toda la cadencia una pulsación irregular, propia de su característica improvisatoria. Se detecta que los compases 1 y 8 son irregulares, siendo de 2/4 y 5/4 respectivamente.

**Material Melódico.** Se divide la cadencia en oraciones que contienen frases y éstas, a su vez, motivos. Para facilitar la distinción del material melódico empleado, en la Figura 3 (pág. 35), se utilizan colores diferentes: corchetes negros para señalar los motivos, rojos para las frases y azules para las oraciones. Las letras en mayúscula indican las oraciones, las letras en minúscula hacen referencia a las frases y el número que sigue a continuación, al motivo correspondiente. Los motivos se indican con letras desde la a hasta la m (en Figura 3). Cuando marcamos una coma (‘) significa que es el mismo motivo, pero variado.

**Motivo a:** material nuevo y a’ es transposición.

**Motivo b:** como se ve a continuación en la Figura 4, b y sus transposiciones b’ (es decir, la frase A2) son una cita temática textual a la línea del bajo en los compases seis hasta la primera corchea del compás nueve del movimiento.

#### Figura 4

Extracto compases 5 a 9 del primer movimiento del Concierto KV. 191.



**Motivo c:** este motivo aparece en el compás 7 de la cadencia (ver Figura 3, pág. 35). Tal como se observa en la Figura 5, es una cita temática variada a la línea de los violines en el compás nueve.

#### Figura 5

Extracto compases 8 a 9.



**Motivo d:** material original (ver Figura 3, compás 8).

**Motivo e:** como puede verse en Figura 6, es una cita temática variada a la línea del fagot solista desde el tercer tiempo del compás ochenta y nueve, hasta el primero del compás noventa. Luego, e' es transposición. El motivo e da inicio a la segunda parte de la cadencia (ver Figura 3, anacrusa al compás 9).

#### Figura 6

Extracto compases 88 a 90 del primer movimiento.

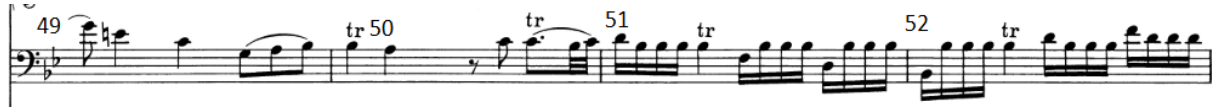


**Motivo f:** material nuevo.

**Motivo g:** como se puede ver en la Figura 7 es una cita temática variada a la línea del fagot solista en el compás cincuenta y uno.

**Figura 7**

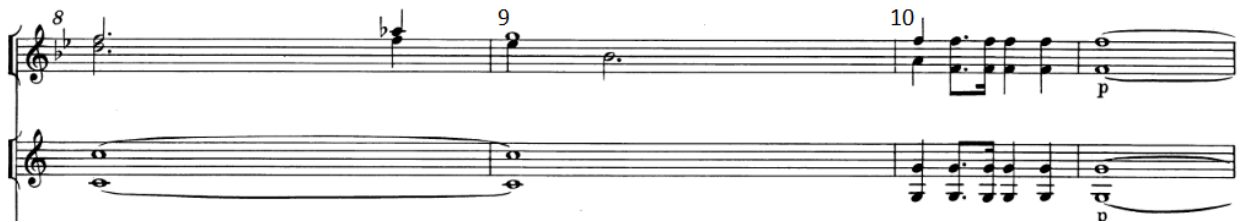
*Extracto compases 49 a 52 del primer movimiento.*



**Motivo h:** aparece en el compás once de la cadencia (ver Figura 3) y es una cita temática textual a la línea de los oboes y cornos en el compás diez, como muestra la Figura 8.

**Figura 8**

*Extracto compases 8 a 10 del primer movimiento, líneas de oboes y cornos.*



**Motivo i:** aparece en la anacrusa del compás trece y presenta material nuevo. i' son transposiciones. Ver Figura 3, pág. 35.

**Motivo j:** se presenta en el levare al compás quince de la cadencia (Figura 3) y es una cita temática variada al *tutti* del compás cuarenta y dos, como se observa en la Figura 9.

## Figura 9

Extracto compases 32 y 33. del primer movimiento.

**Motivo k:** material nuevo, ver anacrusa a compás 17 en la Figura 3 (pág. 35)

**Motivo l:** corresponde al trino final de la cadencia.

**Estructura.** Como se observa en la Figura 3, la cadencia está formada por tres oraciones, que denominamos A, B y C.

**Oración A.** Está compuesta por tres frases, A1, A2 y A3. A1, tiene función introductoria y una estructura reiterativa secuencial. A2, cuya función es expositiva, presenta también una estructura reiterativa secuencial y, armónicamente, refuerza la tónica utilizando sucesivamente los grados I-V-I. A3, tiene función conclusiva y estructura evolutiva. Inicia con un IV grado seguido por un V grado del VI grado, aludiendo así a la tonalidad de sol menor.

**Oración B.** Está compuesta por dos frases: B1 y B2. B1 tiene función expositiva y estructura reiterativa secuencial, presenta una ampliación al final con función transitiva. B2 tiene función expositiva-conclusiva y estructura contrastiva. Armónicamente alude en dos ocasiones a la tonalidad de fa mayor.



**Oración C.** Está compuesta por dos frases: C1 y C2. C1 tiene función transitiva y estructura reiterativa en sus múltiples motivos. C2 tiene función conclusiva y estructura contrastiva. Armónicamente refuerza la tónica.

Con respecto a los elementos recurrentes que pueden ser considerados estructurales, se observa que: previo a la cadencia, la orquesta realiza un *crescendo* y *rallentando*; inicia con un si bemol, pero sin *mesa di voce*; realiza el trino con apoyatura desde el III grado, resolviendo por anticipación en el I grado; la orquesta retoma a mitad del trino con acorde V7 (Lorenzoni, 1779). No se observan cambios en dinámica y *tempo* durante el trino (Lasocki y Mather, 1976).

## Capítulo IV

### Consideraciones finales

A partir de este análisis, se observa que la cadencia de Azzolini se aproxima en su duración a menos del 10% de la duración total del movimiento (Mirka, 1999). Tanto 9.09% como 10.34% son porcentajes muy cercanos, por lo tanto, es posible considerar que su duración se encuadra dentro de las pautas establecidas durante el Clasicismo. La observación del resto de las cadencias transcritas revela que generalmente este aspecto no se respeta.

Para complementar estos resultados, se observa la cantidad de respiraciones y su influencia en la continuidad del discurso musical. Se detectan tres respiraciones durante toda la cadencia, lo cual coincide con los criterios de los autores, ya que no interrumpen el discurso musical (Tromlitz, 1784). Aunque este trabajo no se centra en las particularidades de la ejecución con instrumentos de época, es importante señalar que es más fácil realizar menos respiraciones con un fagot clásico en comparación con uno moderno, ya que este último ofrece mayor resistencia. En tal sentido, es necesario explicitar que en la grabación de referencia, el solista utiliza una réplica de un instrumento clásico.

Desde el punto de vista armónico, se puede reconocer que la cadencia de Azzolini (2017) se ajusta a los límites recomendados por los autores. Lo hace mediante alusiones a tonalidades cercanas. Además, al enfatizar el uso del acorde de tónica tanto al inicio como al final de la cadencia, logra cohesión armónica. Por su parte, en la observación de las demás cadencias transcritas, se puede notar que algunas emplean modulaciones, incluso hacia tonalidades lejanas.

Esta cadencia está estructurada en tres oraciones de extensión similar. A partir de ellas, se identifican frases y motivos, como también las estructuras y funciones de las frases. En los motivos señalados se distinguen las citas temáticas del material nuevo. En este sentido, en la cadencia de Azzolini (2017) se reconocen numerosas citas temáticas, lo cual representa una proporción alta en relación al material melódico nuevo que utiliza. Ocasionalmente emplea citas temáticas textuales, aunque los autores no las recomiendan. Incorpora abundantes saltos

interválicos y se desenvuelve mayormente en el registro agudo del instrumento, lo cual refleja el carácter alegre del movimiento, atributo valorado por Quantz (1752) y Türk (1789).

Es necesario señalar que, si bien en el análisis no se siguió el modelo del esquema estructural en tres partes (inicial, central y final) planteado por Badura y Skoda (1962), se advierte que algunas de sus descripciones coinciden con oraciones y frases de la cadencia de Azzolini (2017): A1 es un pasaje virtuosístico de material nuevo, que transiciona hasta un motivo en el I grado; B1 utiliza un motivo en transposición; C1 tiene carácter no temático y C2 es un pasaje virtuoso de alta densidad rítmica. A pesar de esto, el trabajo llevado a cabo en esta investigación no es suficiente para afirmar que el esquema de Badura-Skoda sea aplicable a nivel general.

En el análisis métrico, se aprecia que Azzolini (2017) utiliza cambios de *tempo*, tanto graduales como abruptos, e implementa también compases y pulsaciones irregulares. A través de la escucha puede advertirse que por medio de estos cambios de *tempo* el intérprete aporta también al carácter sorpresivo e improvisatorio de su cadencia.

Mientras los autores valoran el uso de métricas irregulares, no obstante, en la mayoría de las cadencias estudiadas, se percibe una regularidad casi idéntica a la del cuerpo del movimiento en compases de 4/4.

Tal como ha podido observarse a través del recorrido realizado, el análisis se centró en las variables previamente determinadas. Es necesario mencionar que el carácter sorpresivo e inherente a las cadencias descrito en el marco teórico no se ha tratado de manera específica en este trabajo sino integrado a otros aspectos, debido a que está dado por un conjunto de factores que se combinan entre sí. En la escucha de Azzolini (2017) se percibe el carácter improvisatorio y sorpresivo de diversas maneras. Por ejemplo, a través de fluctuaciones y cambios abruptos de *tempo*; en los motivos iniciales de las oraciones B y C con sus cambios dinámicos, armónicos y de *tempo*; también en la manera en que se varían las citas temáticas, ya que supone un cambio en la expectativa del público.

Ha podido constatarse que los autores no abordan o dan por sentado el uso de las dinámicas en la cadencia, un punto que consideramos crucial para añadir al carácter sorpresivo, especialmente cuando se emplean dinámicas contrastantes.

A partir de este análisis puede afirmarse que la cadencia de Azzolini (2017) en su conjunto se adecua a los parámetros del estilo.

## **Conclusión**

Esta tesina da cuenta de la cantidad de información que aparece en diversos tratados e investigaciones respecto de la cadencia clásica. La relevancia de reunir la teoría en un solo documento, radica en posibilitar su aplicación directa en la cadencia del *Concierto KV 191*, tanto como en cualquier otra del período clásico para este u otros instrumentos. Se concluye que los tratados de la época, muchas veces escritos por los mismos compositores, aportan indicaciones respecto de la cadencia no presentes en la partitura.

Las dificultades encontradas en el transcurso del trabajo se relacionan, en primer lugar, con que los autores abordan la cadencia en algún apartado no siempre especificado, lo cual dispersa la información. Por eso, se requirió una revisión minuciosa de cada texto, y un trabajo sistemático para organizarla de manera coherente. Además, la mayor parte de la bibliografía se encuentra en inglés, lo cual implicó realizar traducciones. Es necesario puntualizar también que la transcripción y el posterior análisis fue un trabajo arduo, precisamente debido a las características improvisatorias de las cadencias. Se trató de un proceso continuo de retroalimentación entre la escucha, la observación y la lectura reflexiva.

A partir de la conformación del corpus teórico pudieron identificarse los elementos que caracterizan a las cadencias de viento-madera del período Clásico y establecerse variables de análisis que brindaron información fundamental para favorecer una futura composición e interpretación de la cadencia del *Concierto KV 191* de W. A. Mozart. Se concluye que la perspectiva de la Interpretación Históricamente Informada y su articulación con la práctica artística brindan herramientas metodológicas que favorecen la construcción de un criterio propio sobre las prácticas estilísticas de la cadencia en el Clasicismo, logrando así los objetivos

propuestos. Esto reafirma el valor de la pesquisa y el trabajo de síntesis llevados a cabo durante la presente investigación, y se espera que pueda constituir un aporte para futuros estudios relacionados con la cadencia, especialmente en relación a los instrumentos de viento-madera.

## Referencias

- Badura- Skoda, P. y Badura-Skoda, E. (1962). *Interpreting Mozart in the Keyboard*. Barrie and Rockliff.
- Bruenguer, D (1991). *The cadencia: Performance Practice in the Alto Trombone Concerti of the eighteenth century* [Tesis de Doctorado, University of North Texas]
- Cheung, V. C. K. (1997). *Mozart's Transformation of the Cadenza in the First Movements of his Piano Concertos* [Archivo PDF]
- Ewell, T. (1992). John Miller's Master Class on the Mozart Bassoon Concerto K191. *The Double Reed*, 28 (1), 63-68.
- Fernández Morales, M. (2011). *La aportación de Tromlitz: estudio comparativo y aplicaciones prácticas* [Tesis de Doctorado, Universidad de Aveiro].
- García, M. I. (2011). *Metodología de análisis sintáctico-temático*. (PDF).
- Grela, D. (1985). *Análisis musical: una propuesta metodológica*. Jornadas Nacionales de Musicología.
- Harnoncourt, N. (2001). *El diálogo musical-Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Paidós Ibérica.
- Karafotis, S. (2009). The Composition and Performance Practice of the Cadencia in the Classical Era. *McNair Scholars Research Journal*, 2 (1), 154-164.
- Lasocki, D y Mather, B. B. (1976). *The Classical Woodwind Cadencia. A Workbook*. McGinnis & Marx.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de cultura económica.
- Lopez Cano, R. y San Cristóbal U. (2014). *Investigación artística en música*. ICM.
- McComb, T. (1995). "What is Early Music?". <http://www.medieval.org/emfaq/misc/whatis.htm>
- Mirka, D. (2005). The Cadence of Mozart's Cadencias. *The Journal of Musicology*, 22 (2), 292-325.
- Mozart, W. A. (1774). *Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191*. Salzburg.

- Etymonline, Online Etymology Dictionary. Cadence. En Recuperado el 25 de junio de 2024, de [https://www.etymonline.com/word/cadence#etymonline\\_v\\_562](https://www.etymonline.com/word/cadence#etymonline_v_562)
- Piston, W. (1941). *Armonía*. W.W. Norton Company
- Quantz, J. J. (1752). *Método para aprender a tocar la flauta travesera*. Friedrich Voß
- Ross, D. J. (2016). *Ornamentation in the Bassoon Music of Vivaldi and Mozart*. Frederick Neumann at the Miller/Skinner Bassoon Symposium. IDRS.
- Swain, J. P. (1988). Form and Function of the Classical Cadencia. *The Journal of Musicology*, 6 (1), 27-59.
- Türk, D. G. (1789). *School of Clavier Playing*. University of Nebraska Press.
- Tromlitz, J. G. (1791). *Método para tocar la flauta*. Adam Friedrich Bohme.
- Willey, S. (2012). *Historical performance practice in cadenzas for Mozart's concerto for bassoon, Kv191* [Tesis de Grado, Iowa University].
- Wigmore, R. (2015). *Bassoon Concertos notes*. Hyperion. Recuperado el 20 de agosto de 2021, de [https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5352\\_67288](https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W5352_67288)
- Sergio Azzolini (26 de julio de 2019). En *Wikipedia*.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Sergio\\_Azzolini](https://es.wikipedia.org/wiki/Sergio_Azzolini)
- Yuni, J, y Urbano, C (2012). *Técnicas para investigar. Recursos Metodológicos para la Preparación de Proyectos de Investigación Volumen 2*. Editorial Brujas

## Apéndice



*Figura A1 - Cadencia Maurice Allard (1923-2004)*

The image displays a musical score for a cadenza by Maurice Allard, consisting of six staves of music. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings like *tr* and *tr* with wavy lines. The staves are numbered 5, 8, 10, 13, and 16, indicating the starting measure of each line. The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and complex phrasing. The final staff ends with a double bar line.

*Figura A2 - Cadencia Klaus Thunemann (n. 1937)*

The musical score is written for a bass clef instrument in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of nine staves of music, each beginning with a measure number:

- Staff 1: Measures 1-5. Starts with a whole rest, followed by eighth-note patterns.
- Staff 2: Measures 6-10. Includes a trill (tr) over a note in measure 8.
- Staff 3: Measures 11-13. Features sixteenth-note runs and a key signature change to one flat (B-flat) in measure 12.
- Staff 4: Measures 14-16. Contains triplet markings (3) under groups of notes in measures 15 and 16.
- Staff 5: Measures 17-19. Includes a septuplet (7) in measure 17 and a key signature change to one sharp (F-sharp) in measure 18.
- Staff 6: Measures 20-22. Features trills (tr) in measures 21 and 22.
- Staff 7: Measures 23-24. Continues with sixteenth-note patterns and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in measure 24.
- Staff 8: Measures 25-26. Shows slurred eighth-note patterns.
- Staff 9: Measures 27-29. Ends with a trill (tr) in measure 28.

Figura A3 - Cadencia Valeri Popov (n. 1937)

The image displays a musical score for a cadenza in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. The score is organized into nine staves, each beginning with a measure number: 1, 5, 8, 13, 16, 19, 22, 26, and 30. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Trills are indicated by 'tr' with a wavy line above the notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below the notes in the final staff. The piece concludes with a double bar line.

*Figura A4 - Cadencia Milan Turkovic (n. 1939)*

The image displays a musical score for a cadenza in bass clef, 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into seven systems, each beginning with a measure number: 4, 7, 10, 12, 14, and 16. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Slurs are used to group phrases, and there are several trills (tr) marked in the final system. The piece concludes with a double bar line.

*Figura A5 - Cadencia Frank Moreli (n. 1951)*

The image displays a musical score for a cadence in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into eight systems, each beginning with a measure number: 1, 5, 8, 12, 15, 18, 20, and 22. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. It also features trills (tr) and slurs. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at measure 22. The piece concludes with a double bar line at the end of the final system.

*Figura A6 - Cadencia Stefano Canuti (n. 1961)*

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff starts at measure 3 and includes a 3/8 time signature change. The third staff starts at measure 6 and includes a 3/8 time signature change. The fourth staff starts at measure 10. The fifth staff starts at measure 13. The sixth staff starts at measure 16. The seventh staff starts at measure 17 and includes a trill (tr) and ends with a double bar line. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

*Figura A7 - Cadencia Stefan Schweigert (n. 1962)*

The image displays a musical score for a cadenza, consisting of six staves of music. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score begins with a whole rest on the first staff, followed by a series of eighth-note patterns. The second staff starts at measure 5 and includes a trill (tr) over a note. The third staff starts at measure 8 and features a sharp sign (#) above a note. The fourth staff starts at measure 13 and contains a flat sign (b) above a note. The fifth staff starts at measure 15 and shows a long, sweeping melodic line. The sixth staff starts at measure 17 and concludes with a trill (tr) over a note and a fermata. The piece ends with a double bar line.

*Figura A8 - Cadencia Gustavo Núñez (n. 1965)*

The image displays a musical score for a cello cadenza, consisting of ten staves of music. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music begins with a rest for the first measure, followed by a series of eighth-note patterns. The first staff ends with a fermata. The second staff starts at measure 4 and includes a trill (tr) in the final measure. The third staff starts at measure 7. The fourth staff starts at measure 10 and features a complex chromatic passage. The fifth staff starts at measure 12 and contains several trills. The sixth staff starts at measure 15 and continues with trills and eighth-note runs. The seventh staff starts at measure 19 and includes a fermata. The eighth staff starts at measure 23 and shows a change in the bass line. The ninth staff starts at measure 25 and continues with eighth-note patterns. The tenth staff starts at measure 28 and concludes with a final cadence.



2

32



36

40

43

tr

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a bass line, spanning measures 32 to 43. The music is written in a single staff with a bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 32 begins with a series of eighth notes, followed by a half note. Measure 33 continues with eighth notes and a half note. Measure 34 features a half note followed by a quarter note. Measure 35 has a half note and a quarter note. Measure 36 starts with a half note and a quarter note, followed by a series of eighth notes. Measure 37 continues with eighth notes. Measure 38 has a half note and a quarter note. Measure 39 features a half note and a quarter note. Measure 40 begins with a half note and a quarter note, followed by a series of eighth notes. Measure 41 continues with eighth notes. Measure 42 has a half note and a quarter note. Measure 43 starts with a half note and a quarter note, followed by a series of eighth notes, and ends with a trill (tr) over a quarter note. The page number '2' is located at the top left, and the measure numbers '32', '36', '40', and '43' are placed at the beginning of their respective lines of music.

Figura A9 - Cadencia Matthias Racz (n. 1980)

The image displays a musical score for a cadenza, consisting of ten staves of music. The notation is in bass clef and 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a whole note chord on the first staff, followed by a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The second staff starts at measure 4 with a half note followed by eighth-note runs. The third staff starts at measure 7 with a half note followed by eighth-note runs. The fourth staff starts at measure 10 with a half note followed by eighth-note runs. The fifth staff starts at measure 13 with a half note followed by eighth-note runs. The sixth staff starts at measure 16 with a half note followed by eighth-note runs. The seventh staff starts at measure 20 with a half note followed by eighth-note runs. The eighth staff starts at measure 25 with a half note followed by eighth-note runs. The ninth staff starts at measure 27 with a half note followed by eighth-note runs. The tenth staff starts at measure 29 with a half note followed by eighth-note runs, ending with a trill and a final note.

*Figura A12 - Cadencia Guilherme Santana (n. 1985)*

The image displays a musical score for a cello cadenza, consisting of five staves of music. The first four staves are in 4/4 time, and the fifth staff is in 3/8 time. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings. The first staff begins with a series of eighth-note patterns. The second staff features a trill marked 'tr' over a note. The third staff shows a long slur over a complex rhythmic passage. The fourth staff continues with a similar pattern. The fifth staff concludes with a trill and a final note.

*Figura A10 - Cadencia Rie Koyama (n. 1991)*

The image displays a musical score for a cadenza in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. The score is organized into nine systems, each beginning with a measure number: 1, 5, 9, 12, 15, 18, 22, 25, and 28. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Specific performance techniques are indicated by markings like 'tr' (trill) and 'tr~' (trill with a wavy line). The piece concludes with a final measure at system 28.

*Figura A13 - Sophie Dervaux (n. 1991)*

Fagot

4

7

10

13

The musical score is written for Bassoon (Fagot) in a 4/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a half note G2, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 4 is marked with a '4'. Measure 7 is marked with a '7'. Measure 10 is marked with a '10'. Measure 13 is marked with a '13'. Trills (tr) are indicated above several notes in measures 7, 10, and 13. The score ends with a double bar line.

*Figura A11 - Cadencia Theo Plath (n. 1994)*

Fagot

4

7

11

14

16

20

23

25