



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Proyecto de Trabajo de Graduación de la  
**Licenciatura en Música con orientación en Dirección Orquestal**

### **Concierto Sinfónico**

La expresión en el marco de un *estilo*.

Año 2024

Mathias Guido Valente  
DNI 38.089.194  
Leg. 65747/2  
Tel: 2214941261  
E-mail: mathivalente@gmail.com  
Director: Eduardo A. Rodriguez

## **Resumen**

En este Trabajo de Graduación se abordarán tres obras del repertorio sinfónico:

- Obertura “El empresario” - K. 486 (W. A. Mozart, 1786).
- Concierto para Violín N 3 – K. 216 (W. A. Mozart, 1775).
- Sinfonía N 8 “Inconclusa”- D. 759 (F. Schubert, 1822).

Estas obras comparten un elemento en común: las tres son para orquesta sinfónica (en el caso del concierto para violín la instrumentación empleada es la típica de los conciertos y sinfonías tempranas del período clásico), pero se distancian en varios puntos: estilo, sonoridades, matices, acentuaciones, rangos dinámicos, articulaciones, etc.

El estudio y la posterior búsqueda práctica y expresiva de los elementos que caracterizan e identifican a cada una de estas obras será mi propósito en este trabajo.

## **Elección del Repertorio**

El repertorio seleccionado busca conformar lo que suele ser un programa típico de concierto, reflejado tanto en la elección de las obras como así también en su orden y duración total.

El mismo presenta complejidades de abordaje similares a las de las obras que se estudian en la cátedra de Dirección Orquestal, y la elección de un concierto para solista busca explorar las dificultades de concertación y diálogo entre el solista a la luz de los conocimientos impartidos por los docentes de la materia.

A su vez permite poner en práctica todo el abanico de aprendizajes derivados de otras materias del plan de estudios, fundamentalmente de Música de Cámara, Contrapunto Tonal, Instrumentación y Orquestación y Reducción de partituras al piano.

## Fundamentación

Este trabajo se presenta como la culminación de un proceso de aprendizaje de varios años enmarcado en nuestra Facultad de Artes. Como tal, busco que refleje el respeto y dedicación que la misma se merece.

Para tal fin conformé un programa sinfónico similar al que podría presentarse usualmente en una sala de conciertos o teatro: una obertura, un concierto para solista y una sinfonía.

Este trabajo se presenta entonces como un cúmulo de elecciones, algunas más deliberadas que otras, en el marco de una elección global: mi trabajo de tesis para la Licenciatura en Música.

Me detengo en esta introducción porque refleja de manera sencilla una problemática que quizás se torne más compleja con el devenir de la producción artística: ¿qué decisiones expresivas puede tomar un director de orquesta?, ¿cuántas de esas decisiones, aun deliberadas, están limitadas a un número acotado de alternativas disponibles?

En una producción artística se busca singularidad, expresión, algo que distinga nuestra ejecución de la de otro artista. Uno puede escuchar una misma obra de Chopin ejecutada por Argerich o por Horowitz y distinguir claramente quién ejecuta cada versión, sin dudar de que la obra es la misma. Para esto, hay decisiones básicas, como respetar el instrumento indicado, en este caso el piano, y ejecutar las alturas escritas. Hay, a su vez, otras decisiones, quizás un poco menos básicas, como elegir el tempo de la obra, entendiendo que está enmarcado en un umbral de posibilidades, o determinar si el ritmo será estrictamente el escrito o si se emplearán ciertos *rubatos*, característicos en el compositor del que se sirve este ejemplo.

Hay, por último, otro tipo de decisiones, más complejas, relativas a la expresión subjetiva, como puedan ser, por ejemplo, el fraseo: ¿dónde termina una frase y dónde comienza la siguiente? Poder determinar, en este caso, si una nota o acorde es principio o final o si lo es ambos en simultáneo. O también, por ejemplo, decidir ciertos *ritardandos* o *acelerandos* que no necesariamente estén escritos.

En todo el espectro de decisiones hay siempre un factor que se presenta como condicionante: **el estilo**.

“Figurativamente, el término *estilo* podría describirse como una forma de explotación y centralización de un lenguaje que se convierte así en dialecto o lenguaje por derecho propio” (Rosen, 2003, p.25)

Meyer (2000) señala: El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones.

El autor determina, a su vez, que las elecciones no siempre sugieren conocimiento consciente e intención deliberada: “De lejos la mayor parte del comportamiento es el resultado de la interacción entre modalidades cognitivas y modelos innatos, por un lado, y hábitos de discriminación y respuesta arraigados y aprendidos, por otro.” (Meyer, 2000, p. 21)

Entonces, si el comportamiento humano se determinara en tanto una sucesión de decisiones acotadas, ¿qué lugar quedaría para la particularidad?

“Mozart no fue innovador en su arte como Wagner o Monteverdi, no tuvo que reformar nada en la música; en el idioma tonal de su época encontró las posibilidades para decir, para expresar lo que quería. Todo lo que creemos reconocer como típicamente *mozartiano* lo encontramos también en las obras de sus contemporáneos. El estilo de composición personal de Mozart no se puede aislar, no se puede diferenciar del estilo de la época... excepto por una grandeza inconcebible. Sin inventar ni utilizar nada inaudito ni que no estuviera ya presenta en la técnica de la música, con los mismos medios que los demás compositores de su época, lograba conferir a su música unas dimensiones como nadie más. Eso nos parece enigmático, no podemos explicarlo ni entenderlo.” (Harnoncourt, 2003, p.119).

Esto sobre lo que reflexiona Harnoncourt es sobre lo que quisiera detenerme, porque creo que arroja luz sobre los paralelismos que quiero trazar.

En este caso, la particularidad de Mozart no se ve reflejada en su innovación sino en todo aquello que supo expresar aun hablando el mismo idioma que sus contemporáneos, es decir, continuando con el estilo que caracterizaba las composiciones de su época. Inclusive, sus obras, fundamentalmente las últimas,

están fuertemente dotadas de un intenso tratamiento del contrapunto, íntimamente asociado a la práctica barroco-renacentista.

Retomando la definición de Rosen, el mismo agrega que la concepción del *estilo* en los términos de un lenguaje es lo que hace posible que pueda hablarse del estilo personal o de la forma de hacer de un artista.

Siendo así, podríamos deducir que por más estrictas o firmes que sean las restricciones que limitan nuestras decisiones, siempre hay lugar para la expresión singular.

El estilo, entonces, puede pensarse como un marco, como un conjunto de constricciones dentro de las cuales uno puede tomar decisiones. Entender el estilo de un compositor es, a su vez, indagar en el lenguaje o dialecto propio del compositor a la vez que se indaga en las relaciones dialécticas con el del su contexto o época.

Volviendo a Meyer: El conocimiento del estilo es indispensable porque (...) apreciar plenamente lo que algo es- comprender su significado- es tener alguna noción de lo que *podría haber sido*. (Meyer, 2000, p. 60).

En el caso del programa elegido para este concierto, es mi deseo respetar el estilo que particulariza a cada una de las obras, es decir, los *fortes* de Mozart seguramente no sean los mismos que los de Schubert, o las cesuras entre las frases de este último quizás no sean tan expuestas como en las obras del primero.

Partiendo de esta premisa, considero que conocer el estilo de un compositor, en este caso Mozart y Schubert, permite dilucidar sus intenciones compositivas y expresivas. Por ejemplo, en el segundo movimiento del Concierto para violín N3, luego de la cadencia del solista, la orquesta ejecuta un tutti (como es usual no sólo en esta época sino en los conciertos en general) y, sorpresivamente, el solista vuelve a ejecutar el tema principal en solo, cuando lo usual sería que la orquesta fuera quien lo hiciera.

¿Hay algo que el compositor deseara comunicar o expresar con esta última enunciación del solista? Muchas veces, no conocer este tipo de particularidades lleva a que la ejecución musical sea consecuente a ese desconocimiento, es decir, que pasen desapercibidas.

Otro ejemplo puede ser el debate que se genera alrededor de la Sinfonía Inconclusa (N8). Se sabe que el autor entregó los dos movimientos que

conforman esta composición en forma de agradecimiento a una sociedad musical austríaca que lo había nombrado miembro de honor. Si bien este es uno de los argumentos que se suelen esgrimir para afirmar que la misma era considerada completa por el propio autor, se conoce el boceto de los primeros compases del tercer movimiento, lógicamente sin completar.

Hay versiones de un tercer movimiento, por ejemplo el de Brian Newbould (Inglaterra, 1936), que toma los primeros compases bocetados por Schubert y luego lo “completa” según lo que creyó que haría el autor. Éste, a su vez, agrega el entreacto de Rosamunda a modo de cuarto movimiento.

Lejos de esbozar una crítica acerca de las intenciones de Newbould, definitivamente su aproximación a la interpretación de esta sinfonía se basó principalmente en su inconclusión. Siendo así, ¿el final del segundo movimiento se ejecutaría de la misma manera tanto si fuera éste el segundo de cuatro movimientos o bien si fuera el final de la obra?

Dos personas que leen un mismo texto pueden transmitir dos informaciones distintas: la sola enunciación de los datos que este contenga no basta para terminar de comprender lo que el locutor intenta comunicar, y más aún si se trata de un texto poético o, más específicamente en este caso, de un discurso musical. El lugar donde se enfatice un acento, un punto de clímax o una inflexión, no necesariamente será el mismo. Inclusive la postura estética sobre el mismo puede llevar a que se consideren medidas como completarlo o recortarlo (al ejemplo de la *conclusión* de la sinfonía *inconclusa* puede agregarse la decisión acerca de hacer o no la repetición de la primera sección del Allegro moderato).

Considero que cuanto más se conozca sobre del estilo de un compositor y de su época, se dispondrá de mayor cantidad de opciones expresivas basadas tanto en el texto como en el contexto del mismo, aun reconociendo que enumerar definiciones acerca del estilo seguramente se traducirá en enumerar las restricciones que enmarcaron tanto la composición de las obras como así también sus futuras ejecuciones.

## Sobre las obras

“Schubert no es un compositor de ópera, no es dramático en ese sentido y, no obstante, sus partituras indican arrebatos dramáticos como los de todos sus contemporáneos. Si se estudian las partituras manuscritas de Schubert, y no las ediciones medidas por el entorno de Brahms, se encuentran *crescendi* extremos desde *ppp* hasta *fff* que, de repente, sin *diminuendo* intermedio, se detienen en el más delicado *ppp*. Los acentos de Schubert, que a menudo prescribía por separado y con gran sofisticación para los diferentes grupos de instrumentos, son los más abruptos que se escribieron en su época. Su instrumentación con trompetas y trombones (usuales en Schubert)- junto al viento/madera- no era en modo alguno normal para la época y subraya esta dinámica extrema. (...) La imagen que la mayoría de los aficionados a la música tiene de Schubert se basa en una ingente cantidad de esas interpretaciones. Creo que una interpretación hipotéticamente original de Schubert- que, por desgracia, nunca se ha realizado- sería considerada *poco schuberiana* y despertaría una gran indignación. (...)

Con Mozart no resulta diferente. Su música encarna hoy el ideal de armonía equilibrada y serena. Con buen ánimo se elogian esas interpretaciones en las que reina una perfección elísea y sin tirantez en los *tempi* -que deben ser del todo naturales- y en la dinámica -que jamás debe ser abrupta-. Parece como si en sus composiciones no se manifestase ningún conflicto, ninguna desesperación. El enfoque de la música de Mozart se ha reducido a su sonrisa sabia y a una armonía tranquilizadora y perfecta. Una interpretación que no tenga en cuenta esta santificada convención es, por lo tanto, *no mozartiana* (...).

En mi opinión, por eso la música de Mozart resulta tan perfecta: porque, de hecho, sí contiene todo eso pero dice, asimismo, muchísimo más. Contiene toda la amplitud de la vida, desde el dolor más profundo hasta la alegría más pura.”  
(Harnoncourt, 2003, p.122)

### **Obertura “El empresario” - K. 486 (W. A. Mozart)**

Estrenada en 1786, en Viena, la ópera *El empresario* o *El director de teatro* es un singspiel cómico en idioma alemán y en un solo acto.

Podemos observar aquí el formato de orquesta clásica completa, que incluye el uso de los clarinetes como instrumento estable de la misma. Este formato fue utilizado por primera vez en su sinfonía N°31 K 297, *Paris*, estrenada en 1778 en esa ciudad. Allí Mozart tuvo a su disposición la orquesta más grande hasta el momento. No es sino hasta la sinfonía N°35 K 385 que Mozart vuelve a incluirlos en la instrumentación.

En esta obertura se observa gran cantidad de contrastes texturales y dinámicos, como es usual en el compositor.

### **Concierto para Violín N 3, *Estrasburgo* – K. 216 (W. A. Mozart)**

Fue compuesto en 1775 en Salzburgo, Austria, cuando el compositor tenía diecinueve años. Sus cinco conciertos para violín fueron compuestos en serie, durante el mismo año. Es llamativo que de los cinco sólo este lleva flautas en lugar de oboes en el segundo movimiento.

Este concierto consta de tres movimientos: un allegro en Sol, de forma sonata, un Adagio en Re, de forma ternaria, y un Rondó en Sol, que contiene a su vez un Andante y un Allegretto. El motivo de este último es el de una danza popular de la región de Estrasburgo, de ahí el nombre del concierto.

### **Sinfonía N 8 “Inconclusa”- D. 759 (F. Schubert, 1822)**

Quizás una de las obras orquestales más conocidas del compositor, la Sinfonía N 8 “Inconclusa” consta de tan sólo dos movimientos. Del tercero, un scherzo, sólo se conserva un manuscrito incompleto.

Como se dijo anteriormente, el autor entregó los dos movimientos que conforman esta composición en forma de agradecimiento a una sociedad musical austríaca que lo había nombrado miembro de honor. El manuscrito estuvo guardado en un cajón hasta que, en el año 1865, treinta y siete años después de la muerte de Schubert, la pieza por fin se estrenó.

Tradicionalmente se cree que la pieza quedó sin terminar debido a la muerte del compositor, pero esto no es así. Schubert tenía veinticinco años cuando la compuso, y todavía le quedaban seis años de vida. En esos últimos años compuso su novena Sinfonía, los tres cuartetos de cuerda finales, los ciclos de canciones La bella molinera, El canto del cisne y Viaje de invierno, el Quinteto en Do mayor, entre otros. A su vez, se han encontrado muchos fragmentos de obras sin terminar.

El primer movimiento de la Sinfonía Inconclusa, un Allegro moderato en Si menor, es de forma sonata. El segundo movimiento, Andante con moto, en Mi mayor, puede entenderse como una sonatina, es decir, una sonata sin desarrollo.

## Plan de Trabajo:

Para este concierto convoqué músicos experimentados, en su mayoría amigos, que mostraron gran interés y predisposición.

En una primera etapa, comprendida entre los meses de junio y julio, se ensayó al piano con el solista para conocer sus tempos, cadencias, *ritenutos* y cualquier otro factor que fuera fundamental conocer previo al ensayo con la orquesta completa.

Luego del receso de invierno, en el mes de agosto, se llevarán a cabo los cuatro ensayos planificados para este concierto:

-Primer ensayo (8/8): Primera lectura del programa completo. Diagnóstico del grupo y evaluación posterior del plan de acción a seguir en los siguientes ensayos.

-Segundo ensayo (15/8): Luego del diagnóstico efectuado tras el primer ensayo se esbozó un plan de acción tanto en líneas generales como en especificidades. Se comienza estableciendo lo general, sean modos de ataque, proyección de notas largas, acentos, direcciones de las frases, etc. Luego se dan indicaciones particulares a cada músico/fila. Por último se hace una pasada general para evaluar si lo indicado surtió el efecto buscado.

Se repite el mismo plan de acción con cada obra.

-Tercer ensayo (22/8): Una vez que las cuestiones técnicas y estilísticas específicas a cada obra hayan quedado establecidas en el segundo ensayo, se hará hincapié ahora en la ejecución expresiva de las mismas.

A su vez se reforzarán aquellos pasajes que representen alguna dificultad tanto individual como general.

-Cuarto ensayo (29/8): Ensayo General.

**La fecha del concierto será al día siguiente del ensayo general, es decir el 30 de agosto.**

## **Bibliografía:**

- Meyer, L., “El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología”. (Ed. Pirámides, 2000)
- Agawu, K.: “La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica” (Ed. Eterna Cadencia, 2012)
- Rosen, Ch.: “El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven.” (Ed. Alianza, 2003)
- Harnoncourt, N.: “La articulación”. (Revista Pauta, n.30, México, 1989)
- Harnoncourt, N.: “El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart” (Paidós Ibérica ediciones, 2003).
- Piston, W.: “Orquestación”. (Ed. Real Musical, 1984)