

**ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL PRIMER MOVIMIENTO DEL CONCIERTO
PARA OBOE Y ORQUESTA EN DO MAYOR K.314 DE WOLFGANG AMADEUS
MOZART**

MIGUEL ÁNGEL RUBIANO TOVAR

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
ÉNFASIS INTERPRETACIÓN DE OBOE
BOGOTÁ
2018**

Tabla de contenido

Introducción	3
Repertorio de grado	5
La historia del K.314	7
Análisis del Concierto	12
Diferencias entre el concierto para flauta y el concierto para oboe	22
Conclusiones	27
Bibliografía	28

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo realizar un análisis del primer movimiento del *Concierto para Oboe y Orquesta en Do mayor K.314* de Wolfgang Amadeus Mozart, cuyos resultados y principales descubrimientos serán una base para la propuesta interpretativa durante la ejecución de la obra. Los trabajos de esta naturaleza son de gran trascendencia para los intérpretes, ya que evidencian las infinitas posibilidades de renovar y actualizar la música desde la interpretación; es a partir del entendimiento y el juicioso análisis de las obras y sus componentes estructuradores que es posible desarrollar un criterio que permita plantear y contribuir interpretativamente. El desconocimiento de las obras conlleva a la reincidencia de versiones ya existentes cuyos conceptos de realización son ajenos y aunque sean válidos, no corresponden a una interiorización propia de la obra ni a un entendimiento real de ella. Por supuesto, todos los productos musicales y teóricos previamente existentes son fuentes de conocimiento que referencian escuelas de interpretación, experiencia personal, gustos musicales y algunas tendencias instrumentales; de ellas tomamos lo que nos proporciona una mejor lectura de las obras y descartamos lo que no. Sin este proceso de apropiación personal no sería posible crear nuevas versiones, y por tanto, el acto de interpretar perdería validez. Las propuestas interpretativas en este trabajo pretenden ser base para reinterpretaciones y sustento para proveer nuevos análisis e investigaciones.

La metodología utilizada para estructurar el trabajo fue, por un lado, determinar la forma y la estructura general del movimiento: distintas secciones y su función, puntos de mayor y menor tensión, elementos de división de las partes (intervenciones solista-orquesta, contraste de materiales, indicaciones dinámicas y de ornamentación, cesuras); este análisis formal entregó como resultado más importante la correspondencia de las secciones cuyos puntos de mayor tensión están relacionados con la llegada a las cadencias. Por otro lado, hacer énfasis en la exploración de distintas obras que Mozart compuso con la misma indicación de carácter *Allegro aperto*, esto brinda información acerca de las influencias musicales, el estilo y las técnicas compositivas que utilizó durante esta época de su vida, además de asignar especial importancia a la versión para flauta de este mismo Concierto, ya que entre las dos versiones se presentan ciertas inconsistencias que al convertirse en materia de reflexión, ofrecen alternativas a los intérpretes del Concierto.

La primera parte del trabajo presenta el contexto histórico de Wolfgang Amadeus Mozart y de la obra para entender influencias musicales, el estilo y las diferentes asociaciones que el primer movimiento del Concierto tiene con otras obras del mismo compositor. En el capítulo siguiente, se expone el análisis formal del primer movimiento del *Concierto para Oboe y Orquesta en Do mayor K.314*, que desde un punto de vista contextual y formal, no representa plenamente las indicaciones técnicas que se trabajan en una clase de instrumento, sino que permite distinguir la manera en que distintas secciones y motivos se relacionan con la estructura general de este movimiento y favorecen una interpretación con mejor criterio. Finalmente, en el tercer capítulo, se presentan reflexiones acerca de la diferencias que existen entre las dos versiones del Concierto, con el fin de comprender la razón por la que Mozart realizó distintas modificaciones cuando reescribió el Concierto para la flauta y entender la manera en que esta versión para flauta ha trazado un punto de referencia para la interpretación de la versión original para oboe.

Repertorio de grado

El repertorio presentado a continuación reúne obras de distintos periodos musicales, los cuales marcan aspectos estilísticos contrastantes en la interpretación del oboe.

Para representar el periodo Barroco, se escogió la Sonata para oboe y bajo continuo en La menor TWV 41:a3 de Georg Philipp Telemann; compuesta en 1729, esta sonata representa diferentes danzas europeas y requiere conocimiento del estilo para realizar una interpretación adecuada y ornamentaciones apropiadas para la época, además de conocer la línea del bajo continuo.

El Concierto para oboe y orquesta en Do mayor K.314 de Wolfgang Amadeus Mozart es la pieza seleccionada del repertorio clásico para el oboe; sus líneas líricas y virtuosas hacen que su interpretación sea transparente tanto en sonido como en articulación.

Un referente del Romanticismo francés, la Sonata para oboe y piano Op. 166 de Camille Saint-Saëns fue una pieza que escribió en el año de su muerte; esta ilustra plenamente su estilo característico: conservador en lo formal y estricto en lo melódico. Consta de 3 movimientos.

Por último, el Concierto para oboe y cuerdas de Ralph Vaughan Williams, compuesto en 1944, simboliza los ideales musicales, expresivos e ideológicos de este compositor inglés.

Programa

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Concierto en Do mayor para oboe

Allegro aperto

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)

Sonata en Re mayor para oboe y piano

Andantino

Ad libitum – Allegretto – Ad Libitum

Molto allegro

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Sonata en La menor para oboe y bajo continuo

Siciliana

Spiritoso

Andante

Vivace

Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958)

Concierto para oboe y cuerdas

Rondo pastorale

Minuet and Musette

Finale (Scherzo)

La historia del K.314

El *Concierto para oboe y orquesta en Do mayor K.314* de Wolfgang Amadeus Mozart es incuestionablemente una de las obras más interpretadas y estudiadas tanto en el oboe como en la flauta, y probablemente el concierto más importante jamás escrito para el instrumento de doble caña.

La familia Mozart llevó una activa relación por medio de cartas durante la vida del joven compositor. Sus cartas existentes completaron tres volúmenes, dando a los músicos de hoy un rico e ingenioso recurso para la investigación y el entretenimiento. En esta sección se harán referencias del material que aparece en las cartas de la familia Mozart que corresponden al *Concierto para Oboe en Do mayor* y al *Concierto para Flauta en Re mayor*.

Las cartas¹ de la familia Mozart en ningún caso contestan todas las preguntas que surgen sobre la investigación de la obra. Lo que claramente revelan es que la pieza fue originalmente compuesta en Salzburgo en 1777 en Do mayor para oboe y orquesta, para ser interpretada por el oboísta Guiseppe Ferlendis (1755 - 1802), y que luego Mozart utilizó el concierto en Mannheim con el fin de cumplir rápidamente un encargo hecho por el flautista Ferdinand De Jean (1731-1797), para esto lo traspuso a Re mayor.

El primero de abril de 1777, el príncipe - arzobispo de Salzburgo firmó una orden contratando al oboísta Giuseppe Ferlendis para servir en la Orquesta Real Capilla de Salzburgo. Ferlendis, nacido en Bérgamo en 1755, ya era un intérprete respetado en el momento de su llegada a Salzburgo.

El 22 de septiembre del mismo año, Mozart y su madre viajaron por Augsburg, Mannheim y París, intentando asegurar un puesto permanente para el joven compositor. Él compuso su *Concierto en Do mayor para Oboe y Orquesta K.314* para Ferlendis en algún momento entre el primero de abril y su partida, como es revelado por referencias en las cartas de la familia Mozart.

¹Las cartas de Mozart y su familia fueron recopiladas (y traducidas) por Emily Anderson. Estas fueron publicadas en 3 volúmenes en la década de 1930.

La primera referencia conocida de un *Concierto para Oboe* de Mozart aparece en una carta escrita por su padre Leopold el 15 de octubre de 1777, la cual contiene lo siguiente: “Y si tu tienes una copia de tu concierto de oboe, Perwein podría hacerte ganar dinero honradamente en Wallerstein.” (Anderson, 1938: 466. Traducción propia)

Perwein, quien previamente trabajaba para el príncipe - arzobispo de Salzburgo y de este modo conoció a la familia Mozart, se convirtió en el oboísta de la corte de la casa Oettingen-Wallerstein en 1777. Aparte de esta referencia, él no parece tener otra conexión con el *Concierto para Oboe*. Esta carta muestra con claridad, sin embargo, que el joven Mozart había escrito un concierto para oboe en 1777 y que su padre, evidentemente sintió que este era mercancía comerciable.

La carta del 15 de octubre fue escrita al joven Mozart cuando se encontraba en Augsburgo, en su camino a Mannheim buscando asegurar una posición en la corte de Carlos Teodoro del Palatinado y Baviera. En otra sección de la carta, Leopold Mozart se refiere a la necesidad de conseguir copistas en las diferentes ciudades que su hijo iba a visitar, ellos podrían escribir partes de los *score* que Mozart cargaba consigo para luego presentarlas a un príncipe o algún otro mecenas. Esta información plantea la posibilidad de que Mozart llevara en su viaje las partituras del concierto para oboe.

Tras su llegada a Mannheim en noviembre del mismo año, Mozart conoció y mantuvo una estrecha relación con dos de los músicos de la célebre orquesta en la corte de Mannheim. Uno de ellos fué el oboísta Friedrich Ramm (1744-1811), de quién Mozart habría quedado realmente encantado, y el otro fué flautista Juan Bautista Wendling (c. 1720-1797). Durante esta temporada, Mozart almorzaba casi diariamente en la casa de Wendling y su esposa Dorothea, una conocida soprano. (Gunson, 2001.) El 18 de diciembre, Maria Anna Mozart, madre de Mozart, relató a su esposo acerca de la amabilidad mostrada hacia ella y su hijo por el señor Wendling, “que quiere a Wolfgang como a su propio hijo.” (Anderson, 1938:629. Traducción propia.) El joven Mozart ayudó a Wendling orquestando uno de sus conciertos para flauta K.284e (perdido), escribió una canción francesa para la hija de los Wendling, Gustl (“*Oiseaux, si tous les ans,*” K. 307) y un aria para Dorothea (“*Dans un bois solitaire,*” K. 308).

Wendling tenía un acaudalado estudiante holandés llamado Ferdinand de Jean, quien conoció a Mozart en la casa del flautista de Mannheim. De Jean quedó fascinado con las obras de Mozart, por lo que le ofreció 200 florines a cambio de una comisión de tres conciertos y un par de cuartetos para flauta. Sin duda, Wendling ayudó a asegurar la comisión para el aficionado adinerado.

La promesa de 200 florines de la comisión para de Jean fué un acontecimiento significativo para la familia Mozart. Las cartas durante este periodo muestran que Mozart y su madre contaban con muy poco dinero, por lo que se vieron obligados a buscar alojamientos y comidas gratis o económicas, además Leopold Mozart había acumulado varias deudas para apoyar el viaje de su hijo. Los 200 florines previstos aparecen en varias cartas de finales de 1777 e inicios de 1778.

Las cartas de este periodo hablan de lo ocupado que se encontraba Mozart y de su imposibilidad para componer de forma regular, lo que resultó en una demora en la comisión para De Jean; para finales de diciembre tan sólo había concluido un cuarteto y un concierto (el *Cuarteto para Flauta No. 1 en Re mayor K.285* y el *Concierto para Flauta en Sol mayor, K.313*.) Respecto al retraso en la entrega, el 14 de febrero de 1778 menciona en una carta a su padre: “Tú sabes que me siento agotado cuando me obligan a escribir para un instrumento que no puedo soportar.” (Anderson, 1938: 711. Traducción propia.)

Finalmente Mozart entregó a De Jean 3 cuartetos (K.285, K.285a y K.285b) y dos conciertos para flauta (K.313 y K.314), pero tan sólo recibió 96 florines de los 200 que le habían prometido. En vista del agotamiento y el retraso en la comisión, Mozart decidió transcribir a Re mayor el *Concierto para Oboe en Do mayor* compuesto para Ferlendis, elaborando unos pequeños ajustes. En consecuencia, el segundo concierto mencionado aquí fué un arreglo de una obra escrita en el pasado, al no ser una composición original, De Jean lo rechazó.

El *Concierto para Oboe* permaneció desaparecido hasta 1920, año en que Bernhard Paumgartner descubrió en Salzburgo, unas partes orquestales antiguas y una parte para oboe solo en Do mayor.

Para ubicar al concierto en una etapa particular de las etapas de composición de Mozart, uno de los criterios más veraces de la cronología mozartiana se encuentra en la costumbre de Mozart de tomar una idea, utilizarla regularmente en varias piezas y luego descartarla por completo. Esta costumbre se muestra hasta cierto punto en las indicaciones de tempo, aunque cabe resaltar que no aplica para indicaciones comunes como allegro ni andante, tampoco para el allegro assai que aunque más específica la utilizó durante todos los periodos de su vida. Esto quiere decir, que existen ciertas indicaciones que aparecen únicamente en períodos definidos y son usados repetidamente, de tal forma que proporcionan certeza a inquietudes cronológicas. Por lo tanto, “si una pieza con fecha de composición dudosa posee una de estas indicaciones, hay una razón de peso para asignarla a un periodo en que Mozart tuviera la costumbre de utilizar esa indicación en particular.” (Cuming, 1940: 20. Traducción propia.) La validez de esta regla puede establecerse con la ayuda de algunos ejemplos que muestran la regularidad en este procedimiento empleado por Mozart.

Andante con espressione, o *espressivo*, aparece en K.311, el cual pertenece a noviembre de 1777, en K.486a de febrero de 1778 y en K.310 de la primavera del mismo año; esta indicación no aparece en ninguna otra pieza.

Así mismo, la indicación *allegro aperto*, que aparece en el primer movimiento del *Concierto para Oboe*, pertenece a un periodo definido de la vida de Mozart. Existen once casos de su aparición; “*La Betulia liberata*” (marzo 1771), “*Ascanio in Alba*” (agosto 1771) y “*Lucio Silla*” (octubre 1772). Luego desaparece hasta abril de 1775 en “*Il re pastore*” como indicación de dos arias, durante el siguiente año aparece en tres conciertos (K. 219, 238 y 246) y en una letanía (K. 243). Esto indica dos periodos para el *allegro aperto*, 1771-2 y 1775-6. Fuera de estos dos periodos aparece únicamente en el K.314 y en el “*Laudamus*” de la Misa en Do menor K. 427, la cual fué escrita en 1782.

No obstante, ¿Por qué afirmar que sólo utiliza las indicaciones en periodos definidos, dado que hay varios años de distancia respecto al año de composición de la Misa? La idea de la indicación de tempo como criterio cronológico sugiere como respuesta que, el *Laudamus* no fué escrito en 1782 en absoluto, sino mucho antes. La primera interpretación de la Misa llenó varios vacíos con movimientos de trabajos más tempranos (Eisen, 2001), y el *Laudamus* pudo ser uno de ellos, por lo que es probable que haya sido escrito en Mannheim en 1777.

Mozart utiliza ciertas indicaciones sólo para periodos definidos, y el periodo relevante del *allegro aperto* es abril de 1775 hasta abril de 1776, esto indica que el *Concierto para Oboe en Do mayor K.314*, pertenece a este período y consecuentemente puede situarse en orden cronológico con el Concierto para Violín en La mayor K.219, el Concierto para Piano en Si bemol mayor K.238 y el Concierto para Piano en Do mayor K.246.

El *Concierto para Oboe en Do mayor K.314*, en conclusión, fué compuesto por Mozart para Ferlendis, y el momento en que fue escrito coincide con el primer año de su residencia en Salzburgo. Permaneció desaparecido hasta 1920, año en que Paumgartner lo descubrió en los archivos del Mozarteum en Salzburgo. Actualmente es de gran relevancia siendo fundamental en varios contextos, especialmente para audiciones de orquesta.

Análisis del Concierto

El primer movimiento del *Concierto* puede ser descrito como una forma sonata de doble exposición. En esta forma, existe una exposición orquestal, en donde la orquesta presenta el primer y segundo tema en la tonalidad principal, es decir, que en términos de la armonía esta sección no se aleja de la tónica. Seguidamente, aparece la exposición solista, en donde el instrumento solista presenta ambos temas de nuevo, pero esta vez el primer tema en la tónica y luego se aproxima a la dominante, para presentar el segundo tema en la tonalidad de conflicto.

En su artículo titulado “*The Double Exposition in the Classic Concerto*”, el musicólogo Edwin J. Simon sugiere dos puntos de vista:

El análisis de la forma de una pieza, desarrollado desde varios puntos de vista, puede encaminar a resultados confusos y a la vez entretenidos. Esto se demuestra en escritos acerca de la forma sonata. Un ejemplo de esto son las conclusiones de dos escritores acerca de la doble exposición. Girdlestone² sugiere que la exposición orquestal es la verdadera exposición y la parte del solista hace parte del desarrollo, mientras que Hutchings³ afirma la parte orquesta como un preludio y únicamente la exposición solista como la exposición auténtica. (Simon, 1957:111. Traducción propia)

Simon razona esta ideas llegando a una cuestión en común, y es que estos diferentes puntos de vista surgen de la aceptación del esquema formal del primer movimiento de un concierto clásico, como una derivación o una modificación de la forma sonata. A partir de estos conceptos, un cuadro que represente de manera adecuada la forma del primer movimiento del *Concierto* podría ser el siguiente:

Exposición orquestal	Exposición solista	Desarrollo	Recapitulación
1-32	32-105	106-119	120-188
Do mayor	Do mayor - Sol mayor	Sol mayor - Do mayor	Do mayor
	\hat{C} EEC 97 G		\hat{C} ESC 174 C

EEC: Cadencia esencial para la exposición.

ESC: Cadencia esencial para la estructura o sonata.

² Cuthbert Girdlestone, musicólogo británico en su libro “*Mozart’s Piano Concertos*”, 1952:24.

³ Arthur Hutchings, compositor británico y especialista en W. A. Mozart, en su libro “*A Companion to Mozart’s Piano Concertos*”, 1948: 4-8.

Descripción de los elementos de la exposición

El *Concierto* inicia en Do mayor con un tutti orquestal, que consiste en orquesta de cuerdas con un par de oboes y cornos franceses.. La melodía del primer tema, que aparece en el compás 1, sería perfecta para el oboe por su notable lirismo, sin embargo este material se escucha únicamente en los primeros violines, incluso en la exposición solista, por tanto, el oboe solista en ningún momento del movimiento hace sonar la melodía del primer tema.

La línea de los violonchelos y contrabajos se afianza en corcheas repetidas sobre la nota Do, brindando una idea de inacción armónica, durante el tema la armonía se desplaza hacia la subdominante en segunda inversión, un acorde un poco inestable.

The image shows a musical score for the first four measures of a concerto. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The Violino I staff is marked with a blue annotation 'melodía del primer tema'. The Violoncello e Basso staff is marked with an orange annotation 'idea de inacción armónica'. Below the staves, the harmonic progression is indicated as C: I, IV6/4, I, IV6/4. The dynamic marking 'f' is present at the beginning of the first measure.

Gráfica No. 1: Compases 1 al 4 del Score para Orquesta del *Concierto*, imagen tomada de “*Neue Mozart-Ausgabe, Serie V, Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*”, ed. Franz Giegling. Kassel: Bärenreiter - Verlag. Disponible en imslp.org

En esta primera sección llamada exposición orquestal y que abarca desde el c. 1 hasta el cc. 32, presenta las cuatro partes de la exposición de una forma sonata (primer tema, transición, segundo tema y tema de cierre “K”), sin embargo, no se separa en ningún momento de Do mayor por lo tanto no genera un conflicto. Los materiales utilizados en el primer y segundo tema son empleados nuevamente en la exposición solista, y el tema de cierre es casi idéntico en ambas exposiciones. A continuación un pequeño esquema de las partes que tiene esta sección:

P	Tr	S	K
1-5	6-11	12-22	23-32
	SC		CAP
	11		27
	C		C

La entrada del oboísta es precedida por el “primer motivo esencial”, en el compás 31, que a comparación del primer tema es muy corto ya que dura sólo un compás, y dado que el oyente y la orquesta se preparan para la aparición del solista un compás después, este motivo puede pasar desapercibido a pesar de su importancia. Este motivo sugiere un carácter enérgico y brioso.



Gráfica No. 2: “primer motivo esencial”

El solista responde al primer motivo esencial con una agitada escala ascendente que invierte la dirección del compás anterior. Velózmente se engancha en un Do agudo y proporciona un pedal para el primer tema que aparece nuevamente en los violines, aquí inicia la exposición del solista. El oboísta finaliza esta primera frase en el cc. 47, luego de un pasaje virtuoso en donde grupos de semicorcheas de manera enérgica aparecen a manera de rebote.

31 Solo tr

melodía del primer tema

idea de inacción armónica

C: I IV6/4 I

Gráfica No. 3: Compases 31 al 35 del Score para Orquesta del *Concierto*, imagen tomada de “*Neue Mozart-Ausgabe, Serie V, Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*”, ed. Franz Giegling. Kassel: Bärenreiter - Verlag. Disponible en imslp.org

Después de un interludio de tres compases por parte de la orquesta, que son exactamente iguales a los que anteceden la entrada del solista (cc 29-31), la transición se presenta como una sección de pregunta respuesta entre el solista y la orquesta, por medio del primer motivo esencial desde el cc. 49. Las veces que aparece en la parte del solista, realiza una resolución del trino con Fa# que implica una dirección hacia la dominante, la nota Fa# se deja ver constantemente, sin embargo, esta sección se mantiene dentro de la tónica. creando una transición gradual hacia la dominante. Debido a la regular aparición del Fa#, la introducción del primer motivo esencial por parte del solista crea ambigüedad simulando un segundo tema, pero es hasta el compás 76 en donde la tonalidad de Sol mayor es realmente establecida por una cadencia auténtica y se distingue el inicio del segundo tema que ya había aparecido en el compás 12 durante la exposición de la orquesta; además, existe una cesura medial, “un fuerte signo de puntuación en la mitad de la exposición, que marca el comienzo del contrastante y delicado segundo tema.” (Hepokoski and Darcy, 1997:117. Traducción propia.) Por tanto, el fragmento comprendido entre los compases 47 y 77 se puede definir como una transición, en donde el ya mencionado uso constante del Fa# crea una desestabilización de la tónica y la virtuosa secuencia que inicia a partir del compás 65, presenta una ganancia de energía que desemboca en la semicadencia del compás 77.

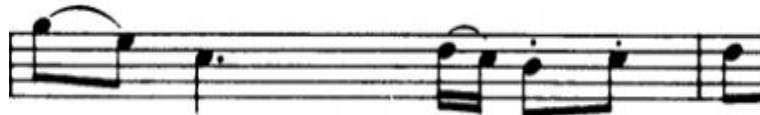
49 Transición (pregunta-respuesta) Solo

Fa# sugiere Sol mayor

53

Gráfica No. 4: Compases 49 al 56 del Score para piano del *Concierto en Do mayor para oboe K.314*. Kassel: Bärenreiter - Verlag.

Luego de una transición que desplazó gradualmente hacia la dominante, aparece el segundo tema en el compás 78, que consiste en una línea más cantabile distinguida por el uso de apoyaturas y del “segundo motivo esencial.”



Gráfica No. 5: “segundo motivo esencial”

Este motivo esencial también dura un compás, y en todas sus apariciones brinda un carácter lírico pero a la vez decidido, por lo que marca un cambio de personalidad en la pieza, dando inicio al segundo tema, el cual se desenvuelve en la tonalidad de contraste, en este caso Sol mayor; la función tonal del segundo tema es establecer contundentemente esta nueva tonalidad como tónica, para esto la melodía atraviesa una secuencia que aumenta la tensión hasta llegar a la esperada cadencia esencial para la exposición (EEC) en el compás 97, que inmediatamente es reforzada por una serie de módulos cadenciales que consolidan la nueva tónica, asegurando el equilibrio tonal de la exposición a través de una sólida inclinación hacia esta segunda área tonal. Esta serie de módulos se llaman Tema de cierre “K”. A continuación un esquema de la exposición solista del primer movimiento:

P	Tr	S	K
32- 49	49- 77	78-96	97-105
$\hat{\text{CAP}}$	$\hat{\text{SC}}$	$\hat{\text{EEC}}$	$\hat{\text{CAP}}$
47	77	97	100
C	G	G	G

Descripción de los elementos del desarrollo

El desarrollo que inicia en el compás 105, hace un empleo considerable del primer motivo esencial, y a pesar de ser una sección muy corta, cumple la función de alterar la dominante (Sol mayor) que en este punto es la tónica, para transformarla en una dominante activa, es decir en el acorde de V de Do mayor. Aquí utiliza de manera similar los materiales de la transición en la exposición solista, a manera de pregunta respuesta; el solista presenta tres veces la melodía con el motivo: la primera se encuentra en Sol mayor, luego la segunda en Do mayor y la tercera desemboca en un acorde de vii°_7/V en Do mayor, estableciendo la retransición a partir del compás 113. Una vez más, el primer motivo esencial ha sido muy utilizado en una sección específica, esta vez en el desarrollo, un lugar en donde se acostumbra utilizar fragmentos del primer o del segundo tema.

El desarrollo de este primer movimiento es, inusualmente, de reducidas proporciones en comparación con el resto de la pieza. Los desarrollos de un concierto solista usualmente presentan una oportunidad para la demostración del virtuosismo y el desplazamiento hacia distantes áreas armónicas. “El oboe de la época brindaba la capacidad de tocar en tonalidades con varias alteraciones, sin embargo, mientras más alteraciones había, la demostración de virtuosismo era más limitada.” (Haynes, 1992: 48. Traducción propia)

Descripción de los elementos de la recapitulación

Al igual que en el inicio del movimiento, la recapitulación deja el primer tema en manos de la orquesta que lo presenta a partir del compás 120 y la sección permanece en la tónica, Do mayor. A partir del compás 137, Mozart reintegra el virtuoso material exhibido en el primer tema y la transición de la exposición solista, pero aquí lo elabora hasta el compás 152. Se podría afirmar que en esta sección de transición en la recapitulación existe una función de inestabilidad temática, considerando que desarrolla una gran cantidad de temas de la exposición y puesto que es una sección que se mantiene en la armonía de tónica, favorece el virtuosismo del instrumentista.

En adición al virtuosismo, en esta sección se introducen dos “procedimientos que son presentados frecuentemente en las obras de este periodo, y los cuales estaban bien establecidos en el glosario musical.” (Worthen, 2010: 5. Traducción propia.) Esto sucede en el cc. 147 y también en su lugar equivalente en la transición de la exposición solista (cc. 72). Se trata de un enriquecimiento de la armonía a través del uso del acorde de sexta

aumentada, en este caso la sexta alemana, y al mismo tiempo del empleo de la indicación dinámica forte/piano. El compás 147 también presenta el forte/piano en la orquesta, pero aquí llama la atención una imponente escala cromática ascendente. De hecho, “tocar una escala cromática en un oboe de la época era una difícil hazaña, especialmente en semicorcheas.” (Haynes, 1992: 48. Traducción propia.) Estos son los únicos compases en todo el movimiento en donde esta armonía es utilizada.

Gráfica No. 6: Compases 72 y 147 del Score para Orquesta del *Concierto*, imagen tomada de “*Neue Mozart-Ausgabe, Serie V, Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*”, ed. Franz Giegling. Kassel: Bärenreiter - Verlag. Disponible en imslp.org

A partir del compás 153, exhibe el segundo tema en la tonalidad principal. Esta presentación es muy similar a la mostrada en la exposición solista, tan solo añade un par de compases en la secuencia de cc. 161 al 164.

Finalmente, la Coda comienza en el cc. 174 con una pequeña secuencia utilizando el material del primer tema y luego el primer motivo esencial que desemboca en la cadencia del solista; luego de esta cadencia copia literalmente el tema de cierre de la exposición orquestal, tan sólo añade una curiosa entrada canónica del primer motivo esencial en el cc. 187, primero la presentan las cuerdas y dos tiempo después los oboes y los cuernos, esta es

la única vez que los instrumentos de vientos de la orquesta tocan este motivo, parece un error pero podría ser un poco del humor musical de Mozart, “tal vez los cornos siempre estaban -un poco más tarde- que las cuerdas.” (Worthen, 2010: 4. Traducción propia.) En seguida un esquema formal de la recapitulación:

P	Tr	S	Coda
120-123	124- 152	153-173	173-188
	$\hat{\wedge}$ SC	$\hat{\wedge}$ ESC	$\hat{\wedge}$ CAP
	152	173	182
	C	C	C

Relevancia de los motivos esenciales

Tal como el primer y segundo tema de la exposición introducen un material temático distinto que permite a cada sección un contraste de personalidad, ambos motivos esenciales favorecen la idea del cambio de carácter en diversas secciones del movimiento; en el caso del primer motivo esencial, podría sugerir un carácter activo, conclusivo y marcial, mientras que el segundo insinúa una identidad cantabile más cercana al lirismo.

Adicionalmente, estos motivos no representan simplemente una diversidad rítmica y melódica que manifiesta un cambio de carácter, sino que al mismo tiempo contribuyen a la definición de la forma, ya que varias de sus presentaciones a lo largo del movimiento tienen el propósito de comenzar una nueva sección.

A continuación, una tabla para cada motivo en donde se muestran cada una de sus apariciones con sus respectivas tonalidades e instrumentos:

Apariciones del primer motivo esencial			
Sección formal	cc.	Tonalidad	Instrumento(s)
Final del tema de cierre en exposición orquestal	31	Do mayor	Cuerdas
Transición de exposición solista	49	Do mayor	Cuerdas
	50	Do mayor	Oboe solista
	52	Sol mayor	Violas, celos y bajos
	53	Sol mayor	Oboe solista
	55	Do mayor	Violas, celos y bajos
	56	Sol mayor	Oboe solista
Final del tema de cierre en exposición solista	105	Sol mayor	Cuerdas
Desarrollo	106	Sol mayor	Oboe solista
	108	vii° de Sol mayor	Violines segundos
	109	Sol mayor	Oboe solista
	111	Do mayor	Violines segundos
	112	Do mayor	Oboe solista
Coda (final del tema de cierre en recapitulación)	177	vii°/V en Do mayor	Cuerdas
Coda	187	Do mayor	Orquesta

Esta información indica que el motivo es utilizado con el propósito principal de servir como enlace entre dos secciones, es decir concluir una y dar comienzo a otra, en el caso del cc. 177 está dando paso a la cadencia del solista y en el cc. 187 está concluyendo el primer movimiento pero al mismo tiempo deja el terreno listo para el segundo. Por otro lado, una función secundaria podría establecerse como ser el material de secuencias en la transición y en el desarrollo, en donde al ser utilizado insistentemente a manera de pregunta respuesta, deja de ser algo nuevo y pierde su importancia, pero en sus demás apariciones, la frecuencia con la que se deja escuchar es muy escasa, lo que brinda una gran trascendencia tanto en la melodía como en la función formal.

Apariciones del segundo motivo esencial			
Sección formal	cc.	Tonalidad	Instrumento(s)
Segundo tema en exposición orquestal	14	IV de Do mayor	Violines
	16	IV de Do mayor	Violines
Transición de exposición solista	61	La menor	Oboe solista
	62	La menor	Oboe solista
Segundo tema en exposición solista	80	IV de Sol mayor	Oboe solista
	82	IV de Sol mayor	Oboe solista
Transición de recapitulación	127	Re menor	Oboe solista
	133	Re menor	Oboe solista
	134	Re menor	Oboe solista
Segundo tema en recapitulación	155	IV de Do mayor	Oboe solista
	157	IV de Do mayor	Oboe solista

A diferencia del primero, este segundo motivo no delimita secciones, por lo que su función principal es brindar un cambio en el carácter, transformándolo en uno más cantabile para resaltar todas las presentaciones del segundo tema, con una melodía lírica pero que no pierde impulso rítmicamente. A primera vista, la característica más notable de este motivo es que en casi todas sus apariciones está repetido, tal vez esto indica una insistencia en el cambio de carácter pero sin restarle importancia, ya que no se presenta tan reiteradamente como el primer motivo en la transición y el desarrollo. Además, en general el segundo motivo es antecedido y sucedido por secuencias de semicorcheas, lo que distingue aún más el cambio de carácter.

Como resultado del análisis y las descripciones de este movimiento, se ha generado un esquema desde el cual se pueden apreciar los procedimientos y sutilezas de Mozart. El entendimiento de la forma permite distinguir la manera en que distintas secciones y motivos se relacionan con la estructura general de este movimiento, asimismo esta comprensión puede ayudar en la memorización de las indicaciones dinámicas.

Diferencias entre el concierto para flauta y el concierto para oboe

Tras escuchar interpretaciones o examinar el score del *Concierto para Flauta y Orquesta K.314* por primera vez, inmediatamente se entiende que hay diferencias considerables en las partituras del oboe y flauta. No es de extrañar que Mozart haya realizado cambios notables cuando traspuso el *Concierto* para la flauta, de hecho sería una sorpresa que no lo hubiera hecho.

Tonalidad.

Incuestionablemente Mozart tuvo sus predisposiciones musicales y extramusicales hacia el oboe y la flauta. Lógicamente escogió exponer el *Concierto para Oboe* en Do mayor, ya que era la tonalidad más cómoda para el oboe de la época, de modo que facilitara el éxito del solista. Además, el asociaba al oboe como un instrumento apropiado para prácticas militares de marchas al aire libre, por lo que pasó su vida entera viendo este instrumento de esta manera, y de algún modo sus obras reflejan este pensamiento.

De la misma manera, la tonalidad más conveniente para la flauta de la época era Re mayor, por lo tanto estableció el *Concierto* en esta tonalidad. Las características que asociaba con la flauta se reflejan en su música: él pensaba la flauta como un instrumento de más virtuosismo, y su escritura bien podría evidenciar las predisposiciones hacia los flautistas que él expresó a su padre en la carta del 14 de febrero de 1778.

Mozart tenía asociaciones extramusicales con estas tonalidades, de manera consciente o inconsciente, seguramente se vió influenciado por la teoría de los afectos⁴ descrita por varios músicos del siglo XVIII. Durante esta época, los compositores generalmente escribían sinfonías militares en Do mayor, por ejemplo Haydn compuso una gran cantidad de sinfonías en Do mayor, mientras que Re mayor era la tonalidad del virtuosismo. Además, por la práctica él escogió la tonalidad con cuidado. En efecto, la versión de flauta tiene pasajes más virtuosos que la de oboe.

⁴ La teoría de los afectos fue un concepto estético de la música barroca derivado de las doctrinas griegas y latinas de la retórica y la oratoria, la cual se proponía describir cómo codificar las emociones y cómo estos códigos inducen emociones en el oyente.

Cuthbert Girdlestone, musicólogo británico del siglo XX, describe el tratamiento de estas dos tonalidades en su libro “Mozart and His Piano Concertos”:

La tonalidad de Re mayor, usada en muchas ocasiones por Mozart, es la tonalidad favorita para oberturas y piezas ocasionales en la música galante. Su majestuosidad no tiene la rigidez marcial de una composición en Do mayor, capaz de alcanzar la expresión del heroísmo y que fácilmente pasa por alto el virtuosismo. Re mayor es la tonalidad por excelencia para un concierto y en las obras de Mozart, juega un gran papel de virtuosismo. En sus conciertos para violín, los más difíciles están en esta tonalidad; su *Concierto para Flauta en Re mayor* es más virtuoso que el escrito en Sol mayor; uno de sus tres cuartetos para flauta, el escrito en Re mayor, es el que más se asemeja a un concierto; sus cuatro sonatas para piano en Re mayor, especialmente las dos primeras, son piezas de gran despliegue técnico, lo mismo sucede en la sonata para violín escrita en esta tonalidad. (Girdlestone, 1964:462-463. Traducción propia.)

Una de las descripciones más conocidas de los afectos en las tonalidad fué publicada por Johann Mattheson (1681-1764) en su escrito *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713). A continuación su apreciación de Do, Re, Fa y Sol todas mayores, las tonalidades que aparecen en las dos versiones del *K.314*:

A Do mayor (primer y tercer movimiento de la versión para oboe), Mattheson le atribuye un carácter bastante ordinario e impertinente, pero dice que es capaz de satisfacer la expresión de alegría. "Un compositor astuto que escoge bien los instrumentos de acompañamiento puede usarla para composiciones sensibles y encantadoras." (Lenneberg, 1958: 235. Traducción propia.)

Fa mayor (segundo movimiento de la versión para oboe), “es capaz de expresar los más hermosos sentimientos, como generosidad, perseverancia, amor... Es natural y no forzado cuando se usa para expresar estos afectos.” (Lenneberg, 1958: 235)

Re mayor (primer y tercer movimiento de la versión para flauta) es para algo perspicaz y persistente, muy apropiado para lo ruidoso, alegre, y habilidoso. “Nadie puede negar, que si una flauta es usada en vez de un clarinete,..., funciona muy bien para cosas delicadas.” (Lenneberg, 1958: 235)

Sol mayor (segundo movimiento de la versión para flauta), la define como insinuante y persuasiva, además de brillante y apropiada para expresiones serias como alegres.

Aunque en la época de Mattheson, muchos compositores probablemente consideraron sus intentos por clasificar las tonalidades como algo ingenuo, sus descripciones demuestran que los compositores no podían evitar las asociaciones extramusicales contenidas en cada tonalidad. Quantz resume esto de la siguiente forma:

No hay ningún tratado respecto a si ciertas tonalidades, sean mayores o menores, tengan efectos particulares... En mi opinión, hasta que pueda ser convencido de lo contrario, confiaré en en mi experiencia, que afirma los diferentes efectos de tonalidades distintas. (Quantz, 1752. Trans. Reilly, 1966: 202. Traducción propia)

Figuraciones.

Las flautas y los oboes de la época tenían características muy distintas así como diferentes limitaciones, por lo tanto los compositores debían ser muy cuidadosos al momento de escribir los pasajes para cada instrumento. Mozart indudablemente tenía sus propias ideas acerca de lo que era apropiado para cada uno, así como de sus restricciones.

Lo anterior se ve reflejado en los diferentes ritmos y melodías entre la versión de flauta y la de oboe del *Concierto*. Por ejemplo, en los compases 44 y 45 la versión de flauta posee un desplazamiento a la octava en la tercera de cada cuatro semicorcheas, lo cual resulta en un pasaje mucho más virtuoso pero a la vez un poco desconectado respecto al pasaje escrito para el oboe:



The image shows a musical score for measure 45, comparing the Oboe and Flute parts. The Oboe part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The Flute part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The Flute part is an octave higher than the Oboe part, starting on G4 and ending on C7, while the Oboe part starts on G4 and ends on C7. The measure number 45 is indicated at the top left of the Oboe staff.

Gráfica No. 7: Compás 45 del Score de Referencia para comparar la partitura Urtext de oboe con la partitura Urtext de flauta traspuesta a Do mayor, *Concierto en Do mayor para oboe K.314*. Kassel: Bärenreiter - Verlag.

Otro ejemplo es que la versión de oboe contiene numerosos pasajes de tresillos, mientras que la versión de flauta no tiene ni un sólo tresillo en todo el movimiento.

Es importante tener en cuenta, que en términos de figuraciones, la versión de oboe es un poco más cómoda para tocar, aunque esto no quiere decir que no esté elaborada. Por tanto se podría afirmar, que para un flautista sería más fácil tocar la versión de oboe traspuesta a Re que para un oboísta tocar la versión de flauta traspuesta a Do. Esto indica, que Mozart intencionalmente configuró cada versión con el fin de que se ajustaran a su concepción del lenguaje de cada instrumento.

Es peculiar que el primer movimiento de la versión para flauta no tenga ningún pasaje de tresillos, mientras que en la versión para oboe juegan un papel muy importante. Mozart utiliza frecuentemente pasajes de tresillos en sus conciertos; aparecen en todos sus conciertos para violín, también en sus conciertos para fagot y para clarinete e incluso en su *Concierto para Flauta en Sol mayor*. Notables pasajes de tresillos también son habituales en sus conciertos para piano.

El uso de recursos rítmicos para anticipar cadencias importantes era común en las piezas de los compositores de esta época. Por ejemplo, los compositores barrocos frecuentemente utilizaban hemíolas para alterar la regularidad del ritmo de un pasaje con el fin de anunciar la aparición de cadencias relevantes. De la misma manera, los pasajes de tresillos en el primer movimiento del *Concierto* proporcionan variedad rítmica y al mismo tiempo brindan una función formal, ya que fraccionan la estabilidad del ritmo con el propósito de presentar cadencias. Los tresillos en los cc. 90 y 91 con las corcheas del 92, anteceden al ímpetu de las semicorcheas de los cc. 93 a 95, lo que conduce a esta sección a un notable final. Estas mismas observaciones se pueden aplicar a los pasajes de tresillos en los cc. 116-117 y 167-168. Por el contrario, la versión para flauta tiene semicorcheas en todas estas secciones, como si Mozart sólo quisiera demostrar virtuosismo, haciendo caso omiso al hecho que la sección está llegando a su fin y podría establecer la cadencia de una forma distinta. Por consiguiente, se podría considerar que las cadencias no están definidas de la mejor manera, y en este sentido la versión de oboe tiene más riqueza rítmica.

Existe un tema que genera interrogante y es el hecho de que muchos oboístas que interpretan la versión para oboe del *Concierto*, prefieren el compás 40 de la versión de flauta, en donde un grupo de cuatro semicorcheas se transforman por aumentación rítmica, en cuatro corcheas. El manuscrito encontrado en Salzburgo indica claramente que en la parte de oboe, estas cuatro notas son semicorcheas:



Gráfica No. 8: Compases 38 al 40 del Score de Referencia para comparar la partitura Urtext de oboe con la partitura Urtext de flauta traspuesta a Do mayor, *Concierto en Do mayor para oboe K.314*. Kassel: Bärenreiter - Verlag.

Se podría pensar que Mozart realizó este cambio para introducir un nuevo elemento rítmico y alterar la interacción entre figuras de negra y semicorchea que predominan en estos compases, además de ilustrar un poco su concepción de cada instrumento: quizá Mozart concebía la flauta como un instrumento más lírico para un primer movimiento, y al oboe lo asociaba a un instrumento más enérgico, brioso. O tal vez, las corcheas que aparecen en la versión de flauta son, sencillamente un error del copista.

Se podría argumentar que la versión de flauta es sobresaliente a la de oboe, por la apreciación que si un compositor reescribe una obra, esta se enriquece y mejora, pero esta idea es especulativa. Aunque es posible que Mozart haya tenido la intención de engrandecer el *Concierto* cuando lo reescribió para la flauta, tiene más sentido que haya procurado hacer su obra más apropiada para el lenguaje que él consideraba adecuado para el instrumento, a su ideal de lo que debería ser una pieza para flauta. Además de su concepción de los dos instrumentos, se debe tener en cuenta que Mozart debía escribir un concierto “nuevo” como parte de la comisión para De Jean, por lo que debía hacer grandes diferencias entre las dos partes de los solistas.

Conclusiones

Este trabajo es la consignación de un proceso de aprendizaje y creación interpretativa del *Concierto para Oboe y Orquesta en Do mayor K.314*, en donde se evidencian propuestas basadas en el estudio de la obra y elementos reflexivos que la estructuran.

Solamente mediante un estudio estricto y consecuente es posible aportar interpretativamente a una pieza, y únicamente a través de la propuesta y el ingenio interpretativo es posible generar sentido y apropiarse del significado de la música. Por esta razón, el principal objetivo del análisis formal fue resaltar los elementos estructuradores de la obra con el fin de generar un entendimiento adecuado para el empleo de articulaciones, dinámicas, cambios de color y de carácter. Asimismo, la escogencia del tempo y la intención no solo musical sino corporal son parte de la propuesta interpretativa y guardan un trasfondo histórico, por lo cual fue fundamental la exploración de distintas obras pertenecientes a esta etapa de composición de Mozart; esto implicó un rastreo de distintas obras que él compuso con la misma indicación de carácter *Allegro aperto*, y brindó información acerca de las influencias musicales, el estilo y las técnicas compositivas que utilizó durante esta época de su vida, dando como resultado que existen ciertas indicaciones que aparecen únicamente en períodos definidos y son usados repetidamente, de tal forma que proporcionan certeza a distintos tipos de inquietudes. Adicionalmente, la comparación entre las dos versiones del Concierto proporcionó un acercamiento al ideal que Mozart tenía respecto al lenguaje de los dos instrumentos, lo cual propone un modelo bajo el cual puede ser interpretado ya sea por la flauta o el oboe.

En ningún momento este escrito ansía presentar una verdad absoluta acerca del modo en que esta obra debe ser interpretada, debido a que cada intérprete es quien encuentra la mejor forma de trascender a través de la música, pero si pretende hacer entender que, aunque mediante un acercamiento intuitivo de la obra es posible crear y aprender de ella, solo a través del discernimiento en el estudio de la obra, es posible contribuir musicalmente a ella y enriquecerla tras cada ejecución, y de esta manera un intérprete es capaz de reinventarla, renovarla y aprender cada vez más de ella.

Bibliografía

- Anderson, Emily y C. B. Oldman, ed., 1938. *The Letters of Mozart and His Family*, vol. 2. Londres: Macmillan and Co.
- Cuming, Geoffrey. 1940. "Mozart's Oboe Concerto for Ferlendis." *Music & Letters*, vol. 21, no. 1, pp. 18–22. www.jstor.org/stable/727617.
- Downs, Philip G. 1992. *Classical music: the era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: W. W. Norton.
- Eisen, Cliff, and Stanley Sadie. "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus." *Grove Music Online*. Fecha de consulta: mayo 14. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233>.
- Girdlestone, Cuthbert, 1952. "*Mozart's Piano Concertos*." Oklahoma: University of Oklahoma Press, Norman
- Girdlestone, Cuthbert, 1964. "*Mozart's Piano Concertos*." 2nd ed. New York: Dover Publications, Inc.
- Green, Douglass M. 1993. *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*. Philadelphia, Pennsylvania: Harcourt Brace Jovanovich College.

- Gunson, Emily. 2001. "Wendling family." *Grove Music Online*. 14 May. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042496>.
- Haynes, Bruce. 1992. "Mozart and the Oboe." *Early Music*, vol. 20, no. 1, pp. 43–63.
www.jstor.org/stable/3127668.
- Hepokoski, James, and Warren Darcy. 1997. "The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition." *Music Theory Spectrum*, vol. 19, no. 2, pp. 115–154. www.jstor.org/stable/745751.
- Hutchings, Arthur. 1948. "*A Companion to Mozart's Piano Concertos*." Londres, Oxford University Press.
- Lenneberg, Hans. 1958, "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music," *Journal of Music Theory*, vol. 2, no. 2, pp. 235.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 2003 [1777]. "*Konzert in C für Oboe und Orchester K. 314*" Kassel: Bärenreiter - Verlag.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 1981 [1777]. "*Neue Mozart-Ausgabe, Serie V, Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*", ed. Franz Giegling. Kassel: Bärenreiter - Verlag
- Paumgartner, Bernhard. 1950. "Mozart's Oboe Concerto." *Tempo*, no. 18, pp. 4–7.
www.jstor.org/stable/4617070.

- Quantz, Johann Joachim, 1966. "*On Playing the Flute*", Trad. Edward R. Reilly. London: Faber and Faber.
- Riordan, George T. (1995). "The History of the Mozart Concerto K. 314". *The Journal of the International Double Reed Society*, vol. 23: 1, 5-18. https://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL23/5_k314.pdf
- Rosen, Charles. 1972. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, España: Alianza. Rosen, Charles. 2004.
- Rosen, Charles. 2004. *Formas de sonata*. Barcelona, España: Idea Books.
- Simon, Edwin J. 1957. "The Double Exposition in the Classic Concerto." *Journal of the American Musicological Society*, vol. 10, no. 2, pp. 111–118., www.jstor.org/stable/830264.
- Ward, Martha Kingdon. 1954. "Mozart and the Flute." *Music & Letters*, vol. 35, no. 4, 1954, pp. 294–308. www.jstor.org/stable/730699.
- Worthen, Douglas, 2010. "Ornamentation in Mozart's Flute Concerto in D Major K.314" *Faculty Charts*. http://opensiuc.lib.siu.edu/safmusiccharts_faculty/14