



---

**Universidad de Valladolid**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Grado en Historia y Ciencias de la Música**

***Variaciones y rondó para fagot y orquesta, op. 57 (1856)***  
**de Johann Wenzel Kalliwoda:**  
**un estudio analítico**

**Trabajo de Fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de Grado en Historia y Ciencias de la Música  
por:

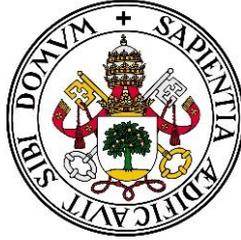
**JESÚS GALLEGOS OYÁGÜEZ**

Realizado bajo la dirección del Prof. Dr.  
Valentín Benavides García

CURSO ACÁDEMICO 2023/2024

5 de julio de 2024





---

**Universidad de Valladolid**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Grado en Historia y Ciencias de la Música**

***Variaciones y rondó para fagot y orquesta, op. 57 (1856)***  
**de Johann Wenzel Kalliwoda:**  
**un estudio analítico**

**Trabajo de Fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de Grado en Historia y Ciencias de la Música  
por:

**JESÚS GALLEGOS OYÁGÜEZ**

Autor/a: Jesús Gallegos Oyágüez

Tutor/a: Valentín Benavides García

CURSO ACÁDEMICO 2023/2024

5 de julio de 2024



## **Índice de ilustraciones.**

Ilustración 1. Ilustración de J.W. Kalliwoda archivo Personal.....	9
Ilustración 2. J.W. Kalliwoda, Variationen und Rondo für Fagott un Orchester, edition Kunzelmann.....	12

## Índice de ejemplos.

Ejemplo 1. Motivo $x$ (c. 1).....	22
Ejemplo 2. Motivo $x'$ (cc. 5-6) .....	22
Ejemplo 3. Motivo $w$ (cc. 2-4).....	23
Ejemplo 4. Motivo $w$ ampliado (cc. 7-11).....	23
Ejemplo 5. Acompañamiento introducción B (c. 12) .....	23
Ejemplo 6. Motivo $y$ (cc. 20-22) .....	24
Ejemplo 7. Tema A (cc. 30-45).....	24
Ejemplo 8. Interludio I (cc. 46-53).....	25
Ejemplo 9. Primera variación V1 (cc. 54-69).....	25
Ejemplo 10. Interludio II (cc. 70-77).....	26
Ejemplo 11. Segunda variación V2 (cc. 78-93).....	27
Ejemplo 12. Interludio III (cc. 94-101) .....	27
Ejemplo 13. Tercera variación V3 (cc. 102-117).....	28
Ejemplo 14. Interludio IV (cc. 118-132) .....	29
Ejemplo 15. Cuarta variación V4 (cc. 133-153).....	30
Ejemplo 16. Rondó A1 (cc. 154-177).....	30
Ejemplo 17. Puente 1 (cc. 165-166) .....	31
Ejemplo 18. Puente 2 Introducción B (cc. 167-168).....	31
Ejemplo 19. Rondó sección B (cc. 178-201).....	32
Ejemplo 20. Cadencia solista (cc. 201-205).....	32
Ejemplo 21. Rondó A1´desarrollado (cc. 220-226).....	32
Ejemplo 22. Puente A-C (cc. 226-233) .....	33
Ejemplo 23. Rondó sección C (cc. 234-242).....	34
Ejemplo 24. Parte de CODA (cc. 244-266).....	34
Ejemplo 25. Sib sobreagudo (c. 14) .....	37
Ejemplo 26. Reb sobreagudo (cc. 21-22) .....	37
Ejemplo 27. Rápidas octavas (cc. 86-89) .....	38
Ejemplo 28. Múltiples cambios de registro (cc. 104-109) .....	38
Ejemplo 29. Cambio de registro (cc. 145-146) .....	38
Ejemplo 30. Ascenso cromático sobreagudo (cc. 163-165) .....	38
Ejemplo 31. Pasaje con escalas veloces (cc. 242-245).....	38

Ejemplo 32. Tópico Obertura Francesa (cc. 1-2) .....	41
Ejemplo 33. Estilo <i>Antico</i> (cc. 2-3 y 7-11).....	42
Ejemplo 34. Estilo Galante (cc. 30-35) .....	43
Ejemplo 35. Simulación del llanto (cc. 143-146).....	44
Ejemplo 36. Pastoral (cc. 154-155) .....	45
Ejemplo 37. Ritmo Giga (cc. 218-220) .....	46
Ejemplo 38. Estilo Brillante (cc. 252-260).....	46

## **Índice de tablas**

Tabla 1. Obras de J.W. Kalliwoda .....	7
Tabla 2. Esquema Formal Introducción y Tema con Variaciones.....	16
Tabla 3. Esquema formal Rondó .....	17
Tabla 4. Esquema Tonal.....	21

# ÍNDICE

Índice de ilustraciones .....	V
Índice de tablas .....	VII
Índice de ejemplos.....	VIII
Índice .....	IX
1. Introducción.....	1
1.1 Presentación y justificación .....	1
1.2 Hipótesis y objetivos.....	2
1.3 Estado de la cuestión.....	2
1.4 Fuentes y metodología .....	4
2. Contexto creativo.....	6
2.1 El autor.....	6
2.2 El género .....	9
2.3 La pieza.....	11
2.4 El fagot en la década de 1850 .....	12
3. Análisis .....	13
3.1 Análisis formal.....	14
3.2 Análisis armónico .....	18
3.3 Análisis motivico rítmico-melódico.....	22
3.4 Dinámica, articulación y recursos expresivos.....	35
3.5 Textura .....	36
3.6 Aspectos técnicos .....	36
3.6.1 Tratamiento tímbrico .....	37
3.6.2 Tratamiento instrumental.....	37
3.7 Significados musicales.....	39
4. Conclusiones.....	47

5. Bibliografia.....	50
6. Anexo.....	53



# 1. Introducción

## 1.1. Presentación y justificación

El presente Trabajo de Fin de Grado propone un estudio analítico de las *Variaciones y rondó para fagot y orquesta*, op. 57 (1856) del compositor checo Johann Wenzel Kalliwoda. Se trata de una obra de un autor poco conocido, pero que a mi juicio reúne cualidades compositivas y técnicas destacables que merecen un análisis detallado. Tal como mostraré a lo largo del trabajo, esta pieza encaja estéticamente con su época. Kalliwoda utiliza las formas clásicas del tema con variaciones y del rondó para componer una obra donde despliega las posibilidades técnicas del fagot.

Precisamente como fagotista que ha interpretado esta obra, he tenido que enfrentarme a todas las dificultades técnicas que plantea. Sin duda, se trata de una composición de un virtuosismo que supone un auténtico reto para el intérprete. Prueba de esto es que fue la pieza elegida en 2020 por el Cuerpo de Músicas Militares del Ejército Español para la selección de nuevos fagotistas en la escala de suboficiales.<sup>1</sup>

Además, nos encontramos ante un autor, poco conocido, y por ende, una obra escasamente estudiada por la musicología. Por lo tanto, el trabajo pretende ser un punto de partida que podría abrir nuevas líneas de investigación para futuros estudios sobre el compositor, su estilo compositivo o la evolución del tratamiento del fagot como instrumento solista.

En definitiva, este TFG pretende aportar un mayor conocimiento de la figura de J.W. Kalliwoda, y en particular, ofrecer un trabajo que pueda ser útil para el estudio de la literatura musical para fagot solista.

---

<sup>1</sup> Resolución 452/38153/2020, de 10 de junio, de la Subsecretaría del Ministerio de Defensa (BOE núm. 164 de jueves 11 de junio de 2020).

## 1.2. Hipótesis y objetivos

La hipótesis del trabajo es que las *Variaciones y rondó* op.57 de J.W. Kalliwoda es una obra que se ajusta a las formas clásicas y los rasgos estilísticos propios de su época. Para verificar esta hipótesis se plantean una serie de objetivos. El principal es analizar la pieza para así poder examinar si encaja con la estructura clásica de un tema con variaciones y un rondó. De este objetivo principal, se derivan los secundarios:

- Realizar una contextualización sobre la vida y obra de J.W. Kalliwoda, más concretamente sobre la creación de las *Variaciones y rondó* op.57 para fagot y orquesta.
- Identificar las técnicas compositivas mediante un análisis formal, motivico, melódico, funcional, fraseológico, rítmico, tímbrico, textural, dinámico y armónico.
- Examinar las dificultades técnicas que presenta la obra para el intérprete.
- Realizar un análisis de significados musicales.

## 1.3 Estado de la cuestión

La música de Johann Wenzel Kalliwoda ha sido muy poco estudiada por la musicología. La mayoría de las publicaciones que hacen referencia al compositor se centran sobre todo en su biografía, pero no aportan ningún estudio analítico a su obra. Particularmente sobre las *Variaciones y rondó*, op. 57 no existen estudios previos.

La primera referencia bibliográfica sobre Kalliwoda la hallamos en el *New Grove*<sup>2</sup>. El diccionario aporta información sobre su biografía y trayectoria, así como la repercusión que ha tenido en la historia de la música. En el libro *Johann Wenzel Kalliwoda und die Musik am Hof von Donaueschingen*, Lászlo Strauss-Nemeth ahonda sobre la vida de Kalliwoda y su trabajo como Maestro de Capilla y director en la corte de

---

<sup>2</sup> John Daverio, «Kalliwoda, Johann Wenzel». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), s. v.

Donaueschingen. Además, aporta información sobre el contexto creativo de algunas de sus obras más significativas<sup>3</sup>.

Por otro lado, Albert Seay en *Orchestal Music* da algunas pinceladas sobre su estilo y repercusión en trabajos concretos y, de un modo general, apunta que Kalliwoda fue un compositor muy estimado en su época<sup>4</sup>.

Por último, el trabajo más reciente es el de Friedemann Kawohl. En su libro *Johann Wenzel Kalliwoda – Hofkapellmeister und freier Komponist*, aborda cuestiones sobre las responsabilidades que Kalliwoda desempeñó mientras fue director de orquesta al servicio de la familia Fürstenberg y sus labores como compositor a partir de la década de 1830, cumpliendo con las expectativas de editores, del público y de la crítica.<sup>5</sup>

Respecto al instrumento al que va dirigido la obra, Lyndesay G. Langwill en *The Bassoon: Its origin an Evolution*<sup>6</sup> alumbró información sobre los procesos evolutivos que ha tenido el fagot a lo largo de la historia y más en concreto cómo eran los fagotes de la época de Kalliwoda (1801-1866). En el libro se muestra como entre los años 1800 y 1850 el fagot experimentó un desarrollo técnico significativo, -principalmente en Francia y Alemania- con un énfasis en la mejora de su diseño y tono. También se menciona la introducción de nuevos modelos de fagot con más llaves, así como la experimentación con diferentes materiales y sistemas, como el sistema de agujeros cubiertos perforados a intervalos teóricos. Este período también vio la aparición de varios fabricantes destacados y músicos virtuosos que contribuyeron al desarrollo del instrumento. Sin embargo, a pesar de estos avances, se reconoce que las mejoras técnicas no siempre tuvieron éxito, y el fagot continuó siendo un instrumento complejo de tocar, con dificultades inherentes en

---

<sup>3</sup> László Strauss-Németh, *Johann Wenzel Kalliwoda und die Musik am Hof von Donaueschingen*, (Hildesheim: Olms, 2005).

<sup>4</sup> Albert Seay, «Orchestal Music», en *Notes The Quarterly Journal of the Music Library Association*, ed. Denis Arnold (New York: Oxford University Press, 1983).

<sup>5</sup> Friedemann Kawohl. ed., *Johann Wenzel Kalliwoda Hofkapellmeister und freier komponist* (Donaueschingen: Neckar-Verlag GmbH, 2021).

<sup>6</sup> Lyndesay G. Langwill, «The Bassoon: Its Origin and Evolution», *Proceedings of the Musical Association* 66 (1939): 1-21, doi: <https://doi.org/10.1093/jrma/66.1.1>

cuanto a su tono y flexibilidad. Va a ser en este contexto en el que se va a crear la obra *Variaciones y rondó* op. 57.

De la misma manera, Áurea Domínguez Moreno en *Bassoon Playing in Perspective: Character and Performance Practice from 1800 to 1850*<sup>7</sup> ofrece un profundo análisis sobre las características del fagot, el repertorio, la articulación, etc., en la primera mitad del siglo XIX.

Por último, en *La Música en el siglo XIX: su relación con los fenómenos históricos y culturales de la época* de Juan Rhalizani Palacios encontramos un breve resumen histórico de la situación en Bohemia unas décadas antes de que Kalliwoda compusiese la presente obra. El artículo explora la relación que existe entre la música romántica del siglo XIX y los nacionalismos políticos, que empezaron a darse en Europa en la segunda mitad del siglo. Aunque Rhalizani no apunte al compositor, este se sitúa sin duda en el marco cultural que se describe en el artículo.<sup>8</sup>

#### 1.4 Fuentes y metodología

El presente TFG se aproxima al compositor J.W. Kalliwoda y a su obra *Variaciones y rondó para fagot y orquesta*, op. 57, a través de la edición y reducción para fagot y piano de la editorial Kunzelmann<sup>9</sup>. Por tanto, esta edición es la fuente principal del trabajo. Sobre ella, se va a realizar un análisis paramétrico y funcional de la obra. Se ha elegido dicha edición para facilitar el trabajo de modo que se permita un estudio más accesible y práctico de la composición.

La segunda fuente es el libro *Formas de Sonata* de Charles Rosen<sup>10</sup>, que servirá para corroborar si la composición se adapta a lo que el autor propone sobre la forma

---

<sup>7</sup> Áurea Domínguez Moreno, *Bassoon Playing in Perspective: Character and Performance Practice from 1800 to 1850*, ed. por Eero Tarasti (Helsinki: Hakapaino, 2013),

<sup>8</sup> Juan Rhalizani, «La música en el siglo XIX: Su relación con los fenómenos históricos y culturales de la época», *Historia Digital* 10, n.º 35 (2020):

<sup>9</sup> Johann Wenzel, Kalliwoda, *Variationen und Rondo für Fagott un Orchester*, ed. rev. Hans Steinbeck (Zürich: edition kunzelmann, 1975).

<sup>10</sup> Charles Rosen, *Formas de Sonata*, trad. por SpanPress Universitaria (España: Spanpress Inc, 1998),

rondó. Otra de las fuentes en las que se apoyará la investigación es *Music in the Nineteenth century* de Walter Frisch<sup>11</sup>. Tras el análisis completo de la obra se comparará con los modelos del tema con variaciones y del rondó que presenta Frischs en su estudio, para dilucidar si la pieza de Kalliwoda se ajusta o no a esos modelos formales característicos de su época.

En cuanto a la metodología se han seguidos dos vertientes, una general para las referencias bibliográficas, las imágenes, los anexos y el maquetado, y una específica donde se reúnen las herramientas para llevar a cabo los objetivos expuestos.

Respecto a la metodología general se ha elegido el sistema Chicago 16ª edición para las citas bibliográficas. Para una mejor comprensión del análisis propuesto, se añaden a lo largo del trabajo numerosos ejemplos musicales extraídos de la edición de la obra en su reducción para fagot y piano. Además, se incluye un anexo con la partitura íntegra analizada.

Ya centrados en el estudio de la obra de Kalliwoda, se abordará en primer lugar su contexto creativo. Ello implica realizar un breve recorrido por la vida y obra del autor, así como situar en su época el género del concierto y, particularmente, el papel del fagot como instrumento solista. Para esta tarea, se realizará una lectura atenta de las fuentes y bibliografía comentada en el estado de la cuestión.

La herramienta principal de la metodología va a ser el análisis paramétrico, atendiendo a los principales parámetros: forma, armonía, ritmo, melodía, dinámica, articulación, recursos expresivos, textura y timbre. También se estudiarán los aspectos técnicos más relevantes que suponen una dificultad para el intérprete. En este sentido, se mostrarán y comentarán los pasajes que requieren un mayor nivel de destreza técnica. Tras el análisis paramétrico se propondrá un análisis de los posibles significados musicales presentes en la pieza de acuerdo con los estudios sobre teoría de tópicos,

---

<sup>11</sup> Walter Frisch, *Music in the Nineteenth Century* (New York: W. W. Norton & Company, 2013).

semiótica musical y hermenéutica desarrollados por Ratner<sup>12</sup>, Monelle<sup>13</sup>, Hatten<sup>14</sup> y Grimalt<sup>15</sup>.

Una vez estudiados todos los parámetros de la composición se establecerán comparaciones con lo propuesto por Frischs y Rosen, para así poder extraer las conclusiones relacionadas con la hipótesis del trabajo.

## 2. Contexto creativo

### 2.1 El autor

Johann Wenzel Kalliwoda (Praga 21 de febrero de 1801- Karlsruhe diciembre de 1866). Fue un compositor y violinista bohemio, principalmente activo en Alemania. Comenzó su carrera musical tras ingresar en el Conservatorio de Praga en 1811, estudiando violín con Friedrich Wilhelm Pixis y teoría y composición con Bedřich Diviš Weber. Tras graduarse con honores, se unió a la Orquesta del Teatro de Praga en 1816. En 1821, comenzó su carrera como virtuoso itinerante por Alemania, Suiza y los Países Bajos. Tras actuar para el príncipe Karl Egon II von Fürstenberg, fue invitado a ser *Kapellmeister* en su corte en Donaueschingen en 1822 donde dirigió la orquesta de la corte, actuó como solista de violín y coordinó actividades musicales en la catedral local y la ópera de la corte.

Durante casi 40 años en Donaueschingen, Kalliwoda también fue un prolífico compositor, con más de 450 obras incluyendo sinfonías, óperas, misas, oberturas, conciertos, *Lieder*, música de cámara e instrucciones para violín. Con la *Sinfonía n.º 1*, op. 7, interpretada en Leipzig y Praga en 1826, consolidará su reputación y recibirá ofertas

---

<sup>12</sup> Leonard Gilbert Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1981).

<sup>13</sup> Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

<sup>14</sup> Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2017).

<sup>15</sup> Joan Grimalt, *Mapping Musical Signification* (Cham: Springer International Publishing, 2020).

de centros musicales como Colonia, Mannheim y Leipzig. También fue miembro honorario de varias sociedades musicales en Europa. Más adelante, las revoluciones de 1848 llevaron a la disolución de la *Hofkapelle* de Karl Egon y a su traslado a Karlsruhe, donde su hijo Wilhelm será director del teatro de la corte.<sup>16</sup>

La destrucción por incendio del teatro en Donaueschingen en 1850 afectó gravemente a la corte, aunque Kalliwoda fue reinstalado bajo el reinado de Karl Egon III en 1856, año en el que estrenó las *Variaciones y rondó para fagot y orquesta*, op. 57. En 1866, se retiró a Karlsruhe y murió ese mismo año.

Aunque sus primeras sinfonías fueron populares y elogiadas por su claridad de forma, melodías elegantes y hábiles desarrollos, la mayoría de sus obras no perduraron en el repertorio de concierto. Robert Schumann, que mantuvo relaciones cordiales con él, fue crítico con sus obras posteriores. La única pieza que perduró en el siglo XX fue el *Deutsches Lied* para coro masculino, que hasta la década de 1930 sirvió como un himno no oficial para los alemanes en Bohemia.

Entre su música encontramos dos óperas, siete sinfonías, dieciocho oberturas, dieciocho composiciones para instrumento solista, entre ellas las *Variaciones y rondó para fagot y orquesta*, op. 57, siete obras de cámara, tales como los tres tríos para piano, un dúo para violín y piano y tres cuartetos de cuerda, seis obras para piano a dos manos, seis obras de piano a 4 manos, diez misas, canciones y coros como *Wenn sich der Geist auf Andachtsschwingen (Das deutsche Lied)*<sup>17</sup>. Para ilustrar de una manera más clara su producción véase la tabla 1:

Tabla 1. Obras de J.W. Kalliwoda

Categoría	Obra
Óperas	<i>Prinzessin Christine von Wolfenburg</i> (3 actos, Keller, basado en H. Zschokke), Donaueschingen, 1827, versión revisada (1840)
	<i>Blanda, die silberne Birke</i> (3 actos, J.F. Kind), Praga, 29 de noviembre de 1847
Sinfonías	<i>No.1 en fa menor</i> , op.7 (1825-6)

<sup>16</sup>Daverio, «Kalliwoda».

<sup>17</sup>Daverio, «Kalliwoda».

<b>Categoría</b>	<b>Obra</b>
	<i>No.2 en mi bemol mayor, op.17 (1829)</i>
	<i>No.3 en re menor, op.32 (1830)</i>
	<i>No.4 en do mayor, op.60 (1835)</i>
	<i>No.5 en si menor, op.106 (1840)</i>
	<i>No.6 en sol menor (1841)</i>
	<i>No.7 en fa mayor (1843)</i>
<b>Oberturas</b>	<i>No.1 en re menor, op.38 (1838)</i>
	<i>No.2 en fa mayor, op.44 (1834)</i>
	<i>No.6 en mi bemol mayor, op.85 (1838)</i>
	<i>No.8 'Ouverture pastorale' en la mayor, op.108 (1843)</i>
	<i>No.9 'Ouverture solennelle' en do mayor, op.126 (sin fecha)</i>
	<i>No.10 en fa mayor, op.142 (1846)</i>
	<i>No.11 en si bemol mayor, op.143 (1846)</i>
	<i>No.15 en mi mayor, op.226 (1858)</i>
	<i>No.18, obertura de Blanda (1847)</i>
<b>Con instrumentos solistas</b>	
	<i>Concierto para violín, op.9 (1821)</i>
	<i>Variaciones brillantes para dos violines, op.14 (1829)</i>
	<i>Concertino No.1 en mi mayor para violín y piano, op.15 (1830)</i>
	<i>Gran Rondo para piano, op.16 (1830)</i>
	<i>Concertante para dos violines, op.20 (1832)</i>
	<i>Introducción y Rondo en fa mayor para trompa, op.51 (1834)</i>
	<i>Gran Divertissement en sol mayor para flauta, op.52 (1834)</i>
	<i>Concertino en fa mayor para oboe, op.110 (1844)</i>
	<i>Concertino No.6 para violín, op.151 (1848)</i>
	<b><i>Variaciones y rondo para fagot, op.57 (1856)</i></b>
<b>Música de cámara</b>	<i>3 tríos para piano: No.1, op.61 (1835), No.2, op.130 (1845), No.3, op.200 (1854)</i>
	<i>Dúo en la mayor para violín y piano, op.111 (1842)</i>
	3 cuartetos de cuerda

<b>Categoría</b>	<b>Obra</b>
	Duetos de violín
<b>Piano a 2 manos</b>	<i>Rondo en la mayor</i> , op.11 (1828)
	<i>Rondo passionata en sol menor</i> , op.49 (1834)
	<i>Variaciones sobre un tema original en fa mayor</i> , op.53 (1834)
	<i>Scherzo</i> , op.141 (1845)
	<i>Sonata en mi bemol mayor</i> , op.176 (Magdeburgo, 1851)
	<i>6 Phantasiestücke</i> , op.10 (1859)
<b>Piano a 4 manos</b>	<i>Divertissement en sol mayor</i> , op.47 (1835)
	<i>Gran Sonata</i> , op.135 (1846)
	<i>Concierto de obertura en fa menor</i> , op.142 (1846)
	<i>Introducción y rondo</i> , op.168 (1850) Frisch, W. (2012). Music in the nineteenth century. WW Norton.
	<i>Allegro</i> , op.162 (1852)
	<i>Gran Divertissement en sol mayor</i> , op.203 (1854)
<b>Vocal</b>	Coros, incluyendo <i>Wenn sich der Geist auf Andachtsschwingen (Das deutsche Lied)</i>
	10 misas.



Ilustración 1. Ilustración de J.W. Kalliwoda archivo Personal

## 2.2 El género

El género de la pieza se encuentra dentro de la categoría de música para orquesta y solista; en concreto, distinguimos dos técnicas compositivas, las variaciones por un lado y el rondó por otro. En cuanto al rondó, Charles Rosen en *Formas de Sonata* afirma que

es una forma musical que se caracteriza por su estructura ajustada y la individualización de cada tema. En un rondó, cada tema constituye una forma completa en sí mismo y la composición en su conjunto se desarrolla a partir de la repetición y variación de estos temas. Aunque puede tener un tempo rápido, tiende a ser una forma musical pausada y reflexiva. Además, se considera una extensión de la forma ternaria ABACA, con elementos característicos como un tema principal simétrico que concluye con una cadencia en la tónica, un énfasis en la subdominante y una estructura articulada con transiciones marcadas<sup>18</sup>. De la misma manera sobre el rondó Frischs señala que es una «Forma musical en la que la primera sección se repite, generalmente en la tónica, entre secciones subsidiarias.»<sup>19</sup>

De este modo lo que Walter Frischs propone acerca de las variaciones es «Una forma musical que presenta una serie de transformaciones de un tema, generalmente conservando la longitud y la fraseología, pero alterando la melodía o la armonía»<sup>20</sup>. Respecto a esto, Cristina Arriaga Sanz, en *Utilización de las formas musicales como recurso didáctico tema y variaciones*, expone que una variación es:

uno de los recursos compositivos más antiguos, que se hizo popular durante el siglo XVI y se ha seguido utilizando hasta nuestros días. Entre las diferentes formas basadas en el recurso de la variación la más importante es el tema con variaciones. Consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema, que se expone al principio de la obra y puede ser una melodía propia o ajena; hoy en los siglos XVI y XVII solía optarse por una melodía popular<sup>21</sup>.

De acuerdo con Francisco Daniel Borrero Morales en *El Contrapunto y las Formas Musicales*, señala que las variaciones son una serie de piezas breves escritas sobre un tema propio o ajeno. Apunta que el compositor imita, glosa, amplifica y deforma el tema elegido de distintas maneras. Entre ellas: por ornamentación, amplificación; cambio

---

<sup>18</sup> Rosen, *Formas de Sonata*, 30,134, 135.

<sup>19</sup> Frisch, *Music in the Nineteenth Century*, A7.

<sup>20</sup> Frisch, *Music in the Nineteenth Century*, A9.

<sup>21</sup> Cristina Arriaga Sanz, «Utilización de las formas musicales como recurso didáctico: tema y variaciones», *Tavira: Revista electrónica de formación de profesorado en comunicación lingüística y literaria* 19 (2003): 164, <http://hdl.handle.net/10498/7755>.

de modo valores, cambios rítmicos, armónicos y melódicos, manteniendo la esencia del tema inicial.<sup>22</sup>

Tras lo recopilado en el punto anterior podemos afirmar que las variaciones y el rondó son frecuentes en el repertorio de Kalliwoda. Esto se certifica cuando observamos que repite estos géneros compositivos en piezas como, *Introducción y rondo*, op.168 (1850), *Variaciones sobre un tema original en fa mayor*, op.53 (1834), *Rondo passionata en sol menor*, op.49 (1834), *Rondo en la mayor*, op.11 (1828), *Introducción y Rondo en fa mayor para trompa*, op.51 (1834), *Gran Rondo para piano*, op.16 (1830) y *Variaciones brillantes para dos violines*, op.14 (1829).

### 2.3 La pieza.

La pieza cuenta con el opus 57 sobre la catalogación del compositor, se estima que fue publicada en 1856. No se conocen fechas de composición ni circunstancias sobre la creación, estreno y publicación. Aunque debido a la fecha de la composición y la defunción del autor, se sobrentiende que fue una de las últimas piezas que compuso. También, gracias a F. Loy en su artículo *Harmoniemusik in der Fürstenbergischen Hofkapelle zu Donaueschingen*<sup>23</sup>, sabemos que nueve años más tarde, en 1865 la capilla de la corte en la que Kalliwoda trabajaba fue disuelta. Además, gracias a una carta emitida por Karl Egon III mencionada por F. Loy en su tesis, se sabe que reinaba y mantenía la capilla cuando la pieza fue compuesta.

Como se ha visto en el punto anterior, la pieza formalmente no parece presentar ninguna novedad compositiva en el repertorio musical del compositor. El rondó y las variaciones son una constante en las obras de Kalliwoda, además, no es la primera vez que utiliza el fagot como instrumento solista. Por otro lado, esta pieza es frecuente en el repertorio del fagot y es utilizada por conservatorios e instituciones como muestra de las habilidades del intérprete con el instrumento. Cabe de nuevo destacar que para el presente

---

<sup>22</sup> Francisco Daniel Borrero Morales, «El contrapunto y las formas musicales», *Revista innovación y experiencias educativas*. 11 (octubre de 2008): 6.

<sup>23</sup> Felix Loy, «Harmoniemusik in der Fürstenbergischen Hofkapelle zu Donaueschingen» (tesis doctoral, Universidad de Tubinga, 2011), 1.

Trabajo de Fin de grado se trabajará con la adaptación para piano de Hans Stenibeck de la editorial Kunzelmann,

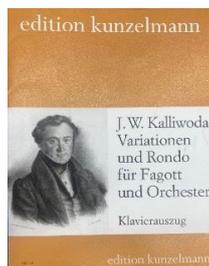


Ilustración 2. J.W. Kalliwoda Variationen und Rondo für Fagott un Orchester, edition Kunzelmann

## 2.4 El fagot en la década de 1850

Gracias al estudio de A. Domínguez Moreno, se puede afirmar que los fagotistas durante la primera mitad del siglo XIX, empezaron a explorar una vertiente virtuosística similar a la desarrollada por los instrumentistas de cuerda. Esto se refleja en la búsqueda de nuevas características técnicas y expresivas que se convirtieron en marcas personales, así como en el intento de imitar efectos típicos de las cuerdas, como el *staccato a ricochet*. Este cambio sugiere una influencia recíproca entre diferentes instrumentos y una tendencia hacia el virtuosismo en la interpretación musical de la época.<sup>24</sup> De esta manera esto se traduce en que durante la primera mitad del siglo XIX, el fagot no estuvo exento del debate sobre el virtuosismo que dominaba la escena musical. No obstante, en la década de 1840, varios fagotistas prominentes expresaron su oposición al virtuosismo técnico que solo buscaba impresionar al público general.

Más allá del virtuosismo técnico criticado por algunos intérpretes, los fagotistas del siglo XIX desarrollaron cualidades y técnicas individuales con el objetivo de destacarse. Este deseo de singularidad reflejaba la percepción del artista como un genio romántico, un individuo único con habilidades especiales. Para el fagot, que no había tenido un rol solista tan prominente como el piano o el violín, estas características virtuosas eran aún más necesarias para sobresalir en las reseñas generales y ganar reconocimiento como instrumento solista.

El fagot desempeñó un papel crucial en la escena musical del siglo XIX en una variedad de configuraciones. Además de su creciente importancia en la orquesta, incluida su participación en sinfonías, ballets y óperas, el fagot también tuvo un papel significativo

---

<sup>24</sup> Domínguez, *Bassoon Playing*, 239.

en las bandas de viento y la música de cámara. Aunque las formas musicales tradicionales como los conciertos o las sonatas no favorecían tanto al instrumento, sí existieron ejemplos de estas en su repertorio. Sin embargo, formas musicales como los *potpourris* o fantasías se volvieron muy comunes, ofreciendo una amplia literatura para el fagot solista.

Por otro lado, la articulación se convirtió en una característica fundamental de los instrumentos de viento-madera y en un recurso comúnmente utilizado en las variaciones musicales como puede ser el caso en la obra de Kalliwoda. Los intérpretes y los compositores aprovechaban las cadencias y fermatas, así como las variaciones y ornamentaciones, para mostrar su virtuosismo dentro de la partitura. Era una práctica común que un tema no sonara igual en sus repeticiones subsecuentes, permitiendo así a los músicos introducir matices y demostrar su habilidad técnica y expresiva.<sup>25</sup>

Tras esta contextualización, se puede inferir que la obra de Kalliwoda, al ser interpretada en sus orígenes, podría diferir de las versiones actuales que los fagotistas nos ofrecen, añadiendo ornamentaciones y cadencias de modo que el intérprete pueda exponer su virtuosismo.

### 3. Estudio Analítico

El presente estudio propone llevar a cabo un análisis paramétrico exhaustivo de la obra *Variaciones para fagot y orquesta* op. 57. A través de este análisis detallado, se buscará desentrañar las complejidades de la armonía, la articulación discursiva, las dificultades técnicas, la semiótica, la estructura, etc. Con el objetivo de profundizar en la comprensión de su estructura musical. La investigación se centrará en explorar los parámetros fundamentales que componen la obra, con la intención de ofrecer una visión más completa de su estilo, desarrollo temático y del potencial impacto emocional. Al concluir el análisis, se aspira a extraer conclusiones fundamentadas que enriquezcan la apreciación y comprensión integral de la pieza.

---

<sup>25</sup> Domínguez, *Bassoon Playing*, 232-236.

### 3.1 Análisis formal

La pieza inicia con una introducción designada como “INTRO”, la cual se divide en dos secciones principales. La primera sección, denominada “INTRO A”, es notable por su riqueza armónica y es exclusivamente orquestal, abarcando desde el compás 1 hasta el compás 11 inclusive. La segunda sección, conocida como “INTRO B”, es de carácter más sencillo y marca la entrada del fagot, extendiéndose desde el compás 12 hasta el 29. “INTRO B” a su vez se puede fragmentar en dos subsecciones, una sería “I.B.1” del compás 13 al 16, y otra “I.B.2” del compás 16 al 20. Al final y dentro de esta sección, se presenta una breve coda que abarca los compases 20 al 29.

Después de la introducción, se inicia el tema con variaciones. El tema se expone en los compases desde la anacrusa del 30 hasta el 45 inclusive. Posteriormente, Kalliwoda introduce un interludio orquestal que se presenta de diversas formas, siempre al final de cada variación. Esta sección, denominada “tema con variaciones”, constará de un tema inicial sobre el cual se desarrollarán un total de 4 variaciones, cada una separada por sus respectivos interludios orquestales.

El tema principal, identificado como A, exhibe una estructura que puede desglosarse en dos secciones, denominadas A1 y A2. A1 abarca una extensión de 8 compases excluyendo la anacrusa, y a su vez, se subdivide en dos breves secciones que funcionan como antecedente y consecuente. El antecedente, designado como A1.1, abarca desde el compás 29 hasta la mitad del compás 33, donde comienza el consecuente, denominado A1.2, que se extiende desde la mitad del compás 33 hasta el compás 37. Luego comienza la segunda sección A2, que se extiende desde el compás 37 hasta la mitad del compás 41, donde retoma literalmente lo expuesto en A1.2, abarcando los compases 41 al 45.

Inmediatamente después, da inicio el Interludio 1, una sección basada en A puramente orquestal que abarca desde el compás 46 hasta el 53.

Al terminar el interludio I, comienza la primera variación, denominada V1, desde la anacrusa del compás 54 hasta el compás 69. Esta variación se puede dividir en dos secciones: V1.1, que abarca desde el compás 54 al 57, y V1.1', del compás 58 al 61, ambas secciones muy similares pero con algunos pequeños cambios. Posteriormente, comienza V1.2, la segunda sección de la primera variación, que se extiende desde el compás 61 hasta el 65, retomando literalmente V1.1' desde el compás 66 hasta el 69.

De nuevo, se retoma otro interludio llamado interludio II que abarca desde la anacrusa del compás 70 hasta el compás 77, pero esta vez está basado en la variación V1.

Después comienza la segunda variación, denominada V2, la cual abarca desde la anacrusa del compás 78 hasta el compás 93. Esta sección se puede fraccionar en dos subsecciones: V2.1 y V2.2. La primera subsección, V2.1, se divide a su vez en V2.1.1, del compás 78 hasta la mitad del 79; V2.1.2, del compás 79 al 81; nuevamente V2.1.1, del compás 82 hasta la mitad del 83; y V2.1.3, del compás 83 al 85. La segunda parte de esta variación, V2.2, abarca los compases 86 al 89, donde rápidamente se retoma V2.1.1 en los compases 90 al 91 y finaliza con V2.1.3 en los compases 91 al 93.

Al igual que en los demás casos, al acabar la segunda variación, procede el interludio III, basado en V2, esta sección abarca de la anacrusa del compás 94 al 101.

Da comienzo la tercera variación, apodada V3. Esta sección está contenida dentro de los compases 102 al 117. De la misma manera que en otros casos, V3 se encuentra fraccionada en 2 vertientes, V3.1 y V3.2. V3.1 se divide en otras dos subsecciones, las cuales actúan de antecedente y consecuente. El antecedente es llamado V3.1.1 de los compases 102 al 105 y el consecuente V3.1.2 del compás 106 al 109. Al terminar la frase, en el compás 110 comienza la segunda parte de la variación, V3.2 del compás 110 al compás 113 sin contar el último pulso, donde va a retomar literalmente V3.1.2 del compás 114 al 118.

Inmediatamente después, comienza el último interludio orquestal, el interludio IV, el cual tiene una clara diferencia con los demás, este tiene una duración de 14 compases, del 118 al 132, realizando una cadencia a la dominante del compás 131 al 132.

Acabamos con la última variación, V4, la cual abarca de los compases 133 a 153. Esta sección difiere drásticamente con las demás, aunque eso de va a demostrar en otro punto. V4 se encuentra dividida en cinco partes: V4.1, del compás 133 al 136, V4.2, del compás 137 al 139, V4.3 del compás 140 al 146, V4.4 del compás 146 al 149 y una CODA del compás 150 al 151+ CADENCIA del compás 152 al 153.

Tras el tema con variaciones comienza el Rondo, el cual va a tener cinco secciones principales, A, B, A, C y CODA.

La sección principal A, de los compases 154 al 177, está compuesta por diferentes secciones: una introducción que abarca dos compases, del 154 al 155, una subsección

llamada A1 de los compases 156 a 165, un puente puramente orquestal apodado PUENTE I compases 165-166, de nuevo la misma introducción de dos compases, 167 a 168 y A1' de los compases 169 a 176.

A continuación, en los compases 176 y 177 encontramos una posible introducción para la sección B que a la vez actúa como puente entre A y B.

La sección B abarca del compás 178 al 201. Esta parte se encuentra fraccionada en 3 entradas, B1, B2 y B3. B1 del 178 al 185, B2 del 185 al 193 y B3 del 193 al 201. Inmediatamente después el fagot mientras que la orquesta se encuentra en silencio, realiza una cadencia, compases 201-205, que sirve como puente de nuevo a la sección A

De nuevo tenemos la sección A, que abarca del compás 205 al 226, con la misma estructura que la vez anterior: una introducción de dos compases, 205 a 206, A1 207 a 216, PUENTE I, de nuevo la introducción 218 a 219 y por último A1' del 220-226.

Para unir esta segunda sección A con la sección C, Kalliwoda realiza un puente instrumental que abarca del compás 226 al 233. Después comienza C.

La sección C, abarca del compás 234 al 242 mientras que se encuentra dividida en dos subsecciones, un antecedente C1 y un consecuente C2 los cuales se van a repetir de manera casi idéntica. C1 se encuentra en los compases 234 a 235 y 238 a 239, mientras que C2 se haya en los compases 236 a 238 y 239 a 242. Para terminar Kalliwoda realiza una extensa coda recorriendo rápidamente todo el registro del fagot, esta sección dura del compás 242 hasta el final de la obra.

Para ilustrar y que se comprenda de una mejor manera este punto véase la partitura original analizada y la tabla 2.

### -TEMA CON VARIACIONES-

Tabla 2. Esquema Formal Introducción y Tema con Variaciones

INTRODUCCIÓN cc. 1-29		
INTRO A 1-11	INTRO B 12-20	CODA 20-29
TEMA A cc. 30-45		
A1 30-37	A2 38-41	A1.2 41-45

A1.1 30-33		A1.2 33-37			
INTERLUDIO I cc. 46-53					
Variación 1 cc. 54-69					
V1.1 54-61			V1.2 62-65		V1.1' 66-70
V1.1.1 54-57		V1.1' 58-61			
INTERLUDIO II cc. 70-77					
Variación 2 cc. 78-93					
V2.1 78-85			V2.2 86-89		V2.1 90-93
V2.1.1 78-79	V2.1.2 79-81	V2.1.1 82-83	V2.1.3 83-85		V2.1.1 90-91 V2.1.3 92-93
INTERLUDIO III cc. 94-101					
Variación 3 cc. 102-117					
V3.1 102-109		V3.2 110-113		V3.1.2 114-117	
V3.1.1 102- 105	V3.1.2 106-109				
INTERLUDIO IV cc. 118-132					
Variación 4 cc. 133-153					
V4.1 133-136	V4.2 136-140	V4.3 140-146	V4.4 146-149	CODA 150-153	CADENCIA 153-153

-RONDÓ-

*Tabla 3. Esquema formal Rondó*

A cc. 154-177				
INTRO 154-155	A1 156-165	PUENTE 165-166	INTRO 167-168	A1' 169-176
B cc. 178-204				
INTROB+PUENTE 176-177	B1 178-185	B2 185-193	B3 193-201	CADENCIA SOLISTA 202-204
A cc. 205-226				
INTRO	A1	PUENTE	INTRO'	A1'

205-206	207-216	216-217	218-219	220-226
C cc. 234-242				
PUENTE AC 226- 233	C1 234-235	C2 236-238	C1 238-239	C2 239-242
CODA cc. 242-266				

### 3.2 Análisis armónico

La introducción, siendo la sección más interesante e inestable armónicamente, comienza en la tónica de la tonalidad de Sib Mayor, sin la quinta. Rápidamente, Kalliwoda incorpora la quinta aumentada en los compases 1 y 2. Tras esta declaración inicial, en el compás 3 comienza una breve pero intensa secuencia de modulaciones que pasa por Si Mayor, Mi Mayor, La Mayor -donde repite el esquema de los dos primeros compases- y concluye en Re mayor antes de regresar a Sib Mayor en el compás 7.

No obstante, el compositor no se detiene en la tonalidad inicial, sino que en el transcurso de un compás modula a Lab Mayor, donde permanece durante tres compases haciendo uso de numerosas dominantes secundarias, antes de volver a Sib Mayor en el compás 10. Esta sección constituye la parte más rica en sustancia armónica de toda la obra, probablemente incorporada por Kalliwoda como una muestra de sus habilidades como compositor y para conferir un estilo más sofisticado. Recordemos que estamos en 1857, y como buen compositor, explora las nuevas vertientes del Romanticismo. No obstante, lo que sigue a esta introducción inicial presenta un tinte más propio del clasicismo, con una armonía mucho más simple y, hasta cierto punto, juguetona.

La segunda introducción comienza en el compás 12, antes de la entrada del fagot. De nuevo, tenemos un compás entero solo con la tónica de Sib Mayor. Inmediatamente después, en el compás 13, con la entrada del fagot, la armonía se mueve al quinto grado con séptima, regresando a la tónica en el compás 14. Esta segunda introducción se caracteriza por una armonía simple y por dos cambios de tonalidad principales: hacia el homónimo menor Sib menor en el compás 16 y hacia Solb Mayor desde el compás 18 hasta el 23. Luego, retoma Sib menor y se mueve entre la dominante y la tónica, una tónica inestable que alterna entre el modo mayor y el menor en el compás 25 mediante la tercera. La introducción concluye con una cadencia en la dominante.

El tema comienza y se caracteriza principalmente por una armonía sencilla de quinto a primero, con algunos pequeños cambios. Un ejemplo notable se encuentra en los compases 40 y 41, donde Kalliwoda introduce una dominante secundaria hacia el quinto grado. Esta variación no presenta mayores complicaciones armónicas, manteniendo la estructura básica de la progresión V-I, lo que permite destacar las variaciones melódicas y ornamentales que realiza el intérprete.

El Interludio I presenta una mayor complejidad armónica en comparación con la primera variación. En esta sección, Kalliwoda utiliza varias dominantes secundarias para enriquecer la progresión armónica. Por ejemplo, en los compases 46, 47 y 50, se modula al ámbito del tercer grado, mientras que en el compás 48 se introduce una dominante secundaria al quinto grado. Estos movimientos armónicos aportan diversidad y riqueza al interludio, estableciendo una transición interesante y dinámica antes de continuar con la siguiente variación.

La primera variación, en términos armónicos, es muy similar al tema. Mantiene una estructura armónica simple con algunas dominantes secundarias que añaden un poco de interés y complejidad. Lo que más varía en esta sección es la parte del intérprete, la cual será analizada en detalle posteriormente. Esta variación proporciona al ejecutante la oportunidad de demostrar su destreza técnica y expresiva dentro de un marco armónico relativamente sencillo.

El interludio II, al igual que el primero, nos ofrece una armonía un poco más compleja mediante la adición de dominantes secundarias. Por ejemplo, observamos una dominante secundaria hacia el sexto grado en el compás 71, una flexión hacia la región de Do mayor en el compás 72, y otra hacia el cuarto grado en el compás 74. Aparte de estas novedades, encontramos una armonía muy sencilla en el resto de los compases.

La segunda variación presenta un caso similar en cuanto a la armonía. Los cambios más sustanciales se encuentran en la parte del intérprete y en el tipo de acompañamiento. Sin embargo, armónicamente, mantenemos la misma estructura sencilla observada en las variaciones anteriores.

El interludio III, una vez más, cuenta con una armonía simple aunque incorpora algunos cromatismos que pueden sugerir mayor velocidad en la obra como es el caso del motivo del compás 94 y 96. Armónicamente, sigue siendo sencillo, y el cambio más

notable radica en que está basado rítmicamente en la parte solista anterior. Más adelante se profundizará en este aspecto.

La tercera variación presenta un mayor número de dominantes secundarias. Aparte de este aspecto, no hay muchos cambios significativos. Observamos que la armonía se desplaza mediante dominantes secundarias hacia el cuarto grado en el compás 102, al séptimo grado en el compás 103, al quinto en el compás 104, nuevamente al cuarto en el compás 106, al sexto en el compás 108, al quinto en el compás 112 y al cuarto en el compás 114. En el compás 116, realiza un breve descanso en Re mayor. Más allá de estos elementos, no encontramos mayores novedades.

El interludio IV, armónicamente, no tiene mucho misterio. No obstante, hay un nuevo factor que no se encuentra en los otros interludios: una cadencia a la dominante en los dos últimos compases. A diferencia de los demás interludios, que siempre terminaban en la tónica, aquí Kalliwoda parece querer indicar que va a ocurrir algo importante.

Comienza la cuarta variación, la más contrastante respecto a las anteriores. El primer cambio significativo que encontramos es el tempo, ahora marcado como *Adagio*. Además, hay un cambio de tonalidad, situándonos en Sib menor. Esta variación es la más interesante armónicamente, ya que contiene numerosas dominantes secundarias y varias modulaciones. Por ejemplo, en el compás 139, modula a Reb mayor, y en el compás 146, a la región de la dominante Fa mayor, donde finalmente concluye el tema con variaciones con una cadencia a la dominante.

El rondó, al igual que el tema con variaciones, presenta una armonía sencilla y no plantea grandes dificultades a nivel armónico. La sección A contiene algunas dominantes secundarias, como en el compás 162 al tercer grado, en el 164 al quinto grado y en el 170 al cuarto grado. También es notable cómo Kalliwoda hace uso del cuarto grado, pero en modo menor, para luego realizar una cadencia de quinto a primero. Este recurso se observa en dos ocasiones: en el compás 158 y en el 171.

La sección B es sencilla armónicamente, aunque presenta algunas novedades. La armonía no va más allá del movimiento de quinto a primero y alguna dominante secundaria que prepara las modulaciones. La sección B se encuentra en Reb mayor y no es hasta el compás 187 que ocurre una modulación a Sib menor, donde se mantiene hasta

el compás 193. Luego, modula a Fa mayor hasta el compás 201, donde el solista realiza una cadencia en la dominante que resuelve en la tónica de Sib mayor en el compás 205.

La sección A vuelve a presentarse en el compás 207, con alguna pequeña variación pero sin cambios significativos. El único elemento a destacar es en el compás 224, donde la armonía se vuelve estática y crea una tensión debido al acorde de séptima de dominante, que resuelve a modo de cadencia solista en la tónica. Después de esto, comienza el puente que conecta la sección A con la sección C. Este puente contiene una armonía sencilla y fácil, con la única excepción del uso del segundo grado rebajado con séptima en los compases 228 y 230.

La sección C, que abarca desde el compás 234 hasta el 242, es la más sencilla armónicamente, probablemente para ceder el protagonismo al intérprete, quien despliega un notable virtuosismo. La armonía se basa en un esquema de tónica, dominante y tónica, preparando así la coda.

La coda presenta un movimiento armónico más variado, pasando por los grados primero, cuarto, segundo, séptimo y tercero, antes de regresar al primero. Además, realiza una serie de dominantes secundarias desde el compás 247 al 250. En estos compases, se ejecuta una dominante secundaria al cuarto grado, seguida de una al segundo grado y luego al sexto. Posteriormente, se emplea el segundo con séptima y el quinto con séptima, para descansar brevemente en la tónica y continuar con la coda.

Desde el compás 253 hasta el final, la armonía sigue un esquema simple de dominante con séptima a tónica. Este patrón se repite, proporcionando un cierre estable y convencional a la obra.

Para una mejor comprensión de este análisis, véase anexada la partitura analizada y la tabla 4, que ilustra con mayor claridad el esquema tonal y armónico que sigue la pieza. La tabla destaca las modulaciones, las dominantes secundarias y las secciones específicas de la composición, proporcionando un panorama detallado de la estructura armónica.

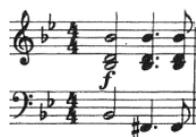
Tabla 4. Esquema Tonal

INTRO A	SibM	PASAJE INESTABLE SibM-SiM-MiM-LaM	LaM	Rem	SibM	Labm	SibM
INTRO B	SibM	Sibm	SolbM		Sibm		

TEMA	SibM			
V1, V2, V3	SibM			
V4	Sibm	RebM	Sibm	FaM
RONDO A	SibM			
RONDO B	RebM	Sibm	FaM	
RONDO A	SibM			
RONDO C	SibM			
RONDO CODA	SibM			

### 3.3 Análisis motivico rítmico-melódico.

La introducción A comienza con un motivo denominado *x*. Este motivo se caracteriza por una secuencia rítmica con ritmo de obertura francesa, que será analizado en mayor detalle en el apartado de significados musicales. El motivo *x* reaparece en el compás 5, pero en la tonalidad de La mayor, por lo que se le denominará *x'*.



Ejemplo 1. Motivo *x* (c. 1)



Ejemplo 2. Motivo *x'* (cc. 5-6)

En el compás 3 encontramos el motivo *w*, caracterizado por su notable inestabilidad. Similar al motivo *x*, este motivo reaparece en el compás 7, pero de manera desarrollada y ampliada, se le llamará *w ampliado*. Además, en esta sección observamos una estructura a cuatro voces que rememora la polifonía antigua, lo que podría ser un indicio del estilo distintivo de Kalliwoda como maestro de capilla. Esta complejidad contrapuntística no solo añade profundidad a la introducción, sino que también puede reflejar la habilidad de Kalliwoda para integrar técnicas tradicionales en un contexto armónico más moderno. De esta manera, sitúa la introducción como una carta de presentación al oyente.



Ejemplo 3. Motivo w (cc. 2-4)



Ejemplo 4. Motivo w ampliado (cc. 7-11)

En la introducción B se observa un cambio significativo en la textura, que pasa a ser de melodía con acompañamiento. Este acompañamiento es muy sencillo, caracterizado por la mano izquierda, que despliega la tónica en los pulsos fuertes, mientras que la derecha ocupa los contratiempos en semicorcheas. Esta simplicidad en el acompañamiento tiene como objetivo resaltar el protagonismo del fagot, que entra a continuación como solista.



Ejemplo 5. Acompañamiento introducción B (c. 12)

El fagot explora casi todo el registro del instrumento en un lapso de 18 compases. En la sección I.B.1, que destaca al solista, se combinan pasajes cantábiles con rápidas escalas, una característica que se mantiene en I.B.2.

En la CODA de la introducción, se observa una ligera modificación en el acompañamiento, y se introduce el motivo y, caracterizado por un ascenso en ritmo de corchea con puntillo-semicorchea y presentado en el compás 20. Este motivo alterna entre

la voz solista y el acompañamiento, y luego, en el compás 22, se desarrolla para dar lugar a una nueva idea.

Ejemplo 6. Motivo y (cc. 20-22)

El Tema A está compuesto por una melodía acompañada por un acompañamiento muy simple. Este tema, que tiene un carácter marcial y galante, será analizado más a fondo en apartado de significados musicales. Se estructura en dos partes principales: un antecedente con una anacrusa de semicorchea y fusa con puntillo, que consta de una melodía ascendente en una figuración de corcheas que desciende en ritmos puntillados, y un consecuente. Compuesto por ritmos puntillados, acentuados y muy marcados, este tema servirá de base para las cuatro variaciones posteriores.

Allegretto (Tema con variazioni)

Ejemplo 7. Tema A (cc. 30-45)

El interludio I está basado en el tema principal, conteniendo la misma figuración y articulación. Aunque se trata de una sección puramente orquestal, mantiene la esencia rítmica y melódica del Tema A de modo que, ornamenta y embellece el tema presentado por el solista.



Ejemplo 8. Interludio I (cc. 46-53)

La primera variación (V1) difiere del Tema A principalmente en la figuración, la cual ahora se presenta en semicorcheas, otorgándole un carácter más legato y cantábil. El acompañamiento también se adapta a este nuevo estilo, aunque sigue conservando la línea melódica del Tema A. Esta variación mantiene la integridad melódica del tema original, mientras introduce una textura más fluida y expresiva.



Ejemplo 9. Primera variación V1 (cc. 54-69)

El interludio II vuelve a incorporar elementos de la primera variación (V1). Al igual que en V1, la figuración de semicorcheas es una novedad destacada y aparece en abundancia. Además, se puede encontrar el tema A.1.2 en figuración de corcheas, lo que subraya la coherencia temática a lo largo de la obra. Este interludio no solo refuerza los motivos introducidos en la primera variación, sino que también mantiene la conexión con el tema principal.



Ejemplo 10. Interludio II (cc. 70-77)

La segunda variación (V2) mantiene la línea melódica del tema A, pero introduce la figuración de tresillos de semicorchea como principal novedad. El acompañamiento también varía significativamente, presentando más contratiempos en secciones como V2.1.1 y V2.2, mientras que en secciones como V2.1.2 continúa con ritmos marciales de corcheas. Esta variación destaca por una articulación que alterna entre pasajes staccato y legato, aportando dinamismo y variedad a la interpretación.

Ejemplo 11. Segunda variación V2 (cc. 78-93)

El interludio III, al igual que en los demás casos, está basado en la variación anterior. En este caso, encontramos la misma figuración de tresillos de semicorchea, manteniendo la coherencia estilística y rítmica con la segunda variación (V2).

Ejemplo 12. Interludio III (cc. 94-101)

La novedad en la tercera variación (V3) radica en el ámbito melódico. En este caso, Kalliwoda presenta al intérprete el reto de, en un tempo Allegretto y con una

figuración de semicorcheas, exponer el tema A) con cambios rápidos de registro que abarcan más de una octava, y en algunos casos, hasta dos octavas. Por otro lado, el acompañamiento adopta una textura similar a una polifonía a cuatro voces, reminiscentes de la que vimos en la introducción.

Ejemplo 13. Tercera Variación V3 (cc. 102-117)

El interludio IV presenta una figuración de corcheas y continúa con la textura de polifonía a cuatro voces, manteniendo la esencia de la línea melódica de A. Sin embargo, difiere en los dos últimos compases donde introduce una cadencia a la dominante, marcando una variación significativa respecto a los interludios anteriores y creando una preparación para la sección siguiente.



Ejemplo 14. Interludio IV (cc. 118-132)

La variación más significativa es la cuarta variación por varios factores. Primero, el tempo se reduce drásticamente, pasando de un *Allegretto* a un *Adagio*. Segundo, hay un cambio de tonalidad, pasando de Sib mayor a Sib menor. Tercero, es la única variación que contiene modulaciones. Aunque mantiene una figuración muy parecida al tema A, estos factores le otorgan un carácter mucho más triste y pesado que difiere drásticamente de las demás variaciones, donde será más analizado en el punto de significados musicales.

Al principio de la variación, encontramos un acompañamiento parecido al del interludio III, pero luego, en el compás 140, cambia a un acompañamiento similar al de la primera variación, caracterizado por la mano izquierda marcando los pulsos fuertes y la derecha ocupándose de los contratiempos en forma de semicorcheas, omitiendo la primera. También encontramos pasajes de acompañamiento muy marcados por los contratiempos, como en los compases 143-144 y 150-151.

Esta sección recoge esencias de todas las variaciones anteriores, pero las presenta con un carácter profundamente distinto.

Ejemplo 15. Cuarta variación V4 (cc. 133-153)

En el compás 154 comienza el rondó, con un tempo *Allegro* y un ritmo de seis por ocho. La orquesta introduce la sección con un ritmo de siciliana, y tras dos compases, entra el fagot, que presenta un tema A1 con rasgos muy similares al tema de las variaciones, tanto en la articulación como en la línea melódica, aunque con un registro muy agudo.

Ejemplo 16. Rondó A1 (cc. 154-177)

Para unir A.1 con A.1' la cual difiere de la anterior solo en los 4 últimos compases, Kalliwoda sitúa un puente instrumental al unísono a modo de transición, similar a los interludios.



Ejemplo 17. Puente 1 (cc. 165-166)

De la misma manera, para unir la sección A con la sección B, Kalliwoda utiliza un pequeño puente o nexos que también sirve como introducción, nuevamente únicamente orquestal.



Ejemplo 18. Puente 2 Introducción B (cc. 167-168)

La sección B difiere principalmente de la sección A en la tonalidad; B pasa por diferentes tonalidades, siendo esta la esencia de cada subfrase. Es decir, B1 se encuentra en Re<sup>b</sup> mayor, una parte de B2 en Si<sup>b</sup> menor y B3 en Fa mayor. Además, el acompañamiento varía en cada subsección, dotando a esta sección de una personalidad distintiva.

Ejemplo 19. Rondó Sección B (cc. 178-201)

Para unir la sección B con la sección A, Kalliwoda emplea una cadencia que posteriormente resuelve. Aquí, recorre gran parte del registro del fagot, creando una transición fluida entre ambas secciones.

Ejemplo 20. Cadencia Solista (cc. 201-205)

Tras la cadencia, regresamos a la sección A, que se presenta de manera casi literal, con la única variación en el acompañamiento, que añade ritmos puntillados. Además, Kalliwoda desarrolla brevemente A1', explorando nuevamente el registro más agudo del fagot.

Ejemplo 21. Rondó A1' desarrollado (cc. 220- 226)

Para unir la sección A con C, Kalliwoda realiza, a diferencia de los demás casos, un puente más extenso y con mayor personalidad, aunque basado en el tema A. Este puente se caracteriza por una breve sección que prepara la entrada de la sección C y utiliza material melódico y rítmico de A, pero con variaciones y desarrollos que enriquecen la transición.

Ejemplo 22. Puente A-C (cc. 226-233)

La breve sección C se diferencia de las demás por su tempo *Più Vivace* y la introducción de nuevo material y acompañamiento, esta vez con un carácter de vals. Esta sección consta únicamente de dos frases, C1 y C2, que se presentan casi de manera literal. La única variación notable es en el acompañamiento, que reduce la figuración. La sección C se caracteriza por la introducción de una figuración de rápidas semicorcheas, las cuales perduran durante toda la obra. La utilización de las semicorcheas rápidas no solo aumenta la complejidad técnica de la pieza, sino que también contribuye a la sensación de movimiento y vivacidad que caracteriza esta sección, la cual va a finalizar la obra.

Più vivace

Ejemplo 23. Rondó Sección C (cc. 234-242)

Para terminar, la CODA es presentada inmediatamente después de C, sin transiciones, y se caracteriza por las rápidas escalas que realiza el fagot, haciendo alarde de su virtuosismo. Mientras el fagot recorre el registro completo del instrumento, el acompañamiento va variando sutilmente para dar una sensación de fluidez y culminación a la obra.

Ejemplo 24. Parte de CODA (cc. 243)

Para concluir, se puede afirmar que estamos ante una línea melódica fácilmente identificable tanto auditivamente como en la partitura, desempeñando un papel principal que otorga todo el protagonismo al fagot, el cual actúa como instrumento solista y medio

de virtuosismo. Además, la obra se articula mediante temas y motivos que proporcionan cohesión y dinamismo, reflejando una estructura cuidadosamente organizada y una ejecución técnica destacada. Para un análisis más exhaustivo consúltese el anexo con la partitura analizada.

### **3.4 Dinámica, articulación y recursos expresivos**

En este apartado se recopilarán los diferentes recursos expresivos e indicadores de dinámica y articulación que se utilizan para interpretar la obra, con el fin de ofrecer una comprensión exhaustiva de su papel en la estructura y ejecución de la pieza. Este análisis permitirá identificar cómo las dinámicas contribuyen a la cohesión de la obra.

En la obra se observa un rango dinámico que abarca desde *pp* hasta *ff*, con estas indicaciones distribuidas en diversas secciones para generar contraste. Sin embargo, en términos generales, hay pocas indicaciones expresivas. La indicación dinámica más frecuente es *p*, apareciendo catorce veces, predominantemente en la parte del piano para ceder el protagonismo al fagot.

La línea solista también presenta una escasez de indicaciones dinámicas y expresivas, con solo ocho anotaciones en total. Cabe destacar que el fagot nunca ejecuta pasajes en *pp*, aunque sí están presentes los demás matices dinámicos. Adicionalmente, se identifican cinco reguladores de compás en la línea solista, contribuyendo a la modulación gradual del volumen y la intensidad.

Por tanto, se podría sostener que la pieza musical emplea la dinámica como un recurso para articular el discurso musical a través de contrastes. Sin embargo, debido a la escasez de indicaciones dinámicas explícitas, se concede al intérprete una notable libertad de ejecución en la interpretación de la obra.

Por otro lado, se observa una mayor variedad en la articulación. Se pueden identificar pasajes con ligaduras de expresión, muy expresivos, como en I.B.1 o V1 y V4, que contrastan con pasajes más staccato como en A o V3. Asimismo, se encuentran secciones que presentan una mezcla de *staccato* y *legato*, como ocurre en V2. También encontramos acentos y calderones que contribuyen a crear una sensación de continuidad y variedad.

### **3.5 Textura**

A continuación, en este apartado se procederá a diferenciar los diversos tipos de textura que se pueden encontrar en la pieza, con el objetivo de aportar más datos sobre su elaboración y composición.

En la introducción A encontramos una textura polifónica a cuatro voces. Además, en el motivo *x* observamos una homofonía cuyo objetivo es captar la atención del oyente. En la introducción B, la textura cambia y encontramos una melodía con acompañamiento, diseñada para dejar protagonismo a la línea solista del fagot. Esta disposición se mantiene a lo largo de toda la obra, excepto en los interludios orquestales, donde predominan rasgos contrapuntísticos y pasajes en homorritmia.

A pesar de que la textura general es de melodía acompañada, el acompañamiento presenta una variabilidad notable. Hay pasajes sencillos que cumplen exclusivamente la función de acompañar, como se puede observar en el acompañamiento del tema A. Por otro lado, existen secciones más elaboradas con una textura polifónica, como se aprecia en la variación 3, o pasajes contrapuntísticos, como en la introducción. Esta diversidad en el tratamiento del acompañamiento enriquece la obra y demuestra la habilidad del compositor para integrar distintos estilos texturales con el fin proporcionar una escucha más interesante.

### **3.6 Aspectos técnicos**

En esta sección, se explorará el tratamiento tímbrico en la obra, considerando los instrumentos utilizados, la convencionalidad de la plantilla orquestal y la presencia de posibles usos no convencionales del timbre o del instrumento solista. Por otro lado, también se analizará la técnica instrumental requerida para la ejecución de la obra, evaluando el nivel de dificultad que presenta para los intérpretes, la localización y naturaleza de dichas dificultades, las posibles novedades en la ejecución, y cómo estos factores pueden influir en la difusión de la obra y en el tipo de público o intérpretes a los que se dirige.

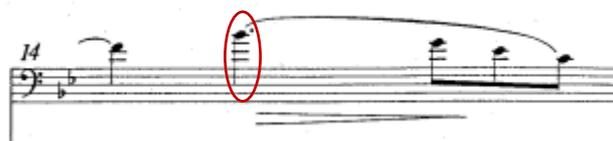
### 3.6.1 Tratamiento tímbrico

Por un lado, al tratarse de una versión simplificada para piano y fagot, se podría afirmar que estamos ante una plantilla poco convencional en el repertorio romántico, ya que en esta época no era habitual encontrar al fagot como instrumento solista. De este modo, y teniendo en cuenta la época de la pieza, no se encuentran usos no convencionales del instrumento, más allá de señalar el virtuosismo y explorar todas las posibilidades del instrumento.

### 3.6.2 Tratamiento instrumental

En este apartado comentaré algunos de los aspectos técnicos más interesantes en la escritura para el fagot. Las *Variaciones y rondó* de Kalliwoda suponen un reto considerable para el intérprete debido a las numerosas dificultades técnicas que contiene. A continuación, se detallan estas dificultades presentes en la línea solista.

En el compás 14 ya encontramos un Sib sobreagudo que alerta de la complejidad de la obra, ya que toca un registro poco habitual para un fagotista promedio.



Ejemplo 25. Sib sobreagudo (c. 14)

En el compás 22, se presenta un Reb sobreagudo, la nota más alta que puede producir el fagot, lo cual supone una importante dificultad para emitirlo.



Ejemplo 26. Reb sobreagudo (cc. 21-22)

En esta misma línea, en el compás 88 aparece un Sib sobreagudo, precedido por un Sib agudo y seguido por un Sib medio, abarcando dos octavas.



Ejemplo 27. Rápidas octavas (cc. 86-89)

En la variación 3, la dificultad radica en el rápido cambio de registro, con intervalos de hasta dos octavas.



Ejemplo 28. Múltiples cambios de registro (cc. 104-109)

De nuevo, en el compás 145, encontramos el desafío del registro sobreagudo con las notas Do y Reb sobreagudas, y un rápido descenso a las notas Mi y Fa graves.



Ejemplo 29. Cambio de registro (cc. 145-146)

En el compás 163, se presenta un ascenso cromático sobreagudo que abarca las notas La, Sib, Si y Do.



Ejemplo 30. Ascenso cromático sobreagudo (cc. 163-165)

Por último, desde la coda en el compás 242, con un aumento del tempo, se plantea la dificultad técnica de ejecutar rápidas escalas sin pausa y a tempo.



Ejemplo 31. Pasaje con escalas veloces (cc. 242-245)

En resumen, las dificultades técnicas de la pieza para el intérprete del fagot están relacionadas con cuestiones de articulación y velocidad, explorando todo el registro del

instrumento con pasajes sobreagudos y graves, así como rápidos cambios entre registros. Todas estas dificultades hacen que sea una obra complicada para el fagot, un instrumento además poco habituado a los papeles solistas que exigen un alto grado de virtuosismo. Por lo demás, se trata de una pieza de fácil escucha que no presenta ningún inconveniente para el oyente, destacándose por su atractivo sonoro y su ejecución virtuosística. Por último, se puede afirmar que es una obra dirigida a intérpretes más experimentados y profesionales, mientras que puede interesar a todo tipo de público.

### 3.7 Significados musicales

Para concluir este análisis, se procederá a elaborar un análisis semiológico y de tópicos apoyado en los máximos referentes en torno a este tema: Grimalt<sup>26</sup>, Ratner<sup>27</sup>, Monelle<sup>28</sup>, y Hatten<sup>29</sup>.

La definición de significado musical proporcionada por M. Grabócz en *Musique, narrativité, signification* es la siguiente: «En términos sencillos, la significación musical (en obras escritas entre el siglo XVII y el siglo XX) puede definirse como la reconstrucción verbal de una competencia musical perdida, una especie de conocimiento musical casi olvidado a través de los tiempos, pero perpetuado en la práctica musical por los intérpretes y transmitido de generación en generación por diversas escuelas instrumentales y vocales».<sup>30</sup> Por su parte, Grimalt nos ofrece una amplia visión sobre el significado musical, indicando que «estudiar el significado musical equivaldría a hablar sobre la música y su capacidad para despertar asociaciones en la mente del oyente, con el fin de intentar comprender su influencia única sobre nosotros»<sup>31</sup>.

Dentro del campo de la significación musical, uno de los conceptos más habituales es el de tópico. Ratner indica que un tópico en el contexto musical del siglo XVIII se refiere a un conjunto de figuras características y estilos que se han desarrollado a partir de la interacción de la música con diversas esferas de la vida, como el culto, la poesía, el

---

<sup>26</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*.

<sup>27</sup>Ratner, *Classic Music*.

<sup>28</sup>Monelle, *Musical Topic*.

<sup>29</sup>Hatten, *Interpreting Musical Gestures*.

<sup>30</sup>Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification* (Paris: Harmattan, 2009), 19.

<sup>31</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*, XVI.

drama, el entretenimiento, la danza, la ceremonia, el ámbito militar, la caza y la vida de las clases populares. Estos tópicos, que servían como sujetos para el discurso musical, podían manifestarse como piezas completas o como figuras y progresiones dentro de una obra. La distinción entre tipos completos de composición (como minués y marchas) y estilos utilizados en otras piezas es flexible, ya que estos tópicos aportaban tanto a la estructura completa de las composiciones como a los estilos internos de las mismas.<sup>32</sup>

Las *Variaciones y rondó* de Kalliwoda presentan diversos tópicos característicos del lenguaje musical de los siglos XVIII y XIX, que ayudan a establecer el carácter y la expresión emocional de la obra, y que la sitúan en un marco estético propio de su tiempo. Tal como trataré de mostrar, a lo largo de la composición se presentan diversas figuras musicales asociadas con sentimientos específicos o escenas pintorescas. Kalliwoda enriquece la pieza con una variedad de matices expresivos y referencias estilísticas que describiré a continuación. Estos tópicos, que van desde marchas hasta danzas populares, junto a otros elementos, aportan a la cohesión y dinamismo de la obra, mientras que también facilitan una conexión más profunda con el oyente al evocar asociaciones y emociones particulares.

Ya en el primer compás se puede encontrar el tópico de Obertura francesa. Ratner lo define como:

un estilo distintivo de música ceremonial, utiliza un tempo de marcha lento y pesado con figuras rítmicas puntilladas. En las cortes y teatros de Francia bajo Luis XIV, acompañaba la entrada de los espectadores reales y de los intérpretes. Posteriormente, fue adoptada en toda Europa como la pieza de apertura para muchas representaciones teatrales, suites instrumentales y algunas sinfonías, cuando la ocasión requería un tono serio y elevado. Para enfatizar su aire de ceremonia minuciosa, las notas puntilladas se interpretaban más largas de lo que indicaba la notación, y las notas cortas, lo más brevemente posible. En la música clásica, el estilo de obertura francesa aparece en las introducciones lentas de las sinfonías<sup>33</sup>.

Por su parte, Hatten afirma que: «Figuras y ritmos punteados [...] aluden temáticamente al estilo de la obertura francesa»<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup>Ratner, *Classic Music*, 9.

<sup>33</sup>Ratner, *Classic Music*, 20.

<sup>34</sup>Hatten, *Interpreting Musical Gestures*, 14.

De acuerdo con lo que indican Ratner y Hatten, se puede afirmar que en los compases 1-2 y 5-6 encontramos este tópico de obertura francesa. Esto se demuestra mediante el tiempo de marcha lento seguido de figuras rítmicas puntilladas, con el objetivo de aportar un tono serio y ceremonioso a modo de introducción. Además, como señala Grimalt, este tópico también recordaba al oyente la autoridad, al caballero y las virtudes varoniles que se le atribuían.<sup>35</sup>



Ejemplo 32. Tópico Obertura Francesa (cc.1-2)

En esta misma sección, se encuentra el estilo “estricto”, “*antico*” o “*learned style*”, Ratner lo presenta:

el estilo estricto, que también se llama el estilo ligado o el estilo fugado, se distingue del estilo libre principalmente por una conducción seria de la melodía, usando pocas elaboraciones. La melodía mantiene su carácter serio en parte mediante progresiones frecuentes que no permiten la ornamentación y descomponen la melodía en pequeños fragmentos, y en parte mediante la estricta adherencia al tema principal y a las figuras derivadas de él. Se caracteriza también por el uso frecuente de disonancias ligadas (suspensiones), y por el hecho de que el tema principal nunca se pierde de vista, ya que se escucha en una voz u otra; esto asegura que cada voz participe del carácter de una parte principal y comparta directamente la expresión del sentimiento de la pieza.<sup>36</sup>

Sobre el mismo tema, Grimalt considera que el «*stile antico*», también conocido como estilo estricto, erudito o sabio, se refiere al contrapunto imitativo, es decir, a la escritura polifónica típica del motete de los siglos XV y XVI. Cuando esta referencia arcaica y prestigiosa se importa a un contexto moderno, su significado expresivo es

---

<sup>35</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 149.

<sup>36</sup>Ratner, *Classic Music*, 23.

variado, abarcando desde lo sublime hasta lo sarcástico, incluyendo muchos matices diferentes»<sup>37</sup>

El estilo “*antico*” se manifiesta en la obra *Variaciones y rondó op. 57* en la parte A de la introducción, específicamente en el motivo *w* y *w ampliado*. En esta sección, Kalliwoda utiliza cambios de tonalidad, un contrapunto imitativo con pocas elaboraciones y disonancias suspendidas. En este caso, la referencia al estilo *antico* no parece sugerir un tono sarcástico, sino un tinte sublime y erudito. Además, al estar precedido por el tópico de la obertura francesa, este carácter se acentúa significativamente.



Ejemplo 33 Estilo *Antico* (cc. 2-3 y 7-11)

Por otro lado, en el Tema con Variaciones encontramos el estilo galante, estilo que, según Grimalt simboliza:

a un hombre que se liberó de las estructuras del antiguo régimen. Un cosmopolita mundano, un elegante políglota capaz de usar adecuadamente la cubertería en la mesa, contar chistes oportunamente, tocar algún instrumento y cantar sus propios versos, y también manifestar sus ideas sobre una gran cantidad de temas, incluyendo política y religión. Es la renovación ilustrada del ideal de cortesano del siglo XVI. Por extensión, en la primera mitad del siglo XVIII, galante significa 'agradable, ligero y refinado', en contraposición a pedante y pesado. También lleva algunas connotaciones eróticas, al igual que en la actualidad<sup>38</sup>.

Respecto a las características estrictamente musicales que implica este estilo, Grimalt afirma que se caracteriza por la simplicidad, la monodía u homofonía, y líneas melódicas cortas y claras. Además, se destacan las notas, motivos, frases y secciones repetidas, la ornamentación improvisada, la armonía simple, un tratamiento más liberal de la disonancia y la conducción de voces, así como la referencia a ritmos de danza contemporáneos.<sup>39</sup>

<sup>37</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 126.

<sup>38</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 94.

<sup>39</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 94.

En relación con esto, Ratner sostiene que este estilo se caracteriza por elaboraciones extensivas de la melodía y divisiones de los tonos melódicos principales, mediante pausas y descansos más evidentes en la melodía, así como por una mayor variación en los elementos rítmicos, especialmente en la alineación de figuras melódicas que no tienen una relación estrecha entre sí. Además, se distingue por una armonía menos entrelazada, donde las voces restantes simplemente sirven para acompañar a la voz principal y no participan en la expresión del sentimiento de la pieza.<sup>40</sup>

Resulta evidente que Kalliwoda emplea este estilo en buena parte de su composición. La sección más destacada es la sección A del tema, donde utiliza un acompañamiento muy simple, ritmos puntillados de danza, estructuras sencillas y repetitivas, una ornamentación de carácter improvisado y una armonía simple, tal como se observó en el análisis armónico.



Ejemplo 34. Estilo Galante (cc. 30-35)

Otro estilo que se puede observar en la obra es el *Empfindsamkeit* o estilo sensible. Ratner lo describe de la siguiente manera: «El término “Sensibilidad” y “*Empfindsamkeit*” se aplican a un estilo íntimo y personal, a menudo de calidad sentimental... presenta cambios rápidos de ánimo, figuras fragmentadas, continuidad interrumpida, ornamentación elaborada, pausas significativas, armonías cambiantes, inciertas y a menudo disonantes. Todas estas cualidades sugieren un intenso involucramiento personal, precursoras de la expresión romántica y directamente opuestas a la unidad escultórica de la música barroca».<sup>41</sup>

Con respecto a este estilo, Grimalt añade:

Es el resultado de estilizar algunos tópicos comunes de la ópera trágica del barroco tardío para adaptarlos al teclado o a las cuerdas pulsadas. Con esta traducción, tanto el discurso como los medios expresivos que solían ser públicos adquieren una

<sup>40</sup>Ratner, *Classic Music*, 23.

<sup>41</sup>Ratner, *Classic Music*, 22.

dimensión íntima. El medio de cámara favorece que el Sujeto tome un papel protagónico en el discurso musical. La expresión subjetiva será la norma de la generación romántica. Sin embargo, el 'Estilo Sensible' del siglo XVIII todavía no equivale a la autoexpresión, sino a una representación musical de pasiones y sentimientos desde un alcance general, común a cualquier persona civilizada<sup>42</sup>.

De este modo, al observar la partitura, en la variación 4 (V4) se puede apreciar una armonía cambiante, con modulaciones hasta tres veces, un cambio anímico, siendo la única variación en tonalidad menor, y silencios que interrumpen la continuidad en los compases 143-145. Además, en estos mismos compases, la línea melódica se desplaza simulando llanto y suspiros mediante descensos con apoyaturas de un intervalo de segunda menor a contratiempo, imitando la respiración entrecortada del llanto. También se observan disonancias en el acompañamiento y en la línea melódica, así como cromatismos descendentes en los compases 141 y 149, que acentúan este carácter intimista.



Ejemplo 35. Simulación del llanto (cc. 143-146)

En el rondó encontramos elementos de lo que Grimalt define como “campo semántico” de “lo pastoral”:

Más que un único tópico musical, lo ‘Pastoral’ es un campo semántico con una enorme presencia en la música barroca, clásica y romántica a través de una amplia gama de tópicos, marcadores y otros signos. Entre ellos destacan: el timbre de trompas e instrumentos de viento madera, especialmente oboes y flautas; ritmo 'Siciliana'; ritmo 'Pastoral'; compás 6/8; la tonalidad de Fa mayor, por razones organológicas e históricas; en segundo lugar, Sol mayor; armonía simple y estática en dos o tres grados principales; modalidad; una melodía simple, pentatónica o diatónica, de carácter vocal y rango corto; terceras paralelas, consonancia, modo mayor; una fraseología regular, como si fuera de una 'danza'; uso de pedales,

<sup>42</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 95.

imitación de bordones en quintas, como en gaitas o zanfonías; dinámicas de piano, una atmósfera pacífica. La “*Pastorale*” ha sido definida como "un término medio entre la giga y la siciliana". La diferencia entre la Siciliana y la “*Pastorale*”, ambas referencias imaginarias, radica en que la primera típicamente tiene ritmos punteados, mientras que la segunda tiene un ritmo de corchea más constante<sup>43</sup>

De acuerdo con esta extensa definición, podemos observar que la obra analizada presenta muchas de las características referidas. En primer lugar, encontramos el ritmo de siciliana en 6/8. Aunque la tonalidad principal no es fa mayor, hay un momento en el que se modula a esta región cc. 193-201. Además, la armonía es bastante estática y no presenta cambios significativos que alteren el discurso musical. La melodía es simple y claramente evidente, con un registro limitado de poco más de una octava. Otro indicio de que estamos ante este estilo es el uso de terceras paralelas en el acompañamiento, mientras que la mano izquierda realiza quintas, imitando el bordón de instrumentos como la gaita o la zanfoña. Tal y como afirma Monelle, esta última característica es un ejemplo de lo pastoral: «Dado que el signo más omnipresente del tópico pastoral es el bajo de bordón»<sup>44</sup>.



Ejemplo 36. Pastoral (cc, 154-155)

Dentro de este universo “pastoral”, en la segunda repetición de A encontramos un claro ejemplo de ritmo de giga. Grimalt afirma que la giga se caracteriza por «un rápido compás de 6/8, ocasionalmente 9/8, 3/8 y 12/8; ritmos yámbicos con una calidad “animada y ágil”, “saltarina”; frecuentes síncopas y hemiolas. Dado que la Giga había desaparecido de las pistas de baile en el siglo XVIII, las referencias a ella implican una rusticidad juguetona y pastoril, pero también arcaísmo. Junto con la contradanza, la Giga es la otra danza que suele cerrar las suites de danza y, más tarde, sinfonías, sonatas o

<sup>43</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 286.

<sup>44</sup>Monelle, *Musical Topic*, 208.

conciertos. Solía bailarse con “saltos vivos y brincos”, de ahí su ritmo característico “*sautillant*”»<sup>45</sup>.



Ejemplo 37. Ritmo Giga (cc. 218-220)

Para concluir, Kalliwoda emplea el estilo brillante, que, según Ratner, se caracteriza por el uso de pasajes rápidos para la exhibición virtuosa o la expresión de sentimientos intensos<sup>46</sup>. Esto resulta evidente en la coda final, donde el solista realiza rápidos pasajes sin apenas pausas, a modo de colofón final y demostración de las habilidades del intérprete.



Ejemplo 38. Estilo Brillante (cc. 252-260)

En resumen, tras el análisis de las *Variaciones y rondó* op. 57, se puede afirmar que Kalliwoda conocía muchos de los tópicos y estilos musicales característicos del

<sup>45</sup>Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 279.

<sup>46</sup>Ratner, *Classic Music*, 19.

Clasicismo y primer Romanticismo, así como de sus significados estéticos y emocionales. Esta composición es un ejemplo claro de su habilidad para implementar dichos significados en la partitura. El uso de diversos tópicos musicales como la obertura francesa, el estilo culto, el estilo galante, el estilo de la sensibilidad, el estilo pastoral y el estilo brillante, demuestra la maestría de Kalliwoda al fusionar estos elementos en una misma obra.

## 4. Conclusiones

Actualmente, la obra de Kalliwoda sigue sin haber sido investigada a fondo; sin embargo, esto no implica que este compositor posea un valor inferior al de otros. Por lo tanto, uno de los objetivos de este análisis ha sido destacar la importancia de este compositor y su obra.

Tras lo expuesto durante el análisis, se constata que Kalliwoda poseía un profundo conocimiento musical y compositivo. Una muestra de esto es cómo aplica los tópicos y estilos de su época, explora todo el registro y las posibilidades del fagot, y construye y elabora cada tema, fusionando elementos sofisticados con pasajes juguetones y desenfadados. Hace uso de una armonía claramente tonal, con pocos cambios significativos. Solo en los primeros compases de la introducción se produce una cierta ambigüedad tonal; sin duda se trata del pasaje más complejo armónicamente y reflejo de una armonía decididamente romántica. Sin embargo, más allá de esta sección, toda la obra exhibe características clásicas sin demasiadas complicaciones.

El uso de diferentes texturas, significados musicales y tópicos, indican que Kalliwoda conocía perfectamente los elementos culturales asociados a la música. Por un lado, presenta una introducción con un carácter elevado, culto y sofisticado conseguido mediante el tópico de obertura francesa y la textura a cuatro voces que recuerda al estilo *antico*, mientras que por otro lado propone una melodía acompañada principalmente en estilo galante y con un carácter desenfadado. A su vez aplica un estilo sensible que difiere completamente con el color de la pieza. Todo esto demuestra la versatilidad compositiva del autor, y alumbró posibilidades performativas al intérprete, que a partir de este análisis tiene la posibilidad de expresar mejor los afectos que la pieza sugiere.

Por otro lado, tras este análisis, podemos inferir por qué esta obra ha sido elegida como prueba de acceso para fagotistas en el cuerpo de músicas militares del ejército español. Aunque la obra carece casi por completo de rasgos de carácter militar, presenta un desafío considerable para los intérpretes. Los pasajes con cambios de registro inmediatos, las melodías sobreagudas y las escalas sin descanso convierten esta obra en un reto formidable. Todas estas dificultades tienen como objetivo exponer las habilidades técnicas y expresivas del intérprete, lo que justifica su selección como una muestra del dominio del instrumento.

Respecto a lo que Walter Frisch expone sobre el tema con variaciones y el rondó, se puede afirmar que la pieza se ajusta a sus definiciones. Recordemos que, sobre la variación, Frisch afirma que es una estructura musical que ofrece diversas transformaciones de un tema, habitualmente manteniendo la longitud y la fraseología, aunque modificando la melodía o la armonía<sup>47</sup>. Teniendo en cuenta esta definición y tras el análisis, la obra *Variaciones y Rondó para fagot y orquesta* op. 57 se ajusta a esta descripción. Kalliwoda en todo momento conserva la fraseología y la longitud, mientras altera la melodía y el ritmo, dejando elementos más que reconocibles en todas las variaciones.

En cuanto al rondó, es necesario recalcar que Frisch indica que «es una forma musical en la que la primera sección se repite, normalmente en la tónica, pero con secciones subsidiarias»<sup>48</sup>. Efectivamente, como observamos en el análisis, en la obra de Kalliwoda la primera sección se repite en la tónica entre secciones subsidiarias, las cuales en este caso son B y C. Sin embargo, la pieza no termina en A, sino que después de C, en lugar de regresar a A, realiza una coda en estilo brillante con la que finaliza la pieza. Por esta razón, la definición que otorga Charles Rosen se puede aplicar a la pieza, pero con matices. Recordemos que Rosen afirmaba que «el rondó se considera una extensión de la forma ternaria ABACA, con elementos característicos como un tema principal simétrico que concluye con una cadencia en la tónica, un énfasis en la subdominante y una estructura articulada con transiciones marcadas»<sup>49</sup>. Tras esto y el análisis, sabemos que la

---

<sup>47</sup>Frisch, *Music in the Nineteenth Century*, A9.

<sup>48</sup>Frisch, *Music in the Nineteenth Century*, A7.

<sup>49</sup>Rosen, *Formas de Sonata*, 30,134,135.

pieza no tiene una estructura ABACA, sino ABAC+CODA. Aun así, presenta un énfasis en la subdominante, tanto en modo menor como mayor, y transiciones marcadas.

Igualmente, tras el análisis hemos podido comprobar cómo Kalliwoda ha estructurado la obra y qué técnicas, texturas y elementos compositivos ha utilizado, por lo que se han completado con éxito los objetivos del estudio. Espero que este trabajo de fin de grado haya aportado valor a la obra de Kalliwoda, un compositor sobre quien existe una notable escasez de estudios. Por otro lado, a partir de este análisis se abren nuevas líneas de investigación. Dado que no se han estudiado exhaustivamente otras piezas de Kalliwoda, una posible tesis podría centrarse en analizar todas y cada una de las obras de este compositor, situándolo así en un marco académico adecuado.

## 5. Bibliografía

Arriaga, Cristina. «Utilización de las formas musicales como recurso didáctico: tema y variaciones». *Tavira: Revista electrónica de formación de profesorado en comunicación lingüística y literaria* 19 (2003): 159-174. <http://hdl.handle.net/10498/7755>.

Daverio, John. «Kalliwoda, Johann Wenzel». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, editado por Stanley Sadie, s. v. London: Macmillan Publishers Limited. 2001.

Domínguez, Áurea Moreno. *Bassoon Playing in Perspective: Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. Editado por Eero Tarasti. Helsinki: Hakapaino, 2013.

Frisch, Walter. *Music in the nineteenth Century*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2013.

Grimalt, Joan. *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer International Publishing, 2020.

Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

Kalliwoda, Johann Wenzel. *Variationen und Rondo für Fagott un Orchester*. Edición revisada por Hans Steinbeck. Zürich: edition kunzelmann, 1975.

Kawohl, Friedemann, ed. *Johann Wenzel Kalliwoda Hofkapellmeister und freier komponist*. Donaueschingen: Neckar-Verlag GmbH, 2021.

Langwill, Lyndesay G. «The Bassoon: Its Origin and Evolution». *Proceedings of the Musical Association* 66 (1939): 1-21. doi: <https://doi.org/10.1093/jrma/66.1.1>

Loy, Felix. «Harmoniemusik in der Fürstenbergischen Hofkapelle zu Donaueschingen». Tesis doctoral, Universidad de Tubinga, 2011.

Monelle, Raymond. *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Morales, Francisco D. Borrero. «El contrapunto y las formas musicales». *Revista innovación y experiencias educativas* 11 (octubre de 2008): 1-10.

Ratner, Leonard Gilbert. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Macmillan USA, 1981. New York: Schirmer Books; London : Collier Macmillan Publishers, 1981.

Rhalizani, Juan. «La música en el siglo XIX: Su relación con los fenómenos históricos y culturales de la época». *Historia Digital* 10, n.º 35 (2020): 103-168.

Rosen, Charles. *Formas de Sonata*. Traducido por SpanPress Univeritaria. España: Spanpress, 1998.

Seay, Albert. «Orchestal Music». En *Notes The Quarterly Journal of the Music Library Association*, editado por Denis Arnold, 40:191. New York: Oxford University Press, 1983.

Strauss-Németh, László. *Johann Wenzel Kalliwoda und die Musik am Hof von Donaueschingen*. Hildesheim: G. Olms, 2005.



# 6. Anexo

## Partitura analizada

**VARIATIONS et RONDEAU**  
pour le basson, op. 57

INTRO avec accompagnement d'orchestre

Johann Wenzel Kalliwoda  
Klavierauszug von Hans Steinbeck

**Basson**

**Pianoforte**

**Annotations:**

- Red boxes:** SibM, (INTRO A), S.M., La M, Rem, Labm, SibM.
- Yellow boxes:** f, p, p.
- Black boxes:** I, V<sup>7</sup> de I, I, V<sup>7</sup> de II, I, V<sup>7</sup> de III, I, V<sup>7</sup> de IV, I, V<sup>7</sup> de V, I, V<sup>7</sup> de VI, I, V<sup>7</sup> de VII, I, V<sup>7</sup> de VIII, I, V<sup>7</sup> de IX, I, V<sup>7</sup> de X, I, V<sup>7</sup> de XI, I, V<sup>7</sup> de XII.

2

Sibm

16 1r I.B.2

I V<sup>6</sup> VII<sup>2</sup>ad (I) V<sup>2</sup> de Sol<sup>b</sup>H →

SolbH

I II<sup>7</sup> I<sup>4</sup> V<sup>7</sup>

1r CODA

I III I<sup>4</sup> VII<sup>2</sup> de FaH (FUGATA DE BISMARCK) V<sup>2</sup> de Sol<sup>b</sup> (I) (I)

V<sup>2</sup> de Sol<sup>b</sup> I - V - V - I - V<sup>2</sup> - I - V - V<sup>2</sup> de Sol<sup>b</sup> - V<sup>2</sup> de Sol<sup>b</sup> V<sup>7</sup> V

Referencia a ritmos ternarios y de danza rutillos

- (\*) Gradate
- senciles
  - líneas melódica corta y clara
  - notas, intervalos, frases y secciones repetidas
  - armonía simple

TEMA Δ)

Allegretto (Tema con variazioni)

Sib M r Δ1.1 30

Chord symbols: I, V<sup>7</sup>, I, V, I, V<sup>7</sup>, I, V, I

Δ2.1 38

Chord symbols: V<sup>7</sup>, I, VI, V<sup>7</sup>, V, V, V, I, V<sup>7</sup>, I, V, I

46 - INTER I (R) -

Chord symbols: (V) I, V<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, III, V<sup>7</sup>, III, V<sup>7</sup>, V, I, V, I, V<sup>7</sup>, I, V<sup>7</sup>, I

V1 V1.1 54

Chord symbols: I, V<sup>7</sup>, I, V<sup>7</sup>, VI, V<sup>7</sup>, V, V<sup>7</sup>, V

4

59

Vl. 2

Chord symbols:  $V^7$  I  $V^7$  I  $IV^6$  V  $V^6VI$  VI

64

Vl. 1

Chord symbols:  $V^6VI$  V  $V^7VI$  V I  $V^7$  I  $V^7$  I

70

INTER II (12) (second time)

Chord symbols:  $I^6$   $V^7$  I  $V^7$   $V^7$  I  $V^7$  VI I  $V^7$  VII  $V^6VI$  V -  $V^6VI$  - V -  $V^7$

Annotations: bH, SBH

74

Chord symbols: I  $V^7 - V^6VI$  VI  $I^6$   $V^6VI$   $V^7$  I  $V^7$  V I

V2 V2.1.1

5

78 V2.1.2

*f* *p* *p*

I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I V<sup>4</sup> Vool V

V2.1.1

V2.1.3

82 V2.1.3

*f* *p* *p* *p*

I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I

V2.2

V2.1.1

86 V2.1.1

*p*

V<sup>7</sup> I V<sup>del</sup> V V

V2.1.3

90 V2.1.3

*f* *p*

I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I

(7) concubio - misteriosa, tímida, se me olvidó, asustada -> ¿cómo también? No había visto!

6  
**INTER III** (basado en V2)

I IV<sup>6</sup> I<sup>4</sup> IV I<sup>6</sup>

97

V<sup>6</sup>/V V<sup>6</sup> I<sup>6</sup> V<sup>7</sup>/V IV IV II

100

IV3 | V3.1.1  
 7 D.T. →

I V<sup>2</sup> I V I I<sup>6</sup> V<sup>6</sup> F<sup>7</sup> V<sup>6</sup>/V I<sup>6</sup> V<sup>6</sup>

104

V3.1.2

I V III V<sup>6</sup>/V V<sup>7</sup>/V V I<sup>4</sup> V<sup>6</sup>/V IV V<sup>6</sup> V<sup>6</sup>/V VI V I

V3.2.1 110 7

Handwritten Roman numerals below the piano part: I<sup>+</sup> V V<sup>+</sup> I C VdeV V VI VdeV V VdeV V

V3.1.2 114

Handwritten Roman numerals below the piano part: I VdeIV (chá M) IV<sup>+</sup> V II V<sup>+</sup> I (chá) VI II<sup>+</sup> V I<sup>+</sup> I<sup>+</sup>

118 -- INTER IV --

Handwritten Roman numerals below the piano part: V I<sup>+</sup> V I V<sup>+</sup> V<sup>+</sup> I<sup>+</sup> V II I<sup>+</sup> V V<sup>+</sup> V V<sup>+</sup> V

126 7 CADENÇA 132

Handwritten Roman numerals below the piano part: I V<sup>+</sup> VII de VI VI VI<sup>+</sup> V<sup>+</sup> V V<sup>+</sup> V V<sup>+</sup> V

Handwritten notes: I de Sol M (sim. trina)

8

(T) Estilo Empfindsamerket  
Comodissimo  
Dramaticis  
silenio, comidad intermiten  
animo cantate

Sibm

V4

V4.1  
Adagio  
123

V4.2

Handwritten annotations: Sibm, V4.1, V4.2, V4.3. Chord symbols: I, IV<sup>2</sup>, V<sup>3</sup>, I, IV<sup>3</sup>, I, VII'.

137

RebM

Sibm

Handwritten annotations: RebM, Sibm, V4.3. Chord symbols: I, V' de III, III', V' de III.

142

Meloso, vigoroso.

V4.4

FaM

Handwritten annotations: Meloso, vigoroso., V4.4, FaM. Chord symbols: V<sup>3</sup>, I, IV, V de V.

148

CODA

CABALLERIA

Handwritten annotations: CODA, CABALLERIA, f. Chord symbols: V de V, I to FaM, V de V, IV<sup>2</sup>.

- (T) Pastoral → letra siciliana, f, alusiones a FaH (modala)
- armonía simple y estática
  - melodía simple
  - ritmos paralelos
  - uso potables
  - sustitución de botones en S<sup>2</sup>, alude a gaitas y zafinos
  - ritmo siciliana
  - ritmo Siza (cuerda + contraba)

**SibM**

**A**

154 Allegro, rondoletto  $\Delta 1$

160

166  $\Delta 1$

172  $\Delta 1$  INTRO-NECO 2

Chord symbols: I, II, III, IV (menor), V, V de III, V de IV, IV (mayor), IV (menor)

Performance markings: p, rit, INTRO-NECO 1 (NECO), INTRO-NECO 2

**B** 10 **RebH**

Handwritten musical notation for measures 178-183. The system includes a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass line. Chord symbols are written below the grand staff: I, V7, V7.

Handwritten musical notation for measures 184-189. The system includes a bass line, a grand staff, and a bass line. Chord symbols are written below the grand staff: V7, I, V de V (sib), V (de reb) Sib m, V de V (sib), V.

Handwritten musical notation for measures 190-195. The system includes a bass line, a grand staff, and a bass line. Chord symbols are written below the grand staff: V de V, I, V de V, I FaH, V de V (sib), V (FaH).

Handwritten musical notation for measures 196-201. The system includes a bass line, a grand staff, and a bass line. Chord symbols are written below the grand staff: FaH → V de V, V7, I, V de V, I, V (de sibM). The word "crescendo" is written above the final measure.

20 SibM A <sup>II</sup>

I

206  $\Delta_1$

IV (unconcluso) V I

212  $\Gamma$  PUEBLO 1

III V de III III V V de IV - V

217  $\Gamma$  Intro A, rito sign -----  $\Delta_1^{II}$

I V de IV IV

12

223

7 [AUMENTA C (C)]

IV (mezzosol) I

227

V<sup>4</sup> I V<sup>7(alt II)</sup> V<sup>4</sup>

230

*p*

I -II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>4</sup> II I<sup>4</sup> V<sup>7</sup>

234 Più vivace

7 (2 LISTS)

I V<sup>7</sup>

238 <sup>7</sup>C<sub>1</sub> <sup>7</sup>C<sub>2</sub>

I V<sup>7</sup>

(7) Estilo Bolero  
Coda - Est. C  
Coda

242

I VI II VII

246

III I V del VI VI V del II

249

II V del VI VI II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

14

252

I V<sup>7</sup> I

255

V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>

CON  
CORNETTA PRELUDAZIONE FINALE

258

I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>

261

I I I I