



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Fantasia en Dm K.397

de W. A. Mozart.

Transcripción de piano

para marimba

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Emilio Mondría Terol

Director/a del TFG: Jorge César Pérez Mestre

Especialidad: Interpretación Percusión

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este proyecto consiste en como realizar un proceso de transcripción para marimba a partir de una obra de piano clásico, como es la *Fantasia en Re menor K.397* de W. A. Mozart. Realizando una contextualización y un análisis exhaustivo de la obra y el compositor, para posteriormente adaptar la pieza, siguiendo una serie de criterios, de un instrumento al otro, teniendo que afrontar las limitaciones y las diferencias de cada uno.

Palabras clave

Transcripción, arreglo, marimba, piano, Mozart, K. 397, *Fantasia*, re menor, percusión.

ABSTRACT

This project consists of a transcription process for marimba from a classical piano piece, such as the *Fantasia in D minor K.397* by W. A. Mozart. Performing a contextualization and an exhaustive analysis of the work and the composer, to later adapt the piece, following a series of criteria, from one instrument to the other, having to face the limitations and differences of each one.

Keywords:

Transcription, arrangement, marimba, piano, Mozart, K.397, *Fantasia*, re minor, percussion.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer antes que nada a mis padres y a mi hermana, por todo el apoyo y amor que me han dado a lo largo de mi vida, sin ellos no estaría donde estoy, ni sería quien soy a día de hoy, se lo debo todo a ellos. Gracias por animarme a estudiar lo que quería y a perseguir mis sueños, por darme las herramientas necesarias para avanzar en la vida, y por darme un hogar, un lugar seguro al que sé que siempre voy a ser bien recibido.

Otra gran parte importante de mi formación profesional como músico han sido mis profesores de percusión, Adrián García y Jorge Pérez, a los que les agradezco por haberme enseñado no solo a tocar, sino a hacer arte, a amar la música, a transmitir todo aquello que llevo dentro. Además, le quiero agradecer a Claudio Santangelo, mi Maestro de percusión durante el erasmus, y por haber sido más que un profesor; gracias por haberme acogido con los brazos abiertos, gracias por apoyarme y por creer en mí, y por conseguir que yo también crea en mí mismo; gracias por todas las oportunidades que me ha dado, todos los consejos y conocimientos, gracias por todo.

¿Y qué sería la vida sin amigos?, no lo sé, ni me gustaría saberlo; por ello me gustaría agradecerles por ser como son, no los cambiaría por nada. Por estar en lo bueno y en lo malo, por acompañarme cuando necesitaba una copa y cuando necesitaba un hombro en el que llorar. En especial, me gustaría agradecerles a Carlos Bleda, Raquel Cantó y Román Kutsenko.

Estos cuatro años de superior no han sido fáciles, ha habido altibajos, momentos duros, pero también mucha alegría y me llevo muchos buenos recuerdos gracias a los amigos del Aula de Percusión de Alicante y a todos los compañeros del CSMA.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de Estudio	1
1.2	Estado de la cuestión	2
1.3	Objetivos.....	3
1.4	Metodología y estructura	3
1.5	Dificultades y facilidades	4
2	WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791).....	6
2.1	Biografía	6
2.2	Contextualización de la obra	8
2.3	Análisis de la Fantasia en Dm K. 397	9
2.3.1	Análisis formal-motívico.....	9
2.3.1.1	Andante.....	10
2.3.1.2	Adagio	11
2.3.1.3	Allegretto	13
2.3.1.4	Esquema Formal	16
2.3.2	Análisis armónico-melódico.....	16
2.3.2.1	Andante.....	17
2.3.2.2	Adagio	18
2.3.2.3	Allegretto	22
3	PROPUESTA DE TRANSCRIPCIÓN	28
3.1	Comparativa con la Partitura Original.....	28
4	CONCLUSIONES.....	35
	BIBLIOGRAFÍA	36
	FILMOGRAFÍA.....	36
	WEBGRAFÍA	37
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	38

APÉNDICE DOCUMENTAL 40

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de Estudio

La percusión es la familia de instrumentos más antigua de la historia¹, pero su concepción como instrumento solista ha apenas iniciado. El repertorio para los instrumentos de percusión se expande de forma abismal con respecto al que había hace 50 años. Gracias a esto, los instrumentos como la marimba o el vibráfono empiezan a ganar importancia. Como consecuencia, tanto por la parte interpretativa, como por la parte didáctica, se han realizado una gran cantidad de transcripciones de repertorio para otros instrumentos adaptándolos a instrumentos para percusión. Hoy en día, cualquier alumno de percusión de un conservatorio ha estudiado obras barrocas y clásicas pese a que no haya ninguna obra concretamente escrita para un instrumento de percusión solista.

Es en estas transcripciones donde nosotros comprendimos las posibilidades que ofrecía el repertorio para piano adaptado a los instrumentos de láminas, por ello hemos querido ampliar este catálogo de obras adaptadas a la percusión, y tras haber realizado algunos arreglos para marimba, teníamos claro que nuestro Trabajo Final de Grado tenía que estar centrado en ello.

Lo primero fue encontrar una obra del catálogo pianístico que fuera dentro de lo posible, asequible a la hora de ser interpretada en un instrumento de láminas, además buscando obras que no hubiesen sido ya transcritas, para así añadir una nueva aportación al repertorio de los instrumentos de percusión.

Fue en esta búsqueda donde nos encontramos con una grabación de la interpretación de la *Fantasia en Re menor K.397* de W. A. Mozart realizada por Glenn Gould, en la que nos enamoramos automáticamente de la obra.

¹ James Blades (1970) Historia de los Instrumentos de Percusión. Reino Unido: Bold Strummer.

1.2 Estado de la cuestión

Antes de que empezásemos a recopilar información para este proyecto, fuimos directos a buscar si había ya alguna transcripción para marimba de la *Fantasia en Re menor K.397* publicada, y no encontramos absolutamente nada, así que decidimos focalizarnos en buscar información sobre la obra original, diversas versiones y ediciones publicadas, tanto antiguas como modernas, junto con toda la información a nuestra disposición a cerca de W. A. Mozart, para realizar su biografía y contextualizar bien la obra.

A mitad del proceso de la realización de este proyecto junto con la transcripción, nos encontramos con un video de la interpretación de Stanislao Marco Spina; Maestro de percusión del Conservatorio de Lecce, Italia; en Youtube². Nada más conocer esto, contactamos con él pidiéndole poder ver la transcripción que realizó, a lo que contesto enseguida facilitándonos la partitura sin ningún tipo de problema, la cual adjuntamos en el anexo final. Esta versión no ha sido usada de base para nuestra propia transcripción, ni nos hemos inspirado en ella; todas las decisiones tomadas son originales nuestras, usando nuestros propios métodos y criterios, siguiendo la partitura original. Si es cierto, que hemos estudiado y comparado la obra original con la transcripción de Stanislao y a su vez con la nuestra propia, y consideramos que sería un buen camino para ampliar esta investigación, y junto a esta comparativa de las transcripciones sería interesante realizar otra comparativa con respecto a las diferencias interpretativas y las distintas baquetaciones que empleamos nosotros con la que emplea Stanislao.

En cuanto a la obra en sí, no hemos encontrado ningún trabajo académico ni publicación científica analizando la *Fantasia en Re menor*, pero sí que hemos dado con algunas webs y videos de divulgación, los cuales hemos visto y juzgado el contenido, considerando que tenían un baja fiabilidad, ya que ni citaban de donde sacaban la información, ni respaldaban sus afirmaciones, o no adjuntaban una bibliografía al final, ni estaban respaldados por una editorial o revista con algún tipo de prestigio o renombre. Por esto, decidimos realizar nosotros mismos el análisis formal y armónico-melódico, empleando los conocimientos adquiridos en la asignatura de análisis.

² <https://www.youtube.com/watch?v=M-0ge5EezkQ>

Por otro lado, a la hora de recopilar información para redactar una breve biografía de Mozart, nos hemos encontrado con una cantidad de documentos considerable, demasiada como para poder revisarla entera, por ello tuvimos que filtrar y seleccionar aquellos con mayor prestigio y fiabilidad, además de aquellos que hablasen sobre los años de vida de Amadeus donde compuso esta obra, exactamente en el año 1782.

1.3 Objetivos

Objetivo principal:

- Interpretar y realizar una transcripción de la *Fantasia en Re menor K.397* de W. A. Mozart.

Objetivos específicos:

- Realizar un análisis formal de la *Fantasia en Re menor K.397* de W. A. Mozart
- Realizar un análisis armónico y melódico con detalle de la obra completa.
- Comparar la partitura original con nuestra transcripción para marimba corroborando su fidelidad
- Ampliar el repertorio para la familia de instrumentos de percusión

1.4 Metodología y estructura

Para realizar este proyecto sobre la transcripción para marimba de la obra de piano *Fantasia en Re menor K.397* de W. A. Mozart, hemos empleado una metodología multimodal, lo cual no es más que un compendio de distintas metodologías, empleando cada una según el tipo de información que necesitemos recopilar.

La metodología cualitativa es seguramente a la que más hemos recurrido a lo largo de nuestro proyecto, la cual nos ha permitido recabar información a lo largo del estudio de la obra y su interpretación, obteniendo la información necesaria para realizar este proyecto y la transcripción en la que se centra.

Por otro lado, para recabar la información expuesta en el contexto teórico con la biografía del compositor y el momento en el que escribió la obra, hemos tenido que realizar una investigación empleando el método deductivo para así poder extraer la información útil de toda la información general que hemos ido encontrando en los documentos, webs y videos citados al final de este proyecto.

También hemos empleado la metodología analítica, en concreto su rama musical, para hacer un análisis formal y armónico-melódico de la *Fantasia en Re menor K. 397*, para así conseguir tener una comprensión total de la obra, mejorando la calidad de nuestra interpretación y facilitando en gran medida el proceso de transcripción.

1.5 Dificultades y facilidades

Cuando nos planteamos realizar este trabajo de investigación aparecieron una serie de dificultades que, a nuestra consideración, hemos sabido solventar.

Después de tener claro la obra sobre la que íbamos a realizar una transcripción y centrar nuestro proyecto, no resulto complicado conseguir la partitura, al ser una pieza de uno de los compositores más famosos de la historia de la música, como es Mozart. Con una sencilla búsqueda en internet nos encontramos como bastantes versiones distintas de distintos editores y distintos momentos a nuestra disposición a distancia de un “clic”.

En cuanto a la recopilación de información para la biografía del compositor y la contextualización de la obra, si surgieron un par de dificultades, una contraria de la otra. Para la biografía de W. A. Mozart nos encontramos frente a una sobreexposición de información, al ser este uno de los grandes compositores de la música clásica, por lo que tuvimos que realizar una selección de toda la información encontrada, buscando quedarnos siempre con la fuente más fiable de las disponibles y con aquellas que nos aportaba información más interesante para este trabajo. Por lo contrario, para la contextualización de la obra nos costó encontrar información respaldada y contrastada, al ser esta *Fantasia en Re menor K.397* una obra no demasiado conocida del catálogo de Mozart, es cierto que, como hemos comentado en el estado de la cuestión, nos

encontramos con algunas páginas webs y videos de divulgación que hablaban a cerca de esta pieza, pero ninguna de estas fuentes era de fiabilidad académica.

A la hora de efectuar el análisis, tanto formal como armónico-melódico, no hemos tenido grandes dificultades, al ser una obra clásica que cumple con las normas de la época. Sumado esto a la buena formación que tenemos gracias a los profesores de análisis, que hemos tenido a lo largo de nuestra formación musical.

Por último, al momento de realizar la transcripción, no tuvimos demasiadas dificultades, al tener ya experiencia con programas de escrita musical como “Finale”, “Sibelius”, o el que hemos utilizado en este caso: “MuseScore 4”. Además, de que, al ser una pieza para piano del periodo clásico, toda la simbología que aparece en la partitura es de uso común, lo cual no añade una dificultad extra a la hora de realizar una transcripción.

2 WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

2.1 Biografía

¿Quién no conoce la figura de Mozart y su importancia en la historia de la música? Obviamente esto es una pregunta retórica. Mozart fue compositor de música del siglo XVII, «“Mozart”, nació a la caída de la tarde del 27 de enero de 1756. Al día siguiente quedó inscrito en la parroquia catedral de su ciudad natal con el nombre de Joannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus Mozart.» (Jackson, 2004)

Nació en una familia de creencia católica, posicionados a favor de Alemania, «Sus nombres bautismales simbolizan precisamente esta apertura a diferentes culturas. Los dos primeros nombres, que son los del santo en cuyo día nació, dejaban constancia de la firme devoción católica de la familia. Wolfgang, el nombre que eligieron para llamarle, era abiertamente alemán. Theophilus - “que ama a Dios” – era la forma griega de un nombre habitualmente traducido al latín por Amadeus.» (Rosselli, 2000)

El padre de Mozart fue una figura importante en su vida, tanto como figura paterna como impulsor de su carrera musical, ya desde una temprana edad; «Antes de que cumpliera los cinco años, su padre entusiasmado, empezó a enseñarle el clavecín y a escribir las pequeñas piezas que Wolfgang inventaba. Desde el principio, las enseñanzas de Leopold se centraron en la técnica del teclado, la composición original y el estudio de la mejor música de entonces.» (Jackson, 2004)

Sabemos que ya a una temprana edad inicio a demostrar grandes capacidades bajo la tutela de su padre y empezó a ganar un renombre en el mundo de la música en la Europa del momento, «Fue un niño prodigio, educado para la excelencia por su padre, Leopold Mozart. Su música ganó el favor de la sociedad vienesa de la época, por lo que el joven pudo ir desligándose del patronazgo gubernamental (que le irritaba debido a la común percepción de músicos como sirvientes), a través de patronazgos privados, venta de entradas de sus conciertos y la enseñanza musical.» (Sadie, 2001)

Es cierto que, desde una temprana edad demostró una emocionalidad propia de un compositor romántico, destacando entre sus emociones la tristeza y la añoranza, «Algunos decían que se echaba a llorar fácilmente y que era extremadamente susceptible;

cierto es que el siglo XVIII fue la época de la sensibilidad y las lágrimas. En un momento de su vida posterior Mozart escribiría, con bastante *pathos*, que a lo largo de su itinerante infancia se había acostumbrado a “dejar atrás a personas, países y ciudades sin demasiada esperanza de volver a ver pronto, o incluso volver a ver alguna vez, a los simpáticos amigos que había dejado atrás”.» (Rosselli, 2000)

Ya siendo un joven adulto, recorrió mundo en busca de fama y prestigio, además de un trabajo que le diese una fuente de ingresos más estable, «En 1779, Mozart cuenta con 23 años y ansias de comerse el mundo. Su brillante escritura y ejecución le habían valido un puesto al servicio de el Arzobispo Hyeronimus von Colloredo, dirigente de la ciudad-estado de Salzburgo. Trabajando para la corte, Mozart ha de atenerse a una serie de reglas armónicas y estilísticas que le encadenan y rompen con su carácter; así que Mozart, tras una disputa con el arzobispo que le cuesta el empleo tanto a él como a su padre, marcha a Mannheim y luego París en busca de un nuevo público; su familia insiste en que lleve a su madre Anna Maria, pues no se fían de que él vaya a hacer una buena administración de su dinero.» (Sadie, 2001)

Pero no todo fue gloria y fama, también tuvo sus altibajos, como se explica en el *New Grove*, «La aventura le sale mal a Mozart, pues no sólo es ignorado por los franceses, sino que es rechazado por Aloysia Weber, cantante de la que estaba enamorado. Además, su madre enferma de repente y fallece; así que, destrozado, Mozart vuelve a Salzburgo y al servicio de Colloredo. Sin embargo, encuentra la inspiración para la popular Sinfonía Concertante entre encargo y encargo y, finalmente, la estrena para el público austriaco el mismo año de su vuelta, con aparentemente muy buenos resultados.» (Sadie, 2001)

Parte de sus problemas fue la falta de control del dinero, lo cual a pesar del prestigio y la cantidad de trabajos que hizo, lo llevo por el camino de la pobreza, «Sin embargo, la peor renta de los años de viaje y adulación fue el gusto por el lujo. Cuando, a los veintiséis años sintió que tenía que tener aquel abrigo rojo con botones de nácar, escribió: “Me gustaría que todas mis cosas fueran de buena calidad, genuinas y bellas. ¿Por qué será que aquellos que no pueden permitírselo se gastarían una fortuna en este tipo de artículos y aquellos que pueden, no lo hacen?”» (Rosselli, 2000)

«Ya en 1782 Mozart acariciaba la esperanza de que el príncipe de Liechtenstein le diera un cargo fijo para escribir música destinada a la banda de instrumentos de madera que acababa de formarse; y a este patrón en potencia le dedicó la serenata de viento K. 388» (Jackson, 2004).

La muerte de Mozart no fue distinta a su vida, prematura y con toques excéntricos, como se aprecia en esta cita del libro *Vida de Mozart*, «Si un gran artista muere a los treinta y cinco no hay quién pare la cascada de rumores que se desata.» (Roselli, 2000)

2.2 Contextualización de la obra

La *Fantasia en Re menor* K. 397 data del año 1782, Mozart la compuso a sus 26 años de vida, «Es característico que para todas estas piezas el compositor eligiera las tonalidades menores más populares de la era clásico-romántica: Fantasia para violín y piano en do menor KV 396 (1782), Fantasia para piano en re menor KV 397 (1782)» (Lyvanova, 1989)

Es en este momento de su vida donde Mozart buscaba un trabajo que le proporcionara un ingreso constante, como hemos mencionado antes «Ya en 1782 Mozart acariciaba la esperanza de que el príncipe de Liechtenstein le diera un cargo fijo para escribir música destinada a la banda de instrumentos de madera que acababa de formarse; y a este patrón en potencia le dedicó la serenata de viento K. 388» (Jackson, 2004).

El final de la obra fue modificado por unos compases extra que añadió August Eberhard Müller, «Müller hizo mucho para propagar las obras de Mozart y Haydn: además de interpretar sus obras, preparó arreglos para piano para Breitkopf & Härtel y ayudó a esa empresa como asesor y colaborador en la publicación de sus primeras ediciones completas.» (Sadie, 2001)

Como comentaba Lyvanova, por lo general los compositores del clasicismo elegían tonalidades menores a la hora de componer una *Fantasia*, pero la tonalidad de Re menor, es importante en el catálogo de Mozart, «Recientemente se ha puesto en relación una obra fascinante con el nuevo interés de Mozart por la música religiosa; se trata del Kyrie en re

menor (K. 341), (...) Lo conocemos gracias a una copia que hizo un músico de Leipzig, A. E. Müller» (Robbins, 1988); no solo la usa en este *Kyrie*, sino también en su *Requiem* «El Kyrie K. 341 y el Réquiem muestran la otra cara de la moneda. Austeras, sobrecogedoras incluso, estas dos composiciones en re menor conservan una claridad muy a tono con la época (...)» (Robbins, 1988)

Mozart dejaba fluir su vena sentimental en estas Fantasías, no solo en la que se centra en nuestro trabajo, sino también en las demás «Fantasía en do menor de 1785 (KV 475), que anticipa la expresividad romántica en sus largos vaivenes sobre el universo.» (Rosselli, 2000)

Por todo esto, nosotros pensamos que esta obra tiene algo distintivo, no solo en su escritura, sino también en la vida del compositor, «La Fantasía en re menor de W. A. Mozart ocupa un lugar especial en la tradición del género y en la obra del propio compositor. En total, W. A. Mozart escribió seis fantasías: tres para piano, una para violín y piano, y dos para órgano.» (Lyvanova, 1989)

2.3 Análisis de la *Fantasia en Dm K. 397*

Ahora nos disponemos a realizar diversos tipos de análisis con el fin de comprender al máximo la obra sobre la que se centra este trabajo. Como primera aproximación analítica de la obra haremos un análisis formal y motivico para comprender la estructura de la obra, seguido de un análisis armónico y melódico.

Como breve recordatorio, queremos comentar que esta obra está que vamos a analizar está en la misma tonalidad que su *Requiem*, posiblemente su creación más conocida y con una presencia sentimental incomparable dentro de su repertorio.

2.3.1 Análisis formal-motívico

Esta pieza, al ser una Fantasía posee una forma musical libre, con elementos propios de una improvisación, todo esto le otorga una gran libertad al compositor para crear e

innovar, pudiendo así explorar y expresarse fuera de las formas rígidas como la Sonata o la Fuga.

En concreto esta *Fantasia en Re menor*, se compone de 3 grandes secciones, diferenciadas por su carácter, estilo y tempos. Estas 3 partes las vamos a llamar según las anotaciones de tempo que aparecen al inicio de cada una de ellas: *Andante* con el que inicia la obra, el cual cumple con la función de Preludio; a continuación, se encuentra el *Adagio*, el cual comprende el grueso de la obra donde encontramos los temas principales, y como conclusión está el *Allegretto*, un final inusual para la época en la tonalidad homónima, el cual se considera inacabado y completado a posteriori por A. E. Müller.

2.3.1.1 *Andante*

Ocupa los primeros 11 compases donde Mozart declara de forma consistente la tonalidad de la obra, con acordes desplegados al estilo de un Preludio de violoncello propio de J. S. Bach, como por ejemplo el de la *Suite para Violoncello N°1 en Sol Mayor*.



Esta sección la podemos subdividir en tres partes: una primera del compás 1 al 6, donde presenta la tonalidad con acordes desplegados utilizando el mismo estilo de frase, el cual cambia cada dos compases; después nos encontramos en los compases 7 y 8 con una progresión cuyo ritmo armónico es mayor en relación al que le precedía, dos acordes por compas, y una forma melódica nueva que volveremos a ver a lo largo de la obra; por

último, Mozart, cierra esta especie de Preludio en los compases 9, 10 y 11, con un gran acorde de La Mayor, desplegado en 4 octavas, con un compás entero de subida, seguida de un compás de bajada adornado con alteraciones que resuelve con un La¹ con calderón.

2.3.1.2 *Adagio*

Esta sección central se distingue por ser la parte más larga, además de ser la más sentimental y expresiva, se aprecia con facilidad la complejidad de esta parte con respecto a la que la precede y la que le continua. De nuevo, esta gran sección la podemos separar en secciones más pequeñas:

Como primera sección de 8 compases, del 12 al 19, nos encontramos con la presentación de lo que vamos a denominar Tema A, a su vez, este lo podemos volver a dividir en dos partes de 4 compases, donde en la primera parte se realiza una pregunta y respuesta de 2 compases cada una, manteniendo la misma complejión, en cuanto a rítmica concierne, y una segunda subparte más libre que analizaremos más

De los compases 20 al 28 nos encontramos con el Tema B, caracterizado por unos dos primeros compases con dos escalas cromáticas descendentes junto a un compás de resolución, seguido de 5 compases con una rítmica nueva sincopada que acaba en un compás vacío con calderón, ambas subpartes del llamado Tema B, resaltan por un constante aumento de la tensión musical.

Musical score for piano, measures 25-28. The score is in G minor and 5/8 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p), forte (f), and crescendo (cresc.).

Ahora, aparece nuevamente el Tema A, compases 29 al 34, pero esta vez transpuesto una 5ªJ y con un final diverso, el cual, prepara el primer *Presto*, una gran cadencia escrita en un solo compás, en este caso el compás 34, indicando que se debe interpretar con un tempo libre, pero buscando ligereza debido a la anotación.

Musical score for piano, measures 29-34. The score is in G minor and 5/8 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p), forte (f), and crescendo (cresc.). The final measure (34) is marked "Presto."

Volvemos al *Tempo I*, con una reexposición del Tema B de los compases 35 al 43, transpuesto una 2ªM y con variaciones en el tema sincopado.

Musical score for piano, measures 35-43. The score is in G minor and 5/8 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include forte (f), piano (p), and crescendo (cresc.).

Continuado otra vez por un nuevo *Presto*, situado en el compás 44.

Presto.

Para cerrar la sección del *Adagio* retomamos el *Tempo I*, con una última reexposición del Tema A, del compás 45 al 54, esta vez en la tonalidad original el cual no varía con respecto a su forma original hasta el compás 51, donde se crea una nueva crecida de tensión para resolver con un acorde desplegado en 4 octavas seguido de dos acordes placados y un calderón como cierre de sección.

Tempo I.

2.3.1.3 *Allegretto*

El final de la obra se caracteriza por estar en la tonalidad homónima del resto de la pieza, en Re Mayor, lo que le otorga un carácter más alegre, pero sin llegar a ser feliz, más bien evoca un sentimiento de tranquilidad, como la calma tras la tormenta; junto a un cambio de tempo del compás donde pasamos del 4/4 de toda la obra, a un 2/4, más ligero y veloz.

Además, esta sección final posee dos finales: el que escribió Mozart en 1982 dejando la pieza “inacabada”, y a continuación el que añadió A. E. Müller, tras la muerte de Mozart, como ya hemos mencionado al inicio de este apartado 2.3.1.

El *Allegretto* abarca del compás 55 hasta el final de la obra, en el compás 108. Como no iba a ser diferente, hemos subdividido esta sección en subpartes basándonos en los cambios motivicos y los recursos empleados.

Como inició de esta sección nos encontramos con lo que hemos designado como Tema 1, del compás 55 al 62, donde aparece el primer símbolo de repetición. Esta parte presenta el tema sobre el cual se va a construir casi toda esta gran sección final, construido sobre un sencillo acompañamiento.



El Tema 2, del compás 63 al 71, con nuevo material motivico, y un acompañamiento más enlazado con su melodía.



Enlazado con el Tema 3, que empieza en la casilla de 2ª de la repetición del Tema 2, compases 71 – 78, muy marcado por el bajo Alberti, seguido directamente de su propia reexposición, compases 79 – 86, variando los últimos tres compases de esta parte.



Ahora nos encontramos con un *Presto*, en el compás 87, pero esta vez sin estar marcado por esta indicación de tiempo, pero mantiene el mismo estilo y carácter que los aparecidos anteriormente en el *Adagio*.



Seguidamente aparece la reexposición del Tema 1, con la indicación de *Tempo I*, en el compás 88 hasta el compás 98, donde Mozart dejó “inacabada” según algunos esta pieza.



Por último, está el añadido que escribió A. E. Müller para completar la obra, del compás 99 al 110, y lo hizo mediante una reexposición diversa una vez más del Tema 1 de este *Adagio*.



2.3.1.4 Esquema Formal

Hemos considerado necesario realizar un esquema a partir de una tabla para condensar el análisis formal apenas comentado, recordando las secciones y partes en sí, con los compases numerados en los que se encuentra, la cantidad de compases que ocupa cada una de estas partes y secciones, junto con alguna característica recalculable a comentar.

Tabla 1: Esquema análisis formal

Nombre Sección	Compases	Longitud	Característica
<i>Andante</i>	c. 1 – c. 11	11 compases	Preludio
<i>Adagio</i>	c. 12 – c. 55	44 compases	Groso de la obra
Tema A	c. 12 – c. 19	8 compases	Tema Principal
Tema B	c. 20 – c. 28	9 compases	Aumento Tensión
Tema A'	c. 29 – c. 33	5 compases	Reexposición corta y Modulación 5ªJ
Presto 1	c. 34	1 compás	Tempo libre, ligereza
Tema B'	c. 35 – c. 43	9 compases	Modulaciones y Aumento de la tensión
Presto 2	c. 44	1 compás	Tempo libre, ligereza
Tema A''	c. 45 – c. 54	10 compases	Reexposición + cadencia final sección
<i>Allegretto</i>	c. 55 – c. 108	54 compases	Cambio del tempo del compás (4/4 → 2/4)
Tema 1	c. 55 – c. 62	8 compases	Motivo recurrido y bajo sencillo
Tema 2	c. 63 – c. 70	8 compases	Entrelazado de las voces
Tema 3	c. 71 – c. 78	8 compases	Bajo Alberti
Tema 3'	c. 79 – c. 86	8 compases	Reexposición inmediata
Presto 3	c. 87	1 compás	Tempo libre, ligereza
Tema 1'	c. 88 – c. 98	11 compases	Final de Mozart (10 + 1)
Tema 1''	c. 99 – c. 108	10 compases	Final de A. E. Müller

2.3.2 Análisis armónico-melódico

Ahora, siguiendo la estructura del análisis formal que hemos realizado en apartado anterior, nos disponemos a realizar el análisis armónico y melódico, comentando todo aquello que hemos considerado digno de recalcar. Para realizar este apartado del análisis

hemos utilizado la metodología que Walter Pistón explica y emplea en su libro de armonía, el cual se basa en el cifrado francés.

2.3.2.1 *Andante*

Ilustración 1: *Andante*

En estos primeros 11 compases, bajo la anotación de tempo de *Andante*, nos encontramos con una especie de “Preludio”. En los primeros 6 compases se emplea la figura arpegiada con un ritmo armónico de 2 compases, siendo estos el acorde de la tónica, I grado, presentando la tonalidad; a continuación el IV grado en segunda inversión, también se podría pensar que es el II grado con la 7ª Mayor en tercera inversión, pero nosotros hemos considerado que el *mi* como una nota de paso; seguido este por un acorde de dominante secundaria, concretamente la dominante el IV grado en tercera inversión; dejando así esta fórmula de los primeros compases:

$$I - IV \frac{6}{4} - V^{+4} / IV$$

Ilustración 2: Cifrado *Andante* 1

Seguidamente se inicia una progresión manteniendo la misma figura cada dos tiempo, añadido a un aumento del ritmo armónico, donde pasamos de un acorde cada dos

compases a dos acordes por compás. Como no iba a ser de otra forma, el acorde anterior de dominante del IV grado, resuelve en el IV grado en primera inversión con el que inicia esta progresión; de ahí pasa al III grado en primera inversión; y de este pasa al II grado rebajado, es decir la 6ª Napolitana, acorde muy frecuentado en el clasicismo; como final de la progresión llegamos a otro acorde con función de dominante secundaria, en este caso es la sensible, el VII grado con la séptima disminuida, de la dominante de la propia tonalidad; quedando esta progresión como:

$$IV^6 - III^6 - bII^6 (6^a N) - VII^{\#7} / V$$

Ilustración 3: Cifrado Andante 2

Como conclusión de esta primera sección nos encontramos con el acorde triada de dominante de la tonalidad arpegiado y desplegado en 4 octavas junto con una bajada con alteraciones accidentales para resolver en un grave La¹.

2.3.2.2 Adagio

The image shows a musical score for 'Tema A Adagio' starting at measure 12. The score is in a minor key (one flat). The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a simple accompaniment of chords. The first measure is marked 'I' (tonic). The second measure is marked 'V+6' (dominant with raised sixth). The third measure is marked 'V#7' (dominant with raised seventh). The fourth measure is marked 'I' (tonic). The melody is divided into 'Pregunta' (question) and 'Respuesta' (answer) sections.

Ilustración 4: Adagio Inicio Tema A

Nos encontramos ahora con el Tema A, el cual presenta la melodía principal de la obra junto a un acompañamiento simple formado por un acorde por compás construido por dos blancas como bajo del acorde y rellenado por el resto del acorde a corcheas. La armonía de esta sección se abre con el acorde de tónica, I grado, seguido del V grado con la séptima de dominante en 2 inversión; la respuesta de estos dos compases emplea nuevamente el V grado con la séptima de dominante, pero esta vez en primera inversión, que resuelve en la tónica; empleando un movimiento armónico especular entre la pregunta y la respuesta:

Ilustración 7: Adagio Tema B

El Tema B, como hemos dicho en Mi Mayor, inicia con la nota Mi mantenida en la voz superior y juega con una doble escala descendente cromática en las voces inferiores, estando la voz del bajo octavada, todo esto haciendo aumentar la tensión hasta resolver en el acorde de tónica de Mi Mayor con una doble apoyatura de la sensible que resuelve en la tónica y la 4ª que resuelve en la 3ª.

$$\text{Mi Mayor: } I^6 \rightarrow \text{Escala Cromática Descendente} \rightarrow I \frac{7}{4} \frac{8}{3}$$

Ilustración 8: Cifrado Tema B Mi Mayor

Después inicia el pasaje sincopado en la tonalidad de La Mayor, que empieza con el acorde de 7ª disminuida sobre el VII grado, el cual resuelve en el siguiente compás en el acorde de tónica en primera inversión, continua con el acorde de 7ª de dominante sobre el V grado para llegar nuevamente a la tónica para iniciar una nueva progresión:

$$\text{La Mayor: } VII \frac{+4}{3} - I^6 - V \frac{6}{5} - I \rightarrow \text{Progresión}$$

Ilustración 9: Cifrado Tema B La Mayor

Seguido del Tema B, se encuentra la reexposición del Tema A, esta vez construido sobre la tonalidad de La menor, variando los compases finales para introducir la

siguiente sección, el *Presto*, situado en el compás 34, el cual regresa a Re menor, la tonalidad original de la obra.

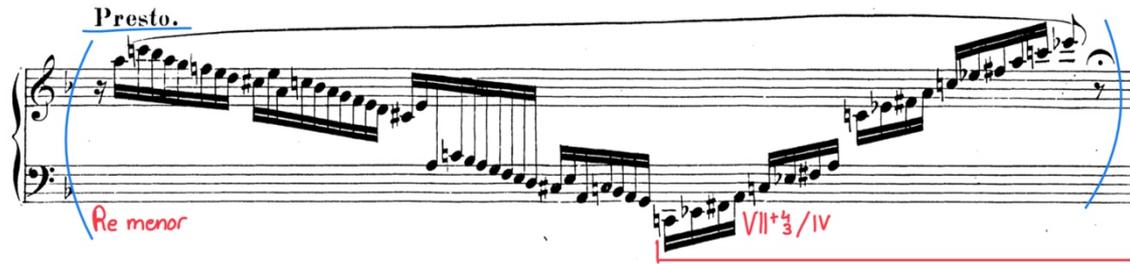


Ilustración 10: Presto 1

Este presto se forma de dos mitades, la primera está construida partir de la escala descendente de Re menor con un giro melódico que juega con el *do#* y el *do* a lo largo de 4 octavas; la segunda mitad se basa en una dominante secundaria, concretamente el acorde de 7ª disminuida sobre el VII grado en tercera inversión, del IV grado de la tonalidad, es decir Fa# disminuido, o:

$$VII \frac{+4}{3} / IV$$

Ilustración 11: Cifrado Presto

A continuación de este *Presto*, se sitúa una reexposición del Tema B pero transportado una 2ª descendente. Como se puede apreciar en la Figura 4, recordamos que este Tema B estaba en Mi Mayor y luego modulaba a La Mayor, en este caso, al estar transportado, nos encontramos en Re Mayor para modular a Sol Mayor. Quitando esta diferencia, esta segunda reexposición no varía mucho con respecto a la primera vez que aparece el Tema B, a excepción de los últimos dos compases los cuales realizan una progresión completamente distinta.

Ahora continua el segundo *Presto*, que también se divide en dos partes, la prima parte realiza un giro melódico un poco más complejo pero mantiene el resto de las características como su presente, sigue estando construida sobre la tonalidad de Re menor y realizar un descenso de 4 octavas; la segunda mitad esta vez no se trata de un acorde arpegiado, sino de una escala cromática ascendente.

Llegamos al final de esta sección *Adagio*, y para cerrarla, Mozart, vuelve a exponer el Tema A en la tonalidad original cambiando únicamente el final dando una mayor sensación de cierre.



Ilustración 12: Final del *Adagio*

En esta Figura podemos ver como varía un poco el final del Tema A con un bajo mucho más tranquilo y una melodía sutilmente diversa con respecto a la original, la cual continúa con una melodía ascendente sobre el acorde de la 6ª Napolitana, el cual es seguido por un arpeggio en 4 octavas de una dominante secundaria, el VII grado con la 7ª disminuida del V grado de Re menor, el cual se dirige a una semicadencia:

$$I - V - VI - 6^a N - VII^7 / V - I^{\frac{6}{4}} - V^{+7}$$

Ilustración 13: Cifrado del Final del *Adagio*

2.3.2.3 *Allegretto*

Con este inicio de sección cambia el tempo, de 4/4 a 2/4, lo cual no es completamente diverso pero lo justo y necesario para que el oyente lo sienta. También nos encontramos con un cambio en la armadura, y con ello en la tonalidad, pasando de Re menor, la tonalidad de la obra, a su homónima, Re Mayor, cambiando un poco más el carácter de la obra en este punto. Por si fuera poco, Mozart utiliza otro estilo de escritura, dándole un carácter similar al de sus Arias para ópera.

Ilustración 14: Allegretto Tema 1

A primera vista apreciamos una pedal de tónica al inicio de esta parte, en los cuatro primeros compases, es aquí donde nos presenta la nueva tonalidad y nos la hace entender de forma clara y concisa empleando cuatro acordes básicos de la tonalidad además de empezando con la tónica y acabando con una cadencia V – I. En cuanto a la otra semifrase de este Tema 1, nos encontramos con una breve modulación a la tonalidad de la dominante, La mayor; nos encontramos con su dominante en primera inversión que resuelve en la tónica y luego otra cadencia con la sensible que resuelve en la tónica que a su vez resuelve en la tónica de la tonalidad tras la repetición. El cifrado de esta parte quedaría tal que así:

$$(\text{Re Mayor}) I - IV - V^{+6} - I - (\text{La Mayor}) V^{\frac{6}{5}} - I - I^{\frac{6}{4}} - VII^{\frac{7-6}{4}} - I$$

Ilustración 15: Cifrado Allegretto Tema 1

Posteriormente nos dirigimos al Tema 2, una sección un poco distinta donde las voces parecen entrelazarse en algunos momentos en vez de ser simplemente una melodía acompañada.

Ilustración 16: Allegretto Tema 2

Como no podía ser de otra forma, en estos compases Mozart vuelve a escapar de la tonalidad modulando a la de la dominante, demostrando su habilidad compositiva y su capacidad para realizar estos cambios de formas diversas, esta vez parece emplear la escala de la dominante de la dominante al añadir la sensible alterada de esta dominante secundaria. Además, nos muestra que es capaz de modular y volver a la tonalidad sin necesidad de aprovecharse del símbolo de repetición, es capaz de irse y volver en cuatro compases por sus propios medios. A parte de esto, lo único a recalcar es el constante uso del acorde construido sobre el VII grado. Resumiendo, la armonía se quedaría tal que así:

$$I - IV - (\text{La Mayor}) VII^{\sharp} - I^{\frac{6}{4}\frac{5}{3}} - VII^{\flat} - I - (\text{Re Mayor}) I - VII^{\frac{7-6}{4}}$$

Ilustración 17: Cifrado Allegretto Tema 2

A esto le procede el Tema 3 que inicia en la casilla de segunda de la repetición del Tema 2. Esta parte de la sección del *Allegretto* es muy característica por hacer un acompañamiento utilizando como recurso el bajo Alberti, algo muy propio de Mozart, y de la época del Clasicismo.

Ilustración 18: Allegretto Tema 3

En líneas generales esta sección no presenta una gran armonía, todo se traduce en crear y resolver tensión de forma directa enlazando la tónica y la dominante de forma continua. A excepción de los primeros compases, casi al final, aparece la dominante secundaria del II grado, con su 7ª disminuida, la cual resuelve como tiene que ser en el II grado. Por último, para cerrar estos 8 compases, Mozart vuelve a escribir el acorde de tónica y de dominante para enlazar con una reexposición casi idéntica de este Tema 3, con la única

diferencia de que en el último compás en vez de poner un I – V, escribe una dominante secundaria de la dominante como 7ª disminuida en estado fundamental. Dejamos aquí un resumen del cifrado armónico de esta parte:

$$I - V^{+4} - I^6 - V^{+4} - I^6 - VII \frac{+6}{5} / II - II^6 - I \frac{6}{4} - V (VII^{\#}/V)$$

Ilustración 19: Cifrado Allegretto Tema 3

Después de esta sensible de la dominante entramos en un compás largo, sin una medida métrica clara, con un carácter virtuoso formado por escalas y giros de notas cercanas, además de dos grandes calderones, el cual nosotros hemos considerado un *Presto*, por cumplir con sus características generales, aún sin tener escrito al inicio esta indicación de tempo.

Ilustración 20: Presto Allegretto

Es cierto que, a diferencia de los otros dos *Prestos* que nos encontramos anteriormente en la obra, este posee acordes, mientras que sus predecesores estaban únicamente construido a base de escalas ascendentes y descendentes adornadas con giros melódicos. Además, podemos se distingue al tener tanto un indicador de modificación de la velocidad a la hora de interpretar el final, como un regulador de dinámica, dos elementos que no habían sido vistos con anterioridad. Como último apunte de este *Presto*, queremos comentar que nos encontramos con un trino sobre la nota *mi*, que como dato curioso, está precedido y continuado por la misma melodía de seis notas.

Ahora, llegamos a los finales, el escrito por W. A. Mozart, considerado por algunos, “inacabados”, y el que posteriormente añadió A. E. Müller, que es el que se interpreta mayormente.

Empecemos hablando del final escrito por Mozart que es aquel que va inmediatamente a continuación del *Presto* que acabamos de comentar.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tema 1' a tempo c. 88 and features a melodic line with dynamics 'dolce' and 'f'. The bottom staff shows a piano accompaniment with dynamics 'p' and 'f'. Red handwritten annotations include chord symbols (I, IV, V+6, I, I6, IV, LaM, I, II, V+7, I4, I3) and a yellow highlight on the final chord of the Mozart section, which is labeled 'W.A. Mozart FINAL'.

Ilustración 21: Final Mozart

Mozart inicia su final de esta pieza con una reexposición del primer tema del *Allegretto*, con el mismo tempo y la misma indicación de carácter, *dolce*; es más, no realiza ninguna modificación en los primeros cuatro compases. Es en este quinto compás de esta parte donde retrasa la modulación a La Mayor, pero manteniendo la misma rítmica de la primera exposición. Tras esto, añade tres compases, cada uno con un gran acorde, con una cadencia en La Mayor, jugando con el contraste de fuerte para ir al piano en el último momento, colmado por un calderón en el silencio del último compás. En este caso, la armonía de este Tema 1', queda tal que así:

$$I - IV - V^{+6} - I - I^6 - IV - (\text{La Mayor}) I - II - V^{+7} - I^{\frac{6}{4}} - I^{b7}$$

Ilustración 22: Cifrado Final Mozart

Seguidamente se sitúa el final escrito por A. E. Müller, quien también emplea una variación del Tema 1.

The image shows a musical score for the final of Mozart's Fantasy in D minor, K. 397, by A. E. Müller. The score is in two staves. The first staff is the melody, and the second staff is the bass line. The score is divided into two sections: the original theme (Tema 1) and the final variation. The original theme starts at measure 99 with a piano (pp) dynamic. The final variation starts at measure 106 with a fortissimo (ff) dynamic. The score includes Roman numeral chord symbols: I, IV, V, I, I, IV, V, I, V+7, I, V+7, I. The final variation is marked 'FINAL (A. E. Müller)' and ends at measure 108.

Ilustración 23: Final Müller

La primera variación que realiza Müller es bajar una octava el Tema 1 original, y cerrar el cuarto compás en vez de continuar la frase y modular a la tonalidad de la dominante. Después hace un amago de reexponer nuevamente el tema, con una disposición diversa de la armonía, pero en vez de eso se lanza a la escala de Re Mayor, para resolver en un final, a nuestro parecer un poco redundante, tónica-dominante-tónica-dominante-tónica, con una cadencia autentica imperfecta y una cadencia autentica perfecta. También, apreciamos que, por primera vez en toda la obra, se usan las dinámicas *pp* (pianísimo) y *ff* (fortísimo), cuando durante toda la obra Mozart solo había alternado entre *p* (piano) y *f* (forte). Como resumen de la armonía de estos compases finales, tendríamos esto:

$$I - IV - V - I - I - IV - V - I - V^{+7} - I - V^{+7} - I$$

Ilustración 24: Cifrado Final Müller

3 PROPUESTA DE TRANSCRIPCIÓN

En este apartado vamos a realizar unas comparativas entre nuestra propuesta de transcripción de la *Fantasia en Re menor* K. 397 de W. A. Mozart, con respecto a la partitura original, explicando y justificando el porqué de cada una de las modificaciones realizadas.

3.1 Comparativa con la Partitura Original

Como idea general a la hora de realizar esta transcripción, nos pusimos como objetivo realizar los mínimos cambios posibles con la partitura original para mantener la esencia de la obra lo más pura posible, con esto nos referimos a que la transcripción sea lo más parecida posible a la partitura original, realizando los cambios estrictamente necesarios para conseguir que esta pieza se pueda interpretar en la marimba.

Otra de las consideraciones que tomamos antes de empezar con el desarrollo del trabajo fue el mantener siempre la línea del bajo la cual marca el curso que sigue la armonía y tiene su propio movimiento melódico.

Aparte, hemos dejado fuera de nuestro arreglo toda aquella escritura idiomática propia del piano, la cual no aporta información a un músico que debe interpretar la obra en un instrumento con un rango y registro diverso, que no dispone de un pedal para mantener las notas largas más allá de su resonancia natural, sumado a los límites técnicos que ofrece el instrumento, los cuales pueden variar según el intérprete, pero hay unos máximos dentro de lo posible empleando una técnica a 4 baquetas, en comparación con los diez dedos con los que se suena el piano, como puede ser la distancia entre notas o la cantidad de estas en un acorde.

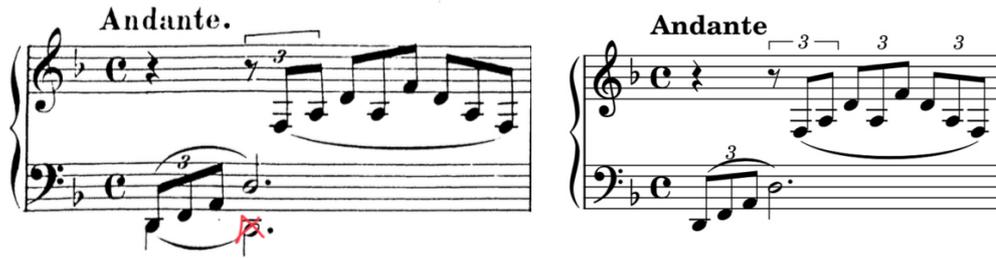


Ilustración 25: Comparativa Compás 1 Mozart

Nada más empezar la obra, nos encontramos con la tónica mantenida a lo largo de todo un compás, lo cual en la marimba sería prácticamente imposible, solo se podría realizar mediante un redoble pero esto ocuparía y dejaría a la mano derecha con todo el resto de la melodía, lo complicaría la ejecución de forma notable a cambio de una mínima recompensa, por lo cual decidimos quitarla.

Esto mismo nos ocurre a lo largo del *Andante* hasta que llegamos a los compases finales con el arpeggio de la dominante, y es en el propio final de esta sección, donde nos encontramos con el La¹ el cual se sale del registro de la marimba por lo que decidimos subir a la octava superior.

En el último compás del Tema A' se aprecia claramente un ejemplo de un acorde de 4 notas pero que es imposible de realizar en la marimba por la gran distancia entre estas, en el cual tuvimos que quitar la 5ª (mi) del acorde considerando que este es el acorde de La M.

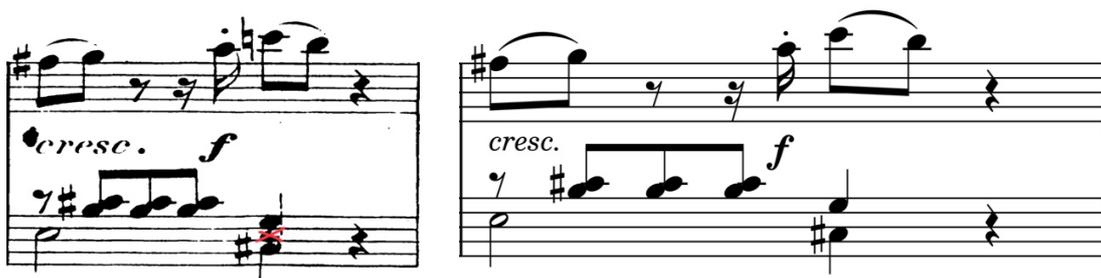


Ilustración 26: Comparativa Compás 33 Mozart

Ahora no es hasta el final del Tema B' donde nos encontramos la siguiente modificación que hemos necesitado realizar con respecto a la partitura original.



Ilustración 27: Comparativa Compases 42-43 Mozart

En este caso, nos encontramos con un movimiento de voces en el acompañamiento demasiado irregular y variado como para ser interpretado con soltura y facilidad en la marimba, a nivel técnico se puede hacer, pero nosotros consideramos que amplía de gran manera el grado la dificultad del pasaje y no aporta mucha información cuanto a armonía y melodía concierne.

Por ello nosotros decidimos mantener únicamente la voz del bajo como base de la armonía, además de realizar una línea melódica en movimiento contrario a la de la voz superior.



Ilustración 28: Comparativa Compás 45 Mozart

Posteriormente, en el segundo *Presto* de la obra nos encontramos nuevamente con un La¹ el cual, como ya habíamos dicho se sale del registro de la marimba. Nosotros, en este caso, además de subir una octava la nota que se sale del registro, hemos decidido hacer

lo mismo con la nota sucesiva, que este caso era un La², para así mantener la distancia de octava, y para destacar esto un poco más, lo hemos adornado con un mordente en la octava inferior.

Para cerrar la comparativa de la sección del *Adagio* nos encontramos con estos acordes.

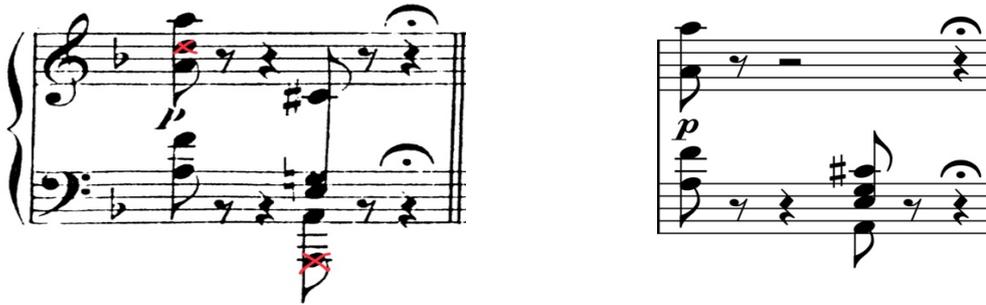


Ilustración 29: Comparativa Compás 55 Mozart

Como se puede apreciar, estos acordes están formados por más de 4 notas, lo cual para un marimbista resulta imposible de realizar a menos que emplee una técnica especial donde se tienen 3 baquetas en cada mano, pero no resulta muy efectivo para el resto de la obra, por lo que decidimos eliminar una de las 5 notas de cada acorde, el primer acorde siendo este Re m, decidimos eliminar la tónica que se encuentra en la voz intermedia de la mano derecha, en cambio en el segundo acorde, La M, nos encontramos otra vez más con el La¹, aquí no había decisión que tomar, el acorde no pierde ninguna de las notas a parte de un refuerzo de octava del bajo, pero mantiene toda su esencia armónica intacta.

Ya en el *Andante*, nos encontramos nuevamente con este tipo de situaciones que ya hemos comentado, como por ejemplo en el compás y 57 donde nos encontramos tres notas en el acompañamiento lo cual complica la movilidad de la melodía, y al dos de estas notas estar mantenidas del compás anterior, decidimos dejar la nota nueva.

Es en lo que nosotros hemos llamado en el análisis formal como “Tema 2” donde nos encontramos una situación un poco particular.



Ilustración 30: Comparativa Compás 64 Mozart

A primera impresión, desde una vista teórica, este compás se podría ejecutar en la marimba sin ningún tipo de problema, pero tras probar a ejecutarlo, fuimos conscientes de su complejidad técnica, al requerir un giro drástico de muñeca, sumado a la distancia de más de dos octavas entre las dos manos. Este problema lo decidimos solventar haciendo un cambio de octava en el acompañamiento aislado en ese único compás, pero manteniendo el resto del Tema 2 intacto.

A continuación, nos encontramos en el Tema 3 donde el acompañamiento realizando un bajo Albertí, lo cual para un percusionista acostumbrado a tocar la marimba con 4 baquetas no debería ser demasiado difícil, siempre y cuando el tempo no sea excesivamente veloz, o las distintas variaciones del bajo Albertí provoquen alguna complicación junto con las alteraciones, que es exacto lo que se da en este caso.

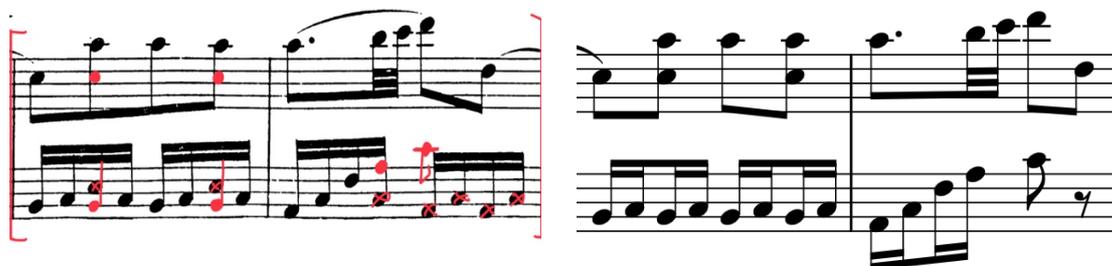


Ilustración 31: Comparativa Compases 73-74 Mozart

Como se ve en la versión original, debajo de nuestras anotaciones se ve que, en el compás 73, al igual que los compases 75, 81 y 83, los cuales son iguales a este, el bajo se mueve entre las notas *sol*, *la*, *do#* y vuelve a *la*, esta combinación a la hora de tocarla con alguna técnica a 4 baquetas resulta incomoda al tener el intervalo de segunda en un registro agudo, sumado a un giro de muñeca para llegar a la lámina de *do#*. Nosotros, decidimos

que para facilitar la interpretación moveríamos la nota *do#*, las dos veces que aparece en el compás a la mano derecha, y sustituyéndola en la mano izquierda por un *sol*.

En cambio, en el compás 74 aparecen como fusas las notas *si*, *do# si*, *do#* y *re*, que, para poder realizarlas a la velocidad requerida por la obra, se precisa de una posición del brazo derecho muy concreta, situándose este en perpendicular a las laminas desde un punto superior en la marimba. El problema viene a la hora de realizar el acompañamiento, que desde la posición comentada es casi imposible llegar a las notas por exceso de distancia, por lo que nosotros decidimos por mantener la armonía, pero realizar un movimiento ascendente acompañando la melodía para tener más comodidad a la hora de ejecutar las fusas, pero manteniendo la misma esencia armónica, dejando un pequeño silencio para volver a la posición original después de este salto.

Para no saltarnos nada, decir que en los compases 87, 94-95 y 98-99-100 hemos tenido que realizar una reducción de voces como en los casos comentados previamente, por los mismos motivos, como exceso de distancia entre las notas, más de 4 notas sonado a la vez o notas fuera del registro de la marimba, y en cada uno de los casos hemos empleado el mismo método para decidir que voces mantener y cual o cuales no, que el que hemos empleado con anterioridad.

Ahora llegamos al final de la obra escrito por A. E. Müller, que como comentábamos previamente en el análisis que hemos realizado, inicia con una reexposición exacta de los primeros compases de lo que nosotros hemos denominado Tema 1, la cual luego enlaza con un final básico, que deja claro el cierre de la obra empleando par de cadencias *V – I*, la primera autentica imperfecta y la segunda perfecta. Para profundizar un poco más vamos a dividir este final y comentar, por un lado, los primeros cuatro compases y por el otro lado los últimos acordes con los que se cierra esta Fantasía.

Ilustración 32: Comparativa Compases 101-104 Mozart

Nosotros, a la hora de realizar esta transcripción, llegamos a la conclusión que repetir una vez más el mismo tema, sin ninguna variación, sonaba repetitivo, así que decidimos tomarnos la libertad artística de aportar algún rasgo diferenciador, pero, como siempre, manteniendo al máximo la esencia de la obra original. Para diferenciar esta sección simplemente hemos reoctavado ambas voces, con el pequeño problema, que en los graves de la marimba, al igual que pasa en el piano, demasiadas notas sonando a la vez provocan distorsiones, así que reducimos la armonía a una nota por acorde, siempre dando prioridad a las notas no mantenidas y a las que completaban en mayor medida la sensación armónica original.

Para cerrar esa comparativa, llegamos ya a los compases finales.

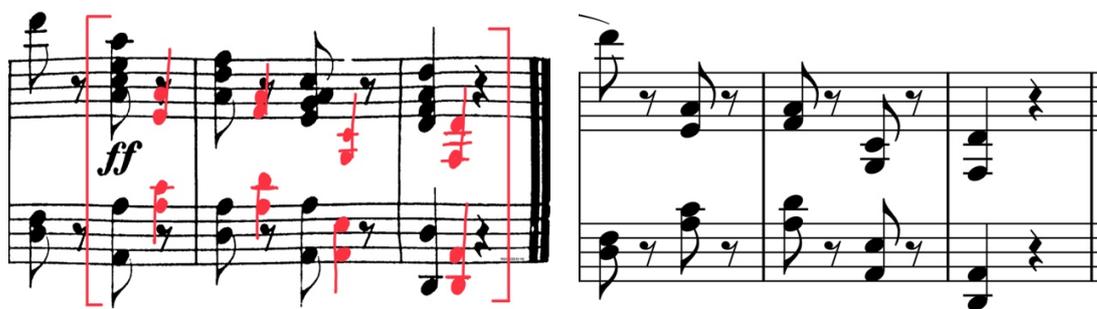


Ilustración 33: Comparativa Compases 108-110 Mozart

Nos volvemos a encontrar con varios acordes con más de cuatro notas, y como no iba a ser diferente esta vez, hemos realizado una reducción de las siguiendo los mismos criterios que hemos seguido hasta ahora, es decir, hemos mantenido la armonía intacta, respetando la cadencia autentica perfecta y la imperfecta; también hemos dado prioridad a aquellas notas que no se repitiesen y que aportasen más información al oyente.

4 CONCLUSIONES

Tras haber realizado este proyecto, conocemos en gran profundidad importancia de la *Fantasia en Re menor K.397* de Wolfgang Amadeus Mozart, y hemos descubierto una obra de gran belleza que a nuestra consideración no tiene el reconocimiento que debería dentro del catálogo de Mozart.

Como consecuencia de haber realizado este trabajo hemos llegado a comprender mejor el estilo compositivo de Amadeus, en especial la parte pianística de su catálogo, pero también su parte sentimental, en concreto la parte trágica, que nos ha recordado a su *Réquiem*.

Gracias a todo esto, hemos podido alcanzar el conocimiento requerido para realizar una interpretación en consecuencia al estilo de la época y con relación a la emocionalidad requerida para expresar todo aquello que estampó el compositor en esta obra, lo cual no hubiese sido posible sin haber investigado su vida y obra, y aún menos sin haber realizado un minucioso análisis de esta *Fantasia*, que nos ha aportado una enorme cantidad de información, profundizando en las tensiones creadas y su forma de resolverlas, y en los escapes a tonalidades diversas, junto con los llantos de la melodía y los recursos empleados para mover la obra a placer.

Por último, como consecuencia de haber completado este proyecto, hemos conseguido ampliar un poco más el catálogo de las obras para marimba. Y, aunque sea en una ínfima medida, nosotros nos enorgullecemos mucho de aportar nuestro granito de arena a la familia de la percusión y a todos los presentes y futuros intérpretes de la percusión.

BIBLIOGRAFÍA

GAVRILOVICH, Donatella, BELLINGERI, Edo. eds. *Miti antichi e moderni: studi in onore di Edo Bellingeri*. Roma: UniversItalia, 2013. Sentieri interrotti 2. ISBN 978-88-6507-556-2.

GUILLÉN, Muñoz, TERESA, M^a. Wolfgang Amadeus Mozart: La trágica independencia de un genio. En *Clínica y Salud*. 2006, vol. 17, n.º. 1, pp. 119-121. ISSN 1130-5274.

JACKSON, Gabriel. *Mozart, vida y ficción*. [s.l.]: Universidad de Salamanca, 2004. Google-Books-ID: ypAcNjOQdVYC. ISBN 978-84-7800-659-5.

LABORDA, José María GARCÍA, ALDANA, Eduardo ARTEAGA. *En torno a Mozart: reflexiones desde la universidad*. [s.l.]: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014. Google-Books-ID: QgCeAwAAQBAJ. ISBN 978-84-7800-337-2.

MEJÍA, Orlando. La historia clínica de Wolfgang Amadeus Mozart. En *Acta Medica Colombiana*. 2013, vol. 38, n.º. 4, pp. 244-257. ISSN 0120-2448.

ROBBINS LANDON, H. C. *1791 El último año de Mozart*. Londres, 2006

ROSSELLI, John. *Vida de Mozart*. [s.l.]: Ediciones AKAL, 2000. ISBN 978-84-8323-085-5.

VARIOS AUTORES. Wolfgang Amadeus Mozart. En *The New Grove*. 2^a. ed. ISBN 0-333-60800-3.

YAMAMURA, Kaoru. RHETORICAL APPROACH TO THE PERFORMANCE OF EIGHTEENTH-CENTURY KEYBOARD MUSIC ON THE MODERN PIANO:

FILMOGRAFÍA

Exploring Fantasia in D Minor for Piano by Mozart and the Truth about Who Really Wrote the Ending!. Online. 30 Noviembre 2021. [Entrada 29 Mayo 2025]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=x7B4rKWYnv8>

Grandes Biografías. Wolfgang Amadeus Mozart. Online. 2013. [Entrada el 29 Mayo 2025]. Disponible en: <http://archive.org/details/grandes-biografias.-wolfgang-amadeus-mozart>

Fantasia in D Minor, K. 397. Online. 13 Septiembre 2015. [Entrada 29 Mayo 2025]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VxmSJrzwNFk>

Fantasia in d minor by mozart analysis by sarah blau. Online. 3 Marzo 2022. [Entrada 29 Mayo 2025]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=L_bnBLFUYY

Interpreting Mozart: Fantasy in D minor (tutorial). Online. 25 Febrero 2019. [Entrada 29 Mayo 2025]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5MCQ5hpkQZM>

Mozart - Fantasia in D min K397 - Stanislaw M. Spina marimba. Online. 6 Septiembre 2015. [Entrada 29 Mayo 2025]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M-0ge5EezkQ>

MOZART - Fantasy in D minor K397 | Overview & Analysis. Online. 30 June 2020. [Entrada 29 Mayo 2025]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JbwckVFyCzk>

Mozart Fantasia in D Minor: A Closer Look & Analysis. Online. 23 Julio 2017. [Entrada 29 Mayo 2025]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4Sp7aHzXzCg>

Mozart FANTASIA in D minor: What's up with the Ending? - Analysis. Online. 4 Septiembre 2020. [Entrada 29 Mayo 2025]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qfWRX2kZUQY>

WEBGRAFÍA

LODISPOTO, Terenzio Sacchi. Wolfgang Amadeus Mozart - Fantasia per pianoforte in re minore, K 397. En [cit. 29.05.2025]. Disponible en: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Mozart/Mozart-Fantasia397.html>

Mozart: Fantasia en Re menor KV397. En *entre88teclas.es* [en línea] [cit. 29.05.2025]. Disponible en: <https://www.entre88teclas.es/blogs/a-traves-del-repatorio/28-mozart-fantasia-en-re-menor-kv397/>

Wolfgang Amadeus Mozart, el gran genio de la música. En *Historia National Geographic* [en línea] [cit. 29.05.2025]. Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/wolfgang-amadeus-mozart-gran-genio-musica_17539

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1: Esquema análisis formal.....	16
Ilustración 1: Andante	17
Ilustración 2: Cifrado Andante 1	17
Ilustración 3: Cifrado Andante 2	18
Ilustración 4: Adagio Inicio Tema A.....	18
Ilustración 5: Cifrado Inicio Tema A	19
Ilustración 6: Adagio Final Tema A.....	19
Ilustración 7: Adagio Tema B	20
Ilustración 8: Cifrado Tema B Mi Mayor.....	20
Ilustración 9: Cifrado Tema B La Mayor	20
Ilustración 10: Presto 1	21
Ilustración 11: Cifrado Presto.....	21
Ilustración 12: Final del Adagio	22
Ilustración 13: Cifrado del Final del Adagio.....	22
Ilustración 14: Allegretto Tema 1.....	23
Ilustración 15: Cifrado Allegretto Tema 1	23
Ilustración 16: Allegretto Tema 2.....	23
Ilustración 17: Cifrado Allegretto Tema 2	24
Ilustración 18: Allegretto Tema 3.....	24
Ilustración 19: Cifrado Allegretto Tema 3	25
Ilustración 20: Presto Allegretto.....	25
Ilustración 21: Final Mozart	26
Ilustración 22: Cifrado Final Mozart.....	26
Ilustración 23: Final Müller	27
Ilustración 24: Cifrado Final Müller.....	27
Ilustración 25: Comparativa Compás 1 Mozart.....	29
Ilustración 26: Comparativa Compás 33 Mozart.....	29
Ilustración 27: Comparativa Compases 42-43 Mozart	30
Ilustración 28: Comparativa Compás 45 Mozart.....	30

Ilustración 29: Comparativa Compás 55 Mozart.....	31
Ilustración 30: Comparativa Compás 64 Mozart.....	32
Ilustración 31: Comparativa Compases 73-74 Mozart.....	32
Ilustración 32: Comparativa Compases 101-104 Mozart.....	33
Ilustración 33: Comparativa Compases 108-110 Mozart.....	34

APÉNDICE DOCUMENTAL

2 (220)

PHANTASIE Nº 3

für das Pianoforte

Mozarts Werke.

von

Serie 20. Nº 20.

W. A. MOZART.

Köch. Verz. Nº 397.

Andante.

Adagio.

(221) 3

First system of musical notation. The treble clef part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The bass clef part provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *crese.*, *f*, and *p*.

Second system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line with some rests. The bass clef part has a more active accompaniment with eighth-note patterns. Dynamics include *p* and *crese. f*.

Third system of musical notation, marked **Presto.** The treble clef part has a very rapid, ascending melodic line with many sixteenth notes. The bass clef part follows a similar ascending pattern. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation, marked **Tempo I.** The treble clef part has a slower, more melodic line with some rests. The bass clef part has a steady accompaniment with chords. Dynamics include *f* and *p*.

Fifth system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line with eighth notes. The bass clef part has a steady accompaniment with chords. Dynamics include *crese.*

Sixth system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line with eighth notes. The bass clef part has a steady accompaniment with chords. Dynamics include *f*, *p*, and *crese.*

W.A.M. 397.

4 (222)
Presto.

Tempo I.

Allegretto.

dolce

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It is divided into three sections: 'Presto.', 'Tempo I.', and 'Allegretto.'. The 'Presto.' section consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef, featuring rapid sixteenth-note passages. The 'Tempo I.' section also consists of two systems of staves, with a more moderate tempo and dynamic markings of *p* and *f*. The 'Allegretto.' section consists of two systems of staves, with a tempo marked 'Allegretto.' and a dynamic marking of *dolce*. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

W.A.M. 397.

(223) 5

2.

legato

legato

f

trill.

trill.

rallent.

a tempo

dolce

f

p

f

pp

f

ff

W. A. M. 397.

Fantasia N°3 K.397 - W. A. Mozart

Arrangement for Marimba 5 Octv.

Emilio Mondría Terol

Andante

4

7

10 **Adagio**

14

18

23

p

f

p

2

26

cresc. f p

30

cresc. f

Presto

34

Tempo I

f p

39

cresc. f p

42

cresc. f

Presto

44

Musical score for measures 45-46. Measure 45 features a long, sweeping melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 46 begins with a *Tempo I* marking and a *p* dynamic.

Musical score for measures 46-49. The piece continues with a *Tempo I* marking and a *p* dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 50-53. Measure 50 starts with a *f* dynamic. Measure 51 has a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 53 ends with a *fp* dynamic.

Musical score for measures 54-57. Measure 54 has a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 57 begins the *Allegretto* section with a *dolce* marking.

Musical score for measures 58-65. The *Allegretto* section continues with a *dolce* marking. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 66-73. Measure 66 has a *f* dynamic. Measure 73 includes first and second endings, with a *legato* marking.

Musical score for measures 74-77. The piece concludes with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

4
80

legato

Musical score for measures 80-86. The piece is in D minor (two sharps). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The instruction 'legato' is written below the left hand.

87

f *tr*

Musical score for measures 87-88. Measure 87 begins with a forte (*f*) dynamic. A long slur covers both hands, leading to a trill in the right hand in measure 88, marked with a trill symbol (*tr*).

89

a tempo
dolce

Musical score for measures 89-94. The tempo marking 'a tempo' is placed above the right hand. The instruction 'dolce' is written below the right hand. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a simple accompaniment.

95

p *pp*
8

Musical score for measures 95-104. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*). A first ending bracket labeled '8' spans measures 101-104.

105

Musical score for measures 105-110. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

2 (220)

PHANTASIE Nº 3

für das Pianoforte

Mozarts Werke.

von

Serie 20. Nº 20.

W. A. MOZART.

Köch. Verz. Nº 397.

«Preludio» Andante.

Re menor

c. 1

I IV

V⁺⁺/IV IV⁶ III⁶

6^N VII⁷/V V

Tema A Adagio.

p Pregunta Respuesta

I V⁺6 V⁶ I I VII

Esc. Cromática Desc. Mi Mayor

Doble Escala Descendente Cromática

c. 12

I 4³ La Mayor VII⁺⁺3 I⁶

Printed and Bound in 1976 by C. Mondría Terol

W. A. M. 347.

Ausgegeben 1825

4 (222)
Presto.

Re menor

Escala Ascendente Cromática

Re menor

Tema Aⁿ
c.45
Tempo I.

Re menor

I V VI 6N VII 7/V

p sf f

Tema 1
c.55
Allegretto.

dulce

Pedal de Tónica

I 4 V 7 Re Mayor I IV V+6 I La Mayor V 6/2 I I 4 VII 4 I

Sensible de Mi

Tema 2
c.63

I IV La Mayor VII 7 I 4 3 VII 6 I I VII 6 4 I Re Mayor

