

FUNDACION JUAN MARCH



CICLO COMPLETO DE SONATAS PARA TECLADO DE

# MOZART

Abril-Mayo 1982



CICLO COMPLETO DE  
SONATAS PARA TECLADO  
DE  
MOZART

**Cubierta:** *Mozart ante su espineta (c. 1786). Grabado de G. A. Sasso. según un dibujo de G. B. Bosio.*

Fotocomposición: Induphoto, S. A.  
Titania, 21. Madrid

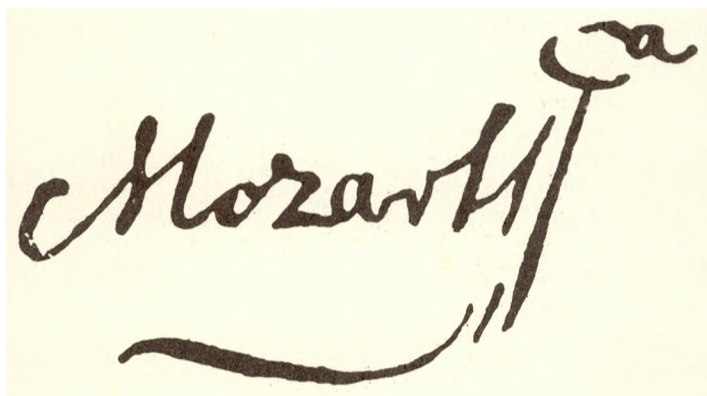
Imprime: Roy per  
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

## INDICE

|   | Página |
|---|--------|
| <i>Mozart (1756-1956)</i> , de Luis Cernuda ..... | 8      |
| Cronología básica .....                           | 10     |
| Programa general .....                            | 13     |
| NOTAS AL PROGRAMA, por Manuel Carra .             |        |
| <i>Introducción general</i> .....                 | 25     |
| <i>Primer concierto</i> .....                     | 51     |
| <i>Segundo concierto</i> .....                    | 54     |
| <i>Tercer concierto</i> .....                     | 59     |
| <i>Cuarto concierto</i> .....                     | 64     |
| <i>Quinto concierto</i> .....                     | 69     |
| Participantes .....                               | 73     |

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO COMPLETO DE SONATAS PARA TECLADO DE



Abril-Mayo 1982

*El ciclo completo de sonatas para teclado de Mozart, a pesar de su indudable interés, ha sido muy pocas veces programado en España. La aparente facilidad técnica de muchas de sus páginas, ha convertido estas obras en materia de estudio a lo largo del aprendizaje pianístico, por lo que son muy conocidas por los profesionales, pero sólo unas pocas se oyen habitualmente en público. Habiendo programado ya el ciclo completo de las de Beethoven para piano, violín-piano y violoncello-piano, hemos querido remontarnos a los orígenes del clasicismo vienés y no por un mero afán arqueológico, sino para encontrar las fuentes de una de las formas musicales más fecundas de la historia de la música: Únicamente oyendo a Haydn y a Mozart se comprende a Beethoven.*

*Hemos programado estas sonatas en estricto orden cronológico, y subrayando además las ciudades donde fueron compuestas. Además de la numeración del catálogo Köchel, hemos puesto entre paréntesis la antigua numeración que puede traer viejos recuerdos a estudiosos o aficionados. Obsérvese que ninguna de las dos coincide siempre con el orden que el actual estado de los estudios musicológicos ha impuesto.*

*De la numeración antigua hemos eliminado la llamada Sonata 19 en fa mayor, K. 547a, porque se trata, en realidad, de una sonata ficticia. Tampoco hemos incluido el tiempo de sonata K. 400 por no ser totalmente de mano de Mozart, pero sí, en cambio, el tiempo de sonata K. 312 por su indudable importancia.*

*Para dar más variedad al ciclo, comenzamos el primer concierto oyendo Mozart al clave. De hecho, hasta la sonata en do menor K. 457 publicada «per il piano forte solo», todas las anteriores fueron editadas «pour le clavecin ou le fortepiano». La carencia de instrumentos de época restaurados, o de copias solventes, que sufrimos en España nos ha impedido, como hubiera sido nuestro deseo, oír el resto de las sonatas en un pianoforte dieciochesco. Pero con la primera sesión hemos querido, al menos, acercarnos un poco a la ambigüedad sonora de aquel momento histórico y subrayar aún más la capacidad evolutiva de Mozart.*



## MOZART

(1756-1956)

### I

Si alguno alguna vez te preguntase:  
«La música, ¿qué es?» «Mozart, dirías,  
Es la música misma.» Sí, el cuerpo entero  
De la armonía impalpable e invisible,  
Pero del cual oímos su paso susurrante  
De linfa, con el frescor que dan lunas y auroras,  
En cascadas creciendo, en ríos caudalosos.

Desde la tierra mítica de Grecia  
Llegó hasta el norte el soplo que la anima  
Y en el norte halló eco. entre las voces  
De poetas, filósofos y músicos: ciencia  
Del ver, ciencia del saber, ciencia del oír. Mozart  
Es la gloria de Europa, el ejemplo más alto  
De la gloria del mundo, porque Europa es el mundo.

Cuando vivió, entreoído en las cortes,  
Los palacios, donde príncipes y prelados  
Poder, riqueza detentaban nulos,  
Mozart entretenía, como siempre ocurre,  
Como es fatal que ocurra al genio, aunque ya toque  
A su cenit. Cuando murió, supieron todos:  
Cómo admiran las gentes al genio una vez muerto.

### II

De su tiempo es su genio, y del nuestro, y de siempre.  
Nítido el tema, preciso el desarrollo  
Un ala y otra ala son, que reposadas  
Por el círculo oscuro de los instrumentistas,  
Arpa, violín, flauta, piano, luego a otro  
Firmamento más glorioso y más fresco  
Desplegasen súbitamente en música.

Toda razón su obra, pero sirviendo toda  
 Imaginación, en sí gracia y majestad une.  
 Ironía v pasión, hondura y ligereza.  
 Su arquitectura deshelada, formas líquidas  
 Da de esplendor inexplicable, y así traza  
 Vergeles encantados, mágicos alcázares.  
 Fluidos bajo un frío rielar de estrellas.

Su canto, la mocedad toda en él lo canta:  
 Ya mano que acaricia o ya garra que hiere.  
 Arrullo tierno en sarcasmo de sí mismo.  
 Es (como ante el ceño de la muerte  
 Los juegos del amor, el dulce monstruo rubio)  
 Burla de la pasión, que nunca halla respuesta,  
 Sabiendo su poder y su fracaso eterno.

### III

En cualquier urbe oscura, donde amortaja el humo  
 Al sueño de un vivir urdido en la costumbre  
 Y el trabajo no da libertad ni esperanza,  
 Aún queda la sala del concierto, aún puede el hombre  
 Dejar que su mente humillada se ennoblezca  
 Con la armonía sin par, el arte immaculado  
 De esta voz de la música que es Mozart.

Si de manos de Dios informe salió el mundo.  
 Trastornado su orden, su injusticia terrible;  
 Si la vida es abyecta y ruin el hombre,  
 Da esta música al mundo forma, orden, justicia,  
 Nobleza y hermosura. Su salvador entonces,  
 ¿Quién es? Su redentor, ¿quién es entonces?  
 Ningún pecado en él, ni martirio, ni sangre.

Voz más divina que otra alguna, humana  
 Al mismo tiempo, podemos siempre oírla,  
 Dejarla que despierte sueños idos  
 Del ser que fuimos y al vivir matamos.  
 Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura,  
 Nocturno ruiseñor o alondra mañanera.  
 Sonando en las ruinas del cielo de los dioses.

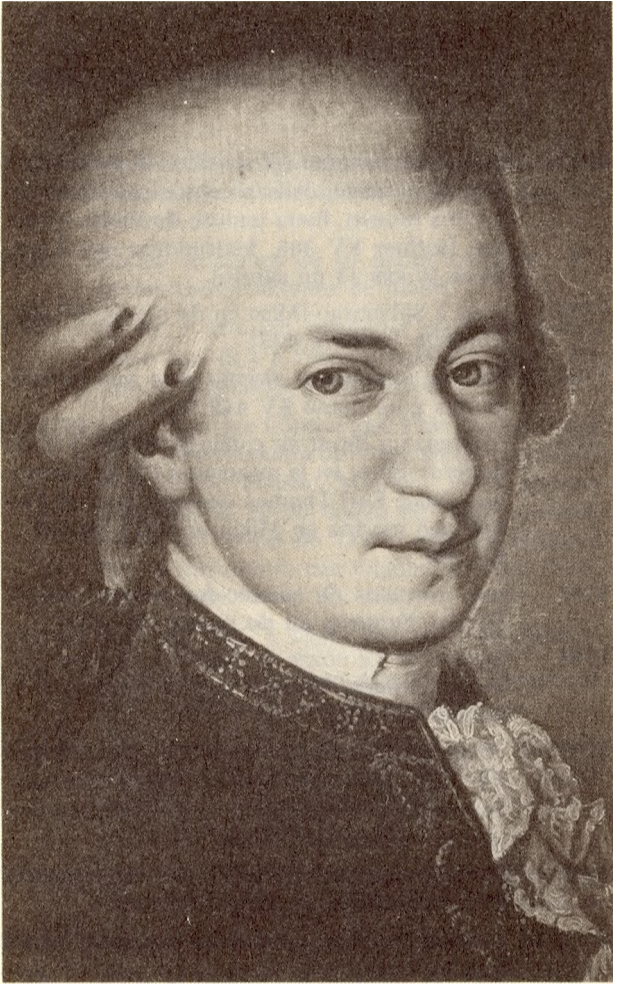
*Luis Cernuda*



## CRONOLOGÍA BÁSICA

- 1756** Nace en Salzburgo (27 de enero). Aparición en Augsburgo del método de violín de Leopoldo Mozart.
- 1761** Recibe lecciones de su padre Leopoldo. Primeras composiciones de piano.
- 1762** Viajes a Munich (príncipe elector Maximiliano José II) y a Viena (emperatriz María Teresa y emperador Francisco I).
- 1763-66** Gran viaje por Europa (del 9 de junio de 1763 al 19 de noviembre de 1766) en coche propio. Principales etapas: Munich, París (primer concierto el 10 de marzo de 1764), Londres (hasta el verano de 1765). *Primera Sinfonía* KV 16. Encuentro con Johann Christian Bach. La Haya (*Sinfonía* KV 22).
- 1767-68** Segundo viaje a Viena (*Bastien y Bastienne*).
- 1769** Mozart se convierte en director de la orquesta de la capilla de la corte de Salzburgo.
- 1770-73** Tres viajes a Italia, el primero hasta Roma y Nápoles, el segundo (otoño de 1771, *Ascanio in Alba*) y el tercero (invierno de 1772-1773, *Lucio Silla*) a Milán.
- 1772** Entronización del arzobispo de Salzburgo Hieronymus Colloredo (*Il sogno di Scipione*).
- 1774** **Sonatas de Salzburgo KV 279-283**
- 1775** Viaje a Munich (Carnaval, *La finta giardiniera*). **Sonata Dürnitz KV 284.**
- 1777-78** Viaje a París con etapas en Munich y en Mannheim (se enamora de Aloysia Weber, *Sinfonía en re mayor* KV 297/300a, música de ballet para *Les petits riens*. Muere su madre). **Sonatas de Mannheim KV 309 y 311 (1777). Sonatas de París KV 310, 330, 331, 332 y 333 (1778).**
- 1781** Carnaval de Munich (*Idomeneo*, 29 de enero). Mozart solicita la dimisión de sus funciones en Salzburgo (9 de mayo), que es aceptada (8 de junio). Se esfuerza en vano por obtener en Viena un cargo fijo, imparte lecciones y da conciertos.

- 1782 Estreno de *El rapto del serrallo* (16 de julio, en Viena), el mayor éxito escénico que jamás obtuviera Mozart, fuera incluso de Viena. Sinfonía *Haffner* KV 385. Matrimonio con Konstanze Weber (4 de agosto).
- 1783 Viaje a Salzburgo (*Misa en do menor* KV 427. *Sinfonía Linz* KV 425).
- 1784-86 Mozart compone y ejecuta doce nuevos conciertos para piano KV 449-503).
- 1784 Comienza a llevar su catálogo temático (9 de febrero). Entra en la masonería (14 de diciembre). Nace Karl Thomas, segundo hijo de Mozart que moriría en Milán en 1858. **Sonata KV 457**
- 1785 Seis cuartetos de cuerda dedicados a Joseph Haydn. **Fantasia en do menor KV 475.**
- 1786 Estreno de *Le nozze di Figaro* (1 de mayo, en Viena). **Rondo KV 494** (último tiempo de la Sonata KV 533).
- 1787 Viaje a Praga. Ejecución de la *Sinfonía Praga* KV 504. Leopoldo Mozart fallece en Salzburgo (28 de mayo). Estreno de *Don Giovanni* (29 de octubre, en Praga).
- 1788 Últimas sinfonías KV 543, 550, 551. **Sonatas KV 533 (Allegro y Andante) y 545.**
- 1788-89 Adaptación de obras de Händel para el barón Van Swieten.
- 1789 Viaje a Berlín (rey Federico Guillermo II) por Dresde y Leipzig. Ya en Viena, **Sonatas KV 570 y 576.**
- 1790 *Così fan tutte* (26 de enero, en Viena). Viaje a Francfort (otoño) para la coronación del emperador Leopoldo II.
- 1791 Último concierto para piano (KV 595). Nace el sexto hijo de Mozart, Franz Xavier Wolfgang (26 de julio) que fallecería en 1844 en Karlsbad. Viaje a Praga (agosto-septiembre). Estreno de *La clemenza di Tito* (6 de septiembre, en Praga). Estreno de *La flauta mágica* (30 de septiembre, en Viena). Trabaja en el Réquiem. Fallece en Viena el 5 de diciembre.



*Mozart, a los veintiséis años.*

## PROGRAMA GENERAL

*Muy honorable y noble Señor:*

*Como era mi intención desde hace tiempo el publicar las composiciones de mi hijo Wolfgang, desearía saber a la mayor brevedad de tiempo posible si ustedes están dispuestos a publicar algunas de ella, que pudieran ser sinfonías, cuartetos, tríos, sonatas para violín y violonchelo, o violín solo, o sonatas para piano. En lo que se refiere a estas últimas, le pregunto si estaría usted interesado en publicar algunas de sus sonatas en el estilo del Señor Phillipp Carl Emmanuel Bach con diferentes recapitulaciones. Estas están publicadas en Berlín por George Ludwig Winter y este estilo de sonatas es muy popular. Debo, sin embargo, una vez más solicitar a usted, a la mayor brevedad posible, su respuesta así como las condiciones que normalmente aplica a la música que publica, con lo cual evitaremos el gran retraso que podía derivarse de la correspondencia en la que hubieren de tratar este asunto, y pueden indicarme cómo hacer la solicitud.*

Leopoldo Mozart a la Editorial Breitkopf de Leipzig.  
Salzburgo, 6 de octubre de 1775.

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

**Sonatas de Salzburgo**

I

**Sonata (1.<sup>a</sup>) en Do mayor KV. 279**

Allegro  
Andante  
Allegro

**Sonata (2.<sup>a</sup>) en Fa mayor KV. 280**

Allegro assai  
Adagio  
Presto

II

**Sonata (3.<sup>a</sup>) en Si bemol mayor KV. 281**

Allegro  
Andante amoroso  
Rondo: Allegro

**Sonata (4.<sup>a</sup>) en Mi bemol mayor KV. 282**

Adagio  
Menuetto I y II  
Allegro

PABLO CANO, *clave*

*Miércoles, 21 de abril de 1982. 19,30 horas*

*Haré copiar en pequeño formato la sonata que he compuesto para la señorita Cannabich (KV 309) lo más pronto posible. He comenzado desde hace tres días a enseñarle a la señorita Rosa la sonata. Hoy hemos terminado el primer Allegro. Será el Andante lo que nos hará trabajar más, ya que está lleno de expresión y debe tocarse cuidadosamente, con mucho gusto, fuerte y piano, como indico en la partitura.*

Mozart a su padre.  
Mannheim, 14 de noviembre de 1777.

*Rosa tiene quince años, pero es muy bonita y gentil. Es extremadamente madura para su edad y es además muy seria y discreta. Cuando dice algo lo hace con dulzura y amabilidad. Ayer de nuevo me hizo sentir muy feliz al interpretar por entero y perfectamente mi sonata. Ella interpreta el Andante con gran sensibilidad, ya que no debe hacerse rápido. El joven Danmer me preguntaba cómo sería el Andante y le dije que a semejanza del carácter de la señorita Rosa. Ella es como el Andante. Espero que lo habrá recibido con entusiasmo.*

Mozart a su padre.  
Mannheim, 12 de diciembre de 1777.

*Quisiera hablarle primeramente sobre los pianos de Stein. Antes de conocer éstos, los pianos Spätus eran mis preferidos, pero ahora debo dar preferencia a los de Stein, pues su teclado se hunde más que aquellos de Regensburg. Cuando golpeo uno, bien que deje mis dedos sobre la nota o lo levante, el sonido se apaga una vez que finaliza la nota. Sin embargo, puedo tocar las teclas como yo quiera y el sonido será el mismo. No será ni más fuerte ni más débil; en una palabra, todo está articulado. (...) Ya he tocado mis seis sonatas de memoria aquí en Munich: la número 5 en Sol, en un selecto concierto en Bauernstube y la última, en Re, suena con efectos incomparables en el piano Stein. El pedal apoyado con la rodilla nadie lo fabrica como él. Casi no tengo que presionar mucho para hacerlo funcionar, y tan pronto como quito un poco la rodilla no queda la más mínima resonancia.*

Mozart a su padre.  
Augsburgo, 17 de octubre de 1777.

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

I

**Sonatas de Salzburgo y Munich**

**Sonata (5.<sup>a</sup>) en Sol mayor KV. 283**

Allegro  
Andante  
Presto

**Sonata (6.<sup>a</sup>) en Re mayor KV. 284 (Sonata Dürnitz)**

Allegro  
Rondo en Polonaise: Andante  
Tema: Andante con variazioni

I

**Sonatas de Mannheim**

**Sonata (7.<sup>a</sup>) en Do mayor KV. 309**

Allegro con spirito  
Andante un poco adagio  
Rondo: Allegretto grazioso

**Sonata (9.<sup>a</sup>) en Re mayor KV. 311**

Allegro con spirito  
Andante con espressione  
Rondo: Allegro

EULÀLIA SOLÉ, *piano*



*Mis sonatas estarán pronto impresas, pero hasta ahora nadie ha querido darme por ellas lo que yo he pedido. He pensado que ofrecerlas por 15 luises de oro, pues es la forma más fácil de hacerse conocer aquí. Tan pronto estén impresas aprovecharé una oportunidad favorable y económica para enviárselas junto con la escuela del violín, el libro de composiciones de Vogler, las sonatas de Hüllmandel, los conciertos de Schröter, algunas sonatas para violín solo, la sinfonía para el concierto espiritual, la Sinfonía Concertante, dos cuartetos para flauta y el Concierto para Arpa y Flauta.*

Mozart a su padre.  
París, 20 de julio de 1778.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**Sonatas de París**

**I**

**Sonata (8.<sup>a</sup>) en La menor KV. 310**

Allegro maestoso  
Andante cantabile con espressione  
Presto

**Sonata (10.<sup>a</sup>) en Do mayor KV. 330**

Allegro moderato  
Andante cantabile  
Allegretto

**II**

**Sonata (11.<sup>a</sup>) en La mayor KV. 331**

Tema: Andante grazioso, e sei variazioni  
Menuetto  
Alla turca: Allegretto

MANUEL CARRA, *piano*

*Nuevas partituras y de nuevo sendos objetos de arte, tres sonatas para piano; las dos primeras para piano solo y la tercera con acompañamiento de violín, que fueron interpretadas recientemente con gran éxito en el teatro por la célebre Mll. Strimasachy y el señor Mozart. Las tres, compuestas por el célebre maestro de capilla Mozart, serán editadas por suscripción. Se podrán suscribir hasta fines de julio y el precio de un ejemplar será de dos florines...*

Christoph Torricella, editor de arte, grabados y partituras en la «Herrenhasse».

Wiener Zeitung, 7 de julio de 1874.

*He entregado a Artaria tres sonatas para piano, las mismas que envié a mi hermana; la primera en Do, la segunda en La y la tercera en Fa; a Torricella, igualmente tres; la última de ellas —en Re— es la que escribí para Dürnitz en Munich.*

Mozart a su padre.

Viena, 9 de diciembre de 1784.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

I

**Sonatas de París**

**Sonata (12.<sup>a</sup>) en Fa Mayor KV. 332**

Allegro  
Adagio  
Allegro assai

**Sonata (13.<sup>a</sup>) en Si bemol mayor KV. 333**

Alegro  
Andante cantabile  
Allegretto grazioso

II

**Sonatas de Viena**

**Fantasía en Do menor KV. 475**

Adagio - Allegro - Andantino - Piú allegro - Tempo primo

**Sonata (14.<sup>a</sup>) en Do menor KV. 457**

Allegro  
Adagio  
Molto allegro

MAITE BERRUETA, *piano*

*Miércoles, 12 de mayo de 1982, 19,30 horas*

Su manera de interpretar encontró en seguida la admiración y el entusiasmo, porque, aunque Viena tiene a grandes maestros de este instrumento, el favorito del público, a gran distancia de los otros, es nuestro Mozart. El posee una admirable agilidad que puede calificarse como única, especialmente en lo que concierne a la mano izquierda. Libertad y delicadeza, la más exquisita expresión elocuente, su manera de sentir, que va irresistiblemente al corazón, son sus cualidades más sobresalientes. Todo ello, unido a su riqueza de ideas y profunda comprensión de la obra, transporta sin duda a aquellos que le escuchan y hacen de Mozart el pianista más grandioso de nuestro tiempo. Sus composiciones para piano: sonatas, variaciones, conciertos, no tardaran en hacerse famosas. A petición general del público, dio un gran concierto de piano en el Teatro de la Opera. Este teatro nunca se vio tan colmado de un público tan entusiasta como en esta ocasión, y el entusiasmo nunca antes había sido tan unánime, provocado por su «divina» manera de tocar. No sabíamos qué admirar más: Sus extraordinarias composiciones o su manera de interpretar, no menos extraordinaria. Y cuando Mozart hubo de improvisar solo al final del concierto, por más de media hora, hizo aumentar aún más nuestro entusiasmo y tensión, provocando una tormenta de aplausos. En efecto, esta manera de improvisar sobrepasa todo lo que uno puede imaginar, lo que significa tocar el piano y el incomparable valor de sus composiciones se unía a la agilidad más completa. Sin ninguna duda, este concierto ofrecido para el público de Praga resultó único en su género. También Mozart puede considerar este concierto como uno de los más felices de toda su vida.

F. X. Niemetscheksde, *Vida de Mozart*. Praga, 1798 (describe el concierto que Mozart dio en la Opera de Praga el 19 de enero de 1787).

PROGRAMA  
QUINTO CONCIERTO

**Sonatas de Viena**

**I**

**Sonata en Sol menor KV. 312**

Allegro

**Sonata (18.<sup>a</sup>) en Fa mayor KV. 533**

Allegro

Andante

Rondo: Andante (KV. 494)

**Sonata (15.<sup>a</sup>) en Do mayor KV. 545**

Allegro

Andante

Rondo: Allegretto

**II**

**Sonata (16.<sup>a</sup>) en Si bemol mayor KV. 570**

Allegro

Adagio

Allegretto

**Sonata (17.<sup>a</sup>) en Re mayor KV. 576**

Allegro

Adagio

Allegretto

JOSE FRANCISCO ALONSO, *piano*

*Miércoles, 19 de mayo de 1982. 19,30 horas*



*Grabado de Jean Mansfeld, según un medallón de Posch.*

## NOTAS AL PROGRAMA

### **Introducción general**

#### *El instrumento*

Separados en el espacio pero coincidentes en el tiempo, varios constructores de instrumentos idearon, casi simultáneamente, los primeros pianos de la historia: Cristofori en Italia, Schröter y Silbermann en Alemania, Marius en Francia. Esto ocurría en torno a 1709. La prioridad, no obstante, parece corresponder a Bartolomeo Cristofori, y no solo en lo estrictamente cronológico, sino en el notable ingenio y la eficacia con que supo resolver los problemas básicos que suscitaba la mecánica del nuevo instrumento. No es este el lugar para rastrear los orígenes remotos del piano ni para establecer detalladamente las diferencias mecánicas que le distinguen de los otros instrumentos de teclado con los que vino a competir y a los que acabó desplazando... hasta casi hoy mismo: el «clavicémbalo» y el clavicordio. En el primero, que era el instrumento corriente para el concierto y la música de cámara, la cuerda era puesta en movimiento mediante un plectro de pluma de ave o cuero; la posibilidad de disponer en él varios registros, es decir, varios juegos de cuerdas, hacían del «clavicémbalo» un instrumento de rica y variada sonoridad pero de muy limitadas, casi inexistentes, posibilidades dinámicas. En el clavicordio, que era, por excelencia, el instrumento familiar, casero (desde Forkel en adelante se ha repetido hasta la saciedad que era el instrumento preferido de J. S. Bach, pero esto es, cuando menos, discutible), las cuerdas eran golpeadas por una pequeña pieza metálica llamada *tangente*; era posible obtener en él diferentes intensidades y gradaciones entre ellas, pero dentro de márgenes muy estrechos. Sus principales defectos residían en lo débil de su sonoridad y en su limitada extensión, aunque esto último fuese, por supuesto, más fácilmente remediable. Para los primeros constructores de pianos, el objetivo estaba en lograr un instrumento con una



dinámica más rica, capaz de sonar «piano e forte», es decir, suave o fuertemente, y de conseguir gradaciones perfectamente controlables mediante el ataque, mediante la pulsación, entre ambos extremos dinámicos. La solución se halló en una mecánica relativamente compleja —cada vez más compleja, como nos ha demostrado después la evolución del instrumento— que accionaba unos macillos de madera recubiertos de cuero que, a su vez, golpeaban las cuerdas. Aunque los primitivos «pianoforti» no tenían una sonoridad mucho más potente que la de los grandes y desarrollados clavecines del último barroco, el hecho de contar con una mecánica «sensible» al ataque, que traducía las mínimas diferencias de presión sobre la tecla en efectivas diferencias de intensidad sonora, supuso una mejora de valor incalculable en cuanto a las posibilidades expresivas de los instrumentos de teclado. Por lo demás, es cosa bien sabida que el «pianoforti» no ha cesado de desarrollarse y perfeccionarse a lo largo de más de dos siglos, hasta llegar a los poderosos instrumentos actuales, tan diferentes en cuanto a sonoridad de los primitivos «pianoforti» de los que pudo disponer Mozart, que los pianistas actuales se encuentran inevitablemente enfrentados con problemas de orden interpretativo no siempre fáciles de resolver; a ello habremos de referirnos más adelante. Sin entrar en detalles, es necesario hacer notar que, desde muy pronto, dos principios diferentes en cuanto a la mecánica (dos «filosofías estaríamos tentados de decir) guiaron la evolución de los primeros pianos: la «mecánica vienesa» y la «mecánica inglesa». El principio de funcionamiento en que se apoyó la mecánica inglesa parecer ser que había sido anticipado ya por Cristofori desde 1726 (retomado por Silbermann, llegó a Inglaterra de la mano de un discípulo de este último, llamado Johannes Zumpe); sin embargo, fue la mecánica vienesa, puesta a punto por Johann Andreas Stein, en torno a 1770, la primera que hizo posible la creación de instrumentos verdaderamente dúctiles, aptos para responder a todas las exigencias. Mozart, en una carta a su padre fechada el 17-X-1777, a la que volveremos a referirnos, manifiesta su entusiasta opinión acerca de los pianos de Stein, que eran (citamos a K. Wolters) «los preferidos de los clásicos vieneses, que apreciaban su «toucher» ligero y delicado, su breve recorrido (aproximadamente 6 mm.), su registro superior cantante en excelente equilibrio con los bajos; a las ventajas del clavicordio, sumaba un amplio abanico de matices. Permitían conservar el cua-

dro y las cuerdas utilizados hasta entonces, en tanto que la mecánica inglesa, más sonora y más energética, exigía una resistencia y una tensión mayores de las cuerdas, y por lo tanto un cuadro reforzado, macillos más pesados y un recorrido más largo. El desarrollo de esta última mecánica fue el que condujo al piano moderno». El italiano Muzio Clementi, que era uno de los pianistas más reputados de la época, y J. Ch. Bach, el llamado «Bach de Londres», estuvieron entre los primeros adeptos de la mecánica inglesa, lo cual no tiene nada de sorprendente, ya que la mayor parte de sus respectivas carreras como instrumentistas y compositores tuvo por escenario Inglaterra, aunque ésta no pueda ser tomada como la única ni, probablemente, siquiera la principal razón de su preferencia. Mozart, por su parte, permaneció fiel toda su vida a la mecánica vienesa representada por los instrumentos de Stein, Streicher o Walters.

La adopción por parte de Stein de un mecanismo perfeccionado de escape, que evitaba el rebote del macillo sobre las cuerdas, fue una mejora que gustó mucho a Mozart, como más adelante veremos. Otros muchos «perfeccionamientos» fueron intentados en la época mediante la incorporación al piano de mecanismos que accionaban juegos o registros diversos: de laúd, de arpa, de clavecín, de percusión, etc. Toda esta gama de recursos, más o menos divertidos, pero, en definitiva, ajenos a la esencia del nuevo instrumento, se ponían en funcionamiento mediante tiradores manuales, como en los viejos claves, mediante palancas accionadas con la rodilla, o por intermedio de pedales. De todo ello sólo han quedado incorporados de manera definitiva a los pianos modernos dos mecanismos: el pedal izquierdo, llamado «celestes», que mediante el desplazamiento de toda la maquinaria (nos referimos a los pianos de cola) permite que los macillos golpéen solamente una de las tres cuerdas que corresponden a cada tecla (1), obteniéndose así una atenuación generalizada de la intensidad sonora, y, sobre todo, el pedal derecho, incorrectamente denominado «forte», que al levantar simultáneamente los apagadores encargados de detener la vibración de cada cuerda (o grupo de ellas) una vez que se ha abandonado la tecla, deja vibrar libremente la totalidad de las cuerdas. Este mecanismo se ha convertido en algo tan característico, tan identificado con el instrumento mismo, le ha añadido tales posibilidades desde el punto de vista del enriquecimiento tímbrico y dinámico al permitir el control de

la resonancia, que no se explica enteramente la evolución de la escritura pianística a partir de Beethoven y durante todo el Romanticismo sin la existencia del pedal «forte» (2). Importa mucho destacar que los pianos que tocó Mozart desde una época relativamente temprana disponían ya de este mecanismo, si bien accionado mediante rodillera. Este extremo está inequívocamente documentado en la carta de Mozart a su padre del 17-X-1777, antes mencionada, en la que dice textualmente: «La última Sonata en re mayor (se trata, sin duda, de la Sonata K. 284, llamada «Dürnitz-Sonate») suena de manera incomparable sobre el piano de Stein. Y el mecanismo que se acciona mediante la rodilla es también mejor que en los otros instrumentos; me basta rozarlo para que funcione, y en cuanto separo, por poco que sea, la rodilla, no oigo ya la más mínima reverberación». (El subrayado es nuestro.)

### *El pianista*

Desde su invención, en los albores del siglo XVIII como hemos visto, el «pianoforte» (3) —«gravicémbalo col piano e forte» era la denominación que le dio Cristofori— mantuvo una cerrada competencia con los instrumentos de teclado afines, clavecín (4) y clavicordio. Desde mediados del siglo, casi, esta lucha estaba prácticamente sentenciada a favor del piano, aunque, durante bastantes años aún, en la práctica musical coexistieron los viejos y los nuevos instrumentos. Mozart, que nació en 1756, cuando el «pianoforte» estaba a punto de iniciar su firme expansión, fue uno de los primeros grandes músicos que, en su doble condición de compositor y de intérprete, se inclinó explícitamente en favor del piano. Ciertamente, en los inicios de su prodigiosa carrera —y aún más adelante— debió lucir sus dotes de estupendo ejecutante e improvisador sobre los teclados de los instrumentos que encontraba a su disposición, los cuales eran mayoritariamente, según toda probabilidad, clavecines, y también clavicordios. En sus primeros viajes de «niño prodigio», acompañado de su padre y de su hermana Nannerl, casi tan precoz como él, un pequeño clavicordio formaba parte de su bagaje, lo que se explica por lo reducido de las dimensiones y el peso de algunos de estos instrumentos. Parece ser que durante algún tiempo continuó sirviéndose de un clavicordio para componer. Pero desde muy pronto, como se ha dicho, manifestó

claramente su preferencia por el pianoforte. Es posible que en la propia casa paterna en Salzburgo dispusiera, a partir de un cierto momento, de un piano; eso, al menos, supone A. Einstein, aunque una carta de la madre de Leopoldo Mozart (28-XII-1777) podría sugerir lo contrario: «En verdad, toca de una manera muy diferente de como lo hacía en Salzburgo, ya que hay aquí pianos en los cuales toca de una manera tan extraordinaria que la gente dice no haber escuchado nunca nada igual». Las preferencias del joven Mozart se dirigían a los instrumentos contruidos por Spáth, en Ratisbona, pero más tarde, cuando en el curso de un viaje trabó conocimiento con Stein, en Augsburgo, se entusiasmó con los instrumentos contruidos por éste, tal como se refleja en la ya citada carta a su padre (17-X-1777), en la que hace un elogio pormenorizado y detalla las principales características de esos instrumentos, lo cual convierte esa carta en un documento del máximo interés para nosotros. «Es verdad —escribe Mozart— que no se vende un piano de esta clase en menos de trescientos florines, pero el cuidado y el trabajo que Stein emplea para ello es impagable. Esos instrumentos tienen la gran ventaja de ser fabricados con un mecanismo de escape, y solo un constructor entre cien cuida de esto. Pero sin un escape es imposible evitar las oscilaciones y vibraciones después que la nota ha sido tocada. Cuando usted baja la tecla, los macillos recaen, un instante después de haber tocado la cuerda, siendo indiferente si usted las mantiene bajadas o las ha abandonado ya».

No se puede precisar con exactitud en qué momento tocó Mozart por vez primera un pianoforte, pero desde luego hubo de ser muy pronto; está documentado, por ejemplo, que en 1765, es decir, cuando Mozart contaba nueve años, el factor Tschudi (un suizo afincado en Londres y que está en el inicio de la célebre firma Broadwood) le hizo tocar en público un piano que había fabricado expresamente para Federico II de Prusia. Lo que nos interesa resaltar ahora es la incesante actividad que como pianista desplegó Mozart a lo largo de toda su vida, desde los años en que «ejercía» de niño prodigio, esos duros años itinerantes en los que, de la mano de su infatigable padre y en compañía de su hermana, se dio a conocer en gran parte de Europa, hasta ese brillante período comprendido entre 1782 y 1786 en el que se convierte en el ídolo del público vienés, y escribe y estrena sus más importantes conciertos para piano y orquesta; esa etapa, la más bri-

liante de su carrera, desde el triple punto de vista del éxito artístico, mundano y financiero, cuando, según el testimonio del padre, el piano hubo de ser sacado de la casa de Mozart veintitantas veces en el plazo de un mes para trasladarlo a las distintas salas en las que había de actuar, terminó brúscamente en el momento en que el público vienés, por razones nunca bien explicadas, le volvió la espalda, trocando el entusiasmo con que había seguido sus actuaciones de esos años por la más atroz indiferencia.

¿Podríamos imaginarnos hoy el estilo de Mozart como ejecutante? Solo podemos contar para ello con los testimonios de algunos de sus contemporáneos, testimonios generalmente admirativos, aunque en algunos casos se manifieste alguna reserva —ya lo veremos—, pero en los que difícilmente hallaremos una descripción cabal de su juego. De los relatos que nos han llegado de sus confrontaciones con dos grandes pianistas de la época, como eran Clementi y Beecké, puede sacarse la conclusión de que, aunque su habilidad como ejecutante era muy grande, su técnica quedaba por debajo de la de sus oponentes. Véase, por ejemplo, la reseña que escribió Schubart en «Deutsche Chronik» con referencia al «duelo pianístico» entre Mozart y el capitán von Beecké, en 1776: «Mozart toca las cosas más difíciles a primera vista. Sin embargo, Beecké le supera ampliamente: una velocidad alada, una gracia, una tierna dulzura y un gusto particular son otras tantas mazas que nadie podrá arrebatar de las manos de este Hércules». Claro que no tenemos por qué dar riguroso crédito al testimonio de nadie, ya que, en definitiva, no se trata más que de estimaciones personales siempre sujetas a error. La revancha de Mozart estaba, sin embargo, por una parte, en su fabulosa capacidad de lector a primera vista y de improvisador (algo en lo que todos los testimonios se muestran unánimes); por otra (y pese a la opinión de Schubart) en el «gusto» y la «expresión» que ponía en sus interpretaciones. Ciertamente, él daba mucha importancia al «gusto» y al «sentimiento», como se desprende de sus numerosas manifestaciones en ese sentido. De esa otra confrontación en la que tuvo como rival a Muzio Clementi, en presencia del emperador José II (1781), Mozart saca una impresión bastante negativa (y probablemente no exenta de un grano de injusticia) de su oponente, al que juzga un buen pianista en el orden mecánico y nada más; elogia sus pasajes en terceras, pero le niega todo «gusto» o «sentimiento», y llega a califi-

carie de «ciarlatano». Clementi, por su parte, más equitativo, asegura que a nadie había oído tocar con tanto espíritu ni tanta gracia como a Mozart. De este memorable encuentro queda, por lo demás, un tercer testimonio, imparcial, que suministra el compositor Karl Ditters von Dittersdorf en su autobiografía, bajo la forma de una conversación entre él y el emperador:

«José II. — *¿Ha escuchado a Mozart?*

Ditters. — *Tres veces ya, Señor.*

José II. — *¿Le gusta?*

Ditters. — *Sí, como gusta a todos los músicos.*

José II. — *¿Ha escuchado también a Clementi?*

Ditters. — *Sí, Señor.*

José II. — *Algunos comparten la opinión de Greybig y lo prefieren a Mozart. ¿Qué piensa usted? Hable francamente.*

Ditters. — *El juego de Clementi es pura técnica; Mozart sabe asociar la técnica con el gusto.*

José II. — *Ese es exactamente mi punto de vista.»*

En otro orden de cosas, puede decirse que, de una manera general, el estilo de los pianistas del tiempo de Mozart —y de Mozart mismo, verosímelmente— se inclinaba hacia un juego preferentemente «non legato». Eso se desprende de los mismos tratados de la época, empezando por el de K. Ph. E. Bach, en donde se aconseja que toda nota o grupo de ellas que no esté expresamente ligada o picada se toque «non legato». En cierto modo, Beethoven, bastantes años después, confirma este punto de vista, cuando confiesa a su discípulo Carl Czerny que no le gustaba el estilo seco y «staccato» de la época de Mozart. Pero ¿hasta qué punto cabe generalizar a partir de tan magros datos? Porque, evidentemente, dentro de un estilo o un autor determinados, cada obra puede plantear sus propias e incluso antagónicas exigencias. En fin, esto y no mucho más es lo que se sabe del Mozart pianista.

## ***El género***

La producción pianística de Mozart se reparte, fundamentalmente, en tres géneros: Variaciones, Sonatas y Conciertos. Junto a ello habría que considerar las Fantasías, aunque una de ellas, la más extensa y la más significativa, fuese concebida, como luego se verá, a manera de pórtico de una de las sonatas. El resto son

Minuetos y algunas otras piezas de menor importancia, aún cuando entre ellas se encuentren algunas otras páginas de gran belleza, como puedan serlo, por ejemplo, el Rondó en la menor K. 511 o el Adagio en si menor K. 540. Veamos la importancia relativa de cada uno de estos géneros dentro de la obra mozartiana.

Si lo contemplamos desde la perspectiva que nos brinda una obra maestra como las Variaciones Goldberg de Bach, el género «variación», tal y como lo cultivan los compositores que representan el «estilo galante», es, a todas luces, un género menor; aún sin recurrir a tan descomunal término de comparación, no cabe atribuir ninguna transcendencia a un género eminentemente superficial, que no parece tener otro fin que el de hacer brillar la virtuosidad del pianista-compositor y, eventualmente, su capacidad de improvisador, ya que en multitud de ocasiones las variaciones se improvisaban directamente ante el público, aceptando temas propuestos por los mismos oyentes, generalmente motivos muy populares o arias de óperas bien conocidas de todos. Si el compositor quedaba especialmente satisfecho de alguna de estas improvisaciones podía, ayudado de mejor o peor memoria —y en el caso de Mozart esto no debía ofrecer ningún problema— transcribirla al papel e incluso someterla a una elaboración algo más cuidadosa. Para este tipo de obras siempre había fácil salida, puesto que las posibilidades de editarlas eran grandes. Tal era la situación en tiempos de Mozart (como siguió siéndolo en tiempos de Beethoven, si bien éste hizo evolucionar el género en una dirección que terminó por desembocar en obras monumentales, de la envergadura y la ambición de las Variaciones Diabelli o el Arietta de la Sonata 32) y a ese enfoque superficial, que antepone la brillantez a otros valores, responden casi todas sus series de variaciones. Si en algún caso pudo preocuparse algo más, se trata de una excepción que no hace sino confirmar la regla. De todas maneras, cuando se da el caso de incorporar la variación a la sonata, cosa que, en lo que se refiere a las sonatas de piano solo, Mozart hizo en dos ocasiones (Sonata en re mayor K. 284 y Sonata en la mayor K. 331), la elaboración es ya bastante exigente y el resultado, sobre todo en el segundo caso, está a la altura de las mejores creaciones pianísticas mozartianas. Las quince series de variaciones que escribió Mozart (exceptuados los dos movimientos de sonata en forma de variaciones que acabamos de mencionar) se distribuyen a lo largo de toda la vida del compositor,

desde las Variaciones sobre un tema de Graaf K. 24 de 1766, hasta las Variaciones sobre un tema de Schack K. 613, de 1791, que son su última producción para piano.

El caso de los conciertos es bien distinto; en los conciertos está, en opinión de muchos, una de las cimas más altas de toda la obra mozartiana. Alfred Einstein, en su valiosa biografía-estudio sobre el músico, ve en ellos, con muy buenas razones, la suprema síntesis entre la orquesta y el instrumento solista, mucho más que en los conciertos para otros instrumentos, incluidos los de violín, ya que el piano se muestra como un digno oponente de la orquesta, capaz de darle la réplica en todos los aspectos. «En el concierto para piano — escribe Einstein—, Mozart dijo la última palabra, si cabe expresarse así, en la fusión de lo concertante con lo sinfónico, lo cual conduce a una unidad superior, por encima de la cual no fue ya posible ningún progreso, simplemente porque lo perfecto es perfecto». Ciertamente, el modelo del concierto para solista y orquesta entendido a la manera moderna, el modelo en que se basó Beethoven y tras de él los compositores románticos casi sin excepción, el modelo que ha seguido siendo válido hasta casi hoy mismo, fue una creación mozartiana. Por su número —veintitrés y no veintisiete, ya que los primeros no son sino arreglos de sonatas de J. Ch. Bach— y por su extensión, componen la parcela más voluminosa de toda la producción pianística mozartiana. Su importancia dentro de ese contexto ya queda apuntada más arriba. El destino de estas obras no era la publicación, como en el caso de las variaciones y hasta cierto punto, como veremos, en el de las sonatas. De hecho, sólo cuatro de esos veintitrés conciertos fueron publicados en vida del compositor. Mozart destinaba los conciertos a sus propias apariciones en público, e incluso los conciertos que tenían originariamente otro destinatario (por ejemplo, los dos conciertos para Babette Ployer o el Concierto para Mlle. Jeunehomme) fueron igualmente utilizados por él mismo cuando lo necesitó. Eso explica, dicho sea de paso, la manera sumaria en que a veces está redactada la parte solista, su parquedad en indicaciones para la ejecución tales como matices, articulaciones y fraseos, etc.; el ejemplo extremo en ese orden de cosas lo constituye el Concierto K. 537 «Coronación», en el que la parte de piano consiste a veces solo en la línea superior, sin tan siquiera el acompañamiento de la mano izquierda. Realmente, Mozart no necesitaba de mayores



precisiones, ya que dado su método de componer, la partitura, en el momento de la ejecución, no era sino un «aide-mémoire». Teniendo en cuenta cuál era el destino de los conciertos, se comprende fácilmente que la mayor parte de ellos, y desde luego los más importantes, fuesen escritos en el período de sus grandes éxitos en Viena, cuando cada temporada podía organizar una o varias «academias» (amén de participar en las «academias» organizadas por otros) con la seguridad de cubrir en su totalidad el abono.

En cuanto a su motivación, la sonata para piano es un caso intermedio entre la variación y el concierto. De entrada, la sonata (para clavecín o para pianoforte) iba dirigida a un público muy extenso de aficionados y, por consiguiente, era un género que no hallaba grandes dificultades para su publicación y difusión, ya que la demanda era grande. Téngase en cuenta que el piano, como antes (y simultáneamente) el clavecín y el clavicordio, era no solamente el instrumento de concierto, sino también un instrumento casero, cultivado por multitud de «amateurs» de muy diverso nivel. Las razones por las que los instrumentos de teclado (exceptuado el órgano, claro está) eran entonces los más difundidos entre los aficionados, son, ni más ni menos, las mismas que hacen hoy del piano el instrumento favorito de tantos y tantos alumnos como pueblan las aulas de los conservatorios: se trata de instrumentos autosuficientes, que no requieren ser necesariamente acompañados de otro u otros instrumentos, que poseen un repertorio extensísimo y que presentan un grado de dificultad razonable de aprendizaje, siempre que no se aspire a llegar a ser un gran virtuoso. De todo esto se deduce que la sonata para clavecín o piano era un género sin grandes pretensiones, susceptible de ser cultivado por «amateurs», música casera, por así decir; si, como apuntan J. y B. Massin en su excelente y voluminoso estudio sobre Mozart, «se le añade un acompañamiento de violín lo bastante rudimentario como para que pueda ser omitido sin gran perjuicio, se duplican las delicias de las familias en las que hay un violinista, aunque sea principiante, con lo cual se duplica el público: de ahí la boga del género». Asistimos ahí a una inversión de los papeles instrumentales en comparación con lo que sucede en la sonata barroca. En ésta, el violín (o el violoncello, o la flauta, o el oboe...) era «acompañado» por el instrumento de teclado (clavecín o clavicordio) a partir de un simple bajo cifrado. En el período posterior vemos que la parte principal corres-

ponde al instrumento de teclado, mientras el violín no hace otra cosa que acompañarlo de manera tan sumaria que su parte puede ser suprimida. Lo que hará Mozart será impulsar la evolución del género en dos direcciones diferentes: de una parte, la sonata para piano, que alcanzará en ocasiones un grado de dificultad que empieza a colocarla ya fuera del alcance de muchos aficionados; de otro, la sonata para piano y violín (no para violín y piano, todavía) en un estilo más «camerístico», según el cual ambos instrumentos desempeñan cometidos de pareja importancia. En ambos sentidos, Mozart prepara el camino a Beethoven. Pero al principio no es fácil separar ambos géneros en la producción mozartiana, porque, de hecho, las cuatro primeras sonatas de Mozart, escritas en París o Versalles en 1764 (o sea, a los ocho años) eran sonatas para clave y violín; pero originalmente fueron iniciadas y parcialmente redactadas para clave solo; su conversión en sonatas con acompañamiento de violín «ad libitum» obedeció, sin duda, a la necesidad de plegarse a la moda entonces imperante. Las primeras sonatas para clavecín (o pianoforte, tal vez) solo fueron escritas en 1766, pero estas obras (K. 33d, 33e, 33f y 33g) desaparecieron. Cuando Mozart decidió escribir de nuevo sonatas para piano solo, en 1774, o sea, ocho años más tarde, lo hizo ya desde la óptica de un compositor precozmente maduro, que había dejado atrás su período de formación e integrado en un lenguaje sumamente personal todas las influencias sufridas. Presumiblemente, destinaba esas sonatas a nutrir su propio repertorio de virtuoso, aunque, naturalmente, no descartara la posibilidad de editarlas (ya veremos más adelante lo que efectivamente sucedió); por ello, no son obras muy fáciles, ni siquiera consideradas desde nuestra perspectiva actual. A partir de ese momento, la cronología de las sonatas pianísticas de Mozart es la siguiente:

Sonata (n.º 1) en do mayor K. 279

Sonata (n.º 2) en fa mayor K. 280

Sonata (n.º 3) en si bemol mayor K.281

Sonata (n.º 4) en mi bemol mayor K. 282

Sonata (n.º 5) en sol mayor K. 283

Compuestas en Salzburgo, durante el otoño de 1774.

Sonata (n.º 6) en re mayor K. 284 «Dürnitz»

Compuesta en Munich, en enero o febrero de 1775.

Sonata (n.º 7) en do mayor K. 309

Terminada en Mannheim, el 8 de noviembre de 1777.

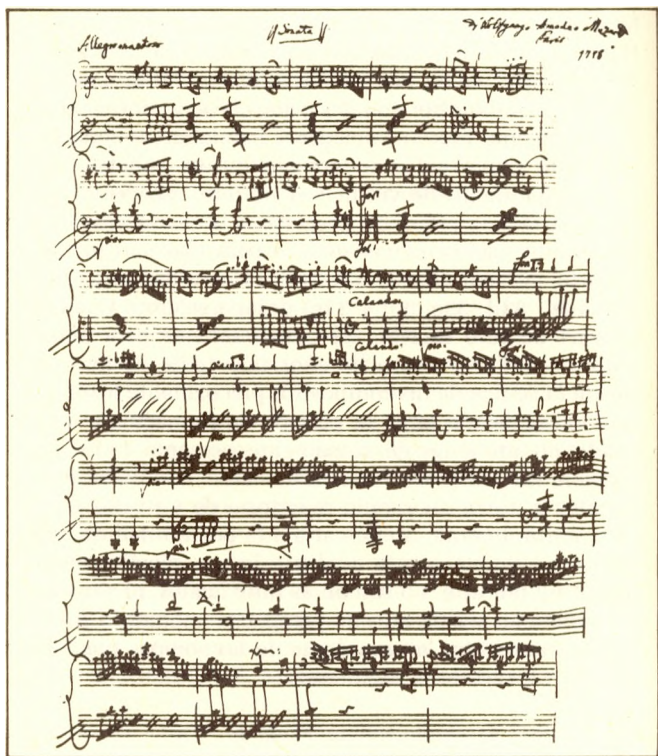
Sonata (n.º 9) en re mayor K. 311

Compuesta en Mannheim, después del 25 de noviembre de 1777.

(Ver comentario a esta sonata en el programa correspondiente).

Sonata (n.º 8) en la menor K. 310

Compuesta en París, en mayo de 1778.



Primera página manuscrita de la Sonata K. 310.

Sonata (n.º 10) en do mayor K. 330

Sonata (n.º 11) en la mayor K. 331

Compuestas en París, antes del 20 de julio de 1778.



Portada de la Primera Edición de la Fantasía K. 475 y de la Sonata K. 457. publicada por Artaria en 1786.

Sonata (n.º 12) en fa mayor K. 332

Compuesta en París, en agosto de 1778.

Sonata (n.º 13) en si bemol mayor K. 333

Compuesta en París, en septiembre, o en Estrasburgo, en octubre de 1778.

Fragmento de un primer movimiento de sonata en si bemol mayor K. 400

Compuesto en Viena, en el verano o el otoño de 1781. Mozart escribió la exposición y el desarrollo de este movimiento, y por razones desconocidas se detuvo ahí. Maximilian Stadler añadió la «reprise» copiando textualmente la exposición, sin más modificación que el cambio de tonalidad obligado en el segundo grupo de temas, y lo hizo publicar bajo esa forma (*No se incluye en este ciclo por razones obvias*).

Sonata (n.º 14) en do menor K. 457

Fechaada en Viena, el 14 de octubre de 1784.

Fantasia en do menor K. 475

Fechaada en Viena, el 20 de mayo de 1785, y publicada juntamente con la Sonata precedente, a la que sirve de introducción.

Rondo en fa mayor K. 494

Fecha en Viena, el 10 de junio de 1786 (*ver la Sonata siguiente*).

Sonata (n.º 18) en fa mayor K. 533

Los dos primeros movimientos fueron compuestos en Viena, en enero de 1788. Mozart le añadió como tercer movimiento el Rondo precedente, con algunas modificaciones que se detallarán en el comentario al programa correspondiente.

Sonata (n.º 15) en do mayor K. 545

Fecha en Viena, el 26 de junio de 1788

Sonata en fa mayor K. 547a

Esta Sonata en dos movimientos está formada por un Andante con variaciones, que no es otra cosa que las Variaciones K. 54 ligeramente modificadas, y un Allegro que no es sino el Rondo final de la Sonata precedente, también con ligeras variantes. Con el añadido de un Andante cantabile, a guisa de primer movimiento, y la pertinente parte de violín, esta Sonata aparece mencionada en el catálogo que Mozart llevaba de su propia mano como «una pequeña sonata de piano par principiantes, con un violín». Köchel le atribuye el número 547 y hace la número 43 de las sonatas para piano y violín del compositor. (*No se incluye en el presente ciclo por razones obvias*).

Sonata (n.º 16) en si bemol mayor K. 570

Compuesta en Viena, en febrero de 1789. Apareció publicada con el añadido de una parte de violín que puede ser suprimida enteramente sin modificar para nada la parte de piano.

Sonata (n.º 17) en re mayor K. 576

Compuesta en Viena, en julio de 1789

Allegro en sol menor K. 312

Compuesto en Viena, seguramente en el verano de 1790. Se trata con toda probabilidad del primer movimiento de una de las sonatas destinadas a la princesa Federica de Prusia (*ver comentario en el programa correspondiente*).

A esta nómina de sonatas para piano sólo cabría añadir, para completar este sector, las Sonatas para piano a cuatro manos K. 19d de 1765, K. 381 de 1772, K. 358 de 1774, K. 497 de 1786 y K. 521 de 1787, más la Sonata para dos pianos K. 448 de 1781.

### *Algunos problemas referentes a la interpretación*

Al margen de las dificultades intrínsecas que presenta la interpretación musical, hay toda una serie de problemas concretos que se nos plantean cuando nos encaramos con la música antigua en general y, de una manera más precisa o más restringida, con la de la segunda mitad del siglo XVIII, que es la que en este momento nos interesa. No vamos a referirnos sino a los que derivan del hecho de que hoy empleamos corrientemente instrumentos distintos de aquellos que estaban disponibles en el tiempo de Mozart.

Que Mozart destinó sus obras para teclado, a partir de un momento bastante temprano de su carrera, al piano, es un hecho que no ofrece ni ha ofrecido nunca la menor duda para nadie que estuviese medianamente informado. Ahora bien, es igualmente indudable que sus obras debieron tocarse indistintamente en pianoforte o en clavecín o, incluso, en clavicordio, puesto que tales instrumentos estuvieron aún en uso durante toda la segunda mitad del siglo XVIII (y todavía a principios del XIX) y no fueron desplazados totalmente por el piano sino de una manera gradual. La moderna recuperación del clavecín, su incorporación a la nómina de instrumentos actualmente «vivos» (felizmente vivos, habría de decir), permite escuchar las obras de Mozart en un instrumento en el que eran «efectivamente» interpretadas en la época, aunque no estuviesen pensadas para él; esto es algo que no debe perderse nunca de vista, y para dejar bien claras las ideas en este orden de cosas, conviene puntualizar que ya las primeras sonatas para piano solo de Mozart que han llegado hasta nosotros —nos referimos a las Sonatas de 1774— están provistas de numerosas indicaciones dinámicas de la propia mano del autor.

Una segunda posibilidad que se nos ofrece es la de interpretar esta música en los pianos de la época, ya sea en instrumentos originales o en réplicas de ellos, pero esto plantea toda una serie de problemas de no fácil solución: por una parte, son pocos los instrumentos de la época que se han conservado en buenas condiciones o que han consentido una restauración que los hiciese viables, y la mayoría de ellos están en museos o en colecciones particulares, lo que, cuando menos, restringe notablemente las posibilidades de utilización. Con el pianoforte no ha sucedido, al menos hasta ahora, lo que con el clavecín, esto es, que se han fabri-

cado y se fabrican en la actualidad numerosos instrumentos de nuevo diseño o réplicas de instrumentos antiguos. Tal vez no llegue a suceder nunca, o al menos no en la misma proporción, ya que se trata de casos distintos: clavecín y piano son instrumentos realmente diferentes, cosa que no ocurre entre los pianos antiguos y modernos, aunque haya entre ellos diferencias más o menos acusadas; la recuperación del clavecín era, pues, una necesidad perentoria si se quería resucitar plenamente la música de aquellos siglos con las mínimas, indispensables garantías de veracidad y de fidelidad, en tanto que la recuperación del antiguo pianoforte no parece ser una necesidad tan hondamente sentida, al menos por el momento. Lo cierto es que esta circunstancia nos priva de escuchar las obras de Mozart con la sonoridad que verdaderamente tenían en los instrumentos de su tiempo. Pero aún contando con tales instrumentos, los problemas no estarían enteramente resueltos; quisiera citar con alguna extensión un párrafo de Badura Skoda en el que se plantean con bastante claridad estas cuestiones: «Otro problema — escribe el pianista austríaco— se nos ofrece a propósito de la utilización de instrumentos antiguos; nosotros no sabemos ya tocarlos como se acostumbraba a tocarlos. No solamente nuestra técnica de ejecución ha evolucionado, sino que nuestra percepción de las sonoridades ha devenido función de las condiciones de vida modernas y sería necesaria una reeducación completa si quisiéramos aprender a tocar los instrumentos antiguos poco más o menos como se los tocaba en tiempos de Mozart. A la inversa, si algún músico, después de haber vivido durante años familiarizándose con los instrumentos antiguos, consiguiera reeducarse en este sentido, nuestro público, acostumbrado a la sonoridad de los instrumentos actuales, juzgaría con seguridad extraño, o incluso francamente desagradable, este intento de resurrección de un antiguo ideal de belleza. Un músico dotado de sentido práctico no puede, por lo tanto, ignorar deliberadamente la evolución técnica y acústica de los últimos ciento cincuenta años, incluso si esta evolución debe implicar para él la renuncia a tal o cual atractiva sonoridad; de lo contrario, se distanciaría, por su propia iniciativa, del conjunto de sus oyentes. La resurrección de antiguas sonoridades, como la técnica de los instrumentos antiguos, es, ciertamente, un tema apasionante para los historiadores. Pero para el músico, en razón de los cambios globales operados en nuestros gustos, es una vía prácticamente sin sa-

lida». Es una opinión, esta de Badura Skoda, muy digna de ser tenida en cuenta, aunque no haya de ser, necesariamente, compartida; señalemos, tan solo, que con los mismos o parecidos problemas se encontraron o se encuentran los modernos clavecinistas, desde Wanda Landowska hasta Gustav Leonhardt, y la realidad, en este otro caso, es que el clavecín parece sólidamente establecido («reestablecido», deberíamos decir) en nuestra «praxis» musical contemporánea. Probablemente no sea tan necesaria una resurrección del antiguo pianoforte y, en todo caso, el futuro inmediato nos lo confirmará o desmentirá. Estaríamos tentados de argumentar que Mozart se hubiese entusiasmado con nuestros pianos modernos, de la misma manera que se entusiasmó con las mejoras introducidas por Stein en sus pianos. ¿Acaso no optó, también, por el piano frente al clavecín? Podríamos apostar sobre seguro a que, una vez más apostaría por el instrumento nuevo, es decir, por los poderosos pianos actuales, y es igualmente seguro que haría uso de todas las posibilidades que le brindasen. (Recordemos tan solo la complacencia que muestra Mozart en emplear el registro extremo del instrumento que tenía a su disposición, en el final del Rondo K. 494, último movimiento de la Sonata K. 533, con su insistencia en la nota más grave (fa) del teclado de entonces; y no es ese el único ejemplo. (*Ej. mus. 1*) Pero todo esto no es más que pura hipótesis; la

1) So in Erstdruck / thus in the first print

única realidad es que dispuso de aquellos instrumentos y no de éstos. A nosotros nos toca decidir si vale la pena resucitar el antiguo pianoforte, o si la utilización de los pianos actuales es, no ya lícita, sino, en muchos aspectos, hasta ventajosa. (Nuestra particular opinión



se inclina por el sí a esta última opción, sin negar el interés que indudablemente tiene la reproducción del sonido «original»).

La tercera posibilidad, la tercera vía es, pues, la de interpretar Mozart en los pianos modernos, que es, justamente, lo que se hace de manera corriente, pero esto a su vez plantea una serie de problemas de orden interpretativo que nos gustaría comentar brevemente. Estos problemas derivan, fundamentalmente —dejamos al margen, una vez más, los problemas de interpretación de los textos, por más que en esta ocasión, o más adelante, resulte forzoso referirse a las indicaciones dinámicas y su correcta interpretación— de las diferencias de sonoridad existentes entre el pianoforte y el piano moderno; y también cabría preguntarse en cuanto a los criterios que habrían de guiarnos en cuanto a la utilización del pedal.

Con su cuadro enteramente de madera, su fina tabla armónica y sus delgadas cuerdas (generalmente dos, más tarde tres por cada nota, como en los pianos modernos, y en algunos instrumentos —Graff— incluso cuatro), el pianoforte tenía un sonido cristalino, no mucho más potente que el de un gran clavecín, aunque, eso sí, capaz de graduar eficazmente la dinámica, como hemos dicho ya varias veces. Tal como señala K. Wolters, «no se quería, ni se podía reemplazar, de un día para otro, el ideal sonoro del clavecín y del clavicordio por una concepción completamente nueva, sino que se deseaba ante todo obtener una gama de matices más grande mediante un incremento de las posibilidades dinámicas». El registro medio y agudo era tan capaz de cantar como el del piano moderno, pero, en cambio, los graves distaban mucho de tener ni la potencia ni el color un tanto sombrío que posee ese mismo registro en los grandes instrumentos actuales. Tratar de imitar en un piano moderno las características sonoras de un pianoforte es un intento vano, cuando no grotesco: todas sus particularidades constructivas, empezando porque los mazos estaban recubiertos de cuero y no de fieltro, contribuían a dar al viejo instrumento un timbre más claro, más rico, en armónicos superiores, en comparación con la sonoridad de los modernos pianos, incomparablemente más poderosa, pero también menos diáfana. Y aquí, justamente, salta el problema para los intérpretes actuales, porque cabría preguntarse ¿hasta dónde es posible, lícito o conveniente hacer uso de las posibilidades dinámicas de un instrumento mucho más potente que el

instrumento original sin traicionar o desvirtuar el carácter y el sentido de una música que nació a la realidad sonora en un marco mucho más restringido? El frágil pianoforte de la época, con sus 70 u 80 kgs. de peso, estaba muy lejos de poder desencadenar la tempestad sonora de la que es capaz un moderno Steinway de casi tres metros de largo y 500 kgs. de peso, pero cuando el autor reclama un «fortissimo» (FF dentro de las posibilidades del instrumento de la época, de acuerdo, pero FF al fin, es decir, la máxima intensidad posible) ¿cómo resistirse a obtener del moderno instrumento todo lo que es capaz de dar de sí para conferir al pasaje su expresión más cabal o su máximo efecto? Por citar un solo ejemplo, en el centro del desarrollo del primer movimiento de la Sonata K. 310 hay un fragmento de expresión particularmente violenta, en el que Mozart exige un FF y más adelante un PP (*Ej. mus. 2*); los márgenes entre los que oscila la diná-

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata K. 310. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The second system features a fortissimo (ff) dynamic marking, which is circled in red. The third system starts with a pianissimo (pp) dynamic marking, also circled in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, with some notes marked with accents.

mica de un piano moderno permiten obtener aquí un contraste mucho más brutal de lo que sería imaginable en un pianoforte de la época, pero ¿no es, precisamente, un contraste brutal lo que aquí parece desear el autor, aunque los medios de que disponía no se lo permitiesen en la misma medida en que hoy resulta posible? De contentarse con un contraste moderado ¿habría recurrido a las indicaciones extremas? (Notemos, a mayor abundamiento, que tales indicaciones son muy poco frecuentes en los textos mozartianos). Esto es solo un ejemplo, entre otros muchos posibles; aquí, como en tantos otros lugares, cada intérprete deberá resolver buscando un equilibrio —que será siempre una opción puramente personal— entre su concepción, su entendimiento de la obra o del pasaje, y los

medios de que dispone para transmitirlo al oyente. Un criterio historicista llevado al extremo no sería probablemente la mejor solución.

Algunas consideraciones breves en cuanto al pedal. A pesar de que algún ilustre pianista —Gieseking, por ejemplo, y en su seguimiento muchos otros— sostiene la opinión, realmente mal fundada, de que Mozart concibió su música pianística sin contar con las posibilidades que le ofrecía el pedal, ya que éste «no había sido inventado o había sido adoptado sólo muy recientemente cuando escribió su música». Ya hemos visto, por el testimonio escrito del propio Mozart, que esto no es así; más aún, el piano Walter propiedad de Mozart, construido después de 1780 y que se conserva en la casa-museo del compositor en Salzburgo, posee un mecanismo de rodillera. Así, pues, tenemos que en 1777 Mozart elogia el mecanismo de rodillera que liberaba la resonancia en los pianos de Stein, y que el invento no era nuevo para él se deduce del hecho de que lo compare favorablemente con el mecanismo similar de otros instrumentos. Ahora bien, en 1777 a Mozart le quedaban todavía catorce años de vida, lo que no es corto plazo en un compositor que murió apenas rebasada la treintena. ¿Por qué —dice Badura Skoda— no habría de utilizar un mecanismo que había descrito tan elogiosamente, él, que no tenía rival en la explotación de todos los timbres y todas las posibilidades sonoras de los instrumentos de su tiempo?». Y también: «Ciertos pasajes de sus obras de piano reposan indiscutiblemente sobre un efecto de pedal, por ejemplo el comienzo de la Fantasía en re menor K. 397 o el compás 46 de la Fantasía en do mayor K. 394 (Ej. mus. 3 y 4). Hay también numerosos pasajes «canta-

Andante

40

Più adagio

«bile» que cobran más expresión y producen mayor efecto con ayuda del pedal, como, por ejemplo, en la Sonata en la mayor K. 331, primer movimiento, variación IV, compás 3, y otros similares» (*Ej. mus. 5*).



A estos ejemplos aducidos por Badura Skoda añadimos nosotros este otro ejemplo procedente del Andante con espressione de la Sonata en re mayor K. 311 (*Ej. mus. 6*).

¿De qué otra manera, si no es con el pedal, cabría sostener aquí los bajos, tal como lo prescribe el autor? Cabría multiplicar fácilmente estos ejemplos, pero no se trata sino de dejar clara constancia de que a Mozart le era familiar el mecanismo del pedal (u otro similar) y debía hacer buen uso de él. Lo que no resulta posible, desgraciadamente, es reconstruir mediante indicios la manera en que Mozart empleaba este precioso recurso del piano. En sus obras no aparece ninguna indicación a este respecto, lo que no tiene por qué causar extrañeza; en Beethoven, a quien sus contemporáneos reprochaban el uso excesivo que hacía del pedal, no comienzan a aparecer indicaciones aisladas a este respecto hasta la Sonata n.º 12 en la bemol mayor Op. 26; a partir de ahí y hasta su muerte, sus indicaciones de pedal son siempre muy escasas y se refieren (recuérdense, por ejemplo, los larguísimo pedales de la Sonata n.º 21 en do mayor Op. 53 «Aurora») a efectos muy concretos que hay que poner a salvo de eventuales malas interpretaciones. Se puede suponer, con buena lógica, que ni Mozart ni sus contemporáneos harían uso del pedal con la misma prolijidad ni la misma riqueza (de matices, de sonoridades) que nosotros hoy; han tenido que

transcurrir dos siglos para que, a la par que toda una literatura que lo tiene en cuenta, lo exige y a la vez se beneficia de sus ventajas, se haya desarrollado una técnica del pedal que en aquellos momentos no podía *existir* tal cual la conocemos. Pero hemos de tener en cuenta que los efectos que se pueden obtener mediante el pedal, o la eventual renuncia a ellos, no son algo tan consubstancial con la música misma como para que un empleo «anacrónico» (en el estricto sentido de la palabra) de este recurso pueda desvirtuarla; estamos aquí frente a una disyuntiva parecida a la que se nos presentaba con la elección de instrumento: ¿pianoforte o piano moderno? Verdaderamente, deberíamos preguntarnos si el timbre es, o mejor dicho, era considerado en la época un componente «esencial» hasta tal punto. Volviendo al pedal, los límites en esa resbaladiza materia tiene que fijárselos forzosamente el intérprete mismo, dejándose guiar de su mejor o peor criterio, de su información, de su propio gusto, etc. El resultado final, si es bueno, no lo será nunca por una hipotética fidelidad a un modelo del que, en verdad, no disponemos, sino por el equilibrio que logre establecer entre eso que se considera «pureza de estilo» (ese concepto tan escurridizo) y la propia manera viva de abordar ese concreto estilo desde nuestra sensibilidad actual. Utilizar el pedal «sin que se note», sin «producir ningún efecto de pedal», tal como quiere Giesecking, no puede parecernos la mejor solución; ni siquiera una solución. Para eso más valdría prescindir de él por completo; al fin y al cabo, el clavecín no disponía de nada parecido al mecanismo del pedal, y ya hemos visto cómo en la época, la música de Mozart hubo de tocarse indistintamente en clavecín o pianoforte. Entre eso y un posible abuso de pedal, el pianista actual debe decidir incessantemente, en su búsqueda de la mejor solución posible.

Unas últimas palabras sobre la cuestión del «gusto» y el «sentimiento», conceptos que aparecen constantemente en los escritos de Mozart y a los que atribuía una importancia evidente. Ya sabemos que él valoraba mucho más una interpretación expresiva que una ejecución brillante y técnicamente impecable, pero carente de «gusto» o «sentimiento». No hay más que releer, si no hubiese otros muchos testimonios, su opinión acerca de Clementi, una opinión tal vez poco objetiva pero en todo caso sintomática.

Cuando se habla de gusto, sentimiento, expresión, etc., parece que se está hablando de imponderables,

pero una cosa es cierta, y es que, aun cuando todo ello nazca de las profundidades de la sensibilidad del artista, éste debe plantearse la cuestión en términos muy precisos, porque, en la realidad, no dispone más que de dos medios con los que hacer patente el carácter expresivo de un determinado texto musical: estos dos medios consisten en modificaciones dinámicas; es decir, que afectan a la intensidad sonora, y modificaciones agógicas, que se refieren a las duraciones de los sonidos y al «tempo»; nada más. El intérprete no dispone de otras variables, no puede moldear la materia sonora que constituye su medio de expresión más que en esas dos dimensiones; en ellas tiene que poner toda su capacidad de persuasión.

En lo que se refiere a indicaciones dinámicas, Mozart era bastante más prolijo de lo que resultaba normal en su tiempo; mucho más, por ejemplo, que Haydn. Pero en este sentido sus partituras presentan grandes desigualdades. Los conciertos, por ejemplo, carecen casi por completo de todo tipo de indicaciones para la ejecución, lo que se explica por el hecho de estar destinados, como ya se dijo, a que él mismo los tocara en público y, salvo algunos pocos, no fueron dados a la imprenta; las sonatas, para las que se preveía, en principio, la posibilidad de que fuesen publicadas (lo que, efectivamente, ocurrió con muchas de ellas), están, en cambio, bastante más cuidadas en ese sentido, puesto que incorporan numerosas indicaciones dinámicas, de articulación, fraseo, etc., pero también entre ellas hay grandes diferencias, ya que si bien algunas sonatas o movimientos aparecen muy bien provistos de indicaciones, en otros casos, por el contrario, tales indicaciones faltan casi completamente. ¿Quiere decirse, acaso, que cuando las indicaciones dinámicas escasean hay que limitarse estrictamente a respetar los matices señalados y nada más? Parece altamente improbable. Por citar algunos ejemplos, el *Andante cantabile*, segundo movimiento de la Sonata en do mayor K. 330, aparece matizado con bastante minuciosidad, como sucede con algunos otros movimientos lentos; en cambio, el primer movimiento, *Allegro moderato*, no contiene sino poquísimas indicaciones dispersas en una quincena de compases sobre un total de ciento cincuenta, mientras el tercero y último, *Allegretto*, ¡no tiene ni una sola! Dos ejemplos totalmente opuestos los tenemos en las Sonatas K. 533/494 y K. 576, donde son los movimientos centrales lentos los que carecen por completo de toda indicación dinámica; aunque, la verdad sea dicha,

tampoco los movimientos extremos están aquí mucho mejor atendidos en lo que a matices se refiere. Cabría pensar que la mayor o menor riqueza en indicaciones dinámicas podría ser el reflejo aproximado de la necesidad real que se tuviese de ellas, en relación con el talante expresivo de cada página; pero tal hipótesis, que podría ser tomada en consideración en algunos casos, no debería dar lugar a que se dedujese de ella ninguna regla de carácter más o menos general. Máxime cuando parece haber razones suficientes para sostener que, si bien los compositores de la época indicaban los matices en los pasajes en que no eran evidentes por sí mismos, de acuerdo con las particularidades del estilo que los intérpretes de la época debían conocer bien, del mismo modo podían omitirlos allí donde, por así decir, cayesen «por su propio peso». Una argumentación semejante explicaría también muchas veces la omisión de las indicaciones «cresc.» o «dim.», omisión que puede tomarse tal vez erróneamente por un contraste súbito de F a P, por ejemplo al comienzo de la Fantasía K. 475 (*Ej. mus. 7. El signo entre corchetes es*



*un añadido nuestro*). Es éste de la matización, como vemos, un problema delicado de resolver en muchas ocasiones, pero, en fin, por numerosas que sean las dudas que puedan surgir en pasajes concretos, en este terreno se dispone al menos de una cierta abundancia de datos; además, siempre cabe la extrapolación, y se puede planificar la dinámica de una obra que carece de indicaciones a ese respecto, tomando como modelo aquellas otras en las que, por el contrario, las indicaciones han sido minuciosamente dispuestas por el autor. (La Fantasía K. 475, la Sonata K. 457 o el Rondo K. 511, por ejemplo, están entre las obras mejor provistas de toda suerte de indicaciones de la propia mano de Mozart.)

En lo que se refiere a la agógica, la cuestión se vuelve más peliaguda. En primer lugar, porque Mozart apenas indica nada en ese sentido; tan sólo algunas anotaciones dispersas (y también aquí son la Sonata K.

457 y la Fantasía K. 475 las obras más cuidadas). Pero, claro, resulta innecesario decir que de esta casi total falta de indicaciones agógicas no puede extraerse la deducción de que los pianistas de la época en general y Mozart en particular tocaban siempre rigurosamente «in tempo». (Véase la carta con la que Mozart acompaña el envío a su hermana del Preludio-Capriccio K. 395, en la que le aconseja «no cuidarse demasiado de la medida, puesto que esta pieza *es de las que se tocan según el propio sentimiento*»; aunque tampoco cabría generalizar a partir de este texto, dado el carácter improvisatorio de la página). No debemos olvidar que el «tempo rubato» no es, ni mucho menos, una invención de los románticos, y que el puro y simple fraseo, la mera declamación expresiva de una frase musical cualquiera, entraña casi siempre modificaciones agógicas, por leves que sean. El grado de libertad con que puedan desenvolverse los intérpretes actuales en este terreno variará en función de múltiples factores: cada estilo, autor, género, incluso cada obra concreta, planteará, en razón de su carácter y de su expresión, unas singulares exigencias. Una vez más, por lo tanto, se tratará de hallar un equilibrio entre el rigor y la libertad, entre la fidelidad posible a un texto —a la luz de nuestro conocimiento del estilo de la época— y la inevitable contribución de la sensibilidad actual a través de la concepción personal y la fantasía del intérprete.

Unas pocas palabras para terminar esta introducción al ciclo: ciertos tópicos son difíciles de desarraigar, y uno de los más pertinaces es el que se obstina en ver a Mozart exclusivamente bajo la óptica del «estilo galante», con la elegancia y la sonriente intranscendencia que parecen caracterizarlo; eso, cuando no se le despoja de su condición de hombre de carne, huesos y sangre, para convertirlo en una especie de soso ente pseudo-angélico. Pero, si bien las obras que más claramente se identifican con el «estilo galante» pueden ser interpretadas con una cierta alegre asepsia que soslaye todo sentimiento profundo ¿cómo soslayar, en cambio, la pasión o el dramatismo que estallan en cada página de obras como la Sonata K. 310, la Sonata K. 457 o la Fantasía K. 475? La paleta expresiva de Mozart es demasiado rica y variada, la profundidad de sus sentimientos, fruto de una experiencia vital breve como intensa, es demasiado grande como para que todo ello pueda quedar encerrado en los estrechos límites de un estilo.

**Manuel Carra**



## NOTAS

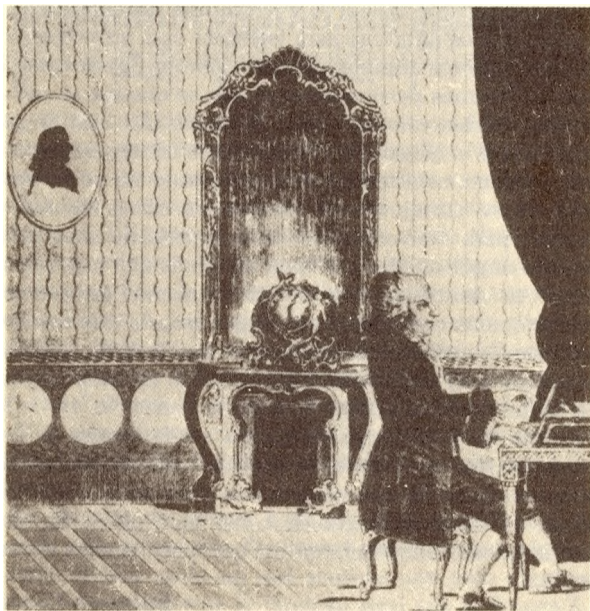
(1) En los pianos modernos hay tres cuerdas por cada nota desde el fa sostenido<sup>3</sup> hasta el extremo agudo; dos cuerdas entre el do<sup>2</sup> y el fa<sup>3</sup>; un único y grueso bordón para las restantes notas, desde el do<sup>2</sup> hasta el extremo grave.

(2) De ahora en adelante, la palabra pedal designará siempre al pedal «forte», es decir, al mecanismo que libera a todas las cuerdas de la presión de los apagadores, incluso en los casos en que el mecanismo funcione por un medio distinto, como pueda ser la palanca accionada con la rodilla.

(3) De ahora en adelante, hablaremos de pianoforte, sin comillas, para referirnos al instrumento antiguo.

(4) Ateniéndonos al uso corriente en España, designaremos con la palabra clavecín, o simplemente clave, al instrumento que los italianos llaman «clavicembalo» y los ingleses «harpsichord».

*Mozart, en Praga.*



## PRIMER CONCIERTO

En el otoño de 1774 Mozart inicia la composición de una serie de sonatas para piano solo. No son las primeras; en otro lugar queda dicho que en 1766 había escrito Mozart cuatro sonatas (K. 33d, 33e, 33f y 33g) cuyos manuscritos, desgraciadamente, han desaparecido. Ya había producido, también, varias sonatas para clavecín o piano, con «acompañamiento» de violín; sobre la relativa indefinición de la frontera que separa a las sonatas para piano solo de las sonatas con acompañamiento de violín hemos hecho también algún comentario en la primera parte de estas notas. En el caso de las sonatas de 1774, la participación del violín está excluida de antemano y el compositor se decanta por la separación neta entre los dos géneros. En cuanto a la motivación de este grupo de sonatas se supone, con bastante fundamento, que Mozart las escribió pensando en el viaje que a finales de ese año habría de llevarle a Munich para preparar y conducir a buen puerto el estreno de la ópera bufa «La finta giardiniera», que el elector Maximiliano III de Baviera le había encargado. Efectivamente, durante esa visita, que duró tres meses, Mozart tuvo numerosas oportunidades de actuar públicamente como pianista o clavecinista; la confrontación semi-pública con el capitán von Beecké, de la que ya se habló, tuvo lugar, precisamente, durante esta estancia en Munich. No parece haber razones para pensar, como lo hace Paumgartner, que estas sonatas se escribieron ya en Munich por encargo del barón von Dürnitz; la única sonata a la que se refiere Mozart como destinada a dicho personaje es la Sonata en re mayor K. 284, que figura en el segundo programa de este ciclo. Por el contrario, algunos fragmentos de las primeras sonatas de esta serie parecen ser incluso de fecha anterior al otoño de 1774.

Un estímulo de otro orden para la composición de estas sonatas puede haber sido —y así lo piensan Wyzewa y Saint Foix, Einstein, Massin, etc.—, la publicación de seis Sonatas para clave o piano de Haydn, que tiene lugar en 1774, aunque las obras datan de un año antes. La mutua admiración que se profesaban Haydn y Mozart es un hecho bien conocido, como también lo es el indudable magisterio, al menos bajo la forma de ejemplo y modelo, que el primero ejerció sobre el segundo, habida cuenta de la diferencia de edad y situación. Y, efectivamente, la influencia de las sonatas de Haydn sobre estas primeras sonatas mozartianas parece

bastante reconocible, aunque estas últimas son más declaradamente pianísticas y resultan, en general, más difíciles. Aunque la influencia de Haydn se sitúe a un nivel estilístico y morfológico más general, no deja de resultar curiosa la casi identidad de estos temas (*Ej. mus. 8*) pertenecientes a los movimientos centrales



de las respectivas sonatas en fa mayor. Muchos años más tarde habría de acordarse Mozart de este hermoso tema en el Adagio del Concierto en la mayor K. 488.

La discusión acerca de si estas sonatas fueron pensadas para clavecín o pianoforte no puede ser zanjada de manera tajante; nos limitaremos a recordar aquí la profusión de indicaciones dinámicas que adornan estas obras, alguna tan conspicua como el «crescendo-decrescendo» del Andante amoroso de la Sonata en si bemol mayor K. 281 (*Ej. mus. 9*). imposibles de realizar



adecuadamente en un clave. Lo que sí resulta evidente es que, en su momento, estas sonatas debieron tocarse indistintamente en cualquier instrumento de teclado: clavecín, clavicordio o pianoforte.

Einstein se lamenta de que estas primeras sonatas constituyan, en virtud de sus moderadas exigencias técnicas, el material con el que un gran número de pianistas en ciernes se inician en el conocimiento de la música de Mozart, cuando, en realidad, no dan de ella más que una imagen unilateral, la del Mozart «galante». Pero aunque la observación es atinada, cabe preguntarse si su accesibilidad —no sólo en términos de dificultades mecánicas, sino también interpretativas— no hace de ellas precisamente la vía más idónea para abordar seguidamente las complejidades y honduras de sonatas más tardías. En todo caso, se trata de

obras suficientemente valiosas en cualquier aspecto, incluido el de su utilidad pedagógica.

Puestos a señalar algunas particularidades, destacaríamos en el primer movimiento de la Sonata en do mayor K. 279 la fantasía y la espontaneidad con que Mozart varía la «reprise» con respecto a la exposición. En la Sonata en fa mayor K. 280, cuyo segundo movimiento hemos citado antes, llama la atención el acusado cromatismo del pasaje que sirve de puente entre los dos temas principales del primer movimiento, así como la curiosa simetría que muestran estos temas (*Ej. mus. 10*): ambos utilizan melódicamente las notas



constitutivas del acorde, pero en movimiento contrario; podría verse en ello un reflejo de la deliberada y estricta interdependencia que Haydn establecía a veces entre los temas de sus movimientos de sonata. Con respecto al Rondo de la Sonata en si bemol mayor K. 281, señala Einstein con razón que si no constase con seguridad la época en que fue escrita podría datársele diez años más tarde, hasta tal punto anticipa al Mozart de la madurez, y es que no es solo la coincidencia de tonalidad lo que aproxima este movimiento de una sonata primeriza al hermoso Rondo de la Sonata K. 333 de 1778, o al de la Sonata K. 570 de 1789. Por su parte, la Sonata en mi bemol K. 282, última de las que integran este programa, es, de todas ellas, la que posee una estructura más inusual, ya que consta de un Adagio, dos Minuetos (el segundo en función de Trío) y un Rondo final. El hecho de que comience con un movimiento lento —solo dos sonatas de Mozart comienzan así: ésta y la K. 331— induce a Wyzewa y Saint Foix a relacionar esta sonata con las llamadas «sonatas románticas» para piano y violín que Mozart debió escribir en Milán, entre 1772 y 1773, aunque su autenticidad ha sido seriamente puesta en duda; el hecho es que todas las «sonatas románticas», que son seis, comienzan con un lento.

## SEGUNDO CONCIERTO

Casi todos los estudiosos de la obra de Mozart coinciden en sostener que las seis primeras sonatas para piano constituyen un «grupo», proyectado como tal por el autor; se esgrimen como razones el hecho de que sean precisamente seis (los grupos de seis obras, cuartetos o sonatas para piano y violín, por ejemplo, son bastante frecuentes en la producción temprana de Mozart) y, también, la ordenación de las tonalidades (Do, Fa, Si bemol, Mi bemol, Sol y Re) por sucesión de quintas, primero descendentes y luego ascendentes, a partir de Do; la verdad es que este segundo argumento resulta menos consistente, porque la planificación tonal no parece ser un cuidado prioritario de Mozart en todas sus series y, además, la cosa carece de importancia toda vez que no se trata de obras que hayan de ser tocadas unas tras otra. De cualquier manera, la sexta sonata aparece separada de las otras en el tiempo, el espacio y, como veremos, en otros aspectos. Las sonatas compuestas en Salzburgo durante el otoño de 1774 son cinco, de las cuales, las cuatro primeras figuraron en el primer programa de este ciclo.

La Sonata en sol mayor K. 283, con la que se abre este otro programa, fue escrita, por lo tanto, siguiendo, digámoslo así, un mismo impulso creador. Sin embargo, es la más mozartiana de todas, la que menos acusa el influjo de Haydn; una obra luminosa, brillante, con dos tiempos extremos que muestran una escritura elegantemente virtuosística, enmarcando un Andante que, como señala W. Glock, sugiere por momentos una pieza de cámara. Por lo demás, el último movimiento está bastante más desarrollado que los finales de las sonatas de Haydn contemporáneas, que parecen ser sus más próximos modelos.

A principios de diciembre de 1774 llegó Mozart a Munich dispuesto a ultimar los preparativos del estreno de «La finta giardiniera», que tuvo lugar, con gran éxito, el 13 de enero de 1775. Pero después del estreno aún se quedó en la capital de Baviera hasta principios de marzo. Es más que probable que el contacto con un ambiente musical nuevo y más rico que el estrecho marco provinciano de Salzburgo, supusiera para el joven compositor un fuerte estímulo; allí tuvo ocasión de medirse con otros pianistas —recuérdese el torneo virtuosístico frente a von Beecké, uno de los ídolos del momento— y allí, sin duda, debió conocer bastante

música nueva, especialmente de la escuela francesa (en la que figuraban, por lo demás, compositores alemanes residentes en París como Eckard, Honnauer o Schobert). Eso es lo que cabe deducir al examen de una obra (an distinta de las anteriores como es la Sonata en re mayor K. 284, conocida con el nombre de su comendatario, barón von Dürnitz, notable aficionado que tocaba, al parecer muy bien, el piano y el fagot. (Por cierto, dicho sea de pasada, nunca pagó a Mozart los honorarios prometidos por la composición de la obra). La nueva sonata posee una importancia ampliamente reconocida, tanto en lo que se refiere a la evolución de la escritura pianística, que aquí es más rica, variada y difícil que en cualquiera de las sonatas anteriores, como en lo que respecta a la evolución estilística; Mozart se muestra en esta obra más sugestionado que nunca por el «charme» del estilo galante de procedencia francesa; el influjo francés se manifiesta hasta en la sustitución del movimiento lento central por un «Rondeau en Polonaise» (la Polonesa había sido aceptada con ardor por los músicos franceses de la época desde que Luis XV contrajera matrimonio con María Leczinska) y en la adopción de un Andante con variaciones como último movimiento, siguiendo el ejemplo frecuente en las sonatas de Eckard o Honnauer. Por lo demás, el comienzo del brillante y difícil Allegro inicial puede traer a la memoria el comienzo de la Sonata para dos pianos, también en re mayor, K. 448, aunque no pueda lógicamente sonar con la rotunda plenitud de éste; en el «Rondeau en Polonaise» cada retorno del «refrain» aparece siempre ingeniosamente variado; en cuanto al final, un Andante seguido de doce variaciones, es el movimiento de sonata más largo que escribiera nunca Mozart, a la par que una de sus más elaboradas series de variaciones.

La «Dürnitz-Sonate» es la única de estas seis primeras sonatas que Mozart hizo editar, lo cual prueba que él debía tenerla en más aprecio que a las restantes. La publicación se hizo mucho más tarde, en 1784, y reunía, junto con la «Dürnitz», la Sonata en si bemol mayor K. 333 de 1778, y la Sonata en si bemol mayor para piano y violín K. 454, escrita en 1784 para la violinista Regina Strinasacchi. J. y B. Massin suponen que el verdadero interés de Mozart estaba en publicar la «Sonata Strinasacchi», y que buscó entre sus obras antiguas dos que pudiesen acompañarla adecuadamente, ya que la costumbre era editar las sonatas por series. Esa costumbre, por cierto, la rompería él mismo

unos meses más tarde con la Sonata K. 457, como luego se verá.

En septiembre de 1777, Mozart, acompañado de su madre, abandona Salzburgo; su secreta intención es la de no regresar nunca al mezquino ambiente de su desastada ciudad natal ni al servicio del no menos detestado arzobispo Colloredo, a cuya capilla musical estaban adscritos tanto él como su padre. En ese viaje, que le llevó sucesivamente a Munich, Augsburgo, Mannheim y París, Mozart buscaba ilusionadamente un empleo de acuerdo con su capacidad y sus méritos. Lamentablemente, desde ese punto de vista, el viaje resultó un completo fracaso; desde el ángulo de su experiencia artística, en cambio, fue sumamente fructífero, ya que durante esos meses su pensamiento creador experimentó un acelerado proceso de maduración.

Hasta ese momento, las seis sonatas compuestas en 1774/75 habían bastado para cubrir sus necesidades; de hecho, en su correspondencia él menciona haberlas tocado en las distintas etapas de este viaje. Sin embargo, los nuevos contactos, los descubrimientos que hace en este tiempo, le hacen sentir pronto la necesidad de escribir otras sonatas para piano. De una parte, está el encuentro, del que se ha hablado en la introducción, con el factor de instrumentos Stein; no vamos a volver sobre su entusiasmo por los pianos de este constructor, pero, indudablemente, las mejoras y las posibilidades acrecidas de esos instrumentos debieron obrar como un estímulo para su fantasía creadora. Y después está la experiencia única de Mannheim, la ciudad que contaba con una orquesta que estaba considerada como la mejor del mundo; músicos como Johan o Cari Stamitz, Holzbauer, Cannabich, Wendling y otros muchos, compositores o instrumentistas, con los que Mozart se apresuró a entrar en contacto —no con Johan Stamitz, evidentemente, que ya había muerto por aquellas fechas— habían hecho de la capital del Palatinado un centro de irradiación musical de la máxima importancia. Bajo el impacto de tales experiencias Mozart escribe en Mannheim, entre otras cosas, dos nuevas sonatas para piano; varias más, fechadas en París, prolongarán el eco de estas recientes inquietudes.

En una carta al padre dándole cuenta de su último concierto en Augsburgo el 22 de octubre de 1777, le dice que «improvisó una brillante sonata en do mayor con un Rondo como conclusión». Es posible que los movimientos extremos de la Sonata en do mayor K. 309, que Mozart comunica haber terminado el 8 de

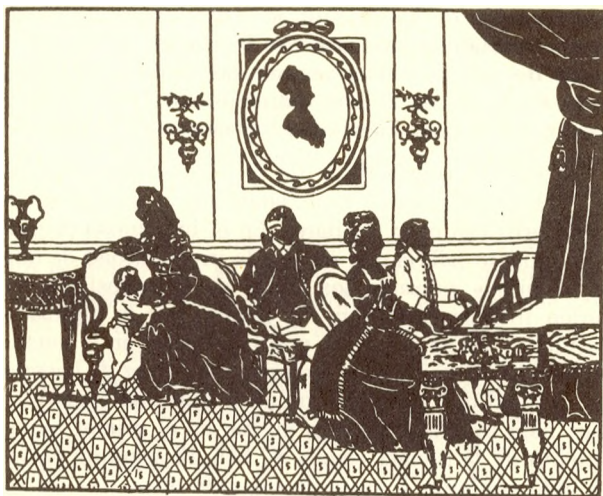
septiembre de 1777, sean, al menos en parte, la elaboración más cuidadosa del material contenido en aquella improvisación. No así el segundo movimiento, que Mozart afirma haber escrito como una especie de retrato musical del carácter de Rosa Cannabich. Esta jovencita, de trece años, a la que él daba clases de piano, era hija de Christian Cannabich, quien a la sazón desempeñaba el puesto de director de la orquesta de Mannheim, sucediendo a Johan Stamitz; en opinión de Mozart, Rosa Cannabich era no solo una personita encantadora, sino una pianista muy dotada. En esta sonata los comentaristas han querido ver, en algunos momentos, la transposición pianística de ciertos efectos orquestales, desde el unísono «orquestal» con que se abre el primer movimiento hasta los sonoros trémolos del Rondo final (que, por cierto, renegando súbitamente de su brillante andadura previa, termina en P y en el registro grave del instrumento, en un efecto de lo más inesperado). Leopoldo, más tarde y sin duda en una reacción de mal humor, la juzgó «amanerada y al gusto de Mannheim», que por lo que se ve no debía gozar de sus simpatías, aunque las razones pudieran muy bien ser de índole extramusical. De cualquier modo, esta sonata suena muy bellamente en el piano.

Otro tanto cabría decir de la Sonata en re mayor K. 311, que la sigue inmediatamente y que presenta características muy similares. En el impetuoso primer movimiento habría que señalar la irregularidad de que la «reprise» presenta los temas de la exposición en orden inverso; más aún —y perdón por la digresión técnica—, dicha «reprise» podría empezar en la tonalidad de la subdominante (compás 58) en vez de hacerlo en la tonalidad principal; muchos años más tarde Mozart hará exactamente esto mismo en el primer movimiento de la Sonata «fácil» K. 545. El segundo movimiento contiene, a guisa de segundo tema, una de las melodías más punzantes y más bellas de todo Mozart. (*Ej. mus.* 11). En cuanto al tercero y último es un sober-



bio y ampliamente desarrollado Rondo que, en opinión de los biógrafos más autorizados, es el primero de los grandes y verdaderamente logrados Rondos para piano de Mozart; contiene, precediendo al último retorno del «refrain», una curiosa cadencia, singularidad de la que Mozart se acordará poco tiempo después, en la Sonata K. 333.

Estas dos sonatas se publicaron en París, en 1778, junto con la Sonata en la menor K. 310; en ese grupo, la Sonata en re mayor K. 311 figuraba en tercer lugar, pese a ser anterior a la K. 310.

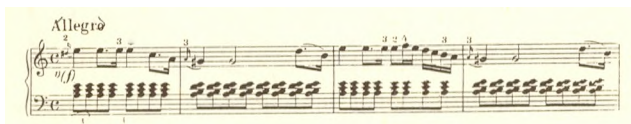


*La familia Mozart. Silueta de Breitkopf, Salzburgo, 1783.*

## TERCER CONCIERTO

Después de la estimulante experiencia que supuso para el joven Mozart su estancia en Mannheim, aunque se le escapara de las manos el fin primordial del viaje —que, como dijimos, no era otro que el de encontrar un puesto de trabajo digno, que le librase, además, de la servidumbre de Colloredo en Salzburgo— la estancia en París no pudo ser más triste ni más frustrante. A la amargura que debió suponer para él la enfermedad y muerte de su madre en tierra extraña, hay que sumar el fracaso total de sus esperanzas; ni halló tampoco aquí el puesto con que soñaba, ni logró siquiera despertar el interés de los círculos artísticos ni de la nobleza hacia su música. Otro avatar de su biografía, al que aquí no podemos aludir más que de pasada, contribuye, tal vez más que ningún otro, a sumirle en la depresión y la amargura: su amor contrariado por Aloysia Weber, a la que, muy a su pesar, había dejado en Mannheim. Resulta difícil comprender cómo, en medio de tanta desdicha, encontró el músico fuerzas y entusiasmo para no cejar en su labor creadora. Sin embargo, todo un puñado de magníficas obras viene a probar que, efectivamente, así fue; entre otras, las cinco que conocemos como «sonatas de París».

La primera de ellas, la Sonata en la menor K. 310, es una maravillosa obra maestra, sólo comparable, dentro del total de las sonatas mozartianas, con la Sonata en do menor K. 457, compuesta en Viena seis años más tarde. Fiel reflejo de su estado de ánimo, de su íntima desesperación, esta música sobrecoge por su talante profundamente trágico. El tema inicial (*Ej. mus. 12*)



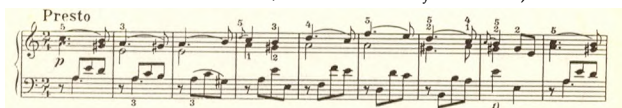
invade con su apremiante ritmo la totalidad del movimiento; apenas cabe hablar de segundo tema, porque el episodio en do mayor que hace sus veces (*Ej. mus. 13*)



no aporta un contraste suficiente para disipar ese clima angustioso, y acaba precipitándose de nuevo, al final de la exposición, en el obsesivo ritmo del tema inicial (*Ej. mus. 14*). Casi todo el desarrollo —salvo los prime-



ros compases, que nos muestran dicho tema en un casi apacible do mayor— es una salvaje explosión de violencia (*véase el ej. mus. 2*) tras de lo cual, la «reprise», con el segundo tema en menor esta vez, cobra un tinte aún más sombrío. El verdadero contraste lo establece el segundo movimiento, de un carácter más lírico y expresión consoladora; no falta tampoco aquí un pasaje agitado y dramático que posee una marcada semejanza —por las crudas disonancias de la mano derecha, los trinos rabiosos de la izquierda, y hasta por su situación en el centro del desarrollo— con el violento pasaje del primer movimiento al que hemos aludido antes. El tercer tiempo nos sumerge de nuevo en un ambiente de pesadilla, que no basta para aclarar el breve episodio central en modo mayor; la «precipitación explosiva» con que Einstein define los tiempos rápidos de la Sonata K. 457 cuadra también a este movimiento; de nuevo un ritmo obsesivo, alucinante (*Ej. mus. 15*) se



apodera de la totalidad del fragmento, conduciéndolo de manera implacable hasta su abrupto final.

La Sonata en la menor K. 310, compuesta en mayo de 1778, se publicó, como ya se ha dicho, en París meses más tarde, junto con las dos sonatas de Mannheim K. 309 y K. 311. Saint Foix se asombra de que una obra semejante haya podido pasar desapercibida por completo en los medios musicales de París, pero tal vez no haya verdaderas razones para el asombro: justamente una obra así era lo que menos podía interesar a los gustos de una afición bastante frívola que sólo buscaba en la música un agradable pasatiempo y no la brutal confesión de una tragedia personal.

No cabe mayor contraste que el que existe entre la sonata que acabamos de comentar y la que le sigue con muy pocos meses de diferencia, es decir, la Sonata en do mayor K. 330, escrita en la primera quincena de julio de ese mismo año. En lo externo, el carácter robusto y por momentos casi orquestal de aquella se trueca, en el caso de esta otra, en una escritura transparente y delicada. En cuanto a lo expresivo, la Sonata K. 330 está a mil leguas de su hermana mayor: es toda candor y gracia sonriente en sus movimientos extremos, mientras un clima de serenidad, teñido a veces de melancolía, impregna el bellísimo Andante cantabile que ocupa la posición central. Cabría manifestar una cierta extrañeza ante el hecho de que esta sonata, tan grácil, fuese escrita por Mozart como quien dice al día siguiente de la muerte de su madre, acaecida el 3 de julio de ese año. Otro motivo de sorpresa puede ser encontrar aquí, enteramente transformado en cuanto a su carácter pero sin apenas modificaciones, el tema principal del primer movimiento de la sonata anterior. (*Ej. mus. 16; comparar con el ej. mus. 12*). Por lo de-



más, pese a su frágil e inocente apariencia, y a su moderada dificultad pianística, la Sonata K. 330 es una pequeña obra maestra de singularísima perfección, donde, como dice Einstein, «cada nota está exactamente en el lugar apropiado». Un claro paralelismo puede ser establecido entre los dos Allegros: ambos muestran una gran riqueza temática, aunque sin contrastes de carácter, siempre en el mismo clima sereno, gracioso; ambos poseen desarrollos breves y basados en ideas temáticas nuevas, que no aparecieron en las respectivas exposiciones; ambos, en fin, tienen la misma apariencia brillante y ligeramente preciosista.

La Sonata en la mayor K. 331, tercera de las escritas en París, por las mismas fechas que la anterior, es decir, durante la primera quincena de julio, es, sin duda alguna, la más conocida de las sonatas mozartianas, aunque solo fuese por la popularísima «marcha turca» con la que finaliza. Es, como antes la «Dürnitz», una

sonata al estilo francés, con una disposición de los movimientos aún más habitual, ya que comienza con un Andante con variaciones, al que siguen un Menuetto y el Rondo «alia turca»; es decir, no hay un solo movimiento que responda al esquema característico del «allegro de sonata». El Andante con variaciones, bastante más breve que el de la «Dürnitz», es, en cambio, menos decorativo, más íntimamente expresivo; el musicólogo Henri Rietsch sostiene que el tema (*Ej. mus.* 17) proviene directamente de una canción popu-



lar alemana titulada «Rechte Lebensart»; Saint Foix se muestra desolado de que una obra «tan francesa» comience con una melodía alemana, pero Einstein, por su parte, desmiente enfáticamente a Rietsch y asegura que ese tema es «muy francés» (¿?); en cualquier caso, es muy hermoso. Las variaciones se limitan generalmente a ornar el tema, eso sí, con gran elegancia, salvo en las Var. III y IV, en las cuales la elaboración va más lejos; a señalar la aparición de un breve fragmento melódico en la Var. V que se parece extraordinariamente al segundo tema de la Sonata en si bemol mayor K. 333, aún no escrita (*Ej. mus.* 18); la sexta y última variación,



por su parte, anuncia ya en cierto modo la «marcha turca», con sus enérgicos acordes arpegiados de la mano izquierda. El Menuetto empieza con un tema que se asemeja de un modo sorprendente al tema inicial de la Sonata K. 309 (*Ej. mus.* 19); por su parte, la celestial



serenidad del Trío (*Ej. mus. 20*) parece tener un claro



antecedente en el «Orfeo» de Gluck, y también un gran parecido con la Var. IV del primer movimiento (comparar con *el ej. mus. 5*). También el Rondo «alla turca» parece inspirado en una música de Gluck, esta vez la Obertura de su ópera bufa «Los peregrinos de la Meca»; en cualquier caso, esta página popularísima responde al gusto por los temas «exóticos» en el teatro y la ópera de la época, ese gusto al que Mozart rendirá homenaje años más tarde escribiendo «El rapto del serrallo».

Las Sonatas K. 330 y K. 331 fueron publicadas, junto con la K. 332, escrita muy poco después, por el editor Artaria de Viena, en 1784.



*Mozart, en un salón de Praga. Pintura sobre cristal, por Kupelziky.*

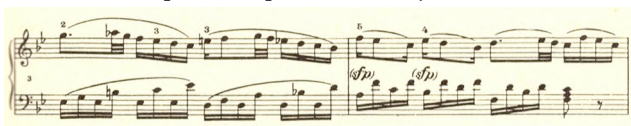


## CUARTO CONCIERTO

Alfred Einstein señala, tanto en la Sonata en fa mayor K. 332, como en la Sonata en si bemol mayor K. 333, la huella de la influencia de Juan Christian Bach; en efecto, los temas principales del Adagio de la K. 332 y el Allegro inicial de la K. 333 tienen reminiscencias de ciertos temas de las Sonatas núms. 4 y 6 de la Op. XVIII de J. C. Bach. Se sabe que, efectivamente, éste último estuvo en París a principios de agosto de 1778 y, con toda seguridad se encontró con Mozart, ya que éste lo menciona en sus cartas. Es muy posible, por lo tanto, que Bach le mostrase a Mozart sus últimas sonatas aún no editadas, y esto, entre otras cosas, permite fijar con cierta exactitud la fecha de composición de la Sonata K. 332, que, según esta deducción, no pudo haber sido escrita antes de agosto. Ni qué decir tiene que la influencia del Bach de Londres no pasa aquí de esa especie de homenaje que supone utilizar algunos temas más o menos disfrazados; Mozart ya no es el niño que imitaba con mayor o menor habilidad el estilo de su admirado modelo, o copiaba sus sonatas para transformarlas en conciertos (tres Conciertos K. 107), lo cual es otra manera de adueñarse de la técnica del maestro; ahora es un compositor precozmente maduro y en posesión de un estilo personal, a quien no son precisamente ideas lo que le faltan. Justamente, la gran Sonata en fa mayor K. 332 es una de sus obras más personales y más rebosantes de inspiración. Schönberg dijo en una ocasión que las obras instrumentales de Mozart daban la impresión de un gran compositor de ópera bufa moviéndose en un ámbito muy reducido, observación que cuadra muy bien a esta sonata, con la movilidad expresiva que la caracteriza, con la riqueza de temas contrastantes que funcionan como «dramatis personae». Por cierto ¿sería Verdi consciente, cuando escribió «La donna é mobile», de que estaba utilizando nota por nota una melodía mozartiana, concretamente el segundo tema de esta sonata? (*Ej. mus.* 21). Aunque,



a propósito de temas, en esta sonata es difícil precisar cuál sea el segundo tema, porque Mozart, adelantándose al Beethoven de la Sonata Op, 10 núm. 3, intercala entre el primer tema y el grupo de temas de la dominante (el primero de los cuales es el del ej. anterior) una segunda idea en el relativo menor. El Adagio, de sencilla estructura binaria y de proporciones moderadas que contrastan con la vasta y compleja arquitectura de los movimientos extremos, comienza con una de las más admirables melodías que puedan hallarse en las sonatas mozartianas. Los compases 3 y 4 muestran una nueva premonición del segundo tema de la Sonata K. 333, como después comprobaremos (*Ej. mus. 22; ver*



también el comentario a la Sonata K. 331, primer movimiento Var. V). En el manuscrito, la «reprise» de esta melodía es textual, sin más diferencia que un cambio de tonalidad obligado, mientras que en la primera edición aparece con profusión de ornamentos; un caso semejante se presenta en la Var. XI del último tiempo de la Sonata «Dürnitz» y ambos pasajes constituyen valiosos documentos que nos informan sobre la manera en que Mozart variaba las repeticiones en el momento de la ejecución, incluso si tales variantes no estaban previstas en la partitura. (Juan Sebastián Bach nos legó algo parecido con las repeticiones ornamentales de ciertas «Sarabandes» de sus Suites Inglesas). El tercer tiempo cierra esta espléndida sonata en un clima de inusitada brillantez; pocos finales de Mozart, en sus sonatas, son tan difíciles, tan virtuosísticos como éste.

Aunque generalmente se la considera como una de las «sonatas de París», la verdad es que no se sabe con certeza si la Sonata en si bemol mayor K. 333 fue compuesta en la capital francesa; entra dentro de lo posible que Mozart la escribiese enteramente o, al menos, la terminase en Estrasburgo, durante un alto de casi un mes de duración que el compositor hizo allí, en el viaje que, pasando por Mannheim de nuevo y por Munich, había de llevarle de regreso a Salzburgo. La fecha de composición hay que situarla, pues, entre septiembre u octubre de 1778. El Allegro inicial, de proporciones bastante amplias, posee un carácter amable, distendido, fluido, que contrasta notablemente con la nerviosidad del primer movimiento de la sonata anterior. He



aquí el segundo tema, que hemos visto anunciarse fragmentariamente en las sonatas anteriores (*Ej. mus. 23*).



Comparar con los *ej. mus. 18 y 22*). Solo por un momento, en pleno desarrollo, se altera el talante apacible que distingue a este movimiento, con la irrupción de un episodio en fa menor, basado en una idea nueva, no aparecida en la exposición, y que constituye uno de los momentos más apasionados de toda la obra. El Andante cantabile es igualmente un fragmento de noble y apaciguada expresión, pero también hay en él un momento de máxima tensión emocional en el desarrollo, donde culmina todo un proceso de elaboración de una célula rítmica (*Ej. mus. 24*) que bajo formas diversas



«contamina» la totalidad del movimiento. El gran Rondo con que finaliza esta sonata es una página estupenda que ofrece claras relaciones en cuanto al carácter con otro Rondo en si bemol, perteneciente a la Sonata K. 282; pero el de la K. 333 es más amplio y presenta mayor riqueza de contenido. Un momento muy singular de este Rondo es la gran «cadenza in tempo», tan amplia como las de algunos conciertos, que prepara el último retorno del estribillo.

Esta Sonata, como en su momento se dijo, fue publicada por el editor Torricella de Viena, junto con la Sonata «Dürnitz» K. 284 y la Sonata para piano y violín K. 454 dedicada a Regina Strinasacchi.

Llegamos ahora a la que tal vez quepa considerar como la más grande de todas las sonatas de Mozart: la Sonata en do menor K. 457, precedida de la Fantasía K. 475. Seis años, nada menos, separan a esta sonata de las anteriores; años, además, en los que se producen acontecimientos de gran importancia en la biografía de Mozart. Tras su fracasado viaje a Mannheim y París,

sin haber alcanzado los objetivos materiales que perseguía, Mozart se vio obligado a regresar a Salzburgo, reintegrándose a su servicio en la capilla arzobispal. Pero sus relaciones con Colloredo, que nunca habían sido buenas, se fueron agriando cada vez más. Finalmente, y tras una serie de lamentables episodios, Mozart abandonó en 1781 el servicio del arzobispado para trasladarse a Viena e iniciar allí una nueva existencia como artista «libre»; desgraciadamente, esa pretensión suya llegaba un poco antes de tiempo a su cita con la historia, y Mozart hubo de pagar por su libertad un precio a todas luces excesivo. Pero, por el momento, esa nueva vida pareció encaminarse por el mejor de los rumbos posibles: en pocos años Mozart conquistó en Viena una posición preeminente como compositor, pianista y profesor. Fueron los años —1783 al 86— en que escribió los grandes conciertos para piano, a los que ya nos hemos referido.

La importancia que el propio Mozart atribuía a su Sonata en do menor, fechada el 14 de octubre de 1784, se deduce del hecho de que, rompiendo con la costumbre de la época, la publicase sola, en lugar de incluirla en un grupo de sonatas, como había hecho siempre hasta entonces. Pero hay algo más significativo aún, y es que Mozart, siete meses después de haberla escrito, en el momento de darla a la imprenta, «sienta la necesidad —escriben J. y B. Massin— de darle una introducción, y una introducción más significativa todavía y casi tan extensa como la sonata misma»; esta introducción es la Fantasía en do menor K. 475, de mayo de 1785. Se ha puesto en duda que Fantasía y Sonata formen un todo inseparable; hay quien argumenta que la Fantasía es algo completo en sí mismo y que al publicar juntas Fantasía y Sonata, Mozart no pensaba que hubiesen de ser tocadas a continuación una de la otra, sino que se limitaba a presentar juntas dos obras que poseían una estrecha afinidad. Mucho más convincente nos parece la opinión contraria, sobre la que Einstein argumenta así: «Existe una desproporción en esta obra; la forma sonata de la época es demasiado estrecha para la expansión del sentimiento; aunque se le debe conceder, de todas maneras, que uno de los efectos demoníacos de la obra reposa precisamente en la *precipitación explosiva* y la brevedad de los movimientos primero y último. Mozart podía expandir su sentimiento en forma de concierto, y así es lógico que a esta sonata en do menor siga el Concierto K. 491, también en do menor, donde el receptáculo corresponde perfectamente

al contenido. Pero Mozart mismo debe haber experimentado la necesidad de *motivar lo explosivo de esa Sonata*, justificarla como producto de un estado especial de ánimo, y por eso le antepuso la Fantasía escrita después y la publicó en tal forma».

De esta espléndida sonata se ha dicho también con frecuencia que es ya una obra «beethoveniana» (y se ha dicho eso creyendo hacerle un favor, seguramente), pero es algo que se dice siempre que Mozart se muestra patético o trágico, como si el único Mozart verdadero, genuino, fuera el Mozart «galante» de Divertimentos y Casaciones. Una vez más citaremos a Einstein, cuando señala con agudeza que cuando se habla de esta especie de beethovenismo «avant la lettre» en Mozart, se está olvidando que son precisamente obras como ésta las que han contribuido a hacer posible ese beethovenismo. De todas maneras, y solo a título de curiosa coincidencia, señalaremos que el segundo tema del Adagio de la Sonata K. 457 de Mozart prefigura muy claramente el tema inicial del Adagio cantabile de la Sonata «Patética», de Beethoven (*Ej. mus.* 25).



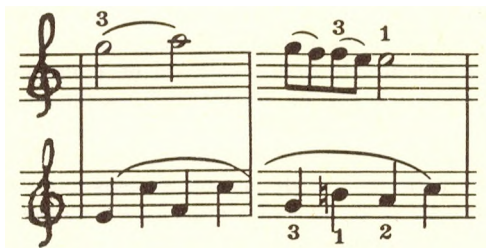
Tanto la Fantasía como la Sonata están dedicadas a Teresa von Trattner, una alumna suya a la que debió unirle un sentimiento muy profundo; es éste un episodio de la vida sentimental de Mozart que ha quedado bastante oscuro. Lo más lamentable es que han desaparecido las cartas con las que Mozart acompañó el envío de ambas obras a Teresa von Trattner; en esas cartas se contenía una serie de precisiones y de consejos acerca de su interpretación. Sin duda, la destinataria, que se negó a confiar dichas cartas a la esposa del compositor tras la muerte de éste, debió destruirlas.

## QUINTO CONCIERTO

La incertidumbre en cuanto a la fecha de composición ha rodeado siempre al Allegro en sol menor K. 312, cuyo manuscrito recibió Mendelssohn en 1836 de manos de Mlle. Jeanrenaud. Wyzewa y Saint Foix lo juzgaron contemporáneo de las sonatas de Salzburgo, compuestas en 1774, apoyándose en la aparente similitud de ciertos planteamientos formales. Alfred Einstein, en la tercera edición del catálogo de Köchel, se adhirió al criterio de estos musicólogos, pero un posterior y más minucioso examen de la partitura le llevó al convencimiento de que el Allegro en cuestión debía ser mucho más tardío, pues estaba escrito «con una maestría de la cual Mozart, en 1774, no era aún capaz». Lo más probable, según Einstein, es que este Allegro formase parte de una de las seis sonatas que había de escribir para la princesa Federica de Prusia (ver el comentario que sigue acerca de la Sonata en re mayor K. 675) y su redacción hay que situarla en el verano de 1790. De esa misma fecha datan unos fragmentos de una Sonata en fa mayor K. 590 a, b y c, que, verosíblemente, estaba destinada a formar parte de la misma serie de seis sonatas. El Allegro en sol menor es prácticamente desconocido, ya que ninguna de las ediciones corrientes de Mozart lo incluye; y es una gran lástima, porque se trata, sin duda, de una página bellísima.

La Sonata en fa mayor K. 533/494 tiene una historia un tanto accidentada: su último movimiento, el Rondo K. 494, había sido escrito como pieza aislada en junio de 1786, probablemente con destino a una alumna. Bastante tiempo después, en enero de 1788, Mozart emprendió una Sonata en fa mayor de la que solo escribió los dos primeros movimientos; probablemente apremiado de tiempo, en lugar de escribir un tercer movimiento prefirió añadirle el Rondo en fa mayor y entregarlo así a su editor Hoffmeister, a quien al parecer debía dinero. Con respecto a su redacción original, la versión definitiva del Rondo presenta algunas modificaciones interesantes; de entrada, cambia la indicación de movimiento de Andante en Allegretto, pero, sobre todo, añade al final un episodio imitativo que recorre, en sentido ascendente, la casi totalidad del ámbito del teclado, y una Coda que se hunde de nuevo en las profundidades del registro más grave del instrumento (*ver Ej. mus. 1*) lo que significa un estupendo contraste con lo que antecede, ya que todo el tiempo, la escritura de este Rondo se desenvuelve en el registro

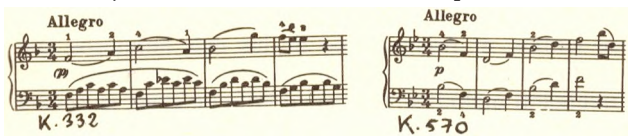
medio. A pesar de la teórica discontinuidad o «ruptura de estilo» que se produce entre los dos primeros movimientos y el Rondo, y que los comentaristas no han dejado de señalar, el resultado global es plenamente satisfactorio y esta sonata es una de las mejores de Mozart. Destaquemos el carácter marcadamente contrapuntístico de algunos pasajes del primer movimiento, la tersa belleza del segundo y el aroma schubertiano que se desprende de alguna fórmula melódica del tercero (*Ej. mus.* 26).



El 26 de junio de 1788, junto con la Sinfonía en mi bemol mayor K. 543 que acababa de terminar, inscribió Mozart en el catálogo de sus obras tres composiciones breves, una de las cuales es la famosísima «Pequeña Sonata para principiantes» en do mayor K. 545, inevitable caballo de batalla de todos los estudiantes de piano que en el mundo han sido. Esta sonatina, que Mozart escribió sin duda pensando en las necesidades de sus propios alumnos y que, curiosamente, no fue publicada durante su vida, es, pese a su escasa ambición, una pequeña y auténtica obra maestra como solo un compositor en la cima de su madurez podía escribir partiendo de unos elementos deliberadamente tan limitados. La modestia de sus objetivos no excluye en modo alguno la perfección y el refinamiento de su factura. El breve Rondo que le sirve de final fue retocado por Mozart y utilizado en una Sonata en fa mayor K. 547a en dos movimientos, de la que se dieron más detalles en la cronología.

La misma soberana perfección, el mismo refinamiento en todos los pormenores de la factura que hallamos en la Sonatina K. 545, podemos hallarlo también, pero a una escala más vasta y con una mayor riqueza de medios, en la Sonata en si bemol mayor K. 570, de febrero de 1789. Aunque exteriormente es una obra sin grandes pretensiones ni dificultades, su equilibrio resulta patente y Einstein la estima una de las obras más logradas de Mozart, «tal vez el tipo más armónico, el ideal de su sonata para piano». El tema

inicial recuerda claramente al de la Sonata en fa mayor K. 332 (*Ej. mus.* 27). Este mismo motivo aparece en el



bajo, como soporte de una nueva idea, encabezando el grupo de temas de la dominante (*Ej. mus.* 28). Tanto el



Adagio como el Allegretto final adoptan esquemas formales próximos al «rondo», tratados con soberana maestría.

El origen de la siguiente sonata de Mozart, la Sonata en re mayor K. 576, que es la última de todas las suyas, hay que buscarlo en el viaje que efectuó el compositor, entre abril y mayo de 1789, a la corte de Federico Guillermo II de Prusia, un rey músico que tocaba el «violoncello» y era sumamente aficionado a hacer música de cámara. (También su padre, Federico «el Grande», había sido un notable flautista; fue el «patrón» de Carlos Felipe Manuel Bach y recibió al padre de éste, el gran Juan Sebastián Bach, en su corte de Postdam, en una visita memorable porque de ella nació una obra como la «Ofrenda musical»). Allí, en Postdam, recibió Mozart el encargo de escribir seis cuartetos para el rey y seis sonatas para la princesa Federica. Sólo alcanzó a escribir tres de los proyectados cuartetos y una sola de las sonatas; de las cinco restantes sólo llegó a escribir unos pocos compases de una en fa mayor y el Allegro en sol menor K.312, probable primer movimiento de otra, como antes se dijo. En una carta a su amigo Puchberg, pidiéndole dinero —en los últimos años la situación económica de Mozart había ido deteriorándose de manera alarmante, hasta situarle al borde mismo de la miseria— el compositor se refiere a estas obras que tiene en proyecto para la princesa Federica calificándolas de sonatas «fáciles», pero lo cierto es que, si su intención era esa, el resultado se le escapó indudablemente de las manos, porque de fácil no tiene absolutamente nada la Sonata en re mayor K. 576, ni en cuanto a las exigencias técnicas que plantea al intérprete, ni en cuanto al trabajo mismo de composición, que re-

sulta sumamente elaborado. En los movimientos extremos abundan los pasajes concebidos contrapuntísticamente, en una escritura imitativa bastante estricta; entre ambos, el Adagio, uno de los más hermosos que escribiera Mozart, realiza un maravilloso despliegue de invención melódica. Escrita en julio de 1789, la Sonata en re mayor K. 576 no llegó nunca a manos de su destinataria, la princesa Federica de Prusia, y fue editada de manera postuma.



*Catedral de San Esteban, en Viena, Grabado de C. Schutz, París, 1792.*

*Participantes*



## PRIMER CONCIERTO

## PABLO CANO

Nace en Barcelona en 1950. A los ocho años de edad comienza sus estudios de piano. Posteriormente y durante algunos pocos años estudia violoncello. Años después decide especializarse en el clavicémbalo e instrumentos antiguos de teclado.

Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck, Rafael Puyana, Oriol Martorell (sobre Dirección Coral), Edith Picht-Axenfeld y Alan Curtis. Perfecciona sus estudios con Bob van Asperen, junto al que ha colaborado interpretando en concierto el 2.º clave de las Fugas «en espejo» de *El Arte de la Fuga*, de J. S. Bach.

Ha actuado en España, EE.UU., Canadá, Inglaterra, Francia, Italia, Irlanda, Bélgica y los Países Nórdicos. Ha participado en el Festival Internacional de Música de Cambrils, formando parte de la orquesta de dicho Festival, bajo la dirección de Antonio Janigro. Igualmente ha tomado parte en los Cursos y Festivales de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial, Semana Mozart de Barcelona, así como en las Jornadas de Música Antigua de Calatañazor, de las que ha sido organizador.

Ha colaborado en conciertos y grabaciones discográficas con diversos solistas y agrupaciones, entre ellas, la Orquesta de Cámara de Munich, dirigida por Hans Staldmair, y grabado diversos programas para R.N.E. y T.V.E.

Como solista tiene grabados los siguientes discos:

*Le Siècle d'Or du Clavier Espagnol, Sonatas de Sebastián de Albero*, en primera grabación mundial. Premio Nacional del disco 1980. *Danzas anónimas españolas del siglo XVII. El Cuaderno de notas de Londres, de W. A. Mozart.*

Ha sido profesor de clave en el Curso de Música Barroca y Renacentista de Mijas. Colabora en la Revista «Ritmo». Es Licenciado en Derecho.

## SEGUNDO CONCIERTO

**EULÁLIA SOLÉ**

Nacida en Barcelona, estudia en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, cursando la especialidad de Piano con Pere Vallribera. A los catorce años da su primer recital, y a los quince actúa como solista en las Variations Symphoniques de César Franck, y en el Concierto número 3 de Beethoven.

En París trabaja durante tres años bajo la dirección de Christian Sébart y posteriormente estudia con Alicia de Larrocha y con Wilhelm Kempff. Después, invitada por María Tipo, reside un año en Florencia para perfeccionarse artísticamente, y se diploma de Piano en el Conservatorio Luigi Cherubini. Vuelta a París, trabaja en el Conservatoire Européen, alcanzando el Diploma Europeo, con el Primer Premio, por unanimidad del Jurado.

Ha actuado en diversos países europeos (Francia, Italia, Bélgica, Portugal, Holanda, Yugoslavia), y grabado para la Radio y la Televisión de Francia, Bélgica, Inglaterra, Yugoslavia y España. Asimismo, ha registrado tres LP con música de Granados (integral de *Goyescas*), Webern (integral de la obra para piano) y Chopin (*Préludes*, obra completa), en Francia y España.

## TERCER CONCIERTO Y NOTAS AL PROGRAMA

### MANUEL CARRA

Nació en Málaga, en 1931. Realizó sus estudios en los Conservatorios de Málaga y Madrid (Cubiles), donde finalizó con Primer Premio de Virtuosismo y Premio Extraordinario.

Amplió estudios en París con L. Levy (piano) y O. Mesiaen (análisis), en Darmstadt, y en Siena, con R. Gerlin (clavicémbalo).

Desde 1952 desarrolla una actividad de concertista ininterrumpida, dando conciertos en toda España, así como en Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Suecia, Italia, Turquía, Marruecos, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y otras repúblicas de América.

Ha actuado con las principales orquestas españolas (Orquesta Nacional y Orquesta Sinfónica de la RTVE de Madrid, Orquesta Municipal de Barcelona, Orquesta Filarmónica de Sevilla) y con diversas orquestas europeas (Orquesta Sinfónica de la ORTF de Strasbourg, Orquesta Sinfónica de la RAI de Torino, Orquesta Sinfónica de la Sudwestfunk).

Es Catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha dado cursos de interpretación de música española en los Cursos Internacionales de Verano de Saint-Hubert (Bélgica).

Es escritor sobre temas musicales, colaborador habitual de Radio Nacional de España (en donde desempeñó durante algunos años las funciones de subjefe del Departamento de Música) y en algunas publicaciones culturales o musicales españolas. Como compositor, es autor de varias obras para piano, dos pianos, orquesta, canto y piano, etc.

Ha sido becado en dos ocasiones por la Fundación Juan March para realizar trabajos sobre técnica e interpretación pianística.

## CUARTO CONCIERTO

### MAITE BERRUETA

Nació en Montevideo (Uruguay), en donde hizo la carrera de Piano con su madre. Continuó sus estudios con A. Schenone, ingresando luego en el Conservatorio Nacional de Música de Montevideo, para realizar estudios superiores bajo la dirección de W. Kolischer. También toma clases de virtuosismo en la ciudad de Buenos Aires con R. Caamaño.

En el año 1972, y mediante prueba de suficiencia, ingresó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en donde, paralelamente a sus estudios de Piano —que dirige Fernando Puchol—, prosigue otros de carácter formativo y complementario en la carrera pianística.

Durante el año 1974 participa en el curso analítico-interpretativo que, sobre las 32 Sonatas de Beethoven, impartió en el Aula Magna del Conservatorio de Música de Madrid Eduardo del Pueyo.

Recientemente, ha sido diplomada por la Internationale Sommerakademie der Hochschule en el «Mozarteum» de Salzburgo, siendo distinguida por el maestro Carlo Zecchi para intervenir en el concierto de clausura.

Con ocasión de su estancia en Salzburgo, tuvo la oportunidad de ser escuchada por el maestro Vlado Perlemuter, con quien, a partir de entonces, prosigue su formación artística en París.

Ha obtenido los siguientes galardones y premios: Juventudes Musicales de Uruguay. Premios de Honor en Piano Fin de Carrera y Música de Cámara (Conservatorio de Música de Madrid). Premio Nacional López-Chavarri, Valencia. Medalla XIX Concurso Internacional María Canals, Barcelona. Premio Festival Internacional de Santander, en el Concurso Internacional «Paloma O'Shea». Finalista en el Concurso Internacional Premio Jaén 75. Premio a la Mejor Interpretación de Música Española, Concurso Internacional «Paloma O'Shea» 1978.

## QUINTO CONCIERTO

### JOSE FRANCISCO ALONSO

Nació en Santander y estudió en el Real Conservatorio de Madrid con Julia Parody. Las siguientes etapas de su formación musical fueron Roma, París, Munich y Viena, donde trabajó con pedagogos como Silvestri, Zecchi, Tagliaferro, Wührer. Sin embargo, la influencia interpretativa más importante la recibe de Wilhelm Kempff con el que estudia muy especialmente el repertorio pianístico de Beethoven.

Alonso está en posesión de los primeros Premios Internacionales *Ottorino Respighi* de Venecia y *Wilhelm Kempff* de Positano. Su nombre es habitual en las salas de conciertos europeas.

En 1975 fue seleccionado por la O.N.U. para conmemorar el día de las Naciones Unidas con un recital dedicado a la obra de Beethoven. En 1976 hizo su debut en la Konzerthaus de Viena. En 1979 y durante una gira por Polonia actuó como primer pianista español en la casa de Chopin en Zelazowa Wola.

Ha actuado como solista de Orquestas como la Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera, Suisse Romande, Sinfónica de la RAI de Roma, Filarmónica Nacional de Hungría, Sinfónica de la Radiodifusión Austríaca, Filarmónica de Stuttgart, Camerata Académica de Salzburgo, etc.

Participó en el ciclo sobre Schubert organizado por la Fundación Juan March en 1978, con motivo del centenario, y en 1980, entre los meses de abril y junio, interpretó las 32 Sonatas para piano de Beethoven en la misma institución. Recientemente ha interpretado en Viena la integral de las sonatas de Mozart.



*Mozart, en casa de los Duschek, en Praga.*

















FUNDACION JUAN MARCHE  
Salón de Actos. Castelló, 77. Mad  
*Entrada libre*

FJM

M

Cic