LAS SINFONIAS Y LOS CONCIERTOS

¿Cómo puede el oyente actual –el hombre de la tecnología digital y de la comunicación sin fronteras, el público del rock, del jazz, de la música serial, electrónica o minimal– acercarse a la obra de Mozart? ¿No resulta en exceso arriesgado acometer semejante salto estético y cultural sin intentar al menos recordar las circunstancias que rodeaban la creación musical en aquella época? Pensemos que el compositor escribe su obra con una conciencia relativamente clara de la reacción que puede suscitar en los oyentes de su tiempo, pero lo que no puede imaginar es la recepción que tendrá esa obra por parte de las siguientes generaciones. En cuanto a los aspectos estéticos, funcionales o sociológicos, las siguientes pinceladas pueden ayudar a comprender mejor el mundo de Mozart, en comparación con el nuestro:

Aspectos funcionales: la mayor parte de la música compuesta con anterioridad al siglo XIX tiene una finalidad claramente práctica (litúrgica o cortesana), su consumo es inmediato, su reposición –así como la audición de músicas pretéritas– es infrecuente, y su olvido suele producirse también en breve tiempo. Hoy día la mayor parte de la música que se interpreta, se graba, se analiza o se *utiliza* es anterior a 1950, y la música reciente se difunde más bien en círculos especializados.

Aspectos estéticos: racionalismo iluminista, *Sturm und Drang*/estructuralismo, semántica y semiología, muerte del arte.

Aspectos sociológicos: el acceso a la música en tiempos de Mozart era muy limitado, mientras que en nuestros días cualquier persona tiene la posibilidad de oír música, tanto en vivo como grabada en disco o difundida por la radio.

También la Historia ha puesto fronteras entre el final del Antiguo Régimen, el tiempo anterior a la Revolución Francesa (todavía perteneciente a la Historia Moderna), y los momentos actuales, que ya han dejado atrás dos guerras mundiales, la llegada a la Luna o la Guerra del Golfo Pérsico (hechos que figuran en los últimos capítulos de la Historia Contemporánea). Este espacio de tiempo puede resultar un abismo insalvable, en el peor de los casos, pero también puede, por el contrario, proporcionar un caudal inmenso de información que permita una comprensión mucho más completa y equilibrada de las obras musicales del pasado. Esta es nuestra ventaja..., y también nuestra responsabilidad.

* * *

Una vez establecida nuestra posición histórica, entremos de lleno en el mundo de las sinfonías y de los conciertos de Mozart, y hagámoslo recorriendo una especie de arco entre los fríos datos objetivos de tipo histórico, analítico, instrumental, etc., hasta llegar a algunas apreciaciones de orden estético o afectivo; en fin, a la impresión subjetiva.

Como se puede comprobar en el cuadro que cierra este trabajo, el conjunto de las sinfonías y los conciertos para instrumento solista se extiende en su datación a lo largo de todo el período que comprende la actividad creadora de Mozart, que en su caso resultó ser casi todo el tiempo que pasó en este mundo, exceptuando sus primeros cinco años de vida.

Revista Scherzo. Monográfico Mozart, 1991

La mayoría de las sinfonías presenta la típica estructura en cuatro movimientos (I Allegro; II Andante o Adagio; III Minueto con Trío; IV Finale: Allegro molto o Presto), aunque también es posible la ausencia del minueto, lo que produce estructuras simétricas en tres tiempos: rápido - lento - rápido *(Sinf. n.º 15-17, Sinf. n.º 38)*. No obstante, existen alteraciones formales significativas, cuales son la unión de dos movimientos mediante un pasaje de transición *(Sinf. n.º 10:* unión entre el I y el II mov.). El enlace puede llegar a abarcar la sinfonía completa, lo que implica la interpretación sin interrupción de sus movimientos (como es el caso de los tres mov. de que constan las *Sinfonías n.º 23 y n.º 26)*. Algunas sinfonías presentan además introducciones lentas antes del Allegro inicial; los caso más famosos son, sin duda, los de las *Sinfonías n.º 36, 38 y 39*, que tanto peso habrán de tener en las introducciones lentas de algunas sinfonías de Beethoven. La duración de las sinfonías también varía, desde los 10 minutos, aproximadamente, que duran las primeras, hasta la casi media hora habitual en las últimas.

Los conciertos, por su parte, constan siempre de tres movimientos: I Allegro; II Andante o Adagio; III Finale: Allegro molto o Presto. Son múltiples, sin embargo, las alteraciones estructurales que aparecen en ellos. La más frencuente es la inserción –una o varias veces– de uno o más pasajes de variada longitud en el III mov., creando un contraste a veces muy acusado con el tempo, el carácter, la tonalidad, el compás, etc., de dicho tiempo *(Conc. V. n.º 3 KV 216, n.º 4 KV 218, n.º 5 KV 219; Conc. P. n.º 9 KV 271, n.º 13 KV 387b, n.º 14 KV 449, n.º 16 KV 451, n.º 22 KV 482 y n.º 24 KV 491)*. También se observa alguna introducción lenta precediendo al Finale *(Conc. V. n.º 4 KV 218)*, así como un curioso Adagio que precede a la entrada del solista en el I mov. del *Conc. V. n.º 5 KV 219*.

La forma interna de cada movimiento responde en general a los cánones clásicos, aunque también en este aspecto se advierte una progresiva evolución, desde una cierta rigidez en las primeras sinfonías y conciertos, hacia una libertad y riqueza cada vez mayores en la utilización de los recursos estructurales característicos de su época de madurez. Los movimientos iniciales de las sinfonías muestran dos temas que, si en las primeras tienen todavía un carácter muy similar, no tardan en mostrar con el tiempo una diferenciación cada vez más acusada. Los desarrollos pasan de ser meras transiciones entre la Exposición y la Reexposición, a cobrar una importancia que les convierte casi siempre en el punto más alto del arco tensional en el primer movimiento. Prácticamente lo mismo se puede decir de los movimientos iniciales de los conciertos, aunque en este caso se establece ya desde los primeros una estructura casi invariable, que se abre con la introducción orquestal, la entrada del solista, etc., hasta llegar a la cadencia previa al final del movimiento. Los movimientos lentos en ambos géneros, y los minuetos en las sinfonías, no aportan, por lo general, particularidades dignas de mención en cuanto a su construcción, salvo el mayor grado de contraste que se aprecia entre los temas, o entre el Minueto y el Trío en el caso de las sinfonías. Es en los movimientos finales en los que de nuevo se manifiesta una notable variedad formal: rondó, forma sonata, minueto y tema con variaciones, son los moldes con los que se elaboran los movimientos conclusivos de sinfonías y conciertos, en los que en las frecuentes alternativas del tempo, el compás o la tonalidad –ya mencionadas más arriba–, junto con la riqueza de la construcción, proporciona a menudo acabados ejemplos de la mejor música del genio de Salzburgo.

Las aportaciones de la producción sinfónica y concertística mozartiana a la armonía son muy interesantes, y en este sentido hay que comprobar una enorme evolución desde la simplicidad galante característica de sus primeras obras, hasta la gran riqueza de los recursos armónicos utilizados en sus obras posteriores. Si bien es cierto que de todas las sinfonías y conciertos sólo dos de cada están en tono menor *(Sinf. n.º 25 y n.º 40, Conc. P. n.º 20 y n.º 24)* –¡y no otra cosa habría admitido el gusto imperante!–, también lo es que existen con frecuencia técnicas armónicas que anticipan claramente procedimientos propios de la música romántica, como las modulaciones en los desarrollos que conducen a tonalidades muy lejanas (re b menor en el III mov. del *Conc. P. n.º 14 KV 449*, fa sostenido mayor en el I mov. del *Conc. P. n.º 24 KV 491)*, si mayor en el II mov. de la *Sinf. n.º 39 KV 543*, do sostenido menor en el IV mov. de la *Sinf. n.º 40 KV 550)*, el ciclo modulatorio por terceras, en vez de por quintas (I mov. del *Conc. P. n.º 23 KV 488)*, o los abundantes contrastes armónicos entre secciones (como los que se producen en los movimientos finales con cambios internos de los conciertos ya comentados).

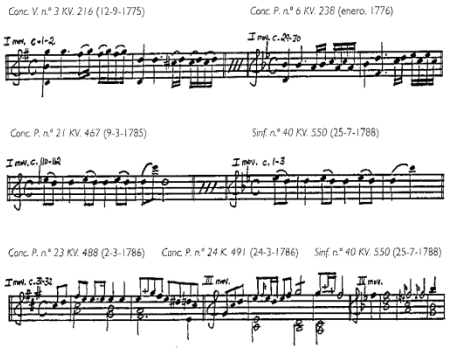
La instrumentación de las sinfonías y conciertos se basa en una orquesta de cuerda, a la que se añaden en las producciones más tempranas 2 oboes y 2 trompas. Hacia 1768 aparecen también las trompetas y los timbales en algunas obras, y es frecuente la sustitución de los oboes y las trompas por flautas y fagotes en los movimientos lentos. Hay que esperar a la *Sinf. n.º 26 KV 161a (184)* de 1773 para ver juntos a las flautas, oboes, fagotes, trompas y trompetas en la orquestación incial, y será en 1778 *(Sinf. n.º 31 KV 300a [297])* cuando se incorporen los clarinetes. De todas formas, el papel de los instrumentos de viento se limita generalmente a apoyar a las cuerdas, y solamente a partir de obras como el *Conc. V. n.º 3 KV 216* o del *Conc. 2P. KV 316a (365)* empiezan a cobrar un cierto protagonismo, principalmente en los temas secundarios, importancia que aumentará progresivamente en las obras de madurez (como se puede comprobar, por ejemplo, en las cuatro últimas sinfonías). Como pervivencia del período barroco se mantiene en algunos conciertos pianísticos tempranos la práctica de hacer entrar al solista desde el comienzo de la obra realizando los acordes cifrados del bajo continuo.

Los recursos instrumentales y el tratamiento idiomático de los instrumentos solistas en los conciertos demuestra un dominio cada vez mayor de las posibilidades técnicas, especialmente en el caso del violín y del piano. Así, si los dos primeros conciertos para violín se podrían transcribir con pocos cambios para flauta u oboe, a partir del *Conc. V. n.º 3* se encuentran ya figuraciones, arpegios y recursos propios del violín. No se puede olvidar –aunque sea un poco anecdótico– el empleo del arco *col legno* (coll'arco al roverscio) en el III mov. del *Conc. V. n.º 5 KV 219*. Los conciertos para piano, sin embargo, desarrollan ya desde el comienzo una escritura perfectamente

Revista Scherzo. Monográfico Mozart, 1991

característica del teclado: escalas, arpegios, octavas partidas, cruces de manos, acordes masivos, etc., cuya lógica continuación sólo llegará con las obras pianísticas de Beethoven. En el caso de los *Conc. 2 P.* hay que verificar una sustancial evolución entre el *Conc. 2 P* (ó 3P) *KV 242* –en el que los pianos suman sus fuerzas en busca de una mayor sonoridad– y el *Conc. 2P KV 316a* –que establece un resuelto juego imitativo desde el primer momento. Los conciertos para instrumentos de viento abundan en los procedimientos habituales (escalas, arpegios, etc.), y son más bien los procedimientos armónicos y melódicos los que les imprimen su inconfundible personalidad mozartiana.

La melodía es precisamente uno de los fundamentos del estilo mozartiano, y en la construcción temática de sus obras, en los giros de sus figuraciones escalísticas, se pueden ver ya los antecedentes no sólo de Beethoven, sino incluso de Chopin. El espíritu que anima las frases de Mozart está presente hasta en las analogías que se observan entre obras diver-



sas. Se puede comprobar este hecho en los siguientes ejemplos:

¿Dónde radica el secreto de la melodía mozartiana? La dificultad para responder a esta pregunta se debe precisamente a que no es una complejidad o una cuidada ornamentación lo que hay que buscar en los motivos de sus obras, sino más bien una sencillez –rayana a veces en la simplicidad– en la que, sin embargo, se dan cita todos los elementos necesarios para hacer de ellos permanentes modelos de la construcción temática: el perfecto equilibrio entre sus componentes, el cambio de dirección en el momento oportuno, el apoyo rítmico adecuado al movimiento y a la direccionalidad interválica, la alteración o la cromatización precisas para suavizar o para destacar el paso de un sonido a otro, o la articulación que unifica y da carácter a los sucesivos períodos de notas que integran la frase.

Y si se trata, por último, de buscar expresión de afectos, caracteres, emociones, no sería difícil realizar un inventario completo recorriendo las páginas de las sinfonías y conciertos: música luminosa (I mov. del *Conc. para Fl. y Arpa KV 297c [299]*), I mov. del *Conc. V. n.º 1 KV 207, Conc. para Trompa KV 417*), música vivaz, alegre (*Conc. V. n.º 2 KV 211*, III mov. del *Conc. para Trompa KV 447*), *Sinf. KV 19a*), música de carácter rítmico, incluso marcial (I mov. del *Conc. V. n.º 3 KV 216*, I mov. de la *Sinf. n.º 38 KV 504*, IV mov. de la *Sinf. n.º 39 KV 543*, I mov. de la *Sinf. n.º 41 KV 551*), música juguetona, intrascendente (III mov. del *Conc. P. n.º 6 KV 238*, II mov. de la *Sinf. n.º 5 KV 22*, III mov. del *Conc. para Clarinete KV 622*), música dramática (I mov. del *Conc. P. n.º 20 KV 466* –cuyo comienzo presagia ya la obertura de *Don Giovanni*– I y III mov. del *Conc. P. n.º 24 KV 491*, IV mov. de la *Sinf. n.º 40 KV 550*), pasajes reservados, íntimos (c.150-165 del I. mov. del *Conc. para Fl. y Arpa KV 297c*, c.1-27 del II mov. de la *Sinf. n.º 39 KV 543*), ejemplos de serenidad clásica (II mov. del *Conc. P. n.º 21 KV 467*, II mov. del *Conc. P. n.º 27 KV 595*, II mov. del *Conc. para Clarinete KV 622*), pasajes sombríos (Introducción del I mov. de la *Sinf. n.º 38 KV 504*, el 2.º tema del II mov. de la *Sinf. n.º 39 KV 543*, multitud de páginas de la *Sinf. n.º 40 KV 550*), etc.

Enrique Igoa Mateos

DOCUMENTACION E INDICACIONES

Para la realización de este trabajo se ha recurrido a las siguientes obras:

VARIOS: *W.A. Mozart: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* (Nueva Edición de las obras completas).

Kassel, Bärenreiter, 1971

Dr. L. R. von Köchel: *Chronologisch - thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* (Catalogación cronológica y temática de las obras de W. A. Mozart). 8. unveränderte Auflage Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1983.

1. Los números entre paréntesis, en la numeración de las obras, indican numeraciones dudosas.

2. KV = Köchel - Verzeichnis (Catalogación realizada por Köchel de la obra de Mozart). Aquí los números entre paréntesis indican antiguas numeraciones. Anh. = Anhang (Apéndice del catalogo).

3. Las tonalidades indicadas con mayúscula son mayores, mientras que las menores se indican con minúscula.

4. En la columna "Fecha" del cuadro, com. = comienzos, med. = mediados, fin = finales.

5. Fl. = flauta. Ob = oboe. Clar. = clarinete. Fg. = fagot. Trans. = transcripción de una obra ajena.

6. ® = recomendada. Obra considerada imprescindible para tener una buena visión general de las sinfonías y los conciertos de Mozart.

Revista Scherzo. Monográfico Mozart, 1991

N.º	KV	Tono	Fecha	Observaciones
			SINFONIAS	
1	16	Mib	1764 ó 1765	
4	19	RE	1765 com.	
3	19 a (Ann 223)	FA	1765 com.	
	19 b (Ann. 222)	DO	1765 com.	Conocido sólo comienzo
5	22	Sib	Dic. 1765	
43	42 a (76)	FA	1767 com.	
6	43	FA	Dic. 1767	
7	45	RE	16-1-1768	
	45 a (Anh. 221)	SOL	1768 com.	«Lambach»
55	45 b (Anh. 214)	Sib	1768 com.	
8	48	RE	13-12-1768	
9	73	DO	1769	
44	73 l (81)	RE	25-4-1770	
47	73 m (97)	RE	Abril 1770	
45	73 n (95)	RE	Abril 1770	
11	73 c (84)	RE	Julio 1770	
10	74	SOL	1770 fin	
54	Anh. c. 11.03	Sib	1771 mea.	
42	75	FA	1771 mea.	
12	75 b (110)	SOL	1771 med.	
	111 a (120)	RE	Nov. 1771	Finale «Ascanio in Alba»
46	111 a (96)	DO	Nov. 1771	
13	112	FA	2-11-1771	
14	114	LA	30-12-1771	
15	124	SOL	21-2-1772	
16	128	DO	Mayo 1772	
17	129	SOL	Mayo 1772	
18	130	FA	Mayo 1772	
19	132	Mib	Julio 1772	
20	133	RE	Julio 1772	
21	134	LA	Agosto 1772	
50	141 a (161 y 163)	RE	1772 fin	Obert. «Il sogno di Scipione»
26	161 a (184)	Mib	30-3-1773	«Lanassa» ®
27	161 b (199)	SOL	10 ó 16-4-1773	
22	162	DO	19 ó 29-4-1773	
23	162 b (181)	RE	19-5-1773	
24	173 dA (182)	Sib	3-10-1773	
25	173 dB (183)	sol	5-10-1773	®
29	186 a (201)	LA	6-4-1774	
30	186 b (202)	RE	5-5-1774	
28	189 K (200)	DO	17-11-1774	
	207 a (121)	RE	1775 com.	
	213 c (102)	DO	Agosto 1775	Finale ob. «I. Re pastore»
31	300 a (297)	RE	12-6-1778	«Paris» ®
32	318	SOL	24-4-1779	Obert. «Zaïda»
33	319	Sib	9-7-1779	
34	338	DO	29-8-1780	
35	385	RE	Julio 1782	«Haffner» ®
36	425	DO	4-11-1783	«Linz» ®
37	425 a (444)	SOL	Nov. 1783	Intr. a Sinf. Michoe Haydn
38	504	RE	6-12-1786	«Praga» ®
39	543	Mib	26-6-1788	®
40	550	sol	25-7-1788	®
41	551	DO	10-8-1788	«Jupiter» ®

N.º	KV	Tono	Fecha	Observaciones
			CONCIERTOS	
	VIOLIN			
1	207	Sib	14-4-1775	
2	211	RE	14-6-1775	
3	216	SOL	12-9-1775	®
4	218	RE	Oct. 1775	
5	219	LA	20-12-1775	®
(6)	271 i	RE	16-7-1777	®
	186 E (190)	DO	31-5-1774	2 Vl. Concertone
	320 a (364)	Mib	1779	Vi. y Vlo. Sinf. concertante
	VIENTO			
	285 c (313)	SOL	1778 com.	Fl. «Dejean»
	285 a (314)	RE	1778 com.	Ob. o Fl. ®
	297 c (299)	DO	Abril 1778	Fl. y Arpa ®
	622	LA	Oct. 1791	Clar.
	186 e (191)	Sib	4-6-1774	Fg.
1	386 b (412 y 514)	RE	1782 Fin.	Trompa
2	417	Mib	27-5-1783	Trompa
3	447	Mib	1783-84	Trompa ®
4	495	Mib	26-6-1786	Trompa
	Anh. C. 14. 01.	Mib	Abril 1778	4 Instr. viento
	PIANO			
1	37	FA	Abril 1767	Trans. Raupach y H.
2	39	Sib	junio 1767	Trans. Raupach y H.
3	40	RE	Julio 1767	Trans. H., E., E. Bach
4	41	SOL	Julio 1767	Trans. H. y Raupach
5	175	RE	Dic. 1773	
6	238	Sib	Enero 1776	
7	242	FA	Feb. 1776	3 P. (ó 2 P.) «Lodron»
8	246	DO	Abril 1776	«Lützow»
9	271	Mib	Enero 1777	«Jeune-homme» ®
10	316 a (365)	Mib	1779 com.	2 P. ®
12	385 p (414)	LA	1782 Fin.	
11	387 a (413)	FA	1782/83	
13	387 b (415)	DO	1783	
14	449	Mib	9-2-1784	1.ª Conc. «Player»
15	450	Sib	15-3-1784	«Qui met en nage» I
16	451	RE	22-3-1784	«Qui met en nage» II
17	453	SOL	12-4-1784	2ª Conc. «Player»
18	456	Sib	30-9-1784	«Paradies» (?)
19	459	FA	11-12-1784	2.º Conc. de la Coronac.
20	466	re	10-2-1785	®
21	467	DO	9-3-1785	®
22	482	Mib	16-12-1785	
23	488	LA	2-3-1786	®
24	491	do	24-3-1786	®
25	503	DO	4-12-1786	
26	537	RE	24-2-1788	1.ª Conc. de la Coron. ®
27	595	Sib	5-1-1791	®

Revista Scherzo. Monográfico Mozart, 1991