

La influencia italiana en los conciertos para violín y orquesta de W. A. Mozart¹

Italian influence on Mozart's concertos for violin and orchestra

*Por: Pablo Ramos Ramos
Conservatorio Superior de Música de Castellón (España)*

Resumen

El presente texto explora las influencias italianas en las primeras obras de W. A. Mozart. Los tres viajes que el compositor realizó a Italia durante su juventud contribuyeron al desarrollo de un modelo de melodía basado en la ópera de este país, estos modelos se trasladarían también a su forma de escribir para el violín. De esta manera, se analiza hasta qué punto dichas influencias determinaron el lenguaje empleado en sus cuatro conciertos para violín y orquesta.

Palabras clave: Mozart, violín, Italia, ópera, estilo.

Abstract

In this article we analyze the influence of Italy on Mozart's early musical style. The first three journeys that the composer made to Italy in his youth contributed to develop a melody style based on the Italian opera. This style is also present in his violin language, upon which we will focus to examine the extent to which these influences defined the style of his four concertos for violin and orchestra.

Key words: Mozart, violin, Italy, opera, style.

1. Puntos de referencia en la formación musical de Mozart

1.1.1 Los viajes de juventud a Italia

“¡Qué misteriosa puede llegar a ser la música de Mozart! Todos los compositores de su época han hablado la misma “lengua”[...] y sin embargo, él] con los mismos medios que el resto de sus coetáneos sabía dar a su música una profundidad inigualable”².

De esta forma define Nikolaus Harnoncourt la música de Mozart. Su acertado análisis trata la idea, muy extendida, de la existencia de un “estilo mozartiano”. Desde luego, la música del compositor austríaco es fácilmente reconocible, tiene algo que nos remite a él –quizá sea su perfección. Sin embargo, el lenguaje mozartiano maduro fue el fruto de

¹El presente trabajo ha sido extraído de la tesis de fin de grado del autor, presentada en el Conservatorio Superior de Música de Castellón el 20 de julio de 2012.

²Harnoncourt, Nicolaus (1985) *Le dialogue musical Monteverdi, Bach et Mozart*, Paris, Editions Gallimard, p. 130.

una evolución que estuvo enormemente influida por los constantes viajes del joven Wolfgang; como señala Richard Crocker, Mozart nació con una misteriosa capacidad de imitación y, en sus primeros años, las obras que escribía durante los viajes estaban influidas por lo que allí escuchaba: en 1765, durante un viaje a Londres, Mozart conoció a Johan Cristian Bach y desarrolló una intensa admiración por él, lo que le llevó a escribir sinfonías en su estilo³.

Además, Mozart vive un ambiente cosmopolita durante su juventud: "la capilla de Salzburgo, donde predominaban los músicos italianos, había asentado el primer cimiento de la sensibilidad de Mozart, [...] un alemán afrancesado, Melchior Grimm, conduce a Wolfgang a la Comedia Italiana, centro de la moda y dictamen del gusto"⁴.

Será precisamente Italia el país que más aporte al imaginario musical del joven salzburgués. En los tres viajes que realiza a la península lo acompaña siempre su padre. La visita más importante es sin duda la primera, en la que ambos recorren el país de norte a sur, prolongándose su marcha durante más de un año (1769-1771). Para Adolfo Salazar, este viaje tendría tanta importancia en lo musical como en lo personal⁵.

Las interminables giras que realiza Mozart antes de los 13 años tienen un carácter de exhibición, de circo mediático alrededor del pequeño prodigio. El abate Galiani –influyente intelectual– escribe a su amiga *madame* d'Épinay una carta en la que comenta un concierto realizado por Wolfgang en el conservatorio de Nápoles:

"Creo haberos escrito que el pequeño Mozart está aquí, y que ahora es menos milagroso; aunque sea siempre el mismo milagro, pero no será jamás sino un milagro"

Abate Galiani, Nápoles,
7 de julio de 1770⁶

Sin embargo, Galiani no es consciente de la madurez interior del joven. Cinco años después, en 1775, se estrenaría su ópera *La finta giardiniera*, que demostraría lo equivocado que estaba el abad. El siguiente fragmento de una carta anónima de 1775 muestra hasta qué

³ Crocker, Richard L. (1986) *A History of Musical Style*, New York, Dover Publications, p. 386.

⁴Salazar, Adolfo (1989) *La música en la sociedad europea. II. Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, p. 336.

⁵Ibíd., p. 337.

⁶Einstein, Alfred (1960) *Mozart, his character, his work*, New York, Galaxy Books, p. 324.

punto esta etapa constituye el paso del niño prodigio al compositor reconocido internacionalmente:

“Sus Reales Altezas y Electores asistieron a la primera representación de la ópera bufa, *La finta giardiniera*. La música fue generalmente aplaudida; es del joven Mozart de Salzburgo, que se encuentra actualmente aquí. Es el mismo que a la edad de ocho años ha estado en Inglaterra y otros países para hacerse oír sobre el clave, que toca extraordinariamente”.

ANÓNIMO, enero de 1775⁷

El contacto con los músicos italianos más importantes del momento no se hace esperar: padre Martini en Bolonia, Locatelli en Verona, Giovanni Sammartini y Nicolo Piccini en Milán, Jommelli y Paisiello en Nápoles. Como afirma Valentini Ferro, “su encuentro con el padre Martini y las experiencias de la música instrumental de los Corelli, Tartini, Sammartini y Boccherini, entre otros, y los de los operistas italianos, dejaron en Mozart, éstos y aquellos, honda huella en su estilo”⁸.

El musicólogo francés Jean-Pierre Marty, en un magnífico estudio sobre las diferentes indicaciones de *tempo* en Mozart⁹, defiende que existe un cambio radical en la forma en la que el compositor salzburgués concibe el *tempo* de sus composiciones a partir de sus viajes a Italia (concretamente a partir de 1771).

Los cambios que se producen en el estilo de Mozart durante esta época no solo afectarán a su obra operística y orquestal, sino también a sus composiciones para piano. En las composiciones escritas antes de 1777, el estilo mozartiano era cembalopianístico, después de ese año, aparecen signos de una profunda búsqueda sobre el instrumento y sobre la relación entre el instrumento y el público¹⁰. En este sentido, los conciertos para violín, compuestos en 1775, se integran perfectamente en esta fase de maduración.

1.2 El modelo vocal italiano en la melodía mozartiana

Como bien señala Ramón Andrés¹¹, uno de los modelos en la juventud del compositor fue Carl Philipp Emanuel Bach, cuya música

⁷Massin, Jean et Brigitte (1987) *Mozart*, Madrid, Ediciones Turner, p. 209.

⁸Valenti Ferro, Enzo (1992) *Breve historia de la ópera*, Editorial Heliasta S. R. L., Buenos Aires, p. 167.

⁹Marty, Jen-Pierre (1999) *Les indications de tempo de Mozart*, Paris, LibrairieSéguier.

¹⁰Rattalino, Piero (1997) *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, SpanPress Universitaria, p. 42.

¹¹Andrés, Ramón (2003) *Mozart*, Ediciones Robinbook, Barcelona, p. 30.

ofrecía una extraordinaria riqueza armónica (muy evolucionada para la época), además de un elegante melodismo.

La otra gran influencia para Mozart fueron las óperas italianas que había conocido de primera mano en sus viajes por Italia. De esta forma, no se puede entender su obra sin conocer las referencias líricas de la época.

Como indica Andrew Steptoe¹², durante prácticamente todo el Siglo XVIII, la gente prefería el estilo operístico italiano. Su atractivo se basó en la simplicidad. La música alemana, por su parte, era considerada complicada. Giovanni Paisiello lo expresaba de la siguiente forma: "en Italia, sólo concedemos importancia a la melodía. Sin embargo, en Alemania, se concede menor importancia a la melodía y se usa de forma más moderada. De este modo, están obligados a sacar provecho de una estudiada armonía"¹³.

Si bien el canto suponía para muchos compositores de la época clásica un modelo para todos los géneros, Mozart fue uno de los pocos que consiguió, de una forma natural, hacer de instrumentos como el violín o el piano verdaderas voces en las que el intérprete no tocaba sino que cantaba:

"si Haydn es quien [...] consolida y fija la sonata de orquesta y de arco; Mozart es quien llena esa forma con una sustancia musical dúctil, rica de una emoción que era todavía en Haydn un poco ingenua, simple y escueta. [...] La melodía mozartiana es antes que nada el *cantábile* vocal, el "ideal sonoro" estimulado por la voz humana y su expresión dramática"¹⁴.

Así, el modelo vocal en la melodía mozartiana bebe de la concepción italiana de esta. Una idea que los maestros italianos del violín ya habían integrado en su discurso musical: "toda buena *Musick*[sic.] debe ser compuesta en Imitación de un Discurso. Estos dos Ornamentos se presentan para producir los mismos Efectos que un Orador hace alzando o bajando su voz"¹⁵.

Pero Mozart no sólo vocaliza la música instrumental, sino que además da un enfoque sinfónico a todos sus grandes números de

¹²Steptoe, Andrew (1990) *The Mozart - Da Ponte operas. The cultural and musical background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Oxford, Claredon Paperbacks, p. 50.

¹³Cit. en Einstein, op. cit. p. 116.

¹⁴ Salazar, op. cit., p. 329.

¹⁵Geminiani, Francesco (1977) *The art of the playing at the violin, Facsimile Edition Edited, with an Introduction, by David D. Boyden*, London, Oxford University Press, p. 5.

ópera¹⁶. Es decir, la música instrumental y la operística forman en Mozart un código estilístico común.

1.3 La relación de Mozart con el violín

Aunque la música para violín de Haydn fue una referencia en la época de Mozart, la principal influencia que recibió el compositor Salzburgués no vino de este sino de su padre Leopold. La obra didáctica de Leopold Mozart tuvo una enorme influencia en la generación posterior a los grandes maestros italianos del violín. Su *Método para Violín* (1770), compuesto el mismo año del nacimiento de Wolfgang (1756), es un trabajo didáctico comparable a los que realizaran Quantz para la flauta (1752) y C. Ph. E. Bach para el teclado (1753).

Junto con los tratados de Geminiani, y de *l'Abbé fils*, aparecidos en la década de 1750, el método de Leopold Mozart estableció las bases de la técnica violinística en esa época¹⁷. Como afirma Wolfgang Plath¹⁸, dicho método bebe claramente de las fuentes de la escuela italiana del violín, particularmente de Tartini. Esta tesis es también por otros historiadores del violín:

“los hijos de Bach (en particular Carl Phillip y Johann Christian) y Leopold Mozart se deshacían en elogios hacia el talento de Tartini. De hecho, la *Escuela del violín* de Leopold Mozart contiene ejemplos extraídos de las sonatas de Tartini, incluyendo el *Trino del diablo*”¹⁹.

Además, la relación de Leopold con los maestros italianos no se redujo al estudio de sus tratados y obras para violín sino que se basó también en el encuentro personal con muchos de ellos. Como afirma Ramón Andrés²⁰, Leopoldo Mozart, en un encuentro con Pietro Nardini – puede que uno de los mejores violinistas de la segunda mitad del siglo XVIII– quedó impresionado por la técnica que éste había aprendido de Giuseppe Tartini. En este sentido, muchos aspectos del método de violín del padre de Wolfgang, son deudores del *Trattato* de este último.

¹⁶Martín Triana, J. M. (2007) *El libro de la ópera*, Madrid, Alianza, p. 71.

¹⁷ Boyden, David D. (1956) *The history of violin playing from its Origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, London, Oxford University Press, p. 364.

¹⁸ Plath, Wolfgang (1980), “(Johann Georg) Leopold Mozart”, en Stanley Sadie, *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, p. 677.

¹⁹ Boyden, D.D. y Schwarz, B. (1980), “Violin”, en SADIE, S., *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, p. 847.

²⁰Op. cot., p. 88.

A pesar de la enorme influencia que, presumiblemente, Leopold tuvo sobre la visión que Wolfgang tenía del violín, la relación de este último con dicho instrumento pasó por muchos altibajos. Así, Mozart, en una carta escrita a su padre el 11 de septiembre de 1778, en la que fijaba las condiciones para volver a Salzburgo, aseguraba:

“No pido más que una cosa en Salzburgo y es no tener que depender del violín como antes. Ya no doy más como violinista. Es al piano que quiero dirigir y acompañar las arias”²¹.

Esta afirmación, realizada algo más de tres años después de la composición de los conciertos para violín, nos revela la disposición de Mozart hacia el instrumento. Si bien desde temprana edad el joven Wolfgang es instruido en el violín –y con qué mejor profesor que Leopold– el mito “Mozart” se va construyendo progresivamente alrededor del teclado.

A pesar de ello, el violín es una pieza fundamental en el desarrollo estilístico de Mozart. En Verona, por ejemplo, Locatelli es la primera personalidad musical con la que contactan los Mozart en lo que sería su primer viaje a Italia. Posteriormente, en esa misma ciudad encontrará también a Bocherinni que, según Adolfo Salazar, tendrá “un resultado útil para la técnica del joven músico”²². De esta forma, el músico salzburgués desarrolla una técnica violinística suficiente como para no frenar su creatividad; Wolfgang, además de ser uno de los mejores pianistas de su tiempo, fue un excelente violinista²³.

Como se puede observar, la influencia del violín barroco italiano en Mozart es enormemente poderosa. Jaap Schröder afirma²⁴ que la importancia de la articulación en su obra instrumental está vinculada con los principios retóricos del Barroco. El siglo XIX cultivaría largas frases en *legato*, lo que daría como resultado un abanico más amplio de ligaduras de dinámica y una mayor diferenciación de las cualidades del sonido. Sin embargo, Mozart estaba todavía bastante limitado en su vocabulario de dinámicas: su arco no tenía todavía la agresividad del arco del siglo XIX. Si comparamos un fragmento violinístico típico de Mozart con otro de los maestros italianos del siglo XVIII, Tartini (Figura

²¹ Cit. en Campos, Rémy (1996) Notas al programa :*Samedi 2 mars - 20h / salle des concerts Cité de la musique, Conservatoire de Paris, autour de Shlomo Mintz*, Paris, p. 1.

²² Op. cit. p. 338.

²³ Steinberg, Michael (2000) *The Concerto, a listener's guide*, Oxford University Press, p. 322.

²⁴ Schröder, Jaap (1977), « Le violon de Haydn à Schubert », en *L'interprétation de la musique classique de Haydn à Schubert*, Colloque international, Evry, 13-15 octobre, Ed. Fondation pour l'art et la recherche, p. 24.

1²⁵), vemos que, a nivel de articulación, Mozart está más cerca de los modelos italianos que de los franceses de la segunda mitad del siglo XVIII como Viotti.

Concierto nº 4 para violín y orquesta de W. A. Mozart



El arte del Arco, G. Tartini, Variación nº 30



2. Los cinco conciertos para violín y orquesta

2.1 La obra de Mozart para violín solista

La primera obra que Mozart escribe para violines solistas es el *Concertone* K. 190. Compuesto en 1774 durante los meses que pasa en Salzburgo antes de la composición de *La finta giardiniera*, es, sin embargo, una obra coloquial y familiar, no sobresaliente en cuanto a invenciones atrevidas²⁶. Además, está a medio camino entre el concierto y el concierto grosso (lo cual es un recuerdo claro de su estancia en Italia).

Tendremos que esperar a su K. 207 para ver una serie de obras que pueden ser consideradas un conjunto equilibrado, en el que Mozart desarrolle plenamente su conocimiento del violín. Estos cinco conciertos se compusieron en un periodo corto de tiempo, lo que nos indica que Mozart tenía la intención de que conformaran un opus homogéneo.

En cuanto al resto de obras para violín y orquesta podemos afirmar que forman parte de un Mozart ya plenamente maduro. Así, la *Sinfonía concertante para violín y viola* K. 364, compuesta en 1779, es la obra maestra de Mozart para violín solista. La hemos dejado al margen de este trabajo porque nada tiene que ver con los cinco conciertos para violín. Considerada por Paumgartner²⁷ como "la última palabra" en el ámbito de la sinfonía concertante, representa el símbolo

²⁵ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), *Concerto für die Violine mit Orchester* Leipzig: Breitkopf & Härtel, Plate W.A.M. 218, Serie XII.

²⁶ Poggi, Amadeo y Vallora, Edgar (2006), *Mozart. Repertorio completo*, Madrid, Editorial Cátedra, p. 198.

²⁷ Paumgartner, Bernhard (1991) *Mozart*, Madrid, Alianza Editorial, p. 243.

perfecto de la fusión de las distintas herencias musicales recogidas a través de sus viajes²⁸. Es decir, se trata de una obra de madurez en la que el estilo mozartiano ha asimilado los diferentes lenguajes que había escuchado a lo largo de sus viajes de juventud.

A pesar de que esta obra es un hito en la creación de Mozart, los cinco conciertos para violín también representan un logro importante:

“Mozart demuestra como ningún otro que la perfección no se relaciona con la sabiduría de la edad ni con una lúcida serenidad [...] todos sus conciertos para violín fueron escritos entre la primavera y el invierno de 1775; casi todos los grandes conciertos para flauta entre 1783 y 1785”²⁹.

Posiblemente, Mozart quisiera destinar sus conciertos para violín a una publicación conjunta, reagrupando seis opus, como era la práctica habitual con las sinfonías y las obras concertantes de la época. La figura 2 nos muestra los detalles de los cinco conciertos:

Köchel	Título	Tonalidad	Solista	Acompañamiento	Fecha y lugar de la composición	MW ³⁰	NMA ³¹
207	<i>Concierto</i>	Sib mayor	Violín	2 oboes, 2 trompas, cuerdas.	Salzburgo, 14 de abril 1775	XII/i, 1	V:14/i
211	<i>Concierto</i>	Re mayor	Violín	2 oboes, 2 trompas, cuerdas.	Salzburgo, 14 junio, 1775	XII/i, 27	V:14/i
216	<i>Concierto</i>	Sol mayor	Violín	2 oboes, 2 trompas, cuerdas.	Salzburgo, 12 de septiembre 1775	XII/i, 49	V:14/i
218	<i>Concierto</i>	Re mayor	Violín	2 oboes, 2 trompas, cuerdas.	Salzburgo, octubre 1775	XII/i, 83	V:14/i
219	<i>Concierto</i>	La mayor	Violín	2 oboes, 2 trompas, cuerdas.	Salzburgo, 20 de diciembre 1775	XII/i, 113	V:14/i

Figura 1

²⁸Poggi y Valora, op. cit., p. 383.

²⁹Hildesheimer, Wolfgang (2005) *Mozart*, Barcelona, Ediciones Destino, p. 63.

³⁰Edición: W. A. Mozart Werke, ed. L von Köchel and others (Leipzig, 1877-83, suppl. 1877-1910 /R with changes) [MW].

³¹Edición: W. A. Mozart: Neue Ausgabesämtlicher Werkw, ed. E. F. Schimd, W. Plath and W. Rehm, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Kassel 1955) [NMA]

Tratar los conciertos para violín de una forma compacta nos permite ofrecer una visión global de éstos. Por tanto, en las siguientes líneas no desmenuzaremos los conciertos compás a compás, sino que intentaremos analizar qué los une y cuáles son las características musicales que competen a la problemática de nuestra investigación, es decir, aquellas relativas al italianismo y al lenguaje de juventud del autor.

2.2 Simplicidad e italianismo en los conciertos para violín

Tras una estancia en Munich, en 1775, para el estreno de *La finta giardiniera*, Leopoldo y Wolfgang regresan a Salzburgo. Los Mozart iniciarán así la estancia más larga en Salzburgo desde el comienzo de sus viajes por Europa. Este es un periodo muy productivo particularmente en el género del concierto: sólo en los últimos ocho meses de 1775, escribieron cinco conciertos para violín, probablemente para su uso privado³².

La escritura de este periodo de la obra de Mozart es considerado para muchos como "de juventud". Así lo afirman Gildas Bourdet y Alain Milianti³³ cuando hablan de *La finta giardiniera* –ópera que ambos autores reestrenaron tras encontrar en Moravia el manuscrito en 1984. La audición de la *La finta giardiniera* remite inmediatamente a los conciertos aquí estudiados, es por ello que podemos extender la idea del lenguaje de juventud a su obra orquestal, ya que en muy raras ocasiones un compositor desarrolla propuestas más transgresoras en un género que en otro –excepción hecha de lo profano y lo religioso.

En este sentido, se observa muy claramente un estilo italiano en la escritura de concierto. Tal afirmación se basa en dos hechos: el primero es que la escritura violinística de Mozart deriva, por vía paterna, directamente de los maestros italianos –sobre todo de Tartini; el segundo, que esta italianización, que no deja de ser un guiño a la ópera napolitana, se da en muchas de las obras escritas el mismo año de la composición de los conciertos, 1775.

Como ejemplo de la utilización de recursos italianos en sus conciertos para violín podemos citar la técnica dinámica del *eco*. Aunque se desarrolló sobre todo en el Barroco tardío (violinísticamente en los

³²Downs, Philip G. (1998) *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal Música, Madrid, Tres Cantos, p. 303.

³³Institut National de l'Audiovisuel de France (1984) *La finta giardiniera. Festival Aix-en-Provence. Interview aux metteurs en scène Gildas Bourdet et Alain Milianti*, documento audiovisual del INA [www.ina.fr]

conciertos para solista de Antonio Vivaldi), hay que señalar que se siguió utilizando en el primer Clasicismo. Jean-Jacques Rousseau define esta técnica con precisión en su *Dictionnaire*:

“El nombre *eco* se aplica en música a esas especies de cantos o piezas en las que, a imitación del eco, se repiten de vez en cuando, suave y fuerte, un cierto número de notas. [...] El abate Brossard dice que algunas veces es utilizada la palabra *eco* en lugar de *dulce* o *piano*, para indicar que es preciso reducir la voz o el sonido del instrumento”³⁴.

Podemos encontrar numerosos ejemplos de esta técnica italiana en los diversos conciertos para violín de Mozart. Además, la forma de interpretar estos *ecos* ha perdurado hasta hoy: realizando la primera exposición en *forte* y a la cuerda, mientras que el *eco* se realiza *piano* y en *stacatto*. Un fragmento del K. 211 (figura 3³⁵) muestra muy bien esta técnica.



Figura 2

Además de este tipo de recursos violinísticos, los cinco conciertos presentan elementos italianos que están directamente relacionados con el género lírico. En este sentido, Paumgartner destaca una conexión entre simplicidad e italianismo:

“Ya hemos mencionado el hecho notable de que el entorno de *La finta giardiniera*[1775]Mozart se pasa de las pautas serias de los últimos recuerdos vieneses a las formas de expresión más ligeras de la tendencia galante de moda. Puede que a ello contribuyeran tanto el renovado contacto con los bufonistas napolitanos como desconocidas motivaciones internas”³⁶.

³⁴Rousseau, Jean-Jacques (2007) *Diccionario de la Música*, (edición de José de la Fuente Charfolé), Madrid, Editorial Akal, p. 197.

³⁵ Wolfgang Amadeus Mozart (1777) *Concertefür die ViolinemitOrchester*,Leipzig,Breitkopf&Härtel, Serie XII, Plate W.A.M. 211.

³⁶Op. cit. p. 191.

Como podemos observar, la alusión por parte de los estudiosos de la obra de Mozart en este periodo a *La finta giardiniera* es constante. Esto no hace sino reforzar nuestra hipótesis sobre la existencia de un modelo vocal en la música sinfónica de Mozart.

Volviendo sobre el tema de la ligereza en la escritura, hemos de decir que el tratamiento que Mozart hace del violín en esta época se refleja también en sus serenatas y divertimentos, lo que Paumgartner denomina "cultivada música de entretenimiento"³⁷. Como bien señala este autor, la práctica violinística de Mozart –herencia de Tartini (1692-1770) y de Nardini (1722- 1793)– contrasta con la práctica francesa de la época, en la que el elemento de virtuosismo siempre queda supeditado al orden estrictamente musical.

En este sentido, "el "gusto cantábile", la dulce cantabilidad que, especialmente en los movimientos centrales, se extiende en un amplio arco melódico, se sobrepone a las figuras pasajistas bien ordenadas y orgánicas, o sea, siempre moderadas"³⁸. Todas estas características musicales que Paumgartner describe de forma tan poética no son sino la adopción del estilo galante. Estilo que supone el respeto del estilo italiano, que florece principalmente en Viena y que supondrá el contrapeso ideal a las primeras manifestaciones del *Sturm und Drang*.

El estilo sencillo y poco pretencioso de esta época también es resaltado por Philips Downs cuando afirma que el rechazo de una seriedad profunda, y la devoción por una música de gran esmero, ingenio y amable melancolía, aproximan estos conciertos a las serenatas del periodo³⁹.

En cuanto a la técnica violinística, hemos de reconocer que los conciertos para violín de Mozart no aportan nada nuevo, es más, se mueven en unos parámetros de diletante. El ámbito melódico casi nunca rebasa el La4, los *tempi* y la figuración no ponen en peligro la estabilidad del intérprete, las dobles cuerdas aparecen de forma ocasional y la melodía se construye como si de la voz se tratase. Y sin embargo, qué difícil es dar homogeneidad a los diferentes movimientos. El peligro de los conciertos para violín reside precisamente en su simplicidad, al tener que hacer del violín una parte integrante de nosotros mismos, como lo es el canto, un instrumento en el que la técnica está supeditada a la musicalidad y del que no se tiene conciencia en tanto que algo exterior a nuestro cuerpo.

³⁷ Ibíd. p. 198.

³⁸ Ibíd. p. 199.

³⁹ Op. cit. p. 322.

Esta idea del modelo vocal en la melodía mozartiana aparece de forma explícita en muchos pasajes de los conciertos para violín. Un claro ejemplo es el célebre inicio del Concierto en Sol mayor K. 216, donde aparece un pasaje rescatado de una obra compuesta unos meses antes: un aria de *Il rèpastore*.

2.3 El caso de los conciertos en Si bemol mayor y en Re mayor (K. 207 y 211)

Los conciertos en sol mayor, re mayor y la mayor (K. 216, 218 y 219) pueden ser considerados un grupo homogéneo frente a los conciertos en si bemol mayor y en re mayor (K. 207 y 211), aunque sólo existan tres meses de separación entre la creación de unos y de otros. Como señala Alfred Einstein⁴⁰, los dos grupos se diferencian considerablemente no sólo en lo que respecta a la conducción de la parte solista, sino también en cuanto al estilo y la forma del acompañamiento.

La creación de dos grupos dentro de los conciertos para violín de Mozart responde a criterios de calidad o, dicho de otra forma, a criterios de elaboración temática. Ahora bien, hay musicólogos que han encontrado una explicación a estas diferenciaciones entre los K. 207 y 211 y los K. 217, 218 y 219. El musicólogo alemán Wolfgang Plath cree que el primer concierto fue compuesto, en realidad, dos años antes que los demás⁴¹. Aunque por otra parte, esta teoría no explica el menor nivel musical del K. 211. Tal vez se deba simplemente a una pequeña fisura creativa del compositor salzburgoés, sin ánimo de menospreciar la belleza de esta obra de concierto.

Ahora bien, los cinco conciertos tienen cosas en común. Como afirma Michael Steinberg⁴², aunque se desconoce la primera interpretación de los conciertos, parece ser que fue el propio Mozart quien los estrenó al violín. Otro de los aspectos más importantes es que Mozart no dejó cadencias escritas.

La calidad de los tres últimos conciertos es evidente, de hecho Mozart extrajo algunos movimientos individuales de dos de ellos, el K. 218 y el 219: un *rondó en si bemol* (K. 269) y el *rondó en do mayor*

⁴⁰ Op. cit., p. 231.

⁴¹ Zaslav, Neal (ed.) (1990), *The Complete Mozart: A guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*, New York, Mozart Bicentennial at Lincoln Center and W.W. Norton, p. 221.

⁴² Op. cit., p. 324.

(K.373). Una de las características que diferencian los tres últimos conciertos de los K. 207 y 211 son sus finales. Para RobinStowell⁴³, los finales de los conciertos en Sol, Re y La (K. 216, 218 y 219) se basan en la serenata austríaca, incorporando melodías populares y mostrando además su afinidad con J. Ch. Bach (en el que destacan sus minuetos en forma de rondó, con repeticiones literales o ligeramente variadas de los refranes).

La diferencia formal entre ambos grupos de conciertos salta a la vista cuando analizamos el *incipit* de éstos.

El K. 211 –figura 4– presenta un *presto* como último movimiento. La forma de rondó desarrolla un tema alegre y ágil en dos por cuatro. Por tanto, el minuetto no se ha asimilado todavía al último movimiento del concierto solista –que encontrara su máxima realización con el Concierto para violín de Beethoven. Podríamos afirmar que aquí el modelo italiano está todavía muy presente, sobre todo por la indicación del *presto*.



Figura 4

Figura 3

analizar el comienzo de los conciertos K. 216 y 219 (“Estrasburgo” y “Turco”). No debemos pasar por alto la indicación que encontramos al principio del movimiento: en el K. 216 –figura 5⁴⁴– aparece la palabra *Rondeau* y claramente la melodía es un minuetto; mientras que en el K. 219 –figura 6⁴⁵– aparece encabezado por la expresión *tempo di minuetto* y la forma es un rondó. Por otra parte, la similitud temática entre ambos

⁴³Stowell, Robin (2001) *Violin technique and performance practice in the late Eighteenth and early Nineteenth centuries*, Cambridge University Press, London, p. 154.

⁴⁴ Wolfgang Amadeus Mozart (1877) *Concertefür die ViolinmitOrchester*, Leipzig, Breitkopf&Härtel, Serie XII, Plate W.A.M. 216

⁴⁵Wolfgang Amadeus Mozart (1877) *Concertefür die ViolinmitOrchester*, Leipzig, Breitkopf&Härtel, Serie XII, Plate W.A.M. 219.

es evidente. En cuanto a la forma, podríamos decir que esta asimilación está en relación con el modelo de la sinfonía, que poco a poco comienza a tomar una posición destacada entre la música instrumental

Rondeau.

Allegro.

Oboi.
Corni in G.
Violino principale.
Violino I.

Figura 4

Tempo di Menuetto.

Oboi. SOLO
Corni in A. TUTTI
Violino principale.

Figura 5

5

evolucionado en cuanto a forma de los cinco: tras el *tutti* orquestal, el violín solista realiza una especie de "introducción" en *Adagio* que, sin embargo, está conectada temáticamente con el *Allegro* a través de una prolongación melódica y rítmica de la tríada de tónica.

El último movimiento de este concierto mezcla elementos exóticos y típicos del modo menor, que caracterizan a la música turca y la música de los gitanos húngaros, con el elemento cortesano del minuetto: este uso de las técnicas típicas del *Sturm und Drang* en un contexto cómico proporciona una curiosa luz a todo el movimiento⁴⁶.

Este tema "alla turca" es de gran inspiración, muestra de ello es que el "alla turca" del final del ballet *Los celos del Serrallo* (K. 135^a, Milán, diciembre de 1772) fue utilizado en el "alla turca" del Concierto para violín en La mayor (K. 219), así como para el *allegretto* de la Sonata para piano en La mayor (K. 3001) y para otros episodios "alla turca".

2.4 Hacia la consolidación de la forma del concierto clásico

⁴⁶Downs, op. cit. p. 324.

Desde un punto de vista formal, los conciertos para violín de Mozart se inscriben en la tradición italiana de tres movimientos. Es precisamente de Vivaldi de quien toma el tradicional modelo de división de la forma sonata –del primer movimiento– en cuatro *tutti* y tres partes solistas intercaladas. Como bien señala Richard Crocker⁴⁷, existe una continuidad de esta práctica entre Vivaldi y Mozart, a través de Tartini, primero, y de Phillip Emmanuel Bach después, estructura que se encuentra principalmente en los conciertos para teclado de este último.

La forma de los conciertos de Mozart ha estado sometida a arduos debates por parte de musicólogos, historiadores y músicos. Algunos piensan que los primeros movimientos de sus conciertos están basados en la antigua forma del *ritornello*. Otros argumentan, sin embargo, que derivan de las arias de la ópera seria⁴⁸. Sea como fuere, lo cierto es que estas dos hipótesis refuerzan nuestra tesis sobre la italianidad de los conciertos de Mozart y su relación con la ópera.

Aunque cada uno de los cinco conciertos para violín de Mozart presenta peculiaridades en su construcción, es importante establecer las características comunes a todos ellos en lo que a forma se refiere.

El primer movimiento de los conciertos está en forma sonata, con la división clásica en exposición, desarrollo y re-exposición. Mozart presenta el concierto con la orquesta tocando el primer tema, seguido del violín solista que lo repite. El segundo pasaje en *tutti*, que corresponde al tema B en la forma de sonata estandarizada, está basado en pasajes *forte*. Mozart utiliza una sección de desarrollo que está dominada por el violín solista. Este desarrollo incluye dos secciones: la primera de ellas se desarrolla mediante tonalidades diferentes, mientras que la segunda sección actúa como puente modulante para volver a la tónica. La tercera sección del primer movimiento es la re-exposición, que recoge el material anteriormente presentado. La última sección es un elemento nuevo en la evolución del concierto para violín: la cadencia.

Por otra parte, el sentido de lo dramático, del que ya hemos hablado anteriormente, está también presente a nivel formal en los conciertos para violín de Mozart. Como defienden AmiFlammer y GillesTordjman, “construidos como pequeñas óperas muy dialogadas, se encuentran en ellos “turquerías” de las óperas de Haydn o del *Rapto en*

⁴⁷Op. cit. p. 364.

⁴⁸Dimitrov, Mario (2002), *The violin concerto and its development in Bulgaria*, Louisiana State University, degree of Doctor of Musical Arts, M. M., Louisiana State University, p. 16.

el Serrallo⁴⁹. Es aquí cuando comienza a generarse lo que en el Romanticismo será una dialéctica de confrontación entre el solista y la orquesta, es decir, una acción en la que solista y orquesta batallan como si de dos personajes operísticos se tratase.

Siguiendo con el tema de la forma, hemos de destacar la importancia de los segundos movimientos en los conciertos para violín de Mozart, los cuales están escritos en el estilo de *romanza* y muchas veces también presentan una cadencia, aunque menos pretenciosa que aquellas de los primeros movimientos. Los movimientos lentos –afirma Hermann Abert–, especialmente aquellos de los tres últimos conciertos, son perfectos ejemplos de la más bella *cantabilità*, declaración de un “alma caprichosa de adolescente que va directa al corazón en su casta pureza”⁵⁰.

Sin lugar a dudas, esta *cantabilità* procededel aria italiana que tan bien supo integrar Mozart en su lenguaje instrumental. Las melodías de los segundos tiempos de sus conciertos para violín bien podrían formar parte de un aria de ópera. Como ejemplo podemos tomar el tema inicial del Adagio del K. 216 –figura 7. Este tema responde a la perfección a la idea de *cantabilità* del que habla Abert, una melodía que bien podría formar parte de *La Finta Giardinera* como aria.



Figura 6

Si el análisis de los movimientos primero y segundo en los conciertos para violín de Mozart nos revela una clara influencia italiana, ya sea por las huellas del estilo del *ritornello* vivaldiano en el primero o por la *cantabilità* operística en el segundo, el tercer tiempo, por su parte, plantea ciertas dudas en lo referente a un modelo italiano predominante.

Aparte del primer concierto, cuyo tercer movimiento está en forma sonata (volvemos a encontrar aquí una diferencia clara entre éste y el resto de conciertos) y del último, que es descrito como “Tempo di Minueto”, este tercer movimiento suele ser un *rondó*, que muchos musicólogos denominan rondó en “estilo francés”. Sin embargo, esta

⁴⁹Flammer, Ami y Tordiman, Giles (1998) *El violín*, Cooper City, Span Press Universitaria, p, 40.

⁵⁰Abert Hermann (2007) *W. A. Mozart*, Yale University, Cliff Eisen Editions, p. 362.

forma es tratada de diversas maneras. En el K. 211, los *tuttison* desarrollados como un refrán recurrente, mientras que en el final del Concierto en La mayor la antigua forma de la danza de minueto y trío es combinada con la forma de rondó. En el Concierto en Re mayor (K. 218) la forma sonata y el rondó se fusionan, práctica que se generalizaría de aquí en adelante en conciertos y sinfonías.

Para Hermann Abert⁵¹, el aspecto más sorprendente de estos movimientos en rondó es la gran variedad de música popular que contienen. En esencia, tales fragmentos están próximos a la tradición francesa, aunque la forma en la que aparecen se asemeja al espíritu de la antigua suite austríaca; mientras que la predilección de Mozart por los cambios de tiempo recuerda al antiguo *quodlibet* con su yuxtaposición de melodías de diferentes canciones populares.

Así pues, vemos en estos últimos movimientos una influencia clara de la música francesa en lo que a forma se refiere. En este sentido la opinión del musicólogo Chappel White, al hablar de las diferencias entre el primer concierto y los otros cuatro, es esclarecedora:

“La diferencia más obvia es que es el único [el primero de los conciertos] que no presenta un rondó como final, siendo ésta la característica que lleva a Wyzewa y Saint Foix a pensar que aquí subyace un modelo Alemán o Austríaco, por oposición al modelo francés de los cuatro últimos conciertos. Sin embargo, no nos sorprende que la moda por el rondó final, el cual comenzó a extenderse desde París hacia 1771, no se estableciera definitivamente en Salzburgo hasta la primavera de 1773”⁵².

Chappel White confirma que el estilo de Mozart está adaptándose a las modas que imperan en Europa. El resultado será un estilo cosmopolita en el que se conjugan elementos extraídos de Francia, Inglaterra, Viena, etc. En este punto de la investigación podemos afirmar que nuestra hipótesis sobre la italianidad de los conciertos para violín de Mozart no es totalmente cierta. Lo que pasa en realidad es que Mozart presentamuchos elementos italianos, perotambién aparecen otros elementos “nacionales” diferentes, siendo el más llamativo la adopción de la forma rondó francesa.

Conclusiones

A la largo de este trabajo hemos tratado de esclarecer qué lugar ocupan los conciertos para violín y orquesta en la obra de Mozart. Al final de la investigación han surgido dos conclusiones con fuerza.

⁵¹Loc. Cit.

⁵²Chappel, White (1992) *From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto*, ED. Gordon and Breach, p. 297.

En primer lugar, defendemos que estos cinco conciertos para violín se sitúan en el paso de un estilo de "juventud" a un estilo maduro en la obra del compositor salzburgués. Para su refutación no sólo nos hemos basado en la obra para violín, sino que hemos tenido en cuenta diversos aspectos biográficos, así como otras obras escritas durante estos años – podemos volver a mencionar el cambio que se produce en la escritura pianística durante esta época y que da lugar a un estilo pianístico maduro.

La segunda conclusión es que existe un fuerte elemento italiano en los conciertos para violín de Mozart, si bien hay que reconocer que estos conciertos son el resultado de un estilo cosmopolita en el que se conjugan elementos extraídos de Francia, Inglaterra, Viena y, por supuesto, Italia. Es decir, Mozart presenta algunos elementos propios de la literatura violinística italiana, aunque sin embargo, aparecen otros elementos "nacionales" diferentes, siendo el más llamativo la adopción de la forma rondó francesa. La construcción de este lenguaje cosmopolita reafirma precisamente nuestra primera conclusión: Mozart compone sus conciertos para violín en una época en la que intenta establecer como propio este lenguaje cosmopolita, siendo por tanto una obra bisagra entre su estilo temprano y su estilo maduro.

A pesar de este estilo internacional, estos conciertos para violín y orquesta están dominados por una influencia italiana, cuya principal fuente es la ópera italiana. Como hemos visto, toda la música del Clasicismo busca una intención dramática –cuya esencia es la forma sonata– dramatismo que Mozart adopta con la naturalidad de la ópera italiana, incluso en su música instrumental. Para expresarlo de forma sencilla, Mozart hace del concierto para violín una ópera en la que el gusto italiano por las melodías cantábiles domina todos los actos.

Como conclusión general, podemos afirmar que los conciertos para violín y orquesta de Mozart –dejando al margen la *Sinfonía concertante para violín y viola*– sin aportar nada nuevo a la historia del violín, supieron sintetizar a la perfección los ideales de belleza y simplicidad que definen el estilo clásico (en los términos que Charles Rosen emplea).

Bibliografía

- Abert Hermann (2007) *W. A. Mozart*, Yale University, Cliff Eisen Editions
- Andrés, Ramón (2003) *Mozart*, Ediciones Robinbook, Barcelona
- Campos, Rémy (1996) Notas al programa :*Samedi 2 mars - 20h / salle des concerts Cité de la musique, Conservatoire de Paris, autour de Shlomo Mintz*, Paris

- Chappel, White (1992) *From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto*, ED. Gordon and Breach
- Crocker, Richard L. (1986) *A History of Musical Style*, New York, Dover Publications
- Boyden, David D. (1956) *The history of violin playing from its Origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, London, Oxford University Press
- Boyden, D.D. y Schwarz, B. (1980), "Violin", en SADIE, S., *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, p. 845-862.
- Downs, Philip G. (1998) *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal Música, Madrid, Tres Cantos
- Dimitrov, Mario (2002), *The violin concerto and its development in Bulgaria*, Louisiana State University, degree of Doctor of Musical Arts, M. M., Louisiana State University
- Einstein, Alfred (1960) *Mozart, his character, his work*, New York, Galaxy Books
- Flammer, Ami y Tordiman, Giles (1998) *El violín*, Cooper City, Span Press Universitaria
- Geminiani, Francesco (1977) *The art of the playing at the violin, Facsimile Edition Edited, with an Introduction, by David D. Boyden*, London, Oxford University Press
- Harnoncourt, Nicolaus (1985) *Le dialogue musical Monteverdi, Bach et Mozart*, Paris, Editions Gallimard
- Hildesheimer, Wolfgang (2005) *Mozart*, Barcelona, Ediciones Destino
- Institut National de l'Audiovisuel de France (1984) *La finta giardiniera. Festival Aix-en-Provence. Interview auxmetteurs en scèneGildasBourdhet et Alain Millianti*, documento audiovisual del INA [www.ina.fr]
- Mozart, Leopold (1770) *Méthoderaisonnéepourapprendre a jouer du violon*, París, Zurfluth Ed., (Facsímil de la edición francesa del original Alemán de 1756)
- Martín Triana, J. M. (2007) *El libro de la ópera*, Madrid, Alianza
- Marty, Jen-Pierre (1999) *Les indications de tempo de Mozart*, Paris, LibrairieSéguier
- Massin, Jean et Brigitte (1987) *Mozart*, Madrid, Ediciones Turner
- Neumann, Frederick (1997) *Ornamentation and improvisation in Mozart*, Princeton University Press, Princeton
- Plath, Wolfgang (1980), "(Johann Georg) Leopold Mozart", en Stanley Sadie, *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, pp. 675 - 679.
- Paumgartner, Bernhard (1991) *Mozart*, Madrid, Alianza Editorial
- Poggi, Amadeo y Vallora, Edgar (2006), *Mozart. Repertorio completo*, Madrid, Editorial Cátedra
- Rattalino, Piero (1997) *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, SpanPress Universitaria
- Rosen, Charles (1994) *Formas de sonata*, Barcelona, Editorial Labor
- Rousseau, Jean-Jacques (2007) *Diccionario de la Música*, (edición de José de la Fuente Charfolé), Madrid, Editorial Akal
- Salazar, Adolfo (1989) *La música en la sociedad europea. II. Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música
- Schröder, Jaap (1977), « Le violon de Haydn à Schubert », en *L'interprétation de la musiqueclassique de Haydn à Schubert*, Colloqueinternational, Evry, 13-15 octubre, Ed. Fondation pour l'art et la recherche, pp. 21 - 30.
- Steinberg, Michael (2000) *The Concerto, a listener's guide*, Oxford University Press

- Steptoe, Andrew (1990) *The Mozart - Da Ponte operas. The cultural and musical background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Oxford, Claredon Paperbacks
- Stowell, Robin (2001) *Violin technique and performance practice in the late Eighteenth and early Nineteenth centuries*, Cambridge University Press, London
- Valenti Ferro, Enzo (1992) *Breve historia de la ópera*, Editorial Heliasta S. R. L., Buenos Aires
- Zaslav, Neal (ed.) (1990), *The Complete Mozart: A guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*, New York, Mozart Bicentennial at Lincoln Center and W.W. Norton

Pablo Ramos Ramos

pablo.ramos.ramos@gmail.com

Diplomado en Magisterio Musical por la Universidad de Valencia, realiza estudios de musicología en las universidades de Poitiers (Francia) y Católica de Valencia, donde obtiene la licenciatura. Máster 2 en Investigación Musical por la Universidad de la Sorbona (París IV), bajo la dirección del Dr. François Madurell. Como violinista se ha formado en el Conservatoire National de Region de Poitiers, en el Conservatoire Municipal du Centre de Paris y en el Conservatorio Superior de Música de Castellón. Ha publicado artículos sobre música y educación en revistas como Revista Iberoamericana de Educación, Revista Complutense en Investigación en Educación Musical, Sonograma y Electronic Musicological Review, entre otras. Desde 2009 es profesor funcionario de música de la Generalitat Valenciana.