

## EL AÑO MOZART Y SUS 5 CONCIERTOS PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

Francisco Montalvo García

Desde el punto de vista del interprete solista, un Concierto de Mozart se convierte, sin duda, siempre, en un evento trascendental llegada la hora de su interpretación ante el público. Seguramente por la controvertida dificultad o simplicidad que entraña «*el más cristalino y delicado de los estilos musicales*». ¿Se trata, tal vez, de una exigencia de naturalidad musical innata en el interprete, más que de una superación técnica o de carácter virtuosístico?. Es en fin, – el lenguaje de Mozart –, el más respetado, polémico e incluso temido, para los más grandes ejecutantes, ¿es en realidad, la gran prueba de fuego?.

Aunque Mozart era considerado por muchos contemporáneos como el mejor pianista de su tiempo, sus condiciones como violinista llenaron de asombro igualmente a todos lo que tuvieron el privilegio de escucharlo,

desde muy niño. El mismo año que nació Wolfgang, su padre, Leopoldo Mozart, publicó uno de los primeros tratados de la historia de la pedagogía del violín que ya en su época adquirió un verdadero éxito: «*Versuch einer gründlinchen Violinschule*», (Ensayo para un método profundo de violín). Es justo reconocer que Leopoldo MOZART fue tan genial en su pedagogía como lo fue su propio hijo W.A. MOZART, en el ejercicio de la profesión que le enseñó su propio padre – una vez le escribió a su hijo – : «Tú mismo no eres conciente de lo bien que tocas el violín» – y en otra ocasión – : «Si hubiese querido, habría llegado a ser el mejor violinista de Europa».

Los manuscritos originales de los cinco Conciertos para violín y orquesta de Mozart – en *si* Mayor (K. 207), *re* Mayor (K. 211), *sol* Mayor (K. 216), *re* Mayor (K. 218) y *la* Mayor (k.

Mozart, se daba la circunstancia de que también ocupaba el puesto de violinista en la Orquesta de Salzburgo, el virtuoso italiano Antonio Brunetti, quien también le animó e interpretó los conciertos para violín del compositor, se entiende, que se estableció una fructífera relación creadora entre los dos músicos, donde, Mozart se dejó aconsejar por los deseos expresados por Antonio Brunetti, y así, un año más tarde su joven colega, Wolfgang, modificó el movimiento intermedio de su «Concierto en *la Mayor*», sustituyéndolo por un nuevo «Adagio» (K. 269). Aparte de este, igualmente, el compositor cambió y modificó algunos más de los movimientos originales de sus Conciertos para violín, como prueba de ello, compuso un nuevo movimiento final del «Concierto en *si bemol Mayor*» un «Rondó» (K. 269). Pero las relaciones con el solista italiano, al parecer, y para empeorar su malestar en Salzburgo, también se tornaron tensas al final de su etapa en su ciudad natal.

No obstante esta nueva aportación formal de «Rondó» igualmente confirió a su obra una adaptación general, en los últimos movimientos de sus Conciertos para violín y orquesta, mostrando

en este punto fundamental, una marcada influencia de forma y estilo de los Conciertos instrumentales francés e italiano de la época. Esta forma «Rondó» sugerida a Mozart supuestamente por Brunetti atrajo la atención del compositor de manera particular, muestra de ello, es su «Rondó en *do menor* para violín y orquesta, K. 377» que el virtuoso violinista italiano interpretara igualmente su parte solista en uno de los conciertos que tenían lugar en el Palacio del Príncipe Colloredo. Esta composición fechada en la Primavera de 1781, coincide con el tiempo en el que el músico, después de sus más abiertos enfrentamientos con el Príncipe-Arzbispo de Salzburgo, toma la decisión de abandonar su ciudad natal, para convertirse ante la historia, en el prototipo de artista libre, instalándose en Viena.

Uno de los hechos que a principios de S.XX causaron mayor expectación en el mundo cultural fue el descubrimiento en 1924, de un «Concierto en *re mayor*», original de Luigi Boccherini (o atribuido a él), cuya contextura formal, así como el conjunto de los temas, corresponden con toda exactitud a los correspondientes del «Concierto en *re mayor*» de Mozart, ya que si bien podían

entenderse coincidencias a causa del estilo Franco-Italiano de ambos, casi obligado de la época, eran sorprendentes gran numero de coincidencias en matices e invenciones de carácter melódico, derivadas de la tonalidad elegida, otras – entre las que se cuentan el segundo tema del movimiento inicial y la disposición del «Rondó» final - resultaban excesivamente similares -. A partir de este momento, se puso de manifiesto que el propio Mozart utilizó en ocasiones temas originales de otros compositores, presentándolos como producto de su propia fantasía, que por otro lado era absolutamente capaz de «asimilar todo lo que le gustaba y rechazar cuanto le repelía» y que también, quizás, lo hiciera de un modo inconsciente, o consciente como otros muchos grandes compositores a través de la historia usaron material compositivo de sus predecesores, con el único ánimo de ejercitarse en el estudio o comprensión de diferentes estilos compositivos, e incluso como un íntimo acto de rendir homenaje a sus más admirados colegas. En este suceso, se ha demostrado que Mozart también tomó ideas próximas a las suyas de otros autores (no solo en prácticas improvisatorias para emular la asimilación de estilos compo-

sitivos característicos de otros creadores tanto respetados como parodiados) transformándolas en un nuevo contexto genial e incomparable. No obstante una semejanza tan extraordinaria como la que presentan las dos obras en cuestión, resulta una singular excepción, al respecto, ya entrada la segunda mitad del S.XX, se llegó a plantear que el polémico «Concierto de Boccherini» podría ser simplemente una falsificación de principios de S.XX, con lo cual Mozart no hubiera podido imitar a Bocherini, sosteniendo otros autores que el Concierto del compositor italiano podría ser apócrifo y haber sido construido *ex profeso* a imitación del propio estilo compositivo de Mozart.

Los «Conciertos para violín», de Mozart fueron compuestos en un tiempo record. Y comparándolos con otras formas instrumentales de la creación Mozartiana – y en particular, del género tan próximo a la de los «Conciertos para piano», resulta particularmente evidente que consiguió muy rápidamente establecerse en el dominio de este género como instrumento idóneo para desarrollar sus ideas compositivas galantes al máximo de su talento. Este hecho no es ajeno a

las enseñanzas de Leopoldo, su Padre, pues este terreno violinístico, fue uno de los dos pilares instrumentales de sus enseñanzas musicales, si bien el piano fue su predilecto en el desarrollo de su imaginación compositiva e interpretativa, pues, ya en la época vienesa su talento como violinista pasó muy pronto a un segundo plano y no haría más que acentuarse con el transcurso del tiempo, participando en ocasiones incluso en formaciones sinfónicas y camerísticas como refuerzo no solamente en tutti de violín sino apropiándose de la viola en numerosas ocasiones, sobre todo para interpretar Música de Cámara.

La influencia posterior de los «Conciertos para violín» en la Música de Cámara Mozartiana compuesta en Viena, es un aspecto destacable, pues en ellos, el violín solista en el fondo queda siempre asociado al conjunto orquestal, formando realmente parte integradora de él. Esta característica integradora fundamental en la Música de Cámara es más evidente en los «Conciertos para violín» que en los Conciertos para piano, donde este, al pertenecer a una naturaleza de producción sonora diferenciada de los instrumentos

de cuerda de la orquesta, se presta a un virtuosismo fácilmente más destacable, apareciendo frecuentes pasajes donde el solista se enfrenta con la orquesta. Por el contrario, el estilo Mozartiano en los «Conciertos para violín» guarda relación evidente con la forma instrumental designada con el nombre de «Serenata» adecuada a ser interpretada instrumentalmente y compuesta por varios movimientos destinados a ser interpretados también al aire libre, en las plazas de la ciudad o en los jardines de Salzburgo, incluidos en fiestas nocturnas ambientadas por iluminación de antorchas y faroles. De esta naturaleza fueron concebidos los «Conciertos para violín» y sin duda, en ocasiones interpretados – como el propio Leopoldo Mozart, testifica: que él mismo escuchó por casualidad y desde la orilla opuesta del Salzach, como se interpretaba uno de estos Conciertos con orquesta ante la mansión del señor Mayer –. Por otro lado, las «Serenatas» compuestas por Mozart durante su época salzburguesa se caracterizan por el carácter concertante asignado al violín principal; siendo en ellas, varias las ocasiones en las que se incluyen verdaderos movimientos de Concierto. La forma «Cantabile» y el encanto

sosegado que en todo momento se desprende, son las características más destacadas del estilo melódico de estas obras que estrechamente se comparten con los «Conciertos para violín».

T. de Wyzeawa y G. de Saint-Foix – dos de los más importantes especialistas en música mozartiana del S. XX – han designado los años 1774 y 1775 como los correspondientes a «Le triomphe de la galanterie» (el triunfo de la galantería) refiriéndose a este modo especial, de la música instrumental del compositor de salzburgués. Quedando fuera de lugar todo tratamiento del contrapunto estricto y entrelazado temático de las voces, siendo comprobable, paso a paso, la sensibilidad y la gracia, la melancolía idílica y la alegría de las que está impregnada la invención grácil-melódica de estas obras. La forma, tanto en el conjunto como en el detalle, logra un perfecto equilibrio por su simetría clara y periódica. La elección de tonalidades queda muy limitada y el movimiento intermedio está siempre determinado por la dominante. Solamente en el desarrollo de la frase principal (que constituye de hecho, una sucesión de transiciones que llevan hacia ideas nuevas todavía no

expresadas en búsqueda de una buena combinación de los temas para la repetición), llegándose con frecuencia a arrebatos que podrían clasificarse de tempestuosos, pero que se calman rápidamente en la gracia y la alegría de las repeticiones equilibradas.

El Primer movimiento de su «Concierto en *la Mayor*» muestra una innovadora propuesta prescindiendo de los esquemas clásicos, pues después de la introducción orquestal no se produce de inmediato la intervención del violín solista en tempo «Allegro», y a modo de sorpresiva improvisación cantábil del violín, aparece en el movimiento una transición lenta, a modo de recitativo, en el curso de la cual el violín parece preparar sus temas, secundado por los arabescos de los restantes violines y unos acordes delicados a cargo de los oboes y las trompetas. Y es después de ello cuando comienza en realidad el Concierto, donde el tema principal a cargo del Violín solista completa y domina la frase orquestal de la exposición, que se mantiene prácticamente invariable.

Desde el momento en que se publicó su «Concierto en *si bemol Mayor* k. 207», y la creación

del «Concierto en *re* Mayor K. 211», pasó un corto período de tiempo durante el cual, en Abril de 1775, Mozart compuso su ópera titulada «Il Re Pastore» (El Rey Pastor), es, en realidad, un cuadro pastoril encantador, acorde con los gustos de la época. Tanto en la Opera, como en los Conciertos para violín se ponen de manifiesto muestras evidentes de unidad estilística. Toda una serie de Arias y Cavatinas que figuran en «El Rey Pastor» fueron creadas en una forma predominantemente instrumental, que permitió unas posteriores adaptaciones bajo la forma de Sonatas o de piezas de Concierto. Los “ritornelli” iniciales de las Arias corresponden a los “tutti” orquestales de los conciertos; habiendo utilizado el músico el tema del “ritornello” del Aria de «Aminta», – que figura incluida en el Primer Acto de la Opera –, como tema principal del «Concierto en *sol* Mayor K. 216». Este concierto conocido también por el N° 3 en *sol* Mayor para violín y orquesta de Mozart, está fechado el 12 de septiembre de 1775 y dentro del conjunto de los conciertos para violín de Mozart, es visto como un importante avance en una línea evolutiva, dedicándole el compositor, el más dilatado periodo de elabo-

ración, desde mediados de Junio, de ese año. Eso podría responder al hecho de ser el primero de la segunda serie, más madura, en la que Mozart convierte la forma en un maravilloso y equilibrado diálogo entre el violín y la orquesta. Su primer movimiento después de una introducción orquestal clásica presenta la intervención del violín solista, donde la exigencia comprensiva de los aspectos más íntimos melódicos exigen al interprete una entrega inocente de sus necesarias amplias habilidades técnicas interpretativas. Los fragmentos *a solo* muestran el entrelazamiento, en perfecta colaboración del violín con el conjunto orquestal que es enriquecido por los desarrollos temáticos, a pesar de que estos, no sobrepasen nunca el marco de la más estricta simplicidad, son nulos los ademanes contrapuntísticos o atrevidas modulaciones, y a pesar de su aparente simpleza, sobresale la extrema poesía y una delicadeza inigualable.

Y aunque parezca increíble el primer movimiento de este tercer Concierto, tratándose de belleza, es superado, por la belleza idílica del segundo movimiento: suena una *cantilena*, en *Adagio* en lugar del habitual *Andante* y el timbre de las dos flautas que sustituyen

a los oboes produce una atmósfera aún mas ensoñadora. Uno de los grandes hombres del S.XX, amante del violín de Mozart, amigo y admirado por *Pablo Casals* llamado *Albert Einstein*, escribió respecto a este Concierto: «*en este segundo movimiento subyace la más inocente profundidad de la emoción*». Contribuyen a la creación de este clima los *pizzicati* del rítmico acompañamiento y sobre todo, la elegante y grácil línea melódica. Pero en general estos movimientos intermedios de los «Conciertos para violín» suenan claramente como Arias de tipo pastoral y están poseídos de una ternura, un intimismo y una emoción incontenibles. Se han hecho muchos comentarios relacionados con la sensualidad, la dulzura, la alegría y la nostalgia que se ocultan a modo de cortina tras una naturalidad desbordante, la cual se manifiesta en cada pasaje, sutil y constantemente como principal característica de los «Conciertos para violín» de Mozart, pero poéticamente más si cabe en sus segundos movimientos.

El «Rondó», de este tercer Concierto en *sol* Mayor, gustaba especialmente a Wolfgang, quien, – en un arrebato de humana autocomplacencia –, en una carta fechada el 11 de Septiembre de

1778, afirma a las claras, consciente de su talento y sin ningún tipo de falsa humildad que..., «*este Rondó, sólo hubiese podido ser escrito por un hombre de talento superior*». ¿Tal vez se manifestó hastiado de humillaciones y sometimientos?, pues la grandeza de su humildad se respira en su música. En el Rondó de este «Concierto en *sol* Mayor» una frenada “cavatina” casi lánguida con rítmico acompañamiento de Cítara (Representada por el “Pizzicato” de las cuerdas) irrumpe en el centro del «Rondó» y desemboca en un sorprendente “Allegretto”. Recuerda o se trata tal vez de un tema de danza saltarina posiblemente de origen popular austriaca con estribillo presentado a modo de variaciones, para volver al «Rondó» inicial en la reexposición y final. Es pues, que Mozart sorprende nuevamente acertando de un modo insuperable y en muestra de la totalidad de su genio, amplia sus propias formas. Pese a todo cuanto pueda existir de mecanismo en la elaboración, el conjunto no resulta jamás estereotipado: el equilibrio formal de cada frase, la alternancia rítmica de los tríos y las sextas logran dar siempre la impresión de una frescura renovada y de un impulso permanente en los cuatro tríos de gran variedad que contiene este movimiento:

un andante lleno de trinos, una pequeña pieza rococó con acompañamiento a modo de guitarra, una gavota, una especie de canción callejera y entre ellas, libres propuestas y oportunidades para las cadencias improvisadas... Y, para colmo, nada de final brillante, con acorde en *forte*: la melodía desaparece como dormida a su mitad, mientras unos acordes clásicos de trompa de caza resuenan sin querer acabar.

Es pues, que los movimientos finales de estos Conciertos están repletos de exuberancia y alegría, de coquetería y de humor. Son también, otros ejemplos, de inclusión en estos «Rondós» de temas populares y aires de danzas que el compositor los presenta bajo la forma de mosaicos o «potpourris», como es el caso del tercer movimiento del «Concierto en *re* Mayor» K. 218, en el que se combinan hábilmente una «Gabota» y una «Musette». O el «Rondó» correspondiente al «Concierto en *la* Mayor» K. 219, que contiene una colección de fragmentos diversos, escritos en la tonalidad de la menor. Se trata de un movimiento «*Alla turca*», con saltos y desviaciones importantes, signos de satisfacción y «*pizzicati*», con una serie de gamas cromáticas extendidas sobre compases cuaternarios. Tales

sonoridades, propias de la música de los jenízaros y frecuentes en las marchas que interpretaban las bandas militares turcas, eran apreciadas en su época, de un modo particular, y la tonalidad contrastante en la menor resulta especialmente apropiada para su melodía y colorido.

Al fin la riqueza de sentimientos y el gusto más depurado, sobresalen y triunfan sobre convenciones y modas. Los «Conciertos para violín» de Mozart, expanden alegría y gracia, intimismo e inocencia. Y eterna necesidad de armonía absoluta con la naturaleza.

Si en el 250 aniversario de Mozart, al celebrarse uno de sus «Conciertos para violín y orquesta», se consigue en el auditor que sea inducido a un estado de admiración gozosa y transportado a un paisaje natural donde dominan la gracia y la alegría, se habrá alcanzado el ideal para el cual el genio de Mozart compuso sus «Conciertos para violín y orquesta».

Francisco Montalvo García  
Profesor de Violín del Conservatorio Superior de Música «Rafael Orozco de Córdoba».



## BIBLIOGRAFÍA

Breve reseña bibliográfica en relación con el Artículo: Narración sucinta, información sobre cada libro o artículos en relación con la fundamentación del artículo propuesto.

*Obra: Enciclopedia*

*Título: Los Grandes*

*Compositores*

*Edit. Salvat*

*(1) Pamplona. 1984*

*Obra: Enciclopedia*

*Título: Maestros de la Música*

*Edit. Planeta Agostini*

*(2) Guía a la audición, Tomo VI*

*Barcelona 1989*

El retrato histórico extraído de estas obras sobre la figura de Mozart, da una idea integral y humanística en el más amplio sentido enciclopédico de la expresión, de hasta que punto tiene importancia esta fundamentación teórica e histórica basada en el estudio de la pedagogía musical en cuanto al artículo planteado.

*Autora: Badía Alventosa, Emilia.*

*Título: Leopoldo Mozart y su Pedagogía*

*(3) Obra: Tesis Doctoral*

*Universidad de Navarra 1997*

La autora de esta tesis muestra una labor de enseñanza llena de recursos pedagógicos. Dando a entender que Leopoldo MOZART fue tan genial en su pedagogía como lo fue su propio hijo W.A. MOZART, en el ejercicio la profesión que le enseñó su propio padre, también se recoge la influencia de sus enseñanzas sobre la obra creada para violín por su hijo W.A. Mozart, sus «Conciertos para violín y orquesta»

*Autor: Morel, Denise.*

*Título: Las familias de creadores*

*Editorial: Nueva isión*

*(4) Buenos Aires. 1991*

Sobre este libro la autora: realiza una observación de “familias vivientes” cuyos miembros mostraron una creatividad públicamente reconocida. Estas monografías sobre familias de creadores, permiten desarrollar otras aproximaciones utilizando las capacidades expuestas de estas las familias.

*Autor: Widmaier Picasso, Oliver*

*Título: Pablo Ruiz Picasso, Biografía*

*Edit: Algaba Ediciones*

*(5) Retratos de familia*

*Madrid 2003*

Su interés reside en una esmerada muestra de análisis objetivo de los elementos biográficos, aspecto, nada fácil, como da a entender el propio autor: *¡abstractarse de la subjetividad emocional, al darse la circunstancia de ser nieto del gran genio de la pintura y por tanto formar parte como un elemento más del propio estudio biográfico!*.

Autor: Blum, David.  
 Título: Casals y el arte de la interpretación  
 Editorial: Idea books  
 (6) Barcelona. 2000

Casals dijo: "El ángel del silencio ha volado sobre nosotros". "El silencio no está vacío". Casals insiste en que el "arte del silencio" merece un importante lugar en nuestra consideración de las relaciones temporales interpretativas.

El autor sintetiza en este libro el pensamiento de uno de los genios de la interpretación musical del siglo XX, Pablo Casals. En él, hace mención de la relación tiempo y movimiento a la manera del vuelo de un móvil que describe un recorrido elevado sobre la tierra realizando un trazo en el firmamento a modo

de la estela de una estrella fugaz que al modo del lenguaje de Mozart, marca una direccionalidad definida, una parábola. Así el silencio en música, está lleno de su propia dinámica, de su propio movimiento.

Autor: Flores, Lazaro.  
 Título: Alber Einstein  
 Editorial AFHA  
 (7) Barcelona 1975

Albert Einstein dijo: "el espacio no está vacío" – su amigo Pablo Casals mantuvo que: "el silencio tampoco estaba vacío". En este libro biográfico en el que entre otras cosas se descubre la gran afición del genial sabio, que era tocar el violín, se pueden entrever pensamientos relativos a la música en relación con el tercer movimiento del «Concierto nº 3 para violín y orquesta» de Mozart.

Autor: Rowell, Lewis.  
 Título: Introducción a la filosofía de la música  
 Editorial: Gedisa  
 (8) Subtítulo: Antecedentes históricos y problemas estéticos  
 Barcelona 1990

El autor cita a Schuldt al expresar: "La música de Mozart puede moverse en el tiempo diná-

*mico de Newton, en el espacio-tiempo de cuatro dimensiones de Einstein o en el tiempo sin apuro del Oriente*". Este es un libro que sugiere un amplio marco de ideas, anima a emprender nuevas rutas para la exploración futura de una posible evolución en los distintos campos de interrelación del conocimiento musical.

*Autor: Kandinsky Wassily*  
*Título: Cursos de la Bauhaus*  
*Editorial: Alianz Forma*  
 (9) " "  
*Madrid. 1983*

Este volumen recoge todas las notas preparatorias de los "Cursos de la Bauhaus" el autor contempla elementos formales sobre el color y la pintura "libre" y también ideas relativas a la libertad de estilos y paralelismos musicales con el lenguaje Mozartiano.

*Autor: Suzuki*  
*Título: Método de violín*  
*Editorial: International Suzuki association*  
 (10) EE.UU, Florida, Miami, 1988

Suzuki, uno de los pedagogos más influyentes del S.XX mues-

tra en su método de violín, recursos pedagógicos basados en las relaciones familiares y de grupo, muchas de ellas extraídas en mi opinión del método pedagógico práctico de Leopoldo Mozart.

*Autor: Flesch Carl*  
*Título: Los problemas del sonido*  
*Editorial: Real Musical*  
 (11) en el violín  
*Madrid 1995*

*Autor: Galamian, Ivan*  
*Título: Interpretación y enseñanza*  
*Editorial: Pirámide*  
 (12) del violín  
*Madrid 1998*

La problemática del sonido en el violín en relación a la técnica del violín clásico supone uno de los grandes enigmas de la física y del arte de la música y su pedagogía, estos aspectos son tratados desde la perspectiva técnica de la didáctica violinística por los autores de estos dos libros.

*Autor: Bassin, Jean y Brigitte*  
*Título: Wolfgang Amadeus Mozart*  
 Edit. Turner, S.A.  
 (13) Madrid 1987

*Autor: Monsaingeon Bruno*  
*Título: El Arte del Violín*  
*Editor: Shelagh Hughes*  
*WARNER MUSIC VISION*  
*Nº (1) de referencia videográfica*  
*NVC ARTS 2001*

La misma problemática del sonido en el violín como se ha referido, supone uno de los grandes

enigmas de la física y del arte de la música y su pedagogía, estos aspectos son tratados desde la perspectiva técnica de la didáctica violinística por el autor de este documento videográfico que incluye el segundo movimiento del Concierto Nº 3 en sol Mayor para violín y orquesta de W.A. Mozart.