

EL INTÉRPRETE-DIRECTOR, UN CASO PRÁCTICO: EL CONCIERTO PARA PIANO KV 414, DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

Miguel Ángel Giménez Márquez



Resumen

El contenido del presente proyecto se ha centrado en analizar y proporcionar las pautas necesarias para la interpretación de un concierto para piano desde el punto de vista de un intérprete-director, tomando como ejemplo el *Concierto para piano* KV 414, de Wolfgang Amadeus Mozart. Tras situar la obra en su contexto histórico, se ha realizado un análisis de la misma, para posteriormente estudiar diferentes fragmentos que destacan por su complejidad, a fin de extraer unos principios que puedan ser de aplicación al conjunto de la obra y a otras de similar concepción. Finalmente, se exponen las pertinentes conclusiones, en las que se muestran los resultados obtenidos del estudio, y se ofrece una posible solución a la problemática planteada.

Palabras clave: Mozart; piano; orquesta; intérprete; director.

Resum

El contingut del present projecte s'ha centrat en analitzar i proporcionar les pautes necessàries per a la interpretació d'un concert per a piano des del punt de vista d'un intèrpret-director, exemplificat amb el *Concert per a piano* KV 414, de Wolfgang Amadeus Mozart. Després de situar l'obra en el seu context històric, s'ha realitzat un anàlisi de la citada peça, per a posteriorment estudiar diferents fragments que destaquen per la seva complexitat, a fi d'extraure uns principis que puguin ser d'aplicació al conjunt de l'obra, i a altres de similar concepció. Finalment, s'exposen les pertinents conclusions, on es mostren els resultats obtinguts de l'estudi, i s'ofereix una possible solució a la problemàtica plantejada.

Paraules clau: Mozart; piano; orquestra; intèrpret; director.

Abstract

The content of the present work is focused on analysing and providing the necessary standards for the performance of a piano concerto from the point of view of a performer-conductor, with the *Piano Concerto* KV 414, by Wolfgang Amadeus Mozart, as an example. After setting this work in its historical context, I have analysed it, for a further study of different extracts which are emphasised by their complexity. I pretend to extract, from this, certain principles that could be employed along with the complete work, and with other similar works. Finally, corresponding conclusions have been written, where I show the results found from the study, and where I provide a possible solution to the suggested problems.

Keywords: Mozart; piano; orchestra; performer; conductor.

Introducción

Contextualización

La correspondencia de Mozart con sus familiares y allegados demuestra que, durante los estrenos de sus conciertos para piano, este ejecutaba el papel solista al mismo tiempo que se encargaba de la dirección del conjunto. Esta forma de abordar la música orquestal (no únicamente las obras concertantes) venía determinada por la ausencia de la actual figura del director de orquesta, si bien existían otros exponentes que desarrollaban una función muy similar de manera distinta. En 1855, el compositor francés Hector Berlioz amplió su *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, en el cual incluyó un ensayo sobre la figura del director de orquesta y su necesidad, lo que ha venido considerándose como la primera manifestación de la figura del director profesional (Front, 1948: 410-420). Pero, desde la aparición de las primeras orquestas hasta la citada fecha, existe un intervalo temporal en el cual otras figuras pretendieron solventar los problemas surgidos de la conjunción de grupos instrumentales cada vez más grandes.

Remontarse al origen de la práctica de la dirección supone retroceder hasta la aparición del canto gregoriano en la liturgia cristiana. El estilo responsorial del canto salmódico (en el que el preste recita un texto que es respondido por el conjunto del pueblo) revela la necesidad de coordinar un colectivo en una dirección (Asensio, 2003: 170). Posteriormente, se desarrolló un estilo antifonal (enfrentando masas sonoras) con un *capiscol* o *sochantre* al frente (*schola cantorum*). La persona encargada de aunar y conducir en una misma dirección a los cantores de la *schola cantorum* fue el maestro de capilla. Durante este período, y hasta bien entrado el siglo XVIII, el maestro de capilla era la máxima autoridad musical del conjunto vocal-instrumental (ministriles, organistas, arpistas, etc.) que se encontraba a su cargo. Sin embargo, para el caso que interesa en este proyecto, la referencia más próxima se encuentra en la escuela veneciana del siglo XVI. La arquitectura de la basílica de San Marcos (y otros espacios similares creados a tal efecto) propició una serie de experimentos mediante los cuales los compositores podían oponer coros y grupos instrumentales para crear efectos de estereofonía y contraste (Reese, 1996: 442-443). Esta técnica policoral tiene entre sus exponentes a compositores como Adrian Willaert y los hermanos Andrea y Giovanni Gabrieli –pese a no ser exclusiva de Italia, ya que otros compositores europeos también comenzaron a alternar coros solistas con intervenciones del *tutti coral*– (Reese, 1996: 442-443). Estas prácticas supusieron el inicio de un incipiente *concertato* vocal, que se desarrollaría más plenamente en el siglo posterior:

El término, probablemente derivado de *concertare* = rivalizar, tuvo en un principio diversas connotaciones y solía referirse a grupos que competían o contrastaban entre sí, o, lo que es más importante, a la combinación de voces e instrumentos. Esta palabra apareció esporádicamente a lo largo de todo el siglo XVI, aunque sirvió de título principal de los *Concerti... per voci et stromenti* (1587) de Andrea y Giovanni Gabrielli (Bukofzer, 2006: 35).

Se desprende de esta afirmación que el origen de la música concertante tuvo lugar en la música vocal, afirmación lógica ya que hasta la llegada del Barroco no se «crearon las características idiomáticas de voz e instrumento [...], utilizándose ampliamente en el estilo *concertato* del primer barroco» (Bukofzer, 2006: 29). La delgada línea que definía los momentos *a solo* y *a tutti* de estas primeras prácticas fue haciéndose más notoria hasta alcanzar, en el Barroco medio y tardío, la concepción actual que conocemos. Es de suponer que esta nueva manera de componer reformularía los principios básicos de la dirección de la

época. Las nuevas tendencias formales y la nueva concepción de la disonancia llevaron a una polaridad nunca antes vista entre las voces extremas:

Por primera vez surgió en la historia de la música una polaridad armónica entre el bajo y el soprano [...]. Esta polaridad es la esencia del estilo monódico [...]. Las voces más exteriores adquirieron en el barroco una posición dominante: el bajo y el soprano constituían el esqueleto de la composición (Bukofzer, 2006: 26).

Si el bajo y el tiple adquirieron tal importancia es lógico pensar que una de las dos partes estuviera a cargo del intérprete más experimentado del conjunto. El tiple, que expone la melodía, adquirió un papel de lucimiento y virtuosismo, y en la época ya existían figuras específicas para tal fin: los *castrati*. Queda, por tanto, la realización del bajo, el soporte armónico de la obra. El maestro de capilla –organista, clavecinista– era el responsable de realizarlo, por lo que el director del conjunto interpretaba un instrumento de tecla mientras se ejecutaba la obra. La técnica propia de la dirección consistiría en unos pocos gestos y señales con los ojos, la cara y las manos en momentos cruciales.

Aunque la práctica del bajo continuo tiende a desaparecer en el Clasicismo, todavía se mantiene el bajo cifrado para obras de corte riguroso y conservador (un buen ejemplo sería el *Requiem* KV 626 de Mozart). No obstante, si su ausencia se debe a que no está requerido en la partitura, el maestro de capilla pasaba a interpretar otro instrumento del conjunto (siguiendo la premisa tiple-bajo, debería ser un instrumento que represente la voz más aguda, como el violín). Esto fue lo que ocurrió cuando, a mediados del siglo XVIII, se produjeron una serie de cambios de moda y nuevos gustos. Se abandonaron los iconos del período anterior, y la irrupción de un nuevo instrumento (el piano) desbancó al clave, que inició un período de decadencia progresiva hasta el siglo XX.

El ejemplo más conocido de un maestro de capilla que comenzó a dirigir desde la posición del violín primero se encuentra en la corte de Mannheim. Durante el siglo XVIII, más concretamente bajo el mecenazgo de Karl Philipp Theodor, se produjo en la ciudad un florecimiento importante de la ciencia y la cultura. La orquesta de la ciudad, dependiente del citado mecenas, conoció un proceso riguroso de estandarización y formación que elevó su nivel artístico, y cuyo responsable fue el compositor y violinista Johann Stamitz. Las innovaciones introducidas por este son muchas y todas dignas de mención (Downs, 1998: 84-86). La influencia que ejerció en los sinfonistas más célebres (como Haydn y Mozart) es notable; sin embargo, la novedad que más atrae para este caso es la particular forma de dirección de Stamitz: por su condición de violinista aborda el conjunto desde el puesto del concertino, rechazando la práctica barroca del continuo. Aunque existen documentos de la época que prueban la costumbre de Haydn de dirigir sus estrenos sinfónicos desde el *pianoforte*, el abandono de la práctica del continuo refuta y respalda la opción de Stamitz.

El *Concierto para piano* KV 414, de Wolfgang Amadeus Mozart, fue compuesto durante el otoño de 1782¹. Debido a su proximidad en el tiempo con la innovadora orquesta de Mannheim, citada anteriormente, es de suponer que tanto la plantilla orquestal como su tratamiento y la manera de abordar la interpretación de la obra son similares a las pau-

¹ La partitura completa, una edición de la Editorial Bärenreiter-Verlag, se puede consultar en el siguiente enlace: http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD0xNDkmcDE9MyZwMj02NiZsPTQm dGI0bGU9Li4lMkZvYmpzJTJGcGRmJTJGbm1hXzE0OV8zXzY2LnBkZg==&cc=d13260d50f74c7b3c147fcd734e98e92

tas establecidas en la corte alemana de Karl Philipp Theodor. Una característica imprescindible de los maestros de capilla y los maestros concertinos es su habilidad compositiva; la experiencia y exigencia musical necesaria para adquirir dicho rango solo es posible si el postulante es un creador de reconocido prestigio. Debido a que Mozart ya en su tiempo era reconocido como «Herr Kapellmeister Mozart» (Robbins, 1990: 84-85), podría haberse encargado de la dirección de la orquesta. A pesar de ser el autor de la obra y de tener un completo dominio de la misma, el hecho de asumir las dos vertientes del concierto (ejecutar la parte solista y dirigir orquesta) le confiere mayor autoridad sobre la misma, al haber controlado la obra desde su creación hasta su interpretación al público.

Un vestigio barroco que poseen los conciertos para piano de Mozart y Haydn es la escritura de cifrado en los fragmentos de *tutti*. Si bien el cifrado desaparece completamente en las obras de Beethoven, su empleo es discutible por parte de algunos eruditos. Lo que parece evidente es que, si la característica fundamental de la forma concertante es la oposición entre el solista y el *ripieno*, el hecho de interpretar el bajo cifrado o la parte *tutti* puede minimizar el efecto deseado y restar énfasis a las entradas solistas. Charles Rosen discute ampliamente el valor del continuo en el período clásico:

Desde 1750 a 1775, todavía era necesario a veces, desde el aspecto armónico, el acompañamiento del bajo cifrado o continuo en todas las secciones puramente orquestales, también llamadas ritornelos. Ahora bien, para el solista, el acompañamiento era ya algo que perjudicaba el efecto dramático de sus entradas. Con el fin de reforzar el contraste entre la orquesta y los pasajes solistas, solía suprimirse el continuo unos compases antes de que entrara el solista. [...] El uso del continuo en un concierto para piano era, en 1775, un vestigio del pasado, que la música aboliría totalmente. Tenemos muchas y buenas razones para creer que el bajo cifrado no era ya más que una notación convencional que, en el caso del pianista y del director de la orquesta, suplía a la partitura durante la interpretación o, todo lo más, sólo una manera de mantener unida a la orquesta, sin ninguna otra trascendencia musical (Rosen, 1999: 222-230).

Así pues, se infiere que el hecho de escribir el bajo cifrado suponía más una cuestión de forma que de fondo. Su finalidad era puramente orientativa, sin apenas aplicación práctica (para la época de la obra objeto de estudio). Debido a las características armónicas y de instrumentación del concierto resulta demasiado reincidente la realización de un soporte armónico, por lo cual se respetará esta aclaración de Rosen tanto en la interpretación como en el análisis, obviando el cifrado escrito salvo que se considere oportuno.

Justificación y estado de la cuestión

La concepción de las obras concertantes comprende dos parámetros diferenciados: el individualismo del solista y el acompañamiento de todo un conjunto. Ya sea en un concierto o en un aria, estas formas «oponen el individuo contra la masa, el solo contra el *tutti*; esa es la esencia de ambas formas» (Rosen, 2007: 83). La polaridad entre las partes no suele ser abordada como una entidad completa (la obra en su conjunto) en el momento de estudiar un concierto. Como solista o como director, el intérprete que se acerca a una obra concertante, en la mayor parte de los casos no está preparado para realizar por separado las funciones de intérprete solista o de guía del conjunto, lo cual arroja una visión (y por tanto una interpretación) “incompleta” de la misma.

Antes de la aparición de la figura del director de orquesta (siglo XIX) los conciertos para instrumento solista solían ser interpretados de dos formas: o bien el propio solista

asumía la dirección de la orquesta, porque era un virtuoso consumado o el compositor de la obra, y por tanto poseía el dominio de la partitura necesario; o el conjunto era dirigido por la figura del *concertino*, que, desde el puesto de primer violín, desarrollaba las funciones del actual director a la vez que ejecutaba su instrumento. Esta interpretación era posible, además del motivo mencionado anteriormente, porque durante los períodos en los que se llevó a cabo (desde la aparición de la forma, en el Barroco, y durante el Clasicismo y parte del Romanticismo) la concepción de la orquesta no era tan extensa: los conjuntos instrumentales no disponían de las dimensiones que alcanzaron hacia 1850 (Front, 1948: 406-407), y la influencia de la música de cámara (en la que existe una evidente interrelación entre los instrumentos) era apreciable en la escritura para orquesta.

El interés por revivir esta forma de interpretación se ha mantenido constante durante el siglo XX, apreciándose en multitud de ocasiones la dirección de conciertos para violín, piano, fagot, etc., por parte de los mismos intérpretes. El presente trabajo, motivado por mis estudios de dirección y de piano, persigue conseguir las pautas necesarias para realizar una interpretación de estas características, ya que dominar la obra hasta este grado de control ofrece una mejor visión de la composición y del contenido que hay en ella. Esta propuesta se complementaría con el empleo de instrumentos originales, pues reflejan otro intento de acercamiento a la época y las características técnicas de los instrumentos existentes en ese momento. Por todo esto no resulta extraño observar, en la discografía disponible, que muy a menudo convergen las interpretaciones con instrumentos originales con aquellas en las que el pianista solista ejerce de director².

A lo largo de la historia, y desde el período que es objeto de estudio, se han escrito diversos tratados concernientes al ámbito de la técnica pianística y al de la técnica de la dirección, en su mayoría por separado. Los más importantes, por su estrecha relación temporal con la obra objeto de estudio, y que formarán parte de la principal fuente de información, son dos: el tratado de técnica teclística publicado por Carl Philipp Emanuel Bach en 1753, titulado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen –Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el clave–*, y el tratado de instrumentos de viento de Johann Joachim Quantz publicado en 1752, titulado *Ver-such einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen –Ensayo de un método para tocar la flauta travesera–*, obra que también orienta sobre la práctica de acompañamiento.

Para el caso concreto de este trabajo, que pretende unir las dos facetas, no existe una bibliografía específica que aborde los aspectos de la dirección e interpretación conjunta de manera técnica. Las referencias a esta práctica se encuentran en entrevistas y memorias, y son consideradas más como recomendaciones que como un verdadero método a seguir. En este sentido, son muy interesantes los consejos que ofrece el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim en una de sus propias publicaciones:

Todo el problema de dirigir y tocar al mismo tiempo el piano está relacionado con la naturaleza de las obras que uno interpreta [...]. Con [los conciertos de] Mozart tenemos un diálogo de verdad, un dualismo. A veces es el piano y la orquesta, a veces es el piano contra la orquesta. Tocando y dirigiendo se pueden unificar la articulación y el fraseo [...]. Al interpretar y dirigir al mismo tiempo lo que se pretende es conseguir una unidad. Incluso en una situación de diálogo, y a veces de yuxtaposición, entre el piano y la orquesta, constituye una gran ventaja que la dirección musical proceda, todo el tiempo, de una misma fuente [...]. Las difi-

² Respecto a esta visión, son interesantes los registros discográficos de Jos van Immerseel y Susan Tomes (Véase *Discografía*).

cultades, no obstante, son evidentes: uno tiene que ser capaz de dividir su concentración entre lo que está tocando y lo que está dirigiendo. Se plantean problemas físicos al tocar pasajes difíciles y complejos cuando, al mismo tiempo, hay que usar la mano izquierda o una expresión facial para indicar a la orquesta lo que uno pretende de ella [...]. Uno tiene que ser capaz de controlar esas cosas mental y físicamente. El pianista se tiene que hacer cargo tanto de su instrumento como de la orquesta (Barenboim, 2003: 121-123).

Barenboim recomienda ser tanto un excelente pianista como un director experimentado para llevar a cabo esta función. Sin embargo, no expone pautas concretas. Reconoce las dificultades que entraña la interpretación propuesta (en algunos casos físicas), debido a la enorme exigencia mental que esto supone. Dicha complejidad surge de la unión de dos intérpretes (director y solista) en una sola persona, y, como él mismo admite, la preparación necesaria es casi desproporcionada. Sin embargo, las ventajas son igualmente positivas, dado que suprimiendo la relación director-solista que se produce entre dos personas distintas se consigue comunicar un mensaje mucho más claro, y la unidad es mucho más efectiva. El «dualismo» planteado por Mozart en sus conciertos se enuncia de forma más inteligible con menos intermediarios entre la partitura y el público.

Los registros discográficos más relevantes de los conciertos para piano de Mozart son, aparte del suyo, los realizados por Vladimir Ashkenazy y Murray Perahia, ambos también como director y solista (Reverter, 1995: 50-51, 59). Sin embargo, estos pianistas no han dejado nada escrito en memorias o entrevistas. De Ashkenazy se puede disponer de un registro videográfico del concierto objeto de estudio³, así como de Barenboim (de otros conciertos). No obstante, solo serán tenidos en cuenta como posibles soluciones que otros intérpretes han propuesto para el problema, en ningún caso se utilizarán como guía o como referencias absolutas.

En definitiva, la propuesta planteada en este proyecto pretende aunar facetas, en un principio diferentes, para mejorar la visión sobre la forma de abordar una obra concertante, de manera que la interpretación resultante se acerque mucho más y mejor a la concepción original del compositor.

El Concierto para piano KV 414, de W. A. Mozart

La producción de madurez de Wolfgang Amadeus Mozart coincide con su última década de vida (1781-1791). En 1781 se instaló en Viena, donde conoció a su mujer Constanze. Su primera gran obra de esta etapa fue *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 -*El rapto en el serrallo* (Robbins, 1990: 8), y cierra el período su inconcluso *Requiem* KV 626. Es este un período en el que se afianzan las formas clásicas y el estilo compositivo.

El *Concierto para piano* KV 414 fue compuesto durante el otoño de 1782, por lo que se encuadra dentro de la citada etapa. Sus composiciones inmediatamente anterior y posterior fueron otras dos obras concertantes para el piano: juntos componen una tríada compuesta para una serie de conciertos por suscripción. Otras obras importantes con las que este concierto guarda cercanía temporal son su *Concierto para trompa* KV 417, su *Sinfonía en Do Mayor* KV 425, y la *Gran Misa en Do menor* KV 427. Hasta 1784 Mozart no retomó el estilo concertante para el instrumento, y dado que su primera manifestación para el género

³ Mozart; *Piano Concert* Nr. 12 A-Dur KV 414 - Vladimir Ashkenazy - Youtube [documento audiovisual], <https://www.youtube.com/watch?v=b2pa9WmJ-78&t=252s> [última consulta: 8 de octubre de 2017].

con características plenamente mozartianas fue el *Concierto para piano* KV 271, «Jeunehomme» (1777), no sería descabellado afirmar que el concierto objeto de estudio pudo concebirse con la seguridad de alguien que ya dominaba los elementos presentes en la obra con la suficiente soltura como para producir una composición de gran calidad con todos recursos a su alcance.

El concierto se compone de tres movimientos: «Allegro», «Andante», y «Rondeau» (*Allegretto*). Estos tres movimientos se corresponden con la estructura típica de la forma concierto para solista, heredada del Barroco. En el caso que nos ocupa, los tres movimientos siguen el esquema de la forma sonata, con las variaciones propias de los conciertos (se produce una doble exposición inicial, en primer lugar a cargo de la orquestas, y a continuación con el solista; así como una cadencia virtuosística previa a la coda).

El primer movimiento, «Allegro», en La mayor, presenta tres temas, ilustrados a continuación:



Figura 1: W. A. Mozart: *Concierto para piano* KV 414, primer movimiento, «Allegro» –primer tema, cc. 1-8–.



Figura 2: W. A. Mozart: *Concierto para piano* KV 414, primer movimiento, «Allegro» –segundo grupo de temas, primer subtema, cc. 32.4-40–.

Figura 3: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» –segundo grupo de temas, segundo subtema, cc. 50.2-58.1–.

El segundo movimiento, «Andante», en Re mayor, expone dos temas:

Figura 4: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, segundo movimiento, «Andante» –primer tema, cc. 1-8–.

Figura 5: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, segundo movimiento, «Andante» –primer tema, cc. 9-16.1–.

El tercer movimiento, «Rondeau», en La mayor, presenta una simbiosis de la forma sonata y el rondó, exponiendo tres temas principales:

Figura 6: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –primer grupo de temas, primer subtema, cc. 1-8.1–.

1ª FRASE (ANTECEDENTE)

27 antecedente consecuente

2ª FRASE (CONSECUENTE)

27 antecedente

33 consecuente

Figura 7: W. A. Mozart: *Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –primer grupo de temas, primer subtema, cc. 21-38.1–.*

ANTECEDENTE Piano

51 Violines I

CONSECUENTE

55

CONSECUENTE (rep.)

59

Figura 8: W. A. Mozart: *Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –primer grupo de temas, primer subtema, cc. 51-8.1–.*

Las características compositivas de la obra

La escritura pianística muestra los principales rasgos de los principios clásicos, que se pueden resumir en dos: el empleo de un fraseo regular y periódico, y el desarrollo de patrones de acompañamiento tanto rítmicos como armónicos (Rosen, 1999: 67, 118). Además, se observa un mayor grado de detalle en la escritura (matices, fraseo, articulación), y una progresiva pérdida de la libertad de ornamentación. En lo referente a la escritura orquestal, esta muestra una plantilla estandarizada de: violines primeros y segundos, violas, violoncellos y contrabajos, dos oboes y dos trompas. El uso de la melodía acompañada lleva a asignar a los violines primeros el papel protagonista, y a los violoncellos y contrabajos el soporte armónico, quedando el resto de instrumentos (violines segundos, violas, oboes y trompas) como relleno armónico y, puntualmente, como soporte melódico (Westrup, 1980: 679-691). La Figura 9 muestra, a modo de ejemplo, el primer tema del primer movimiento,

«Allegro», y la Figura 10 el mismo tema presentado por la orquesta, a modo de ejemplo de las explicaciones dadas, y como muestra de la escritura mozartiana:



Figura 9: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» -primer tema, cc. 64-67-.

Figura 10: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» -primer tema, cc. 1-4-.

La concepción «unitaria» de una obra concertante implica el hecho de que, aunque existen dos partes bien diferenciadas (solista y orquesta), se pueden encontrar multitud de similitudes e intercambios en el material temático y en otros parámetros como la textura. Conviene señalar que, dado el carácter de lucimiento del solista en esta obra, se entiende que es el pianista el que marca la pauta interpretativa en casi todos los momentos, pese a que la orquesta se adelante en ocasiones, temática o motivicamente hablando, al solista. Debe producirse una coherencia entre la parte solista, que propone, y la orquestal, que dispone. El análisis de los rasgos en la escritura pianística y orquestal, teniendo en cuenta esta tesis, y prestando atención a las combinaciones de ambas entidades, evidencian aquellos fragmentos que suponen un reto para la conjunción del piano y la orquesta. Los tres fragmentos más relevantes son los siguientes: en el desarrollo del primer movimiento, «Allegro» (cc. 172-179) se observa una imitación canónica entre el piano y los violines primeros, donde se requiere justeza rítmica entre el solista y el conjunto. Para dar solución a los violines, se propone realizar un antegesto⁴ en el compás 174, previo contacto visual con la orquesta, para caer en el segundo tiempo y clarificar la entrada a contratiempo. En el compás siguiente, para señalar la salida de la negra con puntillo, se procedería de la misma manera. En el ejemplo aparecen detalladas las indicaciones:

⁴ El antegesto se define como un gesto auxiliar que pretende mostrar parte de la información necesaria para la orquesta (principalmente el *tempo*), y que no implica una referencia clara de todos los parámetros que intervienen –articulación, métrica, dinámica, etc.– (Scherchen, 1997: 202-212).

Figura 11: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, primer movimiento, «Allegro» –desarrollo, cc. 172-176–.

El segundo fragmento se encuentra en el tercer movimiento, «Rondeau», el cual debe parte de su dificultad a su carácter ágil y velocidad. En la exposición del segundo tema la escritura orquestal se fundamenta en tetracordos descendentes engarzados entre violines segundos y violas, mientras los violines primeros y el piano también desarrollan un diálogo imitativo. La ventaja de este fragmento es la disponibilidad de la mano derecha para marcar el tempo y las pautas a seguir –en rojo en el ejemplo–. La dificultad del pasaje reside en mantener la unidad en cuanto a matiz y articulación, a la vez que conseguir un equilibrio entre todas las voces. Por ello, el solista debe mantener el mayor contacto visual posible con la orquesta. A continuación se observa el fragmento citado:

Figura 12: W. A. Mozart: Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –segundo tema, cc. 50-53–.

El tercero y último de los fragmentos más complejos se encuentra también en el tercer movimiento, en el desarrollo. Las síncopas de los cc. 122-123 pueden originar desajustes entre el piano y los violines. La complejidad está determinada por el hecho de que el solista no puede ocuparse de la orquesta por su escritura, y tampoco es aconsejable dar breves "sacudidas de cabeza" *a tempo*, pues las síncopas de corcheas pueden causar confusión. En este caso, la recomendación es la siguiente: acentuar en el acompañamiento la primera semicorchea de cada cuatro (que es la que cae a tiempo), para dar una referencia a la cuerda – en rojo en el ejemplo–. Para volver a conjuntar piano y orquesta en el c. 124, será necesario ejecutar con la misma articulación que la cuerda (*staccato*) las corcheas de la mano izquierda –en verde en el ejemplo–. La imagen siguiente muestra las observaciones dadas:

Figura 13: W. A. Mozart: *Concierto para piano KV 414, tercer movimiento, «Rondeau» –desarrollo, cc. 121-124–*.

Resumiendo las observaciones realizadas, se puede afirmar que la exigencia que requiere la interpretación de un instrumento obliga al intérprete-director a explorar y utilizar todos los recursos que se encuentren a su alcance para poder desempeñar sus funciones. En muchas ocasiones, la escritura revela puntos de apoyo que sirven para facilitar la conjunción de piano y orquesta desde este punto de vista, lo cual razona y argumenta la tesis defendida desde el principio: Mozart componía de manera que se pudiesen aunar ambas facetas.

La complejidad para conjugar en una persona las labores de interpretación solista y director requieren una concentración y exigencia elevadas a lo largo de toda la obra. Lamentablemente no ha sido posible detenerse en todos y cada uno de los pasajes que ofrecen dificultad. Los fragmentos analizados son aquellos que se han considerado, por sus características, los más delicados y comprometidos; a modo de muestra, la solución ofrecida puede ser extrapolable a otros casos o situaciones similares. Para tratar de dar respuesta a las dificultades encontradas se ha partido de una técnica de dirección específica, que ha de complementarse con todos los recursos disponibles para mayor concreción y seguridad.

Conclusiones

La presente investigación ha nacido por la intención de ofrecer una visión completa y proporcionar pautas para la interpretación de las obras concertantes en el período clásico. Las fases de estudio que toda partitura requiere (contextualización, análisis histórico y formal, enfoque técnico) han sido realizadas con el mayor detalle posible a fin de esclarecer y acercar la visión actual a las premisas interpretativas en las que la obra fue concebida.

El Clasicismo fue una etapa necesaria dentro de la Historia de la Música Occidental, máxime si se consideran los avances y las innovaciones que se fueron originando en las primeras décadas del siglo XVIII, y sobre todo si se compara con la evolución posterior de la música hacia el lenguaje romántico. El proceso de estandarización y regulación que se produjo fue posible gracias a la estabilidad propiciada por la estética clásica. La figura de Wolfgang Amadeus Mozart, compositor de relevancia indiscutible, personifica en su estado más puro los postulados y características que rigieron una época.

Pese a que el Clasicismo "equilibró" a todos los instrumentos desde el punto de vista técnico, se sigue evidenciando la ausencia de una figura indispensable en el panorama musical actual: el director de orquesta. Con otros nombres, y ya reconocido como un personaje líder, el director de orquesta tardaría unas décadas en ver definidas sus características y funciones. No obstante, la indefinición en torno a este intérprete es lo que ha permitido la realización del trabajo, pues el objetivo principal del mismo se vuelve más complejo conforme el repertorio avanza técnicamente, conforme la orquesta se desarrolla y amplía en efectivos, y conforme se van disociando las tareas de compositor, instrumentista de la orquesta, y líder de la misma.

El *Concierto para piano* KV 414 representa fielmente los principios estructurales, armónicos y técnicos que Mozart utilizó en la práctica totalidad de su obra. Pese a que el compositor no pretendió crear una obra de prestigio y renombre, no puede obviarse la calidad de la misma, y la valiosa información sobre las costumbres interpretativas y compositivas de la época que arroja.

El análisis de la obra, así como su contextualización histórica y su relación con el repertorio del autor, permiten conocer a fondo todos los aspectos de la misma, y comprobar de primera mano las intenciones del compositor y su coherencia con las demandas artísticas y sociales del período. Se puede apreciar la fidelidad estructural del concierto objeto de estudio con la conocida forma sonata. De igual forma, las características en la escritura orquestal, y su relación con el solista, permiten discernir claramente las funciones de cada entidad, y ponen de relieve los fragmentos más complicados, a la vez que arrojan pistas sobre su posible solución.

La propuesta interpretativa abordada conlleva un elevado nivel de exigencia técnica y musical. La concentración y la dificultad requeridas alcanzan cotas que no todos los intérpretes pueden conseguir. El punto de vista que se ha analizado ha sido el del intérprete solista, pero igualmente se demandan ciertas exigencias al conjunto: rigor en la práctica orquestal, compenetración y experiencia en el campo. No es posible realizar una ejecución de la obra si la orquesta no lo permite.

La formación musical actual es muy diferente de la recibida en épocas anteriores. Actualmente se distingue entre músicos intérpretes, compositores, directores y musicólo-

gos. En el Clasicismo no existía esta distinción: la tradición pedagógica heredada de tiempos anteriores formaba a los músicos de manera que estos pudieran abordar desde la creación hasta la exposición de la obra. De ello se deduce la posibilidad de que una persona cultivada pudiera desempeñar cualquier función. Esta educación, unida a la visión más camerística de la orquesta, y a la ausencia de una figura líder definida, facilitaba enormemente el objetivo que se persigue.

Bibliografía

- Asensio, Juan Carlos (2003): *El canto gregoriano*, Madrid: Alianza.
- Barenboim, Daniel (2003): *Mi vida en la música*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Bukofzer, Manfred (2006): *La música en la época barroca*, Madrid: Alianza.
- Downs, Philip G. (1998): *La música clásica*, Madrid: Akal.
- Front, Theodore (ed.) (1948): *Treatise on instrumentati by Hector Berlioz. Enlarged and revised by Richard Strauss*, Nueva York: Kalmus.
- Reese, Gustave (1996): *La música en el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- Reverter, Arturo (1995): *Mozart. Obra completa comentada. Discografía recomendada*, Barcelona: Península.
- Robbins, Howart Chandler (1990): *Mozart, los años dorados*, Barcelona: Destinolibro.
- Rosen, Charles (1999): *El estilo clásico*, Madrid: Alianza.
- (2007): *Formas de Sonata*, Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- Scherchen, Hermann (1997): *El arte de dirigir la orquesta*, Barcelona: SpanPress Universitaria.
- Westrup, Jack (1980): «Orchestra», en Sadie (ed.) (1980): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, vol. 13, 679-691.

Discografía

- Mozart: *Clavier-Concerte 8, 28 & 12*, CD, 1990, Channel Classics.
- : *Piano Concerto No. 11; Piano Concerto No. 12; Piano Concerto No. 13*, CD, 2004, Hyperion.

Música impresa

- Mozart, Wolfgang Amadeus (1976): *Konzert in A KV 414*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD0xNDkmcDE9MyZwMj02NiZsPTQmdGl0bGU9Li4lMkZvYmpzJTJGcGRmJTJGbm1hXzE0OV8zXzY2LnBkZg==&cc=d13260d50f74c7b3c147fcd734e98e92 [última consulta: 24 de diciembre de 2018].

Miguel Ángel Giménez Márquez



Nace en Requena, donde comienza sus estudios musicales a la edad de 7 años en la Sociedad Musical "Santa Cecilia", en la especialidad de violoncello. Continúa posteriormente en el Conservatorio Profesional de Música "Mariano Pérez Sánchez" de Requena, donde estudia violoncello con David Fernández, Marina Sanchis y Rocío Cintero; y piano con Carmen Gloria Moltó y Santiago Casero.

En 2013 accede al Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, en el cual estudia Dirección de coro, tendiendo como profesores a Rafael Sánchez Mombiedro, Tomás Gilabert, Francisco Zacarés, y Fernando Orfila. Actualmente compagina sus estudios de grado en las especialidades de Interpretación y Pedagogía del piano, con Marisa Blanes, Carmen Mayo, Cristina Aguilera y M^a Elisa Gómez-Pardo, con el Máster de investigación en didácticas específicas, de la Universidad de Valencia.

Ha participado en distintos cursos de repertorio orquestal y repertorio para cantantes, así como en la XIV^a Edición del Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes "Ciutat de Xàtiva" (2011). Como director invitado ha dirigido a la Orquesta Sinfónica de Requena y a la Masa Coral Utielana. Durante el curso 2016/2017 ejerció como profesor de coro y orquesta en la Escuela de música "La Primitiva" de Rafelbunyol, y de piano en la Escuela de música de la Sociedad Musical "Santa Cecilia" de Requena. Desde octubre de 2018 dirige la Masa Coral Utielana.