

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

" CONSIDERACIONES SOBRE LA FANTASIA K.397, EL RONDO K.511 Y EL
CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA K.503 DE W. AMADEUS MOZART."

OPCION DE TESIS "RECITAL DIDACTICO" QUE PARA OBTENER
EL TITULO DE LICENCIADO EN PIANO PRESENTA EL ALUMNO

JOSE ANTONIO TORRES CONTRERAS

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

A MANERA DE JUSTIFICACION -----	P. 2
INTRODUCCION -----	P. 3
CAPITULO I. LA PRODUCCION MOZARTIANA -----	P. 5
CAPITULO II. EL GENERO PIANISTICO -----	P. 13
CAPITULO III. LA SONATA -----	P. 16
CAPITULO IV. EL RONDO -----	P. 18
CAPITULO V. LA FANTASIA -----	P. 25
CAPITULO VI. EL CONCIERTO -----	P. 32
CONCLUSIONES -----	P. 45
NOTAS DE PIE DE PAGINA -----	P. 49
BIBLIOGRAFIA -----	P. 54

A MANERA DE JUSTIFICACION

Incursionar de cualquier forma en la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, es una tarea demasiado compleja y delicada que competiría a autoridades en la materia.

Sin embargo, he tenido el atrevimiento de hacerlo por las razones siguientes:

- A) La primera es porque mis maestros me indujeron a apreciar la obra de Mozart. En ésta, Mozart nos muestra una elevadísima calidad musical y humana.
- B) La segunda es que Mozart nos ha legado un invaluable patrimonio con su obra; no sólo por el valor de su música en sí, sino por los múltiples testimonios de los -ahora comprobados científicamente- beneficios concretos al escuchar su música.
- C) En tercer lugar quiero mencionar que el escuchar o poder tocar su música, me ha producido un bienestar que pocas cosas en la vida me la han podido dar.

Por estas 3 razones principales, me siento (y me seguiré sintiendo) en deuda con todos aquellos que me han acercado y ayudado a conocer un poco más a W. A. Mozart.

Finalmente diré que, no me considero digno de realizar un trabajo sobre su obra, y aún menos digno de interpretarla; lo hago tan sólo por el deseo de agradecimiento, deseo que mueve el dedicar a W.A. Mozart este trabajo de opción de Tesis.

INTRODUCCION

Wolfgang Amadeus Mozart es una de las personalidades más controvertidas e interesantes que encontramos hoy en día, no sólo en la Historia Musical, sino dentro de la amplia Historia Universal. Pocas veces ha dado la Naturaleza al mundo un hombre con tanto potencial creador, como puede apreciarse através de su producción musical. En ésta, podemos ver una rica utilización de los recursos estilísticos, estructurales, etc. de su época, y también, una explotación de las diversas posibilidades tímbricas, técnicas-expresivas de los instrumentos con los que Mozart contó.

A la edad en que la generalidad de compositores están todavía en la etapa de formación, Mozart ya era un compositor maduro.

Mozart sufrió múltiples crisis a lo largo de su vida que se ven reflejadas en descensos en el número de sus composiciones, sin embargo, la maestría de su técnica siguió un ascenso permanente.

Con más de 626 obras escritas, Mozart dejó a la humanidad un invaluable legado de páginas maestras. Su obra no fue valorada la mayoría de las veces, decayendo notablemente hacia 1786 su actividad como pianista, acompañante y maestro. De aquí en adelante Mozart tuvo que depender básicamente de sus composiciones, las cuales parecían tener éxito sólo en Praga. Mozart se había empeñado en ser reconocido en Viena, lo cual sí consiguió, pero al final de su vida. Esta fue una de las causas por las que quedó prácticamente solo cuando murió en Diciembre de 1791.

Después de su muerte, se le ha ido valorando através de los años, siendo hoy, una de las figuras musicales de mayor relieve, y su obra, una de las que tienen mayor aceptación entre el público. Sin embargo, es necesario -en nuestro país- que las instituciones y los artistas encargados de interpretar su música en los diversos recintos culturales, amplíen su repertorio Mozartiano o bien, que se aboquen a las obras de este autor que no suelen ejecutarse. Por esta razón, también seleccioné las 3 obras del presente trabajo:

4

A) La Fantasía K.397 aunque sí suele escucharse, no se tienen en cuenta (aún entre los estudiantes) aspectos básicos como el que se trata de una obra inconclusa, escrita en una etapa de depresión, en la que este autor abordó preludios, fantasías y fugas en el lenguaje de los Bach.

B) El Rondó K.511 compuesto en condiciones aún más adversas, es único dentro de los rondós para piano solo.

A pesar de su profundidad de contenido y de su riqueza de recursos de expresión, no se le escucha a menudo entre los pianistas.

C) El Concierto K.503 es un caso realmente paradójico. Siendo una de las obras maestras más brillantes en su género, encontramos que desde los tiempos de Mozart no se había ejecutado hasta 1934 (casi 150 años), y aunque se han realizado diversas grabaciones de esta obra, continua siendo hoy en día, uno de los conciertos para piano menos ejecutados y por tanto, no tan conocido.

Por último, queremos invitar a los compañeros, en particular a los del ciclo propedéutico, a canalizar sus inquietudes hacia las obras no muy ejecutadas no solamente de W.A. Mozart, sino de los compositores de sus preferencias, ya que en estas obras también encontraremos aspectos muy interesantes del lenguaje de sus autores.

CAPITULO I

LA PRODUCCION MOZARTIANA.

La aportación que nos hizo Wolfgang Amadeus Mozart con su obra fue significativa, pues enriqueció a la música con una gran cantidad de páginas maestras de todos los géneros.

Si como intérprete se distinguió por su gran talento, sensibilidad, inteligencia y virtuosismo, como compositor fue aún más genial! Mozart llevó diversas formas musicales a un alto grado de perfección en su época; citeamos sus óperas en el género vocal y sus conciertos para piano en el género instrumental.

Hablemos un poco de la afinidad que existe entre estos 2 géneros:

- A) Son precisamente la voz y el piano los 2 instrumentos que participan en las mayores proporciones dentro de la producción Mozartiana. (Como puede observarse más adelante en las gráficas).
- B) Estadísticamente, las obras en las que interviene la voz ocupan el primer lugar general con el 35% respecto del total de su producción.
- C) Las obras en las que interviene el piano ocupan el segundo lugar general con el 30% .A su vez, el piano ocupa el primer lugar dentro del género instrumental, como puede constatarlo el lector en las gráficas estadísticas.

Ahora bien, si tenemos una importancia cuantitativa en la producción de obras para estos 2 instrumentos, su importancia cualitativa es mucho más significativa: en el grupo de sus óperas -por el género vocal- y en el grupo de sus conciertos para piano -por el género instrumental- tenemos a los conjuntos de obras maestras que " nos revelan el retrato más completo de su creador " ², lo cual explicamos más adelante.

Mozart prefirió expresar su música en los géneros pianístico y operístico, pues se dedicó a ellos con especial interés: al poco tiempo que aprendió a tocar el piano, empezó a componer para este instrumento hasta el final de su vida. Años después sucedió lo mismo con la Opera.

Ambos géneros contienen los rangos más amplios de tiempo (excepto el género sinfónico) para los cuales Mozart compuso.

Piano	1761	K.1,K.2,K.3, etc.	1791	K.608,K.613.
Opera	1766	K.35	1791	K.620,K.621.

Más importante aún es el que ambos conjuntos de obras contienen la mayor frecuencia. Esto significa que Mozart estuvo atraído fuertemente hacia estos 2 géneros toda su vida, con la consecuente cantidad de obras maestras (producto de los años correspondientes de estudio y dedicación a aquellos géneros) y en las cuales encontramos la más grande variedad de expresiones de la personalidad de Mozart, ya de su niñez, de su adolescencia y juventud, es decir, estos conjuntos de obras recogen, conllevan, manifiestan la mayoría de las experiencias vividas por Mozart.

Ahora hablaremos de algunos factores y personalidades que determinaron en buena medida la vocación de Mozart por el piano y por el drama.

---En primer término tenemos un rápido desarrollo y expansión del piano durante la niñez de Mozart. A su vez, las enseñanzas en el piano de Leopold a Nannerl que indujeron a Wolfgang a aprender a ejecutar este instrumento.

---En el campo de la composición tenemos las influencias de Johann Shobert y Friedrich Abel, compositores de quienes Mozart tomó elementos y el uso del clarinete para componer sus primeras sinfonías.

---Otra figura relevante en este campo fue el Padre Martini, quien también había enseñado a Johann Christian Bach.

---En el área del canto se atribuye a la influencia del castrado Manzuolli (quien fue su maestro de canto) el esplendor del cantabile Mozartiano.

-----En el campo operístico (al igual que en el campo pianístico) tenemos la influencia de J.Christian Bach, quien despertó y encauzó la vocación de Mozart por éste género⁴. Autoridades en la materia coinciden en señalar que tanto el hijo menor de J. Sebastian Bach como J. Shobert aportaron elementos con los cuales Mozart conformó su estilo⁵. Si agregamos a esto el que Johann Christian enseñó directamente a Mozart en las áreas antes citadas, encontraremos que la influencia de J. Christian fue la más determinante que recibió -Mozart- de los Bach.

De los 3 géneros abordados en este trabajo nos hemos referido ya al Concierto (para piano, en particular); a continuación vamos a referirnos al Rondó y finalmente a la Fantasía (dentro del contexto de la producción Mozartiana).

En tiempos de Mozart tenemos diversos tipos de rondós, veamos algunos de ellos:⁶

- El Rondó puede presentarse como una obra completa en sí misma o como parte de una sinfonía, concierto, sonata, etc.
- El Rondó puede presentar la estructura A B A C A D A o en el caso del Rondó-Sonata la estructura A B A C A B A .

En Mozart tenemos muy pocos ejemplos de rondós como obras completas en sí mismas.

Mozart empleó el Rondó-Sonata en los movimientos finales de muchas de sus sinfonías, conciertos, sonatas y obras de cámara.

Finalmente diremos que la Fantasía ocupa un lugar discreto en la obra de Mozart ya que este autor dió un tratamiento muy esporádico a la Fantasía.

Tenemos 2 periodos en los cuales Mozart abordó éste género: el primero va de 1782 a.1785 cuando compuso la Fantasía K.397 (que como muchas otras obras de éste periodo dejó inconclusas). El segundo periodo tuvo lugar hacia 1791 cuando ya solamente escribió 2 fantasías (a. la manera de las oberturas francesa y napolitana).

Las fantasías para piano son del primer periodo y parecen tener su origen en las fantasías de los Bach, sobretodo en las de Carl Philip Emmanuel, uno de sus máximos exponentes.

OBJETIVO DE LAS GRAFICAS.

En ésta parte del trabajo vamos a basarnos en gráficas estadísticas mediante las cuales podremos delinear aspectos tendencias y características generales de la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, por ejemplo:

A) Nos darán una visión panorámica de puntos claves y direcciones en el desarrollo de su música.

B) Nos mostrará la posición de un determinado número de catálogo (Köchel) dentro del contexto general de su obra.

C) Podremos hacer inducciones y analogías entre varias obras del mismo o distinto género.

Aunque las gráficas sólo nos proporcionarán datos cuantitativos, éstos nos servirán para facilitar y agilizar una búsqueda a nivel cualitativo.

La mayoría de las gráficas se refieren a la obra para piano, ya que es el instrumento para el cual fueron escritas las obras medulares del presente trabajo, no obstante, pueden ser aplicadas a cualquier otro instrumento o conjunto de obras.

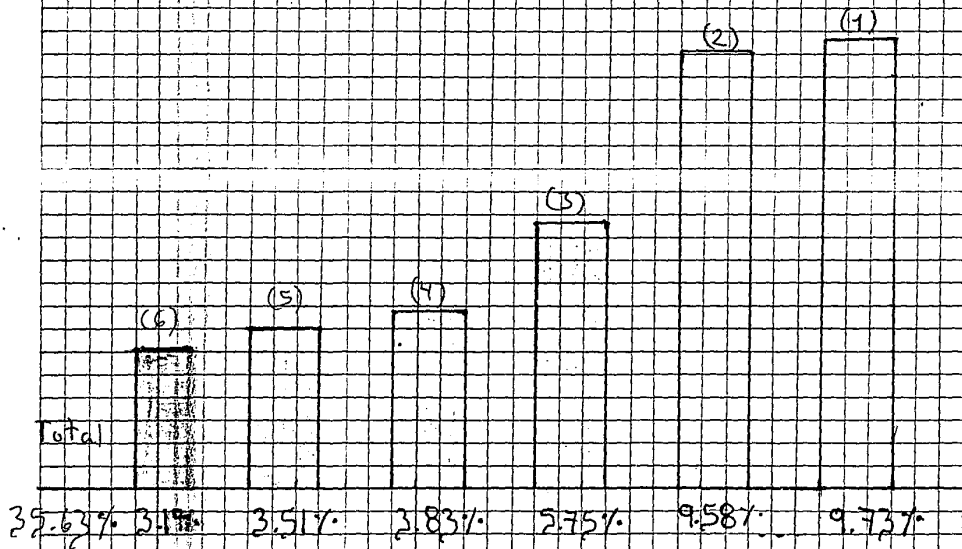
Se ha agrupado en 2 géneros la obra de Mozart: el género vocal y el género instrumental.

Dentro de cada género encontraremos diversos grupos de obras que forman conjuntos homogéneos por ejemplo: conciertos para solista(s) y orquesta, obra de cámara, música religiosa, música para voz y piano, etc. Se reserva además, un grupo -dentro de cada género- para todas aquellas obras que no forman un conjunto homogéneo el cual se llamará música en diversas combinaciones.

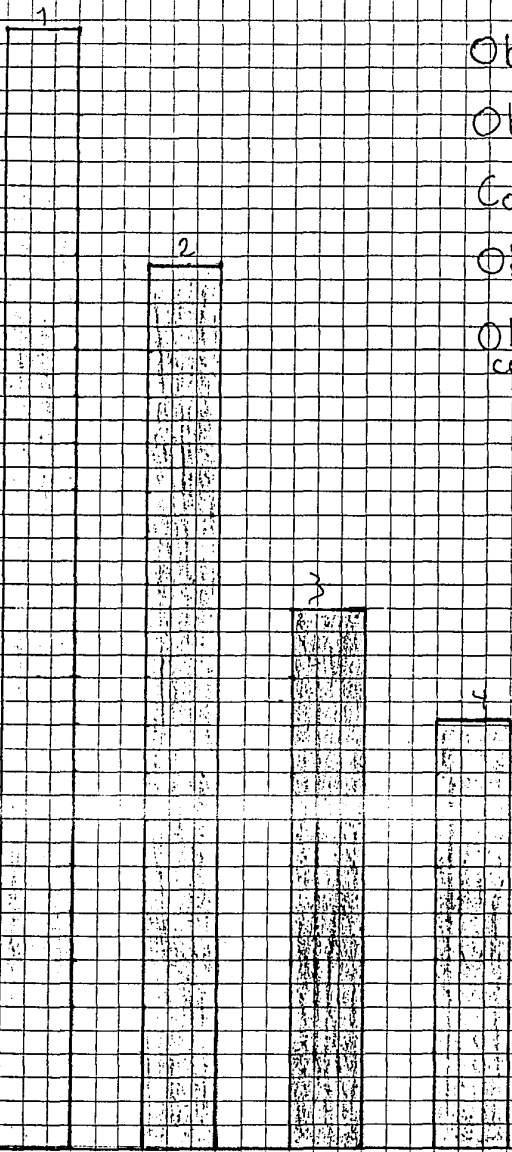
Por otra parte, se calcularán los porcentajes de cada uno de estos conjuntos de obras, en particular los del piano respecto de cada género y respecto de la obra general de Mozart.

Género Vocal 9

- Obras vocales con orquesta (1)
- Música religiosa (2)
- Obras con piano (Lieders) (3)
- Obras vocales sin acompañamiento (4)
- Operas (5)
- Música en diversas combinaciones (6)



10. Género Instrumental



Obra orquestal. (1)

Obra de cámara. (2)

Conciertos. (3)

Obra para piano. (4)

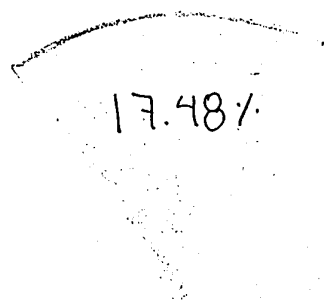
Obras en diversas combinaciones. (5)



Total

64.37%

El piano en

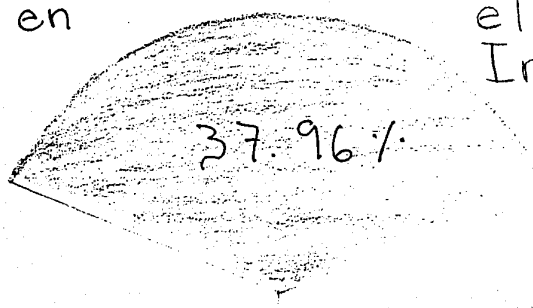


el Género Vocal

de 223 obras
el piano participa en

39 = 17.48%

El piano en



el Género Instrumental

De 403 obras
el piano participa en

153 = 37.96%

CAPITULO II

EL GENERO PIANISTICO .

El surgimiento del piano responde tanto al desarrollo técnico de instrumentos de teclado como a las nuevas necesidades de expresión de mediados del siglo XVIII.⁹ El piano experimentó diversas transformaciones en su forma exterior y en su mecanismo, pero conservando el principio de la percusión de las cuerdas mediante los martinetes (forrados de fieltro), función que en el clave la hacían los plectros al puntear las cuerdas.

MOZART Y EL PIANO. EL PIANO EN LA OBRA DE MOZART.

Mozart conoció el piano en su niñez y fue testigo de su expansión entre los compositores y de su rápido desarrollo. El aumento día a día, de los recursos de expresión de este instrumento lo colocaban cada vez más lejos de sus antecesores. Veamos un ejemplo: en 1773 el piano experimentó un gran avance cuando Andreas Stein le añadió un escape con lo que se conoció este nuevo modelo en toda Europa bajo el nombre de mecanismo alemán o vienés. El mismo Mozart manifestó su gusto por los instrumentos de este modelo que pudo pulsar en 1777 cuando visitó a Andreas a lo cual exclamó " ...puedo hacer lo que quiero con las teclas. " ¹⁰

Consideramos que esta rápida evolución, así como la riqueza de los recursos de expresión del piano, fueron factores que incidieron en la preferencia que tuvo Mozart hacia este instrumento, ya como intérprete, ya como compositor respecto del resto de los instrumentos.

No hemos dicho que el piano o el género pianístico fue lo más importante para Mozart, pero sí que reservó a este instrumento un lugar especial en su vida, como intérprete y como compositor. Además podríamos inducir que el piano fue el instrumento con el que mejor se pudo identificar Mozart, es decir, que fue su instrumento más confidente, más personal.¹¹

Vamos a hablar un poco del lugar que tienen los instrumentos orquestales en la producción Mozartiana para contrastar mejor el lugar que tiene el piano dentro de la misma.

En primer término tenemos al violín,¹² instrumento que tiene un lugar destacado dentro de la obra de Mozart lo cual podemos ver en los conciertos para violín y orquesta, en las sonatas para violín y piano, y en el tratamiento que le da Mozart a este instrumento en su música sinfónica y de cámara.

Para nuestra desfortuna el trabajo Mozartiano en el campo violinístico fue esporádico y relativamente intenso.

Con el clarinete pasó algo semejante.¹³ Mozart lo utilizó desde sus primeras sinfonías y con mayor relevancia en la música de su madurez: en sus conciertos, sinfonías, etc. y particularmente en el Trío K.498, el Quinteto K.581 y el Concierto K.622.

Los instrumentos de aliento madera tuvieron también importancia para Mozart, ya que escribió una serie considerable de conciertos para estos instrumentos con orquesta, pero al igual que con el violín, sólo compuso para ellos durante una etapa en su vida.

Lo mismo puede decirse de la generalidad de los instrumentos, los cuales tuvieron una importancia o función en su momento, por ejemplo el glockenspiel que con su timbre colaboró en la producción de efectos mágicos -elemento característico- en la última ópera de Mozart.¹⁴

Por otra parte Mozart empezó a escribir para un instrumento poco usual y conocido aunque era de teclado: la armónica (esto sucedió hacia finales de su vida).

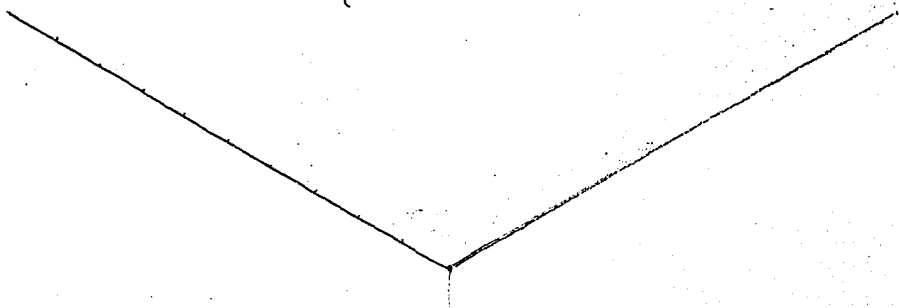
Como puede ver el lector, el abocarse esporádica o irregularmente -por parte de Mozart- es una característica de la composición para la generalidad de los instrumentos y que también se puede aplicar a la mayoría de las formas musicales que Mozart abordó dentro de los 2 géneros mencionados.

Sin embargo, fue el piano el instrumento para el que Mozart compuso la mayor variedad de formas, para el que compuso más frecuentemente y para el cual escribió durante el mayor lapso de tiempo en su vida. Cerca de 200 obras en las que incluyó de alguna manera al piano son testimonio de esto.

Como puede constatarlo el lector en las gráficas, el piano

EL PIANO EN LA
PRODUCCION MOZARTIANA

30.67%



De 626 obras el piano participa en 192.

tiene una presencia importante no sólo en el género instrumental, sino también dentro del género vocal en el cual tenemos una serie de 36 lieder y 3 obras más que requieren el piano, una de ellas es la escena dramática para soprano, orquesta y piano obbligato K.505. Esta obra contiene particularidades que la hacen ser muy especial aún para el mismo Mozart, veamos porqué: es la única obra en toda la producción Mozartiana que requiere del piano obligatoriamente. En esta obra el piano tiene una participación tan relevante como la voz. Si ni la misma orquesta tiene una función de acompañamiento, menos aún la tiene el piano. A este instrumento se le confían papeles protagonistas de extrema dificultad en los cuales concerta con la voz y con la orquesta dentro de un interesante contrapunto y armonía.

El manejo cromático de la armonía como elemento dramatizador, es propio de las obras de este periodo y se observa con mayor claridad e intensidad en el Rondo K.511 y en los quintetos K.515 y K.516.

Volviendo a la escena *Ch'io mi scorda di te? Non temer amato bene* (¿Yo olvidarte a tí? No temas mi bien amado) diremos que lo más significativo es la dedicatoria que hace Mozart en esta obra: " para la señorita Storace y para mí. " Esta dedicatoria es única respecto a todas sus obras que están dedicadas, ya que en la K.505 Mozart parece reflejar a Nancy Storace en la parte de la soprano, y en la parte del piano a sí mismo.

Por la intención del texto y de la música consideramos que esta obra es una expresión de afecto y de dolor por tenerse que despedir de aquella gran compañera y querida amiga, a quien manifiesta nunca jamás olvidarla.

CAPITULO III

LA SONATA.

Se ha dedicado un capítulo a la Sonata cuya influencia fue determinante en el desarrollo y extensión de la música instrumental a lo largo del siglo XVIII.¹⁵ Esta influencia ayudo a conformar varios géneros como el Concierto, la Sinfonía y la Música de Cámara; a su vez este desarrollo estilístico promovió la explotación de recursos de los instrumentos orquestales, quienes en consecuencia evolucionaron rápidamente. El piano por su naturaleza fue uno de los más beneficiados con lo que convirtió en el instrumento favorito de finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX.

Haremos referencia de la visión de Charles Rosen quien en sus Formas de Sonata nos expone lo siguiente:

- 1) La Sonata no es una forma (musical) específica o limitada como sucede con el Minuet o la Obertura Francesa.
- 2) No contiene una estructura estática como la tenía el Concierto antes de ser influenciado por la Sonata.
- 3) No es susceptible de añadiduras como pasaba con el Aria da Capo.
- 4) No era dependiente de las palabras como lo era el Madrigal.

"La Sonata es una forma estilística general" en la cual la estructura tiene una función determinante pues "es la estructura quien confiere significado a los temas".¹⁶ Mediante la organización y relación de estos se logra el efecto narrativo de la acción dramática, dándole al perfil de esta acción una definición clara.

En primer término la Sinfonía, después el Concierto para solista y posteriormente el Cuarteto de cuerdas " adquirieron -por medio de la Sonata- la capacidad de expresar el drama, no sólo los sentimientos".¹⁷ Esta influencia de la Sonata -apunta Rosen- fue más allá todavía, pues para 1750 se había extendido a todas las formas y texturas existentes, "desde el Minuet hasta la Opera y después de una resistencia larga y tenaz penetró en la Música Sacra."¹⁸

La música de Mozart surge precisamente dentro de este movimiento estilístico en el que gracias a la variedad de recursos que la Sonata confiere a las formas que la adoptan los compositores -entre ellos Mozart- pudieron explotar las nuevas posibilidades temáticas-estructurales, armónicas-contrapuntísticas, texturales, tím-

bricas etc., de esta forma fue posible el gran desarrollo que tuvo el Concierto para solista, género que Mozart explotó y llevó a un alto grado de perfección en su época.¹⁹ Naturalmente este autor desarrolló esta interacción Sonata-Concierto¹⁰ elevando a primer nivel el género Concierto²¹ y explotando una vasta variedad en su forma y contenido. Los conciertos para piano son uno de los conjuntos de obras de mayor complejidad y contenido dramático en donde los temas, el orden de éstos, los timbres de los instrumentos, la textura de un grupo de éstos, el cambio de modo Mayor-Menor, etc., tienen una función, un papel específico dentro de la trama musical.

Refiriéndonos al Rondo y a la Sonata diremos que ésta última influenció al Rondó dando origen al Rondó-Sonata que tiene estructura A B A C A B A cuya parte C tiene una función análoga a la que tiene el desarrollo en la Sonata.

Mozart utilizó generalmente al Rondó en esta modalidad, gran parte de sus sinfonías, casi todos sus conciertos y una parte considerable de su obra de cámara tienen en sus movimientos finales un Rondó-Sonata.

En cuanto al Rondó como obra completa en sí misma, en Mozart encontramos menos de 10 ejemplos, como se especifica en el Capítulo I.

En cuanto a la Fantasía sólo diremos que en Mozart no sufrió la influencia de la Sonata; esta influencia se manifestó posteriormente con otros compositores.

La Fantasía tuvo en el Clasicismo uno de sus principales manifestaciones. Mozart se basó en las fantasías de los Bach, especialmente en las de Carl Philip Emmanuel, uno de sus máximos exponentes como se explica en el Capítulo 4.

CAPITULO IV

EL RONDO.

El Rondó es una forma musical que tuvo su origen en el Rondeau (danza poética-musical).

Spanke²² demostró la existencia de la forma Rondeau en latín ya a principios del siglo XII en manuscritos franceses. El Rondeau se desarrolló tomando las características del antiguo canto responsorial gregoriano, de la polifonía medieval y renacentista en estilo concertante. Para ejecutarlo se requería un cantor solista que hiciera el estribillo y un coro que cantara con una o varias coplas.

El Rondeau que es una forma vocal dió lugar al Rondó, su homólogo instrumental. Ambos contienen el elemento esencial: la alternancia estribillo-copla, principio a partir del cual se desarrollarían diversas posibilidades, dentro de las cuales tenemos:

Rondó de 3 periodos	A B A.
Rondó de 5 periodos	A B A C A.
Rondó de 7 periodos	A B A C A D A.

A su vez, aquí tuvo su origen posteriormente el Rondó-Sonata	A B A C A B A.
--	----------------

Características del Rondó: En el Rondó, el tema primario A es presentado en forma idéntica o variada (A, A', A'', ... etc.) en un juego circular y de contraste, acrecentado por la alternancia de materiales entre el sólo y el tutti.

S O L O

A

Región tonal (I)

T U T T I

B (C, D, E, F...X)

(I) o tono vecino

El Rondó se extendió de diversas maneras:

- 1) De manera integrada, es decir como parte o movimiento de una sonata, sinfonía, concierto, etc.
- 2) De manera aislada o independiente, es decir como obra completa en sí misma, por ejemplo el Rondó K.511.
- 3) De manera concertante como el rondó K.382 en Re Mayor para piano y orquesta.

El Rondó se prolongó hasta compositores como Weber, Chopin, Mendelssohn, Saint-Saëns, entre otros. Cabe mencionar que Messiaen dio formas amplias al Rondó de acuerdo con su lenguaje, pues muchas de sus composiciones se apoyan sobre una estructura muy próxima al Rondó; el estribillo es una constante en la estética de Messiaen.

Durante el siglo XIX muchos compositores usaron arbitrariamente el término Rondó.

El Rondó antes de Mozart: Durante el Barroco el Rondó se había propagado tanto que todas las formas de baile y hasta el Aria tomaron la forma del Rondó. Al mismo tiempo se ampliaban las posibilidades de este juego circular entre el refrán y las coplas.

La influencia de la Sonata sobre la generalidad de formas y géneros existentes dio como origen al Rondó-Sonata entre otras nuevas formas musicales en el siglo XVIII. A su vez, Mozart -entre otros compositores- explotó esta modalidad del Rondó en una parte considerable de su producción musical, como podemos verlo en muchos de sus conciertos, sinfonías, obras de cámara, etc.

Los rondós para piano de Mozart: Tenemos las siguientes modalidades dentro de este género: 2 rondós como obras completas en sí mismas y con estructura de Rondó-Sonata; un rondó también independiente pero con estructura A B A C A D A. Finalmente 2 rondós de manera concertante. A continuación sus respectivos números de catálogo:

- A) Rondó K.494 en Fa Mayor y Rondó K.485 en Re Mayor
- B) Rondó K.511 en La Menor.
- C) Rondó K.382 en Re Mayor y Rondó K.386 en La Mayor
(Ambos para piano y orquesta).

Rondó para piano K.511 en La Menor: Hacia fines de 1786 las cosas marchaban regularmente para Mozart, a pesar de que sus actividades como pianista, acompañante, profesor y director de orquesta tenían cada vez menos demanda.

Después del fugaz éxito alcanzado en Praga²⁴ con su Concierto K.503 y su Sinfonía K.504 "Praga", a finales de Enero de 1787, comenzaron a desenlazarse diversos sucesos que desembocaron en una "Stimmung" (estado de ánimo) aún más dramática que la de 1782 (cuando nos referimos a la Fantasía K.397).

Ya la muerte de un hijo el pasado mes de Noviembre, ya el deceso del Conde Hatzfeld, por otra parte, la frialdad del público Vienés hacia sus obras, también la partida de unos amigos en especial la de Nancy Storace y aún todavía la noticia de la gravedad de salud de su padre, entre otros sucesos influyeron en la escasa producción de Mozart en este periodo de soledad y muerte.²⁵

Veamos a continuación un interesante cuadro:

París	Sonata para piano en La Menor K.310	1778
		1779
		1780
		1781
		1782
		1783
		1784
		1785
Viena	Rondó para piano en La Menor K.511	1786
		1787

(Como se observa en la lista anterior, Mozart no había vuelto a la tonalidad de La Menor durante casi 10 años).

La Sonata K.310 fue escrita en 1778 en una similar "Stimmung" a la de 1787. Parece que Mozart utiliza el modo menor por razones bien precisas que por lo general corresponden a momentos críticos alrededor o dentro de su vida misma.

En ambas Stimmung Mozart se siente solo, triste y no parece obsesionarle nada.

El Re Menor y el Sol Menor están en obras en donde aspectos como el destino, la muerte, la vida y el nacimiento están implícitos, tal es el caso del Cuarteto K.417b de 1783 cuando su esposa iba dar a luz su primer hijo; otro caso parecido es el quinteto K.516 de 1787 cuando su padre se acercaba a la muerte. Por otra parte tenemos el Concierto K.466 en Re Menor y al final de su vida, el Requiem K.626.

Hay que mencionar una hipótesis interesante que se refiere a que el hecho de que escribiera una importante obra en tonalidad menor, antes o después de una serie de obras que se mantienen en tonalidad mayor, se debe a una resolución ordenadora en el interior de la secuencia de sus composiciones. Un ejemplo de esto lo tenemos en el Concierto K.503, al cual se le considera como complemento de su antecesor, el Concierto K.491 en Do Menor. Aunque existen más ejemplos al respecto otros críticos simplemente no creen en ésta hipótesis.

Podemos afirmar por otra parte, que se trata de una obra (el Rondó en La Menor K.511) en la que brotan las impresiones líricas más subjetivas, profundas y dramáticas de la persona de Mozart, aunque no es una ópera, concierto, etc.

El cromatismo juega un papel motriz en la intensificación dramática a lo largo de la obra. Esta intensificación avanza sección a sección terminando con un caracter interrogatorio que es contestado con el "resignado" estribillo:

c. 80

c. 81

c. 128

c. 129

Obras que están alrededor del Rondó K.505.

Escena dramática "Oh'io mi scorda di te"	
Rondó "Non temer amato bene"	K.505
Lied "Der Freiheit"	K.506
Canon "Heiterkert und leichtes Blut"	K.507
Canon "Auj das wohl aller freunde"	K.508
Danzas alemanas para orquesta	K.509
.	K.510
<u>Rondó para piano en La Menor</u>	<u>K.511</u>
Recitativo "Alcandro lo confesso"	K.512
Aria "Non so donde viene"	
Aria "Mentre ti lascio, o fligia"	K.513
Rondó para corno en Re Mayor	K.514
(idéntico al del Concierto K.412)	
Quinteto de cuerdas en Do Mayor	K.515
Quinteto de cuerdas en Sol Menor	K.516
Opera "Don Giovanni"	K.527

Como podrá ver el lector, las obras contemporáneas al Rondó K.511, son en su mayoría vocales.

Mozart es muy rico y muy preciso en indicaciones de dinámica, de fraseo y articulación como en pocas ocasiones. Veamos una página:

Rondo in a

KV 511

Andante

Wien, 1787

p
cres - cen - do
p
p
p
cres - cen - do
p
f
tr.
fer.
p
cresc.
p
cres - cen - do
f p

Mozart hizo uso de un lenguaje que caracterizaría a posteriores compositores románticos como Chopin y Shubert.²⁷ No estamos diciendo -con esto- que el Rondó K.511 sea romántico, por el contrario, lo situaríamos dentro de un caracter trágico o quizá patético.

Otro aspecto cualitativo -y lo puede ver el lector en la lista de obras que están alrededor del Rondó K.511- es que este rondó fue escrito en un periodo en el cual Mozart abordó básicamente obras del género vocal, además se cree que para estas fechas ya estaba trabajando en Don Giovanni K.527. Por lo tanto consideramos que un espíritu vocal es inherente al rondó en La Menor K.511.

CAPITULO V

LA FANTASIA

Definición: cuando nos referimos de alguna manera a la Fantasía -en música-, nos encontramos ya de principio con un problema, el que no es una forma musical definida; su mismo nombre no admite definición alguna.

Fantasía es el nombre que los compositores han dado a sus obras -por lo general instrumentales- que fueron escritas en un estilo demasiado libre o tan particular que no se les puede considerar dentro de una u otra forma musical definida como lo es el Minuet o la Obertura Francesa.²⁸

Antes de continuar queremos hacer la sugerencia de que sería más apropiado referirnos a la Fantasía como a un estilo, como una manera de hacer, de componer, de crear.

Historia y origen: La Historia de la Música nos proporciona ejemplos de fantasías que varián según los pueblos y los siglos. ¿No debía de situarse a la Fantasía como una de las manifestaciones más antiguas del hombre? Quizás se conjuntaron mejor (que en otras épocas) su definición y la obra en sí al ser esta última original, libre en inspiración y en la manera de expresarla, sin ningún tipo de normatividad que pudiera coartar el resultado musical y artístico. Quizás este hacer en estilo fantástico era más genuino, propio u original que el que el hombre ha hecho en los últimos siglos en los que muchos compositores han utilizado arbitrariamente el término Fantasía.

Se ha constatado que la Fantasía tiene un origen preciso en el Motete y en los cantos de Iglesia, en donde empezó por ser una imitación instrumental en estilo de contrapunto.

Ya desde antes del siglo XVII existían ambigüedades con el término Fantasía pues se le identificaba con la Tocatta y más aún con el Ricercare. (La Fantasía se presentaba como una transcripción de una canción polifónica o motete, bajo cuyas figuras se hallaban las líneas de la obra vocal).

Ex.1 Francesco da Milano (Blown 1547, no. 5)

(A. GABRIEL, *Fantasia*, 1500.)

Esto se ha demostrado en fantasías de principios del siglo XVII; a su vez, ya se escribían fantasías a 3, 4, 5 y hasta a 6 partes o voces. Además, existen fantasías que deben de situarse históricamente entre los antepasados del Cuarteto de Cuerdas y de la Sinfonía.

La Fantasía como expresión musical libre: Fue hasta mediados del siglo XVII y durante el siglo XVIII. (en las obras destinadas a instrumentos solistas) cuando las composiciones bajo el título de Fantasía se identificaron realmente con un carácter caprichoso, libre e imaginativo.

Estas características las adquiere también el Preludio, pues de una función introductoria pasa a ser junto con la Fantasía, obras mediante las cuales el ejecutante "parece tantear con las notas" o bien "parece abandonarse por entero a su imaginación".²⁹ Los grandes organistas del siglo XVIII -entre ellos los Bach- destacaron en este estilo.

Como ya se mencionó, fueron el Barroco y el Clasicismo los periodos en los cuales la Fantasía como composición musical se identificó plenamente con la esencia, con la naturaleza de su término: Fantasía.

A continuación nos centraremos un poco en el Barroco (tardío) con los Bach, en quienes Mozart se basó para escribir sus fantasías.

En primer término tenemos a J. Sebastian Bach, quien en sus 15 fantasías no llegó a hacer innovaciones importantes después de la música de Telleman y Haendel. En su Fantasía Cromática y Fuga en Re Menor utiliza el estilo recitativo y modula a varios tonos. Esta libertad característica se encuentra en buen número de fantasías posteriores.

Sus hijos Friedemann, Johann Christian y Carl Philip Emmanuel escribieron fantasías en el mismo carácter, no había cosas nuevas. Sin embargo, vamos a referirnos a C.P. Emmanuel Bach ya que la Fantasía ocupa un lugar representativo dentro de su producción musical y por que el es uno de sus principales exponentes.

- 1) Sus fantasías son de carácter rapsódico e improvisatorio.
- 2) En su mayoría son piezas muy subjetivas para clavicordio, en las que el compositor gustaba perderse en un mar de modulaciones.
- 3) Escribió fantasías "parlantes" empleando el estilo recitativo de su padre.

Este autor escribió que la Fantasía "requiere un entendimiento alrededor de la armonía y un ligero conocimiento con unas pocas reglas de construcción" y que "consiste en progresiones armónicas variadas, las cuales pueden ser expresadas en todas las formas de figuraciones y de motivos" y añade "es principalmente en la improvisación de fantasías donde el tecladista puede manejar mejor los sentimientos de su audiencia".³⁰

Las fantasías de W.A. Mozart están situadas dentro de éste ámbito. Su función es la mayoría de las veces introductoria y están constituidas por secciones bien definidas con caracteres bien diferenciados.

Después de Mozart la Fantasía sufrió las influencias del Rondó y de la Sonata; nuevamente se utilizó arbitrariamente el término Fantasía, sobre todo en el siglo XIX.

Mozart y la Fantasía: Wolfgang Amadeus no fue indiferente como tampoco muy afecto a escribir fantasías. Sólo compuso fantasías en 2 periodos: el primero va del verano de 1782 a Mayo de 1785, y el segundo va de 1790 a 1791.

Ambos periodos son muy difíciles en la vida del compositor. Del primero datan todas sus fantasías para piano, acerquémonos un poco a su contexto:

1) Después del encuentro con las obras de J.S. Bach y de Haendel en Marzo de 1782, Mozart comenzó a estudiarlas. Empezó a escribir en aquel lenguaje preludios, fugas, fantasías, etc., dejando una cantidad considerable de aquellas obras sin terminar, entre ellas, la Fantasía K. 397.³¹

Hizo además, adaptaciones y transcripciones -entre otras obras- de preludios y fugas del Clave Bien Temperado.

Este trabajo -señalan autoridades en la materia- parece haber sido "lento y difícil" y que esa labor de exploración, de análisis y síntesis repercutió -entre otros aspectos- en una severa disminución de su producción musical de aquellos meses. Ya hacia finales de ese mismo año (1782), sus obras en general contienen rasgos de los estilos de Bach y de Haendel.

Otro de los factores que influyeron en este periodo a Mozart fue el que a principios de 1782 atravesaba una situación económica sumamente precaria, por lo que tenía crear con la preocupación de agradar ya que no contaba con algún ingreso fijo. Un testimonio de esto son las referencias que hace el mismo a sus 3 conciertos para piano de 1782 (los K. 413, K. 414 y K. 415).³²

Hemos mencionado lo anterior para poder situar mejor a la Fantasía K.397 en Re Menor, que de la misma que el Rondó K.511 en La Menor, fueron compuestos en condiciones muy adversas, periodos en los cuales la tristeza, la incertidumbre, la soledad y la muerte matizan el caracter de estas 2 obras y el de aquellas escritas en estos periodos.

Consideramos necesario, en primer lugar, hablar un poco de las demás fantasías de 1782-85 y 1790-91 para contrastar mejor la K.397.

La Fantasía K.475 está considerada como la más compleja o "la de mayor maestría". De ésta obra se tiene la certeza de que Mozart la intentó como una introducción para la Sonata K.457 que había escrito anteriormente.

Esta obra muestra correspondencia con las fantasías de C.P. Emmanuel Bach, pues está muy cerca de la improvisación y es una obra terminada en sí. Consta de 5 movimientos logrando un equilibrio Mozart al volver en la última parte al tema primero.

Fantasie in c

KV 475

Wien, 1785

Adagio

5

7

9

11

De la Fantasía K.394 se puede afirmar que es un preludio como la llamo el propio Mozart.

Consta de 4 movimientos, nuevamente en los extremos tenemos el mismo tema para darle unidad a la obra.

Präludium (Fantasie) und Fuge in C

KV 394 (J83)

Wien, 1782

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Adagio' and includes a 'f' dynamic. The second system continues the first movement. The third system is marked 'Andante' and includes a 'f' dynamic. The fourth and fifth systems continue the 'Andante' section with a 'ff' dynamic. The score is in C major and includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Por otra parte las fantasías K. 383c y K.396 son incompletas.

Mencionaremos de una vez las fantasías de 1790-91: en ellas Mozart es más rígido y vuelve a las antiguas formas de las oberturas Francesa y Napolitana. Ambas fueron escritas para órgano mecánico.

Fantasia K.397: Tiene su origen muy probablemente en el año de 1782 en Viena. Consta de 2 partes completas y una incompleta; debido a esto no se tiene la certeza si es que fue escrita con la finalidad de ser una obra terminada en sí misma o de ser una especie de introducción para una Sonata o una Fuga como en el caso de otras fantasías.

De ésta manera tenemos basicamente 2 opciones:

- 1) Al igual que la Fantasia K.375, Mozart pudo haberla escrito como introducción para una Sonata o Fuga.
- 2) Es una pieza con propia identidad en cual las secciones primera y última "son difícilmente más que una introducción y una coda".

Por otra parte autoridades en la materia coinciden en atribuirle un sentido operístico -en especial a esta obra- Definen su caracter en un estilo de Aria Operística, estilo arioso interrogante y no resuelto a lo largo de la obra.

Tanto la escritura como el caracter de esta fántasia parece tener correspondencia con la escritura y caracter del Rondó en La Menor K.511

c. 29

c. 129

CAPITULO VI

EL CONCIERTO.

Dadas la amplitud de información sobre este género y diversas circunstancias que favorecieron su desarrollo y expansión en tiempos de Mozart (como la influencia del estilo Sonata y la institución del concierto público), nos enfocaremos al estudio del Concierto antes y durante la vida de W.A. Mozart.

Origen: La palabra Concierto tiene su raíz en la palabra latina *Concentus*, la cual fue empleada por Ludovico da Viadana en 1602-03 para nombrar motetes los cuales escribió para voces y órgano llamándolo "Concierto Eclesiástico".

Existen 3 tipos básicos de conciertos según el Nuevo Diccionario Harvard de la Música³⁴ y son:

1) Concierto Grosso: En éste, un pequeño grupo de solistas llamado *Concertino* se oponía a la orquesta. El *Concertino* más pequeño solía componerse de 2 violines y continuo, mientras que el más grande consistía por lo general, en una orquesta de cuerdas. El Concierto Grosso se conformó en parte por otras formas como la Canzona, la Sonata, el Trío Sonata, etc. Este tipo de conciertos contenía en su estructura movimientos como largos, allegros, andantes, minuets, gavotas y ocasionalmente gigas.

2) Concierto *kipieno*: Es posterior al Concierto Grosso y también se le denominaba Concierto a 4 (o a 5 si la orquesta incluía 2 partes de viola según la costumbre del siglo XVIII). Estas partes son composiciones para el *kipieno* solo, sin partes solistas. La mayoría de los conciertos *Kipieno* desembocó en 2 clases distintas: la del tipo Sonata y la del tipo Sinfonía.

3) Concierto para solista: Fue el último tipo de Concierto en aparecer y una de las formas musicales que se proyectaría por más tiempo.

Los primeros ejemplos de conciertos para solista son los No.6 y 12 del Op.6 de Torelli escritos en 1698 (Torelli probablemente fue influenciado en estos conciertos por arias de ópera, sonatas y sinfonías de la década de 1660.

Antonio Vivaldi, Corelli y Geminiani se encuentran entre los principales exponentes del Concierto en su época. A su vez, estos

3 compositores desarrollaron la forma que fue usada en algunas décadas por Bach y Haendel (muchas de estas obras eran más sinfonías que conciertos).

El Barroco hizo 2 aportes al Concierto Virtuoso:

- 1) Los conciertos de Vivaldi, Bach, etc., están generalmente en 3 movimientos, aunque los hay de 2 y de 4. A partir de aquí, los conciertos para solista(s) conservaron básicamente este esquema. En los conciertos de Mozart esta es una característica general.
- 2) A su vez, estos mismos compositores utilizaron la " Cadenza " anticipando su aparición en el Concierto para solista.

Como veremos más adelante, el Concierto para solista encuentra su ideal en el Concierto para piano durante el Clasicismo, periodo en el cual Mozart llevó este género a un alto grado de perfección.

Veamos el contexto del Concierto para solista y del Concierto para teclado antes de Mozart:

--- El Concierto para solista como ya lo dijimos, fue la última forma de Concierto en aparecer y en la cual los hijos de J. Sebastian Bach escribieron obras para teclado.

C.P. Emmanuel y J. Christian Bach por una parte, y por la otra Christoph Wagenseil, formaron 3 importantes escuelas de las cuales Mozart tomó elementos para conformar su estilo en el campo del Concierto.

--- Aunque el Concierto Virtuoso surgió a principios del siglo XVIII, la mayor parte de ellos era para violín. Por su parte, el clave fue adquiriendo poco a poco importancia siendo -hacia 1770- el instrumento de teclado preferido, sin embargo como instrumento solista no era muy popular y todavía hacia 1779 muchos de los conciertos para este instrumento eran ejecutados en el órgano o en el arpa.

--- El piano apareció más definidamente a mediados del siglo XVIII y tuvo una rápida evolución. La superioridad de recursos -respecto de la mayoría de los instrumentos- hicieron del piano hacia el último cuarto de siglo, el instrumento favorito de los compositores.

El concierto para clavecín había existido por más de medio siglo cuando Mozart lo abordó (nos estamos refiriendo al concierto para solista que data de 1698).

--- El concierto para violín ya era conocido desde antes de 1700 y era el más extendido, mientras que el clavecín empezó a figurar como instrumento concertante hacia 1730.

--- Se tocaron en el clavecín en un principio, arreglos de conciertos escritos para otros instrumentos, luego conciertos para el mismo clavecín en los cuales se imitaba la alternancia solo-tutti (como en el Concierto Italiano de J.S. Bach quien finalmente agregó una orquesta de cuerdas al solista).

En los 50 años que separan los conciertos de Bach de los de Mozart, la forma Concierto se desarrolló básicamente en 3 escuelas: ³⁵

- 1) La del norte de Alemania con Carl Philip Emmanuel Bach.
- 2) La de Viena con Christop Wagenseil.
- 3) La de Londres con J. Christian Bach.

En la primera (Berlín-Hamburgo) las funciones tanto del solista como de la orquesta son equivalentes. Los 2 se esfuerzan y trabajan juntos y ninguno está subordinado al otro.

En la segunda y en la tercera, el solo asume el predominio, para quien la orquesta actúa como un acompañamiento o corte de sirvientes cuya función es realzar la "dignidad" del solista. El tutti está limitado a anunciar la entrada del solo y a tocar la parte de los ritornellos (como en una aria de ópera) concediendo el espacio restante al solista. Otra función también es evitar la monotonía mediante el contraste de "sonidos" entre el solista y la orquesta.

Esta segunda concepción degeneró pronto en mero virtuosismo (del cual existen numerosos ejemplos sobre todo en el s. XIX).

La primera concepción -la de C.P.E. Bach- por ser más equilibrada se desarrolló amplia y fructíferamente, llegando a ser una característica de los grandes maestros del Concierto, no del Virtuosismo.

Una combinación de orquesta y solista, como la llevada a cabo por J.P. Emmanuel Bach requiere de desarrollos tan variados y tan ricos como los que necesita una sinfonía, de esta forma el Concierto tomó elementos estructurales de la Sinfonía (y ambos a su vez, de la Sonata que confiere capacidad dramatizadora a las formas que la adoptan).

Mozart sintetiza su melodía brillante, clara, sencilla, con la melodía de J. Christian Bach y el estilo concertante de su hermano Carl Philip Emmanuel.

El Concierto para piano: Tanto el señor Girdleston como Biancolli tienen una apreciación semejante sobre el Concierto para piano:³⁶

--- Para ellos el Concierto es una batalla u oposición entre 2 fuerzas (solista y orquesta) que han de colaborar en términos equivalentes.

--- Esta rivalidad o confrontación es necesaria para poder activar una dinámica, un movimiento que se acentúa poco a poco. Ya no es un mero contraste. Cada parte tiene elementos comunes o propios para salir adelante en esta batalla.

SOLISTA

ORQUESTA

- Virtuosismo
- Efectos
- Timbre
- Volumen
- Temas

- Efectos
- Colores
- Masa
- Temas

Dentro de esta perspectiva, el virtuosismo no es un mero despliegue de proficiencia o vanidad, sino un recurso de belleza y condición de sobrevivencia para el instrumento solista. Por lo tanto el virtuosismo es una de las principales armas del solista.

Concepción del Concierto según Girdleston³⁷

S O L I S T A (S)

O R Q U E S T A

SOLO

TUTTI

El piano puede dejar atrás a la orquesta con sus despliegues de acordes, escalas, arpeggios, trinos y demás recursos.

La orquesta puede ganar momentáneamente con sus tutti.

El piano (más aún que otros instrumentos) puede sobrevivir al tutti utilizando su volumen sonoro, su tesitura, su timbre, etc.

Pero cualquiera que sea el problema, ninguno de los 2 vencerá y en la cadenza final concluirán con la paz estos 2 adversarios.

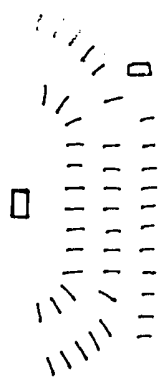
c)



b)



a)



Cuando el solo es precedido, interrumpido o seguido de un tutti, se enfrenta al peligro de la absorción.

ttutti --- solo --- tutti --- solo ---tutti

El peligro aumenta para los instrumentos de aliento, y aún más para los de cuerda, debido a sus timbres. Es precisamente por los timbres de los instrumentos que la batalla nunca es igual entre la orquesta y algún solista o grupo de solistas de las secciones de cuerda, aliento madera e incluso aliento metal, aún cuando aquellos instrumentos se unan para formar un concertino como sucede en la Sinfonía concertante para flauta, oboe, corno y fagot^a o en la Sinfonía concertante para violín y viola.^b

Entre la orquesta y el piano^c existen las 2 fuerzas opuestas que mejor se balancean una a otra, sin estar necesariamente subordinadas.

El piano es el único instrumento que no está en desventaja como el violín, flauta o clarinete por sus timbres o bien por sus volúmenes tonales, o por algunas limitaciones respecto a su entonación y modulación como pasa con el corno francés. El piano tiene la capacidad de "permanecer de pie" aunque la orquesta este en forte. }B

Por su naturaleza polifónica, su amplia tesitura, su timbre muy diferente del que tiene la orquesta, su volumen, etc., el piano es el instrumento que puede oponerse y también colaborar con la orquesta de una manera más equivalente (no igual) que cualquier otro instrumento.⁷⁸

Los conciertos para piano en la obra de Mozart: Son sus conciertos para solista(s) y sus sinfonías los conjuntos de obras más amplios y completos dentro del género instrumental de su música.

Mozart escribió cerca de 50 sinfonías y más de 50 conciertos, de ellos 23 son para piano. En cuanto al lugar que ocupan los conciertos para piano dentro de la producción Mozartiana reiteramos que si sólo una parte de su obra instrumental hubiera sobrevivido (en su obra vocal estarían sus óperas), aquella que nos podría dar el retrato más completo de él, sería el grupo de sus conciertos para piano.⁴⁰

Estamos de acuerdo con ésta afirmación hecha por el señor Girdleston por lo siguiente:

--- Como explicamos en el Capítulo Mozart y el piano. El piano en la obra de Mozart que es este instrumento a quien Mozart dedicó el mayor rango de tiempo -desde los 4 a los 36 años- en su vida como intérprete y como compositor.

--- Además, este periodo es el que tiene la frecuencia mayor.

--- En el piano abordó la variedad más grande de formas musicales existentes en su época.

--- Como resultado, tenemos una participación de este instrumento en casi una tercera parte de la producción Mozartiana (el piano interviene en 192 de las 626 obras según el catálogo del Doctor Alfred Einstein).

Por esto, hemos afirmado que la producción pianística es la que se benefició de la más completa variedad de expresiones vividas por Mozart en su niñez, adolescencia y juventud, y a su vez, el ejemplo más representativo de esta producción privilegiada son precisamente sus conciertos para piano.

Los 23 conciertos para piano de Mozart: W.A. Mozart escribió cerca de 30 conciertos para piano, pero sólo 23 de ellos son originales. Hizo 7 arreglos de sonatas o de movimientos de sonatas de autores como C. Philip Emmanuel Bach, J. Christian Bach, Raupach y Shobert. Además tenemos 2 conciertos rondó entre 1767 y 1782.

De los 23 conciertos para piano, sólo hay uno, el K. 242 para 3 pianos y orquesta, que no fue escrito para ser tocado por el mismo Mozart o algún solista virtuoso, sino por 3 señoritas amateurs.

Cabe mencionar que Mozart escribió también un concierto para 2 pianos y orquesta, el K. 365 en Mi Bemol Mayor. Este concierto es uno de los más difíciles de ejecutar, no sólo por su elevada dificultad técnica-interpretativa sino por el trabajo de ensamble entre solistas y luego, entre solistas y orquesta.

Hemos agrupado los 23 conciertos en sentido cronológico:

- 1) Los 6 conciertos de Salzburgo escritos entre 1773 y 1779.
- 2) Los 3 conciertos escritos en Viena en el año de 1782.
- 3) La serie de 12 conciertos escritos en Viena entre 1784-85-86.
- 4) Los 2 últimos escritos en Viena escritos en 1788 y 1791.
Estos 2 conciertos son muy diferentes entre sí y respecto del grupo anterior.

A continuación tenemos los conciertos de Mozart según el catálogo compilado por Köchel y revisado por el Dr. A. Einstein:

- K. 37 Arreglo de movimientos de sonatas de Kaupach y Honauer, escrito en la tonalidad de Re Mayor en 1767.
- K. 39 Arreglo de movimientos de sonatas de Kaupach y Shobert, escrito en Si Bemol Mayor en 1767.
- K. 40 ¿Arreglo de movimientos de sonatas de Honauer, Eckhardt y de C.F.E. Bach?, escrito en Re Mayor en 1767.
- K. 41 Arreglo de movimientos de sonatas de Honauer y Rappach, escrito en Sol Mayor en 1767.
- K. 107 3 sonatas de J.C. Bach arregladas como conciertos con orquesta de cuerdas compuestas en 1765.

(A continuación tenemos la lista de los 23 conciertos para piano originales de Wolfgang Amadeus Mozart).

Los 23 conciertos para piano de W. A. Mozart.

- K.175 en Re Mayor de 1773.
- K.238 en Si Bemol Mayor de 1776.
- K.242 en Fa Mayor de 1776 (para 3 pianos y orquesta).
- K.246 en Do Mayor de 1776.
- K.271 en Mi Bemol Mayor de 1777.
- K.365 en Mi Bemol Mayor de 1779.

- K.382 Concierto-Rondó en Re Mayor de 1782.
- K.386 Concierto-Rondó en La Mayor de 1782.

- K.413 en Fa Mayor de 1782.
- K.414 en La Mayor de 1782.
- K.415 en Do Mayor de 1782.

- K.449 en Mi Bemol Mayor de 1784.
- K.450 en Si Bemol Mayor de 1784.
- K.451 en Re Mayor de 1784.
- K.453 en Sol Mayor de 1784.
- K.456 en Si Bemol Mayor de 1784.
- K.459 en Fa Mayor de 1784.
- K.466 en Re Menor de 1785.
- K.467 en Do Mayor de 1785.
- K.482 en Si Bemol Mayor de 1785.
- K.488 en La Mayor de 1786.
- K.491 en Do Menor de 1786.
- K.503 en Do Mayor de 1786.

- K.537 en Re Mayor de 1788 "Joronación".
- K.595 en Si Bemol Mayor de 1791.

- K.624 Cadenzas a sus conciertos (1773-1791).

Los conciertos para piano de Mozart con todo y su variedad de forma y contenido, conservan rasgos estructurales comunes:⁴¹

- Todos tienen 3 movimientos.

- 1) El primer movimiento es un allegro que empieza con tutti orquestal.
- 2) El segundo movimiento casi siempre es un andante excepto en el Concierto K.459 en donde es un allegretto.
- 3) El tercer movimiento por lo general es un rondó excepto los conciertos K.453 y K.491 cuyos terceros movimientos son variaciones.

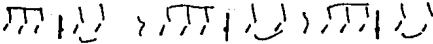
Concierto para piano K.503 en Do Mayor: En primer término daremos algunas características estructurales de este concierto y posteriormente citaremos opiniones diversas sobre esta obra.

- Con sus 432 compases en 4/4 el primer movimiento, es el más largo de todos los primeros movimientos en la obra de Mozart.
- Contiene una gran variedad de temas (alrededor de 7) para un allegro de sonata.
- Mozart utiliza su orquesta más grande (sólo faltan los clarinetes).

El Concierto K.503 en Do Mayor: Este concierto nace en medio de 2 obras maestras, las Bodas de Fígaro de 1786 y don Giovanni de 1787. Mozart autografió este concierto el 4 de Diciembre de 1786. Como muchos de sus otros conciertos para piano compuestos en Viena, el K.503 fue escrito para una serie de conciertos que solía dar en Adviento. Cabe mencionar que sólo 2 días después completo la Sinfonía K.504; ambas obras las incluyó en una gira de conciertos que dió al mes siguiente en la ciudad de Praga, la cual fue un éxito.

Al Concierto K. 503 se le ve como el cierre de las 12 obras maestras que compuso en 3 años y a la Sinfonía "Praga" se le considera como la que abre el grupo de sus últimas 4 sinfonías.

Hocquard dice al respecto, "se nota el dominio que a partir de ahora tiene Mozart en el manejo del material orquestal que le permite expresar todos los caracteres que quiere, desde la mayor potencia a la delicadeza más matizada".⁴²

En el colosal primer movimiento, Mozart utiliza su orquesta más grande exceptuando a los clarinetes. Utiliza desde un principio una tesitura que va del Do3 al Do7 con bloques de acordes que le dan brillantéz y potencia al primer tema, poco después se anuncia la alterancia Mayor-Menor que se presentará a lo largo del movimiento. Otro de los elementos característicos es el tema en progresión con el motivo  que se convierte en el motor principal del primer movimiento (casi desde un principio).

Abert opina que existe una cualidad común entre los últimos 3 conciertos de Do Mayor (los K.415, K.467 y K.503) "una poderosa, a veces dignidad tirante que sobre todo en el tercero, está luchando constantemente con toda clase de oscuros sucesos mediante los característicos cambios de Mayor a Menor".⁴³

Por otra parte Biancolli hace el comentario siguiente:

"La orquestación es típica de la madurez de Mozart; explotando con imaginación los recursos de cada instrumento" respecto al piano agrega "La integración del piano y la orquesta en una fresca y vital unidad, había llegado a ser una característica en la escritura de sus conciertos tardíos".⁴⁴

«Concierto en Do Mayor No. 25»

Piano Concerto

W. A. Mozart
K. 595-1791
Kobenz, 1785

Allegro maestoso

Tutti

1 Flauto
2 Oboe
2 Fagotti
2 Corni in C
3 Trombe in C
Tromban in C G
Piano
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
e Basso

Fl.
Ob.
Cl.
Cr.
T.
Timp.
VI.
V.
Cb.

Otro rasgo importante es la estructura de 3 movimientos fuertemente diferenciados:

- 1) Un majestuoso caracter a través del primer movimiento.
- 2) "El segundo movimiento es de una placidez celestial raramente igualada por el mismo Mozart en la que el ejecutante tiene que expresar mucho más con muy pocas notas." 45
- 3) El final se inclina nuevamente hacia un caracter brillante.

En este último movimiento encontramos un tema que para Jean Victor Hocquard y colaboradores lo consideran como una de las melodías más bellas en todo Mozart. Este tema está en Fa Mayor: 46

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The score is organized into systems. On the left side, the instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Timp.), Piano (Piano), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. o B.). The right side of the page shows a continuation of the score with measures 170, 179, and 180. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The page number '44' is visible in the top right corner.

CONCLUSIONES

En esta parte del trabajo señalaremos los aspectos más relevantes de cada tema y haremos analogías entre las 3 obras estudiadas en los capítulos anteriores.

En primer término tenemos el contexto en que surgió la obra Mozartiana. Por una parte tenemos el desarrollo y expansión de la música instrumental a lo largo del siglo XVIII, a su vez tenemos la demanda y rápida evolución de los instrumentos musicales -en particular, el piano-; por otra parte tenemos la institución de los conciertos públicos (que entre otros factores) fueron explotados por W.A. Mozart con la consecuente producción de sus obras maestras (que como ya se dijo anteriormente abarcan todos los géneros).

El surgimiento del piano prácticamente en la niñez de Mozart con su mayor variedad de recursos técnicos-expresivos respecto de los otros instrumentos de teclado, y por otra parte las enseñanzas en este instrumento de Leopold a Nannerl fueron factores que incidieron en la fuerte inclinación que tuvo Mozart siempre por el piano.

Esta predilección se refleja en el total de obras en las cuales -Mozart- incluyó de alguna manera al piano. Cerca de 200 obras que representan casi un tercio de toda su producción. Pero como lo señalamos desde un principio, es más significativo el tratamiento que este autor dio -durante toda su vida- al piano. Mozart abordó en este instrumento la más vasta variedad de formas musicales tanto en el género vocal como en el género instrumental.

Creemos por lo tanto que en las obras con piano podemos encontrar (mejor aún que en la producción musical para cualquier otro instrumento) los rasgos más diversos de la personalidad Mozartiana.

El piano sería entonces a nuestro parecer, uno de los instrumentos ideales para acercarse y conocer mejor a Wolfgang Amadeus Mozart.

La Fantasía con su origen en el Motete y en los cantos de Iglesia, es una expresión musical que se ha usado con ambigüedad desde un principio hasta finales del siglo XIX.

Fue en el Barroco (tardío) y durante el Clasicismo cuando el término Fantasía en una obra musical realmente se identificó con un carácter caprichoso, inesperado, libre e imaginativo.

La Fantasía ocupa un lugar representativo en la obra de Carl Philip Emmanuel Bach, uno de sus máximos exponentes, de quien W. Amádeus Mozart muy posiblemente tomó elementos para componer las suyas.

Se han descrito los posibles factores que influyeron tanto en la disminución de su producción musical (de ésta época) como del carácter trágico que envuelve a estas obras. Además, el hecho de haber dejado una gran cantidad de obras incompletas, entre ellas la Fantasía K. 397.

Esta última obra conserva ese carácter libre, inesperado, arioso interrogante y no resuelto que parece tener también el Rondó K. 511 escrito 5 años más tarde en un similar estado de ánimo (Marzo de 1787).

El empleo de tonalidades menores es un elemento que Mozart utilizó con particularidad en situaciones muy críticas. Son pues el carácter y el modo menor, elementos correspondientes en estas 2 obras: la Fantasía K. 397 en Re Menor y el Rondó K. 511 en La Menor.

El rondó aunque es una forma musical muy antigua, tuvo durante el Clasicismo una de sus principales manifestaciones, sobre todo porque realmente se identificaban término y obra (pues al igual que sucedió con la Fantasía, se les usó arbitrariamente en distintas épocas).

Ya hemos expuesto las razones por las cuales nos abocamos al Rondó como obra completa en sí misma.

Mozart nos dejó muy pocos ejemplos de rondós en éste sentido de los cuales tenemos 2 conciertos-rondó para corno, 2 conciertos-rondó para violín y 2 conciertos-rondó para piano.

Además de éstos 6 rondós para solista y orquesta tenemos solamente un ejemplo para instrumento solo y es el Rondó K.511 en La Menor (los otros 2 rondós para piano solo son rondó-sonatas, movimientos finales de los K.478 y K.533).

Hemos descrito el contexto tan crítico en el cual fue creado el Rondó K.511, así como las afinidades en carácter, textura y tonalidad que tiene con la Fantasía K.397.

Por otra parte si contrastamos el Rondó de La Menor con el Concierto K.503 encontraremos que ambos parecen oponerse en sus caracteres, pues mientras en éste concierto existe una tenaz lucha, gran fuerza y dinamismo triunfando "la claridad" al final, en el Rondó K.511 parece ser endeble éste espíritu combativo volviendo una y otra vez resignadamente al "oscuro" La Menor hasta el final de la obra.

Hemos mencionado el género de obras que están alrededor de éste rondó y por tanto reiteramos, que un espíritu vocal es inherente al K.511. Asimismo, como una de las obras en las que Mozart es muy preciso en indicaciones de dinámica, fraseo y articulación.

Hemos hecho referencia del Rondó K.511 respecto de la Fantasía K.397 y del Concierto K.503, encontrando elementos de comparación y de contraste respectivamente. Sin embargo, es difícil encontrar estos elementos (comparación y/o contraste) entre la Fantasía K.397 y el Concierto K.503 debido a las grandes diferencias que existen entre estos 2 géneros y a la época en que fueron compuestas estas 2 últimas obras.

El concierto para solista se consolidó y alcanzó una de sus culminaciones con W.A. Mozart quien escribió cerca de 50 obras de este género, 23 de las cuales son para piano.

Es el grupo de sus conciertos para piano uno de los conjuntos de obras más importantes dentro de su producción musical ya que en ellos encontramos un reflejo total de su persona y a la vez comprobamos el interés especial que tuvo siempre por el piano y por el drama. El aspecto dramático es característico en los conciertos de Mozart quien aprovechó los recursos de su época para darle amplitud de forma y contenido a este género dentro de un nuevo marco de equilibrio entre solista(s) y orquesta.

Autoridades en la materia coinciden en señalar que el Concierto K.503 es uno de los ejemplos más finos en su género. Estamos de acuerdo en atribuirle un caracter majestuoso como la mayoría de sus obras en Do Mayor. (De hecho sus 3 últimos conciertos en Do Mayor K.415 de 1782, K.467 de 1785 y K.503 de 1786 están dentro de este caracter y tienen elementos estructurales comunes). No obstante el Concierto K.503 contiene una mayor riqueza de elementos respecto de la mayoría de los otros conciertos para piano. Mozart maneja una gran variedad de materiales temáticos y recursos tímbricos con un amplio manejo de las posibilidades armónicas-contrapuntísticas dentro del marco del concierto clásico.

Este concierto de Do Mayor tiene una magnitud, una complejidad y maestría correspondientes con las de los conciertos K.466 en Re Menor y K.491 en Do Menor (al que se le considera a menudo como su complemento). sin embargo no se le ha reconocido debidamente.

Esperamos que este humilde trabajo contribuya de alguna manera a acrecentar el interés tanto de melómanos como de los compañeros músicos por esta gran obra el Concierto K.503, y por las otras 2 obras consideradas en este trabajo, el Rondó K.511 y la Fantasia K.397.

Notas de pié de página.

1 Dini Jesús. Cartas de Wolfgang Amadeus Mozart. ed. Muchnik Editores. Barcelona. 1986. p. 307.

En las cartas de Mozart tenemos testimonios cercanos y fidedignos sobre la vida y obra de este autor. En ellas podemos constatar el talento y la precocidad de Mozart desde que era un niño. Por otra parte podemos seguir el curso de sus actividades como intérprete y como compositor -entre otras- y que como podrá ver el lector no fueron debidamente valuadas la mayoría de las veces.

2 Girdleston Cuthbert Morton. Mozart and his piano concertos. ed. Dover Publications Inc. New York. 1958 p. 16.

3 J. Christian Bach fue maestro de Mozart y ambos a su vez, fueron discípulos del padre Martini. Christian le abrió nuevos caminos a Mozart no sólo en el terreno del teclado y de la orquesta, sino también -ésto es muy importante- en el de la Opera.

4 Como podemos leer en la carta del 28 de Mayo de 1764, Mozart tendrá a partir de ahora, la idea perpetua de componer una ópera, que en efecto así sucedió. De éste contacto con el hijo menor de J. Sebastian Bach Mozart habría de perfilar más acentuadamente su vocación por el drama y por el piano.

5 Hocquard Jean Victor. Mozart. Una biografía musical. (1791-1991). ed. Espasa Calpe. Madrid. 1991. p. 105-114.

6 Véase Capitulo IV El Rondó.

7 Massin Jean y Brigitte. Wolfgang Amadeus Mozart. ed. Turner Música. Madrid. 1970. p. 1100-1104 y 1126-1128.

ó Como su nombre lo indica, solamente son estadísticas las proporciones. No son proporciones cualitativas o cuantitativamente netas. Son proporciones según las necesidades e intereses del compositor, lo cual nos permite justificar el lugar que tiene cierto género de obras o instrumentos dentro de su producción.

9 El rápido desarrollo del piano responde entre otros factores, a la influencia de la Sonata sobre la generalidad de los géneros musicales existentes durante el siglo XVIII, ya que ésto hizo posible la explotación y extensión de la musica instrumental pura con la consecuente demanda de los instrumentos necesarios para ello. El piano era por su naturaleza polifónica y su riqueza de recursos técnicos-expre-

sivos uno de los instrumentos que respondían mejor a estas necesidades, lo que trajo consigo, el interés tanto de constructores como de compositores por ampliar y mejorar sus recursos.

10 Véase la carta de Wolfgang A. Mozart a su padre fechada el 18 y el 19 de Octubre de 1777 en la cual relata su visita a Andreas Stein expresando su admiración por los nuevos instrumentos que conoció.

11 Una obra que nos induce a pensar esto es la escena dramática K.505 por lo que le dedicamos un párrafo.

12 Mozart escribió algunas de sus primeras obras para este instrumento (de la misma manera que sucedió con el piano). Además, ambos instrumentos fueron los primeros que aprendió a tocar a la edad de 4 años. Posteriormente compuso para el violín 5 conciertos, más otras 7 obras dentro de éste género (según el catálogo Köchel revisado por el Dr. Alfred Einstein, en el cual nos basamos para realizar este trabajo).

En la música de cámara de Mozart, el violín tiene una presencia significativa como puede apreciarse en las sonatas para violín y piano o bien formando parte de dúos, tríos, cuartetos, quintetos, etc., en donde por su naturaleza -este instrumento- tiene un papel protagónico.

13 Mozart conoció el clarinete en su niñez (instrumento que había surgido poco antes) y lo utilizó desde sus primeras sinfonías convirtiéndose en uno de los instrumentos favoritos de su madurez.

14 Aunque pudiera parecer secundario e intrascendente el uso de la flauta y del glockenspiel en la Flauta Mágica, estos instrumentos tienen la importante función de caracterizar, matizar y dar (entre otros elementos) sentido mágico a ésta ópera.

15 Rosen Charles. Formas de Sonata. ed. Labor. Barcelona. 1987. p. 21a28.

16 Rosen Charles op.cit. p. 22-24-26.

17 Rosen Charles op.cit. p. 22.

18 Rosen Charles op.cit. p. 24-25-26-27.

19 Biancolli Louis Leopold. The Mozart Handbook. A guide to the man and his music. ed. The world Publishing Company, Jleveland and New York. 1954. p.380.

20 Durante el siglo XVIII la forma Sonata conformó géneros como el Concierto, la Sinfonía y la Música de Cámara, pero esta influencia fue recíproca ya que la Sonata también se enriqueció con nuevos elementos de aquellos géneros.

21 El Concierto desde el punto de vista de la estética Neoclásica contenía un objetivo extramusical: la exhibición del virtuosismo técnico, por lo que se le consideraba un género inferior respecto de la Sinfonía o el Cuarteto. Por otra parte existían muchos ejemplos de conciertos en los cuales muchos compositores abusaron del virtuosismo; ésto explica el deterioro del concepto en el que se tenía a este género, el cual era visto -muchas veces- como un medio para el despliegue de las habilidades de los ejecutantes.

Compositores como Mozart, Beethoven, Brahms, entre otros, no escribieron conciertos para satisfacer la vanidad de un virtuoso.

22 Thompson Oscar. The International Cyclopedia of Music and Musicians. ed. Dood, Head and Company. New York. 1964. p.2079.

23 Aunque se ha constatado que el Kondó tuvo su origen en el Rondeau, las líneas de esta transición no han sido trazadas todavía. Véase Thompson Oscar op.cit. p.1826.

24 Como era costumbre, el público de Praga siempre recibía calurosa y afectuosamente a Mozart en quien veían no sólo al pianista virtuoso, sino que también reconocían en él a un genial compositor.

25 Después de la muerte de su padre (Leopold), W. Amadeus Mozart sufriría más adelante otras irremediables pérdidas, la de su querido estornino (en quien veía no a un pájaro, sino a un cantor) y la de "su mejor amigo" el doctor Barisani (quien le había salvado muchas veces la vida).

26 Girdlestone J. Morton op.cit. p.176

27 Diversos autores coinciden en señalar que así como Mozart empleó un lenguaje que utilizarían (posteriormente Chopin o Shubert) en el piano, también en el campo de la Ópera Mozart desbrozó el camino a los grandes maestros alemanes del siglo XIX.

28 Nos referimos a las formas musicales que han conservado un contorno estructural definido a través del tiempo como el Minuet, el Rondó, la Fuga y aún la misma Sonata entre otras.

29 Brenet Michel. Diccionario de la Música. Histórico y Técnico. ed. Iberia. Barcelona. 1946. p. 202.

30 Léase la parte dedicada a la Fantasía de su " Essay on the true art of playing keyboard instruments ".

31 Massin Jean y Brigitte op.cit. p. 1100 a la 1104 y de la 1126 a la 1128.

Hocquard Jean Victor op.cit. p. 78 a la 83.

32 Esto lo podemos constatar en la carta de Wolfgang A. Mozart a su padre Leopold con fecha del 28 de Diciembre de 1782.

33 Zaslav Neal Alexander with William Cowdery. The complete Mozart. A guide to the musical works of Wolfgang Amadeus Mozart. ed. W.W. Norton. New York. 1990. p. 323.

34 Randel Michael. The New Harvard Dictionary of Music. ed. Board. New York. 1986. p. 186 a la 191.

35 Girdleston Outhbert Morton op.cit. p. 20.

36 Girdleston C. Morton op.cit. p. 15 y 16, compárese con Biancolli L. Leopold op.cit. p. 379 a la 383.

37 Girdleston C. Morton op.cit. p. 15.

38 Biancolli L. Leopold op.cit. p. 380.
Girdleston C. Morton op.cit. p. 15.

39 Girdleston C. Morton op.cit. p. 15 y 16.

40 Girdleston J. Morton op.cit. p. 16.

41 Girdleston J. Morton op.cit. p. 24.

42 Hocquard Jean Victor op.cit. p. 631.

43 Este comentario lo hace Abert en su edición revisada y ampliada de la biografía de Jahn (Biancolli L.L. op.cit. p. 418).

44 Biancolli Louis Leopold op.cit. p.418.

45 Biancolli L. Leopold op.cit. p.418.

46 Hocquard Jean Victor op.cit. p.636.

BIBLIOGRAFIA

- Badura-Skoda Paul. Interpreting Mozart on the keyboard.
ed. Da Capo Press Inc. New York.1962.
- Biancolli Louis Leopold. The Mozart Handbook. A guide to the man and his music. ed. The World Publishing Company. New York.1954.
- Elias Norbert. Sociología de un genio. ed. Península. Barcelona.1991.
- Girdleston Juthbert Morton. Mozart and his piano concertos.
ed. Dover Publications Inc. New York.1958.
- Hocquard Jean Victor. Mozart. Una biografía musical (1791-1991).
ed. Espasa-Calpe. Madrid 1991.
- Hutchings Arthur. A Companion to Mozart's piano concertos.
ed. Oxford University Press. London.1974.
- Massin Jean y Brigitte. Wolfgang Amadeus Mozart. ed. Turner Música. Madrid.1970.
- Zaslaw Neal Alexander with William Cowdery. The complete Mozart. A guide to the musical works of Wolfgang Amadeus Mozart. ed. W.W. Norton and Mozart Bicentennial at Lincoln Center. New York.1990.
- - - -
- Sisneros Michel. Diccionario de la música. Historia y técnica.
ed. Iberia. Barcelona.1946.
- Randel Michael. The New Harvard Dictionary of Music. ed. Board. New York 1986.
- Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.
ed. Mc millan Publishers Limited. 20 volumes. London.1980.
- Thompson Oscar. The International Encyclopedia of Music and Musicians.
ed. Dodd, Head and Company. New York.1964.