

Estudio de la evolución de un género híbrido: el concierto para teclado en el siglo XVIII

Ana María Antúnez Fernández

RESUMEN: A lo largo del siglo XVIII el concierto para teclado (especialmente su primer movimiento) sufrió una evolución que tendría consecuencias vitales para su historia en el siglo XIX. Mediante el análisis comparativo de varias obras de Mozart y los hermanos Bach veremos cómo el proceso de hibridación conjugó la libertad formal del ritornello, con su dramatismo proveniente del contraste tímbrico y temático entre solista y ensemble, con la naturaleza esencialmente armónica de la forma sonata, que aportó el contraste armónico y una excelente base para articular la estructura. Este proceso alteró profundamente el papel del solista, no sólo en su relación con la orquesta, sino especialmente en su persona pública, pasando de ser un hombre ordinario a un héroe romántico.

PALABRAS CLAVE: piano, concierto, siglo XVIII

ABSTRACT: Throughout the eighteenth century the keyboard concerto (especially its first movement) went through an evolution that would profoundly alter its history in the nineteenth century. Based on the comparative analysis of several works by Mozart and the Bach brothers, I will show how this process of hybridization combined the formal freedom of the ritornello structure, with its dramatic timbral and thematic contrast, together with the harmonic essence of the sonata form, which contributed its harmonic contrast and an excellent base to articulate the structure. This process deeply changed the role of the soloist, not only its relation with the orchestra, but specially its public persona, transforming it from an ordinary man into a romantic hero.

KEYWORDS: piano, concerto, eighteenth-century

El siglo XVIII fue testigo de la transición del Barroco al Clasicismo. A lo largo de esas décadas fundamentales para la historia de la música tonal, la mayor parte de las estructuras formales habituales se vieron reemplazadas por otras de nuevo cuño, pero unas pocas sufrieron un desarrollo continuo, conservando sus principios esenciales intactos a pesar de los variados cambios estilísticos. Esa es la historia del Concierto que, gracias al desarrollo técnico de los instrumentos de teclado y a su creciente acceso, se convirtió en un género muy popular y característico, especialmente en la segunda mitad del siglo. Probablemente se cuenten por miles las obras compuestas en esa época, aunque la falta de una investigación detallada, que incluya ediciones y grabaciones del conjunto, nos impide acceder a un conocimiento más profundo del repertorio.

Entre 1767 y 1791, el año de su muerte, Mozart compuso treinta y dos obras para piano y orquesta, incluyendo dos conciertos para dos/tres solistas (K242 y K365) y dos rondós adicionales (K382 y K386). Esta producción se repartió irregularmente a lo largo de su vida: siete obras en los primeros cinco años (los llamados conciertos “pastiche”), cuatro en los siguientes cinco, tan solo dos conciertos entre 1777 y 1782, y diecisiete en el período entre finales de 1782 y 1786, para terminar con dos conciertos en sus cinco últimos años de vida.

Esta irregular distribución probablemente estuviera relacionada con las circunstancias personales y profesionales de Mozart en su vida en Viena, capital del Imperio Austriaco y un importante centro económico, político y cultural en Europa oriental. La década de 1780 fue testigo de la primera expansión seria de las editoriales musicales (como Artaria & Co.), del desarrollo de los copistas comerciales (Johann Traeg), y el florecimiento de los conciertos públicos (en especial los organizados a beneficio de uno o varios artistas y el modelo de series mediante suscripción). Además de estos eventos públicos también aumentó el número de conciertos privados, llegando a alcanzar un nivel sin precedentes para la época. Muchas familias nobles, la mayoría con una buena educación musical, establecían

su residencia en Viena durante la temporada, aumentando la demanda de acontecimientos musicales de calidad y ofreciendo sus grandes y lujosos salones para la causa. La amplia disponibilidad de orquestas en estos eventos privados favorecía la interpretación de sinfonías, arias y conciertos fundamentalmente, oportunidad que Mozart aprovechó para hacer del concierto para piano la herramienta principal con la que presentarse ante el público y sus benefactores. Por desgracia, una rebelión en los Países Bajos (parte del territorio del Imperio), la incipiente guerra con Turquía y los acontecimientos políticos en Francia a finales de la década de 1780 activaron el declive de los conciertos públicos y el mecenazgo privado, con lo que Mozart prácticamente abandonó la composición de conciertos para piano.

En este contexto económico, político-cultural, ¿cuáles fueron los orígenes de los conciertos para piano de Mozart? ¿Fue realmente el genio de Salzburgo el precursor del género, como se ha aceptado mayoritariamente? ¿Es el movimiento Allegro inicial una simple transformación de la incipiente forma sonata? La supremacía de las obras de Mozart dentro del género es incuestionable: sus últimos conciertos no son meros vehículos para el virtuosismo del solista y la función de la orquesta adquiere un notable coprotagonismo (especialmente en el caso de los instrumentos de viento), son obras con una extrema variedad de contenido emocional y contribuyeron a desarrollar y sentar las bases de los aspectos técnico-mecánicos más apropiados para el nuevo instrumento (Landon, 1956). ¿En qué se diferencian los conciertos de Mozart de los de sus contemporáneos, conforman todos ellos una misma tradición musical?

But the main line of development from [J.S.] Bach is most clearly traced through C.P.E. Bach, then J.C. Bach, and on to Mozart, even if the wealth of activity in concerto composition in all parts of Europe makes it clear that the form was continuously changing, in line with other stylistic developments associated with the growth of the galant manner and the rise of Classical periodicity and phrase structure, replacing the motivic style of the Baroque (Sadie, 2001, p. 632)

Tomando como punto de partida a Sadie, mi propósito es mostrar cómo los conciertos para piano de Mozart están firmemente enraizados en la tradición Barroca, como tantos otros aspectos de su escritura musical. Para ello, explicaré por qué considero que la aplicación del término “forma sonata con doble exposición” es completamente inadecuada en este caso. Finalmente, con ayuda de las partituras, llevaré a cabo una comparación entre diferentes conciertos, especialmente en lo que se refiere a dos aspectos generales: las amplias estructuras que se producen como consecuencia de la alternancia de solos y *tutti*; y la disposición del material temático dentro de esas estructuras. Para este análisis he elegido primeros movimientos de conciertos de Vivaldi, C. P. E. Bach, J. C. Bach y Mozart.

Ebenezer Prout, un teórico inglés, utilizó por vez primera el término “doble exposición” en su acepción definitiva (Stevens, 1971). Publicado en 1895 en su libro de texto “Applied Forms”, considera al primer movimiento del concierto como una derivación o modificación de la forma sonata, basando su análisis en la estructura temática de la sección orquestal inicial. El primer problema de este enfoque radica en la implicación de que la forma sonata Clásica se estableció con anterioridad a la forma del concierto Clásico, algo que es simplemente falso (Simon, 1957). Además Prout ignoró la estructura tonal y minimizó las diferencias entre los principios formales, que eran realmente significativas. El concierto para piano se basa en el contraste entre solista y ensemble, y la “doble exposición” hace hincapié en este aspecto, mientras que la sonata se basa en el contraste entre dos áreas tonales. En cuanto a la estructura tonal, el primer *tutti* orquestal frecuentemente modula, pero por lo general finaliza en la tónica, a diferencia de la exposición de la forma sonata. Por otro lado la exposición del solista modula como una sonata pero no necesariamente repite el material temático del *tutti* orquestal, por lo que es difícil considerarla como la repetición de la exposición de la sonata. Y el *tutti* orquestal que sigue a la exposición solista también carece de una sección funcionalmente paralela en la forma sonata (Stevens, 1971).

Por otro lado, Heinrich Christoph Koch (1749-1816), uno de los principales teóricos musicales de finales del siglo XVIII, describió la forma musical en términos de su plan armónico y basó la estructura del concierto en el contraste textural entre solista y tutti (Stevens, 1971). En su *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93), definió la forma concierto como tres períodos principales del solista rodeados por cuatro períodos orquestales secundarios o ritornellos. Dentro de estas divisiones texturales, la estructura se define fundamentalmente acorde con el diseño armónico y las relaciones temáticas tienen menor peso estructural, por lo que ritornellos y solos pueden presentar material temático independiente y no compartido.

La estructura de ritornello fue el principal esquema formal del concierto durante la primera mitad del siglo XVIII. Estaba basado en la elaboración y repetición de un tema o sujeto, en el primer caso por parte del solista (fundamentalmente a base de secuencias moduladoras (Simon, 1957)), en el segundo por parte de los tuttis orquestales. Las relaciones temáticas entre ambas fuerzas no eran un requisito imprescindible y el número de tuttis y solos y la estructura tonal eran variables. Sin embargo, hacia mediados del siglo se puede ya encontrar un esquema bastante bien establecido:

There are regularly only four large tutti sections; the second tutti is normally in either the dominant or the relative major, while the third, which is usually the shortest, is often the least stable harmonically. All the tuttis derive their thematic material, and most often their actual music, from the opening ritornello. The solo sections, on the other hand, include very little exact restatement and few regular points of clear harmonic definition, harmonic stability being typically restricted to a tonic opening period at the beginning of the first solo section and cadential passages at the end of each solo (Stevens, 1996, p. 214).

El siguiente diagrama muestra un esquema del concierto para violín de Vivaldi en re menor RV.237, un buen ejemplo del estándar formal en la época¹. Las cuatro secciones de solo, inestables desde el punto de vista tonal y con carácter moduladorio, están acotadas por cinco ritornellos orquestales armónicamente estables. Estos ritornellos constituyen los pilares del movimiento, ya que son los encargados de presentar las ideas temáticas principales y a lo largo de toda la obra la orquesta limita sus intervenciones a material derivado del primer ritornello. No existe ningún tipo de relación temática entre ambas fuerzas y el contraste se consigue a base de la alternancia de diferentes timbres sonoros y de la diversa calidad del material temático—los solos se basan fundamentalmente en secuencias modulatorias y figuras virtuosas idiomáticas del instrumento—. La diferenciación temática del material no es un aspecto fundamental de la estructura formal.

DIAGRAMA I

T₁: tónica

Temas:	A	B	C	D
Compases:	1	6	11	15

S₁: tónica, modulación a la dominante menor

Temas:	E \boxtimes	F
Compases:	19	40

T₂: dominante menor

Temas:	A	B	D
Compases:	49	54	57

S₂: modulación a la tónica menor

¹ El símbolo * significa figuras idiomáticas de tipo virtuoso; \boxtimes significa interjección orquestal; () significa desarrollo motivico; { } significa variación; A] significa la cabeza del tema A; [A significa la cola del tema A.

Temas: G E

Compases: 60 67

T₃: tónica menor

Temas: A

Compases: 98

S₃: modulante, se mantiene en la tónica

Temas: H

Compases: 107

T₄: tónica

Temas: B C

Compases: 113 117

S₄: modulante, se mantiene en la tónica

Temas: I

Compases: 120

T₅: tónica

Temas: A D

Compases: 130 132 136

El diagrama II muestra el esquema del primer movimiento del concierto para teclado en Mi mayor compuesto por J.C. Bach en 1754. Aunque la alternancia entre solista y tutti articula el movimiento en siete secciones (tres solos y cuatro ritornellos), la estructura formal muestra aún más semejanzas con la tradición barroca que con las nuevas obras de corte galante—fundamentalmente debido a las características del material temático. Los ritornellos constituyen las áreas

armónicamente estables, en marcada oposición al carácter moduladorio de los solos. No existe una gran diferenciación temática y los tuttis orquestales se limitan a presentar material con origen en el ritornello inicial. Como en el caso del concierto de Vivaldi, los solos se componen básicamente de secuencias moduladoras y figuras idiomáticas virtuosas, aunque hay que notar la presencia breve de ideas procedentes del ritornello inicial—especialmente en el tercer solo, que parece ser una especie de recapitulación del material del primer tutti, junto con nuevas ideas del primer solo. Además, tanto el primer como el último solos empiezan y terminan de forma similar. Las múltiples interjecciones orquestales, especialmente dentro del primer y el segundo solos, funcionan como una herramienta de contraste entre timbres sonoros dentro de una misma sección, mientras que en el tercer solo se puede observar una colaboración entre ambas fuerzas, alternándose mutuamente en la recapitulación del material temático. En cuanto a las proporciones de las diferentes secciones, todos los solos muestran una duración similar (47, 44 y 50 compases respectivamente) mientras que la duración de los ritornellos va decreciendo gradualmente a lo largo del movimiento. Por último, el esquema tonal es uno de los más comunes en el siglo XVIII: el primer solo modula a la dominante, el segundo solo al relativo menor, y el tercer ritornello vuelve a la tónica para concluir.

DIAGRAMA II

T₁: tónica

Temas:	A	B	C	D	E
Compases:	1	11	18	25	35

S₁: tónica, modulación a la dominante

Temas:	F	A] [*] _{**}	[A	G [*] _{**}	[*] _{**}	[*] _{**}	H [*] _{**}
Compases:	39	47	51	61	63	65	67

T₂: dominante

Temas: A B C E
Compases: 85 95 102 109

S₂: modulación al relativo menor

Temas: I * **J * K
Compases: 113 130 138

T₃: tónica

Temas: D E
Compases: 156 166

S₃: tónica

Temas: F A]* [A {B} C]* [C H
Compases: 170 178 184 188 195 199 213

T₄: tónica

Temas: D E
Compases: 219 229 232

Este análisis muestra una serie de puntos significativos en cuanto al desarrollo estilístico del género: el número total de secciones se ha reducido a siete (la subdivisión estándar en la segunda mitad del siglo); los solos incluyen breves citas del material temático del tutti inicial; hay cierta correlación temática entre el primer y el último solos; y las múltiples interjecciones orquestales que puntúan los solos contribuyen a un contraste tímbrico más dramático.

En 1753 en Berlín C.P.E. Bach escribió un concierto para teclado en do menor (W.31), cuyo análisis muestra el diagrama III. La alternancia de fuerzas articula el primer movimiento en cuatro tuttis y tres solos con un perfil armónico casi idéntico al que mostraban los ejemplos anteriores: el primer ritornello en la tónica, el

segundo en la dominante menor y el cuarto nuevamente en la tónica; pero en este caso el tercer ritornello no es sólo el más corto sino también inestable armónicamente, ya que el retorno de la tónica llega en el tercer solo (seguido de una interjección orquestal que expone el tema principal del ritornello inicial). El carácter modulador de los solos es especialmente prominente en el primero (con modulaciones al relativo mayor y a la dominante menor) y en el segundo (a través del relativo mayor y la subdominante menor hacia la tónica). El primer ritornello mantiene su primacía temática y prácticamente todo el material del movimiento tiene aquí su origen, como puede comprobarse en la primera intervención del solista, que expone una idea nueva derivada de la idea principal. Este ritornello inicial presenta cuatro tipos de ideas claramente diferenciadas: el tema principal (que establece la tonalidad); una sección intermedia (inestable armónicamente y con gestos métricamente más rápidos); una especie de tema secundario, algo más corto (que funciona como un breve respiro entre la inestabilidad anterior y lo que sigue); y una sección marcadamente cadencial. Los solos hacen especial énfasis en escritura idiomática, con múltiples figuras de carácter virtuoso, pero es interesante destacar el elevado número de interjecciones orquestales (especialmente en el segundo solo). Teniendo en cuenta que, con la excepción de una idea secundaria en el relativo mayor en el primer solo, ausente en la recapitulación, la parte solista carece de material propio, Bach se habría servido de esta alternancia como herramienta principal para potenciar el contraste entre el solista y la orquesta. En cuanto a las proporciones, los 55 compases del primer solo se ven excedidos por los 72 compases del tercero, aunque las diferentes duraciones de los ritornellos contribuyen en cierta forma al equilibrio. Esto probablemente se deba a que el último solo recapitula casi todo el material del tutti, incluyendo su propio tema principal y las figuras del primer y el segundo solos. Finalmente, el último solo concluye con una cadencia para el solista.

Diagrama III

T₁: tónica

Temas: A B C D E

Compases; 1 17 31 39 49

S₁: modulación al relativo mayor y la dominante menor

Temas: S¹ A]_{**} * ^{**}S² A]_{**} *

53 63 74 81 89 97

T₂: dominante menor

Temas: A E

Compases: 108 126

S₂: modulaciones al relativo mayor y la subdominante menor

Temas: A_{**} {A]} A]_{**} ^{**}* A ^{**}* C ^{**}* *

Compases: 129 140 148 151 169 185

T₃: modulación a la tónica

Temas: A] B

Compases: 200 209

S₃: tónica

Temas: S¹ A_{**} * [B_{**} c ^{**}D] ^{**}*

Compases: 218 228 232 249 260 263 275

T₄: tónica

Temas: A] [B C D E

Compases: 289 291 302 310 320

Este movimiento no sólo encaja en la descripción del esquema de Stevens, sino que concuerda con las observaciones hechas en el ejemplo anterior, de J.C. Bach, a la vez que presenta interesantes novedades. Aunque los *tutti* siguen limitados a meras reexposiciones del ritornello original, en los solos el material se recombina libremente, alternando nuevas ideas y préstamos del *tutti*. Y esta relación creciente entre ambas fuerzas va aún más allá con el mayor número de interjecciones orquestales dentro de los solos. Además se define gradualmente el papel del tercer ritornello, aunque en este caso Bach va aún más lejos al comenzar el último solo con la vuelta a la tónica.

Al morir su padre en 1750, J.C. Bach se trasladó a Berlín, donde residió con su hermanastro Carl Philippe durante cuatro años. Ya había mostrado interés en la composición de conciertos para teclado anteriormente, pero al llegar a Londres tras una breve estancia en Italia sus obras comenzaron a seguir el “nuevo” esquema (en lugar de la tradicional forma ritornello), sin transición aparente. El diagrama IV muestra un análisis del primer movimiento del concierto Op.7/6 en sol mayor, escrito en 1770. La articulación en siete secciones es extraordinariamente clara, al igual que la estabilidad armónica de los *tutti* y la inestabilidad de los solos. El primer ritornello presenta las mismas características advertidas en el ejemplo anterior—expone casi todo el material del movimiento y genera una clara diferenciación temática que permite clasificar las ideas en cuatro grupos distintos. El primer solo da comienzo con una reexposición del tema principal, seguido por una interjección orquestal (que replica el contraste tímbrico entre ambas fuerzas); incluye una nueva idea temática que funciona como área secundaria en la dominante, pero, como es habitual, hace énfasis en la escritura idiomática virtuosa para teclado. La vuelta a la tónica tiene lugar en el tercer ritornello, que es extremadamente breve (reducido a un mero contraste tímbrico entre solista y ensemble), y el último solo comienza y finaliza como el primero, sin reexponer la mayor parte del material. A pesar de las similitudes de este esquema con el de C.P.E. Bach, parece mucho más simple, y el hecho de que el número de interjecciones

orquestales se haya reducido probablemente sea debido a la falta de calidad “temática” de los solos, que conceden primacía a las figuras idiomáticas y la escritura virtuosa (como contraste con las ideas más “temáticas” del ritornello).

Diagrama IV

T₁: tónica

Temas:	A	B	C	D ¹	D ²
Compases:	1	12	17	24	28

S₁: modulación a la dominante

Temas:	A	B ^{**}	^{**} S ¹	*	D ²]	*
Compases:	33	44	49	57	79	

T₂: dominante

Temas:	A	C	D ¹
Compases:	87	99	106

S₂: modulación a la tónica

Temas:	A]	*	A]	*
Compases:	111	115	119	123

T₃: tónica

Temas:	A
Compases:	149

S₃: tónica

Temas:	A ^{**}	*	D ²]	*
Compases:	153	160	179	183

T₄: tónica

Temas: D¹ D²

Compases: 187 191 193

El diagrama V muestra un sorprendente análisis del primer movimiento del concierto de Mozart K.271 en mi bemol mayor, escrito en Salzburgo en 1777. Es sorprendente porque a priori parece articular la estructura en seis secciones, en vez de siete. Como ya es habitual, el solista modula a la dominante en el primer solo y a la supertónica menor en el segundo (entre otras modulaciones, pero ésta es bastante prominente). El primer ritornello se mantiene en la tónica y presenta una abrumadora abundancia de ideas temáticas, una tras otra (que aparecen etiquetadas en el diagrama siguiendo las mismas características que en el ejemplo de C.P.E. Bach). Sin embargo, hay un par de puntos que llaman la atención: la exposición del tema principal alternativamente por el solista y por la orquesta y el papel fundamental asignado a los vientos (oboes y trompas), éste último un gesto típico de Carl Philippe. El primer solo introduce nuevas ideas temáticas seguidas inmediatamente de la reexposición del tema principal, alternando solista y ensemble. Estas ideas se basan fundamentalmente en material prestado del ritornello inicial, aunque se expande el área secundaria en la dominante y se introduce otra nueva idea (probablemente derivada de la introducción solista). También la escritura idiomática para teclado juega aquí un papel significativo, incluyendo todo tipo de "clichés" (acordes quebrados, diseños de acompañamiento, arpeggios). El segundo ritornello se basa principalmente en ideas cadenciales, con la doble función de concluir la exposición y dar paso al desarrollo, o segundo solo, que presenta secuencias modulatorias basadas principalmente en los temas A y B. El retorno a la tónica se produce en el tercer solo, ligado al anterior. Un análisis más detallado de este proceso revela que el final del segundo solo está puntuado por algunas interjecciones orquestales (bastante cerca de la tonalidad principal pero sin

llegar todavía a establecerla); el tercer solo comienza con una reexposición del tema principal en orden inverso, es decir, ahora la orquesta responde al solista, atribuyéndole de este modo un papel más protagonista; y seguidamente se encuentra otra reexposición del tema principal, esta vez en el orden original (y ésta es la razón fundamental por la que se altera el orden la primera vez, para que la vuelta de la tónica en manos del solista constituya un momento estructuralmente significativo y especial). Asumiendo que el papel del tercer ritornello se ha visto reducido a un mero contraste tímbrico que articula las secciones solistas, prácticamente la misma función se consigue a través de las interjecciones orquestales. Y todo ello en aras de conferir al solista la supremacía inherente en los orígenes del género. También explica el hecho de que el tercer solo tenga 131 compases de duración (en comparación con los 77 compases del primero): el solista recapitula la totalidad del material temático, parte del cuál habría sido reexposto por la orquesta (que ha desaparecido), incluyendo las ideas cadenciales. Como en el ejemplo de Carl Philippe, al final del tercer solo hay lugar para una cadencia solista, introducida por una serie de interjecciones orquestales. Pero en este caso no se trata de la última intervención del solista, que reaparece en mitad del último ritornello, imitando su entrada en el solo inicial.

No es fácil resumir los atributos más significativos de la pieza, la estructura formal no es tan diferente de la de los ejemplos anteriores (especialmente el concierto de Carl Philippe). La principal novedad de Mozart (en lo que a la evolución del género se refiere) consiste en la relación entre ambas fuerzas. El solista es ubicuo: responde al tema principal en el ritornello inicial, introduce parcialmente una idea cadencial en el segundo tutti, reemplaza por completo el tercero e imita su propia entrada al final. Todo ello constituye claramente una gran paso hacia el concierto para piano del siglo XIX, pero sin olvidar que el K.271 es una obra muy especial en la que Mozart se permitió experimentar con todo tipo de relaciones entre el solista y la orquesta, y sus obras de madurez no irán más allá en este aspecto.

Diagrama V

T₁: tónica

Temas:	A ¹	A ²	B ¹	B ²	C ¹	C ²	D ¹	D ²	D ³	D ⁴
Compases:	1	7	14	22	26	34	41	47	50	54

S₁: modulación a la dominante

Temas:	sin	A ¹	**	B ²	C ¹	C ²	S ¹	*
Compases:	59	63	69	84	88	96	111	118

T₂: dominante

Temas:	D ¹	D ²	D ³
Compases:	135	141	144

S₂: modulación a la supertónica menor y vuelta a la tónica

Temas:	A ²	**A ¹	*	B ¹ **	B ² **
Compases:	148	156	162	182	191

S₃: tónica

Temas:	A ¹	{A ¹ }	B ²	C ¹	C ²	S ¹	A ² **	*	D ¹	D ²
	A ¹ **									
Compases:	196	200	213	217	225	240	251	259	273	279
										282

T₃: tónica

Temas:	D ³	D ⁴	
Compases:	326	330	340

Para terminar, veamos una obra de madurez de Mozart, el primer movimiento del concierto para piano en re menor KV466 compuesto en Viena en 1785, en plena

apoteosis del género. De nuevo la estructura básica está articulada en siete secciones. El primer ritornello desempeña la misma función que el del K271, incluyendo una breve modulación al relativo mayor (para retornar a la tónica menor) pero el número de ideas temáticas es menor y están intrínsecamente relacionadas. El primer solo también introduce material original, con algunas interesantes características que anotaremos más adelante, pero al contrario que el K271, este material desempeña un papel protagonista en el segundo solo (o desarrollo): seguido de la reexposición orquestal de la idea principal, la novedad consiste en que el solista expone una nueva idea temática en el relativo mayor (el área secundaria) y la orquesta, que ha limitado sus intervenciones a su propio material temático, le responde. El intercambio de ideas es biunívoco y los ritornellos dejan de ser tan estrictamente independientes como en los ejemplos anteriores. Como ya es habitual, el segundo solo continúa con la escritura idiomática y las figuras virtuosas propias del género, derivadas del material conclusivo del ritornello. La cooperación de ambas fuerzas, solista y ensemble, es aún más prominente en el segundo solo: la primera mitad se basa en la repetición y variación del primer tema expuesto por el piano, que la orquesta responde una y otra vez con el primer tema transitorio del ritornello inicial; la segunda mitad consiste en secuencias moduladoras del piano, articuladas mediante interjecciones orquestales del tema principal. Esto convierte la sección solista en un constante contraste tímbrico entre ambas fuerzas. El retorno a la tónica tiene lugar en el tercer ritornello, coincidiendo con el tema principal, pero es muy breve, tan solo ocho compases antes de la reincorporación del solista. El tercer solo es prácticamente una reexposición exacta del primero (esta vez en la tónica menor) y el último ritornello se ve interrumpido por la cadencia virtuosa del piano, seguida del material conclusivo. Es importante señalar la quasi ausencia de interjecciones orquestales en este movimiento. Sería mucho más apropiado hablar de alternancia de fuerzas, puesto que habitualmente la orquesta no se limita a puntuar las secciones solistas sino que ambos reciben el mismo tratamiento.

Diagrama VI

T1: modulación al relativo mayor y vuelta a la tónica

Temas:A	B1	B2	C	D1	D2	D3	
Compases:	1	16	28	33	44	58	71

S1: modulación al relativo mayor

Temas:sin	A1 **	B2 **	C	S1**	*	*	
Compases:	77	91	108	115	127	143	153

T2: relativo mayor

Temas:B1	D3	
Compases:	174	186

S2: modulación a la tónica

Temas:{sin}	B1**	{sin}	B1	{sin}	*	**	
Compases:	192	202	206	216	220	230	

T3: tónica

Temas:A1	
Compases:	254

S3: tónica

Temas:[A1	B1	B2	C	S1 **	*	*	B1**	
Compases:	262	270	281	290	302	318	330	356

T4: tónica

Temas:D1	D2	D3	A1	
Compases:	366	371	384	390 397

Estos ejemplos son muestra de las sorprendentes similitudes existentes entre los conciertos para teclado de J.C. Bach, C.P.E. Bach y Mozart. La estructura del primer movimiento fue evolucionando hasta convertirse en una sonata (en referencia a las secciones solistas) articulada mediante ritornellos orquestales, hasta cierto punto formalmente independientes, aunque la relación entre ambas fuerzas se establece de muy diversas formas. Pero sobre todo, Mozart consigue entronizar al solista asignándole un protagonismo que disfrutará a lo largo de todo el siglo XIX. Hay que destacar, sin embargo, que estas similitudes no son meras coincidencias geniales. J.C. Bach se encontraba viviendo con su hermanastro en Berlín mientras éste se dedicaba a la composición de conciertos para teclado, convirtiéndose en testigo de primera mano de la primigenia evolución del género y aceptando el relevo al escribir sus primeros conciertos en la misma ciudad. Estos fueron publicados en los Países Bajos como Op.7 y aunque no hay pruebas de que Mozart tuviera acceso a estas fuentes (menos aún a los conciertos de Carl Philippe), Jane R. Stevens señala que Johann Christian y el joven Amadeus coincidieron en París y después en Londres. Por otro lado, conviene tener en cuenta que los conciertos “pastiche”, primeros ensayos de Mozart en el género, son en esencia sonatas para piano (de Raupach, Honauer, Schobert, Eckard, C.P.E. Bach y J.C. Bach) transformadas en conciertos, básicamente mediante la incorporación de ritornellos orquestales. Con una ligera pero significativa diferencia: las secciones solistas habían sido escritas con anterioridad y por lo tanto dotadas de un mayor protagonismo temático.

De entre las tentativas por hallar algún vínculo significativo entre el concierto y otros géneros merece especial mención el trabajo de Ellwood Derr, quien ha conseguido identificar los orígenes vocales del nuevo material interpretado por el piano al comienzo del primer solo en algunos de los conciertos mozartianos (1991). Este recurso, que recibe el nombre de “fermata sospesa”, apareció por vez primera en K271 y fue transferido del aria vocal al concierto. En su traducción de la obra de Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni...*, Agricola definió los elementos fundamentales de este particular estilo de fermata: comienza con la

triada de tónica y concluye con un largo trino sobre el tercer grado, seguido de una suave resolución en la tónica; no está regido por el ritmo y el tempo de la pieza y su duración no puede sobrepasar la de una respiración; y comenzaba con la “messa di voce” con apoyo de la orquesta. Su función era esencialmente dramática: al presentarse como un evento aislado, enmarcado por breves pausas antes y después, toda la atención se centra en la entrada del solista mientras que el pulso regular establecido por el ritornello inicial se interrumpe. Esencialmente una práctica vocal, no era completamente desconocida entre los intérpretes de teclado y se pueden ver ejemplos en los tratados de C. P. E. Bach y Daniel Gottlob Türk (Derr, 1991).

Wye Jamison Allanbrook (1996) ha estudiado la relación entre los conciertos de Mozart y sus óperas buffas, concluyendo que la posible contribución de estas últimas podría hallarse en sus procesos, especialmente en los poderosos y repetidos golpes cadenciales y en las referencias a variados estilos musicales dentro del contexto continuo de la obra (facilitando el rápido cambio de uno al siguiente). Pero Allanbrook también admite que, con demasiada frecuencia, cuando escuchamos pasajes instrumentales que nos recuerdan intensamente a referencias puntuales en alguna ópera buffa, estamos respondiendo a similitudes en tópicos que probablemente se incorporaron al vocabulario de la ópera cómica y al de la música instrumental desde una única fuente común—la música cotidiana del siglo XVIII.

La fermata sospesa que el solista interpreta en su entrada en el primer movimiento del K466 merece un análisis más detallado. Su duración sobrepasa los cuatro compases del K271 y consiste fundamentalmente en una yuxtaposición de frases breves, cada una de las cuales concluye con una apoyatura suspirante que recuerda a la declamación vocal, y esta inequívoca cualidad cantabile diferencia al solista de las melodías no-vocales que interpreta la orquesta. Este proceso de personificación del piano llevó a Koch a ver el concierto para teclado cual escena dramática:

I imagine the concerto to be somewhat like the tragedy of the ancients, where the actor expressed his feelings not to the audience but to the chorus, which was involved most sparingly in the action, and at the same time was entitled to participate in the expression of the feelings. There is an emotional relationship of the solo player with the orchestra accompanying him; to it he displays his feelings, while it now beckons approval to him with short interspersed phrases, now affirms, as it were, his expression (Stevens, 1971, p. 94)

Aunque la falta de investigación en profundidad en el género impide en este momento llegar a conclusiones generales en cuanto a los posibles factores que influyeron en la composición de los conciertos para piano de Mozart, hemos visto que a lo largo del siglo XVIII el género (especialmente su primer movimiento) sufrió una evolución que tendría consecuencias vitales para su historia en el siglo XIX. El proceso de hibridación conjugó la libertad formal del ritornello, con su dramatismo proveniente del contraste tímbrico y temático entre solista y ensemble, con la naturaleza esencialmente armónica de la forma sonata, que aportó el contraste armónico y una excelente base para articular la estructura. Este proceso alteró profundamente el papel del solista, no sólo en su relación con la orquesta, sino especialmente en su persona pública, pasando de ser un hombre ordinario a un héroe romántico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allanbrook, W.J. (1996). Comic Issues in Mozart's Piano Concertos. En N. Zaslav (Ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation* (pp. 7-16). Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Berger, K. (1996). The First-Movement Punctuation Form in Mozart's Piano Concertos. En Zaslav, Neal (Ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation* (pp. 239-259). Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Blume, F. (1956). The Concertos (I): Their Sources. En H. C. R. Landon & D. Mitchell (Eds.), *The Mozart Companion* (pp. 234-282). London: Norton.
- Derr, E. (1991). Mozart's Transfer of the Vocal Fermata Sospesa to his Piano Concerto First Movements. *Mozart-Jahrbuch*, 155-163.
- Feldman, M. (1996). Staging the Virtuoso: Ritornello Procedure in Mozart, from Aria to Concerto. En N. Zaslav (Ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation* (pp. 149-178). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Girdlestone, C. M. (1978). *Mozart's Piano Concertos* (3rd ed.). London: Cassell.
- Landon, H. C. R. (1956). The Concertos (2): Their Musical Origin and Development. En H. C. R. Landon & D. Mitchell (Eds.), *The Mozart Companion* (pp. 234-282). London: Norton.
- Levin, R. D. (1990). The Genesis of Mozart's Concerto Form. En H. C. R. Landon (Ed.), *The Mozart Compendium*. London: Schirmer Books.
- Levy, J. M. (1996). Context and Experience: Problems and Issues. En N. Zaslav (Ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation* (pp. 139-147). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). Concerto. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. III). Oxford: Oxford University Press.
- Simon, E. J. (1957). The Double Exposition in the Classic Concerto. *Journal of the American Musicological Society*, 10(2), 111-118.
- Stevens, J. R. (1971). An Eighteenth-Century Description of Concerto First Movement Form. *Journal of the American Musicological Society*, 24, 85-95.
- Stevens, J. R. (1988). The «Piano Climax» in the Eighteenth-Century Concerto: An Operatic Gesture? En S. L. Clark (Ed.), *C. P. E. Bach Studies* (pp. 245-276). Oxford: Clarendon.

Stevens, J. R. (1992). Patterns of Recapitulation in the First Movements of Mozart's Piano Concertos. En N. K. Baker & B. R. Hanning (Eds.), *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca* (pp. 397-418). Stuyvesant, NY: Pendragon.

Stevens, J. R. (1996). The Importance of C. P. E. Bach for Mozart's Piano Concertos. En N. Zaslav (Ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation* (pp. 211-236). Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Webster, J. (1996). Are Mozart's Concertos «Dramatic»? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s. En N. Zaslav (Ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation* (pp. 107-137). Ann Arbor: The University of Michigan Press.