

---

---

## IDEAS DE UN INTÉRPRETE ACERCA DEL ESTILO VIOLINÍSTICO DE MOZART \*

Jaap Schröder •

Hace poco me di cuenta de que el tiempo que vengo dedicando profesionalmente a la música de Mozart coincide exactamente con los años de vida de este compositor: en 1956 participé, como miembro del Nederlands Strijkkwartet (Cuarteto de Cuerda Neerlandés) en la grabación de varios cuartetos para la serie Philips Jubilee, y después de tocar en 1980 los seis cuartetos dedicados a Haydn para el sello Decca como primer violín del Cuarteto Esterházy (se trata de la primera grabación en la historia que se hiciera con instrumentos clásicos y empleando cuerdas de tripa) estoy embarcado de nuevo en este mismo proyecto con mi grupo actual -el Smithson Quartet- en preparación del año Mozart 1991, esta vez para Virgin Classics.

La experiencia de estudiar el repertorio con los medios adecuados (tanto violín como arco) y de recrear el sonido así como el estilo interpretativo de cada época, empezando por la literatura más antigua para violín, me ha convencido de que este modo de proceder clarifica muchos problemas de estilo, y adentrarse en el lenguaje propio a cada compositor ayuda a llevar a cabo mejor sus intenciones. Hoy en día es un hecho generalmente aceptado que la música para violín del siglo XVII (Marini, Uccellini y otros) suena mucho mejor tocada a la manera del siglo diecisiete con instrumentos de la época que tocada con violín moderno y técnica del siglo XX. El desarrollo gradual del movimiento de retorno a los instrumentos de la época y la investigación de los cánones de interpretación del siglo XVIII (y más recientemente el XIX) han confirmado que nuestro entendimiento de la música del periodo clásico resulta renovado cuando se sigue este mismo ideal interpretativo. Recrear el espíritu de Mozart

---

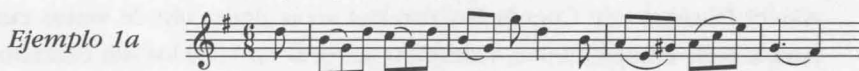
\* "A Performer's Thoughts on Mozart's Violin Style", publicado en *Perspectives on Mozart Performance*, editado por R. Larry Todd y Peter Williams. Colección *Cambridge Studies in Performance Practice*. Cambridge University Press, 1991.

• Jaap Schröder ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

en la interpretación significa descubrir de nuevo muchas cuestiones estilísticas que los desarrollos técnicos posteriores, con el radical cambio de sonido resultante, impidieron ver.

La música de Mozart evoca una serie de cualidades que la distinguen de sus contemporáneos: la transparencia de su escritura, la impresión de inevitabilidad y un fraseo eficiente, plasmados en un sonido puro y claro. En su música un alto grado de pensamiento lógico es acompañado por una originalidad que ofrece un elemento constante de sorpresa, una sorpresa que no molesta sino que es aceptada inmediatamente por el oyente tan pronto llega a sus oídos. Un ejemplo sencillo puede servir para ilustrar la diferencia entre el espíritu más *terre-à-terre* de Haydn y la inspiración de alto vuelo de Mozart, partiendo del mismo ímpetu inicial (véase ejemplo 1).

Joseph Haydn, Sonata para violín en sol mayor Hob. XV:32

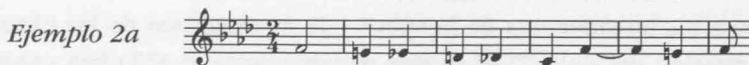


Mozart, Sonata para violín en sol mayor K. 30

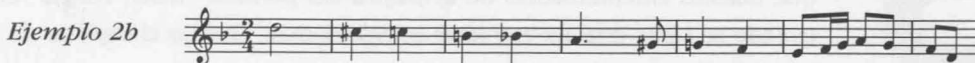


La aparente sencillez de las frases de Mozart requiere una interpretación exenta de pretensiones que refleje su propia técnica violinística, una técnica que estaba basada en la de los maestros barrocos. Sabemos que en su juventud Mozart había absorbido con entusiasmo estilos de composición más antiguos y que en un periodo posterior de su vida mostró un interés renovado y entusiasta hacia la escritura polifónica de la época de Bach. Su cercanía espiritual a las composiciones de W. F. Bach en particular está fuera de duda, y podemos observar cómo ciertos sujetos de fuga como el tetracordio descendente y el intervalo de séptima disminuida lo ligan al pasado durante toda su vida (véase el ejemplo 2).

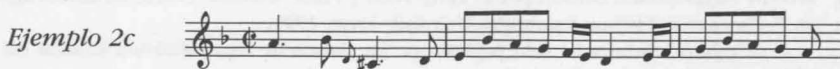
W. F. Bach, fuga para órgano, transcrita por el propio Mozart para trío de cuerda K. 404a




Mozart, Cuarteto de cuerda en re menor K. 173




W. F. Bach, Sinfonía en re menor



Mozart, Fuga para cuerda K. 546

*Ejemplo 2d* 


Mozart, Requiem K. 626. Kyrie

*Ejemplo 2e* 

Está claro que el estilo y la técnica de Mozart tenían sus raíces en los de sus predecesores. Frente a la difícil tarea de recrear su música de manera que él la hubiera reconocido, tenemos que familiarizarnos antes que nada con la técnica y el estilo interpretativo barrocos y descubrir de qué manera el sonido de Mozart se desarrolló a partir de allí. A juzgar por los timbres instrumentales del periodo clásico, una cualidad básica era todavía -como lo había sido a lo largo de la época barroca- una claridad y brillantez de tono que permitían a los intérpretes producir un sonido bien articulado, intenso sin ser tenso. Si hay una palabra cuya comprensión es esencial para nuestra idea acerca de la historia de la producción del sonido hasta nuestra era, es la palabra tensión. La tensión es el ingrediente principal en los conceptos musicales de volumen y velocidad, y ha ido adquiriendo una importancia creciente a lo largo de la historia de la interpretación musical hasta llegar al punto en que la técnica moderna resulta incompatible con el uso de instrumentos anteriores al siglo XX. Si bien el violín ha seguido siendo esencialmente el mismo instrumento desde su primera aparición en el siglo XVI, ha sido capaz, junto al arco, su complemento, de adaptarse a la constante demanda de más tensión, realizando cambios de naturaleza secundaria. El invento en el siglo XX de la cuerda metálica (comparable a la introducción del bastidor metálico en la construcción de pianos en el XIX) así como la subida gradual de la afinación multiplicaron la cantidad de tensión inherente. La creciente tensión tenía una influencia directa en el volumen y el carácter del sonido, haciéndolo más oscuro y sostenido; además, ha llevado a un estilo de interpretación legato que contrasta rotundamente con los ideales del estilo clásico. Me propongo examinar una serie de maneras en las que la técnica violinística contemporánea se ha alejado del modo clásico de tocar que era corriente en la época de Mozart. No voy a mirar lo que se ha ganado sino más bien lo que se ha perdido. Sólo de esta manera es posible acercarse más a las intenciones del compositor.


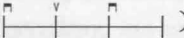


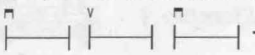
El Cuarteto de cuerda en la mayor K. 464 contiene una serie de variaciones sobre un tema cuyo comienzo se puede ver en el ejemplo 3.

Mozart, Cuarteto de cuerda en la mayor K. 464. Andante

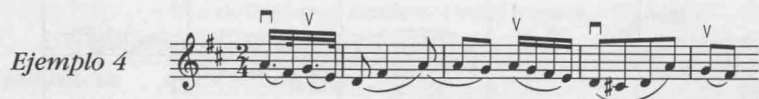
*Ejemplo 3* 

Esta melodía es sencilla y armoniosa. La tonalidad de re mayor tiene mucha resonancia en los instrumentos de cuerda. Tenemos que procurar en primer lugar preservar la sencillez de este tema y evitar cualquier tensión que interfiera. La implicación para la mano izquierda del violinista es que éste debería mantenerse en la primera posición lo más posible y usar muchas cuerdas al aire. Cuanto más larga la cuerda, mayor relajación tendrá -también la mano-. Además, la claridad de la cuerda al aire es una gran virtud y las notas pisadas deberían igualar la brillantez de su sonido. En el caso presente se puede aplicar un vibrato ornamental a ciertas notas, pero hay que tener en cuenta que el vibrato pertenece a la categoría de los ornamentos y que tenemos que hacer un uso discriminado de él. Debería relajar y dar calidez a la nota en cuestión, pero no añadir más tensión (como lo hace habitualmente el vibrato moderno). La amplitud debe ser muy pequeña y la velocidad suave y discreta. En todo caso el sonido vibrado debe ser compatible con las notas tocadas al aire.

La afinación de las tríadas debería ser pura para dar la impresión de relajación y bienestar. La práctica, que más tarde se convirtió en habitual, de tocar la nota superior de los intervalos de tercera mayor con una afinación algo más alta (y por consiguiente la de los intervalos de tercera menor más baja) es otra señal de tensión; ésta impregnó el estilo de tocar moderno, como lo hizo también la preferencia por las posiciones altas y el vibrato omnipresente. La tendencia hacia líneas melódicas más extensas a lo largo de la vida de Mozart se percibe claramente, y en ese contexto surge la necesidad emocional de afinar las notas principales algo más alto; en el ejemplo presente, sin embargo, el intérprete debería dar prioridad a la sensación de calidez armónica que exige una afinación pura de las terceras.

La calidad del sonido y la afinación son los ingredientes básicos aportados por la mano izquierda y transformados en música por la acción del brazo derecho del violinista. El arco clásico, que representaba una transición entre el arco barroco y el moderno, era capaz de crear una línea legato más larga que el arco más antiguo, pero todavía no se pegaba a la cuerda como el arco Tourte. El sonido de un golpe de arco prolongado todavía mostraba una cualidad curvada como la que se conseguía con el arco barroco (  ) y no tenía el carácter "horizontal" igualado del arco moderno (  ). Se podría decir que el el sonido del arco pre-Tourte respiraba y poseía una flexibilidad extrema; articulaba de manera muy natural y hacía una distinción consciente (e intencionada) entre notas tocadas arco abajo (  ) más pesadas y notas tocadas arco arriba (  ) más ligeras. En comparación, el arco moderno con su presión continua es capaz de ignorar cualquier diferencia entre el sonido de un golpe de arco hacia arriba y otro hacia abajo, y el punto de articulación natural del arco antiguo tiene que ser sustituido por una interrupción del movimiento, si es necesario: el golpe de arco *martelé* que se puede reproducir gráficamente como  .

Volviendo a la frase de Mozart, podemos ver fácilmente cómo el arco clásico consigue un efecto ideal de flexibilidad alternando golpes de arco hacia arriba y hacia abajo (véase el ejemplo 4).



Un factor importante en el movimiento del arco es la velocidad. Estoy convencido de que la técnica clásica (así como también la barroca) consistía en pasar el arco despacio. Esto tiene dos ventajas claras:

a) La producción de sonido no es tensa sino intensa y se puede sacar máximo provecho al peso justo del arco permaneciendo lo más posible en la parte media inferior.

b) Pasar el arco despacio permite más de un golpe en la misma dirección ( $\square + \square$  ó  $v + v$ ), un factor importante a la hora de determinar el peso de una nota específica. De modo que el pasaje se debería tocar con los arcos indicados en el ejemplo 5 si queremos dar el mismo peso a los compases 2 y 4:



Es claramente el arco el que da vida a la música; cuando el arco no tiene en cuenta la cualidad de “respiración” de la música como consecuencia de una presión constante, los músicos buscan otras vías para animar su interpretación. Durante el siglo XIX fue el recién inventado portamento el que se encargó de ello; en cuanto a nuestro siglo, adoptó el vibrato constante. Pero ambos recursos obstruyen la claridad musical: el portamento tapa las aberturas en la articulación mientras que el vibrato (cuando se usa como medio de tensión) destruye el carácter transparente del sonido. Y una falta de claridad daña las partituras de Mozart, cuyas construcciones de líneas musicales no están hechas sino para ser oídas, tanto las voces interiores y las graves como la voz principal.

El ejemplo 6 muestra un caso típico de esta sonoridad transparente, tomado del Cuarteto de cuerda en mi bemol K. 428.

Mozart, Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor K. 428. Andante con moto

Ejemplo 6

Antes mencioné la capacidad de Mozart para dar sorpresas extraordinarias que resultan satisfactorias y lógicas; no se puede encontrar una mejor cita que el ejemplo 7, tomado del mismo movimiento:

Ejemplo 7 Mozart, Cuarteto K. 428. Andante con moto

Cuanto más clara la presentación, mejor; aquí debemos procurar un sonido puro y exquisitamente equilibrado, un arco lento (para expresar el ritmo pausado del Andante) y nada de vibrato.

Un aspecto de la interpretación de Mozart que ha sido influenciado en gran medida por la tensión inherente de los instrumentos post-clásicos, que ha ido en aumento, es el *tempo*. El hecho de tocar con un violín clásico con cuerdas de tripa y usando un arco más antiguo, dotado de mayor flexibilidad, ayuda a descubrir de nuevo un sentido de la velocidad que está estrechamente relacionado con el pulso humano y no necesita valores extremos del metrónomo, tanto en un sentido como en otro. Los movimientos lentos guardan una fluidez

expresiva que evita cualquier pesadez y conserva una cualidad retórica, un sentido de dirección. Cualquier exceso de tensión tiene el efecto desafortunado de ralentizar el ritmo natural y la gracia de tales movimientos, como el que se muestra en el ejemplo 8.

Mozart, Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K. 458. Adagio

Ejemplo 8a

Mozart, Cuarteto de cuerda en do mayor K. 465. Andante cantabile

Ejemplo 8b

Probablemente sea verdad que el metrónomo ha tenido el efecto de distanciar el pulso humano de la acción de determinar el *tempo* musical, no sólo en los movimientos lentos sino también en los rápidos. Se pierde cierta emoción cuando el *tempo* de un Allegro como el que se ve en el ejemplo 9 es demasiado rápido para que el arco pueda realizar articulaciones refinadas.

Mozart, Cuarteto K. 465. Finale

Ejemplo 9

La velocidad tiene que estar siempre al servicio del discurso musical si no queremos que la música degenere en brillantez vacía. Ni la palabra hablada ni, por las mismas razones, la música deberían ser llevadas nunca con apresuramiento. En un *tempo* lento, como el que se muestra en el ejemplo 10, hemos de acordarnos del carácter semejante al habla que tiene la frase y evitar la búsqueda de un sonido precioso como un fin en si.

Mozart, Cuarteto de cuerda en re menor K. 421. Andante

Ejemplo 10

La importancia de la articulación en la música de Mozart demuestra sus vínculos con los principios retóricos del barroco. El siglo XIX cultivaría las líneas más prolongadas tocadas *legato*: las consecuencias de este nuevo enfoque fueron, entre otras, un abanico más amplio de matices dinámicos y una diferenciación mayor de calidad de sonido. Mozart era todavía bastante limitado en su vocabulario dinámico: su arco carecía de la agresividad del arco moderno y no tenía el peso y la tensión necesarios para conseguir los amplios *crescendos* que

forman parte del lenguaje romántico. Los peligros para intérpretes modernos son de dos clases: por una parte, tendrían que evitar contrastes dinámicos excesivos que tienden a distorsionar la intención de las frases de Mozart; por otra, deben tener en cuenta que en el periodo clásico el golpe de arco básico era todavía un impulso con el arco hacia abajo seguido de un reflejo arco arriba más ligero, muy parecido al movimiento del pie posado en el suelo y levantado a continuación. La unidad básica se puede expresar gráficamente de la manera siguiente: — ∪. Cuando el arco moderno favorece la línea *legato* más larga, como ocurre en tiempos posteriores, el movimiento de arco arriba gana en fuerza y desarrolla un *crescendo* hacia el siguiente movimiento arco abajo, con la pérdida inmediata de un fuerte pulso rítmico: < —. Este negar la parte débil del compás con una ligera crecida hacia arriba daña muy en particular los ritmos de baile, y en el caso de los minuetos de Mozart (véase el ejemplo 11) destruye el carácter estimulante de la acentuación destacada de la parte fuerte del compás.

Mozart, Cuarteto K. 421. Minueto

Ejemplo 11

En general hay que procurar evitar los *crescendi* arco arriba, pues tienden a hacer más plano el tiempo fuerte siguiente y a dar a la línea melódica una sensación de horizontalidad que lleva finalmente al concepto estético del *legato* interminable (ver ejemplo 12).

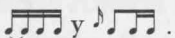
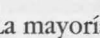


Mozart, Cuarteto de cuerda en sol mayor K. 387. Andante cantabile

Ejemplo 12

La vida de la música de Mozart reside en impulsos y relajaciones constantes, y la determinación exacta de los golpes de arco es muy importante; una dirección del arco equivocada da como resultado el efecto equivocado. Debemos tener en mente que los principios de la técnica del arco de Leopold Mozart, tal y como se encuentran en su método de violín, siguieron siendo válidos a lo largo de la vida de su hijo.



Un asunto importante a considerar es, finalmente, cómo llevar a cabo los ornamentos y adornos de Mozart. Por naturaleza son ligeros y no acentuados, y exentos de tensión, como los propios trinos y grupetos. Para conseguir un efecto de ingravidez, sin embargo, la apoyatura precedente (como lo indica la palabra *appoggiarsi/apoyarse*) recibe la acentuación necesaria -en la parte- para propulsar el adorno en el aire. Si la apoyatura ocurre en un movimiento de arco hacia abajo el intérprete debe procurar disminuir la intensidad del impulso inicial inmediatamente después de la apoyatura antes del comienzo del trino o grupeto. Si el adorno está marcado en un movimiento de arco hacia arriba hay que evitar un *crescendo* en la parte débil del compás. La ejecución rápida de un trino conlleva el riesgo de tensión en la mano izquierda y tiene como resultado un movimiento rígido, incontrolado y demasiado fuerte en cuanto a sonido. Tal como el vibrato, el trino debe producir un efecto de relajación después del énfasis de la apoyatura. Debería asemejarse a los movimientos de un trapecista en el circo, desafiando la ley de la gravedad.

En los numerosísimos casos en los que la apoyatura es seguida solamente por la nota principal, la notación de Mozart debe ser ejecutada eliminando cualquier peso en esa nota principal, creando así una diferencia entre  y . La mayoría de las ediciones de Mozart del siglo XIX hicieron caso omiso de esta distinción y desafortunadamente muchas de ellas se han seguido editando hasta hoy en día (de manera similar, la fórmula barroca  se cambiaba rutinariamente en las ediciones románticas por , creando así un acento en el trino arco arriba). De todas formas es comprensible, a la luz del desarrollo posterior de la técnica del arco, que una presión sostenida durante más tiempo era incompatible con la idea de ornamentos de ejecución ligera. A Mozart le va mejor un estilo interpretativo que combine el carácter incisivo con la ligereza: dicho de otro modo, un alto grado de flexibilidad que produzca emoción y evite el quedarse atrás en el tempo.

El denominador común de todos los puntos que he tratado es la idea de que en la interpretación de la música de Mozart se puede y debe conseguir intensidad sin la tensión que se hizo habitual en la interpretación de la música de los siglos XIX y XX. Para músicos modernos, volver a instrumentos más antiguos del periodo clásico significa en primer lugar un proceso de “desaprendizaje”, de abandonar una técnica que está basada en un alto grado de tensión. Aún si al principio se experimenta una sensación de frustración (nuestra tradición basada en un enfoque muscular es inútil y dañina tanto para el instrumento como para la música), a esta primera reacción le sigue muy a menudo una sensación renovadora de libertad. Relajación lleva a elasticidad; la presión constante es sustituida por una multitud de impulsos diferenciados entre sí. Una vez que estos principios importantes hayan arraigado en nuestra manera de interpretar el repertorio clásico es posible, desde luego, conseguir una

solución de compromiso viable con instrumentos modernos. En la caligrafía la vieja pluma de ave es la herramienta ideal, pero una vez que hayamos dominado este arte de la hermosa escritura y sepamos diferenciar los trazos individuales seremos capaces de producir resultados artísticos incluso con una pluma estilográfica. ■

Traducción: Laurence Schröder