

## NOTAS AL PROGRAMA

Wolfgang Amadeus Mozart. *Sinfonía n.º 29 en la mayor, K 201*

Miren atrás o adelante, los grandes siempre inventan. Al final, los análisis de tipo progreso-reacción suelen resultar banales: los maestros crean, sea con mimbres nuevos o viejos, y los menos dotados recrean, por mucho que se asomen al borde de la vanguardia. Cuando acuden a la tradición, los grandes, por lo general, practican «la síntesis», que es otra forma de decir «la creación». Fiémonos si no de los químicos, que cuando dicen «sintetizar» quieren decir «crear» una especie química nueva a partir de varias antiguas.

Todo esto viene a cuento de Mozart, que es la genialidad misma en su variedad musical. La sinfonía que nos ocupa, que hace la número 29, está situada en el gozne que separa en dos bloques, el de juventud y el de madurez, las cuarenta y una que compuso el gran Amadeus. En opinión del maestro Robbins Landon, autoridad segura en asuntos mozartianos, ésta, en la mayor, constituye «el logro culminante del ciclo de las sinfonías tempranas de Mozart». Estamos en 1774, Mozart es un joven de dieciocho y aún está por venir el último y asombroso empellón sinfónico —Praga, 40, Júpiter— pero lo que tenemos delante es ya un ejemplar de altísimo arte musical.

Volviendo al asunto de la síntesis, les propongo que se fijen con algún detenimiento en el tema inicial de la sinfonía. Es un fenomenal acierto de inspiración que consta de dos partes: primero, un salto de octava descendente y, a continuación, una docena de breves corcheas que picotean con gracia en torno a dos rebotes sucesivos. Es un tema moderno —elegante, sonriente, muy sinfónico— pero el tratamiento que le da Mozart constituye un admirable ejemplo de síntesis estilística. El tema se presenta en dos episodios de signo contradictorio. La primera exposición se hace con los violines cantando el tema mientras la cuerda baja proporciona como acompañamiento un suave y modernísimo curso armónico. Pero inmediatamente viene la segunda exposición que nos revela la inesperada capacidad polifónica de este tema. Se nos da en imitaciones de aire barroco, imitaciones que culminan con la exposición imitativa a cuatro partes que oímos en la coda. Mozart juega a la síntesis con el tema que acaba de crear: ahora lo presento a la moderna, ahora lo dispongo como hacían los maestros de ayer.

Hay más juegos sintéticos —con Mozart, siempre hay algún juego cerca— en este maravilloso «Allegro moderato». Es un movimiento decididamente sinfónico, pero muestra en seguida una vocación de cámara, en hermosa síntesis de contrarios. Y si queremos hilar aún más fino, podemos decir que el perfume camerístico de esta pieza es el resultado de aún otra fusión sintética: hay aspiraciones de cuarteto (la cámara nueva), pero también se perciben recuerdos de suite y de sonata barroca (la cámara vieja).

La marca del genio: síntesis, alquimia creadora, ver el oro aéreo donde los demás no encontramos más que pesado plomo. En sus tres movimientos restantes (precioso el «Andante» de cuerdas ensordinadas, camerístico el «Minuetto», con sus juegos de preguntas y respuestas y sus diseños entrecortados) la sinfonía continúa por esas crestas divinas y aún se permite alguna excursión por praderas humanas.

Ludwig van Beethoven. *Triple concierto para piano, violín, violonchelo y orquesta en do mayor, op. 56*

Los genios se distinguen por su capacidad de realizar síntesis creadoras, pero también se les nota su genialidad en otras rarezas, como la facilidad para convertir los problemas en oportunidades. La reunión de un piano, un violín, un violonchelo y una orquesta es un problema musical de primer orden. Visto de lejos, el follón sonoro y el desequilibrio parecen garantizados. Dejemos que nos lo cuente Alfredo Casella, que fue el siguiente compositor (¡150 años después!) en abordar el género. «El viejo clave», escribe Casella en 1936 a propósito del trío de piano, violín y violonchelo, «se empastaba mucho más íntimamente que el piano con los dos arcos, se identificaba estrechamente con su lenguaje, dando lugar a un conjunto sonoro que el piano de hoy no puede igualar, pese a la enorme superioridad de sus recursos». Y, en 1941, completa la queja: «La asociación de este trío con la orquesta representa uno de los problemas sonoros más serios y difíciles a los que se puede enfrentar un compositor». Tomás Marco, que, junto con Gabriel Fernández Álvarez es uno de los escasos «triplistas» españoles, concreta así las dificultades de ese conjunto instrumental: «Un triple concierto no es cosa fácil de equilibrar y la prueba es que existen poquísimos en la historia musical. Por un lado, hay tres solistas individuales y por otro un solista global que es el propio trío y, además, hay que compensarlos con una orquesta que en este caso no puede ser de enormes dimensiones».

Beethoven, como decíamos, es capaz de ver y aprovechar la oportunidad que se esconde detrás de un problema serio. En 1804 se vio en la tesitura de abordar este *Triple concierto* (o *Concertino*, o *Sinfonía concertante*, que de todas estas maneras se refiere a él el autor), con destino al Archiduque Rodolfo, amigo y alumno suyo, y le dio la vuelta al guante de sus problemas. El principal de todos parece el del violonchelo, cuya sonoridad alcanza justo para conversar camerísticamente con un piano y un violín, pero que corre gran peligro de naufragar, sobre todo en el registro grave, cuando se ve rodeado por esos dos colegas y por una orquesta entera. En vista de lo cual, Beethoven hace que su violonchelo se produzca mayoritariamente en el registro agudo y, además le da la voz cantante, le hace responsable de la presentación de casi todos los temas importantes que van apareciendo en la partitura, de manera que nuestro oído inevitablemente se esfuerza por distinguir el timbre del violonchelo solista entre el lío general. Con eso y con un tratamiento delicado y ligero del piano, para que no apabulle a sus compañeros, logra Beethoven darle a su obra un