

Desde el prisma del pianista: preparación e interpretación de la Sonata para violín y piano, Kv. 304, de W. A. Mozart

From the Pianist's Perspective: Preparation and interpretation
of W. A. Mozart's Violin and Piano Sonata, K. 304

Alejandro Algarra Ulierte
Conservatorio Superior de Granada
aalgarra@gmail.com

Recibido: 04/03/2024
Revisado: 13/04/2024
Aceptado: 11/06/2024
Publicado: 01/07/2024

Sugerencias para citar este artículo:

Algarra Ulierte, Alejandro (2024). «Desde el prisma del pianista: preparación e interpretación de la Sonata para violín y piano K. 304, de W. A. Mozart», *Tercio Creciente*, 26, (pp. 163-176), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.26.8816>

Resumen

El objetivo de esta investigación es destacar la función que desempeña el piano junto a otros instrumentos en el género camerístico, a través del estudio y análisis interpretativo de la *Sonata Kv. 304* de Wolfgang Amadeus Mozart (1778). En este sentido, será fundamental la perspectiva del pianista para mostrar cómo afrontar una partitura de música de cámara, con autonomía y desde el conocimiento de la intención del autor y el tratamiento del instrumento de teclado. Determinar las fases creativas del trabajo del intérprete depende de factores como la formación del músico, el trabajo estilístico y el carácter personal que se otorgue a la obra. Se tendrán en cuenta los diferentes tipos de dificultades y elementos de escritura propios de cada compositor con un enfoque técnico e interpretativo diferente.

Palabras clave: piano, música de cámara, W. A. Mozart, interpretación, clasicismo musical.

Abstract

The aim of this research is to highlight the role played by the piano along with other instruments in the chamber music genre, through the interpretative study and analysis of Wolfgang Amadeus Mozart's *Sonata Kv. 304* (1778). In this regard, the pianist's point of view will be fundamental to know how to approach a chamber music score, with autonomy and knowledge of the composer's intention and of the way the keyboard instrument must

be treated. Establishing the creative phases of the performer's work depends on factors such as the musician's own training, the stylistic approach and the personal touch given to the piece. The different types of difficulties and composer-specific writing elements will have to be taken into account with a different technical and interpretative approach.

Keywords: Piano, Chamber Music, W. A Mozart, Interpretation, Musical Classicism.

1. Introducción

La música de cámara es un género con identidad propia y características singulares que se ha desarrollado fundamentalmente en los siglos XVIII y XIX. No obstante, y como afirma Radice (2012) este término se introdujo en el siglo XVII por el teórico Marco Scacchi quien la incluía dentro de uno de los tres contextos en los que se encontraba habitualmente la música: "música eclesiástica, música teatral y música de cámara" (p. 1). La versatilidad de este género, hace que esté presente en variados contextos artísticos y pedagógicos, así como en una gran diversidad de espacios escénicos públicos y privados. Su relevancia se fundamenta en la excelencia de las composiciones creadas a lo largo de la historia, así como por su capacidad de ejecución con pocos recursos y en espacios reducidos. A menudo, nos enfrentamos a limitaciones en cuanto al tamaño de la sala, impidiendo la presencia de una orquesta; sin embargo, la posibilidad de dar vida a una agrupación camerística de reducido formato se presenta como la solución perfecta.

Como figura más representativa del período clásico, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) es uno de los compositores más prolíficos de música de cámara con piano. Dada la relevancia de este compositor, existen numerosas investigaciones que estudian, no solo sus aspectos biográficos, sino también las composiciones que forman parte de su amplio catálogo. Sin embargo, apenas se ha trabajado su obra de música de cámara desde la perspectiva interpretativa del pianista. En este sentido, y como bibliografía de referencia, son esenciales las publicaciones de Rushton (2009), Kuster (1996), Keefe (2003). En relación a los aspectos de trabajo técnico e interpretativo de la música de cámara en general, partimos de la obra *Aprendizaje y enseñanza vocal, instrumental y de conjunto* (2018) de Gary McPherson, quien establece unas pautas dirigidas a profesores y estudiantes de música, centrándose en las habilidades que se deben desarrollar en la interpretación de música de conjunto. No obstante, en esta publicación, no encontramos referencias concretas para pianistas o indicaciones de gran profundidad técnica o concreción pianística.

Aunque en nuestra investigación nos centramos en la elaboración de una guía enfocada al intérprete de las obras propuestas, que puede tener efecto pedagógico, también resulta interesante mencionar la guía para el oyente de Keller (2014).

El instrumentista debe tener un orden establecido a la hora de realizar un trabajo de preparación de repertorio, previo a un ensayo, una grabación o una puesta en escena. Esa estructura debe ser aún más metódica en el caso de las obras de conjunto instrumental,

pues previo al trabajo grupal siempre existirá una preparación individual, necesaria y que será la base del trabajo de ensamblaje posterior. Si un miembro integrante de una agrupación instrumental no ha realizado de manera correcta su preparación individual, el grupo en su totalidad no podrá avanzar en el montaje de la obra.

Dividiremos ese método de trabajo de la siguiente manera:

1. Trabajo individual: lectura de la obra, análisis y aspectos técnicos.
2. Trabajo individual: profundización en elementos interpretativos.
3. Trabajo de conjunto: labor de ensamblaje junto con el resto de intérpretes de la agrupación. Puesta en escena.
4. Mantenimiento del repertorio: “repertorio pasivo”¹.

Estos aspectos se pueden aplicar tanto al pianista profesional como al estudiante que cursa la asignatura de música de cámara en un conservatorio o escuela profesional o superior. La diferencia radicará en la autonomía y en la rapidez con la que pase de una fase a otra, en función del tiempo de que disponga antes de una actuación pública o un examen, según cada caso. Y por supuesto, en la calidad final de la interpretación.

Trataremos aspectos propios de técnica pianística, así como interpretativos y de trabajo de conjunto con el resto de la agrupación. Todo esto se va a ejemplificar en el estudio y trabajo interpretativo de la Sonata para violín y piano *Kv. 304 en Mi menor* de Mozart: una obra íntima y emotiva escrita en 1778. La única de sus sonatas para esta agrupación escrita en modo menor, que consta tan solo de dos movimientos y que pertenece a su catálogo de sonatas “maduras”.

2. Objetivos

El objetivo principal de este artículo es desarrollar un manual o una guía interpretativa, con la finalidad de trabajar el estudio del repertorio camerístico para piano, centrándonos en la *Sonata Kv. 304, en Mi menor* de W. A. Mozart. A través del análisis interpretativo de esta sonata buscamos facilitar al intérprete, al docente y al alumnado que afronte este repertorio todo el proceso de aprendizaje y de puesta en escena de esta obra.

Otro objetivo de esta investigación es estudiar diferentes modos de trabajo y preparación por parte del intérprete pianista, del repertorio camerístico del autor propuesto, detallando los métodos de trabajo que se seguirían. Y, por último, observar los diferentes tipos de dificultad a los que se enfrenta un intérprete al ejecutar obras camerísticas del período clásico y analizar la línea pedagógica a emplear para el trabajo de este repertorio como docente.

¹ Con el término “repertorio pasivo”, nos referimos a aquellas obras que un intérprete ha trabajado con suficiente profundidad para que, aunque haya pasado un tiempo desde la última vez que la estudió o interpretó, su recuperación es relativamente sencilla y se puede hacer de manera ágil.

3. Metodología

Para el apartado del análisis musical y la observación de la escritura del compositor, emplearemos la metodología analítica. Para el apartado en el que se trabaja la interpretación de esta pieza, me he basado en mi propia experiencia como pianista miembro de agrupaciones camerísticas y como docente de la asignatura de Música de Cámara en centros superiores oficiales.

4. Análisis musical de la Sonata KV. 304 de Mozart

Compuestas a lo largo de toda su vida, las sonatas para violín y piano de Mozart reflejan la evolución del estilo del compositor, desde sus primeras obras juveniles hasta sus últimas creaciones, de un lenguaje más personal y expresivo.

Las primeras sonatas para violín de Mozart fueron escritas cuando el compositor contaba con muy corta edad. Se trata de obras sencillas, de estructura tradicional. Sin embargo, ya en estas obras se pueden apreciar algunos rasgos del estilo mozartiano, como su capacidad para crear melodías originales y expresivas.

En la década de 1770, Mozart comenzó a componer sonatas para violín de mayor complejidad y profundidad. En estas obras, el piano comienza a adquirir relevancia dentro de su escritura y se observan interesantes diálogos entre ambos. Una de las sonatas más relevantes de este período es la *Sonata en La mayor, Kv. 305*, compuesta en 1778. Esta obra es un ejemplo de la alegría y la espontaneidad de la juventud de Mozart. Otras sonatas importantes de este período son la *Sonata, en Mi menor, Kv. 304*, de carácter dramático y expresivo y eje central de este estudio y del presente análisis; y la *Sonata en Re mayor, Kv. 306*, más elegante y virtuosística.

En la década de 1780, Mozart alcanzó la madurez como compositor. Sus sonatas para violín de este período son obras maestras de la literatura musical. Una de las sonatas más célebres de esta época es la *Sonata Kv. 526, en La mayor*. Otras sonatas importantes de este período son la *Sonata en Mi bemol mayor, Kv. 481*, una obra lírica y expresiva; y la *Sonata en Fa mayor, Kv. 547*, de carácter más virtuosístico y dramático.

Este estudio se centra en la *Sonata para violín y piano Kv. 304*, en Mi menor, que consta de dos movimientos: un Allegro en forma sonata y un minuetto con trío. Esto muestra la transición de la forma entre el Barroco y el Clasicismo, que queda patente en otras piezas del mismo autor.

El primer movimiento de esta obra se caracteriza esencialmente por el sobredimensionado de las secciones temáticas (exposición y recapitulación), a la par que el desarrollo se reduce a unas decenas de compases. Esto se puede deber a la búsqueda de un equilibrio de la forma compositiva en la que parámetros como unicidad, dimensión y variabilidad queden equilibrados. De este modo, el haber realizado un desarrollo mayor hubiese ampliado de forma significativa la duración de la pieza, habiendo sido necesario entonces limitar las secciones expositivas, provocando que el peso solístico se vea disminuido considerablemente.

Con la solución tomada por el compositor, todos los materiales temáticos aparecen debidamente repetidos y repartidos entre ambos instrumentos, avanzando en el estilo, partiendo del estilo Barroco, en el que el solista quedaba relegado a los papeles virtuosos de las secciones de transición, y el instrumento de teclado, al de acompañante. De esta manera, Mozart realiza un tratamiento del piano que rompe con la tradición, aportándole un protagonismo en forma de diálogos de igual a igual con el violín. Bien es cierto que esto no ocurre de manera constante en la obra, en la que hay acompañamientos en la parte del piano sin relevancia ni interés. Estamos ante un estadio incipiente, una primera toma de contacto, de la importancia del piano dentro de las agrupaciones.

Es reseñable el inicio del movimiento, en el que el violín y el piano interpretan el tema a unísono, como un anticipo de la igualdad que pretenderá Mozart a lo largo de toda la sonata.

Es por ello que, para también corresponder al necesario desarrollo de los temas, el compositor aprovecha las secciones transitorias entre las apariciones temáticas (puentes, progresiones, etc.) para realizar manipulaciones motivicas y sin introducir material nuevo, o bien, en otros casos, rearmonizar o modificar partes del piano como elemento acompañante. Un ejemplo claro de esta técnica lo encontramos en la reexposición del tema A, algo que también, por ejemplo, aparece en la reexposición de la *Sonata Kv. 545* (aparece el tema en la subdominante) o en la *Kv. 283* (la repetición del tema original en Sol mayor es presentada y repetida modulando a La menor como flexión a una tonalidad de función de subdominante).

Por otro lado, desde el punto de vista del tratamiento de la instrumentación, encontramos referencias a elementos sinfónicos, como el Cohete de Mannheim, la presentación de motivos octavados simulando el tutti orquestal, o la reiteración de acordes o su variación como bajo de Murky, elemento que recuerda la escritura en ostinato rítmico de la sección de cuerda de una orquesta clásica.

Finalmente, en el tratamiento armónico no se encuentran excesivos avances o desarrollos complejos. El Mozart más clásico desenvuelve la tonalidad dentro de los cánones, sin salirse especialmente del guión. Significativo es el mínimo uso de acordes más avanzados, como napolitanas y aumentados, o incluso la relativamente pequeña aparición de la dominante secundaria como función enfatizadora. Sin embargo, destaca la amplia gestión de la semicadencia como elemento estructural utilizado para delimitar secciones o divisiones de las mismas, casi siempre acompañados con silencios completos a posteriori.

En el segundo movimiento nos encontramos ante un Mozart tradicional en estilo, pero que en momentos determinados no duda en romper los cánones preclásicos que rodean este movimiento. Por ejemplo, desde el punto de vista armónico y rítmico es a la par conservador (motivo cadencial frigio que subyace en el tema principal, ritmo hierático en el tema del trío, armonías sencillas, último acorde de tónica sin tercera), e innovador (utilización de la sexta aumentada, La sostenido, en el motivo principal con función de dominante secundaria de la semicadencia, aparición de figuras de tresillo en el minueto, generando un eclecticismo rítmico).

Algunos de estos aspectos (dualidad rítmica de subdivisión binaria y ternaria, por ejemplo) se aprecian en otras obras, como sucede en el segundo movimiento del *Concierto n° 23 para Piano y Orquesta Kv. 488*.

No obstante, sí podemos observar que el tratamiento formal, en este caso, se ajusta bastante al estilo, si bien se introducen algunas pequeñas licencias en tanto en cuanto la obra camerística ya no tiene el marcado carácter de danza.

Estas cuestiones incluyen la introducción de compases de enlace entre el minueto y trío para no perder la continuidad, o el engrosamiento de la zona cadencial final, con una coda más cercana a la óptica orquestal que a la propia del piano de la época, aspecto que, sin embargo, será un posterior Beethoven quien expanda de forma sistemática.

El tratamiento del piano dentro de la agrupación sigue la misma línea del primer movimiento. El inicio del segundo movimiento comienza con un piano a solo que presenta el tema, que a continuación retomará el violín, con el sustento del acompañamiento del instrumento de teclado. Este acompañamiento contiene tintes avanzados de innovación en su tratamiento, incluyendo cromatismos y giros que muestran pequeñas melodías secundarias, enriqueciéndolo y resultando ciertamente innovador, aunque de manera prematura. El diálogo entre el violín y el instrumento de teclado está bien definido, haciendo que el trabajo entre ambos instrumentistas deba ser bien planteado antes de una puesta en escena.

El pianista deberá afrontar esta obra con atención a cada detalle, ya que, por ejemplo, en cuestiones de articulación, hay una gran carga de indicaciones muy concretas, y habrá que estudiar con detenimiento cada una de ellas. No es una obra que requiera un trabajo de lectura y digitación muy concienzudo, ya que es intuitiva y sencilla desde el punto de vista armónico y técnico. Pero sí que los constantes diálogos con el violín obligarán a un análisis de articulación por parte de ambos. El empleo del pedal será muy delicado, debiendo hacer uso de medios pedales o incluso cuartos de pedal, para buscar una pequeña resonancia sin un resultado sonoro de gran reverberación ni una sonoridad grandilocuente, más propia de épocas posteriores. El trabajo de digitación, aunque sencillo, deberá ser cuidadoso, por la multitud de escalas y arpeggios presentes en la obra, y ayudará a que la fluidez sea la adecuada de cara a un trabajo de ensayo con el instrumentista de cuerda frotada. Se deberán trabajar aspectos de regularidad en la pulsación y de control de sonido, especialmente en el segundo movimiento, para conseguir un equilibrio sonoro correcto entre ambos instrumentos, pretendiendo que el diálogo sea fluido y que el protagonismo pase de un músico a otro sin entorpecerse en modo alguno.

5. Aspectos de preparación de la Sonata Kv. 304 de Mozart por parte de un pianista²

Es importante anticipar que en esta obra nos encontraremos con una serie de dificultades características de su escritura y estilo, como son la claridad y la articulación delicada. El

2 Todos los fragmentos musicales empleados en el presente apartado han sido extraídos de: *Mozarts Werke, Serie XVIII: Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine, Bd.2, No.28* (pp.2-11 (54-63)). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879.

intérprete ha de superarlas y valerse de ellas para una ejecución con la máxima corrección estilística. A continuación, presentamos un análisis interpretativo de aquellos fragmentos de la *Sonata Kv. 304* de Mozart que consideramos significativos para ilustrar el trabajo pianístico de esta obra de música de cámara. Se va a seguir la siguiente estructura:

1. Fragmento del ejemplo musical que se quiere trabajar.
2. Explicación de los aspectos interpretativos más destacados de dicho fragmento.

Fragmento Musical 1

Fig.1. MOZART, Sonata Kv. 304, I, cc. 60-75

Como podemos observar en la figura 1, los juegos de articulación son claros y definidos, incluyendo recursos como el staccato, rayas de *tenuto*, acentos, silencios, *legato*, así como combinaciones, superposiciones y alternancias contrastantes de estas articulaciones. La sencillez armónica y de escritura hace de estos elementos algo de gran importancia, ya que son los que dan sentido a la interpretación. El intérprete no tiene pedal de resonancia en el que refugiarse, no hay gran actividad por parte del violín para relativizar defectos interpretativos del pianista. La pulcritud de la escritura se convierte en un gran valor y una gran dificultad para el intérprete. En este supuesto, las primeras fases del trabajo individual son de gran importancia, ya que el pianista deberá asimilar cada una de estas articulaciones con diferentes gamas de ataque y movimientos de la mano, interiorizándolos para que cuando comiencen los ensayos con el violinista, no haya ningún detalle sin estar bien identificado y correctamente ejecutado. Por tanto, no hay elementos de agilidades, saltos o grandes alardes de virtuosismo. Ni siquiera de sutilezas de pedal. Son aspectos básicos, pero con una escritura concreta y cristalina, que el pianista deberá afrontar con el mayor rigor posible. Deberá unificar la articulación, que no se diluya con el tiempo en la interpretación, que no haya variación entre los mismos elementos de articulación y que siempre mantenga el mismo carácter enérgico.

Fragmento Musical 2

Allegro. Composit 1778 in Mannheim.

Violino.

Pianoforte.

Fig.2. MOZART, Sonata Kv. 304, I, cc. 1-8

En los compases que muestra la figura 2, se aprecian aspectos de timbre y sonido, ya que en algunos momentos el papel del piano y del violín ocurrirán al unísono, y a pesar de tratarse de timbres diferentes, el instrumentista de teclado deberá buscar un sonido redondo y proyectado, por medio de una técnica de peso de brazo y empuje del teclado. Nunca se golpeará la tecla, se buscará una profundidad en el ataque y siempre actuando desde cerca del teclado, evitando todo gesto innecesario y no tomando altura o distancia entre el dedo y la tecla. De este modo, el sonido que ofrecerá será más cálido, más próximo al del violín, y el timbre de ambos instrumentos será más cercano y estará más fusionado. Este aspecto deberemos considerarlo a lo largo de toda la obra, pero se hace más evidente cuando violín y piano realizan un diálogo de iguales características, y aún más, cuando interpretan una melodía al unísono.

Fragmento Musical 3

Fig.3. MOZART, Sonata Kv. 304, I, cc. 100-114

En la figura 3 podemos observar grandes dificultades de articulación, tal y como nos referíamos anteriormente. En los compases 100 a 103, Mozart nos propone una articulación *staccato* en la mano derecha, mientras yuxtapone un *legato* en la izquierda,

realizando figuraciones similares en ambas manos. El trabajo de estos compases deberá realizarse por manos separadas, procurando que cada mano tenga bien asimilada y concretada su articulación, y en el momento de juntarlas deberá realizarse un estudio lento y con atención a cada nota, para respetar cada articulación sin contaminar la de una mano, con la otra. En los siguientes compases del ejemplo, vemos cómo pasamos del *staccato* al *legato* en un período corto de tiempo y mientras el violín también ejecuta sus propias articulaciones.

Fragmento Musical 4



Fig.4. MOZART, Sonata Kv. 304, I, cc. 85-99

Refiriéndonos a los momentos en los que el piano realiza acompañamientos, bien de la melodía que ejecute el violín o de su propia mano derecha, habrá que trabajar de manera concreta los diferentes planos sonoros que nos encontramos en cada momento. En el fragmento musical 4 podemos observar una nota repetida, Fa sostenido, en la mano izquierda de los compases 88 y 89, así como un Si repetido, a distancia de octava, en los compases 92 a 95. Resultarían martilleantes estas figuraciones si el pianista no las tratara con delicadeza y sabiendo distribuir la sonoridad de ambas manos, siempre teniendo en cuenta el protagonismo que debe tener cada instrumento y cada voz del mismo en cada momento de la partitura. La interpretación de estos acompañamientos deberá realizarse desde cerca de la tecla, evitando altura de mano para no golpear y que no se nos dispare el sonido, y siempre siendo consciente de que es un acompañamiento y debe estar en segundo plano.

Fragmento Musical 5

Fig.5. MOZART, Sonata Kv. 304, I, cc. 174-187

En la figura 5 podemos observar la obligatoriedad del pianista de alcanzar un timbre sonoro brillante, ya que su preponderancia en estos compases es total. El violín se limita a realizar valores largos, mientras el piano adquiere todo el protagonismo, lo cual es uno de los grandes valores de Mozart como compositor de este género y como tal, debe potenciarse y hacer visible y patente.

Pasamos al segundo movimiento, que si bien contendrá dificultades y modos de trabajo similares, se deberán organizar las prioridades de una manera un tanto diferente, por las peculiaridades del mismo.

Fragmento Musical 6

Fig.6. MOZART, Sonata Kv. 304, II, cc. 1-12

En este segundo y último movimiento encontramos dificultades similares, que se deberán abordar con técnicas de trabajo similares, siempre con unas primeras fases de estudio en las que la concentración y la atención serán primordiales: articulaciones contrastantes, *legato* intenso, dinámica sutil con muchos detalles de crescendo y decrescendo, todo ello para reflejar una carga emotiva de gran calado. La fase de lectura de notas o de digitación será sencilla, no hay densidad de escritura, saltos o cualquier otra dificultad técnica. Todo el trabajo irá dirigido a buscar esa emotividad y ese estado de ánimo que pretende reflejar el compositor, siempre por medio de los pequeños detalles

dinámicos, tímbricos y de articulación. El pianista deberá prestar atención a cada gesto de la mano, acompañar con la muñeca cada *legato*, cada nota tenida y cada articulación; deberá buscar un timbre de la melodía bien cantado, que ofrecerá una melodía intensa y en el marco de la emotividad que propone el autor. Todo ello sin obviar la mano izquierda, sobre la que se sustentará la armonía. Los planos sonoros en este movimiento serán de crucial importancia, siendo necesaria una perfecta delimitación de la importancia de cada voz, del bajo y de la melodía. Es un trabajo minucioso, que deberá ejecutarse de manera muy lenta, para no pasar por alto ninguno de estos aspectos, buscando un resultado sonoro final correcto y concienzudo.

Fragmento Musical 7



Fig.7. MOZART, Sonata Kv. 304, II, cc. 68-74

Es digna de mención la pequeña fermata que encontramos en el compás 69, donde el pianista tendrá su momento de libertad. La propia escritura indica un *accelerando*, al pasar la figuración de corcheas a semicorcheas, y posteriormente a fusas. Este *accelerando* no deberá realizarse de manera estricta en función de las figuras, sino que podrá ser progresivo, *ad libitum*, siempre teniendo en cuenta el regulador *diminuendo* que acompaña a la fermata, y que hará que volvamos al tema principal del movimiento.

Fragmento Musical 8



Fig.8. MOZART, Sonata Kv. 304, II, cc. 52-67

El ejemplo musical 8 muestra una escritura contraria a lo mencionado en el primer movimiento, cuando el piano debía adaptarse a ser un mero acompañante. El pianista debe ser consciente de que él es quien carga con el peso de la melodía en su mano derecha, y tanto su mano izquierda como el violinista, deberán supeditarse a este hecho. Deberá buscar un timbre brillante, una articulación clara y vibrante, y unos trinos eléctricos y sonoros, que harán que los acompañamientos del violín y de su mano izquierda queden en un segundo plano. Todo ello deberá sustentarse con una utilización del peso del brazo y con un empuje a la tecla profundo, buscando ese sonido destacado y ese timbre proyectado. Tan importante es que el violinista conozca el momento en el que debe pasar a un segundo lugar, como que el pianista sepa hacer evidente este hecho. El trabajo de sonido será importante en estos momentos, buscando hacer brillar su mano derecha con un ataque más pronunciado.

Fragmento Musical 9

Fig.9. MOZART, Sonata Kv. 304, II, cc. 148-159

En cuanto al trabajo de ensamblaje por parte de ambos instrumentistas, no presentará grandes dificultades rítmicas como ocurrirá en compositores posteriores, pero sí lo hará en las cuestiones mencionadas anteriormente: la articulación debe unificarse, no puede realizar el violín un tipo de staccato y el pianista otro, no pueden diferir las articulaciones ni los pasajes *legato*. En estos ejemplos hay un diálogo constante entre ambos instrumentos, y se deberá llegar a un acuerdo para cada fraseo y cada intención, para que en cada repetición que realizan los instrumentos por separado, el carácter y la manera de interpretar los principales temas sea la misma y la obra se sienta como un todo que interpretan ambos intérpretes, y no como papeles independientes que se superponen. En el ejemplo anterior, nº 9, vemos puntos en los que ambos instrumentos realizan la misma figuración, con un *tempo* bastante vivo, por lo que cualquier descuadre se hará muy evidente.

El trabajo de conjunto aquí deberá iniciarse de manera lenta, y subir velocidad progresivamente hasta que esté todo exacto en ambos instrumentos, obteniendo un resultado óptimo, como si de un único instrumento se tratase, realizando ambos papeles.

6. Conclusiones

Para el intérprete musical es esencial el estudio previo, técnico y estilístico, de la obra que pretenda abordar. Cada período, cada compositor y cada partitura requieren de un trabajo específico en el que cada artista puede aportar su visión personal. Esta investigación se ha centrado en el piano y su presencia dentro del género camerístico, ejemplificándolo en el papel de este instrumento en la *Sonata Kv. 304* de Mozart. Dependiendo de la preponderancia que tenga este instrumento de teclado en la agrupación, adaptaremos nuestros métodos de estudio, el sonido, el timbre, la articulación, la gama dinámica, la utilización de los pedales y otros recursos interpretativos, siempre al servicio de las intenciones del compositor.

El piano, considerado habitualmente como un instrumento solista, tiene, de forma paralela, una destacada presencia dentro del repertorio de música de cámara. Durante el Clasicismo, este instrumento se desarrolló dentro de las agrupaciones camerísticas de manera notable. W. A. Mozart, como representante más destacado de este período estilístico, cuenta con una abundante producción de obras de este género, como sonatas, lieder, tríos, cuartetos, entre otros. La elección de la *Sonata Kv. 304* como eje central de este trabajo, se debe a que es una de sus sonatas “maduras”, y además la única de este género escrita en modo menor. Compuesta en 1778 y distribuida únicamente en dos movimientos, es una sonata muy apreciada por el público y por los intérpretes.

Como hemos podido observar, un plan de trabajo y un orden en el estudio de los diferentes elementos pianísticos de la obra es fundamental de cara a la interpretación de cualquier obra musical. El estudio detallado que hemos presentado de la *Sonata para violín y piano Kv. 304* de W. A. Mozart, permite concretar y sistematizar una metodología que va a facilitar la comprensión de la obra para su ejecución ante el público. Desde el estudiante de escuela de música o conservatorio hasta el más célebre pianista profesional deben establecer unas pautas de estudio y trabajo, una metodología y un orden a la hora de afrontar este repertorio, que permitan disfrutar del proceso de montaje de la partitura y no centrarse únicamente en el resultado interpretativo.

Es por todo esto que consideramos necesario difundir este pensamiento entre los jóvenes pianistas estudiantes de cursos, talleres o de la asignatura de música de cámara en centros de enseñanza artística. Es importante que cuenten con un método de trabajo ordenado y coherente, y que conozcan en qué lugar se encuentra su instrumento dentro de una plantilla instrumental, de mayor o menor tamaño.

La experiencia interpretativa nos ha revelado la importancia de encontrar el equilibrio entre la dualidad teórica y práctica, considerando puntos de encuentro que son válidos para el estudio de la obra de cualquier compositor, como la documentación

previa de su estilo, el trabajo ralentizado de las obras, prestar atención a la digitación, la relajación y la correcta posición corporal, entre otros. Sin embargo, en la interpretación de las composiciones de Mozart, es importante atender a otros elementos como pueden ser la claridad en la articulación, la economía de movimientos, la pulcritud en el fraseo, o el correcto uso del pedal, siempre con mucho cuidado de no mezclar armonías ni enturbiar la claridad de su escritura.

Referencias

- Keefe, S. P. (Ed.). (2003). *Cambridge companions to music: The Cambridge companion to Mozart*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521807340>
- Keller, J. (2014). *Chamber music: A listener's guide*. Oxford University Press.
- Kuster, K. (1996). *Mozart: A Musical Biography*. Clarendon Press.
- McPherson, G., & Welch, G. (Eds.). (2018). *Vocal, instrumental, and ensemble learning and teaching: An oxford handbook of music education*, volume 3. Oxford University Press.
- Mozarts Werke, Serie XVIII: *Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine, Bd.2, No.28* (pp.2-11 (54-63)). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879.
- Radice, M. A. (2012). *Chamber Music. An Essential History*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.3702496>
- Rushton, J. (2009). *Mozart*. Oxford University Press.