

ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO
(*Allegro con spirito*)
DE LA SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO KV 301
DE MOZART

Sergio MARTÍNEZ GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN:

Tras la sonata rococó para clave con parte de violín o flauta *ad libitum*, Mozart compuso seis sonatas para violín y piano, comprendidas entre la KV 301 y 306, cuyo título original es "Sonatas para clave o piano con acompañamiento de violín". Por primera vez se enfrentan como protagonistas dos instrumentos capaces ambos de exposición melódica, aunque, por naturaleza, de expresión sustancialmente diferente. Estas seis primeras Sonatas para violín, las llamadas "de Mannheim", constituyen un grupo. Todas fueron concebidas en Mannheim y dedicadas a la esposa del príncipe elector del Palatinado, Elisabetha Augusta. Mozart aprovecha todas las posibilidades formales y expresivas de su tiempo para crear seis obras básicamente diferentes, pero que a través de esas diferencias constituyen, por encima de su propia individualidad, una gran unidad.

En contra de su costumbre, pero como deferencia a los deseos de la distinguida dedicataria, Mozart escribe aquí sonatas en dos movimientos, sólo con una excepción: al final del grupo aparece la *Sonata en re mayor*, compuesta en tres movimientos.

Que la serie de sonatas no quedara terminada en Mannheim, y que luego fuera grabada en París por Sieber, se debió a la desesperanzada situación de Mozart: la posibilidad de un empleo en la corte del elector

de Mannheim nunca había sido muy grande, pero en 1778, cuando Karl Theodor trasladó su residencia a Munich, se esfumó por completo.

“Marcha a París” –la orden de su padre forzó a Mozart a emprender la más desencantada etapa de aquel gran viaje, del que había de regresar sin ninguna perspectiva de obtener un empleo. Muy poco después de su vuelta al limitado rincón salzburgués, en enero de 1779, pudo ya entregar Mozart a la electora, en Munich, su obra maestra¹.

ANÁLISIS

EXPOSICIÓN (cc. 1- 84).

- **Primer tema:** enunciado inicialmente por el violín, sobre un acompañamiento del tipo *bajo de Alberti* del piano (cc. 1-8).



Carácter cantable, terso, legato (puede que Mozart estuviera pensando en la flauta como instrumento solista). Esta frase del violín no tiene un cierre conclusivo: acaba en un acorde de tónica en posición de tercera seguido de dos partes de silencio que deja abierta la continuidad. En los compases que van del 8 al 12 se produce un cambio de carácter y de textura: un nexo de cuatro compases que unen el enunciado del violín con el del piano, el cual tendrá mucha importancia luego como material constitutivo del puente o transición hacia el segundo tema (*forte subito, staccato*, y ambos instrumentos doblándose a la octava, destacando el acompañamiento de la mano derecha del piano en terceras rotas), y poco antes de la reexposición servirán como medio de introducción del tema primero en su retorno: básica-

¹ Introducción extraída en parte del prefacio realizado por Karl Marguerre en el volumen I de las *Sonatas para violín y piano*, 1992, Madrid, Real Musical. Versión española de Ramón Barce.

mente son cuatro tetracordos ascendentes que cubren un espacio de dos octavas (el primero de esos tetracordos queda reducido a su esqueleto: las notas inicial y final).



Cuando el piano se hace cargo del tema principal (última parte de compás 12) es el violín el que asume funciones de acompañamiento. Este primer tema se cierra (y con él, el área correspondiente a la tonalidad principal de sol mayor) con un pasaje de carácter eminentemente cadencial (cc. 20-28).



- **Puente (cc. 28-43):** el puente se presenta como una auténtica derivación, orgánicamente unida a lo que ha sido escuchado con anterioridad. Cambio de textura (la textura es utilizada por los compositores clásicos y románticos como un medio de subrayar los puntos de articulación de la forma): imitación estricta (canon al unísono) entre el piano y el violín desde el compás 28 al 32, sobre un acompañamiento en terceras en la mano izquierda del piano.



Mozart, como es casi preceptivo en una sonata clásica, se dispone a transportarnos al tono de la dominante (re mayor) sirviéndose, como trampolín, de la dominante de este nuevo tono: la tendencia a la enfatización de *la* es muy evidente desde el compás 33, e imparable desde el compás 37 al 43. Los cc. 41 a 43 no son otra cosa que una pedal de *la*.

- **Segundo tema (cc. 44-59):** En re mayor. Como en el primer tema, hay aquí un ritmo sincopado, pero sensiblemente más acelerado (síncopas de blancas en el primer tema, de negras en éste). Antecedente, cc. 44-51, consecuente, cc. 52-primer negra del 59.



Tras el segundo tema existe una tendencia a la *resolución* que se mantiene en el ámbito de la nueva tonalidad (re mayor). Se imponen el énfasis en la ejecución y un cierto virtuosismo. En este caso, la *resolución* se encuentra entre los cc. 59-70.

La brillantez la ponen aquí los cruces de manos pianísticos, el entrecortado diseño de semicorcheas a contratiempo del acompañamiento, el cromatismo de la línea melódica del violín y la línea del bajo.

- **Grupo final (cc. 70-84):** Un *grupo final* anuncia imperceptiblemente el fin de la exposición. Se trata, la mayor parte de las veces, de un escueto resumen de elementos temáticos: las síncopas del violín evocan el segundo tema (cc. 78 y 79), y el material del puente aparece reproducido en los cc. 80 a 84.



Los rasgos típicos de un *grupo final* son: tendencia a las repeticiones –como señal de que no debe esperarse nada nuevo–, cadenciación conclusiva –que, con frecuencia, plantea para acabar una mera e insistente alternancia de V-I–, aceleración del ritmo armónico –tónica y dominante se siguen muy estrechamente la una a la otra–, etc

DESARROLLO (cc. 85-120)

Rasgos básicos de sección de desarrollo son: inestabilidad tonal, tratamiento exhaustivo (por fragmentación, superposición, variación) del material temático expuesto con anterioridad, mayor densidad contrapuntística, tendencia al cromatismo. Estos rasgos pueden ser detectados en esta sonata. La sección de desarrollo arranca citando el motivo de las terceras rotas, pero por movimiento contrario (la inversión es un procedimiento contrapuntístico): así, el salto de cuarta ascendente queda convertido en el inicio en una quinta descendente (última parte del compás 84, hasta el compás 88).



Canon a la segunda entre el violín y el piano (89- 92), basado en el motivo del tetracordo ascendente y las terceras rotas, sobre un acompañamiento que armónicamente es una pedal de *mi* y, en cuanto a lo rítmico, está emparentado con los últimos compases del *grupo final*.



Hay un giro armónico importante hacia la tonalidad del segundo grado (la menor) que no se verifica sino hasta el compás 98. Justo aquí, Mozart inserta un breve *fugato* con dos entradas: la primera en el piano, empieza en la menor y conduce a mi menor; la segunda en el violín, empieza en mi menor y conduce a si menor. En ambos casos, la entrada del tema está acompañada por un *contratema* de carácter cromático.

Del compás 106 al 120 podemos hablar de *retransición*². A destacar la *pedal* sobre la dominante principal (cc. 110 a 120). En los compases 116 a 120 esta *pedal* queda sobreentendida con un lento arpeggio: cada uno de los cuatro tetracordos ascendentes tiene como culminación una de las notas del acorde de séptima sobre la dominante (RE - FA# - LA - DO); un ingenioso apilamiento que precede a la *reexposición*.



² En un movimiento en forma sonata, este término hace referencia a la última parte del desarrollo que prepara la recapitulación, con frecuencia consistente en un pasaje que lleva a una pedal sobre la dominante del tono principal.

REEXPOSICIÓN (cc. 121-194).

Básicamente paralela a la *Exposición*, con los cambios tonales de rigor.

- **Primer tema (cc. 121-136):** Ahora es el piano el que lo capitaliza en primer lugar, después el violín. Es un enunciado más breve que el de la *exposición* ya que carece del nexo de cuatro compases que había en ésta.
- **Puente (cc. 136-153):** inspirado, como al principio, en el motivo de los tetracordos ascendentes y las terceras rotas. Textura contrapuntística (canon entre el piano y el violín (cc. 136-140)).



Tendencia a la enfatización de *re* (dominante principal). Pedal de *re* (cc. 151- 153).



- **Segundo tema (cc.154-169):** esta vez, en el tono principal de la obra: sol mayor. La *resolución* se encuentra entre los compases 169 y 180.

- **Grupo final (cc. 180-194):** en todo paralelo al *grupo final* de la exposición: resumen de elementos temáticos anteriores, tendencia a las repeticiones, cadenciación conclusiva y aceleración del ritmo armónico.

A modo de conclusión, resaltar la bellísima factura de este movimiento de sonata que deja entrever el inimitable e imperecedero estilo de uno de los compositores más alabados por el discurrir de la historia, siendo el movimiento anteriormente mencionado uno de sus ejemplos más singulares dentro de lo que al género de música de cámara se refiere.