

Tarea 4. Mozart, Concierto en La Mayor para violín y orquesta K. 219 (“Turco”), tercer movimiento.

El rondó

El rondó se define, como sabéis, por la alternancia entre un estribillo que retorna regularmente (y en el tono de la tónica) y unas coplas intermedias, que suelen estar en tonos contrastantes. En el rondó de Haydn que estudiamos era muy sencillo identificar la estructura, pues tanto estribillo como coplas estaban delimitados por barras de repetición y cambios de armadura. La situación general puede ser más complicada, no apareciendo “signos externos” tan claros de cambio de sección, y con posibles secciones de transición.

[Aquí tenéis un vídeo autoexplicativo si sabéis inglés, simple pero gracioso]

https://www.youtube.com/watch?v=xCrs_sDMo-Y

En el caso que nos ocupa identificar la vuelta del estribillo es sencillo: c1, c59, c110, c263 y c321 (con sus respectivas anacrusas). Desde la tercera vuelta, el estribillo es ligeramente diferente: cambios en la figuración del acompañamiento, pequeños ornamentos en el solista, etc. Por la misma estructura de rondó, el tema se va a repetir mucho, y es frecuente es que estas repeticiones no sean idénticas; incluso, en el caso de obras a solo, es casi obligado todavía en el clasicismo que el intérprete ornamente y varíe lo escrito para no hacer siempre lo mismo.

[Aquí tenéis un ejemplo barroco; Kavakos en un programa raro tocando la Gavota en rondó de la tercera partita de Bach. Es “Gavota” por el ritmo de danza y “rondó” por la estructura, y podéis escuchar que cada vez que vuelve el tema lo hace ligeramente diferente, p. ej., hacia 1’53”]

<https://www.youtube.com/watch?v=qgLsS1vMqiY>

Estas pequeñas variaciones del estribillo parecen más “cosméticas” que otra cosa (incluso a veces improvisadas, no escritas, como veis), así que en nuestra estructura de letras podemos asignar a los estribillos siempre A, reservando A’ para cambios de más sustancia (otros tonos, etc.).

Lo que hay “en medio” de los estribillos identificados son las coplas (alguna precisión al respecto se hará después). La estructura global, entonces, es algo así (os copio el esquema de vuestro compañero Pedro:

30-3-20

Rondó Mozart KV 219, III Concierto para violín

(A) LAM 1-22 a a conclusión solo tutti solo CAD

(B) MIM 22-58 Modula 26 a MIM

(A) LAM 58-75

(C) FA#m 76-109 87(REM) 96(SIm) 104(FA#m)

(A) LAM 109-128 CODÉTA 128-131

(D) Allegro LAM 3/4 132-164

(E) Sucesión de coplas con sus correspondientes repeticiones esta parte es la que le da el carácter turco similar a la de la sonata para piano KV 331 III "Alta turca"

[165-171:] [172-180:] [180-188:] [TUTTI 188-196] [SOLO 196-226]

La m La m Mim La m Dom LAM

1ª copla 2ª copla cromatismos 1ª copla 204 LAM

[TUTTI 226-234] [SOLO 234-241] [TUTTI 242-250] [SOLO 250-261]

1ª copla 1ª copla con variaciones III 2ª copla cromatismos CADENCIA

(A) LAM 262-284

(B) Empieza como Solo 284-320 CAD

(A) LAM 320-349 Con ligeras variaciones.

Es bastante correcto, aunque yo no hubiera separado D y E: toda la parte está en el mismo tono de la -globalmente al menos-, con el mismo compás y carácter similar (es la parte "turca" que os decía).

El rondó-sonata

¿Qué es lo que caracteriza entonces al rondó-sonata? Fijaos de nuevo, en el esquema de Pedro, que la copla B, en el c23 (con anacrusa) y en Mi, reaparece (no sólo su principio, que a lo mejor se podía entender así en el esquema, sino entera) en el c285, pero en La [Por cierto, merecería la pena por este cambio tonal llamarle B']. Esto de algo que aparece al principio en dominante y reaparece hacia el final en la tónica (la copla B en este caso), igual que suele hacer el tema B de la forma-sonata, es la pequeña característica de sonata que aparece en los rondós-sonata: no busquéis, por ejemplo, un desarrollo (la parte central aquí es abiertamente contrastante, sin desarrollar ningún tema de la presunta "exposición").

Con los pequeños cambios sugeridos, quedaría el esquema:

A	B	A	C	A	D	A	B'	A
c1	c23	c59	c78	c110	c132	c263	c285	c321
La	Mi	La	fa#	La	la	La	La	La

que es básicamente, con más o menos coplas en medio, el del rondó-sonata; a pesar del nombre, repito una vez más, es un rondó con una pequeña característica de sonata, no una mezcla cualquiera de las dos formas.

En el examen de la 2ª evaluación apareció algo de este tipo:

A	B	A	B'	A
Sol	Re	Sol	Sol	Sol
Exposición		Reexposición		Coda

que os he interpretado como forma-sonata sin desarrollo. No es descabellado considerarlo como rondó-sonata (sobre todo porque lo que he llamado coda consistía en el tema tal cual, un poco prolongado), pero al no tener demasiadas coplas, es preferible lo otro.

El estribillo (A)

Como habéis señalado muchos, los 16 primeros compases se organizan como un período. Hay una semicadencia en el c8, y los cc9-16 son los mismos del principio con dos cambios: toca el tutti en lugar del solista acompañado, y en el c.16 hay una cadencia perfecta; así tenemos AA' con cadencias abierta-cerrada.

Además, los 8 primeros son una frase: mirad la estructura (2+2)+(1+1+2) típica. Y por último, los 4 primeros son un pequeño período: los cc3-4 son variante de los cc1-2 y las armonías son I-V-V-I (por compases). Tenemos así todo el engranaje de períodos dentro de frases, etc. Éste era, para los que lo visteis el curso pasado, uno de los ejemplos de este tipo del libro de Clemens Kühn. Os copio el fragmento:

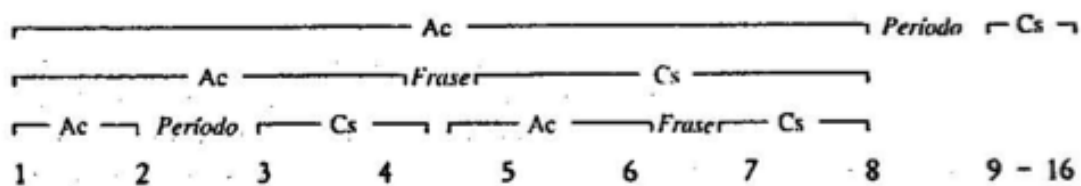
4. Potenciación

W. A. Mozart, Concierto para violín en La mayor, KV 219, tercer movimiento:

La instrumentación aclara la forma: tras la semicadencia (c. 8), la orquesta se hace cargo de la melodía y, con unos compases finales modificados, lleva a la cadencia perfecta sobre la tónica: es un *período* de 16 compases. Sus dos semifrases (cc. 1-8 y 9-16) están construi-

das como *frases* (2 + 2 + 4). Sin embargo, su antecedente (cc. 1-4) es armónicamente como el del período (T D | D T), y el consecuente (cc. 5-8) es motivico-sintácticamente del tipo frase (1 + 1 + 2).

En principio, la interpretación sintáctica de este ejemplo no es nueva –véanse 2 y 1–. Lo que sí es nuevo es el modo en que se provoca y se sustenta un *área* tan grande. El principio de antecedente (Ac) y consecuente (Cs), procedentes ambos de un impulso de dos compases, siguen manifestándose aquí de un modo que podríamos denominar elevado a una potencia; y la estimulación recíproca de período cerrado y frase propulsiva cimenta así un maravilloso equilibrio interno: la tranquilidad se pone en movimiento, el movimiento queda atemperado por la tranquilidad:



(Fin de la cita)

Los compases a partir del 17 siguen cerrando en La (la armonía es V-I de nuevo, reiterando la cadencia perfecta), con un pedal final incluso (c20). Es mejor llamarles coda o codetta de A que derivación, transición, o parte B. Éstas se darán cuando pasemos a otro tono, o empecemos a modular al menos.

Coplas B y C

La transición a estas coplas se da de manera menos directa que en el rondó de Haydn comentado. Para llegar a B, hay una frase nueva del solista (c23) que empieza en La y enseguida modula a Mi (con la aparición de re# en c26), acabando en semicadencia de Mi (c31 con anacrusa). Podríamos llamar B₀ entonces a esta parte, ya que, pese a ser bastante “temática”, es la que se ocupa de modular, no estableciéndose el nuevo tono todavía.

Podríamos asimismo estructurar toda la parte B, siguiendo las cadencias y los cambios de carácter (más sobre estos en el siguiente apartado) de esta manera:

B ₀	B ₁	B ₂	B ₃
c23	c32	c40	c52
-V (semicadencia) c31	-V (semicadencia) c35 repetición cc35-39	V-I Cad. perfecta c47, rep. cc48-51	V-I Cad. perfecta c54, rep. cc55-58

Podéis comprobar la estructura de rondó-sonata en que todas estas partes aparecen a partir del c285, con la adaptación tonal que decíamos: B₀, tras flexionar a Re, semicadencia de vuelta en La y B₁, B₂ y B₃ están en La.

La manera de llegar a la copla C es ingeniosa: aparece el motivo de la coda de A a cargo del solista (c75), cadenciando de nuevo en La. La orquesta, furiosa al unísono, retoma el motivo en fa#, estableciendo así el tono para la nueva entrada del solista, ya con tema propio, en c78. Podemos llamar C₀ a esta transición, o mejor todavía, indicar estos compases como “coda de A que se convierte en transición”.

Dentro de C van apareciendo tonos cercanos a fa#, como aparecía en el esquema de Pedro: Re, si, y a partir del c104, un pedal de do# (=V de fa#, la sección acaba en semicadencia).

La parte “Turca” (D); tópicos musicales.

Toda la copla D, con sus diferentes partes, es un ejemplo de la “música turca” que estaba de moda en la Viena de Mozart. De manera bastante similar a como nosotros exorcizamos miedos haciendo memes del virus dichoso, allí se estaba a las puertas del entonces pujante imperio otomano (turco; llegaron incluso a entrar a Viena en una ocasión, allí dejaron café y por ello la ciudad es bastante más cafetera que, pogamos, cualquiera en Alemania) y estaban de moda los disfraces, la decoración, etc., supuestamente “turcos”. Se componían óperas con ese tema; el *Rapto en el Serrallo*, de Mozart, la que tenéis en el corte de la peli *Amadeus* que os puse, es la más conocida de una gran cantidad.

Lo que tuviera que ver esta “música turca vienesa” con la real sería más bien poco (lo mismo que tenga que ver lo que aquí comemos en un restaurante chino con lo de China de verdad), pero quedó como un tópico establecido, y reconocible por los oyentes: armonía sencilla, insistencia en ritmos estilo taa-taa-ti-ti-taa en las secciones de “marcha”, que no podían faltar, e incorporación de la llamada “percusión turca” (bombo, triángulo y platillos), la primera que se suma a la orquesta tras los timbales. O, como aquí que la tal percusión no está, imitación de la misma: en c166, los bajos tocan *coll’arco al rovescio*, o sea, con el arco al revés (*col legno* lo llamáis los de cuerda), golpeando con la madera, de manera que salga más ruido que nota.

Los tópicos, que diversos musicólogos se han ocupado de catalogar, en Mozart por ejemplo, dependen en parte de códigos compartidos por los oyentes de la época y que hoy podemos haber perdido. Muchos de ellos, sin embargo, aún nos pueden sonar: la sección A, el estribillo, es un tópico “galante”: tiempo y carácter de minuetto (que no forma, recordad que era muy diferente), con sus anacrusas, sus apoyaturas al estilo reverencia... La entrada impetuosa del solista en la copla C (c75) podría ser un tópico “apasionado”.

Ejercicio

al respecto: intenta identificar las secciones B₀, B₁, B₂ y B₃ antes descritas con los siguientes tópicos, que doy desordenados: “virtuoso” (éste no vale para la sección entera, sólo para el comienzo), “galante” (semejante al de A), “cantabile” y “juguetón”.