

[Arch. 14]

Rondo (Final) Allegro Molto de la “*Serenata Para Vientos*” K 361 en Si Bemol Mayor

Autor: **Wolgan “Amadeus” Mozart**

Intérpretes: **Conjunto de Instrumentos de Viento
de la Orq. Filarmónica de Berlin**

Edición: **EMI Ltd.**

Obra

0:00 a 3:19

Es el último Movimiento de una Obra Múltiple, escrita para 2 Oboes, 2 Clarinetes, 4 Cornos, 2 Fagots y 1 Contrafagot, de una extraordinaria agilidad y espíritu festivo. Al escucharla con atención, distinguimos **3 Secciones**, teniendo la **IIIra.** una clara función de *Clausura*.

Obra

0:00 a 3:19

Ira. Sección Hda. Sección IIIra. Sección
0:00 a 1:11 1:11 a 2:22 2:23 a 3:19

Asimismo, observamos que cada Sección está conformada por una buena cantidad de articulaciones formales. Observemos las de las **2 primeras** Secciones, que presentan la misma - y exacta – duración, aunque no la misma cantidad de articulaciones formales. Como es habitual en la música europea de la época, la **Pulsación** es **Simple** y **Regular**, en este caso **Binaria**.

Ira. Sección				
0:00	<i>a</i>			1:11
1ra.	2da.	3ra.	4ta.	
0:00	a 0:28	0:29	a 0:43	0:43 a 0:57
	0:57	a 1:11		

Ilda. Sección					
1:11	<i>a</i>				2:22
1ra.	2da.	3ra.	4ta.	5ta.	
1:11	a 1:25	1:25	a 1:39	1:40	a 1:54
	1:54	a 2:08	2:09	a 2:22	

Para observar estas articulaciones en la Ira. Sección, 0:00 a 1:11, con detalle, recurriremos a la escritura.

W."A". Mozart
Rondó

[Ej. 27]

Ira. Sección A

Parte (1)

Parte (2)

Parte (3)

Parte (4)

Semiperíodo **1er.Período** **2do.Período**

Así, verificamos que se trata de **Partes**, es decir, articulaciones formales conformadas por 2 o más **Períodos** que nuestra percepción agrupa por afinidad de contenido. En este caso se trata de Partes conformadas por Períodos prácticamente *iguales*.

La **1ra. Parte**, de 0:00 a 0:28, inicia su **1er. Período**, claramente, con **2 Ds.Ms Téticos** cuyo **Impulso** se despliega en un solo **Pulso**; la **Declinación** del **1er.D.M.** también en un **Pulso (Simétrico)**, y la del **2do** en **2 (Asimétrico)**. El **1er. Semiperíodo** termina con un **3er. D.M. Anacrúsico y Simétrico**; y el **2do.Semiperíodo**, que cierra el **1er. Período**, con **2 Ds.Ms. Anacrúsicos**, uno **Simétrico** y el otro **Asimétrico** (Impulso de 2 pulsos y Declinación de 1). Esta 1ra. Parte es la única que presenta una repetición textual de sus 2 Períodos iniciales – que son prácticamente *iguales* - por lo que posee, entonces, **4 Períodos iguales**.

Vale la pena señalar que en el Período 4, el último D.M. se presenta con una declinación de 2 Tiempos. El autor escribió todo en cps. de 2 tiempos, ubicando el **Impulso del 1er. D.M.** como una Anacrusa; lo cual, evidentemente, *no es*. Este caso exige una escritura en Cps. de 1 y 2 Tiempos, lo cual era impensable en el academicismo extremos de la época de su composición.

Por otro lado, la resistencia a escribir cps. de 1 tiempo en Pulso Binario es proverbial. Pareciera que se debe a considerar que 1 Cps. de 1 tiempo de Negra es demasiado corto. Una maniobra muy frecuente es escribir la música – por ejemplo - en un cps. de 2/4, pero indicar la medida metronómica de la Pausación ; *en Blancas..!*, es decir, en ¡1 Tiempo!. Es decir que se está dispuesto a escribir en un Cps. incorrecto, con tal de no graficarlo en 1 tiempo. Es una inhibición muy difícil de comprender; quizá provenga de algún anatema teórico desconocido y misterioso.

Esto no sucede tan obstinadamente en Pulso Ternario, del cual se encuentran casos con cierta frecuencia. Probablemente porque *parece* un Cps. mas amplio: 3 corcheas, 6 semicorcheas, etc.; lo cual refuerza mi impresión de que el cps. de 1 pulso Binario no se registra porque *se lo ve* muy corto. (Si este es el motivo... ¡estamos en problemas!).

La **2da. Parte**, presenta un configuración mucho mas regular en todo sentido, con 2 Períodos *iguales* **4 Ds.Ms. Anacrúsicos Simétricos** en **2 tiempos por cps.**.(Salvo el último D.M. del 2do. Período, que debe resignar 1 Tiempo de su Declinación por el nuevo Impulso). La **3ra. Parte** ofrece una conformación muy *similar* a la **1ra. Parte**, en relación a sus **Ds.Ms. y Períodos**; y la **4ta. Parte**, *similar* a la **2da.**

Resumiendo entonces hasta aquí, estas articulaciones de la **Ira. Sección** que habíamos percibido son **4 Partes** conformadas por **2 períodos iguales** cada uno. Pero es necesario establecer una valoración respecto de sus características.

Como hemos visto hay una *similitud* de conformación entre la **1ra y 3ra. Parte**, y entre la **2da. y la 4ta.** Es notorio que la **3ra. Parte** está construida con los mismos Componentes que la **1ra. (1 y 2)**, pero su carácter es muy diferente; debido no sólo a su material armónico (en la 1ra. Parte utiliza enfáticamente la Dominante y la Tónica, en cambio en la 3ra. con un 1er. Semiperíodo “inmovilizado” en un acorde neutro – Disminuido -) , sino también a la escases de articulaciones en Semicorcheas, uno de los rasgos mas distintivos – y excluyentes- de la 1ra. Parte. Efectivamente, esta **3ra. Parte** parece presentarse con los mismos elementos de la **1ra.**, pero *ampliados*; es decir, son *los mismos materiales interválicos*, pero *dispuestos en valores rítmicos mas largos*.

La **2da. Parte**, comienza con un Componente singular: las **tres notas acentuadas (3)**, que tiene doble formulación: *3ra. ascendente* y *2da. descendente*, por un lado, y *tres notas repetidas*, por otro. Luego, aunque sigue utilizando el Componente 1, lo hace, y con una línea fracturada en continuos cambios de dirección y altura. La **4ta. Parte** utiliza un elemento nuevo, con respecto a las anteriores: el Acorde *arpegiado*, pero retoma el Componente **3** de la **2da. Parte** – en la versión nota repetida – pero curiosamente, no como parte de la Anacrusa, sino como parte del **Impulso** y de la **Declinación** de los Ds.Ms. **2** y **4** de cada **Período** (es decir, los que cierran los 2 Semiperíodos). También comienza con la misma configuración de Anacrusa que la 2da.

Por otro lado, esta **4ta. Parte** presenta la singularidad, respecto de las otras, de que desde el punto de vista *Armónico*, se encuentra íntegramente – y sin transición - en *sol menor* (relativa menor de *Si bemol Mayor*, la tonalidad general de la Obra).

Podemos decir, entonces que las **Partes 1ra. y 3ra.** tienen *similitud* de conformación y constitución internas, pero no son *lo mismo*; y otro tanto se puede decir de las **Partes 2 y 4**. La Obra presenta – y creo que esta es una de las características de lo que se llama **Rondó** – un marcado ánimo de espontaneidad y frescura en los contenidos de sus Ds.Ms. y Partes, que no parecen cargar con ningún peso ni compromiso por lo que se ha dicho anteriormente ni por lo que se dirá después. Todo tiende a expresar un espíritu mas bien antojadizo y divertido, propio de los bailes en *ronda* o *corro*, donde no importa mucho qué es lo que se toca o canta, sino que se siga bailando; es una celebración colectiva cantada y bailada que existe en casi todas las culturas.

En este caso, la reaparición textual de la **1ra. Parte** (pero sin repetición) – que bien podríamos designarla como **a** por su estabilidad – marca, sin más, el fin de la **Ira. Sección** y el comienzo de la **Ilda.**, de 1:11 a 2:22, que tiene **4 Partes** mas que *no repiten ninguna de las anteriores*; manteniendo el mismo espíritu. Por último, una nueva aparición de la **1ra. Parte** (sin repetición también) inicia la **IIIra.** y última **Sección**, de neto contenido y función **Codal**.

Algunos análisis morfológicos del Rondó suelen presentar confusiones entre **Partes** y **Secciones**, lo que trae aparejado inevitablemente definiciones equívocas. Algo así como contar las paredes de una casa y decir que es la cantidad de habitaciones que tiene. Y no puedo dejar de señalar lo deplorable que resulta que afirmaciones respecto de uno o algunos casos – y además erróneas a veces -, se conviertan en definiciones generales repetidas sin mayor reflexión ni crítica.