



## Tratando de Morfología Musical Marcelo Chevalier

[ Arch. 1 ]

[ Arch. 2 ]

“Un Vestido y Un Amor”

Autor: **Rodolfo “Fito” Paez**

Intérprete: **Caetano Veloso**

Edición: **Poligram do Brasil**

### OBRA

0:00                      a                      4:10

Y comenzamos por escucharla, claro. En esta versión, el protagonista central, que sostiene la línea melódica es la voz del intérprete, con un acompañamiento de Orquesta de Cuerdas. En sucesivas audiciones - y ya con un poco más de entrenamiento - percibimos que *no hay introducción* alguna, que la Obra se articula en **2 Secciones**, en principio similares.

### OBRA

0:00                      a                      4:10

I Secc. [A]                      II Secc. [A]  
0:00   a   1:49   1:50   a   4:10

Enfoquemos ahora la Ira. Sección. Al escucharla con atención, nos percatamos de que se articula en dos momentos, con diseños musicales que se diferencian entre sí, y que en principio los podemos designar como **a** y **b**

### I Secc. [A]

0:00                      a                      1:49

0:00   a   0:56   0:57   a   1:49  
**a    b**

La pregunta que surge necesariamente es ¿De qué se trata **a** y **b**?. Para responderla debemos primero observar con más detalle a cada una. Y al hacerlo con **a**, percibimos que está articulada en **2 contenidos** - en principio – **iguales**, vinculadas por un pequeño **Interludio**.

Es claro el significado de la palabra **Interludio**, es decir; algo que está “entre lo que realmente se juega”, entendiendo “lo que se juega” como *lo importante que se pone en juego*; tiene más que ver con *el riesgo de una acción* que con jugar por mera diversión (si es que esto existe realmente). Entiendo la palabra inglesa *play* aplicada en la actividad musical, en el mismo sentido.

Por otro lado, ya dijimos que un Interludio se reconoce porque ofrece siempre una cierta “neutralidad” no busca enlazar ni introducir, *está allí* para separar contenidos medulares; y por lo tanto no busca alcanzar relieves significativos.



En la escritura se aclara que, tal como lo anticipamos, la Melodía comienza con una **Declinación** de **4 tiempos**, para recién comenzar después con el 1er. D.M., que es **Anacrúsico, Simétrico** y de **Pulsación Binaria Simple Regular**. En cambio, el 2do. D.M., siendo también **Anacrúsico**, es **Asimétrico** y de **Pulsación Mixta Irregular**, ya que alterna pulsaciones binarias y ternarias de diferente duración. En este sentido, conviene tener en cuenta que el acompañamiento orquestal se ha mantenido en una **Pulsación Binaria Simple Regular**, y, por lo tanto, aquí estamos hablando de **Pulsación Mixta Irregular Simultánea**.

Observamos en este 2do.D.M. el habitual recurso compensatorio en la estructuración de Impulso y Detención, ya que luego del desfasaje de compases que se produce entre canto y acompañamiento con el Impulso, la Declinación se extiende hasta ensamblar la métrica entre ambos.

Para continuar, el 3ro. y el 4to. Ds.Ms., **Anacrúsicos** y **Simétricos** también, retoman la métrica del 1er. D.M., con Impulsos y Declinaciones de 4 tiempos cada uno, con **Pulsación Binaria Simple Regular**.

Es llamativa la gran similitud de todas las Declinaciones, con una gran contracción de figuras. Y es por eso que la primera Declinación, que no pertenece a ningún D.M., sino que actúa como *apertura* de la Melodía, queda inmediatamente identificada en su función.

Un párrafo aparte merece el acompañamiento orquestal, de carácter **Tético** y que presenta una fuerte **Síncopa** como característica sobresaliente de su inicio. En un comienzo, su pulsación Binaria - que representaríamos en negras para equipararla con la Melodía -, no tiene una manifestación muy definida, inclinándose también hacia una Pulsación del doble de duración, es decir en Blancas. Pero hemos optado por la Pulsación en Negras porque es la que se confirma a medida que avanza la Obra.

Veamos ahora el contenido de **b**, que también hemos hecho el registro escrito en el mismo [ **Ej. 18** ]. Lo primero que apreciamos rápidamente es que, efectivamente, se trata de un contenido diferenciado de lo expuesto en **a** y, por lo tanto, es correcto señalarlo como **b**.

Esta diferencia entre **a** y **b** también está fuertemente afianzada por las diferencias que se presentan en el acompañamiento orquestal.

Se trata de **2 Períodos** – a diferencia de **a**, sin reiteración, - mas un **Semiperíodo** que cumple una función de **Clausura o Codal**. También, a diferencia de lo que ocurre en **a**, hay una gran variedad de **Ds.Ms.**. El **1ro.** y el **3ro.**, **Téticos**, presentan la particularidad de poseer **2 cpss. de Impulso** de diferente dimensión, y una muy extensa **Declinación**, claramente compensatoria. Sin embargo, funcionalmente son **Simétricos**, ya que tenemos un total de 10 Corcheas de Impulso, entre los 2 cpss. – medimos en Corcheas por la variedad de Pulsación - y otras 10 de **Declinación**. Obviamente se trata de **Pulsación Mixta Irregular Simultánea**, por sus cambios de pulsación y su simultaneidad con la Pulsación Binaria Regular del acompañamiento orquestal. El **2do. D.M.**, es **Anacrúsico, Asimétrico**, y de **Pulsación Simple Regular Binaria**, sin ningún desfasaje con el acompañamiento, porque al finalizar el 1er. D.M. ya se ha restablecido la coincidencia métrica.

Desde el punto de vista del **1er.Período**, aquí volvemos a encontrar uno que no tiene la conformación “clásica” de 4 Ds.Ms., sino que tiene solo **3**; y, a diferencia del que ofrecimos anteriormente, no se trata de un **3er.D.M.** que duplique la extensión de los primeros dos Ds. Ms.. Pero es evidente que allí concluye el 1er. Período, en una conclusión mas “abierto” que lo habitual, sin que se perciba como interrumpido. Pareciera que esto está sustentado en la gran extensión de este Período, generado por la gran dimensión de todos los Ds.Ms. que lo conforman, en especial el 1ro. y el 3ro..

El **2do. Período** se inicia con con **2 Ds. Ms. Acéfalos**, el 1ro. **Simétrico**, el 2do **Asimétrico**, ambos de **Pulsación Binaria Simple Regular** (aunque hay que contabilizar el *tresillo de negras* como **irregularidad** en el 1ro.). Este período se completa con **2 Ds.Ms.** – 3ro. y 4to. – **Anacrúsicos, Simétricos de Pulsación Binaria, Simple y Regular**, de corta extensión, comparada con los anteriores.

<b>0:57</b>	<b>b</b>	<b>1:30</b>
<b>0:57</b>	<b>a</b>	<b>1:30</b>
<b>1:15</b>	<b>a</b>	<b>1:30</b>
1er. Período	2do. Período	

Pero falta algo para terminar. Se presentan **2 Ds. Ms.**, es decir un nuevo **Semiperíodo**, (**1:31 a 1:41**) cuya finalidad no es abrir nuevos contenidos, sino, muy por el contrario, **clausurar**, apelando a diseños musicales fuertemente vinculados con el inicio de la Melodía; y por ende, la Clausura que genera no es solo de **b**, sino del conjunto formado por **a** y **b**.

El último D.M. posee 2 cpss. de Declinación de 2 tiempos binarios cada uno, que no afectan la conjunción métrica con el acompañamiento.

Volviendo a contemplar la conformación de la **Sección** tenemos:

I Secc. [A]					
<b>0:00</b>	<b>a</b>				<b>1:41</b>
<b>0:00</b>	<b>a</b>	<b>0:56</b>	<b>0:57</b>	<b>b</b>	<b>1:30</b>
<b>0:00</b>	<b>a</b>	<b>0:23</b>	<b>0:24</b>	<b>a</b>	<b>0:30</b>
<b>0:31</b>	<b>a</b>	<b>0:56</b>	<b>0:57</b>	<b>a</b>	<b>1:15</b>
<b>1:16</b>	<b>a</b>	<b>1:30</b>	<b>1:31</b>	<b>a</b>	<b>1:41</b>
1er. Per.	<i>Interl.</i>	2do. Per.	1er. Per.	2do. Per.	<i>Semiper.</i>

En un principio, habíamos medido esta **Ira. Sección** hasta el minuto 1:49, pero con estas últimas observaciones, nos damos cuenta de que realmente se termina en el minuto **1:41** que es donde se cierra la **Clausura**. Pero lo importante ahora es volver a nuestra pregunta respecto de **a** y **b**. Vemos que cada una de ellas está claramente diferenciada de la otra, y que ambas están conformadas por **2 períodos** cada una. La primera conclusión entonces es que esta **Sección no tiene su mayor articulación en Períodos, sino en agrupaciones de Períodos**, con unidad de diseño y sentido formal. Es a estas articulaciones a las que hemos denominado **Partes**; es decir **Partes de la Sección**.

Es en la aparición de estas articulaciones – que llamamos **Partes** porque no tenemos otro mejor nombre a disposición - en las que se posibilita una mayor dimensión de la Obra, porque como ya dijimos, *los Ds.Ms. y los Períodos no se expanden* en una obra de mayor dimensión, sino que los Períodos *se agrupan por afinidad de contenido musical*, estableciendo una conformación que será percibida como la real articulación formal de la Sección.

En este punto, conviene reflexionar acerca de que tanto los Ds. Ms. como su pertenencia formal, los Períodos, establecen su existencia y unicidad en base a una trayectoria de energía musical que ellos mismos generan y concluyen; en cambio, tanto las **Partes** como las **Secciones se articulan en nuestra percepción en base a la afinidad o diferencia de contenidos**. Obviamente todo está atravesado por la energía musical que generan los Ds.Ms y su agrupamiento en Períodos que no se detiene, pero aquí estamos señalando porqué nuestra percepción auditiva realiza estos agrupamientos en un plano más integral y de una dimensión mayor en el transcurso de una Obra. Y esto se realiza por un mecanismo simple de la percepción humana: **agrupa lo que es igual o similar; distingue lo que es opuesto o diferente**.

Volviendo ahora la mirada hacia la totalidad de la Obra, queda por definir de qué se trata el contenido que transcurre entre el minuto **1:41** y el **1:49**. Mi apreciación es que se trata de un **Enlace** o nexo entre la **Ira.** y la **Ilda. Sección** de la Obra, - que comienza en el minuto **1:50** –

por no tener carácter codal, ni tampoco ofrecer la neutralidad suficiente como para considerarla un Interludio; ofrece una cierta *direccionalidad hacia* el comienzo de la IIda Sección, pero sin adquirir un perfil introductorio.

Si observamos ahora con atención la **2da. Sección**, nos damos cuenta de que, más allá de variantes menores (sin considerar el texto poético), se trata de *una reiteración de los contenidos musicales de la Ira. Sección*, y cuya novedad más notoria se produce en la **Clausura**, que en esta oportunidad se realiza presentando **dos veces el Semiperíodo** utilizado en la Ira. Sección.

Es claro al escucharlo que esta reiteración no logra conformar un Período; conserva la condición de semiperíodo repetido, lo que refuerza su sentido codal.

<b>II Secc. [A]</b>					
<b>1:50</b>	<i>a</i>				<b>3:42</b>
<b>a</b>	<b>b</b>	<i>Claus.</i>			
<b>1:50</b>	<i>a</i>	<b>2:46</b>	<b>2:47</b>	<i>a</i>	<b>3:19</b>
				<i>a</i>	<b>3:20</b>
					<i>a</i>
					<b>3:42</b>

No vamos a detallar entonces el análisis de las Partes, Diseños Mínimos y Períodos de la IIda. Sección.

Por último, es evidente que lo que sucede entre el minuto **3:43** y el final de la Obra, realizado por la Orquesta, es la **Coda** final, es decir, una formulación que clausura la Obra como totalidad.

Este archivo sonoro concluye en el minuto **4:10**, pero se puede considerar como el final real de la Obra en el minuto **4:08**.

A esto nos referíamos en el análisis anterior, cuando dijimos que las construcciones destinadas a la función de Clausura se presentaban muchas veces de manera sucesiva, cerrando cada una de ellas una articulación formal diferente. En este caso, si de **3:20** a **3:42** se clausura la **IIda. Sección**, a partir de **3:43** estamos clausurando la **Obra**. Es igual a lo que hacemos con los sistemas de computación: primero cerramos el archivo, luego la carpeta o página, seguimos con el programa, y por último apagamos la máquina.

Para terminar con este análisis, disponemos el gráfico con los elementos que han surgido en nuestra observación:

<b>OBRA</b>					
<b>0:00</b>	<i>a</i>				<b>4:08</b>
<b>I Secc. [A]</b>			<b>II Secc. [A]</b>		<b>Coda</b>
<b>0:00</b>	<i>a</i>		<b>1:41</b>	<i>Enlac.</i>	<b>1:50</b>
				<i>a</i>	<b>3:42</b>
					<i>3:42a4:08</i>
<b>Parte a</b>	<b>Parte b</b>	<i>Claus.</i>		<b>Parte a</b>	<b>Parte b</b>
<b>0:00</b>	<i>a</i>	<b>0:56</b>	<b>0:57</b>	<i>a</i>	<b>1:30</b>
					<i>1:31 a 1:41</i>
				<b>1:50</b>	<b>2:46</b>
				<b>2:47</b>	<b>3:19</b>
					<i>3:20 a 3:42</i>

Los términos *Clausura* y *Coda* significan lo mismo, pero - siempre que se pueda - suelo utilizar *Clausura* cuando se trata de un fragmento más orgánico y vinculado al contenido que cierra, y reservo *Coda* para un elemento más diferenciado.

Como se puede observar entonces estamos ante una forma cuyas características generales se pueden consignar como **Binaria: A - A**

Antes de pasar al siguiente ejemplo de Melodía de Carácter Vocal, sería oportuno abordar brevemente la condición de **Versión o Arreglo** que una Obra puede tener. Nos referimos a que en este caso, una vez que el autor ha publicado la grabación de - lo que podemos llamar - la **Versión Original**, el intérprete realiza y publica una grabación con *su versión* de la Obra. Esto implica que *re-presentará* la Obra adaptando a su gusto lo que la Obra puede tener de modificable, sin afectar su identidad y por lo tanto, su reconocimiento. La Identidad y Singularidad de una Obra está instalada en que, su elemento central – en este caso la Melodía – conserve *su particular sucesión de intervalos dispuestos en la singular conformación de diseños rítmicos que le es propia*.

¿Hasta qué punto se puede modificar lo esencial de una Obra?. Como es propio del Arte en general, se puede hacer lo que uno quiera; pero la pregunta que cabe formular es si pretendo que se reconozca el original o nó. En un caso, la pretensión es ofrecer una faceta nueva que *enriquece la trayectoria de la relación de la Obra con el público*; en el otro, lo que hago es utilizar *el material original como una trama oculta y subyacente*, para sustentar una nueva construcción musical que ofrezco al primer plano de la percepción auditiva.

En este último caso, puede suceder que solo el arreglador tenga esa información y el público no tenga ninguna posibilidad de referir lo que escucha al original. A veces los intérpretes cometen el error de pensar que tienen una comunicación telepática con el público, que siempre se entiende lo que hacen, o - algo más asombroso aún - que el público *tiene la obligación de entender*. Creo que siempre es mejor encontrar la manera de explicitar el intento: en la realización artística el desconcierto es un recurso muy efímero, y el riesgo, la decepción.

Realizar una **Versión** que modifica hasta cierto punto *el original* de una Obra, implica una concepción del arte musical que no se ejerce con una consideración especial o superlativa hacia *la partitura original*, como sí ha sido en general en el arte musical de tradición europea. Por el contrario, cuando se realiza una Versión lo que se considera original es la edición grabada por el autor y se trabaja *partiendo de la idea de que esa es una versión posible*, aunque sea la original. En cambio cuando se considera a la partitura – y la tradición que la sostiene y rodea – como el punto de partida y referencia, no se considera necesario ni pertinente ninguna modificación o alteración de lo dispuesto por el autor en su totalidad. Se trabaja con la **Interpretación** de lo que el compositor ha dispuesto, *interpretando* intenciones, proyecciones, elementos subyacentes, etc.. Por eso en este tipo de arte es importante la tradición que rodea a cada obra; es decir, un saber de transmisión oral de maestro a discípulo, que acumula una serie de pautas y códigos referidos al estilo en general, al autor en particular y, finalmente, a la obra misma en cuestión.

Conservaremos los términos Interpretación y Versión para nombrar estas modalidades diferentes de ejecución de una obra ya compuesta.

Debe también tenerse en cuenta que un autor suele presentar también versiones diferentes de una Obra que ya tuvo una formulación original. Como se trata de una Versión, tiene las mismas condiciones que si la hubiera hecho otro.