



Tratando de Morfología Musical Marcelo Chevalier

[Arch. 3]

“Summertime”

de la Opera *Porgy and Bess*

Autores: **George Gershwin** (música)

Du Bose Heyward y **Ira Gershwin** (texto)

Intérpretes: **Ella Fitzgerald – Louis Armstrong**

Dir. de Orquesta: **Russell García**

Edición: **Verve Records – 1958**

Proponemos este registro - también con un claro Procedimiento Formal de **Melodía** de Carácter Vocal - por una cantidad de interesantes motivos. El primero de ellos es la alternancia de instrumentos y voces en la presentación de la Melodía, ya que nos permitirá algunas reflexiones referidas a la importancia o significación que esto puede tener en la conformación de una obra. El segundo motivo está vinculado a su Dimensión, que si bien es ligeramente superior al caso anterior, se alcanza por medio de recursos bastante diferentes. El tercer motivo, es la particular relación entre la Melodía y el Acompañamiento orquestal, que presenta en este caso una característica singular. Por otro lado, al igual que el archivo anterior, debe consignarse como una Versión.

No puede dejar de señalarse la enorme diferencia de hábito que existe en el arte musical americano – hablamos de todo el continente – entre la práctica de la Interpretación y la de la Versión; siendo esta última, absolutamente mayoritaria. En EEUU de Norteamérica, particularmente, la figura del que realiza la Versión de una obra, suele tener tanto o más relieve que la figura del compositor. Sin embargo, en este caso que presentamos, el compositor transitó modalidades artísticas y vínculos con el género de “música clásica” de origen europeo, lo que le adicionó un vasto reconocimiento individual, más propio de esta tradición.

Vayamos a la audición.

Obra

0:00 *a* 4:56

Si bien el archivo termina en el minuto 4:58 la Obra se puede considerar terminada en el 4:56. Aún así, es perfectamente aceptable que se considere al silencio final como contenido en la ejecución de la obra.

En las primeras observaciones nos damos cuenta de que hay **Introducción, Coda Final** y una cierta cantidad de **Nexos y Enlaces**.

La **Introducción** requiere de una consideración detallada. En primer lugar, desde el m. **0:00** hasta el **0:12** tenemos a la Orquesta realizando una función introductoria clara y sin ambigüedades, en la que la pulsación no se manifiesta y se anuncia el primer giro interválico de la Melodía.. Luego aparece el *ostinato* orquestal que va a tener una presencia preponderante en el acompañamiento, entre el m. **0:13** y el **0:21**, , y cuya aparición solitaria juega un rol de Introducción a la Melodía propiamente dicha; la cual se se inicia sobre él, desplegada en un Solo de Trompeta, durante 2 Períodos bien definidos y delimitados, desde el m. **0:28** al **1:26**. Hasta aquí todo parece transcurrir dentro de lo previsible, ya que se trataría de una **Introducción a la Obra**, seguida de la **Introducción a la Ira. Sección**.

Aprovechamos este caso para señalar que, al igual que la función **Codal**, la función de **Introducción** también puede presentar este *encadenamiento*, solo que actúa a la inversa de aquella: cada una va a introducir una dimensión menor de contenido.

Sin embargo, cuando esta presentación concluye, reaparece el ostinato en función introductoria y comienza una nueva presentación de la Melodía, pero esta vez es cantada, por la voz femenina. Las otras dos presentaciones siguientes que tiene la melodía también son cantadas – la segunda, voz masculina; la tercera en dúo -; y esto hace que en nuestra percepción resulte revalorizada la inicial presentación por parte de la Trompeta, adquiriendo un inevitable sentido introductorio. Digo inevitable porque el canto - con el texto – adquiere por sí mismo una jerarquía tal en la presentación, que solo concede al instrumento una función de presentación previa o Introducción. Y esto sucede, aún a pesar de que la presentación que realiza la Trompeta es completa y similar a las cantadas, (¡incluida una pequeña Coda!).

Introducción

Secc. Introductoria

0:00 a 0:12 0:13 a 0:27 0:28 a 1:20 1:21 a 1:23
A la Obra A la Sección Coda

Por lo tanto, las primeras conclusiones son:

Obra

0:00 a 4:56

Introd. **Ira. Secc.-I** **Ida. Secc.-II** **Ira. Secc.-Coda**
0:00 a 1:23 *Enl.* 1:27 a 4:56

¿Puede haber un componente cultural en esta jerarquización que realiza nuestra percepción? Yo creo que hay algo más. Si lo que se revela es de que se trata de una Canción - es decir que incluye el texto poético, las palabras, que articulan la voz humana -, es natural que el centro de gravedad de la Obra se desplace hacia ellas.

Observemos ahora la **Ira Sección**, que comienza luego de un *Enlace*, con el mismo ostinato orquestal anterior en función de **Introducción**, del m. 1:27 al 1:32, para iniciar la Melodía cantada en el 1:33 hasta el 2:25 y una pequeña Coda al 2:29. Efectivamente, se trata del mismo contenido melódico ya presentado en la Introducción y que señalaremos como **A**. Si consideramos este contenido con detenimiento, nos damos cuenta de que se trata de 2 Períodos **Regulares**, de 4 Diseños Mínimos cada uno, de condición **Acéfala**, **Asimétricos** y **Simétricos**, con Pulsación **Binaria Simple Regular**. (Cabe consignar la presencia de algunos Tresillos).

Lo primero que notamos es una cierta morosidad en el despliegue del Período, generada por la amplia extensión de las Declinaciones (la Acefalía de algunos Impulsos colabora también), de contenido muy “estático”; y durante las cuales toma relieve el acompañamiento orquestal, generando la sensación de un breve Interludio.

De manera entonces, que la **Ira.Sección** quedaría así configurada:

Ira.Sección

1:27 a 2:29

Introd. **1er. Período** **2do. Período**

1:27 a 1:32 1:33 a 2:00 *Enlace* 2:02 a 2:29

Coda *Coda*

1:33 a 1:56 1:57 a 2:00 2:02 a 2:25 2:26 a 2:29

Se confirma que la **Ira. Sección** está conformada por 2 Períodos, y que no se conforman **Partes**, como sí sucede en el caso anterior, a pesar de ser esta una Obra de mayor dimensión. Pero ya

podemos comenzar a ver, por lo que hemos analizado hasta aquí, cuales son algunas de las causas que generan esta dimensión. En primer lugar su extraordinaria **Introducción** inicial, la profusión de Codas y Enlaces, y las extensas Declinaciones de los Ds. Ms..

Esta última característica, sumado a que los acordes orquestales del acompañamiento tienen dos pulsos de duración, generan la impresión de una movilidad dificultosa, con poca energía. Un notable recurso expresivo para representar el agobio del *Summertime*, (“*Tiempo de Verano*”) que, acoplado al sentido del texto y la escena, producen un efecto desolador.

Luego de un breve **Enlace** - que incluye una *modulación* - , en el m. **2:32** comienza la **IIda. Secc.** con su habitual **Introducción** y el despliegue de la **Melodía** en la voz masculina, a partir del m. **2:38**. Esta Sección no ofrece variantes de significación respecto de la Ira., por lo que la consignaremos también como de contenido **A**, apreciando que el cambio de protagonista vocal no es percibido como modificación de conformación, ni de la función formal que cumple en la Obra.

En el terreno musical, el término **Modulación** – como aspecto Armónico - tiene tres significados posibles: un *cambio de modo o escala*; un *cambio de centro tonal*; o ambas cosas simultáneamente. En este caso, es un cambio de *centro tonal*.

Terminada ésta Sección – y mediando otro Enlace que reinstala la Tonalidad inicial – comienza la **IIIra. Sección**. Ésta presenta algunos aspectos novedosos. En primer lugar la presencia de ambas voces; y en segundo lugar, cierto carácter de Variación con que se realiza, tanto de la voz femenina que tiene el rol melódico – generando un simetría directa con la Ira. Sección -, como de la masculina, estableciendo una referencia con el protagonismo masculino de la IIda. Sección, pero que aquí más bien *vocaliza*, utiliza la voz con cierto sentido *instrumental*.

En el **Jazz**, género en la que se inscribe esta obra, es muy frecuente esta modalidad.

Frente a ésta Sección, la pregunta que debemos hacernos es: ¿Se trata de lo mismo o es un contenido diferente? La respuesta es simple: se trata de lo mismo pero no *está* igual, se presenta con cambios. De allí que a esta Sección la señalaremos como **A'** (*A prima*).

Es inevitable que percibamos a esta IIIra. Sección con un cierto sentido de Clausura, pero también notamos que no cumple una función directa de Sección de Clausura. Es la última Sección de la Obra, y la confluencia de los protagonistas vocales junto a cierta “liberación” de las obligaciones melódicas, la conecta en forma más independiente con las dos anteriores, generando un sentido de conjunto y totalidad.

La Obra tiene su **Coda** – en la que también participan las voces continuando los roles de la IIIra. Sección – desde el m. **4:38**.

No hemos considerado indispensable adjuntar al estudio de este caso un registro de escritura musical. Parece una buena oportunidad para que el lector que nos acompañó hasta acá lo intente. Si es así, puedo adelantar que, si bien he visto las partituras de esta obra en general pautada en **2/2**, por lo menos en esta Versión, tenemos cpss, de 2/4 y de 4/4. (Recordar la Asimetría de algunos Ds.Ms.).

En síntesis, volviendo entonces a contemplar la Obra como totalidad, es manifiesta su conformación **Ternaria**, y la consignaremos como **A – A – A'**.