



## Tratando de Morfología Musical Marcelo Chevalier

[Arch. 12]

“*La Criolla*”

Autores: **Carlos Gardel y José Razzano**

Intérpretes: Canto: **Nelly Omar**

Acomp.: **Las Guitarras de Carlos Juarez**

Edición: **Surco – Universal Music (2007)**

### Obra

0:00                      *a*                      2:38

Es muy claro que se trata de una **Melodía de Carácter Instrumental**, presentada por la voz femenina, con Acompañamiento e Introducciones a cargo de un conjunto de guitarras y Contrabajo. Esta Obra se inscribe dentro de la especie llamada **Milonga**, muy característica del ámbito cultural denominado **Rioplatense**, y por lo tanto de fuerte presencia en el Uruguay, en las Provincias de Buenos Aires y La Pampa (Argentina). Es una de las danzas y canciones que surgieron a partir de la **Habanera**, la danza más difundida en el Siglo XVIII por todo el continente centro y suramericano. Claro que cada una de ellas tuvo su propia trayectoria e historia.

Hay dos variantes de Milonga: una de Carácter Vocal, de sólido arraigo en los ámbitos rurales y semirurales; y otra de Carácter Instrumental (como el caso que presentamos) , de mucho desarrollo como Danza, con mucha más presencia en ambientes suburbanos y urbanos de la región. Las de Carácter Vocal, presentan además una variedad propia , la de Canto Improvisado o “*Payada*”, en la que se va improvisando el texto versificado sobre una misma melodía, por uno, dos o mas cantores. (Cuando son mas de uno se le llama *cantar en “contrapunto”* en curiosa – y acertada - referencia al Contrapunto Polifónico.

Escuchando ya con alguna voluntad de observación, percibimos que se trata de una Obra que se presenta con **4 articulaciones**, en principio, **iguales**. Cada una de ellas está conformada por una **Introducción** instrumental y la Melodía cantada.

### Obra

0:00                      *a*                      2:38

Ira. art. A    IIda. art.A    IIIra. art.A    IVta. art. A  
0:00 a 0:37   0:37 a 1:12   1:13 a 1:48   1:48 a 2:38

Si observamos con detenimiento la **Ira**, notamos una **Introducción** y que el Canto se despliega en **dos contenidos** ciertamente diferenciados entre sí: el primero con gran afinidad respecto de la Introducción, que designaremos como **a** y el segundo que ofrece importantes *diferencias* y que, por lo tanto designaremos como **b**.

**Ira. art. A**

<b>0:00</b>	<b>a</b>	<b>0:37</b>
<hr/>		
<i>Introducc.</i>	<b>a</b>	<b>b</b>
<b>0:00 a 0:12</b>	<b>0:12 a 0:24</b>	<b>0:25 a 0:37</b>

Para profundizar más, vale la pena utilizar un registro de escritura musical de esta Sección, comenzando por el contenido **a**.

[Ej. 24] C. Gardel-J.Razzano

**La Criolla**

**Canto**

The musical score is presented in two systems: Canto (Vocal) and Bajo (Bass).  
**Canto System:**  
 - **Line 1:** Labeled 'a'. It contains the first two measures of the vocal line. Above the staff, '1er.D.M.' spans the first two measures and '2do.D.M.' spans the next two. Below the staff, '1er. Semiperíodo' spans the first four measures. There are 'm' markings under the first two measures.  
 - **Line 2:** Continues the vocal line. Above the staff, '3er.D.M.' spans the first two measures and '4to.D.M.' spans the next two. Below the staff, '2do. Semiperíodo' spans the first four measures, and 'Período' spans the last two measures.  
 - **Line 3:** Labeled 'b'. It shows a change in tempo and meter. Above the staff, '1er.D.M.' spans the first two measures, '2do.D.M.' spans the next two, and '3er.D.M.' spans the last two. Below the staff, '1er. Semiperíodo' spans the first four measures, and '2do.' spans the last two.  
 - **Line 4:** Continues the 'b' section. Above the staff, '4to.D.M.' spans the first two measures. Below the staff, 'Semiperíodo' spans the first two measures, and 'Período' spans the last two.  
**Bajo System:**  
 - **Line 5:** Labeled 'Bajo'. Above the staff, '1er. D.M.' spans the first two measures, '2do.D.M.' spans the next two, and '3er.D.M.' spans the last two. Below the staff, '1er. Semiperíodo' spans the first four measures, and '2do.' spans the last two.  
 - **Line 6:** Continues the bass line. Above the staff, '4to.D.M.' spans the first two measures. Below the staff, 'Semiperíodo' spans the first two measures, and 'Período' spans the last two.

Como se puede observar, se trata de **4 Ds.Ms.** de **Pulsación Simple Regular Binaria, Anacrúsicos, Simétricos**, de 2 Pulsos por Cps.; y que conforman **1 Período Regular**, articulado en **Semiperíodos de tipo clásico** (dos Ds. Ms. cada uno).

Un aspecto destacable es que, siendo una Melodía de neto Carácter Instrumental, posee además lo que hemos llamado **Tratamiento Motívico**; vale decir, que la Melodía está construída utilizando un *motivo*, entendido como *la presencia continua de un diseño de muy breve duración, que no tiene una significación propia e independiente, sino que participa en la construcción de materiales de mayor dimensión.* (Lo hemos destacado en el ej. con la línea punteada y la letra *m*)

Es muy frecuente encontrarse con Tratamiento Motívico en las Milongas de carácter Instrumental, y que, cuando son cantadas – como en este caso –, exigen gran solvencia por parte al intérprete.

En cuanto a **b**, podemos observar que también se trata de **1 Período**, con Ds.Ms. de condición **Anacrúsica** – salvo el 4to., **Tético** – pero aparecen importantes *diferencias*: el 1ro. y el 3ro. son Asimétricos y en el 2do. y el 4to. hay **Pulsación Mixta Irregular**, la cual, considerando que el Acompañamiento se mantiene en una Pulsación Binaria regular, genera en el conjunto una Pulsación Mixta Irregular **Simultánea**.

Respecto de la **Introducción**, que no hemos registrado en la escritura musical, evidentemente se trata de **1 Período** conformado por 2 semiperíodos iguales – con cambio de registro – y un final diferenciado en el segundo, y que, como ya señalamos, tiene las mismas condiciones y características del contenido **a** del Canto: **4 Ds.Ms.** de **Pulsación Simple Regular Binaria, Anacrúsicos, Simétricos**, de 2 Pulsos por Cps., y con marcado **Tratamiento Motívico**; y que conforman **1 Período Regular**, articulado en **Semiperíodos de tipo clásico** (dos Ds. Ms. cada uno). Se distinguen principalmente porque la Introducción transita por una sucesión de Intervalos de *2da. ascendentes y descendentes*, a diferencia de **a**, que se destaca por la sucesión de *sonidos repetidos en "mesetas"* a distancia de 3ras.

Comparando **a** y **b** se hacen evidentes sus *diferencias*, que nos confirman en su designación. Enfocando un poco más el **2do. Período b** del Canto, llama la atención su variedad de conformaciones en los Ds. Ms., aunque se presentan en alternancia “encadenada”: el 1ro. es similar al 3ro y el 2do. al 4to. , de tipo *estrófica*. Es notorio también que en su construcción no hay Tratamiento Motívico y que utiliza tanto *la nota repetida* de **a** como *la 2da. ascendente y descendente* de la **Introducción**. De esta manera genera una *fuerte diferenciación* en el Tratamiento y una *afinidad* en los materiales, colaborando ambas en la *función de clausura* que termina por cumplir.

En el final del registro escrito del [Ej. 24], hemos considerado importante observar el comportamiento del Bajo por dos motivos: en primer lugar porque allí se conserva intacto un rastro de su filiación con la Habanera, y en segundo lugar porque esa conformación característica de los bajos debe tener una consideración mas detallada respecto de su real configuración. Lo primero, y muy notorio si escuchamos con atención, es que esa configuración *no comienza con Impulso*, sino que es un caso de *comienzo con Declinación*.

Si seguimos el despliegue de los sucesivos Ds.Ms. del Período hasta el último, esto se hace evidente hasta la obviedad.

Así entonces queda claro que se trata de **Ds.Ms. Anacrúsicos, Simétricos, de Pulsación Simple Regular Binaria**, cortos - de 1 Pulso por cps. - generando una fuerte sensación de movilidad. La costumbre es escribirlo en cps. de 2 tiempos, iniciándolos con la figura con puntillo, es decir, la Declinación, que deja velada y oculta su verdadera conformación, con Impulso Anacrúsico; debido, creo, a que las Melodías de este tipo musical suelen estar – como en este caso – configuradas con Ds. Ms. de dos tiempos por cps.. Es decir, la resistencia que se verifica una y otra vez en la escritura musical convencional, a registrar pulsos y métricas diferentes en un mismo fragmento y hasta en una misma Obra. En el caso de la Milonga o de la Habanera es una verdadera lástima, porque esa declinación inicial, el carácter anacrúsico, y la cortedad de Impulsos y Declinaciones son los rasgos más característicos de su Bajo.

C. Gardel - J. Razzano

**La Criolla**

[Ej. 25]

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Canto' and the bottom staff is labeled 'Bajo'. Both are in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The 'Canto' staff begins with a quarter note followed by a dotted quarter note. The 'Bajo' staff begins with a dotted quarter note followed by a quarter note. Below the 'Bajo' staff, there are two notes labeled 'D' and 'I' with lines pointing to the corresponding notes in the staff.

This block contains two systems of musical notation for the 'La Criolla' piece. Each system consists of a vocal line (Canto) and a bass line (Bajo). The first system is annotated with '1er. semiperíodo' and '2do. semiperíodo' above the vocal line, and '1er. Semiperíodo' and '2do. Semiperíodo' below the bass line. The second system is annotated with '2do. Semiperíodo' and 'Período' above the vocal line, and '1er. semiperíodo' and '2do. Semiperíodo' below the bass line. The annotations indicate the structure of the piece in terms of semiperíodos and períodos. The bass line consistently starts with a dotted quarter note (Declinación) followed by a quarter note (Impulso).

En el [Ej. 25] observamos que el Bajo comienza enunciando solo su Declinación y su 1er. Impulso, cuando lo alcanza la entrada de la Anacrusa de la Melodía Cantada,

compensando así una diferencia métrica que permite que *el comienzo de las Declinaciones del Canto coincidan con una declinación del bajo*.

Lo que tenemos son, no solo superposiciones métricas, sino superposiciones de Impulsos y Declinaciones entre sí, siendo esta también una de las riquezas rítmicas características de esta música. Esta situación, que hemos analizado en la superposición de Canto y Bajo, se presenta exactamente igual en la Introducción, entre el Bajo y la Línea superior de Guitarras.

Vale la pena no pasar por alto el Impulso del 1er.D.M. de **b**, cuya configuración podría llevar a pensar en una contradicción respecto de lo que hemos observado en el Bajo. Pero no hay tal contradicción porque es claro que se cumple una función de Impulso Anacrúsico con su Declinación en el cps. siguiente.

Lo mismo sucede en el 3er.D.M. de **b**.

La articulación formal compuesta por el *Período de Introducción y los Períodos a y b*, se presenta, como ya dijimos, por *4 veces de igual manera*, lo cual es poco habitual. También percibimos que **b repite texto y música**, cumpliendo una clara función de **Estribillo**; y que **a** reaparece con *igual música y diferente texto*, es decir, en la modalidad de **Copla**. Sintetizando: estamos frente a una modalidad de **Copla con Estribillo**.

Recurso más propio de las canciones, **Estribillo** designa a un fragmento de corta o mediana duración – con mas frecuencia un D.M. o un Semiperíodo, aunque a veces un Período – que reaparece *siempre igual*, mismo texto y misma música. Esta función la puede cumplir como conformación aislada, o insertada como parte de un Período.

El término proviene de *Estribo*, elemento de apoyo fijo, seguro, que permite abordar o alcanzar el espacio o situación buscada, como el estribo de las cabalgaduras, de los antiguos carros o de un vagón de tren. Resultaba de gran utilidad cuando lo que se cantaba era un texto muy extenso y la alternancia de estos *estribillos* permitía al intérprete no sólo organizar su contenido en fragmentos separados por éste, sino también porque como el texto del estribillo es siempre el mismo no hace falta pensarlo, y la mente puede ir anticipando el texto que viene después. Este es uno de los recursos que permitió memorizar extensísimos poemas, como los *Épicos*, sobre todo cuando aún no existía la *Rima*, que establece fuertes vínculos entre los versos de una estrofa, estimulando la memoria con la sonoridad silábica y la rítmica.

### Obra

**0:00** *a* **2:38**

Ira. art. <b>A</b>	II da. art. <b>A</b>	III ra. art. <b>A</b>	IV ta. art. <b>A</b>
<b>0:00 a 0:37</b>	<b>0:37 a 1:12</b>	<b>1:13 a 1:48</b>	<b>1:48 a 2:38</b>
<i>Intr. a b</i>	<i>Intr. a b</i>	<i>Intr. a b</i>	<i>Intr. a b</i>

Este es el motivo por el cual no nos hemos apresurado a consignar lisa y llanamente a estas articulaciones formales como Secciones, un término poco adecuado para esta modalidad de Melodía –

en Coplas- sea de Carácter Vocal o Instrumental. Y podemos agregar que tanto la Instrumentación como el texto tienden a generar una articulación formal mas amplia, integrando la Ira. y Ilda.en un conjunto, y la IIIra. y IVta. en otro.

Esto es apenas sugerido por recursos muy sutiles que no llegan determinar una articulación mas integradora: el retorno del “interlocutor” del **1er. a**, en el **3er. a** en el texto, y el cambio de instrumentación, enriquecida, en la Ilda. y IVta. Articulación.

Si esas agrupaciones tuvieran el grado de definición necesario, serían efectivamente las Secciones, pero creo que en este caso no es así; los roles de Copla y Estribillo predominan definiendo la modalidad.

---

© Marcelo Chevalier ; edUTecNe

2014