

La rosa y el sauce. Aportes para el estudio de la canción guastaviniana a partir de grabaciones de archivo

DE LIMA, Cléber Maurício / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) – Universidad Federal de Rondônia - cleberdelima@unir.br

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Carlos Guastavino – grabación – interpretación – canción*

» **Resumen**

El trabajo aborda la canción *La rosa y el sauce*, del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), sobre una poesía de Francisco Silva. Este estudio es parte de una investigación doctoral, más amplia, que se ocupa de la interpretación de las canciones para canto y piano del maestro, a partir de diferentes interpretaciones grabadas comercialmente y el posible aporte que dos raras grabaciones históricas con el compositor tocando el piano pueden ofrecer a la comprensión del repertorio. Mediante el estudio de las grabaciones avanzo en una propuesta para los cantantes que sirva de herramienta de ayuda para entender las ambigüedades interpretativas que han circulado en los últimos años en el repertorio vocal guastaviniano, considerando el aporte de las estrategias interpretativas generadas en la comunidad interpretativa.

» **Presentación**

Esta investigación fue parte del Proyecto UBACyT, recién finalizado, “Música 'cult' y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX”, que se centró en el estudio de repertorios vocales de la música de tradición escrita local y que participó con diferentes miembros del equipo en las Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo en el año pasado. Sigue ahora al interior del proyecto UBACyT “Historias socio-culturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, que intenta colaborar en historias de la música que proporcionen tanto una visión de las condiciones en que aparecieron las obras en el pasado como también de las relaciones que las obras tienen con el oyente, o en mi recorte, en el intérprete, actual. Los dos proyectos UBACyT, el finalizado y el actual, así como la dirección de mi tesis, están a cargo de la profesora musicóloga Doctora Silvina Luz Mansilla, de la Universidad de Buenos Aires, coordinadora del área Artes Musicales en el Instituto de Artes del Espectáculo.

Esta presentación es parte de mi investigación doctoral más amplia, que se ocupa de la interpretación de las canciones con canto y piano del compositor Carlos Guastavino a partir de diferentes interpretaciones grabadas comercialmente por intérpretes de diferentes nacionalidades, en distintos momentos de los siglos XX y XXI.

La totalidad del catálogo de la obra de Carlos Guastavino alcanza doscientas sesenta y seis obras originales (Mansilla, 2011: 35). De este total, doscientos uno tienen la intervención de la voz y ciento sesenta y seis son obras compuestas originalmente para canto y piano.

El aspecto comercial de las grabaciones fue el parámetro de difusión elegido para analizar el impacto en la recepción entre los diferentes intérpretes que hacen parte de una comunidad interpretativa. Sin embargo, en el camino de la investigación, a partir de hallazgos de archivos, se percibe que algunas pocas grabaciones históricas, en las cuales el compositor participó como intérprete de piano, pueden contribuir en el proceso de recepción obra-intérprete que se configura en la comunidad interpretativa de cantantes y pianistas de formación/tradición académica.

› **La rosa y el sauce: *música y poesía***

Tomamos como elemento conductor del análisis las indicaciones de fraseo a partir de las ligaduras, sugerencias de intensidad y expresión, tanto como las indicaciones textuales de expresividad presentes en la partitura.

La estructura de la obra sigue cánones del canto coral, aunque la elección del compositor sea de una melodía acompañada. En modo de coral figurado, mantiene el canto –el tema– prácticamente inalterado, y tiene un acompañamiento que consiste en figuras rítmicas reducidas, es decir, en valores rítmicos menores que los de la melodía.

La rosa y el sauce es una delicada canción de cámara, de difícil interpretación. Aunque las indicaciones interpretativas contenidas en la partitura tengan la pretensión de especificar una determinada manera de ejecutar, dejan mucho espacio para expansiones interpretativas que escapan a lo que la globalidad de la canción indica. Por esta globalidad, hay que considerar también el texto, que en la poesía de Francisco Silva nos presenta un poema intimista, de una pasión alegre, pero contenida y triste.

Sobre la relación entre la poesía y la música, en el libro de Mansilla *La obra musical de Carlos Guastavino: Circulación, recepción, mediaciones*, se puede leer:

Con clara influencia del surrealismo, Silva, un poeta amateur allegado a Guastavino, escribió este sintético poema. Su habilidad para la representación musical de los estados psicológicos – que en este caso corresponden a una personificación de dos especies biológicas– y de la escena que el texto va describiendo, se manifiesta a través de los recursos melódicos, armónicos y dinámicos que utilizan.

Desde el punto de vista melódico no es casual, por ejemplo, que Guastavino emplee las notas más agudas de toda la línea melódica en la palabra “apasionado”, más precisamente en las sílabas que emplean la primera vocal, y que además realice una secuencia, repitiendo el giro a distancia de una segunda mayor más grave. Tampoco pasa inadvertido el empleo del intervalo de octava descendente en la palabra “tanto”, que parece destinado a enfatizar la pasión del texto. (2011: 75).

La relación entre los dos intérpretes, cantante y pianista debe resultar en una delicada pieza coral donde todas las voces del piano y la del cantante deben ser conducidas con expresión lúdica. Para llegar a tal fin, sería adecuado cierto rigor metronómico que resulte en una agógica serena y sin afectaciones dramáticas estereotipadas.

Grabaciones comerciales y comunidad interpretativa

El final original de la obra era igual a su inicio, sin el uso de la voz en la línea melódica. El piano retomaba el protagonismo de la melodía, reforzando así la característica coral comentada anteriormente. La vocalización de los seis últimos compases fue una sugerencia de la cantante Conchita Badía, que fue aceptada por el compositor y así cambió la partitura, pero infelizmente, hasta el momento, no encontramos ninguna grabación de Badía con esta obra.

El “Ah” final, que suele ser cantado con acentuado sentimentalismo vocal, es un ejemplo de afectación dramática estereotipada que se consolida en la comunidad interpretativa de Guastavino. Esto se puede observar en los recursos de respiración e impostación vocal, además de ataques, intensidades y agógicas exageradas. Para esta ponencia, utilizamos tres ejemplos sonoros comerciales de cantantes que forman parte de la comunidad interpretativa de Guastavino. Para escuchar los ejemplos, acceda los vínculos que están disponibles en las referencias de esta comunicación. Ejemplo 1: Berganza y Parejo (1984). Ejemplo 2: Tafur y Foster (1999). Ejemplo 3: Garciacano y Goloubitskaia (2011).

Parto del presupuesto de que la obra es una canción de cámara y que no existe un “modelo” académico de interpretación de la canción argentina (a diferencia de los *Lieder* alemanes y las *Méodies* francesas). El corpus estudiado, en cambio, absorbe técnicas y maneras propias de cada trayecto personal formativo de los intérpretes y construye claves compartidas de interpretación en la comunidad interpretativa de la canción guastaviniana.

La obra habla a partir de lo que está escrito en la partitura, pero la conversión de la escritura en sonido tiene una serie de implicancias –como lo ha señalado Michela Garda (1989)– que en la contingencia del concierto en vivo tiene una determinada recepción. Nuestra hipótesis asume que cuando se trata del registro sonoro también se suma otro tipo de recepción, que acaba *museificando* (Cossettini, 2004) esa interpretación para la posteridad.

Las claves interpretativas son compartidas entre los miembros de determinada 'comunidad interpretativa', que es una categoría de la teoría de la recepción, de Stanley Fish, que utilizamos como base teórica para justificar las semejanzas y diferencias de lectura que comprenden la obra de Guastavino.

La intención no es definir una manera 'correcta' de interpretar Guastavino, sino aspirar a comprender los modelos interpretativos que se están construyendo en torno de la obra del compositor y, si es posible, aportar nuevas contribuciones para esos modelos ayudando en las elecciones de recursos de ejecución.

El "Ah" de los Ángeles

El compositor escribe en la tapa de un programa de concierto del Teatro Colón,¹ del día 09 de junio de 1962: “El Colón estaba lleno. El concierto fue magnífico”.

En aquella ocasión cantó la soprano catalana Victoria de los Ángeles, acompañada por el pianista argentino Alfredo Rossi. En una crítica de *Buenos Aires Musical*, del 16 de junio del mismo año, el crítico Enzo Valenti Ferro teje, entre otros, comentarios sobre la diferencia entre el ámbito de la música de cámara y de la ópera, justo diciendo que hay interferencias en la interpretación de canciones de cámara a cargo de cantantes de ópera.

Aunque el autor de la obra, Guastavino, haya tenido una impresión magnífica del concierto, no podemos dejar de verificar, a partir de una grabación de archivo,² que la canción es ejecutada en velocidad más lenta, en 70 bpm, de lo que está indicado en la partitura, que son los 100 bpm. Ocurre en la interpretación de *La rosa y el sauce* justo lo que el crítico observa sobre la interferencia de la técnica vocal operística en el canto de cámara y una puesta en valor de voces del piano antagónicas a la propuesta interpretativa coral posible sobre la obra que estamos proponiendo. Es decir, las observaciones del crítico contradicen el fenómeno sonoro registrado para la posteridad, por lo menos con relación con esta canción que fue un bis del programa. Vale recordar que no estamos hablando de todas las obras del concierto.

Victoria de los Ángeles fue una cantante de referencia para la comunidad interpretativa de la música vocal, tanto como Alfredo Rossi fue un importante pianista acompañante en la escena musical argentina. Especulo que aquí en esta grabación en vivo, ya se pueden notar claves interpretativas que se van a cristalizar en las próximas interpretaciones de este repertorio, tanto en vivo cuanto en grabaciones. Como muestra de lo que les hablo, se puede escuchar a Victoria de los Ángeles y Rossi en el link ofrecido aquí.³

¹ Fuente: Archivo de la familia del compositor.

² Grabación en vivo, Teatro Colón de Buenos Aires, 09 de junio de 1962. Victoria de los Ángeles, canto; Alfredo Rossi, piano. Fuente: privada.

³ Victoria de los Ángeles y Alfredo Rossi. Véase en <https://drive.google.com/file/d/1_Meypb275i3ipi-w1EQDDsRQE HgUoKYy/view?usp=sharing>

Dos grabaciones con Guastavino al piano

Luego de este cuadro que he abocetado rápidamente, hablaré sobre el posible aporte que pueden ofrecer dos raras grabaciones históricas con el compositor tocando el piano, a la comprensión del repertorio.

La primera grabación es la del barítono inglés Frederic Fuller y el pianista-compositor Carlos Guastavino, en una grabación de la Radio Irlandesa de Dublin, tomada de una transmisión radiofónica dirigida por el múltiple artista e investigador Carlos Manso.⁴

La indicación de velocidad de la obra es Adagio (corchea: 100). En la grabación de Fuller, tenemos una pequeña diferencia, pues está tocado en 90 bpm. A partir del momento en que empieza el cantante, el pianista se amolda a la velocidad y conducción melódica del cantante, retomando una velocidad más metronómica en los pasajes sin canto. Las conducciones del pianista, en este caso, se adecuan con la agógica del cantante.

El pianista retiene la conducción de las voces del piano en atención a lo que el cantante está haciendo. De esta manera, la característica coral mencionada anteriormente acaba por perderse justo en el momento en que el solista empieza a cantar. Esta falta de certeza entre 'solista' y 'acompañante' compromete su interpretación. Abordar la obra considerando al pianista como un simple acompañante de una melodía 'expresiva' y 'dramática' hace perder la delicada característica coral y contrapuntística de la obra.

Se puede percibir que Guastavino, a partir del momento en que Fuller empieza su parte, se retira y deja al solista liderar, retomando su coral en los momentos de piano sin cantante.

Lo lúdico en Oyuela y Guastavino

Como un ejemplo del juego entablado entre las voces del piano y la línea del canto, tenemos a Guastavino y la soprano Clara Oyuela en una grabación conseguida a partir de una transmisión del programa Ópera Club, de la Radio Amadeus, el día 29 de julio de 1995, en ocasión de una entrevista con la cantante.⁵ ¿Podría ser esta ejecución un clásico ejemplo de un cantante apurado con el pobre pianista corriendo detrás? Sí. Pero consultando el metrónomo, tenemos una velocidad de corchea a 100, como está indicado expresamente en la partitura.

Hay movimientos agógicos para más y para menos, pero todas las voces de la obra –tanto las voces del piano cuanto la vocal– se pueden escuchar. La obra es interpretada de manera que surge un hermoso contrapunto coral con momentos expresivos y delicados, con *forti*, *mezzoforti*, *piani*, *accelerandi*, *diminuendi*,

⁴ Para escuchar la grabación, acceda el link: <<https://drive.google.com/file/d/1oSbRMUDLxRnAme4uXPIQpU2jG4fHKDrr/view?usp=sharing>>

⁵ Para escuchar el ejemplo, acceda el link <<https://drive.google.com/file/d/1RGkPtAvRJEfwqBK91GMWenbiR1AcWJu9/view?usp=sharing>>

ritenutti y un “*intenso, pero contenido. Bien cantado*” en el piano. ¡Termina con el “Ah!”, *muy expresivo, disminuyendo y ritenutto*, pero justo, sin caer en la ambigüedad de una expresión exagerada.

› **A modo de cierre**

He propuesto en esta ponencia recuperar una imagen primordial presente en la obra *La rosa y el sauce*, que genera recuerdos, deseos y sentimientos de una poesía surrealista que reactivan la memoria inconsciente a partir de la *performance*. La globalidad de recursos para la construcción de significados comprende desde el texto del poema, no abordado en esta ponencia, hasta el juego entre cantante y pianista. Los significados son especificados con la actividad de la lectura de la obra. Es el proceso de interpretación que encamina a la lectura globalmente consistente (Jahn, 1999). En estos casos grabados, el estudio de las interpretaciones históricas permite entender algunas modalidades algo desmedidas, ligadas a la *world music* (Mansilla, 2009) que han circulado en los últimos años y que ayudaron a crear ambigüedades en la comunidad interpretativa guastaviniana.

El ejercicio mental que la interpretación ofrece a los intérpretes cuando trabajan en determinado trozo u obra es más valioso que el mensaje que el trozo u obra transmite. Este abordaje conceptual metodológico permite entender diferentes y determinadas interpretaciones de la obra de Carlos Guastavino sin estigmatizarlas. Por el contrario, ubicándolas dentro de cada comunidad interpretativa específica se evitan los conflictos entre las unidades sensoriales esperadas por determinada comunidad interpretativa y la interpretación dada a determinada obra de Guastavino. No hay una única comunidad interpretativa, por lo tanto, hay que considerar la interpretación según la comunidad en que está inserta.

Por fin, se verifica que es el acto de interpretar Guastavino y la circulación de estas interpretaciones lo que realimenta su interpretación, como se puede ver en el caso de la canción *La rosa y el sauce*. De acuerdo con Jahn (1999), acerca de Fish, así como los ojos modeladores de una persona ven la realidad no por lo que realmente es, sino por lo que se hace en base a creencias y estrategias interpretativas, los textos no se leen por lo que realmente son, sino por lo que los lectores hacen con ellos. Pero, al mismo tiempo que Fish abre la caja del relativismo subjetivo de Pandora, la cierra y la cierra, haciendo que todo juicio individual dependa de las convenciones comunitarias.

Esta propuesta espera colocarse como una fuente más de información para los intérpretes que se dedican a grabar esta parte de la historia de la canción argentina y también, proponer de qué manera estas grabaciones interfieren en el proceso de recepción de la obra de Guastavino en su comunidad interpretativa, puesto que se colocan como un insumo para las estrategias interpretativas.

Bibliografía

- Berganza, T., Parejo, J-A. A. (1984). La rosa y el sauce. En Villa-lobos, Braga, Guastavino. Suiza, Claves Records. En línea <<https://open.spotify.com/track/1Uzc1NCdZWCZApXYXjlCq4?si=lyYKCKFcRv6TbZPll6v3vg>> (consulta: 26-05-2020).
- Cossettini, L. (2004). *Verso un museo dei documenti sonori: l'archivio audio di Fernanda Pivano: dalla conservazione alla fruizione*. Tesi di Laurea Specialistica in Musicologia. Italia, Università degli Studi di Udine.
- Garciacono, G., Golubitskaia, A. (2011). La rosa y el sauce. En *Melodías de (in)dependencia*. Mexico, NGL Telos. En línea <<https://open.spotify.com/track/4q8EeHGUr75J8VGV032hio?si=xm-b88VpRU20fyJYHF037w>> (consulta: 20-05-2020).
- Garda, M. (1989). Teoría de la recepción y musicología. En *L'Esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*. Turín, EDT/Música.
- Jahn, M. (1999). Stanley Fish and the Constructivist Basis of Postclassical Narratology. En Reitz, B.; Rieuwerts, S. (eds). *Anglistentag 1999 Mainz: Proceedings*, pp. 375-387. En línea <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn00.htm>> (consulta: 04-05-2020).
- Mansilla, S. L. (2009). Karl Jenkins, Kiri Te Kanawa y las canciones de Carlos Guastavino. Música simulada y neo-colonialismo cultural. En *Boletín Música*, núm. 24, enero-junio. La Habana, Casa de las Américas, pp. 94-98.
- Mansilla, S. L. (2011). *Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Tafur, M., Foster, N. (1999). La rosa y el sauce. En *Songs from Latin America*. Reino Unido, Lorelt. En línea <https://open.spotify.com/track/2ll4paaGC59IVrrF7DwQBw?si=OqNi_VoeTjGfAMb3l8xKkA> (consulta: 08-05-2020).
- Valenti Ferro, E. (1962). Victoria de los Ángeles. En *Buenos Aires Musical*, núm. 274, 16 de junio, p. 3.