

Pampamapa museificada. Elementos interpretativos en la grabación de la obra por su compositor, Carlos Guastavino

DE LIMA, Cléber Mauricio / Universidad Federal de Rondonia y Universidad de Buenos Aires
cleberdelima@unir.br

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

> Resumen

Carlos Guastavino (1912-2000) fue un compositor proficuo de canciones de cámara y un intenso intérprete de sus obras. No obstante, infelizmente los registros fonográficos del maestro tocando al piano sus obras son raros. En la investigación que realizo ha aflorado un corpus con grabaciones de diferentes intérpretes de sus obras, desde grabaciones históricas no comerciales, las cuales necesitaron ser recuperadas de manera analógico-digital, hasta grabaciones actuales que cuentan con la extrema accesibilidad de las plataformas de internet, pasando por grabaciones históricas como la que aquí se presenta: *Pampamapa*. Compuesta en 1963 sobre poesía de Hamlet Lima Quintana, la grabación analizada estuvo a cargo del compositor al piano y del tenor uruguayo Juan Carlos Taborda (1933-2001). El fonograma hace parte del disco *Carlos Guastavino. Canciones populares*, grabado en 1964 por el sello uruguayo ANTAR. Los medios computacionales que ofrecen las actuales tecnologías de análisis de sonido permiten extraer parámetros de la interpretación, los cuales serán abordados en la presentación. Propongo mostrar así el proceso de análisis como intención de formalizar una aproximación que podría ser aplicable al resto del corpus y, ciertamente, por tratarse de una pieza tocada por su compositor, contribuir al campo de estudios de las prácticas interpretativas. El análisis performativo con herramientas computacionales permite, junto a la escucha atenta, el mapeo de elementos relacionados con la agógica, así como con el timbre, para citar solamente dos parámetros de expresividad que podrán ser utilizados para las tomas de decisiones interpretativas y para el estudio de un posible modelo de interpretación de la obra investigada.

> Presentación

El trabajo se enmarca en el proyecto UBACyT "Música culta y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX", radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo, y tiene coordinación

y dirección de tesis de la musicóloga doctora Silvina Luz Mansilla, en el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Este proyecto se configura como un camino de investigación, potencializando una posibilidad metodológica para la formación del músico intérprete.

El corpus que estudiamos está constituido por las canciones para canto y piano del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), a partir de las obras grabadas comercialmente por intérpretes de diferentes nacionalidades, en distintos momentos de los siglos XX y XXI.

Las fuentes investigadas, por lo tanto, son las grabaciones realizadas de la obra vocal de Guastavino, históricas y actuales, y su espacio en la construcción de la canción argentina. Con el advenimiento de la tecnología de la grabación, el registro fonográfico se tornó un documento musical y, consecuentemente, se volvió factible de constituirse en fuente de informaciones y referencias para la construcción del conocimiento. La recepción entre intérprete y obra se museifica en el momento de la ejecución musical (Cossettini, 2004) y, además, también se museifica esa ejecución como texto para la posteridad cuando ha sido grabada fonográficamente. Estamos así frente a un campo que necesita de investigaciones en el caso Guastavino, es decir: el estudio de las prácticas interpretativas musicales en el terreno de lo vocal, intermediadas por las grabaciones.

› ***Las grabaciones y la museificación del sonido***

La museificación se produce en el contenido perpetuado en el soporte, es decir, discos de pasta, cintas abiertas, Compact Discs. También, actualmente, en las “nubes”, que no tienen nada de aire puesto que en algún lugar del mundo la información está registrada en un soporte físico, como los grandes servers de Spotify, iTunes o YouTube, solamente para citar algunos poquísimos ejemplos de este almacenamiento “virtual”, que, en realidad, es “físico” en algún lugar.

Con la grabación, el registro sonoro no es ya la interpretación con todas sus circunstancias envueltas, sino la elección de una determinada interpretación –en el caso de las grabaciones en vivo– o el resultado de un proceso de edición –en el caso de las grabaciones de estudio–. Vale subrayar que en este segundo caso la interpretación de la obra es pensada y realizada especialmente para ser grabada. Suponemos entonces que los intérpretes toman decisiones de ejecución musical que estarán registradas como su manera de “leer” determinada partitura, y, considerando la teoría de la recepción, compartirán llaves de lectura de una determinada comunidad interpretativa (Fish, 1980).

Un importante recorte en el corpus analizado es el acortamiento a las interpretaciones según los parámetros de la música de cámara académica, con intérpretes que siguieron los cánones de formación de canto académico. Este es un factor de unidad para elegir cuáles grabaciones entran en el análisis de esta

investigación, es decir, interpretaciones cantadas y tocadas por intérpretes de formación académica dentro de convenciones de la música de cámara, específicamente el repertorio del lied.

Nuestro trabajo tiene la preocupación con relación a los "problemas éticos de solución nada simple" que Silvina Mansilla (2009) plantea en relación con determinados abordajes del repertorio guastaviniano, más específicamente en lo que se refiere a interpretaciones que entran por el sendero de la *world music* o que ocurren tal vez por una lectura de la canción de Guastavino que utiliza otras llaves interpretativas, algunas veces un tanto raras para otras comunidades interpretativas.

Ocurre que también en las interpretaciones producidas dentro de las convenciones del canto académico, como veremos en los ejemplos de esta presentación, determinadas ejecuciones también presentan soluciones diferentes, pudiendo de esta manera, resultar en una interpretación que se encuentra afuera de las convenciones veneradas por los intérpretes de este repertorio.

› **Los softwares y el espectrograma**

Los medios computacionales que las actuales tecnologías de análisis de sonido ofrecen permiten extraer parámetros de la interpretación, demostrando así el proceso de análisis como intención de formalizar el proceso analítico aplicable al resto del corpus. Ciertamente, por tratarse de una obra tocada por su compositor, ofrecen subsidios para el campo de estudios de las prácticas interpretativas. El análisis performativo con herramientas computacionales permite, junto a la escucha atenta, el mapeo de elementos relacionados a la agógica y el timbre, para citar solamente dos parámetros de expresividad, que podrán ser utilizados para las tomas de decisiones interpretativas bien como para el estudio de un posible modelo de interpretación de la obra investigada. Aquí, nos ocuparemos de ver tres elementos, a partir de pequeñísimos fragmentos, en la obra *Pampamapa*: tempo; dinámica y "lo que no es tocado" (los silencios).

Para eso utilizaremos los softwares *Sonic Visualiser* y *Sigview*, programas para análisis de audio, a partir de la lectura de espectrogramas. Mucho más se puede extraer con esas herramientas de análisis, pero, en este caso, por tratarse de un informe tenemos que ser breves en los ejemplos.

Espectro sonoro es el conjunto de todas las ondas que componen los sonidos audibles y no audibles por los humanos. Un sonido complejo –compuesto por más de una frecuencia– se constituye por parciales armónicas y no armónicas, entendiéndose por espectro el conjunto de sonidos parciales, ordenados a partir de un sonido fundamental, según una relación frecuencia/amplitud. El espectro de un sonido complejo caracteriza gráficamente la forma de la onda que lo define. Por ejemplo: está siempre presente cuando distinguimos una voz de un instrumento musical.

El espectro sonoro es representado como una serie de Fourier. Cualquier onda sonora, así como cualquier fenómeno ondulatorio, puede ser representado por su espectro. Un gráfico de espectro sonoro se compone de barras, cada una representando la amplitud de una de las frecuencias que componen el sonido analizado. Este tipo de gráfico es utilizado en equipos electrónicos, tales como analizadores de espectro o ecualizadores. En el caso de los analizadores digitales, como los softwares utilizados en este proyecto, el cálculo es realizado con la utilización de la Transformada Rápida de Fourier –*Fast Fourier Transform* (FFT)–, un algoritmo bastante eficiente que permite calcular el valor de una transformada discreta de Fourier en tiempo real.

Los sonidos de frecuencia inferior a 20Hz son llamados infrasonidos y los superiores a 20.000Hz son los ultrasonidos. Los humanos consiguen oír entre 20 Hz y 20.000 Hz y emitir sonidos entre 80 Hz (Mi 1) y 1.152Hz (Re 5), considerando el Do central como Do 3.

Los ejemplos utilizados aquí están con el muestreo calibrado para filtrar entre 20 Hz y debajo de los 4.500Hz, para facilitar la visualización gráfica del espectrograma. Tomaremos dos puntos de vista de los gráficos, uno lineal –visto de frente–, desde donde no se puede ver cada carril y otro punto de vista tridimensional, en el cual cada carril sí puede ser visto. Cada carril ocupa un Herz.

› **El análisis**

Entre las grabaciones conseguidas hasta este momento, se escuchan grandes diferencias de interpretación, pero solamente constatar que son diferentes no lleva a un aporte de subsidios a esa comunidad interpretativa. Es necesario preguntarse ¿Qué es diferente? Y tal vez, ¿Por qué es diferente?

El tempo en los once compases iniciales: la indicación de la partitura es *Allegro* con negra igual a 104 de velocidad metronómica. Ver anexo: Figura 1.

Con el *plug in “Tempo and Beat Tracker”* del software *Sonic Visualiser* se puede verificar que el compositor, como intérprete, respeta la indicación de la obra en los once compases iniciales y luego después, cuando entra la melodía del canto, con la indicación de “*meno*” en la partitura, reduce la velocidad, siguiendo “*col canto*”. El software indica que la velocidad de esta introducción, aunque no sea exactamente de 104, está en la velocidad pensada por el compositor. Hay que considerar también que este fonograma fue digitalizado del analógico, y aunque se haya buscado respetar la velocidad de reproducción exacta, algunas alteraciones de orden mecánica pueden interferir para más o para menos en el movimiento de la pieza.

Ejemplo A1: Juan Carlos Taborda, tenor (Uruguay) y Carlos Guastavino, pianista (Argentina) - 1964. Álbum *Carlos Guastavino: Canciones populares*. Compases 1-11. Ver anexo: Figura 2.

Los ejemplos elegidos para comparar con la versión del compositor muestran una gran variación en la velocidad elegida para tocar los mismos once compases iniciales de la obra. Vale decir que aquí que no se está haciendo un juicio de valor sobre la interpretación, sino intentando extraer datos que contribuyan para encontrar respuestas a la hipótesis planteada en el proyecto. Provisoriamente, anticipo como una de las posibles respuestas a la problemática aquí brevemente planteada, la idea según la cual las interpretaciones registradas fonográficamente de las obras para canto y piano de Carlos Guastavino tendrían características confluyentes –y también discrepantes– respecto de las intenciones del compositor materializadas en las partituras. Se habría configurado así, una particular apertura del repertorio a interpretaciones de distinta índole, que habría ayudado a construir uno(s) imaginario(s) sonoro(s) sobre ese repertorio.

Ejemplo B1: Gerardo Garcíacano, barítono (México) y Alexandra Goloubitskaia, pianista (Moldavia) – 2012. Álbum de (in)dependencia: *Canciones de México y Argentina*. Compases 1-11. Ver anexo: Figura 3.

En el próximo ejemplo, en los once compases iniciales de la interpretación de la pianista Dora Castro y del barítono Víctor Torres, el *tempo* está más próximo a lo que está indicado en la partitura. El parámetro de velocidad tiene más semejanza con la interpretación del compositor; sin embargo, el análisis demuestra que hay un *crescendo* y *diminuendo* en la dinámica, contrariamente a lo que el compositor indica en la partitura con la grafía de un *marcato* expresivo sobre cada tiempo, orientando a una constancia dinámica en la evolución temporal. Es decir, la indicación dinámica no orienta hacia cambios de intensidad; al contrario, refuerza la estabilidad.

Ejemplo C1: Víctor Torres, barítono (Argentina) y Dora Castro, pianista (Argentina) – 2008. Álbum *Carlos Guastavino*. Compases 1-11. Ver anexo: Figura 4.

Nuevamente, considerando que este es un informe breve sobre los trabajos de la investigación, saltamos ahora para los compases finales de la obra, otra vez con el piano como protagonista, reforzando la importancia de la parte del piano en este tipo de repertorio y subrayando la cantidad de datos que se puede extraer con este tipo de análisis.

En Taborda y Guastavino, nuevamente el rigor del tiempo del compositor-intérprete se observa cuando se deja la parte “*col canto*” y, al final de la pieza, regresa a la velocidad del metrónomo: 104. Pero, como en la partitura está la indicación de “*diminuendo*”, se puede verificar en el espectrograma la variación de la intensidad, culminando con un “*fortissimo*” final y notas con “*marcati*”. Lo interesante es que, para el compositor, hasta ahora, la expresividad de la notación es respetada; sin embargo, algunas notas escritas, en el transcurso de la partitura, no son tocadas, aunque la grabación fue lanzada como disco comercial, lo que es un tema para estudiar.

Otro dato que se puede extraer del gráfico es que la pausa de corchea en el primer tiempo del penúltimo

compás es respetada en su valor exacto, metronómico, sin acentos expresivos. Esa pausa, como se podrá ver en los otros dos ejemplos, se transforma en una suspensión expresiva.

Por fin, la dinámica tiene dos abordajes: uno de *crescendo-diminuendo* en tiempo e intensidad, y en el segundo caso, un *diminuendo* de tiempo sin variación de intensidad.

Ejemplo A2: Juan Carlos Taborda, tenor (Uruguay) y Carlos Guastavino, pianista (Argentina) - 1964. Álbum *Carlos Guastavino: Canciones populares*. Siete compases finales. Ver anexo: Figura 5.

Ejemplo B2: Gerardo Garcíacano, barítono (México) y Alexandra Goloubitskaia, pianista (Moldavia) – 2012. Álbum de (in)dependencia: *Canciones de México y Argentina*. Siete compases finales. Ver anexo: Figura 6.

Ejemplo C2: Víctor Torres, barítono (Argentina) y Dora Castro, pianista (Argentina) – 2008. Álbum *Carlos Guastavino*. Siete compases finales. Ver anexo: Figura 7.

› **A modo de cierre**

Con relación a *Pampamapa*, que es una canción con la indicación “Aire de huella” en la partitura, el conocimiento sobre lo que es la huella y el contexto en que esa danza se realiza –un contexto de campo, de caballos, pero también una danza picaresca y de galantería mesurada, para citar algunos ingredientes de ese imaginario– podría ofrecer elementos para la interpretación tanto del cantante como del pianista. Es decir, la geografía que influye a esa danza y sirvió para que el compositor de *Pampamapa* indique “Aire de huella”, sugiere una pieza de movimientos suaves y armoniosos. La obra museificada en una grabación retroalimenta la comunidad que la produce, por lo tanto, ahí está uno de los motivos de nuestro interés por entender las decisiones interpretativas de quien se ocupa de ese repertorio. Consecuentemente, esas grabaciones se transforman en documentos de consulta de esa comunidad interpretativa y ayudan a construir el imaginario de cada obra.

Otras herramientas de análisis, como el análisis armónico y formal ciertamente son necesarias para las tomas de decisión. En esta comunicación se ha decidido no abordarlas, deteniéndonos en cambio, en un ejercicio de aproximación con los dos *softwares* elegidos.

Finalmente, destaco que esta investigación busca aportar subsidios para la interpretación musical vocal del compositor en la actualidad –y de la canción argentina en general–, sin, obviamente, lanzar visiones totalitarias sobre el repertorio y sí, configurándose como una herramienta más en la comunidad interpretativa. Se busca ofrecer así una explicación sobre por qué determinada interpretación es diferente de otra. Para los estudios de interpretación, ciertamente, la tecnología de registro sonoro está contribuyendo, sumándose a los métodos de análisis musical.

Bibliografía

- Cossetini, L. (2004). *Verso un museo dei documenti sonori. L'Archivio audio di Fernanda Pivano: Dalla conservazione alla fruizione*. Gorizia, Università Degli Studi di Udine, tesis de maestría.
- Fish, S. (1980). "What makes an interpretation acceptable". En *Is there a text in this class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, Harvard University Press.
- Garcacano, G., Golubitskaia, A. (2012). *Álbum de (in)dependencia: Canciones de México y Argentina*. Disco compacto. Machernich, Telos.
- Mansilla, S. L. (2009). "Karl Jenkins, Kiri Te Kanawa y las canciones de Carlos Guastavino. Música simulada y neo-colonialismo cultural". En *Boletín Música* N° 27. La Habana, Casa de las Américas.
- Taborda, J. C., Guastavino, C. (1964). *Carlos Guastavino. Canciones populares*. Disco de vinilo. Montevideo, Antar.
- Torres, V., Castro, D. (2008). *Carlos Guastavino*. Disco compacto. Buenos Aires, IRCO.

ANEXO - FIGURAS

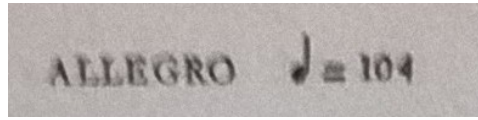


Figura 1 - Indicación de la velocidad de ejecución. Partitura de Pampamapa.

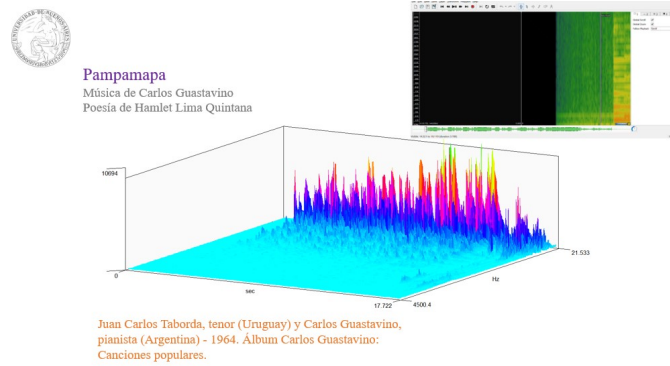


Figura 2 – Disponible con audio en https://1drv.ms/v/s!AvEp0HnKK3oohZ8k_TDXNnnCx-l-Xg

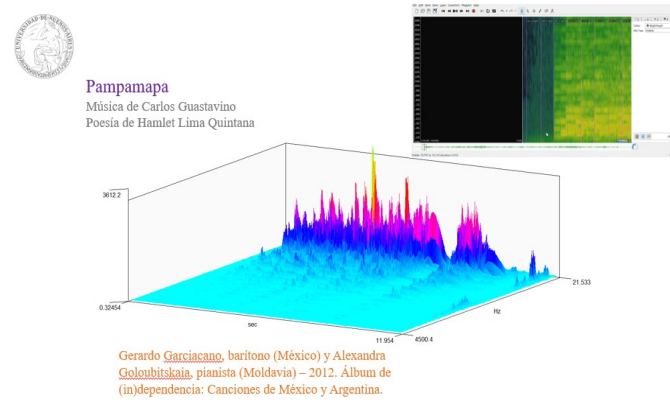


Figura 3 - Disponible con audio en <https://1drv.ms/v/s!AvEp0HnKK3oohZ8l14rzo7WHoAvQdg>

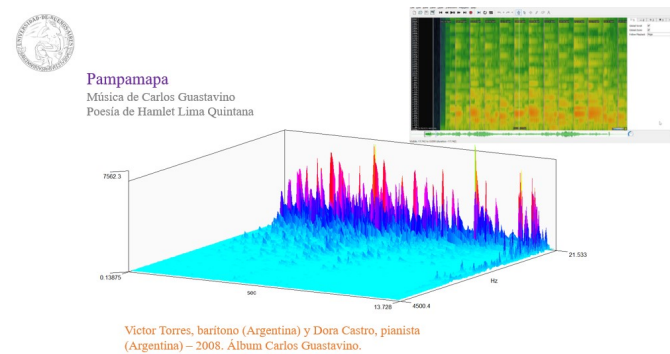


Figura 4 - Disponible con audio en <https://1drv.ms/v/s!AvEp0HnKK3oohZ8pQjZxyAlhPqQ5yw>

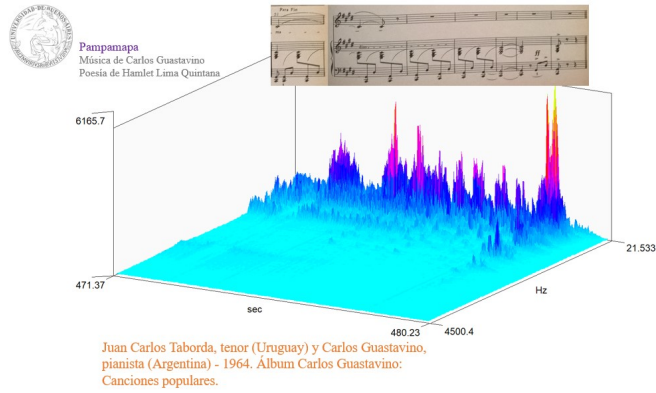


Figura 5 – Disponible con audio en <https://1drv.ms/v/s!AvEp0HnKK3oohZ8rwRVck4PMD6b2zQ>

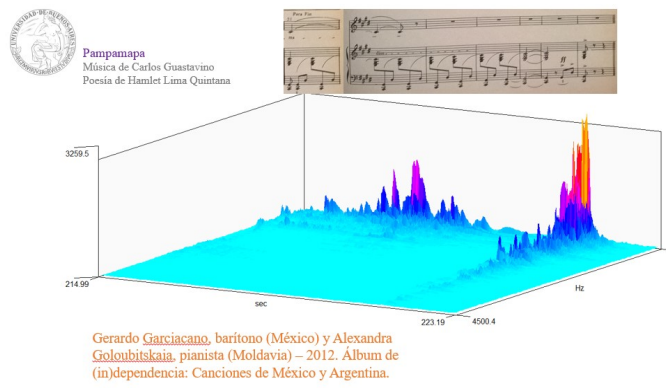


Figura 6 – Disponible con audio en <https://1drv.ms/v/s!AvEp0HnKK3oohZ8tbAxdWDF7DsnAJQ>

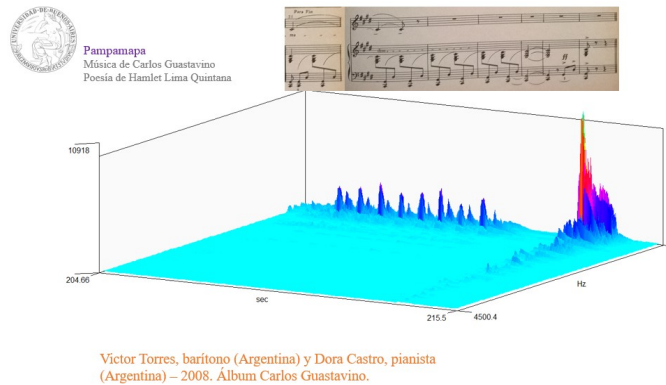


Figura 7 - Disponible con audio en <https://1drv.ms/v/s!AvEp0HnKK3oohZ8uKJX9yRcpE8Op0g>