

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Trayectorias compositivas en torno al Conservatorio Nacional de Música. Sobre Roberto Caamaño y sus lorquianas *Baladas amarillas*

Laura Otero

Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Universidad Nacional de las Artes

laurita.otero@gmail.com

Resumen

Se ofrece un análisis músico-poético del ciclo *Baladas amarillas*, para canto y piano, obra escrita en 1945 por Roberto Caamaño (1923-1993) sobre los poemas homónimos de Federico García Lorca, de 1922. Considerada la primera producción de su catálogo compositivo, el ciclo constituye un caso de interés en el que se entrecruzan procesos de recepción de la cultura española en el campo de las artes musicales de la Argentina de mediados del siglo XX. El artículo revisa asimismo aspectos generales de la trayectoria del músico, habida cuenta del escaso conocimiento que existe sobre su obra, biografía y facetas de su desarrollo cultural. Se propone así, a poco de conmemorarse el centenario del nacimiento de quien fuera personalidad relevante ligada a esta casa de estudios, un aporte en línea con los alcances del proyecto PIACyT *Trayectorias artísticas y académicas en torno al Conservatorio Nacional de Música*, acreditado por la Universidad Nacional de las Artes dentro de su programación científica 2020-2022.

Palabras clave: canción de cámara; Argentina; poemas; España; García Lorca.

Abstract

Compositional trajectories around the National Conservatory of Music. About Roberto Caamaño and his *Baladas amarillas*, by García Lorca

We offer a musical-poetic analysis of the cycle *Baladas amarillas*, for voice and piano, a work written in 1945 by Roberto Caamaño (1923-1993) on the homonymous poems by Federico García Lorca, from 1922. Considered the first production in his compositional catalog, the cycle constitutes a case of interest in which processes of reception of Spanish culture are intertwined in the field of musical arts in Argentina in the mid-twentieth century. The article also reviews general aspects of the musician's career, because of the little knowledge that exists about his work, biography, and aspects of his cultural development. We propose, nearly the beginning of the centenary of the birth of a relevant personality related to our institution, a contribution in line with goals established on the PIACyT project *Artistic and academic trajectories around the National Conservatory of Music*, accredited by the National University of the Arts within its 2020-2022 scientific programming.

Keywords: art song; Argentina; poems; Spain; García Lorca.

Recibido: 14/06/2022

Aceptado: 19/12/2022

Cita recomendada: Otero, L. (2022). Trayectorias compositivas en torno al Conservatorio Nacional de Música. Sobre Roberto Caamaño y sus lorquianas *Baladas amarillas*. *Revista 4'33"*. XIV (23), pp. 7-28.

Introducción y ubicación histórica

Como parte de mi trabajo para el proyecto *Trayectorias artísticas y académicas en torno al Conservatorio Nacional de Música*, de la Universidad Nacional de las Artes,¹ presento aquí una aproximación a la figura de Roberto Caamaño (Buenos Aires, 07-VII-1923; Buenos Aires, 09-VI-1993),² personalidad relevante, destacada y polifacética del ambiente musical argentino e internacional y también, mi querido maestro.³ Su rica trayectoria y su calidad humana e intelectual, en la antesala de conmemorarse el centenario de su nacimiento, merecen ser recordadas y homenajeadas.

En la *Historia general del arte en la Argentina*, Pola Suárez Urtubey (2003) ubica a Roberto Caamaño en la llamada “Generación del 45”; son aquellos compositores nacidos entre 1910 y 1925, que definen su carrera profesional en los años 40. Pertenecieron también a esta generación Washington Castro, Roberto García Morillo, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera, Guillermo Graetzer, Astor Piazzolla, Pompeyo Camps, Valdo Sciammarella, Héctor Iglesias Villoud, Ángel Lasala, Pedro Sáenz, Eduardo Alemann, Alejandro Pinto, Hilda Dianda, Nelly Moretto, Silvano Picchi y Eduardo Tejada (p. 108).

La creación de este período va en sincronía con el resto de Occidente y, a pesar de las particularidades lógicas, es en este momento cuando las barreras geográficas se rompen y el arte musical se “universaliza”. No podría, sin embargo, hablarse de un lenguaje común o de un estilo generacional. Según Suárez Urtubey, es una generación en la que convive la variedad en las tendencias y procedimientos compositivos como reflejo del choque de corrientes y contra corrientes, tanto de la cultura nacional como de la producción europea contemporánea. La más grande oposición se da entre aquellos que prolongan el nacionalismo romántico de raíz indigenista y/o folclórica y los que adhieren a las corrientes estéticas europeas de posguerra (Suárez Urtubey, 2003: p. 107). Algunos en una postura, otros en la otra, y en el medio, el compositor que nos

¹ Este proyecto PIACyT está acreditado dentro de la programación 2020-2022 de la Universidad Nacional de las Artes y radicado en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”. Lo dirige Silvina Luz Mansilla y lo codirige Silvina Martino. Un especial agradecimiento a Ricardo Jeckel, a cargo de los ejemplos musicales, y a Romina Dezillio y Silvina Luz Mansilla, por sus sugerencias y consejos metodológicos.

² Para un listado panorámico de las fuentes secundarias que mencionan su trayectoria, véase Donozo (2006, p. 106).

³ Fui alumna de piano de Roberto Caamaño entre los años 1977 y 1979, en su cátedra del Conservatorio Nacional de Música, que impartió hasta 1979 y posteriormente de manera particular hasta 1983.

ocupa, entre otros, que respondieron a la modernidad y a la vanguardia de una manera más libre y personal.

En este trabajo presento un análisis músico-poético de *Baladas amarillas* –su opus 1 para canto y piano–,⁴ obras escritas en 1945 sobre los poemas homónimos de Federico García Lorca, de 1922. En una primera parte, me detengo necesariamente en aspectos generales de la trayectoria del músico, habida cuenta del escaso conocimiento que existe sobre su obra, su biografía y sus distintas facetas culturales, basándome en fuentes primarias y secundarias.

Formación y consolidación de su perfil

De niño y hasta la adolescencia, Caamaño hacía juegos de improvisación sobre el teclado porque le atraía mucho el instrumento y quería aprender a tocarlo. Después de algunos años en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, de Alberto Williams, donde recibió una sólida formación en la teoría y la lectura musical (sumada al abordaje de grandes compositores de la práctica común) ingresó, con 15 años, al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, egresando como Profesor de Piano en 1942 y como Profesor de Composición en 1946 (Ceñal, 1986: p. 95). Algunos de sus maestros fueron la pianista chilena Amelia Coq de Weingand y los compositores Gilardo Gilardi, Athos Palma, Pascual De Rogatis, Carlos Suffern y José Torre Bertucci. También estudió piano con Fritz Masbach, ligado al célebre chileno Claudio Arrau; y con Jorge Lalewicz, quien introdujera en la Argentina la técnica pianística eslava en su rama polaca (De Marinis, 2014: p. 112).

En su temprana formación como compositor sintió gran interés por las obras de Ravel, Honneger, Stravinsky y Bartók y, posteriormente, por Messiaen, ya en relación con el descubrimiento de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas de la época.

A partir de 1950 se definieron las tres actividades a las que se volcaría con dedicación y entrega: la ejecución pianística, la composición y la docencia (Suárez Urtubey, 2003: p. 162). Pero también resultó relevante su accionar en gestión cultural, organizando la vida musical de Argentina. Otro aspecto no menos importante fue su faceta como escritor, con su manual de técnica

⁴ Si bien Caamaño no produjo un catálogo de su obra con números de opus, la obra aparece mencionada siempre como su primera producción profesional.

pianística titulado *Apuntes para la formación del pianista profesional*, su erudito artículo titulado “Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano” y la *Historia del Teatro Colón, entre 1908 y 1968* –en tres volúmenes– que sintetiza los primeros sesenta años de la actividad de ese teatro.

Labor pianística y premios

Como pianista profesional, Caamaño desarrolló una intensa tarea entre los años 1944 y 1960, en Argentina, Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, tarea que por su incursión en la composición y en la docencia se vio discontinuada.

Su labor fue reconocida en su tiempo en numerosas ocasiones y con distintos premios: por la Comisión Nacional de Cultura, a sus *Baladas amarillas* y a los *Cuartetos para Cuerdas N° 1 y N° 2*; como Instrumentista del Año, se lo distinguió en 1958; en 1989, obtuvo el Premio Konex de Honor y en 1999, otra vez el Premio Konex de Honor *post mortem*. Dos veces accedió al Premio Municipal de Composición: por sus *Variaciones gregorianas*, para piano, y por su *Concierto para bandoneón y orquesta*. El Premio del Fondo Nacional de las Artes lo recibió por sus *Cinco piezas breves para cuarteto de cuerdas*. Asimismo, recibió el Laurel de Plata, del Rotary Club; el Gran Premio SADAIC, por su producción sinfónica y de cámara; y la distinción “Maestro de la Música”, por la Comisión Arquidiocesana para la Cultura, dedicada a su trayectoria como docente, académico y compositor (De Marinis, 2014: p. 114).

Docencia musical especializada. El piano

Su actividad docente también fue intensa y continua en las cátedras de Piano, Armonía y Composición hasta el momento de su retiro. El compositor argentino Pedro Sáenz (1915-1995), fallecido en Madrid, lo convocó para una cátedra de Composición en la Pontificia Universidad Católica Argentina, en la que realizó su carrera docente hasta desempeñarse como Decano, desde 1966 hasta 1993. También fue profesor en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en el Instituto de Música Sacra, en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Rosario y en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo. En 1965, un contrato para dictar un curso sobre la obra vocal y pianística de Debussy y

Ravel por seis meses en el Grinnel College de Iowa, lo trasladó a los Estados Unidos (Suárez Urtubey, 2003: p. 162).

En *Nuestra escuela pianística. Diccionario de pianistas argentinos*, Dora de Marinis (2014) manifiesta que Caamaño en sus *Apuntes para la formación del pianista profesional*, expone con claridad su técnica basada en el uso del brazo combinado con la fortaleza de los dedos. Organiza allí una serie de ejercicios fisiológico-pianísticos de sencilla factura que sus alumnos debían comprender y ejecutar “sin descuidar la concentración mental, física y auditiva en función del contenido musical” (p. 112). Sus estrictas exigencias en la formación musical y cultural del intérprete estaban acordes con el paradigma de aquellos años en los que la interpretación no era un arte en sí mismo sino la intermediaria entre la obra de arte y su manifestación hacia el público destinatario. Por tanto, el conocimiento cabal y profundo del lenguaje musical, la técnica, las tradiciones, el contexto histórico y estético del compositor, unidos a la capacidad expresiva del intérprete, completaban el marco para llegar al objetivo principal: obtener la mayor fidelidad posible al pensamiento del compositor y “llegar a la más justa expresión del contenido musical de la obra”, ya que la interpretación para él era “una recreación tanto más válida cuanto más se identifique con las recónditas intenciones del compositor” (De Marinis, 2014: p. 112).

La pianista mendocina glosa ampliamente sus ideas. Todo enfoque técnico, sostenía Caamaño, debe aliar razones físicas y fisiológicas puestas al servicio del sonido, el fraseo, el diseño, la dinámica y el estilo. La ejecución, aseguraba el maestro, significa movimiento y este debe ser voluntario y consciente, en busca de un toque y una interpretación que fluyan tan natural como el caminar o respirar. “No puede haber movimientos arbitrarios, inútiles o superfluos”, decía con frecuencia.

La calidez y el respeto que había en sus clases generaban una gran confianza en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Me consta que quienes lo frecuentamos como profesor, lo conocimos como un hombre respetuoso, muy formal, serio en su trabajo y sumamente exigente. “La comprensión entre maestro y alumno es indispensable, así como el aprecio mutuo”, escribió en sus *Apuntes*.

Actividades de gestión

Su amor por la ópera fue probablemente lo que le permitió aceptar el cargo de Director Artístico del Teatro Colón, entre los años 1960 y 1964, tiempo en el que se distanció de su carrera pianística pero continuó componiendo sin cesar. Quizás este hecho es el que lo impulsó a escribir la *Historia del Teatro Colón entre 1908 y 1968*, antes mencionada.

En 1969 formó el Consejo Argentino de la Música (CAMU) y lo presidió durante cuatro años. Entre 1970 y 1977 fue contratado como miembro de la Comisión Ejecutiva del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, lo que lo llevó a viajar de forma frecuente a España, Francia, Bélgica, Alemania, Jamaica y Brasil. En 1972, fue designado Presidente del Consejo Interamericano de Música –CIDEM–, órgano consultivo de la Organización de los Estados Americanos –OEA– (Ceñal, 1986: p. 95).

Fue también Director del Complejo de Música de la Secretaría de Estado de Cultura entre 1976 y 1977, durante la época de la dictadura militar, motivo que podría haber opacado un poco su figura como artista en ese tiempo (De Marinis, 2014: p. 112). Entre 1980 y 1983, fue Miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes.

El compositor, su estética y obras

Como compositor, y a través de Alberto Ginastera, Caamaño tuvo la oportunidad de escribir por encargo para Estados Unidos, su *Magnificat* para coro y orquesta y su *Quinteto para piano y cuerdas*. En 1952, pasó cuatro meses en Estados Unidos. Fue una etapa muy intensa en la que se relacionó con asociaciones de compositores, grabó algunas obras propias y ofreció algunos conciertos como pianista. Al año siguiente, la Orquesta de New York interpretó una partitura de su autoría.

El sentido de la línea melódica era para Caamaño fundamental. Consideraba al canto como la fuerza más expresiva y de mayor riqueza a la hora de crear una composición; obviamente, siempre en concordancia y equilibrio con los demás parámetros –como el macro y el micro ritmo y su orden temporal–. Otros aspectos que le importaban eran la conducción y la fluidez discursiva, “la quinta esencia” y la especulación armónica que en su conducción es lo opuesto a la construcción “molusco”, con la que no acordaba (Rey/Ponzo, 2008: p. 299). Cuando en 1981 María Esther Rey y Alejandra Ponzo le realizaron una entrevista, le preguntaron si su obra se podía organizar en períodos y él contestó que el camino que había seguido transcurrió “hacia una liberación

tonal” (Rey/Ponzo, 2008: p. 300). En efecto, su lenguaje autónomo resulta difícil de ser rotulado, si bien sin duda se halla enraizado en las tradiciones. Caamaño exhibe una imaginación despierta y fértil, controlada por una constante autocrítica y una agilidad intelectual que excede el campo sonoro.

Se dedicó a la búsqueda de un lenguaje genuino, propio, con solidez formal y “sentido arquitectónico”, desenvuelto en las formas tradicionales como fuga, sonata, variaciones, rondó y sin ningún prejuicio. Huyó de todo localismo situándose en la música contemporánea sin nacionalismo.

El dodecafonismo llegó a su pluma por los años 60, no desde el rigor de un sistema puramente atonal organizado, sino desde la elección libre y variada de los doce sonidos temperados. Las obras que se inscriben en el uso del total cromático son el *Quinteto para piano y cuerdas; Diálogos*, para dos pianos; el *Concierto para arpa y pequeña orquesta; Salmos*, para coro; y el *Canto a San Martín, la Cantata de la Paz* (1966), obra encargada por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires con motivo del Sesquicentenario de la Independencia Argentina. Caamaño hizo uso frecuente de los modos gregorianos y los modos medievales, pero también del cromatismo y del refinamiento armónico. Expresó: “La evolución de mi lenguaje me llevó poco a poco a la politonalidad y a la creciente ampliación de las funciones cadenciales dentro de la tonalidad e intentos seriales, todo eso antes de conocer a fondo a Bartók o Messiaen” (Suárez Urtubey, 2003: p. 164).

Su postura estética deja en claro que excluyó de sus producciones el serialismo integral, la aleatoriedad, el uso no tradicional de los timbres y la electrónica. Dijo: “He tratado de progresar e insistir en la búsqueda dentro de algo de lo que yo siento y de lo que quiero decir; [...] nunca he tomado de afuera los elementos que otros han trabajado, para acomodármelos” (Suárez Urtubey, 2003: p. 163).

Sus obras fueron de variados orgánicos, con predilección del repertorio de cámara y sinfónico con inclusión del piano. Aunque la ópera fue una de sus debilidades y tuvo un gran conocimiento de ella, nunca se dio la oportunidad de llegar a concretar ese deseo. Son también muy notables sus sensibles y cálidos trabajos para la voz con piano, algunos de los cuales evidencian su cercanía con la cultura española. En ese corpus se inscriben las *Baladas amarillas* (1945), los *Dos cantos gallegos* (1945), los *Tres cantos de Navidad*, el *Lamento* (en la tumba de Manuel de Falla,

sin texto), el *Benedictus*, los *Tres Sonetos* (de Francisco Luis Bernárdez) y los *Dos cantos galai-coportugueses del Siglo XIII* (ambos de 1954).⁵

Análisis músico-poético de *Baladas amarillas*

Como ya mencioné, *Baladas amarillas*, sobre textos de Federico García Lorca, es una obra que resultó premiada por la Comisión Nacional de Cultura en 1944-45. Concebidas para voz y piano, se trata de cuatro canciones con los títulos “En lo alto de aquel monte”, “La tierra estaba amarilla”, “Dos bueyes rojos” y “Sobre el cielo de las margaritas ando”. El estreno tuvo lugar en la Casa del Teatro de la ciudad de Buenos Aires el 23 de mayo de 1945, organizado por el Centro de Profesores egresados del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, bajo la responsabilidad de la soprano Hina Spani y con el mismo compositor al piano (Ceñal, 1986: p. 103).

La balada fue una forma poética que adoptó el canto cortesano hacia el final de la Edad Media en Europa. Su estructura se acerca a la de “seguidilla simple”. Tiene una musicalidad propia que le otorga la repetición alternada de dos o más versos (estribillo/refrán) con los restantes. Son coplas de origen popular de cuatro versos heptasílabos y pentasílabos (7- 5 -7- 5), con asonancia en los impares y consonancia en los pares (rima cruzada). La cantidad de sílabas por verso utilizada por García Lorca ubica a estos poemas dentro del arte menor, esto es, de ocho o menos sílabas.

Las canciones creadas por Roberto Caamaño a partir de estos poemas inspiradores se presentan en un ciclo de cuatro canciones para soprano “con piano”. La estructura poética y la versificación son respetadas por el compositor, por lo cual la forma musical se sujeta a la de los poemas que son tomados en su forma original sin intervención alguna.

Quizás los poemas de un autor español como García Lorca, que integraba la llamada “Generación del 27”, y el origen gallego de su abuelo inmigrante llevaron a Roberto Caamaño a elegir estas sonoridades ibéricas utilizando los modos gregorianos. También hay acordes libres, por cuartas y quintas, con disonancias agregadas, especialmente en las baladas tercera y cuarta. Las armonías, muchas de ellas con notas agregadas y disonancias, pueden tener más de una lectura

⁵ También escribió *Salmos para Coro*, *Música para Cuerdas*, *Variaciones Americanas*, *Variaciones Gregorianas*, *Concierto para Piano y Orquesta*, *Concierto para Guitarra amplificada y Orquesta*, *Concierto para Arpa y pequeña Orquesta*, *Tedeum para Coro y Orquesta* (Ceñal, 1986).

analítica. Sin embargo, tomarlas como estructuras colorísticas se ajusta mejor a la definición del mismo Caamaño, respecto de su “búsqueda arquitectónica y particular de la armonía”.

El uso de compases de amalgama y cambios métricos dan flexibilidad y soltura al discurso, en empatía con la sintaxis letrística. Resulta claro y contundente el tratamiento temático y reiterativo en cada pieza, que alcanza de esta manera, coherencia y organicidad. El fraseo es muy claro y las líneas melódicas del canto y del piano, discursivas y cantables, construyen polifonía y nos devuelven las sonoridades de un estilo lejano y antiguo.

Las unidades formales alternadas entre el piano y la voz dan cuenta del cuidado que Caamaño le daba a esta última en su vocalidad y al ensamble de los dos intérpretes como si fueran uno. Cada canción se diferencia de las demás; sin embargo, hay un hilo conductor que avanza en la sucesión, convirtiendo a las mismas en distintos movimientos de una misma obra, esto es, en un ciclo. Muy evidente resulta la evolución discursiva tanto en el *tempo* como en el carácter, el registro, la articulación, la dimensión temporal y la previsibilidad del clímax que se puede notar en una escucha completa del conjunto. A continuación, realizo un breve análisis de cada balada.⁶

I.- “En lo alto de aquel monte”

La primera balada presenta un total de catorce versos organizados en cinco pareados (dos versos), un terceto y un único verso al final, a lo que se suma una introducción y una coda pianísticas.

BALADA I

Introducción

A

| | |
|------------------------------------|----------|
| <i>1-En lo alto de aquel monte</i> | 8 |
| <i>2-un arbolito verde.</i> | 7 |
| 3-Pastor que vas, | 5 |
| 4-pastor que vienes. | 5 |

⁶ Puede seguirse el registro de audio disponible en el siguiente link publicado en 2016, a cargo de Lizie Rey (soprano) y Guadalupe Mroue (piano): <https://www.youtube.com/watch?v=NtZOdyZyriQ>

B

| | |
|-----------------------------------|----------|
| <i>5-Olivares soñolientos</i> | 8 |
| <i>6-bajan al llano caliente.</i> | 8 |
| 7-Pastor que vas, | 5 |
| 8-pastor que vienes. | 5 |

C

| | |
|--------------------------------------|----------|
| <i>9-Ni ovejas blancas ni perro</i> | 8 |
| <i>10-ni cayado ni amor tienes.</i> | 8 |
| 11-Pastor que vas. | 5 |
| <i>12-Como una sombra de oro,</i> | 7 |
| <i>13-en el trigal te disuelves.</i> | 8 |
| 14-Pastor que vienes. | 5 |

Coda

El movimiento, indicado como “Seren y melancólico, pero no lento” en una velocidad de 108 para la negra, presenta giros del compás ternario que describen el ir y venir del pastorcito. La alternancia de esos giros con los compases de dos tiempos remite a un andar antiguo, de pulso maleable que se ajusta a las necesidades del decir de las palabras. La articulación se indica como muy ligada y la textura de la canción es de índole contrapuntística.

Melodía y armonía están trabajadas en color de Si menor antiguo, que se transforma en modo menor melódico en los puntos cadenciales suspensivos. La extensión vocal solicitada va desde el sonido fa central –el fa4– al fa5. Desde el punto de vista estructural, podría analizarse una forma ternaria A B C, seguida de una coda a manera de epílogo instrumental.

Ejemplo 1. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 1. Compases 6, 10 y 41.

Algo para destacar es el acorde que cierra la introducción, que se reitera en siete oportunidades con sutiles cambios, marcando con su figuración rítmica en corcheas el punto de articulación entre las breves frases de toda la pieza [Ejemplo 1]. La última aparición sucede en el compás final, lo que deja un cierre suspendido y abierto y facilita el enlace con la próxima balada. Véanse los compases 10 y 41, en los que se encuentra la misma función armónica, si bien con algunas leves variantes.

II.- “La tierra estaba amarilla”

La versificación de este poema consiste en seis estrofas de versos pareados, que tienen su correlato con seis incisos musicales. En tiempo “Lento”, presenta una articulación muy ligada en la que se alternan métricas ternarias y binarias.

BALADA II

Introducción

A

| | |
|--------------------|---|
| 1-La tierra estaba | 5 |
| 2-amarilla. | 4 |

3-Orillo, orillo, 5
4-pastorcillo. 4

B

5-Ni luna blanca 5
6-ni estrella lucían. 6

7-Orillo, orillo, 5
8-pastorcillo. 4

C

9-Vendimiadora morena 8
10-corta el llanto de la viña. 8

Coda

11-Orillo, orillo, 5
12-pastorcillo. 4

Con una extensión vocal que va desde el re₄, central, al fa₅, la obra transcurre en un modo dórico construido sobre la nota do sostenido, con su característico la sostenido [Ejemplo 2].

Ejemplo 2. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 2. Introducción, compases 1-6.

La forma es ternaria A B C, más una coda y un epílogo instrumental, y se organiza en las reiteraciones cadenciales a raíz de la insistencia de los materiales. La terminación de cada una

de las tres unidades sintácticas es la misma y lo hace siempre sobre las palabras “orillo, orillo, pastorcillo”, tal cual lo reza el poema [Ejemplo 3].

11 12 13 *espressivo*

O - ri - llo O - ri - llo pas - tor - ci - llo

Ejemplo 3. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 2. Compases 11-13.

Las Baladas I y II se contraponen entre sí. Sin embargo, podría afirmarse que están relacionadas en una célula temática que corresponde al piano, que reaparece cuatro veces funcionando como nexo entre cada sección. El epílogo final de “La tierra estaba amarilla” guarda una reminiscencia de ella.

III.- “Dos bueyes rojos”

La estructura de este poema presenta dos versos pareados al comienzo y al final, que dicen: “dos bueyes rojos en el campo de oro”, que parecen abrazar los dieciocho versos centrales (organizados en 3 + 4 + 4 + 7). Tomando en cuenta los puntos finales usados por García Lorca, funcionan esos dos versos musicalmente como Introducción y Coda [Ejemplo 4].

BALADA III

Introducción

| | |
|----------------------------------|----------|
| 1-Dos bueyes rojos | 5 |
| 2-en el campo de oro. | 6 |
| A | |
| 3-Los bueyes tienen ritmo | 7 |

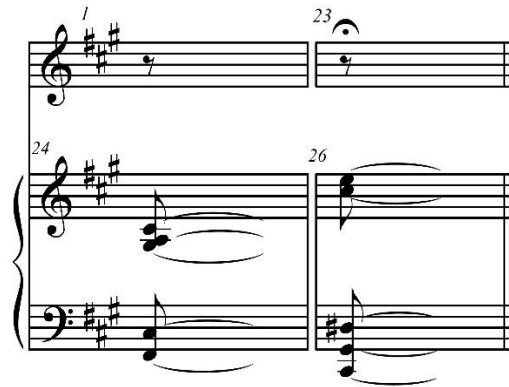
| | |
|--------------------------------------|----------|
| <i>4-de campanas antiguas</i> | 7 |
| <i>5-y ojos de pájaro.</i> | 7 |
| <i>6-Son para las mañanas</i> | 7 |
| <i>7-de niebla, y sin embargo</i> | 7 |
| <i>8-horadan la naranja</i> | 7 |
| <i>9-del aire, en el verano.</i> | 7 |
| <i>10-Viejos desde que nacen</i> | 7 |
| <i>11-no tienen amo</i> | 5 |
| <i>12-y recuerdan las alas</i> | 7 |
| <i>13-de sus costados.</i> | 5 |
| A' | |
| <i>14-Los bueyes</i> | 3 |
| <i>15-siempre van suspirando</i> | 7 |
| <i>16-por los campos de Ruth</i> | 7 |
| <i>17-en busca del vado,</i> | 6 |
| <i>18-del eterno vado,</i> | 6 |
| <i>19-borrachos de luceros</i> | 7 |
| <i>20-a rumiarse sus llantos.</i> | 7 |
| Coda | |
| <i>21-Dos bueyes rojos</i> | 5 |
| <i>22-en el campo de oro.</i> | 6 |

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled 'Canto' and 'Piano', shows the beginning of the piece. The vocal line is in G major and 7/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 60. The lyrics are 'Dos bue - yes Ro - jos en el cam - po de o - ro'. The piano accompaniment starts with a fortissimo (sfz) dynamic. The second system, labeled '23', shows the end of the piece. The vocal line is marked 'breve p' and includes the lyrics 'Dos bue - yes ro - jos en el cam - po de o - ro'. The piano accompaniment includes dynamics 'dism.-----mucho' and 'rit.-----'.

Ejemplo 4. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 3. Compases 1 y 23 (inicio y cierre).

El movimiento se indica “Lento”. Una introducción a cargo de la voz, libre de métrica y con giros melódicos-rítmicos en estilo español, presenta la sonoridad antigua. La acentuación natural de las palabras, con texto melismático en dos de ellas, ordena el ritmo del pasaje.

Los compases de 7/4 y 5/4 son interrumpidos brevemente en dos oportunidades por compases de 3/4 y 4/4, ajustándose a la prosodia de los versos. La melodía y armonía se organizan mediante un modo dórico construido sobre fa sostenido, con una extensión vocal que va del do sostenido central al fa5, siendo esta canción la que aprovecha más el registro agudo de la soprano que hasta ahora se había movido con comodidad, discreción y centralidad. La canción se apoya en dos centros en forma de pedales, uno sobre fa sostenido con segunda agregada y el otro, sobre do sostenido con novena mayor [Ejemplo 5].



Ejemplo 5. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 3. Armonía de los compases 1 y 23.

El diseño arpegiado de la mano izquierda del piano es un vaivén de quintas justas consecutivas ascendentes y descendentes que se mantiene a lo largo de toda la tercera balada [Ejemplo 6]. La mano derecha completa el espectro armónico de la tríada de fa sostenido menor, más la disonancia del re sostenido, sexto grado, que otorga el color del modo dórico.

Ejemplo 6. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 3. Compases 2-3.

Entre los compases 6 y 10, un cambio temático y de articulación con un pedal doble sobre la dominante a cargo del piano, irrumpe dentro de la Sección A [Ejemplo 7]. La forma total resultante es binaria A A', con una introducción y coda, como ya mencioné, a cargo de la voz.

6 *p* 7 3
Son pa - ra las ma - ña - nas de nic - bla,
6 *espressivo* 7

Ejemplo 7. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 3. Compases 6-7.

IV.- “Sobre el cielo de las margaritas ando”

En la última canción de este ciclo, Roberto Caamaño trabaja sobre un texto poético que nos entrega dos versos pareados, un octeto, un nuevo pareado, un terceto y un pareado final. El primer pareado –“sobre el cielo de las margaritas ando”– se repite tres veces y tiene su correlato musical, como Introducción cantada, Interludio y Estribillo.

BALADA IV

Introducción

A

| | |
|----------------------------------|----------|
| <i>1-Sobre el cielo</i> | 4 |
| <i>2-de las margaritas ando.</i> | 8 |

Interludio

B

| | |
|--------------------------------|----------|
| <i>3-Yo imagino esta tarde</i> | 7 |
| <i>4-que soy santo.</i> | 4 |
| <i>5-Me pusieron la luna</i> | 7 |
| <i>6-en las manos.</i> | 4 |
| <i>7-Yo la puse otra vez</i> | 8 |
| <i>8-en los espacios</i> | 5 |

| | |
|----------------------------------|---|
| <i>9-y el Señor me premió</i> | 7 |
| <i>10-con la rosa y el halo.</i> | 7 |

Interludio

A

| | |
|-----------------------------------|----------|
| 11-Sobre el cielo | 4 |
| 12-de las margaritas ando. | 8 |

C

| | |
|----------------------------------|---|
| <i>13-Y ahora voy</i> | 5 |
| <i>14-por este campo</i> | 5 |
| <i>15-a librar a las niñas</i> | 7 |
| <i>16-de galanes malos</i> | 6 |
| <i>17-y dar monedas de oro</i> | 7 |
| <i>18-a todos los muchachos.</i> | 7 |

Interludio

A

| | |
|-----------------------------------|----------|
| 19-Sobre el cielo | 4 |
| 20-de las margaritas ando. | 8 |

Coda

De tempo “Movido y rítmico”, la canción está en compás de 3/8, que alterna con 4/8 y 2/8. Sin duda es la pieza más vivaz de todas, con una articulación muy rica y chispeante que contrasta picados con ligados, especialmente en el acompañamiento, constituyéndose en una interesante propuesta para concluir el ciclo.

En el aspecto melódico-armónico, aunque está en Mi Mayor, se observa que los nueve compases de introducción a cargo del piano están en fa sostenido menor y, en específico, en forma de pedal desarrollado sobre la cuatríada abierta de fa sostenido menor con séptima –segundo grado de Mi mayor– lo que retrasa la tonalidad original, establecida recién cuando se inicia la entrada de la parte vocal [Ejemplo 8].

Movido y rítmico ♩ = 106

Canto

Piano

Ejemplo 8. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 4. Compases 1-2.

Con una extensión vocal que va desde el mi₄, central, al sol₅, esta cuarta balada es la pieza más “colorística” de las cuatro, dado el comportamiento vinculante entre los dos centros tonales y la fluctuación de modos y tonalidades. La forma es la de un pequeño rondó: A B A C A, con una introducción y una coda. Es la canción más larga del ciclo y la primera que incluye una re-transición –sin texto– antes de la sección final, en que se re-expone A, el estribillo. A tres compases de comenzar el canto, ya se oye la sonoridad del modo mixolidio sobre Mi. La Sección B, en la bemol menor, ingresa por enarmonía de sol sostenido, ofreciendo una sonoridad de enlace por terceras entre ambas. La alternancia entre las dos tonalidades, dan la “arquitectura armónica” y formal a la balada. De nuevo en Mi mayor, sobreviene el momento del clímax en las palabras del verso “y dar monedas de oro”, donde se registra la nota más aguda del conjunto [Ejemplo 9].

The image shows a musical score for measures 82-85. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano treble line (middle), and a piano bass line (bottom). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line has lyrics: "Y dar mo-ne-das de o-ro". The piano accompaniment features a bass line with accents and a treble line with triplets. Measure numbers 82, 83, 84, and 85 are indicated above the vocal staff.

Ejemplo 9. Roberto Caamaño, *Baladas amarillas*, N° 4. Momento del clímax, compases 82-85.

La coda, de ocho compases, es una re-exposición variada de la introducción; por tanto, solo en el acorde final con sexta agregada y séptima se oye de manera contundente el acorde de tónica que da cierre al ciclo. Un paralelismo más sostiene el entramado de estas canciones: del mismo modo en que el piano se relaciona temáticamente entre las baladas primera y segunda, aparece aquí una relación clara entretejida entre la tercera y cuarta baladas a través de las intervenciones pianísticas.

A modo de cierre

Este breve artículo dedicado a Roberto Caamaño ha querido sacar nuevamente a la luz sus aportes y trayectoria como compositor argentino, pianista destacado y profesor de extensa trayectoria en el Conservatorio Nacional de Música y otras instituciones de enseñanza superior especializada. La aproximación analítica a algunos aspectos musicales y poéticos de sus *Baladas amarillas*, de 1945, sobre los poemas de García Lorca, de 1922, espera haber dado cuenta del lugar relevante que ocupa este ciclo en el horizonte de la composición musical argentina de mediados del siglo XX. Así, se van saldando en parte las lagunas de conocimiento sobre fragmentos centrales del pasado musical argentino, poniendo a las generaciones actuales de intérpretes frente a una producción digna de ser tomada en cuenta, más allá de la próxima coincidencia conmemorativa que conlleva el transcurso por el centenario de su nacimiento en 2023.

Bibliografía

- Caamaño, R. (1945). *Baladas amarillas* (partitura). En *Antología de Compositores Argentinos* (pp. 28-41). Buenos Aires, Argentina: Comisión Nacional de Cultura.
- Caamaño, R. (1969). *Historia del Teatro Colón (1908-1968)*. 3 vols. Buenos Aires, Argentina: Cinetea.
- Caamaño, R. (1978). *Apuntes para la formación del pianista profesional*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura y Educación y Teatro Colón, OEA: Departamento de Asuntos Educativos.
- Caamaño, R. (1988). Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 9, 7-26.
- Ceñal, N. (1986). Roberto Caamaño (1923). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 6, 95-107.
- De Marinis, D. (2014). *Nuestra escuela pianística. De semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de pianistas argentinos*. Mendoza, Argentina: Zeta Editores.
- Donozo, L. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Rey, L. (2016-09-25). Lizie Rey, soprano-Guadalupe Mroue, Piano-Baladas Amarillas. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NtZOdyZyr1Q>
- Rey, M. E. y Ponzo, A. (2008). Voces del pasado. Dos entrevistas conservadas en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 22, 295-310.
- Suárez Urtubey, P. (2003). La creación musical en la Generación del 45. En AAVV. *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo IX (pp. 105-169). Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.

LAURA OTERO: Profesora y compositora argentina, egresada del Instituto Universitario Nacional de las Artes. Se graduó también como Profesora Superior de Piano y de Canto en la misma institución y de Dirección Coral en el Conservatorio Juan José Castro. Profesora en asignaturas técnicas en el Depto. de Artes Musicales y Sonoras (UNA) y en varios Conservatorios. Autora de CD con canciones para niños, coautora de dos libros. Integra el Foro Argentino de Compositoras (FAdeC), Unión Argentina de Compositoras (Unacom) y Compositores Corales Argentinos (ComCorAr).