

**ANÁLISIS Y CONSIDERACIONES: ROBERTO
CAAMAÑO, COMPOSITOR ARGENTINO.
VARIACIONES GREGORIANAS OP. 15 PARA
PIANO.¹**

GRACIELA RASINI

Resumen

El abordaje de las *Variaciones Gregorianas op.15* de Roberto Caamaño, permite incursionar en su pensamiento, su técnica compositiva y en el posicionamiento ético y estético que mantuvo a través de toda su producción. Nieto de inmigrantes, logró conciliar la tradición ancestral con su condición de músico perteneciente al Nuevo Mundo. De esta dualidad surgió una personalidad con identidad propia, comprometida con el pasado el presente y el futuro.

La utilización de procedimientos técnicos acordes con algunos vigentes en la época, el formato “sui generis” puesto al servicio de las ideas, y la inobjetable escritura pianística, hacen de las *Variaciones op.15* una obra única dentro de la producción musical argentina del momento.

Palabras clave: variación - tema - Caamaño - neuma - escritura pianística.

Abstract

An approach to the *Gregorian Variations op. 15* by Roberto Caamaño, allows us to explore into his thoughts, his composing technique and his ethical and aesthetical positioning, which he kept throughout the whole of his production. Grandchild of immigrants, he managed to combine the ancestral tradition with his condition of being a musician belonging to the New World. A personality with true identity emerged from this duality, committed to both the past and the present.

The usage of technical procedures in connection to some of the currently used at the times, the “sui generis” format applied to his ideas, and the unobjectionable

¹ Para el mejor abordaje del trabajo, sugerimos escuchar la obra y disponer de la partitura como referente visual de lo sonoro. Ambos ítems pueden ser cubiertos fácilmente por cuanto existen la edición Ricordi de la misma y la grabación realizada por el pianista Antonio Formaro, (UCA- 2009).

piano writing make the *Variations op. 15* a unique piece within the current argentine musical production.

Key words: variation - theme - Caamaño - pneuma - piano writing.

* * *

“He utilizado con mucha complacencia modos medievales, y en varias obras utilicé o basé las ideas principales en temas o giros gregorianos...

[...] Y muy pronto, por razones de convicción, me incliné hacia lo religioso; y si sólo ocasionalmente volví a incursionar en el hispanismo, continué hallando inspiración en la inagotable fuente de los textos litúrgicos.”²

Esas fuentes de inspiración creativa son fácilmente detectables recorriendo el catálogo de sus obras: *Baladas amarillas*, *Dos cantos gallegos*, *Tres cantos de Navidad*, *Dos cantares galaico-portugueses*, *Psalmus*, *Benedictus*, *Variaciones Gregorianas*, *Magnificat*, *Te Deum*.

Nieto de inmigrantes gallegos y leoneses llegados al país dentro de la gran oleada inmigratoria del 80, tuvo estrechos vínculos con una cultura tan antigua y rica como la gallega en particular y la hispánica en general. Esto es significativo por cuanto atañe a su producción musical fuertemente marcada por filiaciones culturales y espirituales. Al respecto escribió en el ya citado artículo:

“En aquella época, sin duda por razones ancestrales, me incliné hacia lo hispánico y utilicé, además de lo citado (García Lorca: *Baladas Amarillas*) textos de Lope de Vega y Rosalía de Castro. Y muy pronto, por razones de convicción, me incliné hacia lo religioso.”²

Al respecto escribe García Morillo:

“Era un ferviente y sincero católico, dotado de un profundo sentimiento religioso”.

² Caamaño R. *Mi obra. Temas y contracantos. Compositores*. Bs. As. 1985 (S/N).

y citando a Jorge Fontenla agrega:

“[...] era un compositor de profundas convicciones religiosas fundadas en el conocimiento de las innumerables verdades de la filosofía cristiana y en la veneración a la Iglesia Católica”.³

Al margen del posicionamiento ético y estético explicitado por el propio Caamaño y tratado por García Morillo, fue un compositor argentino (se entiende como tal, a todo aquel que desarrolla o ha desarrollado una labor musical creativa dentro del país). Por esa razón, para abordar el tema es necesario considerar sociológica y psicológicamente qué ha significado y qué significa ser argentino, es decir, tomar en cuenta las características del país, su génesis, su historia, los procesos político-culturales que lo signaron, todas las derivaciones que se desprenden de dichos procesos más lo que pudo aportar cada compositor a partir de sus tradiciones y creencias.

Alejo Carpentier cuando se refiere al tema escribe:

“Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejugos de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado.”⁴

³ García Morillo R. *Personalidad y obra del Maestro Roberto Caamaño*. Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Separata. Bs. As. 1995: 165, 183-184.

⁴ Aretz I, editora. *América latina en su música*. S. XXI Editores. Méjico, Carpentier, A. Cap. I *Americalatina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, 1977:8.

y Víctor Massuh sostiene:

“Toda gran obra es un acto de fidelidad a la raíz pero también una incorporación de lo ajeno; es un adentrarse en el pasado para rescatar y continuar sus contenidos valiosos, pero también una fecundación propia mediante el comercio con lo extraño y distante. Esta dialéctica es la clave de toda gran cultura y debe quedar, por lo tanto, definitivamente incorporado a la dinámica creadora del modelo argentino. Si persistimos en el antagonismo de la actitud vernácula y la extranjera, nuestro país quedará detenido en las realizaciones menores del subdesarrollo mental o del colonialismo imitativo.”⁵

La población argentina presenta características muy propias, diferentes a las de otros países latinoamericanos, ni mejores ni peores, distintas. Si bien Buenos Aires recibió el aporte no sistemático de músicos europeos “desde los albores de la Revolución de Mayo” y después, hacia 1825, una vez finalizadas las guerras por la Independencia⁶ pasada esa etapa y en el contexto histórico de los países de Latinoamérica, hay que considerar particularmente la importancia que alcanzó, por su magnitud, la política de inmigración implementada por Argentina. No tomar en cuenta la importancia de este hecho puede llevar a perder de vista lo que significó la diversidad de aportes culturales que recibió el país y que fueron los que contribuyeron o posibilitaron la conformación de una cierta identidad argentina.

Citamos nuevamente a García Morillo:

“Todo florece y se desarrolla con mayor o menor fortuna en nuestro generoso suelo, que absorbe con igual avidez, o por lo menos facilidad, cualquier artículo de importación espiritual...”⁷

⁵ Massuh, V. *La Argentina como sentimiento*. Ed. Sudamericana. Bs. As. 1982: 99-100.

⁶ García Morillo. R. *Estudios sobre música argentina*. ECA. Bs. As. 1984: 15 – 17.

⁷ García Morillo. R. *Estudios sobre música argentina*. ECA. Bs. As. 1984: 15 – 17.

más adelante agrega:

“Parece hacerse indispensable, pues, una síntesis histórica de nuestra música...al ocuparnos con algún detenimiento sobre los problemas estéticos de los músicos argentinos, de aquellos en que parecen desenvolverse (dentro de sus respectivas idiosincrasias) con mayor evidencia, en un ambiente como el nuestro, donde tan fácil es extraviarse y donde, en general, se observa una comprensión relativa de los problemas que se plantean al creador consciente de nuestro medio, “aquí y ahora”⁸

El concepto de García Morillo: *los problemas que se plantean al creador consciente de nuestro medio*, nos aproxima a un punto crucial en cuanto al posicionamiento adoptado por cada compositor. Aludiendo a los procesos históricos de la creación musical y en una síntesis muy acertada, observa cómo se da, sobre todo en los países más jóvenes, “*un antagonismo fecundo entre dos tendencias generales: la universalista y la nacionalista, con todos sus matices y posibilidades, a veces dentro del espíritu de un mismo creador*”⁹. Y agrega una tercera tendencia que puede ser de importancia al considerar la obra de ciertos compositores argentinos totalmente vinculada con la política de inmigratoria, ya citada, y sobre todo hacia fines del S XIX.

“A estas dos tendencias generales – y ya como un fenómeno más típico de los países pertenecientes al Nuevo Mundo - se podría sumar una tercera, una especie de nacionalismo ancestral, por así decir, proveniente de la ascendencia racial europea de los compositores argentinos (en primer término la española, pero también perceptibles la italiana, la francesa y la de otras naciones) y que puede reflejarse en algunas características o aspectos de su producción.”¹⁰

Roberto Caamaño, nacido en Buenos Aires el 7 de julio de 1923, cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Bs. As., institución que le proporcionó una importante formación humanística y de

⁸ García Morillo. R. *Estudios sobre música argentina*. ECA. Bs. As. 1984: 15 – 17.

⁹ Ibid 6: 17.

¹⁰ Ibid 6: 17.

donde egresó en 1941. Simultáneamente realizó el aprendizaje de idiomas y hasta de latín en el citado Colegio Nacional.

Con respecto a la composición musical, nos aclara:

“No sé cuándo comencé a componer; sé que empecé a improvisar antes de estudiar música y que lo hacía desde la infancia: sé que en cuanto aprendí la grafía escribí música, y que desde que estudié la gramática y la sintaxis musicales no improvisé más y compuse lo que se me ocurría.”¹¹

Su aprendizaje sistemático, a partir de los 9 años, estuvo vinculado con el Conservatorio Williams Posteriormente, y desde los 15 años, concurrió al Conservatorio Nacional donde cursó las carreras de Piano y Composición. Allí contó con profesores de la talla de Amelia Cocq de Weingand, Floro Ugarte, Gilardo Gilardi, José Torre Bertucci, José Gil, Constantino Gaito y Athos Palma. Como se puede ver, su formación estuvo a cargo de los más notables músicos de la época, aunque según datos suministrados verbalmente por el compositor a esta investigadora, sólo llegó a conocer y estudiar en el Conservatorio Nacional hasta las técnicas compositivas y los lenguajes armónicos de Debussy y Ravel. A Bela Bartok lo trabajó posteriormente, solo. Lo mismo le ocurrió con otros compositores como Scriabin, Messiaen, Simanovsky.

Es imposible soslayar su actividad como pianista. A las enseñanzas de la Sra. de Weingand, y con bastante posteridad, recibió los aportes del maestro alemán Fritz Masbach, posiblemente vinculado con el Conservatorio de Berlín y llegado al país en la década del 40. Sin lugar a dudas, ejerció una gran influencia en el perfeccionamiento de su técnica pianística.

Valenti Ferro lo distingue como “*pianista brillante, de despierta inteligencia*”¹², y se podría agregar como característica destacable, su condición de pianista-compositor o compositor-pianista, algo común en el S.XIX, pero un tanto descuidado en el S.XX. No es pertinente en este trabajo detenerse en su carrera de instrumentista, pero sí lo es consignar que la realizó a través de numerosas intervenciones como solista o en actuaciones con orquesta, en Argentina y en el extranjero, además de

¹¹ Ibid 2 : S/2.

¹² Valenti Ferro, E. *100 años de Música en Buenos Aires*. Ed. De Arte Guglianone. Bs. As. 1992: 246.

reconocer cómo su doble condición ya explicitada, lo convirtió en un referente, un maestro indiscutible en el ámbito de la enseñanza, no sólo del piano, sino de éste al servicio de la música y de la música en general.

Las *Variaciones Gregorianas op. 15* (1953) fueron estrenadas por el autor el 8 de mayo de 1953 en el Teatro Ateneo bajo los auspicios de la Sociedad de Conciertos de Cámara. En el mismo año recibió el Premio de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires y en 1955 fue editada por Ricordi Americana S.A.E.C

Las palabras del propio compositor aclaran su posicionamiento eminentemente técnico:

“Con respecto al lenguaje mismo, diré que soy compositor de música que emplea sonidos temperados, doce por octava, como es sabido y si no recuerdo mal; condición no desmentida por el noble y rico aporte de sonidos indeterminados de la percusión complementaria. Pero también me interesó la elaboración cromática y el refinamiento armónico, por lo cual 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, junto a intentos seriales, todos ellos antes de conocer a fondo Bartok o Messiaen. Y como natural consecuencia llegué a utilizar el total cromático...”¹³

El tema de las *Variaciones Gregorianas* procede del himno *Crux Fidelis*, propio de las celebraciones del Viernes Santo. (Liber Usuales, Missae et Officii, Tournai, Desclée & Co. 1956).

Dentro del sistema de la modalidad gregoriana, determinar el modo del tema es problemático. Henri Poteron, en el capítulo IX alude al *mode gallican* y a la mezcla de modos en los *Impropères* del Viernes Santo.

“Le mode gallican se trouve à l'état pur, pour ainsi dire, dans les *Impropères* du Vendredi Saint. Ailleurs il est mélangé à d'autres types modaux ...”¹⁴

¹³ Ibid 2 : S/N

¹⁴ Potiron, H. *L'accompagnement du Chant Grégorien*. Ed. Musicales de la Schola Cantorum Paris et Saint-leu-la-fort, s/f : 101.

Es probable que el *Crux fidelis*, siendo propio de las celebraciones de Semana Santa, y específicamente del Viernes Santo, haya derivado del canto galliciano. Podría arriesgarse la hipótesis, en el caso de Caamaño dados sus conocimientos y la vinculación con lo más antiguo de sus tradiciones, que no le fuera desconocido.

La traducción de la notación neumática a la escritura moderna fue realizada tratando de mantener la flexibilidad rítmica del canto gregoriano al trasladarla a la escritura mensural. Así, se alternan distintos metro y valores irregulares. Las frases están determinadas según los epicemas verticales que marca el original. Las indicaciones de *molto espress*, *e libero* más el *Rit.* del final y los reguladores, también indican la intención de liberar lo más posible la rítmica para adecuarla a las inflexiones vocales derivadas del texto.

“...mi afán por el canto, por la voz humana, lo que se compadece naturalmente con la preeminencia que para mí tiene el orden melódico, ese pensar en función del canto es una constante en mi actitud compositiva.”¹⁵

Y en una entrevista otorgada a María Esther Rey y Alejandra Ponzo, a comienzo de los años 80, también sostuvo:

“...pienso en el equilibrio de los parámetros; el ritmo, como intérprete, pianista y profesor de piano, creo que el orden temporal, el sentido rítmico es la quintaesencia de la música misma. El pequeño ritmo, el macro-ritmo, la conducción, es fundamental”.¹⁶

¹⁵ Rey-Ponzo. *Voces del pasado*. Revista del IIMCV N° 22. FACM (UCA) Bs. As, 2008: S/N

¹⁶ Rey-Ponzo. *Voces del pasado*. Revista del IIMCV N° 22. FACM (UCA) Bs. As, 2008: 299.

¹ Postea cantatur Ψ. Crux fidélis, cum hymno Pánge, língua, gloriósi, et post quemlibet ejus versum repetitur Crux fidélis, vel Dúlce lígnum, eo modo quo inferius notatur.

C
Rux fidé-lis, inter ómnes Arbor úna nóbi- lis :
Núlla sílva tá-lem pró-fert, Frónde, fló-re, gérmi-ne :
* Dúlce lígnum. dúlces clávos. Dúlce pón- dus sústi-net.

Imagen 1. Original del Liber Usualis

TEMA --- Lento (♩ = 60)

mf molto espress, e liberamente
rit.

Imagen 2 - Transcripción Caamaño

Elementos armónicos y compositivos

La armonía que sostiene la melodía está en *Re dórico*, confirmado por las tríadas de *Fa* y *La*, relativo mayor y V grados respectivamente del eje tonal-modal consignado. Es destacable el apoyo sobre la tríada *La* del último compás que evidencia el propósito del compositor de dejar abierto el tema para conseguir una continuidad que ya se explicita en la 1ª variación (motivo inicial trasportado a *La*). En el devenir de las distintas variaciones también se observarán las relaciones de los ejes secundarios con respecto al eje principal, a lo que debe agregarse el *FINALE* y la *Toccata* que confirman el eje *Re*.

La melodía original consta de cuatro frases con la repetición de las dos últimas. Caamaño tomó sólo las tres primeras, omitiendo la cuarta y repitiendo las dos primeras.

Original: a b c d c d Versión Caamaño: a b c a b

Pareciera una modificación o reducción, en función de lo eminentemente compositivo.

La melodía gregoriana del tema está sostenida por los ya citados acordes, sólo cuatro armonías diferentes, en disposición abierta y en el registro grave - medio del piano.

Variar un tema ha sido una de las prácticas instrumentales más antiguas. Su aparición data de principio del S. XVI en España e Inglaterra.

“ The chief characteristic of the theme and variations lies in the principle of repetition. A theme is stated, then repeated a number of times, each time in a new guise.”¹⁷

Así se fueron sucediendo numerosos formatos y obras a través del tiempo: la chacona y la pasacaglia, en primera instancia, llegando posteriormente a relevantes obras como las *Variaciones Golberg* de J.S Bach, las *Variaciones “Eroica”* op.35 y “Diabelli” op. 120 de Beethoven, las *Variations Serieuses* de Mendelssohn , las *Variaciones “Haendel”* de Brahms, entre otras muchas. Esta secuencia histórica en el ámbito pianístico o de teclado, pareciera haberse ido ampliando, complejizando procedimientos o recurriendo a conceptos más antiguos pero de otra manera, a fines del S XIX. Esto es perceptible en obras relevantes, como las *Variaciones Op.73* de Gabriel Fauré , las *Variaciones Sinfónicas* para piano y orquesta de César Franck, o las de Rachmaninoff sobre el tema de Paganini, que han hecho su aporte al criterio de continuidad y unidad dentro de la diversidad.

Son varios los factores que hacen que las *Variaciones Gregorianas* se configuren como una obra integrada y continua a pesar de la sectorización propia del género. La estructura general pareciera coincidir con los modelos tradicionales en cuanto a alternancia de caracteres, escritura y procedimientos. Esto lo aproxima tanto a las variaciones clásicas o no tan

¹⁷ Green, D. *Form in tonal music*. Ed. Holt, Rinehart and Winston. N.Y 1979: 98.

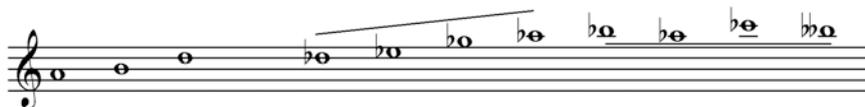
clásicas, pero también a la suite y tal vez a una concepción “sui generis” donde se pueden advertir criterios más contemporáneos y características propias.

Resulta importante volver a las palabras de compositor:

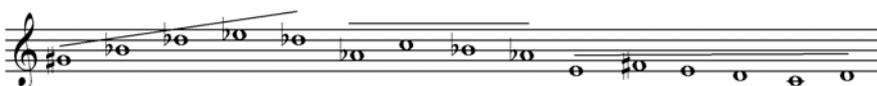
“Búsqueda y aún afán y desvelo que se tradujo en el empleo de las formas clásicas tradicionales, sonata, fuga, variaciones, rondó, sin prejuicio de tentar formas abiertas y esquemas formales “sui generis” resultantes de la conducción del proceso compositivo”¹⁸

El procedimiento utilizado por Caamaño, de ir acercándose paulatinamente, por adición, a completar el material temático melódico a través de las Var. I, II, IV y llegar a la cita del mismo al final de la Var. V (*Lento ma non troppo*) constituye un importante medio de integración y búsqueda de unidad. Dicho material melódico, a la vez, se va presentando con trasposiciones, inversiones de algunos giros, mutaciones, pequeñas repeticiones e interpolaciones, pero siempre perceptibles.

Var I



Var II



Var IV

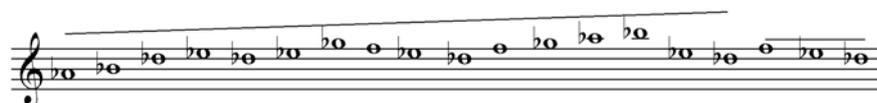


Imagen 3 – Material melódico temático – Var I, II, IV

¹⁸ Ibid 2: S/N

Las Var III y V van complejizando el material temático no sólo a través de cambios de textura y escritura, sino también por la utilización de procedimientos eminentemente contrapuntísticos: inversiones, retrogradaciones, mutaciones, interpolaciones, que permiten ampliar el campo compositivo y caracterizarlas fuertemente como lo demuestran las propias indicaciones del compositor: *Scherzando* (III) y *Molto sereno* (V). Las dos comparten interválica y giros muy elaborados derivados del tema que las vinculan y que, a la vez, marcan diferencias con las otras variaciones. Estas particularidades de procedimientos y expresión, son las que también las aproximan a las piezas de Suite, y que tienen antecedentes en las *Variaciones op. 120* de Beethoven, entre otras, no sólo por la recurrencia al tratamiento contrapuntístico, sino también a la inclusión de caracterizaciones como en la Var. XXIV, *Fughetta* y la XXXIII *Tempo di Minuetto moderato*. En Caamaño, se ven reinterpretados a la luz de un lenguaje armónico y melódico propios de técnicas pertenecientes al Siglo XX.

Ejemplo 3

a) Var III

The image displays a musical score for Variation III, illustrating the thematic material through three different transformations. The score is organized into two columns: 'ORIGINAL' on the left and 'RETROGRADACIÓN' on the right. The 'ORIGINAL' column shows a single melodic line on a treble clef staff. The 'RETROGRADACIÓN' column shows three staves: the top staff is the retrograde of the original melody, the middle staff is the transposition of the original melody down three octaves ('TRANSPOSICIÓN A 3ra DESCENDENTE'), and the bottom staff is the 'SUJETO Var III', which is a more complex, chromatic version of the theme. The 'SUJETO Var III' staff is connected to the 'ORIGINAL' staff by a diagonal line, indicating its derivation from the original theme.

Imagen 4- Material temático – Var. III

b) Var V

ORIGINALES

1ra frase 3ra frase 2da frase

Transposiciones a 3ra menor Transposición a 3ra mayor

TEMA Variación V

Detailed description: The image shows three staves of musical notation. The top staff, labeled 'ORIGINALES', contains three phrases: '1ra frase' (G4, A4, B4, C5), '3ra frase' (G4, A4, B4, C5), and '2da frase' (G4, A4, B4, C5). The middle staff shows two transpositions: 'Transposiciones a 3ra menor' (F#4, G#4, A#4, B5) and 'Transposición a 3ra mayor' (G4, A4, B4, C5). The bottom staff, labeled 'TEMA Variación V', shows a single line of music that combines elements from the original phrases and their transpositions, with a diagonal line indicating a melodic contour.

Imagen 5- Material temático – Var. V

El material temático de la Var. VI, relativamente nuevo, (4 compases iniciales) deriva de la 2ª frase original con sus intervalos característicos: 4ª, 5ª y 6ª pero trasportada a la 5ª inferior: *Re*. A partir de allí está tratado contrapuntísticamente, esencialmente con supresión, verticalización y cruzamiento de los intervalos. Es interesante observar cómo la línea inferior de dicha verticalización, remite a los intervalos iniciales de la 1ª frase, y la superior a la retrogradación de la misma. El resultado final surge de la horizontalización de la verticalización. Sin solución de continuidad le siguen textualmente las notas de la 2ª frase, la 2ª célula de la 3ª (c. 5 y 7) y en el c. 11 la 2ª célula de la 1ª frase. Es decir, la Var. VI, con el subtítulo de *FINALE*, resulta ser una síntesis de los elementos a desarrollar en la *Toccata*. Por esta razón actúa como una introducción a la misma.

A partir de ahí, la obra parece conformarse en dos sectores bien caracterizados. El primero comienza con el tema y cierra con la cita del mismo al final de la Var. V, en lo que podría considerarse el ciclo de Variaciones. El segundo lo integran el *FINALE*, a manera de introducción (aunque lo denomine Var. VI.) y la *Toccata*.

c) Var VI

The image shows a musical score for Variation VI. It consists of three staves. The top staff is labeled 'ORIGINAL' and contains two phrases: '2da frase' and 'Transposición a modo de Re'. The middle staff shows 'Verticalización de intervalos' (verticalization of intervals) for the transposed phrase. The bottom staff is labeled '1er elemento temático de Var. VI' and shows the first thematic element. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Imagen 6- Material temático Var. VI

El sostén armónico del tema remite a un criterio tonal- modal. Esta relativa dualidad pareciera anticipar el posterior tratamiento bitonal o bimodal tratado con relativa libertad en las variaciones y acorde con uno de los lenguajes musicales vigentes en esa época.

Cada variación está trabajada a partir de células, miembros de frases o frases del tema con o sin mutaciones (2ª por 3ª en la Var I) y con la característica, como constantes constructivas, de recurrir a repeticiones de los mismos con o sin trasposiciones.

Tonalmente, la Var. I está centrada en *La*, V de *Re*, pasando por su relativo, IV y el V para volver a *La*.

La Var. II está en *Re* pasando por su VI y VIb.

La Var. III si bien comienza con un eje en *La*, (V de *Re*), propone un *Fa menor* y sus derivaciones *Reb- Si* ya anunciados en la variación anterior. El final sobre pedal de *Fa* anuncia la siguiente variación.

La Var. IV se apoya en *Fa*, pasa por su VIº y IVº para llegar a un *La* explicitado melódicamente pero apoyado en una tríada de *Do* en 1ª inversión como elemento de unión con la Var. V.

La Var. V parece centrarse en *Mi*, su relativo *Sol* y llegando a un *Si* que conecta con el *Re* de la cita del Tema.

La VI está en *Re*, con inflexiones a su II y V y anticipa el eje principal de la *Toccata*.

La politonalidad, bimodalidad ¹⁹ y las relaciones de 4ª aumentada resultan un punto muy destacable dentro del todo de la obra. No se constituyen en un obstáculo en el devenir tonal-modal cuidadosamente tratado ni en la coherencia general de la obra, sino que aparecen como un objetivo alcanzado a través de la utilización del total cromático o de la monotonalidad.

Tanto la bitonalidad y/o la bimodalidad se pueden encontrar yuxtapuestas, Var I-II, o bien superpuestas, Var III-IV- V. A veces, como en la I y la II, las relaciones tonales yuxtapuestas son de 4ª aumentada; en otros casos, Var IV- V, las relaciones son de 3ª. De todas maneras, los ejes principales de cada una de ellas van a responder a un criterio de eje tonal claro.

Var I: La Relaciones de 4ª y 4ª aumentada yuxtapuestas La-Mib, Do-Fa; Re-Lab; Mi-La.

Var II: Re Relaciones de 4ª aumentada superpuestas: Re- Lab (sol#); sobre Si y Fa, escala por tonos melódicas, y finalmente Mi melódico sobre Sib (4ª aumentada)

Var III: La Relaciones La-Mib-Do; Reb; Sib-Re...

Var IV: Fa Bimodal. Esencialmente criterio de bordadura armónica: Fa-Re- Mi.

Var V: Mi Bitonal. Mi- Sib. Si.

Var VI: Re Re-(Mib) La.

Toccata: Re

Las Var IV, (que resulta ser una variación amplificada de la II) y la Var II actúan como elementos aglutinantes entre las I, III y V.

La Var. III, con características de *Fugatto*, presenta el “sujeto” con elaboraciones y combinaciones eminentemente contrapuntísticas: retrogradación, mutación, interpolación, movimiento contrario y alargamiento a partir de la 2ª frase del original. Lo que lo caracteriza

¹⁹ Chailley, J. *Traité historique d'analyse harmonique*. Alphonse Leduc. Paris 1972

son las 4as.más el agregado de una doble bordadura “sui generis”, (derivada de la 3ª frase, interpolación) antes del final que alude a la 4ª melódica inicial, pero en movimiento directo para mantener el sentido tonal de *La*. Obviamente, el consecuente de dicho sujeto opera como contrasujeto. En el devenir de la variación se destaca la 2ª sección; (c 7) , con centro tonal en Solb o Fa#...(3ª menor de *La*) y la aparición de estructuras acórdicas bimodales que parecieran anunciar la escritura instrumental de la Var. V. La 3ª sección (c. 17) presenta “estrechos” y fuerte recurrencia a lo acórdico. Es destacable el pedal de *Fa* que remite a un posible *Sib* de base.

Así como las Variaciones I, II y IV van sumando claramente los elementos melódicos del tema, la Var.V, con características de danza cortesana, está estrechamente vinculada con la Var III, como ya se anticipó. El material propuesto se va complejizando. Propone el tema a partir de la interválica de la 1ª célula de la 1ª frase del tema original, manteniendo las relaciones de 2a, 3a y 5ª, pero aludiendo al ascenso melódico de 4ª de la 2ª frase, sustituido por 5ª. A ello agrega una combinación de los elementos de la 2ª célula de la 3ª frase, doble bordadura, pero acotada a lo esencial y cerrando con la 4ª melódica de la 1ª célula de la 2ª frase. Lo importante es tomar en cuenta cómo el compositor vincula los elementos de las tres frases.

El eje tonal melódico está en *Fa#* - Si y los bajos aluden a un eventual *Re*?

La Var VI, con el subtítulo de *FINALE* ya fue tratada. Lo importante es considerar su retorno al eje de *Re*, con mínimas recurrencias a interpolaciones bitonales.

La *Toccata*, a través de una forma extensa y con una escritura continua característica del género, recurre a todos los elementos del tema, como ya se anticipó. Por su escritura general, se la puede vincular con las propuestas de compositores de los S. XIX – XX como Schumann, Poulenc, Prokofieff, o los italianos Menotti y Casella, En estos casos se trata de piezas aisladas, sueltas, únicas, pero en otros, más cerca en el tiempo, en estética y posicionamiento reconstructivo, podemos también citar los últimos números de *Pour le Piano* de Debussy y *Le Tombeau de Couperin* de Ravel donde la *Toccata* aparece como final de un ciclo. En este sentido, no sería demasiado osado relacionar el final del op. 15 de Caamaño con estos ejemplos y con los amplios finales virtuosísticos de textura continuada presentes ya en las *32 Variaciones en Do menor* de Bethoven (1809) y en las *Variations Serieuses* de Mendelssohn, a su vez herederos

de una tradición presente en el barroco; basta citar ejemplos tales como los finales de la *Gavota con variaciones* en La menor de Rameau (1724) o *Variaciones* de la Suite Nr.3 en Re menor de Haendel.

De estos datos podría desprenderse una hipótesis acerca de que las *Variaciones Gregorianas* presentan vínculos no sólo con las variaciones clásicas, sino también con la suite antigua y contemporánea.

No creemos necesario mostrar detalladamente las recurrencias temáticas y las vinculaciones tonales. Todo ello se desprende del ciclo de variaciones.

Cada variación adopta distintas formas: binarias, ternarias, primarias, salvo la VI tratada como introducción a la *Tocata* final con patrones rítmicos muy definidos. Es interesante considerar la alternancia entre ellas. La I es binaria, la II ternaria, la IV primaria mientras que las III y V responden a un tratamiento contrapuntístico que, lógicamente, presenta una escritura más continua y, por ende, con una menor captación inmediata de la forma. Esta alternancia pareciera tener que ver con el criterio de diversidad dentro de la unidad, propicia a generar interés. Consideramos que la III y la V remiten a ternarias “sui generi”.

Var I :	Binaria
Var II :	Ternaria
Var III:	Fugato. Ternaria
Var IV	Primaria
Var V:	Ternaria?
Var VI:	Primaria
Tocata:	Continua. Única. ²⁰

“A piece to be played on a keyboard. Unique forms are commonly found in every era of music history. for organ o harpsichord Baroque genres in which frequently occurs are the fantasia and toccata”²¹.

²⁰ Green, D. *Form in tonal music*. Ed. Holt, Rinehart and Winston. N.Y. 1979: 290

²¹ Green, D. *Form in tonal music*. Ed. Holt, Rinehart and Winston. N.Y. 1979: 290

Escritura pianística

A la vez que compositor, Caamaño fue un pianista notable, como ya lo consignamos, pero como él mismo aclara:

“[...] a pesar de que mi vida de músico profesional estuvo centrada siempre en el piano, al que me he dedicado plenamente, sea en los casi 20 años de actuación como pianista, en los 40 que llevo como de enseñante, en la ejecución de mis obras y en la investigación incesante de los problemas técnicos e interpretativos en el instrumento para mí más maravilloso, reservorio de la más estupenda literatura musical, sólo he escrito dos obras para piano: los Seis Preludios y la Variaciones Gregorianas, en años de la juventud, y mucho después los Diálogos para dos pianos, en 1965...”²²

Las razones de esa “abstinencia” permanecerán en el misterio; pareciera que él mismo las ignorara.

El tratamiento instrumental de las Variaciones no declaradamente virtuosísticas, están, antes que nada, al servicio de las ideas, y hacen que la interpretación presente dificultades que van más allá de lo puramente técnico. Decimos no virtuosísticas en general, pero es necesario disponer de medios técnicos para resolverlas, especialmente la Var, III y la *Toccata*.

Esta afirmación parece redundante por cuanto toda obra interesante... o no... requiere de los medios para poder ponerla en acto. En este caso, la necesidad de conocer la capacidad sonora del piano moderno, sin subestimarla ni desconocer los procedimientos o utilización que hicieron al respecto los compositores de los S. XIX-XX, más la comprensión de los procesos compositivos y del carácter de cada pieza o variación vinculada a la problemática histórica, presenta ciertas dificultades al intérprete no demasiado informado.

Si bien el piano y su utilización como medio de expresión mostró cambios a partir de considerarlo un instrumento de “cuerdas percutidas”, (Bartok, Stravinsky, Prokofieff), no toda vinculación con la problemática compositiva del S. XX responde a ese posicionamiento. La propuesta de Caamaño, sólo apela a lo musical, sin prejuicios. El texto mismo, su carácter, deben guiar al intérprete.

²² Ibid 2: S/N

No son pocas las indicaciones al respecto, pero como siempre, la sola escritura musical resulta insuficiente. El asunto es poder dilucidarla e interpretarla.

Estas exigencias caracterizan a la producción de Caamaño en general y ponen de manifiesto la necesidad de conocer y comprender.

Rítmica

La flexibilidad rítmica propuesta por el tema, mantenida y muy elaborada a través de las variaciones, se la puede encontrar en gran parte de la producción de Caamaño, desde su op. 1, *Baladas Amarillas*, la *Suite op 9* para orquesta de cuerdas, hasta su último op., el 36.

En las *Gregorianas* no sólo recurre a los cambios métricos, 4/4, 5/4, 3/4 y 6/4 en la transcripción del tema sino que ese criterio de alternancia también se observa en las variaciones, pero sin ajustarse a la propuesta inicial sino utilizándolos según las necesidades compositivas. A esto agrega el uso de la polirritmia en la Var I, (a) y el desmentido 6/4 de la Var II, marcado por las articulaciones. (b)

Ejemplo 4

a)

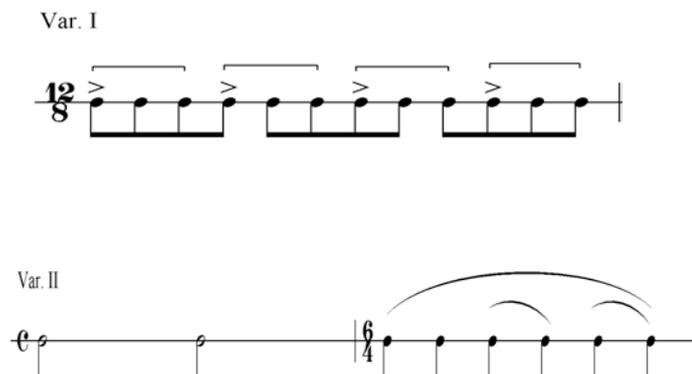


Imagen 7- Complejidad rítmica

Las Var III y IV presentan gran complejidad rítmica al tomar en cuenta los signos de acentuación. En algunos casos lo melódico, con sus articulaciones y acentos particulares, pareciera no concordar demasiado con la métrica indicada. Es como si se tratara de una cierta polirritmia no explicitada.

El parámetro rítmico también conduce a establecer relaciones importantes: la Var I con la V. El 3/4 polirrítmico de la primera pareciera anunciar el 3/4 de la V, apoyado por la rítmica de “obertura francesa” que la caracteriza.

Retomando la temática de la unidad y continuidad de la obra, la rítmica, sus recurrencias y referencias tampoco son ajenas a ese propósito. Este parámetro nada subestimable, no sólo lo vincula con un criterio contemporáneo sino que pareciera estar relacionado también con su postura frente a lo eminentemente vocal y libre, a lo expresivo y a su relación con lo ancestral.

Consideraciones finales

Las *Variaciones Gregorianas*, en primera instancia, son una muestra temprana, 1953, de los medios técnico-musicales que Caamaño manejaba en ese momento. Por su formación y posicionamiento ético y estético no fue un músico improvisado, complaciente o resignado. Toda su vida siguió siendo un estudioso de la música y de las obras de los grandes músicos, viejos y/o nuevos. Cuando fue incorporando criterios o técnicas musicales más avanzadas, siempre los utilizó como instrumentos al servicio de sus necesidades de expresión. De esa forma fue evolucionando, no sólo en el lenguaje sino en el tratamiento compositivo en general. En este sentido creemos que como compositor muy serio y comprometido con su vocación debe ser reconocido como emergente de una búsqueda de identidad propia, sin prejuicios ni ataduras, sólo regido por sus principios. Fue un valioso compositor argentino que no negó sus vínculos con lo universal. Por esta razón consideramos a las Variaciones Gregorianas un compromiso con el pasado pero con la inclusión en el presente y una proyección hacia el futuro.

Aparte de estas consideraciones generales, podemos afirmar que las Variaciones Gregorianas ha sido y sigue siendo una obra más que importante, diríamos única, en el contexto de la producción musical argentina dentro del género variación. El tratamiento instrumental es

inobjetable y el haber podido eludir los estereotipos y haber logrado tratarlo con una visión renovadora y eminentemente musical, son una muestra de su gran capacidad y talento.

“[...]Pero en todo caso he tratado de organizar la arquitectura sonora con el mayor rigor en cuanto hace a la consecuencia y la proporcionalidad del tiempo. Tal vez por eso se me ha clasificado en alguna oportunidad como neoclásico. No sé exactamente qué significa eso en nuestros días, pero a lo mejor es o ha sido así.”²³

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, Isabel. Editora

1977 *América latina en su música*. Méjico. CARPENTIER, Alejo, Cap I *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*.

CAAMAÑO, Roberto

1973 *Reflexiones sobre el compositor y la música Argentina*. Artículo en Criterio. La Cultura nacional. Año XLVI, n° 1681-82. Bs. As.

1985 *Mi obra* Temas y contracantos. 3.0.1.1.2 Ago/85. Editores Juan Pedro Franze y Daniel Bermann. Bs. As. 1985/1988.

CALDWELL, John.

2000 *Toccata*. The New Grove's.

CHAILLEY, Jacques

1977 *Traité historique d'analyse harmonique*. Alphonse Leduc. Editions Musicales. Paris.

GARCÍA ACEVEDO, Mario

1963 *La Música Argentina Contemporánea*. Ediciones Culturales Argentinas. Bs. As.

²³ Ibid 2

GARCÍA MORILLO, Roberto

1984 *Estudios sobre Música Argentina*. Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As.

1995 *Personalidad y obra del Maestro Roberto Caamaño. Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Bs. As.* Separata. Bs. As.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen

1999 *Roberto Caamaño. Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol II. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid.

GREEN, Douglass

1979 *Form in tonal music*. Ed. Holt, Rimhart and Winston. N.Y.

MASSUH, Víctor

1982 *La Argentina como sentimiento*. Editorial sudamericana. Bs. As.

POTIRON, Henri

S/F *L'accompagnement du Chant Grégorien suivant les types modaux*. Editions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale De Musique. Paris et Saint-leu-la fort.

REY, Ma. Esther y PONZO; Alejandra

2008 *Voces del pasado*. Dos entrevistas conservadas en el IIMCV. Revista del IIMCV. Año XXII, n° 22. FACM (UCA). Bs. As.

VALENTI FERRO, Enzo.

1992 *100 Años de Música en Buenos Aires*. Ediciones de Arte Guglianone, Bs. As.

Obras consultadas

CEÑAL, Néstor.

1986 *Roberto Caamaño (1923). Revista del IIMCV* año VII n°
7. FACM (UCA).

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep

1983 *Historia de la música española. 7-El folklore musical.*
Alianza Editorial, Madrid.

HORST, Louis

1966 *Formas preclásicas de la danza.* Ed. EUDEBA. Bs. As.

PAZ, Octavio

1991 *Sor Juana Inés de la Cruz.* Fondo de Cultura económica.
Méjico.

PERSICHETTI, Vincent

1961 *Twentieth-Century Harmony.* W.W Norton & Company.
N.York

RODINO, Hugo José

1999 *Inmigrantes españoles en la Argentina: adaptación e
identidad.* Investigación coordinada por el CIBINA.
Página 12, Bs As.

SÁBATO, Ernesto.

1991-2006 *El escritor y sus fantasmas.* La Nación. Bs. As.

SALZER, Felix.

1995 *Audición estructural.* Editorila Labor, S.A. Barcelona.

SUAREZ URTUBEY, Amalia.

Roberto Caamaño. Comisión Nacional de Cultura...

* * *

Graciela Rasini. Inició su actividad musical como pianista. Ganó concursos nacionales como solista y obtuvo becas de estudio otorgados por el Mozarteum Argentino y el Gobierno de Italia. Posteriormente se graduó en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Especialidad Composición) de la Universidad Católica Argentina. En dicha Institución realizó una carrera docente hasta alcanzar la categoría de Profesora Titular Ordinaria. Fue Profesora Asistente y Adjunta en la Cátedra de Composición I cuya titularidad ejercía el Maestro Roberto Caamaño. A la vez dictó y dicta actualmente Piano II, III, y Armonía II. A la muerte del Maestro Caamaño quedó a cargo de la titularidad de la cátedra de Composición I. Es Directora del Centro de Análisis e Interpretación (CENAI) dependiente de la Facultad de Artes y Cs. Musicales. También ejerció la docencia en Instituciones Nacionales y de la Provincia de Bs. As. En 1999 fue invitada por el Latin American Center for Graduate Studies in Music de la Catholic University of América de Washington., para ofrecer conferencias sobre la obra de R. Caamaño y R. Arizaga.
