

El problema de los dos períodos nacionalistas en la obra de Alberto Ginastera

Rodríguez, Edgardo J.
Bianucci, Paula V.
Lezcano, Evaldo A.

Desde la edición del clásico libro *Ginastera en cinco movimientos* de Pola Suárez Urtubey,¹ la música de Alberto Ginastera ha sido tradicionalmente dividida en tres períodos: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo-expresionista. De acuerdo con la autora referida, el período nacionalista objetivo se caracteriza por la presencia directa de elementos folclóricos y por el mantenimiento de la tonalidad; por su parte el período nacionalista subjetivo está marcado por un mayor sincretismo entre las técnicas de la música académica y el uso del material folclórico, por un lado, y por el otro, por la transición hacia el serialismo; por último el período neo-expresionista con la adopción explícita de la técnica dodecafónica.

Posteriormente, sin embargo, varios autores han sugerido (entre ellos, incluso la misma Suárez Urtubey² junto con Malena Kuss³) la posibilidad de reagrupar, al menos, los dos períodos nacionalistas en uno solo debido a las similitudes estructurales que ambos poseen. Dentro de esta vertiente, el propósito de nuestro trabajo es sostener analíticamente esa proposición. Nuestra hipótesis es que, al menos, tres factores importantes permanecen constantes en los dos períodos tratados: ciertos modos de ordenamiento de las alturas, la constancia del intervalo de cuarta y la estructura rítmico-métrica. A continuación, los ejemplificaremos y analizaremos.

Las alturas

En lo que sigue hemos analizado las líneas melódicas independientemente del contexto armónico en que ocurren. Esta decisión analítica supone asumir que, incluso en el marco del análisis de las dos dimensiones (la melódica y la armónica), la dimensión lineal admite una estructura y una direccionalidad propias que se interrelacionan con aquéllas propias del elemento armónico y que es justamente la interrelación entre esos dos campos lo que le otorga la complejidad típica del objeto.

Así delimitado el objeto, hemos encontrado dos modos típicos de organización de las alturas que resultaron independientes de los períodos tratados:

1) los cambios en las escalas utilizadas se asocian generalmente al cambio del material melódico (lo que sugiere la tematización de la escala). Este proceso puede implicar o no la modificación de la tónica;

2) las alteraciones del diatonismo por medio de *inflexiones cromáticas* suelen ser de dos tipos: a) bordaduras o dobles bordaduras (es decir, alteraciones no estructurales); y b) cambio de escala (alteración estructural del diatonismo).

En la *Danza del gaucho matrero* (la tercera de las *Danzas Argentinas*), perteneciente al período nacionalista objetivo, se puede observar claramente el primer modo de organización de las alturas. La pieza comienza con un conjunto de materiales cromáticos repetitivos (tal como se puede observar en la Fig. 1).

Fig. 1

Furiosamente rítmico e energético (♩.=152)

The image shows a musical score for a piece titled 'Furiosamente rítmico e energético' by Alberto Ginastera. The score is written in bass clef with a 6/8 time signature. The tempo is indicated as quarter note = 152. The melody is highly chromatic and rhythmic, with many accidentals and sharp/flat changes. The score is presented on a single staff with a complex, multi-colored background.

¹ Suárez Urtubey, P.: *Ginastera en cinco movimientos*, 1972.

² En *Alberto Ginastera, veinte años después*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 6.

³ En "Introducción", *Alberto Ginastera – A complete catalogue*, New York, Boosey&Hawkes Inc., 1986, pp. 10-11. Citado en Scarabino, 1996, p. 120.

La gran sección central de oposición que comienza en el c. 58 (Fig. 2) establece un repertorio de alturas claramente diatónico. La oposición temática es también una oposición de escalas.

Fig. 2

En la *Pampeana N.º 2* (ver Fig. 3), perteneciente al segundo período de la obra de Ginastera, la melodía del violoncello que se extiende desde el comienzo hasta el c.12 está estructurada sucesivamente sobre las escalas de re y la pentatónicas. El la pentatónico se introduce en el momento en el cual el patrón de ascenso cambia a cuartas ascendentes y tercera menor descendente. Por ejemplo, en el levare al c. 8 y en el c. 8 se observan las cuartas ascendentes la-re-sol-do que finalizan en el la. En el c. 14 introduce la escala de re dórico al agregar las notas mi y si coincidiendo con otro cambio en el patrón del manejo de las alturas, ahora disminuye la amplitud de los saltos y aparece más desarrollado el uso del grado conjunto.

Fig. 3

Luego, a partir del c. 22 (Fig. 4) se establece una escala pentatónica de mi. A continuación, cuando el material cambia en el c. 26, también se modifica la escala (que sugiere una pentatónica de si).

Fig. 4

En los c. 7 y 8 (Fig. 5) del primer movimiento de la *Sonata para piano N° 1*, se observa un material estructurado en torno de la escala pentatónica de la. Éste será transpuesto a distintas tonalidades durante toda la obra. Los materiales novedosos implicarán cambios en la estructura escalar del material melódico. A partir del c. 7 se establece la pentatónica y sobre el final se introduce un nuevo material que sugiere do mayor.⁴

Por su parte, en los c. 56 a 63 reaparece el material transpuesto sobre la escala de si pentatónico que luego, cuando cambia el material, se transforma en una escala de si menor (Fig. 6).

Fig. 6

Si pentatónico

En el segundo movimiento de la *Sonata* (Fig. 7) hemos encontrado cuatro escalas distintas ligadas a cambios en el material melódico: mi pentatónica (c. 38-44), la menor (c. 44-47), la pentatónica (c. 48-51) y re menor (c. 51-57).

Fig. 7

Mi pentatónico

La menor

cc. 38

f

ff cantando

La pentatónica

Re menor

crescendo molto

La forma (a) de nuestro segundo principio es muy común en la música de Ginastera de los dos períodos en cuestión y su origen es fácilmente rastreable en la música folclórica argentina.⁵

Las Figuras 8 y 9 ejemplifican la forma (b), el *Preludio No. 4* de los *Doce Preludios Americanos* perteneciente al período nacionalista objetivo, cubre la cuarta ascendente re-sol con la escala mayor de re, desciende con re menor. Por su parte, el tema de las *Variaciones Concertantes* (c.1 a 8) comienza sobre mi frigio y al cadenciar en el c.4 lo transforma en mi antiguo (cambia de fa por fa#).

Fig. 8

⁴ Incluso aunque no se acuerde con la interpretación del cambio es evidente que hay un cambio en el repertorio de sonidos utilizados.

⁵ Véase Vega, 1944, p. 126. Este principio se puede rastrear en las *Danzas Argentinas* (Op. 2) y en el segundo preludio de los *Doce Preludios Americanos* (Op.12).

Fig. 9



Estructuras cuartales

Las estructuras cuartales son típicas de la música de Ginastera. Se presentan horizontalmente (junto con el intervalo complementario de quinta justa), como intervalo marco (IM) del desarrollo melódico, y verticalmente, en acordes por cuartas.⁶ En este trabajo sólo nos ocuparemos de las cuartas en función melódica.

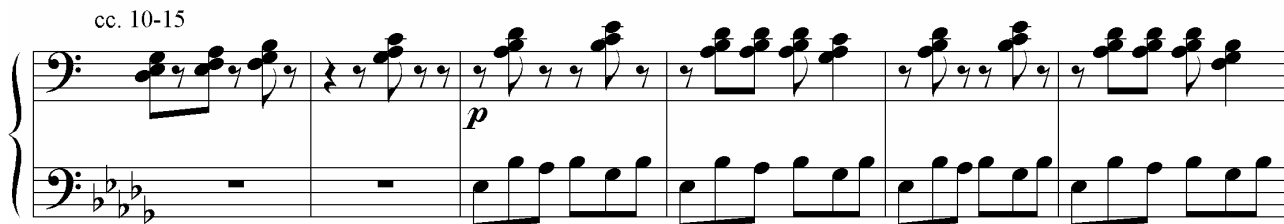
El concepto de IM de cuarta caracteriza tres posibilidades: a) la melodía se extiende registralmente acotada a una cuarta (o su intervalo complementario), b) la cuarta (o su complementario) se presenta entre las alturas agógicamente más importantes de la melodía; y finalmente, c) la cuarta (o su complementario) aparece como la distancia entre fragmentos melódicos sucesivos.

En la Fig. 10 presentamos el comienzo de la *Danza del viejo boyero* (perteneciente a las *Danzas argentinas*) donde las cuartas son evidentes: IM en el ostinato de la mano izquierda (lab-mib), en los c. 10-11 (ver Fig. 11) con el ascenso sol-do de la mano derecha y en los c. 14-15 en el descenso mi-si. También en ese sector se puede observar el IM en el ostinato de la mano derecha.

Fig. 10



Fig. 11



En la *Pampeana N° 2* (perteneciente al segundo período) todo el comienzo a cargo del violonchelo está estructurado en torno de un IM de cuarta (véase la Fig. 3, más arriba). Las alturas más importantes agógicamente de toda la introducción (es decir, desde el comienzo hasta cifra de ensayo 2) son re y la. Por ejemplo: el primer re de c. 1, los la de c. 9 y 12, y, por último, el re de c. 16. También en el interior de la sección las cuartas son omnipresentes: la-re, sol-do en los primeros compases; re-sol-do en c. 4 y subsiguientes; la-re-sol-do en c. 7; en las dobles cuerdas de c. 11; como IM del movimiento descendente por grado conjunto re-la de c. 14; como IM entre los grupos de cuatro semicorcheas de ese mismo compás, etcétera.

⁶ Las estructuras cuartales podrían derivarse del uso de las escalas pentatónicas o del acorde que resulta de la ejecución de las cuerdas al aire de la guitarra, tan citado por Ginastera.

A partir del c. 22 (Fig. 12) la cuarta aparece como IM de toda la frase (mi-si-mi); de la primera parte de la frase (hasta c. 26) como mi-si; y luego en la segunda parte como IM agógico si-mi. En los c. 22 y 23 se presenta como IM registral sol-re.

Fig. 12

A partir del c. 7 del comienzo de la primera *Sonata para piano* (Fig. 13, sólo la mano derecha) se observan varios ejemplos del IM de cuarta: c. 7 y 8 (mi-la); c. 9 y 10 (mi-si); c. 10 y 11 (mi-la); y como IM entre grupos en c. 11 y 12 (la-mi)

Fig. 13

También en el segundo movimiento encontramos cuartas estructurales (Fig. 7, más arriba). Son muy evidentes en los diseños que van desde c. 38 a 44. En c. 48 aparece como IM registral sol-do; IM agógico la-re en c. 51 y a partir de allí en varias instancias con las clases de alturas la y re.

El tema de las *Variaciones Concertantes* (Fig. 9, más arriba) está enteramente construido en torno de las cuartas. Aparece como IM de toda la primera frase (mi-la-mi); también de la segunda si-fa#-si y como IM entre las dos frases (mi-si). Además, la cuarta es importante en todas las variaciones.

Por último, señalaremos que las estructuras cuartales están presentes incluso en obras pertenecientes al último período expresionista, como se puede observar fácilmente en la Fig. 14 donde se transcribe la *Sonata para piano N° 2 Op. 53* (sólo la mano derecha). El IM aparece en las apoyaturas la-mi del comienzo; en el ascenso mi-la y en el descenso la-mi (de c. 5 y 6 respectivamente); en el descenso mi-si de c. 8; y, por último, en el ascenso si-fa# de c. 12.

Fig. 14

El componente rítmico-métrico

Hemos observado que las obras pertenecientes a los dos períodos estudiados se organizan de acuerdo con un mismo principio de estructuración rítmico-métrico. Éste consiste en la utilización sistemática de

los compases de 3/4 y de 6/8, de manera homométrica, es decir, los dos estratos texturales se configuran con idéntico metro (y/o sus divisiones) como en la Fig. 15 (*Pampeana N° 2* Op. 21, 4 c. antes de ensayo 21); o de manera equivalente, es decir los estratos texturales se configuran con distintos metros que poseen idéntica duración (reordenan idénticos valores duracionales) como en la Fig.16 (Pequeña danza del ballet *Estancia*, Op. 8a, c.1-2).

Fig. 15

Fig. 16

Por otro lado, las obras de estos períodos utilizan algunas de las fórmulas rítmicas típicas del folclore argentino, descriptas por Aretz⁷ (Fig. 17).

Fig. 17

Hemos clasificado las variaciones en dos grupos: las que se dan a nivel del pulso o variaciones locales y las que, tomando como unidad el pulso, producen agrupaciones más grandes o variaciones globales. No obstante nuestra clasificación, es usual que ambas formas aparezcan complementándose.

Variaciones locales

El pequeño fragmento de la tercera de las *Danzas Argentinas* (Op. 2, c. 80-82, Fig. 18) aparecen varias de las posibilidades. Los componentes rítmicos permutan su ubicación dentro del compás mientras que uno de ellos (último compás) además aparece retrogrado.⁸

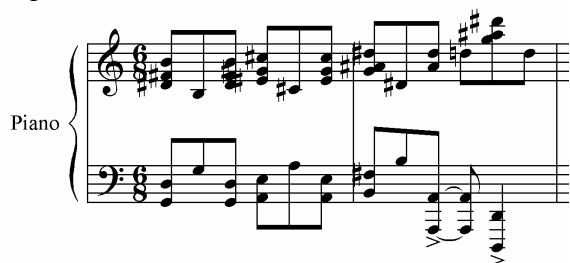
Fig. 18

⁷ Aretz, I.: *El folclore musical argentino*, 1952, p. 40.

⁸ Cabe destacar que no siempre se da un nivel de elaboración tan concentrado como en este caso, más bien lo que sobresale en las obras es la repetición de un modelo elaborado, generalmente de un compás, que provoca en muchos casos ese ritmo ostinato tan característico de muchísimas piezas y fragmentos. Ver al respecto G. Scarabino (1996, p. 117). Para más ejemplos véanse en el segundo y cuarto movimientos de la *Sonata N° 1* para Piano Op. 22, el cuarto movimiento de la *Suite de Danzas criollas* Op. 15, o la cifra de ensayo 20 de la *Pampeana N° 2* Op. 21.

En el ejemplo de la Fig. 19 (perteneciente al *Malambo*, Op. 7), la rítmica básica subyace detrás del nivel métrico correspondiente a la articulación de las corcheas (o pie). El primer compás supone dos pulsos de negra con punto (a partir de la densificación sonora y de la articulación) y el segundo tres pulsos de negras.⁹

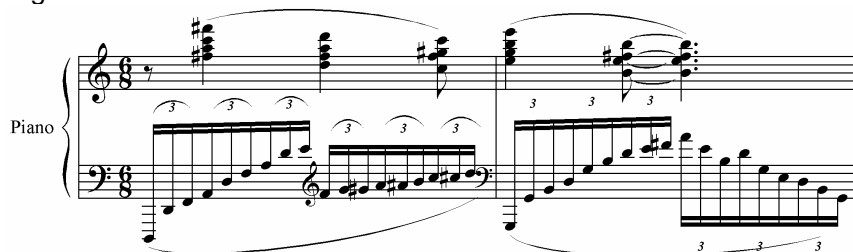
Fig. 19



La subdivisión del pulso, o incluso de un nivel métrico menor como en este caso, es otra de las variaciones aplicadas a los esquemas como se puede observar en la Fig. 20 (*Tres piezas Op. 6*, N° 3, cc 100-101).¹⁰

En este ejemplo también se observa otro de los procedimientos habituales: el reemplazo de una figura por un silencio equivalente.¹¹

Fig. 20



Segundo grupo

Cuando los procedimientos de variación se aplican al esquema global se vuelven difusos perceptualmente.

En los ejemplos que siguen, Fig. 21 (*Danzas Argentinas*, N° 3, c.65-66) se observa un procedimiento típico: el agregado y la sustitución de los pulsos pertenecientes a los dos esquemas básicos ya descritos (ver más arriba). En el primer caso se agrega un pulso de 6/8 a la segunda parte del esquema y en el segundo Fig. 22 (*Sonata N° 1*, c. 122-123) se sustituye un pulso de 6/8 por uno de 3/4 (en el compás de 5/8).

Fig. 21



⁹ Véase también cuatro compases antes de la cifra 2 de la *Pampeana N° 2*.

¹⁰ Véase también el *Harp Concert Op. 25* en el que utiliza sistemáticamente este procedimiento.

¹¹ Véase los compases 38-39 de la primera de las *Danzas Argentinas* y los c. 14-15 de la *Sonata N° 1*.

Fig. 22

Sustitución

Piano

Hasta aquí hemos presentado ejemplos que refuerzan lo hipotetizado al comienzo de este trabajo. Cierta manera característica de las alturas, la estructura rítmico métrica y la constancias en el uso de los intervalos de cuarta, parecen sugerir la unidad estructural de los dos primeros períodos de la música de A. Ginastera.

Bibliografía

- ARETZ, I.: *El folclore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi, 1952.
 SCARABINO, G.: *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*, Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA), Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 1996.
 SUÁREZ URTUBEY, P.: *Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Ed. Lerú, 1972.
 SUÁREZ URTUBEY, P.: *Alberto Ginastera, veinte años después*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.
 VEGA, C.: *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada S. A., 1944.