

Ginastera nacionalista

Evaldo Ariel Lezcano

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Compositor, arreglador y guitarrista.

Paula Bianucci

Profesora de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes FBA, UNLP. Profesora del Conservatorio Luis Gianneo de Mar del Plata.

Edgardo Rodríguez

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical y Licenciado en Composición Musical, FBA, UNLP. Doctor en Artes, Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor Adjunto a cargo de la cátedra Lenguajes Musicales Contemporáneos I, FBA, UNLP. Investigador en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

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, el período nacionalista objetivo se caracteriza por la presencia directa de elementos folclóricos y por el mantenimiento de la tonalidad. El período nacionalista subjetivo, por su parte, está marcado, por un lado, por un mayor sincretismo entre las técnicas de la música académica y el uso del material folclórico, y por el otro, por la transición hacia el serialismo. Finalmente, el período neo-expresionista se caracteriza por la adopción explícita de la técnica dodecafónica.

Sin embargo, varios autores han sugerido, entre ellos la misma Suárez Urtubey² junto con Malena Kuss,³ la posibilidad de reagrupar los dos períodos nacionalistas en uno solo por las similitudes estructurales que poseen. El propósito de este trabajo es sostener analíticamente esa proposición, porque consideramos que, por lo menos, tres factores importantes permanecen constantes en ambos períodos: 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

El análisis de las alturas consideró 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 aquellas específicas del elemento armónico y que es, justamente, la interrelación entre esos dos campos la que caracteriza la complejidad de esta música.

Al delimitar el objeto, hemos encontrado dos modos típicos de organización de las alturas que resultaron independientes de los períodos tratados. En primer lugar, los cambios en las escalas utilizadas se asocian, generalmente, al cambio del material melódico, lo que sugiere

1 Pola Suárez Urtubey, *Ginastera en cinco movimientos*, 1972.

2 Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera, veinte años después*, 2003.

3 Guillermo Scarabino, *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*, 1996, p. 120.

Furiosamente rítmico e energético $\text{♩} = 152$



Figura 1. Danza del gaucho matrero



Figura 2. Danza del gaucho matrero (c. 58)

la tematización de la escala. Este proceso puede implicar o no la modificación de la tónica. En segundo lugar, 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 *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. Tal como se muestra en

la Figura 1, la pieza comienza con un conjunto de materiales cromáticos repetitivos.

En la Figura 2 se puede ver que la gran sección central de oposición que comienza en el compás (c.) 58 establece un repertorio de alturas claramente diatónico. De este modo la oposición temática es también una oposición de escalas.

La Figura 3 muestra la *Pampeana No.2*, perteneciente al segundo período de la obra de Ginastera. La melodía del violonchelo, que se extiende desde el comienzo de la pieza hasta el c.12, está estructurada sucesivamente sobre las escalas pentatónicas de Re y La. 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 compás 14 se 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 desarrolladamente, el uso

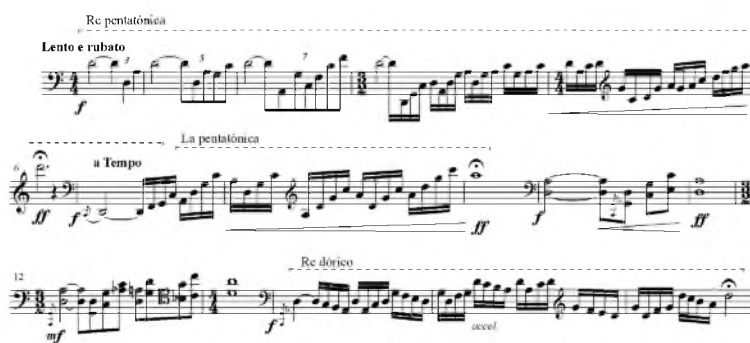


Figura 3. Pampeana No. 2



Figura 4. Pampeana No. 2 (c. 22)

del grado conjunto. En la Figura 4, a partir del c. 22, se establece una escala pentatónica de Mi. Cuando el material cambia en el c. 26 también se modifica la escala, lo que sugiere una pentatónica de Si.

En la Figura 5, los compases 7 y 8 del primer movimiento de *Sonata para piano No. 1* muestran un material estructurado en torno a la escala pentatónica de La. Éste será transpuesto a distintas tonalidades durante toda la obra. Los



Figura 5: Sonata para piano No. 1



Figura 6. Sonata para piano No. 1 (desde c. 56)



Figura 7. Segundo movimiento de Sonata para piano No. 1



Figura 8. Preludio No. 4 de Doce Preludios Americanos



Figura 9. Variaciones Concertantes (Tema)

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.

Por su parte, en los c. 56 a 63 reaparece el material transpuesto sobre la escala de Si pentatónica que luego, cuando cambia el material, se transforma en una escala de Si menor. Esto se puede observar en la Figura 6.

En el segundo movimiento de la *Sonata*, que se muestra en la Figura 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). 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.⁴

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

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.⁵ 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 c) la cuarta (o su complementario) aparece como la distancia entre fragmentos melódicos sucesivos.

En la Figura 10 se muestra el comienzo de *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 de la Figura 11 en 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.

En la *Pampeana No. 2*, perteneciente al segundo período, todo el comienzo a cargo del violonchelo está estructurado en torno a un IM



Figura 10. Danza del viejo boyero

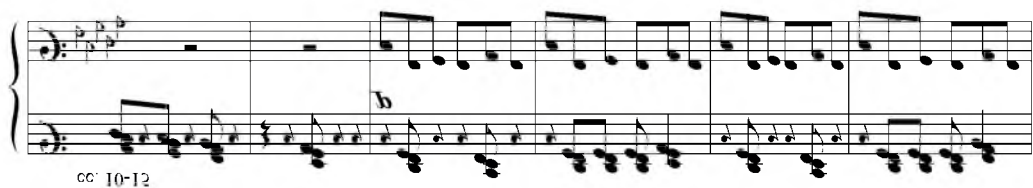


Figura 11. Danza del viejo boyero (desde c. 10)

⁴ Este principio se puede rastrear en *Danzas Argentinas* (Op. 2) y en el segundo preludio de *Doce Preludios Americanos* (Op. 12), entre otras obras. O, por el contrario, determinados usos de estructuras cuartales posibilitan la reconstrucción de escalas pentatónicas. Ver Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina, 1944*, p. 126.

⁵ 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, explicado por Ginastera.



Figura 12. Pampeana No. 2 (desde c. 22)



Figura 13. Sonata para piano No. 1 (desde c. 7)



Figura 14. Sonata para piano No. 2

de cuarta.⁶ 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 del compás 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 el compás 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.

En la Figura 12, a partir del compás 22, 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 en la segunda parte como IM agógico, Si-Mi. En los compases 22 y 23 se presenta como IM registral Sol-Re.

A partir del c. 7 del comienzo de la primera *Sonata para piano*, que se puede ver en el pentagrama superior de la Figura 13, 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)

También se pueden encontrar cuartas estructurales en el segundo movimiento.⁷ Son evidentes en los diseños que van desde c. 38 a 44. En c. 48 aparece como IM registral Sol-Do, en c. 51 como IM agógico La-Re y a partir de allí, en varias instancias con las clases de alturas La y Re.

El tema de *Variaciones Concertantes*⁸ 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.

6 Ver Figura 3.

7 Ver Figura 7.

8 Ver Figura 9.

Por último, señalaremos que las estructuras cuartales están presentes incluso en obras pertenecientes al último período expresionista, como se puede observar fácilmente en la Figura 14 donde se transcribe *Sonata para piano No. 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.

El componente rítmico-métrico

Hemos observado que las obras pertenecientes a los dos períodos estudiados, el nacionalista objetivo y el nacionalista subjetivo, se organizan de acuerdo a un mismo principio de estructuración rítmico-métrica. 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); o de manera equivalente, es decir los estratos texturales se configuran con distintos metros que poseen idéntica duración (reordenan idénticos valores duracionales).

Por otro lado, las obras de estos períodos utilizan algunas de las fórmulas rítmicas típicas

del folclore argentino, como se puede observar en la Figura 15.⁹

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, en nuestra clasificación es usual que ambas formas aparezcan complementándose.

Variaciones locales

En el pequeño fragmento de la tercera de las *Danzas Argentinas* (Op. 2, c. 80-82), que se puede ver en la Figura 16, aparecen varias de las posibilidades. Los componentes rítmicos permutan su ubicación dentro del compás, mientras que uno de ellos, el último compás, aparece retrogradado (corchea negra en lugar de negra-corchea del primer compás).¹⁰

En el ejemplo de la Figura 17, perteneciente a *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

Figura 15. Fórmulas rítmicas típicas del folclore argentino



Figura 16. Tercera danza de Danzas Argentinas (c. 80-82)



Figura 17. Fragmento de Malambo (Op. 7)



⁹ Isabel Aretz, *El folclore musical argentino*, 1952, p. 40.

¹⁰ Cabe destacar que no siempre se produce 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 Guillermo Scabino, *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*, 1996, p. 117. Para más ejemplos se pueden ver el segundo y cuarto movimiento de *Sonata No. 1* para Piano, Op. 22; el cuarto movimiento de *Suite de Danzas criollas*, Op. 15; o la cifra de ensayo 20 de la *Pampeana No. 2*, Op. 21.

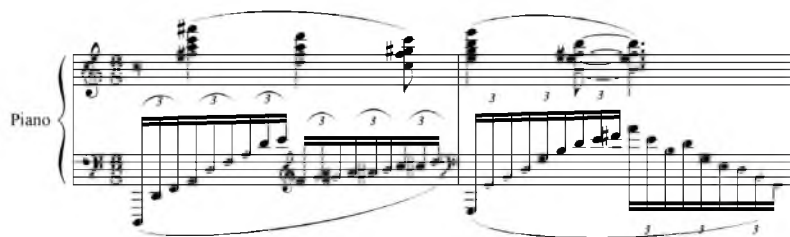


Figura 18. Tercera pieza de Tres piezas (c. 100-101)



Figura 19. Tercera danza de Danzas Argentinas (c. 65-66)



Figura 20. Sonata para piano No. 1 (c. 122-123)

sonora y de la articulación, y el segundo tres pulsos de negras.¹¹

Como se puede observar en la Figura 18, la subdivisión del pulso, o incluso de un nivel métrico menor, como en este caso, es otra de las variaciones aplicadas a los esquemas (*Tres piezas Op. 6*, Nº 3, c. 100-101).¹² En este ejemplo también se puede apreciar otro de los procedimientos habituales: el reemplazo de una figura por un silencio equivalente.¹³

Variaciones globales

Cuando los procedimientos de variación se aplican al esquema global se vuelven difusos perceptualmente. En los ejemplos que siguen, tomados de *Danzas Argentinas*, Nº 3, c. 65-66, aparece un procedimiento típico: el agregado y la sustitución de los pulsos pertenecientes a los dos esquemas básicos ya descritos. En el primer caso, representado en la Figura 19, se agrega un pulso de 6/8 a la segunda parte del esquema y en el segundo, en la Figura 20 (*Sonata No. 1*, c. 122-123), se sustituye un pulso de 6/8 por uno de 3/4 (en el compás de 5/8).

Hasta aquí hemos presentado ejemplos que refuerzan lo que se propuso al comienzo de este trabajo. Cierta manera característica de las alturas, la estabilidad de las estructuras rítmico-métricas y la constancia en el uso de los intervalos de cuarta, parecen sugerir que los períodos nacionalista subjetivo y nacionalista objetivo de la música de Alberto Ginastera conforman una unidad estructural.

Bibliografía

- ARETZ, Isabel: *El folclore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- SCARABINO, Guillermo: *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, Pola: *Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Lerú, 1972.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola: *Alberto Ginastera, veinte años después*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.
- VEGA, Carlos: *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944.

11 Véase también cuatro compases antes de la cifra 2 de *Pampeana No. 2*.

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

13 Véanse los c. 38-39 de la primera de *Danzas Argentinas* y los c. 14-15 de *Sonata No. 1*.