

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JUAN PABLO MARCÓ HRASTE

UN ANÁLISIS ECLÉCTICO DE LA
SONATA PARA PIANO OPUS 55 N° 3 DE ALBERTO GINASTERA (1916-1983)

Disertación sometida como requisito
parcial para la obtención del grado de
Maestro en Música; área de
concentración – Prácticas Interpretativas

Orientación: Prof^a Dr^a Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre

2007

*Para Pancho, a quien todos los días dedico
infinitas cosas.*

Quiero agradecer especialmente a mis orientadores: Cristina Capparelli Gerling, por su ayuda, su paciencia y su generosidad; a Ney Fialkow por sus invalorable posturas e ideas musicales, su simpleza, su entusiasmo y su sinceridad. A ambos agradezco profundamente la oportunidad que me dieron al confiar en mí.

A la coordinadora del Programa de Posgraduación en música de la UFRGS, Luciana del Bel, por su excelente disposición y su cálida recepción; a todo el personal del Posgrado.

A quienes me educaron, también mas allá de la relación profesor- alumno: Amalia Delaloye, Carina Arlettaz, José Obermeister, Beatriz Pedrini, Javier Giménez Noble, *et al...*

A Ana Litovsky-Grünwald, no me alcanzan las palabras para agradecerle.

A cada una de las personas que me hacen pensar que el mundo por momentos esta a salvo, que encarnan el más grande de todos los sentimientos: mis nuevos amigos (que ya son como viejos): Ignacio, Cristina, Eduardo, Maíra, Clarissa, Jackson, Luis Otavio, Cristiane, Lily, Marcos, Gina, Luis, Victoria, André, Anna, Jorge, Itamar, Luciana, Januibe, Stefano, Diogo, Liliana, Luciano, Raquel, Mateus, Edmundo, Fabricia, João ...

A los que seguramente si, y a los que (nunca?) van a leer este trabajo, que siempre están cercanos: Miguel, Pachi, Javier Enrique, Marucha (en recuerdo), Juan Miguel, Javier Hernán, Julieta, Victoria, Chule, Turca, Diego Martín, Maria Andrea, José, Seba Bellomo, Clara, Juan, Vero, Ceci, Santiago Alfonso, Pili, Manuel, Gervasio, Clarisa, Nico, Chave, Cecilia, Guada, Bruno, Nadia, Alejandra, Jacinto, Cristina, Rita, Sergio, Agustín, Adriana, Richi, Juancho, Belén, Soledad, Nico, Lucía, Gabi, Chino, Analiza, José, Josefina, Alan, Yayi, Mauro...

A mi familia que siempre me alentó, con los pies en la tierra; en especial a Ita, que me ayudó con el trabajo; a Estela, mi madrina.

A mis hermanos, Mariano, Pancho (en recuerdo) y Gusti,

A mis padres, por enseñarme a honrar la vida incondicionalmente.

A Florencia, mi amor, por elegir compartir su vida conmigo.

...“Debe tenerse en cuenta que yo nunca había estudiado las mareas (tal vez en el colegio, donde nadie estudiaba), y que las describí en el primer capítulo de este diario cuando solo comenzaban a tener importancia para mi. Antes mientras viví en la colina, no fueron un peligro y aunque me interesaran, no tenía tiempo para observarlas despacio (casi todo lo demás era un peligro).

“La invención de Morel”, Adolfo Bioy Casares, p.101.

RESUMEN

El presente trabajo sobre la Sonata para piano opus 55 n°3 de Alberto Ginastera esta realizado tomando como referencial el análisis desarrollado por Lawrence Ferrara en el Capítulo seis “An eclectic method for sound, form and representation” de su libro “Philisophy and the Análisis of Music”. Dentro de ese análisis se presentan diferentes enfoques analíticos: *convencionales* (que describen la forma musical o sintaxis); fenomenológicos (descripciones del sonido en el tiempo); y hermenéuticos (que describen los significados referenciales). Cada uno de esos enfoques es desarrollado para finalmente favorecer una visión holística, que permita establecer una red de relaciones estructurales, funcionales, significativas entre cada uno de los elementos que el analista- intérprete determinó para abordar la interpretación musical de la sonata.

Palabras Llave:

sonata – Interpretación - análisis fenomenológico - análisis ecléctico

RESUMO

O presente trabalho sobre a Sonata para piano opus 55 nº 3 de Alberto Ginastera foi realizado tomando como referencial a análise desenvolvida por Lawrence Ferrara no Capítulo seis “An eclectic method for sound, form and representation” do seu livro “Philisophy and the Analisis of Music”. Dentro deste tipo de análise, apresentam-se diferentes enfoques analíticos: *convencionais* (que descrevem a forma musical ou sintaxe); *fenomenológicos* (descrições do som no tempo); e *hermenêuticos* (que descrevem os significados referenciais). Cada um destes enfoques é desenvolvido para finalmente favorecer uma visão holística, que permita estabelecer uma rede de relações estruturais, funcionais, significativas entre cada um dos elementos que o analista-intérprete determinou para abordar a interpretação musical da sonata.

Palavras chave:

sonata - interpretação - análise fenomenológica - análise eclética

ABSTRACT

The present work on Sonata nº 3 opus 55 for piano of Alberto Ginastera was carried through taking as referential the analysis developed by Lawrence Ferrara in the Chapter six “An eclectic method for sound, form and representation” of his book “Philosophy and the Analysis of Music”. Inside this type of analysis, different methods of analytical approaches are presented: conventional (describes the musical form or syntax); phenomenological (descriptions of the sound in the time); and hermeneutics (describes the referential meanings). Each one of these approaches is developed to finally favor a holistic vision, that allows to establish a net of relations structural, functional, significant between each one of the elements that the analyst-interpreter determined to approach the interpretation musical of the sonata.

Key words:

sonata – interpretation – phenomenological analysis – eclectic analysis

SUMARIO

PROLOGO	9
INTRODUCCION	10
1 CONTEXTO HISTORICO	20
2 AUDICION ABIERTA	27
3 SINTAXIS	28
3.1 Exposición	28
3.2 Desarrollo	40
3.3 Coda	47
4 EL SONIDO EN EL TIEMPO	52
5 REPRESENTACION	58
5.1 Criollismo e indigenismo en la sonata Op. 55	62
5.2 Intertextualidad de los elementos del Op. 55	65
6 SENTIMIENTOS VIRTUALES	81
7 MUNDO ONTO - HISTORICO	85
8 AUDICION ABIERTA	90
9 GUIA PARA LA INTERPRETACION	92
9.1 Prácticas de estudio	92
9.2 Tensiones y reposos	98
9.3 Referencias sonoras	100
10 META-CRITICA	104
REFERENCIAS	109
ANEXOS	113

PRÓLOGO

Cuando mi orientadora de tesis en el curso de Post-graduación en Música de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, la Doctora Cristina Capparelli Gerling, me invitó a sumarme a su proyecto de investigación sobre las sonatas y sonatinas de compositores latinoamericanos del siglo XX estudiando la Sonata op. 55 n° 3 de Alberto Ginastera, acepté el convite conciente de la responsabilidad que implicaba abordar desde la teoría y la práctica interpretativa la obra póstuma y poco ejecutada de quien es considerado como *primus inter pares* de los compositores argentinos. En ese camino me aboqué a la realizar el trabajo, desde mi enfoque de intérprete, abordando los diferentes aspectos de la composición y como resultado de ello fueron surgiendo las conclusiones plasmadas en el presente que pongo a consideración de todo aquel que tenga interés en el tema para que lo enriquezcan con su aporte.

La forma sonata fue surgiendo de la práctica de incontables compositores de diferentes épocas, ligada a las prácticas instrumentales -obra para tocar- por oposición a la *cantata*, y fue recién en el siglo XIX codificada como forma bitemática y tripartita. En tal sentido el teórico americano Charles Rosen ya desde el título de su obra "*Sonata Forms*" utiliza el plural, resaltando la amplitud conceptual del término. El propio Ginastera estructuró sus tres sonatas de manera diferenciada.

En mi opinión en su interpretación se da el mismo fenómeno al ir descubriendo gradualmente este medio de expresión a medida que vivencio y convivo con esta apasionante actividad.

INTRODUCCIÓN

Cada vez que interpretamos música tomamos, consciente o inconscientemente, varios tipos de decisiones. Investigamos las alturas escritas en el pentagrama, los ritmos, los temas etc. hasta hacer “sonar” la obra. En ese proceso de aprendizaje podemos optar por poner una determinada obra en tiempo y forma, sin indagar mucho acerca de la obra en sí, en que contexto fue escrita, de donde provienen los elementos que la conforman, como se relaciona esa obra con otras... o sea que de alguna manera podemos interpretarla sin preguntarnos que es lo cual queremos comunicar. Por el contrario a esta tendencia, la interpretación puede ser encarada desde un enfoque más amplio, y además de ejecutantes o instrumentistas podemos también relacionarnos con la obra indagando como y por que llegó hasta nosotros, cuales son sus características individuales que nos atraen, por lo que consideramos que deberíamos estudiarla, para en última instancia decidir si queremos presentarla en público. Edward T. Cone reflexiona respecto a esta postura, según sus palabras, de “pianistas como críticos” refiriendo: [...]”Podemos ver al ejecutante como a una especie de crítico. Expresándolo en aforismo: la ejecución critica a la composición”¹ (CONE, 1989, p.101).

Donald Schön aborda la relación entre investigación, teoría y práctica y lo hace en estos términos:

En estos últimos años ha aumentado la sospecha de que los investigadores, que se suponen proveen a las escuelas profesionales de un conocimiento útil, tienen menos y menos que decir sobre aquello que los prácticos encuentran útil. Los profesores se quejan de que los psicólogos cognitivos tienen poco que enseñarles sobre cuestiones de utilidad práctica. Los empresarios e incluso los profesores de las facultades de estudios empresariales

¹ One can equal well view the performer as a kind of critics: “To put it aphoristically: the performance criticizes the composition” (CONE In: RINK “**The practice of performance**”, 1989, p. 101).

manifiestan una «duda persistente acerca de que algunas investigaciones resultan excesivamente academicistas y que se puede estar descuidando la formación de los empresarios en cuanto a la aplicación de las estrategias que tienen que desarrollar» (Lynton, 1984, pág. 14). Los políticos y los ideólogos manifiestan dudas muy parecidas sobre la utilidad de la ciencia política. Martin Rein y Sheldon White (1980) han observado recientemente que la investigación no sólo se ha distanciado de la práctica profesional, sino que también ha sido capturada de un modo creciente por su propia agenda, divergente de las necesidades e intereses de la práctica profesional (SCHÖN, 1992).

Si bien la cita precedente no habla directamente de la problemática sobre la relación entre teoría y práctica en el área en que este trabajo se enmarca, las prácticas interpretativas, los planteos allí presentados pueden ser trasladados a otros campos de estudio. Esta cuestión me hace reflexionar acerca de aquella dicotomía teoría- práctica desde mi lugar de intérprete, suponiendo que ambas más que oponerse debieran complementarse y que ninguna de las dos se agotan en sí mismas. Leonard Meyer, en un intento de unión entre estos aspectos expresa: “la ejecución de una obra musical es... la actualización de un acto analítico, aún cuando ese análisis puede haber sido intuitivo y asistemático” (MEYER, 1973, p. 29).

Ahora bien, si consideramos a la ejecución en esos términos, un “acto analítico” puede sugerir varios enfoques (simultáneos o no), más aún si el análisis se basa en la intuición y no es sistemático. Una gran diversidad de tipos y formas de abordar el análisis conviven hoy en día. La elección de un tipo u otro de análisis tiene que ver con una serie de interrogantes que nos planteamos como investigadores o bien como intérpretes. Desde la tarea investigativa nos preguntamos que finalidad tiene el análisis: ¿"comprender" la obra; explicar cómo funciona? ¿Determinar bajo cuales “reglas” fue compuesta? Desde el lugar de intérpretes nos planteamos como es nuestra relación con la obra, de que manera podríamos encarar su estudio, que juicios de valor realizamos para optar por estudiar una determinada música que pasará a ser parte de nuestro cotidiano (y dependiendo del valor y afecto que otorguemos a esa nueva obra, de nuestro repertorio).

Sobre la elección de enfoques analíticos convenientes el musicólogo Alfonso Padilla refiere:

Nuestra guía es que un buen método analítico es aquel que, en primer lugar respeta la integridad de la música, se subordina a ella en el sentido de intentar establecer de la manera más fiel posible -el subjetivismo no es posible eliminarlo del análisis en un sentido absoluto- la estructura y los principios de funcionamiento del corpus musical. El método analítico no debe subordinar la música a un intento teórico cualquiera. El análisis -y el analista- debe estar al servicio de la música y no al revés. El empleo de uno u otro método está dado por el carácter y estilo general del corpus musical, por sus coordenadas histórico-culturales, por su especificidad, y, por otra parte, por lo que se quiere investigar. Sea el método que fuese debe cumplir con los criterios de cientificidad que la filosofía de la ciencia ha establecido (PADILLA apud ZANARDO).

Dada esa variedad de planteos, todos ellos de importancia en mi opinión, es que este estudio sobre la Sonata Op.55 n° 3 (1983) de Alberto Ginastera, está realizado tomando como modelo el tipo de análisis desarrollado por Lawrence Ferrara en el Capítulo seis "An eclectic method for sound, form and representation" de su libro "Philisophy and the Analysis of Music". En este trabajo, el autor elabora un programa de *análisis ecléctico* en el que utiliza los métodos que denomina *fenomenológicos* (que describen el sonido en el tiempo), *convencionales* (que describen la forma musical o sintaxis) y *hermenéuticos* (que describen los significados referenciales) (NAGORE apud FERRARA). El término ecléctico connota a un todo que está compuesto de elementos, opiniones, estilos de carácter diverso. En consecuencia un análisis ecléctico tiene las mismas características, y dada esa característica de "diversidad" es que nos encontramos en realidad con un método que engloba libremente varios tipos de análisis. De acuerdo a Ferrara, la finalidad de este método es: "comprender mejor la interacción dinámica entre los variados niveles de significación musical y proponer un sistema a través del cual se puedan explicar sistemáticamente esos niveles individualmente y en su interacción con cada uno de los otros", ya que cada una de esas aproximaciones analíticas pone el

acento en una dimensión aislada de la significación musical a expensas de las demás (FERRARA apud NAGORE 2004).

Para realizar un análisis ecléctico, el autor sugiere desarrollar los siguientes pasos teniendo en cuenta los siguientes criterios (FERRARA, 1991, p.186):

- 1- Contexto histórico
- 2- Audición abierta
- 3- Sintaxis
- 4- El sonido en el tiempo
- 5- Representación musical y textual
- 6- Sentimientos virtuales
- 7- Mundo onto- histórico
- 8- Audición abierta
- 9- Guía para la interpretación
- 10- Meta-crítica

Resumo a continuación cuales son los objetivos de cada paso

Contexto histórico: ubica a la obra estudiada en un marco histórico de referencia desde el punto de vista de la historia en si y desde la historia personal del compositor. Luego presenta una serie de preguntas a modo de base, no siendo excluyentes a otras que puedan surgir del investigador:

¿Cuáles son las fechas importantes de este compositor en adición a su nacimiento y muerte?

¿Existen fechas que demarquen períodos o estilos?

¿La composición de alguna obra importante coincide con otro evento histórico relevante?

¿Cuáles son las características de este período de la historia de la música?

¿Se reconocen influencias de otros compositores en su estilo?

¿Alguna de sus obras impactó en subsecuentes técnicas de composición?

¿Cuáles formas musicales utilizó?

¿Para cuáles medios o instrumentos compuso? (piano, cámara, orquesta)

¿Se reconoce a este compositor como una figura importante?

¿Consideramos ecléctica a su música?

¿Qué es lo que críticos, historiadores u otros compositores han escrito sobre él?

¿Cuáles eran los estilos en otras formas de arte del mismo período?

¿Cuál era el clima socio político general en que el compositor escribió?

Estas preguntas no son exhaustivas y no necesariamente deberán ser respondidas sino que pueden tomarse como una guía.

Audición abierta: este paso opcional consiste en un inicial estudio y observación de la partitura y de su resultado sonoro (en el caso de contar con una grabación) teniendo como objetivos describir las percepciones inmediatas y de superficie como también otros datos que aparezcan como cuestiones a desarrollar. El objeto de estudio se centrará en la obra misma evitándose relaciones extra-textuales y buscando establecer una orientación general para el proceso analítico siguiente. Este paso podrá excluirse en el escrito final del análisis.

Sintaxis: este punto está orientado al análisis formal riguroso bajo los métodos convencionales. Por esa razón se utilizará un lenguaje directo y objetivo evitándose por el momento apreciaciones personales y restringiéndose el uso de adjetivos. Es aquí donde gráficos, símbolos y cuadros explicativos pueden ser incluidos. Este tipo de análisis es en general el mayormente abordado en las disertaciones del área musical. En mi opinión como intérprete, creo que este tipo de estudio alcanza un sentido mayor si se conjuga con apreciaciones en las que el intérprete mismo se relacione también afectivamente con la obra analizada.

El sonido en el tiempo: aquí se realizará una descripción fenomenológica de la obra, por lo tanto el lenguaje puede ser más poético. Sin embargo este cambio con respecto al lenguaje del punto 3 debe ser medido, ya que todavía nos estamos refiriendo al sonido en si y no a los sentimientos. Debemos permitir en este

punto una transición hacia los puntos siguientes que se centran en la “representación” de la obra.

Representación musical y textual: en este punto se buscan significados fuera del texto que puedan ser relacionados con la obra analizada. Serán tomadas en cuenta indicaciones de *tempo*, matices, o cualquier otra indicación verbal sobre el carácter (se discutirá, con fines de argumentar o no la veracidad de tales indicaciones, en el caso de las ediciones contradictorias, etc). En el caso de haber una “letra”, esta será analizada como texto y observando como se relacionan texto y música. Se podrá ensayar un posible programa para la pieza, relacionando, si fuera necesario, a la música con la literatura o con otras manifestaciones artísticas. Como anexo a la metodología propuesta por Ferrara, introduciré en esta parte del análisis un estudio intertextual, mostrando como la Sonata op.55 entra en diálogo con diferentes composiciones del mismo Ginastera y con obras de otros compositores.

Sentimientos virtuales- Análisis hermenéutica: este punto se centra en la descripción de la interpretación personal a partir de los puntos 3 y 4. Se reporteará la manera en que la música analizada despierte sentimientos humanos (alegría, tranquilidad, temor etc.). Considerando a los sentimientos como entes abstractos, en este punto se centrará en el proceso de transformación en el que como un símbolo virtual (la notación musical) se transforma en un sentimiento real.

Mundo onto-histórico: tomando en cuenta los sentimientos descritos en el paso anterior, se establece un puente entre éstos y los valores intrínsecos de las danzas, las canciones, la literatura u otras manifestaciones que pueblan el imaginario del compositor. Se pretende aquí identificar que cosas el compositor “trae” de su cultura, de su vivencia, es decir observar de que forma se manifiesta el lugar y el tiempo del hombre en su obra.

Audición abierta: todos los niveles de significado descritos hasta el momento serán tenidos en cuenta. Al igual que en el estudio de una fuga, en el que primero se estudia cada voz por separado para luego unirlos en el contrapunto, en esta etapa se pretende vincular en un diálogo a todos los puntos anteriores. De esta forma se trazarán puentes o redes que unan el *sonido en el tiempo*, la *forma*, y las *referencias extra-textuales*. Con el retorno de una audición abierta en este punto, el método ecléctico, según Ferrara, es claramente circular.

Guía para la interpretación: atendiendo las cuestiones presentadas en los puntos anteriores, el analista-intérprete podrá ensayar propuestas de fraseo, de matices e incluir recomendaciones para el estudio de dificultades técnicas específicas de esa obra.

Meta-crítica: en este último punto se presentan las críticas finales, señalando posibles ventajas y desventajas del análisis ecléctico, procurando reflexionar sobre como la disciplina teórica se relaciona con la práctica.

Mediante la realización del siguiente trabajo, me propongo como objetivo comunicar aspectos que fui progresivamente considerando de importancia para una comprensión amplia de la obra analizada, que merecían desarrollarse por escrito. Esa comprensión se me fue revelando dinámicamente a medida que fui relacionando cada uno de los ítems introducidos en la disertación con la interpretación de la sonata misma, retroalimentándose y equilibrándose el estudio textual de la obra (la partitura) con los diferentes estudios extra-textuales (otras partituras y diferentes tipos de análisis musical).

Como ampliación de la perspectiva analítica propuesta por Ferrara introduciré en el desarrollo de este trabajo un diálogo entre autores o intérpretes que han investigado sobre Ginastera o interpretado su música para señalar acuerdos y confrontaciones en el desarrollo del trabajo. Presento un breve comentario sobre la trayectoria de las personalidades mayormente citadas:

Guillermo Scarabino: Profesor Nacional de Música de la Universidad Nacional de Rosario. Master of Arts (Eastman School of Music, USA). Fue titular de las orquestas sinfónicas de Mar del Plata y de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza). Ha sido invitado por las principales orquestas de la Argentina e importantes organismos sinfónicos de América, Europa y Estados Unidos. Ocupó el cargo de Decano de la Facultad de Artes (Universidad Nacional de Cuyo), Director Artístico del Teatro Argentino (La Plata) y Director Nacional de Música y Danza. Publicó el libro "Alberto Ginastera: Técnicas y Estilo (1935 -1954)". En este trabajo se presentan análisis, con ejemplos extraídos de las obras para piano, formaciones de cámara y sinfónica, en donde se examina en detalle cada una de las técnicas y de los recursos empleados por Ginastera en el período que abarca los años 1935 - 1952. Fue Jurado en el Concurso Internacional de Composición "Alberto Ginastera".

Es titular de las cátedras de Dirección Orquestal en las Universidades Católica Argentina y Nacional de La Plata. Tiene a su cargo las actuaciones públicas de la Orquesta Académica del Teatro Colón desde su fundación en 1995.

Consideré oportuno tomar como guía este trabajo, debido al hecho de que muchas de las técnicas de aquel período se presentarán en la Sonata op.55 de 1983.

Pola Suarez Urtubey: musicógrafa del Teatro Colón y columnista de música clásica de la sección de espectáculos del diario *La Nación*. En 1991 obtuvo en los Estados Unidos el primer premio del concurso internacional "Robert Stevenson de Historia de la Música y Musicología". Desde 1999 organiza cursos públicos en el Teatro Colón sobre el tema "Aproximación al conocimiento de la ópera". Fue también designada Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y Miembro en la Academia Argentina de la Historia. Colaboró en el *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (6ta. edición) de Londres y en el Diccionario Iberoamericano de Música editado en España. Es profesora de castellano, literatura y latín y Doctora en Música, egresada de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Realizó trabajos de investigación musicológica que tratan sobre música argentina. Es autora de varios libros, entre ellos se destacan: "Alberto Ginastera" y "Ginastera en cinco movimientos"; "La música en el ideario de Sarmiento" y "Breve Historia de la música".

Malena Kuss: nacida en Argentina, estudió composición con Alberto Ginastera en Buenos Aires y piano con György Sandor entre otros. Fue profesora de Musicología en la *University of North Texas, Denton* (1976-1999). Especializada en música del siglo XX, es internacionalmente reconocida por sus investigaciones sobre Ginastera, con el que mantuvo una cercana relación durante tres décadas. Autora de diversos estudios sobre música latinoamericana, la investigadora refiere sobre su último proyecto de investigación iniciado junto con Barry Brook, patrocinado por el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO:

Es un proyecto colosal, como todos los que encaraba Barry Brook, cuyo objetivo central es la aproximación al ser humano desde la contemplación de la significación que la música ha tenido y tiene en su vida individual y colectiva. Desde que lo comenzamos a pensar con Barry, en 1980, ya

materializarlo tres años después, cuando conseguimos el patrocinio de la Unesco, ha cambiado varias veces de denominación. Creo que, finalmente, se llamará «La música en la vida de los pueblos» y, en un principio, constará de catorce volúmenes. No es un diccionario ni es una enciclopedia. A mí me gusta definirla como una historia colaborativa. [...] He dedicado gran parte de mi vida a estudiar la música latinoamericana y hay que tomar una actitud crítica hacia el discurso y el modelo establecidos sobre América Latina porque los hemos heredado de Europa y luego de los Estados Unidos. En estos cuatro tomos, lo que quiero comunicar, respetando la opinión y los criterios de los autores, es la dignidad de mi cultura y su verdadera historia. Y debe ser hecha, y ha sido hecha, en el más brillante de los niveles, sobre todo porque será observada por los ojos recelosos con los cuales el hemisferio norte mira a la creación de los latinoamericanos. (KUSS apud KOHAN).

Julio Ogas: Licenciado en piano, formado en la clase de la profesora Dora de Marinis. Profesor de armonía becado por el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo, para desarrollar el tema de la “Interpretación de la Música Argentina para Piano de las Corrientes Experimental y de Avant-Garde”. Como miembro de un grupo de pianistas argentinos que realizaron la primera grabación argentina de la obra integral para piano de Ginastera, grabó la Sonata op.55 entre otras obras de ese compositor.

Utilicé el artículo “Las Sonatas de Ginastera como Textos Neomitológicos” extraído de su tesis doctoral “Música Argentina para Piano desde el Neoclasicismo al Neoexpresionismo”.

Barbara Nissman: pianista norteamericana, Doctora en música por la Universidad de Michigan. Estudió piano con György Sandor (alumno de Belá Bartók). Grabó las sonatas de Prokofiev y es conocida mundialmente por sus interpretaciones de Ginastera, el cual le dedicó su última Sonata op.55. Actuó junto a orquestas bajo la dirección de los más renombrados maestros de la actualidad. Ofreció master clases en Estados Unidos, Rusia, Europa, Nueva Zelanda y Sud América.

Durante la escritura de esta disertación mantuve con Nissman una correspondencia por e-mail sobre aspectos interpretativos que introduciré en el trabajo.

Grace Campbell: Doctora en música por University of North Texas. En su tesis “*Evolution, symmetrization and synthesis: the piano sonatas of Alberto*

Ginastera”, la autora aborda detalladamente los diversos procesos simétricos que Ginastera empleó en la composición de cada una de sus tres sonatas, señalando como el compositor introduce este tipo de recurso desde el Ballet *Panambí* (1936). Principalmente en el punto 3 serán introducidas observaciones extraídas de este trabajo.

Claudia Knafo: Doctora en música por la universidad de Michingam. Su tesis “*Tradition and innovation: balances within the piano sonatas of Alberto Ginastera*” se centra en revelar el proceso de síntesis entre las técnicas de composición tradicionales y el folklore musical de Argentina. Para esto la autora analiza como Ginastera organiza las alturas y los ritmos en cada una de sus sonatas señalando continuidades y rupturas desde 1952 (Sonata op.22) hasta 1982 (Sonata op.55).

En el punto 5, abordando un estudio intertextual entre el op.55 con otras obras de Ginastera introduciré algunas de las analogías señaladas por Knafo.

Roy Wylie: Doctor en música por University of Austin, Texas. En su tesis “*Argentine Folk Elements in the solo Piano Music of Alberto Ginastera*”, se presentan estudios musicológicos donde se profundiza en características rítmicas melódicas y formales de danzas y canciones folklóricas para observar como las mismas se evidencian en las obras para piano de Ginastera desde sus “Danzas Argentinas” hasta la Sonata n°1 op.22.

Si bien el op.55 no está incluido en aquel trabajo, atendiendo a las declaraciones de Ginastera en las que él mismo resalta el hecho de introducir nuevamente elementos folklóricos en su último período, las observaciones de Wylie serán pertinentes también en este trabajo sobre la Sonata n°3.

La inclusión de referencias de estos autores junto con otros enfoques que presentaré en el trabajo se trata de una herramienta más que como intérprete tendré en cuenta para abordar la interpretación de la Sonata op.55. Cada una de las reflexiones que puedan surgir me llevan a pensar que si la interpretación se aborda como una actividad donde confluyen múltiples niveles de comprensión, si se plantea como una práctica abarcadora y se encara desde una perspectiva ecléctica, facilitará una comunicación mas profunda, la cual será también mas personal.

1 CONTEXTO HISTORICO

En 1957 el norteamericano Gilbert Chase escribía:

Alberto Ginastera epistomiza la tendencia demográfica de Argentina. Su abuelo paterno inmigrante de Cataluña, España; su abuelo materno inmigrante de Lombardia, Italia. En consecuencia, sus padres, Luisa Bossi y Alberto Ginastera están entre los millones de argentinos que en segunda generación se instalaron en Buenos Aires, que rápidamente se convertía en una gran metrópolis (CHASE 1957, p. 439).

Una gran cantidad de inmigrantes, en su mayoría europeos que escapaban de las guerras y el hambre de sus países, era recibida en una Argentina con ilusiones de crecimiento y progreso. Dentro de ese contexto, Alberto Evaristo Ginastera nacía en Buenos Aires, el 11 de abril de 1916¹. Inclinado hacia la música desde la primera infancia, en 1928 ingresa en el Conservatorio Williams, bajo la guía de Torcuato Rodríguez Castro. Un año más tarde, en 1929 se conformaba en Argentina el Grupo “Renovación”² que, de acuerdo a Julio Ogas, conforma uno de los momentos más trascendentes de la música argentina del siglo XX, al buscar introducir la música moderna en sincronía con las tendencias Europeas (OGAS, 2002, p. 33).

Cursando sus estudios en el Conservatorio Nacional tiene como maestros a Athos Palma, José Gil y José André graduándose en 1938 con medalla de oro. A su vez su temprana carrera compositiva comenzó con buenos augurios. Todavía estudiante, en 1937, el prestigioso director y compositor Juan José Castro daba a conocer en el Teatro Colón de Buenos Aires la suite de su ballet *Panambí*, obra que

¹ En ese mismo año asume como presidente en Argentina Hipólito Irigoyen, el cual representa precisamente a esa nueva clase media, hijos de inmigrantes que puján por un espacio hasta el momento vedado para estos sectores, y emerge un proyecto educativo que permitió que clases sociales antes excluidas recibiesen una educación pública y laica.

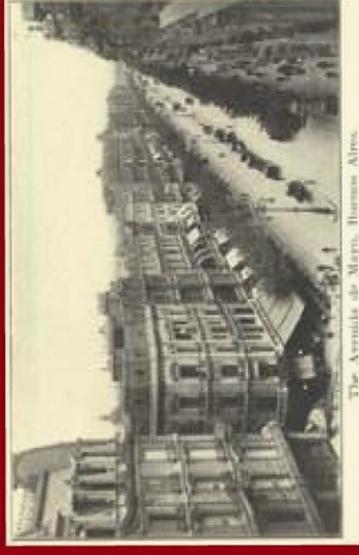
² Grupo Renovación: conformado inicialmente por José María Castro (1892-1964); Juan José Castro (1895-1968); Juan Carlos Paz (1897-1973); Gilardo Gilardi (1889-1947) y Jacobo Fischer (1896-1978), el grupo actuó hasta 1943.

1916

Nace en Buenos Aires, Argentina

1938

Se gradua en el Conservatorio Nacional



1946

Se radica en Estados Unidos para estudiar con Aaron Copland, becado por la Fundación Guggenheim

1948

Regresa a Argentina para trabajar y componer en el país hasta 1971, año en que se establece en Europa

Ginastera consideró el punto de partida de su carrera (sus composiciones anteriores fueron retiradas del catálogo) (WYLIE, 1986, p. 24).

El siguiente reportaje nos ubica en parte en aquel contexto:

Era por 1930, cuando tenía 14 años, que empecé a ir, solo, a los conciertos. Era la época en que Ernest Ansermet y, luego, Juan José Castro introducían la música moderna en Buenos Aires. No puedo olvidar la desazón y la profunda conmoción que me produjo la primera audición que tuve de La consagración de la primavera. Sin darme cuenta, me estaba predisponiendo para una obra que compuse entre 1934 y 1937, plenamente stravinskiana: el ballet *Panambí* (GINASTERA apud FISHERMAN).

Esta obra representa no solo un punto de partida para el compositor, sino que también representa su vinculación con la corriente del nacionalismo musical argentino. En *Panambí* Ginastera toma una temática proveniente de la mitología Guaraní³. Esta producción obtuvo una respuesta y popularidad inmediata. Antecediendo este hecho, con respecto al florecimiento de un nacionalismo musical, la voluntad de producir una obra enraizada en el folklore en la búsqueda de una sonoridad identificatoria se venía manifestando en América Latina desde el siglo XIX, siguiendo las tendencias románticas europeas. A esta fase, que el músico, director y escritor uruguayo López Chirico identifica como “Nacionalismo Subjetivo” pertenecen compositores como Manuel Ponce, (1882-1942) en México, Alexander Levy (1864-1948) y Alberto Nepomuceno (1864-1920) en Brasil, Alberto Williams (1862-1952) en Argentina, Humberto Allende (1885-1959) en Chile (VARELA, p. 4). Cabe destacar el hecho de que todos ellos realizaron estudios en Europa, especialmente en París y Milano (Williams fue discípulo de César Franck por ejemplo). Por esa razón es que sus obras están fuertemente influenciadas por la estética de música francesa característica de finales del siglo XIX y principios del XX (WYLIE, 1986, p.19).

³ Guaraní: etnia y cultura precolombina que habita parte del litoral argentino, zonas aledañas del Paraguay y Brasil. Se encuentran actualmente los *mbyá*, descendientes de guaraníes que no aceptaron formar parte de las misiones jesuíticas. En la provincia de Misiones, junto a los *mbyá* viven grupos de *paí tavyterá* y de *chiripás*. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Guaran%C3%ADes>> Fecha de acceso: 2 marzo 2007.

A diferencia de aquel primer nacionalismo subjetivo, de poemas sinfónicos con sugestivos títulos que contenían algún tema musical aislado proveniente de la música vernácula, un nuevo estadio surge a partir de la obra de compositores como Heitor Villa-Lobos⁴ (1899-1957), en el que se sintetizan parámetros rítmicos y melódicos del folklore (en este caso brasileño) con técnicas de composición de tradición europea.

Fuera de América Latina, la vanguardia musical que siguió al período de la 1° Guerra mundial (1914-1917) se definía en dos corrientes principales: por un lado la segunda Escuela de Viena, con Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935) los cuales continuaron con la tradición heredada del romanticismo del siglo XIX, desembocando en el surgimiento de la técnica dodecafónica. Por otro lado, la corriente estética denominada “Neoclásica” en la que situamos a Stravinsky (1882-1971), que fue uno de los compositores que, como se menciona en la entrevista anterior, influyó marcadamente a Ginastera y en general a los compositores de su generación. En esta nueva concepción se explorarían los parámetros sonoros desde un enfoque que significó una ruptura con el ultra-cromatismo wagneriano de finales del siglo XIX. En prefacio a la edición castellana del libro ¿Qué es la música dodecafónica?, del teórico y compositor alemán Herbert Eimert, Juan Carlos Paz refiere:

Stravinsky, Bartók retomaron la tradición de las músicas arcaicas y populares, incursionando a la vez en otra tendencia que se definió como la última actitud de defensa a la tonalidad: el politonalismo. Milhaud, Casella, Malipiero, Prokofieff, Pílivka, Strauss, Sibelius, Falla, Ravel, Tournemire cultivaron intensamente esta postrera aplicación del criterio tonal (PAZ, IN: EIMERT, 1959, p. 9).

De esta forma, en las décadas del '30 y '40, Ginastera comenzaba su carrera situado entre medio de estas dos corrientes (en un principio más ligado al neoclasicismo): una en que los compositores buscaban y reivindicaban el “sabor de lo exótico” incluyendo aspectos de músicas populares fuera del predominante eje franco-sajón, y otra en la cual se continuaba desarrollando el por entonces novedoso dodecafonismo.

⁴ Ginastera muestra su admiración hacia el compositor brasileño, dedicando el Preludio XI de su obra “12

También durante este período, la etnomusicología se estaba desarrollando activamente en Argentina y el estudio del folklore musical y las tradiciones populares era el objeto que investigadores como Carlos Vega⁵ y poco después Isabel Aretz⁶ abordaban con el objetivo de conocer y valorar la riqueza de las culturas precolombinas y criollas. Ambos realizaron grabaciones de instrumentos autóctonos tocados por los habitantes naturales en su contexto, y transcripciones de las músicas desarrolladas en una vasta amplitud de regiones.

Conocido en Argentina como compositor para piano con publicación de las “Danzas Argentinas” (1936), el comienzo de una carrera internacional para Ginastera coincide principalmente con la exitosa publicación de la Sonata para piano n°1 op.22 en 1952. A partir de allí, su popularidad y las ejecuciones de sus obras aumentaban año a año. Recordemos que a esta altura Ginastera ya había regresado de los Estados Unidos, donde vivió con su familia de 1945 a 1947, estudiando con Araon Copland entre otros, becado por la fundación Guggenheim.

Sumada a la actividad de compositor, desde la década del ‘50 hasta el ‘70, participó activamente en la actividad académica de Latinoamérica, como profesor y como directivo. En 1948 organiza el “Conservatorio de Música y Artes Dramáticas” de La Plata, cargo al que se vio forzado a renunciar durante el gobierno de Perón en 1952, por firmar un pedido defendiendo los derechos civiles (manteniéndose alejado del cargo hasta 1955 cuando Perón fue derrocado). En 1958 funda la Facultad de Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, siendo su primer decano, y es nombrado miembro de la “Academia Brasileña de Música”. Cuatro años más tarde pone en marcha los lineamientos del CLAEM⁷ (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales), en el Instituto Di Tella, con el apoyo de la Fundación Rockefeller y la presencia tutelar de Aaron Copland.

Preludios Americanos” (1944) “Homenaje a Villa-Lobos”.

⁵ Carlos Vega (1898-1966): Musicólogo argentino. Viajó a todo lo largo y lo ancho de Argentina y de países vecinos sudamericanos para recoger la música popular tradicional; la transcribió, sentó clasificaciones y lanzó teorías.

⁶ Isabel Aretz (1909-2005): Etnomusicóloga, folkloróloga. Egresada del Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires, perfeccionó estudios de instrumentación musical con Heitor Villa-Lobos. Fue discípula y colaboradora de Carlos Vega. Desde 1940 realizó viajes de investigación por América y África. Fue directora fundadora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF).

⁷ Esa fundación becó a jóvenes compositores latinoamericanos para estudiar con renombrados compositores como Copland, Messiaen, Xenakis, Nono y Dallapiccola.

Hacia estos años fue que el compositor reconocía en una entrevista tres períodos en sus estilos de composición: Nacionalismo Objetivo (1934-1947), donde se refería directamente al folklore argentino en un lenguaje tonal; Nacionalismo Subjetivo (1947-1957), “un estilo que, sin abandonar la tradición argentina se había hecho más amplio o con mayor ampliación universal”. Como ejemplo de esta etapa Ginastera refiere: “la *Sonata para Piano* (op.22), o las *Variaciones Concertantes* no poseen ni un solo tema popular y tienen sin embargo, un lenguaje que se reconoce como típicamente argentino” (GINASTERA apud SUAREZ URTUBEY, 1967, p. 25). Sobre su tercera etapa, denominada Neo expresionista, que se da a partir del II Cuarteto de Cuerdas (1958) Ginastera refiere: “El material se hace aquí mas trascendente mientras el lenguaje musical adquiere mayor poder de síntesis al volcarse abiertamente al serialismo” (GINASTERA apud SUAREZ URTUBEY, 1967, p. 25). La técnica dodecafónica sin embargo nunca fue utilizada de manera dogmática (SCARABINO, 1996, p. 135) y es evidente que Ginastera, sobre todo a partir de su establecimiento en Europa en 1971, comienza a explorar nuevamente los elementos argentinos, pero a diferencia de su primera etapa, estos elementos se presentan de una manera más abstracta.

Sus diferentes períodos, sus continuidades y sus obsesiones se desarrollaron a través de 40 años de carrera que se traducen en una producción que abarca obras sinfónicas, ballet, dos óperas, música de cámara, conciertos para violín, arpa violonchelo, piano y una sonata para guitarra (información con catálogo total de obras ampliada en los *Anexos*). Consagrado y reconocido en el mundo, componiendo por encargos de prestigiosas orquestas o instituciones, vuelve al piano, treinta años después de aquel augurioso comienzo del op.22. El mismo Ginastera se refiere a la popularidad de su primera sonata diciendo en la portada que sirve a la edición de la Sonata op.53:

La recepción de mi primera Sonata para piano n°1 op.22, escrita en 1952, y la extendida popularidad que rápidamente alcanzó podría ser la razón por la cual tantos años la separan de esta, mi segunda Sonata op.53, completada en 1981.

En el ínterin compuse dos conciertos para piano, pero ningún trabajo para piano solo (GINASTERA, 1985, p. 1).⁸

⁸ GINASTERA, Alberto. **Piano Sonata n°2 opus 53**, Copyrights by Boosey & Hawkes, 1981.

Su última composición concluida es la Sonata op.55 n°3, compuesta en 1982 mientras atravesaba una grave enfermedad y estrenada el 17 de noviembre de ese mismo año en Nueva York, por la pianista norteamericana Barbara Nissman, a quien la sonata está dedicada. Ginastera pudo asistir al evento. Poco después, en junio de 1983 moría en Suiza, dejando inconclusa la obra sinfónico coral *Popol Vuh*⁹.

⁹ *Popl Vuh* fue estrenada en su versión inconclusa en los Estados Unidos en 1989, por la Sinfónica de St. Louise, bajo la dirección de Leonard Slatkin. En Argentina se estrenó en 1995 por la Orquesta filarmónica de Buenos Aires, bajo la dirección de Guillermo Scarabino.

2 AUDIÇÃO ABIERTA.

En esta etapa realicé una lectura de la partitura para determinar las características marcantes de la Sonata n°3 op.55. La misma consta de un único movimiento “*impetuosamente*”, dividida en tres partes: exposición, desarrollo y coda. La escritura es en corcheas (♩=138) presentando una textura aparentemente densa, con acordes, ornamentos y constantes cambios de compás. Durante un primer estudio de la obra, entre diciembre 2005 y enero 2006 contaba solamente con el referencial sonoro de mi propia ejecución¹⁰, con la cual diferencié los elementos preponderantes de la obra: acordes quebrados en 6tas; octavas; clusters.

Esos elementos se suceden obstinadamente, generando un conflicto entre acentuaciones binarias y ternarias y el matiz fuertísimo permanece casi desde principio a fin. En cuanto a la organización de las alturas, a lo largo de los 113 compases que representan el total de la obra, se observa una preponderancia de sonoridades verticales disonantes, dados entre las notas extremas aguda y grave, exceptuando en los casos en que se presenta un movimiento de octavas paralelas entre ambas manos.

¹⁰ Un año antes, en una ocasión informal había escuchado la sonata sólo una vez por medio de un colega que la estaba estudiando. La imagen sonora de aquella experiencia era confusa ya que la forma sonata no aparecía con claridad, quizás por la repetición del desarrollo y la ausencia de reexposición (tema ampliado en “Representación” p.58).

3 SINTAXIS

La Sonata op.55 está construida sobre estructuras bien diferenciables, las cuales se van sucediendo y variando mediante diversos procesos de transformación en cada una de sus partes a seguir:

3.1 EXPOSICION

En la exposición que abarca desde el comp. 1 hasta la doble barra de repetición del comp. 39 se presentan dos temas contrastantes:

Tema A (compases 1-11)

Tema B (compases 12-39) con sus variaciones.

3.1.1 Tema A

La sonata se abre con un compás de anacrusa en el registro grave con un primer gesto descendente (do-si-fa-mi), que es seguido por una progresión ascendente en acordes de sextas quebradas.

Impetuosamente $\text{♩} = 138$ (sempre $\text{♩} = \text{♩}$)

ff deciso

Ejemplo 1: Ginastera. Sonata op.55 n°3 (compases 1-11)

Con fines analíticos divido el tema A en dos gestos: antecedentes y consecuentes¹¹.

3.1.2 Antecedente

Lo que designo por gesto antecedente corresponde a eventos que se inician en los compases 1; 4; 7 y 11. Estos gestos en los que ambas manos se mueven en octavas tienen como última nota un apoyo evidente sobre la nota mi duplicada (la nota más grave de toda la sección) que se ubica en el primer tiempo de los compases 2; 4 y 8. Por su diferenciación registral, su repetición y ser el tiempo fuerte, aquel mi_1 se establece como una polaridad (KNAFO 1994, p. 96). Analicemos el contenido intervalar de la célula inicial del compás inicial (Ej. 2):



Ej. 2 :Ginastera. Sonata op.55 n°3 (c.1-2)

Con la notas do-si-fa-mi, combinadas de diferentes maneras surgen los intervallos: dos 2das m (mi-fa y si-do); una 3ra M (do-mi); dos 4tas J (si-mi y do-fa); una 4 ta. aumentada (tritonno si-fa); y sus inversiones, la 5ta disminuida (fa-si), 5ta justa (mi-si y fa-do), 6ta m (mi-do) y 7ma M (fa-mi). El único intervalo que no es posible es la 2da mayor y su inversión la 7ma menor. Este motivo es de especial importancia y es una célula germinal. A lo largo del análisis iremos observando como un gran número de las gamas y progresiones que se presentan en la sonata se estructuran sobre la sucesión de intervallos de 4tas J (o su inversión la 5 ta J) con tritonos.

¹¹ Escogí esos términos no como un intento forzado de relacionar esta obra con las sonatas clásicas o románticas sino porque considero que realmente un gesto es la consecuencia del otro (ver “Sentimientos Virtuales” p. 81-82)

En el motivo del compás 4 (Ej. 3) se suman 2 notas con respecto al c.1. En esta célula se presentan el *si^b*; *re*; *reb*; *mib*; *mi nat*; *la^b*; *fa*; *si nat*. Con estas notas son posibles todos los intervalos del compás 1 mas la 2da mayor (*reb-mi*). Continuando esa dilatación en el compás 7 se presentan 7 pulsos (solo falta el *reb* para completar el total cromático), que combinados podrán generar cualquier Intervalo. (Ej. 4)



Ej. 4: Op.55 (c. 7)

Por último en el compás 11 se agregan 2 pulsos, llegando a 9, en los que se presentan el total cromático. (Ej. 5)



Ej. 3: Sonata op.55 (c.4)

Observamos como en a la interválica de estas cuatro células hay una preponderancia de 4tas aumentadas, justas y su inversión la 5ta, intercalados por 2das menores. Estas células en la que van incrementándose gradualmente sonidos, corresponden al germen inicial de la serie completa del compás 61, la cual a su vez generará episodios del desarrollo.



Ej. 5: Op.55 (c. 11)

En cuanto a la rítmica, también un progresivo incremento en la cantidad de pulsos (expresos en corcheas) se da en los compases de los gestos antecedentes como se observa en los ejemplos, de la siguiente forma: Compás 1= 3/8; comp. 4= 5/8; comp. 7= 7/8; comp. 11= 9/8, lo que equivale a un incremento de 2 corcheas en cada nueva aparición (KNAFO, 1994, p. 101). En el compás 48, (que corresponde al desarrollo) este proceso llega a su máxima extensión, donde se produce un último incremento de 2 pulsos formándose un compás de 11/8. De esta forma queda conformada una progresión que se caracteriza por compases de numerador impar: 3; 5; 7; 9; 11.

Atendiendo a lo expresado recién, en el que consideramos que los gestos “antecedentes” abarcan un compás y el primer pulso (correspondiente al mi_1 del compás que le sigue) el antecedente del compás 1 tiene 4 pulsos, al compás 4 corresponden 6 pulsos, y así sucesivamente siempre sumando 1 pulso. La cantidad de pulsos de cada uno de los antecedentes queda establecida del siguiente modo:

Antecedente Compás	Cantidad de Pulsos
1-2	$3-8$ 
4-5	$5-8$ 
11-12	$9-8$ 

Cuadro n°1: Simetría dilatada en los pulsos de los gestos antecedentes de la exposición.

3.1.3 Consecuente

Comienza en el segundo tiempo de los compases 2; 5 y 8, con una progresión ascendente construida sobre la yuxtaposición de dos acordes “Alpha” quebrados en

dos sextas menores, situados a una tercera menor uno del otro respectivamente. Estos acordes, establecidos como una estructura fija se desplazarán rítmicamente obedeciendo a una simetría dilatada.

Toda la rítmica de esta primera sección (antecedente y consecuente) se estructura de acuerdo a la técnica de “ritmos aditivos”, la cual consiste en ritmos que se producen por sumas de un valor mínimo prefijado, llamado *matra*¹². En el caso de esta obra coincide con que el valor sea la corchea. De esta forma cualquier combinación de corcheas (negras con o sin puntillo, blancas, blancas ligadas a una corchea etc.) sería aceptable. Lo interesante de esta técnica es que aplicada convenientemente destruye toda noción de pulso regular, dado que acabamos sintiendo como parte fuerte cada producción de una nueva duración, si estas son lo suficientemente diversificadas. En esa medida, la producción de pulsos no resulta en principio predecible para el oyente, con lo que la percepción temporal pasa casi sin excepciones a tiempo congelado, pero además, con el interés añadido de que se suelen lograr perfiles rítmicos extremadamente violentos, con lo que se puede dar gran realce al pasaje. En el punto 9 volveré a tratar este asunto, ampliando sobre ritmos aditivos junto una propuesta de fraseo para este tema A y también para el desarrollo.

Volviendo al op.55, se observa que las simetrías son una constante y se evidencian en las células generadoras de secciones (como por ejemplo el acorde Alpha) como también en la meso y en la macroforma (CAMPBELL 1991, p. 53). Por esta razón, tanto el acorde Alpha como las simetrías merecen un estudio detallado, dada la frecuencia con que son usados estos recursos por Ginastera (también la intertextualidad de este acorde será tratado en el punto 5).

¹² Matra: Término tomado de la teoría musical hindú. Se aplica a la duración mínima a partir de la que se forman todas las demás en un ritmo aditivo.
<<http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/trabajos/Lexxico/lexxico.html>> Fecha de acceso: 16 Junio de 2005.

3.1.4 Acorde “Alpha”

Acorde simétrico cuyos cuatro factores se ordenan en 3ra menor -4ta justa - 3ra menor. En el ejemplo 6 presento las 12 posibilidades de este acorde que se presentan en la Sonata op.55 (omito los acordes escritos por enarmonía).



Ej. 6: 12 acordes simétricos: 3ra m-4ta J-3ra m

A su vez este acorde se deriva de la escala octatónica, la cual intercala en su configuración tonos y semitonos:



Ej. 7: Escala Octatónica

Cambiando el orden de los cuatro factores de este acorde, son posibles los siguientes intervalos: 3ra menor (su inversión 6ta mayor), 3ra mayor (su inversión 6ta menor), 4ta justa (su inversión la 5ta justa), y entre las notas extremas una 7ma mayor (su inversión la 2da menor). Los intervalos que no son posibles son la 2da Mayor (y su inversión la 7ma menor) y la 4ta amentada (Tritono).

En lo sucesivo me referiré al este acorde simétrico (3ra, m- 4taJ- 3ra m) como acorde “Bártok”. Tomé esta denominación de la publicación “Ginastera 20 años después” de Pola Suárez Urtubey, y la creo conveniente debido a que refiriendo a las sonoridades “Alpha” entran en juego todas las clasificaciones hechas

por Lendvai (desarrolladas en el punto 5), en cambio al referirme al “acorde Bartók” hago referencia solamente al acorde presentado en el pentagrama del ej. 6.

3.1.5 Simetrías

Campbell señala como el proceso de dilatación simétrica que Ginastera emplea en la tercera sonata es una de las características individuales de la obra (CAMPBELL 1991, p. 50).

Para observar las progresiones simétricas que Campbell refiere, realicé una reducción rítmica donde se observan ese proceso del siguiente modo: los primeros 6 acordes Bartók yuxtapuestos del compás 2 (m.i: mi #-sol#-do#-mi y m.d: sol-sib-mib- solb), se encuentran a distancia de tritono de los 2 siguientes (m.i: sol-si-re-si b y m.d: do#-mi-la-do), y a su vez estos se ubican a distancia de 5ta. J de los terceros (m.i: fa#-la-re-fa y md: sol#-si-mi-sol) (Ej. 8)



Ej. 8: Acordes Bartók en reducción rítmica *Sonata op.55 n°3* (c.2-3)

En los c. 5 y 6 (Ej. 9) los 8 acordes yuxtapuestos son m.i: sol-Sib-mib- solb y md: la-do-fa-lab. A distancia de 4ta justa se encuentran do-mib-lab-dob y re-fa-sib-reb. Los siguientes a distancia de 4ta. A (m.i: fa #-la-re-fa y m.d: sol#-si-mi-sol), y los 2 finales a distancia de 5ta. J (m.i: do#-mi-la-do y m.d: re#-fa#-si-re).



Ej. 9: Acordes Bartók en reducción rítmica *Sonata op.55 n°3* (c.5-6)

En los c.8 y 9 los primeros acordes (m.i: la#-do#-fa #-la y m.d: si#-re#-sol#-si), están a distancia de 3ra. Mayor de los segundos (m.i: re-fa-sib-reb y m.d mi-sol-do-mib), que a su vez están a distancia de 4ta. J de los terceros, estos a distancia de 4ta aumentada de los cuartos, y por último los quintos a distancia de 5 J. de los cuartos (Ej. 10).



Ej.10: Acordes Bartók en reducción rítmica *Sonata op.55 n°3* (c.8-10)

En resumen, en cada aparición de dos nuevos acordes Bartók (que va de 6 acordes en c.2 hasta 10 en c.8) surge a una distancia dada por un intervalo que se achica de forma cromática.

N° Compás	Intervalos
2	4 ta aumentada; 5 justa
5-6	4ta justa, 4ta aumentada; 5ta justa
8-9-10	3ra mayor. 4ta aum.;4ta justa; 5ta justa

Cuadro n°2: Intervalos que estructuran la progresión del gesto consecuente

Queda visto como toda esa sección se organiza de acuerdo a una progresión en la que se produce también una acumulación de pulsos. Esta acumulación de pulsos se deriva análogamente de la sumatoria de acordes Bartók y al igual que en los antecedentes, el número de pulsos que se suman es de 2 (corcheas). Este proceso se denomina “progresión simétricamente dilatada”.

3.1.6 Tema B

Hacia el compás 12, un repentino cambio se produce; donde esperamos un nuevo “mi” de acuerdo a lo que venía sucediendo en los compases anteriores, se presenta el nuevo tema, luego de un glisando en octavas paralelas, sin ninguna preparación o transición. Este tema B (c.13-38) está compuesto de la línea melódica doblada en quintas paralelas y octavas que presenta la mano derecha en movimiento descendente de 4 tonos enteros (fa#-mi-re-do) (Ej.11). Esta escala quedará completa cuando en el compás 14 se continúa el gesto descendente en si-la-sol-fa¹³ conformando una escala “bimodal” (ver ej. 28 p. 62). A su vez estas escalas están acompañadas de clusters y policordios por la mano izquierda. Ginastera los emplea con sentido percusivo, vigorosamente repetidos, como una obstinación.

Dos gestos se diferencian también en este tema B: la formación escalar de 4 tonos enteros (un motivo que se presentará también en el desarrollo) y el salto

con un gran cambio de registro, formado por pequeños clusters de 3 notas repartidas entre ambas manos, que se presenta siempre en los tiempos débiles del compás.

Ej.11: Ginastera. *Sonata op.55 n.º3*. Tema B (C. 12-13)

En los compases 17 a 22, el tema B se presenta variado, alternando saltos de terceras menores superiores y bordaduras inferiores sobre el fa# (mano derecha), de forma insistente, por lo que esa nota queda centralizada. Scarabino en su trabajo sobre las composiciones del período 1930-1952, considera que “en una dimensión puramente lineal, Ginastera acostumbra a centralizar una melodía a través del énfasis sobre una *pc* determinada”. Este comentario se condice con este pasaje dada la insistencia sobre a alternancia entre fa#-la y fa#-mi, otorgando un ejemplo de cómo algunos recursos fueron utilizados por Ginastera a lo largo de toda su trayectoria creativa. La subdivisión de todo este período es ternaria en contraste con la rítmica del tema A que es preponderantemente binaria.

Para finalizar la primera la exposición antes de la doble barra de repetición, se presenta una fórmula cadencial derivada del tema B, donde las líneas melódicas de

¹³ Knafo (1994, p. 94) menciona solo la escala de tonos enteros. Creo que mi ampliación es válida para dar

ambas manos se mueven en movimiento contrario (Ej.12). En estos compases se centraliza la nota si.

Ej. 12: Sonata op.55 n°3 (C. 37-39)

3.1.7 Relaciones tonales de la exposición

De acuerdo a lo observado por Knafo (1994, p. 96), no es claro reconocer un plan armónico en el op.55 de Ginastera, a diferencia de en las dos sonatas anteriores del mismo compositor. Sin embargo en mi opinión, luego de establecer los centros tonales que se fijan en cada una de las secciones, podemos ensayar una relación en la que “tomamos prestados” funcionalidades de la armonía del período de la práctica común:

- Tema A: centraliza un mi (c.1-11)
- Tema B: ambigüedad entre fa y fa# dada por la escala bimodal (c.12-14)
- Fórmula Cadencial: centraliza un si (c.37-39)

Dada la centralización de esos grados podríamos pensar en una aparente cadencia de tipo I-II-V-I (en el caso de la vuelta hacia el comienzo luego de la doble barra).

3.2 DESARROLLO

El desarrollo se extiende desde el compás 41 hasta el compás 80. En esta sección, se entrelazan los temas A y B presentados durante la exposición, y sobre el final se presenta un nuevo material temático. Cada uno de estos procesos será analizado a continuación.

A diferencia de la exposición, en el compás 42 aparece primero el tema B, (luego de un puente derivado del antecedente del tema A), el cual se presenta trocado con respecto al mismo tema c.13, ubicándose en la mano izquierda (Ej.13). La voz interna describe una escala por tonos (si-la-sol-fa) y la voz del bajo (siempre en 4tas paralelas a las superiores) realiza una escala de fa en modo lidio (entre los compases 42-45). La mano derecha refuerza el ritmo con la 2das mayores sib-lab duplicadas en 8vas.

Ej. 13: Desarrollo Sonata op.55 n°3. Tema B (c.42-43)

La superposición de dos escalas pentatónicas (c. 45) conforman un nuevo puente que une el tema B con el tema A, que al contrario de lo que ocurre en la exposición, (progresión es ascendente) la progresión es ahora descendente, y el canon se produce entrando primero la mano izquierda y luego la derecha. En los compases 46, 47 y 48, las progresión con 10 acordes Bartók yuxtapuestos se presenta situándose cada acorde con respecto a su siguiente a un intervalo que se achica progresivamente (Ej.14). El primer acorde está a una 5ta J del segundo, éste

se ubica a una 4ta aumentada del tercero y así sucesivamente hasta llegar a la 3ra mayor.



Ej. 14: Acordes en reducción rítmica *Sonata op.55 n°3* (c. 46-47)

En el compás 49 se presenta el gesto del antecedente del tema A, pero conformado por las 5tas J *mi^b-si^b / mi-si* esta vez en 11/8, llegando a su mayor incremento de pulsos (ver p. 32). En la 6ª corchea del mismo compás 49, una progresión de 4tas justas en la mano derecha y cromatismos en la izquierda, que desembocan en el compás 50. En ese compás (Ej. 15) se produce un canon a distancia de 4ta aumentada entre el bajo y la línea superior, donde un cromatismo ascendente dibuja una 4ta J partiendo de un *fa#4* hasta el *si4* (m.d.) y de un *do3* a un *fa3* (m.i.). Teniendo en que el intervalo recorrido es una 4ta J, este motivo está emparentado con el tema B (KNAFO 1994, p. 95).



Ej. 15: *Sonata op.55 n°3*. Canon a la 4ta A. (c. 50-52)

En el compás 54 el tema B se presenta trocado en registros con respecto al compás 42. La mano derecha realiza la línea por tonos enteros y la izquierda percute clusters conformados por teclas negras. En los compases 56-57 (Ej. 16) una variación dada por las alteraciones *sib*, *lab* y *solb* transfiere un sabor frigio al tema B seguido de un puente trocado con respecto al que se presentó en el compás 45 donde se superponen 2 escalas pentatónicas a distancia de 7ma mayor (mi en m. izquierda y *mib* en m. derecha).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The music features complex rhythmic patterns, including clusters and melodic lines with various accidentals (flats and naturals). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ej. 16: *Sonata op.55 n°3*. Tema B en modo frigio (c. 56) Puente escalas pentatónicas (c. 57-58)

En los compases 59 y 60 (Ej.17) una nueva progresión sobre 8 acordes yuxtapuestos, continúa la progresiva disminución intervállica que separa un acorde del otro:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score consists of eight chords arranged in a sequence. The chords are yuxtapuestos, meaning they are placed side-by-side without overlapping. The intervals between the notes of adjacent chords decrease progressively. The chords are marked with various accidentals (flats and naturals).

Ej. 17: Acordes en reducción rítmica *Sonata op.55* (c. 59-60)

En los compases 61 y 62 (Ej. 18) se presenta una sección en octavas paralelas derivadas de la interválica presentada en el antecedente del tema A (ver p. 30). Siguiendo esta gama de intervalos en la cual se alternan tritonos con 4tas J (m. derecha) llega a conformarse en una serie de 12 sonidos, y cromatismos de 2da alternados con saltos de 5tas (m. izquierda).



Ej.18: *Sonata op.55 n°3*. Serie 12 sonidos en mano derecha (61-62)

Un pasaje que arpeggia sonoridades de 7ma. mayor y 9na. mayor entre ambas manos permanece hasta compás 67 (Ej. 19), donde se produce un cambio de 6/8 para 3/4 que es una característica rítmica del folklore argentino y de gran parte de Latinoamérica. También denominada como “hemiola” (c. 67) es a su vez una marca en la música de Ginastera (en el punto 9 volveré sobre este tema).

Ej.19: Sonata op.55 n°3. Hemiola (c. 63-68)

Acerca del uso de la hemiola por Ginastera, Scarabino se refiere así: “ciertas formulas rítmicas derivadas del acervo popular argentino, son la característica mas evidente y de mayor permanencia en su vocabulario, a pesar de los cambios o la evolución que pudieran haber sufrido otros parámetros de su lenguaje musical. Por lo menos el ritmo parece ser el menos *metamorfoseado* de cuantos, originados en el folklore argentino, fueron preferidos por el autor en sus tendencias selectivas” (Scarabino, p. 96). Una última progresión de 6 acordes Bartók yuxtapuestos se presenta en el compás 75 (Ej. 20):

Ej. 20: Acordes Bartók en reducción rítmica Sonata op.55 n°3 (c. 75)

Como venimos observando, el tema A se presentó 3 veces en el desarrollo, intercalándose con variaciones y puentes derivados del tema B. En cada una de sus entradas, se produjo un proceso inverso al de la exposición, conformándose en lugar de “ritmos aditivos”, un proceso de eliminación que podría denominarse de acuerdo a Campbell (1991) como “progresión simétrica negativa”.

Nº Compás	Cant. Acordes	Cant. Pulsos
46	10 acordes Bartók	20 
59	8 acordes B	16 
75	6 acordes B	12 

Cuadro nº3: Progresión de los ritmos del gesto consecuente (desarrollo)

Hacia el final del desarrollo, nuevos eventos ocurren a partir del compás 77. Luego de la última entrada del tema A, un nuevo material es presentado, antes de la doble barra de repetición que en una segunda vuelta nos conducirá a la cadencia final. Este nuevo material contiene diferencias rítmicas y melódicas con respecto a los temas A y B. Sobre un ritmo atresillado, que Suárez Urtubey sugiere como proviene del “zapateado”, (SUAREZ URTUBEY, 2003, p. 26) se observa un cluster cromático “con agujeros”¹⁴, repartido entre las dos manos: m. izq.: mi-fa#-sol#; m. der.: fa-sol si (faltan las notas la y la# para que el cluster sea total y abarque los 8 grados que conforman una 5 J). En la mitad del compás se presenta el emblemático acorde de la guitarra. Denominado “acorde simbólico”¹⁵ por el Musicólogo Gilbert Chase, este acorde dado por las cuerdas “al aire” de la guitarra se presenta a lo largo de toda producción de Ginastera (CHASE 1957, p. 451). En su forma original el acorde de seis factores es: mi₂; la₂; re₃; sol₃; si₃; mi₄. Contando desde la nota del bajo los intervalos que se suceden son todas 4tas justas a excepción de la 3ra M sol-

¹⁴ Cluster con agujeros: tomo esta denominación del libro “La invención musical” de Federico Monjeau.

¹⁵ En esta Sonata op.55 el acorde simbólico aparece en el registro y estado original y también en la coda transportado a diferentes afinaciones. La intertextualidad de este acorde será tratada en el punto 5.

si. Esa tercera es la que define a esta sonoridad como un acorde derivado de la tríada de mi menor con sonidos agregados (una 4ta J y una 7ma m). Con los factores de ese acorde es posible proyectar una escala pentatónica (Ej. 21).



Ej. 21: Afinación de las cuerdas de la guitarra y escala pentatónica proyectada

A continuación de ese acorde se presenta una célula de características semejantes al consecuente del tema B, en un ritmo atresillado. Los grados que forman esta sonoridad que se reparte entre un amplio registro del teclado pueden ordenarse cromáticamente como: do#; re; re# /mi; fa; fa# conformando una 4 J (Ej.22).

*come chitarra
(un poco lirico)*

Ej. 22: Final del desarrollo *op.55 n°3*. Acorde simbólico (arpegiado) y clusters cromáticos (c. 77-80)

3.2 CODA

Ej. 23: Sonata op.55 n°3. "Cadenza senza tempo" (c. 81)

La cadencia que da comienzo a la coda "senza tempo" (Ej. 23) está construida sobre una serie dodecafónica: do; do#; mi; mi \flat ; re; fa; fa#; sol; si \flat ; la; sol#; si, que se presenta en ambas manos simultáneamente:

A partir de un eje sobre la nota mi (ambas manos coinciden en el registro) hacia la mitad del compás, se presenta una nueva serie en la mano derecha:

que es tocada simultáneamente con la izquierda, que

realiza su retrogradación:

En el compás 82 un puente de dos escalas pentatónicas superpuestas (fa# en modo D con otra sin clasificar)¹⁶, conducen a una última entrada del tema B, (modificado con 2das agregadas, a diferencia del tema B en c.13) y tras una

¹⁶ Ver clasificación de escalas pentatónicas p. 75.

repetición insistente del fa# (c. 86) comienza una nueva progresión sobre el “zapateado” y el acorde simbólico (KNAFO 1994, p. 56). Debo agregar que esa autora no menciona un dato importante sobre como se construye esa progresión, si consideramos lo siguiente: tomando como referencia el acorde simbólico en estado original (Ej. 21), vemos como el segundo sib-mib-lab-reb-fa-sib del c. 89 se encuentra a distancia de 4ta aumentada. El tercero es mib-lab-reb-solb-sib-mib- (compás 90) a distancia de 4ta justa con respecto al segundo, y el cuarto, la-re-sol-do-mi-la a distancia de 4ta aumentada del tercero (Ej. 24). Aquí vemos esa disposición de los 4 acordes en el pentagrama:



Ej. 24: Disposición simétrica entre 4 acordes simbólicos en *Sonata op.55 n°3* (C. 88-91)

De esta forma la progresión se construye sobre cuatro tonos que dispuestos en la línea horizontal forman una secuencia simétrica que alterna 4tas justas y 4tas aumentadas. Esta gama intervalar se deriva de la serie del compás 61 (Ej. 18, p. 43).

Un último nuevo material que abarca los compases 92 al 103 (Ej. 25), compuesto por una melodía a dos voces en terceras y cuartas paralelas, en solb mayor pentatónica se presenta 4 veces, acompañada en cada una de esas entradas por 4 acordes pandiatónicos conformados por las 5 notas de la escala pentatónica correspondiente al modo E (ver clasificación de Carlos Vega p. 75)

iano

4

7

10

8vb

Ej. 25: Coda *op.55 n°3*. Pentatonismo. Acordes pandiatónicos en disposición simétrica (c. 92-103)

Esta progresión, al igual que la precedente de los compases 88 al 91, se estructura de acuerdo al orden dado por la sucesión de 4tas Justas y 4tas aumentadas, por lo tanto también es simétrica. Observemos cada una de las notas

que dan base a los acordes pandiatónicos de los compases 92; 95; 98 y 101. Compás 92: acorde sobre *la^b*; c. 95: acorde sobre *re* (4ta aumentada con respecto al anterior); c. 98: acorde sobre *sol* (5ta justa con respecto al anterior) y c. 101: acorde sobre *do[#]* (tritonos con respecto al anterior). Queda demostrado como esta progresión se estructura de manera análoga a la de los compases 88-91, ambas derivadas de la interválica de la serie del compás 61.

En el compás 104 (Ej.26), una construcción en espejo¹⁷ forma un trémolo en el que los sonidos y los intervalos que van incrementándose se suceden de modo simétrico entre ambas manos. Partiendo de dos 2das M a distancia de semitono (m.i. *sol[#]- la[#]*; m.d *fa₄-sol₄*) con la incorporación notas (*do-la* y *re* en m.d; *re[#]-fa[#]-do[#]* en m.i) llega a la superposición de dos escalas pentatónicas, formándose lo que se denomina pandiatonismo.¹⁸

Feroce ♩ = 152

Ej. 26: *Sonata op.55 n.º3*. Trémolo sobre 2 escalas pentatónicas (c.104-107)

Una última aparición del acorde simbólico en el registro grave del teclado (es la posibilidad mas grave de esta sonoridad partiendo de tecla negra) nos lleva a los 5 compases finales (Ej. 27). Rítmicamente estos compases son equivalentes a los del inicio de la obra (3/8 seguido de 4/4 seguido de 5/8 seguido de 4/4). Una sonoridad diatónica con un *do* como bajo primero y un *si^b* en c.112, dan final al

¹⁷ Las construcciones en espejo se originan cuando un eje es establecido en un determinado tiempo, de modo que un número x de tiempos o de sonidos se antepone y se sucede a dicho eje.

¹⁸ Pandiatonismo: La utilización de una escala o modo completos a manera de acorde (PERSICHETTI, 1961, p. 223)

movimiento. En el compás final (c.113) observamos en el registro superior un glisando hasta el límite agudo del teclado y en registro inferior un movimiento contrario en el que tres clusters conformados por 4 grados cromáticos realizan la misma rítmica del gesto inicial (c.1) con la diferencia de que en este caso (c.113), el compás es de 2/4, y la última corchea corresponde al tiempo débil, estableciendo un final denominado “femenino”. La intervállica entre la nota fundamental de esos 3 clusters y el acorde final se sucede también como una progresión simétrica: la nota más grave del primer cluster es re₂, el segundo cluster está a distancia de tritono, sobre sol#₂, y el último a distancia de 4ta J, sobre re#₂.

Ej 27: Sonata op.55 n°3. Acorde simbólico. Compases finales.

El acorde final tiene como nota fundamental un si¹, lo cual indica que está a una 3ra M del último cluster (la progresión es 4ta A; 4ta J; 3ra M). Ese acorde, ubicado en el tiempo débil, no es simétrico, ni puramente cuartal, ni es el acorde Bartók, ni es pentatónico... no es un cluster. Campbell apunta en este hecho una ironía del compositor (CAMPBELL, 1991, p. 57). (¿Será tal vez un festejo ante el hecho de haber terminado con su deber?).

4 EL SONIDO EN EL TIEMPO

A partir de esta etapa del estudio, comenzaré a conjugar datos obtenidos a través del análisis formal del punto anterior (organización de las alturas y los ritmos) con apreciaciones personales, que describan la fenomenología de los sonidos resultantes de la Sonata op.55, desde mi lugar de intérprete.

En el siguiente párrafo extraído del artículo de María Nagore “El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica”, la autora reflexiona sobre como la práctica analítica musical cobra un mayor sentido al complementarse con diferentes disciplinas:

Al conllevar el análisis la "comprensión" y "explicación" de una obra musical, o de un conjunto de obras, la práctica analítica no puede prescindir de los aspectos formales y estructurales, que siempre formarán parte del análisis, siquiera en una fase inicial. Sin embargo, no podemos ya prescindir de la noción de "obra musical" como algo que se desarrolla en el tiempo, y por tanto cambia, que existe además en cuanto es percibida, ya que la música es un arte sonoro y temporal. No podemos olvidar, en suma, el aspecto perceptivo, la dimensión espacio-temporal o las cuestiones interpretativas. Esta es la razón de que la práctica analítica como tal tienda cada vez más, si realmente quiere dar cuenta de una obra de la forma más completa posible, a recurrir a la historia, la teoría musical, la sociología, la estética..., lo mismo que estas disciplinas deben recurrir al análisis musical. Bent reconocía, en este sentido, la dificultad de definir los límites del análisis, debido a sus estrechas relaciones con la percepción musical, la estética musical, la teoría de la composición, la historia de la música, la crítica o la interpretación (Bent 1987). Aunque el análisis se aplique a una obra musical concreta, no puede nunca desvincularse de su carácter temporal o histórico, por lo tanto, explícita o implícitamente siempre está relacionado con otras realidades que contribuyen a dar sentido a ese análisis (NAGORE, 2004).

En este caso, esa otra “realidad” con la que, según las palabras precedentes, contribuiré a dar sentido al análisis, no pretende corresponder al tipo de realidades que deban ser demostradas empíricamente. En este punto introduciré exclusivamente descripciones personales sobre mi audición de la obra. Para formular esas descripciones personales debemos dejar de lado, de acuerdo a Ferrara, cualquier tipo de marco teórico que empañe nuestra visión directa sobre la obra, ya que lo que se pretende es describir como se suceden las estructuras

musicales en el tiempo de la obra, y de ninguna manera explicarlas (FERRARA, 1991, p. 183).

En el capítulo 6 “Phenomenology and Music” el autor menciona los trabajos de Thomas Clifton, considerándolo como uno de los más importantes dentro de esta área de fenomenología en la música. A su vez, de acuerdo con Ferrara, Clifton se centró en el estudio de los textos filosóficos de Edmund Husserl (1859-1938), uno de los más renombrados e influyentes filósofos de la corriente fenomenológica (FERRARA, 1991, p. 143).

Presento a continuación un escrito en el que Husserl describe la manera en que una melodía es experimentada. Tomé esta descripción como base para trazar luego analogías entre las descripciones de Husserl y mi análisis del sonido en el tiempo de la Sonata op. 55.

La melodía es un objeto temporal que comprende diferentes tonos, los cuales constituyen una sección o su totalidad. Debemos esperar hasta el final de la melodía o de una sección entera antes de poder comprender completamente su efecto total. Cada nota dura más que su solo sonido actual. En otras palabras, una negra puede en realidad sonar solo por un pulso (quizás menos de lo que corresponde a un segundo de tiempo cronológico) pero puede permanecer en la conciencia por toda la melodía (en el tiempo musical). Oímos una nota “ahora en tiempo presente”. Cuando esa nota se mueve da lugar a nuevas notas. Sin embargo esa primera nota (pasada) todavía permanece (sonando en nuestro oído interno), mientras los otros tonos de la melodía suenan en sus respectivos “presentes”. Continuamente modificamos el significado de cada nota pasada a medida que la melodía avanza. Cada nota en la melodía contiene su densidad temporal. Cada nota es al mismo tiempo un ahora y un recuerdo (modificándose permanentemente) en nuestra conciencia. Mientras escuchamos una nota de esa melodía continuamente modificamos el significado de las notas anteriores, y anticipamos hacia que lugar se dirige (HUSSERL apud CLIFTON. In: FERRARA, 1991, p. 148).

Al considerar a la música como un “objeto temporal”, de acuerdo a Husserl tiempo pasado, presente y futuro se mezclan y se conjugan y la interacción de estos tres tiempos en la conciencia abre un sinfín de posibilidades para el significado musical. Por otro lado es improbable concebir el sonido fuera del tiempo; sonido y tiempo son fenómenos indivisibles en la práctica. Como señala Tenney, no podemos deducir si la música está sobre el tiempo o si el tiempo “es” en la música (FERRARA, 1991, p. 149).

4.1 EL SONIDO EN EL TIEMPO DE LA SONATA Op.55 n°3

Recordemos que para formular descripciones fenomenológicas, Ferrara insiste en dejar de lado cualquier marco teórico que intente explicar los fenómenos. Por esa razón recomienda incluso no introducir términos propios del análisis formal que puedan influenciar negativamente la descripción del fenómeno perceptivo. Desde una perspectiva analítica similar Padilla, recomienda en un primer momento:

Simplemente escuchar música sin partituras (ni transcripciones) y tratar de establecer mediante la audición las características esenciales de la obra. Aún mejor es si la situación y la obra bajo análisis es nueva para el analista y éste no conoce ningún elemento contextual de la pieza. Solo entonces es posible crear una relación íntima con la obra y formarse una visión personal y desprejuiciada de ella (PADILLA apud ZANARDO).

De acuerdo con esa propuesta, el siguiente escrito es una descripción puramente subjetiva de la experiencia sonora que viví a través de una audición (fecha 01-02-2007), de la grabación de la Sonata op.55 de la interpretación de Barbara Nissman¹⁹. Solo con fines prácticos (ubicar cada momento descrito en la partitura), introduje la numeración de compases de la sonata.

Precipitadamente el “tiempo” de la Sonata op.55 se abre, en registro grave, con la rítmica  del c. 1. Esta es contestada con otro patrón de acentuación, (c. 2) y la textura se percibe también mas densamente que la anterior, con una mayor cantidad de sonidos. En el c. 4 aquel gesto del c. 1 que fue interrumpido vuelve, pero esta vez prolongado, como si buscara afianzarse mas en el tiempo, como si tuviese todavía mas cosas para expresar. Nuevamente es interrumpido con el patrón binario; este se “contagia” de la acumulación de pulsos del gesto primero, y como desafiando, llega mas arriba en el registro alcanzando un re5. Las octavas del

¹⁹ Datos del CD: **Ginastera Complete Piano Works** by Barbara Nissman. Pierian, julio 2001.

c. 7 continúan el ascenso en el registro y la tendencia a acumular pulsos, tensionando cada vez más el duelo entre estos dos gestos. Cada uno de estos gestos se alterna y se presentan, ampliando lo expresado en su reciente pasado. Cuando en mi conciencia quedó claro que hasta el momento venían actuando dos motivos, repentinamente llega una *chacarera*²⁰ (c. 13). Sin embargo el ritmo del c. 1 está todavía presente, y aquí se intensifica. Empiezo a percibir que realmente se trata de un ímpetu que no da lugar a treguas. La acción es constante, no hay detenciones para reflexionar y el ritmo obstinado siempre pareciera tener el mismo fondo a pesar del desorden de acentuaciones. En el c. 27 las sonoridades del comienzo se presentan “disfrazadas” con el ritmo de la chacarera. Luego percibo una sección en la que unos acordes son acentuados y permanecen en el tiempo mientras se sucede un descenso hacia un registro gravísimo. Un cambio de matiz hacia un piano crea un suspenso que parece anunciar algo... y entonces vuelve a aparecer la lucha librada en el inicio (primera casilla de repetición c. 40). Hacia la nueva entrada de la chacarera, mi memoria y mi conciencia sobre la obra indican que estoy ante sucesos similares que están siendo repetidos y ampliados. Preponderantemente el factor que pareciera repetirse es la rítmica. En lo sucesivo, todo continúa con un carácter impulsivo y obstinado.

Una nueva frescura aparece con un ritmo atresillado, junto con la sonoridad que reconocí como la de las “cuerdas al aire” de la guitarra. Esta sonoridad diatónica contrasta con las sonoridades anteriores, y también con los pequeños clusters cromáticos que se intercalan entre cada acorde de guitarra. De pronto el flujo rítmico se detiene y desde el grave, una sonoridad mucho más clara, se remonta como un huracán sonoro que va hacia el agudo (c. 81-82). A continuación nuevamente se presenta la chacarera, pero palpita en mí un sentimiento de que algo diferente tiene que acontecer, luego de aquel huracán. Una melodía incaica, en matiz en piano y sobre un movimiento ligeramente más lento comienza poco a poco a crecer en intensidad (c. 92-103), cuando de repente una explosión se empieza a gestar en el agudo, sonando como vidrios que se rompen (c. 104-107). La explosión final llega en el grave, y trae como consecuencia un nuevo despegue que no alcanzará su

²⁰ Descripciones de las danzas presentes en el op.55 ver pie de página 29 y 30 (p. 64).

objetivo, permaneciendo en suspenso (c.110). Una última afirmación que pareciera exigir una respuesta (c. 111-112) se propaga hacia una meta infinita, y el ritmo  que permaneció en el fondo de la obra (y de la conciencia) se precipita con un súbito corte final.

4.1.2 Fenomenología de las sonoridades

Durante los aproximados 4'20" correspondientes al "tiempo cronológico" de la Sonata op.55, el espacio sonoro se presenta densamente cargado. En un modo general, las sonoridades se perciben como una gran cantidad de variadas frecuencias interactuando en bloques sonoros gruesos e intensos. Superponiendo dos acordes Bartók, de modo que sus fundamentales estén a distancia de segunda mayor, como es el caso de la Sonata op.55 en los compases 1 al 12 y en el desarrollo (ver ej. 1), el intervalo que surge entre las notas extremas, es decir entre la nota mas grave y mas aguda de cada acorde es una 17 ma., que es un intervalo que percibo como inestable (reduciendo esa 17ma una octava surge una 9na, lo cual en última reducción es una 2da m, uno de los intervalos mas disonantes de acuerdo a la armonía denominada de la "practica común"²¹).

Por otro lado, ante el hecho de que toda la obra parece regirse de acuerdo al cromatismo suscitado por el teclado, (en la mayor parte del tiempo, mientras una mano se mueve en el ámbito pentatónico de las teclas negras la otra se mueve en el heptafónico de las blancas), las sonoridades resultantes son ásperas y conflictivas. También el hecho de que el total cromático sea renovado permanentemente en diversas estructuras, hace que la sonata sea vivida con una sensación en la que no llegamos a desear claramente una resolución o sentir un reposo en un determinado sonido. En contrapartida a esta sensación de desorden, el ritmo es el elemento que en la mayoría del "tiempo de la sonata" se presenta continuo y otorga características reconocibles a cada sección. Sin embargo los acentos desiguales establecen

²¹ Armonía de la práctica común: términos designados para la armonía utilizada por los compositores occidentales entre los siglos XVII y XIX. PISTON, Walter. **Armonía**. Span Press Universitaria, 1998.

agrupaciones de pulsos que desorientan nuestra tendencia a la percepción temporal predecible propia del “tiempo dialéctico”²².

²² Tiempo dialéctico: Tipo de percepción del tiempo musical basada en ciertos juegos de tensiones y distensiones que dan como resultado que cada suceso se legitime sólo por su relación con el siguiente y el anterior.

5 REPRESENTACIÓN

En esta parte del análisis analizaré los significados de las indicaciones verbales del compositor, en este caso la Sonata op.55. Entran aquí todas las indicaciones de carácter, matiz, tempo, como también cualquier documento escrito que se relacione con interpretación de la obra. El escrito mas directamente vinculado con este opus es sin duda la nota que Ginastera sirve como introducción a la edición de 1983²³:

En contraste con mis Sonatas para piano num. 1 y 2, ambas escritas en tres movimientos separados²⁴, la Sonata op. 55 n°3 está compuesta en un solo movimiento, de forma binaria, consistente en dos secciones principales y una Coda.

La indicación inicial del tiempo, "Impetuosamente" se pone en juego durante toda la obra, cuyas texturas rítmicas están basadas en danzas indias y criollas de América Latina.

Escrita durante el verano de 1982 en Formentor (Mallorca) y en Ginebra, esta sonata fue comisionada por la Universidad de Michingam y está dedicada a Barbara Nissman, quien la estrenó el 17 de noviembre de 1982 en "Allice Tully Hall", Lincoln Center, New York City (GINASTERA, 1982, p.1).

Ginastera abre la nota marcando un primer contraste: el hecho de que este op.55 este escrito solo en un movimiento, y no en tres y en cuatro como las anteriores. Por otro lado, a raíz de una correspondencia mantenida con Barbara Nissman²⁵ durante la investigación de este trabajo, supe que era voluntad de Ginastera escribir una introducción, lo cual no fue posible.

En cuanto a la organización de la forma como un todo, Nissman relaciona a esta obra con el esquema de algunas de las sonatas de Scarlatti (1685-1756), en las que dos partes generalmente de igual duración, se repiten sin la indicación "da Capo" (NISSMAN apud KNAFO, 1994, p. 94)²⁶. Además el op.55 carece de

²³ GINASTERA, Alberto. Piano Sonata n°3 opus 55. Copyrights 1982, by Boosey & Hawkes, Inc.

²⁴ En realidad la Sonata op. 22 n°1 consta de 4 movimientos.

²⁵ Copia de E-mail enviado por Barbara Nissman para Juan Pablo Marcó, en Anexo A.

²⁶ Otros compositores latinoamericanos también habían vuelto al referente pre-romántico, componiendo sonatas y sonatinas en el estilo clásico. El Grupo de Investigación en Prácticas Interpretativas de la UFRGS ha catalogado hasta el momento alrededor de 150 sonatas y sonatinas de compositores americanos. Información disponible en: < <http://www6.ufrgs.br/gppi> >.

reexposición, y en su lugar se presenta un fragmento del tema B hacia la coda final (c. 83).

Otro dato interesante es que Ginastera manifiesta en aquel escrito la incorporación nuevamente de elementos provenientes de las culturas precolombinas y del criollismo sudamericano.²⁷ Ante este tipo de declaraciones en las que el propio compositor se refiere a la presencia de rasgos indios y criollos en su última obra, es que nos encontramos con derechos para reforzar lo expresado por Suárez Urtubey “es irrefutable que la obra del período suizo completa e ilumina la totalidad de su período creativo, desplegado desde 1937 a 1983 con un sentido de unidad y coherencia tal como para echar por tierra cualquier clasificación en etapas o parcialidades” (SUAREZ URTUBEY, 2003, p. 6). Este pensamiento es también coincidente con la opinión de Malena Kuss, quien se refiere a: ... “lo inadecuado que es seguir dividiendo a la obra de Ginastera en tres períodos”. Fundamenta esta opinión recordando por ejemplo “el sentido de continuidad que lo llevó a comenzar su segunda ópera “*Bomarzo*” (1967) con el cluster final de “*Don Rodrigo*” (1964) y también el hecho de “recomponer los materiales de sus obras tempranas, en trabajos a lo largo de tres décadas, como es el caso de las similitudes estructurales y temáticas entre *Pampeana N°2* (1950) y la *Sonata para cello* (1979)”. Dadas esas razones termina diciendo que “es mas apropiado considerar sus 55 obras numeradas, que representan el total de su opus, como una búsqueda ininterrumpida de síntesis entre los sonidos que traen el sello de su cultura y las técnicas del siglo XX, que aprendió a utilizar con consumado virtuosismo (KUSS, 1986, p. 8). Estas declaraciones en las que se acentúa el hecho de que Ginastera hacia el final de su carrera vuelve a reafirmarse dentro de la temática local, son un dato revelador para quienes quieran interpretar las obras de su último período. Pero en esa vuelta, la temática ya no es exclusivamente argentina, sino latinoamericana en su totalidad.

Volviendo a la nota introductoria, Ginastera se refiere al carácter “*Impetuosamente*” que se debe mantener durante toda la pieza. En sus sonatas anteriores, cuando el compositor quiere imprimir volumen y decisión en sus movimientos, se encuentran los términos “*violento*”; “*Ruvido e obstinato*”; “*Allegro*

²⁷ También en la nota introductoria de la Sonata op.53 n° 2 hace referencia a estos elementos, especificando aun mas al mencionar a las culturas “Aymará”, “quechua”; al género de canción “yaraví”, a la danza Pala-pala.

marcato; “*feroce*”; pero la palabra “impetuosamente” es exclusiva para el opus 55 (por otro lado ésta no corresponde a una de las palabras más utilizadas en el léxico musical). También en el primer compás se lee *FF deciso*, esta sí que es una de las palabras italianas que figuran con frecuencia, también muy utilizada por Ginastera. Ese sentimiento debe permanecer hasta el c. 37, donde un *mp* (meso-piano) que abarca solo 3 compases apacigua el carácter general. En el compás 40 se lee *FF súbitamente*. Ese matiz se mantendrá sin ninguna indicación de cambio hasta la fórmula cadencial del compás 76. Aquí se lee “*come chitarra*” y debajo “*un poco lírico*”. Al poner “como guitarra” se puede interpretar también que el matiz general debe necesariamente bajar, (¿hasta un *mf*?), si pensamos en el sonido acústico de ese instrumento, menor en caudal que el del piano. Además “un poco lírico” invita a realmente detener la marcha y el volumen.

En el c. 80 vuelve el *FF*, y “*senza Tempo*”. Ogas (2002, p. 48) clasifica este pasaje como “sintagma eólico”, relacionando al fuerte viento como un factor inseparable de las pampas, presente en un gran número de descripciones poéticas como el “compañero del gaucho”. Además un viento que sopla trae consigo cambios por lo cual en este caso, interpreto el “*con fuoco*” del mismo compás como un anuncio: se está anunciando el principio del fin (formalmente hablando la “coda”). En el compás 88 se lee “*un poco meno mosso*”; esta sección está conformada por una progresión del acorde simbólico (simil c. 76), por lo cual el matiz también debe bajar. En el compás 92 un nuevo material se presenta. La indicación es “*a tempo*”. A partir del c. 98 ese mismo material empieza a modificarse con un “*acellerando poco a poco*”. Suárez Urtubey (2003, p. 27) se refiere a “un continuo acellerando y crescendo” que desdibuja el tema. Concuerdo plenamente con la autora en pensar que el acellerando debe estar acompañado por un crescendo y las grabaciones que conozco²⁸ efectivamente lo realizan, sin embargo en la partitura no se especifica ese instintivo *crescendo*. Un cambio de indicación metronómica a $\text{♩} = 152$ junto con la indicación “*Feroce*” crean en el agudo una creciente tensión. Como consecuente de aquello, un nuevo cambio a $\text{♩} = 100$ controla el movimiento en un contrastado registro grave. En ese mismo compás se lee nuevamente “*come Chitarra*” y *sforzatisimo*.

Una vuelta al Tempo I ♩ =138 cierran el movimiento en el mismo *FF* o quizás mayor del que da inicio a la obra.

El último sonido se ubica en la parte débil del compás, y creo que no debería prolongarse hasta el siguiente, para dar la sensación de corte súbito y sorpresivo. Como última indicación *postscriptum* se lee “*Deo Gratias*” 25-IX-82. Para quien desconozca las circunstancias personales del compositor, ese agradecimiento puede no tener un significado especial. Pero sabiendo de la grave enfermedad que estaba enfrentando, esas palabras toman otro sentido. Un sentido que, en mi caso, cambió mi forma de mirar la obra, y también de interpretarla, cuando pienso que en ese agradecimiento se esconde un temor humano del compositor a dejar inconclusa la obra y a la muerte. El hecho de agradecer el haber terminado esa composición, y dado el carácter feroz de la misma, me hacen pensar que el proceso de misma composición que atravesó Ginastera junto a esta obra fue también impulsivo e “impetuoso”.

Ginastera refiere a la interpretación expresando:

La mejor ejecución de una obra musical es aquella que mas se acerca al momento de su concepción en la mente del creador. En su partitura el compositor ha anotado simbólicamente el desarrollo temporal y espacial de un mundo cambiante y es este universo el que debe ser creado con el sacrificio de toda colaboración personal (GINASTERA apud STORNI 1983, p.143)

En ese reportaje, el compositor singulariza “el momento de concepción”, diferenciándolo quizás con el no siempre coincidente proceso de composición y escritura. En el caso de la Sonata op.55, por las razones mencionadas, todo indica que ambos momentos fueron paralelos y representan un mismo sentimiento. Al respecto de esta sonata, su última composición concluida, Julio Ogas opina:

Se puede afirmar que esta obra es en buena medida un resumen del discurso presente en la op.53 y una sinopsis del universo pianístico de Ginastera. En ella se evidencian además las circunstancias que rodearon su

²⁸ Intérpretes: OGAS, Julio (Cosentino IRCO 211). NISSMAN, Barbara (Pierian)

génesis, por lo que su carácter interno puede expresarse como: el aferramiento al tiempo vital (OGAS, 2002 p. 66).

En resumen, sin pretender caer en un razonamiento lineal, insinuando que siempre un desespere del compositor se traducirá literalmente en su composición, dadas las evidencias históricas creo que la afirmación de Ogas se justifica plenamente.

5.1 CRIOLLISMO E INDIGENISMO EN LA SONATA op.55

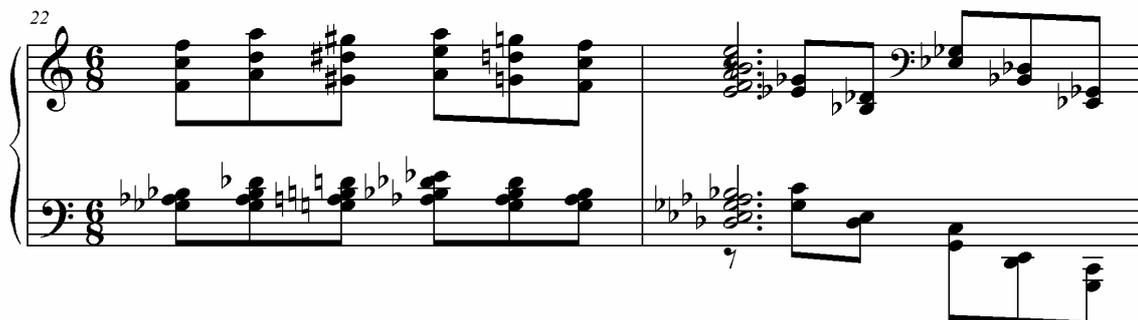
A continuación me centro en el otro dato que Ginastera presenta en la nota introductoria,... “cuyas texturas rítmicas están basadas en danzas indias y criollas de América Latina”. Al especificar “texturas rítmicas” podríamos inferir entonces que la organización de las alturas se mantiene ajena a los rasgos de americanismo. Sin embargo a lo largo de la obra se presentan giros melódicos que remiten tanto al criollismo como al indigenismo. Paso a ampliar sobre este aspecto y a enumerar cada uno de los elementos melódicos del folklore presentes en el op.55.

1) En el compás 12, el tema B (Ej. 11) se presenta dibujando una escala que corresponde a la denominada “escala bimodal” que Carlos Vega (1944, p.158) reconoce como característica del cancionero ternario colonial (Ej. 28).



Ej. 28: Escala bimodal

2) En el compás 30 observamos como en la línea superior se produce una inflexión cromática sobre la nota la (Ej. 29: la-sol#-la- sol_♭-fa-mi).



Ej. 29: Inflexión cromática *Sonata op.55 n°3*(c. 30)

El ejemplo se condice con la melodía recopilada por Carlos Vega en la provincia de Salta, Argentina (VEGA apud SCARABINO, 1996 p. 37).



Ej. 30: Inflexión cromática en melodía folklórica salteña

Esta inflexión cromática se presenta en obras tempranas de Ginastera, mereciendo una especial atención en el trabajo de Scarabino sobre el período 1935-1954: “Esta es una característica de cierta música folklórica argentina: habitualmente afecta a un grado melódico en dos funciones auxiliares vecinas, como bordadura inferior ascendida cromáticamente y, a continuación como nota de paso diatónica descendente” (SCARABINO, 1996, p. 37).

3) Como se observó en el análisis sintáctico las escalas pentatónicas aparecen en esta obra con frecuencia, formando puentes y células melódicas.

Puentes: En el compás 45 la mano izquierda toca una escala pentatónica (correspondiente a las teclas negras *reb*; *mib*; *solb*; *lab*; *sib*) simultáneamente y a distancia de 9 m de la mano derecha que toca *mi-sol-la-do-re* naturales. En el c. 57

se presentan estas mismas escalas, trocadas y en diferentes ritmos (mano izquierda tonos naturales, mano derecha con bemoles).

Melodía: En el compás 92, luego de la cadenza, una melodía pentatónica es repetida cuatro veces, acompañada por 4 acordes pandiatónicos cuyos factores son 5 y corresponden también a escalas pentatónicas en modo E (Ver ej. 25).

También en el compás 82 se yuxtaponen dos escalas pentatónicas, una conformada exclusivamente por las teclas negras (m.i.) y la otra a distancia de 7ma. menor (m.d.). El trémolo final (c. 104) esta conformado por la yuxtaposición de dos escalas pentatónicas (Ej.26).

Volviendo al texto introductorio del op.55, me referiré a los aspectos rítmicos que el compositor menciona. A diferencia de las especificaciones que realiza en la nota introductoria de la Sonata op.53, en la que menciona específicamente la influencia de las culturas aymará y quechua, la presencia del canto tipo *yaraví* y a la danza *pala-pala* (GINASTERA, 1985, p.1) en el caso de esta obra menciona de un modo abarcador y general "texturas rítmicas indias y criollas". Es claro que Ginastera remarca una diferenciación entre ritmos indios por un lado y criollos por otro. Pero al no especificar cuales ritmos son, o que tipo de danzas, entiendo en consecuencia que estos ritmos se manifiestan con un nivel de abstracción mayor que en las precedentes sonatas. Dando un paso adelante en la clasificación, Ogas (2002, p. 61) especifica en el op.55 también la presencia de ritmos indígenas y criollos, que están presentes en una danza, reconociendo en este caso una "chacarera"²⁹. Es interesante agregar que, si bien Ginastera no lo menciona en la nota introductoria, la cultura española también estaría presente en esta sonata si consideramos que los ritmos del los c. 76-80 y 88-90 corresponden a un "zapateado"³⁰ (SUAREZ URTUBEY, 2003, p. 26).

²⁹ Esta danza es una especie folklórica que se conoce y practica en casi toda la Argentina. Pertenece a las danzas de carácter vivo, alegre y vivaz, de pareja suelta e independiente que tiene cierto parentesco con el "gato". Una de sus características musicales es que la melodía en compás de 6/8, forma birritmia con el acompañamiento de los bajos o la percusión, que generalmente está realizada por el "bombo" en ritmo de 3/4. Las chacareras son en su mayoría "bimodales", utilizando la escala con terceras paralelas llamada por el musicólogo Carlos Vega "seudolidia menor" - una mezcla entre escala menor melódica y lidia (mayor con 4º aumentada). Disponible en : < www.folkloredelnorte.com.ar > Fecha de ingreso: 2/02/2007

³⁰ Zapateado: danza española y flamenca de la cual solamente participan los hombres, de ritmo fuerte y vigoroso, marcado con los pies (FARO, 1989, p. 422).

En mi opinión Suarez Urtubey se refiere a ese zapateado o zapateo español, que se diferencia de los tipos de zapateos surgidos en América derivados del europeo.

5.2 INTERTEXTUALIDAD DE LOS ELEMENTOS DEL OP.55

Volviendo sobre la consideración de la música como objeto temporal, moldeada con elementos y formas que inevitablemente nos conectan con un tiempo pasado, y considerando lo que expresa Federico Monjeau (2004, contratapa) [...]

“En la música, las obras se refieren casi exclusivamente a otras obras, por lo que se hace necesario considerar el particular sentimiento histórico que caracteriza el desarrollo de este arte”, realizaré un estudio intertextual a fines de observar como entra en diálogo la Sonata op.55 n°3 con obras anteriores del mismo compositor y con obras de otros compositores de su mismo siglo. Para esto presentaré comparaciones entre ejemplos extraídos de diferentes partituras, mostrando como algunos elementos que Ginastera empleó en la Sonata op.55 se presentaron en diferentes obras y contextos durante diferentes años (debo aclarar que todos estos ejemplos de intertextualidad tienen como objetivo mostrar el diálogo entre los compositores, sin insinuar ningún tipo de plagio ni falta de originalidad).

A continuación, presento un cuadro sinóptico donde se detallan las principales estructuras y zonas que clasifiqué en el op.55.

SECTOR		Nº COMPASES	ORGANIZACIÓN DE ALTURAS Y RITMOS	
EXPOSICION 38 compases	Tema A	Octavas (antecedentes)	1; 4; 7; 11	Elaboración sobre superposición a distancia de 3ra m de dos acordes simétricos (Acorde "Bartók") despegados en 6tas menores/ Centralización del mi ¹ (nota + grave) Progresiones simétricamente dilatadas en gesto ascendente/ Intervalo de 9º m entre notas extremas/ Cada 3 compases se presenta el total cromático/ Ritmo canónico y aditivo
		Sextas (consecuentes)	2-4; 5-6; 8-10	
	Tema B	13-14; 17-25	Cromatismo suscitado por el teclado./ Ritmo de "chacarera"/ Pandiatonismo/ Escala bimodal	
	Puentes	15-16; 26-36	Politonalidad/ Alternancia de escalas pentatónicas y diatónicas/ Acordes terciales y cuartales/ Igual gesto que el tema A con variaciones rítmicas (adicionamiento de tiempos)	
	Variaciones Tema B	37-39		
DESARROLLO 40 compases	Tema A Variaciones antecedente Tema A		46-48 ; 59-60; 61; 75-76	Progresiones simétricamente reducidas de los acordes Bartók en gesto descendente. Serie de doce sonidos con alternancia de 4tas J y 4tas A
	Variaciones del Tema B		42-44; 54-56	Tema B en registro grave. Variaciones melódicas del tema b (modo locrio) Variaciones en la rítmica y la agógica
	Puentes		45; 57-58	Cromatismos suscitado por el teclado/pentatonismos/ Serie c.61 fragmentada (circulo de 4tas y 4tas A.)
	Formula cadencial		77-80	Ritmo de "zapateado"/ Acorde simbólico (guitarra)
CODA 33 compases	Cadencia		81 (senza tempo)	Serie dodecafónica en forma original y retrograda
	Tema B		82-87	Clusters pandiatónicos (Mano izquierda)
	Fórmula cadencial		88-91	Progresión simétrica en ritmo de "zapateado sobre el acorde simbólico
	Pentatoimo/Pandiatonismo		92-103	Melodía pentatónica en 5tas y 4tas paralelas es repetido 4 veces (m.d) acompañado por acordes pandiatónicos y pentatonicos

Cuadro nº 4: Secciones Sonata Op. 55

Teniendo en cuenta la clasificación del anterior cuadro, para ejemplificar como determinados elementos y técnicas composicionales se presentan en diferentes obras de Ginastera y de diversos compositores serán aisladas las siguientes estructuras:

	Estructura	Ubicación (N° de Compás)
A	Sonoridades Alpha	2-3; 5-6; 8-9; 27-28; 46-48; 59-60; 75-76
B	Construcciones cuartales. Acorde Simbólico	1; 4; 7; 11; 31-32; 49; 55-56; 61-73; 111 77-80; 88-91
C	Pentatonismo	29; 31; 45; 57; 82; 86-103
D	Cromatismo. Bitonalidad. Pandiatonismo	12; 24; 26; 83-87
E	Dodecafonismo	61; 81

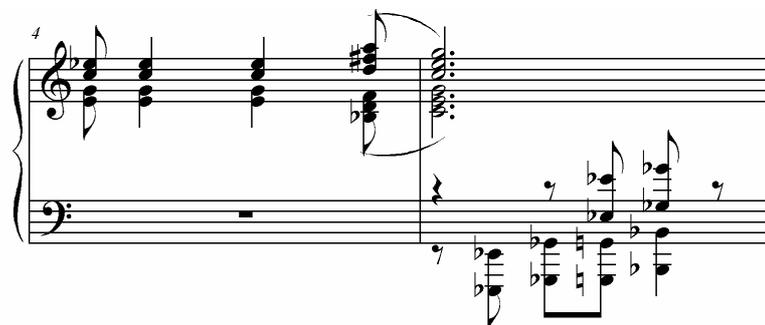
Cuadro n°5: Estructuras clasificadas en el op.55

En el anterior cuadro se detalla el número de compás en que aparecen esas estructuras en la partitura de la Sonata op.55 (en algunos casos se yuxtaponen en un mismo compás dos estructuras).

5.2 A Sonoridades Alpha

El uso del cromatismo vertical de la 3ra mayor y menor se evidencia en obras muy tempranas de Ginastera. A pesar de estar separadas por 30 años la primera sonata (op. 22) de la dos restantes (op. 53 y 55), Ginastera se sirvió de estructuras acórdicas en común para la composición de las tres, no por esto negando a cada una características bien diferenciadas.

El caso mas evidente de constantes composicionales y analogías entre las tres obras es la presencia de la ambigüedad mayor-menor (M-m), dadas en el acorde "Bartók". Suárez Urtubey (2003, p.10) menciona la presencia de esta sonoridad en las dos primeras sonatas, (Ej. 31 y 32) sin tomar en cuenta la tercera, pero de acuerdo al análisis del punto 3, vemos como también el op.55 comparte este acorde.



Ej. 31: Sonoridades *Alpha*. Ginastera *Sonata op.22 I mov.* (c.14-15).



Ej. 32: Sonoridades *Alpha*. Ginastera *Sonata op.53 I mov.* (c.1-2)

Scarabino refiere sobre este punto (1996, p.137) [...] “El cromatismo vertical mas elemental en el estilo Ginasteriano proviene del uso de la tría da bimodal mayor-menor. El uso de la falsa relación originada en la yuxtaposición de 3ras o tríadas es parte de su estilo”.

Refiriéndome a la presencia de esta sonoridad ambigua entre el modo mayor y menor, es interesante destacar que, mientras representa una “falsa relación cromática” dentro del marco de la teoría armónica funcional evitándose o usándose limitadamente, se presenta sin embargo como un rasgo típico en la polifonía por terceras paralelas de la música popular o de carácter folklórico en la Argentina (Ej. 33).



Ej. 33: Vidala Tucumán. Transcripción de Isabel Aretz (Aretz, 1967)³¹

En el ejemplo 34 se observa esa ambigüedad en el plano melódico en 3ras paralelas del *Triste n°1* de Julián Aguirre.³²



Ej. 34: Ambigüedad M y m en Aguirre, *Triste n°1* (c. 9-10)

También sobre esta sonoridad existen declaraciones en las que Bartók se refiere del siguiente modo: [...] “es interesante notar que podemos observar el uso simultáneo de la tercera mayor y la menor en la música instrumental folklórica de Hungría”. El compositor hace referencia a la presencia de esta sonoridad en algunas obras de Liszt (BARTÓK apud VINTON).

De acuerdo al musicólogo húngaro Erno Lendvai, destacado por sus estudios sobre la música de Bartók, de esta síntesis entre el modo mayor y el menor surge

³¹ ARETZ, Isabel In: SADIE, Stanley (org) **Argentina: Folk music** (1980, p.569).

³² Julián Aguirre (1868-1924) compositor argentino, fue uno de los iniciadores del nacionalismo folklórico y también uno de los primeros compositores argentinos que buscaron estilizar elementos de la música vernácula.

una de las sonoridades más típicamente bartokianas (LENDVAI, 1971, p. 40). Este autor denominó a esta clase de acordes como “*Alpha chord*” y en su trabajo sobre ese compositor presenta un detallado estudio de esta estructura.

Este tipo de acordes se derivan de la escala húngara como también desde el II grado en la escala octatónica³³ (*Idem* escala octatónica ej. 7).



Escala Húngara



Escala Simétrica

Aquí vemos en la *Suite para piano op.14, II Mov.* de Belá Bartók (1881-1945), ejemplos de sonoridades “Alpha” (Ej. 35). En el c. 39 se presentan desplegadas en dos 6tas menores, del mismo modo que en el op.55 de Ginastera.

³³ También denominada escala simétrica por Persichetti (1961, p. 44)

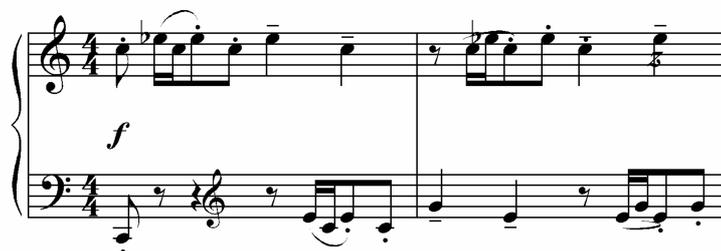
Ej. 35: Sonoridades Alpha. Bartók, *Suite op. 14* (c. 33-40)

En su reciente publicación *“Bartók and the piano”*, Barbara Nissman señala en diferentes capítulos las influencias de Bartók sobre otros compositores. Esta autora menciona esas influencias especialmente sobre Ginastera expresando: [...] “La sonata de Bartók dejó su marca en muchos compositores del siglo XX. La influencia del pianismo de Bartók es incuestionable en la sonata de 1952 de Alberto Ginastera³⁴” (NISSMAN, 2002 p.133). [...] “Incluso en las obras maduras de Alberto Ginastera, la influencia de Bartók es evidente. El movimiento final del primer concierto para piano de 1961 esta basado en el mismo motivo que da inicio al tema final del segundo concierto para piano de Bartók (____.2002, p. 134).

En el capítulo 3 la autora señala una analogía en el *“Allegro Bárbaro”* de Bartók con música compuesta por Ginastera (____.2002, p. 79).

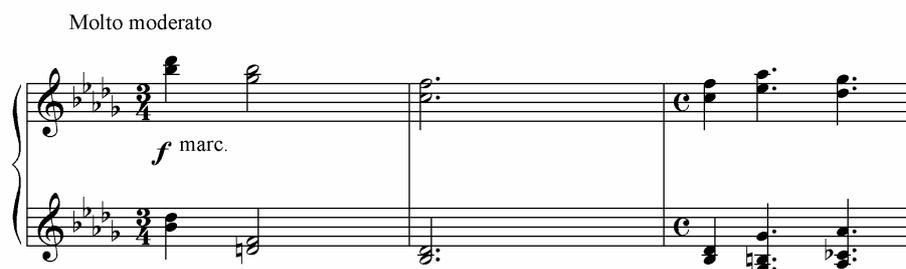
Continuando con las zonas de intertextualidad de esta estructura, en el ejemplo 36 se observa como el compositor húngaro György Ligeti (1923-2006) también introduce esta sonoridad en el III número de *Música Ricercata* (1951-53) :

³⁴Bartok’s sonata left his mark on many later twentieth- century composers, and crates a wide group of imitators. Bartók’ s pianistic influence is unquestionable in Alberto Ginastera’ s well-know 1952 piano sonata



Ej. 36: Sonoridades Alpha. Ligeti *Música Ricercata*, n° III (c. 11-12)

La sonata de 1939-41 de Aaron Copland (1900-1990) es otro ejemplo (Ej. 37) donde se observa como el compositor americano hace uso de esta sonoridad (m.i.) desde los compases iniciales :



Ej. 37: Sonoridades Alpha. Copland, *Piano Sonata I Mov.* (c. 1 -3)

En la nota introductoria de esa sonata³⁵ se menciona la oportunidad en que Copland realizó una gira por América Latina en el año 1941, presentando en Buenos Aires esta obra suya, entre otras. Recordemos además que Ginastera asistió 5 años después al curso de Tanglewood, dictado por Copland, de quien absorbió influencias estilísticas además de mantener una cercana amistad (GINASTERA apud SUAREZ URTUBEY. In: New Grove, 1990, p. 875).

³⁵ COPLAND, Aaron. **Piano Sonata** copyrights, Boosey & Hawkes, Inc., 1942.

5.2 B Construcciones cuartales/Acorde simbólico

Uno de los elementos que se encuentran a lo largo de casi toda la obra de Ginastera (desde op.1, año 1937 hasta op.55, año 1983) es el uso del acorde originado por las cuerdas al aire de la guitarra (mi-la-re-sol-si-mi), denominado ya en 1957 “acorde simbólico” por el musicólogo Gilbert Chase (1957, p. 451). Ninguna de sus tres sonatas hace excepción a esta constante, presentándose en todas ese acorde, en su tonalidad original y en algunas ocasiones transportado a otras tonalidades. Por otra parte, la creciente incorporación de armonías no terciadas es un fenómeno que caracterizó en gran parte a la música del siglo XX y de acuerdo a Persichetti los compositores de ese siglo utilizaron acordes cuartales tan asiduamente como los clásicos y los románticos utilizaron acordes por terceras (PERSICHETTI, 1961, p. 94). Así, los acordes de 3, 4 o 5 cuartas justas superpuestas tienen, de acuerdo a este autor un sabor pentatónico o arcaico.

Es un hecho conocido el gusto de Ravel por representar en su música rasgos y ritmos de la península Ibérica. En el ejemplo 38 vemos como aparece la sonoridad de 4tas (mi-la-re en el bajo) con una tercera mayor (sol-si arriba) en el primer movimiento de su sonatina (1905). Esa sonoridad es derivada de la afinación más tradicional de la guitarra, instrumento introducido en América por los españoles.

a Tempo

Ej. 38: Acorde de la guitarra (m.i.) Ravel, *Sonatina I Mov.* (c. 40-42)

Ese acorde del ejemplo anterior es el mismo que utilizara Ginastera a lo largo de toda su vida, en sus composiciones, claro que en este caso en un contexto

diferente al que le otorga Ravel, ya que Ginastera lo emplea evocando directa o indirectamente al gaucho. Este compositor lo introduce tempranamente en la “*Danza del viejo boyero*” (Danzas argentinas 1936), en el “*Malambo*” (1940); en la Sonata Op.22 (1952). También en obras sinfónicas como en las “*Variaciones Concertantes*”; en el Cuarteto n°1 (3er movimiento), en la *Pampeana* n°3, entre muchas otras. Con respecto al período de Ginastera en Suiza, la presencia de rasgos folklóricos en su música empezó a ser evidente nuevamente, aunque de una forma cada vez más personal. El hecho de componer hacia el final de su vida una sonata para guitarra, en 1976 por encargo del guitarrista brasileño Carlos Barbosa Lima (un reto que venía posponiendo desde muchos años atrás), instrumento que él mismo reconocía como un símbolo de la Argentina, como también la vuelta a los temas americanos en sus obras sinfónicas “*Popol Vuh*” (1975-1983), la transcripción de la Toccata de Zipolli para órgano, refuerzan su tendencia a buscar inspiración en la cultura americana. Cerrando su labor compositiva, en la Sonata op.55 de 1982 el acorde simbólico también se presenta como detalle a continuación:

En la progresión de los compases 88-91, partiendo de cuatro bajos diferentes: Original (mi; la; re; sol. si; mi), a distancia de tritono del original (sib; mib ;lab; reb; fa; sib), a distancia de 7ma M del original (mib; la b; reb; solb; sib; mib) y a distancia de 4ta J del original (la; re; sol; do; mi; la).

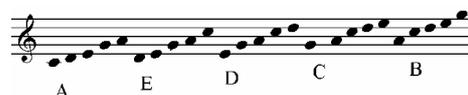
En el compás 108, tres compases antes del final, este acorde está a un tritono de distancia con respecto al original, y como mencioné anteriormente también es el mas grave posible en el piano partiendo de tecla negra.

5.2 C Pentatonismo

El hecho de que los tonos del acorde simbólico pueden ordenarse escalísticamente como: mi-sol-la-si-re lo relacionan directamente con una escala pentatónica menor. De acuerdo al compositor y teórico estadounidense Walter Piston, la escala pentatónica (cuyo modelo interválico corresponde al de las teclas negras del piano), es muy antigua y quizás se halla utilizado en la música de culturas orientales durante mucho mas tiempo que la escala diatónica en Occidente (PISTON, 1998, p. 469).

Si bien el pentatonismo se relaciona comunmente con las culturas precolombinas, recientes investigaciones apuntan que los Incas desarrollaron otros tipos de escalas más allá de las pentatónicas, y también diferenciaban intervalos menores que el semitono en las múltiples afinaciones que daban a sus instrumentos (STEVENSON apud WYLIE 1986, p. 7).

La siguiente es una clasificación de las escalas pentatónicas realizada por Carlos Vega (1944, p. 126), donde se muestran las cinco posibilidades que surgen:



Ej. 39: Clasificación de escalas pentatónicas

Estas se agrupan en dos categorías, las mayores y las menores (de acuerdo a la 3ra que aparece con respecto a su tónica. A y C son mayores (C carece de 3ra sobre la tónica pero el factor distintivo es la 6ta M sol-mi). B y D tiene la 3ra menor sobre la tónica por lo tanto son menores. El modo E carece de 3ra sobre la tónica y no está clasificado³⁶. Una característica marcante en estas escalas es la ausencia de tritono. Luego de esa clasificación Vega se refiere a la historia de estas escalas en América afirmando que los “incas prehispánicos tuvieron música pentatónica e instrumentos pentatónicos, pero éstos se encuentran en las tumbas al lado de otros instrumentos no pentatónicos, que han producido las cinco notas, y, además, semitonos, por lo que indudablemente sirvieron a otra música prehispánica que no era pentatónica.”

Las melodías ginasterianas tiene características personales: algunas de ellas son pentatónicas, otras conforman temas seriales y la mayoría tienen como rasgo común la repetición obsesiva de una determinada nota. El novelista, ensayista y musicólogo cubano Alejo Carpentier se refiere a la característica repetitiva de ciertas músicas folklóricas americanas y particulariza su función expresiva en estas palabras [...] “en la expresión sonora de tales temas, de tales melodías, lo mas

³⁶ En el op.55 se observa el modo E, en una escritura pandiatónica en la mano izquierda, en los compases 92-103.

importante son los factores de insistencia, de repetición de interminable vuelta sobre lo mismo, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora³⁷, durante horas” (CARPENTIER, 1985, p. 260).

Ejemplos de ese tipo de melodías (claro que no durante horas), como también secciones enteras sobre acordes insistentes con sentido percusivo, abundan en gran parte de la literatura pianística de Ginastera (Sonata op.22 IV mov. c. 27-34; Sonata op.53 casi todo el I y el III mov.; en la *variación IX* de sus ‘*Variaciones Concertantes*’ y en el IV mov. del primer Concierto para Piano). En la Sonata op.55, la repetición de algunas ideas y temas se evidencia por ejemplo en los compases 17- 25 y en la melodía pentatónica de los compases 92 al 103 (ver ej. 25).

Con respecto a la característica melódica del compositor, Suárez Urtubey (2003) observa que:

Por una parte, Ginastera, tras haber recorrido los caminos de la vanguardia musical de la segunda posguerra, que lo llevaron a una globalización técnica y aún expresiva, advirtió al instalarse en Europa a comienzos de los setenta que los grandes referentes de la creación contemporánea empezaban a añorar los encantos, ya olvidados, de la melodía. Un recurso que -estaba convencido- dominaba desde siempre. “Yo empecé escribiendo melodías” me dijo en uno de sus retornos a Buenos Aires. Y sus obras tempranas no ofrecían la menor duda (SUAREZ URTUBEY, 2003 p. 4).

Desde su primera composición de adolescencia³⁸, Ginastera hace uso intensivo de las escalas pentatónicas. Scarabino observa sobre este punto que es natural que el compositor se incline a la utilización de este material en sus composiciones mas directamente vinculadas con el folklore (SCARABINO, 1996, p.163); sin embargo es oportuno señalar que, como mencioné en el punto 3 estas escalas siguen estando presentes en obras de características más abstractas, como la Sonata op.55.

³⁷ Anáfora: Repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase o verso. Presencia en la oración de elementos que hacen referencia a algo mencionado con anterioridad

³⁸ “*Impresiones de la puna*” (1934), posteriormente retirada del catálogo.

5.2 D Cromatismo- Bitonalidad- Pandiatonismo

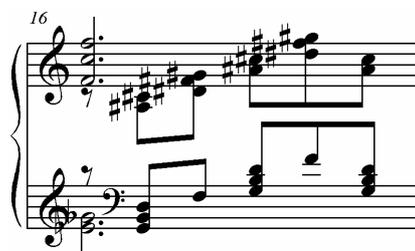
La técnica de “cromatismo suscitado por el teclado, en la que mientras una mano se ubica en teclas blancas y la otra en teclas negras fue empleada por Ginastera ya en la “*Danza del viejo boyero*” de 1936 (SUAREZ URTUBEY, 2003, p.10). Volviendo al referencial de Bartók, presento tres compases (Ej. 40) extraídos del *Mikrokosmos* (1926-1939) en que este recurso pianístico se presenta:

Ej. 40: Bitonalidad entre teclas negras y blancas. Belá Bartók, *Mikrokosmos VI N°142* (c.1-3)

De acuerdo a Barrenechea y Gerling, el compositor Francés Darius Milhaud también utilizó esta técnica con frecuencia; un ejemplo de ello se encuentra en “*Botafogo*” de la colección *Saudades do Brasil*. Antecediendo ese ejemplo, Villa-Lobos exploró este recurso en 1918 en “*Uma camponesa cantadeira*” de la *Suite Floral* (BARRENECHEA y CAPARELLI GERLING, 2000, p. 59).

En la Sonata op.55 este recurso se presenta constantemente, pero las alteraciones no aparecen en la armadura de clave como en el caso de la “*Danza del viejo boyero*”, debido a que en la Sonata n°3 Ginastera no establece una tonalidad para cada mano sino que se entre ambas se alternan permanentemente las tonalidades. En el tema B (Ej.11), cada mano actúa en oposición de la otra con respecto al teclado. En ese caso la línea melódica dibuja una escala por tonos enteros y la izquierda acompaña el diseño con clusters. Otro ejemplo de bitonalidad también se da en los compases 37-38 (Ej.12), donde la mano derecha en movimiento descendente pareciera dar como tónica la nota mi, y la mano izquierda en movimiento ascendente centraliza un si.

Vincent Persichetti (1961, p. 223), define la escritura pandiatónica como a una específica clase de armonía estática en la cual una escala entera es empleada para formar los factores de un acorde estático. Las estructuras verticales son combinaciones de un número cualquiera de tonos pertenecientes a una escala, con un espaciamiento libre entre los sonidos (PERSICHETTI, 1961, p. 223). Como ejemplo de esa técnica, en el puente de los compases 15-16 (Ej. 42) vemos diferenciado un acorde de sol mayor con 7 de dominante en la izquierda y una escritura pandiatónica sobre la escala pentatónica de las teclas negras.



Ej. 42: Escritura pandiatónica. Ginastera, *Sonata* op.55 (c.16)

5.2 E Dodecafonismo

El empleo de la técnica de los doce sonidos, fue surgiendo en la obra de Ginastera como un *crescendo* a través de cada uno de los períodos, hasta “volcarse abiertamente al serialismo” como el propio compositor manifestaba refiriéndose a su tercer período (GINASTERA apud SUAREZ URTUBEY, 2003, p. 6). En su última etapa, este procedimiento, que como señala Scarabino, nunca fue seguido de manera dogmática por Ginastera, se hace presente, aunque no siempre reconocible como tal (SCARABINO, 1996, p. 135). Continuando con la demostración las zonas de intertextualidad, en el ejemplo 43 vemos como 2da mitad de la serie del tema principal de II movimiento de la Sonata op.22 (marcado con ligadura) es una sucesión de 4tas J y y 4tas A, al igual que la serie del compás 61 (Ej.18) del op.55.

Ej 43: Serie del II Mov. Ginastera, *Sonata* op.22. (c.1- 2)

Wylie señala que esta serie se trata de un recurso temático y no un factor de control en todo el movimiento (WYLIE, 1986, p.121). El recurso compositivo de alternancia de dos intervalos, en ocasiones hasta cerrar el círculo cromático, como el caso del compás 61 fue empleado asiduamente por Ginastera. En los compases 71-72 del I mov. del op.22 (Ej. 44) se observa como el compositor intercala 3ras, m con 2das m. hasta presentar la mitad del total cromático.

Ej. 44: 3ras m y 2das m intercaladas. I mov. Ginastera, *Sonata* op.22. (c.71-72)

De acuerdo a Luis Sánchez la *Sonata* op.55 está compuesta siguiendo la técnica serial (SANCHEZ, 2002, p.150). Comparto esta clasificación pero agrego que no se trata de una obra serial en su totalidad. Las series presentadas son dos, en los compases 61 y 81, mientras que la mayor parte de las estructuras, como visto

en el punto 3, si bien saturan el total cromático rápidamente, no están organizadas de acuerdo una serie madre.

6 SENTIMIENTOS VIRTUALES

En esta parte realizaré una interpretación personal sobre los datos presentados en los puntos 4 y 5. Buscaré expresar como interpreto las descripciones del “sonido en el tiempo” y las representaciones extratextuales, es decir que significan esas descripciones y cuales sentimientos me despiertan. Tomo como punto de partida el concepto propuesto por Ferrara (1991)³⁹, según el cual los símbolos presentes en la música tienen el poder y la capacidad de traer a la mente o a la conciencia objetos ausentes, los cuales a su vez también despertarán sentimientos. Por esta razón debemos nuevamente dejar de lado las interpretaciones racionales e intentar realizar una dramatización del discurso musical.

Ante un primer intento de escribir una secuencia narrativa sobre la Sonata op.55, comencé a buscar palabras adecuadas que manifestaran los sentimientos que me despertaba la obra. Luego pensé en que marco podría inserir algunas imágenes mentales relacionadas a esos sentimientos, intentando imaginar colores, tiempos, lugares, personajes y conflictos para elaborar una posible acción dramática. Tomé en cuenta algunos datos de referencia extratextual que presenté en el punto 5 donde Ginastera habla de ritmos indios y criollos. Suarez Urtubey siendo mas específica delimita ritmos canónicos imitativos (tema A); una *chacarera*, (tema B), el *zapateado*, melodías pentatónicas y el acorde simbólico (SUAREZ URTUBEY, 2003, p. 26). Ogas encuentra “obstinación, primitivismo, anhelo, vehemencia, contención y perseverancia” en los rasgos indígenas; “claridad y energía” en el criollismo; e “ímpetu e impulso” en los rasgos de ascendencia hispánica (OGAS, 2002, p. 61). Entonces comencé a redactar un boceto, donde debía situar aquellos sentimientos. Enseguida pensé en un paisaje puneño, sin tiempo real, donde se desarrollaba un ritual (de alabanza? de festejo? fúnebre?) en el que un grupo de hombres danzaban y cantaban alrededor de un fuego, representando algo que una cultura “civilizada” difícilmente entendería. Después imaginé la música de la sonata... pero no me convencía. Mejor podría ser en la

³⁹ Teorías de autores que relacionan la fenomenología en la música, como Langer, Kivy y Coker pueden esclarecer conceptos que serán introducidos en este tipo de análisis hermenéutico (FERRARA, 1991, p. 183).

selva, donde los indios huían de la matanza de los españoles.... eso tampoco me convencía. A buen tiempo comencé a darme cuenta que estaba banalizando tanto la temática de esas imágenes como la obra, intentando forzosamente relacionarlas de un modo literal. Por que a fin de cuentas, esta sonata no es descriptiva. Esto no quiere decir que algunas de aquellas imágenes estén prohibidas, si llegaran a servir para crearnos un clima o un ambiente. También es un hecho que Ginastera supo ligarse a la acción dramática, componiendo óperas y ballets, y el mismo compositor manifestaba que “los caracteres dramáticos debían aparecer perfectamente definidos y las pasiones debían chocar con violencia: los sentimientos primaran sobre la razón y el mundo onírico sobre lo real” (GINASTERA apud SUAREZ URTUBEY. In: CASARES RODICIO, 1999-2002, p. 631). Pero en esta sonata no hay un “programa”. Cuando la interpreto o la escucho, en mi imaginación ningún gaucho baila una chacarera, el acorde simbólico no representa a la guitarra directamente, los ritmos indígenas se desfazan, el glisando final no se emparenta con un tango. Todos esos signos están latentes, sin embargo, es entre la convivencia de ellos que la obra tiene una coherencia interna, donde las estructuras sonoras me transmiten sentimientos. Por eso creo mejor seguir “pensando” esta música de un modo en que el sonido sea la principal manifestación, y como causa de ese sonido una dramatización del discurso pueda desarrollarse y evitar pensarla de un modo inverso. La riqueza de la experiencia musical se magnifica cuando nos dejamos llevar por la música misma, y si algún símbolo debe ser relacionado conciente o inconscientemente, dejemos que esas relaciones existan en nuestra mente libremente. Por esa razón expresaré algunos sentimientos virtuales que me despierta la Sonata op.55, en primera persona y fuera del esquema de narración clásica (*principio-nudo-desenlace*).

El ataque en octavas en el registro grave, que da comienzo a la obra es directo y compulsivo. El mi¹ grave sobre el que se concluye y se inicia cada progresión (c. 2; 5; 8) pareciera establecer una polaridad, como si un imán atrajera el movimiento de las octavas hacia esa nota. La serie de ritmos imitativos sobre el acorde Bartók (c. 2-11) me generan una inquietud y exaltación. En toda esa sección, el movimiento ascendente que progresivamente va alcanzando notas cada vez más agudas, es contestado por un brusco y más corto gesto descendente que

pareciera negar la subida, dándome como resultado la sensación de que esa lucha por llegar a la cima es rápidamente vencida por una caída.

Cuando aparece el ritmo de chacarera (c. 12) la inquietud y la exaltación dejan lugar a una afirmación más clara y estable. La repetición sobre la nota $fa\#5$ diferencia este gesto con el anterior, el cual nunca permanecía en el mismo lugar. Ese ritmo de chacarera representa al gaucho, pero ese gaucho no está bailando ni realizando rodeos de amor a su china sino que está galopando, escapando de algún peligro. Esa marcha se detiene en una confusión (c.15) pero enseguida la decisión y la acción se restablecen, prolongándose el discurso anterior, enfatizándose el $fa\#$ con bordaduras inferiores y superiores.

Una breve línea se luce en la inflexión cromática $la-sol\#-la$ del (c. 30), resaltándose por su carácter melodioso en comparación con la saturación sonora que la rodea. Este “respiro” melódico es contestado por gestos descendentes que llegan al extremo grave, (re1 c. 32) hasta el momento la nota más grave de la obra. Allí el movimiento se detiene por primera vez, y se dividen los planos sonoros, generando una contradicción, en la que mientras un bloque sonoro permanece estático el otro se mueve (como si el gaucho animara a su caballo a ir más deprisa y el animal se rehusase). En los compases 34 y 35, el ritmo debe ser exacto: 1-2-3-1-2/ 1-2-3-1-2-3-1-2/⁴⁰. El segundo de estos compases es como un grito pelado y enojado, sin respuesta. Las 3ras paralelas descendentes, retoman la marcha, un poco calmadas en un *messo piano*; y de nuevo el *FF* súbito comienza un desbocado galope (casilla para repetición o para el desarrollo).

En el desarrollo los sentimientos hasta ese momento presentes son intensificados. El cromatismo imitativo (c. 50) me hace sentir que una serie de obstáculos (físicos y psíquicos) dificultan la marcha y el movimiento; de repente en el glisando en terceras que me retrae a la marcha normal (c. 53). Las subidas y bajadas de los c. 63-66 me generan una sensación de movimiento en espiral, donde no siento un suelo consistente o una meta clara (como si el caballo estuviera atravesando un río). El cambio de 6/8 a 3/4, (hemiola c. 67) se presenta como un evento más claro, es como un intento de salirse del espiral. En el c.71 estoy

⁴⁰ Nissman señala como el ritmo 1-2 +1-2+ 1-2-3, de características semejantes a aquel, que se presenta en la mayoría de la música para piano de Ginastera (NISSMAN, 2002, p. 243)

atrapado de nuevo, encontrando por fin la salida en el glisando de movimiento contrario (c.74).

Todas las progresiones sobre los acordes Bartók del desarrollo se dan en un movimiento descendente (c. 46-48; 59-60-; 75-76), lo que corresponde al inverso del inicio. En consecuencia, aquellos descensos parecen ser un forma de “tomar carrera” para enfrentar los ascensos siguientes (c.49; 61-62). Cuando se presenta la fórmula cadencial con el acorde simbólico (c.77), el carácter de la obra cambia. Estos compases me generan una sensación mas estable y menos conflictiva, con una cierta despreocupación y humor.

La cadencia se eleva desde el grave (c. 81) generando una expectativa incierta. Se acerca un final, pero no se anticipa como será. La aparición de una melodía pentatónica que me recuerda melódicamente a un “carnavalito” (c. 92) me sugiere una esperanza, dado que con esa danza se festeja el carnaval. Esa esperanza se aleja en el momento que irrumpe en el agudo un trémolo que aumenta progresivamente la sonoridad y la tensión, como si fuera a explotar (c.104-107). La consecuencia de esa tensión se presenta como una estruendosa liberación sonora en el grave (c.108-110). Una reflexión, en la que siento la expresión de un humano (c.111), es interrumpida por una desintegración de aquel mundo imaginario. A pesar de que el final es intenso, siento que se trata un final “abierto” en el que no tengo certeza sobre el destino. No hay una victoria, tampoco una derrota...

7 MUNDO ONTO-HISTÓRICO

Ginastera nació y creció en una Buenos Aires, capital del país, ciudad cosmopolita, en el seno de una familia de clase media. Su educación y sus costumbres corresponden a la vida moderna. La presencia del mundo folklórico que habitó su imaginario, se presenta exclusivamente en su música, ya que a lo largo de su vida se mantuvo urbano; sin embargo hay en sus obras una esencia de la música criolla que, en mi opinión, fue captada por él desde sus comienzos. Ogas resalta el hecho de que Ginastera al dejar de lado las figuras del cosmopolitismo porteño “evita la utilización de la caracterización más estereotipada a nivel internacional, el tango, y pone énfasis en elementos del folklore que comparten rasgos característicos con la mayoría de las especies folklóricas del América Latina” (OGAS, 2002, p. 54).

Las declaraciones del compositor sobre la presencia de paisajes americanos o de las figuras del gaucho y del indio en su música se presentan muchas veces como descripciones fenomenológicas: [...]“ritmos fuertes y obsesivos, que recuerdan a las danzas masculinas; la cualidad contemplativa de ciertos adagios que sugieren la tranquilidad pampeana o el carácter esotérico y mágico de algunos paisajes que recuerdan la naturaleza impenetrable del país” (GINASTERA apud SUAREZ URTUBEY, 1967, p. 26-27).

Desde sus primeras composiciones dos paisajes están diferenciados en los títulos de algunas obras: La Puna, una planicie a 4000 metros de altura, recostada sobre la cordillera de los andes (SUAREZ URTUBEY, 2003, p. 21) que corresponde al nor-oeste de Argentina, con una mayor presencia aborígen, y las Pampas, que corresponden a la región central de ese país, Uruguay y sur de Brasil, donde se arraigó la figura del gaucho.

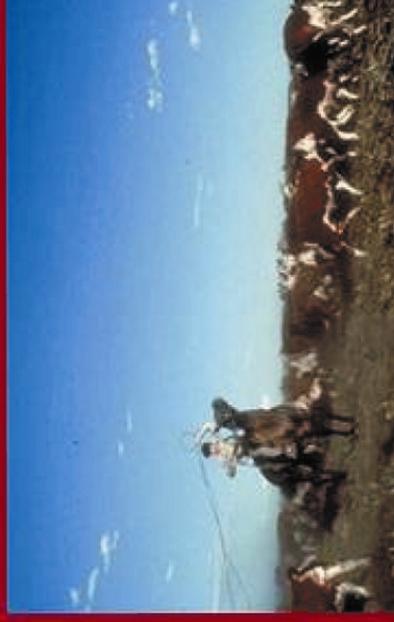
Hacia el final de su vida el compositor manifestaba su tendencia panamericanista mediante la incorporación de elementos indígenas en sus composiciones declarando: “En cierta forma, lo que hago es una reconstrucción de un aspecto trascendental del antiguo mundo pre-colombino” (TAN in: WYLIE, 1986, p.35).

Paisajes y personajes en la música de Ginastera



Paisaje puneño.
Noroeste argentino
Presencia indígena

Paisaje pampeano
Región central argentina
Presencia gauchesca



7.1 CONTRASTES CULTURALES Y LA FORMA SONATA

Refiriéndose a la claridad con la que Ginastera utiliza las formas tradicionales, Malena Kuss expresa: “es especialmente en la sonata y el concierto - formas concebidas no solo como vehículo de contraste dramático sino, especialmente, de virtuosismo instrumental genuinamente idiomático- en el que el compositor retiene su pasado romántico” (KUSS, 1986, p. 4).

El virtuosismo instrumental en el caso del op.55 es evidente desde una primera observación de la escritura, ahora bien ¿Cuáles serían los elementos de contraste dramático a las que Kuss hace referencia, en este caso específicamente de la “forma Sonata”?

Remontándonos un poco en la historia de esta forma, de acuerdo a Joseph. N Straus (1990, p. 96) la sonata es una forma musical que surgió en occidente y se desarrolló a lo largo del devenir de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX como una forma bipartita que se caracteriza por contener contrastes entre sus diferentes partes. Dichos contrastes fueron de diversos tipos. En el siglo XVII, dentro del marco de la armonía tonal funcional, los contrastes entre las secciones de la sonata eran armónicos, es decir dada una tonalidad principal en la obra, se contrastaba modulando hacia el 5 grado (o hacia la relativa mayor en el caso de las sonatas sen tonalidad menor), para recapitular y reexponer en la tonalidad inicial. Se trata entonces de un contraste armónico.

Con la expansión de la tonalidad durante el romanticismo del siglo XIX, muchos compositores comenzaron a realizar modulaciones hacia tonalidades cada vez más lejanas, dejando atrás la clásica modulación hacia el 5 grado. Por consecuencia, los contrastes dejaron de ser exclusivamente armónicos y se caracterizaron por contrastar temáticamente. Mientras un primer tema sería declamatorio, masculino, decidido, el segundo tema contrastaría por su carácter lírico, cantabile. Recordemos que todavía nos encontramos dentro del marco tonal, pero las modulaciones dejaban de ser estrictamente hacia el 5 grado, ganando presencia las modulaciones hacia tonalidades mas lejanas.

Ahora bien, si para los compositores del siglo XX, como es el caso de Ginastera, la sonata es, de acuerdo a Straus (1990, p. 97) un artefacto histórico, una forma predeterminada moldeada a través de las prácticas anteriores,

inevitablemente habrá una dicotomía entre la forma y el contenido en las sonatas de aquel siglo. En ellas la forma tradicional esta generalmente evocada por la organización temática, que en muchos casos incluirá una exposición con dos áreas temáticas contrastantes, un desarrollo y una reexposición.

Volviendo sobre la Sonata op. 55, desde un punto de vista fenomenológico, describo la percepción de estas dos secciones como compulsivas y masculinas, es decir que tampoco existe un contraste de tipo *Decidido - Cantabile*, como si se encuentran entre los temas A y B de las Sonatas op.22 y op.53. Entonces la pregunta es ¿de qué manera se dan las áreas contrastes en esta sonata donde el mismo matiz y carácter se suceden desde principio a fin?

La diferenciación mencionada recientemente entre ritmos indígenas y criollos me lleva a pensar que los contrastes en este opus están presentes en otro plano que no es estrictamente fenomenológico. De una forma menos “escolástica”, esos contrastes pueden entenderse entre el sintagma “aborigen”, presente el tema A, y el sintagma de criollismo en el tema B (OGAS 2002, p. 61). En resumen, conviven en el op.55 aspectos del indigenismo y del criollismo, afirmando y representando contrastes culturales, incluyéndose estos también en los contrastes sonoros propios de la obra, estableciendo ambos una importante característica que individualiza a la forma sonata de todos los tiempos: su áreas contrastantes.

7.2 “SER” EN LA SONATA OP.55

La Sonata op.55 tiene un comienzo y un fin. Entre esos puntos se establece un segmento temporal en el cual se sucederán en todas sus dimensiones cada uno de los eventos musicales. La aparición del primer sonido de una obra es un signo... avisa que la obra comenzó. Pero por que no pensar que en realidad esa aparición física del sonido es solo una manifestación de algo que ya había comenzado antes...un segundo, un año... incluso puede haber comenzado en otro espacio físico, y lo que percibimos como inicio es solo un eco o una consecuencia.

La Sonata op.55, para mi, no comienza en el momento del ataque. La obra comenzó en una lucha vital, librada antes de mi conciencia. El silencio previo al comienzo⁴¹ esta cargado de tensión, y el violento fuertísimo inicial es la consecuencia de esa

lucha hasta ese momento silenciada, que quiere manifestarse en sonido. Un sentimiento latente se suma a mi mundo simbólico, a mis desesperos reales, a mis temores ancestrales.

Existen obras que con solo pensarlas me emocionan y además me despiertan un placer en el tacto sumado al placer auditivo. Algunas músicas son intimistas, y parecen sonar mejor entre pocas (o solo una) personas que cuando se relacionan con un público numeroso. La Sonata op.55 representa lo contrario a eso. Ella quiere expresarse y envolver al oyente, quitándole su privacidad. Tiene que ser impulsiva y hasta autoritaria; parece librar una lucha contra el intérprete y el auditorio. No se trata de un juicio sobre el hecho de si me gusta o no me gusta; me refiero a algo más allá de los simples opuestos. Mis sentimientos para ella son encontrados. Es que se trata de una obra que, en mi opinión, no tiene como propósito “agradar” un sentido esteticista de la palabra. Mas que agradar, la obra transmite una cierta antipatía y un sentimiento que en realidad me despierta voluntad de escapar, de no detenerme a oír el discurso, sino solamente a expresarlo. Por que si bien dentro del segmento de tiempo entre su principio y su fin ocurrirán cosas diferentes y en cierta forma contrastantes, en el fondo toda la sonata parece estar gobernada por una fuerza centrípeta que me absorbe.

Por eso, si bien siento el “aferramiento vital” que expresa Julio Ogas refiriéndose al carácter interno de la sonata, pienso que ese aferramiento se manifiesta negativamente también como una “huida del destino”.

⁴¹ Ese silencio no esta escrito en la partitura, me refiero al silencio de “preparación”.

8 AUDICIÓN ABIERTA

En esta instancia analítica final, se pretende describir una nueva audición tendiendo redes que relacionen todos los conceptos y datos obtenidos y desarrollados hasta el momento. Es muy probable que la relación del analista con la obra haya sufrido cambios. En mi caso, desde mi lugar de analista e intérprete, no solo por el hecho de poseer más información sobre la obra (lo cual podría no interferir en la interpretación), mas también por la reflexión sobre que es lo que la obra quiere comunicarme (incluyendo también lo que Ginastera quiso comunicar), mi visión sobre la sonata se modificó. Esa reflexión enriqueció y nutrió mi óptica sobre la música y sobre la comunicación que se pone en juego cuando interpreto una determinada obra. Queda implícito, según el desarrollo de cada uno de los puntos anteriores, que no es solo uno sino varios niveles de comunicación los que se ponen en juego. Y esos variados niveles, en el momento de la ejecución se presentan de manera holística⁴², relacionándose cada uno de los elementos y de los sentimientos como parte de un todo.

Cada interpretación es única; todas están presas de su característica temporal. Ayer no será igual que hoy, ni nunca lo será. Para interpretar la Sonata op.55, entre la cantidad de información que poseemos, algo es claro desde el comienzo: el compositor pide "impetuosamente". Y buscando ese fino equilibrio entre sentir lo que se expresa sin que ese sentimiento empañe la integridad emocional necesaria para llevar a cabo la interpretación, puedo pensar en Ginastera aferrándose al tiempo vital, reivindicar una causa social, o ser yo mismo el que este con violencia ante algún disgusto personal... pero en definitiva el sentimiento es el mismo.

Ginastera expresó sentimientos e ideas a través de las estructuras que conforman obra; esas estructuras, por si solas no llegan a comunicar su intención final si no son insertas en un contexto. La prueba de esto es que la Sonata op.55 comparte elementos estructurales con obras tempranas, sin embargo el discurso se

⁴² Holístico: tendencia que permite entender los eventos desde el punto de vista de las múltiples interacciones que los caracterizan; corresponde a una actitud integradora como también a una teoría explicativa que orienta hacia una comprensión contextual de los procesos, de los protagonistas y de sus contextos.
Disponible en:< <http://www.monografias.com/trabajos7/holis/holis.shtml>> Fecha de acceso: 2 de marzo 2007.

aparta considerablemente del modo de organizar los temas de acuerdo a la estética clásico-romántica que se percibe en su primer periodo. El acorde Bartók, las escalas pentatónicas, los ritmos obsesivos, en fin todos los elementos que presenté en el análisis, adquieren en esta sonata una personalidad propia, y si bien esas estructuras la emparentan con otras obras, esto no le quita su individualidad. Theodor Adorno (1903-1969) refiere⁴³...” “La música tiene pleno sentido cuando mas completamente se determina y no meramente porque sus momentos singulares expresen algo simbólico” (ADORNO apud IBAÑEZ LUQUE, 2005).

Por lo tanto creo que debemos desarrollar un censo relativo de cada una de sus partes que nos permita relacionar de manera amplia cada una de esas estructuras y su sentido interno con el medio, la cultura y el hombre que las crea, para que en última instancia y paradójicamente, dejemos de percibir la obra como una suma de partes separadas y podamos sentirla como un todo.

⁴³ Theodor Adorno (1903-1969): fue uno de los más importantes representantes de la Teoría Crítica de la Escuela de Fráncfort En los ensayos sobre música, Adorno ligaba la forma musical con complejos conceptos filosóficos. Su filosofía continuó en la línea de un análisis del racionalismo como instrumento a la vez de libertad y de dominio, y de una crítica de la sociedad capitalista como restricción de las formas de pensamiento y acción. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Theodor_Adorno>. Fecha de ingreso:1-12-2005

9 GUÍA PARA LA INTERPRETACIÓN

En este punto presentaré algunas recomendaciones, que son el fruto de mi experiencia vivida mientras estudié la sonata para presentarla en público y también de las críticas y observaciones que surgieron en el momento de interpretarla ante otras personas (público de concierto, profesores, colegas y amigos). Es una realidad que cada instrumentista posee una conformación de la mano diferente, y por esa razón raramente un abordaje técnico se adecua para todos por igual. En esta sonata abundan pasajes que deben ser “trucados” o modificados (a veces mínimamente), siempre teniendo en cuenta qué es lo más importante que se quiere expresar, ya que si bien la escrita es perfectamente pianística, algunos puntos que señalaré más adelante son físicamente imposibles.

Divido esta guía en dos partes: la primera incluye las cuestiones sobre soluciones prácticas en el estudio de la sonata (digitaciones, modos de ataque para la producción sonora, pedales, tempo, estudio de los ritmos). En la segunda introduzco algunas ideas sobre referencias extratextuales que podemos tener en cuenta para la búsqueda de sonoridades en el instrumento.

9.1 PRÁCTICAS DE ESTUDIO

Las posibilidades de ejercicios que pueden surgir para encarar una determinada dificultad son inmensas y deberíamos evitar caer en la simple repetición mecánica del pasaje a resolver, sin determinar cual es la dificultad específica que queremos resolver (un salto; un cruce de o sobre el pulgar; un cambio de posición de teclas blancas a negras o *vic.*) aspectos estos que si no son trabajados conscientemente pueden ocasionar problemas rítmicos o fraseos inapropiados. Creo que si entendemos a esta parte del estudio como algo en el que también pueden entrar en juego la creación y la diversión, lo encararemos de una manera menos tensa y más y placentera, lo cual será también más eficaz.

9.1.2 Progresiones sobre el acorde Bártok

Dejando de lado las indicaciones de carácter y tempo, la primera estructura de la cual tuve conciencia fue el acorde Bartók, que se encuentra quebrado en dos sextas menores en los compases 1-12 y en el otros compases del desarrollo. Una vez que experimenté como se conforma ese acorde en la mano y en la topografía del teclado (ver ej. 6) comencé a ejercitar con diferentes fórmulas rítmicas, el lanzamiento de mi mano de manera que caiga en esa forma en cualquier registro, siempre soltando completamente la musculatura del brazo y antebrazo en el momento en que el acorde sonó. La digitación que escogí para esta estructura es 5-4-2-1 para la mano izq. y 1-2-4-5 para la derecha, no modificándola en ningún caso. (solo el 3er dedo quedara sin producir sonido). Fue de utilidad para mi ir estudiando donde se apoya cada dedo, y por consiguiente cual será el juego lateral de la muñeca dependiendo si 5tos o pulgares depositan el peso del brazo en tecla blanca o negra. El intervalo extremo de este acorde es una 7ma mayor, por lo tanto en la mayoría de los casos los dedos pulgar y quinto estarán ubicados indistintamente uno en tecla blanca y el otro en tecla negra (solo las 7mas do-si y fa-mi se dan entre teclas blancas). En consecuencia, una vez concientes de esto debemos buscar la mayor comodidad en esta posición que se presenta un poco desequilibrada. También como ejercicio fue útil para mí practicar la escala cromática sobre este acorde, de manera de ir descubriendo exactamente como se ubica la mano en cada caso. Pensando “matemáticamente” que el teclado del piano es un segmento (1,22 m), cada tecla blanca corresponde a una unidad exactamente igual de 2,2 cm, las teclas negras están a 1,5 cm sobre las blancas (solo eso!) Este dato es importante para no desperdiciar energía subiendo los dedos más de lo que se necesita, con la consecuente desconexión táctil y falta de control del toque.

Para facilitar el estudio de las progresiones simétricas sobre los acordes Bartók me sirvió reflexionar del siguiente modo

1) Las dos manos se moverán siempre de forma paralela en movimiento directo; los pulgares siempre se ubicaran respectivamente a un intervalo de tercera menor (este dedo es para mi una referencia vital a la hora de ubicar la mano en algún punto del teclado). El intervalo melódico que mas se percibe es una 3ra m descendente (m.d.) y su canon imitativo de 3ra m ascendente (m.i.)

2) El movimiento hacia la derecha (en el caso de las progresiones ascendentes compases 1-12), va describiendo también una progresión en la que los puntos que corresponden a cada tecla forman una progresión simétrica sobre el segmento del teclado. En primer lugar imaginar (sin tocar) observado el teclado desde el mismo punto de vista que tendríamos si estuviéramos tocando la progresión, donde se irán ubicando las manos, y luego ejecutar la progresión.

9.1.3 Rítmica

Como mencioné en el punto 3, gran parte de la sonata y en especial las progresiones sobre los acordes Bartók están elaboradas de acuerdo a la técnica de ritmos aditivos (en los que es fácil perder la cuenta sobre que pulso estamos). Para entender estos pasajes, o mejor dicho para “sentirlos”, no de un modo puramente racional, realicé una analogía de la rítmica de los compases 1 al 12 (ver cuadro n°1 p. 32) relacionando el discurso musical con la prosodia. Para ello escribí un texto especialmente para este pasaje (la letra puede resultar un poco ingenua pero lo importante es la claridad de la articulación), que debe ser pronunciado de principio a fin, de modo que cada una de las sílabas sean de igual duración (como cantando un “rap”)

1 Sílabas = 1  (la velocidad puede variar hasta acercarse al tiempo de la sonata)

=138) || =

To/ca -el tam/**bor**/

In/dio- to/ba- con- su -tri/bu- va- can/tan/do

Va- to/can/do el- tam/**bor**

In/dio- to/ba- con- su- tri/bu- va-cantando, va- dan/zan/do

Fuer/te- va- to/can/do- el tam/**bor**

In/dio- to/ba- con- su- tri/bu- va- can/tan/do, va- dan/zan/do, y- sal/tan/do

Siem/pre- fuer/te- va- to/can/do -el- tam/**bor**

Si bien todas las sílabas son acentuadas y sueltas, marqué con negrita el final de la palabra “Tambor” por que creo que ese tiempo debe ser realzado para mostrar el inicio de cada progresión (corresponde a la nota mi^1 de la mano izquierda). En el último verso se produce una “imbricación”, de modo que el último pulso (que corresponde a la sílaba “bor”) es también el comienzo de lo que será el tema B en 6/8 (en el resultado del gráfico total del texto se puede entender visualmente como se da el agrandamiento simétrico).

Para experimentar sentir el ritmo con todo el cuerpo (dejando por un momento de lado la obsesión que como pianistas tenemos con las manos), propongo una variante del paso anterior. El ejercicio, también fuera del instrumento, consiste en ponerse de pie y mientras se recita el texto, con el mismo pulso del recitado ir alternando el pie de apoyo en cada sílaba. La Silaba en negrita (“bor”) siempre coincidirá apoyándose en un mismo pie, por consecuente, la silaba “in” de indio siempre estará en el otro pie. Será necesario un control y además se debe realizar en un *tempo* más lento que el indicado para la sonata, pero gradualmente se puede aumentar hasta aproximarse al *tempo* ideal. Creo que este ejercicio ayuda a tener un control rítmico sobre el pasaje de los compases 1 al 12, en que el *tempo* debe ser inmutable.

9.1.4 Pedalización

No existen indicaciones de pedal en la edición de la Sonata op.55. Esto puede ser en parte porque esta obra seguramente será abordada por pianistas que ya tengan un conocimiento de la cantidad de recursos y efectos que se obtienen de las diferentes pedalizaciones. Por otro lado el carácter percusivo que Ginastera requiere en este tipo de escritura restringe el uso del pedal armónico, que será empleado solo para producir algún efecto tímbrico y no como un recurso para ligar. Además, ante el hecho de que en esta sonata el total cromático se renueva constantemente, un pedal mal empleado creará sonoridades que en mi opinión no son las buscadas por Ginastera en este caso. La pedalizaciones más importantes de remarcar, que obviamente van a variar de acuerdo al tipo de piano son:

Pedal tonal: los compases 15; 31 y 57 que son análogos al tipo de escritura presentada en los ej. 11,12 y 13, sugieren la utilización del pedal tonal que permita prolongar el sonido de las blancas con puntillo sobre el ritmo de las corcheas.

Pedal armónico: el pedal armónico adquiere una función apropiada para este tipo de obra si no llega a bajarse hasta el fondo y se acciona de una manera rítmica y precisa. En los compases 92-103 (Ej. 25), puede crearse un efecto “envolvente” si el matiz baja hasta un piano y los clusters de la mano izquierda son atacados en pianísimo junto con el pedal armónico que ayude a “empastar” esos clusters. Es necesario retirar el pedal en el momento en que los clusters comienzan a bajar en el registro.

9.1.5 Glisandos

Los glisandos en octavas y terceras, en teclas blancas o negras se presentan en la sonata como un efecto que refuerza y resalta el inicio de una nueva frase; Ogas (2002, p. 50) los denomina sintagma de interjección. Realizar un glisando ascendente con el pulgar de la mano derecha es verdaderamente incomodo y debe ser estudiado por etapas, unos pocos minutos, dejando descansar la mano entre cada vez que se practica. Por otro lado ese tipo de glisando será posible de realizarse solo en pianos que tengan un teclado de mecanismo liviano y regulado. Si ese no fuera el caso, la solución mas sana en mi opinión es realizarlo del modo mas común (es decir con palma de la mano hacia arriba y la parte de los dedos que corresponden a las uñas), porque a final de cuentas la función de este glisando es realzar lo que sigue.

Barbara Nissman refiere en una correspondencia personal en la que pedí consejos sobre la interpretación de la obra: “El único consejo que puedo ofrecer sobre los glisandos es que estos deben sonar como un relleno (no es tan importante que cada nota sea oída); es el efecto sonoro lo que se busca y el pulso rítmico debe ser mantenido”⁴⁴.

El tema “B” se inicia con un glisando en octavas (ver ej.11 p.38). Para evitar retardar el tiempo enérgico del comienzo de ese tema, el glisando, deberá “robarle”

medio tiempo a la última corchea del compás 11 para lo cual también será necesario un imperceptible estiramiento de las dos últimas corcheas de ese compás. Esta pequeña modificación contribuirá a dar realce al inicio del tema B. Ese mismo criterio podrá tomarse en los compases 17, 19, 21 y en los casos similares del desarrollo. Propongo a continuación algunos pasos para ejercitar la ejecución de los glisandos en notas dobles:

Posicionar los dedos que realizarán el glisando sobre las notas en las que comienza el mismo y sin bajar las teclas deslizar la mano hasta la/s notas donde el glisando finaliza. El objetivo de este ejercicio es grabar en la memoria muscular la extensión del glisando (la cantidad de notas que abarca en el registro), por esa razón es que este ejercicio se debe realizar sin sonido, con un movimiento preciso y evitando tensiones excesivas.

Estudiar el glisando con los dedos por separado (solo el pulgar, y luego solo el 5to). Es importantísimo mantener el brazo relajado y pensar que solo estamos trasladando el peso sobre el teclado y no haciendo fuerza hacia abajo.

Para ubicar los glisandos en el contexto del compás, estudiar desde la última nota en posición normal de la mano, seguido el glisando y la nota de llegada. De esa forma ir incrementando las notas que se anteponen al pasaje de a una por vez.

Ejemplo: tocar la última nota del c.11 (la); glisando hasta el fa# y parar. Repetir hasta que la mano sepa el recorrido. Después tocar la anteúltima y la última nota del compás 11 (mi-la) glisando y hasta el fa# y parar. Así sucesivamente hasta lograr tocar todo el compás 11, el glisando y la primera nota del compás 12, agregando siempre una nota por vez, hasta que el glisando se introduzca sin alterar el tiempo del pasaje.

Mi experiencia en el estudio de los glisandos fue positiva, pero encaré su estudio de un modo metódico y sin intentar forzar la musculatura. En el transcurso de algunos días surgieron callos que me reforzaron la piel de los dedos, que no está acostumbrada a ese tipo de roces, y naturalmente pude continuar el estudio evitando dolores.

⁴⁴ The only advised I can offer about the Glissandi is that they are intended as sound filler-it is not so important than every note should be heard- It is the sound effect that is wanted here and the rhythmic pulse. must be

9.2 TENSIONES Y REPOSOS

Una de las dificultades mayores de la obra es mantener un sonido y un temperamento que la unifique del principio al fin. En ese aspecto la sonata se presenta como un desafío, ya que el peligro de decaer en fuerzas a medida que la sonata avanza es grande. Por esa razón creo que aquel *FF* del comienzo no debería extralimitarse, y si deberá permitirnos sentir que podemos crecer siempre un poco más. Este consejo encontrará un mayor sentido si pensamos que hacia el final, luego de los trémolos (c.104), la sensación de inexorabilidad se logrará con un aumento del matiz, cosa que será posible solo si supimos guardar una “reserva” para estos compases definitivos y violentos.

El carácter predominante de la música es decidido e impetuoso, y las sonoridades son en la mayor parte del tiempo tensas. Pero paradójicamente cuanto menos tensión muscular innecesaria acumulemos a lo largo de la ejecución, se podrá transmitir mejor aquella tensión en el carácter, sin que las fuerzas decaigan. Para esto creo que es muy importante detenernos en el estudio en el preciso momento en que se detecta una tensión muscular innecesaria. Pensando a la obra como un todo, que solo tiene un movimiento, recordemos además que los matices son también relativos, y que el *FF* que damos al comienzo no tiene por que ser el límite sonoro del instrumento ni de nuestra capacidad.

A pesar de que en esta obra no existe un marco armónico funcional en el que puedan analizarse objetivamente la sucesión de tensiones y reposos, las descripciones fenomenológicas de los puntos 4, 5, 6 y 7 esclarecen en buena medida como personalmente vivo en esa obra las expectativas generadas y su cumplimiento o no cumplimiento. Presento a continuación un relato relacionado con la arquitectura de la obra y los puntos de relieve del discurso.

9.2.1 ¿Un posible clímax?

Entre tanta densidad de acordes y el continuo *FF*, en un primer momento no quedaba claro para mí hacia que punto se dirigía el discurso musical; el fraseo fue surgiendo a medida que comencé a tocar la obra de principio a fin. Desde los

primeros intentos de ejecución, sentía que el compás 67, donde se produce una “hemiola”, era un punto alto, un clímax.

Una vez que conseguí la grabación de la sonata por Julio Ogas⁴⁵, realicé una experiencia para determinar si mi intuición sobre ese clímax tenía algún soporte teórico. Contando con el programa *Windows Media Player*, que realiza un cronometrado en segundos y permite detener la grabación en un punto exacto, busqué hallar cuál era la mitad exacta de la sonata. La interpretación de Ogas en ese registro dura 4’19”. Fácilmente calculable, su mitad ocurre en torno a los 2”10”. El compás 67, (que percibo como clímax) llega a los 2’19”, o sea 9 segundos más tarde con respecto a la mitad exacta.

Realicé el mismo procedimiento sobre la interpretación de Barbara Nissman que arrojó cifras semejantes: duración total: 4’44”; mitad: 2’22”; compás 67: 2”27” o sea 5 segundos después de la mitad. Teniendo en cuenta que la sección de los compases 41 al 80 se repiten literalmente, esta hemiola se escuchará también a los 3’14”.

Si bien de acuerdo a Scarabino, este recurso rítmico fue muy empleado por Ginastera,⁴⁶ en el caso del op.55, esa hemiola se da solo en la sección que corresponde a la mitad, quedando bien diferenciado de la intrincada rítmica que caracteriza todo el movimiento. Es decir que dentro de la sonata ese cambio de de 6/8 a 3/4 se percibe como un evento singular. Si además relacionamos este ritmo del c. 67  directamente con el gesto inicial  del c.1 (las 3  son

exactamente al doble de tiempo que las , podemos percibir en esa aumentación⁴⁷

un momento de refuerzo o insistencia sobre ese ritmo de 4 pulsos.

Resumiendo: hacia la mitad de la obra, el ritmo del gesto inicial, que permanece latente en nuestra conciencia, se ve modificado por una hemiola, que

⁴⁵ CD: **Alberto Ginastera Obra integral para piano** Vol: II. Cosentino IRCO 211

⁴⁶ Tomemos como ejemplo el IV movimiento de la Sonata n°1 op.22; la ambigüedad rítmica 3 a 2 se produce insistentemente, por lo cual pasa a ser percibida como “normal” dentro del contexto.

⁴⁷ Aumentación: técnica de transformación temática consistente en aumentar de valor las duraciones del material de partida. Tradicionalmente, los valores son duplicados o cuadruplicados, pero la aumentación irregular permite otras posibilidades.

en lugar de contradecir nuestro recuerdo del ritmo del gesto inicial, lo afirma convencidamente, como una obsesión.⁴⁸ Por otra parte, dada la repetición de toda la sección del desarrollo por la doble barra, la hemiola se escuchará en dos oportunidades. La pregunta es: ¿deberá necesariamente ser repetida en el mismo matiz? ¿Cuál de las dos veces será más intensa? Aquí nos encontramos ante una de las tantas decisiones que como intérpretes debemos tomar. Personalmente, en mi interpretación intento reforzar más la segunda vuelta, aunque en verdad no tengo explicaciones lógicas para determinar por qué.

9.3 REFERENCIAS SONORAS

Una parte muy importante en la actividad de un instrumentista es la búsqueda de un sonido propio, que es uno de los aspectos que determina la individualidad de una interpretación. Dos pianistas tocando un mismo instrumento no sonarán igual, no solo por diferencias en tempos, fraseos, y matices, sino también en gran medida por la calidad de sonido de cada uno. Ese aspecto debe ser estudiado y cuidado en mi opinión tanto como la rítmica, las articulaciones y todas las cualidades que engloban una interpretación. Ante la aparente facilidad que otorga el piano para extraer el sonido, en comparación con otros instrumentos, el pianista muchas veces olvida su responsabilidad de ser el “artesano” de su propio sonido, ignorando su capacidad de moldear ese sonido para adecuarlo a la obra que está interpretando o al sentimiento que quiere expresar. Esa capacidad de moldear el sonido está relacionada, en mi opinión, con la búsqueda de referentes sonoros. Personalmente en esa práctica es donde experimento y comparo diferentes tipos de sonido: de otros pianistas con el mío, o intentando imitar y producir otros sonidos que no son de “naturaleza pianística”.

Volviendo sobre Ginastera, encuentro que la interpretación de su música puede proporcionar al intérprete una gran satisfacción, ya que este compositor

⁴⁸ También el ritmo final del compás 113 en la mano izquierda es semejante al ritmo del compás 1.

requirió del piano sonoridades y efectos característicos y originales, en los que el virtuosismo muchas veces presente, se justifica plenamente bajo un discurso musical sólido. Esos efectos característicos nacen de una doble intención del compositor: por un lado incluirse dentro de la tradicional escrita pianística (el mismo Ginastera declaraba ubicarse “dentro de la tradición Lisztiana” (GINASTERA apud BARBOSA-LIMA, 1991, p.6), y por el otro lado su interés y búsqueda sobre diferentes aspectos de la música folklórica americana. Esa búsqueda comenzó con la inclusión de ritmos de danzas, (ej: malambo, baguala), títulos sugestivos, (ej: puneña, norteña, cuyana) hasta relacionarse más directamente con los “sonidos” propiamente dichos de la cultura nativa. Como consecuencia, ese proceso lo llevó a ampliar la paleta sonora de su orquestación sinfónica, al punto de incluir en la “*Cantata para América Mágica*” y en “*Popol Vuh*” instrumentos aborígenes americanos, “imprescindibles a su juicio para una reconstrucción sonora del mundo maya” (GINASTERA apud SUAREZ URTUBEY, 2003, p. 21). Esa reconstrucción de un mundo sonoro ajeno a la música europea, a través de la utilización de aquellos instrumentos aborígenes, también se presentan como un referente evocado cuando Ginastera compone exclusivamente para piano. En la Sonata n°2 op.53 el compositor indica en el c. 65 “*come una cassa india*” y un poco más adelante en c. 71 “*como “kenas”*”⁴⁹). Este tipo de indicaciones nos retrotrae a lo expresado recientemente sobre la búsqueda de referentes sonoros que debe experimentar el pianista. En este caso se pone en juego la propiedad imitativa del instrumentista para ampliar su paleta sonora buscando (e imaginando) los timbres de diferentes instrumentos. La manera más directa que tenemos de conocer esos referentes es escuchando esos instrumentos en su contexto (muchos de ellos afinados en escalas características de diferentes regiones), lo cual será doblemente enriquecedor ya que esto nos remitirá también a la escucha de danzas y canciones folklóricas.

Respecto a esta búsqueda sonora, Barbara Nissman (2002, p. 289) considera de importancia conocer los referentes musicales que Bartók refiere en su música advirtiéndole sin embargo sobre la propiedad universal de la música de ese

⁴⁹ *KENA* o *QUENA*: Instrumento aerófono, flauta vertical, sin aeroconducto, con escotadura en forma de "u" o "v" en el extremo distal, construida en caña o hueso de unos 30 a 40 cm. de largo. Se cree de origen americano, utilizada por los aborígenes vinculados al imperio incaico, han heredado los actuales habitantes este instrumento de claro timbre y múltiples posibilidades de ejecución. Empleada en el norte de la República Argentina, Bolivia, Ecuador y Perú. Disponible en: < <http://tq.educ.ar/grp0001/quena.htm> >

compositor, característica que no la restringe a ser interpretada solo por conocedores del folklore húngaro. No obstante, en su opinión, un intérprete serio de Bartók debería ciertamente intentar conocer la tradicional música nativa de aquella región. Para eso la autora introduce parte de un catálogo existente con grabaciones de música folklórica húngara que pueden ser adquiridas comercialmente (NISSMAN, 2002, p. 289).

En el caso de la música folklórica argentina, por el hecho de ser una manifestación cultural viva que no siempre corresponde a un diacronismo, es difícil establecer un catalogo objetivo. Actualmente en el Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega” con sede en Buenos Aires, se esta creando una fonoteca donde se disponibilizará un catálogo y además una colección que cuenta con más de 80.000 unidades de diferente soporte sonoro, que incluye discos, casetes, magazines y discos compactos, que abarcan un abanico amplio de músicas. La información puede ser obtenida a través del sitio Web <www.inmuvega.gov.ar>

Refiriéndose a la presencia insoslayable del folklore en el estilo de Ginastera Scarabino apunta: “Indagar sobre posibles derivaciones, influencias o simplemente climas expresivos de las canciones y danzas del folklore argentino en las cuales el compositor encontró sus fuentes de inspiración (1996, p. 97). Por su parte Chase también refiere a este aspecto señalando que Ginastera en general usa un tiempo mas veloz en sus composiciones que el tempo real de las danzas que representa (CHASE, 1957, p. 455). De esta forma se abre una invitación que indague cuales son los tiempos reales a los que Chase refiere para así poder interpretar cuanto mas veloces se presentan aquellas danzas según Ginastera.

Profundizar en el estudio de la música folklórica es un tema amplio y complejo; el propio concepto de folklore es hoy en día discutido y abordado desde diferentes ópticas. Ese campo de estudio ligado a la musicología excede las intenciones de este trabajo, pero dejando de lado a la “materia” música como un objeto a ser estudiado creo que conocer la música folklórica no solo puede ayudarnos a comprender mejor el repertorio de Ginastera, sino que también fundamentalmente a través del conocimiento de sonoridades, ritmos, melodías y letras de un gran valor artístico y cultural, entraremos en contacto con música que como expresa Carpentier [...] “fue muy distinta a lo que hoy entendemos por música

deparadora de goce estético; la música fue plegaria, acción de gracias, encantación, ensalmo, magia” (CARPENTIER, 1955, p. 260). En el caso de la construcción de una sonoridad propia para la Sonata op.55, los datos presentados en los puntos anteriores, en los cuales Nissman se refiere a las influencias de Bartók en Ginastera (NISSMAN, 2002, p. 57-58) junto con un conocimiento de obras orquestales del mismo compositor y una investigación sobre sonoridades folklóricas que el compositor evoca, pueden despertar la imaginación para la inagotable actividad de búsqueda de sonoridades en el instrumento.

10 META-CRÍTICA

El objetivo de este último paso es presentar las consideraciones finales sobre esta propuesta de trabajo. Destaco como punto positivo la característica flexible de este tipo de análisis, que se desarrolla siguiendo un criterio de logicidad no *apriorístico*, que emana de la realidad de la obra, en el que las preguntas, si bien se enmarcan dentro de una guía sugerida por Ferrara, nacen en su mayoría del intérprete/analista. Es decir que el “método” surge a través de la práctica, dando como resultado un análisis que como expresara Schön (ver p. 10) no queda “atrapado en su propia agenda”, y en el cual como señala Padilla, se intentan aproximaciones sobre el complejo fenómeno artístico, respetando la integridad de la música.

A lo largo de este escrito observé como la Sonata op.55 se inserta en una cultura y en un tiempo determinado, investigando cuales son los elementos que la conforman, para determinar si son esos elementos los que operan desde la micro-forma moldeando la obra y bajo cuales reglas el compositor los ordena. Desde un enfoque intertextual intenté mostrar también como dichos elementos fueron tomados del medio ambiente y de la cultura en que Ginastera vivió. Siguiendo el esquema de Ferrara, luego de presentar un marco histórico en el cual el compositor desarrolló su actividad y cuales fueron las circunstancias que rodearon la génesis de la Sonata op.55, pasé al proceso de segmentación, estableciendo los elementos mínimos que pueden ser aislados para su estudio, teniendo presente la dialéctica entre el todo y el detalle.

De acuerdo a eso, las micro estructuras que moldean la sonata son:

- Células motivicas con preponderancia de intervalos de tritono y 4ta J (o su inversión la 5ta).
- El acorde Bartók, derivado de la escala octatónica. Tanto el acorde como las escalas son estructuras simétricas. Esa propiedad de simetría también se presenta en la macro forma.

- Gammas en las que se alternan 4tas J y 4tas A hasta cerrar el total cromático (serie c. 61).

En el desarrollo del punto 3 remarqué líneas de coherencia lógica y unidad del corpus musical, quedando demostrado como la arquitectura de la sonata es una consecuencia de los elementos que la conforman; es decir que son esos elementos los que sustentan la forma como un todo⁵⁰.

Continuando en el desarrollo del trabajo, teniendo como idea general que el trabajo de análisis nunca es puramente subjetivo u objetivo sino una mezcla de ambos, en los puntos 4, 5, 6, y 7 describí aspectos de la fenomenología de la sonata, con lo cual intenté crear una visión holística, que permita establecer una red de relaciones estructurales, funcionales, significativas entre los elementos. Siguiendo esa línea de trabajo, entraron en juego reflexiones de tipo:

- Músico/histórica: en el punto 5, se analizaron las referencias extratextuales, fundamentalmente textos que se relacionan con la sonata y que contienen indicaciones para su interpretación. También se demostraron zonas de intertextualidad entre las obras de Ginastera y determinadas características de folklore latinoamericano, e intertextualidad entre Ginastera y Bartók, Ligeti, Copland, Milhaud y Villa Lobos, para remarcar como determinados elementos y procedimientos utilizados en la Sonata op.55 fueron también explorados por esos compositores y por Ginastera desde el inicio de su carrera compositiva.
- Estético/filosófica: en los puntos 4 y 7 presenté descripciones sobre la capacidad de la obra para despertar sentimientos humanos y mi relación con la obra en el presente, relacionando la práctica interpretativa con la musicología. De este campo de estudio mostré aspectos ligados a la música folklórica, procurando mostrar como conviven en el op.55 ritmos y giros melódicos característicos de diversas manifestaciones culturales características de América Latina y también sobre la forma sonata en diferentes períodos históricos.

⁵⁰ Knafo también observa como las pequeñas “células generadoras” cobran gran importancia en la estructuración de la forma de las tres sonatas para piano de Ginastera (KNAFO 1994, p.100)

En el punto 8 reporté la manera en que los diferentes análisis realizados fueron modificando mi relación con la obra, intentando trazar redes que unan todas las particularidades de los puntos anteriores para volver a considerar la obra como un todo y no como la suma de partes.

En el punto 9 presenté recomendaciones para el estudio en el instrumento. Algunas de ellas son de carácter técnico pero las más importantes son aquellas recomendaciones que llaman a reflexionar acerca de cómo desde la tarea de intérpretes debemos tomar decisiones personales a la hora de modificar con fines prácticos algo de lo que está escrito, partiendo de la realidad de que no todo en la sonata op.55 corresponde a posibilidades físicas reales. Esas decisiones deben surgir coherentemente de los datos obtenidos en los pasos anteriores, sin contradecirse con los sentimientos que queremos expresar.

Resumiendo, a lo largo de los 10 pasos se conjugaron dos enfoques analíticos: uno sistemático, que parte de lo singular a la norma general y de la objetivación de la obra a sus relaciones funcionales; otro intuitivo que busca remarcar la singularidad de la obra y de sus posibles interpretaciones.

Para el desarrollo de futuros análisis eclécticos, ante la “meta-crítica” aquí propuesta, pensé en la posibilidad de cambiar el orden que Ferrara propone en sus 10 pasos, de modo que los puntos que se refieren a la fenomenología de la obra (4, 5, 6, y 7) sean los primeros en desarrollarse, ya que sugieren abstraerse de la sintaxis y de los elementos composicionales del punto 3. Esta propuesta de cambio se sustenta por la razón de que al atenerme al orden sugerido por Ferrara, me encontré con la dificultad de intentar simular una audición nueva y desprejuiciada, para desarrollar los puntos 4, 5 y 6 cuando en verdad ya conocía las estructuras de la obra, luego del desarrollo del punto 3. Por lo tanto creo que el orden podrá modificarse dependiendo si conocemos o no la obra, si conocemos otras obras del mismo compositor, teniendo la libertad de modificar el esquema propuesto o incluso de omitir algún paso que sea redundante.

Una última reflexión surge sobre la elección de criterios que como intérpretes atravesamos al interpretar una obra, la cual requiere una profunda reflexión sobre la cantidad de maneras en que esa obra puede ser interpretada. En cada momento de

elección estética se libra una constante lucha entre ideas y sentimientos personales contra el concepto amplio de aquello que aprendimos bajo el nombre de “estilo”. Por esa razón creo que la declaración radical de Ginastera: “La mejor ejecución de una obra musical es aquella que mas se acerca al momento de concepción en la mente del creador” (ver p. 61) es en parte discutible y en la práctica imposible. Porque en mi opinión un músico que interpreta la obra de cualquier compositor esta paradójicamente expresando su individualidad a través de una individualidad ajena. La subjetividad del intérprete estará cargada de experiencias y realidades diferentes; en este hecho, según mí entender, reside la riqueza de esta práctica. Los infinitos enfoques que el intérprete puede tomar (conciente o inconscientemente) abrirán siempre una dimensión nueva a la música, la cual no necesariamente se apartará de las intenciones del compositor. La diversidad de interpretaciones, por el contrario podrá enriquecer las intenciones de su creador con nuevos y siempre actualizadores significados.

Para finalizar esta meta crítica es interesante pensar que el término ecléctico, que es como se define este tipo de análisis, puede en mi opinión ser considerado en otro aspecto que también tiene que ver con este trabajo: el eclecticismo que existe en la música de Ginastera, el cual de acuerdo con Ogas se encuentra en una posición equidistante entre dos corrientes que marcaron fuertemente gran parte del quehacer musical del siglo XX en Argentina: una que buscaba total sincronía con Europa, descartando cualquier influencia folklórica bajo el rotulo de “atraso” y otra que prefería mantenerse ligada a las tradiciones “nacionalistas” surgida de la mano de Alberto Williams y Julián Aguirre entre otros, en la virada del siglo XIX al siglo XX (OGAS 2002, p. 33). Además observamos como conviven en la Sonata op.55 n°3 y en otras composiciones de Ginastera, aspectos provenientes de culturas y tiempos históricos dispares, que el compositor relacionó de modo personal.

En el presente trabajo presenté una variedad de autores y enfoques analíticos, buscando relacionar cosas que aparentemente podrían no tener conexión. Creo que es esa en parte la diferencia entre conocer y entender. A partir de una incesante actividad recíproca en la que primero conocemos y después entendemos o viceversa, es donde de repente nos encontramos con algo que creemos “entender”, pero sin embargo ante el “conocimiento” de un nuevo dato

nuestro “entendimiento” sufre un giro que nos lleva hacia otro lado, donde una vez situados surgirán nuevos interrogantes.

Muchos aspectos quedaron inevitablemente afuera de este análisis ecléctico, aspectos que quien lee podrá descubrir y que quizás en este momento desconozco, de la misma manera que ante el paso del tiempo volvemos a estudiar una misma obra y encontramos un nuevo mundo, un nuevo significado. El paso del tiempo en la música y en la vida. Un fenómeno de crecimiento inevitable.

REFERENCIAS

ARETZ, Isabel. **Argentina: Folk music.** In: SADIE, Stanley (org.) **New Grove Dictionary of Music and Musicians.** 1980, p. 564.

BARBOSA -LIMA, Carlos. **Remembering Alberto Ginastera: The evolution of a guitar sonata.** In: *Guitar Review* N° 87, autumn 1991.

BARRENECHEA, Lucia Silva; CAPPARELLI GERLING, Cristina. **“Tres Estudios Analíticos”.** In: LUCAS, Maria Isabel (Ed.) Porto Alegre: UFRGS, 2000.

CAMPBELL, Grace. **Evolution, symmetrization, and synthesis: The piano sonatas of Alberto Ginastera.** University of North Texas, 1991.

CARPENTIER, Alejo. **América Latina en su música.** In: GÓMEZ, Zoila (ed.) **Musicología en América Latina.** La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

CHASE, Gilbert. **Alberto Ginastera: Argentine Composer.** *The Musical Quarterly.* New York, v. XLIII, N° 4, p. 439, October. 1957. *Latin-American Art Review.* Vol VIII, 1957.

FARO, Antonio José; Zampaio, Luis Paulo. **Diccionario de Balé y Danza.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1989.

FERRARA, Lawrence. **Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference.** Excelsior Music Publication Co., 1991.

FISHERMAN, Diego. **El secreto más famoso**. In: Suplemento "Radar", Octubre de 2005.

Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-07/00-07-02/vale.htm>> Fecha de ingreso: 12/10/2005.

"GINASTERA, Alberto Evaristo" Suárez Urtubey, Pola. IN: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musician**, 1990.

"GINASTERA, Alberto Evaristo" Suárez Urtubey, Pola. IN: CASARES RODICIO (org), **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana**. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002

IBÁÑEZ LUQUE, Luis. **Theodor W. Adorno y la Educación Musical Crítica**.

Disponible en: <<http://www.filomusica.com/filo44/adorno3.html>> Fecha de Ingreso: 17-10-2005.

KNAFO, Claudia. **Tradition and innovation: Balances within the piano sonatas of Alberto Ginastera**. Boston University, 1994.

KUSS, Malena. **Alberto Ginastera: Catálogo completo**. Versión ampliada. New York: Boosey & Hawkes Inc., 1986.

(_____) Entrevista a Pablo Kohan para el Diario La Nación. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=453167> Fecha de ingreso: 28-02-2007

LARUE, Jan. **Análisis del estilo musical**. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LENDVAI, Erno. **Belá Bartók, An analysis of his music**. London: Stanmore Press, 1971.

MEYER, Leonard. **Explaining Music: Essays and Explorations**. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

MONJEAU, Federico. **La Invención Musical**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

NAGORE, María. **El Análisis Musical entre el Formalismo y la Hermenéutica**.

In: *Músicas al Sur*, Número 1, 2004.

Disponible en: <www.eumus.edu.uy/revista/index.htm>

Fecha de ingreso: 12/12/2006.

NISSMAN, Barbara. **Bartók and the piano**. Lanhaman, Ayrland and Oxford: The Scarecrow Press Inc., 2002.

OGAS, Julio. **"Las Sonatas para piano de Alberto Ginastera como Textos Neomitológicos"**. Revista *Resonancias*, Instituto de Música Pontificia

Universidad Católica de Chile. P. 34, 2002. Artículo extraído de la Tesis Doctoral **Música Argentina para Piano desde el Neoclasicismo al Neoespressionismo**. Universidad de Oviedo, España.

PADILLA, Alfonso. **La Dialéctica y el análisis musical**. In: ZANARDO, Marcelo. Disponible en: <http://webs.sinectis.com.ar/~mzanardo/acvp/coros.html>> Fecha de ingreso 12/10/2005.

PAZ, Juan Carlos. In: EIMERT, Herbert **¿Qué es la música dodecafónica?** Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth Century Harmony**. New York: WW Norton & Company, 1961.

PISTON, Walter. **Armonía**. Título original: *Harmony*. Nueva York y Londres: Norton & Company, 1987. Edición en lengua castellana y traducción: *Span Press Universitaria*, 1998.

RINK, John. **The Practice of Performance, studies in musical interpretation**. Cambridge University Press, 1995.

SANCHEZ, Luis. **Piano Literature by Argentine Composers from the late Nineteenth Century through the Twentieth Century: An Annotated Catalog**. Indiana: Ball State University Muncie, 2002.

SCARABINO, Guillermo. **Alberto Ginastera: Técnicas y Estilo (1935-1954)**. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica argentina. Instituto de Investigación "Carlos Vega", 1996.

SCHÖN, Donald. **La formación de profesionales reflexivos: Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje de las profesiones**. Barcelona: Paidós, 1992.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the past**. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1990.

SUAREZ URTUBEY, Pola. **Ginastera 20 años después**. Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.

VARELA, Victor. **Reflexiones sobre el nacionalismo musical en América Latina**. In: **El nacionalismo Musical**. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos6/namu/namu.shtml>> Fecha de ingreso: 10/12/2005.

VEGA, Carlos. **Panorama de la música popular argentina**. In: Scarabino, Guillermo. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones "Carlos Vega", 1996.

VINTON. **BARTÓK, Belá.** In: SADIE, Stanley (Org.) **New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 1980, P. 207.

WYLIE, Roy. **Argentine Folk Elements in the Solo Piano Works of Alberto Ginastera.** The University of Texas at Austin, 1986.

PARTITURAS

AGUIRRE, Julián. **Aires Nacionales Argentinos.** Buenos Aires: Ricordi Americana B.A.6328.

BARTÓK, Belá. **Suite op.14.** New York: G. Schirmer, 1996.

(_____.) **Mikrokosmos VI.** Boosey & Hawkes, Inc. 1939.

COPLAND, Aaron. **Piano Sonata.** Boosey & Hawkes, Inc., 1942.

GINASTERA, Alberto. **Sonata para piano n°1 op.22.** Buenos Aires: Barry, 1954.

(_____.) **Piano Sonata n°2 op. 53.** New York: Boosey & Hawkes, 1985.

(_____.) **Piano Sonata n°3 op. 55.** New York: Boosey & Hawkes, 1983.

LIGETI, György. **Musica Ricercata.** Mainz: Schott Musik International, 1995.

RAVEL, Maurice. **Sonatina.** Buenos Aires: Ricordi Americana B.A. 10783.

LAMINAS ILUSTRATIVAS

Alberto Ginastera. Disponible en:< www.classical.net>

Buenos Aires. Avenida de Mayo. Disponible en :< www.advrider.com>

Paisaje puneño con nativos: Disponible en:< www.ambiente.gov.ar>

Paisaje pampeano con gauchos. Disponible en :< www.goargentina.net>