

CONTRASTES CULTURALES PRESENTES EN LA SONATA PARA PIANO OP.55 N°3 DE ALBERTO GINASTERA (1916-1983).

*Juan Pablo Marcó Hraste**
*Cristina Capparelli Gerling***

RESUMEN: el siguiente artículo es un resumen extraído del texto “Un Análisis Ecléctico de la Sonata para Piano op.55 n°3¹ de Alberto Ginastera (1916-1983). Teniendo en cuenta el eje temático solicitado para el XVIII Congreso de la ANPPOM 2007, incluiremos los puntos que demuestran como se presentan en la Sonata op.55 elementos rítmicos y melódicos americanos, otorgándole a dicha obra una estética ligada a determinadas especies folklóricas propias de América Latina.

PALABRAS LAVE: sonata para piano; compositor latinoamericano; análisis ecléctico.

ABSTRACT: The following article summarizes the text “An Eclectic Analysis of Alberto Ginastera’s Piano Sonata Op.55 n° 3”. Considering the subject matter selected for ANPPOM 2007 Congress, we discuss topics related to American rhythmic and melodic elements which are integrated in the work in order to demonstrate its Latin American aesthetic qualities.

KEY WORDS: piano sonata.; Latin-American composer; eclectic analysis.

RESUMO: O seguinte artigo é um resumo extraído do texto “Uma Análise Eclética da Sonata para Piano op.55 n°3 de Alberto Ginastera”. Visto o eixo temático solicitado para o Congresso ANPPOM 2007, incluiremos os pontos que mostram como se apresentam na Sonata op.55 elementos rítmicos e melódicos americanos, brindando a essa obra uma estética ligada a determinadas espécies folclóricas próprias da América Latina

PALAVRAS CHAVE: sonata para piano; compositor latino-americano; análise eclética.

*Mestre em Música, UFRGS, 2007 juanpablomarco@yahoo.com.ar

** Doutora em Música, orientadora PPGMUS, UFRGS. cgerling@ufrgs.br

¹ **Ginastera**, Alberto. Piano Sonata n°3 op.55, Copyrights Boosey &Hawkes, 1982

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo fue desarrollado tomando como modelo el tipo de análisis presentado por Lawrence Ferrara en su libro “Philosophy and the Análisis of Music”. De acuerdo a la propuesta del capítulo titulado “An eclectic method for sound, form and representation” el analista- intérprete conjuga diferentes enfoques, entre ellos uno de carácter racional en la que se observan y determinan las características estructurales de la obra y otro mayormente intuitivo en el que se ponen en juego las apreciaciones personales y las descripciones fenomenológicas, en este caso de la Sonata op.55 de Alberto Ginastera.

Caracterizada por diferentes autores como una forma de contrastes, la sonata es la forma musical que acompañó el desarrollo de la música occidental en el devenir de los siglos hasta nuestros días.

La variedad de recursos que un compositor puede escoger para otorgar los contrastes que caracterizan la forma sonata es un tema que de interés para abordar su interpretación, máxime en el caso de las sonatas del siglo XX, en las cuales esos contrastes pueden presentarse de una manera menos clara que en las sonatas compuestas en los siglos anteriores dada la ruptura del sistema tonal, que fue en gran parte unos de los pilares que dieron origen a esta forma.

CRIOLLISMO E INDIGENISMO EN LA SONATA Op.55

Ginastera nació en 1916 y creció en Buenos Aires, capital de Argentina, 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. Julio Ogas resalta el hecho de que Ginastera al dejar de lado las figuras del cosmopolitismo porteño “evita la utilización de la caracterización mas 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.

Observamos como se presentan rítmicas y giros melódicos que remiten tanto al criollismo como al indigenismo en la sonata op.55 n°3, (1982), última obra que Ginastera concluye poco antes de morir en 1983 en Ginebra, Suiza.

1-COSTRUCIONES 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 hacen 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 terciales 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.

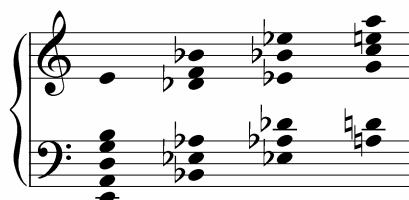
En los compases 77 del op.55 se presenta el acorde simbólico (arpegiado) como se observa en la figura:

*come chitarra
(un poco lirico)*

The musical score consists of two systems of grand staves. The first system contains measures 77 and 78, and the second system contains measures 79 and 80. The bass line in both systems features a triplet of eighth notes. The treble line features arpeggiated chords. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with '8va' and an accent (^).

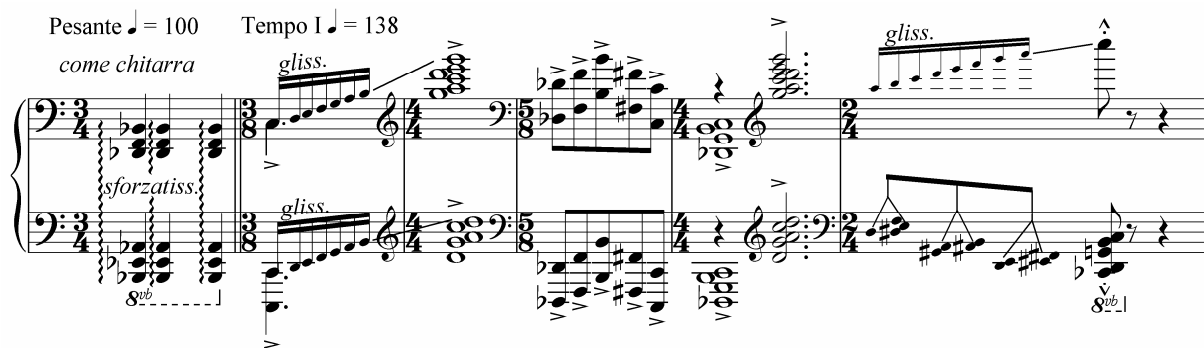
Acorde simbólico. *Ginastera*, op.55 c.77-80

En la progresión de los compases 88-91, se encuentra esta sonoridad partiendo de cuatro bajos diferentes:



Reducción rítmica c.88-91 *Ginastera*, op.55

En el compás 108, cinco compases antes del final, este acorde está a un tritono de distancia con respecto al original:

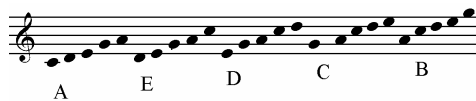


Compases finales. *Ginastera*, op.55

2-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 más tiempo que la escala diatónica en Occidente (PISTON, 1998, p. 469).

Si bien el pentatonismo se relaciona comúnmente 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:



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 clasificado². Una característica marcante en estas escalas es la ausencia de tritono. 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 más importante son los factores de insistencia, de repetición de interminable vuelta sobre lo mismo, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora³, 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.

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 (SUÁREZ URTUBEY, 2003 p. 4).

² En el op.55 se observa el modo E, en una escritura pandiatónica en la mano izquierda, en los compases 92-103.

³ 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

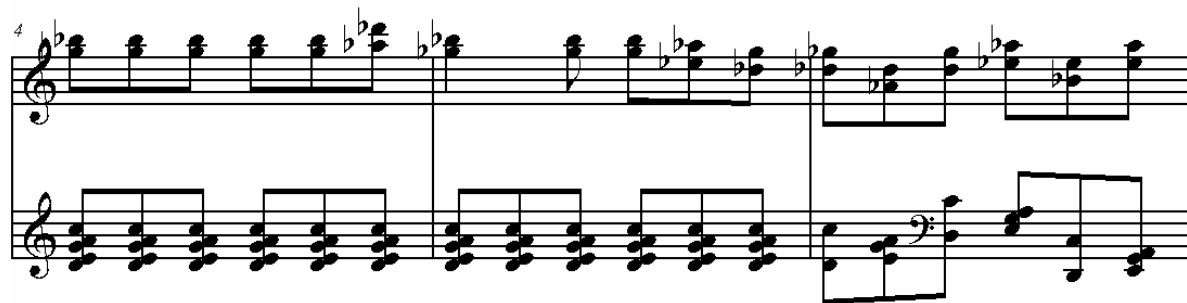
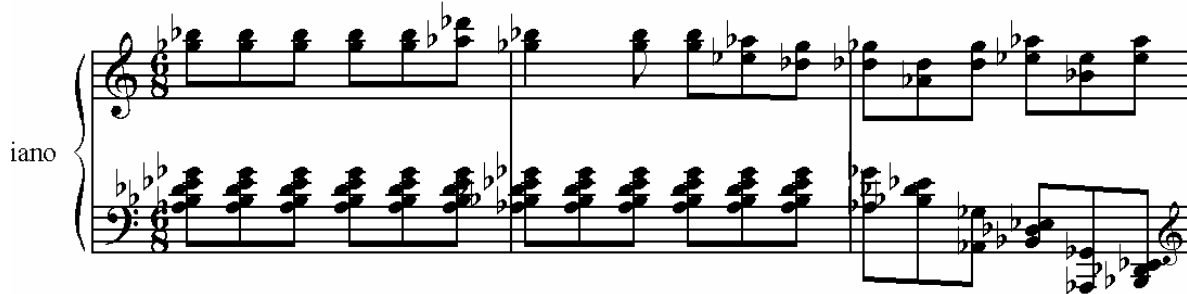
Desde su primera composición de adolescencia⁴, Ginastera hace uso intensivo de las escalas pentatónicas. Scarabino observa sobre este punto que es natural que el compositor se incline a la utilización de este material en sus composiciones más directamente vinculadas con el folklore (SCARABINO, 1996, p.163); sin embargo es oportuno remarcar que estas escalas siguen estando presentes en obras de características más abstractas, como la Sonata op.55 formando puentes y células melódicas.

Puentes: en el c. 57 se presentan dos escalas pentatónicas superpuestas.



Pentatonismo. *Ginastera*, op.55 c. 57-58

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.



Melodías y clusters pentatónicos. *Ginastera*, op.55 c. 92-97

⁴ “Impresiones de la puna” (1934), posteriormente retirada del catálogo.

Otros elementos melódicos del folklore argentino Presentes en la tercera Sonata son: en el compás 12, el tema “B” 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.



Escala bimodal

A two-staff musical score for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The score consists of two systems. The first system has a measure with a 'gliss.' marking and a fermata over a group of notes. The second system continues the piece with various chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

Tema “B”. *Ginastera*, op.55 c.12-14.

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

The image shows a musical score for piano, measures 22 to 30. The score is written in 6/8 time and features a chromatic inflection in the upper line (treble clef) starting at measure 30. The inflection is a chromatic descent from A4 to G#4, then A4, then a chromatic ascent to B4, and finally A4. The lower line (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Inflexión cromática. *Ginastera, op.55 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).

The image shows a short musical score in treble clef, 6/8 time. It consists of three measures. The first measure has a chromatic inflection: A4, G#4, A4. The second measure continues with B4, A4. The third measure has G4, F4, E4. The key signature has one flat (Bb).

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).

También se encuentran elementos rítmicos del folklore Americano. Ginastera, en la nota introductoria para el op.55 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 el caso del tema “B” (ver figura anterior) una “*chacarera* , 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).

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 c. 76-80 y 88-90 corresponden a un “zapateado”⁵ (SUAREZ URTUBEY, 2003, p. 26).

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

⁵ 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.

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.

CONSIDERACIONES FINALES

Ginastera expresó sentimientos e ideas a través de las estructuras que conforman la Sonata op.55 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 esta obra comparte elementos estructurales con obras tempranas, sin embargo el discurso se aparta considerablemente del modo de organizar los temas de acuerdo a la estética clásico-romántica que se percibe en su primer periodo. Las escalas pentatónicas, los ritmos folklóricos, 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) refiere...” “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).

Los infinitos enfoques que el intérprete puede tomar, conciente o inconsciente, racional o intuitivamente, 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 diferentes y actualizadores significados.

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.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

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 Dança.** 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.

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.

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.

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 Neoexpresionismo.** Universidad de Oviedo, España.

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.

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

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.

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

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