

GUILLERMO SCARABINO

**ALBERTO GINASTERA:
TÉCNICAS Y ESTILO (1935-1954)**

CUADERNO DE ESTUDIO Nº 2

**ALBERTO GINASTERA:
TÉCNICAS Y ESTILO (1935-1954)**

CUADERNO DE ESTUDIO N° 2



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
“SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES”**

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Dr. Pablo Cetta

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Director: Dr. Julián Mosca

GUILLERMO SCARABINO

**ALBERTO GINASTERA:
TÉCNICAS Y ESTILO (1935-1954)**

El presente trabajo constituye una reedición del *Cuaderno de Estudio N° 2* publicado en 1996 por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (U.C.A.), actualmente agotado - Buenos Aires, junio de 2022.

Scarabino, Guillermo

Alberto Ginastera : técnicas y estilo : 1935-1954 / Guillermo Scarabino. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Educa, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-620-558-0

1. Edición Musical. 2. Crítica Musical. 3. Historia de la Música. I. Título.

CDD 781.6268



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Diseño de tapa: Mariela Tzeiman

Imagen de tapa: Clase de Composición a cargo del Mtro. Alberto Ginastera en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, año 1960 (autor desconocido). Archivo fotográfico del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".



EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD
CATÓLICA ARGENTINA

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" - Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"
Av. Alicia Moreau de Justo 1500 (C1107AFC), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
iimcv@uca.edu.ar

ISBN: 978-987-620-558-0

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Printed in Argentina - Impreso en la Argentina

Índice

Introducción	3
1. Tonalidad	8
1.1. Medios armónicos convencionales para establecer una tonalidad	8
1.1.1. Progresión armónica convencional, acordes terciales	10
1.1.2. Progresión armónica convencional, acordes cuartales	11
1.2. Medios contrapuntísticos para establecer una tonalidad	12
1.2.1. Centralización de una <i>pc</i>	12
1.2.2. Centralización de una construcción acórdica	14
2. Lenguaje melódico	19
2.1. Franjas	19
2.1.1. Dos voces paralelas	19
2.1.2. Tres voces paralelas	21
2.1.3. Cuatro voces paralelas	22
2.1.4. Combinación de franjas	24
2.2. Formas escalísticas diatónicas	26
2.2.1. Modos heptáfonos	26
2.2.2. Modos pentáfonos	28
2.3. Cromatismo melódico	28
2.3.1. Inflexión cromática de un sonido en dos apariciones vecinas	29
2.3.2. Interpolaciones cromáticas breves en un contexto básicamente diatónico	32
2.3.3. Transposición cromática de un acorde arpegiado	32
2.3.4. Cromatismo escalístico	33
2.3.5. Fragmentación del total cromático	34
2.3.6. Temas de 12 sonidos	35
2.4. El intervalo de 4ª justa en la composición melódica	37
2.4.1. Líneas puramente cuartales	37
2.4.2. Contrapunto cuartal a línea no cuartal	40
2.4.3. Línea en expansión a partir de un núcleo cuartal	40
2.4.4. Interpolación cuartal en un contexto no cuartal	41
2.4.5. Distribución polifónica de acordes cuartales	42
2.4.6. El intervalo de 4ª justa como estructura subyacente de una melodía	42
2.5. Gestos idiomáticos en el orden melódico	43
2.5.1. Melodías estáticas	43
2.5.2. Melodías dinámicas	48
2.5.3. Un gesto melódico característico	49
3. Organización vertical	52
3.1. Un principio interválico de construcción acórdica actuando sobre una única fundamental genera la organización vertical	52
3.1.1. Construcciones puramente terciales	52

3.1.2.	Construcciones puramente cuartales	54
3.2.	Un principio interválico de construcción acórdica actuando sobre más de una fundamental genera sonoridades policórdicas	55
3.2.1.	Policordes de unidades terciales	55
3.2.2.	Policordes de unidades cuartales	57
3.3.	Combinación de unidades tercio-cuartales	59
3.3.1.	Conglomerados tercio-cuartales como consecuencia del empleo de sonidos agregados	59
3.3.2.	El "acorde de la guitarra"	61
3.3.3.	Otros policordes tercio-cuartales	62
3.4.	Otras sonoridades policórdicas	63
3.4.1.	3as. y 5as. superpuestas	64
3.4.2.	2as. y 4as. superpuestas	64
3.4.3.	4as. y 5as. superpuestas	65
3.5.	El uso de sonidos agregados	65
3.6.	Instancias más comunes de cromatismo vertical	67
3.6.1.	El uso de la tríada bimodal mayor-menor	67
3.6.2.	Cromatismo suscitado por el teclado	68
3.6.3.	2as. menores agregadas a formaciones primordialmente diatónicas	69
3.6.4.	Cromatismo vertical en policordes	70
3.6.5.	Falsa relación	71
3.6.6.	El <i>1er. cuarteto de cuerdas</i> Op 20	74
4. Ritmo		81
4.1.	Malambo	82
4.2.	Triste	83
4.3.	Chacarera y gato	85
4.4.	Zamba	88
4.5.	Vidala	89
4.6.	Gestos rítmicos característicos	90
4.6.1.	Células téticas	92
4.6.2.	Células anacrúsicas	94
4.6.3.	Células acéfalas	95
4.6.4.	Variantes rítmicas	96
5. Forma		101
5.1.	Ostinato	101
5.2.	Construcción de frases y períodos	103
5.3.	Organización formal	107
5.3.1.	Formas ternarias	108
5.3.2.	Formas binarias	109
5.3.3.	Forma rondó	110
5.3.4.	Forma sonata	111
5.3.5.	Otras formas	115
Sumario		117

Un estilo musical involucra el uso de signos en complejos significativos, y esos signos pueden convertirse en símbolos en cuanto personas familiarizadas con el estilo comparten el conocimiento de las tendencias de significación [...] Aquellas tendencias significatorias pueden ser interpretadas con sólida familiaridad por los musicalmente ilustrados, porque las significaciones dentro de obras y dentro de estilos comunes son relativamente estables contextualmente, permitiendo en principio (y de hecho), realizar un listado de las mismas. [...] Una clave conceptual para comprender la noción de estilo es lo que hemos llamado una tendencia. Podemos considerar a una tendencia, ya sea musical o de otro tipo, como la relativamente constante disposición para actuar con un propósito, como una dirección definida del movimiento hacia alguna meta aparente.

Wilson Coker¹

Introducción

Lo dijo Stravinsky y lo sabe por experiencia quienquiera que, para cumplir con las exigencias de un trabajo práctico de conservatorio, haya debido *componer* una frase musical: el acto de composición es un acto de selección.² Frente a un *continuum* de posibilidades prácticamente infinito, la idea primigenia que da origen a cualquier composición musical implica el comienzo de una larga tarea encaminada a establecer límites y elegir material. El compositor selecciona algunas combinaciones posibles y las fija en el papel. La selección es consecuencia de un complejo proceso, en el que se ponen en juego factores personales y culturales. El fin del proceso, el momento en que el compositor decide que su obra está terminada, implica necesariamente el fin de una cadena de juicios de valor: sólo perduran como parte constitutiva de la composición, aquellas combinaciones que el compositor ha preferido entre otras posibles, desechadas. La reiteración de este proceso a lo largo una cantidad de composiciones, establece la existencia o no de diversas *tendencias*. Sin entrar a investigar los motivos o mecanismos del proceso de composición o selección, el análisis de la obra como producto final permite al observador atento cuáles son las tendencias manifiestas, y cómo se ponen en evidencia mediante el uso reiterado de ciertos recursos técnicos. Poner de relieve la existencia de esas tendencias y los recursos utilizados, que constituyen marcas del estilo de Ginastera en el período 1935–1954, es la propuesta del presente trabajo. Su origen es lejano: se remonta a la tesis de graduación del autor, hace ya cerca de treinta años.³ Aquella monografía cumplió su cometido entonces, sin más pretensiones que satisfacer requerimientos curriculares, contribuyendo, en el entorno académico inmediato, al conocimiento de algunas características técnicas del lenguaje de Ginastera. En aquella época el compositor tenía alrededor de 50 años de edad, era ya una figura conocida y respetada, pero aún no había creado algunas obras de importancia, que más tarde habrían de elevar su prestigio hasta el

¹ Coker, Wilson; *Music & Meaning – A Theoretical Introduction to Musical Esthetics*; The Free Press; New York; pág. 128 [Trad. del A.]

² Stravinsky, Igor; *Poética Musical* [Trad. de Eduardo Grau]; Emecé Editores; Buenos Aires; 1946; pág. 71.

³ Scarabino, Guillermo E.; *Pitch Materials in the Music of Alberto Ginastera: 1935-1954*; M.A. Thesis; Eastman School of Music; Rochester, N.Y.; 1967.[Inédita].

nivel de consideración que actualmente goza. En esa oportunidad fueron analizadas un número considerable de obras, aunque no la totalidad entonces disponible. El examen comprendió tres aspectos principales: tonalidad, lenguaje melódico y organización vertical de alturas sonoras, sin considerar ritmo ni forma. Se encontró que ciertos recursos técnicos frecuentemente utilizados podían ser reconocidos como constantes estilísticas. Para demostrar la aplicación de dichos recursos fueron analizadas –a modo de colofón y ejemplo- las *Variaciones Concertantes* Op 23 (1953), obra elegida por tratarse de una composición “de mayores proporciones, compuesta tarde en el período y que, por la naturaleza contrastante de las variaciones, ofrece una muy amplia ejemplificación de las técnicas de Ginastera”.⁴

La muerte del compositor, en 1983, cristalizó su producción, la que puede examinarse ahora con una perspectiva completa. La contemplación de la totalidad permite observar articulaciones, factores de permanencia y transitoriedad, lo constante y la evolución, en resumen, todo aquello sobre lo que es posible discurrir alrededor de una creación de tanta importancia. Desde ese punto de vista, en vísperas de ser recordado el 80° aniversario del nacimiento del compositor, puede ser oportuno dar a conocer, revisado, aquel antiguo trabajo, incluyendo en el análisis obras entonces omitidas, excluyendo las que el propio compositor retiró más tarde de su catálogo y extendiendo su alcance aspectos de ritmo y forma.

En cuanto a por qué limitarse al período 1935-1954, es menester reflexionar, siquiera someramente, acerca de dos temas íntimamente ligados entre sí: primero, la ubicación generacional de Ginastera y luego, los posibles criterios y fundamentos para la división de su obra en períodos cronológicos.

Ginastera nació en 1916 y pertenece, según Perriau, a la Generación XI.⁵ De acuerdo con ese dato y siguiendo los criterios establecidos, a dicha generación corresponden aproximadamente los siguientes períodos principales:

Niñez: 1910-1925

Juventud: 1925-1940

Gestación: 1940-1955

Reinado: 1955-1970

Obsérvese que el lapso 1935-1954, sobre cuyas obras se basa el presente trabajo, se encuentra entre los períodos de *juventud* y *gestación*, es decir aquellos en que un creador completa habitualmente el ciclo de sus estudios formales y emprende el camino no tutelado de la búsqueda de su lenguaje personal, sentando las bases de lo que será su período de madurez –o *reinado*– en que, si sus méritos así lo acreditan, su obra alcanzará la plenitud de su

⁴ *Id.*, pág. vi.

⁵ Perriau, Jaime; *Las Generaciones Argentinas*; Editorial Universitaria de Buenos Aires; Buenos Aires; 1970; pág. 140.

vigencia. Estas premisas adquieren plena confirmación cuando se las verifica con datos proporcionados por la biografía de Ginastera. Entre 1954, el año de la *Pampeana* N° 3 Op 24, y 1958, el año del *Cuarteto de cuerdas* N° 2 Op 26, se encuentra el más extenso lapso sin nuevas composiciones, exceptuando música incidental para algunas películas y el *Concierto para arpa* Op 25, iniciado en 1956 pero que permaneció inconcluso durante algunos años y fue terminado recién en 1965. Entre 1955 y 1970 –sus años de *reinado*, según la tesis de Perriaux- Ginastera da forma a algunos de sus proyectos creativos más ambiciosos, entre ellos sus dos primeras óperas, *Don Rodrigo* (Op 31, 1963-1964) y *Bomarzo* (Op 34, 1966-1967). Como docente, se le propone una cátedra de Composición en la Universidad de Indiana (U.S.A.), que no Acepta, obtiene por concurso la titularidad de una cátedra en la Universidad Nacional de La Plata (1958), es Decano fundador de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (1958) y Director fundador del Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella (1962). En cuanto a reconocimiento y al margen de numerosos encargos de obras que recibe de diversas instituciones de prestigio internacional, es incorporado a la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina (1957) y a la Academia Brasileira de Música (1958), integrando jurados de concursos de composición en diversos países.⁶

Vinculada al tema de su pertenencia generacional se encuentra, además, la posibilidad de dividir su obra en períodos. El mismo Ginastera, en 1967, señalaba la existencia de tres, y dividía el lapso 1935-1954 en dos:⁷

El [primer período] ‘objetivo, en el que los elementos de carácter argentino están presentados de una manera directa y en el que el lenguaje participa aún de elementos melódicos de la música tonal. Es la época de *Panambí* [Op 1, 1935-1937], de *Estancia* [Op 8, 1941], y de toda una serie de canciones y de piezas para piano [...]

La *Pampeana* N° 1 [Op 16, 1943] marca el punto culminante de este período y es a la vez la primera obra que inicia la segunda etapa. Podría decir que esta *Pampeana* para violín y piano es como un pivote en el que se manifiestan materiales pertenecientes a las dos épocas. En el *Primer cuarteto de cuerdas* [Op 20, 1948], la *Sonata* para piano [Op 22, 1952], las *Variaciones Concertantes* [Op 23, 1953], y las *Pampeanas* N° 2 y 3 [Op 21 y 24, 1950 y 1954], el carácter argentino comienza a adquirir una nueva fisonomía y el lenguaje musical inicia su evolución hacia la dodecafonía. Este sería el período del ‘nacionalismo subjetivo’. [...]

Considero que la tercera etapa, la ‘neo-expresionista’, que se inicia con el *Segundo Cuarteto de Cuerdas* [Op 26, 1958], se consolida en los *Conciertos*, en el *Quinteto* [Op 29, 1963], en la *Cantata para América Mágica* [Op 27, 1960], en *Bomarzo* [Op 32, 1954] y *Don Rodrigo* [Op 31, 1963-1954].

Con posterioridad a la muerte del compositor y en oportunidad de publicarse el catálogo completo de sus obras, Malena Kuss se pronunció contraria a la división:⁸

⁶ Suárez Urtubey, Pola; *Alberto Ginastera*; Ediciones Culturales Argentinas; Buenos Aires; 1967; págs.. 84-88.

⁷ *Id.*; pág. 68. [Números de ‘opera’ y fechas de composición N. del A.]

⁸ Kuss, Malena; “Introducción”; *Alberto Ginastera – A Complete Catalogue*; Boosey & Hawkes inc. [Revised Edition]; New York; 1986; pags. 10-11.

Es también inadecuado continuar disociando la obra de Ginastera en períodos estilísticos de características rígidamente delineadas [...] Más objetivo y preciso es considerar las cincuenta y cuatro composiciones que representan su obra completa [...] como una búsqueda ininterrumpida de síntesis entre las fuentes folklóricas que forjaron su lenguaje y definen la identidad de su cultura, y las técnicas del siglo XX que Ginastera aprendió a manipular con consumado virtuosismo.

El presente trabajo se ciñe al período 1935-1954, por cuanto se considera que en esas dos décadas hay evolución dentro de una fuerte coherencia estilística. En primer lugar y, como se ha visto, Ginastera agrupa esos años bajo la influencia del nacionalismo musical, aunque distinguiendo dos fases: la ‘objetiva’ y la ‘subjética’. Aceptando esta distinción como válida, por haberla efectuado el propio compositor, la misma no se advierte con tanta claridad en las técnicas empleadas, donde hay una cierta continuidad en la apelación a recursos cuya utilización reiterada configura el estilo. En las páginas que siguen, después de la individualización, explicación y ejemplificación de las técnicas, el lector será referido a una serie de pasajes en diferentes obras en las que dicha técnica es empleada: esta referencia permite comprobar, en muchos casos, la persistencia de una determinada preferencia a lo largo de varios años.

Como ya fue señalado, después de la *Pampeana* N° 3 (1954) se produce un hiato de 4 años, hasta la composición del *Cuarteto* N° 2. A partir de esta obra aparecen nuevas técnicas como, por ejemplo, el microtonalismo y la aleatoriedad. Se inicia allí la etapa a la que Ginastera denominó ‘neo-expresionista’. De manera que, entre Malena Kuss que considera inadecuado disociar la obra de Ginastera en períodos estilísticos, y el propio compositor, que encuentra dos etapas en el período 1935-1954, este autor prefiere considerar al *Cuarteto* N° 2 y al año 1958 como un único punto de articulación, comenzando allí un nuevo período, de un *crescendo* creativo que se prolongaría hasta el fin de su vida.

Desde luego que, ya sean dos o tres las etapas consideradas, las mismas no son impermeables, compartimentos estancos: hay elementos –rasgos, gestos, climas- que, quizás transfigurados, se encuentran a lo largo de todo el trayecto. Son las *idées fixes* que, agudamente, señala Suárez Urtubey,⁹ que retornan una y otra vez, signos que refieren de una composición a otra, y que llegan al extremo de la cita textual de composiciones anteriores.¹⁰ Como se intentará demostrar, las obras compuestas entre 1935 y 1954 evidencian una tendencia a la reiterada utilización de una cantidad de recursos que, así considerados, configuran las marcas de un *estilo*. Un estilo inconfundible, porque una de las características de Ginastera y que amerita su inclusión en el selecto grupo de destacados compositores del siglo XX es que, sin haber sido un revolucionario –ni haberse propuesto serlo- plasmó un

⁹ Suárez Urtubey, Pola; *Alberto Ginastera en 5 movimientos*; Editorial Víctor Lerú; Buenos Aires; 1972.

¹⁰ Como en el final de *Popol Vuh* Op 44 (1975-1983), en que aparece citado el Preludio N° 12 “En el 1er. modo pentáfono mayor”, de los *12 Preludios Americanos* Op 12 (1944).

lenguaje novedoso con rasgos propios fácilmente reconocibles para cualquier oyente medianamente perceptivo. Individualizar y catalogar tales rasgos requiere adentrarse en los recursos técnicos empleados, por lo que el léxico necesario para describirlos en este trabajo es necesariamente técnico, lo que puede resultar farragoso para el lector no iniciado en terminología teórico-analítica. Un estudio de esta naturaleza está destinado primordialmente a facilitar el conocimiento del estilo a quienes deseen profundizar en este aspecto tan significativo para una mejor comprensión de la creación ginasteriana, sean ellos teóricos, compositores, intérpretes, estudiantes o críticos musicales, quienes podrán extraer el mayor provecho si disponen de algunas partituras para consulta y referencia. Para los demás lectores, los no iniciados, va un ruego de comprensión y benevolencia por los inevitables tecnicismos.

Por último, debe señalarse que cuanto se ha escrito hasta ahora en el país sobre compositores argentinos, salvo excepciones, abunda en detalles históricos, biográficos y estéticos, elabora minuciosos catálogos, etc., pero al discurrir sobre sus respectivos lenguajes, permanecen en la referencia verbal y la generalización, sin profundizar en términos de técnicas y estilo. Hay libros excelentes desde cualquiera de los puntos de vista aludidos en los que, sin embargo, no se encuentra un solo ejemplo musical. En términos de conocimiento, esto muestra una limitación tan grande como la que tendría lugar en literatura si se pretende explicar el estilo de un autor sin citar ni un párrafo de su autoría. Por ello se considera que este trabajo, con su abundancia de ejemplos musicales y las referencias a obras en las que es posible encontrar las técnicas analizadas, puede contribuir al mejor conocimiento de la etapa creadora de juventud y gestación de quien es, posiblemente, el compositor argentino —de música clásica, culta, académica, erudita o como se prefiera llamarla— más conocido, difundido y ejecutado en todo el mundo. En última instancia, puede servir para ayudar a entender porqué la música de Ginastera *suen a Ginastera*.

1. Tonalidad

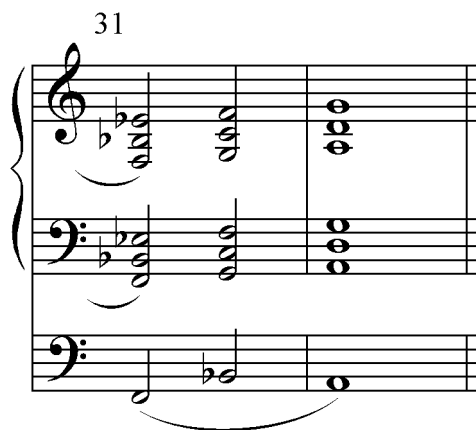
Existen numerosas definiciones de *tonalidad*. Ninguna hay que incluya plenamente todas las connotaciones que se reconocen en el término. La mayoría incluye nociones como *estructura, relación y centro*. En líneas generales puede definírsela como *una estructura de alturas sonoras que genera una expectativa de reposo o resolución sobre una altura determinada: la tónica o centro tonal*. Por extensión, se asigna la denominación de *tónica o centro tonal* a un intervalo o a un acorde, convencionalmente a la tríada construida sobre el *centro* (fundamental) y a sus intervalos constitutivos (quinta y tercera). Pero, también, y debido al tratamiento que de ella han hecho numerosos compositores del siglo XX –entre ellos Ginastera– es necesario extender la noción de *tónica* a formaciones acórdicas no necesariamente triádicas.

1.1. Medios armónicos convencionales para establecer una tonalidad

Los medios convencionales que Ginastera pone en juego para producir la percepción de tonalidad descansan sobre progresiones del bajo definidas e inequívocas. Las construcciones acórdicas elaboradas sobre esos bajos pueden variar en su constitución (tricordes, tetracordes, por 3as. o por 4as., con sonidos agregados o sin ellos), pero su distribución y duplicaciones generalmente enfatizan el carácter de *fundamental* del sonido colocado en el bajo. En este sentido, las duplicaciones de 8ª del sonido del bajo, la presencia y eventual duplicación de la 5ª justa y de las 3as. mayores y menores superiores a ese sonido, son factores de la mayor importancia para determinar la identidad de la fundamental de la construcción acórdica y, consecuentemente, su función en la progresión armónica. Acordes por intervalos de 3as. (terciales) y 4as. (cuartales), tienen importancia equivalente en el lenguaje armónico del compositor, y ambas sonoridades se encuentran formando parte de estas progresiones convencionales. El elemento distintivo entre los dos principios de construcción –el tercual y el cuartal– parece ser la presencia de la 3ª mayor o menor sobre el bajo. Una construcción de 4as. justas sobre un bajo dado requerirá por lo menos tres intervalos –cuatro *pc*– para alcanzar la 3ª sobre el bajo,¹¹ (por ejemplo: *do3 – fa3 – sib3 – mib4*). En Ginastera, la construcción de dos cuartas justas involucrando sólo 3 *pc* – independientemente de sus duplicaciones– es la ocurrencia más común entre las sonoridades puramente cuartales: cuando la construcción alcanza la cuarta *pc*, Ginastera la presenta habitualmente invertida.

Ejemplo 1. *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, *Toccata*, cc. 31-32.

¹¹ El concepto “*pc*” (*pitch class*) como equivalente de *altura sonora* en el sistema temperado fue acuñado por Milton Babbitt. Ver: Forte, Allen; *The Structure of Atonal Music*; Yale University Press; New Haven; 1973; pág. 1.



Ver: *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op 9, 3 cc. antes de cifra 25.

La importancia de la 5ª justa en la identificación de un acorde, adquiere especial relevancia cuando se trata de tricordes cuartales en los que las inversiones enfatizan aquel intervalo.

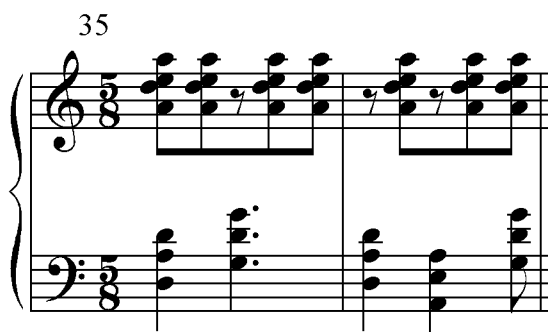
Ejemplo 2.



El ejemplo 2 muestra un tricorde cuartal y tres posiciones diferentes del mismo. Aquellas posiciones que enfatizan el intervalo de 5ª, con posibles duplicaciones,

Son comunes en el lenguaje de Ginastera. Los siguientes ejemplos 3 y 4 son típicos en este sentido.

Ejemplo 3. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, Coda, cc. 35-36.



El material del que deriva el Ejemplo 3 está constituido exclusivamente por las *pc mi – la – re – sol*. Las duplicaciones de 8ª del bajo y las 5as. justas sobre el mismo enfatizan el carácter de fundamental de *re*3, *sol*3 y *la*2. Se trata de la tónica de *re* con oscilaciones simétricas a una 4ª justa superior y una 4ª. justa inferior.

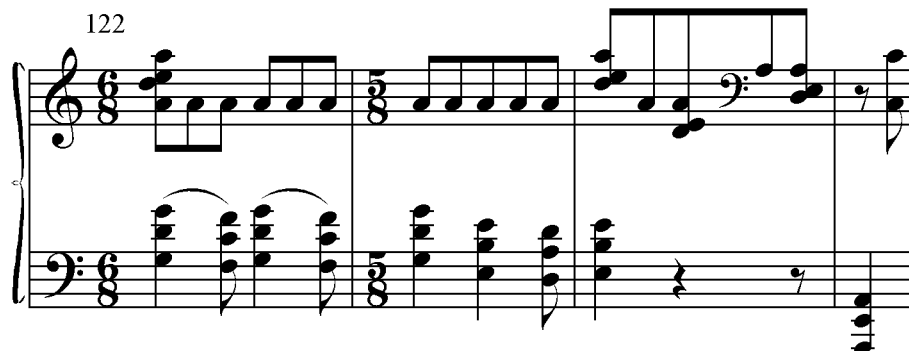
El Ejemplo 4 guarda estrecha similitud con el anterior. El c. 122 deriva del mismo contenido de *pc* que aquel: las duplicaciones y el acento agógico destacan el carácter de

¹² El Ejemplo 1 procede de una composición para órgano: la sección de la cual el ejemplo ha sido tomado requiere pedal de 16 pies.

fundamental del *sol3*, con su bordadura inferior. En el compás siguiente el contenido se origina en *si – mi – la – re*, con fundamental en *mi 3*.

El criterio de la presencia explícita de la 3ª sobre el bajo aclara el análisis de las progresiones convencionales utilizadas por Ginastera para establecer un centro tonal. Hay

Ejemplo 4. *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 1er. mov., cc. 122-124.



dos tipos principales de sonoridades verticales que participan en una progresión: acordes terciales, con 3ª explícita sobre el bajo, y acordes cuartales, son 3ª explícita. En ambos tipos, la 5ª justa sobre el bajo, en caso de encontrarse presente, contribuye una más fuerte percepción de la posición fundamental de los acordes.

1.1.1. Progresión armónica convencional, acordes terciales.

Ejemplo 5. *Canción al árbol del olvido* Op 3, cc. 9-21.

comp.	9	10	12	14	15	18	19	20	21
-------	---	----	----	----	----	----	----	----	----

El Ejemplo 5 muestra la voz superior de una progresión lineal de 5ª justa descendente. La inicia la melodía vocal entre los grados 5 y 3 (cc. 9-12), continuándola el piano entre los grados 3 y 1 (cc. 14-21), todo ello sostenido armónicamente por la progresión fundamental *i – V – i*.

Ejemplo 6. *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 3, cc. 1-11.

En el Ejemplo 6 puede observarse una progresión fundamental elaborada $i - III - V - i$, con el grado III establecido por una progresión armónica incompleta (cc. 5-6) y prolongado por su IV gramatical con significación de acorde bordadura (c. 7). En general, las progresiones convencionales como las ilustradas en los ejemplos 5 y 6, aparecen con más frecuencia en aquellas obras o pasajes en los que Ginastera parece hallarse más cerca de las raíces populares de la música.

Ver: *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 2, cc. 1-24; *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 3, cifra 1 a cifra 5; *Estancia* Op 8, Cuadro 2, “Danza del Trigo”, cc. 1-20; *Id.*, Cuadro 3, progresión de fundamentales del “Idilio crepuscular” (cifra 102 y ss.); *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 1, cc. 52-64; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 5, cc. 30-40; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 1, cc. 1-12; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 1er mov., cc. 52-59.

1.1.2. Progresión armónica convencional, acordes cuartales

La característica de estas progresiones es que, mientras el bajo sigue los pasos convencionales de la armonía tonal triádica, las construcciones verticales sobre dichos bajos pueden ser analizadas como derivaciones de acordes cuartales, en posición fundamental o invertidos. En los casos de inversión, el intervalo de 5ª justa sobre el bajo contribuye a la estabilidad de la sonoridad vertical. El Ejemplo 4, ya comentado, proviene del final del desarrollo de un movimiento en forma sonata, cuya tónica principal es *la*. Hacia el final del mismo, entre los compases 124 y 125, el bajo ejecuta una fuerte progresión $V - I$. Recién al llegar fugazmente a la tónica aparece sobre la misma *la* 3ª menor *do*, definiendo el modo. El pasaje anterior muestra una cuidadosa ausencia de 3as. sobre las fundamentales de las sonoridades verticales. La duplicación de 8ª del bajo y la 5ª justa sobre el mismo, contribuyen a acentuar la percepción de las fundamentales previas a la tónica.

Ver: *Ollantay* Op 17, N° 2 (las construcciones acórdicas cuartales en posición fundamental son abundantes; ver la progresión de fundamentales; la cadencia armónica se verifica a partir de la cifra

17 [fundamental *si*, V de *mi*]); *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 4° mov., cc. 178-184; *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., desde cifra 5 hasta cifra 8.

1.2. Medios contrapuntísticos para establecer una tonalidad

1.2.1. Centralización de una *pc*

En una dimensión puramente lineal, Ginastera acostumbra a centralizar una melodía a través del énfasis sobre una *pc* determinada. Factores que contribuyen a esta situación son, entre otros, la duración, por simple prolongación o repetición, y la reiteración serial. Se entiende por reiteración serial la recurrencia regular de una *pc* cada ‘n’ sonidos isócronos diferentes.

Ejemplo 7. *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 2, cc. 1-2.



El Ejemplo 7 muestra los dos primeros compases del acompañamiento de la canción *La Mañana*. Hay solamente tres sonidos involucrados: *fa5*, *sol5* y *la5*. *Sol 5* es percibido como centro por su repetición, su reiteración serial –al comienzo del segundo compás- y el hecho de que los otros dos sonidos actúan en función de bordaduras.

Ejemplo 8. *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 2° mov., cifra 5.



El Ejemplo 8 muestra la centralización del sonido *si4* por medio de su preeminencia duracional al comienzo y al final de la frase. Como factor secundario, se destaca la equidistancia de dicha *pc* con *fa#4* y *mi5*, que constituyen los extremos grave y agudo del rango melódico.

Ejemplo 9. *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 1-5. [a] original, [b] análisis. Ver pág. 13.

El *Scherzo* de la *Primera Sonata para Piano* comienza con un tema de 12 *pc* de particulares características tonales. [a] reproduce el tema tal como aparece en la composición, en tanto que [b] presenta un análisis del mismo. El sonido *re* es percibido como centro tonal por una conjunción de diversas y evidentes circunstancias:

1. La *pc re* es reiterada serialmente cada dos compases en un contexto de duraciones isócronas (acento por reiteración serial);
2. Hay dos progresiones lineales cromáticas implícitas de 3ª menor ascendente: de *re* a *fa* y de *si* a *re*; ambas son especialmente significativas, la primera por establecer un vínculo entre *re* y su 3ª menor superior, y la segunda por incluir un deslizamiento hacia *re* vía su sensible *do#*;
3. La *resolución* de la sensible (*do#* → *re*) se realiza mediante salto de 7ª mayor descendente, que genera un acento tónico sobre *re*;
4. *Fa* es el sonido más agudo y *re* el más grave de la serie, por lo que ambos se encuentran enfatizados registralmente;
5. *Fa* se encuentra equidistante en el tiempo, entre las reiteraciones seriales de *re* y es, asimismo, sujeto a reiteración serial.

En resumen: el énfasis puesto sobre las *pc re* y *fa* impone la percepción de la tonalidad de *re menor*, que la posterior evolución del movimiento va a confirmar.

Ejemplo 10. *Pampeana* N° 3 Op 24, 3er. mov., 4 cc. antes de cifra 13.

c.i.

El Ejemplo 10 procede del final de la obra – cuando la tonalidad de *mi* ya se encuentra establecida- y muestra un procedimiento

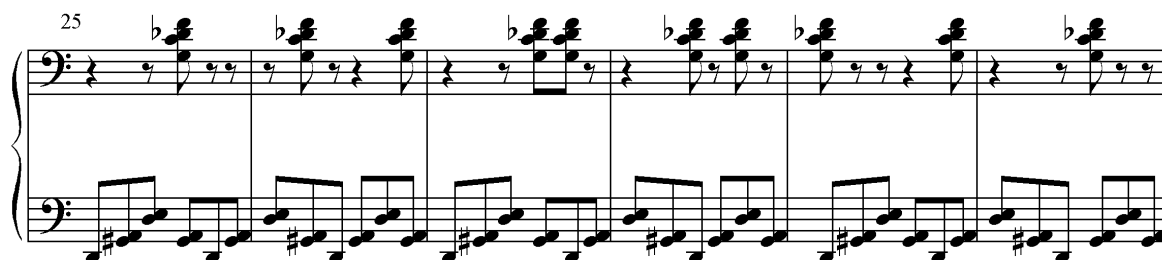
favorito de Ginastera: la prolongación por duración de un sonido como inicial y final de una frase melódica refuerza su percepción como *centro* de la misma. En este caso se trata del sonido *mi*4. Subsidiariamente, la segunda duración más extensa en el pasaje citado –el *sol*4- enfatiza también la 3ª sobre el centro. De tal modo, los sonidos fundamental y 3ª de una hipotética tríada de tónica resultan enfatizados por su mayor duración.

Ver: *Variaciones Concertantes* Op 23; el Tema, en sí mismo, plantea más de un movimiento de partida y retorno a una *pc* central. Este rasgo se comunica claramente a la mayoría de las variaciones.

1.2.2. Centralización de una construcción acórdica

Ginastera ha hecho uso de diversos medios contrapuntísticos –es decir *no-armónicos*- para establecer un acorde como *centro*. Dichos medios corresponden a recursos como, por ejemplo, sucesiones de acordes *hacia* o *alrededor* del acorde centro, o bien situaciones gobernadas por otros tipos de conducción de voces, desde el extremo de la ausencia total de movimiento (estatismo duracional por prolongación, pero más comúnmente por repetición), hasta la más activa movilidad entre las partes, generando movimientos oblicuos o contrarios de todo tipo. En este contexto, conviene recordar la diferencia entre una *progresión armónica*, en la que al final de la misma aparecen la dominante y la tónica, ambas en posición fundamental, y una *progresión contrapuntística* en la que conglomerados verticales surgen del movimiento independiente de las voces y en la que, si bien la dominante y la tónica pueden ser *gramaticalmente* reconocibles, su *significación estructural* no es armónica sino contrapuntística, por no realizarse el movimiento de 5ª justa descendente –o 4ª justa ascendente- entre ambas fundamentales en el bajo al final de la progresión.¹³ Y dentro de las varias progresiones contrapuntísticas posibles, están aquellas en las que, en su final, es reconocible una *cadencia plagal*.

Ejemplo 11. 3 *Danzas Argentinas* Op 2 N° 3, cc. 25-30.



El Ejemplo 11 ilustra sobre el énfasis puesto sobre el aspecto duracional-repetitivo: la construcción empleada –*re menor con agregaciones*- se instala como un centro temporal subordinado, en calidad de bordadura de la tónica de *do*, la tonalidad principal de la pieza.

En ciertas oportunidades, el aspecto puramente duracional se vincula con algún tipo de sucesión de fundamentales que permite, transcurrido un ciclo de ‘n’ transposiciones a intervalos iguales, retornar a la tonalidad inicial. Tal es el principio de construcción del N° 6 de la *Suite del Ballet “Panambí”* Op 1a (*Danza de los Guerreros*): el número se inicia con un acorde cuartal de 6 sonidos, edificado sobre la fundamental *la* y que contiene las *pc la 1 – re#2 – sol#2 – do#3 – fa3 – si3*; dicha fundamental es también la del acorde de tónica final, al que se llega después de haber transpuesto el acorde inicial sobre las siguientes fundamentales, con la duración que en cada caso se detalla:

¹³ Estos conceptos provienen de la visión analítica de Heinrich Schenker y sus discípulos, principalmente Felix Salzer y Oswald Jona.

Fundamentales:	<i>la</i> 1	<i>do</i> #2	<i>fa</i> 2= <i>mi</i> #2	<i>la</i> 1
Tiempos:	138	30	30	76

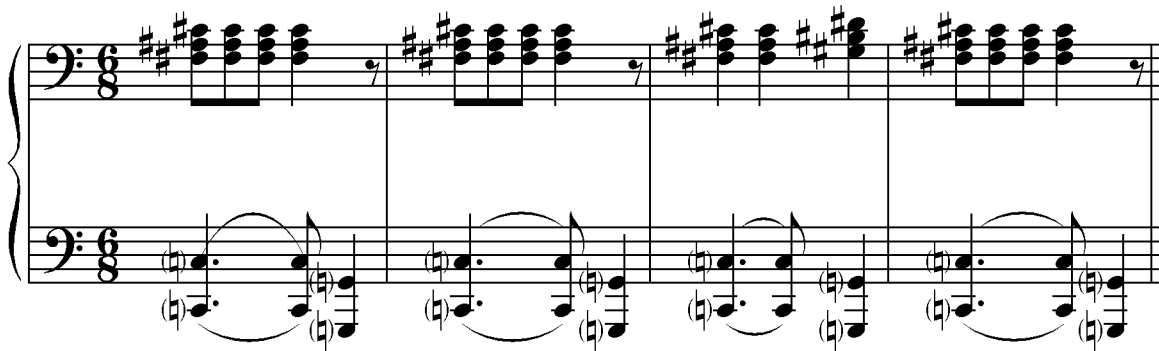
Como puede observarse, las transposiciones se realizan a una 3ª mayor superior, lo que determina el retorno del acorde inicial a la 3ª transposición. Simultáneamente se enfatiza el aspecto duracional: la duración conjunta de los acordes inicial y terminal más que triplica la duración conjunta de los dos acordes intermedios.

Ver: *Suite del Ballet “Panambí”* Op 1a, N° 1, de cifra 5 a cifra 10 (observar relación entre progresión de fundamentales y duración de cada una de ellas); *Ollantay* Op 17, N° 2, D.C. hasta cifra 4; *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 12 a cifra 18; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, cc. 1-14, cifra 69 a cifra 70, cifra 73 a cifra 74, etc.

Ejemplo 12. *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 8, cc. 1-8.

El fragmento del Ejemplo 12 presenta una textura de 3 voces que establece una única sonoridad de *re menor*: la voz inferior, el pedal *re*3 (luego *re*4); la voz superior elabora una célula temática dentro de la 3ª *re*4 – *fa*4 (luego *re*5 – *fa*5); la voz central desarrolla tres progresiones lineales (*re*4 – *la*3, *la*4 – *fa*#4 y *fa*#4 – *la*4) enfatizando dichos intervallos, generando con su movimiento oblicuo por grados conjuntos una cantidad de tensiones-distensiones con las otras voces. En ese contexto, la plena identidad perceptible del centro (*re menor*) se restaura plenamente en cada llegada al consonante sonido de destino de cada progresión lineal.

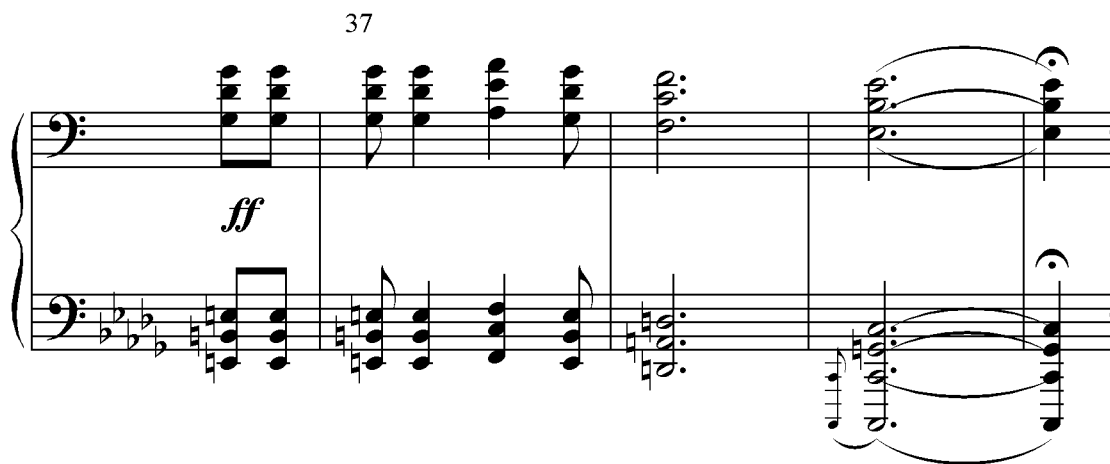
Ejemplo 13. *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cc. 1-4.



El Ejemplo 13 ilustra sobre otro tipo de movilidad. El centro es un complejo acórdico integrado por dos factores: la 4ª *sol – do* en el registro grave y la triada de *fa# mayor* en el agudo. Uno de los factores, la triada, efectúa en el c. 3 un desplazamiento lineal de partida-retorno. Esta triada realiza una bordadura hacia *sol# mayor*, retornando en el c. 4 y enfatizando así la *centralidad* de la sonoridad inicial.

Ver: *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 5, cc. 1-13; *Id.*, Coda, cc. 41-47; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., 3 cc. antes de cifra 11 /Violines I y II); *Pampeana* N° 2 Op 21, cifra 2 a cifra 3; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 6, 3 cc. antes de cifra 41 (violines, 3 cc.); *Id.*, N° 7, cc. 5-7 (violines y maderas); *Id.*, N° 10, cc. 1-3 (oboe y clarinete), cc. 5-7 (flautas y clarinetes).

Ejemplo 14. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 1, cc. 37-40.



El paralelismo fue también utilizado por Ginastera como vía de aproximación al *centro*. En la primera de las *3 Danzas Argentinas* Op 2 (Ejemplo 14), Ginastera resuelve la ambigüedad tonal de la primera parte con un fuerte reposo en *do mayor*, logrado por medio de un desplazamiento paralelo. La aproximación a los factores del acorde final (I7) se realiza a través de un deslizamiento por grados conjuntos desde la mediente hacia la tónica. Es interesante observar que las voces extremas componen motivicamente las dos 3as. de la triada de *do mayor* (*mi2-do2* en la voz inferior y *sol4-mi4* en la voz superior).

Ver: *Estancia* Op 8, Cuadro 2, de cifra 40 a cifra 41; *Pampeana* N° 2 Op 21, de cifra 23 a 4 cc. antes de cifra 24.

El paralelismo convencional tiene, obviamente, dos variedades: es *estricto* cuando todas las voces se mueven simultáneamente según el mismo esquema interválico, o *libre* si hay diferencias entre los recorridos de cada una de ellas, por ejemplo si se mueven sobre la grulla de tonos y semitonos de una tonalidad heptáfona. Ginastera, por su parte, agrega a las precedentes otra variedad de paralelismo libre *sui generis* cuando los factores se mueven sobre grillas de muy diferente composición interválica.

Ejemplo 15. *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, cc. 125-127.



En el Ejemplo 15 se observa una textura de tres voces: las voces externas se mueven en 7^{as.} paralelas dentro de un esquema interválico de modo heptáfono de *sol mixolidio*, en tanto que la voz media lo hace sobre un modo pentáfono derivado de las

teclas negras negras del piano. Las tres voces se mueven “en paralelo” –cada una a su manera- según la estructura interválica de su modo.

Ver: *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 1, cc. 35-36, cc. 53-61; *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 3, cc. 165-169 (voces externas); *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2° mov., cifra 18 (4 cc. entre Viola y Violoncelo: la Viola se mueve sobre un pentacordio *quasi* diatónico entre *sib3* y *fa#4*, el Violoncelo lo hace sobre un pentacordio cuartal entre *sol#2* y *mi4*).

El movimiento contrario entre dos factores acórdicos es uno de los recursos favoritos de Ginastera para establecer y/o prolongar la vigencia de un *centro*. Como en el caso de los paralelismos, los esquemas interválicos por los que transita cada una de las voces pueden no ser iguales entre sí, con lo que las relaciones de movimiento entre ellas pueden resultar ligeramente asimétricas. El movimiento puede iniciarse en puntos remotos y proceder en convergencia hacia el centro, o bien puede originarse en el centro, alejarse en divergencia y retornar *per saltum*:

Ejemplo 16. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 3, c. 19.



El Ejemplo 16 muestra el último compás de la tercera danza de la *Suite*. El acorde final es tónica en *fa# menor*, con 9ª dispuesta en forma de una agregación de 2ª a una voz interior que duplica a la fundamental. Esta construcción vertical de 7 voces reales es dividida por Ginastera en dos factores acórdicos de 3 voces (registro grave) y

4 voces (registro agudo). El movimiento contrario convergente hacia el acorde final muestra claramente el comportamiento lineal de los dos factores: la mano izquierda progresa por grados conjuntos desde la dominante ejecutando tríadas en posición abierta; la mano derecha lo hace ejecutando tricordes cuartales con duplicación del sonido superior a la 8ª inferior, desde un punto de partida ubicado al mismo intervalo del *centro* que la mano izquierda, pero en sentido inverso, y reproduce en espejo (por inversión) el movimiento ascendente de la mano izquierda. Las sonoridades verticales resultantes en cada punto de la trayectoria son la consecuencia del movimiento independiente de ambos factores acórdicos, y no entidades acórdicas con significación propia *per se*.

Ver: 3 *Danzas Argentinas* Op 2 N° 3, cc. 1-2; *Malambo* Op 7, cc. 2-3 (y todas sus variantes); 5 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 1, cc. 13-20; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 4º mov., cc. 21-23; *Variaciones Concertantes* Op 23, Tema, cc. 1-5; *Pampeana N° 3* Op 24, 2º mov., cc. 1-12; cifra 1 a cifra 2.

2. Lenguaje melódico

Antes de considerar los materiales escalísticos, es decir los modos o grillas interválicas utilizados, y ciertos contornos característicos del lenguaje melódico, es importante destacar que, en el estilo de Ginastera, una línea melódica debe ser pensada como algo más que una simple *línea*. Los temas y melodías de Ginastera son a menudo *franj*as, que pueden variar en espesor hasta llegar al *cluster*. Una franja melódica involucra dos o más voces moviéndose paralelamente. Como siempre, el paralelismo entre ellas puede no ser exacto, intervalo por intervalo. Paralelismos de 3as. y 6as. son de uso habitual en la música occidental, desde tiempos lejanos. También lo fueron en su momento los paralelismos de 4as. y 5as. y, eventualmente, algunos paralelismos triádicos, como los diversos tipos de *organum* y *fauxbourdon* medievales. Además de ellos y de otros que podrían estar consagrados por la práctica convencional, Ginastera hace uso de diversas opciones que, por su reiteración y peculiar sonoridad devienen en marcas de su estilo.

2.1. Franjas

2.1.1. Dos voces paralelas

En cuanto a franjas de dos voces paralelas, Ginastera las emplea con gran variedad de amplitud de intervalos entre ambas voces, oscilando dicha amplitud entre las 2as. menores y las 6as. menores. Los siguientes ejemplos, números 17 al 21, reúnen varias instancias del empleo de esta técnica.

Ejemplo 17. 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 49-57.

50

En el ejemplo anterior se observa una línea melódica de limitada amplitud y un contenido armónico estático, en un contexto que corresponde a V en *do mayor*.

Ver: *Cinco Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 2, cc. 1-4.

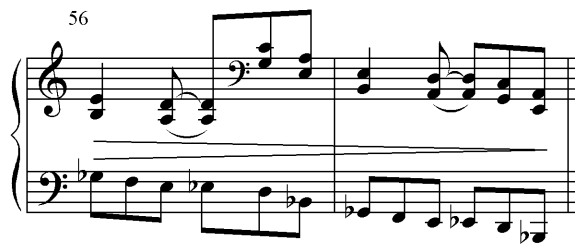
Las melodías en 3as. paralelas forman parte de los rasgos característicos del folclore argentino. En el período considerado, por su propia admisión y por la evidencia que proporciona su música, Ginastera refleja múltiples influencias folklóricas y, entre ellas, los fragmentos melódicos en 3as. paralelas adquieren notoria presencia.

Ejemplo 18. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 2, cc. 62-65.



Ver: *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op 9, de cifra 6 a cifra 8, de cifra 11 a cifra 14, de cifra 31 a cifra 34, de cifra 35 a cifra 37; *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 1 cc. 5-12, etc.; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 2, cc. 7-10; *Id.*, N° 5, cc. 10-20; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 49-60; *Pampeana N° 1* Op 16, c. 5 después de cifra 8 (8 cc.); *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, cifra 74 a 2° c. después de cifra 75.

Ejemplo 19. *Sonata N° 1 para Piano* Op 22, 2° mov., cc. 56-57.



El Ejemplo 19 muestra una instancia de franja melódica de 4as. paralelas. Por otra parte, en la segunda de las *3 Danzas Argentinas* Op 2 ("Danza de la Moza Donosa"), Ginastera hace uso de una franja variable que alterna abundantes 4as. justas con 5as. justas y disminuidas (cc. 25-40).

Ver: *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, *Toccata*, cc. 25-28, cc. 33-36; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, 5° c. después de cifra 81 a cifra 82.

En la *Pampeana N° 2* Op 21 Ginastera utiliza una franja consistente en puras 5as disminuidas:

Ejemplo 20. *Pampeana N° 2* Op 21, 1 c. antes de cifra 10.



La idea aparente del pasaje precedente es rodear un intervalo con sus bordaduras. En el fragmento considerado –que es parte de una *cadenza* del violoncello- Ginastera reitera el procedimiento inmediatamente, esta vez en 3as. paralelas. Las 5as. disminuidas como intervalo de franja melódica a dos voces paralelas no son comunes en el lenguaje ginasteriano. Con más frecuencia aparecen, en cambio, las 6as. menores:

Ejemplo 21. *Pampeana* N° 3 Op 24, 2° mov., cifra 2.

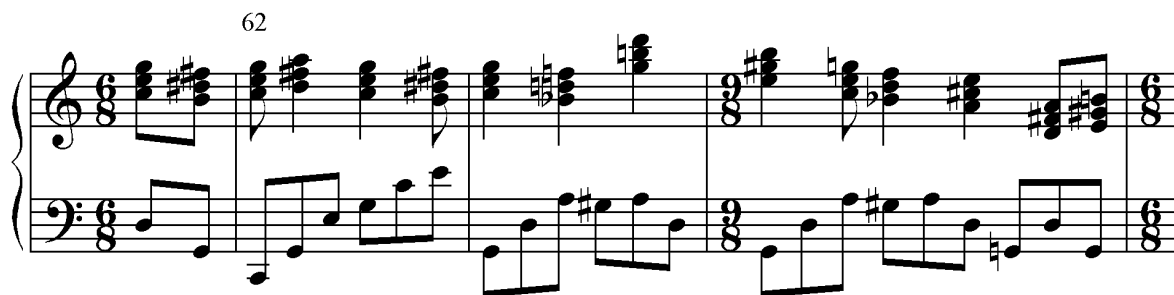


Ver: *Sonata para Piano* N° 1 Op 22, 2° mov., cc. 36-37; *Pampeana* N° 3 Op 24, 2° mov., cifra 23 a 24, cifra 26 a 27.

2.1.2. Tres voces paralelas

Diversas formaciones triales y cuartales, en función de franjas melódicas de tres voces paralelas, fueron asiduamente utilizadas por Ginastera a lo largo de este período. En el caso de las terciadas, las variantes se dan, por una parte, entre *estrictas* y *libres* y, por la otra, en el uso de la inversión y las posiciones resultantes: fundamental, primera y segunda inversión. El siguiente ejemplo muestra una franja de triadas mayores en posición fundamental: es un caso de paralelismo estricto.

Ejemplo 22. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 62-64.



Ver: a) posición fundamental: *Suite de Danzas Criollas* Op 15, Coda, cc. 48-55; *Sonata para Piano* N° 1 Op 22, 2° mov. Cc. 48-51; b) primera inversión: *Estancia* Op 8, Cuadro 5, cifra 126 a cifra 128;

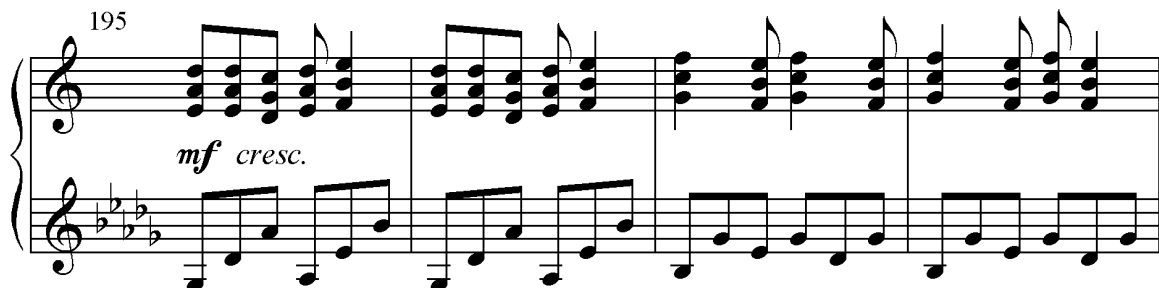
Suite de Danzas Criollas Op 15, N° 2, cc. 7-12, 19-24; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 51-54; c) segunda inversión: *Id.*, 4| mov., cc. 138-156.

En el “Malambo” de *Estancia* Op 8 Ginastera presenta otro tipo de franja melódica de tres voces, de origen triádico. Se trata de acordes de 7ª con eliminación de la 5ª (Cuadro 5, de cifra 125 a cifra 126). En otros pasajes de este cuadro aparece la misma sonoridad básica con duplicaciones de la 3ª y la 7ª (cifra 123 a cifra 124): en este caso, la textura de la franja se incrementa a 5 voces paralelas.

Ver: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8 a, N° 4, cifra 2 a cifra 5, cifra 7 a cifra 9, cifra 11 a cifra 12, etc.

En lo relativo a franjas constituidas por tricordes cuartales, el empleo que hace Ginastera de las mismas es comparable al de las tríadas terciiales.

Ejemplo 23. *3 Danzas Argentinas* Op 2 N° 3, cc. 195ss.



El Ejemplo 23 muestra el comienzo de un pasaje caracterizado por la franja melódica de un tricorde de 4as. superpuestas. Hay una oposición entre el esquema heptáfono de la mano derecha (teclas blancas) y el esquema pentáfono de la mano izquierda (teclas negras): la integración de los tricordes cuartales varía según su desplazamiento melódico por la grilla inteválica de *do mayor*. En este contexto, la voz superior del tgricorde es la que predomina. Como en casos similares, la eventual duplicación de cualquiera de los factores acórdicos causa un aumento de densidad en la textura de la franja.

Ver: *Salmo 150* Op 5, cc. 130-142; *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 1, cc. 22-26; *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, 5° c. después de cifra 3 a cifra 4; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 9. C. 52 (mano izquierda); *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 16 y ss.

2.1.3. Cuatro voces paralelas

Las instancias más comunes de franjas terciiales que involucran cuatro voces paralelas ocurren cuando uno de los miembros de la tríada es duplicado. Franjas melódicas formadas por tetracordios terciiales puros en posición fundamental (acordes de 7ª

completos) no parecen formar parte del vocabulario más frecuente en Ginastera. En caso de ser utilizados aparecen generalmente en 1ª o 2ª inversión.

Ver: *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a, cifra 5 a cifra 6 (trompas); *Id.*, N° 2, cifra 11 a cifra 12 (trombones), cifra 13 a cifra 14 (trompas y trompetas), cifra 15 a cifra 16 (trompas, trompetas y trombones): cada franja está constituida por una tríada aumentada con 7ª mayor); *Id.*, N° 5, cifra 34 (4 cc., trompas y trombones); *Id.*, N° 6, 3er. c. después de cifra 39 a cifra 40 (metales); *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, cifra 3 a cifra 6; *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op 9, 2º c. después de cifra 4 a cifra 5; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 77 y ss.; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, cifra 79 (metales).

Las franjas melódicas puramente cuartales de 4 *pc* aparecen generalmente en inversión y no son abundantes. Su conformación puede estar integrada tanto por 4as. justas, como así también por alguna 4ª aumentada.

Ejemplo 24. *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a, cifra 2, flautas.



Ver: *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a, N° 5, 3er. c. después de cifra 28 a cifra 29 (trompas); *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 21-25.

Una de las sonoridades favoritas de Ginastera –que, por cierto, aparece también en contextos acórdicos- ha sido utilizada en franjas melódicas. Dicha sonoridad resulta de superponer una 4ª justa, una 2ª mayor y otra 4ª justa, delimitando una 8ª entre las voces externas:

Ejemplo 25. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 2, cc. 41-44.



La sonoridad referida en el ejemplo anterior es la resultante de una distribución específica de un tricorde cuartal con duplicación. Cuando esta configuración es utilizada en forma de franja melódica, sus implicancias armónicas son polisémicas y deben ser interpretadas de acuerdo con el contexto brindado por otros factores de la textura total, por

ejemplo el acompañamiento. El ejemplo anterior ha sido tomado de un contexto tonal de *do mayor*, y la situación armónica sugiere la presencia de una dominante en la cual los sonidos *la* y *mi* denotan la presencia de la 9ª mayor y de una *sixte ajoutée*, respectivamente. Como es obvio, la amplitud de las 4as. puede variar, de acuerdo con la grilla interválica de la estructura modal en la que cada una de las voces constitutivas se mueve: así, las 2as. pueden oscilar entre mayores y menores, y las 4as., entre justas y aumentadas. Sin embargo, hay un factor distintivo que permanece generalmente inalterable: el intervalo de 8ª justa entre las voces externas.

Ver: 5 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 5, cc. 119-125; *Pampeana N° 1* Op 16, 9º c. después de cifra 7 y ss.; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, cifra 71 a 2º c. después de cifra 72 (alternativamente, metales y cuerdas agudas + maderas).

El *cluster* es la posibilidad extrema dentro de la técnica que está siendo examinada. Ginastera la utilizó sólo una vez, en el contexto ilustrado por el siguiente ejemplo:

Ejemplo 26. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 2, cc. 1-6.



En este caso, se trata de un *cluster* diatónico de 8 sonidos. Los sonidos extremos, comprendiendo una 8ª justa, proporcionan la significación melódica dentro del contexto armónico. Se trata de una sencilla idea temática elaborada entre los sonidos $\wedge 5$ y $\wedge 3$ de *do mayor*, oscilando entre la dominante y la tónica de esta tonalidad.

2.1.4. Combinación de franjas

El *Malambo* Op 7, para piano, constituye un ejemplo excepcional. Se trata de una composición basada sobre un *ostinato* rítmico –con largas secciones de *basso ostinato* una de cuyas fuentes de interés musical es el gradual crecimiento en la intensidad de su idea temática principal, a través de la repetición variada. Responde, de alguna manera, a la idea generatriz del *Bolero* de Ravel sólo que, tratándose de una composición para piano solo, las variantes son elaboradas por medio de una lenta transferencia de registro ascendente que realiza la mano derecha, junto con un incremento en el espesor de la textura de la franja melódica. Al final de la primera sección (c. 41) dicha mano se encuentra tocando en un registro dos octavas más agudo que el del comienzo, y la simple línea melódica inicial se ha

convertido en una franja de 4 voces, configurada por tetracordes terciales completos en posición fundamental.

Ejemplo 27. *Malambo* Op 7, cc. 2-5.



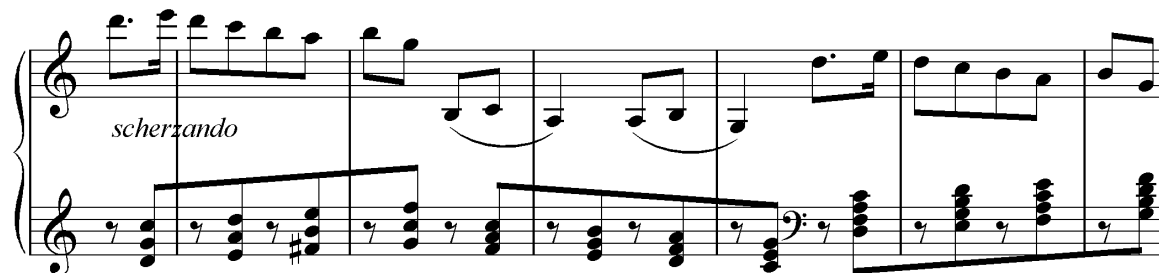
El fragmento que constituye el Ejemplo 27 es la frase antecedente de un período de 8 compases. La primera sección de la obra comprende 5 períodos: el inicial (o “tema”) y cuatro variaciones del mismo. Cada variación comienza sobre un sonido más agudo en la mano derecha, incrementando asimismo el espesor de la franja: aparecen así, sucesivamente, 3as. mayores, tríadas mayores, tricordes cuartales y tetracordes formados por tríadas aumentadas con 7ª mayor. Es importante señalar, además, que el bajo que acompaña es, también, una franja, aún cuando sus sonidos estén desplegados en sucesión. Así, puede observarse que las 3as. mayores del bajo inicial (cc. 2-3) incrementan su espesor a tricordes compuestos por superposición de 5ª justa y 5ª disminuida o 4ª aumentada, dependiendo de la grafía (cc. 26 y ss.). El Ejemplo 28 ilustra sobre el compás inicial de cada una de las cuatro variaciones:

Ejemplo 28. *Id.*, cc. 10, 18, 26 y 34.



Otro caso de yuxtaposición de diversas franjas melódicas consecutivas se encuentra en el *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, que ilustra el Ejemplo 29. En este caso las franjas corresponden a líneas contrapuntísticas opuestas a la melodía principal.

Ejemplo 29. *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, cc. 13-20.



En diversos pasajes del *Rondó*, como antes en *Ollantay* Op 17, se insinúa una técnica que, con el tiempo –y especialmente en el período compositivo que se abre con el *Segundo Cuarteto* Op 26 (1958) y el *Concierto para Piano N° 1* Op 28 (1961)- habría de constituirse en una de las marcas importantes del estilo del Ginastera de madurez: *el contrapunto de franjas o contrapunto de masas* (ver cc. 68-74 y 116-122 del *Rondó*). Esta técnica, sumada a contenidos politonales o a segmentaciones del total cromático en grupos de 3 ó 4 *pc* cada uno, da origen a una marcada estratificación en la textura, y a un tipo de contrapunto que será característico en vastas secciones de obras posteriores, como por ejemplo *Popol Vuh* Op 44 (1975-83).

Ver: *Suite del Ballet “Panambi”* Op 1a, cifra 2 (4 cc.): una franja (flautas) está contrapunteada según se ha visto en el Ejemplo 24, la otra (cuerdas graves) consiste en cinco 5as. justas superpuestas, entre *re*2 y *do*#5; *Id.*, cifra 13 a cifra 16; *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 2, cc. 30-36; *Ollantay* Op 17, N° 3, cifra 2, 4 cc.; *1er Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., cifra 2 a cifra 5 en el acompañamiento.

2.2. Formas escalísticas diatónicas

En el lenguaje melódico de Ginastera coexiste el uso de formas escalísticas diatónicas con un cromatismo sujeto a ciertas peculiaridades. Del análisis de la totalidad de obras de este período surge, además, el uso de ciertas figuras idiomáticas que constituyen marcas estilísticas indelebles e inequívocas del estilo melódico del compositor.

2.2.1. Modos heptáfonos

Al considerar las melodías diatónicas de Ginastera es, a veces, difícil determinar su real pertenencia a un *modo* definido, debido a su corta longitud y, sobre todo, a su estrecho contorno, de limitado rango. No se ha realizado un estudio estadístico de todas las melodías del período, pero del examen de las obras parece evidente que los modos que tienen una 3ª menor sobre su tónica, aparecen más frecuentemente que aquellos que tienen 3ª mayor. Los ejemplos más claros de melodías modales –razonable longitud, plena utilización de las 7 *pc* del modo, una tónica evidente- pertenecen a los tres modos con 3ª menor y 5ª justa sobre la tónica: dórico, frigio y eolio.

Ejemplo 30. *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 3, cifra 4 a cifra 5.



La melodía de trompas del Ejemplo 30 se encuentra en el modo dórico. Los sonidos de efecto *re*₄, *la*₄ y *re*₅ están enfatizados por repetición y prominencia rítmica. La tercera canción de *Las Horas de una Estancia* Op 11 (“El Mediodía”) es una composición completa basada en el modo dórico transpuesto a *la*.

Las tres *Pampeanas* comparten varios rasgos comunes en sus lenguajes melódico, armónico y rítmico. En las tres se hallan conspicuos pasajes en el modo frigio, como el tema citado en el Ejemplo 31:

Ejemplo 31. *Pampeana N°1* Op 16, cc. 1-5.

La línea vocal que muestra el Ejemplo 32 no incluye el quinto grado ($\wedge 5$), no obstante lo cual se infiere el modo eólico transpuesto a *sol*, como consecuencia de la previa cadencia plagal perfecta del compás 9, cuyo acorde final es prolongado en el *lasciar vibrare col pedal* del piano.

Ejemplo 32. *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 2, cc. 10-16.

10

Voz *p* Ah! *più p* Ah!

Pf. *lasciar vibrare col pedal* *p*

2.2.2. Modos pentáfonos

Entre las formas modales diatónicas el uso de los modos pentáfonos adquiere mayor importancia que el de los heptáfonos, como segura consecuencia de la admitida influencia del folclore argentino en este período de la creación ginasteriana.

Ejemplo 33. Escalas pentáfonas.¹⁴

A

B

C

D

E

Carlos Vega adopta la nomenclatura del Ejemplo 33 para los cinco modos pentáfonos, agrupándolos en dos categorías: *mayores* y *menores*. Para Vega, el modo A es *mayor* por la presencia de la 3ª mayor sobre la tónica (*do-mi*). El modo C también es *mayor* aunque carece de la 3ª sobre la tónica: en este caso el factor distintivo es la 6ª mayor *sol-mi*. Los modos B y D tienen 3ª menor sobre la tónica y son, por lo tanto,

menores. El modo E carece de 3ª y 6ª sobre la tónica y no está clasificado. Ya en su primera composición de adolescencia luego retirada de catálogo (las *Impresiones de la Puna* estrenadas en 1934), Ginastera hizo uso intensivo de material temático de origen pentáfono, especialmente del modo B. Es natural que tales giros modales se hayan incorporado a su lenguaje melódico en aquellas composiciones directamente vinculadas con la música folklórica. Pero tal influencia alcanza también a composiciones de música abstracta, como puede comprobarse observando el tema principal del 1er. movimiento de la *Sonata para Piano N° 1 Op 22*:

Ejemplo 34. *Sonata para Piano N° 1 Op 22*, 1er. mov., cc. 1-8.

¹⁴ Vega, Carlos; *Panorama de la música popular argentina*; Editorial Losada, S.A.; Buenos Aires; 1944; pág. 126.



El fragmento citado en el ejemplo anterior es el origen del material temático de todo el primer movimiento: la voz superior diseña una melodía pentáfona que sugiere la forma escalística del modo B.

Dos de los *12 Preludios Americanos* Op 12 son enteramente pentáfonos. El N° 5 (*En el 1er. Modo Pentáfono Menor*) es un canon a dos voces en el modo B. El N° 12 (*En el 1er. Modo Pentáfono Mayor*) deriva su material del modo A. Sonidos del mismo modo transpuesto a *do#* son utilizados como 2as. agregadas colorísticas (Ejemplo 35).

Ver: *Cantos del Tucumán* Op 4, cifra 1 a cifra 2 (voz); *Ollantay* Op 17, N° 2, cifra 2 a cifra 4; *Pampeana* N° 2 Op 21, cifra 3 a cifra 4, 4 cc, antes a 5° c. después de cifra 5; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 7, cifra 45 a cifra 47 (trompeta), 4 cc. antes de cifra 49 (trombón); *Id.*, N°8, 5 cc. antes de cifra 52 (fagot, trompeta, trombón); *Id.*, cifra 82 (bajo).

2.3. Cromatismo melódico

Sucesiones por grados conjuntos puramente cromáticos no son parte sustancial del lenguaje habitual del compositor. Ginastera ha hecho uso de ellas en contratemas de poca significación, o bien en el trazado de voces interiores de la textura. Sin embargo, el elemento cromático en la composición melódica es parte del vocabulario ginasteriano, sólo que aparece habitualmente bajo otras circunstancias, muy precisas, en un arco de situaciones específicas que van desde la simple inflexión de un sonido hasta temas de 12 sonidos, en las últimas obras del período.

Ejemplo 35. *12 Preludios Americanos* Op 12, cc. 16-17.

2.3.1. Inflexión cromática de un sonido en dos apariciones vecinas

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. Dos variantes con similar efecto se producen 1) cuando la bordadura es *diatónica* y se encuentra en relación de semitono con la nota bordada; en este caso la bordadura es seguida por la nota de paso descendida cromáticamente, y 2) cuando en un final de frase en que la melodía realiza una 2ª mayor descendente, el penúltimo sonido melódico tiene una bordadura inferior ascendida cromáticamente. El Ejemplo 36 muestra un fragmento de una melodía recopilada por Carlos Vega en la provincia de Salta:

Ejemplo 36. Vega, *op.cit.*, pág. 162.

La melodía precedente ha sido anotada en *re menor* y muestra la fluctuación cromática del 7º grado, característica de la forma *menor melódica*: ascendido como bordadura, diatónico como nota de paso.

El Ejemplo 37 proviene de un espécimen recopilado por Vega en Cañuelas, provincia de Buenos Aires; se trata de un tema de *Vidalita*, también anotado en *re menor*, con oscilación cromática del 3er. grado:

Ejemplo 37. *Id.*, pág. 205.



En el lenguaje melódico de Ginastera parece haber definida preferencia, no excluyente, por la inflexión cromática del 4º grado.

Ejemplo 38. *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 3, cc. 9-11.

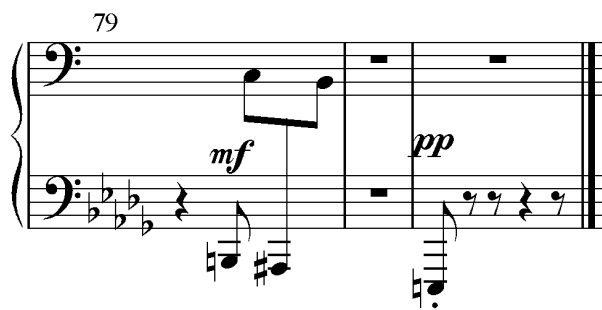
El Ejemplo 38 muestra la variante cromática del 4º grado de la estala de *re menor* a través de su doble significación como nota auxiliar: *sol#4* como bordadura inferior de *la4*, y *sol4* como nota de paso descendente entre *la 4* y *sol4*.

Ver: *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a, N° 5, cc. 8-9 (oboes, 2º y 4º grados); *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 2, cc. 14-23 (varias situaciones); *Id.* N° 3, cc. 59-60 (voz superior, 4º grado); *Canción al Árbol del Olvido* Op 3, cc. 10-12 (3er. grado); *2 Piezas para Piano* Op 6, N° 1, cc. 4-5 (3er. grado); *Estancia* Op 8, 1 c. antes de cifra 86 (4 cc., 3er. grado); *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op 9, cifra 12 a cifra 13 (4º grado); *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 1, cc. 22-26 (5º gtrado); *Id.*, N° 5, cc. 5-9 (7º grado), cc. 39-40, (1er. grado); *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 2, cc. 9-12 (3er. grado); *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 4, cc. 1-4, cc. 13-16 (4º grado); *Id.*, Coda, cc. 51-52 (4º grado); *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, 3er. c. después de cifra 79 (trompeta, 7º grado).

Cierto tipo de notas auxiliares cromáticas, principalmente bordaduras simples y dobles,¹⁵ suelen aparecer con desplazamiento de 8ª con respecto al sonido al cual ornamentan, en forma tal que producen con el mismo intervalos de 7ª mayor o 9ª menor, fuertemente disonantes.

Ejemplo 39. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 1, cc. 79-81.

¹⁵ También llamadas *notas de cambio*.



El Ejemplo 39 muestra la cadencia final de la *Danza del Viejo Boyero*. La progresión básica involucra los sonidos *si1-mi1*, dominante y tónica de *mi menor*, tonalidad en la que Ginastera resuelve definitivamente la dicotomía bitonal que prevalece en toda la página. La doble bordadura que ornamenta el sonido *si1*

Revela desplazamientos de 8ª, que alcanzan al propio sonido principal (*si1-do2-la#1-si2*): los intervallos de 2ª menor se convierten en 9as. menores.

Ver: *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 4, cc. 10, 25-28; *Pampeana N° 1* Op 16, 5° c, después de cifra 13 a cifra 14; *Ollantay* Op 17, N° 3, cc. 1-10; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 78-89, 163-166, 183-189.

2.3.2. Interpolaciones cromáticas breves en un contexto básicamente diatónico

La interpolación cromática breve en un contexto básicamente diatónico, es utilizada habitualmente por Ginastera para conectar intervallos más amplios –generalmente 3as. o 4as.- que constituyen la estructura interválica principal.

Ejemplo 40. *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, *Toccata*, cc. 53-64.



La estructura interválica principal del pasaje que ilustra el Ejemplo 40 es de tríadas mayores descendentes cuyas fundamentales se encuentran a una 4ª justa inferior, vinculadas por una pequeña conexión cromática.

Ver: *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., cifra 25; *Pampeana N° 2* Op 21, 7° y 8° cc. después de cifra 18; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 15-16, 62-65, 76-77, 159-162; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 2, cifra 4 (2cc., línea resultante de la yuxtaposición de violoncelos, violas y violines); *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., desde 1 c. antes de cifra 31 hasta cifra 33.

2.3.3. Transposición cromática de un acorde arpegiado

La transposición cromática directa e inmediata de un acorde arpegiado, tal como se la encuentra en la 2ª parte de la “Criolla” (la tercera de las *Tres Piezas para Piano* Op 6),

no es una de las técnicas de más frecuente aparición en el estilo de Ginastera, posiblemente porque su aplicación a determinados contextos acórdicos –por ejemplo formaciones de 7ª disminuída- fue hiperexplotada en el pasado.

Ejemplo 41. *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Villancico, cc. 38-40.



Sin embargo, la aplicación de este recurso a formaciones cuartales puede consignarse como parte más coherente con su vocabulario habitual. El Ejemplo 41 muestra la transposición cromática directa e inmediata de formaciones cuartales en las dos voces superiores, sobre un pedal en la voz inferior.

2.3.4. Cromatismo escalístico

Pasajes de cromatismo escalístico puro aparecen habitualmente como contratemas, voces interiores o material melódico no esencial. En oportunidad de emplear este recurso, Ginastera suele dislocar las 2as. cromáticas invirtiéndolas en 7ªs. mayores (u 8as. disminuidas) o ampliándoles a 9as. menores (u 8as. aumentadas), con lo que produce un *camouflage* de la escala cromática, aumentando, a la vez, la intensidad de la disonancia.

Ver: Ejemplo 12; 3 *Danzas Argentinas* Op 2 N° 2, cc. 12-19; *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 1, cifra 1 a cifra 2; *Id.*, N° 2, cifra 4 a cifra 6; 5 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 4, cc. 1-13; *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., cifra 13; *Id.*, 2° mov., cifra 8 y s.; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Villancico, cc. 22-24; *Id.*, Fuga, cc. 117-121; *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, cc. 5-12; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 27-29, 34-37, 76-77, 183-188 (con desplazamiento de registro); *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 4, cc. 3 y 4 después de cifra 17; *Id.*, N° 12, 2 cc. antes de cifra 69.

En cuanto a pasajes temáticos basados en la fragmentación de la escala cromática, los mismos son menos abundantes y significativos que los señalados más arriba.

Ver: *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a, N° 5, cc. 1-7; *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op 9, cifras 1 a 3 y concomitantes cifras 15 a 17 (citas de *Fausto* de Gounod); 1er. *Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2° mov., cifra 4 y ss.; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 4° mov., cc. 40-60.

Como dato curioso –aunque ciertamente tangencial- vale la pena consignar que, en 1944, Olivier Messiaen da a conocer los fundamentos de su lenguaje musical.¹⁶ En esa oportunidad postula y sistematiza una peculiar forma de cromatismo: los modos de transposición limitada. En el período que está siendo considerado Ginastera no parece haber hecho uso intensivo de estos modos aún cuando, en el mismo año de la aparición del tratado de Messiaen, utiliza el 3er. modo en los *12 Preludios Americanos* Op 12 (ver N° 7,

¹⁶ Messiaen, Olivier; *Technique de mon langage musical*; Alphonse Leduc & Cie.; Paris; 1944.

cc. 22-26) y más tarde haría lo propio con el 2º modo en el *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20.

2.3.5. Fragmentación del total cromático

Ejemplo 42. *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cifra 18.

18

El Ejemplo 42 muestra uno de los procedimientos favoritos utilizados por Ginastera para fragmentar y/o distribuir el total cromático –o gran parte de él– en tramos escalísticos. En [a] se presenta la textura en la cual los violoncelos tocan una línea de polifonía implícita, con dos voces o estratos divergentes a partir del sonido *do4*. La línea incluye el total cromático, como se demuestra en [b], cuyo esquema clarifica las dos líneas implícitas.

Ver: *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2º mov. cc. 1-2 (Ejemplo 9); *Id.* 3er. mov., c. 12, cc. 30-33.¹⁷

En otras oportunidades el plan de divergencia lineal es menos evidente que el señalado en el Ejemplo 42. Sin embargo, algún tipo de esquema es reconocible en diferentes contextos, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 43. *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Fuga, cc. 1-7.

¹⁷ Ver además el “Tema del hechicero” del ballet *Panambí* Op 1, citado por Suárez Urtubey en Alberto Ginastera en 5 movimientos, pág. 34.

El tema de la fuga [a] deriva explícitamente del nombre de Bach que, en sí mismo, es un esquema de 4 *pc* (un tercio del total cromático) dispuestas como un intervalo cromático descendente y su inmediata transposición a una 2ª. mayor superior. En [b] se propone un análisis esquemático.

Por último, cabe señalar que en este período de Ginastera aparecen temas que, sin emplear la totalidad de las 12 *pc* echan mano a un considerable número de ellas (entre 9 y 11, por ejemplo) y las disponen según esquemas preconcebidos fácilmente reconocibles. En este sentido, el *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20 presenta interesantes ejemplos de manipulación de material cromático (ver 3.6.6.).

Ver: *Estancia* Op 8, Cuadro 2, cifra 75 (6 cc.), tema de la fuga que caracteriza a *Los puebleros*, observar el sustrato cromático *do5-si5-sib5-la5* etc. hasta retornar a *do5*; *Ollantay* Op 17, N° 2, 4 cc. antes de cifra 16 a cifra 16; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2º mov., 3 cc. antes de cifra 28 a cifra 28, *Id.*, 3er. mov., cc. 4-6 después de cifra 1.

2.3.6. Temas de 12 sonidos

La aparición de temas de 12 sonidos en la creación ginastereana del período que está siendo investigado preanuncia el cromatismo más intenso de la etapa posterior y el uso deliberado de ciertos y determinados recursos de la técnica dodecafónica, ya que no de la técnica en sí, con la totalidad de sus posibilidades, que Ginastera nunca abrazó plenamente. Las circunstancias en las que el compositor presenta temas que abarcan el total cromático en las obras analizadas determinan, invariablemente, un contexto tonal. El Ejemplo 9 reprodujo el tema de 12 sonidos del 2º movimiento de la *Sonata para Piano N° 1* Op 22, donde la reiteración serial y el énfasis proporcionado por el acento tónico hacen percibir a la *pc re* como centro tonal del pasaje. En el 3er. movimiento de la misma sonata aparece el siguiente tema:

Ejemplo 44. *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 3er. mov., cc. 30-33.



El pasaje citado en el Ejemplo 44 se encuentra inserto en un movimiento cuyo centro tonal es *si*: la estructura armónica del movimiento revela un esquema i – iii – V – iii – i, y el 1er. compás de ejemplo muestra el punto en que, habiéndose alcanzado la dominante, se emprende el retorno a la tónica vía la mediente menor. De tal modo, el tema de 12 sonidos queda subordinado a la progresión del bajo y a la tonalidad principal del movimiento. Por cierto, en el acorde final de 12 sonidos que cierra el movimiento (cc. 68-70), al ubitar la 5ª justa *fa#* inmediatamente sobre el bajo *si* y al enfatizar la 3ª *re* como único sonido repetido, el más agudo y prolongado de la construcción, Ginastera otorga al conglomerado una identidad inequívoca de tónica de *si menor*: los restantes sonidos son percibidos como decoraciones o agregaciones.

Ejemplo 45. *Pampeana N° 3 Op 24*, 1er. mov., cifra 2.

2 a Tempo

Vle. *p espress., cresc. poco a poco*

Vcl. *p espress., cresc. poco a poco*

Los 4 compases citados en el Ejemplo 45 presentan otro tema de 12 sonidos, asignado a la fila de violas acompañada por la fila de violoncelos. El contrapunto enfatiza

los intervallos consonantes (6as. y 10as.). En los 4 compases siguientes el mismo tema es expuesto una 5ª justa más aguda, estableciéndose entre ambas exposiciones una especie de relación *sujeto – respuesta*. El sonido inicial de los violoncelos es *re*3, por lo que el *do*#3 del compás anterior es percibido como *sensible*. Todo ello, con fuertes implicancias tonales.

2.4. El intervalo de 4ª justa en la composición melódica

El intervalo de 4ª justa juega un rol prominente en la construcción melódica, encontrándose ciertos usos característicos que configuran una tendencia estilística.

2.4.1. Líneas puramente cuartales

Las líneas puramente cuartales aparecen generalmente en fragmentos de corta longitud, y no parecen extenderse más allá de los tres intervallos consecutivos (4 *pc*) en la misma dirección melódica. Luego de los cuales Ginastera cambia la dirección o, en caso de continuar en la misma dirección, cambia el intervalo.

Ejemplo 46. *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 2, cc. 1-2.



El Ejemplo 46 muestra una melodía que comienza con un gesto ascendente de 4as. justas consecutivas: después de alcanzar la cuarta *pc* la línea cambia su dirección. Cuando la sucesión de 4as. justas se extiende más allá de cuatro *pc*, Ginastera

Invierte el intervalo, incluyendo 5as. justas en la línea melódica, tal como ocurre en los compases iniciales de *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18:

Ejemplo 47. *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, *Toccata*, cc. 1-2.



En el Ejemplo 47 la línea melódica presenta una sucesión descendente de cuatro 4as. justas (5 *pc*) entre *do* y *mi*. La continuidad interválica se quiebra entre *re* y *la* a causa de la inversión de la 4ª justa descendente en una 5ª. justa ascendente.

Ver: *3 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 2, cc. 1-9; *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., cc. 1-6;¹⁸ *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 15 a 4 cc. antes de cifra 16; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Fuga, cc. 83-87; *Variaciones Concertantes* Op 23, cc. 3-4 después de cifra 9 (flauta), cc. 3-4 después de cifra 11 (trompeta) [comparar con *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., de cifra 20 al final del movimiento]; *Id.*, N° 4, 1 c. antes de cifra 26 (clarinete); *Id.*, N° 6, cifra 41 a cifra 43 (oboe y fagot); *Id.*, N° 9, c. 3 después de cifra 57 a cifra 58.

Ejemplo 48. *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 7, cc. 1-2.



En algunas ocasiones Ginastera ha incorporado variantes en la idea de una línea puramente cuartal, ornamentando alguna de las *pc* con una bordadura, después de cuya resolución el movimiento continúa, como muestra el Ejemplo 48.

Líneas primordialmente cuartales con interpolación de otros intervallos aparecen frecuentemente asociadas a situaciones secuenciales, como puede verse en el Ejemplo 49:

Ejemplo 49. *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 27-29.



El ejemplo anterior muestra un esquema secuencial descendente en la mano derecha: se trata de un tricorde cuartal arpegiado, conectado cromáticamente con su transposición a una 6ª mayor inferior. Este intervalo de transposición permite una rápida transferencia de registro: dos octavas cada tres transposiciones.

Ver: *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., cifra 19; *Id.*, 3er. mov., c. 3; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Fuga, c. 82 (en el pedal).

¹⁸ Las líneas melódicas cuartales son un rasgo distintivo de esta obra, por lo que los ejemplos en este sentido pueden ser hallados en numerosos pasajes de la misma.

También son frecuentes las transposiciones de 8ª de tricordes cuartales arpegiados. El Ejemplo 50 muestra la consecuencia de la aplicación de este recurso: un intervalo de 2ª mayor aparece entre la última *pc* del tricorde y la primera *pc* de su transposición:

Ejemplo 50. *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 6, cc. 7-16.

The musical score for Example 50 is a piano piece. It begins with a 'marcato' marking. The right hand plays a series of arpeggiated triads, while the left hand provides a supporting bass line. The notation includes various accidentals and dynamic markings, with a specific interval of a major second highlighted between the last note of one triad and the first note of the next.

Ver: *Pampeana* N° 3 Op 24, 2º mov., cifra 12 a cifra 13; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, cc. 3-4 después de cifra 72.

Un fragmento cuartal desplegado ha servido a Ginastera para *centralizar* una *pc* determinada. La resultante aparece como un tricorde desplegado en el cual la *pc* central está rodeada por sus 4as. justas superior e inferior. Esta técnica ha sido utilizada tanto en relación con el contenido melódico como en conexión con la línea del bajo: en estas circunstancias la relación se asemeja a la de una *tónica* (*pc* central), con su *dominante* (4ª justa inferior) y su *subdominante* (4ª justa superior).

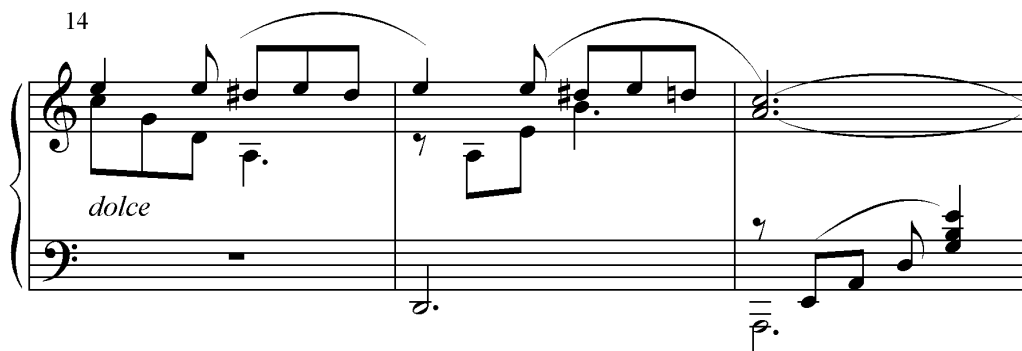
Ejemplo 51. *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., cifra 20.

The musical score for Example 51 is a duet for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). It begins with a 'ff' (fortissimo) marking. The Flute part plays a series of arpeggiated triads, while the Oboe part provides a supporting bass line. The notation includes various accidentals and dynamic markings, with a specific interval of a major second highlighted between the last note of one triad and the first note of the next.

Ver: *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 1, cifra 14 a cifra 16; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, 4 cc. antes de cifra 76.

2.4.2. Contrapunto cuartal a línea no-cuartal

Ejemplo 52. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 4, cc. 14-16.



En el ejemplo precedente puede observarse cómo en el compás 14 la mano izquierda arpeggia un tetracorde cuartal construido sobre la fundamental *la*³; en el compás 15 tiene lugar el arpeggio de un tetracorde quintal (inversión de 4as. justas) edificado sobre la fundamental *re*²; por último, el compás 16 muestra, en coincidencia con la cadencia melódica, la resolución del bajo en una formación sobre la fundamental *la*¹. Resulta una sucesión de acordes de denominación gramatical *i – iv – i*, como sostén de la progresión lineal $\Lambda^5 - \Lambda^4 - \Lambda^4$ (*mi*⁵ – *re*⁵ – *do*⁵) en la voz superior. Despliegues de acordes cuartales sosteniendo contrapuntísticamente una melodía no-cuartal aparecen con frecuencia entre las técnicas utilizadas por Ginastera.

Ver: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 3, cifra 6 a 4 cc. antes de cifra 7; *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cifra 22 y s.; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 1, cc. 1-2, cc. 5-6, c. 32 hasta el fin; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Villancico, cc. 3-4.

2.4.3. Línea en expansión a partir de un núcleo cuartal

Algunas líneas melódicas crecen y se expanden a partir del núcleo formado por un intervalo de 4ª justa: las *pc* que se agregan al núcleo inicial van apareciendo según el orden ascendente y/o descendente proporcionado por una serie de 4as. justas. El Ejemplo 53 ilustra sobre el comienzo de la *Pampeana* N° 2 Op 21. El núcleo de la línea del violoncelo, en el compás 1, está constituido por las *pc la* y *re*, en tanto que el piano anticipa el *sol*, formando una 2ª con el *la*; en el compás 2 el violoncelo agrega *sol* y *do*; el piano agrega el *mi* en el compás 3, formando una 2ª con el *re*, en tanto que en el mismo compás el violoncelo introduce el *fa*. De tal modo se integra una serie de seis *pc* ordenadas por 4as. justas consecutivas:

compás 1	<i>la - re</i>	
compás 2		<i>sol - do</i>

compás 3 *mi* (piano)

fa

Ejemplo 53. *Pampeana N° 2* Op 21, cc 1-3.

Vcl. *f* 2 3 2 5 2 7

Pf. *sf* 8va

Situaciones parecidas, aunque no exactamente similares, pueden encontrarse en el 2° movimiento del *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13 y en el comienzo del 1er. movimiento de la *Pampeana N° 3* Op 24.

2.4.4. Interpolación cuartal en contexto no cuartal

Ejemplo 54. *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 4° mov., cc. 27-34.

m.d. *ff*

El motivo melódico principal del fragmento citado en el Ejemplo 54 es un movimiento por grados conjuntos descendentes entre *sol5* y *do5*. En el compás 28 aparece la primera interpolación cuartal, bajo la forma de una anacrusa al compás 29. Esta primera interpolación es expandida más tarde a fragmentos cuartales cada vez más extensos que terminan alternando finalmente las 4as. justas con 4as. aumentadas.

Ver: *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 4, cifra 23 a cifra 24 (trompas y violoncelos); *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 4° mov., cc. 162-178; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 4, cifra 15 a cifra 16 (flautín, flauta, clarinete II).

2.4.5. Distribución polifónica de acordes cuartales

Algunas texturas contrapuntísticas parecerían derivar su contenido de *pc* de una distribución polifónica de acordes cuartales.

Ejemplo 55. *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., 2 cc. antes de cifra 5.

En el Ejemplo 55 puede apreciarse, en [a] la textura real de la composición, y en [b] los hipotéticos tricordes cuartales que darían origen a la textura polifónica.

Ver: *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 5, cc. 1-4; *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., cifra 16 y s.; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Villancico, cc. 38-40 (ver Ejemplo 41).

2.4.6. El intervalo de 4ª justa como estructura subyacente de una melodía

El intervalo de 4ª justa constituye también un importante factor constructivo, al aparecer como elemento principal en la estructura subyacente de una melodía.

Ejemplo 56. *Pampeana* N° 3 Op 24, 1er. mov., 2º c. después de cifra 7 a cifra 8.

El Ejemplo 56 muestra en [a] la melodía del oboe y en [b] un análisis de la misma. Obsérvese que los sonidos más prominentes –por su duración y su ubicación dentro de la frase- son *re5* y *sol5*, que forman entre sí un intervalo de 4ª justa. Excepto p'or la bordadura acentuada *mib5* en el 2º compás, el resto de la ornamentación, en notas de menor duración, está realizado por motivos consistentes en intervalos de 4ª justa vinculados por una 2ª mayor con las *pc* constructivamente más importantes: *re5* y *sol5*.

Ver: *Variaciones Concertantes* Op 23, Tema, cc. 1-5, 6-7, 8-10, 14-15 (el contorno del Tema está fuertemente estructurado alrededor de intervalos de 4ª justa: la mayor parte de las variaciones reitera este contorno); *Pampeana N° 3* Op 24, 2º mov., cifra 6 a cifra 9, cifra 16 a cifra 18, cifra 19 a cifra 20.

2.5. Gestos idiomáticos en el orden melódico

En el lenguaje ginasteriano del período considerado existen ciertos gestos melódicos, característicos e inconfundibles, que ameritan ser considerados como fuertes marcas estilísticas. En secciones de función expositiva, los temas o melodías de Ginastera tienden a centrarse alrededor de una o dos *pc*. Su amplitud está generalmente limitada a una 4ª o una 5ª, y a menudo incluyen repeticiones –a veces extensas- de una única *pc*. Dicho tipo melódico puede ser denominado *estático*. En secciones de función transitiva o elaborativa, Ginastera adopta gestos melódicos de mayor amplitud. Hay menor énfasis sobre una *pc* determinada, y los esquemas secuenciales son instancia de uso común. Este tipo melódico puede ser denominado *dinámico*.

2.5.1. Melodías estáticas

El contorno típico de melodía estática incluye los siguientes elementos:

- A. Una *pc* repetida. Habitualmente es el *centro* melódico, o su nota *dominante*, en el sentido que se otorga a este término en el canto gregoriano.
- B. La bordadura superior y/o inferior, ambas bordaduras o una doble bordadura.
- C. Un pequeño salto ascendente o descendente, no mayor que una 3ª o una 4ª.
- D. Retorno a la *pc* repetida. El retorno ocurre generalmente por grados conjuntos. Si la *pc* repetida es otra que el centro o punto de reposo melódico, el retorno es reemplazado por una progresión hasta el centro.

El tipo melódico descripto puede presentar algunas variantes. Las más comunes son:

1. Alteración en el orden de la presentación.
2. Reditación de uno o más elementos.
3. Omisión de uno o más elementos.

4. Combinación de las variantes anteriores.

Ejemplo 57. [a] *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, c. 5 después de cifra 3 y ss. [b] *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 3, cifra 3 y ss.

3 + 5

El Ejemplo 57 permite comparar dos extremadamente típicas melodías estáticas. En [a] puede observarse que, después de haber integrado sucesivamente los cuatro elementos A – B – C – D hay una ratificación de la *pc do* como centro, mediante la reiteración del elemento B, que comprende ambas bordaduras. En [b] ninguno de los elementos es repetido o reiterado, y la melodía es la resultante de centralizar la *pc do*.

Ver: 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 1, cc. 11-18; 3 *Piezas para Piano* Op 6, N° 1, cc. 27-32; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 3, cifra 5; *Id.*, N° 4, cifra 5 (5 cc.); 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 7, cc. 7-10; *Pampeana* N° 2 kOp 21, cifra 21 y ss. (4 cc.).

El siguiente ejemplo ilustra sobre una de las variantes: puede reconocerse la *pc* central, la bordadura inferior y un intercambio entre las funciones de *partida* y *retorno*: la partida es por grados conjuntos y el retorno, por medio de un pequeño salto descendente – en este caso de 3ª menor- entre la última *pc* de la frase melódica y la primera *pc* de su inmediata repetición.

Ejemplo 58. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 5, cc. 1-4.

Hay en Ginastera un cierto manierismo melódico relacionado con los elementos descriptos, que aparece reiteradamente a lo largo de toda la etapa que está siendo considerada. En el Ejemplo 59 se ha seleccionado tres instancias distintas: en [a] puede observarse el final del “Lamento de las Doncellas”, del ballet *Panambí* Op 1, donde la melodía del violín solo, centrada en *si*5 (5ª de la tónica *mi*), efectúa un movimiento de partida por grado conjunto ascendente y retorno por salto de 4ª justa descendente; en [b] se muestra el “Tema” de las *Variaciones Concertantes* Op 23, donde el violoncelo solo efectúa el mismo movimiento desde *mi*4, sólo que el retorno se opera por grados conjuntos; por último, [c], extraído del 2º movimiento de la *Pampeana* N° 3 Op 24, muestra el mismo perfil melódico que [b], centralizado alrededor de la misma *pc mi*4.

Ejemplo 59. [a] *Suite del Ballet “Panambí”* Op 1a, N° 3, 2 cc. antes de cifra 21; [b] *Variaciones Concertantes* Op 23, “Tema”, cc. 1-5; [c] *Pampeana* N° 3 Op 24, 2º mov. cifra 6.

The image displays three musical staves, each with a label and a melodic line. Staff [a] is for Violin I (Vln. I) and shows a melodic line with a dashed box indicating a 4th degree jump. Staff [b] is for Violoncello (Vcl.) and shows a melodic line with a dashed box indicating a 4th degree jump. Staff [c] is for Violin I (Vln. I) and shows a melodic line with a dashed box indicating a 4th degree jump. The staves are numbered 21, 6, and 6 respectively.

Ver: *Lamentaciones de Jeremías Profeta* Op 14, N° 3, cc. 1-2; *Pampeana* N° 1 Op 16, cc. 1-4, cifra 1 (3 cc.), cc. 9-11 después de cifra 2, c. 5 después de cifra 3 a c. 4 antes de cifra 4; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 1 (Tema), cc. 1-8 (comparar cc. 1-4 con *Pampeana* N° 3 Op 24, 2º mov., cifra 6 a cifra 7).

Ginastera utiliza también la inversión del gesto descripto, como es fácilmente comprobable comparando los compases 1-2 del ya citado “Lamento de las doncellas” del ballet *Panambí* Op 1, con los dos compases anteriores a la cifra 1 de las *Variaciones Concertantes* Op 23, en los que el “Tema” se expone en inversión.

Ver: *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 17-20, 72-73; *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 1, cc. 16-31; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cc. 1-6, cifra 6 a cifra 7, cifra 7 a cifra 8 (metales), cifra 18 a cifra 19; *Id.* N° 4, cifra 4 y ss., cifra 6 y ss.; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 1-24;

Toccata, Villancico y Fuga Op 18, *Toccata*, cc. 17-28; *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, cc. 29-34; *12er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 4º mov., cc. 1-6, 7-14, cifra 4 (4 cc.)

La tríada mayor o menor en posición fundamental proporciona el marco-límite para otro de los recursos melódicos favoritos de Ginastera. Este consiste en la división interna de la tríada en sus dos 3as.: la actividad melódica tiene lugar dentro de una de las 3as. y el intervalo de la otra 3ª es usualmente cubierto mediante salto. Son utilizadas solamente 4 *pc* diatónicas dentro del rango de una 5ª justa, con lo que los temas o melodías así compuestos develan un remoto origen tetrafónico o, por lo menos, pentafónico defectivo.¹⁹ Cuando ambas 3as. están compuestas motivicamente, es decir, cuando en ambas hay actividad melódica –que involucra movimiento por grados conjuntos, por lo que puede decirse gráficamente que cada 3ª ha sido *rellena*- la separación de la actividad que corresponde a cada una de las 3as. es claramente discernible.

Ejemplo 60. *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4, cifra 13 y ss.

13



El marco de la melodía citada en el Ejemplo 60 ha sido proporcionado por la tríada de *re menor*. El diseño melódico enfatiza el salto de 3ª descendente en la 3ª inferior de la tríada (*fa-re*), en tanto que la 3ª superior es cubierta por los grados conjuntos *la-sol-fa*.

Ejemplo 61. *Pampeana* N° 3 Op 24, 2º mov., cifra 4 a cifra 5.

4



5

La tríada de *fa mayor* es el marco del fragmento melódico del Ejemplo 61. El salto aparece en la 3ª superior (*la-do*), en tanto que la actividad melódica por grados conjuntos tiene lugar en la 3ª inferior.

Ocasionalmente Ginastera ha empleado un tricorde cuartal como marco para la elaboración melódica, tratando esta formación en exacta analogía con los procedimientos descriptos en relación con la tríada-marco: la actividad se realiza, alternativamente, dentro de cada una de las dos 4as. comprendidas por el tricorde (la superior y la inferior, en orden indistinto).

¹⁹ Aretz, Isabel; *El Folclore Musical Argentino*; Ricordi Americana, S.A.; Buenos Aires; 1952; pág. 31.

Ver: *Malambo* Op 7, cc. 2-6; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cifra 19 a cifra 21; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, Coda, cc. 1-5; *Ollantay* Op 17, N° 2, cifra 2 a cifra 3; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 7, cc. 1-6 (trompeta); *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., cifra 23 a cifra 24.

Por último, cabe señalar un rasgo distintivo que aparece con frecuencia en la construcción melódica: es la repetición, casi obsesiva, de una bordadura o un intervalo de 3^a (generalmente menor), habitualmente en un contexto métrico de 6/8 – 3/4 y con una configuración rítmica fuertemente sincopada:

Ejemplo 62. [a] *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 4° mov., cc. 7-14; [b] *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cifra 14 a cifra 16.

[3 repeticiones = 4 veces]

En el Ejemplo 62 [a] es posible advertir una melodía con todas las características señaladas, inequívocamente ginasteriana: la *pc* central repetida (elemento A), las bordaduras (elemento B), el pequeño salto (elemento C), el retorno (elemento D), y la repetición casi obsesiva de la *pc* central y su bordadura inferior. En [b], el contenido melódico es mucho más restringido, y la repetición casi obsesiva se produce entre la *pc* central y el sonido ubicado a una 3^a menor superior.²⁰

Ver: *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 195-310; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cifra 25 a cifra 26; *Id.*, N° 3, 4 cc. antes de cifra 7 (2 cc.); *Id.*, N° 4, cifra 7 a cifra 9; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 85-88; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 5, cc. 5-8, 32-35; *Pampeana N° 1* Op 16, cc. 9-12 después de cifra 7, cifra 16 (piano); *Ollantay* Op 17, N° 2, 6° c. después de cifra 15 a cifra 16; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., cc. 4-5 después de cifra 4, cc. 3-4 después de cifra 5 [comparar con la referencia anterior de *Ollantay* Op 17], cifra 12 (6 cc.); *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 3 (4 cc.), cifra 5 (4 cc.); *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 1er. mov., cc. 9-11, 20-22, 37-42; *Id.*, 2° mov., cc. 82-85, 93-96; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 7, cc. 5-8; *Id.*, N° 12, cc. 3-4 después de cifra 71, de cifra 74 a 2 cc. antes de cifra 75; *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., cc. 5-6, cc. 3-5 después de cifra 1, cc. 3-4 después de cifra 2, cc. 3-5 después de cifra 3, etc.

²⁰ El *salto consonante* de las ornamentaciones melódicas (*diminutions*) descritas en Forte, Allen y Steven E. Gilbert; *Introduction to Schenkerian Analysis*; W.W. Norton & Company, Inc.; New York; 1982; capítulo 1.

2.5.2. Melodías dinámicas

Entre las denominadas melodías dinámicas, la forma más simple de alcanzar una mayor expansión registral es a través de la secuencia. Aún cuando Ginastera no muestra preferencias en cuanto al intervalo de transposición, tienen cierta frecuencia aquellas que alcanzan la transferencia de 8ª después de un número pequeño de transposiciones. Los intervalos de transposición que permiten esta característica son, obviamente, el tritono (dos transposiciones), la 3ª mayor o 6ª menor (tres transposiciones) y la 3ª menor o 6ª mayor (cuatro transposiciones). El uso de estos intervalos de transposición no implica necesariamente que la transferencia de 8ª se complete en el curso de la secuencia.

Ejemplo 63. [a] *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2º mov., cc. 62-65; [b] *Id.*, 1er. movimiento, cc. 72-73; [c] *Id.*, 2º mov. cc. 159-162.

The image displays three musical fragments, labeled [a], [b], and [c], illustrating sequential transpositions. Fragment [a] is in bass clef, marked 'legatissimo', and shows a sequence of eighth notes starting on C4, transposed by a tritone (three half-steps) to F#4, then to Bb4, and finally to D5. Fragment [b] is in treble clef and shows a sequence of eighth notes starting on C4, transposed by a major third (two half-steps) to E4, then to G4, and finally to Bb4. Fragment [c] is in bass clef and shows a sequence of eighth notes starting on C4, transposed by a minor third (one half-step) to Db4, then to F4, and finally to Ab4. A dashed line with '8vb' indicates the octave shift between fragments [a] and [c].

El Ejemplo 63 ofrece muestras de distintas transposiciones secuenciales: en [a] al tritono superior, en [b] a una 3ª mayor superior y en [c] a una 3ª menor superior. Los tres fragmentos exhiben dos características adicionales: las secuencias ascendentes parecen ser más frecuentes que las descendentes e involucran ideas expresadas en sonidos isócronos.

Ejemplo 64. *Sonata para Piano* Op 22, 1er. mov., cc. 77-78.



Por último, las transposiciones directas de 8ª –semejantes a la ilustrada por el Ejemplo 64– También forman parte de las técnicas de uso habitual en Ginastera.

Ver: *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., cifra 19; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Toccata, cc. 53-54; *Id.*, Fuga, c. 82 (principalmente pedal), cc. 84-86; *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, cc. 82-86; 1er. *Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2º mov., ss. 5-6, cc. 3-4 después de cifra 20, 2 cc. antes de cifra 21; *Pampeana N° 2* Op 21, 3 cc. antes de cifra 9; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 1er. mov., cc. 47-49; *Id.*, 2º mov., cc. 15-16, cc. 27-29, cc. 36-37; *Id.*, 4º mov., cc. 127-129; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 3, 3er. c. después de cifra 8 a cifra 9, 3er. c. después de cifra 12 a cifra 13 (flauta y violines; *Id.* N° 12, 3er. c. después de cifra 75 a cifra 76.

2.5.3. Un gesto melódico característico

Un motivo melódico de 4 *pc*, ondulante dentro de una tendencia invariablemente descendente, aparece reiteradamente en varias de las obras del período y es reconocible como *figura idiomática*, marca estilística del compositor. Tal gesto aparece con diversas integraciones interválicas. Rara vez alcanza por sí mismo la longitud de una frase de cierta extensión, apareciendo a menudo cerca del final de la misma y, con frecuencia, configurando una verdadera cadencia melódica, especie de manierismo tan reconocible como, por ejemplo y guardando las debidas distancias, la *cadencia de Landino*.²¹

Ejemplo 65. [a] *Pampeana N° 3* Op 24, 3er. mov., cc. 3-5; [b] *Pampeana N° 1* Op 16, cc. 4-5 después de cifra 3.

El fragmento citado en el Ejemplo 65 [a] muestra la figura en cuestión como cadencia melódica de una frase. Los intervallos de la misma son, en este caso, 2ª mayor

²¹ Curiosamente, Messiaen incluye esta figura melódica –inspirada en un motivo de *Boris Godunov*– entre las figuras cadenciales propias de su lenguaje. Ver Messiaen, *Op. cit.*, págs. 23-24 (Ejs. 75, 78, 79).

descendente, 3ª mayor ascendente y 4ª justa descendente: de todas las combinaciones interválicas analizadas, esta es la que aparece con mayor frecuencia. En el contexto del ejemplo [a] precedente, la figura integra una progresión lineal de 3ª menor descendente, implicando los sonidos *sol4 – fa4 – mi4*, respectivamente $\wedge 3 \wedge 2 \wedge 1$ del modo frigio. En [b] puede apreciarse otro uso, también en modo frigio, en una variante que comprende dos versiones yuxtapuestas mediante elisión. Las dos versiones, en conjunto, representan una progresión lineal de 5ª justa descendente. Obsérvese el esquema interválico inicial: 2ª mayor descendente, 3ª menor ascendente y 4ª justa descendente: esta combinación interválica es la que aparece como segunda en frecuencia entre los especímenes analizados.

Ocho formaciones interválicas más fueron halladas, que se agregan a las dos anteriormente descriptas. A continuación se enumera el detalle de las diez formas con su integración interválica: en cada caso, el número indica la cantidad de semitonos del intervalo, y la flecha su dirección ascendente o descendente. El ordenamiento responde a la amplitud de los intervalos, de menor amplitud a mayor amplitud, y no a la frecuencia con que la figura aparece entre los ejemplos analizados. Asimismo, entre los fragmentos citados como referencia, hay algunos en los que la figura aparece expandida por el agregado de prefijos y/o sufijos melódicos de algún tipo.

$$1\downarrow - 2\uparrow - 3\downarrow$$

Ver: *1er Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 3er. mov., cifra 7 y s. (viola).

$$1\downarrow - 3\uparrow - 4\downarrow$$

Ver: *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 3er. mov. cc. 3-4 después de cifra 7 (viola), cc. 5-7 después de cifra 8 (violín I); *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 3er. Mov., cc. 14-16, cc. 63-64; *Pampeana N° 3* Op 24, 3er. mov., cifra 4 a cifra 5.

$$1\downarrow - 3\uparrow - 5\downarrow$$

Ver: *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 3, cc. 49-50, cc. 51-52; *Estancia* Op 8, Cuadro 1, cifra 12; *Id.*, Cuadro 3, cifra 105 (4 cc.); *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 2, cc. 10-13, cc. 27-28; *Ollantay* Op 17, N° 1, cc. 2-4 después de cifra 8; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 3er. mov., cc. 6-7; *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 13, violoncelo, 3 cc.

$$1\downarrow - 3\uparrow - 6\downarrow$$

Ver: *Pampeana N° 3* Op 24, 1er. mov., cifra 9 a cifra 10.

$$1\downarrow - 4\uparrow - 5\downarrow$$

Ver: *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 3er. mov., c. 6, cc. 4-5 después de cifra 1, cc. 6-7 después de cifra 1, cifra 9 (2 cc.), cc. 2-3 después de cifra 13; *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 11; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 3er. mov., cc. 16-17, cc. 34-39.

1↓ - 4↑ - 6↓

Ver: *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 3er. mov., 5° c. después de cifra 1, cc. 2-3 después de cifra 9.

1↓ - 5↑ - 6↓

Ver: *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 11.

2↓ - 3↑ - 5↓

Ver: *Pampeana N° 1* Op 16, c. 4 (concatenado con la forma 2↓ - 4↑ - 5↓), c. 10, 4 cc. antes de cifra 3; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Toccata, cc. 54-55 (pedal); *Pampeana N° 3* Op 24, 3er. mov., cifra 5 a cifra 6.

2↓ - 3↑ - 6↓

Ver: *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Toccata, cc. 57-58 (pedal).

2↓ - 4↑ - 5↓

Ver: *Estancia* Op 8, Cuadro 3, cc. 2-3 después de cifra 84. *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 4, cc. 2-3 y 4-5 después de cifra 27; *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 2, cc. 21-22, cc. 33-34, cc. 35-36; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 2, cc. 42-43; *Pampeana N° 1* Op 16, c. 4 (precedida por y elidida a una figura 2↓ - 3↑ - 5↓), c. 11, cc. 2-5 después de cifra 2, 6 cc. antes de cifra 3; *Variaciones Concertantes* Op 23, Tema, 3er. c. después de cifra 1; *Id.*, N° 10, cifra 63 y s.; *Id.* N° 11, 2 cc. antes de cifra 67 (figura ornamentada con notas de paso).

3. Organización vertical

Los intervallos de 3ª y 4ª –especialmente la 4ª justa- juegan un papel muy importante en la organización vertical de alturas sonoras. Agrupamientos terciales y cuartales aparecen a lo largo de todo el período y pueden ser analizados en el contexto de diversas circunstancias, todas ellas típicas del lenguaje ginasteriano de la época.

3.1. Un principio interválico de construcción acórdica actuando sobre una única fundamental genera la organización vertical

3.1.1. Construcciones puramente terciales

La sonoridad puramente tercial en posición fundamental, es decir, la tríada con eventual adición de 7ª, 9ª, etc., se encuentra entre las menos características de Ginastera. Aparece con más frecuencia en obras de la etapa inicial del período que más tarde, cuando el elemento tercial está a menudo asociado a otro factor acórdico, tercial o cuartal, para formar policordes, o bien es sometido a la acción de inversiones y/o notas agregadas, para constituir sonoridades más complejas.

Ejemplo 66. *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 5, cc. 26-27.

The musical score for Example 66 consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for the piano (Piano). The piano part is marked with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc. molto) marking. The piano part features a series of triads in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is marked with a crescendo (cresc. molto) and a piano (p) dynamic.

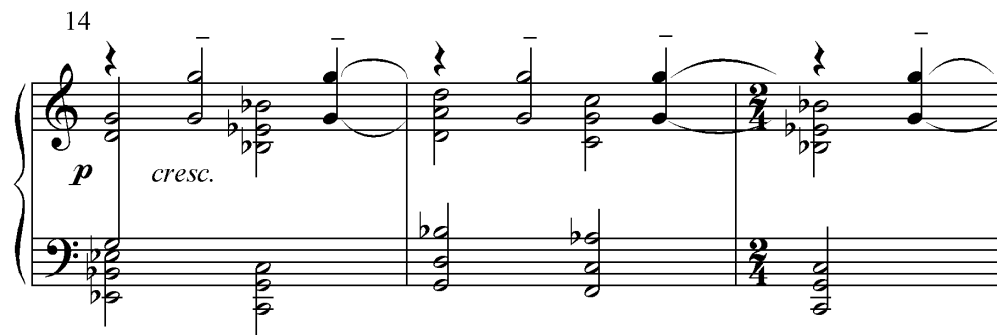
El Ejemplo 66 ilustra sobre el uso de sonoridades puramente terciales. Todo el pasaje constituye una progresión que prolonga la tríada de *do mayor* y, el medio para lograrlo, es el arpeggio del bajo *do2 – fa2 – lab2 – do3*.

Yuxtaposiciones de tríadas cuyas fundamentales se encuentran a intervalo de 3ª y que provocan situaciones de cromatismo o de falsa relación, como en el segundo compás del ejemplo precedente, aparecen a menudo vinculadas con la utilización de sonoridades puramente terciales. En la *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2º mov., cc. 97-105, aparece la siguiente sucesión de tríadas: *do menor – mib menor – solb mayor – fa mayor – lab mayor – do mayor – mi mayor – si mayor*, todas en posición fundamental; como es obvio, en cinco de las siete yuxtaposiciones involucradas hay casos de falsa relación. La falsa relación como elemento del estilo ginasteriano es tratada *in extenso* en el apartado 3.6.5.

Los acordes de séptima, en un contexto de progresiones armónicas convencionales, se relacionan a veces con sonoridades más disonantes, aparentemente con el fin de establecer diferentes grados de tensión. El último compás del Ejemplo 67 sugiere que la

triada de *do menor* con 7ª menor indica un punto de distensión temporaria en relación con los acordes incompletos de 9ª precedentes.

Ejemplo 67. *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 4, cc. 14-16 [sólo acompañamiento].



Entre los acordes de 7ª la sonoridad de *triada menor* + 7ª menor parece gozar de la predilección de Ginastera quien, en algunas ocasiones, supo hacer abundante uso de ella.

Ver: *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 1, cc. 37-40 (Ejemplo 14); *Id.* N° 2, cc. 25-28; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 5, cc. 47-62; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 8, cc. 9-12; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Villancico, cc. 45-53; *Variaciones Concertantes* Op 23, Tema, cifra 1 a cifra 2; *Id.* N° 4, cifra 21 a 4 cc. antes de cifra 23.

El uso de acordes de 9ª no ofrece particularidades relevantes que requieran consideración especial. Algunas instancias de su relación con sonoridades de menor grado de disonancia ya han sido señaladas. Por otra parte, la *pc* que en ciertos contextos puede aparecer formando parte de un intervalo de 9ª con la fundamental de una determinada construcción vertical, ha sido oportunamente considerada como una 2ª agregada o como parte de un complejo policórdico. No obstante:

Ver: *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 4, cifra 18; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 4, cc. 14-16 (Ejemplo 66).

El análisis de ls demás sonoridades terciates (11ª, 13ª) tropieza con la dificultad ya señalada a propósito de las triadas con 9ª: la distribución que adopta Ginastera las presenta como sonoridades más simples con notas *ajoutées*, o bien como parte de policordes. Un ejemplo, quizás único, de una explícita triada con 11ª aparece en las *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 1, cifra 11 a cifra 12: se encuentra allí una dominante con 11ª en la tonalidad de *do mayor*, que resuelve en un policorde cuyo sonido más grave es *do*, con lo que la relación V – I es perceptible. Lo mismo es de aplicación para el uso de la 13ª, cuyo más claro ejemplo puede hallarse en el *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, cc.

66-67, oportunidad en que Ginastera utiliza esta construcción sobre la fundamental de una dominante de *sol mayor* que resuelve claramente en su tónica.

Ver: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 2, cc. 5-7; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 1, cc. 6-8; *Ollantay* Op 17, N° 3, cifra 12; *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 23 a 5cc. antes de cifra 24, 8° c. después de cifra 26; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 8, cifra 52^a cifra 53; *Id.*, N° 10, cifra 61 a cifra 65.

3.1.2. Construcciones puramente cuartales

Ginastera ha hecho abundante uso de tricordes cuartales, tanto en posición fundamental como en sus inversiones. Ya fue señalado, con referencia al Ejemplo 2, que cuando la sonoridad aparece invertida, la 5ª justa resultante tiende a acentuar el carácter de *fundamental* del sonido más grave.

Ejemplo 68. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 5, Coda, cc. 29-30.



El Ejemplo 68 permite observar el comportamiento de dos tricordes cuartales, cuya distribución y duplicaciones enfatizan el carácter fundamental de los sonidos más graves *sib* y *do*. Esta última

formación sobre *do* actúa como bordadura de la anterior: en tal sentido, la relación de ambas fundamentales en el bajo, se establece no a través de un intervalo de 2ª superior, sino mediante un intervalo de 7ª inferior alcanzado por un arpeggio cuartal descendente. Asimismo y en relación con las formaciones puramente cuartales, cabe agregar que, si bien parecen predominar aquellas que incluyen solamente 4as. justas, no son infrecuentes –sobre todo en contextos de cierto grado de cromatismo– las formaciones que incluyen alguna 4ª aumentada.

Ver: *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 1, cc. 27-32; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 14 a 5° c. después de cifra 16; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Fuga, cc. 101 a 112; *Variaciones Concertantes* Op 23, Tema, c. 6; *Id.*, N° 3, cc. 1-2, cifra 7 a cifra 8, 3er. c. de cifra 8 (4 cc.), 3° y 4° cc. después de cifra 9, etc. (se trata de una sonoridad de frecuente aparición en las *Variaciones*); *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., cifra 6 a cifra 7, 1 c. antes de cifra 8, 1 c. antes de cifra 16.

Un espécimen excepcional de acorde puramente cuartal es el acorde de 12 sonidos, integrado exclusivamente por intervalos de 4ª justa, que Ginastera incluye en el *Salmo 150* Op 5, inmediatamente antes del *Alleluia* final (c. 222), y que se extiende entre *do#2* y *lab6*. Este acorde reconoce su origen en los compases iniciales de la obra, en los que el total cromático aparece tratado motivicamente en tres estratos superpuestos de 4 *pc* cada uno:

1. *do#* - *fa#* - *si* - *mi*

2. *la-re-sol-do*
3. *fa-sib-mib-lab*

El acorde mencionado incluye las referidas *pc* ordenadas de grave a agudo.

3.2. Un principio interválico de construcción acórdica actuando sobre más de una fundamental genera sonoridades policórdicas

3.2.1. Policordes de unidades terciarias

Los policordes contruidos por dos unidades terciarias aparecen con frecuencia. Ginastera exploró ampliamente diversas posibilidades combinatorias entre los tipos de tríadas (mayores, menores, etc.), la cantidad de sonidos de cada una (bicordes, tricordes, etc.), la relación interválica entre sus fundamentales y las posiciones armónicas de cada unidad. Del análisis efectuado parece surgir evidencia en el sentido de una preferencia por la sonoridad resultante de superponer dos tríadas mayores cuyas fundamentales se encuentran a un intervalo de 3ª menor. La clara estratificación de los factores del policorde otorga a las 4as. que pudieran resultar, dentro de cada unidad, de una posible inversión de las 5as. de las tríadas, significación de intervalos constitutivos de las unidades tríadas y subordinados a ellas. Por lo tanto, dichas 4as. no deben ser consideradas como elementos autónomos del policorde con significación propia, sino como intervalos subordinados a la tríada tercial invertida a la cual pertenecen.

Ejemplo 69. *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 9-11.



El Ejemplo 69 muestra una instancia de la formación descripta: las unidades son una tríada de *fa mayor* en segunda inversión en el registro grave, y una de *lab mayor* en primera inversión, en el registro agudo. Hay un sonido común entre ambas tríadas y una

relación cromática entre *la3* y *lab4*.

El vocabulario de Ginastera incluye también –y con generosa abundancia– policordes terciarios en textura arpegiada.

Ejemplo 70. *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 1, cc. 32-34.

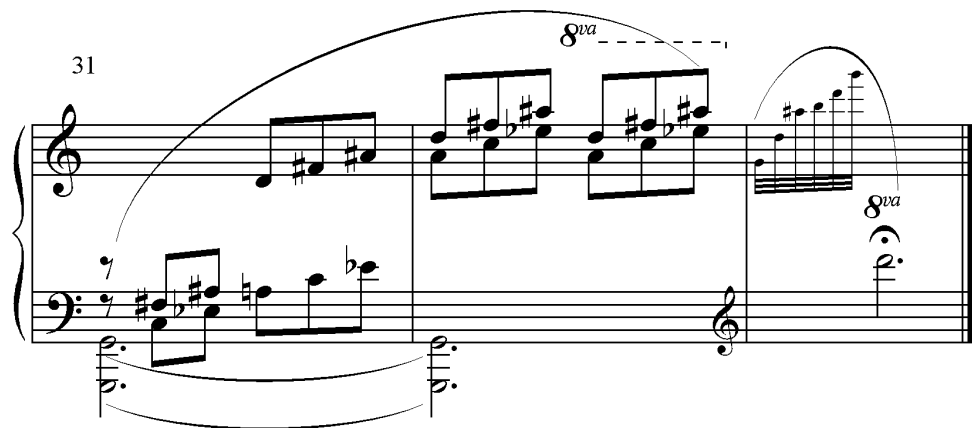


El Ejemplo 70 muestra un arpeggio policordal cuyos factores son dos tríadas mayores con fundamentales separadas por una 6ª menor. Esta relación es la segunda en orden de frecuencia entre las preferencias ginasterianas: aquí también, como en el caso

de la sonoridad analizada en el Ejemplo 69, hay una *pc* común entre ambos factores (*la*) y una relación cromática entre ellos (*do* - *do*♯).

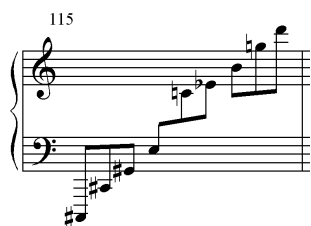
Entre las diferentes combinaciones que ofrece la construcción de policordes terciales, Ginastera prefiere aquellas que incluyen tríadas mayores y/o menores, ocasionalmente con 7ª. El uso de policordes contruidos a base de tríadas disminuidas y/o aumentadas no es parte del lenguaje habitual del compositor. El Ejemplo 71, en que se puede reconocer un policorde integrado por las tríadas de *la disminuida* y *re aumentada* sobre un pedal *sol* es excepcional.

Ejemplo 71. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 1, cc. 31-32.



Los olicordes terciales más abundantes en el vocabulario de Ginastera se componen con solamente dos unidades. Si hay más de dos unidades por policorde, la estructura vertical probablemente incluya algún sonido pivote común a dos unidades, o bien alguna unidad aparecerá reducida a una 3ª en vez de una tríada completa.

Ejemplo 72. *Sonata para Piano* Op 22, 2º mov., cc. 115-116.



En el Ejemplo 72 aparece un policorde arpegiado de cierta complejidad. En el registro grave, la tríada de *do*♯ menor en posición abierta, en el centro la 3ª *do*4 – *mib*4 y, en el registro agudo, la tríada de *sol* mayor en 1ª inversión y posición abierta. La 3ª menor central sugiere la presencia de la tríada de *do*

menor que, eventualmente y en caso de considerársela completa, tendría una *pc* común con la triada de *sol mayor*, que continúa el arpeggio hacia el registro agudo.

Ver: 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 93-102; *Malambo* Op 7, cc. 163-164; 3 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 1, cc. 53-59; *Id.*, N° 5, cc. 17-24; 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 1, cc. 28-31; *Id.*, N° 3, cc. 41-48; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 5, cc. 14-23; *Ibid.*, Coda, cc. 33-34. *Pampeana N° 1* Op 16, cc. 5-6 después de cifra 11; *Id.*, 8 cc. antes de cifra 15 a cifra 15; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, *Toccata*, cc. 44-47; *Id.*, *Fuga*, c. 82 (cadenza, segundo *Lento*), cc. 123-124; *Pampeana N° 2* Op 21, 4 cc. antes de cifra 6; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 1er. mov., cc. 43-46, cc. 101-108; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 2, 2 cc. antes de cifra 5; *Id.*, N° 4, cifra 27 a cifra 28 (los factores son triadas menores superpuestas, edificadas sobre los sonidos de *si menor* con 7ª mayor: *si*2 - *fa*#3 - *re*4 - *sib*4 = *la*#4; *Id.*, N° 11, cifra 66; *Id.*, N° 12, cifra 78 a cifra 80; *Pampeana N° 3* Op 24, 1er. mov., cifra 6 a cifra 7; *Id.*, 2º mov., cifra 23 a cifra 24, cifra 26 a cifra 27.

3.2.2. Policordes de unidades cuartales

Los policordes conteniendo unidades cuartales están constituidos, generalmente, por 4as. justas. Aunque ocasionalmente Ginastera introduce alguna 4ª aumentada en estas construcciones, los ejemplos más típicos corresponden a estructuras verticales edificadas a base de factores integrados por 4as. justas. Entre estas estructuras hay dos categorías principales que deben ser diferenciadas:

1. Aquellos conglomerados que, aún cuando distribuidos como policordes, pueden ser considerados como un *continuum* ascendente de 4as. justas, y
2. Aquellos conglomerados que no son susceptibles de tal ordenamiento.

Ejemplo 73. *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cifra 31 y ss.

31

He aquí un policorde cuartal que puede ser ordenado como una serie continua de 4as. justas ascendentes: *sol* – *do* – *fa* – *sib* – *mib*. La textura policórdica y el significado armónico están determinados por la peculiar distribución. Como es habitual en Ginastera, la distribución y duplicaciones enfatizan un sonido que funciona como fundamental del conglomerado vertical. En el Ejemplo 73 la *pc fa* es fuertemente percibida como la

fundamental, debido a la duplicación de esa nota en las voces externas y la presencia de la 5ª justa *do* sobre el bajo. Esta percepción está confirmada por la melodía en 3as. de los fagotes, en inequívoca *fa mayor*.

Ver: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, 4 cc. antes de cifra 26 a cifra 26; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 1, cc. 9-12; *Pampeana N° 1* Op 16, 8 cc. antes de cifra 7 hasta 9 cc. antes de cifra 8, cc. 7-8 después de cifra 10; *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 21 a 5 cc. antes de cifra 22.

Ejemplo 74. *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 10 y ss.

El Ejemplo 74 reproduce una instancia de policorde cuartal en el que las *pc* que lo integran pueden ser ordenadas como un *continuum* ascendente de 4as. justas. En este ejemplo también el bajo *mib4* es percibido como la fundamental de toda la construcción, en razón de la presencia duplicada de la 5ª justa *sib* sobre el mismo. En cuanto al siguiente ejemplo, presenta una situación ambigua:

Ejemplo 75. *Pampeana N° 1* Op 16, 5 cc. antes de cifra 10.

Desde el punto de vista de las 4as. justas, este policorde no puede ser ordenado en la forma descripta. En cambio, si la 4ª *aumentada* (*sol3 - do#4*) es considerada parte de la sonoridad, se estaría en presencia de un *acorde* –no un policorde–

constituido por 4as. mayoritariamente justas, con la excepción de la 4ª aumentada señalada.

Policordes de 5as. justas superpuestas no son parte del vocabulario corriente de Ginastera. Ocasionalmente, alguna 5ª justa aparece en un contexto cuartal, como consecuencia de la inversión de una 4ª justa. Sin embargo, en alguna oportunidad el

compositor utilizó sonoridades policórdicas integradas por dos tricordes quintales, con fundamentales a un intervalo de 7ª mayor:

Ejemplo 76. *Estancia* Op 8, Cuadro 4, cifra 111.

111

3.3. *Combinación de unidades tercio-cuartales*

Los policordes mixtos tercio-cuartales se encuentran entre las sonoridades verticales más características de Ginastera, entre ellas, el conglomerado proporcionado por la afinación habitual de las cuerdas al aire de la guitarra, acorde reconocido desde siempre como una de las marcas estilísticas indelebles del compositor.²² Si bien los exégetas han considerado a este acorde como una muestra irrefutable de orientación nacionalista, por la vigencia de la guitarra como instrumento emblemático de la música folklórica argentina o, por lo menos, de sustancial parte de ella, no es menos cierto que, desde el punto de vista estrictamente técnico, el empleo de esta sonoridad –y de otras derivadas, íntimamente relacionadas con ella– trasunta además la preferencia del autor por este tipo de sonoridades tercio-cuartales.

3.3.1. Conglomerados tercio-cuartales como consecuencia del empleo de sonidos agregados

Una especial distribución de sonidos agregados sobre una tríada tercial puede convertirse en una sonoridad mixta, en la cual un agrupamiento cuartal aparece subordinado a la tríada principal. Los sonidos agregados son la 2ª y la 6ª, ambas habitualmente mayores, y el rasgo distintivo de estas sonoridades es su distribución y consiguiente estructura interválica, de grave a agudo: fundamental – 5ª – 3ª – 6ª agregada – 2ª agregada. La fundamental puede aparecer duplicada a una 8ª superior, ubicándose la

²² El acorde aparece ya en las *3 Danzas Argentinas* Op 2, de 1937.

duplicación entre la 5ª y la 3ª. La 5ª, por su parte, también puede ser duplicada a la doble 8ª superior, apareciendo entonces la duplicación como la sonoridad más aguda del conglomerado. La 3ª del acorde actúa como *pivote*, sonido común entre el factor tercial inferior (fundamental – 5ª – 3ª) y el factor cuartal superior (3ª – 6ª agregada – 2ª agregada y, eventualmente, 5ª duplicada).

Ejemplo 77. *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 4, cc. 29-30.

Este ejemplo muestra en la parte del piano la sonoridad y distribución descriptos anteriormente, en este caso sobre la tríada principal de *do mayor* construida a partir de la fundamental *do2*. Ginastera muestra un cierto favoritismo por el empleo de esta sonoridad edificada sobre la fundamental *re*, tanto *re mayor* como *menor*. Y en muchos casos, la misma está yuxtapuesta al *acorde de la guitarra*, con el que se vincula

contrapuntísticamente por medio de la conducción de voces.

Ejemplo 78. *Pampeana* N° 2 Op 21, cifra 2.

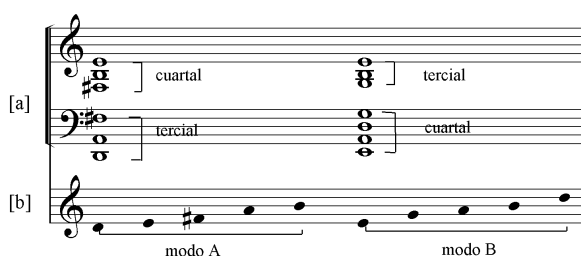
Dicha marca estilística está claramente ejemplificada por la *Pampeana* N° 1 Op 16, en la que los 16 compases iniciales del acompañamiento pianístico están basados sobre estos dos acordes. El Ejemplo 78 muestra una yuxtaposición semejante, en la que el *acorde de la guitarra* aparece modificado.

Ver: *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 2, cc. 3-6; *Malambo* Op 7, cc. 42-49, cc. 115-122; *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 1, cifra 6 a cifra 8; *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 4, c. 22; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 1, c. 3, c. 20; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 5, c. 50; *Variaciones Concertantes* Op 23, Tema, cc. 2-3; *Id.* N° 6, cc. 2-3 después de cifra 41, 4 cc. antes de cifra 44; *Id.* N° 8, c. 2, cifra 50 (2 cc.); *Id.* N° 9, 1 c. antes de cifra 57, *Id.* N° 11, c. 2.

3.3.2. El “acorde de la guitarra”

Ya ha sido señalado que la sonoridad proporcionada por la afinación de la guitarra (*mi2 – la2 – re3 – sol3 – si3 – mi4*), por su insistente presencia en obras del período fue reconocida como una de las marcas estilísticas más características de la producción ginasteriana, al punto de acordársele la categoría de *acorde simbólico*.²³ Esta sonoridad es un policorde tercio-cuartal que se encuentra, además, estrechamente vinculado con el policorde descrito en el punto 3.3.1.

Ejemplo 79.



Dicha relación entre los dos policordes puede ser definida con cierto aproximación como la inversión en la relación espacial de los factores tercial y cuartal, según se aprecia en el Ejemplo 79 [a]. Además, como detalle complementario, la proyección escalar de ambos acordes resulta en grillas pentáfonas, tal como se detalla en [b].

El acorde de la guitarra aparece habitualmente en su afinación original pero, por ejemplo, en la *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9 (cifra 29 a cifra 30) Ginastera usa transposiciones. Con sus *pc* originales el acorde puede adquirir diversas significaciones armónicas, según su inclusión en uno u otro de los tres contextos tonales en los que aparece inserto con mayor frecuencia: *mi menor*, *la menor* y *re menor*. El Ejemplo 80 ilustra sobre el uso de este policorde como dominante, en una cadencia auténtica en *la menor*, conclusión de la obra.

Ejemplo 80. *Pampeana N° 1* Op 16, c. 7 después de cifra 16 al fin de la obra.

²³ Chase, G.; “Alberto Ginastera, Argentine Composer”; *The Musical Quarterly*; Vol. XLIII, N° 4, Oct. 1957, citado por Suárez Urtubey en *Alberto Ginastera en 5 movimientos*, pág. 36.

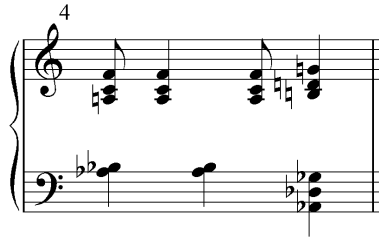
16 + 7

Ver: 3 Danzas Argentinas Op 2, N° 1, cc. 77-78; Malambo Op 7, c. 1; Estancia Op 8, Cuadro 1, cifra 10 a cifra 11, cifra 12 a cifra 13; Obertura para el "Fausto" Criollo Op 9, c. 5 después de cifra 3 a cifra 5; 5 Canciones Populares Argentinas Op 10, N° 2, cc. 18-20; Suite de Danzas Criollas Op 15, N° 4, c. 4, c. 8, c. 16; 1er. Cuarteto de Cuerdas Op 20, 3er. mov., c. 1 a cifra 2; Pampeana N° 2 Op 21, 5 cc. antes de cifra 26 hasta cifra 26; Sonata para Piano N° 1 Op 22, 2° mov., cc. 109-114, cc. 185-186; Id., 3er. mov., c. 32; Variaciones Concertantes Op 23, Tema, cc. 1-5 [ver evolución contrapuntística], cifra 2 [y resolución en c. 4 después de la cifra 2]; Id., N° 2, c. 3 después de cifra 5, etc. [el acorde de la guitarra se encuentra en función de tónica del Tema de las variaciones, por lo que su aparición en las mismas es harto frecuente]; Pampeana N° 3 Op 24, 3er. mov., cifra 13 a cifra 14.

3.3.3. Otros policordes tercio-cuartales

Ginastera utiliza además otros policordes tercio-cuartales que se distribuyen espacialmente según los esquemas descriptos en 3.3.1. y 3.3.2. No derivan de una única fundamental y pueden presentar a cualquiera de sus factores –el tercio o el cuartal– en su registro más grave. La unidad tercio puede ser cualquier tipo de tríada, excepto, quizás, la tríada aumentada, de la que no se ha encontrado un uso significativo como parte de ellos. La densidad acórdica de cualquiera de los miembros puede oscilar entre 2 y 4 *pc*. Duplicaciones y sonidos agregados pueden aparecer incluidos sin perturbar en esencia la claridad de la estructura policórdica. La 4ª aumentada puede integrar el acorde cuartal, tanto como las más usuales 4as. justas. No se ha encontrado preferencia destacable en cuanto a la posición armónica de cada acorde del complejo, ni tampoco en lo relativo a la relación interválica entre sus *pc* fundamentales.

Ejemplo 81. 12 Preludios Americanos Op 12, N° 3, c. 4.



El 3er. tiempo del compás ilustrado en el Ejemplo 81 muestra una de las instancias más sencillas de policordes tercio-cuartales, en este caso particular de un cierto parentesco con el *acorde de la guitarra*: el factor cuartal está en el registro grave, la unidad tercial es una tríada mayor en 1ª inversión y el intervalo entre ambas fundamentales es una 7ª mayor compuesta. Hay ambigüedad en el intervalo de unión entre ambos factores: la 3ª aumentada *solb3 – si3* es enarmónica de la 4ª justa *solb3 – dob4*, por lo que la unidad cuartal podría ser interpretada como un tetracorde, en vez de un tricorde. En este caso existiría una *pc* pivote entre ambas unidades: la enarmónica *si3 = dob4*.

Ejemplo 82. 5 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 4, cc. 31-32.



El Ejemplo 82 presenta una situación más compleja: el acorde principal –anotado en blancas prolongadas en el c. 31- es, en sí mismo y merced a los sonidos agregados a la tríada de *do mayor*, una construcción mixta tercio-cuartal como las descritas en 3.3.1. Esta sonoridad es prolongada mediante el arpeggio ascendente de la mano derecha a partir de *do4*. Mientras tanto, la mano izquierda desarrolla un pentacorde cuartal quebrado que se extiende entre *re#3* y *si4*. La sonoridad resultante es, pues, doblemente mixta.

Ver: *Canción al Árbol del Olvido* Op 3, cc. 39-42; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cc. 1-4 [Ejemplo 13]; *Id.*, N° 3, cifra 6 a 5 cc. antes de cifra 7; 5 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 5, cc. 38-45, cc. 50-57, etc.; 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 1, cc. 13-19; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 3, c. 19 [Ejemplo 16]; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 9 a 6 cc. antes de cifra 10, cifra 11 (2 cc.), 4 cc. antes de cifra 12 (2 cc.); *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Toccata, cc. 29-30; *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 6 (4 cc.); *Pampeana N° 3* Op 24, 1er. mov., cc. 5-6; *Id.*, 3er. mov., 2 cc. antes de cifra 3.

3.4. Otras sonoridades policórdicas

Otras sonoridades que involucran texturas policórdicas pueden ser catalogadas de acuerdo con la interválica de los factores individuales que las integran. Estas sonoridades aparecen, frecuentemente, como la coexistencia temporal de franjas melódicas superpuestas.

3.4.1. 3as. y 5as. superpuestas

Ejemplo 83. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 1-2.



El Ejemplo 83 muestra una sucesión de policordes quebrados que resulta de dos franjas que se mueven simultáneamente. La mano derecha realiza 3as. mayores quebradas descendentes, en tanto que la mano izquierda ejecuta 5as. justas ascendentes. Las estructuras policórdicas son variables en cada punto del recorrido, pero sus elementos constitutivos individuales resultan claramente distintos. Se trata, en última instancia, de formaciones verticales resultantes de las coincidencias ocasionales de voces – en este caso franjas bicordes- que se mueven individualmente: es, pues, una situación típica de contrapunto de franjas o incipiente contrapunto de masas.²⁴

Ver: *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a, N° 5, c. 8; *Malambo* Op 7, cc. 34-41, cc. 111-113; *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 1, cifra 21 a cifra 22; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 2, cc. 19-20; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 6 (8 cc.); *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, cc. 124-125, cc. 128-129.

3.4.2. 2as. y 4as. superpuestas

En la consideración de este tipo de formaciones debe tenerse en cuenta la posibilidad de que el elemento construido con intervalo de 2as. pueda presentar duplicaciones o bien algún tipo de distribución que implique inversión, por la cual alguna 2ª se convierta en 7ª.

Ejemplo 84. *Pampeana N° 1* Op 16, 3 cc. antes de cifra 11.

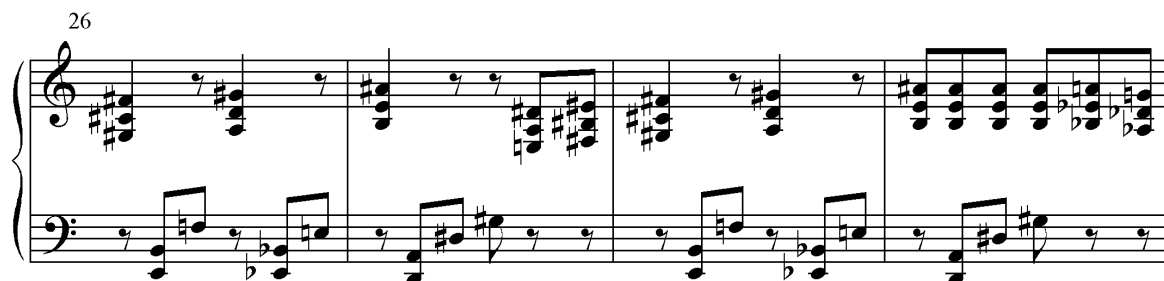
²⁴ Ver 2.1.4.

En el ejemplo precedente es posible apreciar una instancia de policordes constituidos por 2as. y 4as. superpuestas. La mano izquierda del piano toca una franja descendente de tricordes cuartales, en tanto que la mano derecha –una de cuyas voces se desplaza por movimiento contraro al bajo– realiza tricordes por 2as., utilizando para ello las 2as. inferior y superior de la *pc la*.

Ver: *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 14 a cifra 15.

3.4.3. 4as. y 5as. superpuestas

Ejemplo 85. *Malambo* Op 7, cc. 26-29.



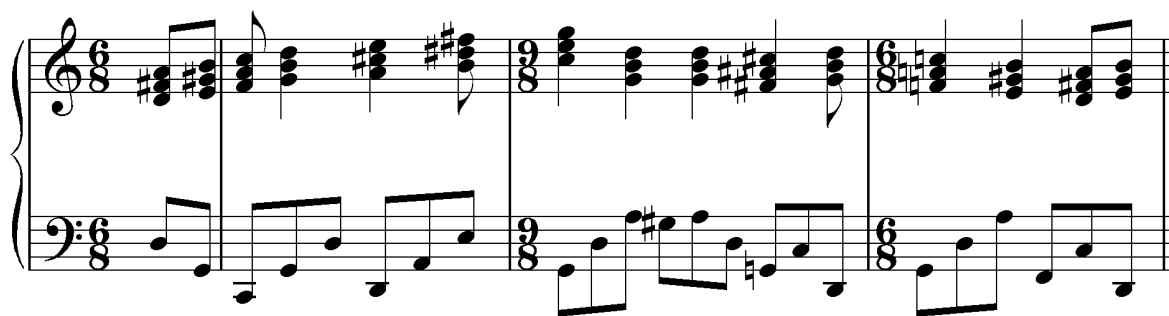
Entre las muchas situaciones policordales que se suscitan en el *Malambo* Op 7, la que recoge el Ejemplo 85 muestra construcciones resultantes de la superposición de factores contruidos a base de 4as. y 5as. Cada factor es parte de una franja que se desplaza por movimiento contrario en relación con la otra. Entre las 5as. aparecen 5as. disminuidas, a veces escritas enarmónicamente como cuartas aumentadas.

Ver: *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 195-196; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Fuga, c. 82 (primer *Lento*); *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2° mov., cifra 19 a cifra 20 (viola y violoncelo).

3.5. El uso de sonidos agregados

Los sonidos agregados son prominentes en el estilo de Ginastera. Ya ha sido comentada una situación más que característica resultante de la presencia de sonidos agregados, en oportunidad de tratar los policordes tercio-cuartales (ver 3.3.1.). Resta considerar otras situaciones típicas del lenguaje ginasteriano, aunque la definición analítica de las mismas pueda resultar controvertida. Por ejemplo:

Ejemplo 86. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 65-67.

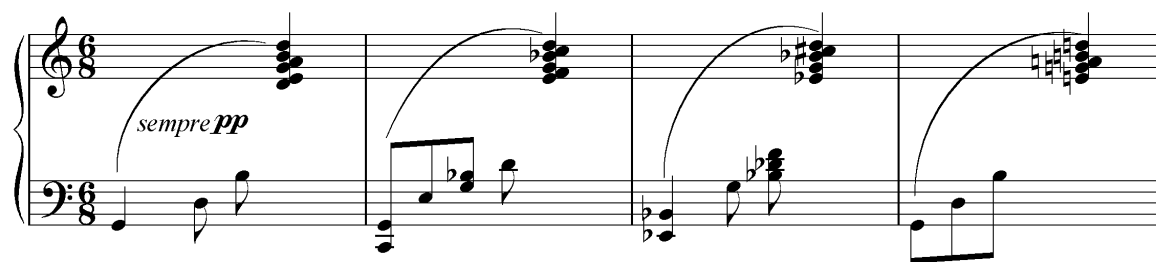


El fragmento reproducido más arriba constituye una progresión alrededor de *sol mayor*; la voz superior de la franja melódica y la línea del bajo *sol2 – do2 – re2 – sol2* (I – IV – V – I) no dejan lugar a dudas. Ahora bien: exceptuando la anacrusa, la mano izquierda arpeggia dos 5as. justas superpuestas. El 3er. sonido de cada grupo de tres (*re3, mi3, la3*) ¿es una 9ª o una 2ª agregada? La cuestión puede derivar en una discusión bizantina: queda a discreción del lector adoptar una postura. Lo importante es que tal sonoridad es, también, de frecuente aparición en el vocabulario ginasteriano.

Ver: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cifra 8 a cifra 11; *Id.*, N° 3, cc. 1-4; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 1, cc. 47-49; *Pampeana* N° 2 Op 21, 1 c. antes de cifra 3; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 6, 4º c. después de cifra 41; *Id.* N° 12, cifra 87.

Acordes con sonidos agregados de mayor complejidad resultan generalmente clarificados y estabilizados por la presencia de un intervalo de 5ª justa en el registro más grave del conglomerado. Esto ocurre con frecuencia en contextos terciales, y constituye otro rasgo de tendencia estilística: la predilección de Ginastera por los acordes en posición fundamental.

Ejemplo 87. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 1, cc. 1-4.



En el ejemplo anterior son citados los compases iniciales de la primera danza de la *Suite*. Independientemente de la estructura construida sobre cada sonido del bajo, la progresión de fundamentales *sol – do – mi♭ – sol* queda firmemente establecida y estabilizada por la presencia de una 5ª justa sobre el bajo. Además, todas las construcciones verticales incluidas en el ejemplo tienen los sonidos de una tríada completa en el registro

grave. La inclusión de la 5ª justa sobre el bajo de todas sus sonoridades terciales, todas ellas en posición fundamental, es una característica distintiva de esta danza.

Ver: Danzas del Ballet “Estancia” Op 8a, N° 2, cc. 1-8; Id., N° 4, 5º c. después de cifra 1 a cifra 2; Obertura para el “Fausto” Criollo Op 9, cc. 2-3, cc. 5-6; 5 Canciones Populares Argentinas Op 10, N° 4, cc. 14-21; Pampeana N° 1 Op 16, 3 cc. antes de cifra 4; Variaciones Concertantes Op 23, N° 4, cifra 20 a cifra 21, 3er. c. después de cifra 26; Id. N° 12, cifra 77 a cifra 78.

3.6. Instancias más comunes de cromatismo vertical

3.6.1. El uso de la tríada bimodal mayor-menor

El uso de la tríada mayor-menor constituye la instancia más simple del cromatismo vertical en la música de Ginastera en este período. El compositor hizo uso de esta sonoridad en contextos de progresiones armónicas convencionales, en las que el acorde en cuestión asume valores armónicos diversos. Aparentemente su uso como tónica, principal o secundaria, es ligeramente más frecuente que cualquier otra función armónica. El acorde aparece generalmente dispuesto con su 3ª mayor en registro más grave que la 3ª menor y, con mucha frecuencia, la sonoridad se modifica por la presencia de una 7ª y/o una 9ª.

Entre los diversos ejemplos del uso de esta sonoridad, la *Pampeana N° 2 Op 21* ofrece los más extensos y definidos: dos largas secciones de 22 y 25 compases de extensión, en tempo *Lento ed esaltato* (cifras 12 a 14 y 16 a 18) en las que *mib mayor-menor + 7ª menor* es la única sonoridad presente, estática y repetitiva. En el ejemplo siguiente, en cambio, Ginastera la usa como tónica secundaria: la sonoridad oscila a causa del intercambio de registro entre las 3as. mayor y menor:

Ejemplo 88. *Las Horas de una Estancia Op 1, N° 4, cc. 48-52.*

48

Voz

mo - to laan - cha dis - tan - cia yel re - cuer - do ig - no - to.

Piano

dim. - - - - - molto

Puede advertirse que *re mayor-menor* es percibido como un centro tonal temporario. La función tónica está enfatizada por la fuerte progresión melódica *la4 – re5* sobre la palabra “ignoto” de la línea vocal, así como por el deslizamiento por grados conjuntos cromáticos de las voces interiores hacia *pc* constitutivas de la tríada *re mayor-menor* la que, una vez alcanzada, intercambia sus terceras con cada repetición del acorde.

Ejemplo 89. *Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos* Op 19, cc. 132-133.



En la cadencia final del *Rondó* que recoge el Ejemplo 89 puede advertirse cómo, después de un pasaje de contrapunto policordal, la tonalidad de *sol mayor* se ratifica por medio de la cadencia plagal, final de la obra, en la que la tríada bimodal *do mayor-menor* funciona como subdomi-

nante gramatical.

Ver: *Malambo* Op 7, c. 81; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4, cifra 3 a cifra 4; *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cifra 5 a cifra 10, 3er. c. después de cifra 12, cifra 34 al fin; 5 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 5, c. 4; *Pampeana N° 1* Op 16, 9 cc. antes de cifra 14; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Villancico, cc. 68-72; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 3er. mov., cc. 1-4; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 4, 2° y 4° cc. después de cifra 21; *Id.*, N° 6, cifra 41; *Id.*, N° 10, 1 c. antes de cifra 60; *Pampeana N° 3* Op 24, 3er. mov., 2 cc. antes de cifra 39.

3.6.2. Cromatismo suscitado por el teclado

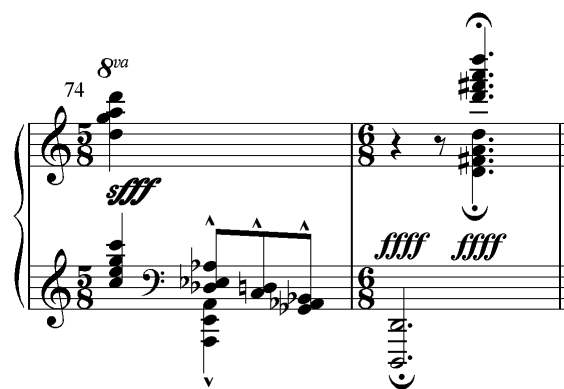
El Ejemplo 15 permite observar una situación típicamente pianística, en la cual tres líneas se mueven sobre diferentes esquemas interválicos: dos voces lo hacen sobre el esquema heptáfono de las teclas blancas, mientras la restante voz lo hace sobre el esquema pentáfono de las teclas negras. Este recurso de disociar los campos relacionados cromáticamente de las teclas blancas y las teclas negras, reconoce entre los ejemplos más antiguos y notorios al preludio *Feux d’artifice* (1910-1913) de Debussy y, obviamente, *Petruchka* (1911) de Stravinsky.

Ejemplo 90. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 1, cc. 1-2.



La actividad simultánea en ambos campos disociados origina una amplia variedad de situaciones que implican relaciones cromáticas, de las cuales Ginastera sacó partido en diversas oportunidades, comenzando por un uso puramente colorístico en la orquesta²⁵, pero también como parte integral de la textura melodía – acompañamiento, en la primera y tercera de las 3 *Danzas Argentinas* Op 2 en las que, incluso, apela a una doble armadura de clave, como se ve en el Ejemplo 90.

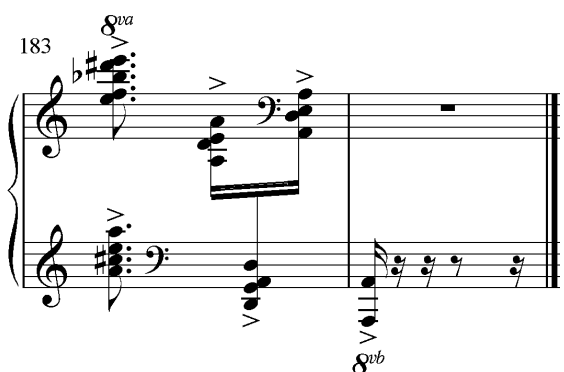
Ejemplo 91. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, Coda, cc. 74-75.



En algunas oportunidades, la diferenciación entre los campos de teclas blancas y teclas negras es menos explícita y extensa, al punto de no requerir de una armadura de clave *ad hoc*. En el Ejemplo 91 los sonidos de las teclas negras aparecen como agregados libres sobre la fundamental *la*.

3.6.3. 2as. menores agregadas a formaciones primordialmente diatónicas

Ejemplo 92. *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 4° mov., cc. 183-184.



Las 2as. menores superiores o inferiores agregadas a cualquier miembro de un acorde diatónico, ya sea de origen tercial o cuartal, provocan una situación de cromatismo vertical. El Ejemplo 92 corresponde al final de la primera sonata para piano, cuyo centro tonal principal es *la*. En el 1er. tiempo del 1er. compás aparecen los sonidos *fa*⁶, *sib*⁶ y *re*^{#7}

que producen fricciones de 2ª menor y/o 7ª mayor con los miembros del acorde *la* y *mi*.

²⁵ Ver la parte de piano orquestal en el primer número de la *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a, de cifra 4 a 3 cc. antes de cifra 6.

Ejemplo 93. *Pampeana N° 1* Op 16, 4 cc. antes de cifra 8.

El Ejemplo 93 es semejante al anterior, sólo que está referido a un acorde diatónico básicamente cuartal (*mi – la – re*, fundamental *la*), sobre el cual las 2as. menores agregadas *lab* y *mib* causan fricciones cromáticas con los tres miembros diatónicos del acorde.

Ver: 3 *Piezas para Piano* Op 6, N° 1, c. 12; 5 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 5, c. 2; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 1, c. 43; *Pampeana N° 2* Op 21, 4 cc. antes de cifra 24; *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., cifra 39.

3.6.4. Cromatismo vertical en policordes

La mayoría de las estructuras policórdicas presentadas anteriormente muestran algún tipo de relación cromática entre algunos de sus miembros. El rango de posibilidades es amplio y oscila entre policordes con una relación cromática –como fue visto en el Ejemplo 69- y policordes en los cuales todos los componentes están relacionados cromáticamente, como en el Ejemplo 94:

Ejemplo 94. 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 99-102.

Relaciones cromáticas como las comentadas pueden afectar a los policordes puramente terciales, a los puramente cuartales y a los mixtos tercio-cuartales. Una

excepción la constituyen aquellos policordes cuya proyección escalística resulta en escalas pentáfonas, como en los ejemplos 73 y 78: obviamente, estas estructuras no producen relaciones cromáticas entre sus miembros.

3.6.5. Falsa relación

El efecto de *falsa relación* es consecuencia de la yuxtaposición de ciertas sonoridades verticales, tanto como del comportamiento lineal de las voces que las constituyen. En Ginastera la falsa relación surge, generalmente, de una peculiar yuxtaposición de intervalos de 3ª mayor o menor, o bien de una yuxtaposición de tríadas menores o mayores, cuyas fundamentales –tanto las de las 3as. como las de las tríadas- se encuentran separadas por intervalos de 3ª menor o mayor. Recuérdese, simplemente, que la distinción tradicional entre cromatismo lineal y falsa relación es que, en el cromatismo lineal la relación cromática se establece por inflexión en la misma voz, en tanto que en la falsa relación el fenómeno ocurre entre diferentes voces.

El Ejemplo 95 incluye dos tablas con todas las relaciones posibles en el contexto aludido. En [a] han sido tabuladas las relaciones entre intervalos armónicos de 3ª mayor o menor: la primera columna indica el primer intervalo; la tercera columna, el segundo intervalo; la segunda columna especifica el intervalo melódico que separa a las fundamentales de ambas terceras, y la cuarta columna indica la cantidad de diferencias cromáticas –o falsas relaciones- que surgen de la yuxtaposición de ambos intervalos armónicos. En [b] se ha aplicado el mismo procedimiento para mensurar las falsas relaciones que surgen de la yuxtaposición de tríadas menores y mayores.

Ejemplo 95.

[a] Relaciones cromáticas entre 3as. menores y mayores

3ª menor	3ª menor ↑	3ª menor	0
		3ª mayor	0
3ª mayor	3ª mayor ↑	3ª menor	1
		3ª mayor	1
	3ª menor ↑	3ª menor	1
		3ª mayor	1
3ª menor	3ª mayor ↑	3ª menor	0
		3ª mayor	0
	3ª menor ↓	3ª menor	0
		3ª mayor	1
3ª mayor	3ª mayor ↓	3ª menor	1
		3ª mayor	0
	3ª menor ↓	3ª menor	0
		3ª mayor	1
	3ª mayor ↓	3ª menor	1
		3ª mayor	0

[b] Relaciones cromáticas entre tríadas menores y mayores

tríada menor	3ª menor ↑	tríada menor	1
		tríada mayor	0
tríada mayor	3ª mayor ↑	tríada menor	1
		tríada mayor	2
	3ª menor ↑	tríada menor	2
		tríada mayor	1
tríada menor	3ª mayor ↑	tríada menor	0
		tríada mayor	1
	3ª menor ↓	tríada menor	1
		tríada mayor	2
tríada mayor	3ª mayor ↓	tríada menor	1
		tríada mayor	0
	3ª menor ↓	tríada menor	0
		tríada mayor	1
	3ª mayor ↓	tríada menor	2
		tríada mayor	1

El tema de la falsa relación en Ginastera fue mencionado brevemente en oportunidad de comentar el Ejemplo 66. El examen de las obras del período revela una preferencia por la yuxtaposición de 3as. o tríadas mayores situadas a intervalo de 3ª menor

entre sus fundamentales. En ciertas oportunidades, las 3as. mayores aparecen invertidas como 6as. menores, subsistiendo naturalmente la falsa relación.

Ejemplo 96. *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 1er. mov., cc. 1-4.



Ver: *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op 9, cifra 6 a cifra 8, cc. 2 y 3 después de cifra 11, cifra 35 a cifra 37; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 2, cc. 50-51; *Id.*, N° 4, cc. 1-9; *Pampeana N° 1* Op 16, cc. 6-7 después de cifra 8; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 1er. mov., cc. 37-42; *Pampeana N° 3* Op 24, 1er. mov., cifra 5 a cifra 7, cifra 14 (2 cc.); *Id.*, 2° mov., cifra 2 a cifra 3, cifra 23 a cifra 24, cifra 26 a cifra 27, cifra 30 a cifra 31.

En oras oportunidades, Ginastera despliega las 3as. transformando en el nivel superficial a la falsa relación en un cromatismo lineal (ver Ejemplo anterior, c. 4, mano izquierda). En un nivel estructural más profundo, tales despliegues deben ser considerados como lo que realmente son, 3as. armónicas yuxtapuestas.

Ejemplo 97. *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., cifra 31 a cifra 33.



El Ejemplo 97 muestra, en [a], la línea de violas y clarinetes, tal como aparece en la composición y en [b], la verticalización de las 3as. desplegadas, que pone de relieve la falsa relación subyacente.

Ejemplo 98. *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 1, cc. 12-13.

12

Voz

Piano

p *pp*

ciones Concertantes Op 23, Tema, cifra 1; *Id.*, N° 11, cifra 66; *Id.*, N° 12, cifra 79 (2 cc., trompeta y trombón).

En cuanto a la situación análoga, relacionada con la yuxtaposición de tríadas, el Ejemplo 98 muestra una utilización característica en Ginastera.

Ver: *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 1, cc. 22-23; *Id.* N° 5, cc. 56-58; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 36-37, cc. 86-89, cc. 97-104; *Varia-*

3.6.6. El 1er. Cuarteto de Cuerdas Op 20

El 1er Cuarteto de Cuerdas Op 20 merece especial consideración por el tratamiento del material cromático que en él tiene lugar. Es, posiblemente, la obra del período en la que Ginastera más avanza en la aplicación de operaciones asociadas con la técnica dodecafónica.

Ejemplo 99 [a]. 1er. Cuarteto de Cuerdas Op 20, 1er. mov., cc. 1-2.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

arco *ff* *pizz.* *arco* *ff* *arco* *ff*

El tema principal surge de una serie de 6 sonidos que en *quasi* unísono, presentan los cuatro instrumentos en los dos compases iniciales: *re*⁴ - *fa*^{#4} - *fa*⁴ - *la*⁴ - *lab*⁴ - *do*⁵, en el primer compás en la dimensión melódica, y en el segundo en un acorde en el que los 6 sonidos son distribuidos enfatizando la fundamental *re*, tónica principal de la obra. Además, los seis sonidos superpuestos por pares consecutivos, resultan en tres 3as. mayores

yuxtapuestas entre sí a un intervalo de 3ª menor superior, produciendo la falsa relación que fue señalada como marca estilística (ver 3.6.5.)

Ejemplo 99 [b]. *Id.*, cifra 2 a 1 c. antes de cifra 5 (violín I).

[b]
Vln. I. **2**
ff

3

4

En el Ejemplo 99 [a] puede observarse los dos compases iniciales, y en 99 [b] el Tema Principal expuesto por el violín I a partir de la cifra 2, donde las células se encuentran elaboradas por interversión y expandidas por repeticiones y moderada ornamentación. El tema, a partir de cifra 2, expone la serie de 6 sonidos (con interversión) en sentido recto y retrógrado, sucesivamente. La serie en sí misma está construida a base de dos células de tres *pc* dispuestas simétricamente, ya que los sonidos 4, 5 y 6 constituyen la inversión retrógrada transpuesta de 1, 2 y 3 según el siguiente esquema interválico, medido en semitonos:

Intervalos	4↑	1↓	4↑	1↓	4↑	
Sonidos	1	2	3	4	5	6

Ejemplo 100. *Id.*, 1er. mov., cifra 1.

1

Vln. I.
Vln. II.
Vla.
Vcl.

ff

El Ejemplo 100 muestra la cifra 1, donde una segunda simetría, esta vez en simultaneidad, surge cuando la serie (violín I y viola) es contrapunteada por su propia inversión (violín II y violoncello). El pasaje transitivo que vincula los compases introductorios con la entrada del Tema Principal (de cifra 1 a cifra 2), está construido con la serie y sus transposiciones de 7ª menor superior (los 3 primeros compases) y, a continuación, con la retrogresión de la misma (los dos compases siguientes). Si dicho pasaje es analizado como una sucesión de 3as. mayores yuxtapuestas a un intervalo de 3ª menor entre sus fundamentales, revela

una intensa utilización del recurso de la falsa relación, como puede observarse en el Ejemplo 101, en el que [a] reproduce la línea del violín I y [b] verticaliza las 3as. yuxtapuestas.

Ejemplo 101. *Id.*, 1er. mov., cifra 1 (5 cc.). [a] partitura original, [b] verticalización de las 3as. yuxtapuestas.

1

[a]
Vln. I.
[b]

ff

El mismo recurso, aplicado a los cuatro instrumentos en entradas sucesivas, da origen al pasaje que va de cifra 24 a cifra 25: aquí la superposición genera una amplia gama de sonoridades policórdicas.

Ejemplo 102. *Id.*, 1er. mov., cifra 24 a cifra 25, [a] partitura original, [b] las 3as. superpuestas y los policordes resultantes.

[a] **24**

Musical score for measures 24-25. The score is written for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vcl. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 24 features a *rinforzando* marking under the Vcl. staff. Measure 25 features a *rinforzando* marking under the Vln. II staff. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the Vln. I staff in measure 25.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

rinforzando

rinforzando

8^{va}

25

[b]

Musical score for measure 26. The score is written for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vcl. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The measure contains a complex rhythmic pattern with many eighth notes. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the Vln. I staff.

8^{va}

Obsérvese en el ejemplo anterior que cada instrumento hace su entrada presentando un grupo ascendente de cuatro 3as. e inmediatamente su retrogresión a un intervalo de semitono inferior, generando así dos unidades de 8 *pc* cada una. El ordenamiento escalístico de cada uno de estos grupos genera la siguiente grilla interválica:

$$1\uparrow - 2\uparrow - 1\uparrow - 2\uparrow - 1\uparrow - 2\uparrow - 1\uparrow - (2\uparrow)$$

Posiblemente sin proponérselo, Ginastera una escala octatónica asimilable a otro de los modos de transposición limitada de Messiaen: esta vez se trata del 2º modo.²⁶

Como ya fue dicho, la célula de tres *pc* que da origen al material temático está construida con los sonidos *re4* - *fa#4* - *fa4*. Así dispuestos, los sonidos mencionados forman un intervalo de 3ª mayor ascendente y un semitono cromático descendente. La interversión de dichos sonidos produce la serie *re4* - *fa4* - *fa#4* que, asociada a *la4* constituyen los sonidos iniciales de la exposición temática que comienza en la cifra 2 (ver Ejemplo 101 [b]). Las referidas cuatro *pc* dan origen a la serie de intervalos ascendentes 3↑ - 1↑ - (3↑) que, continuada, produce una transferencia de registro en tres transposiciones. Esta serie interválica aparece en varias obras del período.

Ver: 3 Danzas Argentinas Op 2, N° 3, cc. 1-3 (m.i.); Sonata para Piano N° 1 Op 22, 1er. mov., cc. 1-4, cc. 37-42 (m.d.), 72-73; Id. 4º mov., cc. 179-182; Pampeana N° 3 Op 24, 3er. mov., cifra 31 a cifra 33.

El empleo de ejes de rigurosa simetría es prominente en el *1er. Cuarteto*. En la transición hacia el segundo grupo temático se observa un proceso en el que la simetría con eje horizontal se produce en dos niveles estructurales simultáneamente:

Ejemplo 103. *Id.*, 1er. mov., cifra 7 a cifra 9.

5
#3
re: I

s.c.

5
b6
3
[p.]

5
#2
la: V

El Ejemplo 103 muestra un análisis del pasaje que va de cifra 7 a cifra 9, señalando los desplazamientos siméticos de las voces superiores: la más aguda inicia el descenso desde *fa#5* (3ª de la tónica *re*) hacia *mi5* (5ª de *la*) vía *fa5*. Las dos voces que siguen en

²⁶ Messiaen, *Op. cit.*, pág. 52.

orden agudo-grave, realizan desplazamientos por movimiento contrario simultáneo en 4as. justas paralelas. Mientras tanto, el bajo progresa de *re*2 a *ni*2 (dominante de *la*), previa prolongación mediante el salto consonante a *fa*2. El segundo grupo temático comienza en cifra 10: viola y violoncelo exponen allí la primera idea y lo hacen siguiendo el mismo principio de simetría, que reiteran violín I y violín II en la extensión de la frase (últimos 3 cc.), como se resume en el Ejemplo 104.

Ejemplo 104. *Id.*, 1er. mov., cifra 10 a cifra 11.

The musical score for Example 104, measures 10 to 11, is presented below. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measures 10-11 show a symmetrical melodic movement in the strings. Violin I and II play a melodic line starting on a half note, followed by eighth notes. Viola and Violoncello play a similar line starting on a half note, followed by eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano).

En el desarrollo puede encontrarse una exacerbación en el empleo de esta técnica, que Ginastera aplica a un *stretto* canónico doble: violín I y viola por una parte, en movimiento contrario simultáneo, imitados a un intervalo de corchea y 4ª justa inferior por violín II y violoncelo. El Ejemplo 105 muestra el comienzo de este pasaje.

Ejemplo 105. *Id.* 1er. mov., cifra 16 y ss.

16

Vln. I. *sempre **f** e marc.*

Vln. II. *sempre **f** e marc.*

Vla. *sempre **f** e marc.*

Vcl. *sempre **f** e marc.*

Lo expuesto es una muestra de la evolución operada en Ginastera en cuanto a la manipulación del cromatismo y las operaciones derivadas del uso de técnicas asociadas al dodecafonismo. Asimismo, la aplicación de dichas técnicas se realiza como un recurso de ampliación de los medios tonales, más que como medio de evasión del valor teleológico del centro tonal como fin último, resolución y reposo definitivos de las tensiones y los conflictos de la estructura.

4. Ritmo

[...] el ritmo es uno de los elementos de la música y el que determina toda la estructura de la obra.

Alberto Ginastera²⁷

En la consideración del ritmo como parte del estilo es inevitable partir de algunas constataciones obvias. De todos los elementos de la música el ritmo es, quizás, el de presencia más inmediata y fácilmente perceptible, sobre todo en la música popular de Occidente. En el caso de Ginastera, ciertas fórmulas rítmicas derivadas del acervo musical popular argentino son la característica más 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 componente menos *metamorfoseado* de cuantos, originados en el folclore argentino, fueron preferidos por el autor en sus preferencias selectivas.

No han sido muchas las oportunidades en que Ginastera fue explícito en la mención de la danza o canción popular argentina de la que su material deriva. Títulos o subtítulos correspondientes a canciones y danzas aparecen solamente en:

- Las transcripciones para piano y para violín y piano de la *Canción al árbol del olvido* Op 3, que fueron llamadas “Milonga”.
- Los *Cantos del Tucumán* Op 4, cuyo N° 3 se titula “Vida, vidita, vidala”.
- El *Malambo* Op 7 para piano.
- El “Triste pampeano”, cifra 84 del Cuadro 3 (“La tarde”) y la “Danza final (Malambo)” cifra 121 del Cuadro 5 (“El amanecer”) del ballet *Estancia* Op 8.
- Las *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 1 “Chacarera”, N° 2 “Triste”, N° 3 “Zamba” y N° 5 “Gato”.
- El N° 4 “Vidala” y el N° 8 “Homenaje a Juan José Castro (*Tempo di Tango*)” de los *12 Preludios Americanos* Op 12.

Largos fragmentos y movimientos enteros de otras composiciones de Ginastera remiten inequívocamente a canciones y danzas del folclore argentino aunque no hagan mención explícita de ello, lo que es confirmado por el análisis de los agrupamientos métricos, motivos rítmicos, giros melódicos e indicaciones de *tempo* empleados en cada caso. Los compases binarios simples (2/4 y derivados) son notoriamente menos numerosos que los binarios compuestos (6/8), que los ternarios (3/4) y la superposición o yuxtaposición de ambos (3/4 & 6/8), esta última tan característica del folclore no sólo

²⁷ “Prólogo,” en Benaldo de Quirós, Julio; *Elementos de Rítmica Musical*; Barry & Cia. – Editor; Buenos Aires; 1955; pág. 10.

argentino, sino de buena parte de Latinoamérica también. El único espécimen de *tango* explícito (el *Preludio Americano* N° 8, “Tempo di tango”, 2/4, ♩ = 54), sirve como referencia para reconocer un hipotético hálito tanguero en la sección media de la *Pampeana* N° 2 Op 21, cifra 12 a cifra 18, “Lento ed esaltato”, 2/4, ♩ = 46, con sus agrupamientos internos 3 + 3 + 2, a la manera de Salgán o Piazzolla. Empero, se trata de un caso aislado ya que, a diferencia de otros compositores argentinos para los que el tango fue alguna vez venero de material importante, en el Ginastera de esta época su influencia es mínima. Lo mismo puede decirse de la milonga.

Cabe, por lo tanto, referirse con mayor detenimiento a los otros especímenes, aquellos en compás ternario, binario compuesto, y la superposición o yuxtaposición de ambos, cuya presencia estilística en la obra de Ginastera es insoslayable, e indagar sobre posibles derivaciones, influencias o, simplemente, climas expresivos de las canciones y danzas del folclore argentino en las cuales el compositor encontró su fuente de inspiración. Parece innecesario aclarar que, así como en los trabajos de campo los investigadores han encontrado especies híbridas de dudosa calificación, en la adscripción de connotaciones de tal o cual canción o danza folklórica en tal o cual fragmento de Ginastera, priva la temeridad de arriesgar una hipótesis con tenue sustentación textual, admitiendo la posibilidad de que, con igualmente tenues sustentos textuales, la hipótesis connotativa pueda ser otra.

4.1. *Malambo*

Los dos malambos explícitos, el Op 7 para piano, 6/8, ♩ = 138,²⁸ y el del final de las danzas de *Estancia* Op 8a, 6/8, “Allegro vivo”, ♩ = 132, pueden servir de referencia para identificar como tales a:

- Secciones de la *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cifra 3 a cifra 11 y cifra 29 al fin, con las indicaciones “Allegro vivace”, 6/8, ♩ = 138.
- Los 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 1, “Para los acentos”, 6/8, “Vivace”, ♩ = 152, y N° 7, “Para las octavas”, 6/8, “Allegro molto”, ♩ = 138.

Desde el Op 15 en adelante, se hace evidente una mayor elaboración rítmica a partir de la manipulación métrica, con cambios de compás que mantienen, sin embargo, la pulsación de corchea inalterada. El *malambo de origen* es, todavía reconocible, en:

- El 2° movimiento del *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 6/8, “Vivacissimo”, ♩ = 152.

²⁸ Aparente error de imprenta. Debería ser ♩ = 138.

- La sección que comienza en la cifra 4 del 4º mov. de la misma obra, 5/8, “Poco meno mosso”, ♩ = 152.
- El “Allegro vivace”, cifra 18 de la *Pampeana N° 2* Op 21, 6/8, ♩ = 144.
- El 2º movimiento de la *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 6/8, “Presto misterioso”, ♩ = 160.
- El 4º movimiento de la misma obra, 3/8 = 6/16, “Ruvido ed ostinato”, ♩ = 144.

4.2. Triste

El “Triste pampeano” de *Estancia* Op 8 (cifra 84) y el N° 2, “Triste”, de *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, se caracterizan por el *tempo* “Lento” y magnitudes metronómicas muy aproximadas entre sí: ♩ = 52 y 48, respectivamente. En ambos casos, el compás inicial es 4/4, pero los dos exhiben considerables cambios de compás, que le otorgan una cierta libertad métrica, aproximándose rítmicamente a un *recitado* casi improvisatorio. Muy importante es, en este contexto, constatar que en ambos *tristes* aparece el gesto melódico ginasteriano caracterizado y descrito en 2.5.3.

Ejemplo 106. [a] *Estancia* Op 8, Cuadro 3, cc. 4-6 después de cifra 88; [b] *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 2, cc. 33-37.

The musical score for Example 106 [a] consists of a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pf.). The vocal line is in 4/4 time and begins with a measure marked '88 +4'. The lyrics are 'que el que en du - ros tor - men - tos na - ce, cre - ce, vi - ve y mue - re'. A melodic gesture is labeled 'progr. 5a.' and 'α'. The piano accompaniment is in 4/4 time and features a simple harmonic accompaniment.

En el Ejemplo 106 [a] puede apreciarse el gesto característico señalado como “α” formando parte de una progresión lineal superficial de 5ª justa descendente (Λ5 – Λ1), en una fórmula melódica que recorre el espacio tonal de la tónica de *la menor*, donde cadencia.

[b] *progr. 4a.* *agitato* α *progr. 5a.* α

Voz 33
pe - ro más tris - te es que - rer sin es - pe - ran - za nin - gu - - - na.
mp

Pf. *mf* *p* *pp*

En [b] el gesto “ α ” es parte de dos progresiones lineales superficiales consecutivas de 4ª y 5ª justas, respectivamente, $\wedge 8 - \wedge 5$ y $\wedge 5 - \wedge 1$, la última de las cuales concluye en cadencia conclusiva, recorriendo entre ambas progresiones el espacio tonal de una 8ª justa de la tonalidad de *sol menor*. En cuanto al *triste* y su ubicación en el folclore argentino, según Isabel Aretz dicha canción se confunde históricamente con el *Estilo* y el *Cielito cantado*.²⁹ Precisamente, en un ejemplo de *Estilo cuyano* (“Tonada”) recopilado por la referida autora,³⁰ es fácil advertir la presencia del gesto melódico “ α ” formando parte de una progresión lineal superficial de 5ª justa descendente. Obsérvese, en el Ejemplo 107, la similitud de esta frase recogida por Aretz en Vinchina (La Rioja), con el Ejemplo 106 [a], original de Ginastera:

Ejemplo 107. *Tonada*, N° 46 de Aretz, *El folclore musical argentino*, págs. 148-149. [a] cc. 10-13, [b] cc. 22-25.

progr. 5a.


[a] 10
Y un do - min - go de ma - ña - na vi - nien - do de ca - mi - nan - te
 α

²⁹ Aretz, *Op. cit.*, pág. 144.

³⁰ *Id.*, págs. 148-149.

progr. 5a.

22

[b] 

Por a - ten - der a la ni - ña que el co - ra - zón me ro - ba - ba.

α

Es posible encontrar orígenes, influencias, o, por lo menos, climas expresivos de *estilos*, *tristes* o *tonadas*, en los siguientes fragmentos en todos los cuales, sin excepción, aparece la figura melódica “α”:

- La sección inicial de la *Pampeana N° 1* Op 16, 4/4, “Lento e liberamente ritmato”, ♩ = 50.
- El 3er. mov. del *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 30, 3/4, “Calmo e poetico”, ♩ = 56.
- El 2° mov. de la *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 5/4, “Adagio molto appassionato”, ♩ = 60.
- El Tema de las *Variaciones Concertantes* Op 23, 6/4 = 3/2, “Adagio molto espressivo”, ♩ = 56.
- La sección central del 1er. mov. de la *Pampeana N° 3* Op 24, 4/4, “Poco più mosso”, ♩ = 66.
- El 3er. mov. de la misma obra, 3/4, “Largo con poetica esaltazione”, ♩ = 56.

4.3. Chacarera y gato

Chacarera y gato deben ser considerados conjuntamente. En el estudio del folclore argentino, ambas especies están perfectamente identificadas en cuanto a sus ritmos y forma, derivados de los textos y coreografías, como así también en cuanto a ciertos giros melódicos y los acompañamientos (rasgueos, fórmulas rítmicas, etc.). En cambio, dicha identificación no aparece con tanta claridad en la música de Ginastera, donde ambas especies pueden ser confundidas.

En lo que hace a compás y *tempo*, los números 1 y 5 de las *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10 exhiben los siguientes indicadores:

N° 1 – Chacarera, 6/8, “Allegretto”, ♩ = 120.

N° 5 – Gato, 6/8, “Allegro”, ♩ = 138.

Por otra parte, los especímenes recopilados y publicados por Aretz presentan las siguientes características³¹:

<u>Página</u>	<u>Número</u>	<u>Espécimen</u>	<u>Compás</u>	<u>Metrónomo</u>
63	11	Gato	6/8	♩. = 108
66	12b	Gato	6/8	♩. = 120
194	64	Gato	6/8	♩. = 112
197	65	Gato	6/8	♩. = 120
198	66	Gato	6/8	♩. = 116
200	67	Gato	6/8	♩. = 120
203	68	Chacarera	6/8 + 3/8	♩. = 112
204	69	Chacarera	6/8	♩. = 104
205	70	Chacarera	6/8	♩. = 104

Como puede observarse en la columna “Metrónomo” del cuadro precedente, las diferencias en *tempos* entre los especímenes recopilados por Aretz es mínima: las magnitudes para los gatos oscilan entre 108 y 120 la negra con puntillo, en tanto que para las chacareras los valores varían entre 104 y 112. La chacarera sería, pues ligeramente –casi imperceptiblemente– más lenta que el gato. En Ginastera, en cambio, los valores metronómicos asignados a la “Chacarera” y “Gato” –números 1 y 5 de las 5 *Canciones Argentinas* Op 10– son, respectivamente, 120 y 138 para la negra con puntillo: para él la chacarera también es más lenta, pero la magnitud metronómica especificada para ella *es igual a la del gato más rápido de entre los publicados por Aretz* y, a la vez, el valor negra con puntillo = 138 que Ginastera demanda para su “Gato” es *igual* al del *Malambo* Op 7 para piano, y *más rápido* que el valor 132 que propone para el malambo final de *Estancia* Op 8. De manera que, para poder definir con mayor refinamiento los posibles orígenes, influencias o climas expresivos del gato o la chacarera en composiciones en que este dato no es proporcionado por el autor y que podrían inclinarse en uno u otro sentido, es preciso acudir a otros elementos de juicio descartando, lógicamente, los esquemas formales derivados de los textos y/o las coreografías, que en versiones estilizadas y reelaboradas pierden total vigencia. Quizás en la rítmica de los textos pueda encontrarse un factor de diferenciación. Según manifiesta Aretz, el texto típico de la chacarera está compuesto por cuatro coplas *octosílabas*, en tanto que el del gato es una seguidilla en la que se alternan versos *heptasílabos* y *pentasílabos*.³²

³¹ Aretz, *Op. cit.*

³² *Id.*, pág. 193.

Esta forma poética [seguidilla] con sus versos de siete y cinco sílabas alternativamente, al recibir música, origina un fraseo melódico de ritmo dispar para corresponder a dicha irregularidad métrica, en cuanto a cada sílaba recibe una sola nota del canto. El músico popular resuelve este problema métrico, sin saberlo desde luego, anticipando el acento caudal y alargando las pausas del canto en las frases musicales correspondientes a los versos más breves, puesto que la guitarra prosigue con su acompañamiento ininterrumpido en 6 x 8 [...] *Algunos pocos Gatos hay con cuartetos octosílabos y fraseo uniforme, tal vez por influencia de la Chacarera.* [Énfasis del autor].

El Ejemplo 108 ilustra sobre algunas de las dificultades con que se tropieza al realizar este tipo de análisis:

Ejemplo 108. [a] *Suite del Ballet “Panambi”* Op 1a, N° 5, “Ronda de las doncellas”, cc. 2-9; [b] *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, “Danza del gaucho matrero”, cc. 59-61.

The image displays two musical excerpts. Excerpt [a] is for Flute I (Fl. I) in 6/8 time, marked *mf cantando*. It features a melodic line with a slur over the first four measures and a 'β' marking above the last two measures. Excerpt [b] is for Piano in 6/8 time, marked *ff*. It features a harmonic accompaniment with a slur over the first four measures and a 'β' marking above the last two measures. The score is divided into two systems, with measure numbers 2 and 59 indicated.

En [a] se encuentra citada la frase inicial de la “Ronda”. Se trata de una frase de 8 compases (2 + 2 + 2 + 2) a cargo de un solo de flauta, con el último miembro –cadencial– presentado por dos oboes en 3as. paralelas y señalado “β”. El trozo tiene un metrónomo indicado de 116 para la negra con puntillo. [b], en cambio, proviene de un movimiento “Furiosamente rítmico e [sic] energético”, con un metrónomo de 152 para la negra con puntillo. El inciso final de [a] y [b], también señalado “β”, en lo rítmico podría corresponder a un verso pentasílabo, característica de la seguidilla del gato. Sin embargo, por la diferencia en *tempos* y carácter, la “Ronda” parece encontrarse más cerca de la chacarera y la “danza” del gato, con fuertes componentes del malambo.

De acuerdo con lo expuesto, es posible inferir rastros de chacarera en fragmentos como:

- “Algarrobo, algarrobal”, N° 4 de *Cantos del Tucumán* Op 4, 6/8, $\text{♩} = 116$.
- La segunda sección de la *Pampeana N° 1* Op 16, 6/8, “Allegro”, $\text{♩} =$ (cifra 5 y ss., 5° c. después de cifra 8 y ss., etc.)

Similarmente, es posible encontrar indicios de gato en:

- La “Danza del viejo boyero”, N° 1 de *3 Danzas Argentinas* Op 2, 6/8, “Animato e [sic] allegro”, $\text{♩} = 138$.
- “Criolla”, N° 3 de *3 Piezas para Piano* Op 6, 6/8, “Allegro”, $\text{♩} = 138$. [Ginastera intercala una cuarteta octosílaba después del c. 88, antes de la sección central: ¿estamos ante un “gato con relaciones?”]
- “Los trabajadores agrícolas”, Cuadro 2 del ballet *Estancia* Op 8, 6/8, “Allegro”, $\text{♩} = 116$.
- “La doma”, Cuadro 3 del mismo ballet, 3/4, “Allegro giusto”, sin indicación metronómica, especialmente cifras 92 a 93 y 98 a 99.
- El 3er. *Preludio Americano* Op 12, “Danza criolla”, 6/8, “Rustico”, $\text{♩} = 126$.
- El N° 2 de la *Suite de Danzas Criollas* Op 15, 6/8, “Allegro rustico”, $\text{♩} = 126$.
- La sección final de la *Pampeana N° 2* Op 21, 6/8, “Allegro vivace”, $\text{♩} = 144$.
- La Variación IV de *Variaciones Concertantes* Op 23, 6/8, “Vivace”, $\text{♩} = 132$.
- Episodios centrales de la variación final de la misma obra, 3/4 = 6/8, “Allegro molto”, $\text{♩} = 160$, cifra 73 a cifra 76, cifra 78 a cifra 81.

Se ha tendido a identificar a Ginastera con el uso del malambo que, ciertamente, adquiere papel protagónico en muchas de sus composiciones. Sin embargo y de acuerdo con el presente estudio, el gato parece ser la danza argentina que mayor presencia registra en fragmentos vivaces de su música, así como el triste, estilo o tonada se trasuntan en fragmentos lentos y expresivos. Desde luego, no es posible afirmar que se los encuentra en estado puro, pero desde el punto de vista estilístico y hasta donde la estadística es confiable en la determinación de un estilo musical, la influencia del gato y el triste parece adquirir primacía –por lo menos cuantitativa– sobre la de las demás canciones y danzas folklóricas detectables en el período que está siendo analizado.

4.4. Zamba

Aretz incluye a la *zamba*, la *cueca*, la *zamacueca* –que pudo dar origen a las dos primeras– y la *chilena* entre las danzas vivaces, de carácter picaresco, junto con el gato y la

chacarera.³³ El compás que elige para anotar las zambas es 6/8, en tanto que para la cueca y la chilena utiliza, además del referido y previsible 6/8, el más complicado –aunque más preciso- 6/8 + 4/8. Los valores metronómicos, por su parte, oscilan entre 76 y 84 para la negra con puntillo.³⁴ La “Zamba” de las *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10 está anotada en 6/8 con un metrónomo de ♩ = 58. Resulta evidente que el concepto de zamba ginasteriana es notoriamente más lento que los especímenes recopilados por Aretz. Tal diferencia de *tempo* incide, seguramente, en el carácter expresivo: para Ginastera la zamba es menos vivaz, menos picaresca, mucho más alejada del gato y la chacarera que lo que las investigaciones de Aretz permiten afirmar. Con estos condicionantes *in mente*, podría inferirse la presencia de antecedentes de zamba en los siguientes fragmentos:

- La “Danza de la moza donosa”, N° 2 de *3 Danzas Argentinas* Op 2, 6/8, “Dolcemente espressivo”, ♩ = 60 (*tempo rubato*).
- “Solita su alma”, N° 2 de *Cantos del Tucumán* Op 4, 6/8, ♩ = 54.
- La “Danza del trigo”, Cuadro 2 de *Estancia* Op 8, 6/8, “Tranquillo”, ♩ 58 [sic].³⁵
- El primer número de la *Suite de Danzas Criollas* Op 15, 6/8, “Adagietto pianissimo”, ♩ = 46.
- La Variación VI de *Variaciones Concertantes* Op 23, 6/8, “Adagio tranquilo”, ♩ = 48.

4.5. Vidala

La lectura de textos especializados revela que la *vidala* no es un tema de fácil tratamiento, por la diversidad de sus manifestaciones poéticas y musicales. Para lo que se considera relevante a efectos del estudio de la música de Ginastera, acudimos una vez más a Aretz:³⁶

Desde el punto de vista musical, estas melodías deben separarse en cuatro grandes familias o especies, que los cantores llaman Vidalas, Vidalitas o con muchos otros nombres. Nosotros, para distinguir cada especie, le asignamos un nombre convencional; así, llamamos *Bagualas* a las melodías tritónicas que integran un cancionero Andino primitivo; *Vidalita andina* a las Vidalitas tetrafónicas, pentafónicas y aún a las de escalas más evolucionadas, pero que conservan características afines; reservamos el nombre de *Vidala* para ciertos cantos típicos del centronorte del país [...] y, por fin, el nombre aislado de *Vidalita* nos permite distinguir a otra melodía tipo, que estudiaremos entre las canciones de ejecución individual.

³³ *Id.*, pág. 183.

³⁴ *Id.*, págs. 56 y 186-190.

³⁵ Posiblemente sea un error tipográfico y deba ser ♩.

³⁶ Aretz, *Op. cit.*, pág. 114.

Aretz transcribe un total de 17 especímenes (4 bagualas, 6 vidalas y 7 vidalitas), provenientes de cinco provincias, que anota con una gran diversidad de propuestas métricas y de *tempo*,³⁷ aún cuando sólo dos de las vidalas transcritas llevan indicación de metrónomo: ♩ = 138 y 126. La canción “Vida, vidita, vidala”, N° 3 de *Cantos del Tucumán* Op 4, está anotada en compás 3/8, ♩ = 116, en tanto que “Vidala”, N° 4 de los *12 Preludios Americanos* Op 12, tiene el mismo compás, pero una magnitud metronómica de ♩ = 52 (“Adagio”). Como en el caso de la zamba, la concepción Ginasteriana de la vidala es más lenta –en el segundo caso *mucho* más lenta- que los especímenes recopilados por Aretz en sus trabajos de campo.

Connotaciones de baguala o vidala pueden ser encontradas en:

- La segunda de las *3 Piezas para Piano* Op 6, “Norteña”, 3/8, “Lento”, ♩ = 92.
- Breves pasajes de *Estancia* Op 8: Cuadro 1, cifra 11 a cifra 12, 3/4, “Andante” sin indicación metronómica; Cuadro 5, cifra 118 a cifra 121, 3/4, “Lento”, sin indicación metronómica.
- La *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cifra 11 a cifra 14, “Lento”, ♩ = 63.
- El N° 12 de los *12 Preludios Americanos* Op 12, “En el 1er. modo pentáfono mayor”, 3/2, “Lento”, ♩ = 48.
- Un fragmento del 2° mov. del *Duo* Op 13, 3/2, “Adagio”, ♩ = 60; el fragmento aludido se extiende de cifra 6 a cifra 8: allí el compás es 6/4 y el metrónomo ♩ = 50.
- El 1er. mov. de *Ollantay* Op 17, 3/4, “Lento”, sin indicación metronómica, cuyo contenido remite a una baguala tritónica.

4.6. Gestos rítmicos característicos

Lo más característico del ritmo de Ginastera aparece en esquemas métricos de 6/8, o bien de $6/8 = 3/4$,³⁸ en *tempos* vivaces. La yuxtaposición o superposición de los compases 6/8 y 3/4 revela la existencia de dos pulsos referenciales diferentes, uno de negra y otro de corchea. Dichos pulsos pueden ser admitidos como semejantes a la unidad *cronos protos* de la teoría griega,³⁹ por lo que es posible analizar las combinaciones resultantes por analogía a los *pies* rítmicos de la referida teoría. En el contexto ternario al que se está haciendo referencia, un pie cuyo *cronos protos* o tiempo primario es la corchea, tiene una duración de tres corcheas y equivale a medio compás de 6/8; uno cuyo tiempo primario es la negra,




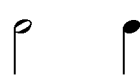






















³⁷ *Id.*, Ejemplos 18-34, págs.. 116-134.

³⁸ Ginastera usa indistintamente $3/4 = 6/8$ y $6/8 = 3/4$.

³⁹ “Cronos protos” o *tiempo primario*. Ver, entre muchos otros, Bernaldo de Quirós, *Op. cit.*, págs.. 60, 99; Combarieu, Jules; *Histoire de la Musique*; Tomo I; Librairie Armand Colin; Paris; 1938; pág. 93.

tiene una duración de tres negras y equivale a un compás, tanto de 3/4 como de 6/8. Estos pies funcionan como unidades que, asociadas a otras unidades, producen compuestos de diversa longitud, jerarquía y denominación morfológica: motivos, incisos, miembros de frase, frases, períodos, etc. El Ejemplo 109 muestra un cuadro de los pies rítmicos posibles: no todos ellos aparecen en la bibliografía sobre rítmica greco-latina, ni todos fueron empleados por Ginastera. Entre los que sí lo fueron, hay algunos cuya presencia es más evidente, reiterándose en diversas composiciones: ellos serán puestos de relieve en este estudio, por su valor como marcas estilísticas.

Ejemplo 109. Cuadro de células rítmicas básicas.

a 	A 
b 	B 
c 	C 
d 	D 
e 	E 
f 	F 
g 	G 
h 	H 
i 	I 
j 	J 
k 	K 
l 	L 
m 	M 

Las células aparecen insertas en contextos métricos de 6/8 y/o 3/4, y escritas con variedad de grafía de plecas, barras, corchetes, ligaduras, articulaciones y acentos dinámicos. Con referencia a su ubicación dentro del compás, cabe considerarlas como anacrúsicas, téticas o acéfalas. Ginastera muestra preferencia por las células téticas (57% de los casos analizados), siguiendo en orden de preferencia las anacrúsicas (26%) y, finalmente, las acéfalas (17%).

4.6.1. Células téticas

Ejemplo 110. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 78-79.



El Ejemplo 110 muestra una instancia de utilización de la dipodia *dc*, constituida por un pie tribraquio y uno yambo. Entre los especímenes recopilados por Aretz, esta dipodia aparece en una chilena, un gato, una mariquita, un sombrerito y una refalosa, por

Lo que se demuestra su difusión, ubicuidad e importancia en el acervo folclórico.⁴⁰ Constituye uno de los manierismos rítmicos más comunes en Ginastera, quien lo usa tanto en la construcción melódica como en figuras u *ostinati* de acompañamiento.

Ver: *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 3, cc. 3-4; *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 4, cifra 19 y c. 3 después de cifra 19; *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op 9, cifra 29 a cifra 34; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, c. 2, c. 6, c. 10, etc.; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., c. 4 y c. 6 después de cifra 3; *Pampeana N° 2* Op 21, c. 3 después de cifra 2, c. 3 después de cifra 9.

La inversión de la dipodia anterior, es decir *cd* (yambo – tribraquio) también se encuentra entre las favoritas del compositor:

Ejemplo 111. *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., 3 cc. antes de cifra 4.



En el pasaje de violín I citado en el Ejemplo 111 la dipodia *cd* aparece en un contexto de 3/4, entre dos manifestaciones de la dipodia *dc*.

Ver: *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a., N° 6, c. 5 después de cifra 35; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, c. 79, c. 83; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., c. 7 después de cifra 5; *Pampeana*

⁴⁰ Aretz, *Op. cit.*, ejemplos 63, 66, 68, 75, 78, 79.

Nº 2 Op 21, c. 2 después de cifra 3; *Sonata para Piano Nº 1* Op 22, 1er. mov., c. 39; *Pampeana Nº 3* Op 24, 2º mov., c. 4 después de cifra 3.

Otra de las dipodias predilectas es la *db* (tribraquio – troqueo), ilustrada en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 112. *3 Danzas Argentinas* Op 2, Nº 3, cc. 80-82.



El Ejemplo 112 muestra una formación de 3 compases en los que aparecen yuxtapuestas las dipodias *db* (tribraquio – troqueo), *bd* (troqueo tribraquio) y *dc* (tribraquio – yambo), lo que da como resultado un pasaje de sutiles permutaciones rítmicas.

Ver: *Suite del Ballet “Panambi”* Op1a., Nº 6, cc. 3-4 después de cifra 35; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., cc. 6 y 8 después de cifra 5; *Sonata para Piano Nº 1* Op 22, 1er. mov., c. 52, c. 54, c. 56, etc.; *Id.* 4º mov., c. 40, c. 44, c. 46, etc.; *Variaciones Concertantes* Op 23, Nº 12, c. 4 y c. 8 después de cifra 74; *Pampeana Nº 3* Op 24, 2º mov., cifra 2, cifra 30.

Una descripción y ejemplificación de todas las dipodias que forman parte del vocabulario habitual de Ginastera puede resultar sumamente farragosa, por lo que nos limitaremos a exponer a continuación una nómina de las de más frecuente aparición, acompañada por la referencia a los pasajes en los que es posible encontrar tales formaciones.

Dipodia bb: *3 Danzas Argentinas* Op 2, Nº 3, c. 196; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, Nº 5, cc. 5-8; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., cifra < 10 y ss.; *Variaciones Concertantes* Op 22, Nº 4, cifra 16 a cifra 17 (violines y violas); *Id.*, Nº 12, c. 3 después de cifra 74.

Dipodia bd: *3 Piezas para Piano* Op 6, Nº 3, c. 48, c. 50; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, Nº 4, cifra 30; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., c. 2 después de cifras 10, 11 y 12; *Sonata para Piano Nº 1* Op 22, 1er. mov., c. 42; *Id.* 4º mov., c. 42, c. 54, c. 120, c. 124, etc.; *Variaciones Concertantes* Op 23, Nº 4, c. 3 después de cifra 16.

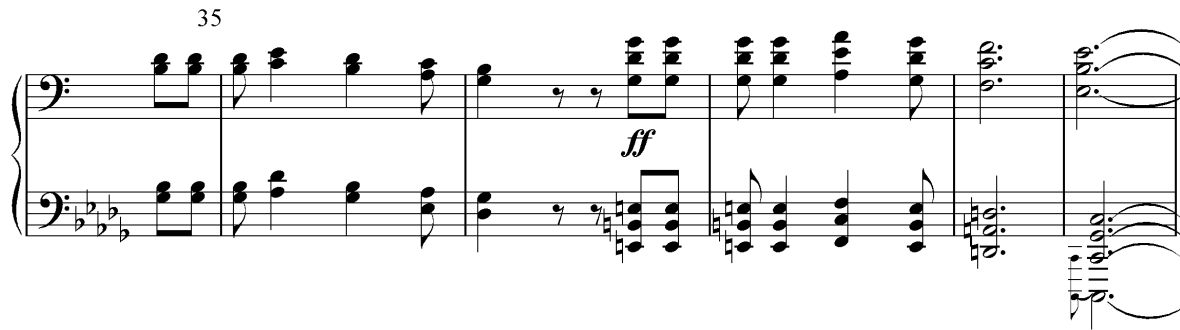
Dipodia cb: *3 Danzas Argentinas* Op 2, Nº 3, c. 87, c. 89; *3 Piezas para Piano* Op 6, Nº 3, c. 49, c. 51; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, Nº 5, cc. 32-33; *Sonata para Piano Nº 1* Op 22, 1er. mov., c. 14, c. 24, c. 38.

Dipodia cc:s *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a., N° 1, cifra 25 a cifra 26; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 3-4, 7-8, etc.; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 16 y ss.; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, cc. 3-4 después de cifra 71; *Pampeana N° 3* Op 24, c. 3 después de cifra 3, cifra 4 y ss.

4.6.2. Células anacrúsicas

Ritmos anacrúsicos aparecen frecuentemente en el folclore argentino. Versos que comienzan con las palabras “chacarera”, “escondido” o “mariquita” son propicios para la utilización de anacrusas bisílabas,⁴¹ expresadas motívicamente por dos corcheas en un compás de $6/8 = 3/4$. La anacrusa de dos corcheas es la más común en la rítmica ginasteriana. Habitualmente, dicha anacrusa encabeza una unidad formal más extensa que una dipodia. La unidad resultante, generalmente una *tetrapodia*, forma un inciso de dos compases de los cuales el compás central —el único completo— con mucha frecuencia está constituido por la dipodia *cb*. De modo que la unidad resultante *i / cb* se encuentra entre las marcas estilística rítmicas más idiomáticas del lenguaje ginasteriano.

Ejemplo 113. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 1, cc. 35-40.



El ejemplo anterior presenta dos polipodias consecutivas y diferentes, ambas iniciadas por una anacrusa de dos corcheas. La diferencia entre ellas se encuentra en las respectivas desinencias. La primera responde al tipo *i / cb / e*, en tanto que la segunda, al tipo *i / cb / A / A*.

Ver:

Tipo *i / cb / b*: *Suite del Ballet “Panambi”* Op 1a, N° 5, cc. 4-5; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a., N° 1, cc. 3-4 después de cifra 8.

Tipo *i / cb / c*: *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cc. 2-3 después de cifra 31; *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, cc. 53-54.

⁴¹ *Id.*, ejemplos 62, 67, 68, 70, 72, 74, 78, 82, 83, 84, 85.

Tipo *i / cb / e*: *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 4, 2 cc. antes de cifra 9, cifra 9 y s., cc. 3-4 después de cifra 9, etc.; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cifra 18 a cifra 19.

Tipo *i / cb / E*: *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 4, cifra 6 y s., *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4, cc. 2-3 después de cifra 27; *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 1, cc. 55-56.

Tipo *i / cb / F*: *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 17-20; *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 4, cc. 3-4 y 7-8 después de cifra 8; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 149-152.

Por último, cabe señalar que la anacrusa de dos corcheas puede ser sustituida por una anacrusa de negra, persistiendo el resto de la polipodia en forma más o menos semejante a las ya consideradas.

Ejemplo 114. *Suite del Ballet “Panambi”* Op 1a, N° 5, cc. 2-5.



El ejemplo anterior transcribe el comienzo de la “Ronda de las doncellas”. La dipodia inicial *hb* se transforma en *ib* y, acto seguido, el pie *i* aparece a la cabeza de la tetrapodia *i / cb / b*.

Las posibilidades combinatorias son muy numerosas como para continuar proporcionando ejemplos y referencias. Con los elementos ya detallados el lector interesado podrá, si así lo desea, avanzar fácilmente en su propia investigación sobre el tema.

4.6.3. Células acéfalas

Del nutrido repertorio de danzas y canciones folklóricas argentinas, el caso más conocido de células rítmicas acéfalas corresponde quizás a la *hueya*. En el espécimen recopilado por Aretz⁴² aparece reiteradamente el inciso *id / F*, una formación poco habitual en la música de Ginastera, quien hace uso de ella en forma ocasional y en un contexto melódico que poco tiene que ver con el arquetipo de la danza.⁴³ En cambio, otras conformaciones acéfalas sí son parte del vocabulario habitual del compositor.

Ejemplo 115. *3 Danzas Argentinas* Op 2, N° 1, cc. 11-12.

⁴² *Id.*, ejemplo 73.

⁴³ Ver *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 4, cc. 5-6 después de cifra 5.



El Ejemplo 115 muestra una instancia de uso de células acéfalas, generando un inciso de dos compases conformado por *kk / ic*.

Ver:

Tipo *hb*: 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, c. 116; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4, c. 3 y c. 6 después de cifra 3; *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, c. 8 después de cifra 3.

Tipo *hd*: *Malambo* Op 7, cc. 46-47, c. 86, c. 88, etc.; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4, cifra 7 a cifra 9.

Tipo *hh*: *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 4, c. 3 después de cifra 8, parte de Flauta y yuxtapuesto con el tipo *hd*.

Tipo *ic*: 3 *Piezas para Piano* Op 6, N° 3, c. 2, c. 6; *Malambo* Op 7, c. 87; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, c. 2 después de cifra 4.

Tipo *id*: *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 4, c. 4 y c. 6 después de cifra 2 (flauta); 1er. *Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2° mov., c. 4 y c. 6 después de cifra 27 (violín I); *Pampeana* N° 2 Op 21, c. 5 después de cifra 5, cifra 6 (piano), etc.

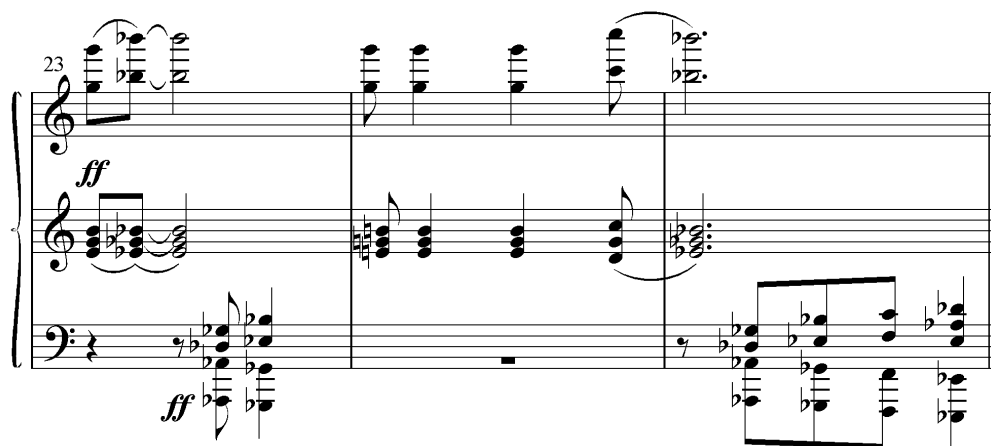
4.6.4. Variantes rítmicas

Además de los destos rítmicos señalados, hay variantes que los modifican. Algunas variantes adquieren relevancia de marca estilística. La primera variante digna de mención es la irregularidad de la relación duracional entre los componentes de un pie, es decir la desviación de la *ratio* 2 : 1 entre el valor *larga* y el *breve*. Bernaldo de Quirós señala que los *valores irracionales* fueron reconocidos ya por Aristóxenes (siglo IV A.C.), actuando como agentes de dicha desviación.⁴⁴ Ya en nuestros días, al analizar algunos aspectos rítmicos de las sinfonías de Beethoven, Igor Markevitch señala la *deformación* de los pies yambo y troqueo en la rítmica beethoveniana.⁴⁵ Este concepto de desviación o deformación ayuda a clarificar la comprensión de algunas situaciones rítmicas utilizadas con cierta reiteración por Ginastera, en las que es posible observar tales irregularidades, consistentes principalmente en prolongar la duración del valor *larga*.

Ejemplo 116. *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 1er. mov., cc. 23-25.

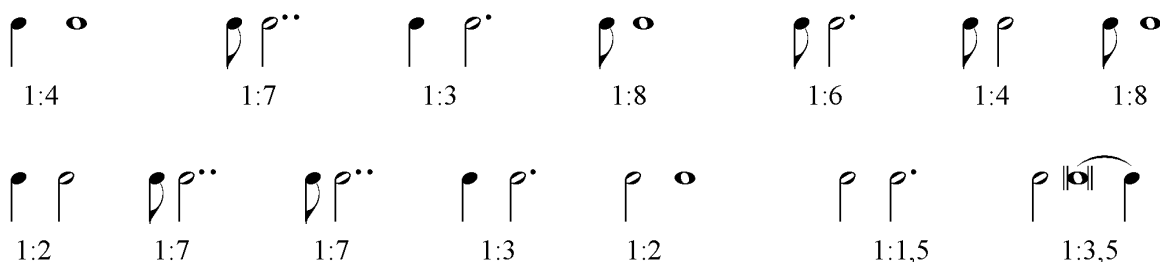
⁴⁴ Bernaldo de Quirós, *op. cit.*, pág. 93.

⁴⁵ Markevitch, Igor; “Étude préliminaire”; Ludwig van Beethoven – Édition encyclopédique des neuf symphonies; Éditions Van de Velde; Paris; 1982; págs.. 69-70.



En la Exposición del 1er. movimiento de la *Sonata para Piano N° 1 Op 22* se encuentra la situación que ilustra el Ejemplo 116. Hay una clara diferenciación de registros: agudo – medio – grave; el material motivico presentado en los registros agudo y medio, en textura homofónica, se basa en la relación *breve – larga* con una *ratio* 1 : 5, en tanto que en el segundo tiempo del mismo compás, en el registro grave y también en textura homofónica hay una imitación en la que la relación *breve – larga* se conforma según el pie yambo ortodoxo (*ratio* 2 : 1), ortodoxia que se mantiene en el compás siguiente. Evidentemente, el esquema rítmico que sostiene el motivo presentado en los registros agudo-medio es una deformación del pie yambo por prolongación de la *larga*, la que se pone de mayor relieve por la imitación en el registro grave y la continuación en el siguiente compás. Ginastera ha utilizado con alguna frecuencia tanto la deformación del pie yambo como la de su inversión, el pie troqueo (*larga – breve*), no sólo en contextos métricos y expresivos semejantes a los del Ejemplo 116, sino también en otros muy diferentes. En todos los casos, la deformación consiste en la prolongación –a veces exacerbada- de la *larga*. Todo el acompañamiento de la sección final de la cuarta canción del ciclo *Las Horas de una Estancia* Op 11, “La tarde”, está construido sobre la base de 15 pies yambos deformados consecutivos, en los que la *breve* corresponde a una tríada de *sol menor* en posición fundamental (*sol3 – sib3 – re4*) y la *larga* a una tríada de *do mayor* en primera inversión sobre el mismo bajo (*sol3 – do4 – mi4*). Siendo *do* la tónica de la pieza, la percepción es de una bordadura alrededor de la tónica. Las relaciones de duración entre ambos componentes del pie oscilan entre 1 : 1.5 y 1 : 8. El Ejemplo 117 presenta el esquema rítmico de la mano izquierda del piano en el pasaje aludido.

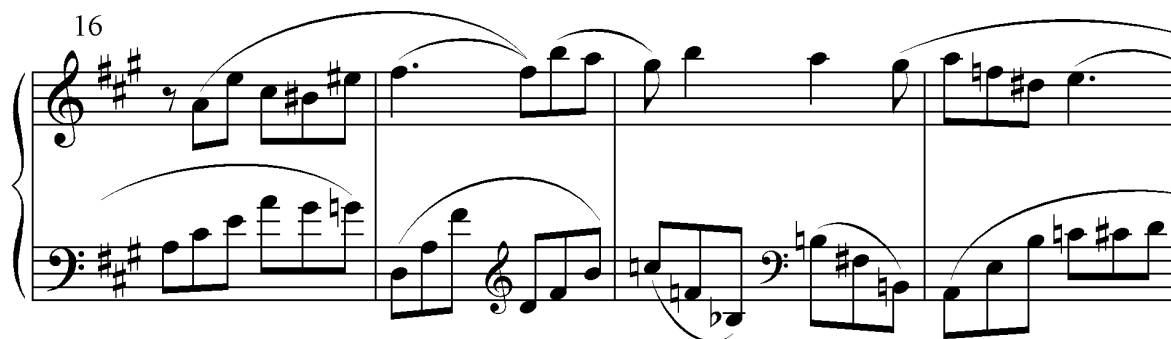
Ejemplo 117. *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 4 “La tarde”, cc. 33-71, esquema rítmico de la mano izquierda del piano.



Ver: *Estancia* Op 8, Cuadro 3 (“La doma”), cifra 91 a cifra 92; *Pampeana N° 1* Op 16, c. 3 (la variación del motivo resulta en un pie anapesto deformado), 2 cc. antes de cifra 1, 2 cc. después de cifra 1, etc.; *Ollantay* Op 17, N° 3, cifra 1 a cifra 2 (flautas, oboes y violines); *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2° mov., 3 cc. antes de cifra 11; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 82-85; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 1, cc. 1-2, c. 6 (comparar con N° 6, cc. 2-3 y N° 11, c. 1, c. 5); *Id.*, N° 1, c. 2 después de cifra 2; *Pampeana N° 3* Op 24, 1er. mov., 2 cc. después de cifra 7 a cifra 8, 2cc. después de cifra 11.

Otras deformaciones –por cierto de menor cuantía- son utilizadas por Ginastera para producir pequeñas modificaciones en la estructura de polipodias integradas por pies de distintas características.

Ejemplo 118. *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 3, cc. 16-19.

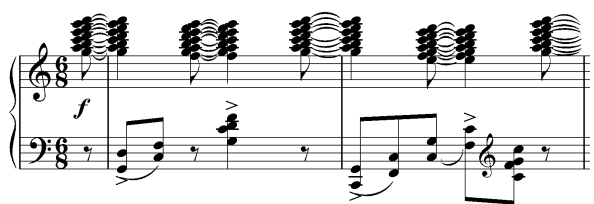


La anterior frase de cuatro compases, de acuerdo con las células rítmicas detalladas en el Ejemplo 109, resulta en la polipodia *id / ai / cb / da*. Obsérvese en el segundo compás la prolongación del valor de *a*, originalmente una negra con puntillo, alargado mediante ligadura a una corchea. Esta prolongación no modifica el valor audible del pie *i* subsiguiente, sino que transforma el silencio de corchea original de *i* en la prolongación sincopada del sonido anterior, produciendo una mayor continuidad en el fraseo.

Ver: *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 3, cc. 20-24; *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cc. 5-8 después de cifra 3; *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 1, cc. 14-15; *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 52 y ss.; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 7 y ss., cc. 7-8 y 11-12 después de cifra 8, cifra 10 y ss.; *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., cifra 2.

Una nueva variante digna de mención es la que resulta de la utilización de la síncopa. Antes de remitir al lector a varias instancias de la música de Ginastera en las que este recurso es empleado, conviene fijar algunos puntos de vista sobre el concepto de *síncopa*, al que las definiciones clásicas vinculan con los “acentos métricos” o con las “partes fuertes” de un compás o tiempo. Ya hemos opinado en otro trabajo sobre la dudosa existencia *objetiva* del acento métrico, indicando que lo que suele ser señalado como tal es la resultante de la regularidad periódica de *acentos fenoménicos* de distinto tipo (agógicos, tónicos, contrapuntísticos, etc.).⁴⁶ Por lo tanto, antes de considerar a la síncopa como “el sonido que se prolonga sobre la parte fuerte de un compás o tiempo, luego de haberse producido sobre su parte débil”,⁴⁷ preferimos entenderla como el resultado de un conflicto de acentos fenoménicos desplazados, entre diferentes estratos de la textura.

Ejemplo 119. *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 2, cc. 1-2.



En el Ejemplo 119 la mano derecha ejecuta una franja melódica de *clusters* de duración uniforme (*a* = negra con puntillo, según la tabla del Ejemplo 109) con un desplazamiento de una corchea anticipada

con respecto a la mano izquierda, que acompaña con una tetrapodia *fe / df* en la que el comienzo de cada pie está enfatizado por un acento dinámico. El conflicto entre ambos estratos genera la percepción de una melodía sincopada.

Ver: *Malambo* Op 7, cc. 106-109; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4, cifra 13 a cifra 15; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 10 y ss.; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., 3 cc. antes de cifra 20 y ss.; *Pampeana N° 2* Op 21, c. 3 después de cifra 20 y ss.; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 145-148; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 4, cifra 15 y s.; *Id.*, N° 7, cc. 1-4; *Id.*, N° 12, 5 compases antes de cifra 74; *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., cc. 6-9.

Por último, destacamos un manierismo ginasteriano que aparece con más insistencia hacia las últimas obras del período, en movimientos lentos de variada métrica, consistente en producir una aceleración en el movimiento melódico precediendo o preparando un *climax*. Esta aceleración implica generalmente una figuración que utiliza valores irracionales como elementos de transición entre los diferentes valores de subdivisión. Puede

⁴⁶ Scarabino, Guillermo, “El agrupamiento de compases – Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones”; *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 12; Buenos Aires; 1992; págs. 29-68.

⁴⁷ Bernaldo de Quirós, *op. cit.*, pág. 116.

incluir la repetición *quasi* obsesiva de una *pc* y suele ir acompañada por una transferencia de registro hacia el agudo.

Ejemplo 120. *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 11, 2 cc. antes de cifra 66.



En la *Ripresa del Tema* de las *Variaciones Concertantes* –de donde proviene el ejemplo anterior– se puede observar el proceso de aceleración descrito más arriba, sobre la *pc si3*, preparando el ascenso climático a *mi4*.⁴⁸

Ver: *Estancia* Op 8, Cuadro 3 (“La doma”), cifra 99 a cifra 100; *Pampeana N° 2* Op 21, cifra 13 y ss.; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 3er. mov., cc. 3-40; *Pampeana N° 3* Op 24, 2° mov., 2 cc. antes de cifra 4.

⁴⁸ La denominación de la octava corresponde al sonido real del Contrabajo solista.

5. Forma

5.1. Ostinato

El ostinato es un procedimiento, no una forma musical. El nombre denota repetición, reiteración obstinada. Como procedimiento, se aplica a cualquier parámetro perceptible: un sonido, un fragmento melódico, una serie de acordes, un tema en la voz del bajo, un esquema rítmico, etc. Se trata de una repetición inmutable, inmodificada. Como tal y desde el punto de vista de la mayor o menor complejidad del procedimiento compositivo, es un procedimiento primordial, primitivo. No es casual que el más antiguo espécimen conocido de música de una cierta *modernidad*, valga la paradoja, el canon *Summer is icumen in* del siglo XIII, esté construido sobre la base de un ostinato. En la posterior evolución del lenguaje y los procedimientos tendrá luego la repetición *modificada*, es decir la variación, y más tarde aún la repetición multifacética y generativa del *motivo*, de tan extensa y fecunda vigencia. Según Schenker, entre otros autores, la repetición es el cimiento sobre el que se edifica la Música como arte *puro*, independiente de la palabra, el ritual y la danza.⁴⁹

Ginastera hace abundante uso de la repetición, tanto en la construcción de sus frases como en la estructuración de unidades formales de mayor longitud. Entre sus recursos, el ostinato ocupa un lugar de relevancia. Ello justifica su consideración a la cabeza del apartado de *Forma*, porque si la repetición es el más elemental principio generador de contenido musical, el ostinato es su manifestación extrema, paroxística.

¿Cuál es la medida de un ostinato? ¿A partir de qué número de repeticiones es posible reconocer fundadamente su presencia? Observemos una de las composiciones más populares del siglo XX: el *Bolero* de Ravel. A lo largo de sus 340 compases la repetición se manifiesta en diferentes niveles:

1. La oscilación I – V del bajo en el primer compás se repite 325 veces hasta el c. 326, comienza allí una inflexión de 8 compases a la Mediente, antes de la cadencia final.
2. El esquema rítmico que presenta el tambor en los primeros compases es repetido 168 veces, modificándose solamente en la cadencia final.
3. La forma binaria del tema melódico registra repeticiones internas:

||: a1 a2 :|| ||: b1 b2 :||
A B

⁴⁹ Schenker, Heinrich; *Harmony* [traducción de Elisabeth Mann Borgese]; The University of Chicago Press; Chicago; 1980; pág. 5.

4. El tema en sí mismo (72 compases) se repite inmodificado tres veces, variando cada vez su orquestación (variación extrínseca); la cuarta repetición registra pequeños cambios y se fusiona con la Coda.

De las magnitudes numéricas expuestas puede concluirse que no hay relación entre el muy elevado número de repeticiones que registran el esquema rítmico y la reiteración del bajo, comparado con el bajo número de repeticiones internas del tema, y del tema en sí mismo como un todo. Obviamente, hay que hablar de la presencia de ostinatos en los dos primeros casos (esquema rítmico y fórmula del bajo), en tanto que las repeticiones internas de cada parte del tema son las habituales de la forma binaria, y las del tema en sí, corresponden al procedimiento que genera la obra: la variación tímbrica, extrínseca al contenido temático fijo.

En el caso de Ginastera, la repetición lisa, llana e indisimulada, es un procedimiento constructivo prominente y, dentro de ella, el ostinato merece especial consideración. La “Danza de los guerreros”, N° 6 de la *Suite del Ballet “Panambi”* Op 1a, proporciona un ejemplo de uno entre los usos que Ginastera hace del ostinato. En el punto 1.2.2. fue señalada la estructura tonal de esta danza, basada en el arpeggio del bajo $la1 - do\#2 - fa2 = mi\#2 - la1$. La forma de la obra es ternaria con coda, según surge del análisis de su estructura armónica y contenido temático:

<u>Parte 1</u>	<u>Parte 2</u>	<u>Parte 3</u>	<u>Coda</u>
A1	B	A2	--
$la1$	$do\#2$	$fa2=mi\#2$	$la1$
cc. 1-45	cc. 47-66	cc. 67-78	cc. 79-92

Esta danza presenta una de las formas más elementales de ostinato, la repetición isócrona de un acorde a la manera de las *Danses des Adolescents* de Stravinsky.⁵⁰ En un metro de 3/4 y con pulsaciones de corchea cada acorde se repite, respectivamente, 275, 59, 59 y 150 veces.

Otros usos del ostinato están asociados a otras circunstancias, bastante diferenciadas. La más frecuente se encuentra en algunos acompañamientos y afecta, como objeto de la repetición, a un esquema rítmico, melódico o armónico, o bien a la línea de una voz interior construída motivicamente.

Ver: *Canción del Árbol del Olvido* Op 3 [completa]; *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 1, cifra 8 al fin; *Salmo 150* Op 5, cc. 223-272; *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, c. 5 después de cifra 3 a cifra 5, cifra 29 a cifra 34; *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 4, cc. 1-13, cc. 33-47; *Las Horas de una Estancia* Op 11, N° 2, cc. 1-40, cc. 54-78; *Id.*, N° 4, cc. 53-66; *12 Preludios*

⁵⁰ Stravinsky, Igor; *Le Sacre du Printemps*; Boosey & Hawkes Inc.; London; 1947; cifra 13 y ss.

Americanos Op 12, N° 10 [completo]; *Pampeana* N° 2 Op 21, cifra 12 a cifra 18, cifra 20 a cifra 21; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, cifra 78 a cifra 81; *Pampeana* N° 3 Op 24, 3er. mov., cc. 1-21.

En orden de frecuencia, sigue la repetición obstinada de una unidad formal de nivel variable: inciso, frase o período:

Ver: *3 Danzas Argentinas* Op 2, N°3, cc. 105-147; *3 Piezas para Piano* Op 6, N° 2, cc. 1-18; *Malambo* Op 7, cc. 2-41; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4, cifra 16 a cifra 30; *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9, cifra 5 a cifra 10, cifra 34 a cifra 37.

Por último, los dos usos restantes: el *basso ostinato* y la melodía construida mediante repetición de un único motivo son numéricamente bastante menos significativos que los anteriores.

Ver: *basso ostinato:* *Estancia* Op8, Cuadro 4, cifra 108 a cifra 111; *Sonata para Piano N° 1* Op 22, 2° mov., cc. 167-179; *motivo melódico:* *Estancia* Op 8, Cuadro 3, cifra 90 a cifra 91, cifra 96 a cifra 97.

5.2. Construcción de frases y períodos

En su tratado sobre la melodía (1813), Antonin Reicha manifiesta que se experimenta un cierto placer cuando se percibe un movimiento regulado de manera simétrica y con bellas cadencias. Presenta un ejemplo no identificado de Haydn y se pregunta cómo puede un tal movimiento atraer la atención. Su respuesta es: por medio de la *simetría*, la que explica señalando que, en dicho ejemplo⁵¹

1. Cada división [de la melodía] es de dos compases,
2. Después de cada una de las divisiones se encuentra un reposo que las separa,
3. Todas las divisiones, en relación al movimiento, son entre ellas iguales,
4. Los puntos de reposo o cadencias están colocados a distancias iguales, o sea, que el reposo más débil se encuentra en el segundo y sexto compás y el más fuerte, en el cuarto y el octavo.

Reicha ilustra su tratado con ejemplos propios y otros extraídos de obras de Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Grétry, etc., por lo que sus conceptos bien pueden ser considerados como representativos de la mentalidad *clásica* como promedio en materia de fraseología. Este tipo *clásico* de construcción de frase es el que predomina en Ginastera durante todo el

⁵¹ Reicha, Antonio [sic]; *Trattato della Melodia considerata fuori de'suoi Rapporti coll'Armonia seguito da un Supplemento sull'Arte d'Accompagnare la Melodia coll'Armonia quando la Priuma dev'essere predominante*; R. Stabilimento Musicale Ricordi; Milano; s/f; pág. 10.

período, con variantes en cuanto a longitud y posibilidades combinatorias pero, en líneas generales, firmemente adherido a la preceptiva descripta por Reicha.

Ejemplo 121. 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 2, cc. 4-11.



El Ejemplo 121 presenta un típico período de 8 compases, $(2 + 2) + (2 + 2)$, integrado por dos frases semejantes de 4 compases cada una: $a1 = [\alpha + \beta1]$, $a2 = [\alpha + \beta2]$. Sobre este tipo de construcción y comparando con los preceptos de Reicha, puede observarse una total correspondencia entre ambos:

1. Cada división es de dos compases,
2. Después de cada división se encuentra un reposo que las separa,
3. Todas las divisiones son iguales entre ellas,
4. En el segundo y sexto compás hay reposos sobre la Dominante, en tanto que en el cuarto y el octavo los hay sobre la Tónica. El reposo del cuarto compás se concreta sobre la Tónica en posición melódica de 5ª, en tanto que el del octavo lo hace sobre una posición de 3ª. Por lo tanto, la última cadencia es la de mayor fuerza conclusiva y por ello cierra el período.

En las referencias siguientes el lector es remitido a una cantidad de fragmentos en los que Ginastera muestra su preferencia por las construcciones simétricas, equilibradas, de neta raigambre clásica. Se ha seleccionado un amplio abanico de construcciones de 4, 6, 8, 12 y 16 compases. Muchas de ellas se originan en la adopción de formas poéticas o melódicas directamente tomadas del repertorio popular, en tanto que hay otras enteramente inventadas por Ginastera y que connotan dicho repertorio. Es comprensible que ambos tipos de construcciones, por su *popularidad* exhiban características semejantes a las descriptas en la preceptiva clásica: regularidad, simetría, clara articulación, etc. Pero, además de ello, existen otros contextos en los que Ginastera estas mismas o parecidas formas melódicas: esto parece indicar una tendencia estilística personal hacia ese tipo de construcciones, independientemente de su origen. No quiere esto decir que en la construcción melódica ginasteriana no existan irregularidades o asimetrías, sobre todo a medida que se avanza dentro del período bajo consideración. Pero la tendencia hacia las

construcciones *clásicas* es fuerte durante todo el período y merece su puesta de relieve como marca estilística.

Unidades de 4 compases [1 + 1 + 1 + 1]

Tipo $\alpha + \alpha + \alpha + \alpha$: 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 21-24; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cifra 25 a cifra 26; *id.*, N° 3, cc. 1-4; *id.*, N° 4, cifra 7 a cifra 10; 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 25-28, cc. 29-31; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 1, cc. 1-4; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 4 a cifra 5; 1er. *Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2° mov., cc. 5-8 después de cifra 19; *Pampeana N° 2* Op 21, 4 cc. antes de cifra 21; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 12, 4 cc. antes de cifra 87 a cifra 87; *Pampeana N° 3* Op 24, c. 3 después de cifra 38 (4 cc.).

Tipo $\alpha + \alpha + \beta + \beta$: 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 7, cc. 15-18; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 1, cc. 9-12.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \alpha 1 + \beta$: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4, cifra 13 a cifra 15.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \alpha 2 + \beta$: *Preludios Americanos* Op 12, N° 8, cc. 1-4.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \alpha 3 + \beta$: *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 4, cc. 1-4, cc. 5-8; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 7, cc. 1-4; *id.* N° 12, cifra 81 (4 cc.).

Tipo $\alpha + \beta 1 + \alpha + \beta 2$: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 3, cifra 5 a cifra 6.

Tipo $\alpha + \beta + \gamma 1 + \gamma 2$: 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 3, cc. 1-4.

Tipo $\alpha + \beta + \gamma + \delta$: *Pampeana N° 3* Op 24, 1er. mov., cifra 2 (4 cc.).

Unidades de 4 compases [1 + 1 + 2]

Tipo $\alpha 1 + \alpha 1 + \alpha 2$: 3 *Danzas Argentinas*, Op 2, N° 3, cc. 1-4; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, cifra 3 a cifra 4, cifra 6 a cifra 8.

Tipo $\alpha + \alpha + \beta$: *Suite del Ballet “Panambí”* Op 1a, N° 6, cc. 3-6 después de cifra 35; 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 2, cc. 25-28; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 5 a cifra 6.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \beta$: *Suite del Ballet “Panambí”* Op 1a, N° 5, cc. 2-5, cc. 6-9; *Canción al Árbol del Olvido* Op 3, cc. 5-8 (libre retrogresión motivica, $\beta + \alpha 1 \alpha 2$); *ibid.* cc. 22-25; 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 6, cc. 7-10; *id.*, N° 7, cc. 1-4.

Tipo $\alpha + \beta + \gamma$: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 2, cc. 5-8.

Unidades de 4 compases [2 + 2]

Tipo $\alpha + \alpha$: 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 3, cc. 16-19.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2$: *Suite del Ballet “Panambí”* Op 1a, cifra 18 a cifra 19; *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 4, cifra 3 a cifra 4; *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 1, c. 3 después de cifra 8 a cifra 9, cifra 16 a cifra 22; *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 1, cc. 16-19; *Pampeana N° 1* Op 16, cifra 6 y ss.; *Ollantay* Op 17, N° 1, cc. 1-

4; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 2º mov., cifra 19 (4 cc.); *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 9, cc. 3-6, cc. 7-10; *Pampeana* N° 3 Op 24, 1er. mov., cifra 9 a cifra 10.

Tipo $\alpha + \beta$: *Canción al Árbol del Olvido* Op 3, cc. 26-29; *Malambo* Op 7, cc. 58-61; *Danzas del Ballet "Estancia"* Op 8a, N° 4, c. 2 después de cifra 2 a cifra 3; *12 Preludios Americanos* Op 12, N°6, cc. 15-19, cc. 20-23, etc.; *Id.*, N° 9, cc. 6-9; *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, 1er. mov., cifra 4 a cifra 6, cifra 8 (4 cc.), cifra 9 a cifra 10, etc.; *Toccata, Villancico y Fuga* Op 18, Villancico, cc. 1-4; *Pampeana* N° 3 Op 24, cifra 4 a cifra 5 (2 unidades).

Unidades de 6 compases [2 + 2 + 2]

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \alpha 3$: *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 2, cc. 7-12, cc. 13-18, cc. 26-31.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \alpha 3$: *Suite de Danzas Criollas* Op 15, N° 2, cc. 19-24; *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 4º mov., cifra 4 (6 cc.); *Sonata para Piano* N° 1, Op 22, 4º mov., cc. 21-26.

Tipo $\alpha + \beta 1 + \beta 2$: *Pampeana* N° 3 Op 24, 2º mov., cifra 10 a cifra 11.

Unidades de 8 compases [2 + 2 + 2 + 2]

Tipo $\alpha + \alpha + \alpha + \alpha$: *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., cifra 18 a cifra 19; *Sonata para Piano* N° 1 Op 22, 4º mov., cc. 130-137.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \alpha 3 + \alpha 4$: *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov., cifra 13 a cifra 14; *Pampeana* N° 2 Op 21, cifra 23 (8 cc.).

Tipo $\alpha + \alpha + \alpha + \beta$: *Pampeana* N° 3 Op 24, 2º mov., cifra 12 a cifra 13.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 1 + \beta 1 + \beta 2$: *Sonata para Piano* N° 1 Op 22, 4º mov., cc. 13-20; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 4, cifra 17 a cifra 18, cifra 21 a cifra 22.

Tipo $\alpha + \alpha + \beta + \gamma$: *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 4, cifra 20 a cifra 21; *id.*, N° 12, cc. 5-12; *Pampeana* N° 3 Op 24, 2º mov., cifra 4 a cifra 5.

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \beta + \gamma$: *1er. Cuarteto para Cuerdas* Op 20, 2º mov., cifra 18 a cifra 19; *Sonata para Piano* N° 1, Op 22, 1er. mov., cc. 1-8; *Variaciones Concertantes* Op 23, N°3, c. 4 antes de cifra 10 a c. 4 después de cifra 10.

Tipo $\alpha 1 + \beta + \alpha 2 + \gamma$: *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 2, cifra 19 a cifra 20; *id.* N° 4.

Tipo $\alpha + \beta + \gamma + \delta$: *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 3, cifra 8 a cifra 9.

Tipo $\alpha + \beta + \gamma 1 + \gamma 2$: *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 3, cifra 12 a cifra 13.

Unidades de 8 compases [4 + 4]

Tipo $\alpha \alpha + \beta 1 \beta 2$: *12 Preludios Americanos* Op 12, N° 1, cc. 1-8.

Tipo $\alpha 1 \alpha 2 + \alpha 1 \alpha 3$: *Suite del Ballet "Panambi"* Op 1a, N° 5, cifra 26 a cifra 27; *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 5, cc. 1-8, cc. 9-16.

Tipo $\alpha 1 \alpha 2 + \alpha 1 \beta$: 3 Danzas Argentinas Op 2, N° 1, cc. 11-18, cc. 19-26, cc. 27-34.

Tipo $\alpha 1 \alpha 2 + \alpha 3 \alpha 4$: Sonata para Piano N° 1 Op 22, 1er. mov., cc. 52-59.

Tipo $\alpha 1 \alpha 2 + \alpha 3 \beta$: Suite del Ballet “Panambi” Op 1a, N° 1, cifra 5 a 4 cc. antes de cifra 6; Malambo Op 7, cc. 42-49; Suite de Danzas Criollas Op 15, Coda, cc. 48-55.

Tipo $\alpha 1 \alpha 2 + \beta 1 \beta 2$: Pampeana N° 2 Op 21, cifra 3 a cifra 4.

Tipo $\alpha 1 \alpha 2 + \beta \alpha 1$: Sonata para Piano N° 1 Op 22, 4° mov., cc. 62-69.

Tipo $\alpha \beta 1 + \alpha \beta 2$: Obertura para el “Fausto” Criollo Op 9, c. 5 después de cifra 3 a cifra 4; 5 Canciones Populares Argentinas Op 10, N° 1, cc. 5-12; Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos Op 16, cc. 5-12; Sonata para Piano N° 1, Op 22, 2° mov., cc. 109-116.

Tipo $\alpha 1 \beta 1 + \alpha 2 \beta 2$: Cantos del Tucumán Op 4, N° 4, cifra 2 a cifra 3; 3 Piezas para Piano Op 6, N° 3, cc. 89-96; 1er. Cuarteto de Cuerdas Op 20, 2° mov., cifra 20 a cifra 21.

Tipo $\alpha 1 \beta + \alpha 2 \gamma$: Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos Op 19; cc. 13-20; Pampeana N° 2 Op 21, c. 3 después de cifra 20 a c. 5 antes de cifra 21.

Tipo $\alpha \alpha + \beta \gamma$: Danzas del Ballet “Estancia” Op 8a, N° 3, cifra 1 a cifra 2.

Unidades de 12 compases [4 + 4 + 4]

Tipo $\alpha 1 + \alpha 2 + \alpha 3$: Variaciones Concertantes Op 23, cifra 29 a cifra 32.

Tipo $\alpha 1 \beta 1 + \alpha 2 \beta 1 + \alpha 2 \beta 2$: 3 Danzas Argentinas Op 2, N° 1, cc. 12-23.

Tipo $\alpha 1 \beta 1 + \alpha 2 \beta 1 + \alpha 3 \beta 2$: Pampeana N° 3 Op 24, 2° mov., cifra 37 a cifra 38.

Tipo $\alpha 1 \beta 1 + \alpha 2 \beta 2 + \alpha 3 \beta 3$: 12 Preludios Americanos Op 12, N° 2 (completo).

Unidades de 16 compases [8 (=4+4) + 8 (=4+4)]

Tipo $\alpha 1 \beta 1 + \alpha 2 \beta 2 + \alpha 3 \beta 3 + \alpha 4 \beta 4$: 12 Preludios Americanos Op 12, N° 4 (completo).

Tipo $\alpha \beta + \alpha \beta + \gamma 1 \gamma 2 + \delta \beta$: Pampeana N° 3 Op 2ª, 2° mov., cifra 6 a cifra 8.

5.3. Organización formal

Así como en el punto anterior, al tratar la construcción de frases fue señalado el apego de Ginastera hacia un tipo de fraseología clásica, al considerar la organización formal debe mencionarse, asimismo, su tendencia hacia la adopción de esquemas morfológicos de larga data y probada eficacia, como las formas binarias, ternarias, el rondó, la sonata, etc. En el uso que Ginastera hace de ellas parece no haber sorpresas ni

innovaciones y, aún cuando es posible encontrar ciertas preferencias a nivel de las formas más simples, sería aventurado afirmar que hay tendencias estilísticas definidas, propias e intransferibles, en la organización formal de sus ideas, sobre todo en orden a las formas compuestas. Su personalidad se perfila con mucho más nitidez en el *contenido* que en la *forma*. En este contexto, el peligro que acecha al analista es caer en lo meramente descriptivo, en vez de procesar datos y extraer conclusiones válidas. Eventualmente, podría no ser arriesgado afirmar que la constante en Ginastera es volcar el contenido de sus ideas musicales en moldes formales *estandarizados*, equilibrados, fácilmente perceptibles, en los que contrastes y recapitulaciones se manifiestan claramente y sin tapujos. Dentro de estas características –o, quizás, falta de características– una de las obras menos populares del compositor, *Las Horas de una Estancia* Op 11, es la que aporta ejemplos más interesantes en cuanto a constucciones formales que surgen de elementos despojados, deliberadamente ascéticos, y sutiles alusiones y connotaciones que remiten veladamente a elementos temáticos previos, edificando delicadas simetrías.

5.3.1. Formas ternarias

Las formas ternarias constituyen el esquema morfológico de más frecuente aparición en las obras analizadas. No menos de 35 movimientos o números aislados de obras del período la adoptan. Unos dos tercios de ellas (23) son simples, y el resto, compuestas. Entre las simples, más de la mitad (12) son continuas o abiertas, 8 son seccionales o cerradas, y solamente 3 son seccionales completas, es decir integradas por tres movimientos armónicos independientes. Más de la mitad de las formas ternarias compuestas halladas –siete (7) entre doce (12)– adoptan la estructura armónica continua o abierta. De las 5 restantes, 3 son seccionales o cerradas, y solamente 2, seccionales completas. En cuanto al contenido temático, el tipo formal A1 B A2, con sus posibles adiciones de introducciones, transiciones, codas, etc., es utilizado en forma casi exclusiva, con las pocas excepciones que siguen:

- “Claro de luna sobre el Paraná”, N° 1 de la *Suite del Ballet “Panambi”* Op 1a, en la cual la 3ª parte integra elementos de A y B.
- “Algarrobo, algarrobal”, N° 4 de los *Cantos del Tucumán* Op 4, y la 3ª. danza de *Suite de Danzas Criollas* Op 15, que adoptan el esquema A1 A2 B.
- La *Pampeana* N° 2 Op 21, estructurada sobre un esquema A B C.

Uno de los clásicos campos de la aplicación de la forma ternaria compuesta es el complejo formal *scherzo – trio – scherzo*. Ginastera se acerca a esta concepción en el 2º movimiento de la *Pampeana* N° 3 Op 23. Sus otros *scherzi* adoptan otras variantes, a saber:

- El 2º movimiento del *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20 es una ternaria continua compuesta.

- El 2º movimiento de la *Sonata para Piano* Op 22 es una ternaria seccional compuesta, lo mismo que el N° 4 de las *Variaciones Concertantes* Op 23.

5.3.2. Formas binarias

Fueron analizados 18 obras o movimientos en los que Ginastera emplea formas binarias. En lo atinente a extensión y contenido hay preferencia por las simples (11) sobre las compuestas (7). Considerando ambos grupos globalmente y según su estructura armónica, hay ligera primacía de las continuas o abiertas (10) sobre las seccionales o cerradas (8). En cambio, se manifiestan tendencias muy marcadas al analizar separadamente la estructura armónica de las simples y de las compuestas. Entre las formas binarias simples, 8 de un total de 11 ($\pm 73\%$) son continuas o abiertas y las 3 restantes seccionales o cerradas. Inversamente, entre las formas binarias compuestas, 5 sobre 7 ($\pm 71\%$) son seccionales o cerradas y solamente 2, continuas o abiertas.

Entre las 11 formas binarias simples, consideradas en cuanto a contenido temático, 5 son homogéneas tipo A1 A2, y 6, tipo A B. El *Preludio Americano* Op 12, N° 4, establece un prototipo formal mínimo entre las posibles variantes de A1 A2: se trata de un período de 3 frases de diseño muy similar entre sí, con una repetición ligeramente variada de la frase inicial [I: a1 :I a2 a3]. Por su parte, el N° 6 de los mismos preludios –también tipo A1 A2- presenta la estructura tonal posiblemente más simple: una 1ª parte sustentada por la Tónica (cc. 1-34) con una inflexión directa hacia la dominante en el final cc. 27-34), y una 2ª parte totalmente centrada en la Tónica (cc. 35-59). Vale la pena acotar que este preludio se encuentra básicamente en el raro modo *locrio* transpuesto a *do*, por lo que incluye invariablemente el *Sol bemol* excepto en el final de ambas partes, donde aparece el *Sol natural* como fundamental de la Dominante al terminar la 1ª parte (cc. 27-34) y como 5ª de la Tónica al finalizar la composición (cc. 49-59). La importancia de la 5ª justa como intervalo melódico del bajo en la relación $V \rightarrow I$ y como intervalo armónico estabilizador de la Tónica final impuso la alteración de la 5ª diatónica del modo.

En cuanto al contenido temático de las 7 formas binarias compuestas, 4 pertenecen al tipo A1 A2, en tanto que 3, al tipo A B. La mayor extensión y contenido de estas formas se traduce, además, en la presencia de secciones no expositivas. Aparecen así –aunque no como una constante- introducciones o preludios, transiciones, interludios y codas o postludios. Asimismo y entre las de tipo A1 A2 no es infrecuente el acortamiento de la 2ª parte, ya sea por eliminación de repeticiones variadas internas, compresión del contenido o eliminación de secciones.

A continuación se ofrece un resumen de las 18 formas binarias analizadas:

Formas binarias simples (11).

Continuas o abiertas (8):

Tipo A1 A2: 12 *Preludios Americanos* Op 12, N° 4, N° 6 y N° 7.

Tipo A B: *Suite del Ballet “Panambi”* Op 1a, N° 2; *Ollantay* Op 17, N° 1; *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 1, N° 10 y N° 11.

Seccionales o cerradas (3):

Tipo A1 A2: *Suite del Ballet “Panambi”* Op 1a, N° 3; 5 *Canciones Populares Argentinas* Op 10, N° 2.

Tipo A B: *Variaciones Concertantes* Op 23, N° 7.

Formas binarias compuestas (7).

Continuas o abiertas (2):

Tipo A1 A2: 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 1.

Tipo A B: *Pampeana N° 1* Op. 16.

Seccionales o cerradas (5):

Tipo A1 A2: 3 *Danzas Argentinas* Op 2, N° 3; *Cantos del Tucumán* Op 4, N° 3; 5 *Danzas Populares Argentinas* Op 10, N° 5.

Tipo A B: *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8a, N° 4; *Ollantay* Op 17, N° 3.

5.3.3. Forma rondó

Por su propia denominación hay dos rondós explícitos: el Op 19 (*Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos*) y el final de las *Variaciones Concertantes* Op 23 (*Variazione Finale in Modo di Rondo per Orchestra*). Entre las obras del período hay, además, otros movimientos que adoptan este esquema formal. Todos ellos son rondós en 5 partes que responden invariablemente al ordenamiento A1 B A2 C A3, con sus eventuales introducciones, transiciones, retransiciones y codas. La longitud oscila entre un *quasi* minirondó de 35 compases (la 2ª danza de la *Suite de Danzas Criollas* Op 15) y movimientos finales de obras de considerables dimensiones formales, como la *Sonata para Piano N° 1* Op 22 o las ya citadas *Variaciones Concertantes* Op 23. En el primer caso mencionado, el Op 15 N° 2, nos encontraríamos ante un modelo formal relacionado con el *rondeau* francés del período Rococó, fuertemente seccional, sin transiciones no retransiciones, con partes cuya forma no excede la extensión de una frase o un período.⁵² Aquí se asigna a dicha 2ª danza de la *Suite* Op 15 la forma de rondó por la aplicación, en su diseño, de la doble recurrencia del fragmento inicial o supuesto *estribillo*; la estructura tonal, por su parte, escapa a las generalidades del rondó dado que el primero de los dos

⁵² Sobre las diferencias entre *rondeau* francés y rondó clásico, ver Green, Douglass M.; *Form in Tonal Music*; Holt, Reinhart and Winston, Inc.; New York; 1965; págs.. 150-163.

supuestos *episodios* o *cuplés* cadencia fuertemente en la tónica principal, omitiendo así el contraste tonal que es característico tanto del *rondó* rococó francés, como en el *rondó* clásico.

Ver: Danzas del Ballet "Estancia" Op 8a., N° 1; 12 Preludios Americanos Op 12, N° 3; Suite de Danzas Criollas Op 15, N° 2; Rondó sobre Temas Infantiles Argentinos Op 19; Sonata para Piano N° 1 Op 22, 4° mov.; Variaciones Concertantes Op 23, N° 12.

5.3.4. Forma sonata

La forma sonata es utilizada por Ginastera en tres primeros movimientos: son ellos los del *Dúo para Flauta y Oboe* Op 13, del *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20 y de la *Sonata para Piano N° 1* Op 22. Como en el caso de la forma *rondó* es difícil extraer conclusiones generales con respecto a tendencias estilísticas en el uso de la forma y los procedimientos. En primer lugar, se trata de obras separadas entre sí por algunos años -fueron compuestas en 1945, 1948 y 1952, respectivamente- en un período de rápida evolución en el lenguaje ginasteriano, especialmente en lo relacionado con la caracterización y concisión temáticas y la fluidez de los procedimientos de desarrollo. En segundo lugar, son páginas destinadas a medios instrumentales entre sí que, como consecuencia de la relación entre órgano y función –y como no puede ser de otro modo en un compositor de fuste- las ideas temáticas, las texturas, los procedimientos de desarrollo, están condicionados por las posibilidades inherentes al medio instrumental para el que la composición fue destinada. De tal modo, no hay suficientes elementos como para efectuar una propuesta de tendencias estilísticas en el manejo de esta forma. No obstante y, sobre todo, por el *peso específico* que la forma sonata tiene en la producción de cualquier compositor, así como por el fundamento que puede proporcionar para la consideración de los especímenes de la forma en la segunda etapa creativa ginasteriana, se estima conveniente efectuar algunas consideraciones sobre los tres movimientos aludidos.

Estructura tonal de la exposición. Si bien existe una respetable línea analítica que enfatiza los aspectos temáticos de la forma y los privilegia sobre aquellos relacionados con la estructura tonal, la constante histórica de la sonata –desde los orígenes de la forma en el s. XVIII hasta nuestros días- es la oposición de tonalidades. Por tal razón este aspecto de la organización formal es considerado en primer lugar. En ese sentido, el *Dúo* y el *Cuarteto* exhiben en la exposición una dialéctica tonal clásica, convencional, entre los grupos temáticos, ya que en ambos movimientos la relación se establece entre la tónica y la dominante de las respectivas tonalidades principales. La *Sonata*, en cambio, establece una oposición entre la tónica y la supertónica, relación que no se encuentra entre las más comunes de la literatura.

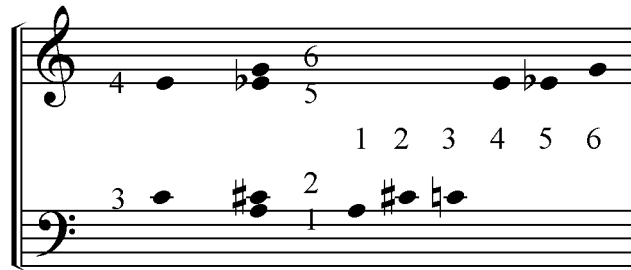
Estructura tonal de la reexposición. En los tres movimientos la restauración tonal se realiza de acuerdo con las cánones preestablecidos, reexponiendo el material temático en la tónica de la tonalidad principal. No hay sorpresa alguna.

Diseño de la exposición. El *Dúo* y la *Sonata* comienzan directamente con la exposición temática. El *Cuarteto*, en cambio, presenta el material en forma *quasi* introductoria antes que, en la cifra 2, la idea principal sea desplegada en toda su amplitud melódica. Los 13 compases de esa *quasi* introducción se reflejan simétricamente en los 15 compases de la coda, a partir de la cifra 26, en que se reestablece el metro 5/8 y la serie de seis *pc* vuelve a presentarse escuetamente en sus formas directa e invertida, tal como ocurre al comienzo del movimiento y fuera comentado en el apartado 3.6.6. Este detalle de simetría, vale la acotación, agrega a este esquema un pequeño componente de la *forma arco*. Los tres movimientos exhiben transición entre ambos grupos temáticos pero, en tanto que el *Duo* y el *Cuarteto* tienen transiciones claramente independientes –comenzando, respectivamente, en la cifra 3 y 4 compases antes de la cifra 2- la *Sonata* adopta una transición dependiente que se extiende entre los compases 23 y 51, que comienza como una transposición variada de la primera idea del primer grupo temático.

Diseño de la reexposición. Las reexposiciones del *Duo* y de la *Sonata* presentan las secciones habituales: primer grupo temático – transición – segundo grupo temático. En el *Cuarteto* Ginastera omite la reexposición del segundo grupo.

Contenido temático. El *Duo* presenta un material temático firmemente contrastante en interválica, articulación, dinámica, textura, figuración y carácter. Se trata de una aproximación espontánea -casi *naïve*- a las posibilidades de manipulación temática en la exposición de la forma sonata. La dialéctica de la oposición temática prevalece aquí sobre la dialéctica de la oposición tonal, aún cuando esta es, obviamente, parte del discurso. Los años que separan al *Duo* del *Cuarteto* y la *Sonata* revelan una notable evolución en los procedimientos. Ya fue comentada la construcción serial del tema principal del *Cuarteto* (Ejemplo 99), así como la consecuencia de verticalizar cada intervalo de 3ª mayor, con las consiguientes falsas resultantes de las yuxtaposiciones (Ejemplo 101), aspecto que también fue puesto de relieve a propósito del tema principal de la *Sonata* (Ejemplo 96). Asimismo, en oportunidad de discurrir sobre el uso de los modos pentáfonos (sección 2.2.2.) fue señalada su influencia en la construcción temática ginasteriana, aún en obras despojadas superficialmente de connotaciones nacionalistas. Como muestra de esta influencia fue citado el comienzo de la *Sonata* (Ejemplo 34). Todo ello lleva a comprobar que el *Cuarteto* y la *Sonata* se originan en un núcleo temático común, consistente en tres 3as. mayores yuxtapuestas a intervalo de 3ª menor superior entre sí, y que el espacio de 7ª menor resultante entre la fundamental más grave y la 3ª más aguda de ese agrupamiento es dividido por Ginastera en intervalos que sugieren fuertemente una escala pentáfona subyacente.

Ejemplo 122. *Sonata para Piano N° 1 Op 22, 1er. mov., cc. 1-2.*



El Ejemplo 122 reproduce los 6 sonidos iniciales de la *Sonata* que, debidamente ordenados, replican la serie utilizada para el tema principal del *Cuarteto* transpuesta a una 4ª justa inferior [la]. Asimismo, ciertas operaciones compositivas aplicadas en el *Cuarteto* – como la interversión- son aplicadas al mismo efecto en la *Sonata*. Compárese el Ejemplo 96 con el Ejemplo 99 [b]. En el Ejemplo 96 se advierte que, en el registro grave de la mano izquierda, aparecen sucesivamente las *pc do – mib – mi – sol*, donde son intervertidos *mi* y *mib* con referencia a la serie original. Obsérvese ahora los 6 compases iniciales del Ejemplo 99 [b], correspondientes al despliegue del tema principal del *Cuarteto*: las *pc* sucesivas son *re – fa – fa# – la*, es decir, los 4 sonidos iniciales de la serie con interversión de *fa#* y *fa*. Ambos grupos corresponden a la misma estructura interválica: se trata de la misma célula edificada sobre *do* en la *Sonata* y sobre *re* en el *Cuarteto*. En cuanto a las connotaciones pentáfonas de ambos temas, véase el Ejemplo 123:

Ejemplo 123.



En [a] puede verse las seis *pc* del tema principal del *Cuarteto* ordenadas como escala. La notación blanca señala los sonidos que remiten a un hipotético modo pentáfono, en tanto que el corchete punteado indica la 3ª melódicamente activa -o *rellena*- según uno

de los gestos melódicos característicos de Ginastera, que fuera oportunamente discutido en el apartado 2.5.1. En [b] aparecen ordenados de la misma manera los sonidos correspondientes al tema principal de la *Sonata*; en este caso la notación blanca corresponde a los sonidos de la voz superior entre los compases 1 y 8 (replicados en registro dos 8as. más grave en los compases 9-11), que delinean una escala pentafónica completa, en tanto que la notación negra corresponde a sonidos inmersos en las voces interiores de la textura, compases 1-4. Aquí también es marcada mediante corchete punteado la 3ª melódicamente activa.

Otro factor de similitud entre el *Cuarteto* y la *Sonata* se encuentra en los métodos de expansión que afectan a las ideas principales de ambos primeros movimientos y que Ginastera pone en juego en plena etapa expositiva. Se trata, en rigor, de verdaderos procedimientos de desarrollo aplicados a repeticiones variadas dentro de la exposición.

Ejemplo 124. *1er. Cuarteto de Cuerdas* Op 20, 1er. mov. [a] c. 6 después de cifra 2; [b] *Ibid.*, cc. 7-8 después de cifra 2; [c] *Ibid.*, cc. 8-10 después de cifra 2.



En el Ejemplo 124 [a] muestra el motivo en su primera versión. En [b] se advierte señalada con *X* la interpolación del *sol#4*, en realidad, producto de la interversión de *la4* y *lab4* del que *sol#4* es enarmónico, que introduce una nota de paso y un desplazamiento rítmico. En [c] es posible ver cómo una segunda interpolación -*XX*- prolonga el efecto de la nota de paso y enfatiza la síncopa. Recursos semejantes se encuentran en los tres compases que siguen a la cifra 3 y en los tres anteriores a la cifra 4. Igual constatación puede efectuarse en la *Sonata* observando su comienzo. Desde este punto de vista, compárese los compases 3-4 con los compases 1-2, los compases 6-7 con el compás 5 y los compases 9-11 con los compases 7-8.

Por último, en el *Cuarteto* -como antes fue señalado a propósito del *Dúo*- prevalece también la dialéctica de la oposición temática por sobre la oposición tonal: el segundo grupo temático, que se inicia en la cifra 10, no parece vincularse directamente, en niveles superficiales, con el primero. Por lo menos, en cuanto al contenido melódico. En ciertos

procedimientos, en cambio, pueden observarse algunas semejanzas entre el segundo grupo temático y el *acompañamiento* del primero. Véase, a modo de ejemplo, algunas características comunes:

1. en el acompañamiento del primer grupo temático [cifra 2 y ss.] violín II y viola, por una parte, y violoncelo por la otra, se mueven simétricamente entre sí en inversión recíproca; en el segundo grupo temático [cifra 10 y ss.] viola y violoncelo -a cuyo cargo se cuenta el contenido principal, se mueven en idéntico modo;

2. en el segundo grupo temático [cifra 10 a c. 3 después de cifra 10] el desplazamiento melódico de viola y violoncelo se realiza alrededor de la centralización del intervalo de 5ª justa *la3-mi4* efectuando bordaduras, un salto consonante de 3ª menor, el regreso al intervalo central y una subsecuente bordadura; en el acompañamiento del primer grupo temático [cifra 2 a c. 4 después de cifra 2] el desplazamiento melódico de violín II, viola y violoncelo se realiza con bordaduras alrededor de un policorde; a partir del c. 5 después de cifra 2 aparecen saltos consonantes de 3ª mayor *desde la bordadura*, y a partir de la cifra 3 dichos saltos consonantes se efectúan *desde el policorde central*; de tal modo ambos grupos temáticos se caracterizan por los mismos elementos, bordadura y salto consonante, solamente que en el primer grupo temático ellos aparecen en el acompañamiento, en tanto que en el segundo grupo temático afectan a las voces principales.

En la *Sonata*, en cambio, la derivación del segundo grupo temático del contenido melódico del primero es total, nota por nota: compárese los compases 52-55 con los compases 7-8. En este caso prevalece la dialéctica de la oposición tonal por sobre la de la oposición temática, sin desconocer la importancia que tienen, en cuanto a la individualización de los temas, los contrastes adicionales entre ellos que surgen de las respectivas dinámicas, articulaciones y carácter.

5.3.5. Otras formas

Lo expuesto no agota el tema de los esquemas de organización formal utilizados por Ginastera en este período, aunque comprende la parte más numerosa y sustancial de sus obras. De las restantes composiciones, aquellas que no fueron consideradas aún, el rango formal se extiende desde una página estrófica simple, como la primera de las *5 canciones populares argentinas* Op 10, hasta una forma compuesta de 4 partes cuidadosamente articuladas, texturadas y equilibradas, como la *Obertura para el "Fausto" criollo* Op 9, que responde al siguiente esquema:

Compases	Tonalidad	Diseño	Forma	Observaciones
001-007	<u>Fa</u>	a1	Parte I	
008-035	<u>fa</u>	b1	Exposición	

036-052	Bitonal (<u>Fa</u> sobre <u>mi</u>)	c1	A1	
053-104	<u>mi</u>	d1		Acompañamiento ostinato: 9 veces 4 cc., 4 veces 2 cc. y liquidación rítmica
105-127	<u>la</u> → <u>Mi</u>	e	Parte II	
128-144	<u>Mi</u> → <u>Fa</u>	b2	B	Elaboración motivo b1
145-176	<u>Fa</u> → <u>Do</u>	f	Parte III	Fugato
177-201	<u>Do</u> → <u>Fa</u>	g + f	C	Elaboración
202-213	<u>Fa</u>	f		<i>Stretto</i> sobre pedal - Retransición
214-220	<u>Fa</u>	a2		
221-241	Bitonal (<u>Fa</u> sobre <u>mi</u>)	c2	Parte IV	
242-268	<u>Fa</u>	h	A2	Triple exposición de una frase de 9 cc.
269-296	<u>Fa</u>	d2	Reexposición	Ostinato abreviado: 6 veces 4 cc. y Coda

El 4º movimiento del *1er. cuarteto de cuerdas* Op 20 utiliza una forma en 5 partes, en el espíritu de un rondó, por la doble recurrencia de su primera parte siempre en la tónica principal: A1 (I) - B1 (II) - A2 (I) - B2 (V) - A3 (I). La 5ª danza de la *Suite de danzas criollas* Op 15 también se conforma en un esquema de 5 partes pero con una organización de diseño dispuesta en forma de arco: A1 - B1 - C - B2 - A2. Así podría continuarse con la descripción formal de todas las composiciones o movimientos de composiciones no mencionados hasta el momento. Ello no contribuye al reconocimiento y puesta de relieve de tendencias y marcas estilísticas, que es la finalidad principal del presente trabajo. Por eso se prefiere cerrar la discusión en este punto, siempre entendiendo que el lector interesado podrá avanzar por su cuenta en la indagación y profundización del conocimiento del estilo de Ginastera.

Sumario

A lo largo de las páginas precedentes han sido analizados numerosos pasajes para señalar la presencia de marcas estilísticas. La división en las áreas de tonalidad, construcción melódica, organización vertical, ritmo y forma puede haber causado una dispersión temática que impone ahora, como resumen, un diagnóstico estilístico final.

En primer lugar cabe afirmar que el Ginastera de la época considerada es enteramente fiel a la tonalidad, entendida en sentido amplio como fenómeno teleológico cuyo fin es la resolución de una expectativa sobre una determinada altura sonora. Los medios compositivos por los que dicha fidelidad se manifiesta van desde el uso de progresiones armónicas convencionales en las obras más tempranas -sobre todo en aquellas más cercanas a un origen reconocible en la música popular- hasta muy diversificadas progresiones contrapuntísticas en las que los factores direccionales tienen preponderancia casi absoluta. Existe adhesión a ciertas técnicas que tuvieron distinguido predicamento en diversos tramos del siglo XX y se comprueba una trayectoria que va desde una bitonalidad algo *naïve* al comienzo del período -recuérdese la doble armadura de clave de las *3 danzas argentinas* Op 2- hasta una diestra manipulación de recursos seriales en el *1er. cuarteto de cuerdas* Op 20, comprendiendo en esta evolución intelectual y expresiva los temas de 12 sonidos que aparecen en *Panambí*, la *Obertura para el "Fausto" criollo*, la *Sonata para piano N° 1*, la *Pampeana N° 3*, que muchas veces fueron señalados como aproximaciones de Ginastera al empleo de la técnica dodecafónica, que no llega a utilizar por lo menos en forma ortodoxa y en la plenitud de sus posibilidades. En todo el período la resolución de los conflictos es siempre tonal. Cuando no hay progresiones armónicas convencionales explícitas que sirvan de estructura-marco, en el orden melódico aparecen factores acentuales y direccionales que indican la preeminencia de un cierto *centro tonal*, en tanto que en el orden contrapuntístico se prefiere el uso de coincidencias interválicas verticales que poseen fuertes connotaciones tonales.

La melodía en Ginastera se realiza por medio de la simple línea de una voz real, tanto como por medio de *franjass melódicas* integradas por dos o más voces moviéndose paralelamente. Las franjas varían ampliamente, tanto en la cantidad de voces que las integran como en la separación interválica entre ellas, llegando en la *Suite* Op 15 al empleo de *clusters* melódicos. Una consecuencia de esta técnica es el contrapunto de franjas, que ya se advierte en *Panambí*. Asimismo, el uso del paralelismo melódico incluye la variante estricta cuando todas las voces se mueven realizando la misma trayectoria interválica como ocurre en la franja de tríadas mayores de la tercera danza del Op 2, como así también la variante libre cuando todas las voces se mueven describiendo trayectorias interválicas de igual denominación pero de diferente amplitud. Hay también formas de pseudo-paralelismo *sui generis* cuando Ginastera superpone modos heptáfonos y pentáfonos, como en la

primera danza del Op 2 o en el *Rondó* Op 19 y, más aún, cuando superpone un tramo de un modo heptáfono a un tramo de una "escala" o sucesión de 4as. justas como ocurre en el *1er. Cuarteto*. Una obra paradigmática en el uso de esta técnica es el *Malambo* Op 7.

En las melodías ginasterianas el intervalo de 4ª justa suele adquirir especial importancia, tanto como ingrediente de la textura superficial como en cuanto núcleo generador o elemento arquitectónico estructurador subyacente. La 4ª justa aparece también como factor de interpolación en contextos melódicos no cuartales. Las melodías son sustancialmente diatónicas y el cromatismo se manifiesta, en general, subordinado, acotado en su uso a una limitada cantidad de situaciones localizadas como inflexiones, pequeñas interpolaciones y transposiciones. En temas o melodías que utilizan el total cromático o gran parte de él, Ginastera ordena el material y lo estructura según esquemas lineales implícitos que, generalmente, sirven para reforzar la *tonicalidad* de un sonido determinado en relación con los demás circundantes.

El vocabulario melódico ginasteriano registra la presencia de gestos idiomáticos personales muy característicos, verdaderas *marcas de fábrica* del compositor. Sus melodías suelen ser estáticas en secciones de función expositiva y dinámicas en secciones de función transitiva o elaborativa. La típica melodía estática ginasteriana tiene una *pc* central, repetida y prolongada por sus bordaduras, un pequeño salto ascendente o descendente y un retorno con posibles variantes, enmarcándose en el ámbito de una tríada mayor o menor en posición fundamental que, en muchos casos, denota la presencia de un modo tetráfono o pentáfono defectivo. Con frecuencia aparece como rasgo distintivo la repetición, casi obsesiva, de una bordadura o de un intervalo de 3ª generalmente menor, en un contexto métrico de $6/8 = 3/4$ y una configuración rítmica fuertemente sincopada. En las melodías dinámicas la transposición secuencial es un recurso de frecuente aparición.

Un motivo ondulante de 4 *pc* dentro de una progresión descendente y que en folclore se encuentra en especímenes del *triste* aparece una y otra vez, especialmente en movimientos lentos. La configuración más frecuente es 2ª mayor descendente - 3ª mayor ascendente - 4ª justa descendente, encontrándose además no menos de nueve variantes de dicha interválica básica.

En su vocabulario armónico Ginastera acude por igual a acordes integrados por intervalos de 3ª como a aquellos formados por intervalos de 4ª. Entre los primeros, los distintos grados de tensión proporcionados por acordes de 7ª y 9ª son utilizados en forma convencional. Entre los segundos hay abundante uso de tricordes en los que duplicaciones e inversiones suelen enfatizar el intervalo de 5ª justa sobre el bajo, definiendo en este sonido el carácter de fundamental de toda la construcción.

Policordes integrados por unidades terciales y cuartales en sus diversas posibilidades combinatorias son parte habitual del vocabulario armónico de Ginastera. Los policordes no exceden generalmente las dos unidades por formación y, entre los exponentes

mixtos -es decir policordes tercio-cuartales- adquiere especial relevancia el "acorde de la guitarra" señalado desde el Op 2 como *trade mark* del estilo. Otro tipo de formaciones policórdicas resulta frecuentemente del contrapunto de franjas de distinta configuración interválica.

El cromatismo vertical más elemental en el estilo ginasteriano proviene del uso de la tríada bimodal mayor-menor. Otras instancias parecen originarse en las fricciones suscitadas por la superposición de teclas blancas y teclas negras en el teclado. Prominente en el estilo es también la presencia de 2as. menores agregadas a cualquiera de los miembros de la tríada diatónica. En policordes Ginastera explora numerosas posibilidades, desde policordes cuyos miembros están en una relación totalmente diatónica -como el "acorde de la guitarra"- y aquellos cuyos miembros están en una relación totalmente cromática como en el comienzo de la primera danza de *Estancia* o en algunos tramos del tercer *Preludio americano*. El uso de la falsa relación originada en la yuxtaposición de 3as. o tríadas es parte del estilo. Se trata de una técnica de uso prominente en varias obras, entre ellas el *1er. cuarteto de cuerdas*.

De todos los elementos del lenguaje ginasteriano que reconocen su origen en el folclore argentino el ritmo es, posiblemente, el menos metamorfoseado. Danzas y canciones del acervo popular aparecen ocasionalmente como títulos explícitos. Con mucho más frecuencia se los intuye no sólo por la configuración métrica, rítmica, tempo y carácter de la composición, sino también por algunos giros melódicos. Ritmos inscriptos en los metros 6/8, 3/4 y $6/8 = 3/4$, con sus yuxtaposiciones y superposiciones en tempos vivaces, son más comunes que otros inscriptos en metros binarios simples. Malambo, chacarera, gato, zamba, triste y vidala parecen subyacer en numerosas composiciones. Los pies rítmicos de tres corcheas y de tres negras constituyen la materia prima básica para las combinaciones rítmicas más características del estilo en el que se manifiesta una fuerte preferencia por los pies téticos, más de la mitad del total de los utilizados. Gran parte de las fórmulas rítmicas mantiene la ratio histórica 1:2 entre las duraciones de la *breve* y la *larga*. Por otro lado, la mayoría de las variantes adoptadas surge de la distorsión de dicha ratio que, por ejemplo, en la sección final de la cuarta canción de *Las horas de una estancia* oscila entre 1:1,5 y 1:8.

En lo relativo a la organización formal los elementos estilísticos de la sintaxis son más reconocibles en el ámbito de las unidades morfológicas pequeñas -hasta nivel de período, aproximadamente- que en unidades de mayor dimensión.⁵³ Ginastera hace abundante uso de la repetición de unidades pequeñas como elemento de construcción utilizando en no pocas oportunidades el ostinato como procedimiento.

⁵³ Esta no es una limitación atribuible al lenguaje de Ginastera exclusivamente, sino que sería una limitación del lenguaje musical en general. Ver: Swain, Joseph P.; "The Concept of Musical Syntax"; *The Musical Quarterly*; Vol. 79; #2; 1995; págs. 281-308.

La construcción de un número considerable de frases y períodos ginasterianos, casi hasta el punto de constituirse en ejemplos típicos, responde a la articulación clásica semejante a la prescrita por Reicha en su tratado de 1813: divisiones de dos compases, después de cada división un reposo que las separa, todas las divisiones iguales entre ellas, los puntos de reposo o cadencias ubicados a distancias iguales, reposos débiles en el segundo y sexto compás, reposos más fuertes en el cuarto y octavo resultando en un modelo formal $[2 + 2] + [2 + 2]$. La expuesta no es la única alternativa y también forman parte del estilo configuraciones de 4 compases $[1 + 1 + 1 + 1]$, de 6 compases $[2 + 2 + 2]$, de 12 y 16 compases construidas siguiendo parecidos criterios. Asimismo y en la disposición del material en unidades morfológicas de nivel superior Ginastera adopta esquemas formales de larga data y probada eficacia, como las formas binarias y ternarias de diferente tipo, el rondó y la sonata. Desde el punto de vista estadístico las formas ternarias son las más frecuentes: no menos de 35 movimientos u obras aisladas del período las emplean. Siguen en orden de frecuencia las binarias con 18 especímenes, lo que establece una relación de 2 a 1 en la tendencia preferente por las ternarias. Los rondós responden invariablemente al ordenamiento en 5 partes A1 - B - A2 - C - A3 y exhiben variedad de alternativas entre un tipo de pequeño *rondeau* monotonal como la segunda danza de la *Suite* Op 15, y amplias manifestaciones del rondó clásico en los finales de la *Sonata* Op 22 y las *Variaciones* Op 23. En cuanto a los tres especímenes de forma sonata existe una gran diferencia entre el temprano *Dúo* Op 13, que enfatiza la dialéctica de la oposición temática, y los primeros movimientos del *Cuarteto* Op 20 y la *Sonata* Op 22, en los que afloran elementos de unidad en la derivación temática y el énfasis se traslada a la dialéctica de la oposición tonal. El tratamiento motivico, potenciado en el *Cuarteto* Op 20 por sus connotaciones seriales, se integra en la *Sonata* Op 22 con un plan tonal y un contorno expresivo que, en su totalidad, resulta uno de los exponentes más altos de la capacidad compositiva de Ginastera en todo el período considerado.

Ejemplos

Los ejemplos musicales que ilustran este trabajo han sido tomados de las siguientes ediciones:

Con autorización de RICORDI AMERICANA S.A.E.C. – Buenos Aires – Argentina:

Nº 11, 14, 17, 18, 22, 23, 25, 39, 83, 86, 90, 94, 108[b], 110, 112, 113, 115 y 121. *3 Danzas Argentinas* Op 2 © 1939, Durand & Cie., Paris. Edición Ricordi Americana S.A.E.C., Buenos Aires.

Nº 5. *Canción al Árbol del Olvido* Op 3. © 1945, Ricordi Americana S.A.E.C., Buenos Aires.

Nº 118. *3 Piezas para Piano* Op 6. © 1941, Ricordi Americana S.A.E.C., Buenos Aires.

Nº 27, 28 y 85. *Malambo* Op 7. © 1947. Ricordi Americana S.A.E.C., Buenos Aires.

Nº 6, 32, 38 y 106[b]. *5 Canciones Populares Argentinas* Op 10. © 1943. Ricordi Americana S.A.E.C., Buenos Aires.

Nº 107. Aretz, Isabel; *El Folclore Musical Argentino*. © 1952. Ricordi Americana S.A., Buenos Aires.

Con autorización de BARRY Editorial, Com., Ind., S.R.L.:

Nº 24, 59[a] y 114. *Suite del Ballet “Panambí”* Op 1ª © 1964, Barry Editorial, Com., Ind., S.R.L. Buenos Aires. Argentina.

Nº 76 y 106[a]. *Estancia* Op 8. © 1955, Barry & Cia.; 1964, Barry Editorial Com., Ind., S.R.L., Buenos Aires.

Nº 13, 30, 57[b], 60 y 62[b]. *Danzas del Ballet “Estancia”* Op 8ª © Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 42, 57[a] y 77. *Obertura para el “Fausto” Criollo* Op 9. © 1951, Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 12, 35, 46, 48, 50, 69 y 81. *12 Preludios Americanos* Op 12. © 1946, Carl Fischer, Ing., New York. Edición Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 3, 16, 26, 52, 58, 68, 71, 87, 91 y 119. *Suite de danzas criollas* Op 15, © Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 31, 65[b], 74, 75, 80, 84 y 93. *Pampeana Nº 1* Op 16. © 1954, Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 1, 40, 41, 43 y 47. *Toccata, villancico y fuga* Op 18. © Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 15, 29 y 89. Rondó sobre temas infantiles argentinos Op 19. © 1951, Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 62[a], 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 111 y 124. 1er. cuarteto de cuerdas Op 20. © 1954, Barry & Cia., 1960 Barry Editorial, Com., Ind., S.R.L., Buenos Aires.

Nº 20, 53 y 78. Pampeana Nº 2 Op 21. © 1951, Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 4, 9, 34, 44, 49, 54, 63, 64, 72, 92, 96, 116 y 122. Sonata para piano Nº 1 Op 22. © 1954, Barry & Cia., Buenos Aires.

Nº 59[b] y 120. Variaciones concertantes Op 23. © 1954, Hawkes & Son (London) Ltd.

Nº 10, 21, 45, 56, 59[c], 61, 65[a] y 97. Pampeana Nº 3 Op 24. ©1954 Barry & Cia., 1960 Barry Editorial, Com., Ind., S.R.L., Buenos Aires.

La nómina se completa con los ejemplos:

Nº 7, 66, 67, 88, 98 y 117. Las horas de una estancia Op 11. © 1945, Editorial Argentina de Música, Buenos Aires.

Nº 8, 51 y 55. Dúo para flauta y oboe Op 13. © 1947, Music Press, Inc., New York.

Nº 36, 37 y 39. Vega, Carlos; Panorama de la música popular argentina. © 1944, Editorial Losada S.A.. Buenos Aires.

