Alberto Ginastera y el dodecafonismo: El Concierto para violín (1963)

Edgardo J. Rodríguez
(UNLP, UBA)

Resumo: Este trabajo se propone abordar el período serial dodecafónico (o período Neo-expresionista como se lo ha denominado tradicionalmente) del compositor Alberto Ginastera, a través del análisis del *Concierto para violín* de 1963. El análisis describe los numerosos procedimientos y los muy diferentes materiales utilizados en la composición de la obra. Esta manifiesta diversidad caracteriza el planteo estético, también particular, de Ginastera y nos permite apreciar su logro más importante: la integración orgánica de todos ellos en la obra.

Palavras-chave: Alberto Ginastera; Concierto para violín; música Argentina; análisis musical.

Abstract: This paper aims at approaching Alberto Ginastera's serial period (or Neo-expressionist as it has been traditionally labeled) through the analysis of his 1963 *Violin concerto*. The analysis describes the many different procedures and materials used in the composition of the piece. This apparent diversity also characterizes Ginastera's aesthetics views and allows us to appreciate his greatest achievement: the organic integration of all them in the work.

Keywords: Alberto Ginastera; Violin Concerto; music in Argentina; musical analysis.

RODRÍGUEZ, Edgardo. Alberto Ginastera y el dodecafonismo: El Concierto para violín (1963). *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 131-155, dez. 2010.

La obra de Alberto Ginastera (1916-1983) ha sido dividida, no sin discusiones, (véase URTUBEY 2003: 6; KUSS *apud* SCARABINO, 1996: 120; TAN 1984: 6; RODRÍGUEZ 2011) en tres fases sucesivas: el período nacionalista objetivo (que se extiende hasta fines de los años cuarenta), el nacionalista subjetivo (hasta fines de los años cincuenta) y el neo-expresionista (desde fines de los cincuenta en adelante) (véase SUÁREZ URTUBEY 1972). Los dos primeros períodos han sido largamente estudiados, (véase CHASE 1957; SCARABINO 1996; GRELA 2000; SCHWARTZ-KATES 2002; PLESCH 2002) el último y más extenso, bastante menos (véase KUSS 1980, 1990; GRELA 2002; TABOR 1994). Dentro de éste, el desarrollo y las características estructurales del dodecafonismo en la escritura de Ginastera son tópicos aun menos transitados.

En términos generales, los períodos nacionalistas se caracterizan por la progresiva abstracción del componente folclórico, mientras que el neo-expresionista por el atonalismo y la adopción del serialismo dodecafónico. Nuestro trabajo se concentra en una de las obras más importantes de ese período: el *Concierto para violín*, compuesto en 1963.[1]

El Concierto posee tres movimientos. El primero, *Cadenza* e *Studi*, contiene una sección inicial estructurada en torno del violín ("que sirve para introducir los materiales musicales básicos de todo el Concierto")[2] y luego seis estudios sinfónicos y una coda. El segundo, *Adagio per 22 solisti*, es, según el autor, "un lied desarrollado en cinco secciones".[3] Por su parte, el tercero, *Scherzo pianissimo* e *Perpetuum mobile*, está estructurado, como la *Cadenza* e *Studi*, en dos secciones: la primera se construye con un conjunto de micro-estructuras conectadas y la última funciona como una coda extendida de todo el Concierto.[4]

La obra se caracteriza por el uso estable y estructural de, al menos, tres series principales[5] a las que se suman otros ordenamientos de menor importancia estructural y varios procedimientos de control sistemático (local y global) y

[1] Obra comisionada por la New York Philharmonic, dedicada a ésta, a Leonard Berstein y a Ruggiero Ricci (el violinista que la estrenó).

[2] Palabras del propio Ginastera en un breve análisis anexado a la partitura orquestal.

[3] *Ibid*.

[4] *Ibid*.

[5] El uso de varias series es característico de sus obras dodecafónicas (RODRÍGUEZ, 2009) a diferencia del carácter monoserial de la mayoría de las obras compuestas con esta técnica.

asistemático que conviven, se superponen, alternan o desplazan a aquéllas. Por esa razón, luego de estudiar las series nuestro trabajo describe, por medio de los ejemplos más relevantes, las estrategias compositivas más importantes. De modo que, aunque el análisis de la pieza no esté presentado exhaustivamente en nuestro texto, el lector podrá conocer los procedimientos y los materiales principales que permitirían describir y explicar la obra completa. Finalmente, esbozaremos algunas conclusiones y comentarios generales.

Las series dodecafónicas principales

Como ya dijéramos la obra contiene tres series principales: la serie S1 del comienzo de la obra (en la *Cadenza*) que extiende su influencia más o menos establemente hasta el *Perpetuum Mobile* (la segunda sección del último movimiento) que, a su vez, se estructura con la alternancia de dos nuevas series: S2 y S3.

Para comenzar nuestra análisis transcribimos S1 a continuación:

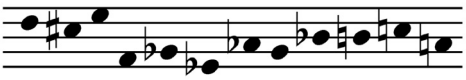

Fig. 1: S1 (-1+3+1+1-3+5-1+3+1+1-3)[6]

Las relaciones interválicas más importantes dentro de la serie son:

(a) el segundo hexacordio es una transposición exacta del primero a una distancia de cuarta aumentada (D-A♭, única distancia a la que se logra la cobertura del total cromático).

O	[O6]
DC♯ EFG♭E♭ (-1+3+1+1-3)	A♭GB♭BCA (-1+3+1+1-3)

[6] Entre paréntesis se colocan los intervalos asociados con su dirección: (+) ascendente y (-) descendente).

(b) la serie es el resultado del despliegue del grupo interválico [0,1,3] una de las formas posibles del conjunto +/-1 +/-3. El primer grupo de tres sonidos es un O y el segundo un I3 (la serie ha sido obtenida sistemáticamente, un punto que luego desarrollaremos); la relación se repite entre el tercer y cuarto grupos (que son un O6 e I9, respectivamente).

[0,1,3]	[0,1,3]	[0,1,3]	[0,1,3]
DC♯ E (-1+3)	FG♭E♭ (+1-3)	A♭GB♭ (-1+3)	BCA (+1-3)

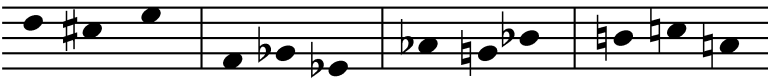

Fig. 2: Derivación de S1

(c) las primeras notas de cada uno de los grupos forman un acorde de 7ma. disminuida (D-F-A♭-B), estructura importante luego en toda la pieza.

La siguiente serie estructural de la pieza, S2 del *Perpetuum Mobile*,[7] se establece recién en el cc. 316 luego de algunos compases donde se exponen varias colecciones de doce alturas sin una matriz interválica estable[8] (ejemplos de totales cromáticos sin control serial, un tópico que desarrollaremos más adelante).

[7] Si bien a S2 se la puede rastrear ya en el *Scherzo*, allí aparece particionada, sin una clara y estable exposición sucesiva o alternándose incluso con otros ordenamientos igualmente inestables (véanse más adelante en este trabajo, por ejemplo, los que comienza en el cc. 112 en el violín y se continúan luego en el cc. 116 en las maderas). Con importancia y estabilidad estructural S2 recién aparece en el *Perpetuum*.

[8] El movimiento comienza con una introducción de la percusión que se extiende hasta la aparición (en el cc. 305) de un pedal sobre la nota C, los compases siguientes no establecen ninguna estructura interválica que permanezca por más de un compás (véanse ccs. 307 y 309). Recién en el cc. 310 aparece un esquema de doce alturas que resulta del despliegue de +/-1+5, desde allí se suceden tres colecciones diferentes de doce sonidos: la que comienza en la quinta semicorchea del cc. 311 que posee sus dos hexacordios relacionados por inversión, la que se inicia en el cc. 313 que no posee relaciones internas sistemáticas y, por último, la que

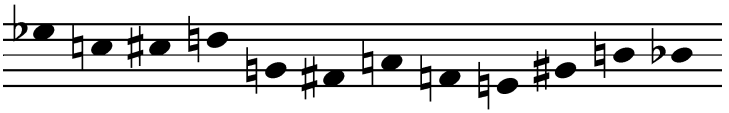

Fig. 3: S2 (-3+1+1+5-1+3-4-1+4+3-1)

S1:

DC♯ EFG♭E♭ (-1+3+1+1-3) [+5] A♭GB♭BCA (-1+3+1+1-3)

S2 (cc. 316):

E♭CC♯DGF♯ (-3+1+1+5-1) [+3] AFEG♯BA♯ (-4-1+4+3-1)

Como se puede observar en los esquemas, las series poseen distinta estructura interválica (la clase interválica 4, por ejemplo, no existe en S1) y el segundo hexacordio de S2 no está derivado del primero (a diferencia de S1); aunque el grupo +-1 +-3 está presente también en esta nueva serie.[9]

Por último, en la segunda semicorchea del cc. 327 del violín solista, Ginastera introduce S3 la última serie importante de la pieza:

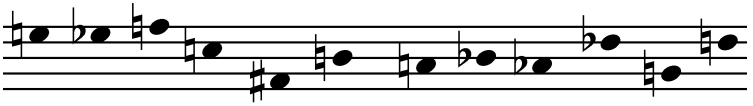

Fig. 4: S3 (-1+2-5+6+5-2+1-2+5+6-5)[10]

comienza en la quinta semicorchea del cc. 314 cuyos hexacordios son retrógrados y cubren todos los intervalos de 1 a 6 y de éste, al intervalo 1 nuevamente.

[9] Por ejemplo en: [E♭CC♯] (-3+1); D; [GF♯A] (-1+3); [G♯BA♯] (+3-1).

[10] Si bien la clase interválica 6 no tiene inversión la presentamos siempre ascendente.

S1:

DC♯EFG♭E♭ (-1+3+1+1-3) [+5] A♭GB♭BCA (-1+3+1+1-3)

S2:

E♭CC♯DGF♯ (-3+1+1+5-1) [+3] AFEG♯BA♯ (-4-1+4+3-1)

S3:

EE♭FCF♯B(-1+2-5+6+5) [-2] AB♭A♭D♭GD (+1-2+5+6-5)

Si bien esta serie es distinta (en su estructura interválica no está presente el núcleo característico +/-1 +/-3) de S2, ha sido derivada sistemáticamente (igual que S1): su segundo hexacordio es la inversión transpuesta del primero.

Permutaciones y particiones seriales

A poco de comenzar la *Cadenza* (en el último sistema de la primera página, véase Fig. 5), luego de exponer las series O, I, R y RI de S1, se articula el grupo -1+2 (DD♭E♭) que borda un pedal de D sobre la tercera cuerda. Este grupo posee el intervalo 2 que no está presente en la serie, sin embargo, se lo puede considerar como una permutación transpuesta del grupo [0,1,2] que sí está presente en la serie entre los números de orden 3, 4, 5 y 8, 9, 10.

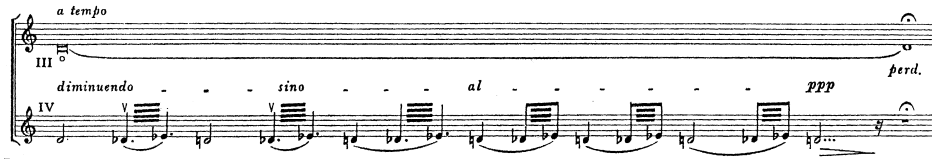

Fig. 5: *Cadenza.*

Esas mismas alturas en exactamente la misma relación reaparecen en el cc. 55 del *Scherzo* entre el violín solista y el piccolo. Al pedal sobre la nota D se llega luego de una partición isomórfica de la serie S2 en el cc. 50 y su levare. Allí la celesta expone los seis primeros sonidos de un RI3 que están superpuestos parcialmente por los otros seis a cargo del glockenspiel.

Unos compases antes se sucede otro notable ejemplo de partición isomórfica de la serie entre el xilofón y la marimba. En el cc. 41 los seis primeros sonidos del I5 de S2 son expuestos por el xilofón homorrítmicamente con los seis segundos a cargo de la marimba (la simultaneidad resultante es entonces: sonido 1 más sonido 7; 2 más 8; etc.). Lo mismo sucede en el siguiente compás pero con el O5. En el cc. 43 el I1 se parte en tricordios, de este modo la marimba expone los sonidos 1 al 3 homorrítmicamente con los sonidos 4 al 6 en el xilofón para luego superponer los sonidos 7 al 9 con los del 10 al 12.

Entre los ccs. 351 y 360 del *Perpetuum mobile* se producen las particiones más complejas de la obra. Mientras el violín termina de exponer el módulo simétrico S2 y comienza S3 en el cc. 355 (véase el plano formal de la pieza, más adelante), las cuerdas del acompañamiento exponen otra simetría: O, I, RI y R (de S2). Sin embargo la exposición se realiza por medio de cuatro particiones isomórficas (lo que garantiza la estabilidad interválica de cada una de las melodías): (a) 1, 8, 9[11] [0,1,2]; (b) 2,7,10 [0,1,4]; (c) 3, 6, 11 [0,2,7]; (d) 4, 5, 12 [0,3,7]. En la primera aparición los violines I tocan (a), los vls. 2 (b), las vlas. (c) y los vc y cb (d). En el cc. 353 se expone el I y las particiones se trocan: los vls. 1 tocan (d), vls. 2 (c), etc.. Durante la exposición del RI en el cc. 356 se mantiene esa distribución, en 358 con la aparición del RI se troca de nuevo y la disposición es la del comienzo (completando la simetría de trocados).

Series dodecafónicas superpuestas con materiales no seriales

Este es el procedimiento que caracteriza a los *Studi*. En el *Studio II – Per le terze* el violín solista realiza un movimiento rítmico perpetuo por terceras. Ese material es básicamente no serial, aunque alguna sección de la interválica sea vinculable con S1. Tampoco el Vl. solista cubre el total cromático, sino que por el contrario, las repeticiones de sonidos son continuas y asistemáticas. El acompañamiento, por su parte, despliega formas seriales completas de S1: R7, I5 y O7.

Lo mismo sucede en el *Studio III – Per gli altri intervalli*, donde el violín solista establece estructuras no seriales con constancias interválicas que duran poco tiempo. Por su parte, el acompañamiento expresa series completas salvo en el cc. 54 donde comienza un O10 que expone solamente el primer hexacordio (sin que los sonidos

[11] Número de orden en la serie.

restantes aparezcan en otro momento cercano) y en los ccs. 56 y 57 donde refuerza las alturas del solista arpegiando acordes disminuidos. Las estructuras del solista, como dijimos, son cambiantes. Por ejemplo: en los primeros compases repite melódicamente (+4+2+4+2+1+5+1); luego (+4-1+4), etc.. Armónicamente, en el comienzo se superponen quintas, luego terceras menores, luego sextas mayores, séptimas mayores, etc.[12] Notablemente, no se establece ningún tipo de complementariedad cromática entre el solista y el acompañamiento y nunca se alcanza a cubrir el total cromático. En el *Studio IV – Per l'arpeggiato* el procedimiento es idéntico al de los números anteriores.

Estructuras no seriales que cubren el total cromático

Tal es el caso del primer grupo (hasta la segunda vertical, véase la Fig. 6) del primer sistema de la segunda página. La estructura interválica de las líneas no se corresponde con la de S1 y se completan los doce sonidos. Las verticales (un tetracordio y cuatro bicordios), sin embargo, son el resultado de la superposición del contenido de sus dos hexacordios:

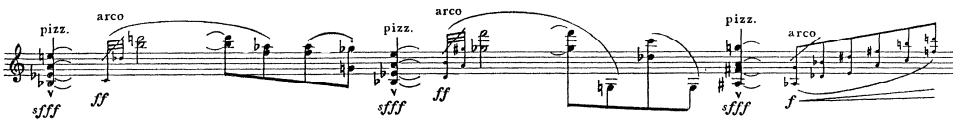

Fig. 6: Totales cromáticos no seriales.

D	C♯	E	F	G♭	E♭	(-1+3+1+1-3) 1er. hex.
						[+5]
A♭	G	B♭	B	C	A	(-1+3+1+1-3) 2do. hex.
3	1	6	3	1	6	(superposición armónica)

[12] Obviamente, se están cubriendo todos los intervalos como sugiere el título de la pieza.

La resultante de la superposición armónica es parcialmente consistente con la de la serie, aparecen los intervalos constitutivos 1 y 3 (dispuestos simétricamente), junto con dos intervalos 6 (que conforman el tetracordio del comienzo del grupo). El orden de los sonidos está alterado, pero la manipulación de los hexacordios está regida por un procedimiento que garantiza cierta referencialidad interválica con respecto a S1.

En el segmento siguiente, que es rítmicamente idéntico, se cubre el total cromático con la repetición del A pero las verticales, que mantienen las clases interválicas 1 y 3, no son simétricas.

El próximo grupo, inmediatamente antes de finalizar el sistema, superpone también dos hexacordios que cubren el total cromático (Fig. 6):

G	B♭	D♯	F♯	B	D (+3+5+3+5+3)	
					[+6]	
A♭	D♭	E	A	C	F (+5+3+5+3+5)	
1	3	1	3	1	3	(superposición armónica)

La estructura interválica sucesiva no es la de S1, pero la resultante armónica de la superposición de los hexacordios también contiene los intervalos referenciales 1 y 3.

El sexto sistema (Fig. 7) es otro ejemplo de totales cromáticos no seriales aunque vinculados con S1. El primer grupo consiste en el despliegue de tres acordes de séptima disminuida (estructura contenida en S1) separados por cuartas, el segundo de un acorde menor seguido de tercera-cuarta.[13]

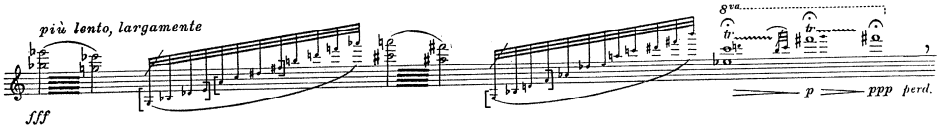

Fig. 7: Totales cromáticos no seriales.

[13] O sonoridades tercio-cuartales (SCARABINO, 1996: 72).

Por su parte, uno de los momentos más interesantes del *Scherzo* está localizado en las cuerdas del cc. 85 donde expresan en cuatro líneas superpuestas los doce sonidos no seriados. El ejemplo es ilustrativo de la sistematicidad en las armonías obtenidas y en la reiteración de núcleos interválicos pequeños en cada una de las sucesiones lineales.

GCA	A♭E♭E	BB♭F	D♭E♭D	(+5-3-1-5+1-5-1-5-4+2-1)
DBF♯	DCG	A♭ED	CAG	(-3-5-4-2-5+1-4-2-2-3-2)
A♭B♭F	D♭B♭G♭	D♭EbG	BF♯F	(+2-5-4-3-4-5+2+4+4-5-1)
D♭E♭E	BAF	CAF♯	A♯EG♯	(+2+1-5-2-4-5-3-3+4+6+4)

(1)(2)(3)...etc.

Cada una de las cuatro columnas de tres sonidos (en nuestro esquema arbitrariamente separadas puesto que no hay pausa temporal en la música) expresa el total cromático. Por su parte, cada una de las líneas también está compuesta de los doce sonidos sin repetición.

Las verticales que se obtienen y que se denominan de acuerdo con su orden de aparición (1, 2, 3, etc.) son de tres tipos principalmente: [0,1,2,5] la segunda, tercera, sexta y octava verticales, [0,1,3,6] la cuarta, quinta y décimo primera, [0,1,2,3] la sexta y décima. Además, algunas verticales se exponen una sola vez: [0,1,5,6] la primera, [0,1,6,7] la octava y, finalmente, [0,1,2,6] la última. Si bien las verticales son medianamente disímiles todas poseen al intervalo 1 en al menos una ocasión, apareciendo dos veces en la mayoría de las verticales.

Por su parte, los ordenamientos lineales son diferentes aunque también es posible encontrar importantes constancias, como la del núcleo +/-5 +/-1.

Otro ejemplo de control por totales cromáticos se da a partir del cc. 112 donde el violín solista introduce las doce alturas (en doce semicorcheas) sin repeticiones con la secuencia interválica (-1+2+1+2-1) que inmediatamente es transpuesta al intervalo 6 e invertida (+1-2-1-2+1). Lo mismo sucede en los dos siguientes compases (114 y 115) con la secuencia (+1+1+1+1+2-1) que se transpone (a -5) e invierte (-1-1-1-2+1).

Desde el cc. 116 los clarinetes realizan una imitación casi canónica del grave al agudo. Así, el clarinete bajo introduce (+1-2+5+6-5) que luego se transpone a +2 y

se invierte para obtener (-1+2-5+6+5). El clarinete 2 imita ese diseño en inversión. El clarinete 1 y el clarinete piccolo, por su parte, repiten el diseño y el procedimiento desfazados rítmicamente.

En esta misma sección pero en el cc. 136, el Picc. y la Fl. exponen los siguientes ordenamientos:

Picc.	EAF♯GDB	D♯AG♯BFD	(+5-3+1-5-3+4+6-1+3+6-3)
Fl.	B♭E♭FC♯A♭C	EB♭GCF♯C♯	(+5+2-4-5+4+4+6-3+5+6-5)
	661661	111111	(resultante armónica)

Nuevamente, cada línea instrumental expone los doce sonidos con ordenamientos medianamente parecidos. Sin embargo, el control más poderoso se ejerce sobre la resultante vertical, que expresa sólo dos intervalos.

Estructuras no seriales sin totales cromáticos:

En la *Cadenza*, desde el *A tempo* del cuarto sistema de la segunda página (Fig. 8) hasta el ataque número 23 de ese mismo sistema (la apoyatura DC♯C), no se cubre el total cromático, se repiten varios sonidos y la estructura no es serial. Sin embargo las clases interválicas 1 y 3 saturan la superficie.

Los últimos tres grupos de ese sistema se comportan del mismo modo. En el septisillo se establece un patrón de repetición EC♯ y E♭AD que podría emparentarse con el comienzo de un RI incompleto de S1, salvo por el A. De los dos quintillos que siguen, el primero posee nueve sonidos (con repeticiones: C♯, C, D y E) y su interválica armónica es casi coincidente (salvo por el intervalo 2) con la de S1; el segundo posee nueve sonidos también (con repeticiones), pero su estructura considerada con y sin repeticiones no se corresponde con la de la serie O incompleta.

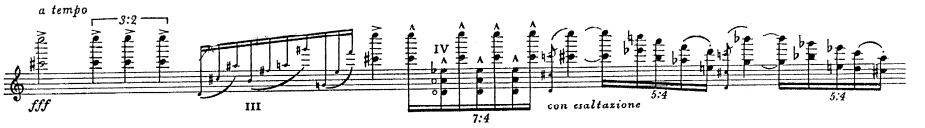

Fig. 8: Estructuras no seriales sin totales cromáticos.

Primer quintillo sin la apoyatura:

E	C	A	F	D	(-4-3-4-3)
C♯	E♭	B	A♭	E (repetido)	(+2-4-3+6)
3	3	2	3	2	(superposición armónica)

Segundo quintillo sin la apoyatura:

B♭	G♭		E♭	C	A	(-4-3-3-3)
G	B♭	(rep.)	E	D	C♯	(+3+6-2-1)
3	4	1	2	4	(superposición armónica)	

Del análisis de las relaciones surge nuevamente el grupo interválico +/-3 +/-1 (en los quintillos por ejemplo: EC♯C; CE♭B; AA♭F; FED) aunque de manera menos evidente que en otras ocasiones.

Control sistemático no dodecafónico

En este apartado queremos mostrar algunos sectores donde el control es muy estricto pero sin que se cubra el total cromático.

En el levare hacia el tercer sistema (de la página 3, Fig. 9) y en éste, los sonidos que se incorporan paulatinamente y con repeticiones son los cinco últimos de S1.[14] Las últimas dos blancias sugieren el comienzo de un O aunque sin el F.

[14] Este proceso se puede vincular con la idea de acumulación que elaboramos en el análisis de la *Cantata* (RODRÍGUEZ, *op. cit.*).

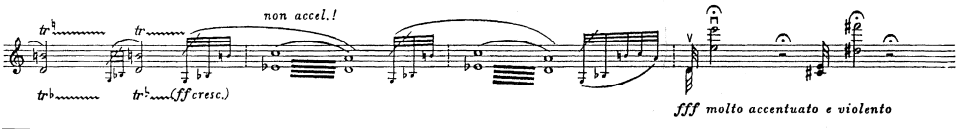

Fig. 9: Control estrito no dodecafónico.

GB♭	GB♭B	GB♭BCA
+3	+3+1	+3+1+1-3

En el sexto sistema (de la misma página, Fig. 10) se exponen cuatro sonidos en dos verticales no seriales con el intervalo 4 que se repiten inmediatamente en R. Luego todo el módulo es repetido transpuesto a la distancia de -3 y -4 (C,A,F y D), el esquema configura un ejemplo interesante de control tetrafónico que no cubre el total cromático. Los dos bicordios están enlazados por un intervalo 6, y, a su vez, la unión de las voces de los grupos entre sí por el registro, es decir, sonidos agudos con sonidos agudos y graves con graves, permite identificar una estructura triádica. La relación de estos materiales con la serie S1 es lejana puesto que el único intervalo común (el 3) aparece formando parte de un descenso asimilable a un arpegio de re menor con séptima. Los cuatro tetracordios se transportan a continuación a una distancia de -5.

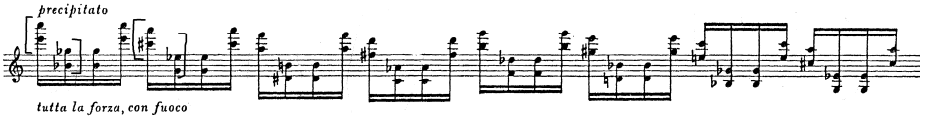

Fig. 10: Control estrito no dodecafónico.

En el sistema siguiente sextas menores armónicas arpegian dos acordes disminuidos sobre un pedal de GE♭ (sexta menor también) sin cubrir los doce sonidos y con repeticiones. A continuación, se exponen cuatro colecciones de doce sonidos sin vínculos con las series de la obra. Todas las colecciones son estructuras terciocuartales, es decir, grupos de terceras con cuartas intercaladas.

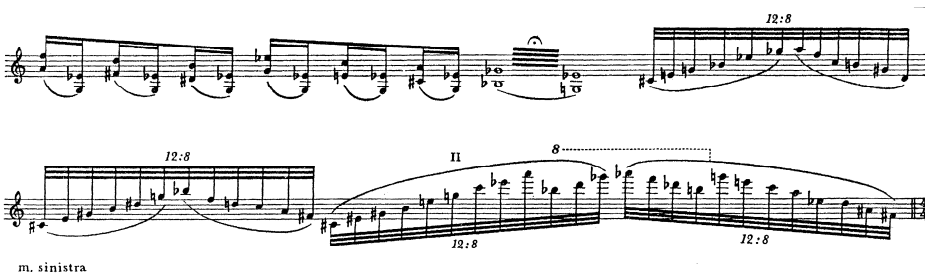

Fig. 11: Control estrito no dodecafónico.

Control serial global

En el *Perpetuum* se alternan S2 y S3 de acuerdo con un plan general de simetrías, que rige la elección de las formas seriales y sus niveles transposicionales.

El modelo de simetría es el que introduce el moto perpetuo del violín exponiendo S2 entre el cc. 316 y la quinta semicorchea del cc. 321:

O:	E♭CC♯DGF♯AFEG♯BA♯	(-3+1+1+5-1+3-4-1+4+3-1)
I:	E♭G♭FEBCAC♯DB♭GA♭	(+3-1-1-5+1-3+4+1-4-3+1)
?:	DC♯ACBEFG♭E♭	(-1-4+3-1+5+1+1-3)
R:	B♭BG♯EFAF♯GDC♯CE♭	(+1-3-4+1+4-3+1-5-1-1+3)

Quedan determinados cuatro grupos de sonidos, tres de doce y uno de nueve. El grupo de nueve es el remanente de sonidos luego del establecimento de las formas O, I y R. Su matriz interválica se corresponde con un RI incompleto.

Surge inmediatamente la simetría en torno de los sonidos BGA♭, a ambos lados de los cuales se espejan los sonidos en altura absoluta, de acuerdo con el siguiente esquema:

O:	E♭CC♯DGF♯AFEG♯BA♯E♭G♭FEBCAC♯D
Eje de simetría:	B♭GA♭
R:	DC♯ACBEFG♭E♭B♭BG♯EFAF♯GDC♯CE♭

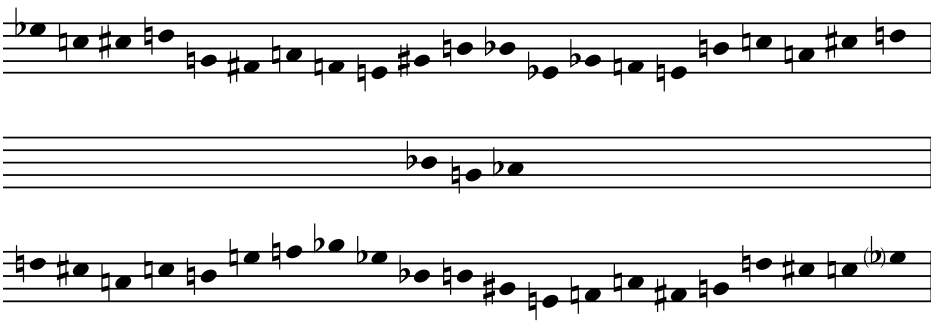

Fig. 12: Simetría en torno de los sonidos B♭GA♭.

Así, el grupo de nueve sonidos completaría un RI considerando como sus tres primeros componentes a los tres últimos de la serie anterior (que, no obstante, deberían estar retrogradados), que justamente son los sonidos del eje de simetría (también se lo podría considerar como los tres primeros sonidos de un O7 seguido de un RI desde el sonido D). El plan serial dodecafónico quedaría estructurado del siguiente modo:

O:	E♭CC♯DGF♯AFEG♯BA♯	(-3+1+1+5-1+3-4-1+4+3-1)
I:	E♭G♭FEBCAC♯DB♭GA♭	(+3-1-1-5+1-3+4+1-4-3+1)
RI:	(B♭GA♭)DC♯ACBEFG♭E♭	({-3+1(+6)} -1-4+3-1+5+1+1-3)
R:	BbBG♯EFAF♯GDC♯CE♭	(+1-3-4+1+4-3+1-5-1-1+3)

El núcleo interválico del eje de simetría es un [0,1,3].

A partir del cc. 321 el esquema se repite transpuesto (O1, I1, RI(i) y R1) de modo tal que la secuencia completa es el R1 de toda la estructura del cc. 316 (con las pequeñas distorsiones que provocan los RI incompletos en los dos conjuntos de series).

Este modelo de simetría se reproduce con la exposición de S3 a partir de la segunda semicorchea del cc. 327 del violín solista con la sucesión O, I, RI incompleto y R. En la sexta semicorchea del cc. 332 el módulo aparece transpuesto: O2, I2,

RI2(i) y R2, con lo cual, nuevamente, toda la secuencia es un R2 de la que comenzara en el cc. 327 (con las distorsiones mínimas de los dos RI incompletos).

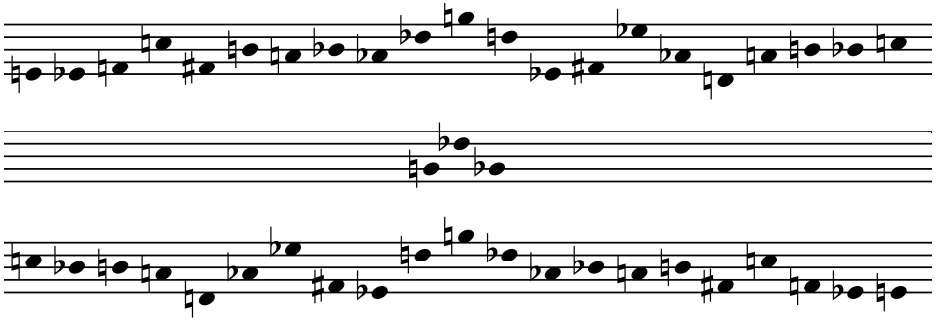

Fig. 13: Modelo de simetría transpuesto.

En la tercera semicorchea del cc. 338, se expone S2 con el mismo procedimiento: a un O3 le suceden I3, RI3(i) y R3.

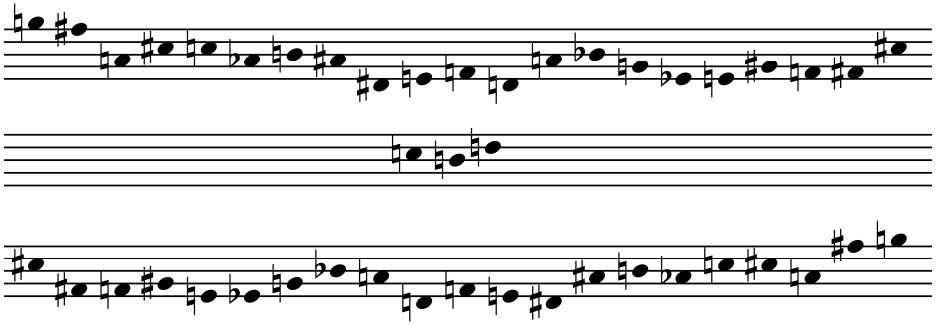

Fig. 14: Esquema de simetría R11, O11(i) e I11.

En la sexta corchea del cc. 343 comienza R4 de S3 para luego sucederle un RI4 y sobre el último sonido de éste, un G♯, comienza el O4 (sonido en común) y luego el I4. Aquí la simetría es por pares de series a R4 y RI4, les corresponden O4 e I4 .

En el cc. 350 reaparece S2 con un RI11 al que le suceden luego las formas del esquema de simetría R11, O11(i) e I11 (Fig. 14).

En la sexta semicorchea del cc. 355, el violín solista expone un O6 de S3 seguido de I6, R6 y RI6, con lo que se cita el esquema de simetría por pares, ya visto (con alguna complicación en el cc. 361 por la aparición de un corto pedal sobre la nota A).

En el cc. 362, se expone el O9 de S2:

S2 (O9)

[x]		[y]
CAB♭BED♯ (-3+1+1+5-1)	[+3]	F♯DD♭FA♭G (-4-1+4+3-1)

Hemos esquematizado la serie de este modo, porque a continuación Ginastera produce una transformación serial novedosa. Los siguientes sonidos son el resultado de la inversión del segundo hexacordio [y] desde la misma altura F♯ al cual le suma la inversión del primer hexacordio [x] desde el sonido C. El resultado son doce sonidos con una matriz interválica nueva que al no repetirse no se constituye estrictamente en una serie. El procedimiento se explica porque a éstos les sucede un RI9 (de S2) que es la resultante de retrogradar cada uno de los hexacordios así obtenidos:

O9[x]			[y]		
	CAB♭BED♯	(-3+1+1+5-1)	[+3]	F♯DD♭FA♭G	(-4-1+4+3-1)
I[y]			I[x]		
	F♯A♯BGEF	(+4+1-4-3+1)	[-5]	CE♭DC♯G♯A	(+3-1-1-5+1)
RI9 (S2)					
	FEGBA♯F♯	(-1+3+4-1-4)	[+3]	AG♯C♯DE♭C	(-1+5+1+1-3)

Por último a partir de la quinta semicorchea del cc. 366 se expone el R9, con el que se cierra la simetría:

O9 12 sonidos por inversión de hexacordios RI9 R9

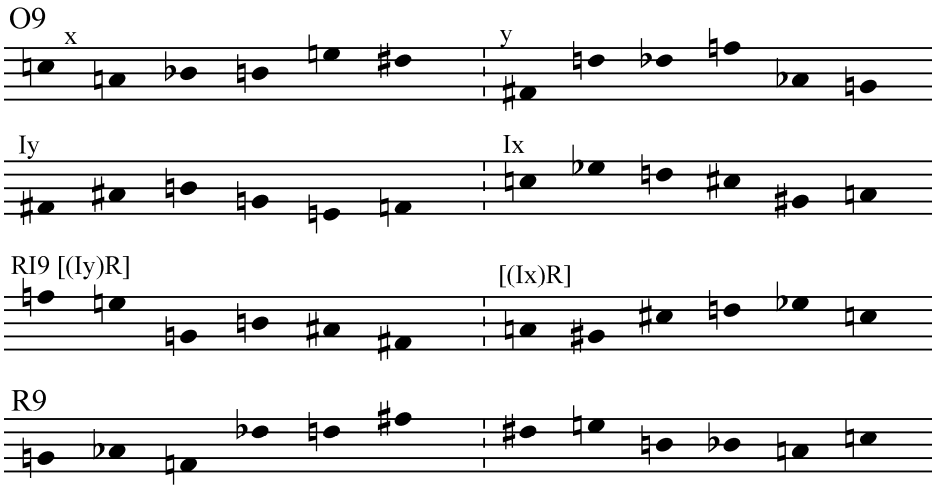

Fig. 15: Simetría sobre O9, RI9 y R9.

En el cc. 370 Ginastera reexpone S2 aumentada rítmicamente (dos ataques de semicorchea por cada sonido). Luego del O le sigue un RI7 (que comienza en la nota E♭, utilizando nuevamente el intervalo +5 para unir ambas series) incompleto. Por último, la serie y la cobertura sistemática del total cromático desaparecen.

De este modo, toda la sección configura una gran forma simétrica que se puede ver claramente en el esquema formal siguiente:

[S2] cc. 316

O	**I**	**RI(i)**	**R**
E♭-B♭	E♭-A♭	E♭	B♭-E♭

[S2] c.321 (R1 de S2 del cc. 316)

O1	**I1**	**RI1(i)**	**R1**
E-B	E-A	E	B-E

[S3] cc. 327

O	**I**	**RI(i)**	**R**
E-D	E-F♯	E	D-E

[S3] cc.332 (R2 de S3 del cc. 327)

O2	**I2**	**RI2(i)**	**R2**
F♯-E	F♯-G♯	F♯	E-F♯

[S2] cc.338

O3	**I3**	**RI3(i)**	**R3**
F♯-C♯	F♯-B	F♯	C♯-F♯

[S3]cc.343

R4	**RI4**	**O4**	**I4**
F♯-A♭	B♭-A♭	A♭-F♯	A♭-B♭

[S2] cc. 350

RI11	**R11**	**O11(i)**	**I11**
G-D	A-D	A	D-G

[S3] cc.355

O6	**I6**	**R6**	**RI6**
B♭-A♭	B♭-C	A♭-B♭	C-B♭

[S2] cc. 362

O9	**(12 x I hex.)**	**RI9 (Ix hex.)**	**R9**
C-G	F♯-A	F-C	G-C

[S2] cc. 370 (aumentado rítmicamente)

O	**RI7(i)**
E♭-B♭	E♭[15]-

En toda la pieza, la simetría local del planteo serial (el segundo hexacordio de S3, por ejemplo, es la inversión transpuesta del primero) es análoga a la simetría del nivel intermedio (por ejemplo: el complejo serial que comienza en el cc. 321 es el R1 del cc. 316) y del nivel global de la forma (ésta está construida por medio de la alternancia de S2 y S3 de manera casi perfectamente especular).

Por último citaremos tres procedimientos no relacionados con el control interválico: por un lado, la irrupción de materiales musicales típicos de los períodos

[15] Luego, desde el cc. 382 hasta el cc. 392, se reexpone el comienzo del *Perpetuum* (cc. 305), en el cc. 393 comienza una coda con arpegios desde Ab sin un patrón estable, y en el cc. 401 se arpegian dos acordes de 7ma disminuida. Finalmente, en el cc. 405 se cita el cc. 378 retrogradado, en el cc. 409 reaparece el cc. 382 y luego la obra termina.

nacionalistas de Ginastera, por el otro, de alturas no temperadas y, finalmente, de la cita musical.

Nacionalismo musical

En el *Studio I – Per gli accordi* de la segunda sección del primer movimiento, detectamos recursos propios de los períodos nacionalistas. Luego de una introducción serial con S1, en el cc. 17 reaparece el VI. solista que esta vez no expone ningún contenido serial ni cubre el total cromático. Toda la sección está construida en torno de +-2, +-3 y +-5. El comienzo por ejemplo se basa en el diseño (+3-5), típico de un I, pero por su repetición insistente se configura como un segmento de una pentatonía, sobre todo si se toma en cuenta el +-2 (que, recordemos, no forma parte de S1). Así, el diseño pentatónico[16], el esquema nota repetida y salto junto con la repetición de un esquema rítmico ternario son una irrupción del nacionalismo musical en un contexto completamente diferente del que lo acunara.

Por su parte, en el cc. 57 y luego en el cc. 60 del *Adagio per 22 solisti* aparece citado en el arpa el "acorde de la guitarra". Esta estructura, paradigmática de los períodos nacionalistas del autor, consiste en las notas de las cuerdas al aire de la guitarra (E, A, D, G, B, E) que, en estos casos particulares, están transpuestas un semitono hacia abajo en el cc. 57 (en unísono con el violín solista que comienza el R11 de S1) y una tercera menor ascendente en cc 60 (en unísono con el I10 del violín solista).

Microtonalismo

En el *Studio VI - Per i 24 quarti di tono* se cubre la octava con la escala de 24 cuartos de tono, obtenida al agregarle a los semitonos de la escala cromática temperada los doce cuartos de tonos. El repertorio de alturas resultante es el siguiente: C, C cuarto de tono alto, C♯, C♯ cuarto de tono alto, D, D cuarto de tono alto, etc..

La breve pieza para cuerdas solas está constituida por un cambiante cluster de cuartos de tono sobre el cual el violín solista expone el R11 de S1. El cluster del

[16] Scarabino (1996: 34 y ss.) describe las escalas pentatónicas típicas y señala varios ejemplos en el repertorio nacionalista de Ginastera.

comienzo cubre la cuarta más cuarto de tono C♯-F♯ cuarto de tono alto; los que se suman a continuación cubren idéntico intervalo pero un semitono más agudo (violoncelos) y un semitono más grave los violines primeros. Sobre ese cluster pedal se modifican progresivamente y asincrónicamente las posiciones del arco: de la posición natural a sul ponticello; al tiempo que se alternan toque normal con trémolos.

Por su parte, el violín solista articula, en los doce compases en los que toca, los 24 sonidos de la escala siempre de a dos, apareando en un trino un sonido temperado y uno alterado por cuarto de tono. El R11 completo surge si se consideran sólo los sonidos temperados.

La pieza es, probablemente, la más contrastante de la obra entera y se ubica justo antes de la *Coda* del primer movimiento, al comienzo de la cual se reexpone el material inicial de la *Cadenza*.

Cita musical

En el cc. 180 del *Scherzo* el violín solista ejecuta el comienzo del Tema (de un tema con variaciones) del *Capriccio No. 24* de Paganini, una octava abajo (Fig. 16). La cita es conspicua por aparecer sola en la textura y por introducir un ritmo binario en un contexto ternario.

El material citado (denominado en la partitura como "Evocación de Paganini") tiene algunos parentescos estructurales con las series S1 y S2: por un lado, el núcleo (+3-1+5)g, es decir ACBE (quitando la repetición del A) se corresponde con los sonidos 10, 11, 12 y 1 de S2 y los sonidos intermedios del RI de S1; y por el otro, los intervalos 1 y 3 que son ubicuos en toda la pieza.

La cita, que desde luego es un homenaje, protagoniza una microestructura que se extiende hasta el cc. 224, donde vuelve a aparecer sola en la textura. En el cc. 187 forma parte del contrapunto, en el cc. 193 se manifiesta por terceras paralelas, en el cc. 199 surge sobre el fondo de las resonancias de la percusión, etc.. Finalmente, la estructura que comienza en el cc. 225 toma el esquema rítmico y la articulación del cc. 224, que luego se irán desdibujando paulatinamente durante el desarrollo de la pieza.

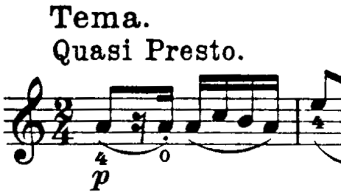

Fig. 16: *Scherzo*, cc. 180.

Conclusiones y comentarios finales

El *Concierto* se caracteriza por la alternancia asistemática de estructuras controladas estrictamente y estructuras libres. Esta alternancia se verifica ya en el modo en como están construidas las series de la pieza: S1 y S3 están derivadas sistemáticamente mientras que S2 no. En general, el control sistemático es interválico[17] (ya sea dodecafónico o por conjuntos más pequeños de intervalos) o por la cobertura del total cromático (que puede o no seguir un patrón interválico). Cuando el control interválico no es estrictamente dodecafónico, suele basarse en el conjunto +/-1 +/-3 (que, como dijéramos, también está presente en las series principales). Por su parte, las estructuras libres son muy diversas: sucesiones de alturas sin patrones fijos ni recurrentes, citas del nacionalismo musical (nota repetida sobre moto perpetuo rítmico, "acorde de la guitarra", etc.), material perteneciente a otro compositor, microtonalismo, etc..

La evolución estética de Ginastera es atípica. Las composiciones de sus primeros veinte años de actividad creativa se agrupan en torno de los supuestos de un nacionalismo más o menos diatónico. Luego de este largo período Ginastera adopta el dodecafonismo: la sucesión nacionalismo-dodecafonismo, que hubiera sido impensable para los vieneses, es también particular en Argentina sobre todo si se la compara con la recepción del dodecafonismo, anterior y más tradicional, de Juan Carlo Paz.

Su particularidad estética caracteriza y delimita su tardía adhesión al serialismo dodecafónico (cuando las vanguardias de Europa y Estados Unidos ya lo habían desechado). El uso idiosincrático de la serie lo aleja de los problemas que

[17] No hemos detectado control sistemático sobre otros parámetros que no sean la altura. El moto perpetuo de algunos de los *Studi* y del *Perpetuum* se asocian con el estilo de toccata y no con el control del ritmo como parámetro independiente.

llevaron a los vieneses a su invención y desarrollo: es una técnica más en la paleta que Ginastera tiene a su disposición y que incluye las de su propio pasado compositivo (y algunas exóticas como, por ejemplo, el microtonalismo).

Su capacidad para recortarlas del contexto que les dió origen (del contexto del dodecafonismo desde luego, pero también del contexto de su propio nacionalismo) y combinarlas orgánicamente en una obra es quizás, su logro estético mayor.

Estas características son las que le permiten a Ginastera vincularse con la tradición de la música académica del siglo XX que se define en torno de lo nuevo, del logro de la diferencia: con la "nueva música" atonal de la década del 1910, la "vanguardia" ultraracionalista de los cincuenta e incluso con la 'posmodernidad musical' – si tal cosa existiera – que teoriza sobre la imposibilidad de lo nuevo. Lo nuevo se logra por el desprejuiciado recorte y la suma de procedimientos deshistorizados.

Pero este modo de vincularse con lo nuevo también es una respuesta muy personal al problema general que la modernidad musical imponía. Esta obra de Ginastera es, por extensión, una obra muy argentina, si por argentina entendemos una tradición hecha de la acumulación a veces inconexa de múltiples y contradictorias influencias que van, desde un pasado pre-colombino casi mítico (que en Ginastera ha aflorado por ejemplo en la *Cantata para América mágica*) a la herencia principalmente europea que dejaron las masivas inmigraciones de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

El arte de Ginastera es un arte argentino, un conjunto múltiple y diverso de tradiciones compositivas sumadas idiosincráticamente.

Referencias

CHASE, Gilbert. Alberto Ginastera: Argentine composer. *Musical Quarterly* v. 43, n. 4 (1957), p. 439–60.

FOBES, Christopher A. *A theoretical investigation of twelve-tone rows, harmonic aggregates, and non-twelve-tone materials in the late music of Alberto Ginastera*. Buffalo, 2006. Dissertation (PhD in Music) State University of New York, Buffalo.

GRELA, Dante G. Tres expresiones de la creación musical latinoamericana en la primera mitad del siglo XX. *Música e Investigación* v. 7–8 (2000-2001), p. 75–110.

_____. Identidad cultural y creación musical en Latinoamérica: la Cantata para América Mágica de Alberto Ginastera. *Revista del Instituto Superior de Música* v. 9 (2002), p. 85-98.

KUSS, Malena Type, derivation, and use of folk idioms in Ginastera's Don Rodrigo. *Latin American Music Review* v. 1, n. 2 (1964), p. 176–95.

_____. The structural role of folk elements in 20th-century art music. In *Atti del XIV Congresso della Societa Internazionale di Musicologia, Bologna, 1987: Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*. Torino: Edizioni di Torino, 1990, p. 99-119.

PLESCH, Melanie. De mozas donosas y gauchos matreros: música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera. *Huellas* v. 2 (2002), p. 24-31.

RODRÍGUEZ, Edgardo. La técnica dodecafónica de Alberto Ginastera en la Cantata para América Mágica. *Revista Música e Investigación* v. 17 (2009), p. 189-209.

RODRÍGUEZ, Edgardo; LEZCANO, E.; BIANUCCI, P. Ginastera nacionalista. *Revista Arte e Investigación* v. 13, n. 7 (2011).

SCARABINO, Guillermo. *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950)*. Buenos Aires: Fac. de Artes y Ciencias Musicales (UCA) / Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 1996.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. Alberto Ginastera, Argentine cultural construction, and the Gauchesco Tradition. *Musical Quarterly* v. 86 (2002), p. 248–81.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. *Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires: Lerú, 1972.

_____. *Alberto Ginastera, veinte años después.* Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.

TABOR, Michelle. Alberto Ginastera's late instrumental style. *Latin American Music Review* v. 15, n. 1 (1994), p. 1–31.

TAN, Lillian. An interview with Alberto Ginastera. *The American Music Teacher* v. 33, n. 3 (1984), p. 6-8.

N.B.: Este trabajo ha sido financiado con aportes de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT F118) y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT 0707-2008)

Edgardo Rodríguez es compositor, docente e investigador de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata) y de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (UNLP). Licenciado en Composición Musical, Facultad de Bellas Artes (UNLP). Doctor de la Universidad de Buenos Aires (Artes), Facultad de Filosofía y Letras (UBA).