

La práctica de la cita en Alberto Ginastera

Antonietta Sottile

[Universidad de Rosario
Universidad Nacional del Litoral]

RESUMEN

La cita de materiales del folklore constituye una característica principal del nacionalismo musical en general y de la obra nacionalista de Ginastera en particular. Sin embargo, la práctica de la cita musical en Ginastera no se limita al folklore sino que se extiende a otras dos fuentes: a la música de la tradición culta europea y a la propia obra anterior de Ginastera. En este artículo nos proponemos examinar el uso relevante que Ginastera hace de estos tres tipos de cita, la folklórica, la «erudita» y la autocita a lo largo de toda su producción, atravesando sus diferentes períodos. La cita «erudita» aparece muy presente en la obra de Ginastera a partir del *Cuarteto de cuerdas n° 2* (1958), mientras que la cita del folklore marca evidentemente el primer estilo de Ginastera («nacionalismo objetivo», 1935-1947), pero también es significativa en su estilo final, después de 1973. En cuanto a la referencia de Ginastera a su propia obra anterior, ésta se presenta como una característica constante de la escritura de Ginastera, como una búsqueda de coherencia y de economía en su personal estilo. Esta práctica de la cita, abierta a tres fuentes diferentes, apela a la competencia del oyente, quien se ve guiado, por medio de los títulos y referencias provistos por Ginastera, hacia una recepción más completa de la obra.

SUMMARY

The quotation of folkloristic materials constitutes a fundamental, general characteristic of musical nationalism, particularly in the case of the nationalistic work of Ginastera. Nonetheless, Ginastera's musical quotation practice does not restrict itself to folk music but embraces two other sources: European art music and the composer's previous work. This paper discusses Ginastera's relevant use of these three types of musical quotation (folkloristic quotation, «erudite» quotation, and self-quotation) within his output and throughout his different periods. «Erudite» quotation is a common feature within Ginastera's work since the *Cuarteto de cuerdas no. 2* (1958), whereas folkloristic musical quotation is not only an evident, distinguishing characteristic of Ginastera's first style («objective nationalism», 1935-47), but also a significant element in his final style, after 1973. Regarding Ginastera's reference to his own previous work, it appears as a constant feature in the composer's writing, as a search for coherence and economy within his personal style. Receptive to three different sources, this musical quotation practice requires abilities from a listener who is guided by Ginastera, through titles and references, to a comprehensive reception of his work.

La práctica de la cita directa del folklore así como de la alusión transparente a materiales de origen folklórico constituye ciertamente una de las características principales del nacionalismo musical en general y de la obra nacionalista de Ginastera en particular. Sin embargo, el uso relevante de la cita en la escritura de Ginastera no se limita a la fuente folklórica sino que se extiende a otras dos fuentes igualmente importantes: la música de la tradición culta occidental y la propia obra de Ginastera. Para un análisis de la práctica de la cita en la música de Ginastera, que es el propósito de este artículo, hemos considerado determinar, pues, tres tipos de cita. Al primer tipo lo llamamos *cita «erudita»*, es decir la cita de aquellos materiales de los que Ginastera pudo apropiarse a través del estudio de la música culta europea, debido a su formación tradicional a la manera europea en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires, que lo encauzara en el conocimiento de ese patrimonio musical. En segundo lugar, dentro de la obra de Ginastera es claramente distinguible la recurrencia de ciertos elementos (rasgos, gestos, climas), que funcionan, según Guillermo Scarabino (Scarabino, 1996: 5), como »signos que remiten de una obra a otra», y esos signos son a veces citas textuales o casi textuales de obras anteriores, lo que conforma el tipo de la *autocita*. Finalmente, el tercer tipo, la *cita del folklore* es uno de los elementos esenciales del estilo de Ginastera, en particular durante su primer período que el propio compositor caracterizó como «nacionalismo objetivo» (1935-1947)¹, donde los elementos tomados principalmente de la música criolla resultan muy identificables, próximos de la cita literal. De todas maneras, esos materiales citados no fueron recolectados por Ginastera, que no realizó trabajos de etnomusicólogo. Sus conocimientos del folklore argentino provendrían en gran parte de fuentes de segunda mano, en especial de los trabajos de Carlos Vega². Pero además de la cita directa, Ginastera practicó lo que Serge

1 Para referirnos al primer estilo de Ginastera, tomamos la denominación de «nacionalismo objetivo» siguiendo la división de su obra en tres períodos formulada por el propio compositor en 1967 («nacionalismo objetivo» de 1935 a 1947, «nacionalismo subjetivo» de 1948 a 1957 y «neoexpresionismo» a partir de 1958) (Suárez Urtubey, 1967: 72). Por nuestra parte, coincidiendo con musicólogos especialistas en Ginastera como Deborah Schwartz-Kates, consideramos la posibilidad de delimitar un cuarto período desde 1973 hasta la muerte del compositor ocurrida en 1983 (el problema de la periodización de la obra de Ginastera y las razones que fundamentan que conservemos la división en períodos y la distinción entre un nacionalismo objetivo y uno subjetivo lo hemos tratado en profundidad en *Alberto Ginastera. Le(s) style(s) d'un compositeur argentin*, París, Harmattan, 2007, y creemos que esa discusión excedería el marco de este artículo).

2 Schwartz-Kates señala que no existe evidencia de que Ginastera haya realizado viajes al interior del país para recolectar músicas folklóricas, pero que la lectura del artículo escrito por Ginastera «150 años de música argentina» (Ginastera, 1960) permite ver que Ginastera poseía nociones técnicas bastante específicas sobre el folklore musical argentino, que habría obtenido de fuentes secundarias. Para citar a Schwartz-Kates textualmente: «Ginastera apparently derived his ideas from secondary sources. It is clear that he derives much of his own knowledge of folklore from

Moreux calificó, para el caso de Bela Bartok, de «folklore imaginario» (Ginastera se sirve de ese término, *folklore imaginaire*, para referirse a su propia música en el artículo en homenaje a Bartok que escribió para la revista *Tempo*. Ginastera, 1981: 4), que consiste en la invención de materiales nuevos a partir de elementos del folklore. Es por esa razón que resulta a menudo difícil hacer la distinción entre una cita directa y una imitación de un determinado material folklórico. Como lo expresa Gérard Genette, «imitar es generalizar» (Genette, 1982: III), es decir que se trata de reproducir aquellos rasgos distintivos que permitan evocar una danza o una canción determinada del folklore argentino. Esto puede verse en piezas como *Danzas Argentinas* para piano, las *Cinco Canciones Populares Argentinas* (1. *Chacarera*, 2. *Triste*, 3. *Zamba*, 4. *Arrotró*, 5. *Gato*) para voz y piano, o la *Danza final (Malambo)* del ballet *Estancia*, cuyos títulos ya dan testimonio por sí mismos de esa práctica de apropiación de los modelos folklóricos, a través de la cita, la imitación y la recreación. En nuestro estudio de la cita del folklore, nos restringiremos a los casos, poco numerosos, de citas folklóricas *declaradas*, no solo por medio de títulos alusivos a un tipo de danza o de canción como se observa con frecuencia en la producción de Ginastera, sino a través de una referencia más o menos precisa provista por el propio compositor.

Uno de los méritos de la cita es ampliar el horizonte de la obra: justamente porque viene de afuera, la cita conecta la obra a una red de textos y de prácticas musicales y, haciendo esto, la sitúa dentro de un tejido cultural dado. A través de la cita de una vidala o de un pasaje de *Los Maestros cantores* de Wagner, Ginastera pone su obra en relación con universos culturales muy diferentes. Y quizás sea por su condición distintiva de compositor argentino que Ginastera puede permitirse tomar prestados materiales por igual de esos dos universos, el de las músicas originarias y el de las músicas recibidas con la conquista, la colonización y la inmigración europea, pues como lo sostiene Michel Butor: «La obra de un individuo es una especie de nudo que se produce en el interior de un tejido cultural, en el seno del cual el individuo se encuentra no ya inmerso sino *aparecido*. El individuo es, desde el origen, un momento de ese tejido cultural. De ese modo, una obra es siempre una obra colectiva. Es por esa razón

Vega's classificatory system» (comunicación personal, abril de 2004). En el artículo mencionado, Ginastera hace referencia a la clasificación de Carlos Vega de los cancioneros de la Puna en tritónico y pentatónico. Vega recorrió gran parte de Sudamérica para recolectar músicas y clasificarlas según las teorías difusionistas, y como lo sostiene Zoila Gómez García: «pese a lo objetable de sus planteamientos en lo que denominó *ciencia del folklore* y a sus concepciones clasistas, lo positivo de su aporte está en la recolección de música, dato imprescindible para establecer generalizaciones posteriores. Sentó escuela, y sus teorías -en el aspecto práctico- continúan teniendo vigencia» (Gómez, 1985: 24). El subrayado es nuestro.

que interesa el problema de la cita» (citado *in* Compagnon, 1979: 91)³. Ginastera «apareció» en la cultura argentina de los años 1930, y fue afectado por la antinomia entre «nacionalismo» (*cita folklórica*) y «cosmopolitismo» (*cita erudita*) que obsesionó durante largo tiempo a los intelectuales y creadores argentinos frente al carácter heterogéneo de su cultura. Esta perspectiva cultural concierne, sin embargo, menos directamente al restante tipo de cita que se encuentra en la escritura de Ginastera, la autocita.

El reemplazo de materiales tiene en efecto un costado pragmático, pero principalmente parece obedecer a un principio de coherencia estilística y de economía, que se trasluce en una reflexión renovada sobre mismos materiales y sobre ideas anteriores retomadas. Según Malena Kuss, la autocita cumple principalmente la función de asegurar una continuidad en la producción de Ginastera: «El sentido de continuidad que lo impulsó [a Ginastera] a iniciar su segunda ópera *Bomarzo* (1967) con el acorde final de *Don Rodrigo* (1964), y la recomposición de materiales en obras que abarcan casi más de tres décadas (como ocurre con las correspondencias estructurales y temáticas entre la *Pampeana n° 2* (1950) y la *Sonata para Cello* (1979) fusionan etapas en la elaboración de un lenguaje personal que retiene consistencia estilísticas ante la necesidad de internalizar rápidos cambios estéticos» (Kuss, 1986: 10). También Kuss destaca que existe una red de relaciones intertextuales al interior de la producción de Ginastera que hace de cada obra una fuente potencial para una obra nueva, como en una suerte de *work in progress* (Kuss, 2002: 978-979). Por su parte, Deborah Schwartz-Kates habla de «reciclaje» para señalar que «el compositor [Ginastera] “recicla” con frecuencia su música, ligando varias obras entre sí, con temas y técnicas en común» (Schwartz-Kates, 1997: 893).

Por nuestra parte, siguiendo a Antoine Compagnon, proponemos el término de *bricolage*. A través del ejercicio de la cita (erudita, folklórica o autocita), un material de segunda mano o prefabricado se ve relanzado en un nuevo circuito de sentido, participando en la creación de una nueva obra. Así, ese reemplazo de materiales logra «hacer algo nuevo con algo viejo», por lo cual pertenece de alguna manera al *bricolage*. Como dice Compagnon, «*Bricoleur*, el autor se arregla con lo que encuentra, arma con alfileres, sujeta; es una mano laboriosa» (Compagnon, 1979: 33). Por su parte, Gilles Deleuze y Félix Guattari resumen de la manera siguiente el concepto de *bricolage* formulado por Claude Lévi-

³ Es nuestra traducción del original en francés. Para todos los textos citados en este artículo, de originales en francés o en inglés, será nuestra traducción.

Strauss en *La pensée sauvage*: «Cuando Lévi-Strauss define el *bricolage*, propone un conjunto de caracteres bien relacionados: la posesión de un stock o de un código múltiple, heteróclito pero a pesar de eso limitado; la capacidad de que los fragmentos puedan entrar siempre en nuevas fragmentaciones; de lo que se desprende una indiferencia entre el producir y el producto, entre el ensamble instrumental y el ensamble a realizar» (Deleuze y Guattari, 1972: 13). En el caso de Ginastera, los tres tipos de cita, que analizaremos en detalle a continuación, forman parte de sus materiales de base, de su «stock» de materiales heteróclitos, como el fragmento de Wagner y la vidala que aparecen citados en la *Sonata para guitarra* y que podrían crear cierta discordancia entre sí. Por esa razón, el trabajo de citar, y el *bricolage* que le viene asociado, requiere un cierto número de ajustes y de transiciones entre los elementos heterogéneos reunidos. Al mismo tiempo, esa diferencia entre los materiales tiene la ventaja de producir objetos mucho más complejos.

1 · LA CITA «ERUDITA»

Consideramos como cita «erudita» a los enunciados extraídos de obras pertenecientes al repertorio de la música culta europea, que Ginastera inserta en su obra, siguiendo diferentes procedimientos y con diversas funciones. Parafraseando la fórmula de Butor: «escribimos siempre *dentro* de la literatura» (Butor, 1968: 18), se podría ciertamente decir: el compositor compone siempre *dentro* de la música. Esto implica que compone dentro de un medio ya saturado de música, al interior del cual la cita aparece como una cosa ineluctable. Como dice Françoise Escal: «Un compositor toma prestado de otro compositor un tema, un motivo, para importarlo dentro de su propia música, aunque sea transformándolo, o bien un estilo que imita para apropiárselo, consciente o inconscientemente» (Escal, 1984: 17).

La primera cita erudita que señalaremos es la de los compases 9-10 (o bien 22-23) de la tercera de las *Cinco piezas op. 5 para cuarteto de cuerdas* de Anton Webern (1909), que Ginastera retoma a la manera de un *incipit* para el primer movimiento (*Allegro rustico*) de su *Cuarteto de cuerdas n° 2* (1958). En este caso, no existe a nuestro conocimiento ningún testimonio de Ginastera que nos diga que se trata de una cita voluntaria, no hay referencia en la partitura, ni en las notas de programa, ni ninguna declaración dada en entrevistas. Pero resultaría difícil atribuir esta cita a un fenómeno inconsciente de memoria involuntaria,

pues la evocación del motivo es demasiado precisa para ser involuntaria (mismas alturas exactas, misma textura al unísono, mismas indicaciones de articulación e intensidad *fortissimo*). Ese *incipit* sacado de Webern se encadena perfectamente con el discurso de Ginastera que de alguna manera lo absorbe, en razón de la continuidad estilística que se engendra. Sin embargo, como este motivo citado de manera probablemente intencional, aunque no declarada, por Ginastera proviene de una de las piezas más emblemáticas del repertorio para cuarteto de cuerdas del siglo xx, puede suponerse que un oyente competente logrará identificarlo, a pesar de estar integrado al discurso de Ginastera. El caso de esta cita correspondería a la función de la cita como instrumento para apropiarse de un estilo, como lo señala Escal, primero copiándolo e imitándolo, para luego reinterpretarlo. Ya que recordemos que este *incipit* weberniano introduce a la primera obra «neo-expresionista» de Ginastera, en la cual el compositor argentino explora la atonalidad y, por primera vez, la técnica dodecafónica tributaria de la Escuela de Viena. De todas maneras, este es uno de los pocos casos de cita erudita no declarada dentro de la práctica de la cita ejercida por Ginastera. En los próximos casos de cita erudita que vamos a examinar, Ginastera se ocupa de brindar ciertas referencias.

1.1 · «CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA» (1963)

La partitura de bolsillo del *Concierto para violín y orquesta* (editada en 1966 por Boosey & Hawkes) incluye un breve análisis escrito por Ginastera, a la manera de una nota de programa. A propósito del tercer movimiento (*Scherzo pianissimo et Perpetuum mobile*), Ginastera observa: «El *finale*, al igual que el primer movimiento, está concebido en dos secciones. La primera, *Sempre volante, misterioso e appena sensibile* debe ser ejecutada muy rápidamente, como si se tratara de un misterioso murmullo apenas perceptible. Algunos temas de los *Caprichos* de Paganini hacen su aparición en la parte central, como si fuera la sombra del gran violinista pasando sobre la orquesta». En la cifra 180, Ginastera da esta referencia: «Evocación de Paganini». En efecto, la parte del violín solista presenta en ese momento el primer compás y el primer tiempo del segundo compás (es decir el primer motivo) de uno de los más célebres *Caprichos para violín solo op. 1* de Nicolás Paganini, el *Capricho nº 24 en la menor*. El motivo, que lleva la indicación «*spettrale*», aparece todavía tres veces más durante los siguientes cincuenta compases, siempre en el violín solista. Después desaparece, como la sombra de Paganini.

El corto motivo del *Capricho n° 24* citado por Ginastera es fácilmente identificable y basta por sí mismo para connotar esa pieza emblemática del virtuosismo de Paganini. Podría decirse que esta cita sería el equivalente a la cita con comillas que se encuentra en la literatura, pues al contrario del motivo weberiano, el motivo de Paganini se manifiesta claramente como un elemento extraño, ajeno al discurso de Ginastera. La heterogeneidad entre el discurso de Ginastera (atonal, principalmente dodecafónico) y el de Paganini (diatónico, el motivo está basado sobre la tríada de *la menor*) contribuye a acentuar esa dualidad en la enunciación. Compagnon escribe que «la cita intenta reproducir en la escritura la pasión por la lectura, reencontrar el instantáneo fulgor de la sollicitación, pues es bien la lectura, solicitante y excitante, la que produce la cita» (Compagnon, 1979: 27). En el gesto de citar ese motivo sacado de los *Caprichos*, podría verse en Ginastera la intención de compartir su pasión de estudioso y su admiración por la música de Paganini. Es por eso probablemente que el compositor busca que la cita sea comprendida instantáneamente, como haciéndole un guiño al oyente. Al mismo tiempo, esta cita establece un vínculo entre la obra de Ginastera y la tradición más prestigiosa de la música culta para violín, a la cual Ginastera rinde de esa manera tributo.

1.2 · «SONATA PARA GUITARRA» (1976)

En una nota escrita por Ginastera y que acompaña la partitura de la *Sonata* (publicada por Boosey & Hawkes en 1981), aparece esta referencia: «El segundo movimiento, *Scherzo*, que debe ser ejecutado “*il più presto possibile*”, es un juego de luces y de sombras, de climas nocturnos y mágicos, de contrastes dinámicos, de danzas lejanas, de atmósferas surrealistas, tal como yo las he empleado ya en obras precedentes. Hacia el final, el tema del laúd de Sixtus Beckmesser aparece como una fantasmagoría». En la partitura del *Scherzo*, en el compás 146, hay un asterisco con la indicación: «Sixtus Beckmesser is coming!».

La cita utilizada por Ginastera proviene de la Escena VI del Segundo Acto de *Los Maestros cantores de Nuremberg*, escena situada en una calle de Nuremberg. Ginastera inserta en la última página de su *Scherzo* algunos compases extraídos de la parte de laúd asociada al personaje de Beckmesser⁴. Esos compases cita-

⁴ Ginastera inserta cuatro diferentes segmentos tomados de la parte de laúd: los compases 853-854-855, el compás 877, el 1217 y los compases 1120-1121-1122-1123. Como se puede notar, Ginastera ordena a su manera los

dos contienen los arpeggios que se escuchan en el momento en que Beckmesser está afinando su laúd, como preludio de su serenata⁵. Los sonidos de afinación de las cuerdas del laúd de Beckmesser coinciden ciertamente con el «acorde de la guitarra», sonoridad recurrente en la música de Ginastera. El «acorde de la guitarra» constituye uno de los elementos unificadores de la *Sonata para guitarra*, con ese acorde se abre el primer movimiento (*Esordio*), reapareciendo posteriormente en numerosas ocasiones, a menudo transformado, a lo largo de los cuatro movimientos de la sonata. Así, la relación entre estos dos materiales (los compases extraídos de la ópera de Wagner y el acorde característico de Ginastera) resulta evidente.

Según Butor: «Aún la cita más literal es ya en cierta medida una parodia. La simple extracción la transforma, el conjunto en el cual yo la inserto, su recorte [...], los reajustes que opero al interior, que pueden substituir la gramática original por otra, y naturalmente la manera en que la abordo, en que la tomo en mi comentario...» (Butor, 1968: 18). Ginastera expresa su intención de evocar el tema del laúd de Beckmesser «como una fantasmagoría» (pide que sea interpretado *senza tempo*, *pianissimo* y *lontano*), asimilándolo así al carácter surrealista que impregna todo el *Scherzo*. Esto modifica el espíritu cómico del fragmento original; pero al mismo tiempo, el hecho de que el material aparezca bastante reconocible insertado en un contexto radicalmente diferente al de la ópera wagneriana, confiere a esta cita un carácter lúdico.

1.3 · «CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N.º 2» (1972)

Ginastera escribe: «El *Concierto* está compuesto por cuatro movimientos; éstos acentúan mi inclinación a crear formas nuevas, respondiendo a las necesidades de la música de nuestra época. El primer movimiento, *32 variazioni sopra un accordo di Beethoven*, está basado sobre el acorde del compás 208 del cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven (*fa-la-re-do#-mi-sol-sib*). Con las notas restantes [*do-mi bemol-sol bemol-la bemol-si*] construí otro acorde, y de la yuxtaposición de ambos, deriva el material armónico y melódico de este

cuatro fragmentos wagnerianos, aunque cada uno de ellos es retenido fielmente.

⁵ Es interesante notar que esta parte de laúd escrita por Wagner es en sí misma una parodia de un pasaje de *Los Hugonotes* de Meyerbeer (agradecemos a Jean-Jacques Nattiez por esta observación).

movimiento. [...] El tema, el acorde de Beethoven, *fortissimo*, seguido del acorde secundario *pianissimo*, aparece al final del movimiento a la manera de una coda».

Este movimiento presenta así un caso de cita declarada a través del título mismo, que informa al oyente de la relación intertextual que lo sostiene y que constituye el horizonte adecuado para su recepción. El título indica igualmente que se trata de variaciones sobre un acorde tomado como tema, pero el acorde en sí no aparece sino hacia el final del movimiento, citado literalmente con la orquestación original de Beethoven, en tanto que signo claramente reconocible y como culminación del procedimiento de variación. Un acorde aislado podría parecer un elemento insuficiente para la práctica de la cita, puesto que no estaría dotado de un sentido autónomo, necesario para asegurar su identificación, y así poder establecer una relación intertextual. Sin embargo, existen algunos acordes en la historia de la música que poseen una cierta cualidad de objetos icónicos, tales como el acorde de *Tristán* de Wagner, el «acorde místico» de Scriabin o el de *Farben* de Schoenberg, y quizás el propio «acorde de la guitarra» de Ginastera. Es el caso por cierto de este acorde del compás 208 del célebre movimiento de la *Novena Sinfonía*. En razón de su estructura y de su timbre particulares, y a causa también de su función formal de «detonador», este acorde puede remitirnos, por sinécdoque, a la obra en su totalidad. Finalmente, el título de Ginastera agrega otra referencia, las *32 variaciones*, que no puede sino recordarnos las *32 variaciones sobre un tema original en do menor para piano* (1806), también de Beethoven.

1.4 · «GLOSSES SOBRE TEMES DE PAU CASALS», PARA ORQUESTA (1977)

Por empezar, esta pieza consiste en una práctica de transcripción o de reescritura de una obra anterior para orquesta de cuerdas y quinteto de cuerdas «*in lontano*», *Glosses sobre temas de Pau Casals*, de 1976. Como Mstislav Rostropovich, director de la National Symphony Orchestra de Washington y gran violonchelista, le encargó a Ginastera una obra para gran orquesta, Ginastera se decidió a reescribir *Glosses sobre temas de Pau Casals* donde aparecían temas del célebre colega de Rostropovich, el violonchelista Pau Casals. Según Ginastera, esa labor, que le llevó todo el año 1977, tomó la proporción de la escritura de una obra nueva.

Tal como lo indica su título, esta obra consiste en el ejercicio de *glosar* los temas tomados prestados a Pau Casals. En literatura, la glosa esclarece el sentido de una palabra o comenta un texto para su mejor inteligibilidad; o tam-

bién la glosa puede consistir en la amplificación de un texto poético ya existente. En música, encontramos la palabra «glosa» en la terminología musical española (por extensión del uso literario), principalmente en el siglo XVI, para designar toda especie de amplificación de una música dada, sea por variación ornamental (*diferencias*), sea por desarrollo temático (*tiento, ricercare*).

Cant, el cuarto movimiento de *Glosses* (que consta de cinco movimientos), está basado en la pieza *El cant dels ocells* (Canto de los pájaros) de Pau Casals, de la que existen tres versiones, pero aquí nos referiremos a la versión para violonchelo y orquesta de cuerdas (publicada en 1972 en Nueva York). En *Cant*, Ginastera cita de manera casi literal el tema de *El cant dels Ocells*. Lo que corresponde a la glosa, en tanto que comentario o notas al margen para aclarar un texto (en este caso, el tema de Casals), es el contexto que Ginastera recrea alrededor del tema, utilizando un material armónico complejo y una orquestación colorida, que iluminan la melodía de un modo diferente⁶. Como Ginastera mismo lo expresa en el prefacio de la partitura: «En una atmósfera nocturna, mágica, plena de cantos de pájaros fabulosos, puede escucharse el tema *Cant dels Ocells*, inmortalizado por Casals». En la versión de Casals, el tema, que es una melodía en *la* menor de un contenido lirismo, aparece austeramente acompañado por las cuerdas, con una armonización simple. La envoltura de factura contemporánea concebida por Ginastera para enmarcar el tema conserva el espíritu recogido del original, ya que una glosa debe ser fiel al espíritu del texto original, si pretende contribuir a realzar su valor.

En lo que respecta a la glosa, en tanto que variación y amplificación de una pieza dada, el simple pasaje de una instrumentación para violonchelo y orquesta de cuerdas (Casals), a una gran orquesta sinfónica (Ginastera), implica ya un procedimiento evidente de variación y amplificación, por lo menos a nivel de timbres y de intensidades. Más detalladamente, puede observarse que la introducción en la pieza de Casals consta de cinco compases, mientras que en *Cant* de Ginastera, se extiende durante 24 compases, duración necesaria para instalar su «atmósfera mágica». Durante la enunciación del tema, Ginastera interpola recurrentemente un corto motivo que evoca el canto de un pájaro. Finalmente, mientras que en la pieza de Casals la coda es una reiteración de la introducción (una suerte de preludeo y postludeo sobre tónica de *la* menor), en la versión de

⁶ La envoltura que Ginastera concibe para el tema de Casals nos recuerda el tratamiento dado por Luciano Berio a algunas de sus *Folk songs* (1964, pero pensamos en la versión para soprano y orquesta de 1973).

Ginastera la melodía presenta una extensión en el violonchelo, terminando en una cadencia en modo frigio (compases 71-88).

Pero Casals no es en realidad el autor del tema de *El cant dels ocells*, se trata de un aire folklórico que el gran violonchelista arregló para él mismo, e hizo famoso en sus giras internacionales como símbolo de la lucha del pueblo catalán por la libertad, en tiempos de la dictadura de Franco. Del mismo modo, otros temas glosados por Ginastera en los otros movimientos de *Glosses* provienen igualmente del folklore catalán, siempre a través de obras compuestas por Casals, tales como los aires de sardanas o las alabanzas a la Virgen de Montserrat. Recordemos además que Ginastera era también de origen parcialmente catalán, lo que pudo contribuir a acercarlo a estas músicas nacionales.

De alguna manera, esta obra de Ginastera reúne los tres tipos de cita. Por un lado, la versión de *Glosses sobre temas de Pau Casals* de 1977 para gran orquesta es una reescritura de la pieza homónima de 1976, para orquesta de cuerdas y quinteto de cuerdas *in lontano*, siendo la segunda versión una variación y una ampliación de la primera (como una especie de «glosa» de la misma obra anterior, lo que podría relacionarse con una idea extendida de la autocita). Por otro lado, la pieza está basada sobre temas tomados de obras de Casals que forman parte del repertorio de la música culta occidental (lo que correspondería a la cita erudita). Y finalmente, en la medida en que esos temas pertenecen igualmente a la tradición popular catalana, serían también una ilustración de la cita del folklore, aunque catalán y no latinoamericano.

1.5 · «OBERTURA PARA EL FAUSTO CRIOLLO», PARA ORQUESTA (1943)

Puede observarse que las citas que hemos presentado, desde el motivo de Webern a los temas de Casals, pertenecen a obras escritas por Ginastera a partir de 1958, cuando el compositor se aleja del nacionalismo y de las referencias folklóricas, para volcarse a temáticas «universalistas» (como lo ilustra la ópera *Bomarzo* o la cantata *Milena*). Sin la intención de hacer un inventario, mencionaremos otros compositores citados por Ginastera después de 1958: Chopin, Schubert, Brahms, o el célebre motivo BACH. Podemos además destacar las citas o evocaciones de materiales vinculados a la tradición de la música religiosa erudita occidental, tal como lo ilustra la obra *Turbae ad Passionem Gregorianam* (1974), para coro, tres

solistas y orquesta, que contiene claras alusiones a la *Pasión según San Mateo* de Bach y partes que recrean el canto gregoriano⁷.

Sin embargo, en su etapa nacionalista, Ginastera escribió una obra por entero basada en la cita erudita, pero con una intención claramente paródica, la *Obertura para el Fausto Criollo*. Ginastera retoma aquí algunos de los temas de la ópera *Faust* de Gounod, para reescribir la obertura de un nuevo *Fausto*, transformado en un «*Fausto criollo*», tal como aparece parodiado en el poema *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo. El procedimiento utilizado para producir el efecto paródico está constituido de un movimiento doble, de referencia y de diferencia: la referencia al texto de Gounod permite traer a la memoria la obra original, mientras que la diferencia provoca el contraste lúdico, la diversión. Evidentemente, puesto que se trata de un Fausto gauchesco, la diferencia está marcada por los materiales provenientes de la música criolla. La obra comienza con una introducción (compases 1-35) derivada por completo de la *Introduction* de la ópera de Gounod. Los primeros siete compases citan, de manera un poco transformada y condensada, los compases 1-22 de la *Introduction* compuesta por Gounod. A partir del compás 8, Ginastera cita casi textualmente el tema en imitación canónica enunciado en los compases 23-32 de la obertura de Gounod. Ginastera prolonga ese tema para alcanzar, con un *accelerando* gradual y ascendiendo en el registro, la entrada del tema principal (compás 36) de inspiración netamente folklórica. La entrada de este tema inspirado en el malambo constituye el primer gran contraste, que resulta sin duda sorpresivo, entre la cita del texto de Gounod y los temas tomados del folklore. Ese procedimiento de contraste entre los dos materiales (referencia/diferencia) estructura integralmente la obertura. El desarrollo, por ejemplo, consiste en un *fugato* que utiliza un tema extraído de la escena de la kermés (*Vin ou bière*) del Acto II del *Faust*, esta frase citada fielmente corresponde a los compases 43-50 de la escena de la kermés (que comienza con las palabras «*Jeune adepte du tonneau*»).

El efecto paródico es pues el resultado de un tratamiento inesperado de las citas del *Faust* de Gounod, a causa fundamentalmente del desplazamiento de contexto: de la ópera parisina al folklore (estilizado) de la pampa. Como lo observa Claude Bouché: «[La parodia] es al mismo tiempo un texto y otro texto, un texto dentro de otro texto que lo absorbe, y se confunde con él. Pensar un

⁷ Ginastera se definía como un católico practicante y a lo largo de su vida compuso varias obras sobre textos religiosos (Salmo 150, *Lamentaciones del profeta Jeremías* o la mencionada *Turbæ ad Passionem Gregorianam*), claramente emparentadas con la tradición de escritura de la música religiosa erudita occidental. Por otro lado, Ginastera también se sirve, como un recurso dramático, de pasajes de canto gregoriano en su ópera *Bomarzo*.

texto bajo la categoría de parodia es obligarse a verlo, de una sola mirada, como él mismo y como otra cosa...» (citado *in* Del Río, 1983: 106). Esto implica que la plena inteligencia de un texto paródico exigiría el conocimiento del texto parodiado, en este caso la ópera de Gounod, pero también requeriría las competencias para reconocer los elementos folklóricos provenientes de la música criolla (como el malambo) para comprender el sentido lúdico de un *Fausto criollo*.

2 · LA AUTOCITA

Si existe un elemento asociado de manera privilegiada a una búsqueda de continuidad de obra en obra, a través del ejercicio de la autocita, ese elemento es manifiestamente el «acorde de la guitarra». Casi omnipresente, aunque a menudo transformada, esta estructura que cita la sonoridad de las cuerdas al aire de la guitarra española, o criolla, aparece por primera vez en las *Danzas Argentinas* para piano (1937) y por última vez en la *Sonata para piano n° 3* (1982), la última composición de Ginastera. Este acorde tuvo una doble utilización a lo largo de la producción de Ginastera: por un lado, aparece como una alusión al universo gauchesco y, por otro lado, su estructura sufre diferentes elaboraciones para ser usada como elemento puramente musical, independientemente de su capacidad evocadora⁸.

En la *Sonata para piano n° 3*, que pertenece al último estilo de Ginastera, marcado por un retorno a los elementos folklóricos, el acorde se carga de toda su connotación nacionalista, como en su primera aparición cuarenta y cinco años antes en la *Danza del viejo boyero*. El acorde aparece en la *Sonata* (compuesta de un solo movimiento) seis compases antes del final con una estructura idéntica a la del «acorde de la guitarra» original (*mi2-la2-re3-sol3-si3-mi4*) aunque transpuesta al tritono inferior, y con la indicación de ejecución «*come chitarra*» (compás 107).

8 Sobre el aspecto simbólico de la guitarra ver Plesch (Melanie), "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología* n° 1, AAM, 1996, pp. 57-68.

2.1 · «CINCO CANCIONES POPULARES ARGENTINAS» (1943) Y «CUARTETO N° 2» (1958)

El *Cuarteto de cuerdas n° 2* es una obra clave en la producción de Ginastera, que marca un cambio significativo en su escritura. Mientras que el tercer movimiento (*Presto mágico*) constituye la primera composición dodecafónica de Ginastera, el cuarto movimiento (*Libero e rapsódico*) presenta por primera vez el empleo de micro-tonos o micro-intervalos reafirmando el aspecto innovador de este *Cuarteto*. El movimiento *Libero e rapsodico* consiste en un tema con tres variaciones, que dan la ocasión a cada uno de los cuatro instrumentos de tener el rol de solista. El Tema es presentado por el primer violín, la Variación I por el violonchelo, la Variación II por el segundo violín, y la Variación III por la viola. En esta última variación, en el compás 50, Ginastera inserta una autocita proveniente del *Triste*, que es la segunda de las *Cinco Canciones Populares Argentinas*, para voz y piano, obra compuesta en 1943. En efecto, desde el compás 50 hasta el 53, la viola cita la parte de la voz extraída de los compases 29-32 del *Triste*, incluyendo las palabras escritas a la manera de una línea cantada. El Ejemplo 1 presenta esta autocita declarada, con la referencia provista por Ginastera en la partitura misma (*Libero e rapsodico*, compases 50-53):

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four staves. The top two staves are for the voice, and the bottom two are for the piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "*)Tris - tees - el di - a sin sol tris - tees la no - che sin lu - na". The piano accompaniment features triplets and is marked with dynamics like *pp* and *dolciss.*

*) "TRISTE" de "Cinco Canciones Populares Argentinas".

Ejemplo 1.

Como puede notarse, esta melodía tomada del *Triste* es una melodía tonal sencilla (la armonía de *do* menor está implícita), mientras que la organización de las alturas en el movimiento del cuarteto en general es atonal, con el empleo del total cromático. Esta autocita aparece como una suerte de melodía interpolada,

que evoca el lirismo característico de la canción tradicional llamada *triste*⁹. Por su parte, el Tema del *Libero e rapsodico* posee ciertas características que también podrían emparentarlo al triste (o a su precursor el yaraví), tales como el carácter « *malincolico* » (indicado en la partitura), una cierta libertad rítmica, y la utilización de *portamenti* (de cuartos de tono) que recuerdan al *kenko*, sin que todo esto llegue a conformar una alusión transparente al triste. Podría decirse entonces que esos elementos en común asociados al triste, entre el Tema del *Libero e rapsodico* y la melodía del *Triste* autocitada (además de una estructura interválica en común, la quinta justa *sol-re*), son los que permitirían esta inserción de la autocita declarada de la melodía tonal del *Triste* en el contexto atonal del movimiento del cuarteto.

Ahora bien, esta autocita fue eliminada en la versión de este movimiento transcrito, unos años más tarde, para orquesta de cuerdas. Efectivamente, cuando este movimiento se transforma en el primer movimiento, *Variazioni per i solisti*, del *Concerto per corde* (1965)¹⁰, los cuatro compases correspondientes a la autocita del *Triste* son suprimidos, y del compás 48 se pasa directamente a la segunda mitad del compás 53, puesto que el compás 49 de *Variazioni per i solisti* está construido con la segunda mitad del compás 53 y también la segunda mitad del compás 54 del *Libero e rapsodico*. A partir del compás 50 de las *Variazioni per i solisti* (que es el compás 55 del *Libero e rapsodico*), se retoma el texto original, reescrito prácticamente sin modificaciones hasta el final del movimiento¹¹.

9 El triste, originario de Perú, fue la canción preferida en los salones desde Lima a Buenos Aires, durante la época colonial así como durante la lucha por la independencia (comienzos del siglo XIX). Después, a lo largo del siglo XIX, el triste perduró sobre todo en la región noroeste de Argentina, en Bolivia y en Perú. Aunque siempre se trate de una canción sentimental más bien melancólica, el triste puede presentar características musicales diferentes. Existe un tipo de triste con fuertes raíces indígenas que se parece mucho al yaraví (la antigua canción de origen quechua), mientras que otros tristes presentan una factura de melodía tonal europea. En fin, están los tristes netamente criollos que utilizan modos europeos al mismo tiempo que giros pentatónicos. El ritmo de los tristes es bastante libre, siguiendo la estructura de versos generalmente irregulares. El triste puede comportar, en la región de cultura quechua, los ornamentos y las inflexiones de la voz que son designados con la palabra quechua *kenko*. Esos ornamentos, especialmente cortos *glissandi* o *portamenti* que se producen en el momento del ataque de la nota, buscan acentuar la expresividad del canto.

10 Ginastera compone su *Concerto per corde* que es esencialmente un arreglo del *Cuarteto de cuerdas n° 2*, con el fin de responder a un encargo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela (la obra está dedicada al mecenas de la música venezolano Inocente Palacios). Los primeros cambios que presenta el *Concerto per corde* con relación al texto original del *Cuarteto* son la supresión del primer movimiento (*Allegro rustico*) y la modificación en el orden de sucesión de los otros cuatro movimientos. El cuarto movimiento del cuarteto (*Libero e rapsodico*) se convierte en el primero del *Concerto* (*Variazioni per i solisti*). El segundo movimiento (*Adagio angoscioso*) se convierte en el tercero. El *Presto mágico*, el movimiento dodecafónico, deviene el segundo (*Scherzo fantastico*). Finalmente el último movimiento del cuarteto (*Furioso*) sigue siendo el último movimiento en el *Concerto* (*Finale furioso*). A pesar de estas permutaciones, la alternancia de movimientos rápidos y lentos es conservada.

11 Señalemos que en la versión revisada del *Cuarteto* del año 1968 esta autocita también fue eliminada, con el mismo procedimiento.

La eliminación de los cuatro compases de la autocita del *Triste* constituye la única modificación aportada al movimiento *Libero e rapsodico* en este trabajo de transcripción para orquesta de cuerdas, con la excepción de algunos retoques muy menores y del agregado de la parte de contrabajo.

Se podría decir que la eliminación de esta autocita, así como la mayoría de las modificaciones efectuadas en el resto de los movimientos del *Cuarteto* al ser transcritos como *Concerto per corde*, parecen obedecer al propósito de «modernizar» aún más el lenguaje de la obra. En efecto, el lenguaje neotonal¹² utilizado por Ginastera en su período nacionalista había asimilado con facilidad la organización modal o tonal de los materiales folklóricos. De hecho el aspecto tonal del folklore es uno de los aspectos fundamentales que intervienen en el proceso de elaboración y recreación característico del «folklore imaginario», con el empleo de los modos antiguos o de los modos pentatónicos de fuente folklórica. Por el contrario, la organización cromática atonal del lenguaje que Ginastera pone en práctica a partir del *Cuarteto n.º 2*, admite con dificultad la alusión folklórica de características diatónicas o con patrones rítmicos fijos. De ahí probablemente el gesto de Ginastera de suprimir la autocita de la frase en *do* menor del *Triste*¹³. La actualización que se propone Ginastera a través de la reescritura del *Cuarteto* (tanto en el *Concerto per corde* de 1965 como en la revisión definitiva del *Cuarteto*

12 Quizás no esté de más precisar que utilizamos el término «neotonalidad» (tal como lo emplean Adorno, Salzman, Salzer, etc.), para referirnos al lenguaje de la tonalidad ampliada de la primera mitad del siglo XX, renovada particularmente por el aporte de elementos externos a la tonalidad centroeuropea establecida, y que se aplica a la música de Stravinsky, Hindemith o El Grupo de los Seis. Ese lenguaje neotonal se caracteriza por el uso de la politonalidad, de modos «exóticos», los modos antiguos, escalas artificiales, poliacordes, división simétrica de la octava, sustituciones de acordes, el recurso de los ostinatos o los pedales para crear polarizaciones, y la inclusión de pasajes atonales. La *Danza del viejo boyero* (la primera de las tres *Danzas Argentinas* para piano, 1937) de Ginastera ilustra bien este lenguaje neotonal, ya que presenta el contraste entre teclas blancas (mano derecha) y teclas negras (mano izquierda), con diversas combinaciones politonales: contiene ostinatos en modo pentatónico sobre *sol bemol* y sobre *mi bemol*, modo frigio, tonalidad de *Do* mayor, modo pentatónico sobre *mi becuadro*, y la tónica final de la pieza se resuelve en *mi* frigio. En su entrevista con Lilian Tan en 1981, Ginastera califica su lenguaje nacionalista como «tonal y politonal» (Tan, 1984: 7), por nuestra parte preferimos el término «neotonal».

13 El tercer movimiento del cuarteto, *Presto magico*, en su primera versión de 1958, contenía una sección de nueve compases (230-238) que consistía en una alusión transparente al malambo. A propósito de esa sección, en su tesis escrita en 1964 David Wallace señala: «En el pasaje de transición que comienza en el compás 229, Ginastera nos recuerda que es un compositor argentino y no europeo haciendo uso del sistema dodecafónico, pues inserta algunos compases de pizzicato en un ritmo de *malambo*, pero usando acordes que emplean los doce sonidos dentro de cada compás» (Wallace, 1964: 238). Esta sección, al igual que la cita del *Triste*, fue eliminada cuando el *Presto magico* se convierte en el segundo movimiento (*Scherzo fantastico*) del *Concerto per corde*, en la transcripción efectuada por Ginastera en 1965. Esta sección suprimida fue reemplazada por cuatro compases durante los cuales cada instrumento debe producir el sonido indeterminado más agudo posible (no armónico). De esta manera, la alusión folklórica característica del estilo nacionalista deja el lugar a un efecto aleatorio, que es propio del lenguaje neoespressionista de Ginastera. Esa misma modificación fue introducida también en la revisión del cuarteto de 1968, que es la versión definitiva del *Cuarteto*, sustituyendo a la de 1958.

de 1968), significa la eliminación de las alusiones folklóricas transparentes, ligadas a su obra nacionalista anterior, y la inclusión de más procedimientos aleatorios y de micro-intervalos, característicos de su lenguaje «neo-expresionista».

Otra autocita declarada, parecida a la que acabamos de ilustrar, puede encontrarse en el segundo movimiento (*Adagio passionato*) de la *Sonata para violoncello y piano*, también con la referencia indicada en la partitura. Ginastera tomó esta autocita de su *Cuarteto de cuerdas nº 3 con soprano* (1973), del tercer movimiento (*Amoroso*). El motivo extraído pertenece a la parte de la soprano (compases 54-55), cantado con la palabra «amor». En la *Sonata*, este motivo aparece citado literalmente en la parte del violonchelo (compás 13 del *Adagio*), incluyendo la palabra «amor» escrita entre paréntesis. Aquí se trata de una autocita de significación autobiográfica: el mensaje de amor está destinado a la esposa del compositor, la violonchelista Aurora Nátola, a quien esta *Sonata* está dedicada («a mi querida Aurora»), y quien estrenó la obra en Nueva York en 1979. Cabe notar que en ambos casos de autocita declarada, los pasajes extraídos provienen de partes destinadas a la voz y que por lo tanto llevan texto, el cual también es incluido en la cita, aunque solo sea en forma escrita reservada al lector de la partitura, como portador de la información necesaria para comprender la intención de la autocita.

2.2 · «DOCE PRELUDIOS AMERICANOS» PARA PIANO (1944) Y «SONATA PARA GUITARRA» (1976)

El cuarto de los *Doce preludios americanos* para piano tiene el título de *Vidala*, en referencia a la canción folklórica característica de la región andina del noroeste argentino, de fuerte tradición quechua. Ciertamente la melodía de este *Preludio americano* se asemeja de manera evidente a una melodía de vidala. El Ejemplo 2 muestra la primera frase del preludio (compases 1-4):

Adagio (♩ = 52)

p

Ejemplo 2.

Por otro lado, en el prefacio de la partitura de la *Sonata para guitarra* (publicada en 1981 por Boosey & Hawkes), Ginastera describe de este modo el comienzo de la obra: «El primer movimiento, *Esordio*, consiste en una entrada solemne seguida por un canto inspirado en la música Quechua...». El Ejemplo 3 presenta el «canto de inspiración quechua» que aparece en la segunda parte del primer movimiento (*Poco più mosso*, compases 1-8):

Poco più mosso ♩ = 76

tastiera

p dolce

Ejemplo 3.

Como puede notarse, este canto recuerda claramente a la melodía de *Vidala* (*Preludio americano n.º 4*), lo que nos permite ver aquí una práctica de autocita, a saber, el reemplazo de una misma melodía, ligeramente modificada, en una pieza compuesta treinta y dos años más tarde. Es interesante notar que esta autocita, aunque provenga de una obra del «nacionalismo objetivo», se integra perfectamente en el discurso de la *Sonata para guitarra*, lo que afirma el retorno a las alusiones folklóricas que Ginastera efectúa en su estilo final a partir de 1973 (a diferencia de la autocita del *Triste*, que como hemos visto, fue eliminada al comienzo del estilo «neo-expresionista», en el momento en que Ginastera se alejaba más de las referencias folklóricas, en la década de 1960)¹⁴.

La descripción de esta melodía en la *Sonata para guitarra* como un «canto de inspiración Quechua» es más opaca que en el *Preludio americano* donde es designada por su título específico de *Vidala* quizás porque esta pieza pertenece al primer período nacionalista, cuando Ginastera estaba profundamente ligado

¹⁴ En muchos casos, el análisis del trabajo de reescritura practicado por Ginastera da cuenta de los cambios significativos producidos en su lenguaje a lo largo de su vida creadora. Esos cambios importantes, esos factores de discontinuidad en el estilo de Ginastera, son los que la periodización de su obra (en cuatro períodos bien caracterizados) permite ilustrar, ya que, como lo sostiene el historiador Jacques Le Goff, «la periodización es el principal instrumento de inteligibilidad de los cambios significativos» (Le Goff, 1988: 218).

a las referencias folklóricas. En cambio, en el momento en que Ginastera escribe la *Sonata para guitarra* es ya un compositor reconocido a nivel internacional, por lo que el prefacio de la *Sonata* se dirige a un público amplio que bien podría no comprender una referencia demasiado precisa al folklore argentino. En este caso, Ginastera no declara la autocita, pero la mención a la «melodía quechua» (que parece aludir a la *Vidala*) y la casi literal repetición de la línea melódica nos hacen pensar que se trata de una autocita consciente o voluntaria¹⁵.

Comparando las dos versiones, se observan diferencias de orden armónico significativas. En el caso del preludio para piano, la melodía de vidala comporta una armonización tonal propia de la música culta europea del comienzo del siglo xx. Esta armonización confiere a la melodía una expresión más criolla que indígena, ya que la música criolla, por su tradición en parte europea, emplea la armonía tonal. En cambio, la armonización de esta misma melodía en la *Sonata para guitarra* utiliza el total cromático, presentando entre otras variantes la estructura interválica 0-5-6 (*sol bemol-do-fa, si bemol-mi-la*), característica del lenguaje atonal de Ginastera. En cierta medida, ese lenguaje armónico no funcional pone más en evidencia la inspiración indígena de la melodía.

En efecto, la segunda utilización de la melodía, es decir en la *Sonata para guitarra*, pareciera aproximarse más a una vidala auténtica que la primera versión empleada en el *Preludio americano*. Por un lado, la melodía en la *Sonata para guitarra* presenta una cuarta aumentada (*fá-si*), intervalo característico del modo lidio utilizado en las más antiguas melodías de vidalas. Por otra parte, la melodía saca partido del timbre de la guitarra, más evocadora del folklore que el piano, utilizando también el acompañamiento de percusión (*tambora*) en los compases 5-8, que imita la sonoridad del bombo, o bien de la caja. Tradicionalmente, la vidala se acompaña con un instrumento de percusión, el bombo o la caja, que sigue el ritmo del canto. Para reproducir esta práctica, Ginastera pide al guitarrista que golpee (del compás 5 al compás 8) las cuerdas con el pulgar para obtener un efecto percusivo llamado *tambora*, reforzando el ritmo de la melodía. Ese ritmo, que es ciertamente un ritmo básico de vidala, es casi idéntico en las dos versiones.

15 Los *Doce Preludios americanos* para piano fueron objeto de otra autocita señalada por Scarabino (Scarabino, 1996: 5), la del *Preludio americano* n° 12 (*En el primer modo pentatónico mayor*) que se encuentra en el final de la pieza sinfónica *Popol Vuh* (obra en la que trabajara Ginastera hasta su muerte, y que quedara inconclusa). Por otra parte, podríamos señalar que el título *En el primer modo pentatónico mayor* remite a la clasificación de los modos pentatónicos utilizada por Carlos Vega (Vega, 1944), por lo que Ginastera posiblemente lo haya tomado de Vega.

3 · LA CITA FOLKLÓRICA

Como mencionamos al comienzo de este artículo, debido a la abundancia de materiales folklóricos que pueden encontrarse en la obra nacionalista de Ginastera, nos limitaremos, para el caso de la cita folklórica, a las escasas citas declaradas a través de referencias puntuales suministradas por el compositor. Por ejemplo, la melodía de la *Sonata para guitarra*, objeto de la última autocita analizada más arriba, que Ginastera describe como «un canto inspirado de la música Quechua», podría consistir en una cita auténtica de una vidala, pero también podría ser una melodía escrita por Ginastera, imitando los rasgos que permiten evocar a una vidala. De todas maneras, como ya se ha dicho, resulta bastante difícil e incluso irrelevante establecer esa distinción, pues recordando lo que sostiene Butor, que toda obra es una obra colectiva, el aporte del folkllore a la obra de Ginastera es igualmente importante, aunque se trate de citas, de alusiones o de recreaciones. Es interesante notar que los pocos casos de cita folklórica declarada no provienen, como hubiéramos esperado, de obras del «nacionalismo objetivo» (el momento de relación más directa de Ginastera con el folkllore) sino de obras del estilo final de Ginastera, cuando el compositor retorna, a juzgar por estos ejemplos, a las fuentes folklóricas.

3.1 · «SONATA PARA PIANO N° 2» (1981)

En el prefacio de la partitura de la *Sonata n° 2 para piano* (publicada por Boosey & Hawkes en 1981), el autor dice: «Esta obra es en tres movimientos. El primero, *Allegro*, tiene un tema principal, una *quasi* introducción y conclusión, con un desarrollo basado en diferentes danzas y canciones, entre ellos el argentino *Palapala*». Ciertamente, en el compás 135 del primer movimiento comienza la cita casi literal de la melodía del *Pala-pala*, un aire muy popular y, por lo tanto, fácilmente reconocible.

La música del *Pala-pala* está compuesta por cuatro frases, de dos compases cada una, siguiendo el diseño [a-a-b-a']. Esta melodía de cuatro frases sirve para cantar una estrofa. En su cita, Ginastera retiene solo la frase [a], reiterándola tres veces para darle la misma duración de la estrofa del *Pala-pala*. El *pala-pala* es una danza folklórica de pareja, típica del noroeste argentino, y cuyo origen podría remontar a una antigua danza indígena. Sin embargo, la música conocida como *Pala-pala* es bastante reciente, y no es de origen indígena sino que

es criolla. La palabra «*pala-pala*», que proviene de la lengua quechua, significa «cuervo», y justamente la coreografía del *Pala-pala* imita, con la ayuda del poncho, el movimiento de las alas de un pájaro, lo que sería una huella de la antigua danza indígena.

Una vez más en el prefacio de la partitura de esta segunda sonata para piano, penúltima composición de Ginastera, el autor señala otras relaciones entre su pieza y el folklore. Sin embargo, estas menciones no tienen la misma especificidad que la referencia directa al *Pala-pala*. A propósito del segundo movimiento (*Adagio sereno- Scorrevole- Ripresa dell'Adagio*), Ginastera escribe: «La primera parte es un *harawi* [yaraví], una melancólica canción de amor, en modo pentatónico precolombino originario de Cuzco, con las características inflexiones vocales de las civilizaciones primitivas». En lo que respecta al tercer movimiento (*Ostinato aymarâ*), el autor lo describe así: «El tercer movimiento, *Ostinato aymarâ*, tiene la forma de una toccata cuyo ritmo fundamental proviene de la danza llamada *karnavalito* [carnavalito]. Este movimiento es sólido e impetuoso, como es característico de la música de América del sur»¹⁶.

La cita del *Pala-pala* constituye uno de los raros ejemplos de cita literal declarada de una melodía folklórica conocida y reconocible. En cambio, los casos del yaraví o del carnavalito representan la práctica más frecuente, aquella que es característica del «folklore imaginario», por la cual ciertos elementos seleccionados son precisamente citados (como el ritmo del carnavalito) mientras otros sufren transformaciones significativas.

3.2 · «PUNEÑA N° 2» PARA VIOLONCHELO SOLO (1976)

Los dos movimientos que componen esta obra llevan títulos referenciales a la música folklórica: *Harawi* y *Wayno Karnavalito*. El primer movimiento, *Harawi* (yaraví), contiene una nueva cita folklórica declarada, aunque la referencia esta vez resulta mucho más opaca. En el compás 19, puede leerse esta indicación en francés en la partitura: «*Métamorphose d'un thème precolumbien [sic] du Cuzco*»¹⁷.

¹⁶ Damos entre corchetes o paréntesis el nombre del aire folklórico tal como se encuentra generalmente escrito en español.

¹⁷ Señalemos que la *Puneña n° 2*, escrita en homenaje al mecenas y director de orquesta Paul Sacher, forma parte del ciclo *Doce homenajes a Paul Sacher para violonchelo solo*, y está basada en el motivo construido por las notas-letras del apellido de Sacher. Ginastera indica en la partitura el nombre de las notas que van creando el nombre de Sacher (*mi bemol, la, do, si, mi becuadro y re*). Es posible que el hecho de señalar así la fuente del primer tema (el nombre de

Tomando en cuenta el título de la pieza, puede presumirse que ese tema metamorfoseado proviene de un yaraví, que es justamente un tipo de canción muy antiguo de origen precolombino, y característico de la cultura quechua (lo que explicaría la referencia a Cuzco, antigua capital del imperio inca).

Como la referencia es vaga, es difícil saber si Ginastera tomó efectivamente un tema real para someterlo a diversas transformaciones o si se trata una vez más de un ejercicio de «folklore imaginario». Pueden notarse, en este tema metamorfoseado, ciertos rasgos característicos del yaraví en general, tales como la libertad rítmica, el modo pentatónico, o los adornos que, asociados al microtonalismo, imitan la manera de ornamentar llamada *kenko*. Pero en esta cita declarada, no nos es posible identificar el tema original, pues la referencia es opaca y el tema evocado no nos resulta reconocible (aunque lo sea tal vez para un oyente más informado sobre la música de esa región).

Podemos mencionar un último ejemplo de cita folklórica declarada a través de una referencia provista en la partitura. Se encuentra en el cuarto movimiento, *Allegro con fuoco*, de la *Sonata para violoncello y piano* de 1979, una vez más en una obra del estilo final de Ginastera. En efecto, en el compás 24 de ese movimiento puede leerse la indicación «*Ritmo di Karnavalito*»¹⁸. Aunque la referencia señala únicamente la utilización del pie rítmico del carnavalito, el movimiento presenta también algunas evocaciones de melodías de carnavalito, con el empleo de ciertos giros pentatónicos (como en los compases 148-153).

Se podría decir que en su práctica de citar modelos folklóricos, particularmente en los casos del yaraví y del carnavalito, Ginastera no se limita a citar materiales musicales sino que trata además de apropiarse de sus diferentes *pathos*, de sus «afectos». Por ejemplo, el yaraví, que fue definido por Carlos Vega como «la canción más triste del mundo» (Vega, 1965: 263), da a Ginastera la posibilidad de lograr una expresión intensa y grave. En cambio, el carnavalito le procura una expresión de vitalidad y de euforia.

No podríamos afirmar que todas las relaciones intertextuales que hemos presentado, y todas las que puedan encontrarse en la música de Ginastera, estén ahí para ser comprendidas por el oyente, sobre todo en la situación de una primera escucha, más allá de que en muchos casos Ginastera haya suministrado

Sacher) en la partitura, haya llevado a Ginastera a suministrar igualmente en la partitura la referencia para el segundo tema («Metamorfosis de un tema precolombino de Cuzco»).

18 Ginastera conserva la antigua convención (ya dejado de lado por Beethoven) de emplear como idioma el italiano para todas las indicaciones dadas en la partitura. Sería un gesto más por parte de Ginastera de respeto o de obediencia a la tradición académica europea, aunque el efecto puede resultar de alguna manera paródico.

algunas referencias a través de títulos o notas (*paratextos*) para guiar al oyente hacia el horizonte de recepción adecuado. En especial ciertos aspectos de la práctica de reescritura de Ginastera parecen más ligados a determinadas estrategias eficaces de composición que a la producción de gestos destinados a ser puntualmente percibidos.

El reconocimiento de los fragmentos wagnerianos no sería indispensable para una comprensión de la *Sonata para guitarra*, así como el conocimiento de la danza del *Pala-pala* no es necesario para apreciar la *Sonata para piano n° 2*. Sin embargo, una recepción que no tuviera en cuenta esos aspectos constitutivos de la obra ligados a la práctica de la cita, sería una recepción incompleta o, según la expresión de Genette, «amputada», pues le faltaría la percepción de la obra en segundo grado (Genette, 1997: 190). Es cierto que el hecho de que una recepción sea incompleta no quiere decir por eso que pueda ser calificada de estéticamente inferior. Pero, por su parte, una recepción capaz de identificar todas o la mayor parte de las referencias intediscursivas, si bien no es necesariamente mejor en tanto que experiencia estética, es sin duda más lúcida o por lo menos más acorde con el objeto artístico propuesto por el compositor.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W. (2011) *Escritos musicales V*, Madrid, Akal.
- ARETZ, ISABEL (1952) *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- (1980) *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- BÉHAGUE, GERARD (1979) *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- BUTOR, MICHEL (1968) *Répertoire III*, Paris, Les éditions de Minuit.
- CARBALLO, ERICK (2006) *De la pampa al cielo: The Development of Tonality in the Compositional Language of Alberto Ginastera*, Ph. D. diss., Indiana University.
- COMPAGNON, ANTOINE (1979) *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHASE, GILBERT (1957a) «Alberto Ginastera : Argentine Composer», *Musical Quarterly*, n° 43, October, pp. 439-460.
- (1957b) «Alberto Ginastera : Portrait of an Argentine Composer», *Tempo*, n° 44, summer, pp. 11-16.
- (1958) «Creative Trends in Latin American Music I», *Tempo*, n° 48, summer, pp. 28-34.
- (1980) «Ginastera, Alberto (Evaristo)», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, pp. 387-390.

- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX (1972) *Capitalisme et schizophrénie. Tome I : L'anti-Cédepe*, Paris, Les éditions de Minuit.
- DEL RIO, CARMEN (1983) *Jorge Luis Borges y la ficción: el conocimiento como ficción*, Miami, Florida, Ediciones Universal.
- ÉSCAL, FRANÇOISE (1984) *Le Compositeur et ses modèles*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (1996) *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann.
- GENETTE, GÉRARD (1982): *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1997) «La Fonction artistique», en «L'œuvre de l'art II: La relation» «esthétique», Paris, Éditions du Seuil.
- GINASTERA, ALBERTO (1946) «Eight From the Argentine», *Modern Music*, vol. 23, winter-fall, pp. 266-272.
- (1948) «Notas sobre la música moderna argentina», *Revista Musical Chilena*, Año 4, n° 31, octubre-noviembre, pp. 21-28.
- (1958) «Tendencias actuales de la música», *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, n° 6, cuarto trimestre, pp. 19-32.
- (1960) «150 años de música argentina», *Homenaje a la Revolución de Mayo, 1810-1960*, Buenos Aires, Del Atlántico, pp. 41-54.
- (1962) «Alberto Ginastera Speaks», *Musical America*, vol. LXXXII, n° 10, October, pp. 10-11.
- (1967) «Personal Viewpoints», *Tempo*, n° 81, summer, pp. 26-29.
- (1981) «Homage to Bela Bartok», *Tempo*, n° 136, March, pp. 3-4.
- GÓMEZ GARCÍA, ZOILA (1985) Prólogo de *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, pp. 5-27.
- KING, JOHN (1990) «Sur y la cultura argentina en la década del treinta», dans *Le Discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux-guerres 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle (*América*, cahiers du Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, n° 4/5), pp. 381-391.
- KUSS, MALENA (1980a) «Ginastera's Cello Sonata», *Tempo*, n° 132, March, pp. 41-42.
- (1986) Introduction to *Alberto Ginastera: A Complete Catalogue*, rev. ed., New York, Boosey & Hawkes.
- (2002) «Ginastera, Alberto», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, pp. 974-982.
- (2005) «Il pensiero occidentale da un punto di vista transculturale (la decolonizzazione dell'America latina)», en *Enciclopedia della musica*, vol. V: *L'unità della musica*, a cura di J.J. Nattiez, Torino, Einaudi, pp. 32-62.
- LE GOFF, JACQUES (1988) *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1962) *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- MOREUX, SERGE (1949) *Béla Bartók. Sa vie – Ses œuvres – Son langage*, Paris, Richard-Masse éditeurs.

- PLESCH, MELANIE (1996) «La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo», *Revista Argentina de Musicología* n° 1, AAM, pp. 57-68.
- (2002) «De mozas donosas y gauchos matreros», *Huellas*, Universidad de Cuyo, n° 2, pp. 24-31.
- SALZMAN, ERIC (1972) *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Lerú.
- SCARABINO, GUILLERMO (1996) *Alberto Ginastera: Técnicas y estilos (1935-1950)*, Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, Cuaderno n° 2.
- SCHWARTZ-KATES, DEBORAH (1997) *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (1890-1955)*, Ph. D. diss., University of Texas, Austin.
- (2001) «Ginastera, Alberto (Evaristo)», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, vol. 9, pp. 875-879.
- (2010) *Alberto Ginastera. A Research and Information Guide*, New York and London, Routledge.
- SOTTILE, ANTONIETA (2007) *Alberto Ginastera. Le(s) style(s) d'un compositeur argentin*, Paris, Éditions de L'Harmattan (*Univers musical*).
- SUAREZ URTUBEY, POLA (1967) *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- (1968) «Ginastera's Bomarzo», *Tempo*, n° 84, spring, pp. 14-21.
- (1972) *Alberto Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Lerú.
- (1986) «Alberto Ginastera (1916-1983)», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año 7, n° 7, pp. 137-152.
- (1999) «Ginastera, Alberto», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, pp. 625-642.
- TABOR, MICHELLE (1994) «Alberto Ginastera's Late Instrumental Style», *Latin American Music Review*, vol. 15, n° 1, spring-summer, pp. 1-31.
- TAN, LILIAN (1984) «An Interview with Alberto Ginastera», *American Music Teacher*, XXXIII, 3, pp. 6-8.
- VEGA, CARLOS (1944) *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Lo-sada.
- (1986) (1ª ed. 1952): *Las danzas populares argentinas, tomo II*, Buenos Aires, Dirección Nacional de Música, Ministerio de Educación y Justicia.
- (1956) *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- (1965) *Las canciones folklóricas argentinas*, Buenos Aires, Instituto de Musicología, Ministerio de Educación de la Nación.
- WALLACE, DAVID EDWARD (1964) *Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition*, Ph. D. diss., Northwestern University, Illinois.
- WISEMAN, CYNTHIA (1985) «Alberto Ginastera», *Guitar Review*, Vol. 61, spring, pp. 11-14.

Registro bibliográfico

SOTTILE, A.: «La práctica de la cita en Alberto Ginastera», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 16, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2016, pp. 131-156.

Descriptores / Describers

Cita · Ginastera · análisis musical / quotation · Ginastera · musical analysis