

Ginastera (1916–1983): La trayectoria de un método

Malena Kuss

Ginastera (1916–1983): La trayectoria de un método

En rasgos generales, la poética musical de Alberto Ginastera (1916–1983) reúne los procedimientos compositivos de mayor proyección en el siglo XX, que a su vez sirvieron para desarrollar sistemas analíticos basados en estudios de compositores canónicos. La interpenetración laberíntica que emerge del proceso de transferir y recomponer elementos de una obra a otra, inherente a la trayectoria de su método, puede involucrar un elemento generativo tomado de una obra anterior, o toda una enunciación reelaborada como metamorfosis, creando una densa trama de relaciones intratextuales proyectadas a diferentes niveles de sus propios textos, que a su vez convierte cada presentación en una “obra en progreso”. A partir del *Segundo Cuarteto de Cuerdas*, Op. 26 (1958), sus propiedades estructurales, su criptografía y su relación dialógica con obras paradigmáticas del género, y también de su arreglo o *Bearbeitung* como *Concerto per corde*, Op. 33 (1965), se expanden coordenadas interpretativas dirigidas a descifrar la vasta red intratextual que, atravesando su trayectoria compositiva, verifica la congruencia entre su poética y los sistemas de construcción musical que definieron la modernidad en el siglo XX.

Palabras clave: Alberto Ginastera — *Segundo Cuarteto de Cuerdas*, Op. 26 (1958) — Alban Berg — *Suite lírica* (1926) — *Bearbeitung* — sistemas analíticos — fuentes

Ginastera (1916–1983): The progress of a method

In general terms, the musical poetics of Alberto Ginastera (1916–1983) subsumes seminal 20th-century compositional procedures, which, in turn, served to develop analytical systems based on studies of canonic composers. The labyrinthine interpenetration that emerges from the process of transferring and recomposing materials from one work to another, inherent to the progress of Ginastera’s method, can involve a generative element taken from a previous work or an entire enunciation re-elaborated as metamorphosis, creating a dense web of intratextual relationships, which, projected at different levels of his compositions, turns each presentation into a “work in progress”. From an analysis of the *Segundo Cuarteto de Cuerdas* (1958) that probes its structural properties, its cryptography, and its dialogical relationships with paradigms of the genre, as well as the quartet’s arrangement or *Bearbeitung* as *Concerto per corde*, Op. 33 (1965), this inquiry broadens its scope to other cases of “recomposition” and the analytical systems subtending them in a partial attempt to map the vast intratextual web permeating Ginastera’s creative journey, which itself verifies the congruence between his poetics and the approaches to musical construction that defined modernity in the twentieth century.

Keywords: Alberto Ginastera — *Segundo Cuarteto de Cuerdas*, Op. 26 (1958) — Alban Berg — *Lyric Suite* (1926) — *Bearbeitung* — analytical systems — sources

Los procedimientos compositivos de Ginastera sugieren una afinidad intrínseca con la tendencia de Bartók de simetrizar la base modal de la música de tradición oral ¹, la tendencia de Berg de cifrar o “labrar” la dramaturgia de una obra en redes complejas de series y material motivico derivados de una serie básica² (por cierto en el *Segundo Cuarteto de Cuerdas*, Op. 26 [1958], en *Cantata para América mágica*, Op. 27 [1960], en *Don Rodrigo*, Op. 31 [1964] y en *Bomarzo*, Op. 34 [1967]), y con la tendencia de Berg como de Webern, de incluir o centrar obras en movimientos palindrómicos (*Cantata para América mágica*, Op. 27 [1960], IV, “Interludio fantástico”; y *Sonata for Cello and Piano*, Op. 49 [1979], III, “Presto mormoroso”).

En Ginastera, la referencialidad a ciclos interválicos data desde composiciones tempranas que son referenciales al ciclo interválico 7 (de quintas perfectas), del cual la escala pentatónica anhemitónica es un segmento, y al ciclo interválico 3 (la base octatónica con interacción modal en la *Sonata para piano*, Op. 22 (1952) (Ejemplo 1); hacia obras parcialmente dodecafónicas compuestas entre 1958 y 1967 (“la década serial”) en la que la construcción de series progresa del ciclo interválico 7 al ciclo interválico 1 (Ejemplo 2), expandiendo en la década del 70 el potencial de lo que Ginastera llamó “el total cromático”, como por ejemplo en el *String Quartet No. 3*, Op. 40 (1973); y en una densa y casi sistemática aplicación de la tonalidad axial en sus dos últimas obras (*Sonata No. 2 for Piano*, Op. 53 [1981] y *Sonata No. 3 for Piano*, Op. 54 [1982])³, en las

1 Malena Kuss: “The structural role of folk elements in 20th-century art music”, en Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Angelo Pompilio, y Donatella Restani (eds.): *Proceedings of the XIVth Congress, International Musicological Society: Transmission and Reception of Musical Culture* (Turín: EDT/Musica, 1990), vol. III, 99–120. Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1984).

2 Willi Reich: *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund Adorno und Ernst Krenek* (Viena: Herbert Reichner Verlag, 1937). Este estudio, completamente reescrito por Willi Reich, fue publicado en alemán en 1963 (*Alban Berg: Leben und Werk* [Zurich: Atlantis Verlag]) y traducido al inglés por Cornelius Cardew en 1965 (*Alban Berg* [Londres: Thames and Hudson; Nueva York: Harcourt, Brace, and World, Inc.]). Reich tuvo acceso a los escritos de Berg y a todas las obras autorizadas del compositor pocos meses después de su muerte el 23 de diciembre de 1935 (1965: 7). En la traducción inglesa (1965) de la revisión de 1963, la *Suite lírica* está esquemática y rutinariamente tratada en páginas 149–152. H.F. Redlich: *Alban Berg: Versuch eine Würdigung* (Viena: Universal Edition, 1957). *Alban Berg: The Man and his Music* (Londres: John Calder, 1957). George Perle: *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1962, primera edición); 6^a edición revisada (1991). Mosco Carner: *Alban Berg: The Man and the Work* (Londres: Duckworth, 1975; Nueva York: Holmes and Meier Publishers, 1977). Douglas Jarman: *The Music of Alban Berg* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1979). George Perle: *The Operas of Alban Berg: Volume One / Wozzeck; Volume Two / Lulu* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1980 y 1985). George Perle: *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995).

3 En este artículo cito las obras de Ginastera en los idiomas escogidos por el compositor para

Ejemplo 1: Ciclos interválicos y escalas

Segmento pentatónico anhemitónico simétrico

Modos como expansiones del segmento pentatónico anhemitónico

Modo dórico, simétrico

Escala octatónica "B", transformación compositiva del modo Dórico

Escala octatónica "B", con entrelazamiento de dos células Z (Treitler, nota 9) con intervalo 3

Serie básica, *Don Rodrigo* (1964)

Estructural en Bartók, *4th String Quartet* (1928); Berg, *Lulu* (1935) y Ginastera, *Don Rodrigo* (1964) (ver Kuss 1990, nota 1).

Escala octatónica "B"

Ambas referibles al intervalo 3 (tercera menor)

Escala octatónica "A"

Organización de alturas, Ginastera, *Sonata para piano*, Op. 22 (1952), Movimiento I, primer tema. Escala octatónica "A" con interacción modal en La de los modos eolio y dórico.

Ejemplo 2: Series y ciclos interválticos

A) Serie básica, 2º Cuarteto de Cuerdas, Op. 26 (1958), Movimiento III
(primera composición en la que Ginastera emplea el método con doce notas)

Serie ordenada Serie no ordenada (tropo)

Serie ordenada Movimiento II Serie no ordenada (tropo)

B) Serie básica, *Cantata para América mágica*, Op. 27 (1960), Movimiento IV, "Interludio fantástico"

Serie ordenada Serie no ordenada (tropo)

Ciclo interváltico 7 Mejor orden normal

C) *Don Rodrigo*, Op. 31 (1964), primera ópera
SERIE BÁSICA

Ordenada

Ciclo interváltico Mejor orden normal

Serie de Rodrigo derivada de la serie básica, primera generación Serie de Florinda (para II/5 y III/9), 2ª generación (derivada de tricordes de la serie de Rodrigo)

D) *Violín Concerto*, Op. 30 (1963), serie básica (ver serie de Florinda en *Don Rodrigo*)

Serie ordenada Mejor orden normal

E) *Bomarzo*, Op. 34 (1967), segunda ópera
Serie ordenada, díadas de suma 11
(tonalidad axial)

Serie ordenada, díadas de suma 11 (tonalidad axial) Mejor orden normal

Tema del hechicero, *Panambí*, Op. 1 (1934-1937)

A, B, C: referible al ciclo interváltico 7
D, E: referible al ciclo interváltico 1

que conjuga el potencial simétrico de contextos octatónicos, *sets* referibles a la escala pentatónica anhemitónica, y *clusters* de semitonos (ciclo interválico 1) inversamente complementarios⁴. En rasgos generales, esta progresión del método incluye los procedimientos compositivos de mayor proyección en el siglo XX, que a su vez sirvieron para desarrollar sistemas analíticos basados en estudios de compositores canónicos.

Entre las 53 obras autorizadas que Ginastera completó entre el ballet *Panambí* (1934–37) y la *Sonata No. 3 for Piano*, Op. 54 (1982), el *Segundo Cuarteto de Cuerdas*, Op. 26 (1958) es la obra cardinal en la que el compositor parcialmente invierte la relación entre IDEA y ESTILO⁵, o entre idea y modelos genéricos, sin duda por la necesidad de proveerla de un significado existencial que permanece relativamente ausente en las obras que la preceden (del Op. 1 al Op. 25). El *Segundo Cuarteto de Cuerdas*, Op. 26 (1958), comisionado por la Elizabeth Sprague Coolidge Foundation de la Library of Congress en Washington, D.C., para el Primer Festival Interamericano de Música, fue estrenado el 19 de abril de 1958 por el Juilliard Quartet y está dedicado a Harold Spivacke, Jefe de la Sección de Música de la Library of Congress desde 1937 hasta 1972.

La *Suite lírica* (1926) es la primera obra parcialmente dodecafónica de Alban Berg (1885–1935), si consideramos su segunda musicalización de “Schliesse mir die Augen beide” (1925) sobre un poema de Theodor Storm como parte de su inherente criptografía, ya que para esta versión de la canción Berg usa la misma serie básica que emplea en la *Suite lírica* (la primera musicalización de “Schliesse mir die Augen beide” data de 1907). Como es sabido, la *Suite lírica* está secretamente dedicada a Hanna Fuchs-Robettin y el programa secreto de la obra conjura un amor imposible. La evidencia analítica, los esbozos y materiales asociados con el *Segundo Cuarteto de Cuerdas* en la Sacher Stiftung, y las referencias crípticas que abundan en la obra, sugieren que Ginastera concibió el segundo cuarteto como un homenaje a la *Suite lírica* de Berg, el referente principal de sus tres movimientos internos, en el tercero y segundo de los cuales, compuestos en este orden, Ginastera adopta por primera vez el método de composición con doce notas a la manera de Berg. Lo excepcional de esta concepción no radica en los paralelismos –como, por ejemplo, conjurar el “Allegro misterioso” (III) en el “Presto mágico” (III)– sino en penetrar la idea de la *Suite lírica* como “sumisión al destino” a través de otro cuarteto con programa oculto, en un momento en que nada se sabía sobre “el amor imposible” de Alban Berg por Hanna Fuchs.

4 George Perle: *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996; primera edición, 1977). Elliott Antokoletz: “Twelve-Tone Tonality”, en *Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1992), chapter 17, 426–447.

5 Arnold Schoenberg: “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, en Leonard Stein (ed.): *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (Londres: Faber and Faber Limited; Nueva York: St. Martin’s Press, 1975), 113–124; Carl Dahlhaus: “What is ‘developing variation’?”, en *Schoenberg and The New Music*, translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton (Cambridge, Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1987), 128–133.

Sin los detalles que afloraron en la década del 70 (el *kairos* de Berg, como lo caracterizaría Dahlhaus)⁶, tampoco es imposible percatarse “de qué se trata” ante la cita del acorde de Tristán que Berg entreteje con las dos series derivadas de permutaciones de la serie básica para el “Largo desolato” (VI), porque la cita del poema de Rabindranath Tagore, “Du bist mein Eigen, mein Eigen”, de la *Sinfonía lírica* (1923) de Alexander von Zemlinsky (1871-1942) –a quien la *Suite lírica* está públicamente dedicada– no es explícita sino parte de su arsenal criptográfico (IV, “Adagio appassionato”, viola, compases 32–33 y segundo violín, 46–50).

6 Siguiendo el pensamiento de filósofos de la historia, un *point de la perfection* o *kairos* es el período de máxima concentración de estudios en la historia de la recepción de una obra o de un compositor, que Dahlhaus sugiere como posible esquema histórico alternativo (Carl Dahlhaus: *Foundations of Music History*, trad. de Nélica Machain [Barcelona: Gedisa, 2003], pp. 193-94; primera edición, *Grundlagen der Musikgeschichte* [Colonia: Musikverlag Hans Gerig, 1967]). En el caso de Berg, la concentración de estudios se puede situar entre en la primera edición de *Serial Composition and Atonality* (1962) de George Perle, y su *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg* (1995). Tenemos textos fundamentales de Willi Reich (1937, 1963, 1965), y de H. F. Redlich (1957) que preceden a Perle, *Serial Composition and Atonality* (1962) (ver nota 2). Antes de 1958, fecha de composición de la versión original del *Segundo Cuarteto de Cuerdas* de Ginastera, poco o nada se sabía sobre el programa secreto de la *Suite lírica* de Berg. No tengo evidencia concreta de qué estudios sobre Berg Ginastera haya tenido en su biblioteca, pero precisamente durante los años en que compuso su segundo cuarteto yo tomaba clases semanales privadas de composición con él y no infrecuentemente nos invitaba a su casa (con “los muchachos,” que incluían a Antonio Tauriello y a Gerardo Gandini) a escuchar con partituras lo último que había recibido de Berg. Recuerdo con exactitud el día en que escuchamos en su departamento de Avenida del Libertador 420 una grabación de *Wozzeck* que seguimos con la partitura. (La partitura de *Wozzeck*, en su reducción para piano y canto, fue publicada por Universal Edition in 1931 y reeditada en 1958; es muy posible que se le ocurriera invitarnos a escuchar *Wozzeck* en su casa porque acababa de recibir la partitura, ya que la primera grabación completa de *Wozzeck* apareció a mediados de los años 40, en tres discos de 78 rpm. y la primera en LPs es de 1951.) No queda ninguna duda de que Ginastera conociera a fondo la partitura de la *Suite lírica* (la partitura fue publicada en 1927 y reeditada en 1955) y de que la había sometido a un análisis exhaustivo de sus propiedades inmanentes (las fuentes asociadas con el segundo cuarteto en la Paul Sacher Stiftung incluyen los cánones para el “Allegro misterioso” de la *Suite lírica*). Ginastera no leía alemán, el idioma del libro de Willi Reich (1937), cuya versión de 1963 completamente reescrita y basada en el modelo de vida y obra, asigna sólo cuatro páginas a la *Suite lírica*, señalando la “sumisión al destino” y las citas de Zemlinsky y del acorde de Tristán, pero omite todo el resto de su programa secreto. Queda por investigar la recepción de la *Suite lírica* en Buenos Aires entre 1927 y 1958, o si un crítico de la envergadura de Ramón de Altamira (Johannes Franze, padre de Pedro Franze) transmitió alguna penetrante observación sobre el enigma de esta obra en la prensa musical de Buenos Aires, pero si eso no fuera así, la pregunta sin respuesta es si Ginastera presintió la presencia de este programa al analizar la *Suite lírica*, o si estamos ante una convergencia fortuita de intenciones que estrechan aún más las afinidades entre ambos compositores. La idea de labrar asociaciones semánticas en redes motívicas a la manera de Berg deja su marca a partir de este cuarteto en un número creciente de composiciones subsiguientes, por cierto en la *Cantata para América mágica* (1960), obviamente en sus tres óperas (*Don Rodrigo* [1964], *Bomarzo* [1967] y *Beatriz Cenci* [1971]), el tercer cuarteto (1973) y la *Serenata*, Op. 43 (1973), por mencionar sólo algunas.

En el caso de Ginastera no se trata de un compositor derivativo sino de “trascender el imperialismo del contexto”. En *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Roberto González Echevarría define el dilema inherente a la condición histórica del escritor [o compositor] latinoamericano:

Dentro del topos del redescubrimiento de América, el Nuevo Mundo ocupa un lugar doblemente ficticio: el de la tradición europea y el reelaborado por escritores [y compositores] latinoamericanos. Al escribir dentro de la tradición europea y en un lenguaje europeo, los escritores [y compositores] sienten que están escribiendo dentro de una ficción de la cual son parte, y para escapar ese confinamiento literario [o musical] deben tratar constantemente de reinventarse a sí mismos y a Latinoamérica (...). El dominio de los códigos se convierte entonces en un modo de superar el imperialismo del contexto (...) Borges crea toda una literatura manipulando una multiplicidad de fuentes a través de una erudición irónica en la que el acto de escribir emerge después de haber reducido la totalidad de una cultura a una enciclopedia⁷.

La toma de posesión de códigos define la literatura de Borges, que asimiló una “enciclopedia” para crear una literatura, y define la trayectoria de Ginastera. Como gran artífice, Ginastera aplica los procedimientos de sus referentes con virtuosismo magistral para reconfigurarlos y proveerlos de diferentes sistemas semánticos. Sus obras incorporan los procedimientos, si no la estética, de la construcción en bloques de Stravinsky⁸, la interacción celular en Bartók⁹, y su

7 “Within the topos of the rediscovery of America, America is a literary and fictional place, a new beginning that is already a repetition. In Latin American writing [and composition] the New World occupies a doubly fictive place: the one furnished by the European tradition, and the one reelaborated by Latin American writers [and composers]. Writing within the European tradition and in a European language, Latin American writers [and composers] feel they write from within a fiction of which they are a part, and in order to escape from this literary [or musical] encirclement they must constantly strive to invent themselves and Latin America anew (...) [One] of the strategies out of the imperialism of context is total possession of the code (...) Borges creates a whole literature by manipulating sundry sources, a derisive erudition in which writing emerges after the whole of culture has been reduced to an encyclopedia”. Todas las traducciones al castellano son de la autora. Roberto González Echevarría: *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Austin: University of Texas Press, 1990) 28–29. (Paperback de la primera edición de 1977.) Traducción al castellano, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993).

8 Edward T. Cone: “Stravinsky: The Progress of a Method” (1962) en Benjamin Boretz and Edward T. Cone (eds.): *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, edición revisada (Nueva York: W. W. Norton, 1972), 155–164. Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1983).

9 Históricamente, las tres células generativas en el *Cuarto cuarteto de cuerdas* (1928) de Bartók y su progresión X – Y – Z fueron identificadas por Babbitt, Perle y Treitler. Ver Milton Babbitt: “The String Quartets of Bartók”, *The Musical Quarterly* 35 (July 1949), 377–385, células X e Y; George Perle: “Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók”, *The Music*

afinidad con los procedimientos seriales de Berg, lo que confirmó en nuestras conversaciones grabadas en Formentor, Mallorca, en agosto de 1980: “En el uso del método de composición con doce notas, sigo la manera de Berg, no la de Schoenberg o Webern, porque concibo a *la serie* como un tema y la construyo pensando en su potencial temático” (Ejemplo 3, derivación de series, *Suite lírica*). A través de su dominio de los códigos, Ginastera escapa el imperialismo del contexto y se inscribe en el “mainstream” de la tradición del siglo XX. Su cosmopolitismo es a la vez profundamente “argentino” y subvierte cualquier interpretación “nacionalista,” una asociación que rechazó con vehemencia en nuestras mencionadas conversaciones en Formentor. Como Stravinsky, que rechazó la asociación con los Cinco Rusos, Ginastera consideraba que el nacionalismo musical en la Argentina estaba representado por la generación de Alberto Williams (1862–1952) y Felipe Boero (1884–1958), con lo cual concuerdo.

Si el modelo macroestructural en cinco movimientos del segundo cuarteto (1958) –I, Allegro rustico; II, Adagio angoscioso; III, Presto magico; IV, Libero e rapsodico; y V, Furioso– sugiere la macroestructura del cuarto de Bartók (1928), una obra canónica del siglo XX que jugó un papel central en la generación de la teoría de ciclos interválicos, Ginastera se aparta de este modelo en la disposición de sus cinco movimientos, centrando la obra en el “Presto magico”, cuya intención dramática corresponde al “Allegro misterioso” de Berg y no al lamento (“Non troppo lento”) en el cual Bartók centra su arquitectura simétrica¹⁰. En el caso de Ginastera, dos movimientos rítmicos (I, Allegro rustico, y V, Furioso) enmarcan los tres centrales que contienen las claves de su programa oculto.

El “Presto magico”, el movimiento “alucinante” en el cual Ginastera centra la obra, contiene la serie básica, de la cual deriva la serie para el “Adagio angoscioso”, II (Ejemplo 4). Como en Berg, el procedimiento de derivación es compositivo e involucra intercambio de alturas e intercambio de hexacordes. De la transposición a Sol (P-7) de la serie (en Do, P-0) para el “Adagio angoscioso”, II (Ejemplo 4), Ginastera extrae las alturas 1/6 y 7/12 que delinean el motivo B–A–C–H, el cual, desde este cuarteto, asume asociaciones con el amor confirmada en obras subsiguientes (en *Don Rodrigo*, II/5, p. 95, reducción para piano y canto; y a través de *Bomarzo*, aludiendo a las tres imágenes del amor, Pantasilea, Julia Farnese y Abul). Ginastera usó este motivo por primera vez en el sujeto de la fuga

Review, 16/4 (November 1955), 300–312; y, para identificación de la llamada “célula Z”, Leo Treitler: “Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók”, *Journal of Music Theory*, III/2 (November 1959), 292–298. Para los análisis más exhaustivos de estos procedimientos, ver Antokoletz: *The Music of Béla Bartók* (1984).

10 El cuarto cuarteto de Bartók (1928) es el primero que concibió en cinco movimientos: I, Allegro; II, Prestissimo, con sordino; III, Non troppo lento; IV, Allegretto pizzicato; y V, Allegro molto. El orden de movimientos en la *Suite lírica* (1926) –I, Allegretto gioviale; II, Andante amoroso; III, Allegro misterioso; IV, Adagio appassionato; V, Presto delirando; y VI, Largo desolato– intercala la aceleración progresiva de movimientos impares con la desaceleración de los movimientos pares, una de las características sobresalientes de la obra.

Ejemplo 3: Berg, *Suite lírica*, derivación de la serie
(Green, ver nota 13, p. 21)

Lyric Suite: Progress of the Set

Allegretto gioviale

Andante amoroso
(transposed to begin on A-flat)

misterioso

Allegro

Presto delirando

Largo desolato

Motif

Motif

Motif

(inversion)

M

(compare "e" above)

(*"Half-row"*)

**Ejemplo 4: Ginastera, 2º Cuarteto de cuerdas, op. 26 (1958),
Movimiento II: "Adagio angoscioso"**

P-0: serie básica, Movimiento III "Presto mágico," serie ordenada



Mejor orden normal



Derivación de la serie para el Movimiento II



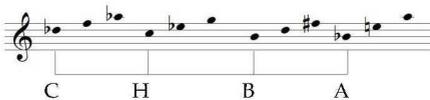
Intercambio de hexacordes, no ordenados



P-7, ahora para II, ordenada



II = Fortissimo, compases 32-36 en Sol



"Triste" de las *Cinco canciones populares argentinas*, Op. 10 (1943), citado en el 2º *Cuarteto de Cuerdas*, Movimiento IV "Libero e rapsodico," versión de 1958



En la *Suite lírica*, el “Allegro misterioso” está organizado en tres secciones: A1 de 69 compases, que es dodecafónica; B, el “Trio estatico” de 23 compases, que es atonal, no serial; y A2, una recapitulación abreviada y palindrómica de A1 en 46 compases, basando las proporciones del movimiento en múltiplos de 23 (el número de Berg) y entrelazando permutaciones de las iniciales que labra en la serie para ese movimiento (Alban Berg / Hanna Fuchs), La – Sib / Si natural – Fa. Los compases 46 a 69 y su retrógrado son los cánones de la *Suite lírica* que encontré entre los esbozos para el segundo cuarteto de Ginastera depositados en la Sacher Stiftung¹². En el “Presto magico” del cuarteto, Ginastera alterna el “Tema”, o primera sección, con dos Trios, aludiendo a una estructura de rondó: A1, de 59 compases, basada en células tricordales de la serie básica (Ejemplo 4); Trio I, de 61 compases; Ripresa dal I° Tema, de 74 compases, en los cuales 45–55 (165–175 del movimiento) aluden a los cánones de Berg y emplean formas retrógradas y retrógrados de la inversión de la serie básica (prime = P), o sea R-11 y RI-11 (viola), R-5 y RI-5 (segundo violín), y R-11 y RI-11 (primer violín), con un desplazamiento de cinco alturas; Trio II, de 47 compases, donde cita, entre 35 y 44, el “ritmo constructivo” del malambo; y Última ripresa del I Tema, de 29 compases, que es una recapitulación abreviada. Como en Berg (A1 y A2), el Tema y sus dos *riprese* son dodecafónicos.

Referencias a “la sumisión al destino” abundan en el “Adagio angoscioso” (II) y el “Liberio e rapsodico” (IV) que enmarcan el “Presto magico”. Ginastera teje la creciente densidad expresiva del “Adagio” con alusiones a la serie del *Concierto para violín* (1935) de Berg, culminando con el motivo del amor (B – A – C – H) en un fortissimo **en Sol** en compases 32–33 (y reiterado en 40–42, 49–50 y 60–61), la altura central de la serie de Berg y la altura del “Triste” (II) de las *Cinco canciones populares argentinas*, Op. 10 (1943) que Ginastera cita crípticamente en el “Liberio y rapsodico” (IV), precisamente en la posición en que Berg cita “Du bist mein Eigen, mein Eigen” de la *Sinfonía lírica* de Zemlinsky/Tagore en el “Adagio appassionato” (IV) de la *Suite lírica*. La serie de Ginastera para el segundo movimiento no solamente extrapola B–A–C–H de las alturas que enmarcan cada hexacorde, sino que también alude a Berg al sugerir acordes tonales en contextos dodecafónicos. La muy conocida serie del *Concierto para violín* de Berg, fechado 11 de agosto de 1935, a pocos meses de su muerte el 23 de diciembre de ese año, y escrito “A la memoria de un ángel,” es una sucesión de cuatro acordes menores y mayores que terminan en los tonos enteros del coral de Bach, “Es ist genug” (Sol – Sib – Re – Fa# – La – Do – Mi – Sol# – Si – Do# – Re# – Mi# [= Fa]: Sol/Sib/Re – Re/Fa#/La – La/Do/Mi – Mi/Sol#/Si – Si/Do#/Re#/Mi# [= Fa]). La serie de Ginastera para el “Adagio angoscioso” y permutaciones del motivo B–A–C–H (ver Ejemplo 4, C–H–B–A), aluden de la misma manera a una serie de acordes menores y mayores. El contenido expresivo del “Adagio angoscioso”

12 Jan Maegaard: “Berg’s Seventeen Four-Part Canons: The Mystery Solved”, trad. Joan Allen Smith y Mark DeVoto, *International Alban Berg Society Newsletter*, 3 (June 1975), 4–7. Originalmente publicado en alemán en *Zeitschrift für Musiktheorie*, 3/1 (1972), 29–34.

se relaciona con el “Largo desolato” (VI) de la *Suite lírica*. Ambos comparten el recurso de cuerdas al aire como reiteración de la “sumisión al destino” (Berg, VI, compases 31–32; Ginastera, II, compases 33–38).

En la progresión dramática de los tres movimientos internos (trágico – alucinante – lírico), el “Liberó e rapsódico” (IV) es un Tema con tres variaciones que conjura el de las *Variaciones concertantes*, Op. 23 (1953). El Tema, “Liberó e rapsódico,” es un lamento que se remonta, como en el Op. 23, al tercer movimiento del cuarto cuarteto de Bartók (1928), circunscribiendo la ornamentación rapsódica a la reiteración de un centro nuclear. En las *Variaciones concertantes*, la altura central es Mi; en el segundo cuarteto, es Sol. (De paso, agregamos que la decisión de Ginastera de acompañar el Tema para cello de las *Variaciones concertantes* con la afinación de las cuerdas de la guitarra, uno de sus gestos característicos en sus obras tempranas, fue decisión de último momento: los esbozos para esta obra en la Paul Sacher Stiftung indican que el Tema iba a ser acompañado por una serie de acordes no relacionados con la omnipresente guitarra). La estructura del cuarto movimiento del cuarteto es una progresión de *tempi* y texturas que exploran, como en las *Variaciones*, el virtuosismo instrumental y, en este caso, el lirismo protagónico de las cuerdas. El Tema, “Liberó e rapsódico” en Sol, está asignado al violín (13 compases); la Variación I, “Pochissimo piú mosso” (de 10 compases), es para cello y recrea la asociación con cuerdas al aire del “Adagio angoscioso”; y la Variación II es un “Allegro” que reitera las alturas céntricas (Sol, Do, Sol), poniendo de relieve el segundo violín y agrupando las otras cuerdas (17 compases). La Variación III, “Lento”, es el centro expresivo de la obra, donde Ginastera cita el “Triste” de las *Cinco canciones populares argentinas* (Ejemplo 4), asignándolo a la viola (compases 10–13). Las alturas centrales del cuarteto en ambas obras, el contexto atonal no dodecafónico del I, IV, y V, y dodecafónico del II y III, refuerzan el significado de Sol, como la altura simbólica del “Triste” que Ginastera cita crípticamente en el cuarto movimiento, que es también la altura sobre la que Berg construye la serie triádica del *Concierto para violín* (otra sumisión al destino) –I, Sol; II, Sol; III, Do-Fa#; IV, Sol; V, Fa#-Sol–. Es como si la teleología del cuarteto subvirtiera la macroestructura simétrica para llegar a lo que Bartók llamó “engarzar la joya,” o sea la cita de un “tesoro tradicional.”

Del “Triste”, Ginastera cita solamente los dos motivos iniciales, con su texto, “Triste es el día sin sol / triste es la noche sin luna ...” convirtiendo la clave de su sentido (“pero más triste es querer / sin esperanza ninguna”) en una ausencia. En Berg, la presencia del “De Profundis Clamavi” –tomado de *Fleurs du mal* de Baudelaire en traducción al alemán de Stefan George– en el “Largo desolato” (VI) de la *Suite lírica*, fue identificada por Douglass M. Green en esbozos de este movimiento en la Oesterreichische Nationalbibliothek en Viena (“J’implore ta pitié, Toi, l’unique que j’aime / Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé” / Zu Dir * du einzig Teure * dringt mein Schrei / Aus

tiefster Schlucht darin mein Herz gefallen)¹³. Tanto en la *Suite lírica* como en el segundo cuarteto de Ginastera, las referencias crípticas a la “sumisión al destino” están asignadas a la viola. El texto del “De Profundis” en el “Largo desolato” de Berg empieza en la viola, en el compás 13; en el “Adagio appassionato” (IV) de la *Suite lírica*, la cita del tercer movimiento de la *Sinfonía lírica* de Zemlinsky sobre las palabras de Tagore, “Du bist mein Eigen, mein Eigen,” está asignada a ese instrumento; y el “Triste,” citado por Ginastera en compases 10–13 del “Lento” en el cuarto movimiento del segundo cuarteto, está igualmente asignado a la viola.

Conociendo la poética de ambos, Berg y Ginastera, nos preguntamos si la seducción de Berg con Hanna Fuchs fue motivada por el potencial interválico de la célula motívica generada por la unión de iniciales (La–Sib–Si natural–Fa) y no al revés, y si Ginastera sublimó un amor sin duda imaginario para rendirle homenaje a Berg en su primera obra parcialmente dodecafónica a través del potencial motívico del “Triste”. A esto se suma su alusión al *Concierto para violín* de Berg con su famosa serie triádica y su propia alusión a la muerte (de Manon, la hija de Alma Mahler y Walter Gropius que murió a los 18 años), obra que Berg completó el 11 de agosto del año de su propia muerte [1935] y cuya serie básica termina con una referencia al coral de Bach “Es ist genug,” que es también un segmento de la escala de tonos enteros. Además está presente lo de apropiarse a B–A–C–H como referencia al amor por ser un segmento de la escala cromática, cuyas propiedades interválicas la convierten en una de sus células motívicadas favoritas. En las últimas semanas de su vida, ya internado en el Hôpital Cantonal de Ginebra, Ginastera se entretenía anotando pensamientos e ideas para proyectos futuros en un cuaderno que Aurora llamó “Cahier d’hôpital”. Reproduzco una paginita conmovedora, en la que nos dice que “El compositor proyecta en la música su vida espiritual” (ver Ejemplo 6).

Dilucidar la identidad del misterioso objeto de la pasión de Berg, labrada en una red de alusiones crípticas, cautivó a George Perle y a otros musicólogos eminentes en la década del 70, como Douglas Jarman, Mark DeVoto, y Douglass M. Green, generando un aluvión de publicaciones en buena parte impulsadas por el enigma que albergaba la *Suite lírica* y “el misterio” subyacente en la reticencia de Helene Berg ante expresiones de interés en completar la partitura de *Lulu* (1935). La muerte de Helene Berg en 1976 liberó a los portadores del secreto y Friedrich Cerha completó el tercer acto de *Lulu* en 1978, estrenada en su versión completa en París, bajo la dirección de Pierre Boulez, el 24 de febrero de 1979¹⁴. Durante el encuentro anual de la American Musicological Society que tuvo lugar en Nueva York en 1979, George Perle presentó una conferencia memorable sobre la *Suite lírica*, ilustrada por el Columbia String Quartet, que

13 Douglass M. Green: “Berg’s De Profundis: The Finale of the *Lyric Suite*”, *International Alban Berg Society Newsletter*, 5 (June 1977), 13–23.

14 Friedrich Cerha: *Arbeitsbericht zur Herstellung des 3. Akts der Oper Lulu von Alban Berg* (Viena: Universal Edition No. 26 233, 1979).

Ejemplo 6: *Cahier d'hôpital*

= Cantiga - Romance - Referencias - Viento - Folia - Mojiganga -
 Seguirillo - Villancico - Entremeses - Liras - Bailes - Jácara -
 Cançon de empregar
 Preludio leinostera - "Entremeses y diálogos con Maleni" (Propósito de libro)
 El compositor proyecta en la música su vida espiritual.

PANOPUS
 COPYRIGHT © PANOPUS LTD 1976
 ALL RIGHTS © PANOPUS LTD 1976

ejecutó la obra con el "Largo desolato" como se lo conocía, en su forma puramente instrumental, y luego en su versión vocal, cantada por la mezzo-soprano Katherine Ciesinski, con el texto del "De Profundis Clamavi" de Baudelaire en la partitura profusamente anotada, que Berg le dedicó secretamente a Hanna Fuchs-Robettin (hermana de Franz Werfel) y que Perle había recibido de manos de su hija Dorothea, confirmando la intención de Berg de crear un texto musical saturado de códigos crípticos a todos los niveles compositivos imaginables, que expresara, en su primera obra "mayor" parcialmente dodecafónica, su amor imposible por Hanna Fuchs-Robettin, la esposa de un industrial checo. En 1999, Universal Edition publicó la partitura de la parte vocal para el "Largo desolato" de la *Suite lírica*, editada por George Perle, que además incluye partes de la partitura de la obra profusamente anotada por Berg, con la dedicatoria "Für meine Hanna."¹⁵ El 23 de febrero de 2000 tuve el placer de dictar una conferencia sobre la versión original de 1958 del *Segundo Cuarteto de Cuerdas* de Ginastera en la University of Florida en Gainesville, ilustrada por el Cuarteto Latinoamericano integrado por Saúl, Arón, y Álvaro Bitrán, con Javier Montiel en la viola. La ejecución de la obra esa misma noche, enriquecida por la red de alusiones crípticas que estos virtuosos captaron instantáneamente durante la conferencia, fue una experiencia memorable para mí

15 George Perle: *Lyric Suite/Lyrische Suite: The Secret Vocal Part/Die geheime Gesangsstimme*, editada por Perle (Viena: Universal Edition UE 70017, 1999). Tengo copia de esta publicación, que me envió Perle con dedicatoria fechada Julio 1 de 1999.

y creo que también para ellos, que la interpretaron con esa energía expresiva del músico que acaba de descubrir una obra, en este caso a través de la musicología.

El enigma pendiente del cuarteto es por qué medio de transmisión pudo Ginastera familiarizarse tan íntimamente con la *Suite lírica* de Berg, más allá de su propio escrutinio analítico. Alberto me habló en varias ocasiones de la carta de Berg a Ernest Ansermet fechada 11 de noviembre de 1932, “Une lettre inédite d’Alban Berg à Ernest Ansermet,” de la cual me mandó copia (Ejemplo 7)¹⁶. Es imposible pensar que Ginastera no haya tenido copia de *Schoenberg et son école* de René Leibowitz (París: J. B. Janin, 1947), en la cual esta carta está reproducida en pp. 160–161, o acceso a *Qu’est ce que la musique de douze sons?* de Leibowitz, publicado en Liège por Éditions Dynamo en 1948. En 1928, Berg transcribió los movimientos II, III y IV de la *Suite lírica* para orquesta de cuerdas y Ansermet dirigió su primera audición en Ginebra, con la Orchestre de la Suisse Romande, el 3 de diciembre de 1932. La carta de Berg obviamente se refiere a la transcripción para orquesta de cuerdas, aunque no queda claro porqué las notas analíticas para Ansermet se refieran a los cánones y células motivicas entrelazando las iniciales A–B / H–F del “Allegro misterioso” (III) como “movimiento II”. Ni Leibowitz ni la carta de Berg a Ansermet revelan la presencia de un enigma.

En “De Profundis Clamavi: The Finale of the *Lyric Suite*” (1977), Douglass M. Green nos dice que

En el periodismo musical, es común encontrar la caracterización de Alban Berg como un compositor que normalmente conjuraba ideas dramáticas o líricas como estímulo para la concepción de una nueva obra. Además de las óperas y otras obras vocales, el caso del *Concierto para violín* es normalmente citado. Incluso obras tan constructivistas como el *Concierto de cámara* para piano, violín y 13 instrumentos de viento son parcialmente el resultado de estímulos extramusicales, como Berg lo explica claramente en su carta abierta a Schoenberg” [fechada 9 de febrero de 1925]¹⁷.

Esta caracterización es igualmente aplicable a Ginastera. En la relación dialéctica del segundo cuarteto entre idea dramática y estilo, los movimientos I y V funcionan como pilares rítmicos que enmarcan la introspección del homenaje a Berg (“requisitos del género”). En ambos impera el constructivismo de obras anteriores, como la *Sonata para piano*, Op. 22 (1952) y las *Variaciones concertantes*,

16 Jean-Jacques Eigeldinger: “Une lettre inédite d’Alban Berg à Ernest Ansermet”, *Revue Musicale de la Suisse Romande*, 33 (1980), pp. 2–7.

17 “It is a commonplace of musical journalism to point out that Alban Berg was a composer who normally relied on a dramatic or lyric stimulus as the springboard for the conception of a new work. Operas and other vocal works aside, the famous case of the Violin Concerto is regularly cited. Even so constructivist a work as the Chamber Concerto for piano, violin, and 13 wind instruments is partially the result of extramusical stimuli, as Berg makes clear in his dedicatory open letter to Schoenberg”. Green: “De Profundis” (ver nota 13), p. 17. La carta a Schoenberg está publicada en Reich: *Berg* (ver nota 2), pp. 143–148.

Ejemplo 7 (cont.)

Strep reihenmäßig geordneter Töne:

gesellen (etwa wie ein Orgelpunkt, als ein Ordinal
oder eine Grundharmonie), die aber auf fallweise
wegbleiben, wie in den folgenden Taktten 14/20/21,
wo die Harmonien eben nur auf den drei
Aktion-zügen (Strep reihenmäßig mainig) geordnet
werden:

ly plauke, damit diese folgende Stelle gutartig zu leben.
by febe allerting selbst stunderlang darüber sagt
sanken müßte, als if darauf thoren

Seien Sie, lieber Freund, fergliff begrißten from
Schulhaus

Ejemplo 7 (cont.)

Alban Berg, Wien XIII/1
Trauttmansdorffgasse 27
(Austria) Tel. R. 34-8-31

27.11.32

Liebwerter Freund, endlich nach Wien zurückgekehrt, beeile ich mich, ihre Frage die « lyr[ische] Suite » betreffend, zu beantworten.

Von allen 12 Transpositionen der Reihe (1-12) gibt es *nur drei*, die die vier Töne a, b, h, f, *zusammenhängend* als Gruppe, allerdings in verschiedener Reihenfolge, aufweisen :

Diese gemeinsamen vier Töne $\boxed{\quad\quad\quad}$, von den drei Zwölftonreihen *abgetrennt*, ergeben drei *Achtonreihen*, die natürlich immer an einer anderen Stelle der Zwölftonreihe beginnen :

$\boxed{5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12}$

$\boxed{2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9}$

$\boxed{8, 9, 10, 11, 12, 1, 2, 3 \dots}$

Der II. Satz der « lyr[ischen] Suite » ist nun ganz aus diesen drei $\boxed{\quad}$ Achtonreihen konstruiert, zu denen sich jene Viertongruppen (mit den wie spielerisch vertauschten, aber doch

streng reihenmässig geordneten Tönen $\boxed{\quad}$:

Ejemplo 7 (cont.)

gesellen (etwa wie ein Orgelpunkt, oder ein Ostinato oder eine Grundharmonie), die aber auch fallweise *wegbleiben*, wie in den fraglichen Takten 19/20/21, wo die Harmonien eben nur aus den drei Achttonreihen (streng reihenmässig natürlich) gebildet werden :

Ich glaube, damit diese fragliche Stelle *geklärt* zu haben. Ich habe allerdings *selbst* stundenlang darüber nachdenken müssen, bis ich darauf kam.

Seien Sie, lieber Freund, herzlichst gegrüsst von Ihrem Alban Berg

* * *

Alban Berg, Wien XIII/1
Trauttmansdorffgasse 27
(Austria) Tel. R. 34-8-31

27.11.32

Cher ami, enfin de retour à Vienne, je m'empresse de répondre à votre question concernant la *Suite lyrique*.

De toutes les douze transpositions de la série (1-12), il n'y en a *que trois* qui présentent les quatre sons la, si bémol, si bécarre, fa en tant que groupe *cohérent*, disposés suivant un ordre variable, il est vrai :

2^e mouvement

- 1er violon, mes. 2
- 2e violon, mes. 3-4 (Exemple musical 1)
- alto, mes. 3

De ce groupe tétraphonique , dissocié des trois séries de douze sons, résultent trois séries de huit sons, qui, bien entendu, commencent chaque fois en un autre endroit de la série de douze :

- H 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- H 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
- H 8, 9, 10, 11, 12, 1, 2, 3 [.]

Ejemplo 7 (cont.)

Le deuxième mouvement de la *Suite Lyrique* est entièrement construit à partir de ces trois $\text{H}\bar{\text{F}}$ séries de huit sons, auxquelles s'adjoignent les groupes tétraphoniques (dont les sons sont interchangeés apparemment par le fait du hasard mais en réalité [*exemple musical 2*] selon une ordonnance rigoureusement sérielle []):

(*Exemple musical 3*)

(un peu comme un point d'orgue, ou un ostinato ou une harmonie basique); mais il arrive aussi occasionnellement que ces groupes tétraphoniques *ne se présentent pas*, comme dans les mesures 19, 20, 21 qui nous occupent, où les harmonies sont constituées uniquement à partir des trois séries de huit sons (ordonnés selon un principe rigoureusement sériel, il va de soi):

(*Exemple musical 4*)

Je crois avoir par là *élucidé* l'endroit en question. Il m'a fallu du reste *moi-même* réfléchir là-dessus pendant des heures avant d'en arriver là.

Recevez, cher ami, les salutations les plus cordiales de votre

Alban Berg

Op. 23 (1953). El "Allegro rustico" (I) es un movimiento conciso y económico, circunscripto a una célula generativa y sus permutaciones, que alterna con la energía de un ostinato (Tempo I, 1-99; Tempo II, 100-168, con *Piú* lento entre 157 y 168; Tempo I, 169-302, desde 217 integrando ambos elementos; Tempo II, 303-319; y Tempo I, 320-350). La célula generativa (Si – Sol – Sib) (Tempo II, 100-168; y 303-319) abunda en la literatura atonal y es referible al tercer tetracorde de la serie básica para el "Presto magico" (III) (ver "Allegro rustico," Tempo II, compases 303-319; y "Presto magico", Ripresa dal I° Tema, compases 147-150). En Re, en lugar de Sol, ésta es la misma célula generativa (Re – F# – F $\frac{5}{4}$) con que Ginastera inicia el I° Cuarteto de Cuerdas, Op. 20 (1948), dentro del mismo contexto octatónico. La expansión interválica (Ejemplo 8/1) es un recurso ubicuo y dinámico que remite tanto a Bartók como a Schoenberg. Bartók resumió una amplia gama de procedimientos compositivos en esos maravillosos ejercicios que llamó *Mikrokosmos*. "From the Island of Bali" (en el volumen 4) se basa en la célula Z (1–5–1, o sea semitono/cuarta perfecta/semitono) en terminología de Treitler, (ver nota 9) y su contracción a 1–4–1 (semitono/tercera mayor/semitono). La expansión de la célula generativa en el "Allegro rustico" de Ginastera (3–1) a la célula Z (1–5–1, ver Tempo II, compases 98–168) se remite al segundo movimiento del 2nd *String Quartet* (1917) de Bartók, donde este procedimiento está esencializado en la Coda (número de ensayo 41). Tanto en Bartók como en Ginastera, la organización de alturas es referible al contenido atonal de la escala octatónica, cuyo modelo A (1–2) contiene la tercera menor y mayor, el tritono y la quinta perfecta¹⁸. (Ejemplo 8/2 y 8/3). Sol es la altura central y la "dominante," en contextos octatónicos, es siempre el tritono.

18 Pieter C. van den Toorn: *The Music of Igor Stravinsky* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1983).

**Ejemplo 8: Ginastera, 2º Cuarteto de cuerdas, op. 26 (1958),
Movimiento I "Allegro rustico"**

1) Expansión interválica

2) Escala octatónica modelo "A" (1-2)

3) Escala octatónica modelo "B" (2-1)

Célula Z

En el quinto movimiento, "Furioso", Ginastera resume el pasado. En gestos reiterativos y fugaces, Ginastera atomiza el pentatonismo anhemitónico del XII, "Variazione finale in modo di Rondo per Orchestra", de las *Variaciones concertantes* (1953); exhuma las cuerdas de la guitarra (22 y 63-68) y su origen en los ciclos de quintas (48-51 y 55-56); y transforma las figuras motívicas del *moto perpetuo* en una referencia al arsenal amerindio. Renunciando a la idea dramática que impulsa los tres movimientos internos, el "Furioso" es un conglomerado sonoro que interpela la reacción visceral con implacables reiteraciones rítmicas. Si Berg contrapone la aceleración de *tempi* en I, III y V a la desaceleración en II, IV y VI en la *Suite lírica*, que Adorno calificó como tendencia de su música a su propia desaparición¹⁹, Ginastera recurre a sus propios escombros folklóricos en el *finale* fugaz para superponer una disposición teleológica de *tempi* a la simetría estructural centrada en el "Presto magico" (III).

Si pudiéramos ignorar las referencias crípticas de su programa oculto, sería posible leer el cuarteto como una yuxtaposición entre el "pasado" (I y V) y el "futuro" (III, II y IV, en este orden), con el cuarto movimiento, con su cita del "Triste" y su alusión formal a las *Variaciones concertantes*, como mediación entre ellos. Si, por otra parte, la idea dramática de la obra, labrada en los tres movimientos internos, justifica considerarlos como una unidad indisoluble, tenemos que interpretar los dos movimientos externos como pilares rítmicos, inclusive superfluos y por cierto dispensables. La incompatibilidad reside en

19 Theodor W. Adorno: "Tono", en *Alban Berg: El maestro de la transición ínfima*, versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza Editorial S. A., 1990), p. 14.

que la idea dramática impulsa decisiones compositivas en los tres movimientos internos, *vis-à-vis* ideas temático/motívicas, o sea puramente musicales (a las que se refiere Schoenberg cuando avanza el concepto de estilo o presentación e idea, ver nota 5), que rigen la construcción de los pilares rítmicos. Ginastera mismo nos da la respuesta al mantener intacta la unidad de los movimientos II, III y IV, cuando somete la versión original de 1958 del segundo cuarteto a cambios para reencarnarlo en *Concerto per corde*, Op. 33 (1965) para orquesta de cuerdas, que a su vez sirvió de base para su revisión del cuarteto en 1967, publicada en 1968.

Para la *Bearbeitung* del segundo cuarteto como *Concerto per corde*, Ginastera omite el primer movimiento del cuarteto, reordena la secuencia de movimientos (IV, III, II, V), agrega una parte de contrabajo a la orquesta de cuerdas, y renombra los movimientos (I, *Variazioni per I solisti*; II, *Scherzo fantastico*; III, *Adagio angoscioso*; y IV, *Finale furioso*). Al primer movimiento del *Concerto per corde*, que corresponde al cuarto del cuarteto, le agrega una cuarta variación para contrabajo inexistente en el cuarteto, y omite la cita del "Triste" (corta los compases 52-56), aunque retiene el Tema para violín en Sol y el significado que esta altura acarrea en la concepción de la obra. (La cuarta variación para contrabajo reitera la altura central, Sol.) En el *Concerto per corde*, el "Triste" del cuarteto es una "ausencia" generadora del material derivado de esta cita. Del III, "Presto magico" en el cuarteto, que ahora llama "Scherzo fantastico" (II), corta el "ritmo constructivo" del malambo que cita en compases 229-237 del Trio II del cuarteto. El IV, "Adagio angoscioso", que en el *Concerto per corde* es III, queda intacto, con reiteraciones del motivo del amor (B - A - C - H) (*fortissimo* en Sol, compases 32-33; y reiterado en 40-42, 49-50, y 60-61). Los cambios a los que sometió el "Furioso" (V) del cuarteto, ahora "Finale furioso" (IV), fechado "Berlín 1965", son más que sustanciosos, en términos de un artifice que vuelve a un lenguaje ya superado y lo revisa como lo haría con la partitura de un alumno. Sin alterar el esquema formal y armónico (en términos generales, se pueden comparar los mismos números de compases en ambas partituras), Ginastera sistematiza el material motívico, reemplazando "rellenos" por la célula generativa 1 - 3 - 1 (semitono/tercera menor/semitono) del "Allegro rustico" (ver compás 26, por ejemplo, del "Furioso" y "Finale furioso"), que entonces pasa a conectar el V con el I del cuarteto. Además del refinamiento de la textura, el cambio más sustancial es la minimización de la referencia al "arsenal amerindio," en este caso los dácilios y anapestos de un ritmo de "carnavalito," ubicuo en el V del cuarteto y que, en el "Finale furioso", Ginastera o elimina (ver compás 38 en ambas partituras) o reemplaza con tresillos (ver compases 72-73 en el cuarteto, que elimina en el *Concerto per corde*; y compás 139, en ambas partituras). También significativo es el cambio de alturas centrales en el acorde final, Sol en el cuarteto y Do en el *Concerto per corde*. En suma, los movimientos externos o desaparecen, o son sometidos a cambios sustanciales, y la unidad indisoluble de los movimientos internos permanece intacta, a pesar de la omisión del "Triste" y la eliminación de referencias explícitas a carnavalitos

y malambos.

El *Concerto per corde* está dedicado a Inocente Palacios, el mecenas venezolano, “por mantener vivas las voces de América.” La obra fue comisionada por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela y estrenada el 13 de mayo de 1966, en el Tercer Festival de Música de Caracas, por la Philadelphia Orchestra bajo la dirección de Eugene Ormandy (sin duda, la razón por la cual Ginastera ubicó el “Liberio e rapsodico” (IV) del cuarteto, que en el *Concerto per corde* llama “Variazioni per I solisti”, al inicio, fue para desplegar el virtuosismo de los músicos de esta orquesta).

Es muy posible que, al adaptar el cuarteto para orquesta de cuerdas, Ginastera ya estuviera pensando en revisar su versión original de 1958, que completó en 1967, el año del estreno de *Bomarzo*. Para la segunda versión del cuarteto, Ginastera restituye el “Allegro rustico” (I) intacto, cuya construcción es “perfecta”, como le gustaba decir de obras “a las que no les cambiaría nada”, entre ellas *Bomarzo* y el *String Quartet No. 3 with soprano voice*, Op. 40 (1973). Tal es así que la partitura publicada por Barry en 1968 coincide exactamente con la de 1958 en términos de usar los mismos originales para la edición. Intactos también quedan el “Adagio angoscioso” (II) y el “Presto magico” (III), éste último con la omisión del malambo en compases 229-237, como lo hace en el *Concerto per corde*. Los mismos originales fueron usados para la edición de 1968, copiando un nuevo par de páginas para excluir esa cita, porque la altura final de ese movimiento (Do) tiene un error en la partitura publicada por Barry en 1968 (en lugar del Do obvio en el original de 1958 y en el *Concerto per corde*, omitieron una línea en la clave de Fa y quedó un Mi incorrecto). También retiene intacta la versión original de 1958 del “Adagio appassionato” (IV), cortando, como en el *Concerto per corde*, los compases 52-56, en los que cita el “Triste”, y restituye el acorde final, sobre Re en 1958 y 1967, que en el *Concerto per corde* cambia a Do. En este caso, no se usaron los originales de 1958 para la publicación de 1968. El “Furioso” (V) de 1967 es idéntico al “Finale furioso” (IV) del *Concerto per corde* (1965), sin tanto carnavalito y con un mínimo cambio en los compases finales (202–206) para terminar en Do en lugar de Sol, la altura central en el original de 1958. Los tres movimientos internos, en los que labra la idea dramática de la obra, no cambian en sus reencarnaciones.

La decisión de adaptar el cuarteto para orquesta de cuerdas pudo haber sido influenciada por el arreglo de Berg de los movimientos II, III y IV de la *Suite lírica* para ese mismo medio, que Ansermet estrenó en 1932. El criterio de originalidad como condición de autenticidad estética, heredado del siglo XIX²⁰, sin duda intervino en la decisión de enmascarar la *Bearbeitung* del segundo cuarteto como *Concerto per corde*.

20 Carl Dahlhaus: “Nationalism and Music”, en *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trad. Mary Whittall (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1980), pp. 79-101; 96–97. Primera edición, *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (Munich: Musikverlag Emil Katzschler, 1974).

Bearbeitung merece una digresión terminológica. Fuera de la órbita germana, los términos usuales incluyen “arreglo” y “transcripción”²¹. Aunque “transcripción” cubra más terreno que “arreglo”, según cómo se interprete, *Bearbeitung*²² es un concepto mucho más inclusivo para una concepción de la idea dramática o puramente compositiva como entelequia o energía cuyo potencial puede actualizarse en un número infinito de posibilidades, y es siempre mayor que ninguna de sus manifestaciones en una obra específica. En el caso de Ginastera, la transformación de una idea en múltiples presentaciones revela una vasta red de relaciones intratextuales (un laberinto) dentro de la totalidad del lienzo gigantesco que comprende sus 53 obras (el mapa). Solamente a través de los esbozos podemos penetrar la complejidad de la interpenetración laberíntica de materiales que emerge del proceso de transferir y recomponer elementos de una obra en otra²³. Este proceso, que es sistémico e inherente a la trayectoria de su método, puede involucrar un elemento generativo tomado de una obra anterior (la idea temática de la *Pampeana No. 2* [1950] con la que inicia la *Sonata for Cello and Piano* [1979]), o toda una enunciación reelaborada como metamorfosis (el primer movimiento de la *Sonata para piano* [1952] y su

-
- 21 Ver “Arrangement” en *Grove Music Online*, donde su autor, Malcolm Boyd, lo traduce como (Ger. *Bearbeitung*); “Transcription”, por el antropólogo Ter Ellingson, en la misma obra de referencia, definido como una sub-categoría de notación que involucra “la acción de copiar una obra musical que usualmente requiere un cambio en el sistema de notación. También puede significar “arrangement” (“copying of a musical work, usually with a change in notation. It may also mean arrangement”). Y “*Bearbeitung*,” término al que se le asignan muy pocas líneas, escrito por David Fuller, que está definido como “arrangement, transcription”. “En el Choralbearbeitung, el uso en alemán permite una gama mucho más amplia de significados”. (“In the Choralbearbeitung, German usage allows for a much broader range of meaning than the English equivalent suggests” (arrangement, transcription)). Obviamente, es un problema de traducción que no ha sido suficientemente problematizado, dada la variedad de connotaciones en diferentes idiomas.
- 22 Ver “*Bearbeitung*”, en Hans Heinrich Eggebrecht y Albrecht Riethmüller (eds.), Markus Bandur (Schriftleitung): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaften und der Literatur zu Main (Wiesbaden: F. Steiner, 1971–2006). International Association of Music Libraries and International Musicological Society, Horst Leuchtmann (ed.): *Terminorum musicae index septem linguis redactus* (Budapest: Akadémiai Kiadó; Kassel, Tours, Londres: Baerenreiter Verlag, 1980), un diccionario terminológico polígloto en inglés, alemán, francés, italiano, castellano, ruso y húngaro. En 1983, los 70 años de Kurt von Fischer fueron celebrados en Suiza con un simposio al cual fui invitada por Kurt von Fischer y en el cual presenté mi primer trabajo sobre la dramaturgia musical en *Bommarzo*, precisamente en mayo de 1983, unos días antes de visitar a Alberto, por última vez, en el Hôpital Cantonal de Ginebra. El tema del simposio, sobre uno de los temas favoritos del eminente musicólogo suizo, fue “*Bearbeitung*”. Ver Ernst Lichtenhahn: “Einleitung”, en Dorothea Baumann (ed.): *Bearbeitung in der Musik: Colloquium Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag / Colloque à l’occasion du 70e anniversaire de Kurt von Fischer, Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie, Neue Folge / Nouvelle Série*, 3 (1983), 11–13.
- 23 Malena Kuss: “Alberto Ginastera,” *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* (Basel, Switzerland), No. 2 (Januar 1989), 17–18; y Malena Kuss: *Alberto Ginastera Musikmanuskripte* (Winterthur, Switzerland: Amadeus Verlag, 1990), 32 pp. (Inventare der Paul Sacher Stiftung, No. 8).

transformación en las sonatas No. 2 (1981) y No. 3 (1982), convirtiendo cada presentación en una “obra en progreso”. Sin abordar la coexistencia de múltiples discursos y la ambigüedad estilística de lo que Umberto Eco llamó *opera aperta*²⁴ Ginastera relativizó la autonomía de sus obras a través de redes de relaciones, que se proyectan a diferentes niveles entre sus propios textos. El balance entre transferencia, arreglo, transcripción y *Bearbeitung*, cuya mejor traducción es tal vez “recomposición”, varía en cada caso.

El término “recomponer” merece explicación y aquí tengo que insertar mi propio *plot* narrativo. En agosto de 1980, pasé dos semanas con Alberto y Aurora en Formentor, Mallorca, donde ellos veraneaban. La rutina familiar, que incluía a Evi, la hija de Aurora, y a su perrita, bautizada *d’après* Diana Orsini, se organizó rápidamente después de mi llegada. Mañanas en la playa, almuerzo, siesta, y, a las cuatro de la tarde, Aurora se iba a practicar su cello y Alberto y yo nos instalábamos en un bar medio ruidoso del hotel, con Diana, a conversar hasta las 6 o 7 de la tarde. Estas conversaciones grabadas incluyen el propósito del viaje, que era mostrarle mi análisis de *Bomarzo*, el que, en una instancia lo llevó a cambiar algunos compases en la partitura, precisamente una referencia al “motivo del amor” (B – A – C – H), presente para Julia Farnese y la cortesana Pantasilea, pero ausente para Abul, el personaje sin duda homosexual en la ópera, que Ginastera agregó en mi copia “Ah, mirá, aquí los cornos no están haciendo nada”, y lo esbozó en mi partitura. Durante esas conversaciones, le pregunté cómo referirme a obras que eran arreglos creativos de otras anteriores, como en el caso del *Concerto per corde*. Sin recordar la frecuencia con que otros compositores han recurrido a similares estrategias, me miró muy sorprendido, como niño descubierto en medio de una travesura, y me dijo, “¿Tenés que decirlo?” “Por supuesto, tengo que decirlo.” “Bueno, entonces vamos a llamarlo recomponer”. El grado y tipo de recomposición varía en cada caso²⁵.

La Sonata for Cello and Piano, sobre la cual, a pedido de Alberto, publiqué un breve análisis en *Tempo*²⁶, fue estrenada el 13 de diciembre de 1979. Invitada por Ginastera, asistí a ese estreno con Carleton Sprague Smith, a quien Alberto dedicó su *Duo for Flute and Oboe*, Op. 13 (1945)²⁷. Ya desde Nueva York, poniéndole los “últimos toques” a la partitura desde la oficina de Stuart Pope, su gran amigo y editor, me mandó algunas notas sobre la partitura, que en ese momento había

24 Umberto Eco: *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, ed. revisada y expandida (Milano: Bompiani, 1967); y David Robey: “Introduction”, to *Umberto Eco: The Open Work*, translated by Anna Cancogni (Cambridge: Harvard University Press, 1989), vii–xxxii.

25 Malena Kuss: “Alberto Ginastera and the many meanings of *Bearbeitung*”, en Antonio Baldassarre (ed.): *MUSIC – SPACE – CHORD – IMAGE: Festschrift for Dorothea Baumann’s 65th birthday* (Bern: Peter Lang Verlag, 2012), 467–472.

26 Malena Kuss: “Ginastera’s *Cello Sonata* (1979)”, *Tempo* (Londres), No. 132 (Marzo 1982), 41–42.

27 Israel J. Katz (ed.) with Malena Kuss and Richard J. Wolfe (associate editors): *Libraries, History, Diplomacy, and the Performing Arts: Essays in Honor of Carleton Sprague Smith* (Stuyvesant, Nueva York.: Pendragon Press, 1991).

pensado en tres movimientos. Creo que es importante reproducir su nota sobre el primer movimiento, "Allegro deciso", porque resume el problema que le planteaban "los requisitos del género". Ya en 1979 había superado la composición de sonatas y *concerti*, pero las obras que escribía para Aurora y las comisiones que no quería rechazar le planteaban problemas que, a mi juicio, solucionaba con *Bearbeitungen*. Aquí va lo que me escribió en su carta del 29 de noviembre de 1979 sobre la sonata para cello:

1er movimiento. Como tú sabes siempre el primer movimiento de mis obras, luego de la "Piano Sonata" me planteó problemas pues la clásica forma sonata no coincide con el lenguaje actual que abandona la tonalidad y la relación tónica-dominante o relativo mayor. Por eso siempre pensé que algunas obras de Schoenberg (cuartetos) al usar la forma sonata crean una dicotomía entre forma y contenido.

Aquí yo inventé algo que se relaciona con la forma binaria pero que en verdad es cuaternaria o tetraria si se acepta el término. La forma está explicada en hoja aparte y el carácter podría ser pampeano. En general es una obra ésta que suena sudamericana.

El 2º movimiento es un dúo de amor como te decía por teléfono. Consta también de cuatro partes: Recitativo del cello, Recitativo del piano, Duo y Conclusione. La melodía es muy tensa, muy expresiva, un canto en la noche tal vez, y al final el ritmo cadencioso me recuerda un poco las palmeras de las selvas. Oh!...

[En este movimiento, Ginastera cita el "Amoroso" (III) del tercer cuarteto con soprano (1973) sobre "Canción de Belisa" del *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Lorca (1931), que es a su vez una transformación del "Madrigal" de Julia Farnese (II/9) de *Bomarzo* (1967).]

El 3er movimiento consta de dos partes: Scherzo y Finale. El scherzo es un ejemplo de mis scherzos y como dijo el crítico W.C. Burnett Journal Arts Editor del "The Atlanta Journal" "the mixture of instruments is so rich and complex that it is like the network of lines in a Jackson Pollock painting."

Esto lo escribió en Septiembre 28, hace dos meses, cuando se estrenó en Atlanta mi "Violin Concerto" con Ricci como solista.

Te aseguro que esta frase me gustó y si yo veía a Klee en mis sonidos lo de Pollock me parece muy acertado. El scherzo tiene la forma curiosa de un movimiento retrógrado. En el compás 97, pag. 19 hay un re en el piano que es la nota sobre la cual gira la

música para retrogradar hasta el final del movimiento. Te la señalo con una flecha. El matiz es en general pp y el ambiente fantástico, misterioso.

El final, que es en realidad la Coda, es un trozo fogoso en el cual empleo aquí y allá un ritmo de Karnavalito. El efecto es bárbaro, con todos los sonidos metidos unos dentro de los otros.

Inicialmente, Ginastera pensó la obra en tres movimientos (I, Allegro deciso; II, Adagio passionato; y III, Presto mormoroso – Con fuoco). El estreno tuvo lugar el 13 de diciembre y el 28 de enero de 1980 recibí un telegrama de Alberto “Decided leave cello sonata in four movements please correct article”. Para la versión en cuatro movimientos, Ginastera separa el “Presto mormoroso” (III) del “Allegro con fuoco” (IV), inserta una expansión en forma de rondó (compases 73-167) en la versión final, en la que cita el Tema de las *Variaciones concertantes* (en Mi, como en el original, compases 161-167), y concluye con el tema del rondó (compases 168-186) de la versión anterior (73-90)²⁸. Es muy posible que la decisión de extender el cuarto movimiento haya respondido a la idea de reencarnar la sonata en el *Cello Concerto No. 2*, Op. 50 (1981). Como lo hizo con el *Concerto per corde*, Ginastera elimina el primer movimiento de la sonata, pero en este caso escribe un nuevo movimiento, “Metamorfosi di un tema” –que, en la particella manuscrita que recibí de manos de Aurora, Alberto había llamado “Metamorphoses d’un tème” [sic]– en el que transforma material del “Adagio passionato” (II en la sonata = III en el concierto, ahora llamado “Nottilucente”) en la famosa cita del cello solo con que Brahms inicia el tercer movimiento de su segundo concierto para piano y orquesta. Aquí, con el mismo material de los tres movimientos que retiene de la sonata y después de pasarlos por el tamiz

28 Malena Kuss: “Homage to Alberto Ginastera”, monograph accompanying a concert of his music recorded live at the John F. Kennedy Center for the Performing Arts on October 14, 1981, in celebration of his 65th birthday (Washington, D.C.: Inter-American Musical Editions, 015-1982). Invitada por Marta Casals Istomin, quien era entonces Directora Artística del John F. Kennedy Center for the Performing Arts, desarrollé una conferencia sobre “Argentina in the mainstream of 20th-century music: The contribution of Alberto Ginastera,” el 14 de octubre de 1981. La conferencia precedió un concierto de su música, en celebración de sus 65 años, que incluyó la *Sonata for Cello and Piano*, Op 49 (1979), ejecutada por Aurora Nåtola Ginastera y Enrique Ricci; el *String Quartet No. 3 with soprano voice*, Op. 40 (1973), ejecutado por The Washington Quartet con la soprano Jane Bryden; y la *Serenata*, Op. 42 (1973) para barítono y conjunto de cámara, ejecutado por Carlos Chausson y el Theater Chamber Players of Kennedy Center, dirigido por Leon Fleisher. Estas tres obras están analizadas en la monografía publicada por Efraín Paesky en 1982, acompañando el LP de este concierto en su serie Inter-American Musical Editions patrocinada por la OEA. Fue una ocasión memorable, en la que Ginastera por primera vez presencié mi zapateo de un malambo, algo que no se esperaba de mi persona musicológica, y también ilustré la conferencia con varias composiciones suyas al piano. Esto fue a fines de 1981 y no recuerdo si hubo algún encuentro en 1982, o sea, esa conferencia/concierto fue nuestra despedida. La próxima visita sería para verlo en el hospital de Ginebra en mayo de 1983.

de su brillante paleta orquestal, las ideas temáticas pasan a ser dramáticas. Las narrativas a posteriori que Ginastera incluye en la versión final de la partitura del *concerto* contrastan con el tono más informativo de las notas que me envió sobre los movimientos de la sonata:

(I) Metamorfosi di un tema

“Aurora,

je viens à toi avec ce chant né de la brume”.

Auguste Martin

Quatre transformations d’un thème tels les quatre points cardinaux à l’heure de l’aurore, métamorphoses de couleurs de l’ombre à la lumière.

(II) Scherzo sfuggevole (*Bearbeitung* del III de la sonata)

“Cette brise nouvelle

dans l’espace élané”.

Luis Cernuda

Jeu polichrome [sic] de sons et timbres tel un kaléidoscope musical formé par l’introduction et une structure rétrogradable.

(III) Nottilucente (*Bearbeitung* del II de la sonata)

“La nuit

s’étoile et la paille se dore

Il songe à celle qu’il adore”.

Apollinaire

Dans la nuit illuminée de lunes et nuages étincelants, on entend un dialogue en cinq parties de chants passionnés enveloppés de rumeurs de la forêt lointaine.

(IV) Cadenza e Finale rustico (*Bearbeitung* del IV de la sonata)

“Tremble et éclate la fête”.

Pablo Neruda

Rythmes de “karnavalitos”, couplets égayés, couleurs de feu en danses venant du fond des temps andins.

Es interesante notar que, como Aurora tocaba frecuentemente ambas

obras, la sonata y el *concerto*, Ginastera, en sus últimos retoques del *concerto*, restituyó detalles de la sonata para que, fuera de la extensión del cuarto movimiento, Aurora no tuviera que memorizar pequeñas diferencias entre ellas en el II, III, y IV del *concerto*.

En el caso de la *Bearbeitung* del primer movimiento de la *Sonata para piano*, Op. 22 (1952) en la segunda (1981), y de ésta en la tercera (1982), su última obra, la recomposición es solamente en cuanto a la construcción y, en ambos casos, Ginastera sistematiza el potencial simétrico de los materiales. En ambas, Ginastera incrementa la densidad interválica, disponiendo las alturas en espejos verticales congruentes con la construcción formal en bloques, que entonces comparten sumas de complementación según los principios de tonalidad axial formulados por George Perle con Paul Lansky (ver nota 4).

En su “enciclopedia”, la toma de posesión de códigos para trascender el imperialismo del contexto figuran de manera prominente procedimientos asociados con la poética de Stravinsky, que, como fueron postulados por Pieter C. van den Toorn en 1983 (ver nota 18), Ginastera aplica en forma sistemática en el primer movimiento de la *Sonata para piano* de 1952. Como en obras neoclásicas de Stravinsky, la organización de alturas basada en la escala octatónica modelo A (1–2) con interacción modal es congruente con bloques estructurales que progresan por terceras menores, el ciclo interválico 3 al que ambas escalas octatónicas (2–1 y 1–2) están referidas. En “Stravinsky: The Progress of a Method”, Edward T. Cone (ver nota 8) identifica tres tipos de bloques estructurales en *Symphonies d’instruments de vent* (1920) y *Symphonie de Psaumes* (1930): estratificación (cuando los bloques son adyacentes), intercalamiento (cuando partes de diferentes bloques adyacentes reaparecen intercalados o superpuestos para formar otro bloque) y síntesis (cuando diferentes estratos de bloques previos aparecen combinados para incrementar la densidad de una textura hacia un final teleológico). En el primer movimiento de la *Sonata No. 2 for Piano*, Op. 53 (1981), Ginastera sustituye principios formales de sonata-allegro por tres bloques estructurales: el primero y tercero corresponden a la primera sección de la sonata de 1952, donde la altura central “La” de la disposición octatónica con interacción modal está reemplazada por la suma de complementación 11, y un bloque intermedio que corresponde al segundo tema pentatónico/modal de la sonata de 1952, ahora transformado en *clusters*. En la *Sonata No. 3 for Piano*, Op. 54 (1982), en un movimiento, Ginastera invierte los intervalos con que inicia la segunda sonata, convirtiendo terceras en sextas, para crear otra versión de bloques simétricos²⁹.

29 Ver mi análisis del primer movimiento de la *Sonata para piano* (1952) en Malena Kuss: “La poética referencial de Astor Piazzolla”, *Revista del Instituto Superior de Música* (Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral), 9 (2002), pp. 11-29; revisado en Omar García Brunelli (ed.): *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008), 57-76. La metamorfosis de la primera sonata en las dos siguientes está analizada en Malena Kuss: “Ginastera, Alberto” en Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in*

Como en el caso de la sonata para cello (ver carta del 29 de noviembre de 1979 citada arriba), la idea de “tener que escribir una sonata para piano” en 1980 lo preocupaba porque ya por décadas había superado su interés en contribuir a un “género” y, además, le interrumpía su pensamiento, que en esa época quería concentrarse en resolver su gigantesco fresco sinfónico, el *Popol Vuh*, que dejó incompleto a su muerte en 1983, y componer *Barrabás*, la cuarta ópera de la que sólo queda su dedicatoria a Julius Rudel y su trabajo sobre el libreto con el poeta español Camilo José Cela. Lo que le interesaba era conjurar visiones sonoras evocadas mayormente por lecturas literarias o ideas dramáticas y el reto de transferirlas al papel, es decir, dominar esa distancia. Entonces, resolver el problema de la segunda sonata para piano, separada de la primera por casi tres décadas, volver a la primera y crear otra posibilidad del potencial del mismo material, se transforma en una especie de ejercicio compositivo, la creación de un objeto con formas abstractas en el que simetriza las ideas que generaron una de sus obras más logradas y expresivas para el piano. Lo mismo ocurre con la tercera sonata para piano, que es otro ejercicio mucho más corto basado en el potencial del primer movimiento de la segunda. Su justificación de la corta duración de la tercera sonata (1982), su última obra, tiene dos aspectos: una referencia a Scarlatti para justificar la repetición de sus dos mitades, y otra referencia a la *Toccata* de Schumann para insertarla en la tradición pianística. El otro aspecto es impublicable: a mi pregunta de porqué la obra resultó tan corta, su respuesta fue que él escribió música hasta llegar a la suma que le pagaron por el encargo y allí buscó la mejor manera de interrumpirla (Formentor, Mallorca, agosto de 1980). Ambas fueron comisiones que no pudo o no quiso rechazar: la segunda sonata fue comisionada por su querido amigo Mario di Bonaventura para su hermano, el pianista Anthony di Bonaventura; y la tercera sonata fue comisionada por la University of Michigan, School of Music, para Barbara Nissman.

Como en el caso de la *Suite lírica*, cuyo programa secreto no era conocido cuando Ginastera compuso el segundo cuarteto (1958), el compositor tampoco leyó nunca *The Music of Igor Stravinsky* de Pieter C. van den Toorn (1983), y, aunque tenía copia de la primera edición de *Twelve-Tone Tonality* de George Perle (1977), me dijo en Formentor que, de Perle, a quien admiraba como compositor, sólo había leído *Serial Composition and Atonality* (1962), porque “la lectura del libro de 1977 le resultaba difícil.” La congruencia con sistemas analíticos confirma entonces la validez de estos enfoques formulados a posteriori³⁰. En el

Geschichte und Gegenwart, 2ª edición revisada (Kassel: Baerenreiter; Stuttgart: Metzler Verlag, 1994–2008), Personenteil, vol. 7 (2002), cols. 974–982; y en Kuss: “Alberto Ginastera and the many meanings of Bearbeitung” (2012), ver nota 25.

30 Según Richard Taruskin, la validez de criterios analíticos reside en su congruencia con los códigos inherentes a la música que se intenta descifrar. “La causa historicista ha sido más recientemente asumida por Richard Taruskin”, según el cual “criterios analíticos deber ser históricamente delimitados y determinados por métodos históricos”. Confrontando la teoría de *pitch-class sets* (clases de alturas) de Allen Forte como inadecuada cuando se aplica a la música de Scriabin y Stravinsky, Taruskin afirma vigorosamente que no se adhiere a esos

caso de Ginastera, la trayectoria del método sigue esencialmente la tendencia de los materiales.

Como Borges, Ginastera tomó posesión de los códigos para crear una literatura, y como Borges, la figura del laberinto es la clave para penetrar una de las dimensiones de su obra. Podríamos continuar ad infinitum con la apropiación como estrategia para escapar el imperialismo del contexto y continuar revelando las relaciones laberínticas que permean su obra. Pero para este contexto tenemos que interrumpir una historia que empieza con “Maestro Ginastera” desde 1954 hasta 1960, y luego continúa, entre 1973 y 1983, con “por favor decime de qué se trata.” En su carta del 23 de setiembre de 1980 me dice lo siguiente:

“Querida Malena,

Ya hace casi un mes que terminaron las vacaciones y me parece que hubiera pasado mucho más tiempo, tan lejos está Formentor de mis días actuales. Cómo has hecho el viaje de regreso? Llegaste a tiempo? Para Aurora y para mí fue un placer estar contigo y yo ya sueño con el libro.

Creo que por ahora no me queda nada en la pluma. Perdona este

critérios analíticos. En el caso de Scriabin y Stravinsky, Taruskin prefiere modificaciones de enfoques analíticos tonales (excluyendo a Schenker) y análisis basados en organización octatónica de alturas (en otras palabras, no reductivos) (ver Thomas Christensen, “Music Theory and Its Histories”, en Christopher Hatch and David W. Bernstein (eds.): *Music Theory and The Exploration of The Past* [Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1993], pp. 20-21). La crítica más cáustica de los principios de “pitch-class set analysis” formulados por Allen Forte (*The Structure of Atonal Music* [New Haven y Londres: Yale University Press, 1973]) provino de George Perle (ver “Pitch-Class Set Analysis: An Evaluation”, *The Journal of Musicology*, 8/2 [Spring 1990], pp. 151-172), dado que el problema fundamental en el sistema de Forte reside en que las relaciones que se establecen entre *sets* ignoran dimensiones compositivas. Sobre la base de estudiar composición con Ginastera desde 1954 hasta 1960, mi enfoque analítico se basa en seis años de estudios con Leonard Stein (1966–1972), discípulo de Schoenberg y editor de sus escritos, con quien analicé obras de Schoenberg, Berg y Webern, y cuyo enfoque era a la vez historicista y performativo, y en mi identificación con los enfoques analíticos de Perle y, después de 1976, de Elliott Antokoletz, su discípulo, por su congruencia con los procedimientos compositivos de Ginastera. Como nos lo dice Perle en *The Listening Composer* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1990), p. 67: “No quisiera que pensarán que mi rechazo de la teoría de *pitch-class sets* de Allen Forte implica rechazar la noción de que existan *pitch-class sets*. Es solamente cuando uno define todo en términos de *pitch-class sets* que el concepto carece de sentido” (“I would not want you to suppose that my rejection of Allen Forte’s theory of pitch-class sets implies a rejection of the notion that there can be such a thing as a pitch-class set. It is only when one defines everything in terms of pitch-class sets that the concept becomes meaningless”). En el caso de Ginastera, su poética en lo que respecta a obras parcialmente dodecafónicas, es congruente con los procedimientos de Berg, como fueron analizados por los bergianos citados en nota 2; igualmente congruente es la organización octatónica de alturas, referible a la poética de Stravinsky (ver nota 18); y la sistematización de progresiones motivicas referenciables a ciclos interválicos se remite a la poética de Bartók (ver nota 9).

lenguaje telegráfico pero es que aquí todo el mundo me empieza a hinchar, el editor por las copias, el maestro por la partitura, el que redacta las notas del programa para saber de qué se trata. Como si yo lo supiera! les contesto”.

La muerte interrumpió su trayectoria en aquel momento en que había alcanzado su definición mejor, como lo dijo tan poéticamente José Lezama Lima, y quedaron muchas visiones en su mente que no serán escritas, como ese proyecto inspirado en instrumentos antiguos que había visto en Madrid, cuando acompañó a Aurora a uno de sus conciertos en diciembre de 1982, que hubiera incluido Cantiga–Romance–Diferencias (“Guárdame las vacas”) –Tiento–Folia–Mojiganga–Seguidillas– Villancico–Entremeses– Loas (Prólogo)–Bailes–Jácaras (risa)–Cuatro de empezar, y que registró en su “Cahier d’hôpital” con el libro de “Diálogos y entremeses con Malena”. Siempre decía que yo era muy seria y entonces iba a tener que proveer la sustancia del libro, y él proveería los entremeses. Uno de ellos hubiera sido el cuento sobre Bonnard, que le encantaba: Un hombre se aparece en un museo, con pinceles y pinturas, se acerca a un cuadro de Bonnard y empieza a retocarlo. El policía de turno, horrorizado, se acerca a él y le dice, “Qué se cree que está haciendo? Éste es un cuadro de Bonnard!” Y el hombre le responde, “Yo soy Bonnard”. El diálogo con el gran artífice continúa, con la esperanza de que jóvenes musicólogos capaces de rechazar la arrogancia de neocolonialismos que se empeñan en representarlo como objeto político o compositor de las pampas quieran proveerse de las herramientas para continuar descubriendo los secretos que albergan sus partituras. Contribuimos aquí con un mapa parcial de sus laberintos.

Las fuentes

Los manuscritos de Ginastera depositados en la Paul Sacher Stiftung de Basilea en 1986 incluyen *Reinschriften* (manuscritos originales de versiones finales) de 41 obras. Estas fuentes están descritas en Malena Kuss: *Alberto Ginastera: Musikmanuskripte* (Winterthur, Suiza: Amadeus Verlag, 1990 [Inventare der Paul Sacher Stiftung, 8]). En la Colección Ginastera faltan, por ejemplo, los manuscritos del Op. 2, *Danzas argentinas* para piano (1937), y del Op. 21, *Pampeana No. 2*, rapsodia para cello y piano (1950). Del Op. 2, el manuscrito de la “Danza del viejo boyero” (I), dedicada a Pedro A. Sáenz, fue escrito especialmente para *La Prensa* y publicado en ese diario el 19 de diciembre de 1937. La *Pampeana No. 2*, en la edición publicada en Buenos Aires por Barry y Cía en 1951 (BYC 1001), está dedicada a Edmund Kurz. Alberto me envió copia de la siguiente nota manuscrita, que escribió para “el programa” de 1979 y transcribo abajo:

Pampeana No. 2, Opus 21

Cuando falleció el primer director del Conservatorio Nacional de Música, Maestro Carlos López Buchardo, la Asociación

Wagneriana organizó un concurso anual en su memoria dedicado a la composición y a la interpretación en forma alternada. Por esas extrañas coincidencias que muchas veces se producen, yo gané el primer concurso dedicado a la composición con mi Primer Cuarteto de Cuerdas, Op. 22 (1948) y mi esposa Aurora ganó el primero dedicado a los intérpretes en 1949. Para su concierto de premio ella me pidió—en una época en que con mucho respeto me llamaba “Maestro” cosa que, of course, no sucede ahora—si podía escribir una obra dado que el repertorio argentino era muy pobre para el violoncello. En diez días escribí la Pampeana No. 2, Op. 21, que ella estrenó el 8 de mayo de 1950.

Escrita en forma de rapsodia y sin emplear material folkórico, recuerda los ritmos y los giros melódicos de la música de las pampas argentinas.

Alberto Ginastera

Dadas estas circunstancias, Aurora siempre insistió en que esa obra inicialmente fue dedicada a ella. Lamentablemente, corre el error de fechar la *Pampeana No. 2* (1950) en 1960, lo cual constituiría una imposibilidad estilística (1960 es la fecha de la *Cantata para América mágica*)³¹.

Catálogos de obras publicados desde la edición del libro de Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera* (1967)³², que la autora ha actualizado en otras publicaciones, incluyen una lista muy refinada, que Friedrich Spangemacher compiló para una colección de ensayos póstumos (*Alberto Ginastera* [1984])³³ como parte de la serie “Musik der Zeit: Dokumentationen und Studien”, y en la cual se publicó mi primer artículo sobre la dramaturgia musical de *Bomarzo*³⁴.

31 Ver Cecilia Scalisi: *De padre a hija: Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2012), p. 238.

32 Pola Suárez Urtubey: *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967).

33 Friedrich Spangemacher: *Alberto Ginastera* (Bonn: Boosey and Hawkes Musikverlag, 1984) en la serie Musik der Zeit: Dokumentationen und Studien, No. 4.

34 Malena Kuss: “Symbol und Phantasie in Ginasteras *Bomarzo* (1967)”, en Spangemacher (ed.): *Ginastera* (nota precedente), pp. 88–102; “*Bomarzo*” (1967) by Alberto Ginastera”, en Carl Dahlhaus y el Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Sieghart Döhring, director (eds.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, 6 vols. (Munich / Zurich: Piper Verlag, 1986–1997), vol. 2 (1987), 382–386; “Das lateinamerikanische Libretto”, en Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª edición revisada (Kassel: Baerenreiter; Stuttgart: Metzler Verlag, 1994–2008), Sachteil, vol. 5 (1996), cols. 1196–1203; “Si quieres saber de mí, te lo dirán unas piedras’: Alberto Ginastera, autor de *Bomarzo*”, en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.): *Ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU [Instituto Complutense de Ciencias Musicales], 2002), vol. II, 393–411; “Il pensiero occidentale da un punto di vista transculturale (la decolonizzazione dell’America latina)” / “Western thought from a transcultural perspective: Decolonizing Latin America”, en Jean-Jacques Nattiez (ed.): *Enciclopedia della musica: L’unità della musica*, 5 vols. (Turín:

En el valioso catálogo analítico de Suárez Urtubey (pp. 92-157), que cubre obras autorizadas hasta el Op. 33, el *Concerto per corde* está tratado como obra autónoma y no como un arreglo del segundo cuarteto (pp. 156-157). Spangemacher incorpora en una sola lista cronológica obras autorizadas y no autorizadas, tales como *Impresiones de la Puna* y el *Primer Concierto Argentino*, además de partituras para cine y música incidental para teatro, que Ginastera retiró de su catálogo, y a las que, consecuentemente, no asignó números de opus (pp. 103-115). En mi lista detallada de obras, que preparé en base a fuentes primarias para la entrada sobre Ginastera en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2002)³⁵, incluí movimientos de cada obra, fechas de composición y editores con fecha de publicación; para conformar con lineamientos editoriales, Ludwig Finscher tuvo que omitir movimientos de obras, editores, y la lista de obras no autorizadas, preservando, sin embargo, la información, ausente en listas anteriores, sobre qué obras eran *Bearbeitungen* de otras, que incorpora mi identificación de esos casos en *Alberto Ginastera: Musikmanuskripte* (1990; ver nota 23).

Entre 1934 y 1982, Ginastera completó 53 composiciones autorizadas, a las que les asignó números de opus. En su catálogo de obras autorizadas, Ginastera le asignó números de opus prematuramente a tres obras, de las cuales no quedan esbozos o los esbozos no permiten su reconstrucción (Op. 41, 48 y 55). De *Puneña No. 1* para flauta, Op. 41, existen solamente 8 páginas de esbozos, dos de ellas en su "Cahier d' hôpital" (1983). El Opus 48 había sido asignado inicialmente a *Barrabás*, la cuarta ópera "inspirada en el drama homónimo de Michel de Ghelderode," sobre cuyo libreto Ginastera había trabajado intermitentemente con el poeta español Camilo José Cela y sobre cuya "partitura" solamente existe una página con la dedicatoria "a Julius Rudel, afectuosamente" y una célula cromática para el Coro -"Era importante empezar con un Mi"- . Ginastera luego le asignó el Opus 48 a la versión para orquesta de cuerdas de *Glosses sobre temas de Pau Casals* (1977), también la fecha del esbozo de *Barrabás*. El Op. 55, inicialmente asignado a la *Sonata No. 3* para piano (1982), y con la autorización de Aurora Nåtola-Ginastera, pasó a ser Op. 54 (asignado a una comisión, probablemente de la St. Louis Symphony Orchestra, de la cual no sobrevivió ni un papelito). Quedan entonces 53 obras con números de opus porque la *Puneña No. 1* retuvo su Op. 41, aunque exista solamente en esbozo.

Varias conversaciones con Alberto giraron alrededor de que lo ayudara a buscar un archivo importante para conservar su *Nachlass* intacto después de su muerte.

"Lo hablaste a Carleton [Sprague Smith] acerca de mis MS en Yale?
No te olvides." (AG a MK, 23 de septiembre de 1980.)

Giulio Einaudi, 2005), vol. 5, 32-64 / Edición francesa: "La pensée occidentale du point de vue transculturel (décoloniser l'approche de la musique d'Amérique latine), en *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle: L' Unité de la musique*, 5 vols. (París: Actes Sud - Cité de la Musique, 2007), vol. 5, 68-102.

35 Ver Kuss: "Ginastera", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (nota 29).

De la serie de ocho puneñas, concebidas como piezas instrumentales basadas en la prosodia rítmica de poemas tradicionales, Ginastera solamente completó la *Puneña No. 2* para cello, Op. 45 (1976), como “Homage à Paul Sacher”, que fue parte de la idea de Mstislav Rostropovich (1927–2007), íntimo amigo de Sacher y de Aurora Nåtola-Ginastera, de comisionar 12 obras para cello a los compositores más prominentes del siglo XX para celebrar los 70 años de Paul Sacher (28 de abril, 1976). El ejercicio encomendado por Rostropovich a los 12 compositores (Conrad Beck, Luciano Berio, Henri Dutilleux, Benjamin Britten [1976, su última obra], Witold Lutoslawski, Wolfgang Fortner, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber, Pierre Boulez, y Ginastera) involucraba componer un obra para cello sobre el Thema SACHER (Mib – La – Do – Si natural – Re), que Boulez interpretó como Eb à CHER = SACHER y compuso la única pieza para cello solista y conjunto de seis cellos. En un despliegue habitual de virtuosismo, Rostropovich ejecutó una mayoría de ellas en el concierto que tuvo lugar en la Tonhalle de Zurich el 2 de mayo de 1976³⁶. Omar Corrado refinó esta historia durante su estadía en la Paul Sacher Stiftung en 2005, presentando, como es habitual después de completar investigaciones en esa institución, un informe que no ha publicado y que le agradezco me haya enviado. Según Corrado, “Aparentemente, el tema propiamente dicho, a partir de las notas del apellido Sacher, habría sido encargado a Benjamin Britten; se suponía que los otros compositores escribieran variaciones sobre el tema (excepto los artículos periodísticos, no hay otra documentación sobre este hecho)”³⁷.

Consecuentemente, estos manuscritos pasaron a ser propiedad de la Sacher Stiftung, entre ellos el de la *Puneña No. 2*, publicada en edición facsimilar con el resto de los *hommages* por la Stiftung³⁸. En 1986, y a través de la mediación de Rostropovich, la Sacher Stiftung adquirió el *Nachlass* de Ginastera, que incluyó no solamente las fuentes manuscritas que describo en mi *Inventar*, sino también 15 cajas con correspondencia; tres cajas con recortes de periódicos; 661 libros de su biblioteca personal, entre los cuales 70 son revistas de música; 1241 partituras, entre las cuales 60 son obras del compositor que incluyen 16 copias xerográficas de *Reinschriften*; programas de conciertos, críticas y entrevistas; notas sobre concursos en los que Ginastera participó como jurado; y otros fragmentos de su vida que incluyen el sombrero del atuendo o atavío que vistió cuando la Yale University le confirió un doctorado honoris causa, un pasaporte y una pipa poco característica. Las partituras impresas en su colección personal,

36 Ver Mstislav Rostropovitch [ed.]: *Dank an Paul Sacher* (Zurich: Atlantis Musikbuch-Verlag AG, 1976).

37 “Apparemment, le thème proprement dit, à partir des notes du nom Sacher, aurait été commandé à Benjamin Britten; les autres compositeurs étant censés écrire les variations (à part les articles des journaux, il n’y a pas d’autre documentation sur ce fait)” Omar Corrado: “Thème et/ou matériau: à propos des 12 *Hommages à Paul Sacher* pour violoncelle (1976)”, manuscrito fechado 22 de marzo de 2005, Paul Sacher Stiftung.

38 Edición facsimilar, *12 Hommages à Paul Sacher pour violoncelle* (Universal Edition, J and W Chester/Edition Wilhelm Hansen Londres Ltd., 1976).

que reflejan su interés en compositores canónicos del siglo XX, incluyen a varios cuyos manuscritos también fueron adquiridos por la Sacher Stiftung (por ejemplo, Luciano Berio, Pierre Boulez, Elliott Carter, Henri Dutilleux, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber, Bruno Maderna, Igor Stravinsky, Anton Webern y Iannis Xenakis).

La colección en la Sacher Stiftung también incluye manuscritos de obras que Ginastera excluyó de su lista de obras autorizadas y sobre las cuales el compositor expresó claramente su voluntad de que no fueran ejecutadas. En mi *Inventar*, éstas fueron agrupadas en dos categorías: a) obras tempranas y b) música funcional para cine y teatro. Las obras tempranas incluyen ejercicios académicos, esbozos y *particelle* de los movimientos 1 y 3 de la *Sinfonía Porteña* (1942?), y el manuscrito de la tan mentada *Impresiones de la Puna* (1931-1934) (ver Kuss, *Alberto Ginastera Musikmanuskripte* [1990], pp. 25-27). Sobre esta obra, publicada en Montevideo por la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores en 1942, y con la intención de preparar el programa para un concierto de sus obras que organicé con Voices of Change en Dallas y que tuvo lugar el 11 de mayo de 1981, Ginastera me escribió lo siguiente:

En una carta que no contesté pues no había recibido confirmación de Fort Worth, Voices of Change me había propuesto las *Impresiones de la Puna* que me da sarpullido cada vez que se toca ya que la edición es fraudulenta (AG a MK, 28 de diciembre de 1980).

Sobre la música funcional para cine y teatro (ver Kuss, *Alberto Ginastera Musikmanuskripte* [1990], pp. 28-31), me fue posible reconstruir algunas secciones de partituras para cine con hojas sueltas que encontré en el departamento de Aurora en Ginebra, a quien visité con frecuencia durante mi estadía en Basilea entre enero y junio de 1988, trabajando sobre las fuentes y preparando el *Inventar*, que la Sacher Stiftung me pidió poco después de llegar a Basilea. Mi correspondencia con Ginastera y otros documentos relacionados con sus obras fueron depositados en la Sacher Stiftung en junio de 1988. Además de incorporar esbozos e información proveniente de *particelle* en mis propias copias de partituras, mi trabajo en la Sacher Stiftung consistió en identificar numerosas hojas sueltas que llegaron en varias cajas sin identificación y asociarlas con las composiciones respectivas. El *Nachlass* de Ginastera, como quedó organizado en la Sacher Stiftung en 1988, preserva la obra creativa del compositor casi intacta y completa. Cualquier representación de las fuentes para el estudio de su obra en la Colección Ginastera de la Sacher Stiftung como fragmentaria e incompleta es incorrecta y refleja falta de conocimiento de primera mano sobre cada composición y sobre las fuentes existentes relacionadas con cada una de ellas.

Cold Spring, Nueva York, junio 2014