

ANÁLISIS EJECUTIVO-INTERPRETATIVO DE LA SONATA PARA PIANO No. 1, OP. 22, DE ALBERTO GINASTERA



Alberto Ginastera
www.google.com.co

Carlos Augusto Rodríguez Vargas^{*,**}

carlosr_86@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.1

* Estudios de pregrado en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas en la que fue alumno de Ludmila Weber. Estudios de posgrado en Nueva York, en Mannes College of Music en la que fue alumno de Vladimir Feltsman. Desde el año 2010 ha sido alumno de Blanca Uribe Espitia en la Universidad EAFIT. Ha recibido galardones en concursos nacionales e internacionales; el más reciente de ellos fue el tercer premio en el III Concurso Internacional Federico Chopin llevado a cabo en la ciudad de Lima en diciembre de 2015.

** Asesor: Gustavo Adolfo Yepes Londoño

Resumen

Este artículo pretende ofrecer herramientas analíticas acerca de diversos aspectos que sean de utilidad a los pianistas profesionales o en formación, para el estudio y la ejecución de la sonata para piano N° 1, op.22, del compositor argentino Alberto Ginastera. Se incluye un corto contexto histórico de la obra, con especial enfoque en el período creativo del que hace parte la misma, con el fin de familiarizar al pianista con la producción del compositor. Cuenta el artículo, además, con un análisis de la estructura de la obra y de cada uno de sus movimientos y con consejos prácticos enfocados hacia el aspecto técnico ejecutivo-interpretativo, cuyo fin es facilitar tanto el estudio como la ejecución misma de la obra. Se incluye también un breve análisis de tres grabaciones de la sonata con comentarios generales relacionados con los asuntos puntuales atendidos en el artículo.

Palabras clave: Ginastera, sonata para piano op.22, análisis, forma, contexto histórico, ejecución interpretativa, consejos y sugerencias.

Abstract

This article aims to provide tools and information useful for the preparation and performance of the First Piano Sonata, Op. 22, by Argentinian composer Alberto Ginastera. In order to familiarize the pianist with the composer's works, a short historical context of his production is included, emphasizing the creative period in which the Sonata was composed. The article also contains an analysis of the overall structure of the piece as well as of each of the movements, and offers practical advice and suggestions focused on the technique and interpretative aspects whose purpose is to facilitate both the study and the execution of the work. Also included is a brief analysis of three recordings of the sonata with general comments related to the specific issues addressed in the article.

Key words: Ginastera, Piano Sonata Op. 22, analysis, form, structure, context, performance, advice-suggestions.

Introducción

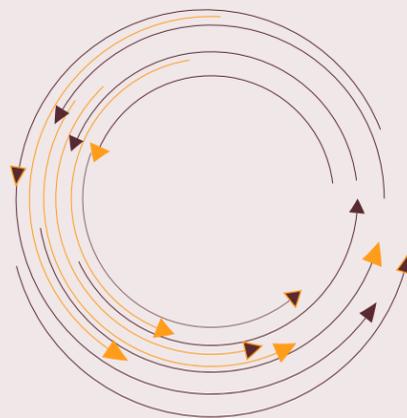
A lo largo de mi carrera como pianista he encontrado que herramientas como la que pretendo brindar son de gran utilidad para los ejecutantes. En particular, el libro *Prokofiev's piano sonatas*, escrito por el pianista ruso Boris Berman (2008), me fue de gran ayuda cuando decidí abordar la sonata para piano N° 6, op. 83, de Sergei Prokofiev, que luego incluiría en el recital de grado de la maestría.

De dicha experiencia surgió la idea de llevar a cabo un proyecto similar al que emprendió Berman pero enfocado hacia alguna obra importante del repertorio latinoamericano con el fin de incentivar, además, la ejecución de obras producidas por compositores de nuestro continente. Al tener en cuenta lo anterior y que en mi repertorio pianístico está la obra que será analizada en el artículo, y a que, además, he tenido la oportunidad de estudiarla con diferentes maestros, consideré que la elección más adecuada era la sonata para piano N° 1, op. 22, del compositor argentino Alberto Ginastera.

La sonata N° 1 de Ginastera es una de las obras más importantes del repertorio pianístico latinoamericano y goza de gran popularidad mundial. Es frecuente verla programada, tanto en concursos internacionales como en recitales, por parte de pianistas europeos, asiáticos y norteamericanos. Sin embargo, en Colombia, y, en particular, en Medellín, es una obra poco conocida y, por lo mismo, ejecutada en muy raras ocasiones.

Es por lo tanto el propósito de este artículo proveer herramientas e información que sean útiles para la comprensión, el estudio y la ejecución de la obra. El principal desafío que afronta un pianista que ha tenido poco contacto con la obra de Ginastera y aspira a abordar una obra como la mencionada es el de asimilar el estilo de su escritura, tanto en lo estético como en lo técnico. En este sentido, hay similitudes en el tratamiento percusivo del instrumento por parte de Ginastera con el que usaron compositores como Prokofiev y Bartok en décadas anteriores a la aparición de la sonata N° 1 del compositor argentino.

El artículo incluye, entonces, información general acerca del período creativo al que pertenece esta obra de Ginastera, un análisis de la estructura de la sonata y de cada movimiento, consejos técnicos e interpretativos para estudiar y ejecutar interpretativamente la obra y, por último, un análisis y varios comentarios sobre tres grabaciones de la sonata.



Sonata para piano N° 1, Op. 22, de Alberto Ginastera

Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983), nacido en Buenos Aires, Argentina, es uno de los compositores más importantes de la historia de la música latinoamericana. En su extensa producción se destacan sus ballets *Panambí* y *Estancia*, sus cuartetos para cuerdas, su sonata para guitarra, sus dos *Pampeanas* (para violín y piano, y para cello y piano, en su orden) y sus conciertos para cello y orquesta, violín y orquesta y piano y orquesta. En su catálogo de obras para piano, las que mayor popularidad y aceptación han logrado son sus *Danzas argentinas*, op. 2, y su sonata para piano n° 1. Su producción como compositor está dividida en tres períodos: nacionalismo objetivo (1937-1948), nacionalismo subjetivo (1948-1958) y neoexpresionismo (1958-1983) (Chase, 1957).

La sonata de cuyo análisis nos ocuparemos hace parte del período del nacionalismo subjetivo. Fue escrita en 1952, comisionada por el Instituto Carnegie y la Universidad para Mujeres de Pennsylvania, para el Festival Internacional de Música Contemporánea de ese mismo año. La obra está dedicada a Johana y Roy Harris y el estreno de la misma estuvo en manos de Johana Harris en el Carnegie Music Hall de Pittsburgh, Pennsylvania, el 29 de noviembre de 1952.

Ginastera explicó que su sonata fue escrita con procedimientos tonales y dodecafónicos, y que no hace uso de material folclórico específico pero, en cambio, introduce elementos temáticos, rítmicos y melódicos de profundas raíces argentinas. (Chase, 1957, traducción nuestra).

Consta de cuatro movimientos:

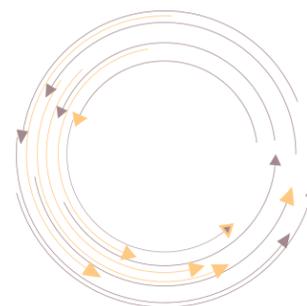
- I. Allegro marcato**
- II. Presto misterioso**
- III. Adagio molto appassionato**
- IV. Ruvido ed ostinato**

La sonata tiene una evidente relación tonal de lenguaje entre sus movimientos:



Los movimientos primero y cuarto contienen material rítmico, rasgos percusivos y aires folclóricos, mientras que los otros dos tienen un carácter más introspectivo.

Desde los primeros compases de la sonata y a lo largo de sus cuatro movimientos es posible identificar distintas influencias. En entrevista concedida a Lillian Tan, Ginastera reveló que las más grandes fueron Stravinsky, Bartok, De Falla y Berg, así como los impresionistas franceses, aunque en menor medida (Tan, 1984).



I. *Allegro marcato*

El primer movimiento está escrito en forma de movimiento de sonata y sus secciones son las siguientes:

Exposición	Desarrollo	Recapitulación	Coda
cc ³ 1 a 78	cc 79 a 136	cc 137 a 182	cc 183 a 203

Exposición:

Tema A	Transición	Tema B
cc 1 a 29	cc 30 a 50	cc 51 a 78

La influencia de Bartok y su uso de los instrumentos de percusión puede percibirse desde el motivo que da comienzo al primer movimiento, en el que las octavas de la mano izquierda evocan el sonido de los timbales (De los Cobos, 1991).

La sonata empieza de manera contundente con una frase de ocho compases en dinámica *forte*, compuesta por un motivo rítmico sincopado a manera de “pregunta y respuesta”, que crea un efecto antifonal:

- La “pregunta” usa intervalos de terceras mayores dobladas en las dos manos, separadas por una octava y en el registro medio/alto del piano, de tal manera que cada una se mueve en dirección opuesta a la otra hasta una distancia de una tercera menor, lo que genera un efecto de tensión por medio de un nuevo acorde disonante.
- La “respuesta” aparece luego de un gran salto rápido hacia el registro bajo del piano por parte de la mano izquierda y en ella predomina el uso de intervallos de octavas.

Figura 1 - cc 1 a 8: primera frase

Fuente: (Ginastera, 1954)



La inestabilidad rítmica y el constante cambio de métrica caracterizan el primer movimiento de la sonata. En ocasiones, incluso, ese cambio de métrica se da en compases consecutivos, como se puede apreciar en la primera frase, que cambia cinco veces: de 3/4 a 2/4, a 4/4, a 3/4, a 8/8 y a 6/8, en tan solo ocho compases.

Al referirse al tempo y al ritmo del movimiento, Ginastera dio las siguientes instrucciones:

El movimiento debe empezar en un *tempo* riguroso; debido a los constantes cambios de métrica, es importante establecer una subdivisión estable de pulsos de corchea y mantenerla a lo largo del movimiento, excepto en los pocos lugares donde los matices rítmicos están indicados en la partitura (Hanley, 1969, traducción nuestra).

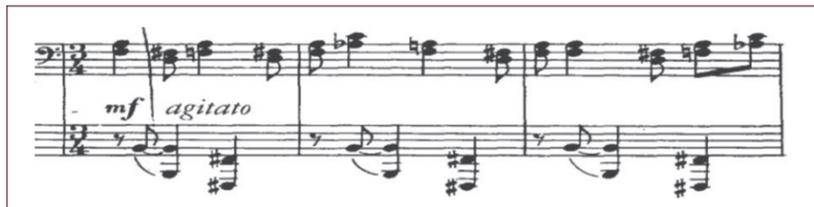
El principal desafío que presenta el tema A es el de mantener la precisión rítmica a pesar de los grandes y rápidos saltos de la mano izquierda. A continuación se plantean algunas sugerencias para estudiar dicho pasaje:

- Elegir los dedos más fuertes para tocar las terceras, con el fin de atacarlas con seguridad y de generar la sonoridad percutiva que la música demanda.
- Mantener la mano izquierda lo más cerca posible del teclado con el fin de economizar movimientos y lograr la mayor rapidez en el salto.
- Adoptar una postura centrada con respecto al teclado y a una distancia que permita mover los brazos con libertad.
- Estudiar el pasaje aumentando la distancia una octava más. Es decir, tocando las terceras una octava más arriba.
- Subdividir el pasaje en corcheas y estudiar con metrónomo, subiendo el tempo en forma paulatina (empezando con corchea = 90) hasta escoger el más alto que permita tocar con total precisión rítmica.
- Tener siempre claro el sentido de dirección de la frase (hacia las terceras de los compases 2 y 4) para que la misma sea ágil y no pesada.
- Estudiar con extremo juicio las dinámicas con el fin de lograr una clara distinción entre el *forte*, el *mezzoforte* y el *fortissimo*.

La transición entre ambos temas de la exposición se da entre los compases 30 y 50. En ella aparecen calderones (*fermate*) que, por primera vez, dan un respiro momentáneo a la música luego de la agitación del tema A. En el compás 36, sin embargo, reaparecen las terceras, las octavas, las síncopas y un uso cada vez más insistente de intervallos de cuarta (el último pasaje de la transición, en los compases 46 a 48, está conformado en su totalidad por cuartas) que caracterizarán la construcción melódica del tema B. La transición concluye con un gran *diminuendo* de *forte* a *piano* y un *rallentando* que contribuyen a un cambio importante de carácter.

3 De este sitio en adelante se emplean las formas abreviadas “cc” para compases y “c” para compás.

Figura 2 - cc 36 a 38: pasaje de la transición con síncopas



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 3 - cc 46 a 48: pasaje de la transición construido con intervalos de cuarta



Fuente: (Ginastera, 1954)

Se recomienda evitar acentuar los diferentes tonos *si (b)*, para lograr una mayor dirección de la frase hacia el sonido final en calderón. Además, para cumplir la indicación de *sempre ff ed energico* se sugiere de nuevo mantener las manos lo más cerca posible del teclado y dirigir todo el peso del cuerpo hacia cada nota para lograr proyectar el sonido al máximo. El *mf agitato* indicado en el compás 36 contrasta con la precisión rítmica del tema A al crear una sensación de inestabilidad y ansiedad en la música. La manera en que Ginastera agrupa las corcheas (en grupos de tres en el compás 42 y en de dos en los compases 43, 44 y 45) debe presentarse de manera manifiesta, por lo cual se sugiere acentuar las primeras notas de cada grupo. Por último, en la secuencia que da fin a esta sección, un leve *accelerando* hacia el trino, acompañado de un *crescendo*, permitirá crear un mayor contraste y una mayor dinámica desde la cual disminuir en el trino.

El tema B, que aparece en el compás 51, es lírico, *dolce e pastorale*, con dinámica *piano* y marca un importante contraste con los *mf, f y ff* que predominaron hasta este momento. Ginastera describió este tema como íntimo y lírico, en contraste con el carácter enérgico del primer tema (Hanley, 1969). Aunque el carácter es contrastante, la construcción melódica del tema B se anticipó en los compases 7 y 8 que finalizaron la primera frase del movimiento. La textura es más diáfana aunque el uso de terceras sigue presente, esta vez con intervalos de quinta que las acompañan. El uso de indicaciones de *crescendo* y *diminuendo* es más recurrente e insinúa la llegada de algo nuevo, como en el caso del gran *crescendo* de los compases 71 y 72, que resulta en un *piano* súbito. Por último, y luego de otro gran *crescendo*, llega el desarrollo en el compás 80 y, con él, de nuevo la dinámica *forte*.

Con el fin de conseguir una sonoridad *dolce e pastorale* se sugiere hacer uso combinado de los pedales de *una corda* y de resonancia. Las notas de adorno deben pensarse con una sonoridad cristalina y tintineante, por lo que deben estar muy articuladas y con el peso suficiente para que suene con claridad cada una de ellas. Al final del tema B es recomendable exagerar los *crescendi*, tanto para que los *p súbito* sean más efectivos, como para preparar el carácter con que empieza el desarrollo.

Desarrollo: cc 79 a 136

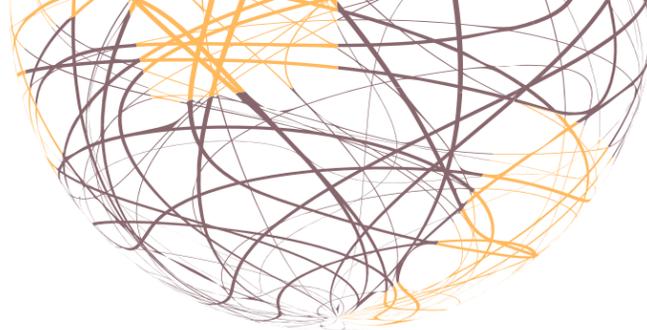
El desarrollo comienza con notas repetidas que abarcan distintos registros o tesituras, al igual que sucediera entre los compases 30 y 35, pertenecientes a la transición entre los temas A y B. Entre los compases 100 y 108, marcados *sempre forte e violento*, se acumula una gran tensión y una sensación de ansiedad gracias al cada vez más insistente uso de disonancias y cromatismos en este segmento. De los Cobos (1991) considera que este pasaje en particular demuestra una fuerte influencia de Stravinsky en Ginastera.

Figura 4 - cc 101 a 106: pasaje del desarrollo con influencia de Stravinsky



Fuente: (Ginastera, 1954)

La gran tensión acumulada en estos compases desemboca en el tema B que, esta vez, aparece *mf* y, en forma gradual, empieza a engrosar su textura. En el compás 12 se presenta una variación melódica del tema B en un registro más bajo y con insinuaciones repetitivas del mismo, con un manejo armónico más lleno que usa con un carácter más robusto, agresivo y violento. Además, hace utiliza material temático que empleó al comienzo del desarrollo, derivado de los compases 30 a 35 de la transición entre los temas A y B de la exposición. Esta gran condensación y acumulación de material temático, marcada *ff violento* y con un *rinforzando* en el compás 134, se dirige al gran clímax del movimiento: la recapitulación, que empieza en el compás 137.



El comienzo del desarrollo debe ser muy percutivo, rítmico y sin acentos. La izquierda debe aplicar todo el peso del brazo. En los compases 83 a 86 y 92 a 94 se recomienda cambiar el pedal de resonancia para cada grupo de corcheas en la mano derecha y apoyar el dedo 5 de la misma con el codo alineado con él. En el compás 100, la derecha debe tocar siempre *staccato* y percutivamente (*sempre f e violento*) y la mano izquierda lo más *legato* posible y con *crescendo*. Al terminar el compás 108, justo antes de regresar al segundo material temático, se recomienda una pequeña respiración-cesura a manera de conclusión de este fragmento. El tema B presentado en el desarrollo debe ser de carácter alegre, enérgico y activo. En la última sección del desarrollo, a partir del *f* del compás 117, es importante dosificar bien el sonido para que pueda existir una diferencia evidente con el *ff* *violento* del compás 131, en el cual las manos deben estar lo más cercanas posible del teclado y usar un solo pedal por cada compás hasta llegar a la recapitulación.

Recapitulación y coda

Tema A cc 137 a 165	Transición cc 166 a 182	Coda (tema B) cc 183 a 203
-------------------------------	-----------------------------------	--------------------------------------

Es el momento cumbre en el que se libera toda la tensión acumulada en el poderoso desarrollo, con dos intervalos de octava en los registros opuestos del piano, acompañadas de una indicación de *sff* y *ff*. El tema A se diferencia del de la exposición en su textura, pues ahora no son solo terceras sino acordes, lo que hace que la sonoridad sea más rica y llena.

Figura 5 - cc 137 a 140: recapitulación y clímax del movimiento



Fuente: (Ginastera, 1954)

La recapitulación transcurre sin otras diferencias con respecto a la exposición, excepto el centro tonal, pero la nueva transición desemboca en la coda, que no es más que una variación del tema B, en *ff* y con una escritura más densa compuesta por acordes. El movimiento concluye con un pasaje de octavas similar al que finalizó el desarrollo.

En el compás 137, inicio de la recapitulación, se sugiere dejar un solo pedal para todo el compás. De esta manera, las octavas en métrica de redonda y entonación *la* (a), abrirán

el sonido del instrumento. Dado que en la recapitulación el nivel de dificultad es mayor debido a la adición de notas que engrosan la textura, sacrificar el tempo en favor de la precisión rítmica es una opción aceptable que suele ser escogida. El tema B debe contar con total relajación en las muñecas para que el peso de los brazos se transfiera de manera efectiva al teclado. Además, las muñecas permiten mayor flexibilidad para la ejecución de esta sección, que debe contar con un carácter alegre y festivo (*ff gaio*). Las notas de adorno deben tener la misma claridad que en la exposición. La coda, con total relajación y economía de movimientos, para lograr la máxima sonoridad posible sin sacrificar la calidad de la misma.

II. Presto misterioso

El segundo movimiento presenta un fuerte contraste con respecto al primero. Tiene forma de rondó (ABACABAC) y se describe como un scherzo fantástico y con atmósferas y colores mágicos (Hanley, 1969). Claudia Knafo sugiere que las relaciones armónicas del movimiento son propias del rondó y que aparecen así: la primera sección (ABA') gira en torno de re menor (tónica); la sección C tiene una *cadenza* que anticipa el área armónica de la siguiente sección; la última gran sección (AB'A'') aparece primero en la región subdominante de sol para luego ir a la dominante y terminar en la tónica (Knafo, 1994). Su lenguaje está influido por el expresionismo y comienza con una serie de 12 tonos que no llega a desarrollar como serie dodecafónica y no afectan la estructura del movimiento.

A cc 1 a 47	B cc 48 a 57	A' cc 58 a 77	C cc 78 a 116	A cc 117 a 144	B' cc 145 a 154	A'' cc 155 a 182	C' cc 183 a 192
--------------------------	---------------------------	----------------------------	----------------------------	-----------------------------	------------------------------	-------------------------------	------------------------------

La inmensa tensión del segundo movimiento parece nunca encontrar una salida completa de este entorno casi hipnótico y misterioso. Las partes A solo se diferencian entre sí por la centralidad "tonal" alrededor de la cual se desenvuelven. El clímax de este movimiento aparece en A', en la que se abarca un registro muy amplio, con dinámica *ppp* y la aparición indiscriminada de silencios de corchea. No es un clímax en el que se libere la tensión sino, por el contrario, es el momento en el que mayor tensión se acumula, en lo primordial por los silencios.

Figura 6 - cc 10 a 14: parte A



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 7 - cc 169 a 172: parte A"



Fuente: (Ginastera, 1954)

El tempo del movimiento debe elegirse pensando en dos pasajes en particular:

- cc 36 a 47 (escalas cromáticas ascendentes en sextas en la mano derecha).
- cc 163 a 166 (escalas cromáticas ascendentes en terceras, en la mano derecha).

Para las partes A, dado que el objetivo es lograr una atmósfera misteriosa y un color impresionista, es necesario trabajar la claridad en la articulación. Algunos consejos para estos pasajes:

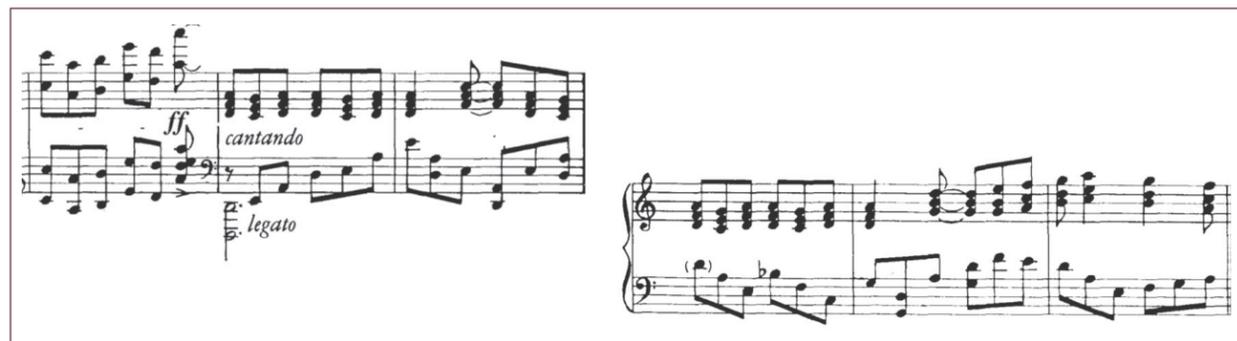
- Estudiar cada mano por separado para desarrollar plena consciencia sobre las digitaciones.
- Estudiar con lentitud, con una dinámica *f*, y *staccato* con el objetivo de lograr mejorar la articulación.
- Estudiar con diferentes patrones rítmicos.

- Por último, estudiar *pp* y lo más *legato* posible pero sin pedal y con metrónomo, empezando en negra con puntillo = 80.

- Aunque lo siguiente podría variar según el instrumento y la acústica del lugar en el que se encuentre el pianista, el uso del pedal debe ser muy cuidadoso para no afectar la claridad o la dinámica. Para ello se recomienda usar solo medio pedal y cambiarlo cada dos compases.

Las partes B cuentan con una aparente influencia folclórica, ritmos sincopados y gran contraste dinámico con respecto a las partes A y C (B tiene dinámica *ff* y B', *mf*). Se caracterizan por el uso de acordes triádicos en paralelismo (melodía gruesa) con un acompañamiento en el que predominan figuraciones de intervalos de cuarta. En la parte B', sin embargo, es el acompañamiento el que hace figuraciones de acordes también triádicos y la melodía está conformada tanto por intervalos de cuarta como por tríadas.

Figura 8 - cc 47 a 52: melodía gruesa en la parte B



Fuente: (Ginastera, 1954)

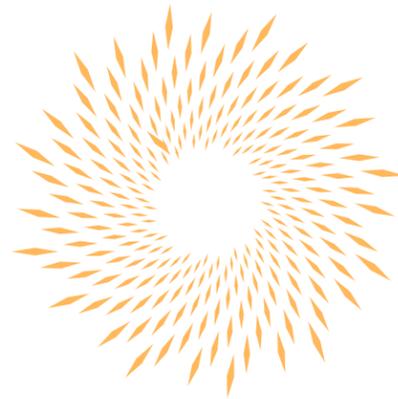


Figura 9 - cc 144 a 147: Melodía gruesa en la parte B'



Fuente: (Ginastera, 1954)

En esta sección, en la que predominan los acordes, se sugiere prestar mucha atención a la relajación de la muñeca y del antebrazo. Dado que los acordes son tríadas sobre teclas blancas siempre, la digitación es la misma para cada una de ellas y la forma de la mano debe, por lo tanto, permanecer igual para que sean los movimientos de brazo y muñeca los que cumplan la labor. La mano izquierda cuenta con bastante actividad también, por lo que estudiarla por separado ayudará a afianzarla y a que la atención se centre en las dificultades planteadas para la mano derecha.

La sección C tiene un efecto alucinante e impresionista que evoca los vastos espacios abiertos de las pampas en Argentina (De los Cobos, 1991). Su función en la estructura del movimiento es similar a la que tiene el trío en el *scherzo*. Su sonoridad varía con respecto a las demás partes debido a una figuración que se lleva a cabo en la mano derecha, en un rango de dos octavas en el registro alto del piano y que cumple la función de acompañamiento para los acordes arpegiados de la mano izquierda. Al final de C, en los compases 113 y 114, aparecen acordes con las notas que corresponden a las cuerdas de la guitarra y en C', figuradas melódicamente en el bajo en los compases 185 y 186.

Figura 10 - cc 113 y 114: acorde de guitarra en la parte C



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 11 - cc 185 y 186: acorde de guitarra figurado en la mano izquierda, en la parte C'



Fuente: (Ginastera, 1954)

La mano derecha debe tener una digitación que permita tocar con agilidad y ligereza y los arpegios de la mano izquierda (cc 86 a 88 y 97 a 104) no deben hacerse muy rápidos sino pensando en la sonoridad de una guitarra y en proyectar cada nota.

La dificultad que presenta la mano derecha en la última página del movimiento se encuentra en la inserción de los silencios. Por lo tanto, estudiarla por separado y dividirla en dos secciones de ocho compases cada una ayudará a asegurar el pasaje.

III. *Adagio molto appassionato*

Este introspectivo movimiento está ligado con el segundo en su lenguaje y en su dinámica, aunque en él no hay ni la tensión ni la ansiedad que caracterizaron el *presto misterioso*. Su estructura general es ABACBCA.

A cc 1 a 12	B cc 13 a 17	A cc 18 a 22	C cc 23 a 33	B' cc 34 a 39	C' cc 40 a 56	A' cc 57 a 70
-----------------------	------------------------	------------------------	------------------------	-------------------------	-------------------------	-------------------------

Comienza en una métrica de 5/4 con las seis notas del acorde de guitarra que apareció en los últimos compases del anterior movimiento, lo que indica el sentido de unidad que el compositor pretendía lograr entre ellos. Esta vez aparecen con lentitud, con una sonoridad oscura y meditativa en la que se juega con la resonancia de cada nota y sus respectivos armónicos, con el propósito de crear una atmósfera de calma en *pp* y con las indicaciones de *sonoro* y *lasciar vibrare col pedale*. De los Cobos (1991) sugiere, una vez más, que esta calma debe evocar la inmensidad de las pampas. Para lograr esta sonoridad, se sugiere atacar cada nota hasta el fondo y liberarla de inmediato con el pedal, también hasta el fondo, para dejar que las cuerdas vibren y resuenen. El principio de este movimiento es una muestra de la habilidad de Ginastera para desarrollar una sonoridad en todo un movimiento, lo cual es característico de sus movimientos lentos (Wallace, 1964).

Figura 12 - cc 1 a 4: parte A

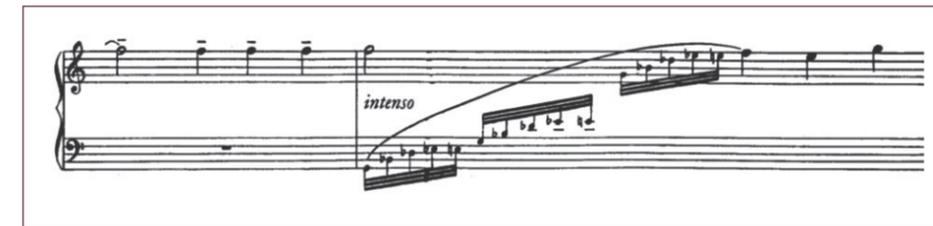


Fuente: (Ginastera, 1954)

Los pasajes cadenciales que aparecen a continuación rompen la calma de los primeros compases, lo que le da más movimiento y fluidez a la música, a la vez que conducen a la parte B. Para ello debe lograrse gran claridad en la articulación para que tales pasajes sean brillantes en su sonoridad.

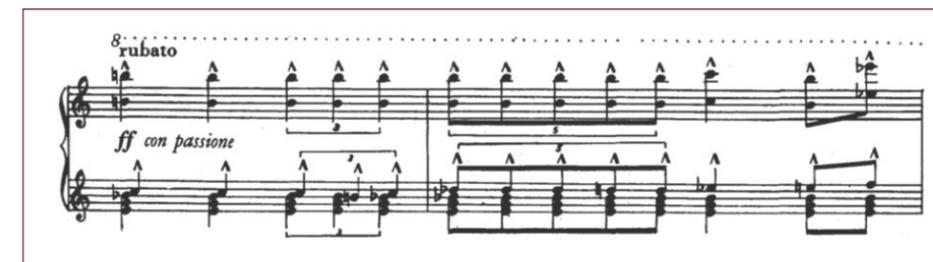


Figura 13 - cc 13 y 14: parte B



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 14 - cc 34 y 35: parte B'



Fuente: (Ginastera, 1954)

La nota repetida que comienza la melodía en B (compás 13) tiene un carácter de salmodia, que se volverá más apasionado cuando la misma idea regrese en B' (c 34), con una textura más rica, con acordes y arpeggios más largos.

La parte C comienza luego de una reaparición de A. Es mucho más lírica y la construcción melódica es muy cromática. En el compás 30 llega a una zona de gran inestabilidad, *agitato*, por medio de un desarrollo rítmico gradual que aparece a partir del compás 28: tresillos de negra, tresillos de negra superpuestos a corcheas en la mano izquierda, seisillos de corcheas, semicorcheas y, por último, seisillos de semicorcheas que se suman al uso de un registro cada vez más tensionante y contrario al expuesto al comienzo del movimiento, que llevan al momento cumbre del mismo, en el c 34: B'.

En A' regresa la misma sonoridad calmada pero misteriosa del comienzo, con la importancia del centro tonal en re con que culmina el movimiento y una reminiscencia clarísima del segundo, que giró en torno a la misma nota, lo que, a su vez, da unidad a los

dos movimientos. Al final aparece de nuevo la serie de 12 tonos, esta vez no como generadora del mismo sino como su conclusión.

IV. *Ruvido ed ostinato*

Así como los movimientos segundo y tercero están íntimamente relacionados con su lenguaje expresionista, el cuarto regresa al espíritu folclórico y rítmico del primero. La presencia de la hemiola a lo largo de todo el movimiento es una de sus principales características que, además, se complementa con insinuaciones folclóricas asociadas con el malambo, una danza argentina basada en la alternancia de ritmos binarios y ternarios (De los Cobos, 1991). El mismo autor incluye una cita en su disertación doctoral en la que Ginastera revela su inspiración al citar las palabras de Bartok: "la excitación febril producida por la repetición de motivos primitivos que se repiten constantemente" (Panufnik, Ginastera y Xenakis, 1981). El *ruvido ed ostinato* tiene una forma de rondó: A B A' C A'.

Sección A, compases 1 a 35

Las tres secciones A están divididas en dos partes a su vez. En la primera predomina un patrón rítmico y en la segunda el mismo se mantiene pero acompaña un material más melódico.

- Parte 1, cc 1 a 20: motivo rítmico motor de todo el movimiento con hemiola:

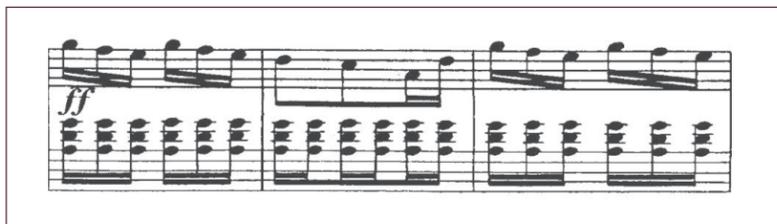
Figura 15 - cc 1 a 4: hemiola



Fuente: (Ginastera, 1954)

- Parte 2, compases 21 a 35: aparecen acordes con cuartas y el motivo melódico con la misma estructura rítmica.

Figura 16 - cc 27 a 30: motivo melódico



Fuente: (Ginastera, 1954)

En esta sección A es indispensable destacar los patrones rítmicos por medio de pequeños impulsos que, además, contribuirán al carácter del movimiento y a evitar que se torne pesado. Los acordes repetidos de la mano izquierda en la parte 2 deben tocarse con la mano siempre muy cerca del teclado y generados por el antebrazo.

Sección B, cc 36 a 81

Está dividida en dos partes:

- **Parte 1, cc 36 a 59:** está subdividida en dos partes de 12 compases cada una. La segunda es una transposición de la primera. Permanece el motivo rítmico y aparece una línea melódica sincopada doblada en las dos manos. Para lograr contrastes de dinámica, se sugiere exagerar el *mf* y pensarlo como un *mp* para

poder hacer un crescendo más grande. El peso de las manos debe estar dirigido hacia las notas melódicas, que deben ser ejecutadas con la menor cantidad de movimientos posibles. Se sugiere estudiar este pasaje sin pedal y buscando tocar lo más *legato* posible la línea melódica.

Figura 17 - cc 36 a 45: primera sección de la parte B



Fuente: (Ginastera, 1954)

- **Parte 2, cc 60 a 81.** La segunda parte tiene un nuevo motivo melódico en la mano izquierda en octavas, basado en el mismo motivo rítmico y con un acompañamiento de acordes de cuarta en la mano derecha, que lo refuerzan. Este es el pasaje de mayor dificultad técnica del movimiento y, por lo tanto, el tempo debe escogerse teniendo en cuenta esta sección. La mano derecha debe usar todo su peso en cada uno de las primeras notas de las subdivisiones, de manera que las notas restantes sean ejecutadas con libertad y con relajación.

Figura 18 - cc 62 a 65: nuevo motivo melódico presentado en la mano izquierda



Fuente: (Ginastera, 1954)

Sección A', cc 82 a 99

La primera parte es igual a la primera de A. La segunda aparece como una variación, presentada a manera de imitación canónica. Este pasaje se dirige al c100, donde comienza la sección C. En él es indispensable contar con máxima relajación y economía de movimientos, escogiendo cuidadosamente los puntos para acentuar y evitando que las corcheas duren tanto como deben durar.

Figura 19 - cc 94 a 99: pasaje con imitación canónica



Fuente: (Ginastera, 1954)

Parte C, cc 100 a 137

Es la parte más contrastante del movimiento porque, además de presentar temas nuevos, el motivo melódico principal encuentra su desarrollo. El elemento más notorio que aparece es el uso de sonidos melódicos largos en los registros extremos del piano mientras, en el registro medio, los acordes cuárticos encuentran una nueva función, la de generar una atmósfera o color y mantener un ritmo *ostinato*. Esos sonidos melódicos largos en octavas van ganando movilidad en pro del desarrollo del sujeto melódico principal.

Todo el peso de los brazos y del cuerpo debe estar dirigido hacia las notas pedales y los acordes del registro medio deben ejecutarse con una dinámica menor. El propósito de estos acordes debe ser el de mantener el impulso rítmico del movimiento y cierta atmósfera a la que ya nos referimos, pero nunca deben opacar los sonidos largos de la melodía.

Figura 20 - cc 104 a 111: pasaje con uso de sonidos melódicos largos



Fuente: (Ginastera, 1954)

El último pasaje de esta sección es una pequeña secuencia con acentos desplazados que luego llega a la sección A' mediante la misma fórmula con la que llegó a A', es decir, con notas repetidas que marcan el motivo rítmico.

Figura 21 - cc 126 a 131: secuencia que finaliza la parte C



Fuente: (Ginastera, 1954)

Parte A'', cc 138 a 179

Esta vez el motivo rítmico está reforzado por acordes triádicos y aparece una tercera subsección (compases 150 a 155). La concentración de sonidos en los acordes es mayor, con el fin de lograr así el momento cumbre

del movimiento. El principal desafío de este pasaje es el de ubicar con comodidad las manos (una encima de la otra) y mantener una posición muy firme de ellas para ejecutar los acordes con movimientos rápidos provenientes de los antebrazos.

Figura 22 - cc 144 a 148: nueva y última presentación del motivo rítmico de A

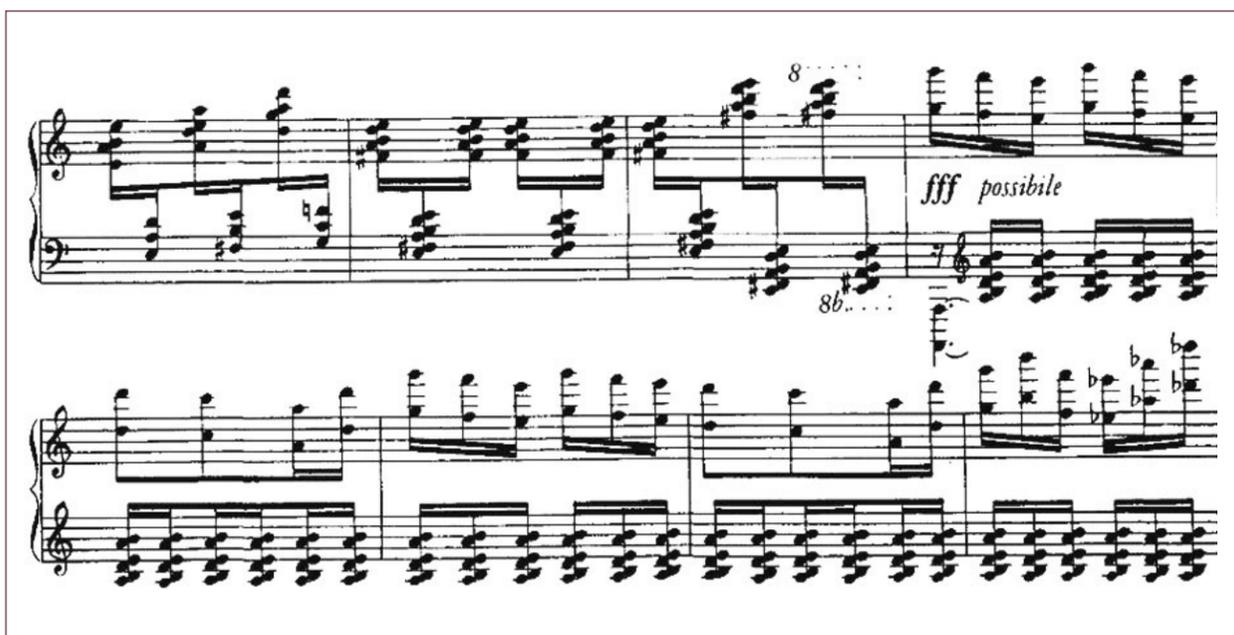


Fuente: (Ginastera, 1954)

En la segunda parte de esta sección, que empieza en el compás 162, el motivo melódico tiene la indicación de *fff possibile* y está reforzado con octavas para hacer de este momento el más impetuoso, robusto y de mayor tensión y sonoridad de toda la sonata, con lo que deja preparada la contundente coda en la que hay una secuencia de cuatro eslabones que figuran un

acorde aumentado (a diferencia de la coda del primer movimiento, en el que se figura un acorde disminuido). La última parte de la coda termina con tres acordes cuárticos en los que el la (a) es la nota predominante y termina con la octava la (a) más baja, que es, a su vez, la más baja del piano.

Figura 23 - cc 159 a 166: segunda sección de la parte A"



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 24 - cc 180 a 184: coda



Fuente: (Ginastera, 1954)

El final de la sonata es de considerable dificultad y demanda una gran cantidad de energía por parte del pianista. Es importante planear las dinámicas debido a que, por cerca de una página y media, el compositor pide *ff* y *fff*. De lo contrario, se llegará al tope de sonoridad demasiado pronto y habrá dificultad para mantener la dinámica. Debe evitarse al máximo realizar grandes movimientos, puesto que, además de generar tensión y cansancio, impedirán que el peso del cuerpo llegue de manera eficiente al teclado para producir una sonoridad de buena calidad.

Análisis de grabaciones

A continuación, un análisis y algunos comentarios de tres grabaciones de la sonata que nos ocupa.

I. *Allegro marcato*

- **Fernando Viani** (Ginastera, 2007). Elige un tempo muy rápido que le impide mantener una precisión rítmica rigurosa en la primera área temática, debido a la complejidad de los saltos. Además, en cuanto a dinámicas, son pocos los contrastes (en la primera área temática no se sienten mayores diferencias entre *f*, *mf* y *ff*). Ejemplo de ello es la falta de *diminuendo* en la transición, justo antes del *mf agitato* del compás 36. Hace un muy buen final de la transición en el trino que une las dos áreas temáticas de la exposición, puesto que logra cambiar el carácter que había predominado hasta ahora. Sin embargo, en el segundo tema, las notas de adorno son ejecutadas con poca claridad y articulación, por lo que se pierde el efecto cristalino antes sugerido. En el desarrollo hace un muy buen uso del pedal, lo que permite que la sonoridad sea muy nítida. Una vez más, falta contraste en la sonoridad cuando aparece el *sempre f e violento* en el c 100 y hace un *diminuendo* que no está escrito y que va en contra de la intención del compositor, puesto que impide que haya un contraste con la aparición



del segundo tema en *mf* en el c 109. Al terminar el desarrollo hace un buen *accelerando* que prepara la recapitulación, pero no acaba de prever la llegada a esta sección de manera efectiva, por lo que no da la sensación de ser un punto de clímax. En la coda no hay claridad sobre el momento justo en el que empieza, puesto que no cambia el pedal de manera limpia y no destaca esa octava de la (a) del compás 198. Los acordes acentuados del penúltimo compás no siguen las indicaciones de *fff* y son ejecutados en el mismo tempo de la coda, a pesar de la indicación de Ginastera de regresar al tempo inicial. Esto influye también en que los dos *fff* del último compás sean menos fuertes y agresivos de lo que deberían ser.

- **Alexander Panizza** (Ginastera, 2011). Escoge un tempo que le permite ser muy riguroso y preciso con el ritmo. Además, logra de manera efectiva los contrastes de dinámica señalados en la primera sección. En la transición, al llegar al *mf* *agitato* aumenta levemente el tempo para dar más dirección a la sección y generar la sensación de agitación pedida por el compositor. En el segundo tema articula con claridad las notas de adorno, lo que contribuye al *dolce e pastorale* señalado. Sin embargo, hace falta algo de presencia de la línea escrita para la mano izquierda. En el desarrollo se puede sentir una gran precisión y estabilidad rítmica con acordes que logran una sonoridad llena y rica. En la sección de *sempre f e violento* empieza sin pedal para irlo añadiendo de manera progresiva y así lograr más sonoridad. Llega muy pronto al *mf* del c 109, sin una respiración para lograr un contraste de sonoridad y de carácter. En el *sempre f* del compás 121 logra ataques de los acordes de la izquierda muy precisos y ágiles y que dan buen carácter a la sección. Además, consigue preparar de manera muy efectiva el clímax del movimiento al hacer un pequeño *ritardando* justo antes de la recapitulación. En los cc 196 y 197 que anteceden a la coda usa demasiado pedal en el registro bajo del piano, lo que termina restando claridad al comienzo de la misma. En el penúltimo compás reduce el tempo para lograr las indicaciones de acento, *fff* y *sfff*.

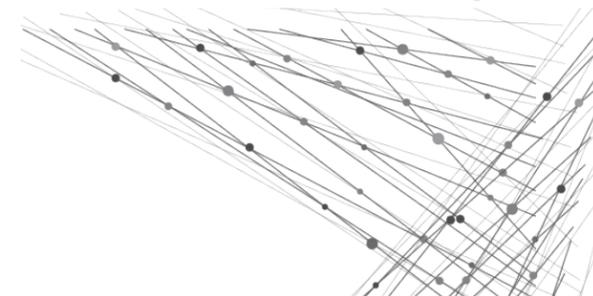
- **Alma Petchersky** (Ginastera, 1994). Muy buena precisión rítmica en la primera sección, al igual que grandes contrastes entre las distintas dinámicas señaladas. La transición entre las dos áreas temáticas es, sin embargo, muy estable, y hace falta el *agitato* que pide Ginastera, aunque en esta sección hace un uso impecable del pedal, que permite mostrar las diferentes subdivisiones rítmicas escritas. En el segundo tema, logra una sonoridad muy acorde con la indicación *dolce e pastorale*, con una gran claridad en las notas de adorno. Además, ejecuta los reguladores de dinámica de manera rigurosa. El desarrollo, sin embargo, no es lo suficientemente contrastante en cuanto a carácter con respecto a la sección que le antecede. Al llegar al *mf* del c 109 logra de nuevo muy buen carácter pero su decisión de no poner pedal en el *ff* *violento* del compás 131 resta fuerza a este pasaje, aunque en el siguiente consigue preparar muy bien la llegada a la recapitulación y logra un muy buen clímax. En la coda, de nuevo decide omitir el pedal y, otra vez, pierde carácter y sonoridad.

II. Presto misterioso

- **Fernando Viani** (Ginastera, 2007). Acentúa la primera nota de cada compás, lo que quita continuidad y evita que tal efecto misterioso se logre con éxito. La sección B, que se inicia en el c 48, es contrastante puesto que la dinámica es *ff* y el material rítmico es mucho más vivo y con aires folclóricos. Debido a un sobreuso del pedal hay poca claridad en este pasaje. En la sección C logra crear un buen color con la mano derecha y destacar la mano izquierda. Sin embargo, los acordes arpegiados podrían arpegiarse un poco más despacio para proyectar mejor cada nota. Hacia el final de la sección, en los compases 109, 110, 113 y 114, en su orden, aparece el acorde que usa las notas de la guitarra y que utiliza Ginastera con frecuencia en su obra. Estos acordes los ejecuta el pianista sin concederles la necesaria importancia. Considero que vale la pena tomarse tiempo con ellos y los que aparecen arpegiados es

imperativo arpegiarlos pensando en la sonoridad de una guitarra. En la última sección, en el c 167, el pianista logra una gran nitidez debido al poco uso del pedal. Por último, en el compás 185, una vez más ignora el acorde de guitarra que, esta vez, aparece arpegiado en la mano izquierda.

- **Alexander Panizza** (Ginastera, 2011). Aunque el pianista logra un buen efecto y una atmósfera misteriosa, articula demasiado cada nota, lo que impide que el efecto sea el deseado. En la sección B, c 48, se siente muy estático cuando el material temático es contrastante, que es mucho más vivo y rico rítmicamente por el uso de síncopas. Falta sentido de dirección en ese aspecto. En la sección C, la mano derecha, que tiene un papel secundario de generar un color para la izquierda, se torna pesada y roba el protagonismo a lo que en realidad importa en esta parte. En la última sección, hacia el final, usa demasiado pedal, lo que sacrifica claridad y nitidez.
- **Alma Petchersky** (Ginastera, 1994). Escoge un tempo adecuado y logra generar un ambiente misterioso y envolvente gracias a un uso hábil del pedal. En la sección B, c 48, la melodía gruesa de la mano derecha se percibe muy pesante y sin carácter ni dirección. No se siente un contraste con la sección anterior. En la sección C logra de nuevo un buen color pero los acordes de la mano izquierda son ejecutados de una manera un tanto descuidada e ignorando las referencias a los acordes de guitarra. En la sección final, que empieza en el compás 167, usa demasiado pedal y sacrifica así la claridad necesaria del pasaje.



III. Adagio molto appassionato

- **Fernando Viani** (Ginastera, 2007). El pianista escoge un tempo demasiado rápido que impide lograr la calma que Ginastera pretendía para este movimiento (la marca de metrónomo es de negra = 60). En la sección C, que va dirigida hacia B', llega demasiado pronto a la dinámica *f* y se queda sin posibilidad de crecer más para llegar a ese momento culminante del movimiento. Por último, en el *molto agitato* del compás 40 no hay claridad suficiente en la textura de tres voces.
- **Alexander Panizza** (Ginastera, 2011). La elección de un tempo más lento le permite crear una sensación de calma y tranquilidad que, además, acompaña con un buen sentido de dirección para las frases. Omite el pianista la indicación de *intenso* del compás 14, donde precisamente la música debería adquirir un grado mayor de tensión. Al llegar al c 18, donde hay una indicación de *a Tempo*, el pianista toma un tempo bastante más fluido que el que escogió para iniciar el movimiento, lo cual es inconsistente. Construye bien el clímax del c 34, de manera muy gradual, pero este tiende a ser pesado y con poca dirección. En la sección C', en el *molto agitato*, se siente muy estático también, con poca dirección y ninguna agitación.
- **Alma Petchersky** (Ginastera, 1994). Escoge un buen tempo, crea una atmósfera de reposo ideal para el movimiento y, además, hace buen uso de las dinámicas, logrando buenos contrastes. En el compás 23, que da inicio a la sección C, frasea bien y con buena dirección pero en los compases siguientes, que preparan el clímax del compás 34, hace *ritardandi* que afectan el sentido de dirección de esta sección. Al llegar al *molto agitato* del c 40, el tempo se torna incomprensiblemente rápido y, por lo tanto, se pierden toda la claridad y el propósito del pasaje.

IV. Ruvido ed ostinato

- **Fernando Viani** (Ginastera, 2007). En la sección A hace pequeñas pausas cada dos compases, lo que afecta la continuidad y la dirección de la música. Además de esto, el tempo es demasiado rápido y, por lo tanto, se pierde en alguna medida el carácter del movimiento. En B no hay contraste y, en general, la sonoridad es muy pesada puesto que omite las indicaciones de *diminuendo* y de *mf*. En A' hace falta usar pedal para lograr una sonoridad más llena y, en la imitación canónica, las corcheas son demasiado cortas y ligeras, lo que afecta el carácter del motivo melódico-rítmico. En la sección C falta sentido de dirección y mostrar cambios armónicos como el que sucede en el c 114. En A'', el pianista logra un muy buen carácter hasta el final de la obra, con una sonoridad grande y redonda.
- **Alexander Panizza** (Ginastera, 2011). Usa un tempo moderado que le permite control sobre la articulación y sobre los acentos. Ejecuta el motivo melódico de manera ágil y viva, aunque en la sección B no genera suficiente contraste hacia el *mf* ni después hacia el *ff*. Sin embargo en el compás 62 logra una gran sonoridad con un buen uso del peso del cuerpo y del pedal, lo que le permite un *ff* con buen carácter y buena claridad. En la

pequeña transición hacia A', sin embargo, no logra un sentido de dirección que nos lleve de nuevo hacia ella. En la sección C la sonoridad se vuelve abrumadora por exceso de peso en el registro medio y se siente estático el fraseo por falta, entre otras cosas, de impulsos y acentos. Hacia el final del movimiento consigue un muy buen clímax y una buena tensión hasta el final, con una coda de una gran claridad gracias a un buen uso del pedal.

- **Alma Petchersky** (Ginastera, 1994). Además de elegir un tempo moderado, destaca las corcheas de la mano izquierda, lo que es interesante y poco usual, pues otorga un papel protagónico a la línea melódica de dicha mano. En la transición del c 21 al c 26 omite por completo el uso del pedal y usa poco peso, lo que, en mi opinión, le resta al carácter necesario para llevarnos al motivo melódico del c 27. En los cc 60 y 61, que son una transición hacia el nuevo tema de la sección B, frena de manera exagerada el tempo. De nuevo, en la transición a' omite usar el pedal y pierde carácter la música por la manera ligera (leve) con que la ejecuta. En la sección C logra un buen balance en la sonoridad y, además, con una cierta libertad rítmica pero con buena dirección en el fraseo. En A'', y hasta el final, llega demasiado pronto a su límite de dinámica, por lo cual, cuando la partitura demanda más sonido, da la sensación de quedarse corta.



Conclusión

La sonata para piano N° 1, op. 22, de Alberto Ginastera, es una de las obras más importantes escritas en el continente para el piano. La gran diversidad de elementos rítmicos y melódicos, de las diferentes texturas y usos de lenguaje, así como de las dificultades técnicas que plantea y que fueron estudiadas y analizadas, así lo confirman. Por lo tanto, la elección de la obra fue pertinente y es un buen punto de partido para incentivar la ejecución de ella y de otras obras latinoamericanas.

A lo largo del proceso, al volver a estudiar la obra, me pude dar cuenta de la importancia y la utilidad de dichas herramientas. La comprensión de la misma, en tantos niveles, me dio una visión más clara y amplia que permitió que tuviera un concepto más completo de la sonata, lo que, por lo tanto, me ha permitido planear mejor su ejecución, al entender más acerca de los elementos que la componen.

El análisis ejecutivo-interpretativo llevado a cabo les permite ahora a los pianistas contar con herramientas relacionadas con la estructura de la obra, con sugerencias para el estudio y la interpretación, y con un análisis de tres grabaciones en el que se abordaron los temas tratados a lo largo del artículo, que generaron como resultado una guía completa que ayudará a conseguir una mejor comprensión y ejecución de la sonata.

Referencias

Berrman, B. (2008). *Prokofiev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer*. New Haven, CT: Yale University Press.

Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Argentine composer. *Musical Quarterly*, 43(4), 439-460.

De los Cobos, S. (1991). *Alberto Ginastera's three piano sonatas: a reflection of the composer and his country*. Houston, TX: Rice University, disertación doctoral (Musical Arts). Recuperado el 18 de marzo de 2016, de: <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/19080/9136091.PDF?sequence=1&isAllowed=y>

Ginastera, A. (1954). *Sonata No.1 for Piano Op.22*. New York, NY: Boosey& Hawkes, Inc.

Ginastera, A. (1994). *The piano music of Alberto Ginastera*. Alma Petchersky, piano. Lorelt.

Ginastera, A. (2007). *Ginastera: complete piano and organ music*. Fernando Viani, piano. Naxos.

Ginastera, A. (2011). *Ginastera: complete piano works, vol.1*. Alexander Panizza, piano. Colección de Música Clásica. Clásicos Argentinos.

Hanley, M. A. (1969). *The solo piano compositions of Alberto Ginastera (1916--)*. Cincinnati, OH: University of Cincinnati, disertación doctoral.

Knafo, C. (1994). *Tradition and innovation: balances within the piano sonatas of Alberto Ginastera*. Boston, MA: Boston University, disertación doctoral (Musical Arts).

Panufnik, A., Ginastera, A., & Xenakis, I. (1981). *Homage to Béla Bartók. Tempo*, 136, 3-5.

Tan, L. (1984). An interview with Alberto Ginastera. *American Music Teacher*, 33(3), 6-8.

Wallace, D. (1964). *Alberto Ginastera: an analysis of his style and techniques of composition*. Evanston, IL: Northwestern University, disertación doctoral.

GUIDO DE AREZZO: ENTRE EL ERROR Y LA SERENDIPIA^{****}

GUIDO OF AREZZO: BETWEEN MISTAKE AND SERENDIPITY

Francisco Castillo García

franciscanisimo@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.2

* Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, edición vigesimotercera, una serendipia es un hallazgo valioso que se produce de manera accidental o casual.

** Maestro en música y magíster en Estudios Artísticos. Docente de Historia de la Música en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en la Pontificia Universidad Javeriana. Nacionalidad colombiana. Publicaciones recientes: Castillo, F. (editor académico) (2015). *Encuentro de experiencias y perspectivas sobre la historia de la música*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ISBN 978-958-8897-24-0; Salazar, G., Castillo, F., Agudelo, P., y Bernal, M. (2015). *La audición musical: concepciones propuestas y prácticas de desarrollo en el proyecto curricular de artes musicales*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Salazar, G., Castillo, F., Agudelo, P., y Bernal, M. (2016). *Concepciones de las prácticas de audición musical en asignaturas de interpretación y de composición*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

*** Afiliación institucional: Proyecto curricular de Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.