

Dotsenko Vitali
Ph.D. (Musicología)
Universidad pedagógica de
la ciudad de Moscú
vitali.dotsenko@yandex.ru

Dotsenko Vitali
Professor of Music
Moscow City Teachers'
Training University

OBRA DE ALBERTO GINASTERA
(con motivo del 40 aniversario de su muerte)

Resumen: *Dicho artículo está dedicado al compositor argentino Alberto Ginastera, en cuya obra se han reflejado armónicamente las tradiciones del arte popular latinoamericano y de las corrientes profesionales europeos. Al conseguir en este camino los resultados impresionantes A.Ginastera se ha puesto a la misma altura de las eméritas personalidades musicales de Latinoamérica.*

Parabras clave: *Argentina, Ginastera, compositor, música, actualidad.*

WORKS OF ALBERTO GINASTERA

Abstract: *This article is about Argentinian composer Alberto Ginastera whose works have harmonically reflected the traditions of the popular Latin American art and the European professional currents. Having achieved impressive results in his style A. Ginastera has been ranked as high as the emeritus musical personalities of Latin America.*

Key words : *Argentina, Ginastera, composer, music, nowadays.*

La cultura musical de Latinoamérica es un fenómeno brillante y policrómico, que embellece el panorama sonoro del mundo contemporáneo. Los géneros de la música popular latinoamericana, como la samba, la rumba, el tango y otros, se han hecho ampliamente difundidos y se convirtieron en componentes imprescindibles de los concursos de baile; los instrumentos de viento y de percusión, como las flautas, los tambores y las maracas hoy en día ya no son exotismos, sino un

componente orgánico de muchos conjuntos instrumentales, sin importar la nacionalidad de éstos. La energía optimista y llena de vida de los carnavales latinoamericanos es como una inyección de vitalidad para millones de habitantes de nuestro planeta. La obra de compositores de tipo académico, como el brasileño Heitor Villa-Lobos, los cubanos Amadeo Roldán y García Caturla y el mexicano Carlos Chávez, demuestra que la cultura musical de América Latina ha alcanzado el grado de madurez, con el cual es capaz de crear valores musicales artísticos de trascendencia universal.

Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983), cuyo 40 aniversario de defunción fue conmemorado el 25 de junio de 2013, con toda razón puede ser catalogado entre esta pléyade. La formación artística de Ginastera recayó en los años 1920-1930, que han sido años cruciales para el arte musical de Latinoamérica. En sus primeras obras se nos presenta como un directo adepto del movimiento, iniciado en 1929 por el Grupo de renovación musical, dirigido por Alberto Williams. Ginastera reveló su talento de compositor bastante temprano. Ya en el año 1934, siendo estudiante del Conservatorio Nacional Williams, él se honra con el premio de la asociación *Unísono* por las *Piezas infantiles* para piano, con lo cual se dió el comienzo a una secuencia casi ininterrumpida de todo tipo de condecoraciones. Un año antes de ser graduado Ginastera el conservatorio, en 1937, Juan José Castro, famoso director de orquesta y compositor argentino, elige la obra de un joven todavía desconocido la suite del ballet *Panambí*, que trata de la vida precolombina de la tribu guaraní, para presentarla en el teatro Colón, que es centro de la vida musical de Buenos Aires. También fueron exitosas otras composiciones de aquel período: las *Danzas argentinas* para piano, que recibieron el Premio

Nacional y se publicaron en dos editoriales parisienses; y las canciones, que se convirtieron en parte indispensable del programa de conciertos.

El año 1941 dió comienzo a la fructífera actividad pedagógica de Alberto Ginastera, que ha sido un ponderable aporte al desarrollo de la música profesional no sólo en Argentina, sino en toda América Latina. Él gana el concurso para ocupar el cargo del jefe de la cátedra de música en el Liceo Militar *San Martín* y, al mismo tiempo, comienza su labor de profesor de disciplinas teóricas en el Conservatorio Nacional. En el año 1948 él fundó el Conservatorio en La Plata, del cual fue director hasta 1958 con unas pocas interrupciones. En los años 1958–1962 Ginastera es decano de la Facultad del Arte Musical y de la ciencia en la Universidad Católica de Buenos Aires. El Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales *Torcuato di Tella*, organizado en 1962 y dirigido por Ginastera, fue durante los siete años de su existencia una organización musical muy singular, que reunía a muchos compositores jóvenes, los cuales recibieron allí la oportunidad de dominar los más avanzados métodos de composición, guiados por maestros mundialmente conocidos, como Olivier Messiaen, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Aaron Copland y muchos otros. El propio Ginastera formó allí a toda una pléyade de compositores argentinos, entre los cuales figuran Astor Piazzolla, Antonio Tauriello, Gerardo Gandini y Armando Krieger.

En su comienzo la obra de Ginastera se desarrollaba en el cauce de la tradición nacional, tanto por su contenido, relacionado estrechamente con la temática argentina, como por el idioma, donde el melos y la metrorítmica netamente criollos se funden de manera orgánica con armonías y factura postimpresionistas. Toda una etapa fue para el compositor el

ballet *Estancia* (1941) sobre temas de la vida de los gauchos, encargado al maestro por el propio George Balanchine. El estreno del ballet quedó aplazado para 11 años a causa de la muerte inesperada de Balanchine, pero el tema de la pampa argentina se hizo el preferido en la obra de Ginastera. Tres *Pampeanas*, compuestas con intervalo de varios años, la de violín, de chelo y de orquesta (1947-1954) son sus obras más conocidas. La música de estas obras es caracterizada por gran energía y lirismo, por desarrollada metrorítmica y amplio empleo proporciones de cuarta-quinta. Allí se oye en toda su plenitud la espiritual voz de la naturaleza argentina desde pastoralmente tranquila hasta bárbaramente impetuosa, que se sigue oyendo incluso cuando el director de orquesta se dirige hacia otras riberas de estéticas.

En el año 1942 Ginastera recibe la beca de la Fundación Guggenheim para continuar la instrucción en los EE.UU. No obstante, pudo viajar a este país sólo después de haber terminado la segunda guerra mundial. Estos tres años, que estuvo en los EE.UU., no sólo ampliaron sustancialmente los horizontes del compositor, sino también le permitieron reafirmarse. El director de orquesta Erich Kleiber interpretó su suite *Panambi*. Las nuevas obras de Ginastera suscitaron una reacción positiva de los críticos. “Esta es la clase de música que le hace a uno tener fe en el Nuevo Mundo. Ciertamente, tanta dulzura y alegría no nos pueden llegar de Europa en estos días” – escribió acerca del Duo para violín y piano el crítico norteamericano Virgil Thomson.¹

Por invitación de Copland Ginastera asiste a los cursillos en el Centro Musical de Berkshire en Tanglewood y a las clases en la Escuela Juilliard. Pero lo más importante es que él conoce la música moderna. La vida musical de los EE.UU., que también

antes de la guerra era increíblemente rica, después de la guerra recibió un nuevo impulso. Allí quedó concentrada la flor y la nata de la música, expulsada de Europa: Bela Bartok, Arnold Schoenberg, Ernst Krenek, Bohuslav Martinu, Igor Stravinski. Tampoco era trivial la obra de los norteamericanos Edgar Varese y John Cage, los precursores del vanguardismo. Sin embargo, vale señalar, que al estudiar los nuevos métodos de composición Ginastera no se apresuraba aprovecharlos en su música propia: por ahora en su obra sólo va cristalizando su estilo individual, se revela cada vez más la comprensión de lo complicado y conflictivo que es este mundo. Una evidencia de ello es el Primer cuarteto (1948), compuesto ya después de su retorno a casa. Vemos a un maestro ya formado. Y no sin razón el conocido crítico norteamericano Dwight Anderson, después de haber escuchado el cuarteto, calificó a Ginastera como “la más fuerte personalidad creadora de la música latinoamericana”.² También es interesante el comentario de Eduardo Storni, biógrafo del compositor, el cual dijo que por allí pasaba la “clara frontera que marca el paso del Rubicón en la carrera del compositor pampeano, como gustan llamarlo los que creen que Argentina es sólo una inmensa fábrica de bifés, habitada por indios y vacas”.³

Las composiciones de los años 1950 le dieron a Alberto Ginastera el reconocimiento internacional. En la *Sonata NI para piano* (1952), en las *Variaciones de concierto para orquesta de cámara* (1953), en el *Concierto para arpa con orquesta* (1956), en el *Segundo cuarteto de cuerdas* (1958) se notan más y más los lazos con la estética del neoexpresionismo, encuentran su revelación muy individual la técnica dodecafónica y la aleatoria, conservando los principios clásicos de la organización de la forma. Los rasgos del estilo musical de

Ginastera, que ya se habían formado para aquel momento, muestran el parentesco con sus contemporáneos latinoamericanos mayores. En el rústico y áspero primitivismo de los imágenes, en el colorido el músico se acerca a Villa-Lobos. Al igual que el maestro brasileño, no se detiene ante nada en su elección de recursos. Es despilfarrante y desenfrenado en su temperamento. Le une a Chávez la similitud de elementos técnicos formales: importante papel de linealidad, amplio empleo de armonías naturales y la acentuada disonancia. Más amplios serían los paralelos con la música de eminentes compositores europeos. La refinada anotación de sonidos del paisaje de Ginastera suscita las habituales analogías con el impresionismo, y la fuerza primitivista de los ritmos se asocia con Stravinski, Prokófiev y con Bártok. La libre combinación de diferentes tipos de técnica, unidos por el núcleo dodecafónico común, fue la base de su nuevo estilo “universal”.

El repertorio de muchos pianistas incluye la dinámica y contrastante *Sonata N1 para piano* (1952). Las primeras muestras de peculiares estructuras dodecafónicas, presentadas en esta obra, se acercan pacíficamente con temas de género de danza folklórica, sin salirse del lenguaje general, bastante cromatizado, de la obra. En cinco años con las *Variaciones de concierto para orquesta de cámara* (1953) se pusieron en escena de distintos países cuatro ballets. Por fin, la *Pampeana N3* con el subtítulo de *Sinfonía Pastoral* (1953) concluye un importante período en la obra del compositor. Parece, que todo lo creado hasta esta fecha es una convincente encarnación de la “imagen” musical de Argentina.

El período propiamente expresionista en su obra lo inicia el *Segundo cuarteto para cuerdas*, interpretado con enorme éxito durante el Primer Festival Musical Interamericano, celebrado en

el año 1958 en Washington. En esta obra fueron manifestados los principios, a los cuales el compositor seguiría en el futuro. “Aunque en esta obra Ginastera emplea extensamente las técnicas dodecafónicas, como mantuvo el fuerte impulso rítmico de sus obras anteriores y continuó prefiriendo las estructuras formales”.⁴ Esta remarca del historiador nos parece muy sustancial, ya que precisamente el impulso rítmico, proveniente de las tradiciones populares, sigue siendo la importante fuerza motriz en la música de Ginastera. Lo indica tanto el rudo primitivismo rural de los motivos en la primera parte del cuarteto, como la nobleza de la línea de la triste melodía en la segunda, los misteriosos susurros de instrumentos en la tercera parte, que se ascienden directamente a las *Pampeanas* y, por fin, el ostinato enérgico y nervioso del final. Alberto Ginastera alcanza gran maestría en el dominio de la técnica de composición moderna y se nos presenta como un brillante maestro de efectos de orquesta.

La hora de gloria estelar le tocó a Alberto Ginastera en el año 1961, cuando en el Segundo Festival Musical Interamericano en Washington fue interpretada la *Cantata para América mágica*. En la interrumpida línea de picos de la música latinoamericana, después de los *Choros* de Villa-Lobos, la *Rumba* de Caturla, la *Sinfonía India* de Chávez y la *Sensemaya* de Revueltas la *Cantata* de Ginastera señaló una nueva cima en la comprensión de la “esencia latinoamericana”. De la gran cantidad de juicios entusiastas acerca de la primera interpretación de la *Cantata* citaremos el comentario del norteamericano Irving Lowrens: “Esta obra asombrosa del compositor argentino demostró concluyentemente ayer, que él es uno de los grandes creadores de nuestros días... Es una música de increíble complejidad, no sólo en los ritmos, sino

también en su contorno melódico. Por el milagro la obra consiste precisamente en que al mismo tiempo es increíblemente comunicativa, aún en la primera audición, e increíblemente exitante. Yo he leído sobre el shock eléctrico que produjo sobre el auditorio la presentación de la *Cosagración de la primavera* de Stravinski... Creo que ahora, gracias a Ginastera, puedo darme cuenta de lo que había pasado entonces, porque anoche hubo... un sentido... casi de temor, al sentirse uno transportado hacia un nuevo y encantador mundo de fantásticos sonidos... es música, que pertenece indudablemente a las Américas”.⁵

La *Cantata* se compuso para soprano y conjunto de 53 instrumentos de percusión con dos pianos, una celesta y campanillas. Aprovechando los textos de la poesía precolombina de los aztecas, maya e incas el compositor no aborda el camino de la transmisión directa del contenido de éstos, sino que procura llegar a la plasmación simbólica de sentimientos, que forman la base inicial de la naturaleza humana. La línea de la dramaturgia de la cantata: el amanecer, el amor, la lucha, la muerte y la profecía, van formando de partes sueltas una historia del nacimiento, el auge y la muerte de la civilización precolombina en una forma simbólica generalizada.

Ginastera no era el primero ni mucho menos, entre los compositores latinoamericanos, que centraron su atención en la reconstrucción de la “mágica realidad” de América. Esta tendencia se manifestó de manera más evidente en México, donde, siguiendo el ejemplo de Chávez, muchos compositores se dirigieron al pasado histórico y mitológico de los indios. En la mayoría de otros países el indigenismo musical no llegó a convertirse en una corriente vital e independiente debido a distintas razones de orden étnico y cultural, pero los motivos indios se hicieron la componente más importante de su música,

como cierto conjunto ideológico-estético. Todo lo que es mágico, mitológico, extrasensorial y subconsciente se han hecho en nuestros días objeto de máxima atención de los compositores latinoamericanos. En esta “clave mágica” consiste la principal peculiaridad del expresionismo musical latinoamericano, su más importante diferencia del expresionismo europeo.

Al abordar el tema de la “mágica realidad”, Ginastera centró su atención en una de las manifestaciones primarias del espíritu humano, que es el ritmo. Los compositores latinoamericanos ya tenían gran experiencia en lo que concierne a la percusión, y Ginastera supo resumirla, creando una especie de quintaesencia de la percusión. Al reunir en conjunto una cantidad de instrumentos de percusión, jamás antes vista, él creó un instrumento completamente único, muy peculiar, capaz de reproducir una cantidad realmente infinita de combinaciones de timbres y de ritmos. Lo ilustran tanto los grandiosos bloques en el ritual *Canto para la partida de los guerreros*, como el centelleo misterioso de piano, celesta y campanillas en el *Nocturno* y en el *Canto de amor* y la alternación rigurosamente calculada de explosiones inesperadas y períodos de calma, de monótonos ostinato y expresivas pausas en el *Canto fúnebre de dolor* y en el *Canto profético*. La parte del soprano está compuesta en pleno acuerdo con el estilo expresionista, que anticipa el estilo de las futuras óperas de Ginastera: se desplazan constantemente los acentos, glissando, aspiraciones, microintervalos, las maneras de *parlato* y *Sprechgesang*.

El propio Ginastera define sus ideales estéticos de los años 1960 como “surrealismo romántico”⁶ y al mismo tiempo, sigue invariablemente su rumbo elegido hacia la completa libertad de elección de los recursos expresivos, conservando las tradicionales posiciones en lo referente a la forma. El

compositor domina a la perfección el factor de “tiempo sonante” y siempre se orienta a la percepción del público: la alternación de episodios contrastantes, de estratos sonoros, de crecidas dinámicas y de decaídas son controladas no sólo por la intuición, sino también por un cálculo exacto. Un brillante ejemplo de ello podría ser la Cadencia de violín, con la cual comienza el *Concierto para violín con orquesta* (1966). Tenemos ante nosotros una página musical, que hace eco a las mejores muestras de la virtuosa literatura de violín: *el Concierto de I. Brahms* y la *Gitana de M. Ravel*.

El principio mágico, encarnado tan impresionantemente en la *Cantata para América Mágica*, no se redujo a la retrospectiva en el pasado, sino que encontró su desarrollo en el presente, formando todo un sistema de asociaciones imaginativas. En las composiciones de este período son elaborados con insistencia los motivos de lo sobrenatural y lo irracional, ante todo, en los extraños scherzo “alucinantes”: en el *Primer Concierto para piano con orquesta* y el *Quinteto para piano* (1963), en los *Estudios Sinfónicos* (1968) y en el *Concierto para chelo*. Pero también las partes lentas rebozan de ánimos tristes, de temores irrazonables y de angustia (*Adagio angostioso del Segundo Cuarteto para cuerdas*). Pero mientras que tales ánimos en la esfera de la música puramente instrumental se compensaban en cierta medida por otros temas, en sus obras escénicas de los años 60 los mismos se convierten en dominantes.

Las óperas *Don Rodrigo* (1964), *Bomarzo* y *Beatrix Cenci* (1971) son obras típicamente expresionistas tanto desde el punto de vista estético, como del estilístico. En las mismas se trata de situaciones trágicas, que surgen debido al estado neurótico incontrolado de los protagonistas. La violencia, el incesto y el asesinato son el leitmotiv de los sujetos de las óperas, y en este

sentido concuerdan plenamente con el repertorio del teatro moderno. Por algo el estreno de *Bomarzo*, planeado para el mes de agosto del año 1967 en Buenos Aires, fue prohibido por las autoridades municipales por “inmoralidad” de la obra, y en uno de los artículos críticos la ópera fue calificada como “pornografía en el belcanto”.⁷

El impresionante éxito de las escenificaciones de las óperas en Nueva York, Washington y en Buenos Aires se debe, naturalmente, no sólo a los episodios algo picantes en los libretos. Ginastera mostró una notable maestría de dramaturgo, que obliga al público a seguir muy atentamente el desarrollo del sujeto, la pintoresca escenografía y, desde luego, la música hipnotizante y, quizás, a veces excesivamente dinámica, pero siempre exaltante, una música, que con todos sus componentes ejerce su influencia en el estado síquico del oyente.

Ginastera se planteaba la tarea de renacer sobre la base moderna las tradiciones del romanticismo de Verdi, que refleja el mundo de las eternas pasiones humanas. La ópera *Bomarzo* se compuso sobre la base del sujeto del escritor simbolista y místico argentino Manuel Mujica Láinez. La historia de la familia romana de los Cenci (siglo XVI), famosa tanto por su riqueza, como por sus sangrientos crímenes, representa una especie de antología de las más bajas pasiones humanas: la violencia, el incesto y el parricidio.

Don Rodrigo es la ópera más importante y la más equilibrada en su forma y contenido. El autor del libreto es el poeta y dramaturgo español Alejandro Casona, y el compositor interpreta el sujeto como una encarnación simbólica de las pasiones, eliminando los vínculos directos con la época y con las realidades históricas documentales.⁸ Como dijo el propio Ginastera, en una entrevista: “*Don Rodrigo* es una fantasía que

tiene una existencia permanente y actual, eternal y viva, ya que son los sentimientos universales del alma humana: el amor, el deseo, los celos, la venganza, el odio y el perdón”.⁹ La interpretación de los sentimientos, como símbolos universales, requería especial envergadura e importancia de las soluciones musicales. Se prestó gran atención al riguroso plan arquitectónico de la obra y a la selección de los recursos musicales. Al igual que Alban Berg, Ginastera crea su gran obra escénica valiéndose de las formas estructurales de la música instrumental. En todo el tiempo, que dura la ópera, el compositor se atiene fuertemente al principio de tres partes: la exposición, la culminación y el desenlace. La ópera tiene tres actos, cada acto tiene tres escenas, las cuales, a su vez, constan de tres episodios. Y, desde el punto de vista musical, cada escena representa una forma aislada: rondo – primera escena, suite – la segunda, scherzo – la cuarta, canon y aria – la octava.

La orquesta es el componente más efectivo del espectáculo. El poder épico y el dramatismo de la ópera se alcanzan mediante la excepcional fuerza y diversidad. Especialmente impresionan los episodios, donde predominan los instrumentos metálicos de viento: las solemnes fanfarrias en la escena de la coronación y el diálogo de 18 trompas y de trompetas, situadas en la sala de espectáculos en el episodio de la cacería. Es realmente espectacular la escena final, cuando 24 campanas, unidas en acorde de doce tonos, anuncian la muerte de Rodrigo y que los asturianos fieles al rey levantaron la sagrada cruz y los pendones de combate de España para combatir a los infieles.

El componente más vulnerable del espectáculo era propiamente el canto, y en ello se manifestó de manera más evidente el carácter contradictorio de las posiciones estéticas de Ginastera. Por una parte, él mismo decía que “su principal

preocupación consistía en devolver el canto a la ópera... Su ideal fue sustituir el lenguaje de la gran ópera romántica o verista por el contemporáneo... Con ese objetivo utilicé la trinidad: el recitado-arioso-aria, agregando también los procedimientos del *parlato* o *Sprechgesang* al estilo de Schonberg... Decía que si le hubieran preguntado cómo le gustaría que cantara *Don Rodrigo*, habría contestado: *Como Otelo*''¹⁰. Sin embargo, precisamente el consecuente empleo de las técnicas de serie no le permitió al compositor crear una obra, que se podría “cantar como Otelo”. Por algo el crítico Enzo Valenti Ferro en su reseña bajo el título “Conflicto insoluble” escribió que en la ópera había episodios del canto verdadero, pero en las escenas, donde se empleaba la técnica de serie, no había canto en el sentido pleno de la palabra. Unir el canto libre, que es la expresión arquetípica del teatro musical, con el sistema dodecafónico no es posible. Ésto no lo ha logrado Ginastera, ni lo sabría lograr alguien otro.¹¹ Desde luego, podríamos discutir con el crítico, preguntando que es lo que tenía él en cuenta hablando del canto en el sentido propio de la palabra, pero parece que es evidente, que la melodía del tipo italiano con su suave flujo de la melodía difícilmente podría ser encarnada en pleno acuerdo con las reglas de entonación en la dodecafónica.

No obstante, esta obra fue un impresionante acontecimiento en el teatro musical de América. A los epítetos, con que era honrada la ópera por los críticos en los estrenos del Teatro *Colón* de Buenos Aires (24 de julio de 1964) y en el *Lincoln Center* en Nueva York (22 de febrero de 1966) les podía envidiar cualquier compositor. Citemos el comentario del prestigioso crítico español padre Federico Sopena sobre la sinfonía *Don Rodrigo*, creada por el compositor de fragmentos de la ópera: “Creo con toda sinceridad que Alberto Ginastera es

el compositor más importante de las dos Américas... tiene su música tal fuerza y tal calidad, que inmediatamente se impone no ya sólo como importante, sino como primera dentro del panorama".¹²

Si dejamos aparte el carácter sensacional del contenido de las posteriores óperas de Ginastera, que en gran medida se debía, según decían, a la búsqueda del éxito, tenemos que reconocer las extraordinarias capacidades de Ginastera, como dramaturgo, y la inagotable fantasía de Ginastera, como compositor. Sus extraños personajes, que actúan influenciados por impulsos patológicos (el alucinado Bomarzo, el frenético en su pasión animal hacia su propia hija Cenci) viven en un universum sonoro especial, creado por sonidos, a veces bárbaramente salvajes, otras veces misteriosamente enigmáticos, pero siempre hipnotizantes para los oyentes. Ginastera opera como verdadero maestro con los contrastes de sólidos bloques sonoros y con los consonantes fantasmas, que parecen quedar colgados en el ambiente, apareciendo inesperadamente y desapareciendo en el instante de igual manera inesperada. Tampoco descarta el compositor los métodos naturalistas, que imitan gritos de animales, el burbujeo del agua, los silbidos, etc. Como siempre, está bien pensada y debidamente argumentada la forma de las obras: la estática del estado psicológico del personaje en *Bomarzo* y cinematográficamente rápido, sobre todo en la segunda parte, cambio de episodios en *Beatrix Cenci*.

En sus obras de los años 1970 Ginastera avanza hacia una mayor profundidad y claridad de conceptos, liberándose de muchos efectos exteriores. Si, según Ginastera, el criterio supremo para cualquier artista en cualquier tiempo es el logro de la armonía en cuanto a cierto ideal universal,¹³ y si sus óperas demuestran más bien la discrepancia con las declaraciones

verbales, precisamente en las obras instrumentales de los años 1970 Ginastera, según nos parece, alcanzó la aproximación máxima para ver realizado su ideal de lo bello. A cambio de la constante acumulación de recursos expresivos heterogéneos llega el tiempo de la purificación y de la escrupulosa selección sólo de lo más necesario. Mientras antes mucho se determinaba por factores externos, ahora se ha revelado la gran necesidad en autoexpresión interna. La causa de los cambios tan benéficos de carácter romántico fue el encuentro, la unión artística y, luego, la unión matrimonial con la conocida violonchelista argentina Aurora Natola. Las piezas para violonchelo, creadas en aquellos años por el dúo Natola–Ginastera eran, según la crítica, un “himno a la esperanza, una eficaz respuesta al pesimismo”. Se trata de las *Poemas de amor*, basadas en los versos de Pablo Neruda, para barítono en acompañamiento de violonchelo con conjunto de música de cámara (1973), el *Primer concierto para violonchelo con orquesta* (1968, segunda redacción – 1978), el *Segundo concierto para violonchelo* (1980), la *Sonata para violonchelo y piano* (1979).

La *Sonata para violonchelo* puede servir como elocuente ilustración del estilo de Ginastera en su período tardío. En el comentario del autor para Sonata Ginastera escribe, que los fuertes ritmos, el canto lírico, la atmósfera de misterio y los espacios sonoros del tipo sudamericano son las características de esta obra en cuatro partes.¹⁴ Y realmente, ya desde los primeros tautos de la Sonata uno puede percibir los cambiantes ritmos de tocata, que tan bien conocemos por obras de muchos compositores latinoamericanos. La inevitable estratificación de teclas “negritas” y “blanquitas” del piano crea los “inconmensurables planos del sonido”, que conocemos por las obras tempranas de Chávez. Semejantes episodios los podemos

encontrar en todas las partes de la Sonata. El *adagio passionato*, la segunda parte de la Sonata, es la “cantilena, que se desarrolla mediante toda una serie de tensiones y decaídas que continúan en las cuatro partes, que la forman. Los contornos de las líneas se aproximan a la aleatónica, aunque el compositor no recurre en este caso a la anotación indeterminada. La tercera parte, *Presto mormoroso*, llena de finísimos y misteriosos susurros, está escrita como reflejo especulativo, donde el tema inicial encuentra en el final su imagen literalmente inversa. En la cuarta parte el compositor cita conscientemente los ritmos y las entonaciones pentatónicas del *Carnavalito*, la danza de antiguo origen incaico. La pieza está saturada de una loca energía. Ni hablamos de la refinada maestría técnica, que necesitan los intérpretes para tocar esta obra.

El rasgo más notable en el estilo del último período de Ginastera son los vínculos cada vez más palpables de su arte con la música popular. La novela épica india lo impulsó a crear la grandiosa obra para orquesta *Popol Vuh* (1975). Luego apareció la *Puneña* (1976) para violonchelo sólo, según el nombre de un pueblo alpino en Argentina. El sabor directo de la música argentina se siente en una de las obras más originales, que son *Glosas sobre temas de Pablo Casals* (1978). Allí el compositor deside solucionar un difícil problema: crear una obra en la manera netamente individual, conservando la sencillez clásica de los temas de Casals. La peculiar composición del conjunto – orquesta de cuerdas y quinteto de cuerdas alejado de la misma – permitieron crear un peculiar diálogo, y no sólo debido a los efectos de espacio, sino también gracias a contraposiciones estilísticas. Esta composición le gustó tanto a Mstislav Rostropóvich, que él le pidió a Ginastera modificar las *Glosas* para la orquesta sinfónica, y luego las interpretó con éxito

triumfal, tras el pupitre de la Orquesta sinfónica nacional de Washington. Los *Fuegos de Alberto Ginastera* – tituló el recensor Paul Home su artículo en el *Washington Post* del 29 de enero del año 1978.

Todo lo que decía Ginastera acerca de los problemas del arte demuestra, que su actitud al respecto era bien firme e independiente. En una de las entrevistas el compositor dijo: “No creo en el arte comprometido, ni en el arte didáctico o ideológico. El único compromiso, que debe tener el arte, es un compromiso estético... La estética... sólo tiene relación con el arte. Yo nunca me encerraría en una torre de marfil. Eso sería para mí una actitud suicida. Pero tampoco me comprometo con la realidad política, ni con las modas estéticas. Creo que un compositor debe ser absolutamente libre”.¹⁵ Al mismo tiempo, defendiendo la “libertad absoluta” del artista, Ginastera no se inclinaba por absolutizarla. Así, por ejemplo, respondiendo a la pregunta “¿Considera Usted que existe una diferencia entre lo que es música y lo que no lo es?”, él dice con algo de ironía: “En la actualidad, y con diversas escuelas de vanguardia, es muy difícil establecer este límite, porque hoy reina la libertad absoluta. Hay gentes que dicen, que romper un piano, o tocar un instrumento bajo el agua, o hacer representaciones dadaístas con la música es arte musical. Hay gente que lo cree, y la crítica, que se ha equivocado tanto en el pasado juzgando a Stravinski y otros, temía equivocarse nuevamente, por eso, en muchos casos alientan estas manifestaciones. Creo que tenemos que estar en una situación casi metafísica, esperando que sea el tiempo, el que ponga orden en todo”.¹⁶

Ginastera pasó el último decenio de su vida en Suiza, cosa que no le impidió “volver a la Patria” en su música. La definitiva confirmación de ello fue la composición *Jubilum*,

creada en homenaje del 400 aniversario de la segunda fundación de la capital argentina, celebrado el 12 de abril del año 1980. El periódico *La Nación* escribió entonces: “Ginastera ha correspondido a la encomienda tal como se había esperado de él, de su talento orientado esta vez a la reafirmación del acendrado cariño que siente por el solar que lo vio nacer”.¹⁷

Tres años después, el 25 de junio de 1983, el compositor abandonó este mundo.

De los “tres grandes” en la música latinoamericana, que son Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez y Alberto Ginastera, al compositor argentino le tocó recorrer el trayecto más difícil. El propio Ginastera manifestaba al respecto lo siguiente: “El momento del triunfo, si de triunfo se puede hablar, será el día – cien años después de mi muerte – en que mis obras se sigan ejecutando. El creador sólo tiene frente a sí a la eternidad”.¹⁸

Sin lugar a dudas, sería difícil catalogar el 40 aniversario de la muerte del compositor entre las fechas redondas, que se celebran tradicionalmente. Sin embargo, como se nos avecina el año 2016 con el centenario del natalicio de Ginastera, podríamos sacar la cuenta preliminar de los logros del músico. El propio nombre de Alberto Ginastera se ha convertido en uno de los símbolos de la cultura musical de Argentina.

A partir del año 2006 en Buenos Aires se celebra el Concurso Internacional de Interpretación musical *Alberto Ginastera*. En el Segundo Concurso Internacional de violinistas en Buenos Aires, celebrado en el año 2012, el Primer premio le fue otorgado a Erzhan Kulibaev de Kazajstan y a Mariana Vasílieva de Rusia. El Premio especial de Alberto Ginastera fue entregado a Fedor Roudin de Rusia. El director de orquesta mundialmente conocido Zubin Mehta incluyó las *Variaciones Concertantes* de Ginastera en el programa de su gira por

Argentina en agosto de 2012. Esta obra también fue interpretada en el VII Festival de Orquestas Sinfónicas del Mundo en la Sala de Columnas de Moscú en junio de 2012 por la Orquesta Filarmónica de Bogotá. El 29 de mayo del año 2013 el coro *Alberto Ginastera* del Conservatorio de Música de Morón intervino en Vaticano en presencia de Su Santidad.¹⁹ Sus sonatas para violín, violonchelo y piano, sus cantos y bailes argentinos son ahora parte del repertorio de muchos intérpretes y forman parte de los programas de instrucción en los conservatorios. Parece que la música de Alberto Ginastera no tiene gran problema con la eternidad: la espera una larga vida.

¹ The New York Herald Tribune, 24.II.1947.

² The Courier Journal. Louisville, 3.II.1957.

³ Storni E. Alberto Ginastera. Madrid, 1983, p. 106.

⁴ Behague G. La Música en América Latina. Caracas, 1983, p. 465.

⁵ The Evening Star, Washington, 1.V.1961.

⁶ Behague, G. Op. cit., p. 469.

⁷ Behague G. Ob. Cit., p. 470. “pornografía en el belcanto”

⁸ La ópera comienza con la escena del retorno de Don Rodrigo, que venció al enemigo, y con su proclamación como Rey de España. Don Julián, gobernador de Seuta, le confía a su protector a su hija Florinda. Rodrigo se atreve a entrar en la cripta de Hércules, a donde antes no se animó entrar ni un gobernador. Allí encuentra una bandera árabe y un pergamino, del cual se entera, que sería el último rey de su dinastía en España. Encantado por la belleza de Florinda y loco de pasión él irrumpe en su alcoba y la viola. Florinda no puede soportar la deshonra y le pide a su padre que la vengara. Don Julián pide la ayuda del ejército árabe, el cual lo derrota a Don Rodrigo, quien huye del campo de batalla y se refugia en una capilla. El muere en brazos de Florinda, que vino para darle la noticia de que las tropas de Asturias, fieles al rey, se reunieron para alzar la santa cruz y los pendones, por lo cual tocan las campanas por toda España.

⁹ Storni E. Ob.cit., p.159.

¹⁰ Ginastera A. A propósito de Don Rodrigo. Buenos Aires musical. Buenos Aires, 1964, N 310.

¹¹ Buenos Aires musical, 1964, N 311.

¹² A.B.C. Madrid, 3.I.1964.

¹³ Storni E., Op.cit., p. 137.

¹⁴ Ginastera A. Sonata for Cello and Piano, op. 49. Ed. Boosegand Hawkes, 1979.

¹⁵ El País. Madrid, 24.IV.1977, p. 18.

¹⁶ A.B.C. Madrid, 20.IV.1977.

¹⁷ La Nación. Buenos Aires, 14.IV.1980.

¹⁸ Storni E. Op. cit., p. 145.

¹⁹ <http://coroalbertoginastera.blogspot.ru>