

GINASTERA Concierto para Arpa

El arpa del maestro

Maestro. Sin dudas. Alberto **Ginastera** (Buenos Aires, 1916 - Ginebra, 1983) renueva, y profundamente, la tradición clásica. Una revolución que comienza en el '37: *Panambí*, ¡tiene 21 años!. Y severo autocrítico ya había destruido y retirado las obras *de juventud*). Coloca la figura auténtica del hombre argentino, el hombre del interior, de la tierra. El gaucho (identificado por las seis cuerdas de la guitarra, todo un símbolo en el fascinante mundo sonoro de nuestro gran compositor) y el indígena (significado en lo percusivo). Mientras el gaucho -supersticioso, atormentado y pícaro a la vez- vuelca su nostalgia (representada por la *cantilena*), el indígena combina su sentido ritualista, su instinto de superación y su fuerza primitiva (representada por el ritmo *ostinato*).

Elementos que interactúan permanentemente (lo comprobamos **desde** las *Cinco Canciones populares argentinas*, *Las horas de una estancia para voz y piano*, los ballets *Estancia*, *Panambí* y *Ollantay*, las *Variaciones concertantes*, los *Conciertos para piano*, la ópera *Don Rodrigo*, las tres *Sonatas para piano*, los *Preludios americanos*, la *Suite de danzas criollas*, la *Sonata para guitarra*, *Toccata, villancico y fuga para órgano*, los tres *Cuartetos de cuerdas* y la *Cantata para América mágica*, **hasta** el *Concerto per corde*, el *Salmo 150*, el *Concierto para violín*, las óperas *Bomarzo*, *Beatrix Cenci* y *Barrabás*, la *Pampeana para orquesta*, los dos *Conciertos para violoncello*, las *Glosas sobre temas de Pablo Casals* y la inconclusa *Popol Vuh*).

Todo este material que es *orgánico* en el discurso de Ginastera, parece concentrarse en su opus 25, el *Concierto para arpa* -pionero en América del Sur junto al de Villa Lobos de 1953-.

Surgió en 1956 por encargo de Edna Phillips, la arpista de la Orquesta de Filadelfia, siempre preocupada por la difusión de la música para su instrumento (de hecho, motivó los conciertos de Ernest Krenek y Erno von Dohnányi entre otros).

Plagado de los recursos impuestos por el experto compositor Carlos Salzedo, el *concierto* comenzó a perfilarse hacia fines de 1964 y con la asistencia de Nicanor Zabaleta, quien finalmente fue el solista en el estreno de febrero del año siguiente en la Academia de Música de Filadelfia, con la Orquesta de esa ciudad y la dirección de Eugéne Ormandy.

Apunta la crítica inmediatamente después: "Exalta la técnica del solista pero no relega la parte instrumental a un mero acompañamiento... El compositor enfrentó al instrumento solista contra una celesta, xilofón, triángulo y una sutil variedad de sonidos de tambores. Los sonidos tradicionales de la orquesta fueron así expandidos para combinar con el arpa por medio también de pasajes *col legno* {con la madera del arco} en los violines y susurrantes efectos de viento en las cuerdas. En esta obra de originalidad sonora, Zabaleta ejerció su incomparable maestría en su instrumento, presentando con calma las difíciles innovaciones técnicas que eran verdaderamente sorprendentes aún para los legos... Zabaleta compartió los sostenidos aplausos con el compositor y el director". (*The Philadelphia Inquirer*).

Y a los pocos días, en *The Sun*, de Baltimore: "El *Concierto para arpa* de Ginastera es una obra colorida, un ejemplo del singular vocabulario del compositor.... Con sus delicadezas de detalle y una preocupación por las cualidades de la textura y de los efectos. Sin embargo, es muy contemporánea como lenguaje, con su explotación de las sonoridades ácidas y los ritmos asimétricos casi como los un Bartók sudamericano. Ginastera utiliza los elementos folclóricos con manipulaciones de modalidad, armonías por cuartas y originales dibujos sonoros."

La orquestación (que a las cuerdas y pares de flautas, oboes, clarinetes, fagotes, cornos y trompetas, agrega 28 instrumentos de percusión diferentes) es detallista, muy elaborada y a la vez, viva, plena de color (tanto para *iluminar* como para *oscurecer*). Y esto se percibe en el mismo comienzo del concierto. Si seguimos en el CD la interpretación

dirigida por Richard Hickox con Rachel Master como solista, comprobamos el esquema de sonata (tradicional en el primer movimiento de la forma concierto):

- 0' 00" Tema A. Percusivo, ritmo asimétrico. Primitivismo e *indianismo*.
- 1' 35" Tema B. La *cantilena*. Es la nostalgia permanente del que, "despojado de su casa, tuvo que errar por la inmensidad de las llanuras. Sujeto a las persecuciones, se convirtió en un héroe".
- 2' 56" Sección Desarrollo: con A
- 4' 11" Puente. Y desarrollo con B.
- 5' 43" Reexposición: Tema A (en el oboe)
- 6' 44" Las flautas preparan el retorno del Tema B. Lo canta el arpa con armónicos. La respuesta llega en el corno.
- 8' 07" Coda: el arpa imita (un semitono más bajo) las cuerdas de la guitarra. Ascendiendo, este efecto ratifica el sentido del símbolo: "el lamento de la vihuela del gaucho alude poéticamente a la *pena celestial*."

El segundo movimiento sigue la fórmula en cuatro secciones que se van yuxtaponiendo:

- 0' 00" Introducción. Las cuerdas. Textura y línea expresionista.
- 1' 06" Tema A: La *cantilena* sugiere una baguala (en el arpa)
- 2' 57" Tema B. Incorpora pasajes de A. Atmósfera fantástica. Citándolo: "Es el misterio de la noche"
- 4' 02" Tema C. Se suma a elementos de A, de B y de la introducción.
- 6' 15" Tema A. Concluye en el clásico acorde de Ginastera: un racimo de notas.

Las *seis cuerdas de la guitarra* abren la compleja *cadenza* (que abarca de 0'00 a 3'00"). Las sonoridades que logra, maravillan. Los efectos virtuosos se combinan con un discurso profundo y dramático, potente y mágico a la vez.

Desemboca, impulsa hacia el tercer movimiento. Todo ritmo (dominando el *ostinato* como *continuum*) sobre esquemas folclóricos, elabora la forma rondo:

- 3' 07" Tema A
- 3' 54" Tema B
- 4' 54" Tema A
- 5' 27" Tema C
- 6' 40" Tema A
- 7' 07" Coda

Aaron Copland anotó en su diario a finales de 1941: "Tengo la cabeza inundada de colores y sonidos de este *nuevo* continente... Sudamérica está empezando a ser... Hay en ella una serie de compositores que son hombres enérgicos... En Argentina, la esperanza es Ginastera, presentable y modesto casi hasta la timidez..." Entablando una estrecha amistad, después de la Segunda Guerra, logró una beca de la Fundación Guggenheim para Ginastera: quince meses en Estados Unidos. Lapso en el cual Erich Kleiber estrena la suite de *Panambí* con la Orquesta de la NBC en Nueva York, Washington dedica conciertos a sus obras de cámara y conducirá a varios encargos: de las Fundaciones Koussevitsky, Coolidge y Fromm, de la Biblioteca del Congreso, de las Orquestas Filarmónica de Nueva York y Sinfónica de Louisville.

Y fue más que una esperanza. Resultó la más notable realización.

"Componer -en su opinión-, es crear una arquitectura, formular un orden y atribuir valores a ciertas estructuras... En el terreno musical, es el tiempo quien revela esta arquitectura".

Marcelo Arce

La orquesta del pianista

Robert **Schumann** (Zwickau, 1810 - Endenich, 1856) ¿logró plasmar en el género sinfónico la misma inventiva y fantasía psicológica que desborda en la producción instrumental y vocal?. Ni si ni no. Es evidente que, fiel al dualismo propio de su naturaleza romántica, nos presenta dos facetas: el compositor que se siente libre y en su juego sobre el piano (y a través de él, hacia la música y la canción de cámara. Baste citar: *Carnaval* y *Piezas de fantasía* para piano; los ciclos de lieder *Amor de poeta* y *Myrten*; los tres *Tríos con piano* y el *Quinteto para piano y cuerdas*). Es un terreno en el que se mueve cómodamente. En cambio, en el campo de la orquesta y careciendo de una técnica dominante, apela a mecanismos rigurosos, de encuadre clásico, donde raramente se permite libertades. Es otro Schumann, sólo reconocible por su singularidad melódica y su vehemente impulsividad lírica.

Después de casarse finalmente con Clara Wieck -luchando hasta judicialmente contra la obstinada oposición del padre de la pianista-, comienza un periodo de actividad febril: en pocos meses aparecieron más de un centenar de canciones y a comienzos de 1841 surgieron las primeras obras orquestales. 31 años, una edad entonces considerada *tardía* por no contar con una sinfonía. Sinfonía que llegó con el opus 38: la *Primera*, bocetada en sólo cuatro días, completada en pocas semanas y estrenada en marzo de ese mismo año. En el podio, Mendelssohn. El éxito lo movió a escribir el opus 52, *Obertura, scherzo y final*, la *Sinfonía en re menor* (revisada diez años más tarde quedando registrada como N° 4 -y última- opus 120) y la *Fantasia para piano y orquesta*. En 1845, esta última fue convertida en el genial *Concierto para piano en la menor* opus 54, esbozando ya la *Sinfonía N° 2* opus 61, que quedó concluida en el otoño siguiente, cuando ya se manifestaban los primeros síntomas de la fatal enfermedad mental del compositor. Dedicada al rey Oscar I de Noruega y Suecia, se presentó en Leipzig el 5 de noviembre de 1846. Nuevamente dirigía Mendelssohn (que moriría casi exactamente un año más tarde, el 4 de noviembre de 1847). Fría recepción.

Incluso frente a la obra posterior, la *Tercera sinfonía, "Renana"*, opus 97 de 1851, la *Segunda* ostenta un planteo diferente en lo formal, al menos novedoso para el discreto mundo sinfónico de Schumann: un encadenamiento temático entre los cuatro movimientos que denuncian un deseo de cohesión en la construcción. Por ello emplea un *motivo conductor* que emerge varias veces en la obra. Reaparece siempre entonado por los instrumentos de metal. Sin embargo no tiene un papel verdaderamente orgánico, pues no se desarrolla ni engendra ninguna idea melódica o rítmica propiamente dicha. Es sobre todo un punto de referencia. Los lazos entre cada retorno de ese punto, van dando unidad interior a la sinfonía.

Tal *motivo conductor* se aprecia en el inicio de la obra: lo enuncian 2 trompas, 2 trompetas y 3 trombones. Este motivo consiste en saltos entre dos notas empleando al do como eje: do - do - do (sube al) sol - do - (baja al) sol - sol (sube al) do.

Mejor reconozcamos las distintas apariciones del *motivo conductor* escuchando la *Sinfonía*. Mientras tanto, en la interpretación dirigida por Wolfgang Sawallisch, leemos con el CD:

♩ I mov.: *Sostenuto - Allegro ma non troppo*

- 0' 00" Introducción: Motivo conductor (como siempre, a cargo de los metales).
Largamente.
- 2' 24" *Poco vivace*. Tema A
- 2' 57" El motivo (ahora *forte*).
- 3' 17" Tema B. Breve. Retorna hacia A cerrando con un acorde en *forte*
- 5' 03" Desarrollo con A
- 6' 16" Desarrollo con B
- 9' 17" Reexposición: A
- 10' 40" Tema B
- 11' 20" Coda: la anuncia el *motivo* (siempre en los metales). Aceleración y épicos
acordes finales.

♩ II mov.: *Allegro vivace*

- 0' 00" *Scherzo*: una especie de *perpetuum mobile* que en las escalas de los violines denota la técnica más pianística que orquestal
- 1' 38" Trío I: maderas alternan con cuerdas (¿cómo no pensar en Mendelssohn?)
- 2' 55" *Scherzo*
- 3' 54" Trío II: nuevo contraste. Pasaje para cuerdas continuada en los vientos
Notable contrapunto.
- 5' 06" *Scherzo*. De nuevo las escalas en los violines.
- 6' 01" Coda.
- 6' 22" Reaparece el *motivo conductor* (por supuesto en los metales).

♩ III mov.: *Adagio espressivo*

- 0' 00" Momento sublime. Es Schumann. Tema principal enunciado por las cuerdas: la melodía en los violines, con desplazamientos en arcos ascendiendo y descendiendo. Replican los vientos. La elaboración se iniciará con las trompas. Luego, un pasaje intermedio anticipará recursos de las sinfonías de Brahms.
- 4' 52" Desarrollo
- 8' 02" Reexposición.
- 9' 40" Coda: marcada *Molto adagio, pianissimo*. Casi perfecta serenidad.

♩ IV mov.: *Allegro molto vivace*

- 0' 00" Escala ascendente (que después tendrá gran importancia en el movimiento). Inmediatamente, Tema A: casi marcha, destacando los vientos.
- 0' 51" Las cuerdas graves traen el Tema B: que es el del *Adagio* precedente. Reconocemos las tres notas motivo de su melodía.
- 1' 25" Retorna A. Y varias veces la escala ascendente inicial. Se alternan desarrollos.
- 2' 36" Tema B con variantes. Sobre un diseño rápido de las cuerdas, principalmente destacan las maderas.

- 3' 44" Interrupción dramática (en sentido teatral, con pausas expresivas)
Tema C: las maderas cantan citando casi textualmente la melodía central del ciclo de lieder *A la amada lejana* op. 98 de Beethoven.
- 4' 41" Desde aquí, varias veces irrumpe la escala ascendente inicial que va impulsando hacia el tutti. Acelera, crece y de pronto, *cesura*.
- 5' 23" Continúa C. Evolucionan.
- 6' 07" Desemboca en una extensa Coda: los elementos melódicos se superponen.
- 6' 15" Se escucha el *motivo conductor* (en metales, claro).
- 7' 11" Triunfante, se impone el Tema A, que lleva hacia un poderoso y sostenido climax.

«Puedo decir sin duda que es la *resistencia del espíritu* lo que aquí se manifiesta y que he intentado luchar contra mi estado de salud... Es solamente en la última parte donde yo me reviví y de hecho, una vez acabada la obra, me sentí mejor»

MARCELO ARCE
