

## ***Pampeana nº I* de Alberto Ginastera**

Magdalena Scattolini (USP)

**Resumo:** Este trabalho busca analisar como Alberto Ginastera (1916-1982) alcança o ponto culminante em sua obra *Pampeana 1* (1974). O enfoque será do compasso 204 ao 250, e serão levados em conta na análise aspectos formais: harmônicos (sob a ótica da teoria dos conjuntos), de tempo e rítmica, de dinâmica e articulação; de textura, densidade e timbre. Na conclusão, será observado como todos estes aspectos se inter-relacionam contribuindo todos ao mesmo tempo para a chegada ao ponto culminante da peça.

**Palavras-chave:** *Pampeana n. 1*. Alberto Ginastera. Violino. Música do século XX. Compositor argentino.

### ***Pampeana I* by Alberto Ginastera**

**Abstract:** This paper intends to analyze how Alberto Ginastera reaches the climax in his work *Pampeana I* (1974). The focus will be compasses 204 to 250 and, in the analysis, the following formal aspects will be taken into account: harmonics (under the perspective of set theory), time and rhythm; dynamic and articulation; texture, density and timbre. At the conclusion, it will be observed how all these aspects are interrelated contributing at the same time to reach the climax of the piece.

**Key words:** *Pampeana n. 1*. Alberto Ginastera. Violin. 20<sup>th</sup> century music. Argentine composer.

Neste trabalho pretendemos mostrar alguns aspectos composicionais que Alberto Evaristo Ginastera (1916-1982) utilizou na escrita da peça *Pampeana I* (1974), baseado nos conceitos analíticos apresentados pelo teórico musical americano Stefan Kostka em seu livro "Materials and Techniques of Twentieth - Century Music" de 2006.

Ginastera foi um reconhecido compositor argentino, cuja obra composicional costuma ser dividida em três períodos (URTUBEY,1972: 13, tradução nossa): Nacionalismo objetivo, Nacionalismo subjetivo e Neo-expressionismo.

Segundo a musicóloga Pola Suarez Urtubey (1972: 13) essa primeira fase apresentou um nacionalismo que Ginastera chamou de objetivo, pois o material folclórico de raiz é apresentado de maneira direta, com recorrência à tradição tonal. Contudo, podem ser notadas certas influências de Stravinsky, Bartók e Falla. Já nesta primeira fase, é possível observar o que se transformaria posteriormente no material recorrente na sua obra, sua "idéia fixa": o acorde das cordas soltas do violão espanhol (URTUBEY,1972: 13). Deste

período podemos destacar como obras representativas as Danzas Argentinas, Toccata villancico y fuga e Suite del Ballet Estacia.

Sobre o seu segundo estilo composicional, segundo Urtubey (1972: 25), podemos dizer que Ginastera começou a incursionar no caminho da dodecafonía, procurando adotar procedimentos mais avançados à medida que suas necessidades de linguagem e expressão o requeriam. O próprio Ginastera o analisou desta forma:

[...] Têm como ponto culminante a *Pampeana nº 3* para orquestra. Nesta obra, assim como no *Quarteto nº1*, nas duas primeiras *Pampeanas* e nas *Variações Concertantes*, aparecem as características de um estilo que, sem abandonar a tradição argentina, tinha ficado mais amplo ou com uma maior ampliação universal. Já não estava como na etapa anterior ligado a temas e ritmos genuinamente "criollos", senão que o ambiente argentino se criava mediante um ambiente povoado de símbolos. A *Sonata para Piano*, por exemplo, ou as *Variações Concertantes* não possuem nem um só tema popular e mesmo assim tem uma linguagem que se reconhece como tipicamente Argentina. (GINASTERA apud URTUBEY 1972: 25, tradução nossa).<sup>1</sup>

O próprio compositor denomina o terceiro e último período composicional de neo-expressionista (URTUBEY 1972: 26). Esta última fase composicional, se iniciou com o *Quarteto para Cordas nº2 op.26* escrito em 1958. Ginastera afirma a respeito das músicas desta fase:

Não há nelas nenhuma célula rítmica ou melodia do folclore. Mas mesmo assim, o estilo tem certas implicações que poderiam se considerar de essência argentina. Por exemplo, os ritmos fortes e obsessivos, que lembram as danças masculinas; a qualidade contemplativa de certos adágios que sugerem a tranquilidade pampeana ou o caráter esotérico e mágico de algumas passagens que lembram a natureza impenetrável do país. (GINASTERA apud URTUBEY 1972: 27, tradução nossa).<sup>2</sup>

Neste período o compositor submergiu abertamente no mundo do serialismo. Além de se aproximar cada vez mais ao dodecafonismo, também incorporou aspectos da composição aleatória e microtonal integrando tudo ao seu estilo geral de composição; isto pode ser notado claramente em obras como, o *Quarteto de cordas nº 2*, o *Concerto para violino*, a *Cantata para América Mágica*, *Don Rodrigo* ou *Bomarzo*.

<sup>1</sup> Tiene como punto culminante la *Pampeana Nº 3* para orquestra. En esta obra, así como en el *Cuarteto Nº1*, en las dos primeras *Pampeanas* y en las *Variaciones concertantes*, aparecen las características de un estilo que, sin abandonar la tradición argentina, se había hecho más amplio o con una mayor ampliación universal. Ya no estaba como en la etapa anterior ligado a temas o ritmos genuinamente criollos, sino que el ambiente argentino se creaba mediante un ambiente poblado de símbolos. La *Sonata para piano*, por ejemplo, o las *Variaciones concertantes* no poseen ni un solo tema popular y tienen sin embargo un lenguaje que se reconoce como típicamente argentino. (GINASTERA apud URTUBEY, 1972: 25)

<sup>2</sup> No hay en ellas -juzga su autor- ninguna célula rítmica o melódica del folclore. Sin embargo, el estilo tiene ciertas implicaciones que podrían considerarse de esencia argentina. Por ejemplo, los ritmos fuertes u obsesivos, que recuerdan las danzas masculinas; la cualidad contemplativa de ciertos adagios que sugieren la tranquilidad pampeana o el carácter esotérico y mágico de algunos pasajes que recuerdan la naturaleza impenetrable del país. (GINASTERA apud URTUBEY, 1972:27).

peça *Pampeana I* escrita no ano 1947, é a primeira peça do compositor composta especificamente para violino e piano, e com ela se produziu uma importante virada no método composicional de Ginastera. O mesmo autor a considera como "um pivô onde se manifestam materiais das duas fases, ou seja, do estilo *nacionalista objetivo* e do consecutivo, *nacionalista subjetivo*" (URTUBEY, 1972: 25, tradução nossa).

Ginastera escreveu a *Pampeana I* em sua primeira estada nos Estados Unidos e possivelmente, a influência de novas tendências podem ter sido responsáveis pela sua primeira transição de estilos.

Focaremos nosso trabalho na análise de certos aspectos composicionais da peça *Pampeana I*, para violino e piano.

## Análise musical da peça *Pampeana I*, de Alberto Ginastera

### Forma e material musical

A peça é dividida em duas grandes partes: uma parte A (compassos 1-57) dividida em três seções: a, *cadenza*<sup>3</sup>, a'; e outra parte B. Esta parte por sua vez, sugere uma aproximação com a Forma Sonata da seguinte maneira:

No. Compasso	Parte	Seção
58 - 69.2	Introdução	Exposição
69.3 - 85	Tema I	
86 - 93	Transição	
94 - 114.1	Tema II	
114.1 - 121	Transição repetição	
122 - 125.2	Introdução'	
125.3 - 141	Tema I'	
142 - 156	Transição	
157 - 183.1	Tema II'	Desenvolvimento
183	<i>Cadenza</i>	
184 - 187.2	Introdução"	Reexposição Incompleta (retira Tema II)
187.3 - 203	Tema I	
204 - 239	Transição	
240 - 250	Coda	

**Tab. 1:** Possível aproximação da Forma Sonata com re-exposição incompleta (sem o retorno do tema II) na parte B da *Pampeana 1*.

Entretanto, o objetivo deste trabalho não é comprovar a forma desta parte, mas deter-se na análise dos compassos 204 ao 250, para mostrar quais procedimentos Ginastera utiliza para nos conduzir ao clímax da peça, notadamente na transição (compassos 204-239) e na coda (compassos 240-250).

De uma maneira geral podemos dizer que a coleção utilizada na peça como um todo é principalmente diatônica. Também podemos observar a utilização de coleções pentatônicas,

<sup>3</sup> Neste trabalho, chamaremos de *cadenza* aquelas seções de virtuosismo executadas pelo violino solo, com o mesmo sentido das *cadenzas* de concerto. Optamos pelo termo em italiano para não haver confusão com o termo *cadência* que neste trabalho será utilizado com o sentido de finalização de frases e seções.

coleções de tons inteiros e coleções octatônicas. No que se refere à dimensão vertical, observamos o uso de acordes formados por terças, e material homofônico.

Em uma segmentação dos compassos 204 ao 211 (Fig.1) podemos observar o uso do hexacorde 6 – 32, subconjunto invariante do heptacorde 7-35, coleção diatônica. Observa-se (notas em vermelho) que a única nota que falta é a nota Fá, que completaria o Heptacorde 7-35. Porém a utilização do material diatônico não é tonal, o que sugere o Pandiatonicismo<sup>4</sup>.

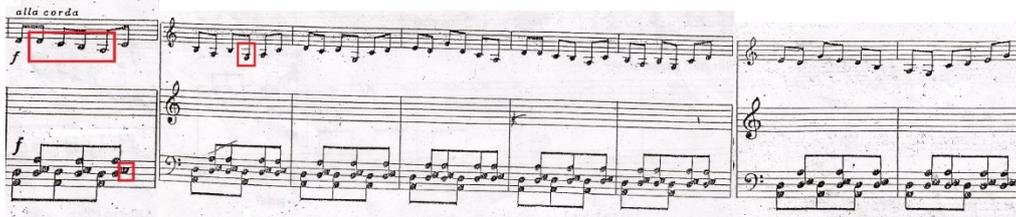


Fig. 1: No destaque, o hexacorde 6-32, subconjunto invariante do heptacorde 7-35, coleção diatônica (comp. 204-211).

Se entendermos a coleção usada nos compassos 204 ao 211 como T0 podemos notar uma transposição dos elementos do conjunto utilizados nos compassos 212 ao 219 (Fig.2 notas destacadas em vermelho) um semitom acima, indicando que eles possuem uma relação T1, em relação ao conjunto anterior. Esta transposição gera um cromatismo que por sua vez cria um aumento de tensão na passagem.



Fig.2: No destaque, transposição dos elementos do conjunto 6-32 um semitom acima. (comp. 212-219).

Nos compassos 220 ao 223 (Fig.3) observamos a sobreposição de dois conjuntos, enquanto o violino continua trabalhando com material diatônico utilizando o conjunto 5-23 (notas em vermelho), subconjunto do 7-35, o piano utiliza o conjunto 6-27 (notas em azul) que é um subconjunto do 8-28 (coleção octatônica). Entendemos que a entrada de elementos da coleção octatônica contribui ao aumento da sensação de dissonância.

<sup>4</sup> “(...) O termo pandiatonicismo é usado para descrever uma passagem que usa apenas as alturas de uma mesma escala diatônica, mas que não conta com progressões harmônicas tradicionais e com um tratamento de dissonância\_ (...)” (Kostka 2006: 108).

**Fig.3:** Notas em destaque, em vermelho conj. 5-23, em azul conj. 6-27, gerando sobreposição de conjuntos. (comp.220-223).

Nos compassos 224 ao 227 (Fig.4) podemos notar que ele utiliza no violino dois conjuntos: nos compassos 224-225 temos o conjunto 5-23 e nos compassos 226 e 227 temos a utilização do conjunto 4-23, ambos subconjuntos do 7-35. Já no piano nota-se uma ambigüidade entre as coleções diatônica e octatônica: ele utiliza, na mão esquerda, o conjunto 3-11 que é subconjunto do 7-35 e do 8-28; e, na mão direita, utiliza o conjunto 4-27 também subconjunto do 7-35 e do 8-28. Podemos concluir que ele procura entrelaçar materiais cada vez mais em busca de maior dissonância.

**Fig.4:** No destaque na cor vermelha o conj. 5-23, na cor laranja o conj. 4-23, na cor azul escuro o conj. 4-27 e na cor azul clara o conj. 3-11.

A partir do compasso 228 ao 234 (Fig.5), observa-se uma maior diversidade no âmbito do material, na medida em que se pode observar a utilização de um conjunto por compasso; apesar de trabalhar sempre com material diatônico, cada compasso apresenta um subconjunto diferente. Temos então o seguinte material:

Fig.5: Sequência de utilização dos conjuntos, todos subconjuntos do 7-35 (comp. 228-234).

Podemos dizer que o compasso 235 (Fig.6) é um compasso de transição, já que o violino utiliza o conjunto 3-11 que é um subconjunto do 7-35 e também do 8-28, enquanto o piano utiliza material diatônico fazendo texturalmente um grande *glissando*.

fig.6: Compasso de transição (235).

O auge da dissonância é alcançada nos compassos 236 ao 239, (Fig.7) onde as notas da coleção diatônica são substituídas pelo conjunto 6-35, ou seja, a coleção de tons inteiros no violino, enquanto que, no piano, podemos observar o conjunto 3-9 subconjunto do 7-35.

Fig.7: Notas em vermelho: coleção de tons inteiros, notas em azul: conj. 3-9, (comp. 236-239).

Finalmente, entrando na coda, temos o conjunto 5-34 (subconjunto do heptacorde 7-35) nos compassos 240 ao 244.<sup>5</sup> A partir dos compassos 244.2 ao 247, o violino trabalha com o conjunto 4-8 e o piano com o conjunto 5-35, ambos subconjuntos do 7-35. Nos compassos 248 ao 249 observamos em ambos instrumentos o conjunto 3-9, também subconjunto do heptacorde 7-35 (Fig.8).

<sup>5</sup> 244.1 significa compasso 244 primeiro tempo.

The image shows a musical score for piano, measures 240-249. The score is in Presto, 2/4 time. The top system (measures 240-249) is highlighted in blue (conj. 5-34) and red (conj. 4-8 and 5-35). The bottom system (measures 240-249) is highlighted in red (conj. 4-8 and 5-35) and green (conj. 3-9). The score includes dynamic markings such as *tutta la forza*, *sempre ff*, *sim.*, and *fff*. The tempo is marked *Presto* with a metronome marking of  $\text{♩} = 80$ . The score is in G major and 2/4 time.

**Fig.8:** Em destaque no vermelho conj. 4-8 e 5-35, ambos subconjuntos do 7-35; no azul o conjunto 5-34 e no verde o conj. 3-9. (comp. 240-249).

Depois de analisar todo o material formativo deste trecho pudemos entender como a sua utilização resultou na intensificação das dissonâncias, inicialmente somente a coleção diatônica, seguida da interpolação de materiais diatônicos com octatônicos e finalmente a entrada da coleção de tons inteiros que culmina no clímax da peça na coda, sem esquecer, também, da aceleração na mudança do material utilizado que também foi uma ferramenta fundamental. Entretanto não foram somente materiais harmônicos que contribuíram para o clímax da peça. Questões de rítmica e textura também foram fundamentais.

Na tabela 2 que se segue, observa-se claramente como Ginastera foi acelerando a utilização do material. Nas duas primeiras colunas vemos que o mesmo material é utilizado por oito compassos, na terceira, quarta e quinta coluna ele utiliza sobreposição de material e menor quantidade de compassos sendo na quarta coluna quatro compassos e na quinta e sexta dois compassos cada. A partir desse momento a mudança de material passa a ser efetuada de compasso a compasso para, só na aproximação da coda, voltar a diminuir a velocidade do uso do material.

Subconjuntos	Coleções de referência: Conjuntos	Compassos
6-32	7-35 (coleção diatônica)	204-211
6-32 (T1)	7-35	212-219
5-23 (vln)	7-35	220-223
6-27 (pn)	8-28 (coleção octatônica)	
5-23 (vln)	7-35	
3-11 (pn,mão esquerda)	7-35;8-28	224-225
4-27 (pn,mão direita)	7-35;8-28	
4-23 (vln)	7-35	226-227
3-11 (pn,mão esquerda)	7-35;8-28	226-227
4-27 (pn,mão direita)	7-35;8-28	
5-29	7-35	228
4-22	7-35	229
5-29	7-35	230-231
5-35	7-35	232
4-22	7-35	233
5-35	7-35	234
3-11	7-35;2-28	235
6-35 (vln)	6-35 (escala de tons inteiros)	236-239
3-9 (pn)	7-35	
5-34	7-35	240-244.1
4-8 (vln)	7-35	244.2-247
5-35 (pn)		
3-9	7-35	448-449

**Tab. 2:** Esta tabela representa claramente a variação na troca de material, que começou sendo a cada 8 comp., passou para 4 comp., 2 comp., 1 comp. ate a chegada da Coda.

### Tempo e rítmica

Na peça como um todo podemos observar o uso de síncopas e métrica mista. No trecho que analisamos, podemos observar nos compassos 204 ao 234 (Fig. 9), a existência de uma métrica mista, já que o piano toca em 6/8 enquanto o violino está em 3/4, provocando assim um deslocamento de acentos. Durante a execução, serão esses acentos diferentes que darão uma cor especial à passagem. Nesta peça, o ritmo e uma ferramenta de fundamental importância, e é deste ponto de vista que devemos olhar para a peça na hora da execução.

The image displays a musical score for piano and violin, specifically measures 210 to 229. The score is written in two systems, each with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is in 6/8 time, and the violin part is in 3/4 time. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number '15' is placed above the piano part in measure 215. The dynamic marking 'ff marcassimo' is written below the piano part in measure 215, and 'sempre f e marcato' is written below the violin part in measure 215. The score is printed on aged paper with some discoloration and a small tear at the bottom left.

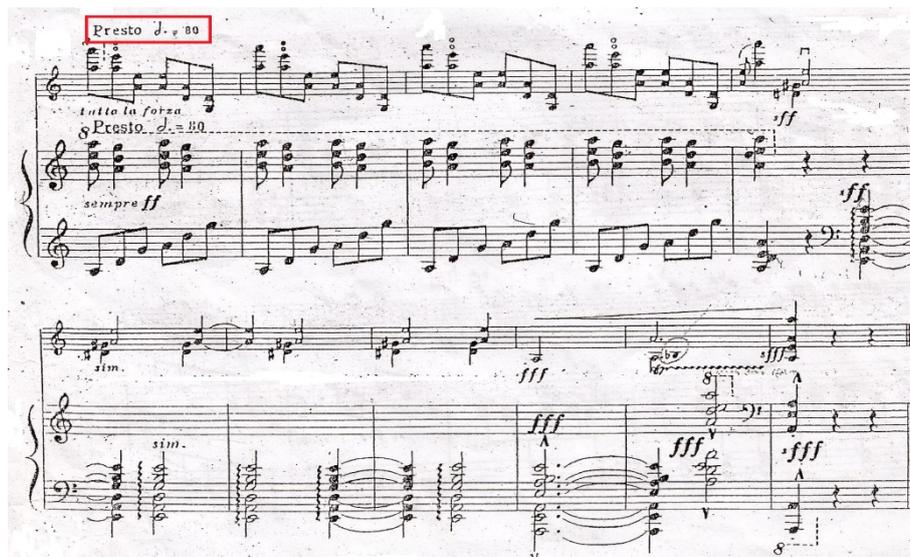
Fig.9: No exemplo podemos observar a relação de métrica mista nos compassos 210 ao 229.

A partir do compasso 236 (Fig.10) o compositor coloca uma passagem de síncopas no piano e dobra o ritmo no violino, gerando uma maior tensão rítmica, uma vez que estamos sendo conduzidos ao clímax da peça. Além disso, no trecho existe uma indicação de *accelerando*, que não pode ser ignorada, já que ela também contribui ao aumento de tensão.



**Fig.10:** No exemplo podemos observar o piano fazendo síncopas enquanto o violino inicia um grande *accelerando*. (comp. 236-239)

No compasso 240 (Fig.11) alcançamos o ponto culminante da peça (início da coda) e vemos que o compositor coloca um novo andamento, indicando *Presto* (a maior velocidade da peça). Ginastera finaliza a obra dez compassos depois. Com isto podemos concluir que tanto as ferramentas de mudanças rítmicas utilizadas quanto a aceleração do tempo são algumas das ferramentas usadas pelo compositor para realizar a preparação do clímax da peça.



**Fig.11:** No destaque observamos a indicação de mudança de andamento que ocorre no início da Coda.

### Dinâmica e articulação

Na peça como um todo podemos observar que o compositor usa uma variada gama de dinâmicas e de indicações de articulação. Aprofundando-nos no trecho estudado, podemos observar:

Do compasso 204 ao 225, uma dinâmica homogênea entre o piano e o violino em *f* acompanhada de uma indicação de articulação *alla corda*. Conforme vamos nos aproximando do clímax da peça a dinâmica vai crescendo gradativamente, e a articulação atua de maneira a favorecer este crescimento. No compasso 228 observa-se um *ff* no

violino. Neste trecho o piano continua com a dinâmica em *f*. Duas indicações de articulação neste mesmo trecho são importantes: no violino vemos a indicação de *marcatissimo* e no piano vemos a indicação de *sempre f e marcato*. A partir do compasso 236 os dois instrumentos entram no *ff* e no compasso 240, o *Presto*, o compositor coloca duas indicações: *sempre ff* para o piano e *com tutta la forza* para o violino os três compassos finais levam a indicação de *fff*. Com isso podemos concluir claramente que a dinâmica e a articulação também possuem papel fundamental para a chegada ao clímax da peça.

### Textura, densidade e timbre

Em toda a peça, se observa especialmente o uso das técnicas do violino tais como *pizzicatos* normais e de mão esquerda, harmônicos naturais, artificiais, harmônicos de cordas duplas, entre outras. Também podemos notar uma estratificação de texturas ou camadas na peça.

Referindo-se diretamente ao trecho da peça escolhido, observa-se a partir do compasso 204, uma textura homofônica, com alta compressão de densidade. Conforme avança ao clímax, o compositor vai retirando gradualmente a compressão da densidade. O violino por sua vez passa do registro grave ao agudo mudando o timbre da passagem a cada oito compassos.

A partir do compasso 228, a textura que até esse momento era em blocos, passa do plano vertical ao horizontal. A dissolução da densidade textural gera uma sensação de aceleração que nos aproxima ao clímax da peça. Quatro compassos antes do *Presto* (Fig. 12), o compositor introduz ainda o uso de síncopas, que é uma técnica bem conhecida usada para gerar a sensação de tensão.



Fig. 12: A utilização das síncopas ajuda no aumento de tensão.

E chegando finalmente no compasso 240 (nosso ponto culminante) nota-se um grande âmbito de tessitura no violino, que caminha rapidamente entre o extremo agudo e o extremo grave dentro de um mesmo compasso.

## Conclusão

Analisando todos os aspectos de maneira inter-relacionada, observa-se que na construção do clímax da peça o autor fez uso de diferentes ferramentas.

Uma delas é a utilização de cromatismos que se apresenta tanto de maneira microestrutural quanto de forma macroestrutural.

Microestruturalmente, podemos perceber que no início do trecho analisado, o material diatônico é apresentado e explorado por um conjunto de cada vez em até 8 compassos. A partir do compasso 220 o material passa a ter uma maior diversidade, apesar de na maior parte do tempo, continuar sendo diatônico. O material é variado de compasso a compasso, de maneira que o aspecto cromático é intensificado.

Macroestruturalmente, é possível perceber como a peça que começa com frases ou períodos muito definidos se transforma na aproximação ao clímax. O acréscimo dos materiais vai tornando difícil de distinguir as mudanças de frases ou períodos, contribuindo assim para o aumento da densidade cromática.

Associado a uma intensificação textual, rítmica e de tessitura, que implica em um aumento da exigência técnica para os executantes, esta passagem constitui o ápice da peça.

Assim o direcionamento para este momento da peça é atingido através da densidade e não da progressão harmônica como ocorria na música tonal.

Então dizemos que no caso desta peça existe uma relação direta entre o material e a função que ele cumpre, já que a dinâmica, por exemplo, determina uma direção que é complementada com outros aspectos de construção como são a tessitura, a articulação, a densidade na escrita e a velocidade, que potenciam a sensação de chegada ao ponto culminante.

Ginastera se serve de uma vasta gama de ferramentas para conseguir o objetivo que neste caso é conduzir, de maneira inspiradora, o ouvido do público para o ápice da peça.

## Referências

UTUBEY, Suarez Pola. *Alberto Ginastera: em 5 movimientos*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1972.

STORNI, Eduardo. *Ginastera*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1983.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3 ed. New Jersey: PearsonPrenticeHall, 2006.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

HEPOKOSKI, James. DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford Univ. Press, 2006.

.....

**Magdalena Scattolini** é Bacharel em Música com Habilitação em Violino (2012), sob a orientação de Eliane Tokeshi e integra o Quarteto Ars e a Orquestra Sinfônica do Theatro São Pedro. Anteriormente, estudou tendo com Maria Vischnia, Igor Sarudiansky e Emmanuele Baldini; atuou como solista no teatro del Libertador General San Martin (Córdoba, Argentina); integrou a Camerata do Mercosul, a Orquestra Sinfônica de Santo André, Filarmônica de São Caetano, OCAM e OSUSP entre outras. scattolinimagdalena@yahoo.com.br