



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MARÍA VERÓNICA FERNANDEZ

**TÉCNICAS ESTENDIDAS E ASPECTOS CULTURAIS PRESENTES NA PUNEÑA
N.º 2, OP. 45 PARA VIOLONCELO SOLO DE ALBERTO GINASTERA**

Natal-RN/2015

MARÍA VERÓNICA FERNANDEZ

**TÉCNICAS ESTENDIDAS E ASPECTOS CULTURAIS PRESENTES NA PUNEÑA
N.º 2, OP. 45 PARA VIOLONCELO SOLO DE ALBERTO GINASTERA**

Dissertação apresentada em 12 de junho de 2015 à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN.

Linha de Pesquisa: Processos e Dimensões da Produção Artística.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave.

Natal-RN/2015

**Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial da Escola de Música**

V549t Verónica Fernandez, María.
Técnicas estendidas e aspectos culturais presentes na Puneña n°
2, op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera / María
Verónica Fernandez. – Natal, 2015.
57 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Fabio Soren Presgrave.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade
Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

1. Música para violoncelo - Dissertação. 2. Música folclórica -
Dissertação. 3. Música - Análise, apreciação - Dissertação. I.
Presgrave, Fabio Soren. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, pelo apoio constante e incondicional, tanto no pessoal quanto no acadêmico.

Agradeço ao meu noivo, pelos esforços para me acompanhar nestes últimos anos.

Agradeço ao meu professor e orientador Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave, pela ajuda constante, tanto referente ao ensino do instrumento e à pesquisa, quanto ao âmbito pessoal.

Agradeço a Ignacio Freijo, por compartilhar seus conhecimentos musicais comigo, os quais foram fundamentais para este trabalho.

Agradeço a Audinez Barreto Araujo, pela ajuda oferecida para formatação do texto.

Agradeço a Dejadiere Maria Freitas Lima, pela sempre boa predisposição para com os alunos e pela ajuda oferecida durante o mestrado inteiro.

RESUMO

Esta pesquisa examina os elementos estilísticos provenientes da música folclórica da Região da Puna, encontrados na *Puneña N.º. 2, Op. 45* para Violoncelo Solo de Alberto Ginastera, com o objetivo de embasar violoncelistas interessados no seu estudo e na sua *performance*. Como procedimento metodológico, foram estudados autores como Aretz (2003, 2008), Aguilar (2007) e Falú (2011), com o intuito de melhor compreender a música folclórica da Região da Puna e das culturas pré-hispânicas, e Suárez Urtubey (1967, 1972, 2003), que discorre sobre a vida e obra do compositor. A partir do levantamento bibliográfico, foram expostos ideias e conceitos que auxiliam o intérprete a decodificar aspectos relevantes da obra.

Palavras-Chave: Violoncelo. *Puneña N.º. 2*. Alberto Ginastera.

ABSTRACT

This research sheds light on the stylistic elements originated from the region of Puna found in the *Puneña N.º. 2, Op. 45* by Alberto Ginastera for Solo Cello in order to supply cellists with the background needed for the interpretation of the piece. As a methodological procedure authors such as Aretz (2003, 2008), Aguilar (2007) and Falú (2011), Suárez Urtubey (1967, 1972, 2003) were studied with the goal of better understanding the folk music of the Puna Region and the life and work of Ginastera. From the bibliographical research suggestions were drawn for the cellist interested in the performance and study of the work.

Keywords: Violoncello. *Puneña N.º. 2*. Alberto Ginastera.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1	9
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO: O NACIONALISMO NA ARGENTINA	9
1.2 BIOGRAFIA ANALÍTICA DE GINASTERA	12
1.2.1 Períodos composicionais	14
1.2.1.1 Nacionalismo objetivo	14
1.2.1.2 Nacionalismo subjetivo	15
1.2.1.3 Neoexpressionismo	16
1.2.2 Classificação das obras para violoncelo dentro dos estilos composicionais de Ginastera	18
1.2.2.1 <i>Pampeana N.º 2</i>	18
1.2.2.2 <i>Sonata para Violoncelo e Piano Op. 49</i>	20
1.2.2.3 Concertos para violoncelo e orquestra	20
CAPÍTULO 2	23
2.1 <i>PUNEÑA N.º 2</i>	23
2.1.1 Implicações do título da obra	23
2.1.2 O nacionalismo na obra	25
2.1.2.1 <i>Harawi</i>	26
2.1.2.1.1 O gênero	26
2.1.2.1.2 O <i>yaraví</i> no contexto da <i>Puneña N.º 2</i>	29
2.1.2.2 <i>Wayno Karnavalito</i>	35
2.1.2.2.1 O gênero	35
2.1.2.2.2 O <i>huaino</i> no contexto da <i>Puneña N.º 2</i>	38
2.1.3 Notação	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

A *Puneña N.º. 2, Op. 45* é parte de um grupo de doze peças escritas para violoncelo solo encomendadas pelo violoncelista Mstislav Rostropovich por ocasião do aniversário de setenta anos do regente suíço Paul Sacher.

Paul Sacher (1906-1999) foi um maestro de renome internacional, colecionador e patrono responsável pela produção de uma grande variedade de música escrita ou executada durante sua vida. Nascido na Basileia, cidade Suíça, de uma família abastada, foi formado como violoncelista e como musicólogo. Sacher gastou sua fortuna generosamente em causas musicais, promovendo uma série de composições monumentais e financiando grupos que se dedicavam a estreias de novas obras. (DUNNAGAN, 2011, p. 1, tradução nossa).¹

De acordo com Dunnagan (2011), Rostropovich encomendou as obras para Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Wolfgang Fortner, Alberto Ginastera, Cristobal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber e Witold Lutoslawski, solicitando que cada um deles escrevesse uma variação para violoncelo solo e sugeriu que o motivo primário se baseasse nas letras que compõem o nome SACHER (Mib – Lá – Dó – Si – Mi – Ré)². Dez das doze peças foram estreadas por Rostropovich, no dia 02 de maio de 1976 em Zurique, com exceção das peças de Berio e Henze, que não foram terminadas antes da data marcada para a estreia.

O compositor argentino Alberto Ginastera traz um elemento pictórico diferente à coleção. Além de utilizar o hexacorde referente ao nome de Sacher, foram incorporados elementos inspirados na música folclórica da região dos Andes (DUNNAGAN, 2011).

No prefácio da *Puneña*, Ginastera elucida que a sua inspiração é proveniente não somente da música argentina, mas de outros países andinos que eram parte do Império Inca: “*Puneña N.º. 2, Homage to Paul Sacher*, é uma recriação do mundo sonoro desse misterioso

¹ Paul Sacher (1906-1999) was an internationally known conductor, collector, and patron involved in a wealth of music written or performed during his lifetime. Born in Basel, Switzerland, to an affluent family, he was trained as cellist and musicologist. Sacher spent his wealth generously on musical causes, fostering a number of monumental compositions and premiere performance groups.

² O sistema de notação a partir do qual surge o motivo do Sacher é o anglosajon. Neste sistema as correspondências são as seguintes: A (La), B (Si bemol), C (Dó), D (Ré), E (Mi), F (Fá), G (Sol) para a escala de Dó maior, tendo também H (Si), Es (Mi bemol), de importância para nosso tema.

coração da América do Sul, que foi o Império Inca, cuja influência ainda pode se sentir no norte do meu país, assim como também na Bolívia e no Peru” (1977, tradução nossa).³

Dunnagan discorre sobre a peça da seguinte forma:

Puneña N.º. 2: Hommage à Paul Sacher é uma típica composição do período tardio de Ginastera. Classificado como neo-expressionista, ele a compôs usando o politonalismo e técnicas seriais, sempre incorporando a música de seu país natal. Ele representa a música das culturas primitivas da Argentina com um uso imaginativo dos métodos contemporâneos de composição. Usando recursos como ritmo irregular, sistema de doze tons, e técnicas estendidas do violoncelo, Ginastera criou uma de suas composições mais vanguardistas para o tributo a Sacher. (DUNNAGAN, 2011, p. 37, tradução nossa).⁴

O referencial teórico-metodológico deste trabalho se baseou no pensamento de Henk Borgdorff (2012), que delinea três tipos de investigação em artes, dos quais o segundo será de nosso interesse: a investigação **para** a prática artística. De acordo com Borgdorff (apud LOPEZ-CANO, 2014), esse tipo de investigação produz conhecimentos ou ferramentas para o desenvolvimento da atividade musical no mais amplo sentido (criação, interpretação, escuta e estudo musical). Utilizando esse conceito metodológico, tivemos a intenção de contextualizar as particularidades da *Puneña N.º. 2, Op. 45* para os violoncelistas interessados na *performance* da peça conseguirem uma melhor compreensão sua.

Puneña N.º. 2 é uma peça de vanguarda, mas paradoxalmente Ginastera não cria novas técnicas (técnicas estendidas). Como veremos adiante, as técnicas utilizadas são as comumente encontradas na literatura do violoncelo no século XX e que, no contexto da obra, remetem aos instrumentos e à música folclórica da região da Puna. Devido a esse fato, para melhor elucidar a peça, seguimos a proposta de Borgdorff, pesquisando os elementos folclóricos indispensáveis para o processo de interpretação da obra. Esse processo constou da investigação bibliográfica de autores como Aretz⁵ (2003, 2008), Aguilar (2007) e Falú (2011), com o intuito de melhor compreender a música folclórica da região da Puna e das culturas

³ *Puneña N.º. 2, Homage to Paul Sacher*, is a re-creation of the sonorous world of this mysterious heart of South America that was the Inca empire, the influence of which one can still feel in the north of my country, as well as in Bolivia and Peru.

⁴ *Puneña N.º. 2: Hommage à Paul Sacher* is typical of works from Ginastera's late period. Classified as a neo-expressionist, he composed using polytonal and serial techniques, always incorporating the music of his native country. He represents the music of Argentine primitive cultures with an imaginative use of contemporary compositional methods. Using such devices as irregular rhythm, the twelve-tone system, and extended cello technique, Ginastera created one of his more avant-garde compositions for the Sacher tribute.

⁵ Isabel Aretz (1909-2005) foi uma etnomusicóloga e compositora argentina que realizou publicações de grande destaque na sua área (Disponível em: <<http://www.inmcv.gob.ar/?p=278>>).

pré-hispânicas que influenciaram a peça; Suárez Urtubey⁶ (1967, 1972, 2003), que discorre sobre a vida e a obra do compositor, referenciando as obras de violoncelo e autores como Wiederker (1993) e Patricia e Allen Strange (2001), que abordam técnicas contemporâneas dos instrumentos de corda. Realizamos também uma entrevista com Ignacio Freijo⁷, um reconhecido compositor e violonista da cidade de Córdoba, Argentina, o qual, além de possuir uma formação acadêmica, também atua como intérprete de música folclórica.

O trabalho está dividido em dois (2) capítulos no desenvolvimento. O primeiro trata do contexto musical na Argentina, tanto dos anos anteriores ao nascimento de Ginastera, como também da época da sua formação musical e do desenvolvimento da sua carreira como compositor, abordando principalmente os assuntos referentes ao nacionalismo musical. Nesse capítulo se abordam também aspectos sobre a vida e a obra do compositor. O segundo capítulo foca na peça *Puneña N.º. 2*, assunto central desta pesquisa, suas características gerais e sua conexão com os gêneros folclóricos.

⁶ Nasceu no ano 1931. É professora de Castellano y Literatura e Doutora em Música, *Summa cum laude* pela UCA (Universidad Católica Argentina). Autora de inúmeros trabalhos de investigação da música argentina (Disponível em: <<http://www.fundacionkonex.com.ar/b520-II-Pola-Su%C3%A1rez%20Urtubey>>).

⁷ Nasceu em San Salvador de Jujuy (província de Jujuy, Argentina) no ano 1978. Começou as práticas musicais executando aerófonos andinos. Desde o ano 1996, reside na cidade de Córdoba (Argentina), onde se formou com o diploma de *Licenciado en Composición Musical*. Desenvolve inúmeros projetos de música popular na cidade e no exterior. Suas composições têm sido executadas em importantes festivais como o Festival de Música de Santa Catarina (FEMUSC 2007-2008) ou no Festival de Bronces de Isla Verde (2011).

CAPÍTULO 1

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO: O NACIONALISMO NA ARGENTINA

O nacionalista musical tenta criar, para um público, obras que na linguagem das grandes formas expressam o modo de ser e de sentir do homem da sua nação. Para isto reelabora livremente motivos folclóricos, tradicionais e até nativistas, já que sua intenção é proporcionar a sua música o sabor do próprio [...] (JACOVELLA apud VENIARD, 2000, p. 221, tradução nossa).⁸

No dia 4 de abril de 1879, na inauguração do Teatro Colón⁹, foram executadas algumas obras com traços do nacionalismo musical argentino, mas os compositores apresentados nessa noite ainda não podiam ser classificados como nacionalistas, já que eles escreviam obras com características nacionais e também outras que se conectavam ao *internacionalismo musical*. Os compositores argentinos da época, formados no exterior, ao escrever músicas com características italianas, francesas ou alemãs, não percebiam ainda que essa linguagem possuía pátria, apenas sentiam que estavam escrevendo em uma linguagem própria, relacionada com sua formação musical. Consideramos então, que esses compositores escreviam em um estilo *nacionalista parcial* (VENIARD, 2000).

Veniard (2000) explica que o nacionalismo na Argentina se desenvolveu em três etapas bem definidas. Na década de 1870 surgiu o que o autor denomina de primeira “onda de nacionalismo musical argentino” que se diluirá em 1880 aproximadamente. Já por volta de 1890, graças à difusão de obras cênicas como Juan Moreira e de Martín Fierro (*dramas criollos*), qualquer obra que referenciava situações locais, tinha o sucesso garantido. E é exatamente nesses anos em que se situa a segunda onda de nacionalismo musical, a qual retrocede ao pouco tempo no que se refere às composições no campo da música erudita. Os ideais sonoros dessa época são explicados “Como recurso composicional do nacionalismo é comum a criação de *sonotipos* que produzam no ouvinte uma sensação de localização numa paisagem, dentro de um ambiente característico, único no mundo” (VENIARD, 2000, p. 148,

⁸ El *nacionalista musical*, en fin, trata de crear para un “público”, no ya para una corte, obras que en el lenguaje de las grandes formas expresan el modo de ser y de sentir del hombre de su nación. Para eso reelabora libremente motivos folklóricos, tradicionales y hasta nativistas, pues su intención es proporcionar a su música el sabor de lo propio [...].

⁹ O Teatro Colón, segundo é conhecido na atualidade, só existe desde 1908.

tradução nossa).¹⁰ É por volta de 1915 que acontece a terceira e última onda de nacionalismo musical coincidente com os nacionalismos musicais do século XX. Forma-se também nesse ano a *Sociedad Nacional de Música*, que teve grande importância na difusão da música argentina (Idem, ibidem).

Em 1920, devido à Primeira Guerra Mundial, surgiu também um grupo de músicos com características especiais que foi o primeiro formado exclusivamente no país (Idem, ibidem). Esses músicos, diferentemente dos de épocas anteriores, não realizaram a sua formação em uma escola nacional europeia específica, muito pelo contrário, suas formações eram de um forte caráter universalista, por terem se formado com professores¹¹ das mais diversas escolas. Suárez Urtubey (1967) afirma que os compositores dessa época conseguiram transformar o conhecimento que possuíam dos compositores europeus e com essa informação seguir seus próprios caminhos musicais.

Segundo Veniard (2000), nas duas primeiras ondas de nacionalismo, a música revalorizada foi do folclore de La Pampa¹² e do Cuyo¹³. Mas, na última onda nacionalista, a música nativa do norte da Argentina foi a única considerada como sendo tradicional e autêntica. Assim, “A música do norte [...] percebia-se tão alheia que se supunha toda indígena. Aí estava a suposta raiz da *argentinidad*” (VENIARD, 2000, p. 228, tradução nossa).¹⁴

Paralelamente à corrente musical nacionalista, encontramos também o fenômeno denominado *americanismo*. Este movimento buscou a revalorização das raízes da nacionalidade na América, das raízes pré-hispânicas, e se diferenciou da cultura *criolla*¹⁵, que mesclava aspectos culturais nativos com europeus. O *americanismo* compreendeu obras musicais produzidas a partir de uma ideia extramusical de índole americana, principalmente indígena, com a intenção de dar caráter à obra (VENIARD, 2000).

¹⁰ Como recurso compositivo es característico del nacionalismo musical: creaciones de *sonotipos* que produzcan en el oyente la sensación de una ubicación en un paisaje, en un ambiente característico, único en el mundo.

¹¹ Os professores dos anos 20 foram tais como Pablo Beruti, Williams, Aguirre, Gaito e Drangosch. Também devemos contar alguns europeus residentes na Argentina como Pallemmaerts e Cattelani, entre outros tantos nomes.

¹² Região que abrange as províncias de Buenos Aires, La Pampa e o sul de Córdoba e Santa Fe (WITT, 2001).

¹³ Região que abrange as províncias de Mendoza, San Juan e San Luís (WITT, 2001).

¹⁴ *La música del norte* – del centro y oeste del país hacia ese rumbo- se percibía tan extraña que se suponía toda indígena. Ahí estaba la raíz de la *argentinidad*.

¹⁵ Segundo Veniard (2000), o *criollo* na Argentina se refere a uma denominação utilizada para diversos elementos que originariamente correspondiam à cultura europeia, que se misturaram aos locais absorvendo aspectos desses.

O *americanismo* musical tem sua definição na produção de Pascual de Rogatis¹⁶, que procurou utilizar materiais temáticos de outras latitudes, incorporando, dessa forma, escalas exóticas e imitação de instrumentos regionais. A temática incaica, muito usada pelo *americanismo*, tinha sido revalorizada já desde a *Revolución de Mayo*¹⁷ e constituiu uma grande parte da música que se escreveu dentro desta corrente. Por volta de 1950, as correntes nacionalistas no país tinham produzido inúmeras obras, no entanto em temáticas como o *incaico* e o *gauchesco* se achavam quase no limite, perto do ponto de saturação (VENIARD, 2000).

Consoante Ginastera (1948), o início do movimento musical moderno na Argentina se dá na década de 1890. O contato dos compositores dessa geração com obras de Debussy, Ravel, Stravinsky e Schönberg, entre outros, provocou uma evolução dentro da música argentina, cujo resultado foi a superação da música romântica e a abertura das portas ao nacionalismo.

A força rítmica de *Petrouchka* ou de *Le Sacre du Printemps*, a novidade de *L'histoire du soldat* ou de *Pulcinella*, a simplicidade e a grandeza de *Le Roi David*, o uso do material folclórico em Falla e Bartók e a originalidade das primeiras obras de Hindemith e Milhaud, foram talvez as fontes que deram origem ao novo movimento estético na Argentina (GINASTERA, 1948, p. 21, tradução nossa).¹⁸

Nesse processo, o uso de elementos provenientes do folclore nacional deixou de ser um mero formalismo e começou a ter relação com a criação musical (GINASTERA, 1948).

Julián Aguirre¹⁹ e Carlos Lopez Buchardo²⁰ foram, para Ginastera, os primeiros compositores em cujas peças se pode observar o desejo de criar uma música diferente da europeia. Ainda assim, em sua opinião, na Argentina não existia uma autêntica escola

¹⁶ DE ROGATIS, Pascual (1880-1980) foi um compositor naturalizado argentino nascido na Itália. Estudou violino e composição no Conservatório em Buenos Aires, onde foi premiado pelo seu trabalho em ambas as áreas. Suas composições correspondem principalmente à corrente nacionalista (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, 2001).

¹⁷ A *Revolución de Mayo* não é um acontecimento isolado na história da Argentina. Muito pelo contrário, forma parte de um processo de amplas transformações que teve seu momento crítico entre os dias 18 e 25 de maio de 1810, onde se criou a *Primera Junta de Gobierno*, considerado o primeiro governo pátrio (Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/efeme/25demayo/index.html>>).

¹⁸ La fuerza rítmica de “*Petrouchka*” o de “*Le Sacre du Printemps*”, La novedad de “*L'histoire du soldat*” o de “*Pulcinella*”, la simplicidad y grandeza de “*Le Roi David*”, el uso del material folklórico en Falla y Bartok y la originalidad de las primeras obras de Hindemith y Milhaud, fueron tal vez las fuentes que originaron el nuevo movimiento estético en la Argentina.

¹⁹ Julián Aguirre (1886-1924) realizou seus estudos musicais em Espanha, voltando à Argentina no ano 1886. Foi considerado um dos compositores mais importantes da corrente nacionalista do país (VENIARD, 2000).

²⁰ Carlos López Buchardo (1881-1948) foi um compositor argentino, formado musicalmente em Paris, de grande importância para o nacionalismo na Argentina, pelas suas composições em *estilo popular* (VENIARD, 2000).

nacional, que se assemelhasse com a francesa, a russa ou a espanhola, e a formação dessa escola não era produto da simples vontade de um ou outro compositor, senão que

É a consequência de uma lenta elaboração, através do tempo, de diferentes materiais, concretos uns, espirituais outros, unida à assimilação dos mais variados procedimentos técnicos, o que resulta em obras que ainda sendo distintas em seu caráter, refletem um nexo comum (GINASTERA, 1948, p. 22, tradução nossa).²¹

1.2 BIOGRAFIA ANALÍTICA DE GINASTERA

Nas primeiras décadas do século XX, o cenário musical na Argentina estava dividido em dois grupos: o *tradicional-nacionalista* e o *innovador*.

O grupo *tradicional-nacionalista* se constituiu formalmente em 1915, com a criação da *Sociedad Nacional de Música* (posteriormente denominada *Asociación Argentina de Compositores*). Esse grupo, de posições conservadoras, estava em superioridade de condições pela existência de vínculos com entidades oficiais. O segundo grupo se posicionou no outro extremo do campo musical com a criação do *Grupo Renovación* a partir de 1929, e por volta de 1950 transformou-se na *Agrupación Nueva Música*. Entre seus objetivos estava o acesso a um internacionalismo musical e o afastamento das posturas locais (VÁZQUEZ, 2009). Conforme Veniard (2000), o enfrentamento desses grupos foi levado à frente mais pelos críticos musicais que pelos próprios compositores.

Nesse contexto histórico nasceu Alberto Ginastera, em Buenos Aires, no dia 11 de abril de 1916, neto de imigrantes²² e filho de argentinos. A família não tinha ligação com a música, mas a inclinação musical de Ginastera se percebeu desde a mais tenra infância (SUÁREZ URTUBEY, 1967).

Ginastera ingressou ao *Conservatorio Nacional de Música* no ano 1936, onde teve aulas com José André²³, Athos Palma²⁴ e José Gil²⁵, formando-se no ano 1938. Nessa época,

²¹ Es la consecuencia de una lenta elaboración, a través del tiempo, de diferentes materiales, concretos unos, espirituales otros, unida a la asimilación de los más variados procedimientos técnicos, todo lo cual da como resultado obras que, a pesar de ser distintas en su carácter, reflejan sin embargo un nexo común.

²² Segundo Suárez Urtubey (1967), seu avô paterno era catalão e seu avô materno era da Lombardia, Itália.

²³ José André (1881-1944) foi um compositor argentino, discípulo de J. Aguirre e A. Williams. Voltou à Argentina em 1914 depois de estudar na *Schola Cantorum* em Paris (VENIARD, 2000).

²⁴ PALMA, Athos (1891-1915) foi um compositor argentino. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório Nacional de Buenos Aires, continuou sua formação na Europa (1904-14) e, ao voltar à Argentina, estudou com

o compositor foi fortemente influenciado por *La Mer*, de Claude Debussy, e *Le Sacre du Printemps*, de Igor Stravinsky. Mas apenas em 1937, “[...] com a estreia da suíte sinfônica do *ballet Panambí* [...] que começou a carreira profissional de Ginastera como compositor” (SUÁREZ URTUBEY, 1967, p. 79, tradução nossa).²⁶

Em 1945, Ginastera recebeu uma bolsa da “Fundação Guggenheim” para viajar aos Estados Unidos. Essa viagem foi significativa para a difusão de suas peças e para a encomenda de um grande número de novas obras. A partir de então, quase que a totalidade das composições escritas por Ginastera foi fruto de encomendas, e suas estreias se davam logo após serem finalizadas (SUÁREZ URTUBEY, 1967).

Por volta de 1961, Ginastera já era reconhecido nacional e internacionalmente. Após a estreia no Teatro Colón da *Suíte del ballet Panambí* em 1937, o compositor continuou sua carreira como um típico representante do grupo tradicional-nacionalista. Revelam esta afirmação sua formação no *Conservatorio Nacional*, com Alberto Williams, e suas primeiras obras, as quais estavam baseadas em material musical tomado da cultura *criolla*, e que foram estreadas com grande sucesso no exterior. (VÁZQUEZ, 2009, p. 151, tradução nossa).²⁷

Com a estreia de obras como o *Quarteto de cordas N.º. 2* (1958), a *Cantata para América Mágica* (1960) ou o *Concerto para Piano N.º. 1* (1961), as composições de Ginastera passam a representar uma manifestação de vanguarda aos olhos do grupo *tradicional-nacionalista*. Mas esse fato também não significou que o compositor passasse a tomar parte do grupo *innovador* (VÁZQUEZ, 2009). Ginastera ficou sem ligação com as principais correntes composicionais da Argentina da época.

Ginastera casou-se pela segunda vez no ano 1971, com a violoncelista argentina Aurora Nátola. Esta união influenciou claramente a sua produção musical, fazendo o violoncelo ganhar um papel de destaque em suas composições. Nesse mesmo ano, mudou-se para Genebra, Suíça, onde morariam os doze últimos anos da sua vida. Esses anos seriam,

Troiani. Ele escreveu dois livros de grande importância na pedagogia musical da Argentina: *Teoría razonada de la música* e *Tratado completo de armonía* (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, 2001). Foi um dos primeiros compositores em oferecer obras dentro da corrente nacionalista (VENIARD, 2000).

²⁵ José Gil (1886-1947) radicou-se na Argentina em 1889. Foi discípulo de A. Williams e posteriormente professor no *Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico* (Disponível em: <<http://www.monografias.com/trabajos62/inmigracion-argentina-musicos/inmigracion-argentina-musicos2.shtml>>).

²⁶ Cuando Juan José Castro estrenó en el Teatro Colón de Buenos Aires, año 1937, la *suite* sinfónica del *ballet Panambí*, que tuvo de inmediato gran repercusión en nuestro ambiente, puede decirse que comenzó la carrera profesional de Ginastera como compositor.

²⁷ Hacia fines de 1961, Ginastera contaba con un afianzado reconocimiento nacional e internacional. Luego de su primer estreno en el Teatro Colón (la *Suite del ballet Panambí* en 1937), el compositor siguió su carrera como un típico representante del sistema de agentes tradicional-nacionalista. Dan cuenta de esto su formación en el Conservatorio de Alberto Williams, en el Conservatorio Nacional, y sus primeras obras basadas en material musical criollo estrenadas con gran éxito en el exterior (VÁZQUEZ, 2009, p. 151).

segundo Suárez Urtubey (2003), dos mais produtivos da sua carreira e nos quais foi escrita quase a totalidade de sua obra para violoncelo: a *Serenata para Violoncelo, Barítono e Orquestra de Câmara, Op. 42 (1973)*; *Puneña N.º. 2 para Violoncelo Solo, Op. 45 (1976)*; *Sonata Op. 49 para Violoncelo e Piano (1979)*; *Concerto N.º. 2 para Violoncelo e Orquestra, Op. 50 (1980)*²⁸.

1.2.1 Períodos composicionais

De acordo com Pola Suárez Urtubey (1972), no livro *Ginastera en cinco movimientos*, o próprio compositor dividiu sua produção musical em três períodos: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo e neoexpressionismo.

1.2.1.1 Nacionalismo objetivo

A primeira etapa é aquela que o próprio compositor denominou como nacionalismo objetivo, porque o material folclórico ou popular se apresenta de forma direta, utilizando recursos da tradição tonal. Ainda assim, podemos achar nas composições desta primeira fase a influência de Stravinsky, Bartók e Falla (SUÁREZ URTUBEY, 1972).

Segundo Lezcano, Bianucci e Rodriguez (2010), nesse período podemos observar três aspectos próprios da forma de compor de Ginastera, que se estenderão à etapa do nacionalismo subjetivo e, em menor medida, a suas composições posteriores:

1. As alturas: as mudanças das escalas empregadas, geralmente estão associadas a mudanças do material melódico (tematização da escala), implicando ou não uma modificação da tônica; e as alterações do diatonismo mediante cromatismos que funcionam como bordaduras duplas (alterações não estruturais) ou mudança de escala (alteração estrutural do diatonismo).

2. O uso de estruturas quartais: ora se apresentam horizontalmente como intervalos de quintas, ora como um intervalo característico do desenvolvimento melódico, e ora verticalmente, em acordes por quartas.

3. O componente rítmico-métrico: as obras se organizam de acordo com um princípio de estruturação rítmico-métrico, que consiste na utilização sistemática dos compassos 3/4 e

²⁸ Somente a *Pampeana N.º. 2, Op. 21 (1950)* e o *Concerto N.º. 1, Op. 36 para Violoncelo e Orquestra (1968)* foram escritos com anterioridade à mencionada união.

6/8 de forma homométrica. Também se observam algumas fórmulas rítmicas típicas do folclore argentino.

Como exemplos desse período, podemos citar as peças: *Suite del ballet Panambí* (1936), *Danzas del ballet Estancia* (1941) e uma série de canções, além de peças para piano.

1.2.1.2 Nacionalismo subjetivo

É com a *Pampeana N.º. 1* que podemos observar uma grande mudança na forma de Ginastera abordar o nacionalismo. Essa mudança está claramente relacionada com sua estada nos Estados Unidos:

Longe da sua pátria [...] o músico consegue se afastar mais facilmente do elemento tradicional popular, que atuará como objeto sonoro estimulante para a obra. O tema literário, a citação folclórica, o ritmo, as características tonais, não se encontram agora no novo meio. Porém, ao inverso, a distância, as saudades da terra e da família parecem consolidar novos vínculos, mais profundos e mais fortes, ainda menos evidentes. Daí surge uma música que conserva o espírito do seu país, ainda que as linhas e as cores estejam diluídas pelos procedimentos composicionais recentemente assimilados (SUÁREZ URTUBEY, 1972, p. 13-14, tradução nossa).²⁹

A *Pampeana N.º. 1, Op. 16, rapsodia para Violino e Piano* (1974) é uma obra de transição, por nela se manifestar materiais pertencentes às duas épocas nacionalistas.

As peças *Primeiro Quarteto de cordas* (1948), *Sonata N.º. 1 para Piano* (1952) e *Variações concertantes* (1953) marcam a etapa do nacionalismo subjetivo e as experimentações com o dodecafonismo, sistema esse trazido à Argentina por intermédio de Juan Carlos Paz³⁰ (SUÁREZ URTUBEY, 1972).

De acordo com Suárez Urtubey (1972), o próprio Ginastera refere a sua etapa de nacionalismo subjetivo como aquela que tem seu ponto culminante na *Pampeana N.º. 3* (1954) para orquestra. Nas peças dessa etapa, o compositor amplia seu estilo de forma universal, mas sem se afastar das características da tradição argentina. Apesar de não encontrarmos nessa

²⁹ Lejos de su patria –y nunca la ausencia había sido tan prolongada- el músico puede desligarse más fácilmente del elemento popular, que actuará como objeto sonoro estimulante para la obra. El tema literario, la cita folklórica, el ritmo, las características tonales, ya no están “al alcance de la mano” en el nuevo medio. Sin embargo, inversamente, la distancia, la nostalgia de la tierra y de la familia parecen anudar desde la lejanía nuevos vínculos, más hondos, y aún más fuertes tal vez, aunque menos evidentes. De ahí surge una música que conserva del país todo su espíritu, aunque las líneas y los colores aparezcan diluídos por los procedimientos de composición más recientemente gustados y asimilados.

³⁰ PAZ, Juan Carlos (1901-1972) foi um compositor argentino cujos estudos musicais foram realizados na Argentina e em Paris, mas sua formação como compositor foi principalmente de forma autodidata. Formou o Grupo Renovação (1929) com o objetivo de buscar e utilizar as últimas tendências de composição (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, 2001).

fase temas ou ritmos genuinamente *criollos*³¹, ainda a reconheceremos como uma linguagem tipicamente argentina. “Logo atravessadas as duas primeiras etapas ou estilos, chega Ginastera ao que ele mesmo denomina período neo-expressionista, o qual inicia aproximadamente em 1958 [...]” (SUÁREZ URTUBEY, 1972, p. 26, tradução nossa).³²

1.2.1.3 Neoexpressionismo

Para Suárez Urtubey (2003), Ginastera considerava que essa etapa teve início com o *Quarteto de cordas N.º 2* (1958) e se consolidou com o *Concerto para Piano e Orquestra, Op. 28* (1961).

Nesse período, não observamos citações literárias de células rítmicas ou melódicas provenientes do folclore, e ainda assim o estilo tem implicações que podem nos remeter às músicas argentinas. Suárez Urtubey (1972) ressalta o abundante uso de ritmos fortes e repetitivos que lembram as danças masculinas ou o caráter contemplativo de alguns *adágios*, que sugerem a tranquilidade dos pampas, ambos os aspectos já fazem parte da linguagem própria do compositor. O material composicional vai livremente até o serialismo, e em algumas peças chega ao aleatório. Como exemplos desse período, podemos citar o *Concerto para Violino e Orquestra, Op. 30* (1963) e os *Estudios sinfônicos, Op. 35* (1967). “Em termos gerais, os períodos nacionalistas se caracterizam pela progressiva abstração dos componentes folclóricos, ao passo que o período neo-expressionista caracteriza-se pelo atonalismo e a adoção do serialismo dodecafônico.” (RODRÍGUEZ, 2010, p. 132, tradução nossa).³³

Depois vieram os anos de Genebra. Consoante Suárez Urtubey (2003), se respeitássemos e prolongássemos o critério classificatório do próprio compositor, neles poderíamos assinalar uma quarta etapa composicional. Porém:

[...] além daquela divisão em ciclos, é inegável que a obra do período na Suíça completa e ilumina a totalidade do caminho criativo, que vai desde 1937 até 1983,

³¹ De acordo com o próprio Ginastera, nas obras dessa segunda etapa não acharemos nenhum tema popular documental (GINASTERA apud SUÁREZ URTUBEY, 2003, p. 5).

³² Una vez atravesadas las dos primeras maneras o estilos, arriba Ginastera a lo que él llama *período neo-expressionista*, el cual se inicia aproximadamente en 1958 con el *Cuarteto N.º 2* de cuerdas, Op. 26.

³³ En términos generales, los períodos nacionalistas se caracterizan por la progresiva abstracción del componente folclórico, mientras que el neo-expressionista por el atonalismo y la adopción del serialismo dodecafónico.

com unidade e coerência, de forma a deixar fora qualquer divisão em etapas ou fragmentos (SUÁREZ URTUBEY, 2003, p. 6, tradução nossa).³⁴

Por essas razões, optamos por chamar essa época de período de síntese. Nela Ginastera reflete uma sublimação de seu estilo, comprometido com os sentimentos de homem argentino, assim como com os traços da linguagem sonora contemporânea ocidental. Seu trabalho procura constantemente realizar uma síntese entre essas linguagens – a do folclore argentino e da música pré-hispânica americana, com os mais modernos recursos da música ocidental (SUÁREZ URTUBEY, 2003).

Ginastera foi um compositor de um estilo variado, como fica em evidência no que descrevemos anteriormente, mas que possui uma estética musical única e inconfundível. Em relação às técnicas usadas no decorrer de sua carreira, é importante destacar que “Toda inovação é de interesse para ele, na medida em que possa enriquecer o vocabulário dessa linguagem comunicante que é a música. Mas somente a adota quando conseguiu experimentar sua eficácia como elemento de nível artístico” (SUÁREZ URTUBEY, 1972, p. 13, tradução nossa).³⁵ Segundo Suárez Urtubey (Ibidem), Ginastera não é um compositor que costumava utilizar as técnicas de vanguarda só pela novidade mesmo, muito pelo contrário, o compositor somente as usa quando elas vêm a satisfazer suas necessidades expressivas.

Segundo palavras do próprio Ginastera, sua música possui três elementos permanentes: a exaltação do lirismo; a utilização de ritmos fortes, de danças masculinas; e o clima expressionista, quase mágico (SUÁREZ URTUBEY, 1967, p. 70).

Em relação à utilização do sistema dodecafônico, Ginastera afirma que “[...] o problema dodecafônico foi-se plantando e crescendo dentro de mim, não por influências exteriores de procedimentos em voga na Europa, senão por fortes demandas espirituais” (apud SUÁREZ URTUBEY, ibidem, p. 71, tradução nossa).³⁶

Segundo Tabor (1994), Ginastera não se afastou nunca da linguagem nacionalista. Isso, no seu último período composicional, pode-se observar, de forma superficial, nos títulos de algumas peças como é o caso da *Cantata para America mágica* (1960), da *Puneña N.º. 1*

³⁴ Sin embargo, más allá de aquella división en ciclos, es irrefutable que la obra del período suizo completa e ilumina la totalidad de su itinerario creativo, desplegado desde 1937 a 1983 con un sentido de unidad y coherencia tal como para echar por tierra cualquier clasificación en etapas o parcialidades.

³⁵ Toda innovación le interesa en la medida en que pueda enriquecer el vocabulario de ese lenguaje comunicante que es la música. Pero sólo lo adopta cuando ha podido probar su eficacia como elemento de nivel artístico.

³⁶ [...] el problema dodecafónico se fue planteando y resolviendo dentro de mí, no por influencias exteriores de procedimientos en boga en Europa, sino por fuertes demandas espirituales.

(1973) ou de *Popol Vuh, The Creation of the Maya World* (1975-83). Muito pelo contrário, na sua última etapa composicional, sintetiza essa corrente com as tendências vanguardistas.

1.2.2 Classificação das obras para violoncelo dentro dos estilos composicionais de Ginastera

1.2.2.1 Pampeana N.º 2

Na sonoridade geral da *Pampeana N.º 2, Op. 21* (1950), obra que pertence à etapa do nacionalismo subjetivo, pode-se perceber claramente a influência do folclore da região central da Argentina (o próprio nome da peça refere-se aos pampas). Podemos notar traços do folclorismo no uso das escalas pentatônicas de Ré menor (Ré, Fá, Sol, Lá, Dó) e Lá menor (Lá, Dó, Ré, Mi³⁷, Sol), como se observa na figura 1, e nas escalas pentatônicas de Mi menor (Mi, Sol, Lá, Si, Ré) e Si menor (Si, Ré, Mi, Fá#, Lá), como demonstrado na figura 2 (LEZCANO, BIANUCCI, RODRÍGUEZ, 2010).

Figura 1: Trecho extraído da *Pampeana N.º 2, Op. 21* (p. 1, compassos 1-9 do *Allegro*).

³⁷ A nota Mi, ainda pertencendo à escala pentatônica de Lá, não aparece na passagem da obra a que se faz menção.



Figura 2: Trecho extraído da *Pampeana N.º 2, Op. 21* (p. 1, compassos 22-30 do *Allegro*).

Outro aspecto proveniente do folclore é o passo da subdivisão binária do compasso 3/4 à subdivisão ternária do 6/8. Nesse caso, a mudança rítmica não se faz por meio de uma mudança de compasso, mas pela mudança na acentuação dos tempos do compasso 6/8 (como se observa na figura 3) em uma mesma voz ou gerando polirritmia entre as vozes do violoncelo e do piano, processos rítmicos estes associados aos gêneros da família da *chacarera* (*gato, escondido, huella, bailecito, triunfo, malambo, etc.*), segundo Aguilar (2007).



Figura 3: Trecho extraído da *Pampeana N.º 2, Op. 21* (p. 2, compassos 8-12 do *Allegro*).

O intérprete não familiarizado com esse impulso rítmico pode interpretar erroneamente esses impulsos rítmicos como hemiolas, mas o sentido desta mudança tem relação com a polirritmia original, existente entre duas vozes geradas pelo bombo, ou pelo violão, ao realizar uma mudança de timbre, conforme menciona Aguilar (2007). Também na presença de seções como o *Lento ed esaltato* do número de ensaio 12, exemplo dos característicos *adágios* contemplativos, que mencionou Suárez Urtubey (1972).

A peça não segue as estruturas/formas próprias dos gêneros dessa região nem as harmonias tradicionais; a harmonia utilizada pelo compositor é quartal e a forma se

caracteriza por uma alternância de passagens cadenciais do violoncelo (sem a intervenção do piano) e seções que claramente referenciam o folclore³⁸.

1.2.2.2 Sonata para Violoncelo e Piano Op. 49

A *Sonata para Violoncelo e Piano, Op. 49* (1979) surgiu por encomenda da Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos e foi dedicada a Aurora Nátola-Ginastera, que a estreou. Nela o compositor, após uma etapa composicional caracterizada pelo cromatismo e pelo clima expressionista, volta às raízes americanas (SUÁREZ URTUBEY, 2003). Segundo Freijo (apud FERNANDEZ, 2015), na peça, pode-se perceber claramente o Ginastera dos anos da Suíça, em que suas composições evitam as citações diretas do folclore, mas o tratamento do ritmo, esse ritmo incansável que é motor e condutor da sua música, remete novamente à música latino-americana. Essa peça possui uma linguagem mais de vanguarda, comparativamente falando, com a *Pampeana N.º. 2*.

1.2.2.3 Concertos para violoncelo e orquestra

Os dois concertos para violoncelo apresentam características distintas e apontam para fases diferentes do compositor:

O *Primeiro Concerto*, [...] é notável pelas linhas melódicas provocativas, os ritmos de danças latino-americanas, o virtuosismo da parte do violoncelo solista, as cores intensas e a percussão abundante do acompanhamento da orquestra. O *Segundo Concerto*, composto em homenagem ao 10º aniversário de casamento “Para minha querida Aurora” faz um uso mais proeminente de elementos do folclore argentino. Ele inclui uma representação do brilhante sol nascente, instrumentos de percussão que retratam sons da selva, e um final rústico. (NAXOS, 2011. Disponível em: <http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.572372>. Acesso em: 11 maio 2015, tradução nossa).³⁹

³⁸ Começa com uma Introdução. A primeira seção corresponde ao *Allegro* (N.º. 2 de ensaio), o qual está relacionado aos gêneros da família da *chacarera*. Dentro dele encontramos uma cadência para o violoncelo. A segunda seção abre com o recitativo para violoncelo solo (N.º. 11 de ensaio) e possui a seção lenta tão característica de Ginastera da imagem dos pampas, associada ao característico acompanhamento do violão da *milonga sureña* (AGUILAR, 2007). Também encontramos uma passagem cadencial para o violoncelo. A última seção (começa no N.º. 18 de ensaio) está associada ao ritmo do *malambo*.

³⁹ The *First Concerto*, the definitive version of which was premièred by Ginastera’s second wife Aurora Nátola in 1978, is notable for the provocative singing lines, Latin dance rhythms and virtuosity of its solo part, and the intense colours and abundant percussion of the orchestral accompaniment. The *Second Concerto*, composed as a 10th wedding anniversary tribute ‘To my dear Aurora’, makes more prominent use of Argentine folk elements. It includes a brilliant depiction of the rising sun, percussion instruments portraying sounds of the jungle, and a celebratory rustic finale.

O *Concerto N.º 1, Op. 36 para Violoncelo e Orquestra* (1968) foi escrito no período neoexpressionista do compositor. Nele notamos a utilização de música serial e a técnica dodecafônica e de quartos de tons (figura 4). As melodias e os ritmos relacionados ao folclore latino-americano são mais difíceis de associar a gêneros específicos, mas podem-se perceber no ambiente sonoro resultante. Os saltos extensos e constantes de sétimas, nonas explorando grandes tessituras remetem à Segunda Escola Vienense (figura 5).

Figure 4 shows two systems of musical notation. The first system consists of a cello part (top staff) and piano accompaniment (bottom two staves). The cello part features a sequence of notes with fingerings '1 2 1' and '1 2 1 1 2' above it. Two notes in the cello part are circled in red. The piano accompaniment includes triplet markings '3' and a 'slow tr' (slow trill) marking. The second system continues the cello part with fingerings '1 2 1 1 1 1' and '1 1 1' above it, with two more notes circled in red. The piano accompaniment includes the text 'Congas' below the staff.

Figura 4: Trecho extraído do *Concerto N.º 1 para Violoncelo e Orquestra* (p. 10, compassos 3-6 do segundo movimento).

Figure 5 shows two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and piano accompaniment (bottom two staves). The violin part features a sequence of notes with a red line connecting two circled notes. The piano accompaniment includes 'gliss.' (glissando) markings and dynamics 'p' and 'mp'. The second system continues the violin part with 'norm.' (normal) markings. The piano accompaniment includes dynamics 'pp', 'mp', 'p', 'f', and 'ff'.

Figura 5: Trecho extraído do *Concerto N.º 1 para Violoncelo e Orquestra* (p. 19, compassos 75-76 do segundo movimento).

No *Concerto N.º 2, Op. 50 para Violoncelo e Orquestra* (1980), notamos mais claramente a utilização dos elementos provenientes do folclore e observamos em menor

escala as técnicas normalmente presentes na música do século XX. Esse concerto é uma peça de fortes intenções pictóricas. O próprio compositor discorre sobre a peça da seguinte forma:

Meu *Segundo Concerto para Violoncelo* está organizado em quatro movimentos, cada um deles contém epígrafes de diferentes poetas e um breve comentário fazendo alusão a climas sonoros, expressivos e formais dentro dos quais os movimentos desenrolam-se. Eu acredito que isso seja o suficiente para o ouvinte familiarizar-se com o meu trabalho. Mas, para o registro, devo salientar que: 1 - o elemento unificador durante todo o primeiro movimento é um tema famoso do violoncelo de um grande compositor, cuja identidade deve ser descoberta pelo ouvinte (uma referência ao solo de violoncelo do terceiro movimento do *Concerto N.º. 2 para Piano* de Brahms); 2 - o *Scherzo Sfuggevole* deve ser tocado no mais rigoroso pianíssimo; 3 - que no terceiro movimento ouve-se o *coqui* (sapo de árvore), aquela criatura noturna, pequena e musical, de Porto Rico; 4 - no último movimento aparecem os ritmos quéchuas do *karnavalito*, de origem Inca (GINASTERA apud WINGROVE, 2011, p. 4, tradução nossa).⁴⁰

⁴⁰ My Second Cello Concerto is organized in four movements, each of which bears epigraphs by different poets and a brief commentary alluding to the sonorous, expressive and formal climate within which the movements unfold. I believe this to be sufficient for the listener to become acquainted with my work. But, for the record, I must point out that the unifying element throughout the first movement is a famous cello theme by a great composer, whose identity should be discovered by the listener (a reference to the cello solo from the third movement of the Brahms Piano Concerto N.º. 2); that the Scherzo sfuggevole must be performed within the strictest pianissimo; that in the third movement one hears the *coquí* (tree frog), that minute and musical nocturnal creature from Puerto Rico; and that in the last movement appear the Quechuan rhythms of the *karnavalito*, of Inca origin.

CAPÍTULO 2

2.1 PUNEÑA N.º 2

2.1.1 Implicações do título da obra

“O título da peça refere-se à Puna, planície situada a 4000 metros de altura sobre a Cordilheira dos Andes.” (SUÁREZ URTUBEY, 2003, p. 21, tradução nossa).⁴¹ A Puna abrange o noroeste da Argentina, o ocidente da Bolívia, o nordeste do Chile e o centro e sul do Peru. Na Argentina, abarca o oeste das províncias de Jujuy, Salta e Catamarca.

O termo é originário da língua quéchua e significa região de altura. Os *quéchuas* foram um povo do altiplano andino conquistado pelos incas. Nesse processo político, explica Calvo Pérez (1995), sua língua ficou no Império, ganhando importância até se tornar língua oficial. Segundo Cerrón-Palomino (1987), na Argentina existem duas zonas com grupos autóctones *quechuahablantes* (quéchua falantes), a primeira é de nosso interesse, e está localizada na província de Jujuy e em parte da província de Salta.

Ginastera utilizou muito mais que o simples adjetivo gentílico, *Puneña*, do título para conceber uma obra de forte caráter nacionalista e, ao mesmo tempo, de vanguarda. Para compreender melhor essa afirmação, faremos uma breve menção de alguns aspectos sobre os quais Isabel Aretz discorre no seu livro *Música prehispánica de las altas culturas andinas* (2003) e que são importantes para o âmbito do nosso interesse, pois trata da música que sobreviveu até a atualidade na região da Puna e cuja essência o compositor argentino toma para pintar tão nobremente uma imagem que tinha na sua memória do seu país natal, assim como da música que a ele pertencia.

Antes da chegada dos espanhóis, a região da Puna era parte do Império Inca, o qual, segundo o Dr. Imbelloni (apud ARETZ, 2003), existia já, por volta do ano 1386 a.C.. Nos mapas da figura 6, podemos observar comparativamente a atual Puna e as regiões antigamente habitadas pelo Império.

⁴¹ El título alude a La Puna, planície situada a 4000 metros de altura sobre La cordillera de los Andes.



Figura 6: Esquerda: mapa da região denominada Puna (Imagem disponível em: <<http://www.eoearth.org/view/article/151004/>>. Acesso em: 17 ago. 2014). Direita: mapa do Império Inca (Imagem disponível em: <<http://scriptoriumx.wordpress.com/2012/08/17/mapa-del-imperio-inca-origen-y-expansion/>>. Acesso em: 28 maio 2014).

Isabel Aretz (2003) descreve os incas como um povo organizado militarmente que costumava conquistar outras nações indígenas, muitas das quais abandonavam seus costumes após as conquistas. A língua e a música são dois claros exemplos desse processo de aculturação que ocorria.

A música tinha um papel central na vida diária dos incas: para a vida, a morte, o prazer, a dor, o amor e a guerra, e para os fenômenos da natureza, para tudo se fazia música e cada tipo de música tinha também um instrumento predileto (NAVARRO DEL ÁGUILA apud ARETZ, 2003).

Em termos gerais, essa civilização utilizava as escalas pentatônicas e possuía gêneros musicais bem definidos: “[...] cantos de expressão religiosa, lamentações ou *llantos*, cantos de amor como o denominado *harawi*, danças como o *huaino* ou o *huainito*, e a *kaswa*, que é canto e dança de alegria” (ARETZ, 2003 p. 110, tradução nossa).⁴²

A música anteriormente à invasão incaica era tritônica. A escala tritônica (figura 7) é um dos sistemas pré-coloniais sobre os quais se baseia grande parte da música do folclore argentino (ARETZ, 2008).



Figura 7: Escala tritônica (ARETZ, 2008, p. 30).

⁴² [...] cantos de expresión religiosa, lamentaciones o llantos, cantos de amor como el llamado *harawi*, danzas como el *huaino* o el *huainito*, y la *kaswa*, que es canto y danza de alegría.

Foi em 1470, que os incas ingressaram no noroeste argentino interessados nos metais e nos alimentos disponíveis naquelas terras e, nesse momento, se afirmou o uso das escalas pentatônicas no NOA – abreviatura comumente usada para nomear o noroeste argentino; o NOA é formado pelas províncias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, y Santiago del Estero (ARETZ, 2003).

Todas essas culturas e suas tradições sofreram ainda mais com a chegada dos espanhóis ao território americano:

No ano de 1532, os espanhóis invadiram o Peru e no ano 1538 os incas foram dominados pelos espanhóis, os quais possuíam melhores armas. América sofreu desde então o jugo espanhol, do qual fora livrado pelos *Libertadores*, mas só do jugo político, já que ainda não tem se desenvolvido a batalha para uma formação cultural do continente (ARETZ, 2003, p. 102, tradução nossa).⁴³

Além disso, “A música de *collas*⁴⁴ e incas permanece no nosso noroeste e é permanentemente renovada pela imigração boliviana e peruana. Mas tem também uma tradição musical já estabelecida por milhares de anos, que sobrevive com sua cultura” (ARETZ, 2003, p. 185, tradução nossa).⁴⁵

O conhecimento desses aspectos que inspiraram o compositor será de grande auxílio para o intérprete na hora de refletir sobre a peça e a origem de alguns elementos musicais que nela encontramos, como veremos a seguir.

2.1.2 O nacionalismo na obra

A *Puneña N.º. 2* é uma composição imersa nas correntes tanto do nacionalismo quanto do americanismo musical. De acordo com Plesch (2002), na década de 1880⁴⁶ surgiu na Argentina uma retórica musical da “*argentinidad*”. Essa retórica estaria composta por uma série de *topoi* que remetem ao ouvinte urbano ao imaginário da população rural. Os *topoi* que formam a retórica do nacionalismo musical argentino podem se dividir em dois grupos: um de

⁴³ En 1532, los españoles invadieron Perú y en 1538 los incas cayeron dominados por lo españoles, que tenían mejores armas. América sufrió desde entonces el yugo español, del que la liberaron los Libertadores. (Pero sólo del yugo político, porque aún no se ha dado la batalla cultural para su formación como continente autónomo).

⁴⁴ Indígenas que habitam no noroeste argentino, nas províncias de Salta e Jujuy e falam o quéchua (MESSINEO; CÚNEO, 2008).

⁴⁵ La música de collas e incas pervive en nuestro noroeste y se renueva permanentemente con la inmigración boliviana y peruana. Pero hay además una tradición musical ya asentada por miles de años, que pervive con su cultura.

⁴⁶ Na década de 1880, época de fundação do nacionalismo acadêmico argentino.

configurações características (sejam elas melódicas, rítmicas, harmônicas ou uma combinação de todas elas) que provêm de danças populares e outra de configurações texturais ou que imitam a sonoridade dos instrumentos do âmbito rural. Esses elementos podem aparecer em uma obra, desde na enunciação mais direta e inequívoca possível, até de uma forma abstrata e mascarada que a autora denomina “*evocativa*”. Em consequência com esta afirmação, observaremos a peça com a finalidade de identificar os elementos que remetem ao ouvinte ao imaginário popular correspondente.

Um dado interessante de observar, é que Ginastera denominou os movimentos segundo os termos usados na língua quéchua e não nas denominações posteriores à mestiçagem (após a conquista espanhola). Esse fato pode estar relacionado de forma direta com ela estar inserida, além de na música nacionalista, na corrente composicional do *americanismo*, que foi responsável por inspirar inúmeras obras na Argentina do século XX.

2.1.2.1 *Harawi*

Para os incas, “O tipo de canção amorosa mais frequente era o *harawi*” (ARETZ, 2003, p. 112). Na atualidade, encontramos com maior frequência a palavra *yaraví* para referir ao gênero em questão, razão pela qual será o termo empregado ao longo deste trabalho. O gênero, na música erudita, foi utilizado em diversas composições anteriores a *Puneña N.º 2*. Como exemplos, podemos citar a peça orquestral *Yaraví e Fiesta indígena* de P. De Rogatis ou uma das *Cinco canciones argentinas* (*Vidala, Canción de cuna, Chacarera, Yaraví e Gato*) do mesmo compositor, como também o terceiro movimento do poema sinfônico *Jardines* de Athos Palma (VENIARD, 2000).

2.1.2.1.1 O gênero

O *yaraví* é um gênero de antiga existência entre os povos indígenas da região da Puna⁴⁷, que apresenta grandes liberdades, tanto nos aspectos formais como no que se refere ao elemento rítmico e melódico.

Na figura 8, podemos observar um *yaraví* dos Nasca⁴⁸, povo que foi conquistado e absorvido pelo Império Inca, junto com muitos dos aspectos de sua cultura e seus costumes.

⁴⁷ Segundo Aurelio Miró Quesada, os registros mais antigos que se conhecem do *yaraví* mestiço são de fins do século XVII.

Yaraví nasca. Publicación
de André Sacs (1938).

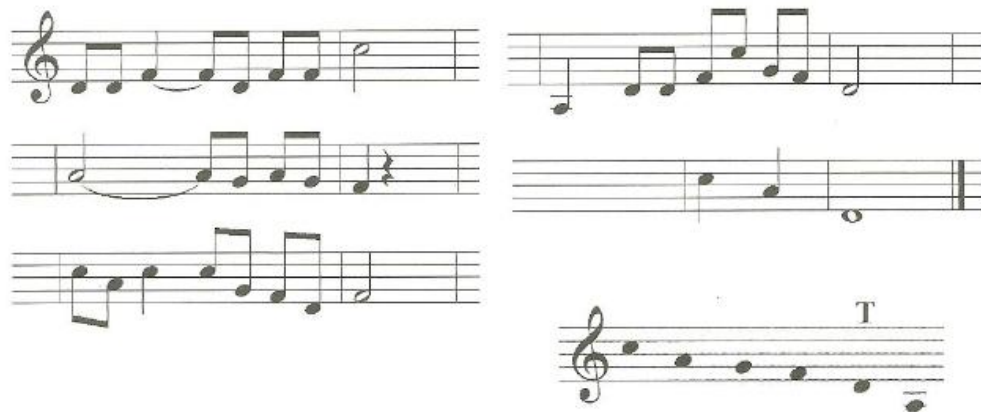


Figura 8: Yaraví Nasca (ARETZ, 2003, p. 143).

Este *yaraví* é bastante simples, mas podemos observar nele alguns aspectos relativos às características das músicas folclóricas envolvidas com a peça. O uso das escalas pentatônicas é o primeiro aspecto que salta à vista, assim como o lirismo da melodia.

O termo *YARAVÍ* é definido no *New Grove Dictionary* (2001, p. 642, tradução nossa) da seguinte forma:

Provavelmente variante espanhola da palavra quéchua *harawi* (ou *harahui*), a qual, nos tempos anteriores à Conquista, significava qualquer melodia ou narrativa cantada, particularmente as cantadas pelos *haravecs*, os rapsodos oficiais da corte do povo Inca.

Ao longo dos séculos este gênero andino assumiu um caráter elegíaco lírico com foco na temática da angústia pelo amor perdido ou não correspondido. Frequentemente feito tanto em uma forma de duas partes (AA') ou binário reexpositivo (ABA') com estruturas de frases regulares, o *yaraví* caracteristicamente explora a bimodalidade existente entre a tonalidade maior e sua relativa menor, inerente a sua estrutura tonal essencialmente pentatônica; ainda sendo o $\frac{3}{4}$ a métrica que ocorre com maior frequência, esquemas multimétricos refletem a fluência melódica de vários exemplos expressivos. Vários compositores, incluído Ginastera (na sua peça *Impresiones de la Puna* de 1934) e Luis H. Salgado (na *Sinfonia N.º 1 "Ecuatoriana"* de 1945-49) adaptaram o *yaraví* para formações de câmara ou orquestra. *Yaravies* foram publicados, em partituras, no início dos anos 1980 por Marcos Jiménez de la Espada.⁴⁹

⁴⁸ Segundo Isabel Aretz, os Nascas moravam ao sul de Lima (Peru) entre os anos 200 a. C. e o 700 d. C.

⁴⁹ Probably a Spanish variant of the Quechua word "harawi" (or *harahui*) which, in pre-Conquest times, meant any melody or sung narrative, particularly those chanted by *haravecs*, the official rhapsodists of the Inca court. Over the centuries this Andean genre has taken on a lyrical elegiac character with a principal theme of the anguish of lost or unrequited love. Frequently set in either a simple two-part (AA') or a rounded binary (ABA') form with regular phrase structures, the *yaraví* characteristically exploits the major and relative minor bimodality inherent in its essentially pentatonic tonal framework; although $\frac{3}{4}$ metre occurs regularly, multi-metre schemes reflect the melodic flow of many expressive examples. Several composers, including Ginastera (*Impresiones de*

Isabel Aretz (2008) explica que o *yaraví* pode ser confundido em citações antigas com o *triste*. O *yaraví* na atualidade se mostra mais presente no Peru que no NOA, onde predominam as espécies líricas como a *vidala* (ou *vidalita andina* segundo faça referência à espécie *criollizada* ou à pré-hispânica), *baguala* e *triste* entre outras.

Trata-se, em geral, de uma canção de forte caráter mestiço ou ainda indígena, executada a maioria das vezes na *quena*. Também podia ser cantada, imitando a sonoridade da *quena* com a voz humana. Segundo Freijo (apud FERNANDEZ, 2015), nas versões atuais o *yaraví* pode ter até um acompanhamento harmônico (*charango* ou violão, nas versões mestiças), mas esse não era usual nas formas mais antigas.

A *quena* (figura 9) é um instrumento de sopro feito de cana, osso ou outro material; possui desde dois até oito buracos, que servem para obter diferentes notas. “Com este instrumento executam-se diversas melodias, especialmente as pentatônicas dos Incas.” (ARETZ, 2008, p. 68, tradução nossa).⁵⁰

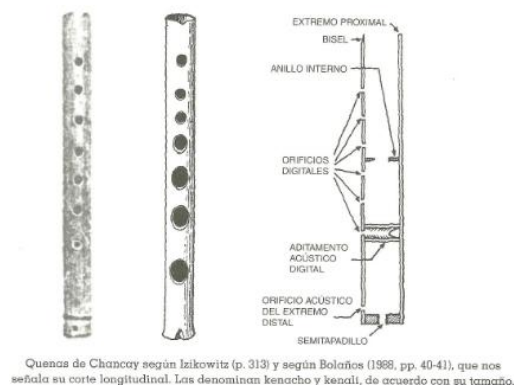


Figura 9: *Quena* (ARETZ, 2003, p. 79).

Segundo Freijo (apud FERNANDEZ, 2014), esse gênero possui duas seções diferenciadas, uma lenta, de caráter lírico, com muito *rubato* e principalmente improvisada, e outra rápida.

la Puna, 1934) and Luis H. Salgado (Symphony N°. 1 "Ecuadoriana", 1945–9), have set the *yaraví* for chamber ensemble or orchestra. *Yaravís* were published, in musical score, as early as the 1880s by Marcos Jiménez de la Espada.

⁵⁰ Con este instrumento se ejecutan melodías diversas y muy especialmente las pentatónicas de los Incas.

2.1.2.1.2 O *yaraví* no contexto da *Puneña N.º 2*

O primeiro movimento da obra foi denominado pelo próprio compositor como *Harawi*, mas, em relação com o gênero folclórico, só encontraremos a seção lenta do gênero ao que faz alusão.

O próprio Ginastera (1977) explica, no prefácio da peça, que no movimento encontraremos dois temas, os quais se complementam formando uma série dodecafônica. O primeiro é o tema do eSACHERe (Mi bemol – Lá – Dó – Si – Mi – Ré) e o segundo (as outras seis notas da série) é a metamorfose de uma melodia pré-colombiana.

Lírico e ardente, mas ao mesmo tempo profundo e mágico, evoca uma solidão assustadora, sons de *kenas*, murmúrios da floresta distante com pássaros imaginários que cantam “Sacher!...Sacher!...”, e o brilho da lua e das estrelas. (GINASTERA, 1977, tradução nossa).⁵¹

Em um primeiro contato com a peça, tendemos a deduzir que as técnicas estendidas utilizadas pelo compositor têm relação com a vanguarda ou com experimentação sonora, mas, ao pesquisarmos sobre a música pré-hispânica, podemos concluir que todos esses elementos foram utilizados pelo compositor para representar aspectos e instrumentos da música folclórica. Acharemos, então, no decorrer do movimento, recursos técnicos como *glissandi*, harmônicos, quartos de tons, apojaturas e *grupettos, sul tasto, sul ponticello* e *suono de flageolet*, que contribuirão com a sonoridade relativa à música andina que a peça possui e, principalmente, às sonoridades que nos remetem à música típica da região.

Ao longo da peça, a combinação de elementos da música serial com os aspectos da música que pode ser encontrada no NOA conferirá uma sonoridade singular à obra, fazendo dela uma peça destaque no repertório de violoncelo do século XX, opinião reforçada por violoncelistas como Mark Kosower (Primeiro Violoncelista da Orquestra de Cleveland e Professor do *Cleveland Institute of Music*), que a colocam no patamar mais alto da produção recente para violoncelo junto a obras como as *Trois Strophes sur le nom de SACHER* de H. Dutilleux e a *Sonata N.º .1* de A. Schnittke (Presgrave, 2009).

⁵¹ Lyric and ardent but at the same time deep and magical, it evokes a haunting solitude, sounds of *kenas*, murmurs of the distant Forest with imaginary birds singing “Sacher!... Sacher!...”, and the glittering of moon and stars.

Na figura 10, podemos observar a série conformada pelas notas que ilustram o sobrenome do homenageado: Mib – Lá – Dó – Si – Mi – Ré. Essa série se encontra no começo do movimento e será material para o posterior desenvolvimento temático.



Figura 10: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 1, compassos 1-3) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

Como podemos observar na figura 11, a estruturação rítmica com a qual o hexacorde do Sacher está apresentado é associada ao tipo de declamação característica do *yaraví*.

14) YARAVÍ. Humahuaca, Jujuy. Solo de quena.

M. M. ♩ = 48 aprox.
(ritmo libre)

Figura 11: *Yaraví N.º 14* (ARETZ, 2008, p. 68).

Esses padrões rítmicos possuem relação direta com as possibilidades técnicas da *quena*. Aretz (2008) afirma que na técnica própria desse instrumento se percebem abundantes harmônicos e ornamentos levíssimos que conferem uma cor particular à execução. Também poderíamos associar alguns desses giros melódicos com o canto tradicional da região: as

mulheres incas executavam um *gruppetto* colocado ao final da frase musical como apoio conclusivo (ARETZ, 2003).

Vale destacar que nesta primeira instância de trabalho temático, sobre o hexacorde do Sacher, Ginastera não utiliza técnicas estendidas do instrumento exceto pelo *arco verso pont.*, presente ao finalizar o tema (figura 12). A expressão italiana *arco verso pont.* é simplesmente uma indicação de movimento do arco em direção ao cavalete.

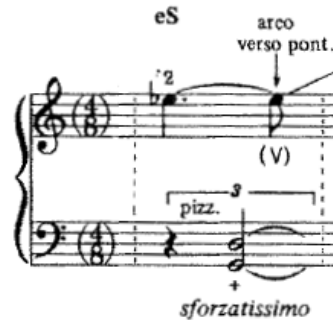


Figura 12: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 1, compasso 4) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Na figura 13, podemos observar o começo de outra seção, a qual está baseada num tema pré-colombiano, segundo própria denominação do compositor. Esse tema, o segundo do movimento, se estrutura com as seis notas da série dodecafônica que não foram usadas anteriormente no tema do Sacher.

Figura 13: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compassos 19-21) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Nessa seção é que o compositor incorpora as técnicas estendidas do instrumento. Todas elas têm uma função musical e pictórica, e não meramente técnica ou de experimentação instrumental.

A procura do compositor está orientada para recriar a música e as paisagens de uma região, mediante um instrumento que não é natural às suas práticas. Para isto é que Ginastera utiliza as técnicas estendidas: para imitar ou assemelhar o violoncelo ao canto popular e aos instrumentos regionais (*quena* principalmente) com que eram praticados os *yaravies*.

Métamorphose d'un thème precolumbien du Cuzco

arco
f ma dolce, liberamente improvvisato
 simile
 sul pont.
 pp misterioso
 pp (arco)
 gliss. lento
 suono di flageolet
 5

Figura 14: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compassos 19-23) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Na figura acima, podemos reconhecer, principalmente no uso de harmônicos aplicados à melodia, mas também no *suono di flageolet* da técnica de arco, a sonoridade de uma *quena* (ou de outros instrumentos tradicionais de sopra).

Segundo Peteco Carabaja⁵² (apud LALO MIR, entrevista para o Canal Encuentro, 2010), a *quena* é o som, a respiração e o vento mesmo da região andina. É aquele instrumento que, ainda não soando, você escuta quando está em Humahuaca, em Tilcara ou em qualquer montanha da região.

pos. nat.
f come prima
 simile
 5

Figura 15: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compassos 24-26) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

⁵² Músico destacado do folclore da Argentina.

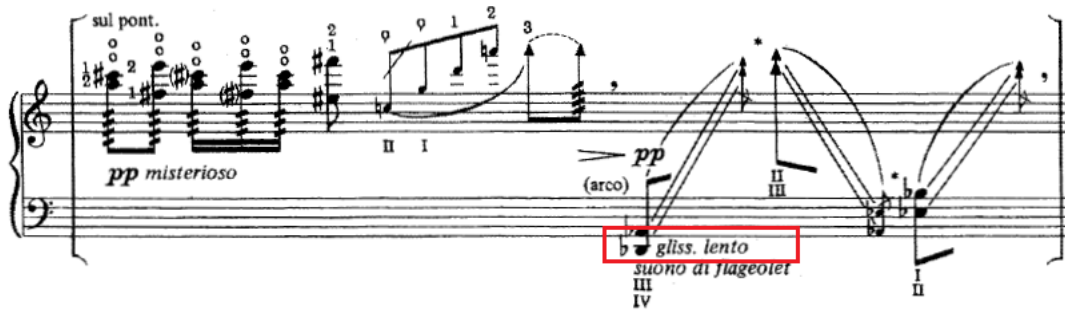


Figura 16: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compasso 23) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

Nas figuras 15 e 16, podemos observar o uso de quartos de tons e a utilização de *glissandi*. Essas técnicas têm semelhança com a sonoridade resultante das práticas das cantoras folclóricas da região (carregada de *glissandi* e microtons) e também da *quena*. Segundo Andrés Sas (apud ARETZ, 2003), o uso de intervalos menores ou ligeiramente maiores ao semitom, e de intervalos que não podem se medir por meio de tons e semitons, era frequente entre os Nasca. Nessa afirmação, destaca-se que os costumes da música do NOA, em relação a esses aspectos, provêm já das práticas dos povos que habitaram antigamente a região.

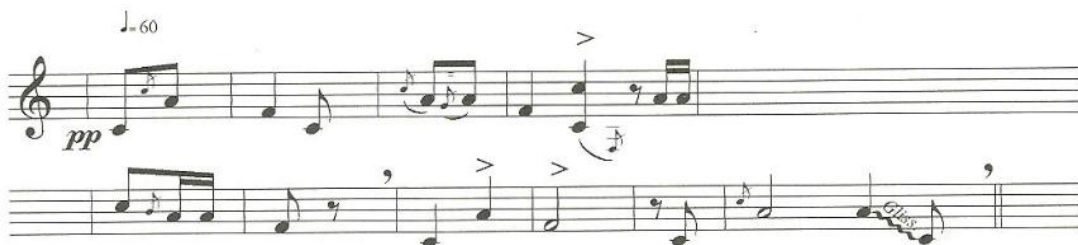


Figura 17: Transcrição de um *harawi*: *Kunkataka y Salinas Pampa* do Peru (ARETZ, 2003, p. 73).

No *harawi* da figura 17, podemos observar, além do uso de *glissandi* mencionado anteriormente, o frequente uso de apojeturas na música dos povos indígenas que moravam na região.

Algumas das vezes passam de um registro a outro com certas notas escapadas (chamadas *kenko* ou *kenkito*). Trata-se de ligados vocais, notas escapadas, bordaduras ou *glissandi* (quase sempre descendentes). Esta prática é uma herança vocal pré-hispânica (ARETZ, 2003, p. 170, tradução nossa).⁵³

⁵³ A veces pasan de un registro vocal a otro con ciertas notas escapadas (llamadas *kenko* o *kenkito*). Se trata de ligados vocales, notas escapadas, bordaduras o glisados (casi siempre descendentes). Ésta es una herencia vocal prehispánica.

São esses elementos (apojeturas com seu uso repetitivo que formam intervalos descendentes, algumas vezes unidos por *glissandi*, como se observa na figura 18) os que conferem o caráter geral do movimento, triste e sombrio, caráter típico da seção lenta do *yaraví*.

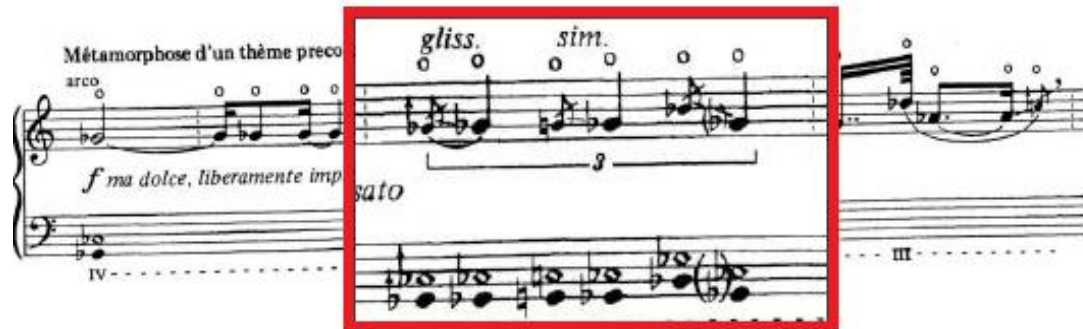


Figura 18: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compasso 21) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

As partes recitadas, ou mais líricas, do movimento se baseiam em notas longas sustentadas, seguidas de pequenas passagens rápidas que ornamentam essas notas, como se observa na figura 19 na qual a passagem está estruturada em torno da nota Ré (IV corda). Esse tipo de estruturação rítmica assemelha-se aos costumes das cantoras regionais, assim como também no jeito de tocar com a *quena* ao qual fizemos menção anteriormente, mas podemos observar, principalmente no aspecto melódico, uma sonoridade do violoncelo bem mais relacionada com as práticas tradicionais que se fizeram com ele.

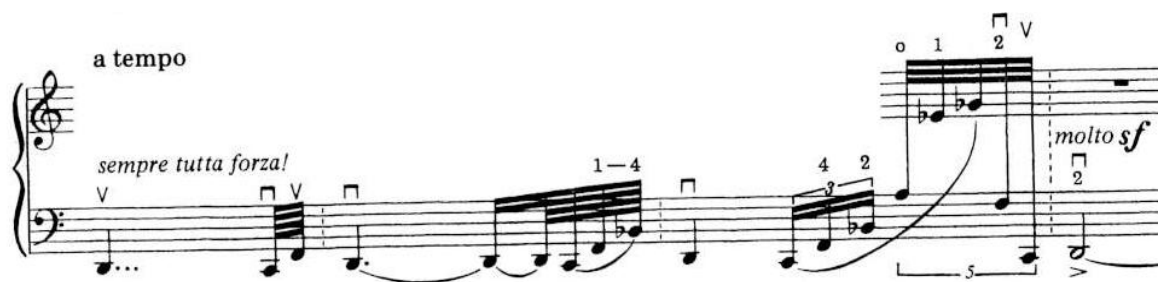


Figura 19: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compassos 10-13) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

Desta maneira, e com o uso desses elementos, toda essa seção do primeiro movimento é envolvida pela sonoridade própria da Puna, das paisagens e da cultura da região.

2.1.2.2 Wayno Karnavalito

Na Argentina, *wayno* e *karnavalito* são denominações para um mesmo gênero musical (FALÚ, 2011). Encontramos com maior frequência as palavras *huaino* (também *huayno* ou *huayño*) ou *karnavalito* para o gênero em questão. Para Aretz, “*Wayno* é música, poesia e dança coletiva” (2003, p. 112).

2.1.2.2.1 O gênero

O termo *HUAYNO* é definido no *New Grove Dictionary* (2001, p. 783, tradução nossa) da seguinte maneira:

Dança social de origem pré-hispânica inca. É encontrada na Bolívia, no Peru, no norte do Chile, Equador e no norte da Argentina. De enorme popularidade, suas formas mais modernas são parte do repertório de vários grupos. É caracterizada por sincopados, melodias pentatônicas anhemitônicas começando com um salto de uma quarta perfeita e terminando com um movimento pendular descendente. O *Huayno* tem uma estrutura binária e métrica dupla, é num tempo moderado e muitas vezes conclui com uma seção de fuga que repete a peça ao dobro da velocidade original. É uma dança que se realiza em casais e usando panos, com *zapateo* limitado (batida de pés), e pode ser acompanhado por bandas de *sicuri* ou por harpa, violão, *bombo* (tambor baixo) e grupos de *charango* (uma espécie de pequeno alaúde).⁵⁴

Segundo Aretz (2008), o *huaino*, palavra que em quéchua quer dizer dança, é a espécie dominante em toda a região em que habitaram os incas (acharemos *huainos* desde o norte da Argentina até o Equador).

Pelas melodias, certos *Huainos* não se diferenciam de forma notória do *Carnavalito* e se apresentam sobre a escala pentatônica, o bem sobre escalas mestiças ou europeias antigas. Além disso, existem numerosas melodias características que são produto da técnica específica de alguns *aerófonos*⁵⁵ como a *Tarka* ou a *Anata* (ARETZ, 2008, p. 178, tradução nossa).⁵⁶

⁵⁴ A social dance of pre-Hispanic Inca origin. It is found in Bolivia, Peru, northern Chile, Ecuador and northern Argentina. Of enormous popularity, its modern forms are part of the repertory of various ensembles. It is characterized by syncopated, anhemitonic pentatonic melodies beginning with a leap of a perfect 4th and ending with descending pendular motion. The *huayno* has a binary structure and duple metre, is in moderate tempo and often concludes with a *fuga* section that repeats the piece at twice the original speed. It is a scarf dance performed in couples, with limited *zapateo* (foot-stamping), and can be accompanied by *sicuri* bands or by harp, guitars, *bombo* (bass drum) and *charango* (small fretted lute) ensembles.

⁵⁵ *Aerófono* é uma denominação usada comumente para os instrumentos de sopro de origem indígena (ARETZ, 2008).

⁵⁶ Por su melodía ciertos Huainos no difieren mayormente del Carnavalito y se presentan sobre la gama pentatónica, o bien sobre gamas mestizas o europeas antiguas. Pero además existen una cantidad de melodías particulares, producto en parte de la técnica de algunos aerófonos como la Tarka o la Anata.

O *huaino* é uma dança pré-hispânica que tem múltiplas variantes segundo a região; dessas variantes, o *carnavalito* é a forma mais usada no NOA e sua denominação tem relação com que era a principal dança executada na época do Carnaval (FREIJO apud FERNANDEZ, 2014). Provável razão pela qual o compositor decidiu associar esses dois nomes de danças no segundo movimento da obra.

Aretz (2008) explica sobre o *carnavalito* que, apesar das implicâncias de seu nome, é uma dança praticada em qualquer época do ano, de música alegre e muito similar ao *huaino*.

No geral pentatônica, sempre de ritmo binário: se executa nos instrumentos regionais, *quena*, *sikus*, *charango*, etc. acompanhados pelo *bombo*, ou é cantado com *coplas*⁵⁷ em espanhol, quéchua, ou curiosas misturas de ambas as línguas. Na dança participam indistintamente homens, mulheres e crianças, os quais dançam formando uma roda ou fileiras (ARETZ, 2008, p. 177, tradução nossa).⁵⁸

A formação musical tradicional do gênero inclui canto, *charango* (e em menor medida o violão, que é um instrumento europeu) e *bombo*. O canto, diferentemente ao *yaraví*, não é carregado de apojaturas, nem *glissandos*, e o sistema utilizado é o tonal (não encontraremos quartos de tom na prática deste gênero).

O *charango*, segundo Aretz (2008), é um instrumento sul-americano que descende da antiga *guitarrilla* europeia. Usualmente, o corpo do instrumento é feito da carapaça do *tatú* ou do *armadillo* (animais regionais), ou de madeira, imitando o animal. Possui cinco pares de cordas, cuja afinação mais comum é a indicada na figura 20.



Figura 20: Afinação das cordas do *charango* (ARETZ, 2008, p. 62).

⁵⁷ Segundo Aretz (2008), as *coplas* são uma forma poética argentina que tem sua origem na Espanha e se referem aos mais diversos assuntos correspondendo às partes cantadas das danças.

⁵⁸ Por lo general pentatónica, siempre de ritmo binario: se ejecuta en los instrumentos regionales, quena, sikus, charango, etc., acompañados por el bombo; o se canta con coplas, sean españolas, quechuas, o con interesantes mezclas bilingües. En la danza intervienen indistintamente, hombres, mujeres y niños, los cuales bailan en rueda o formando calles.

Executa-se alternando *rasgueos* e *punteos*. No segundo caso, o instrumento se posiciona como solista. Na figura 21 observaremos a rítmica usada no *rasqueo*, para o *huaino*.

Rasqueo y acompañamiento de huaino

Esta es la notación correcta para que suene como se toca. Se puede encontrar escrito de esta forma, pero debe ejecutarse como el compás anterior.

Este tipo de acompañamiento arpegiado también debe sonar rítmicamente como está señalado en el primer compás.

Figura 21: *Rasqueo de huaino* (FALÚ, 2011, p. 77)⁵⁹.

Na tábua da figura 22, podem-se observar as especificações sobre os efeitos envolvidos, quais cordas são usadas e em qual sentido são tocadas, na notação tradicionalmente usada para escrever os *rasgueos* e, desta forma, poder interpretar de forma certa o ritmo especificado na imagem de cima.

RASGUEOS

Por Jorge Jewsbury

Interpretación de los símbolos

Se rasguea en todas las cuerdas, desde las bordonas hacia las primas

Se rasguean solo las bordonas, desde la cuarta hacia la sexta

Se rasguean solo las bordonas, desde la sexta hacia la cuarta

Se rasguean solo las primas, desde la tercera hacia la primera

Se rasguean solo las primas, desde la primera hacia la tercera

Chasquido

El "chasquido" se logra tocando sólo en las cuerdas primas con las uñas de anular, medio e índice. La palma de la mano cae con el antebrazo amortiguándose sobre las bordonas del encordado, así la primera y/o segunda cuerda quedan sonando mientras la mano descansa sobre las cuerdas graves.

La letra *d* significa que el rasqueo debe ejecutarse con todos los dedos de la mano derecha, menos el pulgar.

La letra *p* indica que el rasqueo se hace con el dedo pulgar.

Figura 22: Diagrama para a interpretação dos *rasgueos* do folclore argentino (FALÚ, 2011, p. 73)⁶⁰.

⁵⁹ 1 – Esta é a notação correta para soar como é executado. 2 – Pode-se achar escrito desta forma, mas deve ser executado como se observa no compasso anterior. 3 – Este tipo de acompanhamento arpejado também deve soar como está escrito no primeiro exemplo.

⁶⁰ 1 – Rasguea-se em todas as cordas desde as *bordonas* até as *primas*. 2 – Rasgueam-se somente as *bordonas*, desde a quarta até a sexta. 3 – Rasgueam-se somente as *bordonas*, desde a sexta até a quarta. 4 – Rasgueam-se somente as *primas*, desde a terceira até a primeira. 5 – Rasgueam-se somente as *primas*, desde a primeira até a

O *bombo* (figura 23) é um membranófono de grande tamanho, que é usado de igual forma por índios, *criollos* ou mestiços. Ele se compõe de uma caixa de madeira de 50 ou 60 centímetros de diâmetro, com duas peles (*parches*), colocados como tampas, anéis e cordas. O *bombo* é executado com uma baqueta (*mazo*) que bate alternadamente no anel (comumente denominado aro) ou na pele do instrumento para obter diferentes sonoridades (ARETZ, 2008).

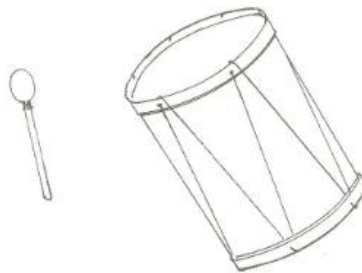


Figura 23: *Bombo* (ARETZ, 2003, p. 101).

2.1.2.2.2 O *huaino* no contexto da *Puneña N.º. 2*

Ginastera discorre sobre o movimento da seguinte forma:

O segundo movimento, *Wayno Karnavalito*, é uma selvagem e tumultuada dança de Carnaval sobre o tema principal “eSACHERe”, cheia de ritmos de *charangos* e tambores indígenas, costumes coloridos, *ponchos* e máscaras, assim como de álcool de milho indígena (GINASTERA, 1977, tradução nossa).⁶¹

No segundo movimento, as características relacionadas aos gêneros folclóricos são menos reconhecíveis no que tange à melodia, mas podemos perceber claramente os ritmos característicos do *huaino*.

Também se observa uma mudança em relação às técnicas estendidas utilizadas: não se usam quase harmônicos, nem quartos de tom, que são técnicas que refletiam características associadas principalmente à produção sonora própria da *quena* e a forma de cantar própria do

terceira. 6 – *Chasquido*. 7 – O *chasquido* se consegue tocando nas cordas *primas* com as unhas anelar, do médio e do indicador. A palma da mão cai junto com o antebraço amortecendo-se sobre as cordas *bordonas*, de forma que a primeira e segunda corda continuem soando enquanto a mão descansa sobre as cordas graves. 8 – A letra d significa que o *rasgueo* deve ser realizado com todos os dedos da mão direita, exceto o polegar. 9 – A letra p indica que o *rasgueo* se realiza com o polegar.

⁶¹ The second movement, *Wayno Karnavalito*, is a wild and tumultuous Carnival dance on the principal theme “eSACHERe”, full of rhythms of charangos and Indian drums, coloured costumes, ponchos and masks, as well as of Indian corn alcohol.

yaraví, mas não especificamente da região. Entretanto observaremos um maior trabalho rítmico e de contraste nas articulações, assim como um amplo uso de *pizzicati* e de acordes. Essa diferença está relacionada com a emulação dos instrumentos tradicionalmente usados em cada um desses gêneros.

O segundo movimento da *Puneña*, como se observa na figura 24, inicia-se com uma referência dupla ao gênero folclórico que lhe dá nome: o movimento rítmico é baseado na célula rítmica tradicional da percussão e é executada com acordes que devem ser arpejados, semelhante à sonoridade do acompanhamento típico do *charango* ou do violão, como podemos observar na indicação de “*pizz. alla chitarra*” (WITT, 2008).

Allegro ♩ = 92 [♩ = 184] sempre ♩ = ♩

pizz. alla chitarra

p cresc. poco a poco al

Figura 24: Trecho extraído do segundo movimento (p. 5, compassos 1-4) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

Na figura 25, podemos observar o ritmo básico do *huaino*, que usualmente é executado pelo *bombo*.

57) HUAINO. Ledesma, Jujuy. Ildefonso Albornoz.
Pinquillo.

Vivo

bombo etc.

57 bis.

Figura 25: Ritmo da percussão no *huaino* (ARETZ, 2008, p. 178).

De acordo com Suárez Urtubey (2003), Ginastera utiliza com frequência acordes com distintos intervalos com um sentido percussivo, mas sem garantir uma politonalidade


que se dirigia ao máximo de determinação e outra que se dirigia a uma notação indeterminada (STONE apud ZAMPRONHA, 2000).


A grafia utilizada por Ginastera, na *Puneña N.º 2*, está inserida na primeira das tendências mencionadas. Ela não apresenta símbolos novos em relação à época em que a peça foi escrita, mas a conjunção de alguns deles, assim como a relação que esses têm com as questões da música folclórica, abordadas anteriormente, fazem da notação dessa peça um assunto de especial interesse. A notação da *Puneña N.º 2* apresenta também uma grande mudança quando comparada às peças para violoncelo escritas pelo compositor anteriormente, como é o caso da *Pampeana N.º 2*.


Na figura 27 reproduzimos a bula criada pelo compositor para guiar os intérpretes na execução da peça.

SYMBOLS


1. The segmented bar lines in the first movement are to be considered points of reference rather than indications of strict temporal division.
2. Accidentals apply to all repetitions of the note following within the same bar.
3. Notation of quarter tones:


 is a quarter tone higher than \flat


 is a quarter tone higher than $\flat\flat$


 is a quarter tone higher than $\sharp\sharp$

4. *Suono di flageolet*: the finger touches the string lightly.
5. Notation of indeterminate sounds, in each instance the highest possible on the instrument:

 indicates an indeterminate nonharmonic sound

 indicates an indeterminate nonharmonic double stop

 indicates an indeterminate chord

6.  indicates a gradual *accelerando* within the group.

7. Abbreviations:

l.v. — *lasciar vibrare*

s.p. — *sul ponticello*

s.t. — *sul tasto*

p.n. — *pos. nat.*

8. A line connecting two fingerings (e.g., 1-3) indicates that one finger remains while the other takes its tone as an extension, thereby avoiding a *portamento*.


9.  Stems without noteheads indicate the repetition of the preceding chord.

Figura 27: Bula da *Puneña N.º. 2, Op. 45* (GINASTERA, 1977).

A primeira questão interessante para se observar no primeiro movimento é que as barras de compasso do movimento inteiro são de linhas pontilhadas. Esse aspecto está relacionado à liberdade lírica que o compositor faculta ao intérprete, proveniente do gênero folclórico, mas que, por si só, enfatiza algumas notas como pontos de apoio.

A escrita do primeiro movimento é, quase na sua totalidade, realizada por meio da utilização de dois pentagramas, como se observa, por exemplo, na passagem inicial (figura

28). Esta escrita facilita notavelmente a leitura, principalmente em relação à quantidade de saltos grandes e às mudanças de registro que o movimento possui.

The image displays four staves of musical notation for the first movement of Puneña N.º 2, Op. 45. The tempo is marked 'Adagio senza rigore di tempo e rubato' with a metronome marking of 60. The score includes various performance instructions such as 'tutta forza! esaltato', 'sforzattissimo', 'arco verso pont.', 'accel. molto', and 'sempre molto esaltato'. Fingerings and bowings are indicated throughout. Three specific passages are highlighted with red boxes: the first in the top staff, the second in the second staff, and the third in the bottom staff. The notation features large intervals and changes in register, characteristic of the 'mobile groups of notes' mentioned in the text.

Figura 28: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 1, compassos 1-7) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

Na figura 28, podemos também observar o que Wiederker (1993) denomina *móBILE groups of notes*, notação comum na música do século XX: “Fórmulas indicando *accelerando* (*accel.*) ou *rallentando* (*rall.*) muitas vezes são usadas para um determinado grupo de notas.” (1993, p. 47).⁶² Essa grafia está relacionada ao caráter improvisatório e ao lirismo, próprios do *yaraví*.

Ainda que essa notação usualmente dê maior liberdade ao *performer*, observa-se, por parte do compositor, uma busca de maior precisão nas questões rítmicas, dada pelas equivalências escritas abaixo de cada um desses grupos (figura 29).

⁶² Formulae indicating *accelerando* (*accel.*) or *rallentando* (*rall.*) are often used for a particular group of notes.

Figura 29: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 1, compassos 1-5) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Na figura 30 observamos um *arpeggio*, que, segundo Patricia e Allen Strange (2001), é uma técnica que requer uma especial coordenação entre o arco e os dedos da mão esquerda. Neste caso em particular, a posição é fixa (não combina diferentes *arpeggios*), mas demanda um cuidado particular na hora de articular o quarto dedo, caso se execute a passagem com o dedilhado sugerido na edição. Cabe observar também que a quantidade de vezes que o *arpeggio* será executado vai depender da escolha do *performer*, já que Ginastera assim determina através da expressão italiana *molte volte*, que significa muitas vezes.

Figura 30: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compasso 8) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

A notação utilizada para os harmônicos artificiais é também bastante peculiar no primeiro movimento. Na figura 31, podemos observar que Ginastera aproveita a existência de dois pentagramas e utiliza o superior para especificar os sons reais, enquanto no pentagrama inferior escreve a realização dos harmônicos.

Figura 31: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compassos 19-21) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

O compositor quer especificamente harmônicos de quarta ou quinta (figura 32), respeitando os quartos de tons assinalados, e decide escrever o resultado sonoro em lugar de escrever as duas notas (a presa e a do harmônico), o que é mais comum na prática usual. De acordo com Allen e Patricia Strange (2000), qualquer harmônico artificial pode ser ligeiramente desafinado, movendo a fundamental e nó levemente para cima ou para baixo. Isso permite que os harmônicos pertençam ao mundo da música microtonal.

Esses harmônicos são realizados colocando-se dois dedos sobre a corda: o polegar apertando a corda à altura da nota escrita e o terceiro dedo levemente encostado nela numa distância de quarta justa, ou quinta justa, com relação ao polegar (WIEDERKER, 1993).

Figura 32: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 3, compasso 32-34) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

No trecho da figura 33, encontramos um caso especial relativo à notação, tanto que Ginastera pede um *glissando* (de notas presas) e acrescenta a indicação *suono di flageolet*. Na bula, o compositor explica que o termo *suono di flageolet*⁶³ é para executar a passagem encostando os dedos suavemente sobre a corda. Cabe-nos perguntar por que o compositor não

⁶³ *Suono di flageolet*: the finger touch the string lightly.

escreve o *glissando* de harmônicos na grafia mais usual, segundo Patricia e Allen Strange (2001) demonstram, e, no lugar, decide utilizar o termo *suono di flageolet*, o qual pode ser erradamente associado com a técnica de arco.

Figura 33: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compasso 23) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

Encontraremos, também, a grafia comumente usada para assinalar sons indeterminados, com a particularidade de serem esses os mais agudos possíveis que o intérprete consiga executar (WIEDERKER, 1993). Observaremos na peça, como especificado na bula, três possibilidades para esses sons: uma nota só, cordas duplas ou acordes. Na figura 34, observamos exemplos das duas primeiras possibilidades mencionadas pelo compositor. Por outra parte, segundo a grafia dessa figura em relação ao *glissando*, sabemos que este deve chegar até a nota mais aguda possível. Com relação a isso, devemos considerar que os dedos farão contato com a parte da corda que tem breu (próxima ao cavalete), por isso devemos evitar levantá-los rapidamente, já que podem aderir à corda e produzir o som de corda solta, semelhante ao de um *pizz.* (WIEDERKER, 1993).

Figura 34: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compasso 23) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

A execução de *pizzicati* de mão esquerda, ao mesmo tempo em que se toca com arco, é um recurso usado em diversos momentos pelo compositor para gerar polifonia, como se dois instrumentos estivessem tocando simultaneamente. Podemos encontrar duas variantes deste

recurso; a primeira, como se observava na figura 35, em que os *pizzicati* são de cordas soltas e vêm da linha de baixo.



Figura 35: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 1, compasso 6) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

E a segunda variante, como ocorre na figura 36, em que ambos componentes (tanto o *pizzicato* como a nota executada com arco) possuem notas presas e os *pizzicati* vêm da linha de cima.



Figura 36: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 2, compassos 14-18) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Essa diferença será determinante para a escolha do dedo, de mão esquerda, com o qual realizaremos o *pizzicato*, assim como também influenciará na dinâmica da execução, entre outros aspectos.

O *glissando* da figura 37 é também um caso particular de notação, já que ele só indica de qual nota se parte. A nota de chegada e o tempo em que seja realizado o *glissando* terá relação com a escolha do intérprete e as possibilidades do instrumento.



Figura 37: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 3, compassos 25) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

O uso de colchetes – [] – no primeiro movimento é para indicar a presença da série SACHER, de forma completa ou parcial. Segundo Freijo (apud FERNANDEZ, 2015), na maioria das vezes em que a série não aparece completa, as notas da série presentes são usadas formando intervalos de quarta, ou sua inversão de quinta, que são tão característicos na linguagem harmônica do compositor. Devemos sempre considerar que o trabalho serial realizado por Ginastera possui grandes liberdades.

Na figura 38, encontramos-nos com uma grafia que, segundo Wiederker (1993), é universalmente usada pelos compositores para indicar um grupo de notas que devem ser tocadas o mais rápido possível. Talvez por essa razão, não possui especificação oferecida por Ginastera na bula à obra.

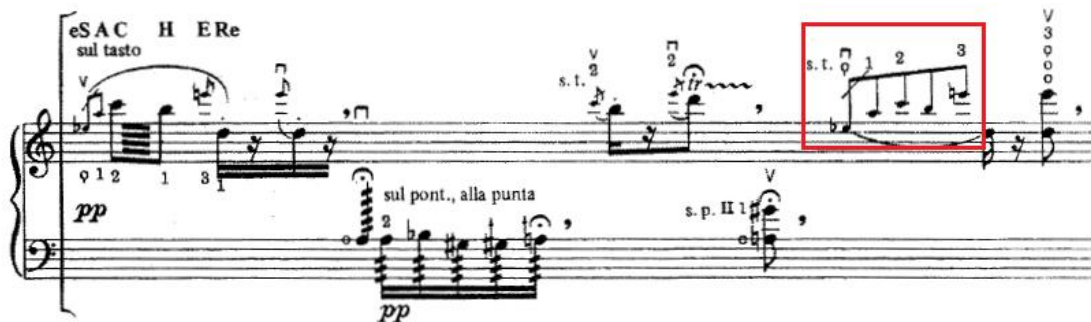


Figura 38: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 3, compassos 28) da *Puneña N.º 2, Op. 45*.

A complexidade rítmica desse movimento, de subdivisões pequenas, carregado de apojeturas e quiálteras, tem relação com o gênero folclórico do *yaraví*. A seção correspondente a esse tipo de figurações é de forte caráter improvisatório, fato pelo qual essas figurações possuem certo grau de liberdade na hora da interpretação.

Na figura 39, cabe destacar um erro na edição. As figuras do compasso 44 devem ser sob quiálteras de três, igual ao compasso 43.

suono nat.

4

ff

pizz.

arco

ff

rit. - - - - - moltissimo // Largamente ♩ = 48

dim.

arco sul tasto*

p

eS A CH

Figura 39: Trecho extraído do primeiro movimento (p. 4, compassos 42-48) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

O segundo movimento começa com uma seção de *pizz. alla chitarra* (figura 40). Essa indicação refere-se ao método de rasgueado (*strumming* em inglês) das cordas, alternando movimentos para cima e para baixo, semelhante à forma de tocar do violão (MESSINA, 2009, p. 24). A escritura dos ritmos sem as notas correspondentes ao longo de toda a passagem é muito usada e de fácil compreensão.

II. Wayno Karnavalito

Allegro ♩ = 92 [♩ = 184] sempre ♩ = ♩

pizz. alla chitarra

p cresc. poco a poco al

Figura 40: Trecho extraído do segundo movimento (p. 5, compassos 1-3) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Na figura 41, observamos um *glissando* que parte de sons (cordas duplas) indeterminados os mais agudos possíveis até uma nota mais grave, de altura também indeterminada, como o sentido da grafia do *glissando* o indica. Nas gravações analisadas, achamos diferenças quanto à execução. As versões analisadas variam entre: 1 – tocar o primeiro *glissando* (cordas I e II) desde as notas mais agudas possíveis até um registro médio, e nessa altura do braço do violoncelo começar o segundo *glissando* (cordas III e IV); 2 – fazer

ambos os *glissandi* partindo das notas mais agudas possíveis de cada conjunto de cordas e até algumas notas indeterminadas, mais ainda com notas presas; 3 – fazer ambos os *glissandi* das notas mais agudas possíveis de cada conjunto de cordas e até as cordas soltas.

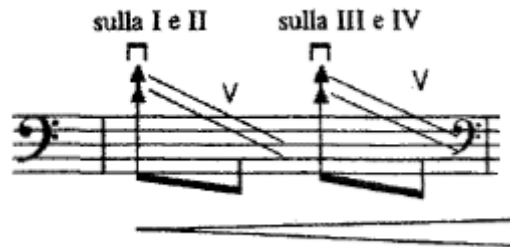


Figura 41: Trecho extraído do segundo movimento (p. 5, compasso 14) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Diferentemente do primeiro movimento, no *Wayno Karnavalito* não existe a indicação do próprio compositor de que a execução seja feita com liberdade nos tempos. Essa rigorosidade rítmica percebe-se principalmente numa menor complexidade na grafia dos ritmos, em comparação ao primeiro movimento, e na constante troca de compasso, como podemos observar na figura 42. Cabe destacar que essa rigorosidade rítmica possui relação direta com as práticas do gênero folclórico do *huaino*.



Figura 42: Trecho extraído do segundo movimento (p. 6, compassos 41-50) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Na figura 43, podemos observar uma série de ritmos aplicados a acordes de notas indeterminadas em que sequer há a indicação de clave. O sentido dessa grafia é acentuar ainda mais o caráter percussivo do movimento.

accel. poco a poco
 pizz. alla chitarra

tutta forza, con fuoco
 pizz. m. s. cogli dite 1,2,3
 sfff sfff sfff sfff

Figura 43: Trecho extraído do segundo movimento (p. 9, compassos 98-101) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

A passagem da figura 44 é um claro exemplo de como duas grafias muito usadas (o arpejo entre as quatro cordas do violoncelo e o *glissando*) e que qualquer violoncelista está acostumado a executar viram um exemplo de notação contemporânea pela mistura dos gestos implicados. Nesse caso, os arpejos aparecem escritos de forma bem determinada e desembocam em um grande *glissando* até chegar às notas mais agudas possíveis da I e II cordas (sons indeterminados), enquanto o arco continua com o movimento de ida e vinda entre as quatro cordas.

Allegro molto ♩ = 112 e subito accel. moltissimo

3/8
 3/16

Figura 44: Trecho extraído do segundo movimento (p. 9, compassos 111-113) da *Puneña N.º. 2, Op. 45*.

Por último, na figura 45, encontramos uma série de técnicas tradicionais (*glissandi* e *tremolos*, tanto na mão esquerda quanto no arco). Essa passagem, pelo grau de indeterminação da escrita, também dá lugar a diferenças nas interpretações, principalmente no que se refere ao *glissando* (no que tange à velocidade e tessitura) e à conjugação dos *tremolos* das duas mãos (se as velocidades dos *tremolos* são rápidas para ambas as mãos ou se no arco não se realiza um *tremolo* medido e rápido de forma que o *tremolo* da mão direita se destaque).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Puneña N.º 2, Op. 45 é uma peça pouco difundida na Argentina, provavelmente devido à dificuldade técnica e musical que apresenta ao violoncelista e pela dificuldade em se conseguir ter acesso às partes, mesmo no país natal do compositor.

Após a primeira audição da obra, tive a sensação de que era música do meu país, mas não podia indicar exatamente os elementos que me faziam sentir isso. Talvez seja isso, pelo fato de não ter nascido no NOA, nem estar muito familiarizada com a música da região, ou simplesmente porque na *Puneña N.º 2* os elementos folclóricos se encontram perfeitamente misturados com as técnicas composicionais da vanguarda musical do século XX, assim como das características da escrita tão particular de Ginastera, em vez de se apresentar como citações diretas do folclore. Foi a partir dessa experiência que a pesquisa foi direcionada de forma a me familiarizar com a música da região e poder descobrir quais eram os aspectos da música folclórica que Ginastera tinha utilizado para se apropriar das sonoridades do NOA.

O conhecimento dos gêneros folclóricos envolvidos na obra me permitiu, conforme o pensamento de Plesch (2002), encontrar as configurações que fazem da *Puneña N.º 2* uma peça imersa no nacionalismo e também no *americanismo*, de maneira a permitir executá-la com uma consciência diferente que vá além da resolução técnica.

As questões referidas à notação da peça abordadas nesta pesquisa, não procuram esclarecer grafias inovadoras, mas revelam, sim, a necessidade do compositor de ir além da grafia tradicional para poder conseguir os resultados sonoros desejados.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, María del Carmen. *Folklore para armar*. Buenos Aires, AR: [s.n.], 2007. 140 p.
- ARETZ, Isabel. *Música Prehispánica de las altas culturas andinas*. Buenos Aires; México: Grupo Editorial Lumen, 2003. 206 p.
- _____. *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires, AR: Melos Ediciones Musicales, 2008. 271 p.
- CALVO PÉREZ, Julio. *De acá para allá: lenguas y culturas amerindias*. València: Universitat de València, Departament de Teoria dels Llenguatges, 1995.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo. *Linguística Quechua*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas, 1987.
- DE ROGATIS, PASCUAL. In: SALGADO, Susana. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. London: Macmillan, 2001. v. 7, p. 228.
- DUNNAGAN, Ryane. *An examination of compositional style and Cello Technique in 12 HOMMAGES À Paul Sacher*. (A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia), Athens, Georgia. 2011.
- FALÚ, Juan. *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2011. 94 p.
- GINASTERA, Alberto. *Cello Concerto N°. 1 Opus 36 (Piano Reduction)*. London: Boosey and Hawkes, 2007. Partitura.
- _____. Notas sobre la música moderna argentina. *Revista Musical Chilena*, [S.l.], v. 4, n. 31, p. 21-28, 1948. ISSN 0717-6552. Disponível em: <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11685/12051>>. Acesso em: 30 ago. 2014.
- _____. *Pampeana N°. 2: Rhapsody for Violoncello and Piano, Op. 21*. London: Boosey and Hawkes, 1994. Partitura.
- _____. *Puneña N°. 2: Hommage à Paul Sacher, Op. 45*. London: Boosey and Hawkes, 1977. Partitura.
- HUAYNO. In: GRADANTE, William. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. London: Macmillan, 2001. v. 11, p. 783.
- LEZCANO, Evaldo; BIANUCCI, Paula V.; RODRÍGUEZ, Edgardo. Ginastera Nacionalista. *Arte e Investigación* (Facultad de Bellas Artes), Buenos Aires. Año 13, n. 07, p. 116-122, dez. 2010. 7 p.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. 259 p.

MESSINEO, Cristina; CÚNEO, Paola. *Las Lenguas indígenas de la Argentina: situación actual e investigaciones*. Buenos Aires, AR: Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega, 2008.

PALMA, ATHOS. In: SCHECHTER, John M. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. London: Macmillan, 2001. v. 19, p. 12.

PAZ, JUAN CARLOS. In: SALGADO, Susana. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. London: Macmillan, 2001. v. 19, p. 258.

PLESCH, Melanie. De mozas donosas y gauchos matreros: música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera. *Búsquedas en Artes y Diseño*, n. 2, 2002. 8 p. ISSN 1666-8197.

PRESGRAVE, Fabio Soren. *Aspectos da Música Brasileira atual: violoncelo*. 2009. 182 f. Tese (Doutorado em Música) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, São Paulo, 2009.

RODRÍGUEZ, EDGARDO. Alberto Ginastera y el dodecafonismo: el concierto para violín (1963). *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 131-155, dez. 2010.

SCHWART-KATES, Deborah. The Correspondence of Alberto Ginastera at the Library of Congress. *Notes*, v. 68, n. 2, p. 284-312, Dec. 2011.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentinas, 1967. 162 p.

_____. *Alberto Ginastera: en cinco movimientos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Víctor Lerú, 1972. 111 p.

_____. *Alberto Ginastera, veinte años después*. Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003. 38 p.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The Contemporary Violin: extended performance techniques*. London, England: University of California Press, Ltd., 2001. 337 p.

VÁZQUEZ, Hernán Gabriel. Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires. *Revista Argentina de Musicología*, n. 10, p. 137-163, 2009.

VENIARD, JUAN MARÍA. *Aproximación a la Música Académica Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000. 338 p.

WIEDERKER, Jacques. *Le Violoncelle Contemporain*. France: Editions de L'Oiseau d'Or, France, 1993.

WINGROVE, Susan. Alberto Ginastera (1916-1983): cello concertos. In: GINASTERA. *Cello Concertos*. Bavaria, DE: Naxos, c2011. 1 CD. Nota escrita no encarte. p. 2-5.

YARAVÍ. In: SCHECHTER, John M. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. London: Macmillan, 2001. v. 27, p. 642.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escrita musical*. , São Paulo: ANNABLUME, 2000.

Documentos em meio eletrônico:

CANAL ENCUENTRO. *Tradiciones del noroeste argentino: cuando suena El erke*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1bYxr4rPeVg>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

FUNDACIÓN KONEX. Disponível em: <<http://www.fundacionkonex.com.ar/b520-II-Pola-Su%C3%A1rez%20Urtubey>>. Acesso em: 9 mar. 2015.

IBERKONZERT - Representación de Artistas y Producción de Conciertos. Disponível em: <<http://www.iberkonzert.com/biografia/88/TRIO-AYO.html>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA “CARLOS VEGA”. Biografías K - W. Disponível em: <<http://www.inmcv.gob.ar/?p=280>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN: Presidencia de la Nación. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/efeme/25demayo/index.html>>. Acesso em: 6 mar. 2015.

MONOGRAFIAS.COM. Inmigración en La argentina 1810-1960: cantantes, músicos y bailarines. Disponível em: <<http://www.monografias.com/trabajos62/inmigracion-argentina-musicos/inmigracion-argentina-musicos2.shtml>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

NAXOS. *GINASTERA, A.: Cello Concertos Nos. 1 and 2 (Kosower, Bamberg Symohony, Zagrozek)*. Disponível em: <http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.572372>. Acesso em: 11 mar. 2015.

SCRIPTORIUMX. Periodismo. Disponível em: <<http://scriptoriumx.wordpress.com/2012/08/17/mapa-del-imperio-inca-origen-y-expansion/>>. Acesso em: 28 maio 2014.

The Encyclopedia OF EARTH. Disponível em: <<http://www.eoearth.org/view/article/151004/>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

Entrevistas:

FREIJO, Ignacio. Entrevista concedida a María Verónica Fernandez via comunicação eletrônica, em 29 de dezembro de 2014.

FREIJO, Ignacio. Entrevista concedida a María Verónica Fernandez via comunicação eletrônica, em 28 de abril de 2015.

CARABAJAL, Peteco. Entrevista concedida a LALO MIR (Encuentro en el Estudio). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T_0cJAcQeE>. Acesso em: 9 jan. 2015.