



**FACULTAD DE POSTGRADO**

***TRABAJO DE TITULACIÓN PRESENTADO COMO  
REQUISITO PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAGISTER EN ARTES MUSICALES  
CON MENCIÓN EN INTERPRETACIÓN MUSICAL***

**TEMA**

**EL ESTILO INTERPRETATIVO DE OBRAS LATINOAMERICANAS PARA  
VIOLONCHELO Y PIANO DE ALBERTO GINASTERA Y ALEJANDRO  
NÚÑEZ ALLAUCA**

**POSTGRADISTA:  
MGS. KARLA I. KANSUMANHT  
TUTOR  
M.M. PAULA SANTACRUZ ROSARIO**

**SAMBORONDÓN – ECUADOR  
2019**

## ÍNDICE

ÍNDICE.....	ii
CERTIFICADO DE APROBACIÓN DEL TUTOR .....	iv
RECONOCIMIENTO .....	v
RESÚMEN .....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
Descripción del problema .....	2
Objetivo general.....	3
Objetivos específicos .....	3
Justificación .....	3
Marco teórico.....	3
Metodología .....	7
1. CAPÍTULO PRIMERO: Aspectos históricos, sociales y culturales .....	9
1.1 Antecedentes.....	9
1.2 Biografías de Alberto Ginastera y Alejandro Núñez Allauca.....	10
1.3 Panorama histórico de la música en Latinoamérica del siglo XX .....	11
1.4 Contexto social y cultural en Argentina y en Perú durante la época de los compositores Ginastera y Núñez Allauca .....	13
1.4.1 Aspectos sociales y culturales en el arte de Argentina en el siglo XX.....	14
1.4.2 Aspectos sociales y culturales en el arte peruano del siglo XX.....	15
1.5 El nacionalismo musical en Latinoamérica .....	16
2. CAPÍTULO SEGUNDO: Análisis de las partituras elegidas.....	17
2.1 Análisis .....	17
2.2 Estilo compositivo de Alberto Ginastera .....	18
2.2.1 Análisis de la Pampeana N° 2 para violonchelo y piano.....	19
2.2.2 La melodía en la Pampeana N° 2 .....	20
2.2.3 La armonía en la Pampeana N° 2.....	23
2.2.4 El ritmo y la métrica en la Pampeana N° 2 .....	23
2.3 Estilo compositivo de Alejandro Núñez Allauca.....	23
2.3.1 Sonata para violonchelo y piano de Núñez Allauca .....	24
2.3.2 Análisis de la Sonata para violonchelo y piano.....	24
2.4 Análisis del Poema a Macchu Picchu de Nuñez Allauca.....	33
2.5 Similitudes entre las obras para violonchelo de Ginastera y Núñez Allauca .....	36
3. CAPÍTULO TERCERO: la interpretación relacionada al violonchelo.....	37

3.1 La interpretación .....	37
3.2 El violonchelo como instrumento solista y en dúo con piano. ....	38
3.3 Mujeres intérpretes del violonchelo en el siglo XX.....	39
3.4 Destacados intérpretes de las obras para violonchelo de Ginastera y Núñez Allauca .....	43
3.5 Códigos sobre la interpretación de la obra.....	44
3.6 La docencia en la interpretación. ....	45
CONCLUSIONES.....	47
ANEXO .....	48
BIBLIOGRAFÍA .....	56

# CERTIFICADO DE APROBACIÓN DEL TUTOR

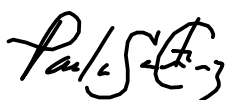
Samborondón, 07 de octubre del 2019

## APROBACIÓN DEL TUTOR

En calidad de tutor de la maestrante Mgs. Kansumanht Schiaffino Karla Ivonne, quien cursa estudio de la Maestría en Artes Musicales con Mención en Interpretación Musical, dictado en la Facultad de Postgrado de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo.

## CERTIFICO

Que ha analizado el trabajo de Titulación con el título “El Estilo interpretativo De Obras Latinoamericanas Para Violonchelo Y Piano De Los Compositores Alberto Ginastera Y Alejandro Núñez Allauca,” que incluye el Producto Artístico y un Paper (Sustento Teórico) presentado por la Mgs. Kansumanht Schiaffino Karla Ivonne, portadora de la cédula de ciudadanía No. 0914377411, como requisito previo a optar al grado de **MAGÍSTER EN INTERPRETACION MUSICAL**, cumpliendo con los requisitos y méritos tanto académicos como artísticos, razón por cual lo apruebo en su totalidad.



Tutor  
PAULA SANTACRUZ

## **RECONOCIMIENTO**

A mi madre, música concertista de piano y musicóloga Mgs. Yvonne Schiaffino quien me ha apoyado y aportado en el trabajo de investigación y siempre me ha guiado profesionalmente desde mi infancia a desarrollarme a través de las artes. También dedico este agradecimiento al compositor Alejandro Núñez Allauca por su valorable aporte e información sobre sus composiciones. Y un especial agradecimiento a mi maestra tutora de la presente tesis, Mgs. Paula SantaCruz por su valioso apoyo y guía en el desarrollo del trabajo.

**Mgs. Karla Kansumanht**

## **RESÚMEN**

En el presente trabajo se realiza una investigación sobre obras latinoamericanas para violonchelo y piano para lo cual se ha seleccionado a dos compositores: Alberto Ginastera y Alejandro Núñez Allauca. Ambos compositores de cierta manera tienen alguna relación en cuanto al estilo nacionalista con elementos musicales inspirados en el medio geográfico en que vivieron, el primero de ellos en Argentina, el otro en Perú. Se hace un recorrido histórico, cultural y social sobre el violonchelo especialmente en Latinoamérica del siglo XX y por medio del análisis musical explicativo de las obras seleccionadas se detallan algunos fragmentos musicales aplicando la observación. El análisis musical servirá para abordar finalmente el estilo interpretativo de estas obras.

Palabras Clave: violonchelo y piano, obras latinoamericanas, análisis musical, interpretación, contexto histórico.

## **ABSTRACT**

In the present work, an investigation is carried out on Latin American Works for cello and piano for which two composers have been selected: Alberto Ginastera and Alejandro Núñez Allauca. Both composers somehow have some relationship in the nationalist style with musical elements inspired by the geographical environment in which they lived, the first of them in Argentina, the other in Peru. There is a historical, cultural and social tour of cello is made especially in Latin America of the twentieth century and through the explanatory musical analysis of the selected Works some musical fragments are detailed applying observation. Musical analysis will ultimately serve to address the interpretive style of these works.

Key Words: cello and piano, Latin American Works, musical analysis, performance, historical context.

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis pretende conocer el mensaje auténtico que los compositores Alberto Ginastera (argentino) y Alejandro Núñez Allauca (peruano) quisieron revelar a través de sus obras para violonchelo y piano. Para ello se eligen obras de carácter nacionalista y de estilo personal, que a pesar de ser compuestas en distintos momentos poseen similitudes en la incorporación de elementos de tipo nacionalista inspirados en el medio geográfico en el que vivieron los compositores. El fin principal es buscar una interpretación más cercana posible al mensaje original de las obras para violonchelo: *Pampeana N°2* de Ginastera; y la *Sonata para violonchelo y piano* y el *Poema a Macchu Picchu* de Núñez Allauca. Es indispensable dividir la tesis en tres capítulos para mayor comprensión y desarrollo de la misma; a continuación, se describe la distribución del material por cada capítulo.

El primer capítulo trata aspectos históricos sociales y culturales ocurridos en Latinoamérica durante el siglo XX, dentro del contexto en que se desarrollaron los compositores elegidos y que influyeron en sus obras. Para eso es necesario hacer una breve descripción biográfica de estos compositores. El segundo capítulo está relacionado al análisis musical de algunos fragmentos sobre las obras a través de un análisis descriptivo, aplicando la observación de las partituras y explicando las partes formales que constituyen la totalidad de cada una de las obras mediante un análisis holístico. El tercer capítulo enfoca en sí el aspecto interpretativo en relación a las obras elegidas, determinando el estilo compositivo de cada uno de los compositores. Para esto se mencionan intérpretes destacados para la obra del compositor Alberto Ginastera, y algunos intérpretes que tuvieron de alguna manera contacto con el compositor Alejandro Núñez Allauca. Se hace también una investigación sobre las diferentes posturas de

intérpretes y compositores sobre la forma en que se debe interpretar la obra, ya sea eligiendo libertad absoluta por parte del intérprete o la establecida estrictamente por el compositor o el canon de la época.

### **Descripción del problema**

Varios intérpretes han recibido presiones por parte de los compositores con respecto a cómo quieren que se interpreten sus composiciones. Por medio de entrevistas o datos coleccionados por diferentes medios difusivos se obtiene una idea aproximada de la interpretación estilística de las obras de los compositores elegidos en este trabajo. Se considera importante investigar sobre este tema para encontrar una relación entre ambos compositores dentro de un estilo nacionalista, y de esta manera poder interpretar las obras para violonchelo dentro del estilo requerido por el compositor. Como parte del proceso de investigación, se llevan a cabo entrevistas informales con una lista de preguntas previamente diseñada. Los resultados de estas entrevistas están ligados directamente a la investigación interpretativa con el fin de crear presentaciones de las obras seleccionadas que estén dentro del método estilístico de los compositores Núñez Allauca (Perú) y Alberto Ginastera (Argentina). Además, es indispensable llevar a cabo un estudio analítico, histórico, geográfico, y de contexto social y cultural para apoyar la interpretación estilística de las obras para violonchelo de dichos compositores.

Se tiene conocimiento sobre la existencia de algunas grabaciones de la *Pampeana* N° 2 de Ginastera, pero es necesario compararlas con la de la violonchelista Aurora Nátola, a quien fue dedicada esta obra y por ende se podría considerar como la fuente directa de la interpretación del compositor. Cabe recalcar que esta famosa violonchelista fue además la esposa de dicho compositor. Respecto a las obras de Alejandro Núñez Allauca, lamentablemente no se tiene mucha referencia sobre las interpretaciones de sus obras para violonchelo.

## **Objetivo general**

Analizar el estilo de composición empleado por Alejandro Núñez Allauca y Alberto Ginastera para aplicarlo en la interpretación de sus obras para violonchelo y piano.

## **Objetivos específicos**

- Investigar las tendencias estilísticas de la época de los compositores.
- Documentar por medio de investigación de archivos, evidencias, y partituras, para obtener el producto adecuado por medio de programas, grabaciones u otros medios para lograr la interpretación adecuada.
- Realizar un estudio crítico (del estilo, de la interpretación, de la descripción y la técnica musical de los dos compositores) de las partituras para violonchelo.

## **Justificación**

El propósito principal del presente trabajo es determinar el estilo interpretativo de las obras antes mencionadas para comprender con mayor precisión el mensaje compositivo de los autores elegidos en este trabajo. Se considera el momento histórico en que vivieron y cómo algunos violonchelistas destacados interpretaron el mensaje de cada obra. Para esto se analizan tanto las partituras como las versiones ejecutadas en el violonchelo. Otro propósito es el de comparar los diferentes estilos de los compositores Alberto Ginastera y Alejandro Núñez Allauca en la medida en que esta comparación contribuya a precisar la comprensión de la interpretación de las obras en los violonchelistas contemporáneos.

## **Marco teórico**

Por medio de un análisis formal y estilístico se aborda la interpretación de las obras del compositor peruano Alejandro Núñez Allauca y el compositor argentino Alberto Ginastera, con la intención de rescatar el mensaje que dichos compositores desearon transmitir en sus obras para violonchelo y piano, como la *Pampeana N° 2* (1950)

de Ginastera y la *Sonata* (la fecha de la edición no aparece en la partitura) de Núñez Allauca. Para ello es necesario recurrir a fuentes primarias como las partituras, y fuentes secundarias como revistas, grabaciones, publicaciones, y entrevistas. Se trata de enfocar la época histórica en la que vivieron ambos compositores y cómo evolucionó el estilo compositivo de cada uno de ellos para comprender el mensaje musical de sus obras y de esta manera poder transmitirlo al público.

La idea central del presente trabajo se enfoca en el estudio interpretativo relacionado a dos compositores latinoamericanos del siglo XX que vivieron en diferentes años. En el caso del compositor peruano Alejandro Núñez Allauca, su estilo inicial fue tonal, y luego pasó al atonalismo puntillista hasta llegar a una etapa “ornamental” con el uso predominante de adornos y ornamentos (neobarroco) sobre la cual incluso escribió un tratado titulado *La composición musical ornamental* en 1978. En la actualidad (según manifiesta el compositor) se caracteriza por un estilo personal con el uso de ‘neo-indigenismo’ diáfano y tonal, debido a su constante utilización de medios de la música tradicional andina, elaborada en composiciones de cuidada forma y con ecos del neo-romanticismo.

Desde el punto de vista filosófico, se asume la concepción de cambio, que sugiere la incorporación del tratamiento de la interpretación del violonchelo en la música nacional y latinoamericana difundiendo las obras de los compositores latinoamericanos a través de conciertos, festivales, concursos, etc. y dando nuevas concepciones y propuestas en la interpretación del violonchelo. (Petrozzi, *Identidades en la música peruana del cambio de milenio.*, 2010)

Cabe destacar también, que, en la tesis doctoral, la musicóloga finlandesa Clara Petrozzi, titulada *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: identidades en la diversidad*, menciona que tanto las obras de Núñez Allauca como las de otros

compositores peruanos utilizan algunos elementos de la música popular y combinan temas, ritmos o sonoridades propios de la geografía peruana. (Petrozzi, Infoartes, 2011)

Algunos conceptos que se aportaron para el trabajo de la presente tesis fueron los siguientes:

La musicóloga María Nagore presenta varias opiniones con respecto al análisis en su artículo. Entre dichas opiniones, la autora cita al Doctor Ian Bent. Bent (Nagore, 2004) define el análisis musical como:

La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral.

En este mismo artículo, la musicóloga Nagore menciona a otros investigadores quienes expresan lo siguiente:

El compositor Anthony Pople (como se citó en Nagore, 2004) expresa: “Se abre el concepto de obra musical a las dimensiones semántica, psicológica y perceptiva, y el objeto del análisis pasa de ser algo estático a convertirse en algo cambiante y fluido.”

El musicólogo Kofi Agawu (como se citó en Nagore, 2004) se refiere a la perspectiva semiológica de esta manera: “así como la tarea central del compositor es llegar a su audiencia, el problema central del análisis es descubrir las dimensiones de este proceso comunicativo.”

El Doctor Lawrence Ferrara (como se citó en Nagore, 2004) utiliza métodos fenomenológicos, convencionales y hermenéuticos y expresa que: “Su finalidad es comprender mejor la interacción dinámica entre los variados niveles de significación

musical y proponer un sistema a través del cual se puedan explicar sistemáticamente esos niveles individualmente y en su interacción con cada uno de los otros.”

El musicólogo Jim Samson (como se citó en Nagore, 2004) opina que “el análisis puede enfrentarse con el contexto, absorberlo o ser absorbido por él.”

En cuanto al análisis de la música desde la música misma tenemos al musicólogo Thomas Clifton, ya que para él (como se citó en Nagore, 2004) “los sonidos, las técnicas compositivas, la notación son aspectos muy importantes de la música, pero no son la música.”

El musicólogo y semiólogo Jean- Jacques Nattiez (como se citó en Nagore, 2004) expresa que “ya no es posible sostener la esencia de la música solamente en su forma. Si es que debe haber una esencia de la música, ésta se sitúa sobretodo en su fragmentación en tres dimensiones: el proceso creador, el resultado formal de esta creación y el acto de percepción.”

El semiólogo Jean Molino (como se citó en Nagore, 2004) dice: “no existe el análisis musical en sí, definible de manera sencilla y clara por sus objetivos y métodos, sino una extraordinaria variedad de prácticas analíticas.”

El Doctor Leo Treitler (como se citó en Nagore, 2004) expresa que “si no aceptamos el estatus autónomo provisional de la obra musical, corremos el riesgo de reducirla a un símbolo.”

El musicólogo Claude V. Palisca (como se citó en Nagore, 2004) afirma en su artículo “Theory” del *New Grove Dictionary* que “existe actualmente la tendencia a reconocer que la teoría musical no puede dar la espalda a las consideraciones históricas, ya que el análisis de la estructura divorciado de los contextos estilístico, histórico y sociológico falsifica la música que intenta describir.”

## **Metodología**

Es descriptiva porque es analítica y cualitativa. Requiere de un análisis estilístico de los compositores aplicando la observación y evaluación de los elementos formales que componen la música: armonía, melodía, sonido, ritmos y fraseos. Otro método es el Holístico y Unitario; este método define que, para poder interpretar la obra hay que conocerla en su totalidad y en sus partes constitutivas (género musical, ritmo, melodía y otros). Las fuentes primarias incluyen las obras para violonchelo de Núñez Allauca y Alberto Ginastera que se encuentran editadas en libros y otras fuentes. Las Fuentes secundarias incluyen publicaciones en periódicos, revistas, programas de conciertos, páginas web y otros.

Entrevistas: Para realizar las entrevistas es necesario crear previamente una lista de preguntas que se aplican a los entrevistados. Existen procesos de observación y diálogos por medio de entrevistas realizadas entre la autora de este trabajo y uno de los entrevistados como es el caso de Núñez Allauca ya que el compositor Ginastera falleció en el siglo pasado pero se realiza una investigación para obtener información de entrevistas realizadas a este compositor. Para poder llevar a cabo las entrevistas se prepara previamente una lista con preguntas que permiten obtener respuestas abiertas y libres para apoyar la investigación sobre el estilo interpretativo de las obras.

Los métodos empleados son los siguientes:

- Observación
- Entrevistas
- Notas en un cuaderno
- Documentos
- Datos biográficos de los compositores
- Organización y análisis de los datos

Limitaciones: El costo de pasajes aéreos para Argentina, Perú o Suiza (donde vive actualmente Alejandro Núñez Allauca). A pesar de estas limitaciones se realizaron viajes a Perú y Argentina para obtener las copias de las partituras y datos sobre los compositores en las bibliotecas de la Universidad Nacional de las Artes, departamento Artes Sonoras “López Buchardo” de Buenos Aires y la Universidad Nacional de la Música de Lima.

Ventajas: Contar con la partitura *La Pampeana n° 2* de Alberto Ginastera y las partituras *Sonata para violonchelo y piano* y *Poema a Macchu Picchu* de Alejandro Núñez Allauca.

Fuentes originales: Los manuscritos de *La Pampeana n° 2*, Rapsodia para violonchelo y piano (1950) se encuentran en la Paul Sacher Stiftung de Basilea desde el año 1986. En Buenos Aires se encuentra también una edición de 1951 publicada por Barry y Cía (BYC 1001), y dedicada a Edmund Kurz.

## **1. CAPÍTULO PRIMERO: Aspectos históricos, sociales y culturales**

### **1.1 Antecedentes**

Se considera que no existen suficientes estudios sobre la interpretación estilística para el violonchelo por lo que es necesario hacer primero una reseña histórica sobre este instrumento para luego pasar a la evolución de estilos compositivos tomando como referencia a dos compositores latinoamericanos: Alberto Ginastera de Argentina y Alejandro Núñez Allauca del Perú.

Es importante investigar sobre estos compositores ya que algunas de las composiciones para violonchelo no son conocidas como es el caso de la *Sonata* de violonchelo y piano de Núñez Allauca, dedicada a la violonchelista argentina Aurora Nátola, esposa del compositor Alberto Ginastera. Era muy parecido el estilo de estos dos compositores en cuanto al movimiento musical nacionalista de la época en que compusieron esas obras y que motivaron la inspiración en el medio geográfico en que vivieron ambos compositores utilizando elementos musicales como escalas pentatónicas, ritmos folklóricos y otros. Como antecedentes del instrumento elegido se destacan los siguientes datos históricos:

El violonchelo tuvo su origen en Italia a principios del siglo XVI. En el barroco se le utilizó como bajo continuo, época en que los compositores comenzaron a componer sonatas, conciertos, tríos, y cuartetos. Con el transcurso del tiempo fue creciendo su sonoridad, y se le fue dando un rol más solístico; los compositores comenzaron a admirar las cualidades sonoras e interpretativas de este instrumento. Su típica cualidad parecida a la voz humana le dio una expresividad y gran profundidad. El compositor al crear obras para el violonchelo generalmente tomó en cuenta la sonoridad del instrumento, de acuerdo a las virtudes del chelista.

La evolución de la composición musical según su característica tomó nombres como: expresionismo, nacionalismo, neoclasicismo, dodecafonismo, serialismo integral, música electroacústica, aleatoria, o concreta. Las obras para violonchelo y piano de los compositores Ginastera y Núñez Allauca pertenecieron a un estilo más bien nacionalista por sus características inherentes, lo que le da cierta relación que servirá para la interpretación estilística a los intérpretes de este instrumento por medio de una técnica adecuada.

En este capítulo se describen algunos aspectos históricos, sociales y culturales que influyeron en las obras para violonchelo de los compositores Ginastera y Núñez Allauca, empezando por las biografías de ambos compositores.

## **1.2 Biografías de Alberto Ginastera y Alejandro Núñez Allauca**

Alberto Ginastera nació el 10 de abril de 1916 en la ciudad de Buenos Aires. Trabajó como profesor en varios conservatorios de su país y en 1971 se radicó en Ginebra. Ginastera desarrolló una síntesis personal de procedimientos compositivos fundamentados en métodos aleatorios y seriales; también utilizó microtonos, así como formas tradicionales tonales y politonales. Fue director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella de Buenos Aires. Enfermó mientras trabajaba su tercera sonata para piano y falleció en Ginebra en 1983 a los 67 años. (Ponce de León, 2017)

Los datos del compositor Alejandro Núñez Allauca se obtuvieron de fuentes directas por medio de conversaciones telefónicas realizadas entre los meses febrero a marzo de 2019, reuniéndose la siguiente información:

Alejandro Núñez Allauca, nació en Moquegua (Perú) en 1943. Estudió acordeón desde temprana edad destacando en improvisaciones basadas en música folklórica y sacra, posteriormente estudió violonchelo y pedagogía musical en el Conservatorio

Nacional de Lima. De 1969 a 1970, por medio de concurso obtuvo una beca para estudiar música contemporánea y electrónica en el CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires dirigido por Alberto Ginastera. En 1971 compuso su *Sinfonía ornamental*. Desde 1972 fue alternando su profesión como acordeonista y compositor en Estados Unidos y en el Perú.

En 1979 obtuvo el título de profesor en composición en el Conservatorio Nacional de Lima con su tesis en *Composición ornamental*. En este mismo año se estrenó su obra *Suite orquestal Koribeni*. En 1987 se radicó en Milán (Italia) y comenzó una nueva etapa dentro de la composición; participó como jurado de concursos internacionales y se comenzaron a publicar y difundir sus obras. En 1999, creó la *Missa andina* para solistas, coro mixto, órgano y orquesta dedicada a Juan Pablo II, y la estrenó en la Catedral de Lima. Actualmente está casado y vive en Suiza.

### **1.3 Panorama histórico de la música en Latinoamérica del siglo XX**

La música en Latinoamérica durante el siglo XX tuvo una fuerte tendencia hacia la búsqueda de la identidad. Esto derivó en una corriente nacionalista impulsada por la política que permitió que surgieran compositores como Villa - Lobos en Brasil, Ginastera en Argentina, y otros. Esta nueva corriente invirtió la valoración de lo popular sobre lo académico entrando en una especie de controversias entre los compositores de una u otra tendencia. Los compositores peruanos, se inclinaron al uso por ejemplo del *yaraví* o la *marinera* como géneros populares representativos; los argentinos se inclinaron por la *milonga* o el *malambo* y otros ritmos populares. Surgieron compositores nacionalistas en Latinoamérica.

En el libro *La música en Latinoamérica* de los musicólogos Ricardo Miranda y Aurelio Tello, el musicólogo peruano Aurelio Tello comenta lo siguiente:

...los nacionalismos surgieron en la primera etapa del siglo XX (1920-1950), más tarde, pero faltaría tomar en cuenta el concepto de identidad. Tello manifiesta también que el nacionalismo en el Perú se vistió de indigenismo, dejando de lado lo criollo, lo afro o selvático. (Ricardo & Aurelio, 2011)

En este mismo libro, con respecto a Argentina, Tello declaró que la música nacionalista alcanzó su apogeo en el gobierno de Perón (1948-1955), no obstante, el compositor Ginastera fue antiperonista. Según Tello, el período del nacionalismo objetivo de Ginastera se basó en la tradición gauchesca, con color local e indigenista, tonal y politonal donde destacó su ballet *Estancia*. A partir de 1947, Ginastera, empezó su serie de *Pampeanas* con las que inicia su período hacia el nacionalismo subjetivo, con giros rítmicos que aluden a la música pampeana y a partir de entonces Ginastera se acercó a la música de vanguardia. Por otro lado, surgieron compositores opuestos al nacionalismo en Latinoamérica que cultivaron el dodecafonismo y el neoclasicismo; dichos compositores prefirieron las corrientes musicales europeas.

A partir de 1950 surgieron movimientos de vanguardia musical en Latinoamérica que, según Tello, condujeron a una variedad de estilos y estéticas orientándose hacia una cultura más cosmopolita o los que se dedicaron a objetos sonoros como Mesías Maiguashca. En Argentina el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella dirigido por Ginastera, impulsó la música de vanguardia donde uno de los becados fue el compositor Alejandro Núñez Allauca, creador de un sistema ornamental. Los compositores posteriores de fines del siglo XX tomaron la postura de libertad compositiva y mezclaron música popular, electrónica y electroacústica con computadoras, sin importarles mayormente una escuela o corriente. (Ricardo & Aurelio, 2011)

#### **1.4 Contexto social y cultural en Argentina y en Perú durante la época de los compositores Ginastera y Núñez Allauca**

En el siglo XX se presentaron novedades en el contexto social y cultural que influenciaron en el campo de la creatividad artística. Cabe mencionar al filósofo Walter Benjamin que en 1936 destacó los cambios esenciales del arte en el siglo XX. Benjamin, en el capítulo IV de su ensayo: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* dice lo siguiente con respecto a la percepción: “Ahora es posible no sólo comprender las transformaciones del *médium* de la percepción de las que somos contemporáneos como una decadencia del aura, sino también mostrar sus condiciones sociales.” (Benjamin, 2003)

Benjamin manifestó que esto es debido al surgimiento de las masas y sus movimientos y a la introducción de las técnicas de reproducción. Por lo tanto, se podría decir que se modificó la relación del aura entre la obra y el receptor de dicha obra que es el público masivo y activo. En el siglo XX, se establecieron relaciones entre el arte y los fenómenos sociales que se presentaron determinando su producción y recepción lo que de cierta forma obligaron a que los artistas orienten sus creaciones en otro sentido, más socializante. (Benjamin, 2003)

Según la revista “Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades” la Doctora Ana María Pérez Rubio, indica que si bien estas prácticas artísticas surgieron en países europeos y en Estados Unidos, también surgieron en Latinoamérica, pero con características diferentes, por el acento en lo comunitario, público tomando en consideración la desigualdad social y el status socioeconómico en que se vive. (Pérez Rubio, 2013)

#### *1.4.1 Aspectos sociales y culturales en el arte de Argentina en el siglo XX*

En Argentina existe una multiculturalidad debido a las constantes inmigraciones y variedad geográfica que posee. Sin embargo, dos factores tendieron a homogeneizar la cultura de Argentina en una subcultura urbana. Estos factores fueron el sindicato y la reproducción de nuevas barriadas que llevaron a una descomposición de orden social y ocasionando crisis y pobreza que afectaron a las artes.

En cuanto al desarrollo de la música clásica en Argentina, ésta floreció durante gran parte del siglo XX como expresión de una clase dominante de carácter nacionalista y con base económica, social y cultural diversa, instaurando un orden de tipo conservador. (Grimson, 2013). Grimson también comenta que el gobierno de Perón creó en 1945 la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, el Coro Nacional de Ciegos, la Banda Sinfónica de Ciegos y la Orquesta Nacional de Música Argentina. Además, se construyó el Teatro Colón de Buenos Aires que por otro lado también abrió sus puertas a sectores populares de la sociedad realizando funciones para sindicatos y escuelas.

Por los años 60 se creó el Instituto Di Tella y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) dirigidos por Alberto Ginastera, principalmente. Grimson manifiesta que en el Di Tella tuvieron lugar diferentes manifestaciones artísticas como la plástica, la música, el teatro. En cuanto a la música en el CLAEM se formaron músicos de diversos países de Latinoamérica, con los más destacados compositores de la época (entre los cuales se encuentra Alejandro Núñez Allauca) y haciendo uso de modernas tecnologías. Cabe lamentar que, durante la época del gobierno militar del general Onganía, se censuraron algunas actividades artísticas y la ópera *Bomarzo* de Ginastera fue prohibida.

Posteriormente durante la instauración de la democracia en la década de los 80, se dio mayor importancia a la educación musical, y en los 90 se inició la unión de las

Artes al crearse el Instituto Universitario Nacional del Arte. Por otro lado, Grimson comenta que, durante la última década del siglo XX, se comenzó a desarrollar en Argentina el proyecto de creación de orquestas escuelas para abrir espacios de inclusión social en zonas carenciadas.

#### *1.4.2 Aspectos sociales y culturales en el arte peruano del siglo XX*

La música en el Perú pasó por una crisis económica, política y social a partir de la segunda mitad de la década de 1970 hasta 1990, afectando a la cultura debido a que el estado dedicó muchos recursos a una guerra interna descuidando la cultura. En el caso de la música académica en el Perú durante la segunda mitad del siglo XX, fue dominada por un grupo de compositores llamados la Generación del 50, y la mayoría de esta generación estudiaron con compositores europeos. Después de la Segunda Guerra Mundial la situación económica en Perú mejoró y se contó con recursos para estrenar obras surgiendo compositores, que en los inicios de 1970 no pudieron contar con condiciones favorables para su desarrollo profesional.

Posteriormente el gobierno militar llevó a un asilamiento cultural y muchos compositores no pudieron salir del país a estudiar. La crisis económica afectó a las orquestas y a los conservatorios, y los compositores tuvieron que recurrir a lenguajes musicales más simples con el recurso del tonalismo por la década de 1980. Para este tiempo, la crisis económica continuó agravándose debido al terrorismo. (Petrozzi, Infoartes, 2011)

En cuanto al arte peruano, destacó la Escuela nacional de Bellas Artes en la que la pintura peruana marcó un gran movimiento artístico con una perspectiva social y geográfica de tendencia nacionalista, así como un redescubrimiento del arte prehispánico. Por la década del setenta surgieron temas relacionados al surrealismo. En cuanto a la escultura, el comienzo del siglo XX fue considerada derrotista, pero a partir de 1954 fue

cambiando por un estilo más triunfal. Se inauguraron varios monumentos como la estatua de San Martín. En los años cincuenta destacaron Fernando de Szyslo, Emilio Rodríguez y Jorge Eduardo Eielson en la pintura abstracta. A partir de los sesenta hubo tendencia hacia el expresionismo, conceptualismo y posmodernismo. El arte mural tuvo como máximo exponente al Dr. Teodoro Núñez Ureta, por medio del cual recreó la historia y vivencia del pueblo peruano. (Llauca Prada, 2018)

### **1.5 El nacionalismo musical en Latinoamérica**

Hubo un movimiento nacionalista en Latinoamérica desde fines del siglo XIX en búsqueda de una identidad y de crear un arte propio buscando raíces en lo folklórico o en fuentes populares inspiradas muchas veces en el medio geográfico en el que se desarrollaba el artista. Este movimiento se generalizó desde México hasta el cono sur de Latinoamérica o de forma inversa. Este primer nacionalismo no se presentó de la noche a la mañana pues fue un proceso y esto lo podemos observar en las partituras; las diferencias regionales con distintos alcances estéticos y técnicos muchas veces dependen de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas, sociales de cada país (Tello, A. 2011)

## **2. CAPÍTULO SEGUNDO: Análisis de las partituras elegidas**

### **2.1 Análisis**

El tipo de análisis del presente trabajo es descriptivo ya que la metodología que se utilizó detalla los elementos formales y estructurales que componen la obra. Además, se tomó en cuenta al sujeto analizado que viene a ser la partitura en sí, intentando recuperar la interioridad de lo que el compositor quiso decir a través de sus obras dentro de un proceso histórico y social. El musicólogo Ian Bent manifestó que la proyección sonora de la partitura refleja el espíritu del compositor en el momento de la composición. (Nagore, 2004). Fue importante analizar el contexto del momento histórico en que el compositor realizó el acto de componer las obras que se ha seleccionado para poder determinar el tipo de interpretación. La Dra. María Nagore explicó que Ian Bent tomó en cuenta los elementos estructurales de la música y sus funciones, donde una unidad concreta es comparada con otra unidad (Nagore, 2004)

En el análisis, Bent señaló que la mutua dependencia entre la historia y el análisis musical son disciplinas que comparten una total comunidad de objetivos y sus métodos de trabajo son absolutamente complementarios. También el musicólogo Jean-Jacques Nattiez ha abogado por una aproximación entre historia y análisis. Quizá algunos de los mayores avances que se han dado en los últimos años en el ámbito del análisis musical deriven precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético a la música o al trabajo creativo o interpretativo. (Buch, Programa sobre los Ciclos de miércoles, 2017)

Por otro lado (como se menciona en la metodología señalada antes) se emplea, el método cualitativo que permite realizar descripciones de fenómenos estudiados a través

de la recolección de datos; el método holístico donde el total interpretativo de la obra refleje y resalte estilísticamente cada una de sus partes y otro método que se toma en cuenta es el de la observación que varía dependiendo del contexto y la percepción que se tenga de la obra.

El proceso de análisis que se aplica tiene el siguiente orden:

- 1) Aplicación de la observación en las obras elegidas
- 2) Análisis de cada una de las partes de los parámetros musicales que contiene la partitura como la melodía, la armonía, el ritmo.

## **2.2 Estilo compositivo de Alberto Ginastera**

La mayoría de los Investigadores musicales han señalado que la tendencia compositiva de Alberto Ginastera ha sido nacionalista debido al empleo del folklore argentino combinados con las últimas innovaciones musicales europeas, pero se considera importante señalar también que esta tendencia nacionalista ocurrió en casi toda Latinoamérica. Ginastera mantuvo un estilo personal a lo largo de su trayectoria artística.

La revista digital Melómano publicó el 10 de febrero de 2017 un artículo de Luis Ponce de León donde figura que el propio Ginastera manifestó que su obra se podía estructurar en tres períodos. El primer período es el Período de Nacionalismo Objetivo (1934-1947), donde Ginastera utilizó algunos elementos folklóricos combinados con técnicas tonales y politonales tradicionales. Ejemplos: *Las Danzas argentinas* para piano, el ballet Estancia y *La Pampeana N° 1*. En el segundo período conocido como Período de Nacionalismo Subjetivo (1947-1957), Ginastera integró ritmos de danzas y continuó agregando elementos folklóricos con ideas propias. Ejemplos: *La Pampeana N° 3 para orquesta*; *Sonata N° 1 Op. 22* para piano. El último período, Período Neo-Expresionista (1958-1983), se destacó porque el compositor combinó el serialismo, el dodecafonismo

y procedimientos de la vanguardia con técnicas atonales. Ejemplos: *Segundo Concierto* para violoncello; *Cantata para América Mágica*; *Segunda y Tercera Sonatas* para piano. En este último período, Ginastera afirmó que, aunque no empleó más elementos folklóricos, persistió en utilizar elementos argentinos con ritmos fuertes y obsesivos, en contraste con tempos lentos y suaves que sugieren la tranquilidad de las pampas argentinas.

La Dra. Pola Suárez Urtubey y otros investigadores abogaron por la necesidad de agrupar los dos períodos nacionalistas en uno solo, ya que ambos períodos tienen similitudes estructurales (*Ginastera Nacionalista*, autores: Lezcano, Evaldo Ariel; Bianucci, Paula; Rodríguez, Edgardo).

### 2.2.1 Análisis de la Pampeana N° 2 para violonchelo y piano

Ginastera puso el nombre de *Pampeana N° 2* a esta obra para violonchelo y piano en el año 1950, durante su período de nacionalismo subjetivo. La forma rapsódica de estilo libre le permitió capaz inspirarse en las llanuras pampeanas de la Argentina y se lo dedicó a la chelista Aurora Nátola. Esta obra tiene una Introducción de catorce compases que comienza con una proclamación del violonchelo como si fuera un canto gauchesco, mostrando su virtuosismo por medio de una *cadenza* interrumpida por el piano con un ritmo folklórico y de gran vigor para introducir al violonchelo en una danza que se paraliza nuevamente con otra *cadenza* de este instrumento con grandes saltos interválicos y *pizzicato*. El piano trata de interrumpir nuevamente al divo instrumento y lo involucra nuevamente en la danza mientras el violonchelo lanza gruñidos en el registro grave. Ambos instrumentos se concilian luego en una lenta meditación por largo tiempo para al final danzar ambos en un rítmico *malambo*.

En el artículo de la revista Argentina de Musicología, escrito por la musicóloga argentina Malena Kuss, señala un escrito de Ginastera sobre “La trayectoria de un Método” donde el compositor manifiesta lo siguiente:

Mi esposa, Aurora Nátola me pidió que escribiera una obra ya que el repertorio argentino era muy pobre para violonchelo. En diez días escribí la Pampeana n° 2 op. 21 que ella estrenó el 8 de mayo de 1950, escrita en forma de Rapsodia y sin emplear material folklórico, recuerda los ritmos y los giros melódicos de la música de las pampas argentinas... Lamentablemente corre el error de fechar la Pampeana no.2 (1950) en 1960, lo que constituirá una imposibilidad estilística. (Kuss, 2013)

En el Programa sobre los Ciclos de miércoles el comentarista, Esteban Buch refiere que *La Pampeana n°2* tiene una estructura cuadripartita (introducción lenta, allego, lento, allegro vivace) y que posee ritmos enérgicos que evocan géneros folklóricos tipo Bela Bartók. (Buch, Programa sobre los Ciclos de miércoles, 2017)

### 2.2.2 *La melodía en la Pampeana N° 2*

Se encuentra una línea melódica propia donde las alturas van de lo grave a lo agudo desde el compás uno al doce y estructurada sobre dos escalas pentatónicas, una en Re y la otra en La que se introduce en el cuarto tiempo del compás siete por medio de cuartas ascendentes La-Re-Sol-Do y finalizan en la nota La del compás nueve. En el compás catorce, el Re está en modo dórico y van disminuyendo los saltos. Existen cuartas y quintas paralelas. Se encuentran también intervalos de cuartas: La-Re; Sol-Do en los primeros compases; Re-Sol-Do en el cuarto quinto y sexto compases; La-Re-Sol-Do en el compás siete; en las dobles cuerdas del compás once; y cuarta descendente Re-la en el compás catorce.

Ejemplo 1:

**Lento e rubato**

**Re pentatónico**

The musical score consists of four systems. The first system shows the Cello part with a Re pentatonic scale in 4/4 time, marked *f*. The second system shows the Violonchelo part with a Re pentatonic scale in 3/8 time, marked *f*, followed by a La pentatonic scale in 4/4 time, marked *poco accel.*. The third system shows the Violonchelo part with a La pentatonic scale in 3/8 time, marked *a tempo*, followed by a Re pentatonic scale in 4/4 time, marked *ff*. The fourth system shows the Violonchelo part with a Re pentatonic scale in 4/4 time, marked *f*, followed by a La pentatonic scale in 3/8 time, marked *ff*, and then a Re pentatonic scale in 4/4 time, marked *mf*. The score concludes with the text "etc.-----".

**Figura No. 1: Pentatónicas en Re y en La**

En el compás quince, en 6/8 aparecen en grados conjuntos la primera danza que marca el piano en *forte*. A partir del compás veinte y dos, hay una escala pentatónica en Mi; en el compás veintiséis, la escala pentatónica está en Si y en el compás treinta nuevamente en Mi pentatónico. También se observan saltos de cuarta y quinta al comienzo de las frases, ejemplo: nota Mi al inicio del compás veinte y dos; nota Si al inicio del compás veintiséis y nota Si al inicio del compás treinta. Se observa también que en la danza al iniciar el violonchelo las frases se van estructurando simétricamente agrupadas en cuatro compases cada una, a partir del compás veinte y dos.

Ejemplo 2:

15 **Allegro**

Cello

*sf* DANZA

Piano

*f marcato*

22 Escala pentatónica en Mi

Vc.

*f energico*

Pno.

26 Pentatónica en Si

Vc.

30 Pentatónica en Mi

*gliss. 3*

Pno.

etc.-----

Figura No. 2: Primera Danza, pentatónica en Mi

### 2.2.3 La armonía en la Pampeana N° 2

Se encontraron armonías tonales y poli-tonales con el empleo de cuartas, quintas y octavas en paralelismo dentro de la tonalidad que oscila entre Re y La. Se notó la influencia del compositor Igor Stravinsky por el uso de la polirritmia y la politonalidad.

### 2.2.4 El ritmo y la métrica en la Pampeana N° 2

Las estructuras rítmicas y métricas están organizadas en compases combinados de 3/4 y 6/8 de manera homo-métrica es decir que ambos compases tienen el mismo metro de idéntica duración; estos ritmos provienen del folklore argentino y Ginastera los incorpora en muchas de sus obras y emplea fórmulas rítmicas con variaciones. En la *Pampeana N° 2*, utiliza ritmo con compases binarios y ternarios, así como compases de amalgama y el ritmo característico del género dancístico de *malambo* que toma mayor vigor en el *Allegro Vivace*.

Ejemplo 3:



*Figura No. 3:* Ritmo ternario de *malambo*

## 2.3 Estilo compositivo de Alejandro Núñez Allauca

Inicialmente su estilo fue tonal para luego adquirir un estilo atonal y puntillista y posteriormente pasó a una etapa neo-barroca de estilo ornamental e incluso en 1978 escribió un tratado sobre *La composición musical ornamental* en el que los diseños melódicos y armónicos son ornamentados usando un estilo puntillista. Actualmente se

inclina más por tomar elementos nacionales andinos. También incursionó en la electroacústica y la música aleatoria con su obra *Variables para 6 y cinta magnética* y *Gravitación humana*. Se podría decir que el compositor Núñez Allauca tomó un camino contrario a Ginastera al empezar por lo tonal, atonal, barroco y luego el nacionalismo con un estilo pentafónico-tonal. En cambio, Ginastera empezó en una etapa nacionalista para luego tomar el estilo vanguardista. Allauca, estudió música sacra y en especial el canto gregoriano y compuso una *Missa andina*.

### 2.3.1 Sonata para violonchelo y piano de Núñez Allauca

La *Sonata* para violonchelo y Piano de Alejandro Núñez Allauca, fue compuesta en Milán en mayo de 1988 y estrenada en 1990 por la violonchelista de la orquesta de Milán, Biatrici Pomarico y el pianista Marcello Ruta y se la dedicó a la violonchelista argentina Aurora Nátola Ginastera, esposa del compositor argentino Alberto Ginastera. Según Núñez Allauca esta sonata tiene forma clásica, pero de carácter romántico y con frecuente uso de pentafonías, es tonal y consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Adagio* y *Presto*.

### 2.3.2 Análisis de la Sonata para violonchelo y piano

En el primer movimiento *Allegro moderato*, Núñez Allauca utiliza la combinación de la pentafonía-tonal acompañado por acordes en séptimas y escalas ascendentes y descendentes. Este movimiento, estructurado en dos secciones, fluye en constantes diálogos entre el violonchelo y el piano. Destacan dos motivos melódicos:

Ejemplo 4:

The image shows a musical score for Cello and Piano. The top system is labeled 'Primer Motivo:' and 'compases 1-3'. The Cello part (Vc.) is in the bass clef, 4/4 time, starting with a rest for two measures followed by a melodic line marked *mp*. The Piano part (Pno.) is in the grand staff, 4/4 time, with a melodic line marked *mp* and a bass line consisting of chords. The bottom system is labeled 'Segundo motivo' and 'compás 40'. The Cello part (Vc.) is in the bass clef, 4/4 time, with a melodic line marked *mf* and 'etc.....'. The Piano part (Pno.) is in the grand staff, 4/4 time, with a melodic line marked *mf* and 'etc....' and a bass line consisting of chords.

**Figura No. 4:** Motivos melódicos del primer movimiento de la Sonata para violonchelo y piano de Alejandro Núñez Allauca

El *Adagio* del segundo movimiento, comienza con la nota Re en el violonchelo que ha sugerencia del compositor debería ser pisada y con mucho *vibrato*. Las notas que siguen son sueltas y cantábiles con matices muy suaves.

Ejemplo 5:

The image shows a musical score for Cello. The tempo is marked 'Adagio' and the performance style is 'molto espressivo'. The Cello part (Cello) is in the bass clef, 4/4 time. It starts with a melodic line marked *pp* and *p*. The tempo is marked 'rit.' and 'Lunga' with a fermata over the final note. The score includes dynamic markings and performance instructions.

**Figura No. 5:** Inicio del segundo movimiento de la Sonata

Del compás veinticuatro al treinta y cinco, el violonchelo debe sobresalir sobre el piano con un sonido profundo y melódico, donde las notas graves deben ser cálidas y misteriosas, para diferenciar del primer movimiento que es de carácter más sonoro y dinámico. Lo mismo debería ser desde el compás setenta y seis hasta el final del segundo movimiento.

Ejemplo 6:

The image displays three systems of musical notation for Cello and Piano. The first system, labeled 'compás 24', shows the Cello part with a melodic line starting on a low note and moving upwards, marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system shows the Cello part with a more complex melodic line, including a section marked '8va' (octave up), and the Piano part with dense chordal textures. The third system, labeled 'compás 76', shows the Cello part with a melodic line that ends with a fermata, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and then a pianissimo (*ppp*) dynamic. The Piano part features intricate arpeggiated patterns and chordal textures, marked with a piano (*pp*) dynamic.

Figura 6: sonoridad de las notas graves en el violonchelo

El tercer movimiento, *Presto*, es rápido y juvenil, en forma de *Rondó* con un frecuente *stacatto* dinámico. Comienza en un *forte* y acompañado en el piano por un bajo tipo Alberti, lo que le da un estilo clásico a este movimiento.

Ejemplo

7:

**Figura 7:** Inicio del tercer movimiento de la *Sonata* para violonchelo y piano

En los compases del veintisiete al compás treinta, el violonchelo destaca en el registro agudo con un suave *cantabile* muy expresivo y con saltos de cuartas seguido por corcheas en grado conjuntos, este diseño melódico se repite en el compás treinta y tres, variando un poco los grados conjuntos en forma ascendente, en el compás treinta y cinco.

Ejemplo 8:

**Figura 8:** Registro agudo del violonchelo

Del compás cuarenta y cuatro al compás cincuenta y dos, el violonchelo hace una melodía simple, pero con mucha fuerza de arco, elegante y destacable a pesar de estar en *piano*, mientras el piano desde el compás cuarenta y tres, cambia su tipo de acompañamiento Alberti por acordes *staccatos* en séptimas.

Ejemplo 9:

The image shows a musical score for Cello and Piano. The Cello part (top) starts at measure 44 with a simple melody. The Piano part (middle and bottom) starts at measure 43 with a staccato accompaniment of seventh chords. The score is in 4/4 time and D major.

**Figura 9:** Contraste melódico en el violonchelo acompañado por acordes de séptimas en el piano

En el compás sesenta y uno la escala en el violonchelo es fuerte y descendente y debería sonar virtuosamente y los sonidos de la zona grave son profundos. A partir del compás sesenta y tres el piano retorna con su acompañamiento tipo Alberti anunciando la re-exposición, pero en lugar de hacerlo con segundas, invierte la díada (dos notas en

lugar de tres de triada) del inicio a díadas de séptimas. En el compás sesenta y cinco el violonchelo re-expone en modo menor.

Ejemplo 10:

The image displays a musical score for Cello and Piano. The top system features the Cello part in the bass clef, playing a descending chromatic scale from G4 to G3 in 4/4 time, marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs), with a rest in the right hand until measure 6, followed by an 'Introducción a la Re-exposición' in the right hand and an Alberti bass pattern in the left hand, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The bottom system shows the Violonchelo (Vc.) part in the bass clef, also playing a descending chromatic scale starting at measure 4, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Piano (Pno.) part continues the Alberti bass pattern in the grand staff.

**Figura 10:** Escalas descendentes del violonchelo y acompañamiento tipo Alberti

Del compás sesenta y nueve al compás setenta y dos, es importante destacar el *crescendo* del modo cromático en forma ascendente que el violonchelo va preparando hasta llegar al *forte* del compás setenta y tres, mientras que el piano a la inversa, va en *decrescendo*. En el compás setenta y tres, el compositor ha colocado un motivo característico que lo emplea en su concierto para piano y en muchas de sus obras. Dicho motivo también lo vuelve a destacar en los compases ochenta y cinco y ochenta y seis, en el piano.

### Ejemplo 11:

Compás 69  
cromática ascendente

Compás 73  
Motivo característico:

Compás 85

Detailed description of the musical score: The image shows three systems of musical notation. The first system, labeled 'Compás 69', features a Cello part with an ascending chromatic line (G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3) and a Piano part with a right hand melodic line (Bb2, C3, D3, E3, F3, G3) and a left hand rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mp*, *cresc.*, and *mf*. The second system, labeled 'Compás 73', features a Violonchelo (Vc.) part with a characteristic motif in the bass clef (G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3) and a Piano (Pno.) part with a right hand melodic line (Bb2, C3, D3, E3, F3, G3) and a left hand rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* and *mf*. The third system, labeled 'Compás 85', features a Violonchelo (Vc.) part that is silent and a Piano (Pno.) part with the characteristic motif in the right hand (Bb2, C3, D3, E3, F3, G3) and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *mp*.

**Figura 11:** Motivos característicos y dinámicas

En el compás ciento y siete, utiliza el motivo característico en la zona aguda del violonchelo y a la octava el mismo motivo en el bajo del piano continuando en el compás ciento y ocho sólo en las dos claves del piano. Es importante destacar que el compositor manifiesta que este motivo lo empleó durante la época que estuvo viviendo en Milán, hacia finales de los ochenta.

Ejemplo 12:

Compás 107

Compás 108

Cello

Piano

motivo característico:

*ff*

*ff* motivo característico:

motivo característico:

*f*

**Figura 12:** Motivo característico del tercer movimiento de la *Sonata*

A partir del compás ciento y nueve, el violonchelo desciende cinco notas como liquidación para dar paso a una coda final con el tema principal al inicio del tercer movimiento y que re-expone el piano en *fortissimo* en octavas. La coda concluye con una gran escala descendente de Do en *staccato*, producido por el violonchelo, en los dos últimos compases hay cambio de compás de 4/4 a 2/4, y el piano termina con cadencia perfecta de V-I (Sol-Do) con notas agregadas, afirmando así que esta *Sonata* es tonal.

Ejemplo 13:

The image displays two musical staves. The top staff is for Cello (Cello) and the bottom staff is for Piano (Piano). The Cello part begins with the instruction "Compás 109" and "liquidación:". The dynamics range from *f* to *ff*. The Piano part includes a section labeled "CODA" with a dynamic of *ff*. Below the Piano staff, there is a section labeled "CADENCIA" for Violonchelo (Vc.) and Piano (Pno.). The Cadenza section for the Cello is in 2/4 time and features a melodic line. The Piano part for the Cadenza includes dynamics of *ff* and *fff*, with fingerings "V" and "I" indicated below the notes. The score concludes with a double bar line.

**Figura 13:** Coda y cadencia final de la *Sonata* para violonchelo y piano de Alejandro

Núñez Allauca

## 2.4 Análisis del *Poema a Macchu Picchu* de Nuñez Allauca

Esta obra es un poema puramente musical, sin texto, y se le podría caracterizar como música programática, donde Nuñez Allauca describe musicalmente el paisaje andino de las ruinas de *Macchu Picchu*, una de las maravillas del mundo ubicadas en la ciudad de Cuzco (Perú).

Escrita en Milán (Italia) en abril de 1993. En tonalidad de re menor y de estilo romántico como el compositor lo señala. El primer movimiento *Moderato* Contiene dos motivos rítmicos: el primer motivo en el violonchelo con las figuras de corchea y negra con punto (ritmo yámbico, corto-largo) contrasta con un segundo motivo rítmico trocaico con las figuras de negra con punto y corchea (ritmo trocado, largo-corto).<sup>1</sup>

El piano se introduce con un *ostinato* de ocho corcheas en staccato y acentuada cada cuatro en un compás de 4/4; dicho *ostinato*, se prolonga durante catorce compases. En el segundo compás empieza el violonchelo en anacrusa con un canto melancólico, propio de la zona andina, con el primer motivo en ritmo yámbico.

Ejemplo 14:

---

<sup>1</sup> Los pies métricos llamados yambo y trocaico provienen de los griegos, se usa en la poesía y se introdujo a la música.

# Poema a Macchu Picchu

Alejandro Núñez Allauca

Moderato ♩ = 104 Ritmo yámbico

The musical score is written for Cello and Piano. It begins with a tempo marking of 'Moderato' and a metronome marking of ♩ = 104. The time signature is 4/4. The Cello part starts with a rest for two measures, then enters with a melodic line marked 'p espressivo'. The Piano part features an 'Ostinato' in the bass clef, consisting of a continuous eighth-note pattern starting on a low C, marked 'p'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows the Cello and Piano parts. The second system (measures 6-10) includes a Violin (Vc.) part that enters in measure 6 with a melodic line, marked 'mp', 'mf', and 'p'. The Piano part continues with the ostinato and accompaniment for the violin. The third system (measures 11-15) shows the Cello part ending with a 'FINE' marking and a 'pp' dynamic. The Piano part continues with the ostinato and accompaniment, marked 'ff', and ends with a 'FINE' and 'etc...'.

Cello

Piano

Vc.

Pno.

*p*

*mp*

*mf*

*p*

*pp*

*ff*

*p espressivo*

Ostinato

FINE

etc...

Figura 14: Primer movimiento del *Poema a Macchu Picchu*: motivo rítmico yámbico

en el violonchelo con acompañamiento *ostinato* en el piano

Desde los compases dieciséis al veinte y tres, el violonchelo canta una dulce melodía en terceras y quintas en ritmo trocaico acompañada por el piano suavemente con acordes en figuras blancas sobre una pentafonía en Sol descendente, en los graves.

Ejemplo15:

The musical score consists of two systems. The first system features a Cello part in bass clef, 4/4 time, with a trochaic rhythm of dotted quarter notes and eighth notes. The Piano part is in grand staff, 4/4 time, with a pentatonic scale in G major (Sol) consisting of long notes. Dynamics include piano (p). The second system features a Violonchelo (Vc.) part in treble clef, 4/4 time, with a melodic line of dotted quarter notes and eighth notes. The Piano part is in grand staff, 4/4 time, with a pentatonic scale in G major (Sol) consisting of long notes. Dynamics include mezzo-forte (mf) and piano (p).

**Figura 15:** motivo rítmico trocaico en el violonchelo acompañado por notas largas en el piano con pentafonía en Sol

En el segundo movimiento, *Andante* y en compás de 2/4 Núñez Allauca introduce un ritmo sincopado con características de un género danzante andino peruano llamado *huayno*, donde el piano marca principalmente la rítmica en *ostinato* de este género. El violonchelo marca una melodía sincopada que es respondida por el piano en el registro de la clave de sol mediante una pentafonía descendente.

### Ejemplo 16:

The musical score for Example 16 is written for Cello and Piano. It is in 9/4 time and marked 'Andante' with a tempo of quarter note = 92. The Cello part begins with a rest, followed by a 'sincopado' (syncopated) melody marked 'p con delicatessa'. The Piano part features a 'Huayno en ostinato' in the left hand, marked 'mp' and 'p', and a 'Pentafonía' in the right hand. A dashed line at the bottom indicates an 8va octave shift.

**Figura 16:** Segundo movimiento del *Poema a Macchu Picchu*: *ostinato* en ritmo de *huayno*

Según el Diccionario español, el *huayno* es un género musical de los andes peruanos. Tiene un origen prehispánico y se ha difundido entre los países andinos que conformaron el *Tahuantinsuyo*. Según el guitarrista peruano Rolando Carrasco, el *huayno* posee mucha riqueza rítmica, debido a que los músicos incluyen cada vez más numerosos patrones a sus acompañamientos con este ritmo. (Segovia & Rolando, 2017)

### 2.5 Similitudes entre las obras para violonchelo de Ginastera y Núñez Allauca

Se ha encontrado ciertas similitudes entre las obras para violonchelo de ambos compositores, quienes poseen un estilo personal que combinan con elementos folklóricos de sus países de origen mezclados con lenguajes musicales de origen europeo. Es interesante señalar que a ambos compositores no les agrada que se les califique como nacionalistas sino más bien que poseen un estilo personal, diferente a otros.

### 3.CAPÍTULO TERCERO: la interpretación relacionada al violonchelo

#### 3.1 La interpretación

El análisis musical no es suficiente para que las obras de los compositores elegidos se puedan comprender y llegue el mensaje de lo que han querido plasmar en sus composiciones para violonchelo, por lo tanto, se ha recurrido a grabaciones de intérpretes violonchelistas como la argentina Aurora Nátola (fallecida en 2009) para la obra de violonchelo y piano de Ginastera.

Se tomó en cuenta la afinidad que tuvo el compositor con el intérprete para que el mensaje sea en lo posible más auténtico, considerando el nivel técnico no mecanizado, pero si indispensable para recrear la belleza del mensaje de los compositores ya sea resaltando acordes, dinámicas, fraseos de pasajes significativos y de esta manera poder transmitir con mayor perfección e identidad la composición. Se pensó por otro lado en el tipo de público que escucha las obras de estos compositores y que puedan captar el significado del mensaje musical.

Como ejemplo de interpretación se pudo encontrar en la *Pampeana n°2* de Ginastera que se podría empezar en la cuerda re, 4° posición, cuando la dinámica el piano entrega una frase y lo que hace el violonchelo es imitarla, aquí el timbre es oscuro y apagado, en el compás veintiuno debido al *crescendo* se podría cambiar a la cuerda (la), como hemos anotado el punto sobre la nota hay que hacerlo, de una manera ligera el mismo da una sensación de ir saltando de un lugar a otro; el *staccato* del compás veintiuno es muy ligero hasta ir consiguiendo un sonido con más volumen, en el 2° tiempo del compás treinta y dos hay un *staccato* abierto y *mezzoforte* que nos lleva a un *detaché* pesado y *forte* desbordando emotividad, este es un pasaje muy loco que se mantiene *forte*

y llega a un *fortissimo* el mismo que es un recurso extremo, en el violonchelo es difícil llegar manteniendo una buena calidad de sonido.

Generalmente la expresión es un recurso de la interpretación que está relacionada a la dinámica, los acentos, articulaciones, fraseos. El compositor tiene un concepto arquitectónico de la interpretación, tomando en cuenta también el estilo y el carácter de la obra.

La libertad en la interpretación ha ido evolucionando a través del tiempo, aunque muchos intérpretes consideran que hay que ser fiel a la obra en cuanto a las indicaciones que coloca el compositor e ir descubriendo el contenido emocional tratando de respetar las verdaderas intenciones del compositor. Ravel opinaba que no pedía que su música fuera interpretada, sino solamente ejecutada. Stravinsky escribió lo siguiente: “La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?” A pesar de todo, es importante recalcar la imaginación y la originalidad que posee el intérprete y en eso consiste la libertad” (Rink, 2006)

### **3.2 El violonchelo como instrumento solista y en dúo con piano.**

Históricamente el violonchelo inicialmente fue creado como un instrumento grave dentro de la familia del violín y su función en un principio era el de acompañar en el registro grave como un bajo continuo, pero a medida que fue evolucionando se le independizó y fue tomando un rol protagonista como solista debido al desarrollo técnico que le otorgaron compositores de la talla de Juan Sebastián Bach con sus seis suites para violonchelo solo; Luigi Boccherini con sus treinta y cuatro sonatas y ocho conciertos, los hermanos Duport quienes se preocuparon en escribir método para el desarrollo técnico

del violonchelo e innumerable conciertos de grandes compositores como Dvorak, Saint-Saëns.

Si el violonchelo consiguió una independencia como solista de los demás instrumentos graves es debido a su timbre terso pero penetrante y a la vez asombrosamente vocal. Hay que tomar en cuenta también la construcción de violonchelos de parte de los *luthieres* principalmente italianos destacando los *Stradivarius*. En cuanto su a faceta camerística, existen muchas obras para violonchelo y piano o piano y violonchelo según el rol predominante que tenga cada uno de estos instrumentos, entre los cuales cabe mencionar las cinco Sonatas para violonchelo y piano de L. van Beethoven, las sonatas de Brahms

### **3.3 Mujeres intérpretes del violonchelo en el siglo XX**

A lo largo del siglo XX han surgido violonchelistas mujeres talentosas. En la primera mitad de dicho siglo surgieron algunas violonchelistas, pero lamentablemente la mayoría han pasado al olvido. Entre las mujeres violonchelistas del siglo XX se podría destacar las tres siguientes:

Natalia Gutman (Rusia, 1942): Inició sus estudios musicales en Rusia desde temprana edad con Galina Kozolupova y más adelante con Mstislav Rostropovich, Richter y el violinista Oleg Kagan. En 1967 ganó el premio de Munich (ARD) y a partir de entonces empezó su carrera internacional presentándose con las orquestas Filarmónica de Viena y Berlín, de Petersburgo, Sinfónica de Londres y otras. En 1969 debutó en el Carnegie Hall de Nueva York interpretando el Schelomo de Bloch y el Consertino de Prokófiev dirigida por Leopold Stokowski, pero a su regreso a Moscú, las autoridades rusas impusieron una prohibición de viajar al extranjero lo que le impidió continuar su carrera internacional durante diez años. Entre finales de 1979 y principio de 1980, Alfred Schnittke dedicó una serie de obras a Gutman y a Oleg Kagan (violinista, esposo de

Natalia Gutman) la primera sonata para violonchelo (1978), el concierto núm. 2 para violín y violonchelo (1981) y el primer concierto para violonchelo (1984/85) (Sucre, 2006)

Desde principios de 1980 tuvo una especial relación artística con el director de orquesta Claudio Abbado lo que dio a lugar a actuar juntos con las orquestas de Berlín, Joven Orquesta de la Unión Europea, Orquesta Gustav Mahler y la Orquesta Mozart. Ha realizado innumerables grabaciones como los dos conciertos de Schostakóvich con la Royal Philharmonic Orchestra (RCA Victor), concierto de Dvorak con la Orquesta Filadelfia (EMI), concierto núm. 1 de Schnittke y concierto de Schumann con la Orquesta Filarmónica de Londres y en 2007 otra versión del concierto de Schumann con Abbado y la Mahler con la Chamber Orchestra en 2007 entre otras grabaciones.

En la actualidad, Natalia Gutman es profesora del Conservatorio de Moscú, la Universidad Privada de Viena y la Escuela de Música de Fiesole en Italia, también realiza presentaciones como solista, con orquestas y dictando clases magistrales en Europa, Lejano Oriente, América del Sur y Estados Unidos. En 1990 fundó un Festival de Música de Cámara e invita a artistas internacionales a principio de julio de cada año. Usa un violonchelo Guarneri del Gesu de 1731. (Sucre, 2006). Cabe mencionar que la revista *Desde el Teatro* editada por la Fundación Teatro Nacional Sucre fue publicada posteriormente a la presentación del recital y Concierto que ofreció la violonchelista Natalia Gutman con la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y en el que estuvo presente la autora del presente trabajo, analizando los arcos y fraseo de la sonata Schostakovich, una de las obras que interpretó la chelista mencionada.

Jacqueline du Prè, (Oxford 1945 – Londres 1987). Fue hija de Derek du Pré y de su esposa iris, pianista y profesora de la Royal Academy de Londres. Comenzó sus

estudios de violonchelo a los cuatro años. Su debut fue en marzo de 1961 interpretando sonatas de Haendel, Brahms y Debussy en el Wigmore Hall de Londres. Tocó luego como solista con las orquestas filarmónicas de Berlín, Londres, Nueva York, Israel y Los Ángeles bajo las batutas de Adrian Boult, Zubin Mehta, Leonard Bernstein y del que fue su esposo Daniel Barenboim, quien manifestó lo siguiente: “Jacqueline controlaba su instrumento por completo, con una sensibilidad y comprensión instintiva de la música, como muy pocos tienen; daba la sensación que inventaba la música en el mismo momento de la presentación”. El Vladimir Ashkenazy manifestó que era una intuición inteligente. (Rodríguez, 2017). Entre sus principales maestros figuran Paul Tortelier, Pablo Casals, Rostropovich.

Du Pré tuvo una carrera corta ya que sólo tocó el violonchelo hasta los 28 años. En Estados Unidos tuvo que cancelar un concierto porque dijo no sentir nada en las manos y le diagnosticaron esclerosis múltiple. No obstante, en 1965 grabó una inolvidable versión del Concierto de Elgar para violonchelo con el director John Barbirolli. En 1967 se casó con el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim con quien regularmente practicaba y grababa música de cámara, junto a sus amigos Itzhak Perlman, Zubin Mehta y Pinchas Zukerman con quienes hicieron varias actuaciones y donde destaca el quinteto de Schubert, la trucha. En 1976 fue galardonada con la orden del imperio británico y en 1980 recibió el Oscar británico por la mejor música del año.

Falleció a los 42 años en Londres el 19 de octubre de 1987, después de 14 años de enfermedad. Ella legó su violonchelo Davidov Stradivarius (con el que grabó el concierto de Elgar) al violonchelista destacado Yo-Yo Ma. Se puede destacar la originalidad de Jacqueline y su estilo personal, libre, pero de gran perfección técnica. En su memoria, sus hermanos Hilary y Piers du Pré escribieron una obra titulada *Un genio en la familia*, en la que se basó la película *Hilary y Jackie* a cargo del director Anand Tucker (1998).

Aurora Nátola, se desconoce su año de nacimiento según algunas fuentes, pero según el artículo “Aurora Nátola-Ginastera” de la revista firmada por Nátola HFSID 161329, señala las fechas 1924 nacida en Buenos Aires (Argentina) y fallecida en Ginebra (Suiza) en 2009 (Sale, 2019). La principal importancia de la violonchelista Aurora Nátola es el de haber estrenado las obras para violonchelo del compositor Alberto Ginastera de quién fue su segunda esposa, fuera de haber interpretado otras obras universales.

Terminó sus estudios en el Conservatorio Musical de Buenos Aires y a los quince años obtuvo una beca del gobierno francés para continuar sus estudios en el Conservatorio de París donde obtuvo el primer premio y fue alumna de Pablo Casals quién la elogió notablemente. Aurora Nátola, destaca como uno de los grandes intérpretes contemporáneos latinoamericanos. Estrenó la *Pampeana núm. 2 op. 21* de Ginastera en 1950; la *Puneña núm. 2 Op. 45* compuesta en 1976 cuando ya estaba casada con Ginastera fue estrenada por Rostropovich. Se puede decir que más allá del amor entre el compositor Ginastera y la violonchelista Nátola que dieron como fruto estas obras, se puede pensar que para el compositor el instrumento fue un atributo decisivo de la instrumentista, y que su amor por él fue tan intenso como lo fue su amor por ella (Buch, Ginastera, del nacionalismo al realismo mágico, 2017)

Nátola, estrenó el concierto para violonchelo de Ginastera con la National Symphony Orchestra de Washington bajo la dirección de Rostropovich con elogiosos comentarios de la crítica como Paul Hume y de Irving Lowens. El segundo concierto para chelo de Ginastera también se la dedicó a Nátola y ella lo estrenó en Las Palmas; en una entrevista realizado por la revista El Cultural, la violonchelista manifiesta lo siguiente:

Es una obra intensa, romántica. La he interpretado en todo el mundo y con éxito. Cuando se estrenó en España, la hice con la Orquesta Nacional en el Teatro Real. Alberto estaba muy grave, y los médicos le permitieron asistir al estreno... El público

prorrumpió en aplausos, y vivió una de sus últimas emociones. Tras el concierto se lo llevaron al hospital de Ginebra. A los pocos días, murió (Iberni, 2000)

### **3.4 Destacados intérpretes de las obras para violonchelo de Ginastera y Núñez**

#### **Allauca**

Como intérprete principal de las obras para violonchelo de Alberto Ginastera, destaca Aurora Nátola, conocedora profunda de la obra de este compositor no solamente por ser su esposa e inspiradora de este repertorio, sino también como chelista virtuosa y propulsora de la obra de Ginastera.

Mstislav Rostropovich, violonchelista ruso de reconocido prestigio internacional, estrenó y editó la *Puneña N° 2, Op. 45*, para violonchelo solo, compuesto en febrero de 1976 por Alberto Ginastera en homenaje a la amistad con el conductor de orquesta, Paul Sacher. (autor, 2019)

Santiago Cañón Valencia, chelista colombiano: Fue responsable del estreno colombiano del *concierto para violonchelo n° 2* con la orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. En el mercado se encuentra su primer disco compacto con obras para violonchelo solo de compositores del siglo XX: Kodaly, Cassado, Ligeti y Ginastera, grabación realizada a los 16 años con el sello profesional 'Atoll' de Nueva Zelanda. La grabación ha recibido las mejores críticas internacionales y fue muy bien calificado y recomendado por la revista 'STRAD' (Olivares Jiménez, 2019)

Nicolas Altstaedt (violoncello) y José Gallardo (piano) interpretan la *Puneña N° 2* de Ginastera, en un momento del primer concierto del ciclo *Ginastera, del nacionalismo al realismo mágico* que tuvo lugar en el auditorio de la Fundación Juan March de Madrid. (Buch, Programa sobre los Ciclos de miércoles, 2017).

Con respecto al compositor peruano Alejandro Núñez Allauca, no se encuentran datos sobre intérpretes destacados. De sus obras, sólo se ha podido encontrar el siguiente video: *Poema a Macchu Picchu*, obra original para chelo y piano ofrecido por los

intérpretes José Quezada (violonchelo) y Louis Lederlé (piano) en el gran Teatro nacional del Perú en 2017. Además del video, es importante referenciar un comentario del propio compositor realizado telefónicamente en marzo de 2019, en el que expresa lo siguiente: “Mi obra *Sonata* para violonchelo y piano fue estrenada en Milán en 1990 por la violonchelista de la orquesta Scala de Milán, Beatrice Pomarico, hermana de un famoso director y compositor y el pianista Marcello Ruta” (Núñez Allauca, 2019)

### **3.5 Códigos sobre la interpretación de la obra**

“La partitura, un sistema de notación a todas luces imperfecto, guarda las intenciones del compositor en forma de códigos simbólicos implícitos con los que el intérprete debe familiarizarse a lo largo de su período de formación”. (Vela González, 2017). Según este artículo la obra musical a través de la partitura representa una codificación por parte del compositor y una decodificación por parte del intérprete para poder llegar al receptor, tomando en cuenta el período en que fue compuesta la obra, lo que implica una especie de reconstrucción histórica, pero también considerando la época contemporánea en que la obra es interpretada y de esta manera darle un significado contemporáneo.

“Es indispensable que el intérprete tome en cuenta también las leyes de ritmo, estilo y forma” (Leimer y Giesecking 1951:35). La labor del intérprete consiste en poder interpretar lo que el compositor quiso plasmar en su obra y al mismo tiempo recrear esta obra por medio de su propia interpretación de acuerdo al estilo sugerido por el compositor quien generalmente indica pautas para ser interpretadas.

El artículo también se refiere a los códigos y señala que existen dos tipos de códigos, uno simbólico escrito y otro simbólico artístico. Ambos códigos se complementan y dependen de fuentes históricas y estéticas. Es necesario que para realizar la construcción de la interpretación se decodifique la partitura que representa al código

simbólico escrito que contiene todos los elementos del lenguaje musical como son las notas, el ritmo, el *tempo*, dinámicas y otras indicaciones lo que deberá ejecutarse a través de un código simbólico artístico que cada intérprete construye por medio de un dominio técnico, estilístico, de formación académica musical y de cultura general.

Se considera por otro lado la partitura y los códigos simbólicos que se encuentran en la misma. El director de orquesta Hans Swarowsky en su libro *Defensa de la obra: Dirección de Orquesta*, señala lo siguiente:

En mis enseñanzas me abstengo de cualquier añadido que haya sido hecho a estas obras por intérpretes, e intento reproducir el espíritu de la época correspondiente, así como la individualidad del Maestro que las creó. Es decir, yo no parto de un estilo personal de ejecutar, sino del estilo personal del creador. (Swarowsky, 1989)

### **3.6 La docencia en la interpretación.**

Es necesario que el maestro de música tenga una preparación integral sobre la técnica del instrumento, los elementos técnicos de la música, los estilos de los compositores a enseñar de cada época, la forma de la obra que serán de ayuda importante para la interpretación para que el instrumentista que se está formando enriquezca sus vivencias musicales y que aprenda a aplicar un análisis musical a la obra que está estudiando por medio de una observación detallada de la partitura.

Las herramientas musicales que aporte el maestro servirán para obtener una interpretación propia respetando en lo posible a la partitura, que viene a ser el objeto intermediario entre lo que coloca el compositor de cada época y el ejecutante quien a su vez tendrá su propia interpretación inteligente que puede ser diferente a la moda de cada época o limitarse a las indicaciones de la partitura. Riemann al respecto opina lo siguiente: “El nombre de artista solo lo merece aquel que, aunque no siendo creador de obras

originales, sabe recrear las de los grandes maestros, por medio de una interpretación inteligente” (Riemann 2005: 103)

El maestro debería enseñar a analizar la partitura desde el punto de vista formal, estilístico e histórico, para lo que no sólo debe revivir lo pasado sino actualizarlo de acuerdo con el momento actual y psicológico del alumno y del medio social.

## CONCLUSIONES

Las composiciones para violonchelo y piano de Alberto Ginastera y Alejandro Núñez Allauca del siglo XX, muestran una tendencia nacionalista, a pesar de que ambos compositores no lo consideren así, ya que ambos manifiestan más bien poseer un estilo personal, cosa que es cierta y se puede apreciar en la particular forma de componer que tiene cada uno de estos compositores, sin embargo, es evidente que desde los títulos *Pampeana n.º 2* de Ginastera y *Poema a Macchu Picchu* de Núñez Allauca, y haciendo un recorrido en las partituras se observan motivos con elementos pentafónicos y ritmos característicos de la geografía tanto pampeana (*malambo*) como andina (*huayno*). Cabe destacar que la proyección universal de las obras de estos dos compositores ha tenido éxito en especial las de Ginastera ya que sus obras han sido interpretadas por destacados violonchelistas, aunque las composiciones en general de Núñez Allauca son reconocidas en muchos países, carece de mayor difusión.

Para conseguir el propósito final que es la interpretación de las obras elegidas en el presente trabajo, se ha considerado respetar en lo posible el mensaje de los autores elegidos, pero tomando en cuenta que es importante considerar también la libertad del intérprete ya que los tiempos cambian en cuanto la comunicación entre intérprete-oyente y los códigos se van modificando dependiendo de fuentes históricas y estéticas.

Habría que señalar como coincidencias entre ambos compositores lo siguiente: ambos se conocieron en Argentina, en el Instituto Di Tella, donde Ginastera fue Director; aunque Núñez Allauca es más joven, tanto él como Ginastera trabajaron sobre temas inspirados en el medio geográfico en que se desarrollaron y viajaron en diferentes épocas a Europa. Ginastera falleció en Suiza en 1983; Núñez Allauca, en 1987 se radicó en Italia y actualmente vive en Suiza.

## ANEXO

### **Entrevista al compositor Alberto Ginastera**

El Doctor y pedagogo Israel Sanchez López manifiesta que recopiló algunas entrevistas en diferentes momentos de su vida sobre el compositor Alberto Ginastera, donde se encuentra el libro de STORNI, Eduardo: Ginastera. Madrid, 1983. Estas selecciones de entrevistas a Ginastera es con el objetivo de reflexionar y compartir las ideas de otros compositores que convivieron con este compositor. (Sánchez López, 2009)

Las entrevistas que se han encontrado son las siguientes:

**Pregunta: ¿Se considera un compositor comprometido con el mundo que le rodea o prefiere aislarse, permanecer al margen de los acontecimientos?**

Respuesta de Ginastera: No creo en el arte comprometido ni en el arte didáctico o ideológico. El único compromiso que debe tener el arte es un compromiso estético. La filosofía busca la razón de las cosas y la esencia del pensamiento humano, la sociología explica las condiciones de la existencia en la sociedad humana. La estética se ocupa de la percepción humana de la belleza. Sólo la última de estas tres ciencias tiene relación con el arte. Yo nunca me encerraría en una torre de marfil. Eso sería para mí una actitud suicida. Pero tampoco me comprometo con la realidad política ni con las modas estéticas. Creo que un compositor debe ser absolutamente libre [...] Hay que acordarse de lo que decía Stravinski o Picasso “Yo no busco, encuentro”. La preocupación del creador no debe ser buscar la novedad por la novedad, sino establecer las líneas de una personalidad y dar el mensaje que el mundo espera de ese creador [...] La ausencia en nuestra época de un rigor lógico y de una disciplina básica en las diferentes ramas del arte da origen a obras percederas. Pero no hay que confundir esas tentativas frustradas con otros tipos de creaciones que justamente caracterizan la música actual, a saber: 1.º) obras de la música

vocal e instrumental cuyas tendencias están basadas en la evolución del lenguaje; 2.º) obras nacidas de la aplicación de nuevos procedimientos tecnológicos [...] Yo no diría que el compositor actual trabaja de espaldas “al pueblo” y divorciado del “público de conciertos”, sino que por ese problema de lenguaje al que me referí antes, la obra de arte puede no ser comprendida en el momento de su aparición, quebrándose la comunicación necesaria entre creador y contemplador. Pero si esa obra posee “impacto emocional”, o sea la capacidad de franquear el marco del razonamiento intelectual y técnico que le es propicio y expresar libremente el pensamiento trascendente del creador, su mensaje será captado. Un ejemplo sorprendente es el de la Consagración de la Primavera.

## **Texto N° 2**

(Nota: téngase en cuenta el tono jocoso de parte de la contestación de Alberto Ginastera, para entender más correctamente todo el discurso)

### **Pregunta: ¿Cree que hay límite entre lo que es y no es música?**

Respuesta de Ginastera: En la actualidad y con las diversas escuelas de vanguardia es muy difícil establecer este límite, porque hoy reina la libertad absoluta. Hay gentes que dicen que romper un piano o tocar un instrumento bajo el agua (¡imaginad la de burbujas que produciría una *prima donna* en artículo mortis al final de una ópera sub acqua!) o hacer representaciones dadaístas con la música es arte musical. Hay gente que lo cree, y la crítica, que se ha equivocado tanto en el pasado juzgando a Stravinski y otros, temía equivocarse nuevamente y, por eso, en muchos casos alientan estas manifestaciones. Creo que tenemos que estar en una situación casi metafísica, esperando que sea el tiempo el que ponga orden en todo esto.

### **Texto N° 3**

A juicio de Eduardo Storni, y también nuestro, Ginastera es un artista que siente que la creación es el resultado de una profunda necesidad espiritual, desligada en principio de un deseo de comunicación o de una mera posición profesional, trata de explicar cómo acontece la obra de arte en su interior, diciendo que:

Ginastera: el mecanismo de composición es un misterio y en cada artista el problema se plantea de manera diferente. En mi caso particular, este advenimiento es el resultado de un despertar de la conciencia artística que se transforma en un acto de percepción sonora. ¿Cómo se llega a esta metamorfosis entre un estado nebuloso y la claridad que da la mente creadora? Aquí es cuando yo acepto la palabra inspiración, tan castigada y embadurnada, pero que para mí representa claramente la solución del problema técnico o estético que agita al creador. ¿Cuál es el detonador que opera aquella mutación? Puede ser una lectura, una vivencia personal, la contemplación de una obra de arte, una meditación teológica, una especulación sobre los temas eternos que conmueven al hombre. Pero esto sólo interesa al artista en la intimidad de su creación y, muchas veces, ni él es consciente de ello.



**Figura N° 1:** Alberto Ginastera, izquierda, con Aurora Nátola y el director Mstislav Rostropovich en 1978. CréditoBoosey & Hawkes (Robin, 2016)

### **Entrevista al compositor Alejandro Núñez Allauca**

A pesar de la dificultad de poder realizar la entrevista directamente, se ha podido obtener la siguiente información a través de conversación telefónica con el compositor Alejandro Núñez Allauca, realizada el día 3 de marzo de 2019.

#### **1.- ¿En qué año empezó sus estudios musicales y cómo se inclinó hacia el estudio de la composición?**

Mis estudios musicales los empecé en Cerro de Pasco. A los nueve años ya tocaba el acordeón al oído y tenía presentaciones en la escuela. Cuando terminé la primaria viajé a Lima donde comencé mis estudios secundarios, y donde tuve tres maestros de música, uno de ellos el maestro de capilla y organista Manuel Saavedra. Otro maestro fue Alberto Flores, quien fue violinista y compositor del himno del colegio, él fue quien me pidió

demostrar mis cualidades en el acordeón. El otro maestro fue César Pacheco, violinista de la sinfónica. Al terminar mis estudios secundarios, el profesor Cabrera me recomendó proseguir mis estudios en el Conservatorio Nacional de Música.

**2.- Tengo conocimiento que usted estudió violonchelo en el conservatorio de música de Lima ¿Qué le motivó o inspiró componer para este instrumento?**

En el Conservatorio Nacional de Música, no había vacante en composición ni en piano por lo que tuve que optar por el contrabajo en la que estuve un año y posteriormente en violonchelo por cuatro años. Mi maestra de chelo fue la profesora Angelina, integrante de la orquesta sinfónica y fundadora de dicha orquesta que se había formado en 1938.

**3.- ¿Cuáles son los estilos y tendencias que usted emplea en sus composiciones para violonchelo?**

Mi estilo en general es personal y cuando compongo no pienso en determinadas tendencias de moda.

**4.- En la época que usted estuvo como becario en el instituto Di Tella ¿qué influencias recibió?**

Yo fui becario en los años 1969-1970 y tuve como maestros a Francisco Kröpfl, Gabriel Brcic y Gerardo Gandini. Las influencias predominantes en el Instituto Di Tella se relacionaba a la música contemporánea y electrónica.

**5.- ¿Me podría hablar un poco de su experiencia en el Instituto Di Tella?**

Mi principal experiencia la tuve con mi *Moto ornamentale e perpetuo*, término que usé para una serie de composiciones en las que se utiliza ornamentos de la tradición barroca, pero como material aleatorio. Esta idea me surgió desde las improvisaciones que realicé con el violonchelo y con el acordeón; esta obra se la dediqué a mi maestro Gerardo Gandini.

**6.-Cuando estuvo en el Instituto Torcuato Di tella ¿recuerda quienes fueron sus compañeros peruanos y argentinos?**

Bueno, en la época que estuve (1969 -1970), yo fui el único peruano becado, y entre los becados latinoamericanos estuvieron los compositores de Argentina: Eduardo Kusnir; José Ramón Maranzano, Bruno D'Astoli, Salvador Ranieri, Jorge Blarduni y Diego Feinstein; de Brasil: Jorge Antunes; de Uruguay: Beatriz Lockhart y León Biriotti; también estuvo el compositor uruguayo-argentino, Ariel Ramírez.

**7.- ¿Qué puede comentar de su relación con el maestro Alberto Ginastera?**

El maestro Ginastera era el director del Instituto Di Tella y tenía una personalidad aristocrática representativa de 1,800. El maestro Ginastera tenía un buen gusto con sus estudiantes becados y cada quince días los invitaba a un restaurante para compartir y socializar.

**8.- ¿Cuál fue la evolución estética de sus obras Sonata para violonchelo y piano dedicada en 1988 a la chelista Aurora Nátola, esposa de Ginastera, y la obra el *Poema a Macchu Picchu*?**

Bueno, tengo una experiencia muy agradable de mi encuentro en Europa con la chelista Aurora Nátola, esposa de Alberto Ginastera, era una mujer muy simpática y excelente música por la que me inspiré en mi *Sonata* para violonchelo y piano y se la dediqué.

Después que falleció Ginastera, yo vivía en Milán y recibí una llamada desde Ginebra de la violonchelista Aurora Nátola y me envió una correspondencia de invitación a su estudio donde se recordaba al maestro Ginastera, la señora Nátola me obsequió muchos discos y partituras de Ginastera. Más adelante dediqué a Aurora Nátola mi *Sonata* para violonchelo y piano y se la envié, a ella le gustó la obra y me agradeció, pero como ya era una persona de avanzada edad, sólo tocaba las obras que conocía de su difunto esposo en ese tiempo.

Mis obras para violonchelo y piano en realidad no las pensé como obras descriptivas ni nacionalistas, más bien son combinaciones de sonidos.

Con respecto a mi *Poema a Macchu a Picchu*, es pentatónico con pasajes modernos de carácter andino y biográfico porque se creó en la ciudad de Cuzco. Mi Sonata más bien es romántica.

Tengo completas mis dos obras para violonchelo y piano

**9.- ¿Usted considera necesario que un músico académico interprete debería manejar elementos interpretativos de la música popular nacional como parte de su formación?**

En general yo practico los dos tipos de música tanto académico como popular y no he tenido problemas en practicar ambos. Improviso en el acordeón motivos de música sacra, folklórica y popular del Cuzco, Cerro de Pasco, Lima y desde muy temprana edad me he dedicado a practicar modelos musicales heterogéneos.

**10.- ¿Qué lenguajes musicales utiliza en sus obras para violonchelo y piano?**

Mi Sonata para violonchelo y piano es una obra de forma sonata clásica-romántica, es tonal. La obra es más bien personalizada.

En cuanto a mi *Poema a Macchu Picchu*, la primera parte uso un ritmo de danza que empieza en el piano y continúa la melodía el violonchelo. En la segunda parte utilizo un ritmo de danza, el huayno. En la mitad de la tercera parte de la obra hay un *glissando* en doble cuerda como acorde sincopado, por lo que es más modernista con carácter andino.

**11.- ¿Qué otras obras importantes, compuso usted para violonchelo?**

Bueno, hice el concierto para violonchelo, pero originalmente lo compuse para fagot, y posteriormente lo transcribí para violonchelo. También compuse un cuarteto de cuerdas y se lo dediqué a Ginastera a quién le entregué personalmente en Ginebra y me felicitó.

Esta obra sólo se tocó una vez en Chile y se sacó una fotocopia de la parte general por lo que lamentablemente no hay *particella*.

**12.- ¿Qué recomienda con respecto a la interpretación de sus obras para violonchelo y piano?**

Tengo completas las dos obras, tengo que editarlas y te las enviaré, entretanto tú ya conoces las obras. También estoy preparando un breve análisis, que también te enviaré.

En cuanto a tu interpretación es muy emocionante apreciar vuestro trabajo. La tecnología nos permite asimismo verlas en acción con vuestros instrumentos. Muy significativo tus magníficos progresos en Violonchelo y a Yvonne que es una maestra en el *pianoforte*.

Vuestro estudio de las piezas va muy bien. Afectuosos saludos para ustedes. Alejandro.



***Figura N° 2: ¿El Alejandro actual?***

Publicado por José Carlos Serván Meza (Serván Meza, 2012)

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Libros**

1. Béhague, G. (2001). *Art Music, The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2ºed.). New York: Ediciones Macmillan.
2. Miranda, R., y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores de México.
3. Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. España: Editorial El argonauta.
4. Suárez Urtubey, F. (1967). *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
5. Swarowsky, H. (1989). *Defensa de la obra. Dirección de Orquesta*. Madrid: Editorial Real Madrid.

### **Ensayo**

6. Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1º ed.). México: Editorial Itaca.

### **Artículos de Revista**

7. Autor desconocido. (octubre 2006). Natalia Gutman. *Desde el Teatro*: Fundación Teatro Nacional Sucre.
8. Grimson, E. (2013). Música y políticas culturales en la Argentina. *Voces en el Fénix*, pp.77-93.
9. Kuss, M. (2013). Ginastera (1916 – 1983). La trayectoria de un método. *Revista Argentina de Musicología*, (14), pp.48-49.
10. Nagore, M. (2004). El análisis musical: Entre el Formalismo y la Hermenéutica. *Músicas del Sur*: Universidad Complutense de Madrid, p. 10.

11. Pérez Rubio, A. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Scielo Analytics*, pp. 121- 210.
12. Petrozzi, C. (2010). Identidades de la música peruana del cambio de milenio. *CIRCOMPER. Volumen 5 (2)*, pp. 43-59.
13. Vela Gonzáles, M. (septiembre-diciembre 2017). Códigos simbólicos de la obra musical: influencia sobre la construcción de la interpretación musical. *Revista musical de Venezuela*, pp. 95-117.
14. Valdano, J. (septiembre 1987). Análisis de Fibris. *Revista Opus*, (15), pp. 42-51.

### **Programa**

15. Buch, E. (abril 2017). Programa sobre los Ciclos de miércoles: “Ginastera, del nacionalismo al realismo mágico”. Fundación Juan March.

### **Documentos de Internet**

16. Carrasco, S., y Rolando. (2017). *El huayno, apuntes sobre su rítmica*. Perú. Recuperado de <http://www.rolandocarrascosegovia.com/index.php/book/el-huayno-apuntes-sobre-su-ritmica/>
17. Iberni, L. (2000). *Aurora Nátola – Ginastera*. El Cultural. Recuperado de <https://elcultural.com/Aurora-Natola-Ginasterra>
18. Llauca Prada, L. (2018). *El arte en el Perú*. Recuperado de <https://www.monografias.com/trabajos65/arte-peru/arte-peru2.shtml#xpopular>
19. Olivares Jiménez, D. (junio 2019). Santiago Cañón – Valencia, entre los mejores de la música clásica mundial. La Cultura es de todos. *Mincultura*. <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Santiago-Ca%C3%B1n-Valencia,-entre-los-mejores-de-la-m%C3%BAsica-cl%C3%A1sica-mundial.aspx>

20. Petrozzi, C. (2011). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: identidades en la diversidad* (tesis doctoral). Infoartes. Recuperado de:  
[www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2016/11/Tesis-Clara-Petrozzi-2009](http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2016/11/Tesis-Clara-Petrozzi-2009)
21. Ponce de León, L. (2017). *Alberto Ginastera, tradición-vanguardia*. Recuperado de  
[www.melomanodigital.com/alberto-ginastera-tradicion-vanguardia/](http://www.melomanodigital.com/alberto-ginastera-tradicion-vanguardia/)
22. Rodríguez, P. (2017). *El país*. Sección de Cultura. Disponible en:  
[https://elpais.com/cultura/2017/10/19/actualidad/1508396842\\_994548.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/19/actualidad/1508396842_994548.html)