

Juan Rosso Richardson
Cristina Cuitiño

Carlos Guastavino y su lenguaje en la guitarra

Análisis desde la perspectiva
de Leonard Meyer

La presente investigación propone relacionar los rasgos de la música criolla rural presentes en la Sonata N°1 para guitarra del compositor argentino Carlos Guastavino, con el lenguaje compositivo escolástico propio del autor, desde la perspectiva analítica del musicólogo Leonard Meyer.

Juan Rosso Richardson es alumno de la Licenciatura en Guitarra de la Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Realizó cursos con Carlos Groismann, Jorge Labanca, Raul Funes, Dolores Costoyas, Stefan Lofvenius, entre otros. Participa en trabajos de investigación acreditados por la Secretaría de Ciencia, Técnica y Postgrado, UNCuyo. Integró el proyecto "Música argentina para guitarra en la segunda mitad del siglo XX". Becado por la Secretaría de Turismo y Cultura de Mendoza para su perfeccionamiento en Buenos Aires. Actualmente prepara su tesina y su examen de graduación con la profesora Cristina Cuitiño.

Cristina Cuitiño es Profesora Titular en la Cátedra de Guitarra de la Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Especialista en Docencia Universitaria por la misma institución. Investigadora Categoría III. Realizó cursos con Graciela Pomponio, Jorge Martínez Zárate, Eduardo Fernández, Miguel Ángel Girollet, Jorge Labanca, Máximo Pujol y Eduardo Isaac. Ha dictado cursos y conferencias en la UNCuyo y las universidades Autónoma de Puebla, Pachelli, Xalapa, UNAM, Zacatecas e Instituto Veracruzano de Cultura, México. Finalizó sus estudios en la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, preparando una tesis sobre la obra para guitarra de Carlos Guastavino.

Introducción

Nos proponemos relacionar los rasgos de la música criolla rural¹ presentes en la *Sonata N°1 para guitarra* del compositor argentino Carlos Guastavino, con el lenguaje compositivo escolástico propio del autor. A tal fin se realizará una enumeración de cada una de las reminiscencias analizando el contexto compositivo en el cual se sitúan. Es importante destacar que no se profundizará sobre el origen o características de dichas reminiscencias debido a que el objetivo del trabajo sólo apunta a profundizar el vínculo entre éstas y el lenguaje compositivo de Guastavino.

Carlos Guastavino nació en Santa Fe en 1912, comenzando sus estudios musicales entre los 4 y 5 años con Esperanta Lothringer. Después continuó su formación sin auxilio docente, hasta 1937 donde trabajó junto a Héctor Ruiz Díaz. Posteriormente fue becado para estudiar en Buenos Aires en el Conservatorio de Música y Arte Escénico, donde conoció a Athos Palma, con quien se perfeccionó.

Según Bernardo Illari² su producción se puede dividir en tres etapas: la primera se caracteriza por la exploración de diversos estilos, modalidades y técnicas compositivas y sus límites se corresponden de manera general con los de la década de 1940. La segunda puede fecharse entre 1951 y 1967, época en la que tomó forma el estilo que habitualmente se considera representativo del compositor. La tercera etapa corresponde a las piezas escritas desde 1967 y puede describirse como un momento de elaboración, donde las piezas “dentro del canon” coexisten con estilos más abstractos o intelectuales. La sonata N°1 para guitarra corresponde a este último período y se encuadra dentro de su modalidad nacionalista

Sonata N°1 para guitarra y la perspectiva analítica de Leonard Meyer

Muchos puntos de vista pueden ser utilizados para establecer una relación entre los rasgos de la música criolla rural argentina y el lenguaje escolástico de Guastavino en *Sonata N°1 para guitarra*. De todos ellos hemos elegido la óptica que

brinda el musicólogo Leonard Meyer en su tratado *Estilo en Música* (2000), ya que consideramos que se trata de la herramienta de análisis más conveniente para este trabajo.

Para situarnos correctamente en la metodología de Meyer, es necesario aclarar algunos conceptos importantes de su terminología, que pasamos a transcribir³:

Estilo: es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones, dentro de un conjunto de constricciones⁴.

Leyes: son constricciones transculturales, universales que pueden ser físicas o psicológicas. Estas últimas son las más importantes. Específicamente, son los principios que rigen la percepción y cognición de los modelos musicales.

Reglas: son intraculturales, no universales. Constituyen el nivel más alto de constricciones estilísticas y el de más alcance. Las reglas especifican los medios materiales permisibles en un estilo musical: por ejemplo, su repertorio de alturas, divisiones de duración (...). Las reglas también establecen las posibilidades y probabilidades de tales medios.

Estrategias: son elecciones compositivas hechas dentro de las posibilidades establecidas por el estilo.

Dialectos: son subestilos que se diferencian porque una serie de compositores emplean (eligen) las mismas o similares reglas y estrategias.

Lenguaje particular: dentro de cualquier dialecto, los compositores individuales tienden a emplear algunas constricciones en vez de otras (...). Aquellas que un compositor reiteradamente selecciona a partir del repertorio más amplio del dialecto definen su lenguaje propio.

Estilo intraopus: mientras que el dialecto tiene que ver con lo que es común a obras de diferentes compositores y el lenguaje particular tiene que ver con lo que es común a diferentes obras del mismo compositor, el estilo intraopus se ocupa de lo que se reproduce dentro de una sola obra.

Una vez vertidos estos conceptos, puede fácilmente deducirse que para el análisis que proponemos se debe prestar especial atención al *estilo intraopus*, ya que no se ha estructurado la tarea a partir de la comparación con otras obras del compositor ni con obras de otros compositores. Se trata del análisis único de la *Sonata N°1 para guitarra sola*, identificando primeramente los rasgos de la música criolla rural y luego analizando el entorno compositivo escolástico de dichos rasgos, desde la perspectiva de Meyer, que hemos introducido brevemente.

Primer movimiento: “Allegro deciso e molto ritmico”

Este movimiento comienza con una introducción (c 1 a 5)⁵ que claramente nos sitúa en la faceta nacionalista de Guastavino, utilizando uno de los recursos favoritos del compositor, que supo volcar en varias obras para piano: la imitación del rasgueo de la guitarra, en este caso correspondiente al acompañamiento de la *vidalita chayera* (Ej. 1).

Si bien el autor supo evitar la obviedad utilizando una muy bien lograda imitación de este rasgueo, ha quedado sujeto a las limitaciones de la constricción elegida. Profundicemos: al imitar esta canción, el autor toma una gran cantidad de características de la misma: la constante alternancia tónica-dominante, de efecto anacrúsico, el ritmo, y la distribución en el registro de la guitarra de dicho ritmo (sin el cual la reminiscencia no sería clara en absoluto). Habiendo volcado todos estos componentes en el segmento, fijó de esta manera los parámetros primarios del mismo (melodía, ritmo, armonía).

Puede decirse que frente a la gran paleta de posibilidades que ofrece el nacionalismo, grandes son las limitaciones que se plantean al elegir una constricción proveniente de este ámbito, debido a que limitan la convivencia con otro tipo de constricciones o estrategias compositivas (especialmente las que influyen en todos los parámetros primarios, como es el caso). Por ejemplo: la constante sucesión armónica de tónica-dominante no podría ser utilizada en una composición dodecafónica. No obstante Guas-

tavino se vale de las posibilidades que le brinda esta reminiscencia.

Luego de esta introducción, da comienzo (c6, con *levare*) al primer tema, que posee la textura de la introducción por estar estructurado en base al contenido motivico de la misma. Otra característica que se hereda de la especie rural es el ritmo armónico (con excepciones) (Ej. 2).

En el segmento final del puente puede verse un buen ejemplo del juego estratégico nacido de la evocación a la *vidalita chayera*. El comienzo tético de esta obra, junto con el movimiento pendular entre dominante y tónica de efecto anacrúsico que continúa al mismo, genera una sensación de segmentación en bloques (por ejemplo desde el comienzo del compás 1 a la primera corchea del compás 2). Guastavino utiliza este recurso para crear un modelo de progresión (agregándole un compás de ampliación, por repetición del segmento final), encadenándolo con otra tonalidad en relación de segunda mayor (c27 a primera corchea de 34), *mibm-fam* (Ej. 3).

Dicha relación caracteriza el movimiento ya que mediante la utilización constante de cadencias evitadas, el compositor se permite repetidamente enlazar tonalidades a esta distancia, en el puente: *lam, solm, fam, MibM*, segundas descendentes (relaciones que Shönberg describiría como indirectas y remotas). En el desarrollo, el cual está estructurado en base a la compactación de motivos del primer y segundo tema y el planteo tonal del puente, utiliza segundas ascendentes: *ReM, MiM, Fa#M, sol sol#m*.

Por otro lado, la permanente relación armónica de tónica y dominante que posee esta imitación de rasgueo, permite un fácil afianzamiento de la tonalidad que se desee abordar, característica que es explotada ampliamente. De esta manera el compositor se permite explorar una gran cantidad de tonalidades en un breve lapso, apoyado en la particularidad perteneciente a la constricción elegida, tomando también de ella el ritmo armónico con el cual es presentada esta figura. Podría decirse que se trata de uno de los puntos de encuentro más importantes entre esta reminiscencia y el estilo del compositor, quien siempre mostró un gran gusto por la *modulación permanente* (se utiliza esta expre-

sión únicamente de manera explicativa) en sus obras instrumentales.

Otra característica de la evocación utilizada es su gran efectividad como fórmula de cierre (por la posibilidad de segmentación en bloques anteriormente explicada), que el compositor aprovecha para concluir el movimiento, interponiendo una cadencia evitada en el final, para eludir caer en la obviedad: C173 a 179, "Allegro" (Ej. 4).

Allegro deciso e molto ritmico ♩ = 80

6ª en Re

f

poco rit. . . .

Ejemplo 1

p

a tempo

sf

Ejemplo 2

Ejemplo 3

Ejemplo 4

La segunda cita a la música criolla rural aparece en el segundo tema (c40). En este caso se trata de la zamba, que si bien posee el mismo compás de la especie anteriormente utilizada (6/8), presenta características marcadamente diferenciadas, tales como el carácter y el uso predominante de la tonalidad mayor (que coincide satisfactoriamente con la tonalidad de la dominante), además del factor motivico temático (Ej. 5).

Ejemplo 5

Acompaña a esta constricción una menor densidad en la textura, que provoca un marcado contraste en relación al planteo musical anterior y permite percibir (incluso al oído no músico) que se trata de una situación diferente.

Los parámetros afectados por esta constricción son:

1. Melodía: la melodía del segundo tema no proviene del ámbito folclórico, aunque está sostenida sobre la textura que le brinda el material de la introducción. En cambio, el segundo tema se construye directamente sobre los elementos rítmico-melódicos de la zamba. Dicho de otra modo, el primer tema se sostiene sobre el material de la música criolla rural y el segundo tema se construye con el material propiamente dicho.

2. Ritmo: utilización permanente del ritmo de la zamba.

3. Textura: aparece como derivado de la distribución de los parámetros anteriores en el registro de alturas.

El contenido rítmico que posee esta danza, representado por la figuración (Ej. 6), es reemplazado por la fórmula (Ej. 7)⁶. Esto brinda una personalidad particular a la constricción, que nace del hecho de evitar el convencionalismo, además de un grado mayor de sofisticación.

Es interesante destacar el juego estratégico planteado en base a la utilización de estas constricciones por parte del autor. Ha planteado dos situaciones diferentes y necesarias en la estructura de la forma sonata: el primer tema y el segundo, cada uno construido sobre los cimientos de las constricciones elegidas, que le otorgan la diferenciación y singularidad a cada tema y protagonizan el juego de contrastes.



Ejemplo 6



Ejemplo 7

Segundo movimiento: "Andante"

Se trata de un movimiento de corte marcadamente nostálgico, cuya introducción utiliza en el final una constricción muy característica del nacionalismo romántico argentino del siglo XIX: *la vidalita*.

Si bien la cita a la especie criolla rural se encuentra en el segmento último de la introducción, puede verse claramente que el material rítmico en la melodía del comienzo es extraído de dicha cita. Este es, principalmente, el rasgo que utiliza Guastavino para crear unidad en este segmen-

to: la primera parte, que posee una textura arpegiada, con una polifonía implícita (corchea con punto-semicorchea en voz superior, semicorcheas en voz inferior) y va desde el comienzo al compás 10⁷ (Ej. 8).

La diferencia en la densidad rítmica podría fácilmente crear un contraste poco satisfactorio con el segmento siguiente de la introducción (c11-16), ya que este último posee una textura claramente homófona (Ej. 9). Esto no sucede debido a que el compositor supo utilizar una característica de la constricción (en este caso, el ritmo) para crear un nexo entre los dos segmentos, que le otorgue unidad. A diferencia del primer movimiento, el segundo no presenta la constricción de manera inmediata, sino que antepone un segmento a la misma, que sirve para introducir el material motívico de la reminiscencia, mostrándonos el rasgo rítmico de su personalidad. Si comparamos entonces los comienzos del “Allegro deciso e molto rítmico” y “Andante” podemos advertir que el compositor utilizó estrategias contrastantes para obtener variedad. Estas son: 1) en el primer movimiento el material de la reminiscencia es presentado de manera directa; en el segundo es preluñado por un segmento que anticipa sus características; 2) en el primer movimiento el material de la introducción sirve de constricción sobre la que se apoya el primer tema; en el segundo la introducción es utilizada para crear contraste con el primer tema.

Andante ♩ = 72

p e dolce, rubato

rallentando poco a poco . . .

f

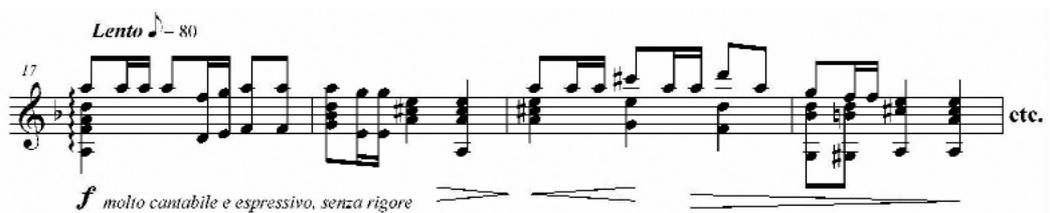
Ejemplo 8



Ejemplo 9

Luego de la introducción explicitada, comienza el primer tema en el cual el compositor utiliza otra constrictión proveniente del ámbito criollo rural, el *estilo* (Ej. 10). Dicha constrictión permite (por sus características) una estrategia diferente al compositor. En los casos anteriores pudimos observar que las reminiscencias fueron utilizadas para lograr momentos diferentes y de esa manera definir la forma. En este movimiento, la forma se ve apoyada sobre una sola constrictión, ya que la introducción no es parte de la estructura formal del movimiento, sólo la enriquece. Esto se hace posible debido a que el estilo posee dos secciones diferenciadas, una de carácter declamatorio (en este caso la primera sección, "Lento") y otra más alegre, que precisamente suele denominarse de esta manera (en este caso la segunda sección), "Poco piú mosso"⁸ (Ej. 11). A esta última el compositor agrega una tercera sección con función reexpositiva en la cual vuelve a presentar el segmento de carácter lento.

El movimiento concluye con el carácter poco piú mosso en un segmento que cumple la función de coda⁹, cambiando el modo utilizado (Rem-ReM) y trabajando con el material de la segunda sección (Ej. 12).



Ejemplo 10



Ejemplo 11

Poco più mosso 96

45 *p* *mf*

47 *doloroso, vibrato* etc.

Ejemplo 12

Tercer movimiento: “Allegro spiritoso”

Este último movimiento, al igual que el primero, está estructurado en base a dos especies rurales, las cuales son utilizadas en su configuración. Un planteo singular se da en cuanto a la sucesión de tonalidades utilizadas, ya que por tratarse de un movimiento de forma sonata resulta muy poco común que el primer tema se encuentre en la tonalidad de la dominante (LAM) (10) (Ej. 13).

Desde el comienzo y hasta el compás 23 inclusive, se puede identificar el primer grupo temático, que evoca claramente a la *chacarera trunca*, aunque recurriendo a la estilización del género para evitar la obviedad: la gran cantidad de síncopas que caracterizan a esta danza son remplazados por silencios (Ej. 14). Además es evidente la eficacia en la construcción del motivo que caracteriza este tema, ya que el mismo aparece de manera casi permanente a lo largo del Allegro con múltiples elaboraciones que no alcanzan a quitarle su personalidad.

Otra característica proveniente de la constrictión es el ritmo armónico, el cual es lento (un acorde cada cuatro compases) en relación al que la obra en general presenta. Esto agrega un punto más que hace a la singularidad del movimiento, creando también un contraste entre el carácter vivo del segmento y la sucesión de funciones armónicas lenta.

En el compás 24 con *levare* comienza el segundo tema, que presenta una clara alusión al *gato*, y a su vez muestra una nueva estrategia por parte del compositor. Los elementos que provienen de esta constrictión conviven con elementos derivados de primer tema, que puede dividirse en dos módulos de dos compases cada uno. Según Mariana Alcaraz (2007), el primer módulo presenta un material completamente nuevo, y el segundo una elaboración del material de la primera constrictión (Ejs. 15 y 16 respectivamente).



Ejemplo 13



Ejemplo 14



Ejemplo 15



Ejemplo 16

A su vez, estos módulos son una estrategia nueva en la obra debido a que el compositor utiliza las diferencias de ritmo y gesto melódico para crear una segmentación de tipo antecedente-consecuente, y no se trata (como suele suceder) de que el consecuente sea una elaboración del antecedente.

Este uso simultáneo de las dos especies criollas rurales sirve a Guastavino para dar unidad al movimiento final, tanto desde el punto de vista intelectual como del auditivo.

Podemos observar a lo largo del recorrido por la obra, la constante de la utilización de las constricciones provenientes del ámbito rural en la configuración de unidades temáticas; de esto puede inferirse que gran parte de la exquisitamente lograda fusión popular-escolástica que esta obra posee, se debe a la solidez que aportan a la sintaxis cada una de las características singulares de las reminiscencias:

1. En el primer movimiento, las dos especies utilizadas crean un contraste necesario para la definición de un primer y segundo tema de una forma sonata (primer tema *vidalita*, segundo *zamba*).

2. En el segundo movimiento el *estilo* es el que define la forma de la pieza, apoyado por su división en dos secciones, grave y alegre.

3. En el tercer movimiento, al igual que en el primero, dos constricciones configuran dos temas singulares (comparándolos con los demás temas de la obra), con la diferencia de que este movimiento posee una mayor unidad, debido a que el desarrollo motivico de el primer elemento (*chacarera trunca*) se encuentra presente en la conformación del segundo tema (*gato*).

Queda clarificada también la influencia que tienen las reminiscencias tanto en la sucesión de acordes (ejemplo del caso es la introducción del primer movimiento), como en el ritmo armónico de dicha sucesión.

A modo de conclusión

Debe tenerse en cuenta entonces, a la hora de abordar el estudio interpretativo-instrumental de esta obra, que además de un simple análisis formal y de organización de las alturas, es necesario profundizar sobre las reminiscencias, y luego volver la mirada hacia la manera en que Guastavino las plasma mediante su técnica compositiva y la forma en que éstas sujetan parámetros de manera más o menos estable en la sonata. Debido a lo expresado es evidente que esta composición no es una obra escolástica que presenta elementos de la música criolla rural a modo de meras citas, sino que son dichos elementos los cimientos sobre los que se construye la obra, condicionando además, la técnica compositiva del compositor.

Es deseo de los autores de este trabajo que no se considere al mismo como un punto separado en el estudio de la obra de Guastavino, sino como un humilde aporte a la continuación de los trabajos ya hechos, hacia la profundización de un repertorio que merece una verdadera exploración para su cabal comprensión.

Notas

1. Música criolla rural, según terminología de Melanie Plesh, 1992.
2. Sociedad General de Autores y Compositores. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid. Voz Guastavino.
3. Hemos optado por transcribir textualmente, aunque de manera resumida, los conceptos de la obra de Meyer, debido a que en este ejemplar se encuentran explicados con suma claridad.
4. Cuando el teórico habla de *constricciones* se refiere a las alternativas de elección que presenta el mundo y el entorno del compositor, que influyen en su creación. Sostiene además que esta elección puede ser consciente o inconsciente.
5. La letra "c" es utilizada para indicar la palabra *compás* en las referencias a segmentos musicales.
6. Según Melanie Plesh.
7. Según análisis musical de Mariana Alcaraz, Proyecto de investigación, FADUNCuyo, 2007, pág. 34.
8. Según Melanie Plesh.
9. Según Mariana Alcaraz.
10. Según Mariana Alcaraz.

Bibliografía

- Cuitiño, Cristina, *Música argentina para guitarra en la segunda mitad del siglo XX. Primera etapa: Carlos Guastavino*. Proyecto de Investigación Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo, 2005-2007.
- Casares Rodocio, Emilio, "Guastavino, Carlos Vicente", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2003.
- Meyer, Leonard B., *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Pirámide, Madrid, 2000.
- Plesh, Melanie, "La obra para guitarra de Carlos Guastavino y el folklore musical argentino: problemas de interpretación" en *La guitarra en la historia*, N° 7, Centro de Documentación musical de Andalucía, Córdoba, España, 1999.
- Plesh, M. y B. Illari, "Las sonatas para guitarra de Carlos Guastavino", en VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia anual de la AAM, Córdoba, 1992.