

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

Título: *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo*

Maestrando: *Enriqueta Loyola*

Director: *Guillermo Scarabino*

Mendoza, setiembre de 2004

INDICE

	Pág.
I- Introducción	2
II- El Nacionalismo musical en la Argentina	
- Su doctrina.	6
- Indicadores del lenguaje nacionalista.....	13
III- El Neoclasicismo	
- Su doctrina.....	20
- Indicadores del lenguaje neoclásico	29
IV- Luis Gianneo	
- Su producción, gravitación y estilo	50
V- Análisis	
- Consideraciones generales	68
- Cuadros analíticos de las obras para piano.....	73
VI- Nacionalismo y Neoclasicismo en Gianneo	
- Indicadores del lenguaje nacionalista.....	172
- Indicadores del lenguaje neoclásico.....	182
VII- Conclusiones	204
VIII- Bibliografía	209

I- Introducción

Este trabajo tiene sus raíces en un Proyecto de Investigación iniciado en 1986 en la Universidad Nacional de Cuyo, dirigido por Guillermo Scarabino y secundado por un grupo de profesoras de la Escuela de Música de la Facultad de Artes, del cual fui parte. El mismo se propuso el estudio de los integrantes del Grupo Renovación cuya actividad se desarrolló entre 1929 y 1944.

Mi campo de trabajo fue el compositor Luis Gianneo y su accionar dentro del Grupo. A partir de entonces quedó latente en mí el interés por profundizar el estudio de la creación de este músico, más allá de esas fronteras, sobre todo porque podía intuir que los recursos extraídos de las obras compuestas durante el periodo en que formó parte del Grupo (1931-1944) no eran transitorios sino estables y que respondían a un firme posicionamiento del artista que, además de un sólido manejo de los medios técnicos poseía firmes convicciones estéticas.

Numerosos escritos dan cuenta de la gravitación que ejerció la figura de Luis Gianneo en el panorama de la música argentina, durante la primera mitad del siglo XX. En su mayoría se trata de trabajos dirigidos a relevar información relacionada con aspectos biográficos y la producción del compositor. En todos ellos la figura de Luis Gianneo resulta relevante en el panorama de la música nacional y en líneas generales, los historiadores lo califican como modelo de honestidad profesional, de solidez compositiva y de vocación de trabajo.

En cuanto al estilo de este compositor, los estudios coinciden en señalar que los recursos de su lenguaje compositivo se enriquecieron paulatinamente hasta conformar un estilo propio que lo distinguió de sus contemporáneos. También hay coincidencias en que sus primeras obras evidencian influencias románticas, impresionistas, y además del género típico popular en boga: el tango. Es sabido que su traslado a Tucumán, producido en 1923, marcó su adhesión al nacionalismo y que en años más, su ingreso al Grupo Renovación impregnó su lenguaje con rasgos de la primera corriente modernista que llegaba al país: el neoclasicismo, para finalmente incursionar por el serialismo.

Los estudios llevados a cabo por Guillermo Scarabino en *El Grupo Renovación (1929-1944)* y *la nueva música en la Argentina del siglo XX* (2000), Pola Suárez Urtubey en *La creación musical en la generación del noventa* (1995), Omar Corrado en *Luis Gianneo-Juan Carlos Paz: Encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX* (1997) y el realizado por el Grupo Ostinato bajo la dirección de la Profesora Dora De Marinis señalan aspectos más contextualizadores. No obstante, ninguno de ellos aborda puntualmente la problemática contenida en esta tesis.

Teniendo en cuenta la accesibilidad de las fuentes se ha decidido circunscribir el campo de estudio a la obra para piano del compositor que además constituye un corpus significativo puesto que involucra aproximadamente un tercio de su producción.

Cabe señalar que su obra no está registrada en un catálogo completo y confiable, por el contrario aparece en distintos listados que presentan falta de correspondencia en títulos, géneros y años de composición. No obstante haber mantenido entrevistas con Celia Gianneo, hija del compositor, no han sido localizadas las partituras de tres composiciones y una de ellas se ha encontrado en forma incompleta.

Por otra parte tampoco resulta sencillo caracterizar el nacionalismo en la música por cuanto sus rasgos no siempre pueden circunscribirse o identificarse con nitidez. Se trata de un complejo proceso que fue afincándose en los lenguajes compositivos de los músicos en forma paulatina, con distintas modalidades y a diferentes ritmos; además, desde la segunda y tercera década del siglo XX aparece mestizado con las primeras corrientes de avanzada que entraron al país. De hecho su instalación generó debates de los que no pudo sustraerse compositor alguno; estuvo en estrecha relación con el problema de la identidad y no dejó afuera a ningún país del continente, colocando en vilo la confrontación entre nacionalismo, americanismo y el internacionalismo.

Semejante situación problemática se presentó al momento de fijar el marco teórico sobre el Neoclasicismo, por cuanto sin bien hay numerosos escritos que refieren a sus rasgos generales, no abordan los recursos de su lenguaje compositivo en forma

exhaustiva. Debió hacerse entonces un relevamiento de los autores que escribieron sobre esta estética, y a partir de él confeccionar un listado de las herramientas compositivas que le son propias. Se consideró punto de partida a Scott Messing por cuanto aborda el fenómeno neoclásico desde sus orígenes hasta su apogeo, referenciando sus alcances e incumbencias.

La producción de Gianneo se desarrolló en esta encrucijada (1912-1959), en la que se debatió por la definición sobre lo propio y lo ajeno o nuevo, determinando una pugna por la ostentación de la mejor o más auténtica manera de hacer nacionalismo, por lo que reseñar el trayecto estilístico de este compositor no resulta tarea fácil. Los recursos propios de una y otra tendencia se superponen y yuxtaponen en el transcurso de sus obras y a lo largo de toda su producción, resultando en ocasiones dificultoso enrolar algunas de sus creaciones en una tendencia determinada.

El trabajo se encuadra en el campo de la Musicología histórica, por cuanto su sustancia y metodología, según señala Guido Adler, apunta a dilucidar las leyes que regulan las teorías de composición de los estilos, superadoras de la instancia biográfica, de eventos o de la mera descripción de obras, confirmando al análisis musical un lugar preeminente dentro de la investigación histórica.

Para facilitar la comprensión, primero se realizará una aproximación al contexto de producción del nacionalismo musical en Argentina en los aspectos considerados relevantes para el trabajo. Seguidamente se presentará los indicadores que permiten reconocer la pertenencia de una obra a esa tendencia, ejemplificando aquellos más significativos en obras de autores paradigmáticos del movimiento. Semejante proceso se seguirá con el neoclasicismo, señalando los postulados de su doctrina, los recursos del lenguaje compositivo que permiten expresarla y ejemplificando indicadores en obras de autores representativos.

La figura de Luis Gianneo será contextualizada en torno a su producción, a su accionar en el campo disciplinar y a su definición estilística. Para ello se incorporará documentos que confirman el compromiso de Gianneo con el debate estético-musical como también su preocupación por la aceptación de nuestra música por parte de comunidades europeas. Se citará correspondencia relevante mantenida por el músico,

reveladora de sus planteos estéticos y de la importante gravitación que ejerció su figura en el panorama de la especialidad. La misma ha sido seleccionada en función de la amplitud y variedad de criterios que pueda aportar, lo singular de su enfoque o también, por ser representativa de ópticas antagónicas de un mismo hecho.

A continuación se abordará el análisis de las obras para piano. El marco teórico escogido se basará en Leonard Mayer, Douglas Green, Wilson Coker, Ian Bent, entre otros, por cuanto sus teorías y enfoques permiten una aproximación a la concepción musicológica de Guido Adler. En esta instancia analítica se implementó una integración multimetódica, siempre dentro del marco referencial de la definición de los estilos.

Primeramente se abordará la totalidad del repertorio, presentando los resultados del análisis en cuadros individuales, lo que permitirá determinar cual fue la producción que adherida a la corriente neoclásica mantuvo rasgos nacionalistas. A partir de esa producción se identificará las herramientas escogidas por el músico para adherir a ambas estéticas, que serán expuestas a través de ejemplos, tomando como referencia los indicadores presentados en los capítulos precedentes. Los pasos cumplidos aproximarán conclusiones acerca de la persistencia o abandono de ciertos patrones compositivos por parte de Luis Gianneo, resultando así este trabajo un aporte a la definición de su estilo.

La selección de contenidos implementada, se corresponde con los criterios propios de la historiografía constructivista por cuanto las búsquedas no sólo se dirigieron a rever lo andado por el compositor, sino a construir un cuerpo de conocimientos que sustentara y corroborara la hipótesis planteada.

II- El Nacionalismo musical en la Argentina

Su doctrina

Paulatinamente, en los países latinoamericanos comenzaron a aflorar los nacionalismos en busca de ese reconocerse a sí mismos y ser reconocidos como tales por los demás. Distintas teorías dan cuenta del advenimiento de este fenómeno. Estos nacionalismos surgieron irremediablemente ligados, directa o indirectamente, a los cambios sustanciales que se operaron en nuestra condición social y por tanto íntimamente relacionados con la sociedad, la cultura y el gobierno.

En el terreno musical uno de esos cambios fue la vuelta a la patria americana de grupos de jóvenes compositores que al emigrar de Europa con el estallido de la primera Guerra, pretendieron promover en sus respectivos países un nacionalismo semejante al que conocieron en el viejo continente, es decir de raíz romántica.

Estos nacionalismos europeos habían sido el resultado de todo un ciclo de maduración social, cultural y de sus propios recursos técnicos para expresarse, puesto que ya contaban con cinco o seis décadas de vida y para entonces estaban dando signos de agotamiento. En cambio, en los países latinoamericanos no se había dado esa continuidad de evolución. En Argentina, a comienzos de siglo, todavía se evidenciaba la necesidad de afianzar el patriotismo por lo que en 1910, año del centenario, hubo una apasionada revisión de la situación del país para intentar afirmar nuestra identidad.

La llegada de estos músicos al país, en su mayoría imbuidos de las técnicas europeas aprendidas principalmente en Francia, Alemania e Italia, colmó las expectativas reinantes en cuanto a hacer música nacional. Éstos, encontraron el camino abierto para demostrar sus destrezas compositivas exacerbando la dosis nacionalista con los recursos que creyeron más convenientes. Desde luego representaron en ese momento el espejo de nuestro país, por lo que contaron con el apoyo del gobierno y entidades oficiales que respaldaban el otorgamiento de becas para el perfeccionamiento de estudios en el extranjero.

Las obras de arte, productos de estos nacionalismos, entrañaron este entorno y fueron promocionadas por críticos y comentaristas como Gastón Talamón quien se desempeñaba como crítico en la revista “Nosotros”. Este movimiento tuvo como entidad representativa y amparadora a la Sociedad Nacional de Música, fundada el 18 de octubre de 1915 por los premios “Europa” de composición André, Boero, Rodríguez y Wilkes, a los que adhirieron como socios fundadores Piaggio, Gaito, López Buchardo, Gil, Ugarte, De Rogatis y otros. (García Muñoz 1988: 149) Con este apoyo, los compositores como también otros intelectuales, se abocaron a producir obras “nacionalistas”, con el consiguiente y casi asegurado éxito.

Esta problemática se presentó en la mayoría de los países latino-americanos; cada cual, con sus caracteres históricos, geográficos y sociales, asumió una postura distinta en relación con la creación musical, aunque en líneas generales el debate se circunscribió a cuánto de lo propio y cuánto de prestado por la técnica europea, podía contener la obra musical.

En nuestro país, reales aportes al movimiento nacionalista, constituyeron los trabajos llevados a cabo hacia fines del siglo XIX en el campo de las letras: *Fausto* de Estanislao del Campo (1879), *Martín Fierro* de José Hernández (1872-1879), *Santos Vega* de Rafael Obligado (1885), *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1884 como novela y para el circo, 1886 para teatro), la ópera *Pampa* de Berutti (1897), sobre libro de Guido Borra, considerada “la expresión más clara del nacimiento de un teatro lírico nacional” (Valenti Ferro 1997: 20).

Por otra parte, la labor de Andrés Chazarreta, iniciada en 1908, aunque sin observar rigor científico, fue registrada en cancioneros de piezas criollas, publicada en sus álbumes de 1916 y 1920, y sostenida con el accionar de su compañía de músicos y bailarines, poniendo de manifiesto

“... elementos positivos..., al interés de los intelectuales y artistas por el nacionalismo musical”. “... Andrés Chazarreta acometió, realizó y llevó hasta sus extremos una empresa de incalculable beneficio para la restauración del espíritu nacional”. (Vega 1981: 152-153)

Sumado a ello, debe mencionarse también la disertación que en 1920, sobre “Música nativa del norte argentino” ofreciera, en el Instituto Popular de Conferencias de Buenos Aires, Manuel Gómez Carrillo, considerada por Vega como “un suceso de gran resonancia en el ambiente del Nacionalismo Musical ... y punto de partida de su gran influencia posterior”. (Ibidem p. 155) El resultado de las investigaciones de Gómez Carrillo consistió en la recopilación de alrededor de doscientas piezas presentadas “... sin el más mínimo retoque” (Ibidem p. 160) por lo que constituyó un aporte valioso para la musicología.

Estos documentos musicales no eran percibidos como legítima expresión nacionalista sino más bien como fenómenos extraños, por lo que correspondió al Nacionalismo Musical su procesamiento y posterior presentación en un estilo de música académica. Los compositores se encontraron entonces ante la perspectiva de disfrazar con ropajes extraños un pasado ajeno a su idiosincrasia.

“... El Nacionalismo Musical nunca fue tradicionalista. No descendió al pueblo sino a tomar sus melodías con la idea de enriquecerlas y elevarlas de acuerdo con una estética y una técnica superiores”. (Ibidem p.161)

Desde luego, tiene su lugar merecido en el camino de la construcción del nacionalismo, el conocido manifiesto de Alberto Williams, quien en 1890 compusiera su *Rancho abandonado*, obra considerada históricamente como el punto de partida del movimiento, basada en la técnica musical francesa y en la inspiración local, tal como lo proclamara su propio autor en *Orígenes del arte musical argentino*.

Fue así que los compositores buscaron afanosamente la manera de expresar lo nacional con los recursos a que pudieron echar mano y afloraron aquellos que trajeron de la Europa franciana, wagneriana, brahmsiana, de la ópera italiana y también del impresionismo, pues fueron los que ellos habían asimilado. Ello explica que nuestro nacionalismo musical constituyera en sus comienzos, una prolongación del romanticismo o post-romanticismo europeo, con aderezo de lo propio tradicional.

Nuestro nacionalismo estuvo más ligado a una intención o voluntad nacionalista que a una auténtica necesidad del ser, fue expresado con cierto desborde de sentimientos,

ligado a la filosofía del éxito a la que se accede a través de la aventura liviana, elegante, rodeada de cierto lujo, bondad ingenua y en ocasiones de un patetismo, siempre superficial. Si la obra era del género puro, un buen virtuosismo sinfónico o solístico, o la inclusión de ritmos de las danzas nacionales más difundidas, asegurarían también el éxito. Su gestación, que respondió a la necesidad de afianzar la identidad y el sentir nacional, no afloró con la naturalidad de los países europeos, consustanciada con sus pasados y conocimientos de sus folklores sino que

“(…) prevaleció la voluntad de unos pocos individuos influyentes en el sentido de ‘crear’ un movimiento de la nada, más que la causalidad motivada por un estado determinado del cuerpo social del país, en su totalidad, o de por lo menos una región del mismo”. (Scarabino 1986: 18)

Las críticas que aparecieron denostando tal estado de la música fueron innumerables. Generalmente provinieron de las generaciones de compositores correspondientes a las primeras vanguardias y a críticos que gravitaron a partir de los años 20 y 30. Entre las más agudas, están las provenientes de Juan Carlos Paz.

“Ni los elementos indígenas ni los derivados del coloniaje han demostrado vitalidad suficiente para resistir las influencias foráneas al punto que sus numerosos cultivadores han optado por una actitud bifronte al utilizarlos: atenerse al aspecto puramente documental, con pretexto de fidelidad al modelo-tendencia arcaizante que conduce inevitablemente al calco o a la falsificación, o por el contrario, inyectar en esos elementos las concepciones armónicas y formalísticas europeas, lo que deriva hacia el “pastiche “ obtenido a base de ritmos primarios y giros pentáfonos, fundidos pintolescamente con recursos que los italianos y los franceses venían cultivando desde ochenta años atrás.” (Paz 1971: 489-490)

.....
“Esta línea de conducta (...) ayudó a perpetuar el estado endémico de muelle conformismo, más o menos suicida, con situaciones culturales y estéticas provenientes de períodos locales e inmediatos de fácil prosperidad material y de escasa inquietud en el campo artístico, lo que ofreció como balance final el culto de la inspiración y no el de la aplicación a la técnica -a la conciencia de oficio- que jamás existió. La música era algo que surgía como por arte de magia y que jamás planteaba a quien la

escribía una suerte de proceso mental estructurador que al menos contribuyera a organizarla o valorizarla en alguna medida”. (Ibidem p. 468)

Paz, en una extensa lista, en la que incluye a Alcorta, Esnaola, Alberdi, Williams, Aguirre, López Buchardo, André, Ugarte, Athos Palma, Gil, Espoile, Boero, Rodríguez R., Drangosch, vuelve a lanzar sus duros ataques en contra de estos nacionalistas por cuanto consideraba que ellos fueron

“(…) quienes cultivaron esa vaga improvisación, sin conducta ni consecuencia positivas, matizada con algunos detalles de importado culteranismo al estilo 1890: ‘pastiche’ entre Chaminade y un pretendido acercamiento a un folklore que nuestro hombre de campo, por supuesto, siempre ignoró”. (Ibidem p. 487)

De todos modos, no podemos ser tan despectivos e igualar en desmedro a todas las obras ni a sus autores. Como en todas las tendencias, hubo algunos frutos que, sin la pretensión de ostentar maestría compositiva, pueden representar dignamente este período que como es lógico pensar, contó con escasos recursos prestados y muy pocos propios o no asimilados para componer obras de envergadura. No debe cargarse todas las tintas en la incapacidad o inoperancia por parte de los compositores sino que tales caracteres afloraron como la resultante lógica de las circunstancias por las que atravesaba la música argentina en ese momento.

Lo cierto es que, a la hora de confrontar las corrientes musicales vigentes hacia la 2da y comienzos de la 3era décadas del siglo XX dentro del panorama internacional, este primer movimiento nacionalista argentino aparece con ciertas debilidades aún en relación a los nacionalismos de otros países americanos. Fue entonces que una vez superada la etapa nacionalista inicial, llamada “nativista” por Orrego Salas (Orrego Salas 1985: 178), los compositores, mejor formados técnicamente, pudieron dar muestras de un lenguaje compositivo desligado de sus respectivos orígenes y ponerlo al servicio de una expresión auténticamente americana.

“Esta profesión de fe americanista se aplica, ... a numerosos compositores de nuestro continente quienes han logrado dar a sus obras un sentido de universalidad

sin traicionar sus raíces americanas". (Cordero 1985: 162-163)

Francisco Curt Lange, es considerado iniciador de este "Americanismo musical"; en distintos medios informativos lanzó, entre 1934 y 1939, una convocatoria abierta en favor de la integración musical continental, que comprendía América del Sur, América Central y América del Norte. En uno de sus escritos dedicados a Domingo Santa Cruz, Lange expresó:

"El Americanismo Musical es aún idea y acción reunidos en un solo hombre que no ha encontrado hasta hoy día la forma ni los medios para que todo este movimiento logre llegar a un cauce lógico, de anchos diques de protección, para evitar un exagerado esfuerzo físico y una tensión llevada a lo máximo por la ausencia total de los aportes materiales".

"Pero el Americanismo, ¿no lo dijimos en nuestras pláticas?, es lucha en medio de los contrastes, de las contradicciones, de la dimensión muchas veces desoladora de un Continente que aún no se ha encontrado a sí mismo". 'Saludo en Ud. a un compañero de lucha que comprendió y estimuló al Americanismo desde sus comienzos'. (Lange en Merino 1998: 9-36)

Lange fundó en Montevideo, el "Instituto Interamericano de Musicología" en 1938, como continuación a la labor de despertar conciencias y establecer lazos entre los creadores musicales, objetivo que se había propuesto con la publicación de su *Boletín Latinoamericano de Música* (1935-1946). Al promediar el año 1940 pasa a Mendoza, para colaborar con Perceval como Jefe del Departamento de Musicología dependiente del recién creado Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo, ámbito desde el que continuó apoyando la problemática americanista, defendida desde la publicación periódica de las revistas de *Estudios Musicales* (1949-1954), de las que era su director.

Hacia mediados del siglo Gilbert Chase sostiene:

"... estamos actualmente en la etapa más dramática y decisiva de la confrontación dialéctica entre el americanismo y el universalismo musical. Es el drama

íntimo y a veces angustioso que se desenvuelve en la conciencia de cada compositor y cuyo proceso dialéctico se desarrolla en su música, ... ora aspirando a una expresión telúrica ..., ora anhelando una expresión universal”. (Chase en Cordero 1985: 162)

Este movimiento musical americanista se vio consolidado pasada la mitad del siglo, cuando un grupo de músicos reunidos en Washington dio cumplimiento a una resolución del “Consejo Interamericano Cultural” y funda el “Centro Interamericano de Música”, transformado posteriormente en el “Consejo Interamericano de Música” (CIDEM) quien lideró los “Festivales Interamericanos de Música de Washington”, promovió la realización de Congresos interamericanos sobre diferentes ramas de la disciplina musical, respaldó la publicación y difusión de obras, incentivó la investigación musicológica y otras actividades tendientes a estimular la creación musical en América.

“Podemos y debemos impulsar este proceso como un reconocimiento, en hechos más que en palabras, al legado de Lange en pro de la integración americana. Para ello debemos empaparnos de su ciclópea voluntad, que transformó su idea del americanismo musical en una realidad tangible. De otra manera, no habría sido nada más que una de las tantas utopías frustradas en su materialización por las fuerzas formidables que, durante el pasado siglo y el actual que ya termina, han impedido la integración efectiva de los americanos”. (Luis Merino, op. cit.)

Indicadores del lenguaje nacionalista

Los rasgos que permiten considerar una obra nacionalista son numerosos. Se presentarán ejemplificados conforme a los siguientes ejes de observación:

1- Sistema de organización de alturas

- Empleo de la modalidad

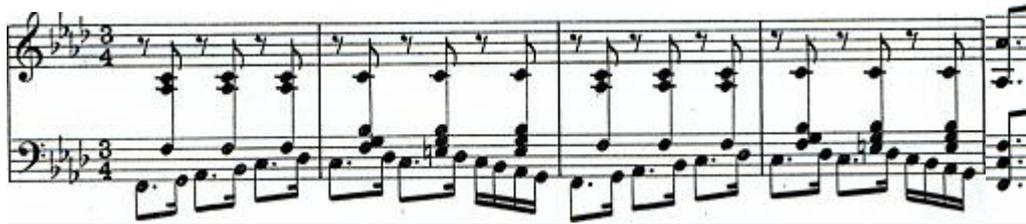
Ejm. II-1



Julián Aguirre. *Triste N°3*, cc.17-21. La eólico.

- Funcionalidad de la armonía. Interrelación de melodía, armonía y morfología.

Ejm. II-2



Julián Aguirre. *Triste N°2*, cc.1-5. Melodía en Fa m armónico. Primera frase. Armonía: I-V-I

2- Aspecto melódico

- Estrechez del ámbito. Movimientos preferentemente por grados conjuntos. Frase concluida en 1ero o 3er grado melódico.

Ejm. II-3



Julián Aguirre. *Triste N° 4*, cc.1-8. Sol m. Ámbito de 5ta: la-mi. Altura centralizada: sib. Final de frase en 3er grado melódico (Sib mayor).

- Melodía doblada en terceras.

Ejm. II-4



Julián Aguirre. *Triste N°1*, cc. 1-4. Sol m. Frase concluida en el 3er grado melódico (sib). Sol eólico (c.1), Sol dórico (c.2), Sol m melódico (cc.3-4).

- Empleo de clímax expresivos. Si bien no es éste un rasgo empleado en exclusividad por el nacionalismo, se encuentra muy frecuentemente en la producción de sus compositores, y en conexión con la tensión dominante-tónica.

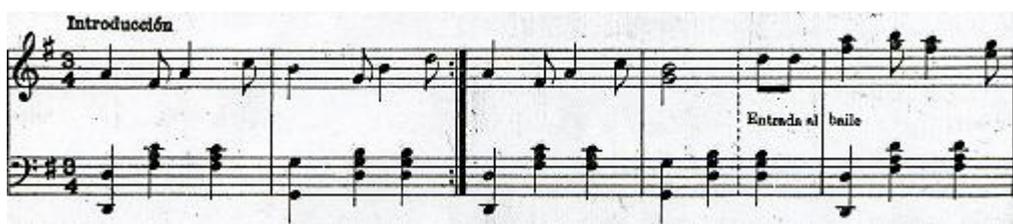
Ejm. II-5



E.M. Casella. *Norteña N°2*, cc. 35-44. I-V de Sib m.

- Cuarto grado melódico ascendido

Ejm. II-6





Andrés Chazarreta. “Primer Álbum Musical Santiagueño” *La Loretana*, Chacarera, cc. 1-12. Sol M (4° grado do#).

3- Aspecto rítmico

Empleo de la hemiola simultánea. Configuraciones melódicas provenientes de danzas locales.

Ejm. II-7



Julián Aguirre. *Gato*, cc. 1-4. Figuración ternaria (m.d.) en un metro binario (m.i.). Primera frase correspondiente a zapateo y zarandeo.

Ejm. II-8



Julián Aguirre. *Huella*, cc. 1-4. Hemiola sucesiva: figuración ternaria (cc.1-2) y binaria (c.3). Patrones métricos de Huella.

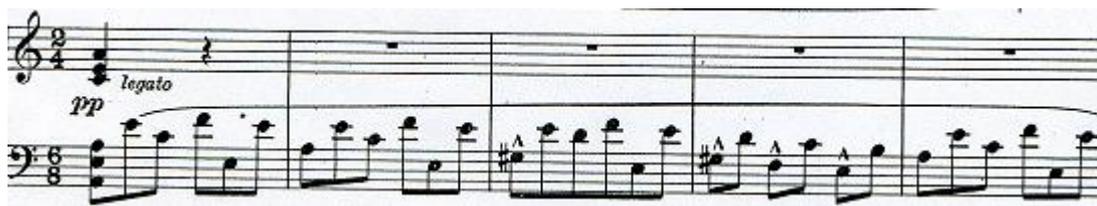
Ejm. II-9



Julián Aguirre. *Aire criollo N°1*, cc. 1-4. Patrón métrico de Milonga.

- Tratamiento *ad libitum* del ritmo. Carácter recitado.

Ejm. II-10



Julián Aguirre. *Triste N°3*, cc. 1-6.

- Empleo de contratiempo en la melodía

Ejm. II-11



Chazarreta. *La Atamisqueña*, cc. 1-4. Contratiempo en melodía.

Ejm. II-12



Aguirre. *Aire criollo N°1*, cc.8-15. Contratiempo en la melodía.

- Empleo de la síncopa en la melodía

Ejm. II-13



Chazarreta. *Triunfo*, cc. 1-4.

4- Estructura formal

Formas escolásticas derivadas de las europeas; predominio de las microformas (música programática); preferencia por sintaxis reexpositivas son algunos de los rasgos empleados con frecuencia en las obras de la tendencia nacionalista.

- Sintaxis propias de danzas folklóricas: frases de 4 compases según la coreografía

Ejm. II-14



Chazarreta. *La Atamisqueña*, cc.13-16. Idem en Ejm. 11.

Ejm. II-15



Chazarreta. *La Atamisqueña*, cc. 28-31.

Ejm. II-16



Chazarreta. *La Loretana*, cc. 5-8.

Ejm. II-17



Chazarreta. *La Loretana*, cc.13-14.

5- Aspecto textural

Melodía acompañada: es éste otro rasgo no exclusivo de la tendencia nacionalista pero sí de empleo muy habitual en sus obras representativas.

Ejm. II-18

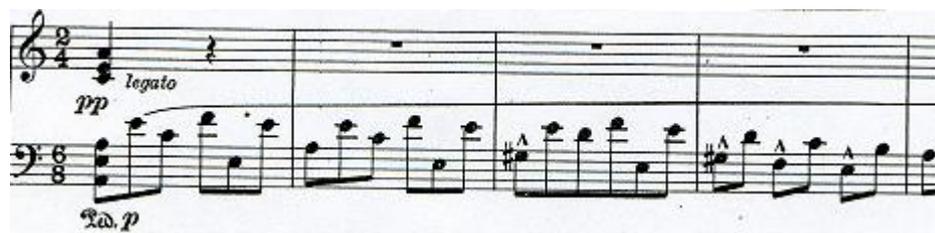


Carlos López Bucharcho. *Canción del carretero*, cc. 18-21.

6- Aspecto fenoménico

- **Efecto percusivo del piano**, evocador de parches; o imitador de aerófonos precoloniales. Imitación del punteado de la guitarra.

Ejm. II-19



Julián Aguirre. *Triste N°3*, cc. 2-6.

Ejm. II-20



Julián Aguirre. *Gato*, cc.1-4.

- Imitación del rasguído de la guitarra

Ejm. II-21



Aguirre. *Huella*, cc.1-4.

III- El Neoclasicismo musical

Su doctrina

Existe un conflicto entre la falta de claridad en el significado del término “neoclasicismo” y su empleo en los estudios de la música del siglo XX; en general es común invocarlo con ausencia de cualquier referencia histórica. Desde ya que su nombre reviste contornos semánticos pero ello no alcanza para determinar la evolución de una estética o estilo musical, motivo por el cual la designación de “neoclásica” fue utilizada para múltiples usos. En un sentido amplio es entendido como rasgo de claridad, objetividad, simplicidad, pureza, refinamiento, lógica constructiva, concisión, sobriedad; y en un sentido más específico, una obra musical es llamada neoclásica si contiene significados que refieren a modelos de una era anterior, a menudo del siglo XVIII. La combinación de estas dos connotaciones tiene que ver con una gran cantidad de música, motivo por el cual el uso del término neoclasicismo es indiscriminado y no presenta precisiones conceptuales para su análisis.

Una referencia histórica sobre los orígenes y desarrollos del término provee sentido y arroja claridad a los problemas de estilo y estética que el mismo provoca. En tal sentido, no resulta suficiente aceptar que el término neo-clásico se emplee en relación a la música de Stravinsky desde *Pulcinella* (1919-20) hasta *The Rake's Progress* (1948-51) tal como aseveran varios tratados de Historia de la Música. ¿Cómo explicamos entonces que algunas obras anteriores de este compositor ruso o de otros compositores, muestren recursos que también responden a la estética neoclásica?

No debe pasar inadvertido que en Francia, después de la guerra Franco-prusiana, aparecieron por primera vez composiciones instrumentales tituladas en el “antiguo estilo”, mirada hacia atrás que llama la atención, por cuanto el país contaba con ricas tradiciones decimonónicas en literatura y en bellas artes. Como durante el siglo XIX, en música, la hegemonía del género instrumental fue germana, ello explica que esa mirada al pasado fuera hecha en Francia y desde la disciplina musical por cuanto allí estaba pendiente la realización de un nacionalismo, el que recién se concretaría en

conexión con una simpatía por el pasado y en manos del Impresionismo. (Messing 1988: 24)

No es común referenciar el Neoclasicismo fuera de Stravinsky y de Francia pero, tampoco debe minimizarse el hecho de que, también en Alemania, hacia 1920, Busoni publicó su primera llamada explícita en pro de un “joven clasicismo”: pedía que

“los resultados de todos los experimentos anteriores se clasificaran, explotaran, dominaran, y se convirtieran en bellas formas duraderas”. [Exigió una] “salida del tematicismo y la restauración de la melodía como principio dominante del movimiento musical y como fuente inspiradora de creación y armonía: en resumen, una vuelta a las más elevadas formas de la polifonía”. (Busoni en Stuskenschmidt 1960: 104)

Finalmente incitó a los compositores a “abandonar el subjetivismo y volver a captar la serenidad de la música absoluta”. (Ibidem)

El término neoclasicismo con relación a la música aparece con frecuencia creciente sólo después de 1900; hacia 1923 *néoclassicisme* era uno tantos *slogans* aplicados a las composiciones por la crítica contemporánea, incluyendo *nouveau classicisme*, *classique*, *objectivisme*, *réalisme* y *style dépouillé*. (Messing, op. cit. p. 13) Fue utilizado por primera vez por Boris de Schloezer en *La nouvelle revue française*, en relación con Stravinsky en la reseña de un concierto realizado en 1923 y organizado por Jean Wiéner. (Ibidem p. 87)

Según opina este mismo autor, es probable que el hecho de considerar el término Neoclasicismo con cierto desprecio por su ambigüedad y frustrante falta de claridad, tal como se hizo en Francia en los primeros años de este siglo XX, haya sido el motivo de su atracción y la razón de su supervivencia. (Ibidem p. 154)

El Movimiento neoclásico adecuó innovación y tradición a la vez que albergó una postura anti-romántica, anti-impresionista y también anti-expresionista, aunque su meta no fue la de eliminar totalmente la expresividad sino más bien redefinirla y

controlarla. Pero, como se ha expresado, hubo composiciones que escritas con anterioridad a la segunda década, como la *Sinfonía Clásica* de Prokofieff (1915-17), o la *Sonatine bureaucratique* de Satie (1917), ya habían mostrado con ingenio, la economía y la alusión a compositores pre-románticos, rasgo característico del neoclasicismo. (Whittall 1980: 104, 105)

“El hecho de que Stravinsky llegara a la tradición occidental como un intruso”, le hizo sentir liberado para cambiar de fuentes estilísticas rápidamente y también para desarrollar concepciones musicales de extrema originalidad. Aunque continuara con sus raíces musicales ligadas a Rusia,

“pudo acercarse a los modelos estilísticos occidentales con cierta neutralidad, tratándolos como si fueran ‘objetos extraños’ que [podían] ser transformados y manipulados ... Por lo tanto, las obras neoclásicas de Stravinsky desarrollan las mismas técnicas estructurales que sus composiciones pertenecientes al periodo ruso”. (Morgan 1999: 194)

“Sólo Stravinsky, tratando la tonalidad como si fuese un idioma arcaico y extranjero, pudo crear un estilo neoclásico genuino y viable ... empleó sin miramientos las relaciones tonales ... desbaratando sus características armónicas y rítmicas y sin pretender crear efectos de nostalgia ni de respetabilidad ... Sus grandes obras neoclásicas de las décadas de 1920 y 1930 no se apoyan en el lenguaje tradicional de la tonalidad, sino que emplean y explotan los elementos de la tonalidad conforme a un ... conjunto de nuevas reglas”. (Rosen 1983: 88)

Hacia la segunda década del siglo XX había dos movimientos

“que pretendían enriquecer y revitalizar el lenguaje musical: la técnica dodecafónica que aseguraba la sujeción del compositor a la creciente autonomía del material musical y el neoclasicismo que pretendía invocar el poder de las fórmulas corrientes”,

tomadas de épocas anteriores. Lo cierto es que ambas direcciones clamaban por un conservadurismo discutido por la opinión pública. (Stuckenschmidt, op. cit. p. 101)

Es común considerar que el neoclasicismo y la música dodecafónica se oponen diametralmente.

“Pero ya hace tiempo que esta oposición no tiene vigencia: no sólo las dos “escuelas” se han acercado, sino que sus diferencias -incluso en su momento álgido de finales de los años veinte-, ya no nos parecen tan significativas. ... Más que opuestos, fueron en realidad movimientos paralelos”. (Rosen, op. cit. p. 89)

Lo cierto es que Schoenberg, aún en obras dodecafónicas, como la *Suite para piano op 25* (1923), se relaciona con los periodos Barroco y Clásico en sus texturas y en sus esbozos formales. Rosen concluye que la invención del serialismo fue exclusivamente un movimiento para hacer resurgir un viejo clasicismo como así también hacer posible uno nuevo. (Ibidem) Ambas eran músicas de formación intelectualista, no hechas para soñar sino para gustar y comprender, postura diametralmente opuesta al romanticismo.

En consecuencia, las obras paradigmáticas del movimiento neoclásico pertenecen al género instrumental, también denominado de música absoluta, ya sea en conformaciones sinfónicas, de cámara o para instrumentos solistas. Entre estos últimos merecen un lugar preeminente aquellas compuestas para piano. Desde luego que para un piano concebido más bien como un instrumento polifónico, mecánico y percusivo, con ricas potencialidades tímbricas y registrales, lo que desafió el ingenio e inventiva de quienes lo adoptaron como interlocutor de sus creaciones. En coincidencia con ello, Juan Carlos Paz entiende que el piano:

“... abandona su carácter orquestal, conferido por los románticos, y a la vez la categoría de instrumento de evocación sonora, a gusto de los impresionistas, y retoma su antigua jerarquía de instrumento polifónico y de doble melodía, o se sujeta a la simple escritura homófona de los compositores pre-clásicos”. (Paz 1971: 232)

En otro orden de cosas, aunque en relación con el contexto del Neoclasicismo, cabe considerar también que hubo otras orientaciones estéticas que acompañaron su movimiento neoclásico con lenguajes compositivos no muy distantes. En Alemania, el clima que prevaleció con la liberal República de Weimar era favorable para la “música cotidiana”. Alentados por las casas editoras los compositores se abocaron a

crear un nuevo público para la música contemporánea. Aficionados, estudiantes y jóvenes comenzaron a cultivar una música sencilla y práctica destinada a un uso en el hogar y en la comunidad. La *Gebrauchsmusik* nació en medio de movimientos juveniles y el deseo ferviente de estimular las actividades colectivas. Músicos como Paul Hindemith, Ernest Krenek, Kurt Weill y Hans Eisler propiciaron recitales con coros de obreros y música para conjuntos instrumentales escritas para jóvenes aficionados. Hindemith decía en 1927: “Los días del componer por componer acaso hayan pasado para siempre”. “Hoy en día, un compositor sólo debe escribir si sabe para qué lo hace”. En su *Suite 1922*, “obra de gangsterismo musical, música de apaches” (Herzfeld 1964: 214), en el V Movimiento (*Ragtime*), indica:

“No tengas en cuenta lo que aprendiste en la clase de piano. No estés pensando si vas a tocar el re sostenido con el cuarto o el sexto dedo. Toca esta pieza a gran velocidad, pero muy ritmada como si fueras una máquina. Considera el piano como una especie muy interesante de instrumento de percusión y obra en consecuencia”. (Machlis 1975: 163)

Parecen ser frases escritas para una pieza de estilo neoclásico; implican, como en el neoclasicismo de Stravinsky, la interpretación mecánica del piano y la concepción de una práctica artesanal de la era prerromántica.

Debe mencionarse además que varios compositores, en la convicción de que el lenguaje tonal había colapsado, mostraron un renovado interés por el folklore, campo que permitió canalizar la creación de nuevos medios para la creación musical, más simples a la vez que más eficaces. Entre ellos, algunos, como Bartók, Kodály, Falla, Szymanowsky y Janacèk, en búsqueda de estas herramientas compositivas, utilizaron danzas y canciones folklóricas, no para incorporarlas como material temático, sino como modelos para su propia invención: *Suite para piano* de Bartók (1916); *Suite de danzas para orquesta* (1923) y *El sombrero de tres picos* de Falla; la *Sinfonietta* de Janacek son ejemplos de ello. (Stuckenschmidt, op. cit. p. 106)

En relación a la impronta conservadora-renovadora del Neoclasicismo Friedrich Herzfeld opina:

“No existe una creación de hoy que no se funde en un ayer. El arte no hereda nada por generación espontánea, todo lo que se hace encierra en sí lo que se había hecho antes”. (Se destruyen parcialmente o) “por poco tiempo los puentes que nos unen con el pasado”. (op. cit. p. 181)

“La tradición y el progreso no son incompatibles... La tradición sin el progreso conduce a la repetición de lo ya dicho; el progreso sin tradición conduce al caos. La eterna misión del Arte es sentir lo pasado desde la actualidad y convertirlo en el futuro”. (Ibidem p. 182)

No se trata de abandonar la actualidad para echarnos en brazos del pasado sino de revivir lo pasado desde el punto de vista actual. Stravinsky afirma:

“La auténtica tradición no es testimonio de un pasado cerrado, sino una fuerza viva que estimula lo presente y lo alecciona ... Hay que partir de una tradición para poder hacer algo nuevo”. (Stravinsky en Herzfeld, op. cit. p. 182)

Siguiendo esa línea de pensamiento, además de admitir que los primeros pasos del Neoclasicismo fueron dados por músicos franceses y de reconocer que los lenguajes del Neoclasicismo distan en gran medida de parecerse al del Impresionismo, debe reconocerse que Debussy, en la última etapa de su vida no sólo simpatiza con las piezas que reverencian el “viejo estilo”: *Homenaje a Haydn* (1909), *Sonata vlc y pf* (1915), *Sonata fl, vla y arp* (1915), *Sonata pf y vln* (1916-17), sino que él mismo acusa influencias de Satie y esa “objetividad francesa” por ejemplo en su *Preludio General Lavine Eccentric* (1913).

No podrá sostenerse jamás que Debussy hizo Neoclasicismo, pero sí que sintió los embates de la época que lo gestó. Así lo demuestran algunas frases extraídas de correspondencias dirigidas por el compositor a Jacques Durand en las que plasma sus dudas respecto a su música. Junio de 1916:

“No tengo afición ni recreo alguno fuera de la música. Esto no importaría si escribiera mucho; pero expresar una cabeza vacía es irrespetuoso”. (Debussy en Lockpeiser 1959: 107)

En octubre del mismo 1916, después de haber recibido una visita con quien conversó sobre su obra, nuevamente Debussy expresaba:

“Me hizo arrepentir por un momento de haber escrito una sonata (la de vln y pf) y me hizo dudar de mi propia escritura ... este incidente me inquietó mucho. Es sumamente significativo, y ya no me sorprendería la falta de comprensión con que tropieza mi música... Me asusté.... Nunca debí pretender ganarme la vida con la música”. (Ibidem p. 107-108)

A Robert Godet (periodista suizo y amigo íntimo de Debussy) se dirige en marzo de 1917 señalando:

“No se queje si ya no le escribo sobre mis planes. No hay por qué lamentarse si la música me abandona. No puedo evitarlo. Y nunca he obligado a nadie a quererme”. (Ibidem p. 108)

Con posterioridad al estreno de *Pelleas* (tercer periodo, desde 1902), el crítico Gastón Carraud expresó en el diario *Minerva*:

“M. Debussy es realmente un compositor clásico. No hablo paradójicamente. Después del desenfrenado romanticismo en el que había caído la música, tiene la lucidez, el tacto, el dominio y el sentido de la proporción que caracteriza a los compositores clásicos. Tiene la misma emoción controlada que ellos, su encanto y dignidad de expresión, su desdén por el énfasis, la exageración y el mero efecto”. (Ibidem p. 87)

Finalmente, y sólo a efectos de establecer paralelos con las otras artes, cabe recordar que, además de relacionarse el término “neoclásico” con el arte que, en arquitectura, pintura y escultura, se dio a fines del siglo XVIII y principios del XIX, y que a su vez coincidió con el periodo clásico vienés de la música, también fue aplicado al trabajo realizado hacia 1920 por pintores como Picasso y Matisse. (Whittall, op. cit. p.104-105)

Pero también en el campo de las artes plásticas, los estilos relacionados con el clasicismo son demasiados y revisten contornos vagos e indefinidos. “Lo que permite usarlo refiriéndose a muy diversas realidades, que tienen sin embargo entre ellas un

denominador común justificante del abuso”. Como en la música, presenta aparentemente rasgos claros y unívocos, pero cuando “se quiere bajar a la individualización real, encuentra que está manejando un vocablo ambiguo”. (Sobrón 1983: 2)

En el mismo campo, Paolo Portoghesi sostiene que este estilo neoclásico, (como en música) va mucho más allá de la simple imitación de las reglas y fórmulas que rigen un estilo pasado.

“Podría, casi, afirmarse lo contrario: que con él se inicia una verdadera relación crítica entre la cultura europea y la herencia clásica, dado que, por primera vez, los instrumentos del análisis científico permiten iniciar un inventario sistemático y descubrir, en consecuencia, las íntimas contradicciones y la dimensión histórica”. (Ibidem p. 10)

El Neoclasicismo musical, ya consolidado en Europa, llegó a Argentina como horizonte promisorio para quienes arriesgaran su adhesión. Los primeros en adoptarlo fueron los integrantes del Grupo Renovación quienes pronto se constituyeron en referentes de la nueva estética. No se trató de una simple adopción del modelo europeo sino de una “apropiación operacional de ese estilo como una reserva técnica y simbólica de uso múltiple”. (Corrado on line 2002).

“Dado que los modelos no fueron aquí solamente las obras clásicas o barrocas sino también aquellas ya neoclásicas, el objeto “primero” se multiplicó en un juego de espejos que contribuyó a dar a esta música su perfil particular. En tanto que diálogo del presente con la tradición de la música europea, el Neoclasicismo representaba tanto la posibilidad de inserción imaginaria en la continuidad de un pasado prestigioso, como la reescritura –detallada- de ese pasado desde el exterior”. (Corrado Ibidem)

Constituyó un desafío para quienes lo adoptaron por cuanto el dominio de su lenguaje fue posible sólo para quienes ostentaban una madurez técnica, lejana en adquisición o inalcanzable para muchos. En consecuencia, como expresa Corrado,

representó para los compositores “un factor de distinción” que les permitió un posicionamiento en el campo musical y cultural.

Este Neoclasicismo permitió a los compositores un abordaje al folklore local en continuidad con las búsquedas de una música nacional, sin tener que echar mano al cuestionado nacionalismo postromántico precedente. La objetividad que impregnó este nuevo lenguaje fue “un medio de escapar a la interpretación emocional del discurso nacionalista”. (Ibidem)

Indicadores del lenguaje neoclásico

La cantidad y diversidad de herramientas que despliega el lenguaje neoclásico es tal, que resulta a veces dificultoso deslindar los diferentes aspectos mencionados en los ejes de observación, confluyendo en un mismo ejemplo, rasgos correspondientes a varios de ellos. Los ejes de observación serán los siguientes:

1- Sistema de organización de alturas.

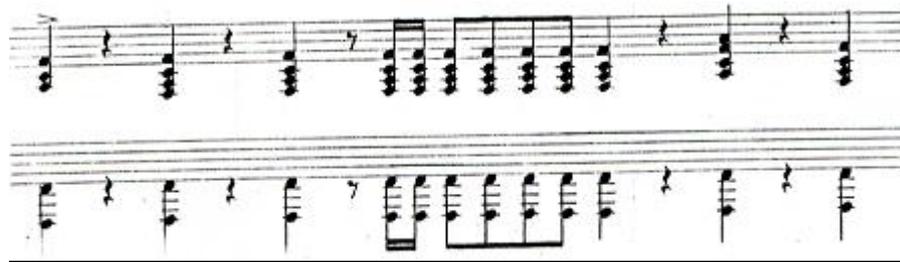
- **Lenguaje tonal depurado de cromatismo.** Las relaciones tónica-dominante abandonan su fuerza funcional a favor de un conjunto de nuevas reglas, en ocasiones irónicas.

Ejm. III-1

Arrêt
Plus lent
p Pour charmer le gibier
(To charm the victim)

Satie. *Podophthalma* N°3 de "Embriones disecados". Armonía elemental de V-I de Do M.

Ejm. III-2



Satie. Idem anterior. Insistencia irónica en I-V-I grados de Fa M.

- **Estilo intencionalmente sencillo:** una única idea (monotematismo) y la tonalidad de Do mayor.

Ejm. III-3



Ravel. *Bolero* (Transcripción para piano), cc. 1-7.

Ejm.III-4



Stravinsky: Nº1 de *Los cinco dedos*, cc. 1-11. Do mayor.

- Empleo del intervalo como célula generadora de una obra.

Ejm. III-5

144* *p* (2nd) (sempre simile)

Bartók. *Mikrokosmos N°144*, cc.1-6. Empleo de intervalos de 2da y 7ma, mayores y menores como generadores de la obra.

- **Politonalidad:** las tonalidades se superponen, no como un resultado de progresiones armónicas sino que, mientras una voz hace la melodía en una tonalidad, las otras se mueven independientemente en ritmo, motivo y direccionalidad.

Ejm: III-6

Milhaud. *Le boeuf* ...cc. 458-460. Son 4 voces que hacen la melodía en 3 tonalidades diferentes: Pf. 2 (m.i.) en ReM; (m.d.) en SibM; Pf. 1 en Fa#M.

Ejm. III-7

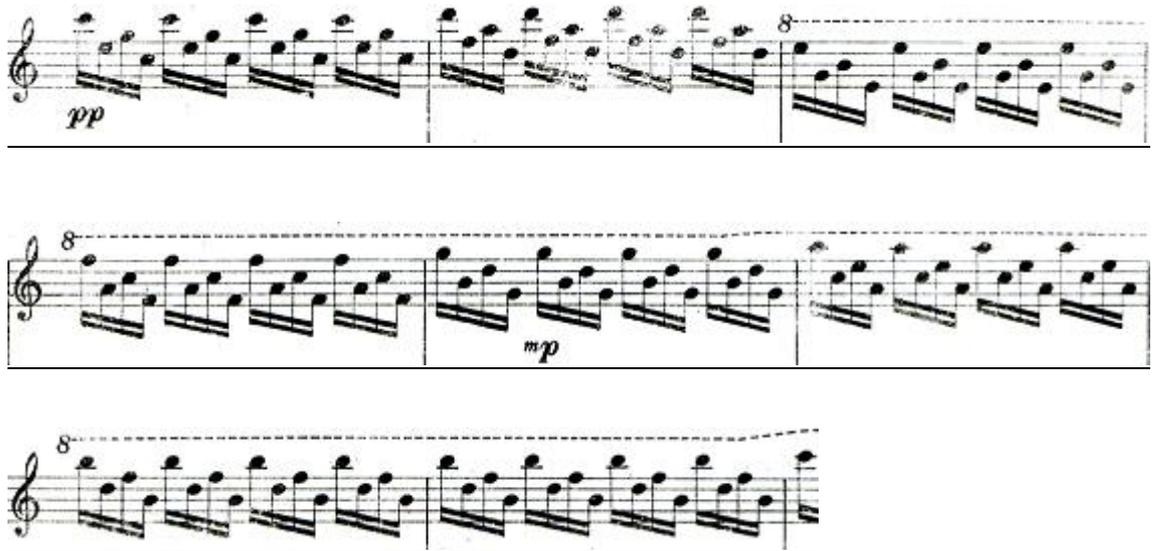
Milhaud: *Le boeuf sur le toit* (Transcripción para dos pianos), cc. 21-32. Es tonalidad “ensuciada”, que se percibe como politonalidad. El Pf. 2 hace la melodía en Do m (desde c.25), el Pf. 1 (desde c.25) despliega tríadas menores que ascienden cromáticamente.

- **Uso de la “polaridad” como principio organizador tonal:** dependencia de la tríada utilizada como medio de articulación más bien que como recurso tonal clásico. Centros tonales establecidos por aseveración: la repetición, el ostinato, el pedal o movimientos direccionales.

Ejm. III-8

Bartók. *Mikrokosmos N°120*, cc.1-4. Construcción sobre tríadas. Polaridad en DoM. Cad.débil.

Ejm. III-9



Prokofieff. *Preludio en Do*, cc. 16-24 (m.d.). Tonalidad de Do M aseverada por el movimiento ascendente de la escala de do (semicorcheas más agudas de cada compás). Técnica de toccata. Diseño similar al bajo albertino.

- **Pandiatonismo:** libre uso de grados diatónicos disonantes. Nueva libertad con la que se combinan armónica y contrapuntísticamente las siete notas. Preferencia por el moderado (o nulo) empleo de alteraciones. Afinidad por la tonalidad de do M. Escasas indicaciones de la dinámica.

Ejm. III-10



Stravinsky. *Tres movimientos de Petrouchka* "Danza Rusa", cc.1-8.

- **Bicordes o biarmonías:** estructuras triádicas superpuestas, diferenciadas por sus respectivas tonalidades.

Ejm. III-11



Milhaud. *Le boeuf...*, cc.264-268. Piano 2 c. 265 tríada de Sib M (m.i.) y Re M (m.d.), c.268 cuatría de FaM (V de Sib) (m.i.) y tríada de ReM (m.d.).

Ejm. III-12



Stravinsky: *Petrouchka*, c.263. Tríada de LaM (m.d.) y MibM (m.i.) con 6ta agregada.

Ejm. III-13



Stravinsky. *Petrouchka*, cc.107-109. Tríada DoM (cl. 1) y SolbM (cl.2).

Ejm. III-14



Bartók. *Mikrokosmos N°143*, cc. 20-22. La M y m (m.d.); Tríadas de Fa#m y M (m.i.).

Ejm. III-15

1.2.3.4.
Cor.
5.6.7.8.
Viol. 2.
Viola
Cello
Bassi

f sempre
f sempre
arco (non div.)
(non div.) *sempre stacc.*
f arco (non div.) *sempre stacc.*
f arco (non div.) *sempre stacc.*
f arco (non div.) *sempre stacc.*
sempre stacc.

Stravinsky. *Consagración*, “Augurios de primavera” Cornos y Cuerdas: cc.1-3. Tríada sobre Fab (Cb. y Vlc.), cuatrida sobre Mib (Vla. Y Vln.). En c.3 se agrega en Tpa. cuatrida sobre Mib y Tríada sobre Fab.

- **Tonalidad ambigua.** Cadencias débiles.

Ejm. III-16

p e legatissimo
stacc.

Stravinsky. *Sonata para piano*, cc. 1-12. Ambigüedad tonal. Centro débil en c.12: Do M sin 3era.

Ejm. III-17

The image shows two systems of musical notation for Ejm. III-17. The first system consists of two staves: a treble staff with a piano (p) dynamic marking and a bass staff. The second system also consists of two staves, with a piano (p) dynamic marking in the bass staff. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement, characteristic of Stravinsky's style.

Stravinsky. *Serenata en La*, cc. 1-8. Ambigüedad tonal, aún con el centro en La (c.6).

2- Aspecto melódico

- **Frases diatónicas, sin adornos;** simplicidad, claridad y pureza de la línea melódica. Construcción “aditiva”: patrones melódicos que ganan sentido de movimiento al ser constantemente reinterpretados en cambiantes disposiciones (melódicas, de acento, ritmo y metro). Técnica de transformaciones melódica. Escasa indicación de la dinámica. Tonalidad expandida, modalidad e incluso atonalidad y bitonalidad. Progresiones armónicas estáticas, no se dirigen a un centro, sólo marcan una oscilación o movimiento reiterativo.

Ejm. III-18

The image shows two systems of musical notation for Ejm. III-18. The first system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The second system also consists of two staves. The music features a prominent melodic line in the treble staff and a more rhythmic bass line. Dynamics like piano (p) and accents (>) are used throughout.



Bartók. *Mikrokosmos N°142*, cc. 6-25. Melodía de ámbito estrecho (m.d.) solb-dob en diferentes transformaciones motívicas.

- **Empleo de la modalidad:** incluye la pentatonía.

Ejm. III-19



Debussy. *Bruyères*, cc.1-3. 1º modo pentatónico: mib-fa-sol-sib-do.

- **Patrón de repetición cíclica:** (oscilación cromática) que gira alrededor de una altura. Centralización de sonidos o intervalos por repetición. Heterometría.

Ejm. III-20



Bartók. *Mikrokosmos N°140*, cc. 5-12. (centralización por reiteración: cc.7-12 del re en m.d.; cc.1-12 del la en m.i.). Oscilación cromática en voz intermedia (sib-si-do-do#-do-si-sib-si-do-do#-do-si-la-si-sib), etc.

- **Movimientos direccionales no funcionales:** riqueza de escalas, incluyendo la diatónica, la de tonos enteros, la octatónica, y la cromática en una nueva y flexible amalgama estilística. Énfasis en la direccionalidad del movimiento, propia del ingenio seco, intelectual.

Ejm. III-21

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system features a treble staff with a series of chords and a bass staff with a chromatic line. The second system continues this pattern with more complex chromatic textures in both hands.

Milhaud. *Le boeuf...*, cc. 69-79. Movimientos cromáticos descendentes y ascendentes dentro de un intervalo de quinta (sol-do#, lab-re, do#-sol, etc. en de 7mas paralelas).

Ejm. III-22

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system has a treble staff with rests and a bass staff with a chromatic line. The second system shows both hands with ascending triads. A dynamic marking of *pp* *desenv* is present in the first system.

Milhaud. *Le boeuf...*, cc.25-32. Piano 1. Ambas manos despliegan acordes de triadas enoras que ascienden cromáticamente determinando escalas cromáticas. Desde do# en negras y desde la en  (m.d.); desde fa # negra (m.i.).

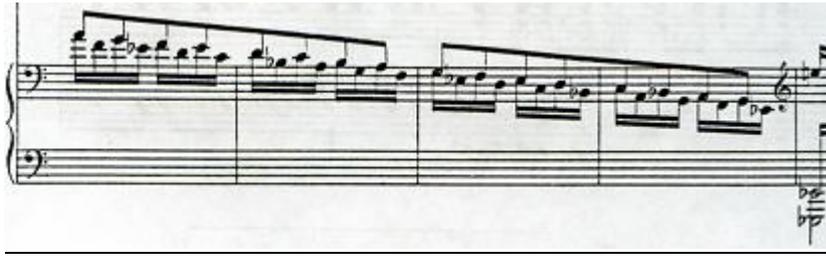
Ejm. III-23

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system has a treble staff with a chromatic scale and a bass staff with a chromatic line. The second system continues the chromatic movement. A dynamic marking of *pp* is present in the first system.

Milhaud. *Le boeuf...*, cc.118-122. Piano 1. Escala cromática desde fa# negra (m.d.) y motivo ascendente de 5ta (do#-sol#) y de 6ta (do#-la#).

Ejm. III-24

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system has a treble staff with a chromatic scale and a bass staff with a chromatic line. The second system continues the chromatic movement. Dynamic markings of *m. d.* and *mf* are present.



Milhaud. *Le boeuf...*, cc. 255-263. Piano 2. Escala diatónica ascendente y descendente desde Fa mixolidio en semicorcheas y desde Re frigio en ♩, en un diseño de terceras quebradas.

Ejm. III-25



Poulenc. *Toccata*, cc. 57-59. Escala diatónica La eólico (m.i.) en diseño de segundas quebradas.

Ejm. III-26



Bartók. *Mikrokosmos n°109*, cc.1-4. Escala octatónica: mib-fa-solb-sol#-la-si-do-re-mib

- Patrón melódico que comienza en distintas partes del compás, voces o timbres.

Los acentos quedan desplazados en el metro. Determinan un contrapunto imitativo.

Melodía sobre técnica instrumental con intervalos más amplios y un registro más extenso. Empleo del ostinato como artificio melódico

Ejm. III-27



Bartók. *Mikrokosmos N°143*, cc. 1-3. Motivo: reb-mib-lab-sib.

Ejm. III-28

Webern. *Cinco piezas para cuarteto de cuerda*, cc.1-4. (Vln. 1 y Vln. 2). Motivo desplazado en el metro y en la acentuación.

- **Desplazamientos de altura o registro** en la melodía o en el acompañamiento.

Ejm. III-29

Milhaud. N°3 de *Trois Rag Caprices*, cc. 1-3.
En m.d. el motivo (fa-mi-sol-fa-sol-mi-fa),
aparentemente dentro del ámbito de 3era (mi-sol),
se despliega en dos octavas.

Ejm. III-30

Milhaud. N°1 de *Trois Rag Caprices*, cc. 61-64. (m.i.) Desplazamientos de registro en el acompañamiento. El motivo (sib-do-re-do) se despliega en dos octavas.

- **Mutilación de materiales:** para lograr una sensación de finalidad. Procesos liquidatorios.

Ejm. III-31



Bartók. *Mikrokosmos N°149*, cc. 54-64.

3- Aspecto rítmico y métrico

- **Organización cambiante de ritmos y acentos.** Rítmica constante, motórica. Técnica de transformaciones de patrones rítmicos. Espesamiento de la línea en *faux bourdon*, aún en intervallos disonantes. Textura homorrítmica.

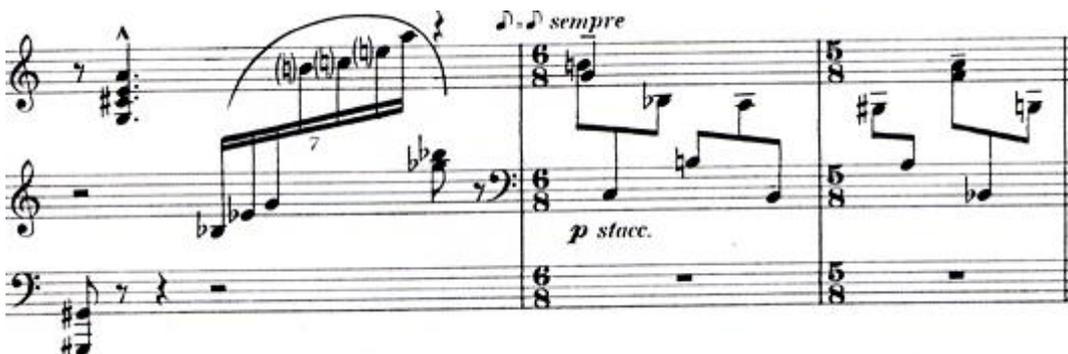
Ejm. III-32



Stravinsky. *Tres movimientos de Petrouchka*, cc. 1-8. Melodía en Mi frigio (voz más aguda) con transformaciones rítmicas y melódicas del motivo

- **Heterometría:** cambio de metro para provocar tensión rítmica. El ritmo, como la melodía, es sometido a transformaciones o manipulaciones aún en especies cuyo patrón rítmico es estable.

Ejm. III-33



Stravinsky. *Piano Rag Music*, cc. 4-9.

4- Aspecto textural : Paralelismos de quintas

Ejm. III-34

Poulenc. *Toccata*, cc.1-6. Renacimiento de formas barrocas: Toccata.

- Paralelismos de sextas y octavas

Ejm. III-35



Stravinsky. *Galop* de “Cinco piezas fáciles”, cc. 1-12. Melodía doblada en 6tas (pf.2); ostinato en 5tas (pf.2); melodía doblada en 8vas (pf.1).

- **Formaciones cuartales:** los acordes, junto a grupo de notas y líneas, se combinan en una trama de polifonía libremente movable.

Ejm. III-36



Hindemith. *Ragtime*, N°5 de “Suite 1922”, cc. 94-100.

- **Polifonía implícita.** Escritura pianística con textura derivada del estilo clavecinístico del siglo XVIII. Disposición de las voces que permite claridad, línea transparente, escritura contrapuntística.

Ejm. III-37



The image shows a musical score for Ejm. III-37. It consists of two staves: a piano part on the bottom and a violin part on the top. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with various ornaments and trills. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Poulenc. *Toccata*, cc. 12-14.

- **Ampliación del *faux bourdon*:** al plano disonante, en armonías de novenas, undécimas, decimoterceras mayores y menores.

Ejm. III-38



The image shows a musical score for Ejm. III-38. It consists of two staves: a piano part on the bottom and a violin part on the top. The piano part features a complex, dissonant accompaniment with many notes. The violin part has a melodic line with various ornaments and trills. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Milhaud. N°1 de *Trois Rag Caprices*, cc. 65-68.

- **Empleo de *ostinati*:** en función de acompañamiento, rítmicamente independientes de la línea melódica. Determina un contrapunto disonante marcado por su claridad, impulsado por flexibles ritmos motores e interjuego de las diferentes líneas que permite la diferenciación de planos.

Ejm. III-39



The image shows a musical score for Ejm. III-39. It consists of two staves: a piano part on the bottom and a violin part on the top. The piano part features a complex, dissonant accompaniment with many notes. The violin part has a melodic line with various ornaments and trills. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.



Milhaud: *Le boeuf...*, cc285-294 y continúa hasta c. 309. El ostinato en negras (sib-fa-do-fa), en (m.i.) de Pf.2, en función de acompañamiento, se mueve libremente determinando un contrapunto de cuatro voces independientes.

Ejm. III-40

Milhaud: *Le boeuf...*, cc. 426-437. Ostinato de m.d. en Pf. 2, con motivo de dos compases, en libre contrapunto con la línea melódica, de m.d. en Pf. 1, y la escala cromática de m.i. en Pf. 2: (re-re#-mi-mi#-fa#-sol-sol#-la-la#-si.si#-do#).

- **Carácter rudo y áspero, mecánico, desentimentalizado.** Acordes con carácter percusivo. Concepción de la disonancia expuesta en lugar de la “esfumada” del impresionismo.

Ejm. III-41

The image shows two systems of musical notation for Bartók's Mikrokosmos N°146. The first system is a single staff in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It contains a steady, percussive accompaniment of eighth notes in the left hand, with dynamics *f* and *p*. The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *sf*. The lower staff continues the percussive accompaniment from the first system.

Bartók. *Mikrokosmos N°146*, cc. 1-11. Sonoridad percusiva de la (m.i.) Ostinato uniforme.

- **Texturas homorrítmicas.** Aparentemente uniforme con pequeños contrastes motivicos, dinámicos, registrales, de figuración. Prescendencia de lo sensual.

Ejm. III-42

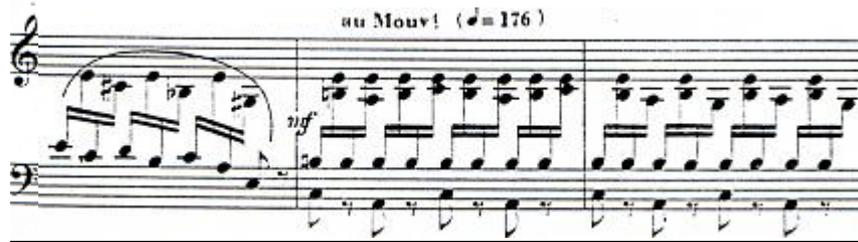
The image shows two systems of musical notation for Hindemith's Ragtime, N°5 of "Suite 1922". The first system consists of two staves, treble and bass clef, with a 2/4 time signature. It features a complex, rhythmic texture with many accidentals and dynamic markings. The second system continues the piece with similar complexity and rhythmic intensity.

Hindemith. *Ragtime*, N°5 de "Suite 1922", cc. 108-116.

5- Carácter. Aspecto fenoménico

- **Movimientos de toccata.** Moto perpetuo; carácter gimnástico; tímbrica clara y brillante, de color sobrio y definido.

Ejm. III-43



Poulenc. *Toccata*, cc. 7-10. Carácter de toccata.

- Carácter percusivo del piano

Ejm. III-44



Bartók. *Allegro barbaro*, cc. 1-5.

Ejm. III-45



Bartók. *Sonata para 2 pianos y percusión*, cc. 35-37. Partitura de 2 Pf.

5- Inspiración temática

- Preferencia por temáticas infantiles.

Ejm. III-46

Un poco più lento, $\text{♩} = 84$
mf

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Un poco più lento' with a quarter note equal to 84 beats. The dynamic is 'mf'. The music consists of a simple, repetitive melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice.

Bartók. *Mikrokosmos N°106*, “Canción infantil”, cc. 9-16. Bitonalidad: Mi M (m.d.), Do M (m.i.).

- Inspiración en tipos musicales del ámbito popular

Ejm. III-47

tutte le due voci con molta espressione, sempre legato

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Un poco più lento'. The music consists of a simple, repetitive melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice.

Bartók. *Mikrokosmos N°100*, “Canción en estilo popular”, cc. 1-4.

- **Inspiración en temas de raíz ciudadana o rural:** y sobre bailes o cantos modernos: vals, ragtime, cake-walk, foxtrot, zamba, tango y hasta corales.

Ejm. III-48

espress.
p

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a simple, repetitive melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice.

Ravel. *Concierto en Sol para Pf y orquesta*, cc. 52-55. Giro melódico de blues. Reducción para piano de la parte orquestal; m.i., c.52: V grado de Sim (fa#-la#-do#); m.d: 3er grado ascendido (re#) y 7mo descendido (la).

- **Utilización de la intertextualidad:** a través de la que se usa y transforma el material preexistente sometido a distorsión melódica, rítmica o armónica por cuanto son tratados como objetos sometidos a transformaciones conscientes. De esta reutilización de materiales “prestados” puede resultar una cita motivica, temática o estilística. Es arte en segundo grado o arte acerca del arte.

Ejm. III-49

The image shows two systems of musical notation for Stravinsky's 'Ragtime para 11 instrumentos'. The first system consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The melody in the upper voice is syncopated and features a triplet in the bass line. Dynamics are marked as *mf*, *ff*, *fff*, and *p sub.*. The second system continues the melody and bass line, showing a V-I cadence in the bass line.

Stravinsky. *Ragtime para 11 instrumentos*, cc. 1-8. La cita no es textual sino temática y estilística, toma el metro binario, el patrón rítmico sincopado y el bajo V-I (de Sib) de la especie.

Conocidas citas han sido incorporadas a famosas composiciones: “Tango, Vals y Ragtime” de *Historia de un soldado* de Stravinsky, “Cake Walk” de la tetera inglesa y la taza china en *L’enfant et les sortilèges* de Ravel, entre muchas otras.

6- Estructura formal

Renovación de las formas clásicas, claras y estáticas prácticamente sin movilidad. Formas cerradas, propias del salón y del ballet. Primitivos esquemas de sonatas sencillas, sin secciones complejas. Empleo de “formas puente”, denominación dada por Bartók a las formas desarrolladas “en arco” (aquellas, que dispuestas en dos secciones, muestran cierta simetría por la correspondencia motívica).

IV- Luis Gianneo

Aunque Luis Gianneo compuso obras de inspiración nacionalista, en los documentos consultados no aparecen referencias de escritos, ni a favor ni en contra, que lo relacionen con la Sociedad Nacional de Música, entidad que lideraba el movimiento nacionalista.

Sabido es que el compositor cuenta en su catálogo con obras de variados géneros: escénicas, sinfónicas, para solistas y orquesta, de cámara, para voz y piano, coro a capella y piano solo. Con sólo una mirada a ese catálogo puede observarse la preferencia o inclinación del compositor hacia uno u otro género, según la época, lo que evidencia una mente ordenada y concentrada. Hasta 1917 se dedicó a las obras para piano; entre 1917 y 1925 a la música de cámara; en 1927, después de dos años, en los que probablemente se cuestionó acerca del lenguaje sinfónico, creó su primera obra de este género *Turay Turay* (1927), que le daría numerosas satisfacciones, en tanto continuaba alternadamente con el género pianístico y de cámara.

Hasta 1944 sus preferencias se centraron en el género sinfónico (con los conciertos de piano y violín) y de cámara. Sólo una obra de escena compuso en 1939, el ballet *Blancanieves*. A partir de 1944 amplió su interés a otros géneros y tímbricas: *Transfiguración*, poema sinfónico con barítono (1944); *Sonatina para arpa* (1946); *Cuatro Piezas* para coro mixto (1947); *Dos Canciones* para coro y orquesta (1947); la cantata *Cantica Dianae* (1949), *Santos Vega* obra para escena (1953), etc., todo ello mientras continuaba incursionando en el género sinfónico, de cámara y de obras para piano.

En la etapa final, entre 1962 y 1968, como evidencia de madurez y síntesis, compuso siete obras de diferentes concepciones tímbricas, con la incorporación, en cinco de ellas, de técnicas de avanzado modernismo. A partir de 1966 silenció su actividad creadora hasta su muerte, ocurrida en 1968.

El primer período compositivo (hasta 1923) coincide con los años de formación del músico, mientras está radicado en Buenos Aires. Además de no conocerse ningún

tipo de contacto con la Sociedad Nacional de Música, tampoco hay registro de que se haya desempeñado en cargos públicos, por lo cual, ante un ofrecimiento de trabajo en Tucumán, decidió su traslado y residencia en esa provincia.

Gianneo consideraba en estos años que su formación como compositor aún no había concluido, es así que en ese 1923, antes de radicarse en la provincia norteña expresaba:

“No pude terminar los estudios porque mientras mi último maestro, Eduardo Fornarini, se alejaba de nuestro país (...). Desde entonces tuve que arreglármelas solo, para completar mis conocimientos y mi formación musical. Agradezco a la Providencia que me haya obligado a ello, pues así, a más de aprender mi oficio, he aprendido, también que lo que se desentraña con propias manos, fortalece nuestra personalidad y la fe en nosotros mismos”. (Pickenhayn 1980: 15)

Antes que promediara 1923 lo encontramos ya instalado en Tucumán, ciudad que sería su residencia por un período de 20 años. Esta etapa de su vida está caracterizada por una intensísima actividad compositiva; se superpuso en parte con su permanencia en el Grupo Renovación (entre 1931 y 1944). También fue momento de viajes, de valiosa correspondencia, de obtención de premios, de la consolidación de sus expectativas como padre, músico y hombre clave para la cultura musical tucumana.

La actividad de Luis Gianneo en esta provincia del Norte fue vasta. En poco tiempo se hizo conocer como profesional dedicado. Así se granjeó la confianza que en él depositaron quienes lo rodearon. Cultivó entrañables amistades como la de Enrique Mario Casella, su compañero de conciertos y de gestión directiva en el Instituto de Música, donde con anterioridad había sido profesor.

Comprometido con elevar el ambiente artístico de la ciudad, actuó frente a la Orquesta Filarmónica, formada en 1929, y fundó la Asociación Sinfónica, entidades que encauzaron la vida musical de la ciudad. También reactivó los propósitos culturales de “La Peña” especie de institución donde se convocaban hombres de las artes, de las letras y profesionales de diversa índole, como también de la “Sociedad Sarmiento”, frente a la que se desempeñó en dos periodos como su presidente. Esta

entidad inició en 1936 la publicación de una revista en la que Gianneo fue autor de un artículo sobre “Igor Stravinsky” y Francisco Curt Lange de una reseña sobre la actividad cultural tucumana. Lange, desde este medio enfatizó la necesidad de fomentar una conciencia argentina, sustentada en su medio ambiente y caracteres locales. Este estudioso se expresó en forma extensa y evidentemente conmovido por la impresión que le habían provocado los parajes tucumanos y como reafirmación de sus ideales nacionalistas y americanistas proclamados en su *Boletín Latinoamericano de Música* desde 1935.

En ambos artículos está presente la compulsión desencadenada por la visita, en 1936, de Stravinsky a Buenos Aires. Lange, defensor de las cosas nuestras, aunque atento e inteligentemente abierto a las nuevas propuestas, expresaba:

“¡Cuántos han traicionado ya, atraídos por las luces de la metrópoli, el sencillo cantar y la manifestación sincera del país, propia de aquellos que aún están en contacto con la tierra!. Hagamos votos para que se produzca a tiempo una reacción. Mediante el funcionamiento intenso de dos corrientes culturales, su fructificación mutua y el respeto que cada una impone a la contraria, se podría obtener, quizá, una alianza parecida a la apolínea y dionisiaca, que llevaría a la Argentina hacia un nuevo plano de acción cultural: el primero en que quedaría depurada su personalidad artística, en medio de las inquietudes de las naciones vecinas”. (Lange en Pickenhayn, op. cit. p. 25)

Gianneo, que ya había incursionado en los lenguajes neoclasicistas, expresó su admiración hacia Stravinsky afirmando:

“Stravinsky necesita ritmo violento, ese ritmo de estepa cruda y helada que nos da en su música y que nos habla de su tierra. (...) Espíritu inquieto, eterno buscador de nuevas expresiones, no se repite jamás; cada nueva obra es nueva realmente, porque ella nos brinda un nuevo hallazgo”.

.....
“Su estética (...) no pudo ser más oportuna y beneficiosa pues vino a poner dique a esa especie de anarquía de las formas que trajo consigo el Impresionismo, a la sombra de la cual se cobijaron tantas mediocridades que, amparadas por el *libre albedrío* que él ofrecía, dieron, y

hasta impusieron, obras desacabelladas y sin sentido de unidad”. (Pickenhayn, op. cit. p. 26)

Como ya se ha expresado, el neoclasicismo de Gianneo, como el de la mayoría de los americanos, fue más bien un neo-neoclasicismo, puesto que bebieron el clasicismo pero a través del neoclasicismo. Es decir que su fuente inspiradora fue el neoclasicismo, sobre todo el modelo stravinskiano. Gianneo adhirió a esta tendencia de manera categórica, por lo que puede localizarse, en gran parte de su producción, los recursos que la identifican.

La evidencia directa de esta influencia stravinskiana en Gianneo se reveló en *Obertura para una comedia infantil*, compuesta en 1937, a un año escaso de la visita del gran compositor a nuestro país y en *Sinfonietta en Homenaje a Haydn* (1940). Aunque como se expresó, antes de estas obras, el músico ya había marcado su afiliación a la estética neoclásica en varias obras para piano.

Gianneo y el Grupo Renovación

Las primeras muestras de modernidad musical aparecieron en nuestro país hacia fines de la segunda década del siglo XX, desde reductos minoritarios que llevaron la problemática de la identidad a planteos mucho más agudos, pues no vieron como impropio el terreno de lo ajeno sino que propusieron apropiarse de él y hacerlo suyo en un lenguaje renovado y maduro, que les permitió tanto la expresión universal como la local.

El Grupo Renovación, sin dudas, fue la primera de ellas. Su conformación se llevó a cabo en 1929 y subsistió hasta 1944. También encontró sus adeptos en la Asociación Amigos del Arte, cobijadora de artistas jóvenes de las letras, la plástica y la música, en el movimiento Martín Fierro y en los allegados a la Revista Sur, liderada por Victoria Ocampo.

Ligado a estas entidades apareció la figura de Eduardo Fornarini, ferviente defensor del purismo en la música, cuya gravitación fue decisiva en las orientaciones de quienes integraron el Grupo Renovación por cuanto sus lineamientos eclécticos nutrieron sus lenguajes compositivos.

Juan Carlos Paz, miembro fundador del Grupo y principal figura del mismo, señaló el inicio de un verdadero arte a comienzos de nuestro siglo.

“La etapa inicial de la música de Argentina, desde que logra estabilidad técnica, voluntad de estilo y necesaria adaptación a lo que entonces significa un gesto renovador en la música mundial, se perfila alrededor de 1920. Sólo entonces comienzan los compositores a concretar algo que supera el simple estado de improvisación, característico de casi la totalidad de la producción de sus antecesores”. (Paz, op. cit. p. 486)

Los miembros del Grupo formaron un frente común en contra de los movimientos artísticos que se encerraron en lo folklórico o tradicional como única vía de expresión. Honorio Siccardi, su vocero, expresó al respecto en una disertación ofrecida en 1933:

“(…) al obsequiar con este título (de enemigos) a los esclavos del folklore les haré sospechar que nos roe trágicamente el taladro de la envidia, por verlos encaramados en succulentos y soporíferos cargos oficiales donde musitan las salmodias de la estulticia (...) Declaro que la explotación sistemática de los elementos autóctonos está resultando un fácil recurso de impotentes, mientras la comprensión de los adelantos técnicos y del espíritu nuevo que agitan el arte contemporáneo inquieto y vital no quitan aquí un ápice a los principios nacionalistas (...)” (Siccardi en Scarabino 2000: 75; 1986: 72-73)

En la misma disertación, refiriéndose al espíritu abierto del Grupo, Siccardi afirmaba:

“Al exclusivismo (...) oponemos un espíritu ecléctico en el que también hay cabida para el color local subjetivamente creado o bebido de nuestro acerbo nativo, de procedencia ibérica o incaica. En nuestros programas hemos insertado obras de sabor popular y volveremos a incluir obras de igual carácter cuando sea oportuno. También en nuestra producción aparecen obras de marcada influencia popular y no por eso hemos desdeñado las conquistas de la técnica europea, no hemos negado la evolución, ni hemos renunciado a encontrarnos a nosotros mismos”. (Siccardi en Scarabino 1986: 73-74)

En la fisonomía descrita en este párrafo precedente, puede encuadrarse la figura de Luis Gianneo, pues cuando se produce su ingreso al Grupo (diciembre de 1931), no sólo se encontraba radicado fuera de la capital, sino que había dado muestras de una marcada inclinación nacionalista puesta de manifiesto en algunas obras y sobre todo en sus ya difundidos y premiados poemas sinfónicos *Turay-Turay* (1927) y *El tarco en flor* (1929). De todos modos debe tenerse en cuenta que estas dos obras no fueron presentadas en conciertos del Grupo.

El catálogo de Gianneo realizado por Margarita Swanston para la EAC cuenta con 92 obras mientras que en el de Pickenhayn figuran 79 y en el de García Muñoz 98. Dieciocho de ellas, compuestas entre 1924 y 1943, fueron interpretadas en 33 de los 62 conciertos que realizó el Grupo Renovación; quince de ellas en primeras audiciones. Las dieciocho presentadas en conciertos del Grupo son:

- * 1924 - *Pampeanas: El ombú. El sol. El zorzal. Lloro el gaucho*, (voz y pf.).. ♦
 - * 1927- *En el Altiplano* (pf.)..... ♦
 - * 1929- *Seis coplas*, (voz y pf.) ♦
 - * 1933- *Dos estudios: Con tema de zamba. Con tema de vidala*, (pf.) ♦
 - * 1933- *Suite* (pf.)..... ♦
 - * 1934- *Divertimento N° 1*, (fl., cl. y fg.) ♦
 - * 1934- *Sonata*. (vcl. y pf.) ♦
 - * 1935- *Sonata*, (vln. y pf.) ♦
 - * 1937- *Sonatina*, (fl. y pf.) ♦
 - * 1938- *Sonatina*, (pf.)
 - * 1938- *Concertino-Serenata* (vientos y cuerdas)..... ♦
 - * 1938- *Trío* (vln., vla. y vcl.)..... ♦
 - * 1939- *Tres danzas argentinas*, (pf.) ♦
 - * 1939- *Alba con luna* (voz y pf.)
 - * 1939- *Lied* (voz y pf.)
 - * 1941- *Música para niños*, (pf.) ♦
 - * 1942- *Cinco piezas* (vln. y pf.)..... ♦
 - * 1943- *Divertimento N° 2* (fl., ob. y cl.)..... ♦
- ♦ En primera audición.

De las cifras enunciadas puede desprenderse que las obras de Gianneo tuvieron buena acogida por parte de los integrantes del Grupo y fueron bienvenidas para ser ofrecidas en los conciertos bajo su auspicio, aún tratándose de estrenos.

Como se ha expresado, el ingreso de Gianneo al Grupo determinó una ampliación de sus recursos compositivos en las obras de sesgo nacionalista. Por tanto los recursos de una u otra tendencia aparecerán fusionados en una misma obra. Refiriéndose a estos caracteres incorporados por Gianneo, en especial en el *Trío N°2* (1938), Lauro Ayestarán opinó en 1943 que: "... el lenguaje moderno de su escritura, no estorba la línea clásica de su construcción y, por el contrario, la enriquece con las nuevas conquistas". (Pickenhayn, op. cit. p. 44-45)

La relación de Luis Gianneo con el resto de los miembros del grupo fue cordial. Una amistad más estrecha lo vinculó con Honorio Siccardi a quien dirigió abundante y sustanciosa correspondencia desde Tucumán y el exterior. Juan José Castro y Ficher parecen ser sus otros colegas más allegados. Con Paz presentó algunas desavenencias por cuanto eran personalidades diferentes. Gianneo veía con menos apasionamiento a las corrientes modernistas, en tanto Paz parecía disfrutar de los problemas que le acarrea el ser defensor a ultranza de las mismas.

“Con distintas intensidades y constancias, se van progresivamente diferenciando del contexto musical de la época (...)”

.....
“(...) por razones temperamentales y por decisiones personales, las diferentes actitudes de cada uno ante las instituciones y las prácticas van quedando delineadas, como hemos podido observar, desde el comienzo de sus respectivas trayectorias”. (Corrado 1997: 151)

Dentro de lo que implica una buena relación con Juan Carlos Paz, puede citarse escritos en los que éste menosprecia la producción de Gianneo tildándolo de “participar de un eclecticismo oportunista” (Paz 1971: p. 488), de hacer “un criollismo (...) a la Borodin” (Ibidem p. 490).

Aún así, Paz mostró respeto hacia Gianneo preocupándose por dar a conocer sus obras. En una carta fechada el 12 de junio de 1937, cuando ya no pertenecía al Grupo le comunicaba a Gianneo su gestión para difundir en Europa su *Divertimento* (Nº1 de 1934), junto a otras obras de Ficher y Siccardi. (García Muñoz 1989: 313-320)

A los pocos días, Paz escribe nuevamente a Gianneo y le envía el anuncio del primer programa de los Conciertos de “Nueva Música” en el cual, además de obras de Haba, Berg, Hindemith y el propio Paz, incluiría nuevamente el *Divertimento* de Gianneo, reconociendo que era “una obra muy agradable, equilibrada y sentida”. (Ibidem)

Nuevamente, en una extensa y crítica carta (sin fecha), Paz responde a su “querido amigo” Gianneo aconsejándolo acerca de la postura estética a seguir:

“(…) Dice usted que se ha propuesto ser un ‘producto de sí mismo’ antes que ser un ‘perrillo faldero de tendencias o principios ajenos’. Por lo primero lo admiro sin reservas ya que me parece una obra ciclópea la que se propone emprender. Porque yo, mi querido amigo, modestamente le confieso que no creo que uno pueda llegar a ser un producto de sí mismo: uno es producto de miles de influencias encontradas, diversas y a menudo contradictorias (...)”

“(…) Ahora, si con ello quiere usted significar que desea entregarse a sus impulsos sin preocuparse de ideas o principios ajenos, lo entiendo mejor, pero no por eso estoy muy de acuerdo con usted. (...) En realidad siempre obedecemos a un sentimiento, a una idea o a un impulso impuesto por la tradición; si usted no quiere saber nada con “las ideas o principios ajenos” de hoy, del arte de hoy, caerá en las ideas o principios del arte de ayer (...) no resulta lógico en modo alguno rehuir las ideas y prácticas de hoy para caer en otras prácticas inactuales so pretexto de ser uno mismo (...)”

“(…) Todos tendemos naturalmente, a alcanzar esa ínfima partícula que llamamos la expresión de nosotros mismos; pero entiendo llegar, habiendo asimilado y luego superado la experiencia que nos precede en el camino (...) pues ésta sólo la conseguiremos, insisto en ello, con la superación de lo heredado, que es el conocimiento y la práctica de los ‘principios’ o tendencias ajenas, base de nuestra futura individualidad (...)”

“(…) Hay mucho de impaciencia y de desorden en el artista americano: quiere llegar pronto. En Europa el artista empieza su carrera cuando, por lo general, se acerca a la cuarta década. Aquí creemos que a esa edad debemos haber realizado una obra a base de ideas propias; error profundo (…)”

“(…) Nosotros, más vanidosos o más impacientes queremos ser ‘nosotros mismos’ cuando aún no hemos conseguido, aunque sí intentado, desligarnos de los conceptos tradicionales de forma, armonía, tonalidad clásica, cromatismo romántico, ritmo y timbre (…)”

“(…) le repito, el modo de llegar a ser una cosa dentro de una expresión total de época o de ambiente, es superarlos: suplantar sus conquistas (tradicción) por otras nuevas (superación): pero en ningún caso pretender ser ‘uno mismo’ obedeciendo a impulsos que nos imponen la tradición, el decantado ‘buen gusto’ y el horizonte de nuestra personalidad (…)” (Ibidem)

Con la misma vehemencia que denostaba, Paz halagaría en 1942 otra obra de Gianneo, en una nota publicada en “Argentina Libre” en relación a *Música para niños (1941)*, expresando:

“Esta obra significa, en nuestra opinión, el más eficaz aporte a la moderna pedagogía infantil logrado entre nosotros,” (...) “El fino gusto (de su autor), uno de los valores de primera línea dentro de la producción musical de la Argentina”. (Paz en Pickenhayn, op. cit. p. 39)

Paz se separó en 1936 del Grupo Renovación; inició los conciertos de música contemporánea en 1937, insertos en lo que después (1944) sería *Agrupación Nueva Música*, también liderada por él. Así lo expresa en una carta enviada a Vaclav Smetacek, de Radio Journal Praga, el 14 de abril de 1937:

“(…) debo comunicarle que me he separado del Grupo Renovación por no estar de acuerdo con la orientación que mis colegas piensan imprimir a esa Agrupación y a sus respectivas producciones. Ellos se inclinan a las derechas y yo a las tendencias más radicales de la música contemporánea. Debido a esa separación y a mis propias convicciones me he decidido a realizar por mi cuenta una serie de audiciones de música contemporánea exclusivamente, organizando en Buenos Aires lo que

denominaré Concierdos de Nueva Música (...)” (García Muñoz 1989: 313-320)

En setiembre del mismo año, Gianneo escribe a Siccardi en respuesta de una carta enviada por este último una semana antes. No se cuenta con la carta de Siccardi y, por el tono de la respuesta de Gianneo, se deja entrever que a ambos les preocupaba la relación con Paz y quizás el tema de su alejamiento del Grupo.

“(...) Me disgusta mucho lo que Ud. me dice referente al Grupo. Me agradaría que todo se arreglara amigablemente en homenaje a la buena armonía que ha habido hasta ahora. Yo propondría que la Secretaría fuera desempeñada por un miembro del grupo (sic), durante un año, pudiendo ser reelegido. La designación se haría en el mes de Diciembre, en una reunión en la cual el Secretario informaría a los compañeros de la situación financiera, artística etc. y en esta forma se evitarían las preponderancias.”¹

En otras cartas a Honorio Siccardi, Gianneo pone de manifiesto su postura emprendedora y expresa su preocupación por el futuro de la música argentina, por la imagen del Grupo en el exterior, a la vez que procura difundir las obras de sus colegas.

“Génova- 9 Mayo 1938

El porvenir de los artistas argentinos, depende de nosotros mismos. Es necesario que nos independicemos de los extranjeros, empezando por las ediciones de obras y siguiendo por los artistas. Cuando los países extranjeros noten que nosotros podemos vivir artísticamente sin ellos entonces tratarán de conquistarnos y nos abrirán sus puertas. Hoy no nos tienen en cuenta, porque saben que nosotros necesitamos de ellos. Cuando más, hoy, nos dan algunas migajas absurdas y por lo general haciendo oír cosas que lejos de prestigiarnos, nos hacen quedar mal. En una palabra: tenemos que empezar por conquistarnos nosotros mismos, para poder conquistar a los otros.”²

Gianneo continuó sus buenas relaciones con Ficher, J. M. Castro, W. Castro y Siccardi, quienes aún conformaban el Grupo Renovación. Pertenenció a la

¹ Cartas a Siccardi del Archivo Siccardi, cedidas por la prof. Ana María Otero.

² Ibidem.

Agrupación hasta el 14 abril de 1944, fecha en que decidiría su retiro. Esta decisión quedó registrada en una breve nota enviada desde Buenos Aires a Siccardi, quien se desempeñaba como Secretario del Grupo (Siccardi en Scarabino 2000: 86)

“Estimado amigo:

Me dirijo a Ud. para comunicarle que en la fecha he resuelto separarme del “Grupo Renovación” (Músicos Compositores)

Agradeciéndole todas las atenciones recibidas, me es grato saludarle con la estima de siempre.

S.S.

Luis Gianneo”

Scarabino cita en su libro sobre el Grupo (2000: 87) una carta sin firma, escrita en Buenos Aires el 22 de abril de 1944, en que se le pide a Gianneo reflexione sobre los motivos de su renuncia en virtud de los “muchos años de sana combatividad en pro de un ideal que nos parece digno de seguir en pie”. No se conoce respuesta a esta solicitud, sólo se constata que el programa del último concierto del Grupo (junio 19, de 1944) ya no incluye a Gianneo entre la nómina de sus integrantes.

Las últimas décadas

Los viajes realizados por Gianneo también constituyen un indicador que permite conocer una parte importante de sus aspiraciones. Desde Tucumán, se dirigió a varias ciudades del interior del país y también a Bolivia, Perú y Chile. A estos países viajó fundamentalmente con el fin de difundir la música argentina a través de conciertos y conferencias y de establecer contactos para editar obras. Visitó Europa en tres oportunidades: en 1938, 1960 y 1967. La primera de ellas, correspondió a la beca otorgada por concurso por la Comisión Nacional de Cultura. El viaje le permitió conocer Italia, Francia, Alemania, Bélgica y Suiza países en los que conoció a Pizzetti, Alfano, Casella, Malipiero, Milhaud, Hindemith. Gianneo tomó contacto con entidades, asistió a congresos, conferencias y recibió elogiosos comentarios por sus obras, en especial en un concierto en Turín en el cual dirigió su *Turay-Turay*.

Las distinciones y premios relevantes que mereció Gianneo son testimonio de su exitosa trayectoria. La Municipalidad de Buenos Aires lo galardonó en 1924 por sus

Pampeanas, situación que volvió a darse en años venideros con distintas producciones:

- * 1929- *Turay-Turay* (1927). Premio de la Asociación del Profesorado Orquestal.
- * 1930- *El tarco en flor* (1929). Premio de la Asociación del Profesorado Orquestal.
- * 1937- *Canción y Danza* (1932). Premio de la Comisión de Bellas Artes de Tucumán.
- * 1941- *Concierto para piano y orquesta* (1941). Premio de la Comisión Nacional de Cultura.
- * 1942- *Concierto para violín y orquesta*. (1942). Segundo Premio de la Free Library, de Filadelfia.
- * 1944- *Transfiguración* (1944). Premio de la Municipalidad de Buenos Aires.

En 1944 Gianneo decide su regreso a Buenos Aires. En sus cartas expresa la decisión de instalarse en la metrópoli, dejando entrever su sentido despegue de amigos y de la comunidad tucumana, quienes lo habían acogido con afecto. Pero Buenos Aires también lo recibió con los brazos abiertos. Su actividad no cesó, formó dos orquestas sinfónicas juveniles; con ellas difundió música, preparó públicos y también ganó la fama de muy buen director. Dictó cátedras en varios institutos estatales; se desempeñó además como Interventor del “Conservatorio Nacional” (1955) y, a partir de 1958, como su Director. Formó parte de la “Liga de Compositores de la Argentina” (desde 1948) y de la “Comisión de Cultura y la Academia de Bellas Artes” (desde 1956).

Su tarea compositiva se vio gratificada por la adjudicación de una nueva distinción: el Tercer premio en un Concurso de Composición realizado en Estados Unidos, en 1945, obtenido con su *Sinfonía de las Américas* (compuesta en el mismo año).

Las muertes de Enrique Mario Casella, en 1948, y de su esposa Josefina en 1955, lo sumieron en profundo dolor. En tanto, sus hijas se afirmaban en sus prometedoras carreras musicales a la vez que se alejaban del ámbito familiar. La carrera musical de Gianneo continuaba con éxito, sus obras se interpretaban constantemente y su desempeño como director iba acumulando prestigio; las críticas elogiaban su

quehacer, consagrándolo como un digno referente musical en el país y en el extranjero.

En esta década del cuarenta encontramos a Gianneo técnica y estéticamente consolidado, siempre en crecimiento; reactivó también en estos años, su latente inclinación hacia la pentafonía, eco de la proximidad con las culturas andinas que vivió tan profundamente durante tantos años. Ya había incorporado ese recurso en *Cuatro cantos incaicos* (1924) y en *El sol* N° 2 de “Pampeanas” (1924). No se limitó al empleo de la pentafonía sino que adhirió explícitamente a la corriente “americanista” a través de sus obras: *Concierto Aymará* (1942), *Sinfonía de las Américas* (1945), *Llanto del imperio Inca en agonía* N°4 de las “Cuatro Piezas” (1947) para coro mixto, *Mallquipac* de “Dos canciones para coro y orquesta” (1947), *Himno a Wiracocha* (1947).

En los comienzos de la década siguiente compone su obra escénica *Santos Vega* (1953), *Variaciones sobre tema de tango* (1954) para orquesta y su *Cuarteto* N°4 (1958). El advenimiento de la Revolución del 55 había hecho decrecer las presentaciones de las orquestas, no obstante, en los programas se continuó incluyendo sus obras, junto a las de Bach, Beethoven y otros.

Después de cuatro años (entre 1958 y 1962) sin componer, Gianneo retomó su labor creando el ballet “*El Retorno*” (1962). Por cuatro años más continuó con su actividad compositiva, abandonándola en 1966. Es en esta etapa que el músico introdujo la novedad técnica más aventurada en su carrera de compositor: la adopción del dodecafonismo. Esta técnica fue empleada en cinco de las siete obras compuestas entre 1962 y 1966: *Angor Dei* (1962), *Tres piezas para violín* (1963), *Antífona* (1964), *Poema de la Saeta* (1965) y *Obertura del Sesquicentenario* (1966).

La implementación de la técnica dodecafónica en su lenguaje compositivo no obedeció a los rigurosos esquemas schoenbergianos sino que, si bien son más flexibles, se presentan más elaborados. Esta incursión significó para Gianneo el reconocimiento del CLAEM, entidad recientemente formada que, en el Segundo Festival de Música Contemporánea, estrenó sus *Tres piezas para violín* (1963), recibiendo elogiosas críticas como la aparecida en el Diario La Nación:

“Luis Gianneo, cuyo arte no cesa de evolucionar, sin apartarse de principios fundamentales, entre los que se cuenta una musicalidad esencial que, en tales circunstancias, puede parecer hasta insólita, ha escrito sus *Tres piezas para violín solo* sobre un esquema serial y elementos rítmicos y motivicos de origen vernáculo. La combinación está armoniosamente lograda y los resultados han de considerarse decididamente afortunados”. (Pickenhayn, op. cit. p. 80)

Juan Carlos Paz también dirigió palabras elogiosas, no exentas de su típico matiz crítico, a esta apertura estilística de Luis Gianneo. En su *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1971), lo utilizó como ejemplo para oponerlo a quienes todavía reverenciaban a la tradición.

“La única excepción en este conglomerado de incondicional e inútil adhesión al pasado, en lo que al balance de esa generación se refiere, la constituye Luis Gianneo, que después de dilapidar el tiempo (...) en una dilatada etapa nacionalista (...), optó por algunos principios elementales de lo serial-dodecafónico -especie de dodecafonismo en do mayor-, al que arribó con un lamentable retraso”. (Paz en Corrado, op. cit. p. 171)

En el ámbito familiar, la vida de Gianneo había cambiado. En 1960 contrajo matrimonio con Rosa Sayans, profesora del Conservatorio Nacional. En ese mismo año partió con ella a Europa enviado por el Ministerio de Educación de la Nación; estuvo en Francia, Italia, Suiza y España para estudiar las metodologías que allí se aplicaban en la enseñanza de la música. Gianneo se trasladó también a Alemania, Austria, Inglaterra y otras ciudades para intentar difundir nuestra música, a la vez que se documentó sobre los métodos Dalcroze, Orff, Martenot, Hindemith, entre los más importantes.

La autoridad de Luis Gianneo en la disciplina musical era indiscutida. Fue convocado nuevamente para el desempeño en cargos docentes: en el Conservatorio de la Provincia de Buenos Aires, hasta 1965; en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, hasta 1966; y en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, hasta 1967, fecha en que renunció por razones de salud. La institución lo distinguió con el nombramiento de “Profesor

Ordinario”. A su vez también le ofrecieron en 1965 el cargo de Vicepresidente de la Sociedad Argentina de Educación Musical, vinculada entre otras entidades, con la División Música de la Unión Panamericana de la O.E.A.y el Consejo Internacional de Música de la UNESCO. (Pickenhayn, op. cit. p. 68).

En el viaje a Europa emprendido en 1960 Gianneo había establecido nexos que promovieron su vuelta al continente europeo en 7 años más. En esta ocasión, intentó a través de sus contactos, difundir nuestra música en varios centros y se interesó en visitar Colonia, donde conoció el Departamento de Música Electrónica a cargo de Mauricio Kagel. Del mismo modo concurrió a los centros relacionados con las entidades que habían promocionado su viaje, como los estudios de la Radiodifusión Francesa, los de la B.B.C. de Londres, lo que pone de manifiesto el interés de Gianneo por conocer la materia electrónica como nueva herramienta de composición.

En estos últimos años de vida, Luis Gianneo reflexionó, examinó su vida de compositor y dejó testimonios sobre sus concepciones respecto a la obra de arte, sobre sus expectativas en relación con el Grupo Renovación, sus relaciones con algunos miembros del mismo, unos teñidos de nostalgia y otros muy conceptuosos, relacionados con sus conclusiones sobre la problemática musical.

En todos los casos sus expresiones fueron reveladoras de un espíritu reflexivo y cauto, lo que no implicó sumisión ni cobardía y tampoco indecisión o inseguridad. No claudicó ante las concesiones, tampoco buscó el éxito ni ser aclamado. Solía expresar: “En cualquier campo, el valor de la obra depende del talento de quien emplee una técnica determinada y no, intrínsecamente, de esa técnica”. (Ibidem p.10)

En una encuesta periodística sobre la música argentina, publicada en Diario “Clarín” en 1959, Gianneo expresó:

“Al referirme a la música argentina, no hago distinciones, pues aquello de *música universalista* y *música nacionalista* ya ha sido superado entre nosotros. Toda la música que se escribe en el país debe ser considerada *música argentina*”. (Ibidem p. 11)

Como corolario final de su accionar, pueden resultar reveladoras de su autodefinición como compositor, las siguientes expresiones difundidas por Radio Nacional, en 1968, en ocasión de solicitársele una semblanza autobiográfica para el ciclo “Nuestros compositores y su obra”.

“Mi labor de compositor fue acompañada siempre por una lógica, constante y muy vigilada evolución, pues siempre desconfié, por lo tremenda, de aquella revolución que pretendió romper con la tonalidad y con todos los ligamientos que pudiera unir a la *nueva música* con la del pasado. No obstante, cuando integré el célebre Grupo Renovación, yo también llegué a creer que aquel movimiento renovador era, para la música, algo así como una aurora que nos llevaría al nuevo día, radiante y luminoso. Hoy, después de tantos años, advierto el error: aquello que pareció una aurora no fue otra cosa que un crepúsculo que nos llevó hacia una noche larga y oscura, en medio de la cual muchos ilusos luchan vanamente por encontrar, en la penumbra, el camino que los conduzca hacia la luz”. (Ibidem p. 10-11)

“Desde que comencé a escribir música, lo hice con la convicción de que mi obra debía contener *algo* que le diera carta de ciudadanía argentina, pero no basándola en nuestro folklore, sino que expresando auténticamente nuestro modo de ser, pues así como tenemos un modo de hablar que nos es peculiar (...) deberíamos tener también un modo propio de expresarnos musicalmente. Mientras viví en Buenos Aires mi propósito no se realizó, quizás porque en las grandes ciudades las expresiones son tan eclécticas que ahogan e impiden que florezcan modalidades puras. Recién cuando me radiqué en Tucumán, comencé a sentir que me liberaba paulatinamente de las influencias foráneas y que el medio físico que me rodeaba influía fuertemente en mi obra. Y así fueron apareciendo los poemas sinfónicos *Turay-Turay*, *El tarco en flor*, *Canción* y *Danza* y muchas otras obras que, creo, aparte del valor que pudieran tener, representan una auténtica expresión argentina”. (Ibidem p. 45-46)

El ofrecimiento para desempeñarse en importantes cargos, los respaldos y auspicios en sus viajes, las distinciones y homenajes de diversa índole que le fueron conferidos, sus escritos, los organismos musicales por él conformados, la preocupación por la música de su país y su difusión en el extranjero, y, desde luego

su importante obra, son reveladores de un profundo conocimiento de la especialidad musical, de su personalidad estable, su juicio honesto, su consideración y respeto para con sus colegas, indicadores unánimemente reconocidos y valorados por la comunidad de especialistas musicales que legitimaron la autoridad de este músico en la Argentina y también en el exterior.

Pocos compositores pueden reunir las conceptuosas citas post mortem que en su honor fueron escritas. En el caso de Gianneo bien se justifica recordar algunas:

“(…) el peristilo de La Recoleta vio con asombro a compositores, intérpretes, educadores y críticos musicales de las más diversas tendencias y enrolados en las más opuestas actitudes estéticas, reunidos para despedir a Luis Gianneo” (...) hasta con su muerte, el fértil trabajo de facilitar la convivencia que él fomentó con infatigable tolerancia y permanente comprensión”. (Revista Panorama en Pickenhayn, op. cit. p. 89)

“(…) prefirió lo personal, lo intransferible, ante la acomodación fácil y de rápido aplauso”. (La Prensa Ibidem p. 89)

“Auténtico y veraz, sin agresividad, argentino hasta el tuétano, descubrió muy temprano que no era por la vía de la elaboración del folklore que su música sería expresión de lo nacional. Sin utilizar temas populares, pero influido fuertemente por el medio natural y humano de nuestro Norte, fue elaborando una producción cuyo lenguaje depuró gradualmente”. (Clarín Ibidem p. 89)

“La honestidad consigo mismo fue la norma inquebrantable que guió a Luis Gianneo cada vez que plasmaba sus sentimientos en el pentagrama. Su obra musical es delicada, fresca, de depurado gusto, pero sobre todas las virtudes, sincera. Por ello es tan sentida la desaparición de este compositor argentino”. (La Razón Ibidem p. 89)

Todos estos juicios sobre el compositor aluden a su personalidad como hombre y también como músico, es que perfectamente puede establecerse una correspondencia entre ellas. Luis Gianneo aparece como una personalidad ética no comprometida con las fáciles concesiones aunque sí con su quehacer y honestas aspiraciones.

De idéntica manera van apareciendo sus obras musicales, sin detectarse en su trayectoria un quiebre en sus ideales estéticos por ceder ante un cargo, un viaje, un premio, distinción o una buena crítica. Pueden realizarse periodizaciones de su creación fundadas en razones cronológicas, o bien según el lugar de residencia o también por los recursos que paulatinamente fue incorporando a su lenguaje compositivo. Todas ellas coincidirían en un aspecto: la sólida y más íntima convicción del compositor de responder a una auténtica razón estética.

Ante la costumbre de los estudiosos de establecer etapas o períodos en la producción de los compositores, Gianneo expresó que sólo se limitaba a escribir música “sin detenerse en definirla o explicarla, pues, si ello se produce, es que está incompleta. Soy enemigo del encasillamiento”. (Pickenhayn, op. cit. p. 103)

Estas palabras de Gianneo facilitan la comprensión de su obra y la definición de su estilo cuya esencia radica, no en la confrontación de etapas, estilos o periodos sino más bien en la concepción de una línea evolutiva en la cual, con madurada y consciente decisión, fue seleccionando los recursos de su lenguaje, conforme a sus convicciones estéticas.

V- Análisis.

Consideraciones generales

Leonard Meyer sostiene que la creación artística, la crítica y la historia se interinfluyen, se condicionan y retroalimentan en la instancia analítica, por lo tanto el estilo es el fruto de las elecciones realizadas por el compositor en el marco de una serie de constricciones psicológicas, culturales y musicales (Meyer 2000: 19ss.). Desde luego que factores de índole personal inciden en la elección de los patrones compositivos, por lo que Meyer agrega que también las ideologías tienen que ver en esa elección.

“La relativamente constante disposición para actuar con un propósito (...)” (Coker en Scarabino 1996: 1) es lo que caracteriza una “tendencia”. En consecuencia, cuando la elección de patrones compositivos se hace estable, recurrente, se transforman éstos en familiares, para *“(...) los musicalmente ilustrados”*, estamos en presencia del estilo musical. (Ibidem)

Así, estas elecciones compositivas crean los estilos y los cambios en estas elecciones determinan los diferentes periodos de la Historia de la Música. En consecuencia, la razón de ser de la Historia de la Música no sólo es dar cuenta de las innovaciones que se incorporan a un estilo sino del porqué se decide optar por ciertos patrones en tanto se desestiman otros. A partir de todo ello es que: el “qué”, el “cómo” y si es posible el “porqué” de estas elecciones son la materia del análisis musical.

Las concepciones de Meyer enunciadas son fundamentales para corroborar la hipótesis planteada en este trabajo de tesis por cuanto en ella se sostiene que en la obra pianística de Luis Gianneo existe pervivencia de patrones de un estilo (el nacionalista) en las obras del estilo posterior y supuestamente antagónico (el neoclásico). Es ésta la motivación que ha llevado a considerar de manera fundamental el accionar del músico, siguiendo las pistas de sus convicciones en relación a sus elecciones estéticas.

La producción de Gianneo se aproxima al centenar de obras. De ellas, 4 son para escena, una para cine, diecinueve para orquesta sinfónica, seis para solistas y orquesta, diecinueve para diversos conjuntos de cámara, una para arpa, una para violín solo, veinte para canto y piano, dos para coro mixto a capella y veintiocho para piano compuestas entre 1912 y 1959, de lo que se desprende la preferencia del músico por este instrumento.

A efectos de esclarecer en qué medida y de qué manera persisten o se abandonan patrones compositivos, se someterá a análisis musical la totalidad de las obras del repertorio pianístico de Luis Gianneo. Entiéndase como análisis musical, realizar una caracterización de los diferentes aspectos o parámetros musicales a efectos de descubrir las “tendencias manifiestas” y a través de qué recursos se hacen evidentes. Se aspira precisar si hubo una obra determinada en la que se advierte el cambio de tendencia en forma categórica o es que este virar estético se fue operando gradualmente en el compositor.

A pesar de que las obras del repertorio pianístico de Luis Gianneo suman 28, se analizaron solamente 26 dado que las partituras de “*Aire popular*” (Barcarola de 1912) y “*Les chants des pêcheurs*”, del mismo año, no fueron localizadas. Listado:

	Año	Obra	Lugar de composición	Editorial	Dedicatoria
1	1913	Mi changuita	B. Aires	J. R Editor	Celia Rosaura
2	1913	Tarantella	B. Aires	Inédita	
3	1916 -17	Cuatro composiciones: Vieja Canción Berceuse Arabesca En Bateau	B. Aires	Inédita	Changuita (Celia) M.I Gómez Carrillo Armando Schiuma Ernesto Drangosch
4	1917	Canción	B. Aires	Inédita	
5	1916 -17	Dos Minués	B. Aires	Inédita. Extraviada.	

6	1917	Sonata N°1	B. Aires	Inédita	
7	1917	Te amo	B. Aires	Lamy R.S.	Pepita
8	1918	Variaciones sobre un tema de Händel	B. Aires	Inédita	
9	1923	Vals Lento	Tucumán	Inédita	C. de Romaniello
10	1927-32	Cuatro Preludios Criollos: Nocturno Noche en la sierra En el cañaveral En el altiplano En el desfiladero	Tucumán	Inédita Extraviado	Héctor Ruiz Díaz
11	1928	¿Porqué?	Tucumán	Inédita	
12	1931	Bailecito	Tucumán	Ricordi-Americana	Raúl Spivak
13	1933	Dos estudios: Con tema de Zamba Con tema de Vidala	Tucumán	Inédita	Carmen Migliorini
14	1933	Suite	Tucumán	Grupo Renovación	
15	1938	Sonatina	París	Edit.Argentina de Música-Bs.As	Claudio Arrau
16	1938	Cinco pequeñas piezas: 1-Requiebros 2-Canción de cuna 3-Marcha para soldaditos de cuerda 4-Vals sentimental 5-Movimiento perpetuo	París	Editions Max Eschig París	Ucucha
17	1939	Tres Danzas Argentinas Gato	Tucumán	Editorial Argentina	Antonio De Raco

		Tango Chacarera		de Música-Bs.As	
18	1941	Música para niños: Preludio y fuga El juglar Zapateado Vidalita Quenas Pericón La morochita Aire popular Arrorró indígena Bailecito cantado	Tucumán	Edit. Argentina de Música-Bs.As	Vicente Scaramuzza Francisco Amicarelli Héctor Ruiz Díaz
19	1943	Sonata N°2	Tucumán	Carl Fischer- N.York	Celia Rosaura
20	1946	Siete Piezas Infantiles: Ronda Canción de cuna Atardecer pampeano El sombrero Tango Tamboril Danza campesina	B. Aires	Edit. Argentina de Música-Bs As	
21	1946	Villancico	B. Aires	Edit. Argentina de Música-Bs.As	Silvia Clara
22	1946	Caminito de Belén	B. Aires	Edit. Argentina de Música-Bs.As	Miguelito Bordón
23	1948	Improvisación	B. Aires	Inédita	
24	1953	Preámbulo, Fuga y Epílogo	B. Aires	Inédita	
25	1957	Sonata N° 3	B. Aires	Inédita	
26	1957 -59	Seis Bagatelas	B. Aires	Inédita	

Del listado precedente, se desprende que varias obras catalogadas como un solo *opus*, constituyen ciclos comprendidos por varias piezas (N° 4, 11, 14, 17, 18, 19, 21, 27), por lo que puede considerarse que el repertorio pianístico del compositor supera las 60 piezas, cifra significativa para cualquier labor creativa. Ello permitirá sostener que, como ya se ha expresado, las conclusiones a las que se arribe en el presente estudio constituirán un rasgo prominente en el lenguaje compositivo de Luis Gianneo.

Dentro de los aspectos a considerar, se abordará: la disposición de la sintaxis (secciones, oraciones, frases), la función que desempeña cada parte (introductiva, expositiva, elaborativa, transitiva, reexpositiva, conclusiva) el material motivico de sus temas, la organización de alturas (tonalidad, atonalidad, modalidad) y, si lo hubiere, algún rasgo particular (en textura, carácter, registros u otro) que se consignará en la columna de observaciones. Cabe aclarar que, por razones de ordenamiento de la información en los cuadros, las tonalidades consignadas, no siempre se corresponden con el “material motivico” con el que quedan alineadas.

Cuadros analíticos de las obras para piano

<p>Obra: <i>Mi Changuita</i> Año: 1913 Forma: binaria reexpositiva Especie: tango</p>					
 <p>cc. 1-4</p>					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-016 : 001-017	A/A': ab-a'c A/A': ab-a'c	Mi menor Mi menor	Cláusula 9
II	Elaboración	018-029 030-045	A/A': ab-a' A/A': ab-ac	Mi menor Mi mayor	Modificación de misma tipología
I	Reexposición <i>D.C. a fin(c.45)</i>	001-016	A/A': ab-a'c	Mi menor	Cláusula 9
II	Elaboración	018-029 030-045	A/A': ab-a' A/A': ab-ac	Mi menor Mi mayor	Modificación de misma tipología

El patrón rítmico responde a la “(...) fórmula semicorchea-corchea-semicorchea, típica de la habanera y luego del tango” (Aretz 1952: 159), las otras figuraciones son propias de “los tangos rioplatenses anteriores a 1920, (...) pie puntillado propio de la habanera (...)” “(...) melodías con síncopa de tiempo (...), grupos téticos o acéfalos de semicorcheas (...)” (Cámara on line 1996).

La pieza aparece bajo la autoría de Luis Ariel, seudónimo utilizado por Gianneo en algunas composiciones inspiradas en especies populares como el tango *No tengo corazón*, el vals *Sueño de abril*, ambos sobre textos de Miguel Cané; y la canción *Fanny*, sin datos sobre el autor del texto.

Según la costumbre de la época no era muy bien visto que compositores académicos se abocaran a la creación de obras del repertorio popular (Carretero 1999: 80ss.) Esta situación provocó que otros compositores como Drangosch y Perceval también escribieran tangos en su juventud, firmados con los seudónimos “Ricardo Ernesto” y “Julio Moreno” respectivamente.

El año 1913, en que Gianneo aborda el tango con *Mi changuita*, fue simbólico para el ingreso de la especie en la alta sociedad porteña por cuanto Antonio De Marchi, yerno de quien fuera presidente de la república Julio A. Roca, organizó un concurso de tango en el Palace Theatre, para tantear la respuesta de las clases más acomodadas e ilustradas. Fue ésta una de las contadas ocasiones en que al menos una parte de las personalidades de renombre de la política, la economía y la intelectualidad, “comprendió que este sentimiento popular no se podía dejar a un lado y sin tener en cuenta, por el hecho de ser popular y originario de sectores (...) carentes de educación y fortuna”. (Carretero 1999: 89)

Se presume la influencia de los tangos criollos *Don Pepe* (op 13 N°1), *Nicolasito* (op 13 N°2) y *Pedrucho* (op 13 N°3) (ca 1908), de Ernesto Drangosch en Luis Gianneo por cuanto en ese 1908 Drangosch, recién llegado de Alemania, abre un instituto que llevó su nombre, en el cual se registra como alumno Gianneo (García Muñoz, Carmen y Mondolo, Ana M^a «Drangosch, Ernesto», en DMEH, vol 4 (1999), p. 543) quien daba sus primeros pasos en su carrera de compositor. En *Mi changuita*, incorpora recursos semejantes a los empleados por quien fuera su maestro: secciones de 16 compases, cláusulas dobles (AA’), patrones rítmicos ya señalados en Gianneo, y figuraciones propias de la especie. Los rasgos señalados permiten calificar esta obra dentro del nacionalismo romántico.

~~~~~

**Obra:** *Tarantella*

**Año:** 1913

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 14-18

| Sección | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>tonal básica | Observaciones |
|---------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
| I       | Preludio     | 001-015  | A                    | La menor                   |               |
|         | Exposición   | 016-031  | B                    | La menor                   |               |
| II      | Elaboración  | 032-069  | C                    | La menor                   |               |
| III     | Interludio   | 070-087  | A                    | La menor                   |               |
|         | Reexposición | 088- 102 | B                    | La menor                   |               |
|         | Conclusión   | 103-114  | D-A                  | La menor                   |               |

Pieza en La menor, de carácter brillante y efectista que presenta el patrón rítmico en 6/8 de la danza napolitana, el que se mantiene en forma constante. (Zamacois 1971: 228) En el episodio central se presenta ampliado el material ya expuesto.

~~~~~

Obra: “Cuatro Composiciones”: *Vieja Canción*

Año: 1916

Forma: ternaria continua



cc. 1-2

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-011	A-B	Mib, SibM	
		012-020	A-C	MibM, LabM, RebM,	
II	Elaboración	021-024	A	LabM, Fam	Trunco

		025-033	A-C	MibM, Sib M, MibM, LabM,	
III	Reexposición	034-040	A-D	Mib mayor	
	Conclusión	040-046		Mib mayor	

El título parece adelantarnos que se trata de una pieza de “viejo estilo”, es decir una obra en la que subsisten influencias del estilo romántico, ya en vías de extinción.

“Composiciones instrumentales tituladas en el ‘antiguo estilo’ aparecieron por primera vez después de la guerra Franco-prusiana, implicando una conexión entre una simpatía por el pasado y un nacionalismo más contemporáneo. Hacia el final del siglo XIX, una mirada hacia atrás persuadía que la realización de la Historia de la Música era una Historia de la Música germana”. (Messing, op. cit. p. 24)

La influencia del romanticismo alemán está presente en las obras para piano compuestas por Gianneo en estos años. El motivo que inicia la frase de esta *Vieja canción* recuerda al empleado por Schumann en el *Estudio sinfónico N°2*, en Mi mayor.

La sintaxis está organizada en base a sucesivas presentaciones del tema en tonalidades que distan a una y dos quintas de la tónica Mib, dentro de una forma continua.

~~~~~

|                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Obra:</b> “Cuatro composiciones” <i>Berceuse</i></p> <p><b>Año:</b> 1916</p> <p><b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |
|  <p>cc. 1-2</p>                           |

| Sección    | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones                                                   |
|------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| <b>I</b>   | Exposición   | 001-008  | A                    | FaM-Lam                    |                                                                 |
|            | Repetición   | 009-017  | A                    | FaM-Lam                    |                                                                 |
|            | Ampliación   | 017-019  | A                    | Fa mayor                   |                                                                 |
| <b>II</b>  | Elaboración  | 020-023  | B                    | Rem- Solm.                 | Deriva de A<br>Repetición de cc.20-23<br>Repetición de cc.24-28 |
|            |              | 024-028  | C                    | Solm- Rem                  |                                                                 |
|            |              | 028-031  | B                    | Rem-Solm                   |                                                                 |
|            |              | 032-035  | C                    | Solm                       |                                                                 |
|            |              | 036-038  | D-B                  |                            |                                                                 |
| <b>III</b> | Reexposición | 039-0046 | A                    | Fa mayor                   | Exclusión de la repetición                                      |
|            |              | 046-053  | A                    | La menor                   | Amplía la última frase de A                                     |

El título de la pieza trae a la mente la obra homónima de Debussy y también la de Chopin, semejantes las tres, en carácter. Es probable que Debussy haya tenido en mente la *Berceuse* de Chopin, porque desde 1870 fue alumno de Mme de Fleurville, discípula de Chopin.

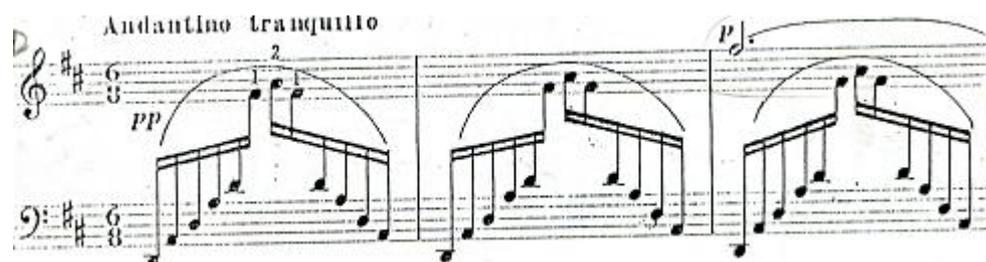
Los aspectos señalados: organización de la sintaxis, estructura tonal, tratamiento de la melodía, ubican esta pieza dentro del estilo romántico francés.

~~~~~

Obra: “Cuatro Composiciones” *Arabesca*

Año: 1917

Forma: ternaria reexpositiva



cc.1-3

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones	
I	Preludio	001-002	A	I-Re mayor	Exclusión de A y C	
	Exposición	003-006	B	I-III Re mayor		
		007-009	C	VII La mayor		
		010-012	D	La mayor		
	Repetición	013-016	B	I-III Re mayor		
		017-019	C	VI-IV-II ReM		
	Ampliación	020-029	A-D	I de Re V-IV-V-I de LaM		
II	Elaboración	029-039	E	Sol mayor	Ampliación	
		040-047	E'	Fa mayor		
	Ampliación	048-055		Mibm		Sobre elementos de E
III	Reexposición	056-059	B	Re mayor	Exclusión del preludio	
		060-062	C	VII La mayor		
		063-065	D	La mayor		
	Repetición	066-069	B	I-III Re mayor		
		070-073	C	VI-IV-II ReM		
	Conclusión	074-081	A-E	I –II-I Re M		Sobre la ampliación

Una vez más el título nos ambienta en Francia, por la proximidad de recursos utilizados, con la primera de las dos piezas homónimas escritas por Debussy en su etapa temprana (1888). La idea de arabesco [“... decoración melódica, contrapuntística o armónica”, (Diccionario Grove/Akal 2000:45)] está plasmada en el discurrir de semicorcheas arpegiadas en manos alternadas, mientras la línea del canto aflora en el agudo.

La diferencia radical entre la *Arabesque* de Debussy y la de Gianneo está en el metro: la primera en compás binario simple (4/4 con arpegiado en tresillos) y la segunda en binario compuesto (6/8).

Como *Berceuse*, esta *Arabesca* pertenece al estilo romántico francés.

~~~~~

**Obra:** *En Bateau*

**Año:** 1917

**Forma:** binaria reexpositiva



cc.3-6

| Sección   | Función      | Compases   | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones    |  |
|-----------|--------------|------------|----------------------|----------------------------|------------------|--|
| <b>I</b>  | Introducción | 001-002    |                      | Fa#M.                      |                  |  |
|           | Exposición   | :003-013 : | A                    | Fa#M, Re#m, Do#M           |                  |  |
|           | Exposición   | 014-020    | B                    |                            | Fa#M, Re#m, Fa#M |  |
|           |              | 021-028    |                      |                            | Mi M, La M.      |  |
|           |              | 028-032    |                      |                            | Mi m, MiM        |  |
|           |              | 033-037    |                      |                            | A Do#M           |  |
|           |              | 038-041    |                      |                            | Sol#m-Do#M       |  |
| 042-045   | Do#M         |            |                      |                            |                  |  |
| <b>II</b> | Reexposición | 046-056    | A                    | Fa#M, Re#m, Do#M           |                  |  |
|           | Reexposición | 057-063    | B                    | Fa#M, Re#m, Fa#M           |                  |  |
|           | Conclusión   | 064-073    |                      | Fa#M                       |                  |  |

Como las anteriores, esta pieza está imbuida del espíritu romántico a la vez que también evoca al primer Debussy, trayendo al recuerdo su pieza homónima, primer número de *Petite suite* (1889). Cuando Gianneo presentó esta obra a su maestro Eduardo Fornarini, éste expresó “(...) Bueno, está muy bien, pero hay que desprenderse, ¿eh? (...)” (Pontino en Scarabino 2000: 45) aludiendo a la influencia de la pieza homónima de Debussy o quizás de toda la influencia francesa en las obras de este periodo.

~~~~~

Obra: *Canción*

Año: 1917

Forma: ternaria continua



cc. 1-4

Sección	Función	Compases	Material motivico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-008 009-016 017- 024 025-029	A	I-V La M I-V La M I-V La M I-V La M	Completa
II	Exposición	030-036 037-044 045-052 053-060	A	I La M IV La M, V-I Mi M IV-V Mi, IV-V-I La III-I Si M	Exclusión 2º frase
III	Exposición Conclusión	061-068 069-075 076-079	A	I-V La M I-V LaM I La M	Completa

Gianneo continúa en esta *Canción* fiel a la tendencia esbozada en las piezas anteriores. En este caso, la disposición de su melodía y acompañamiento recuerda la *Romanza sin Palabras* op 19, N°1, en Mi M, compuesta por Mendelssohn en 1834. Ambas piezas, en modo mayor y metro binario, denotan la clara intención de sus autores de privilegiar una melodía para ser cantada musicalmente, sin textos.

~~~~~

**Obra:** Sonata N°1. Primer movimiento

**Año:** 1917

**Forma:** ternaria reexpositiva (sonata)



cc.1-3

|            | <b>Función</b> | <b>Compases</b> | <b>Material<br/>motívico</b> | <b>Estructura<br/>Tonal básica</b> | <b>Observaciones</b> |
|------------|----------------|-----------------|------------------------------|------------------------------------|----------------------|
| <b>I</b>   | Exposición     | 001-041         | A                            | Do#m, Sim/M                        |                      |
|            |                | 042-057         | B                            | MiM, Mim                           |                      |
| <b>II</b>  | Elaboración    | 058-102         | A                            | Mim/Lam/Solm/Mib/Re#               |                      |
| <b>III</b> | Reexposición   | 103-143         | A                            | Do# menor                          |                      |
|            |                | 144-152         | B                            | Do# mayor                          |                      |
|            |                | 152-177         |                              | Do# menor                          |                      |

Como se desprende del cuadro, este movimiento está construido conforme a la forma sonata presentando los dos temas y las tres secciones, con un plan tonal por terceras. El desarrollo, elaborado sobre la cabeza del tema A, presenta variados contrapuntos imitativos modulantes dentro de un acentuado cromatismo.

~~~~~

Obra: Sonata N°1. Segundo movimiento

Año: 1917

Forma: rondó



cc.1-3

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Refrán 1	001-008	A1	Mi mayor	
	Copla 1	009-024	B1	”	
	Refrán 2	025-031	A2	”	
	Copla 2	032-049	C1	Mi menor	
	Copla 3	050-057	B2	”	
	Refrán 3	058-065	A3	Mi mayor	
	Coda	065-072	C2	”	

También concebido dentro de la tendencia romántica. Con un metro en 9/8 y un patrón rítmico de pie troqueo (negra corchea), con carácter de pastoral.

~~~~~

**Obra:** *Sonata N°1*. Tercer movimiento  
**Año:** 1917  
**Forma:** ternaria reexpositiva (forma sonata)



cc. 1-3

| Sección | Función                       | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica |
|---------|-------------------------------|----------|----------------------|----------------------------|
| I       | Exposición (PGT) <sup>1</sup> | 001-026  | A-B-C                | Do# menor                  |
|         | Transición dependiente        | 026-043  | A-B-C                | Do#m, Rem, MibM, Mim, SibM |
|         | Exposición (SGT) <sup>2</sup> | 044-074  | D-D'                 | Mi mayor                   |

|            |                             |         |              |                     |
|------------|-----------------------------|---------|--------------|---------------------|
| <b>II</b>  | Elaboración<br>(Desarrollo) | 074-103 | A-B-D-A      | Mi mayor, Sol mayor |
| <b>III</b> | Reexposición (PGT)          | 104-129 | A-B-C-B'-B'' | Do#M, Sol#m, Sol#M  |
|            | Transición dependiente      | 129-133 | A-B''        | Sol# mayor          |
|            | Reexposición (SGT)          | 134-165 | D            | Reb mayor           |
|            | Conclusión (Coda)           | 166-179 | D            | ''                  |

Como en el primer movimiento, emplea el metro de 6/8 y la tonalidad de Do # menor. El compositor despliega aquí un lenguaje de neta factura pianística que marca un enorme salto cualitativo en relación con todo lo escrito precedentemente. Abundantes modulaciones y desarrollos temáticos se suceden en una pieza de técnica virtuosa cuya sintaxis está organizada según la forma sonata.

1 y 2: PGT: Primer Grupo Temático; SGT: Segundo Grupo Temático

~~~~~

Obra: *Te amo*
Año: 1917
Forma: binaria reexpositiva



cc. 1-4

Sección	Función	Compases	Material motivico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-002		I-V SibM	
	Exposición	003-010	A	Sib mayor	
	Exposición	011-018	A'	Sib mayor	
	Transición	019-029 :	A''	Sib mayor	Por ampliación

II	Exposición	003-010	A	Sib mayor	Por ampliación
	Exposición	011-018	A'	Sib mayor	
	Transición	019-029	A''	Sib mayor	
	Conclusión	030-038	A	Sib mayor	

Parece ser éste, el año de las piezas románticas para Gianneo. El propio autor subtitula la pieza colocando (*Del album íntimo*) reflejando la postura del artista que hace cómplice de sus confidencias al instrumento. Se trata de una obra sencilla, de clara textura de melodía acompañada que afirma el carácter tonal y un patrón rítmico que rememora una mazurca o un valseado lento.



Obra: *Variaciones sobre un tema de Händel*
Año: 1918
Forma: tema con variaciones



Giannone: cc.1-3



Haendel: cc. 1-4

Sección	Función	Compases	Material motivico	Estructura Tonal básica
I	Exposición Tema	001-008	Motivo de Haendel (fa-sib...)	Sib mayor
II	Variación I	001-008	Escala de sib en fusas	Sib mayor
III	Variación II	001-008	Motivo fa-sib en corcheas	Sib menor
IV	Variación III	001-008	Motivo sobre tríada de Sib en Semicorcheas	Sib mayor

V	Variación IV	001-008	Motivo fa-do#-re en corcheas	Sib mayor
VI	Variación V	001-008	Motivo fa-sib sincopado	Sib mayor
VII	Variación VI	001-008	Motivo fa-sib-do-re-do-si en imitaciones	Sib menor
VIII	Variación VII	001-008	Seisillo que va a la tríada de Sib	Sib mayor
IX	Variación VIII	001-008	Tríada de Sib en tresillos de ♯	Sib mayor
X	Variación IX	001-008 y cadencia	Motivo arpegiado sobre tríada de Sib	Sib mayor Sobre V de Sib
XI	Fuga	001-089	Sobre motivo por aumentación de Variación IV	Sib mayor

Ha sido práctica común en los distintos periodos musicales, el empleo de un “tema prestado” para realizar variaciones. Tal es el caso de esta obra en la que Gianneo rinde homenaje no sólo a Händel sino a Brahms, evocando sus *Variaciones sobre un tema de Händel* op 24, para piano.

El tema de Händel elegido por Gianneo para componer esta obra es el *ritornello* del aria para soprano *Rejoice greatly, oh daughter of Sion* del oratorio *El Mesías*. La cita es textual, toma igual metro (C) y tonalidad (Sib mayor), sólo introduce Gianneo una leve modificación agregando un sib corchea en el segundo tiempo del 4to y 6to compás.

En esta obra de Gianneo, las variaciones son “seccionales”, con cesura clara al final de cada variación, (Douglas Green 1965: 825-847) el tema tiene una “forma simple”, que se mantiene en todas ellas, por lo que pueden considerarse “estructurales”; su melodía es modificada en cada presentación por lo que resultan, además “intrínsecas”.

~~~~~

**Obra:** *Vals lento*

**Año:** 1923

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc.1-5

| Sección    | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones  |
|------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|----------------|
| <b>I</b>   | Exposición   | 001-016  | A                    | Solb mayor                 | Por extensión  |
|            |              | 017-034  | A'                   | Solb mayor                 |                |
|            | Elaboración  | 035-043  | B                    | Mib menor                  |                |
|            |              | 044-066  |                      | Mi mayor y Fa mayor        |                |
|            | Reexposición | 067-081  |                      | Reb y Solb mayor           |                |
| <b>II</b>  | Exposición   | 082-113  | C                    | Re mayor                   | Por ampliación |
|            | Elaboración  | 114-139  |                      | Re mayor                   |                |
|            | Exposición   | 140-161  | C'                   | La mayor/menor             |                |
| <b>III</b> | Transición   | 162-169  | A                    | Lab, Reb, y Solb mayor     | Coda           |
|            | Reexposición | 170-185  | A                    | Solb mayor                 |                |
|            | Reexposición | 185-196  | A                    | Solb mayor                 |                |
|            | Conclusión   | 196-203  |                      | V-I Solb mayor             |                |

Pieza de textura liviana y abierta con una forma que podría también considerarse un rondó. El tema de 8 compases es insistentemente expuesto en Sol b M. Una sección central en Re M presenta nuevo elemento temático, siempre dentro del ritmo valseado. Los rasgos analizados permiten encuadrar esta pieza dentro del estilo romántico.

~~~~~

Obra: Preludios Criollos: *Nocturno*

Año: 1927

Forma: episódica continua



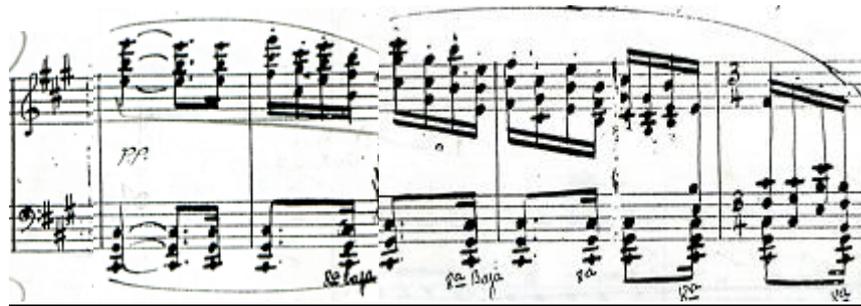
cc. 1-6

Sección	Función	Compases	Material motivico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-005	A	Fa#m/M	
	Exposición	006-008	B	Fa#m, Mim	Cifra (ad libitum)
		009-013	A	Si m/M	
	Exposición	014-016	B	Sim/Mim	Cifra (ad libitum)
		Elaboración	017-020	C	2ºmodo pentatónico
	021-032		D	V de Fa#m-I DoM	Ritmo guitarra (cifra)
	033-036		B'	Do#m	
	Elaboración	037-041	D	Do#M	Cifra
		042-048	B'	Do#M/m	
		049-057	D	Fa#m/M	Cifra
		058-069	B'	Fa#m/M	Por ampliación
		070-076	B'	Fa#m/M	
		077-083	D-B'(m.i.)	Fa#m/M	Por ampliación
		084-085	A	Fa#m/M	
		086-087	B	Fa#m-Mim	
		088-089	A	Fa#m/M	
	Conclusión	090-090	B	Fa#m/M	
091-099		D	Fa#m/M/m		

El título de la pieza, *Nocturno* puede considerarse de connotaciones románticas, pero además el autor consigna "*Preludios Criollos*", revelando su inspiración nacionalista, puesta de manifiesto a través de recursos claramente perceptibles. Dentro de los elementos temáticos que predominan se presenta un motivo de dos terceras paralelas que descienden por semitono a la tónica fa#, giro propio de la "cifra"; además se desplazan en terceras paralelas, que van hacia el registro grave, con preferencia por grados conjuntos, con ritmo libre y pie binario (Aretz, op.cit p. 154-155); y otro motivo

rítmico que hace alusión al acompañamiento de guitarra expuesto en interludios, con metro de 6/8, rasgo que también corresponde a la especie mencionada. Emplea un giro pentatónico correspondiente al 3° modo “C” del Cancionero prehispánico presentado por Carlos Vega. El modelo melódico es mi-fa#-do#-mi-si-do#-sol#-si; ordenado desde la última nota, según lo indica Vega, sería: si-do#-mi-fa#-sol#, (con una tercera menor), equivalente a sol-la-do-re-mi (Vega 1944: 126,130).

Podría sostenerse que es en este preludio, y en el fragmento pentatónico que acaba de citarse, donde se encuentra la primera pista de neoclasicismo en el lenguaje compositivo de Luis Gianneo. Curiosamente aparece fusionado con un rasgo propio de color local. El rasgo neoclásico no sería simplemente la sucesión pentatónica, dado que ésta es sólo la consecuencia del movimiento de las voces; se trata de la intención direccional del desplazamiento realizado por armonías de 4tas y 5tas que van hacia el grave, en secuencias también de intervalos de 4tas y 5tas, sobre un ostinato rítmico con 5tas y 4tas armónicas.



Nocturno, cc. 17-20.



Obra: Preludios Criollos: *Noche en la Sierra*

Año: 1927

Forma: ternaria reexpositiva



cc. 1-4

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-010	A	Do# menor	
	Exposición	011-028	B	Do#- Sol#m	
		029-038	A	Sol#m-SiM	
		039-059	B	Re#m-MiM	
II	Preludio	060-067		Mi menor	
	Exposición	068-095	C-D-C-D	Mi menor	
		096-107	D-C	Mib-LabM-MiM	
	Interludio	108-111		La menor	
	Transición	112-133	C	La-Mi menor	
		134-146	E		
	Transición	147-163	F	V de LaM/m	
		164-168	G		
169-178	F	Fa#mayor			
III	Introducción	179-185	A	Do# menor	
	Exposición	186-205	B		
	Conclusión	206-217		Do#m/M	

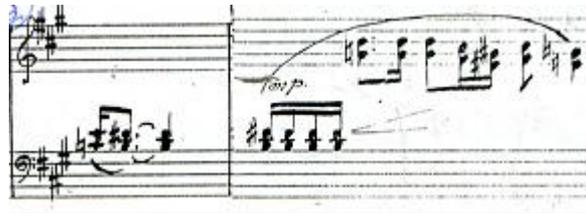
La obra presenta en su título la fusión de inspiración impresionista y de color local. Impresionista por el énfasis sensorial puesto en la oscuridad de la noche; de color local por el paisaje, propio de las sierras, que rodeaba el entorno de Luis Gianneo, ya radicado en Tucumán.

El ostinato sobre la tónica y su dominante (Do# 4 - Sol# 4) y, la tónica y la cuarta inferior (Do# 4 - Sol# 3), sonidos que recuerdan al *erke*, aerófono prehispánico que reproduce, por presión de soplo, el acorde tríada [en este caso sólo la quinta]. (Aretz 1952: 71)

El giro descendente si-sol (c. 11); similar también en el ritmo al realizado en c.14 de *Nocturno* [2do y 3er tiempo], que evoca a especies norteñas de nuestro folklore, como la cifra:



Noche en la sierra, cc. 10-13.



Nocturno, cc. 13-14.

También se encuentra en esta pieza (c.13) el motivo que da inicio a *Nocturno* (c.1).

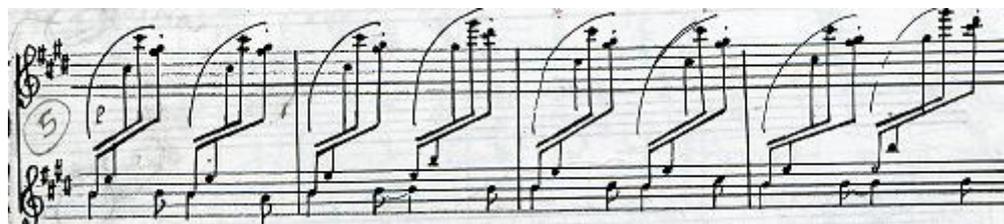


Noche..., c.13



Nocturno. c.1

Obra: Preludios Criollos: *En el cañaverál*
Año: 1928
Forma: episódica continua



cc. 5-8

Sección (fragmentos)	Función	Comp.	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción Exposición	001-004 005-026	A B-A	Mi mayor Mi mayor	A= diferentes arpegiados

II	Variación	O27-052	B	2º Pentatónico 27-35 desde mi Mi mayor	Interpolaciones: cc.35, 37-40
III	Introducción Variación	052-055 056-075	A B'	Sib mayor ReM-DoM Sol mixolidio	Interpolaciones: cc.67-68, 70-74
IV	Introducción Exposición	075-078 079-093	A C	Sol mixolidio	
V	Introducción Exposición	094-094 095-122	A D	La menor La menor	Compás caudal Estilo Interpolaciones:96,99,101,104
VI	Introducción Reexposición Transición	123-128 129-149 149-152	A B A	Mi mayor Mi mayor	
VII	Introducción Exposición Transición Conclusión	153-157 158-173 173-174 175-180	A E A D	Mi mayor Mi mayor Mi mayor	

La organización formal dispone siete episodios emparentados por los motivos arpegiados en semicorcheas o fusas, por el carácter modal de sus frases, por la reminiscencia nacional de sus motivos temáticos y patrones rítmicos y, en ocasiones, por sus texturas.

En compases 95-98, presenta rasgos de un “estilo”: compás ternario de subdivisión binaria, introducción en “caudal” y el tema que alterna el punteo de la guitarra con acordes sueltos. (Aretz, op. cit. p. 145)

Los motivos empleados por Gianneo en *Nocturno* (c. 14 desde el 2do tiempo); *Noche en la sierra* (cc. 11 y 12), ambos expuestos en la obra anterior, son semejantes en el patrón rítmico al empleado en *En el cañaveral* (c. 98), diferenciándose la interválica a la del motivo melódico aunque prevalece el desplazamiento por grado conjunto.



En el cañaveral, cc.111-112.

Además reelabora en esta obra la célula rítmica (semicorchea, corchea con puntillo ligada) ya incluida en *Noche en la sierra* y también en *Nocturno*.



Noche..., c.13



Nocturno, c.1



En el cañaveral, cc.109-110.

Si bien la obra presenta rasgos del lenguaje nacionalista, como frases con terceras paralelas, inclusión de recursos de una especie tradicional (estilo), patrones rítmicos de danzas locales, entre otros, Gianneo continúa con la utilización de recursos del neoclasicismo que serán expuestos en el capítulo siguiente.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> Preludios Criollos: <i>En el altiplano</i><br/> <b>Año:</b> 1932<br/> <b>Forma:</b> episódica continua</p> |              |          |                      |                            |                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------------|
| <p>cc. 1-5</p>                                                                                                             |              |          |                      |                            |                     |
| Sección                                                                                                                    | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones       |
| I                                                                                                                          | Introducción | 001-002  | A                    | Mi eólico                  |                     |
|                                                                                                                            | Exposición   | 002-013  | Tema B1              | Mi eólico                  | Terceras paralelas  |
|                                                                                                                            | Episodio 1   | 014-023  | B2                   | Mi menor                   | Armónico y melódico |
|                                                                                                                            | Transición   | 024-030  |                      |                            | Pedal               |
|                                                                                                                            | Episodio 2   | 031-039  | B3                   | Mi M/m                     |                     |
|                                                                                                                            | Reexposición | 040-049  | Tema B1              | Mi eólico                  | Cuartas paralelas   |
|                                                                                                                            | Episodio 3   | 050-058  | B4                   | Mi mayor                   |                     |

|            |         |    |             |                           |
|------------|---------|----|-------------|---------------------------|
| Transición | 059-062 |    |             | Dependiente de B 3        |
| Episodio 4 | 063-073 | B5 | Mi eólico   |                           |
| Transición | 074-078 |    |             | Adelanta el Episodio 6    |
| Episodio 5 | 079-084 | B6 | Mi eólico   |                           |
| Transición | 085-095 |    |             | Adelanta el Episodio 7    |
| Episodio 6 | 096-103 | B7 | Mi eólico   |                           |
| Transición | 104-109 |    |             | Depend. Transic. Anterior |
| Episodio 7 | 110-117 | B8 | Mi mayor    |                           |
| Transición | 117-120 |    |             |                           |
| Episodio 8 | 121-127 | B9 | Fa M y Mi m | Novenas paralelas         |
| Transición | 128-132 |    |             | Liquidación, motivo tema  |
| Conclusión | 133-141 |    | Mi eólico   | Sobre A y 1º transición   |

Pieza imbuida de rasgos nacionalistas: sugiere una especie musical del altiplano, por su carácter triste, movimiento lento, pie binario, modal, melodía diatónica, estrecha y por grado conjunto, de ritmo primario y la evocación rítmica de los parches andinos.

La sintaxis está organizada dentro de una forma continua, con secciones definidas aunque no cerradas, son más bien episodios que presentan el único tema bajo constantes ampliaciones, extensiones en diferentes registros y texturas, sin determinar, la mayoría de las veces, progresiones funcionales. Es decir que la obra exhibe variedad de texturas, de conformaciones verticales, de colores cromáticos, variedad de registros y efectos tímbricos, de configuraciones rítmicas que secundan al mismo tema (monotematismo) sin provocar progresiones funcionales, por el contrario, siempre dentro de un estatismo funcional.

Se observa una construcción aditiva; bloques y patrones sonoros, que ganan vitalidad y sentido de movimiento al ser constantemente reinterpretados. El tratamiento de la melodía se convierte en permutaciones de sus partes (interversiones según Coker)<sup>3</sup>; en otras palabras la técnica reside, no en la fuente de las ideas, sino en la habilidad para implementar sus transformaciones. En consecuencia, no existen desarrollos temáticos sino yuxtaposiciones del tema sometidas a un proceso de espesamiento textural hasta alcanzar un clímax para después alivianarse a través de un tratamiento

<sup>3</sup> Coker. *Music and Meaning* 1972: 84. Intervención: cambio del orden de los elementos en la repetición de una serie.

liquidativo que permitirá concluir la pieza con la austeridad sonora del comienzo. Los recursos innovadores de la pieza anterior parecen potenciarse aquí en un decidido ingreso a la tendencia neoclásica.

~~~~~

Obra: <i>Porqué?</i>					
Año: 1928					
Forma: binaria reexpositiva					
					
cc. 1-6					
Sección	Función	Compases	Material motivico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-004		Sol mayor	
	Exposición	005-010	A	Sol mayor	
	Exposición	011-016	A'		
	Exposición	017-024	B	A V de Sol	
II	Transición	025-028		Sol mayor	Sobre Introducción
	Exposición	029-034	A	Sol mayor	
	Exposición	035-040	A'		
	Exposición	041-048	B	A V de Sol	
	Conclusión	049-054		Sol mayor	Sobre Introduc. y A

Otra de las piezas que Gianneo considera “para el Álbum íntimo”. Es un valseado muy breve, en el que indica “lentamente y muy expresivo”. Sugiere un impulso espontáneo, un estado de ánimo interrogante, de un instante, una simple idea; podría decirse que al motivo anacrúsico de 8ª ascendente sol4 - sol5, le falta la palabra “porqué”?



Porqué?, cc. 17-19

Su diatonismo, textura de melodía acompañada, extremadamente liviana y simple, de inspiración acotada, sin desarrollos, aproximan la obra a una tendencia francesa, cercana a la influencia de Satie en *Gymnopédie* N°1 y 2 (1888). Estas obras se asemejan en la brevedad, la economía de recursos, el metro, la textura, la blanca con puntillo en el bajo de cada compás.



Satie. *Gymnopédie* N°2, cc. 9-11.

Los rasgos neoclásicos de este vals coinciden con: simplicidad y pureza, claridad de la textura y de la línea, estilo de la música popular ligera, frases diatónicas, sin adornos, con moderado empleo de las alteraciones, entre otros. Es coincidente con la expresión de esa nueva simplicidad que afloraba en Francia a comienzos del siglo XX. Los rasgos nacionalistas están ausentes en esta obra.

~~~~~

**Obra:** *Bailecito*

**Año:** 1931

**Forma:** episódica continua



cc. 1-5

| Sección     | Función                | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones   |
|-------------|------------------------|----------|----------------------|----------------------------|-----------------|
| <b>I</b>    | Exposición             | 001-028  | A-B-C-D              | La eólico                  | Puente cc.38-39 |
| <b>II</b>   | Elaboración            | 029-048  | C-A                  | V de La                    |                 |
| <b>III</b>  | Exposición             | 049-060  | A-B                  | V (con sol #)              | Puente cc.74-77 |
| <b>IV</b>   | Elaboración            | 060-077  | C                    | V y V (con sol#)           |                 |
| <b>V</b>    | Exposición             | 078-086  | D                    | V (con sol #)              |                 |
| <b>VI</b>   | Elaboración transitiva | 086-096  | D-A                  | I-V/V                      |                 |
| <b>VII</b>  | Exposición             | 097-108  | D-B                  | I (do#)-III-V-I            |                 |
| <b>VIII</b> | Elaboración conclusiva | 109-117  | D                    | I (con do#)                |                 |

La obra fusiona elementos del lenguaje nacionalista y del neoclásico. Dentro de los primeros puede citarse que la melodía responde a los caracteres de la especie: canto en terceras paralelas, de dos periodos de cuatro frases, el segundo se reexpone en lugar del tercero (Aretz, op. cit. p. 208), de cuatro compases c/u; carácter modal; ritmo de danza con patrón sincopado y hemiola.

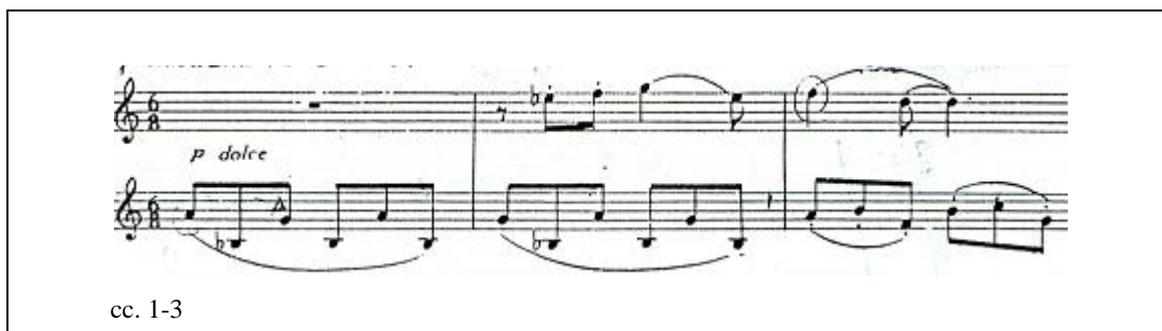
Entre los recursos neoclásicos se encuentra: motivos que se alternan ampliados, variados en registro y acompañamiento; separados por transiciones (interpolaciones), recortados, espesados, presentados sólo en su cabeza, con textura alivianada. Gianneo se presenta en esta obra despojado de influencias románticas e impresionistas; exhibiendo una amplia gama de recursos basados en una manipulación del material y organizados en una equilibrada sintaxis que alterna fragmentos expositivos con otros elaborativos, rasgo típico de la estética neoclásica.

~~~~~

Obra: Dos estudios: *Con tema de Zamba*

Año: 1933

Forma: ternaria reexpositiva



Sección	Función	Compases	Material motivico	Estructura Tonal básica	Observaciones	
I	Exposición	001-009	A	Expandida con centros en Mi b y Mi	Digresión en 3eras//	
	Interpolación	009-017	B-C			
	Exposición	017-022	A			
II	Elaboración	022-026	D-E	La mayor	Con interpolaciones 1ª miembro frase, con interpolaciones	
	Exposición	027-029	A			
	Elaboración	029-033	D-E			
	Exposición	034-037	A			Cabeza del tema
	Interpolación	038-044	C			
	Exposición	044-045	A-C			1ª célula de cabeza
III	Transición	046-048	C			
	Reexposición	049-060	A-B-C	Mib	Por sinopsis ⁴ y liquidación	

Gianneo utiliza la intertextualidad (cita temática en este caso), fijando en esta elección su conexión con el nacionalismo. Toma la primera frase de la popular Zamba de Vargas aunque con distorsión interválica; respeta el ritmo original del aire y la direccionalidad de sus intervalos, no así su calificación, ni los procesos tonales o cadenciales. No obstante, la cita permite captar en forma inmediata la relación entre ambas.

Este rasgo es típico del estilo neoclásico que señala el empleo de la distorsión de tipos musicales familiares, como si se tratara de objetos prestados que son sometidos a manipulaciones externas. En esta obra se somete a transformación distintas partes

⁴ Coker. *Music and Meaning* 1972: 84. Sinopsis: acortar la repetición, en la que aparecen los elementos más típicos.

del tema; el motivo corchea con puntillo-semicorchea-corchea, que está en el 2º miembro de la frase, es empleado en las interpolaciones que separan las presentaciones del tema.



Estudio con tema de Zamba, cc.17-19. Motivo en c.19.



Estudio con tema de Zamba, 23-25. Motivo del tema en interpolaciones.

En el *Estudio* de Gianneo los motivos aparecen en intervalos de terceras, cuartas y quintas paralelas, también ampliados en su primer miembro de la frase o en libre disminución de semicorcheas. La segunda sección contiene yuxtaposiciones de la primera frase de la zamba inspiradora, a veces trunca, presentando el primer miembro de frase, o sólo la cabeza de ella, o también en disposiciones paralelas.

Por otra parte se hace uso de una escritura pianística derivada del estilo clavecinístico (del siglo XVIII), presentando sucesiones de semicorcheas dispuestas en arpeggios como también en secuencias de intervalos de terceras que ascienden o descienden por grado conjunto, dentro de una concepción mecánica del piano.



Estudio con tema de Zamba, cc.12-13.

Las tonalidades se mezclan, no como un resultado de un proceso de progresiones de acordes sino empleadas libremente dando lugar a fragmentos de tonalidades simultáneas (politonales) o simplemente a bicordes. Aparecen giros melódicos netamente direccionales, motivos que se presentan en secuencias para mantener un diseño de movilidad y no de funcionalidad.

No obstante, en la expresión de todos estos recursos persiste una textura lineal transparente, dicho de otro modo, se emplea un contrapunto disonante claro y flexible.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> Dos estudios: <i>Con tema de Vidala</i><br/> <b>Año:</b> 1933<br/> <b>Forma:</b> episódica continua</p> |            |          |                      |                            |               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
|                                     |            |          |                      |                            |               |
| cc.1-3                                                                                                                  |            |          |                      |                            |               |
| Sección                                                                                                                 | Función    | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
| I                                                                                                                       | Exposición | 001-011  | A-B                  | La menor                   |               |
|                                                                                                                         | Transición | 011-021  | A                    | La M/m-DoM/m               |               |
|                                                                                                                         | Exposición | 022-028  | A-B                  | La menor                   |               |
|                                                                                                                         | Enlace     | 028-030  | A                    | La menor                   |               |
|                                                                                                                         | Exposición | 031-036  | A-B                  | La menor                   |               |
|                                                                                                                         | Transición | 036-044  | A'                   | Fa menor                   |               |
|                                                                                                                         | Exposición | 045-055  | A-B                  | Mibm-Mim                   |               |
|                                                                                                                         | Enlace     | 056-056  | A                    |                            |               |
|                                                                                                                         | Exposición | 057-060  | A-B                  | Sib menor                  |               |
|                                                                                                                         | Ampliación | 060-062  | A                    | Sib menor                  |               |

|            |         |     |           |  |
|------------|---------|-----|-----------|--|
| Exposición | 063-068 | A-B | Sol menor |  |
| Transición | 068-073 | A   | Sib mayor |  |
| Exposición | 074-078 | A-B | La menor  |  |
| Transición | 078-090 | A   | La menor  |  |
| Conclusión | 091-099 | A-B | La menor  |  |

El título no cita un tema específico como en el estudio anterior, sólo mantiene en la frase el carácter pausado y el ritmo básico de dos corcheas y negra, de la baguala, tonada, vidala o *joi joi*. (Aretz, op. cit. p. 115), y el patrón rítmico de “un tipo” de baguala en metro ternario con dos corcheas en anacrusa y dos negras (Aguilar 1991: 32, 41).

El motivo inicial está estrechamente vinculado a la 2ª *Norteña*, obra temprana, de Enrique Casella:



Casella. *Norteña N°2*, cc. 1-2.

Este motivo, formado por cuatro sonidos dentro del ámbito de 4ta, el diatonismo y el ritmo primario, también está conectado con el Preludio Criollo *En el altiplano*.



*En el altiplano*, cc. 1-4.



*Estudio con tema de Vidala*, cc. 4-6.

Mantiene de la “vidala” el canto en terceras paralelas (Aretz, op.cit.p.123). El carácter modal está enfatizado por exposiciones del motivo en dos cuartas superpuestas.



Estudio *Con tema de Vidala*, cc. 62-64. Tema por “intervención” (Coker. 1972: 84).

En estos dos estudios (con tema de Zamba y Vidala) el autor pone de manifiesto, ya en el título, la intención de fusionar en una obra las tendencias neoclásica y nacionalista. Neoclásica por la elección de un género de música absoluta o instrumental (estudio), con una textura lineal transparente; un contrapunto disonante marcado por su claridad, lo que permite resaltar el interjuego de las diferentes líneas.

El rasgo de “monotematismo”, en donde las formas surgirán de una sola idea como en la música barroca, como también el empleo de materiales de música del folklore o danzable, confirman la elección de la estética neoclásica por parte de Gianneo.

La tendencia nacionalista se manifiesta en la elección de los temas musicales ligados a dos especies de nuestro acervo, respaldado en estos casos, por el patrón rítmico, los giros melódicos y algunas exposiciones del tema en 3eras paralelas.



| <p><b>Obra:</b> <i>Suite</i>. Primer movimiento. “Agitato”<br/> <b>Año:</b> 1933<br/> <b>Forma:</b> binaria continua</p> |             |                    |                      |                            |               |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|--------------------|----------------------|----------------------------|---------------|
|  <p>cc. 1-3</p>                      |             |                    |                      |                            |               |
| Sección                                                                                                                  | Función     | Compases           | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
| <b>I</b>                                                                                                                 | Exposición  | 001-008            | A                    | La menor                   | Ampliación    |
|                                                                                                                          | Elaboración | 009-014<br>014-025 | B                    | a Sol mayor                |               |

|           |             |         |     |                |                      |              |
|-----------|-------------|---------|-----|----------------|----------------------|--------------|
|           | Exposición  | 026-033 | A   | Lam-Rem        | Ampliación           |              |
|           |             | 033-040 |     | a Fa-V de SibM |                      |              |
|           | Enlace      | 040-045 |     | SibM           |                      |              |
|           | Exposición  | 045-064 | C   | a Re mayor     |                      |              |
|           | Exposición  | 065-075 | A   | V de Si menor  |                      |              |
|           |             | 075-079 |     | V de Si m.     |                      | Ampliación   |
|           | Elaboración | 079-095 | D   | Sim            |                      |              |
|           | Enlace      | 095-098 |     | V de La menor  |                      | Ampliación   |
|           | Exposición  | 099-120 | A-D | Mi M a Mi b    | C/ampliación 115-120 |              |
| <b>II</b> | Exposición  | 120-127 | A   | Mibm-Labm      | Ampliación           |              |
|           |             | 128-134 |     | a V de Fa bM   |                      |              |
|           |             | 135-138 |     |                |                      |              |
|           | Enlace      | 138-153 | C   | Fa#m-V Sib M   |                      |              |
|           | Elaboración | 153-179 |     | a V de La m    |                      |              |
|           | Elaboración | 179-186 | A   | a La menor     |                      |              |
|           | Exposición  | 187-196 | A   | La menor       |                      | Ampliación   |
|           | Conclusión  | 196-206 |     | La menor       |                      | Coda 204-206 |

La presentación del título nuevamente permite suponer una adhesión al neoclasicismo, por las preferencias de la tendencia en recuperar los géneros de música absoluta, en este caso en tres movimientos. Los recursos de esta estética son exhibidos en una amplia y variada gama, por lo que puede sostenerse que, dentro del repertorio pianístico, ésta es la obra clímax del estilo neoclásico. La esencia del movimiento consiste en las elaboraciones de los elementos que conforman el tema, expuestos en distintos episodios que se presentan alternados con las apariciones del tema. Estos recursos serán ejemplificados en el capítulo *VI-Nacionalismo y Neoclasicismo en Gianneo*.

Por otra parte, el tema presentado al comienzo tiene claras connotaciones nacionalistas dado que emplea el patrón rítmico de las danzas que conforman la familia de la Chacarera: (Aguilar 1991: 20ss) frases de ocho compases, anacrusa y hemiola.

~~~~~

Obra: *Suite*. Segundo Movimiento. “Calmo”

Año: 1933

Forma: continua con episodios



cc. 1-2 (m.i.)

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición 1	001-011	A-B-A	Rem/M	Por ampliación
	Transición	011-017			
	Exposición 2	018-023	A-B	Rem/M	Por ampliación
	Transición	024-030			
	Exposición 3	031-038	A-B	Rem/M	Reexposición
	Exposición 4	039-043	A	Rem/M	Conclusión

Es un movimiento con recursos más austeros y acotados, no obstante denota algunos rasgos de carácter local y otros neoclásicos. El tema presenta semejanzas en los compases 2 y 3 con el Preludio *Noche en la sierra* (cc. 11 y 12). En este “calmo” se presenta en negras y corcheas.



Suite, 2º mov. cc. 2-3.



Noche en la sierra, cc. 10-12.

Giros y patrones rítmicos semejantes a estos, se encuentran en algunas especies recopiladas por Andrés Chazarreta, por ejemplo en *El matrero*, estilo entrerriano.



El matrero, cc. 6-8.

La melodía es presentada en 4 oportunidades, aunque acortadas por exclusión de algunas de sus partes; sus entradas están separadas por interpolaciones de fragmentos episódicos en los que se reúnen recursos del lenguaje neoclásico. Entre ellos: paralelismo alternado de 5tas y 4tas, contrapunto imitativo, bicordes, tema espesado en fabordones, motivo desplazado en el metro.

La tonalidad es fluctuante y sugerida, casi nunca confirmada por funciones claramente expuestas. Se presume en Fa M, por la armadura de clave y los pedales sobre el fa, aunque los más claros centros se definen en Re mayor y menor.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> <i>Suite</i>. Tercer movimiento “Allegro rustico”</p> <p><b>Año:</b> 1933</p> <p><b>Forma:</b> continua</p> |         |          |                      |                            |               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
|                                                                                                                             |         |          |                      |                            |               |
| cc. 1-3                                                                                                                     |         |          |                      |                            |               |
| Sección                                                                                                                     | Función | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|                                                                                                                             |         |          |                      |                            |               |

|              |              |         |           |                                           |                               |
|--------------|--------------|---------|-----------|-------------------------------------------|-------------------------------|
| <b>I</b>     | Introducción | 001-006 | A         | La menor                                  | En 5tas paralelas             |
|              | Exposición   | 007-014 | B         | Fa mayor                                  | Tema completo                 |
|              | Digresión 1  | 014-017 |           |                                           |                               |
|              | Introducción | 018-023 | A         | Sib mayor                                 | En 8vas paralelas             |
|              | Digresión 2  | 023-026 |           |                                           |                               |
|              | Exposición   | 027-034 | B         | Fa mayor                                  | Tema completo                 |
|              | Digresión 3  | 034-037 |           |                                           | Elementos de digresión 1      |
|              | Introducción | 038-045 | A         | Fa# menor                                 | Notas simples y 8vas          |
|              | Digresión 4  | 045-053 |           |                                           |                               |
|              | Introducción | 054-058 | A         | La eólico                                 | Acople de interv. 2da         |
|              | Digresión 5  | 058-062 |           |                                           | Elementos de digresión 4      |
|              | Introducción | 063-067 | A         | Re# menor                                 | Acople de interv. 2da         |
|              | Digresión 6  | 067-068 |           |                                           | Elementos de digresión 5      |
|              | Introducción | 069-075 | A         | Sol# menor                                | Canon a la 8va en 8vas//      |
|              | Digresión 7  | 075-085 |           |                                           | Elementos de digresión 6      |
|              | Exposición   | 086-087 | B         | Sol menor                                 | Tema trunco, 1º motivo        |
|              | Introducción | 088-092 | A         | Re # menor                                | Trunca                        |
|              | Digresión 8  | 092-099 |           |                                           |                               |
|              | Exposición   | 100-101 | B         | Mi mayor                                  | Tema trunco, 1º motivo        |
|              | Introducción | 102-105 | A         | Re # menor                                | Trunca                        |
|              | Digresión 9  | 106-124 |           |                                           | Elementos de digresión 8      |
|              | Exposición   | 125-133 | C         | Fa# jónico                                | Sobre tema de estilo          |
|              | Digresión 10 | 134-137 |           |                                           |                               |
|              | Exposición   | 138-144 | B         | La mayor                                  | En 3eras paralelas            |
|              | Digresión 11 | 145-148 |           |                                           |                               |
|              | Introducción | 149-160 | A         | La y Mib m                                | Imitativo                     |
|              | Digresión 12 | 160-162 |           |                                           |                               |
|              | Introducción | 162-168 | A         | La eólico                                 | En 5tas//, sobre pedal de re  |
|              | Introducción | 168-172 | A         | La mayor                                  | En 3eras//, sobre pedal de mi |
|              | Digresión 13 | 173-178 |           |                                           | En arpeggios                  |
| Digresión 14 | 179-182      |         | La eólico | En acordes alternados                     |                               |
| Introducción | 183-188      | A       | La eólico | En 5tas //                                |                               |
| Exposición   | 189-195      | B       | La mayor  | En 3eras// sobre pedal de mi              |                               |
| Introducción | 196-203      | A       | La M/m    | Disposiciones variadas                    |                               |
| Conclusión   | 204-208      | A       | La M/m    | Ampliación de A, digres.14 y digresión 13 |                               |

Nuevamente, en este movimiento Gianneo hace gala de su capacidad para desplegar una gran imaginación constructiva. El título, de por sí sugiere la fusión ya aludida de las dos tendencias: allegro de suite (neoclásica) rústico (local).

La rítmica y los giros melódicos de la pieza, sobre todo en las presentaciones del tema, se relacionan con la inspiración folclórica, y aunque la estructura formal no responde en rigor a una especie determinada del folklore, sus características generales corresponden a la “chacarera”: metro de 6/8 o 3/4, una introducción de 6 compases, como lo indica Aretz (op. cit. p. 202-204); el tema es expuesto en 8 compases, presenta dos frases cuyas melodías están compuestas por 16 notas (sílabas) cada una, conformando una cuarteta octosílaba, con anacrusa de 2 corcheas (Ibidem p. 205), doblado en terceras, con la birritmia que conlleva la hemiola.

La sintaxis está organizada en una forma continua, en la que alterna las presentaciones de las dos ideas (introducción y tema) como fuertes ejes inspiradores, con fragmentos o digresiones en los que yuxtapone o superpone nuevos materiales.

Una tercera idea, también de ocho compases, sólo expuesta en Fa# y no elaborada, se presenta como una cita de un “estilo”: con ritmo primario (negras y corcheas) y metro libre, cuyo acompañamiento sugiere el arpegiado del acompañamiento de la guitarra, típico de la especie. (Aretz, op. cit. p. 145)



Gianneo. *Suite, Allegro rustico*, cc.125-126.

Nuevamente retoma los elementos principales del tema en una reinstauración de centros en “La”. Se suceden nuevas presentaciones en forma trunca, en distintos contrapuntos imitativos, alcanzando, por densidad cronométrica y textural, el clímax de la pieza.

En las digresiones interpoladas se presentan abundantes recursos neoclásicos: formaciones cuartales y de 5tas, ostinati, desplazamientos de registro, oscilaciones cromáticas, entre otros. Los indicadores nacionalistas son: patrón rítmico de danza local, con la hemiola, la melodía en 3eras paralelas, el descenso de la frase a la tónica o al 3er grado melódico, etc.

~~~~~

<p>Obra: <i>Sonatina</i>. Primer movimiento Año: 1938 Forma: ternaria reexpositiva</p>					
					
cc. 5-8					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-006			
	Exposición	007-029	A	de Lam a Mim	
	Exposición	030-056 056-064	A' A''	de Mim a FaM FaM a Lam	Ampliación de A
II	Elaboración	065-085	A'	Lam a Rem	A' ampliado y Extendido
III	Exposición	085-109	A	Rem/M a Mim	Corresponde a c. 7-29
	Exposición	110-119	A'	Mim a Lam	Corresponde a c.30-56
	Conclusión	119-132	A'	La menor	Ampliación de A'

Es una pieza en la que predominan elementos del neoclasicismo, comenzando por el título que alude a un género de música absoluta y su esquema en tres movimientos (dos rápidos rodeando a uno más lento) común en el siglo XVIII para la música de

cámara, sinfónica y de obras para uno o dos ejecutantes, podría considerarse una forma sonatina ampliada (Green, op. cit. p. 825-847) o bien una “forma en arco” considerada por Bartók como la forma equilibrada para expresar las ideas musicales dentro de su postura neoclásica.

Del nacionalismo sólo puede detectarse el tema de cuatro compases basado en un patrón sincopado que evoca estilizadamente, en la voz superior, el ritmo de un candombe: compás en 2/4 con síncopa de semicorchea-corchea entre el primero y segundo tiempo. ((Kohan, Pablo y Fornaro, Marita «Candombe», en DMEH, vol. 3 (1999), p. 44-45)

La ambientación tonal está dada por centros en La menor, aunque sin progresiones funcionales convencionales. Otros elementos constructivos neoclásicos, pueden sintetizarse en: técnica de composición a partir de un intervalo (la 7ma), motivo de la introducción, presentado en su inversión, la 2da, o la 9na; uso de la “polaridad” como principio organizador tonal en tetracordio descendente (cuarta tritono) sugerente de un modo menor; empleo de bajo albertino (o semejantes); de escalas y arpeggios, próximos a las texturas barrocas por el predominio del contrapunto y la actividad rítmica en semicorcheas; empleo de pedales; de texturas paralelas (5tas); episodios interpolados.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> <i>Sonatina</i>. Segundo movimiento<br/> <b>Año:</b> 1938<br/> <b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |         |          |                      |                            |               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
|                                    |         |          |                      |                            |               |
| cc. 1-4                                                                                                                |         |          |                      |                            |               |
| Sección                                                                                                                | Función | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|                                                                                                                        |         |          |                      |                            |               |

|            |            |         |         |                 |                                                                                  |                      |
|------------|------------|---------|---------|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| <b>I</b>   | Exposición | 001-004 | A       | V de La eólico  | Ampliación                                                                       |                      |
|            |            | 005-012 | B       |                 |                                                                                  |                      |
|            | Exposición | 012-018 | A       | AV de La lidio  |                                                                                  |                      |
|            |            | 018-023 |         | La lidio/eólico |                                                                                  |                      |
|            | Exposición | 023-026 | A       | V de La eólico  |                                                                                  |                      |
|            |            | 027-034 | B       |                 |                                                                                  |                      |
|            | Exposición | 034-039 | A       | AV de La lidio  |                                                                                  |                      |
|            |            | 039-044 |         | La eólico       | A por mov. contrario                                                             |                      |
| <b>II</b>  | Exposición | 045-048 | C       | La eólico       | Ampliación c.54-55<br>Trunca<br>Ampliación<br>Ampliación de C<br>Por liquidación |                      |
|            |            | 049-055 | C       |                 |                                                                                  |                      |
|            | Exposición | 056-059 | C       | Mib mayor       |                                                                                  |                      |
|            | Transición | 060-067 |         |                 |                                                                                  |                      |
|            | Exposición | 068-071 | C       | La eólico       |                                                                                  |                      |
|            | Exposición | 072-079 | A       |                 |                                                                                  |                      |
| <b>III</b> | Exposición | 080-083 | A       | V de La eólico  | Reexposición                                                                     |                      |
|            |            | 084-091 | B       |                 |                                                                                  |                      |
|            | Exposición | 091-096 | A       | AV de La lidio  |                                                                                  |                      |
|            | Conclusión | 097-102 | A       | La eólico       |                                                                                  | A por mov. contrario |
|            |            |         | 103-106 | C               |                                                                                  | Do menor             |
|            | Coda       | 107-111 | A       | V de La eólico  | A por liquidación                                                                |                      |

El colocar un Minuetto como parte de la *Sonatina* rescata en parte el espíritu del periodo barroco y clásico. Fue una danza empleada en óperas, ballets y suites, y posteriormente como tercer movimiento de sinfonías y cuartetos, hasta fines del s. XVIII, lo que remarca la postura neoclásica de Gianneo. Su comienzo tético sigue el modelo del minué francés y no del alemán que es anacrúsico.

La organización de la sintaxis se aproxima a la forma sonatina del periodo dieciochesco, ternaria reexpositiva, es decir forma sonata con desarrollo breve o ampliación de la primera sección (Green: Ibidem), con interpolaciones de episodios.

Consta de un motivo de dos compases que se repite, evocador de nuestro folklore, por el carácter modal de la organización de alturas y por el patrón rítmico. Gianneo exploró las potencialidades de sus inspiraciones motívic, transformándolas en transposiciones rítmicas, métricas o interválicas. Este motivo se asemeja, en el

movimiento por grados conjuntos (sólo se intercala una 3era), final femenino que desciende y proporción de las duraciones, al empleado en *Noche en la sierra* y *En el cañaveral*.



*Suite*, 2º mov. cc. 1-4. La menor.



*Noche en la sierra*, cc.10-12.



*En el cañaveral*, cc.117-119.

Los recursos neoclásicos empleados en esta pieza pueden ser sintetizados en: uso de la bitonalidad; formaciones cuartales; reutilización de materiales ya usados; ostinati; establecimiento de centros por movimientos direccionales.

~~~~~

<p>Obra: <i>Sonatina</i>. Tercer movimiento Año: 1938 Forma: binaria continua</p>					
 <p>cc. 1-4</p>					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones

I	Exposición	001-008	A	La menor	
	Transición	009-012			
	Digresión	013-020	A'		
	Reexposición	021-026	A''	La menor	Conclusiva
II	Transición	026-061	B	A III de Lam	Elaborativa
III	Exposición	062-071	C	A III de Lam	Conclusiva
IV	Reexposición	072-083	A	A VI de Lam	Transitiva
V	Exposición	084-101	D	A II de Lam	Elaborativa
VI	Exposición	102-110	D'	III al I de Lam	Digresiva. Element de D
	Reexposición	111-114	D''	VI	
	Conclusión	114-123	D'''		
VII	Reexposición	124-131	A	La menor	Corresponde a c.1-8
	Transición	132-135			Corresponde a c. 9-12
	Digresión	136-143	A'		Corresponde a c.13-20
	Reexposición	143-148	A''	La menor	Corresponde a c.21-26
	Transición	148-183	B	A I de La	Corresponde a c.26-61
	Exposición	183-191	C	I-I#3	Corresponde a c.61-69
	Conclusión	192-202	D'''	I#3- La lidio	Corresponde a c.114-123

El tema principal presenta rasgos de chacarera: extensión de 8 compases con antecedente y consecuente de 4 cada uno; está realizado sobre el primer modo pentatónico: do-re-mi-sol-la (Vega, op. cit.) y con patrón rítmico sincopado y natural presencia de la hemiola (6/8 y 3/4).

La sintaxis no responde a la especie folklórica sino que dispone la alternancia del tema con interpolaciones que revisten importancia por su extensión y por la variedad de artificios contrapuntísticos, rítmicos y texturales.

~~~~~

**Obra:** Cinco pequeñas piezas: *Requiebros*

**Año:** 1938

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 1-4

| Sección    | Función     | Compases   | Material motivico | Estructura Tonal básica | Observaciones        |
|------------|-------------|------------|-------------------|-------------------------|----------------------|
| <b>I</b>   | Exposición  | 001-004    | A                 | Sol lidio/Si m          | Movimiento contrario |
|            | Elaboración | 005-008    | A1                | Si m/Sol lidio          |                      |
|            |             | 008-011    | A                 | Si m/Sol lidio          |                      |
|            |             | 012-015    | A2-A1             | A V de Si menor         | Transpone A          |
|            | 015-018     | A          | A La mayor        |                         |                      |
|            | 019-022     | A3         | A V de Re         |                         |                      |
| Conclusión | 022-029     | B          | A Re mayor        |                         |                      |
| <b>II</b>  | Exposición  | 030-033    | A4                | Si menor                | Tema espesado        |
|            | Enlace      | 034-038    | B1                | Fa#m/ Fa# lidio         |                      |
|            |             | Exposición | 039-042           | B                       | Fa#m/ Fa# lidio      |
|            | 043-046     |            | A1                | A Si menor              |                      |
|            | Transición  | 046-049    | A1                | I de Fa #               | Movimiento contrario |
|            |             | 049-060    | C                 | V de Fa#                |                      |
| <b>III</b> | Exposición  | 061-064    | A                 | Sol lidio/Si m.         | Movimiento contrario |
|            | Elaboración | 065-068    | A1                | Si m/Sol lidio          |                      |
|            |             | 068-071    | A                 | Si m/Sol lidio          |                      |
|            |             | 071-075    | A3                | V de Sol                | Conclusiva           |
|            | Transición  | 075-078    | B                 | A I de Sol M            |                      |
|            |             | 079-084    | B                 | I de Sol                |                      |
|            | Conclusión  | 085-091    | A                 | I de Sol lidio          |                      |

Como el Allegro de la sonatina, este número está construido sobre el patrón rítmico de un candombe. Gira en torno a ejes de Sol, Si, La, Fa#. Concluye en sol con el IV ascendido, correspondiente al modo lidio. La obra contiene largos tramos bitonales con el conflicto entre Sol mayor y Si menor; también emplea la bimodalidad: m.d. Fa# lidio (con si #) y en m.i. Fa# eolio.

Se emplea procedimientos de contrapunto trocado e invertido, típicos del estilo Barroco como también la escritura pianística derivada del estilo clavecinístico. El patrón rítmico, germen de la obra, es trabajado a distintas interválicas, alternado en ambas manos, espesado en quintas y en terceras paralelas que a la vez cambian su registro, en fabordones, acompañado por una figuración de semicorcheas que recuerda el bajo albertino, y por movimiento contrario.

~~~~~

<p>Obra: Cinco pequeñas piezas: <i>Canción de cuna</i> Año: 1938 Forma: ternaria reexpositiva</p>					
 <p>cc.1-7</p>					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-002		Re jónico	
	Exposición	003-007	A	Re eolio/jónico	
	Exposición	007-011	A'	Hacia La m.	
		012-014	A	Hacia IV de Re m	Extensión de A'
II	Exposición	015-018	B	Re m armónico	
	Reexposición	018-023	A	Hacia VI de Re	Extensión de A'
	Enlace	024-025		A Re jónico	
III	Reexposición	025-029	A	Re eolio/jónico	
	Reexposición	029-033	A''	Re eolio/jónico	
	Conclusión	034-036	B-A	FaM-Rem-ReM	

El motivo melódico acompañante es un ostinato que se expone en la introducción recuerda al motivo que repican los carillones de los relojes (bajo del c.1-2 y ss.). La pieza se cierra con el motivo de la frase inicial que resuelve en una cadencia plagal a Re M.

Los recursos neoclásicos pueden sintetizarse en: empleo de bimodalidad y bitonalidad, formaciones cuartales, prescinde de las indicaciones dinámicas, monotematismo, recursos acotados, formas elementales reexpuestas, diatonismo, formaciones escalísticas, textura liviana, rasgos que se desprenden de una pieza destinada a aprendices. No presenta recursos de nuestro folklore.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> Cinco pequeñas piezas: <i>Marcha para soldaditos de cuerda</i><br/> <b>Año:</b> 1938<br/> <b>Forma:</b> ternaria continua reexpositiva (binaria con transición)</p> |              |          |                   |                         |               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|----------|-------------------|-------------------------|---------------|
|  <p>cc. 1-3</p>                                                                                 |              |          |                   |                         |               |
| Sección                                                                                                                                                                             | Función      | Compases | Material motívico | Estructura Tonal básica | Observaciones |
| <b>I</b>                                                                                                                                                                            | Exposición   | 001-003  | A                 | Sol mayor               |               |
|                                                                                                                                                                                     | Exposición   | 004-007  | B                 | A I de Fa# menor        |               |
|                                                                                                                                                                                     | Exposición   | 008-009  | C                 | IV-II de La             |               |
|                                                                                                                                                                                     | Exposición   | 010-013  | D                 | V de Do#                |               |
|                                                                                                                                                                                     | Exposición   | 014-015  | E                 | Lab M                   |               |
|                                                                                                                                                                                     | Exposición   | 016-017  | E'                | Lab M                   |               |
| <b>II</b>                                                                                                                                                                           | Transición   | 018-19   | B                 | Sol mayor               |               |
|                                                                                                                                                                                     |              | 020-021  | E''               | Lab mayor               |               |
|                                                                                                                                                                                     |              | 022-023  | B                 | Sol mayor               |               |
| <b>III</b>                                                                                                                                                                          | Reexposición | 024-027  | A                 | Sol mayor               | Variada       |

|  |              |         |   |                  |                    |
|--|--------------|---------|---|------------------|--------------------|
|  | Reexposición | 028-033 | B | A I de Fa# menor | Variada y ampliada |
|  | Reexposición | 034-038 | D | V de Do#         |                    |
|  | Conclusión   | 039-040 |   | VII de Sol mayor |                    |

El título alude a una temática infantil, recurso de la corriente neoclásica, evidenciado a través del esquema rítmico de marcha, con la interválica que evoca la onomatopeya de los toques militares. Varios compositores de la corriente han adherido a esta inspiración: Ginastera en *Rondó sobre temas infantiles argentinos* op 19 (1947), Juan José Castro: *Suite infantil* (1928): *La historia de Mambrú; Ay, Ay, Ay, cuando veré a mi amor; Sobre el puente de Aviñón, Arroz con leche.*

La sintaxis es aditiva, por cuanto está dispuesta en mosaicos (yuxtaposición de unidades morfológicas de diferente origen temático), en su mayoría de dos, tres y cuatro compases. También emplea en esta pieza disposiciones de motivos en 5tas y 4tas paralelas. En la organización de las alturas está presente la concepción pandiatonista. También en esta pieza están ausentes los elementos nacionalistas.

~~~~~

<p>Obra: Cinco pequeñas piezas: <i>Vals sentimental</i> Año: 1938 Forma: ternaria reexpositiva</p>					
					
cc.1-4					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-004	A	V de La menor	Ampliación
		005-007	B	V-I de La m	
	Exposición	007-011	A	V de Mi m	

		012-015	B	V de Lam	Ampliación
II	Exposición	016-019	A	VII de Lam	Ampliación
		020-022	B	VI de La lidio	
	Exposición	022-025	A	V de Si m	
		026-030	A-B	V de La m	
III	Reexposición	031-034	A	V de La m	Ampliación
		035-037	B	V-I de La m	
	Exposición	037-041	A	V de Mi m	
	Conclusión	042-045	B-C	V-I de La m	

No se halla elementos del folklore por cuanto se trata de la evocación de un vals. La tonalidad gira en torno a La menor. La textura liviana, la inspiración en una danza popular, las escasísimas indicaciones dinámicas, los contrapuntos claros, entre otros, son recursos neoclásicos.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> Cinco pequeñas piezas: <i>Movimiento perpetuo</i></p> <p><b>Año:</b> 1938</p> <p><b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |            |          |                      |                            |                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|----------|----------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------|
|                                                      |            |          |                      |                            |                                                          |
| cc.1-4                                                                                                                                   |            |          |                      |                            |                                                          |
| Sección                                                                                                                                  | Función    | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones                                            |
| <b>I</b>                                                                                                                                 | Exposición | 001-006  | A                    | Fa# eólico                 | 1º motivo por mov. contrario<br>Transposición acompañam. |
|                                                                                                                                          | Exposición | 007-010  | B                    | La lidio                   |                                                          |
|                                                                                                                                          | Variación  | 011-017  | A                    | VII-La lidio               |                                                          |
|                                                                                                                                          | Variación  | 018-021  | B                    | La lidio                   |                                                          |
| <b>II</b>                                                                                                                                | Exposición | 022-029  | C                    | Do jónico                  | Derivado de A                                            |
|                                                                                                                                          | Variación  | 030-034  | B                    | La lidio                   | Variación en el acompañam.                               |
|                                                                                                                                          | Exposición | 035-046  | D                    | Do#-Do jónico              |                                                          |

|            |               |         |   |            |                    |
|------------|---------------|---------|---|------------|--------------------|
|            | Repetición    | 047-050 | B | La lidio   |                    |
|            | Exposición    | 051-058 | E | La jónico  |                    |
|            | Exposición    | 059-061 | F | Re Jónico  |                    |
| <b>III</b> | Reexposición  | 062-067 | A | Fa# eólico | Transposición de E |
|            | Reexposición  | 068-071 | B | La lidio   |                    |
|            | Transposición | 072-079 | E | Fa# jónico |                    |
|            | Conclusión    | 080-082 | G | A Fa# m    |                    |

El título anuncia la concepción mecánica del piano a través del continuo fluir de semicorcheas. La organización de la sintaxis presenta los distintos motivos temáticos en una construcción aditiva, en mosaico. La flexibilidad en el metro (heterometría), el empleo de la modalidad y la bimodalidad, el uso del pedal, entre otros, son rasgos que pertenecen al neoclasicismo. Una vez más, los recursos nacionalistas están ausentes.

~~~~~

<p>Obra: Tres Danzas Argentinas: <i>Gato</i> Año: 1939 Forma: binaria reexpositiva</p>					
 <p>cc. 5-9</p>					
Sección	Función	Compases	Material motivico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-008	A	Sol plurimodal	
	Exposición	008-013	B	Sol jónico	
	Exposición	013-017	B'	Sol jónico	
	Introducción	018-025	A	Sol plurimodal	
	Exposición	025-030	B	Sol jónico	
	Exposición	030-035	B'	Sol jónico	

II	Elaboración	035-059	C	Sol plurimodal	Coda
	Reexposición	059-066	A	Sol plurimodal	
	Conclusión	067-073	B	Sol jónico	

Pieza compuesta según el modelo rítmico y formal de la especie folklórica que invoca su nombre pero sin observarlo con exactitud. Tiene un primer elemento temático (introducción) de 8 compases, en lugar de cuatro o seis que es lo corriente en la especie. El segundo elemento temático (frase acéfala en que se inicia la primera figura coreográfica) tiene 10 compases en lugar de 8, pero observa la estructura de repetición por pares de los dos primeros versos de la seguidilla. La frase que correspondería al zapateo y zarandeo está realizada con motivos de la introducción, tiene 8 compases, en coincidencia con la danza tradicional. El tercer elemento temático corresponde a una tercera sección o desarrollo en el cual el autor expande con contrapuntos el material temático expuesto. La coda está elaborada sobre el 2º elemento temático, o sea el tema de la danza.

Los elementos nacionalistas que resaltan son: forma ajustada a la coreografía, tema espesado en terceras paralelas, compás en 3/4, con síncopa, frase que concluye con el 3er grado melódico.

La organización de alturas se desenvuelve dentro de Sol plurimodal, pues hay rastros de jónico, mixolidio, eólico, menor melódico, menor armónico y bachiano.

Los rasgos neoclásicos empleados son: elección de una danza popular como material de base, uso del ostinato, de bicordes, artificios en la presentación del tema en 3eras paralelas; con pedal, con apoyaturas, con apoyatura y pedal.

~~~~~

**Obra:** Tres Danzas Argentinas: *Tango*

**Año:** 1939

**Forma:** ternaria reexpositiva

|  |              |          |                      |                            |                  |
|------------------------------------------------------------------------------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|------------------|
| cc. 1-4                                                                            |              |          |                      |                            |                  |
| Sección                                                                            | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones    |
| <b>I</b>                                                                           | Introducción | 001-002  | A                    | Sib mayor                  | Ampliación       |
|                                                                                    | Exposición   | 003-006  | B                    |                            |                  |
|                                                                                    | Exposición   | 007-010  | C                    |                            |                  |
|                                                                                    |              | 011-016  | B''                  |                            |                  |
|                                                                                    | Conclusión   | 016-018  | A'                   |                            |                  |
| <b>II</b>                                                                          | Elaboración  | 019-023  | D                    | Sib mayor                  | Ampliación       |
|                                                                                    |              | 024-028  | D'                   |                            |                  |
|                                                                                    |              | 029-032  | D''                  | Re M/Sol m                 |                  |
|                                                                                    |              | 033-036  | D'''                 |                            |                  |
|                                                                                    |              | 036-040  | D''''                |                            |                  |
|                                                                                    | Conclusión   | 040-042  | D                    |                            |                  |
| <b>III</b>                                                                         | Reexposición | 043-053  | B-C                  | Sib mayor                  | Ampliación 52-53 |
|                                                                                    |              | 053-069  | A-B-C-D              | Sib mayor                  | Liquidación      |

Es uno de los ejemplos en que Gianneo toma como inspiración la especie típica con una concepción académica; más bien se trata de una estilización de la especie, evocada por el patrón rítmico (sincopado en un metro binario).

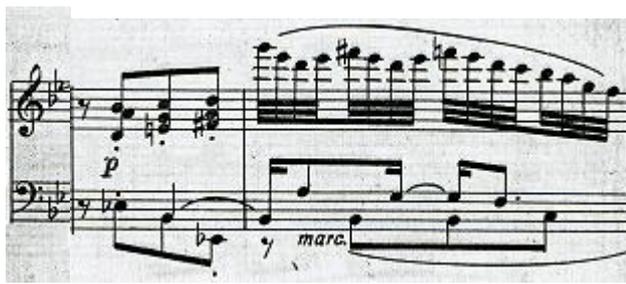
El tema está constituido por dos frases: 3 corcheas y dos negras la primera, y una variación del sincopado, la segunda; ambas frases acompañadas por un ostinato sincopado en el bajo, cuyo motivo (A) está dispuesto por grados conjuntos, y se presenta con registro desplazado.



*Tango*, cc. 1-4. Motivo: sib-la-sol-fa-mib.

Formalmente no puede asignársele una tipología según la clasificación de Ruiz y Ceñal, aunque observa organización ternaria reexpositiva, dentro de la cual Gianneo utiliza el típico recurso tanguero de la "variación" "... que consiste comúnmente en contraponer cuatro fusas a cada corchea..." (Salgán 2001: 40) yuxtaponiendo fragmentos en los que se presentan las frases a distintas alturas y formando parte de diferentes texturas.

El tema es presentado en forma variada: con el sincopado en el bajo, acompañado por motivo en semicorcheas; con formaciones acórdicas de 3era-4ta y 6ta, 2da-4ta y 5ta, 4ta-5ta y 6ta; en voz aguda en fusas; más lento, en 9nas paralelas con contrapunto en voz intermedia; o también, considerado el sincopado del acompañamiento (A) y el tema (B), en estrecho, en tanto un tercer contrapunto en fusas acompaña en el registro agudo:



Tango, cc. 43-44. Comienzo de tema en el registro grave: sib-sib-do.

Con mayor elaboración contrapuntística, presenta el tema (B) espesado en intervalos de 9na y en el registro más agudo, el sincopado (A) en el grave y profundizando su desplazamiento de registro, y un tercer elemento, tomado de (C), en el registro medio, también como estrecho:



Tango, cc.54-57.

En síntesis, los recursos nacionalistas son: la inspiración en una especie urbano popular, su patrón rítmico y su metro, la concepción de su sintaxis (con sección reexpositiva), la función sub-dominante-tónica del bajo (mi-sib), propia de la especie.

Los neoclásicos: motivo melódico del acompañamiento con desplazamiento de registro, ostinati, presentaciones variadas del tema, textura contrapuntística en estrecho, materiales de música popular ligera y danzable reinterpretados desde nuevas concepciones, procesos liquidativos.

~~~~~

<p>Obra: Tres Danzas Argentinas: <i>Chacarera</i> Año: 1939 Forma: ternaria reexpositiva</p>					
 <p>cc. 5-8</p>					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-004	A	Re mayor	
	Exposición	005-008	B	Re mayor	
		009-012	B'	Re lidio	
	Digresión	013-015	C	Re mayor	
	Exposición	016-019	D	Si b mayor	
020-022		D'	III Sib-IV Lam		
II	Exposición	023-027	E	La lidio y LaM	
	Exposición	028-031	F	Re mayor	
	Ampliación	032-035	G-B	Si m y Sib	Derivado de B
	Ampliación	036-039	G-B	Si m y Sib	Derivado de B
	Ampliación	040-044	E	I de Rem/M	

	Digresión	045-047	C	Re mayor	: (repite D.C.)
III	Reexposición	048-051	B	Re mayor	
		052-055	B'	Re lidio	
	Digresión	056-057	C	Re mayor	Trunca
	Exposición	058-059	B	Re lidio	Trunca
	Digresión	060-061	C	Re mayor	Trunca
	Exposición	062-063	B	Re lidio	Trunca

Como en el Gato, esta Chacarera contiene estructuralmente los elementos que componen la danza tradicional aunque sin observarlos con precisión. Según Aretz “la chacarera consta por lo general de un solo periodo musical de 4 frases que se repiten tres veces y van seguidas las dos primeras veces por seis compases de interludio y en algunas por 8 compases ... que sirven de introducción al baile”. (op. cit. p. 202).

La sección central presenta motivos yuxtapuestos, bicordes, bitonalidad, heterometría, no obstante, la pieza conserva de la especie tradicional, además de los elementos básicos de la coreografía, la hemiola, la utilización del modo mayor lidio (con el IV ascendido) y la frase en terceras paralelas que se dirige al tercer grado melódico de la tonalidad.

~~~~~

**Obra:** Música para niños: *Preludio*

**Año:** 1941

**Forma:** binaria continua



cc. 1-3

| Sección | Función     | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|---------|-------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
| I       | Exposición  | 001-010  | A                    | Sol mayor<br>Sol mixolidio | cc.7-10       |
| II      | Elaboración | 011-024  | A'                   | Sol mayor<br>IV-V-I de Sol |               |

En esta obra, y en general en todas las que conforman el ciclo, además de la simplicidad propia de la música inspirada en temáticas infantiles, se suma el rasgo de la brevedad. Como ya se ha expresado, Gianneo había experimentado esta concepción en su *Cinco pequeñas piezas* (1938). En el caso de esta obra su intención es también manifiesta al titularla *Música para niños*.

La serie está subtitulada “Diez pequeñas piezas para piano” e integrada por: *Preludio y Fuga, El juglar, Zapateado, Vidalita, Quenas, Pericón, La Morochita, Aire popular, Arrorró indígena, Bailecito cantado*

Gianneo rescata la inspiración barroca en estos dos primeros números recreando estilísticamente los rasgos que caracterizan tanto a la especie Preludio como a la Fuga. El *Preludio* evoca a la primera pieza del mismo nombre del *Clave bien temperado* de J. S. Bach por la factura de arpeggios en semicorcheas que aparecen en Gianneo, por movimiento contrario al motivo de Bach, y en la tonalidad de Sol, en tanto que Bach presenta su Preludio en Do.



Bach. *Preludio N°1 del Clave bien temperado*, cc.1-3.

En Gianneo la sintaxis está organizada en dos secciones, la segunda con el intervalo de 3era M descendente del motivo inicial (fa#-re), invertido en 6ta (re-fa#).





Responde en líneas generales al esquema de la fuga: tres secciones con la tercera reexpositiva. En la primera se presentan tres entradas equidistantes: el tema a una voz, en sol m, la respuesta aparece en la dominante, en la otra voz, y una nueva del sujeto, trunca. En la 2da sección, desarrollo, hay cuatro cabezas del tema, dos unidas por elisión.

Las tres secciones de la *Fuga*, como también el *Preludio* presentan fragmentos episódicos con recursos del barroco basados en artificios contrapuntísticos como el trocado, movimientos contrarios de los motivos melódicos, un tratamiento clavecinístico del piano, rasgos éstos valorados significativamente por la corriente neoclásica, en su proclamada “vuelta a Bach”.

En esta obra puede hablarse de “cita estilística” tanto en el *Preludio*, que es una cita de una obra en especial, como en *Fuga*, en donde Gianneo, sin traer al recuerdo una obra determinada, incorpora en el presente, un *modus operandi* claramente barroco. Puede agregarse que además se trata de una auto cita por elaborar materiales propios ya usados.

Otros recursos neoclásicos pueden citarse, como: formaciones escalísticas, movimientos direccionales sin propósito funcional, texturas en fabordones, bicordes, progresión motívica o motivo en distintas secuencias.

~~~~~

<p>Obra: Música para niños: <i>El Juglar</i></p> <p>Año: 1941</p> <p>Forma: ternaria reexpositiva</p>
 <p>cc. 1-6</p>

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-004	A	La menor	4º ascendido
	Exposición	005-009	B	La menor	
	Repetición	010-013	B	La menor/M	
	Repetición	014-017	A	La menor	
	Digresión	018-024	C	V de La m	
II	Elaboración	025-028	D	V de La m	4º ascendido m.d.
	Ampliación	029-033	E	IV-I de La	
	Ampliación	034-047		La eólico m.i.	
III	Reexposición	048-052	A	La menor	4to ascendido
	Exposición	053-056	B	La menor	
	Repetición	057-060	B	La menor/M	
	Repetición	061-064	A	La menor	
	Ampliación	064-068		La menor/M	
	Conclusión	069-077	Coda	IV-I de Lam	

La pieza no evidencia recursos de tipo nacionalista. Denota el empleo de herramientas del lenguaje neoclásico, ya enunciadas en obras anteriores: ostinato, formaciones escalísticas, disposiciones cuartales, pedales figurados, consolidación de polo tonal, escaso material de base con elaboraciones o transformaciones de sus motivos, empleo de sintaxis en sencillo planteo reexpositivo, entre otros.

~~~~~

**Obra:** Música para niños: *Zapateado*  
**Año:** 1941  
**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 1-8

| Sección    | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
| <b>I</b>   | Introducción | 001-004  | A                    | I-V de Re mayor            |               |
|            | Exposición   | 005-012  | B                    | V-I                        |               |
|            | Elaboración  | 013-016  | C                    | V-VI                       |               |
|            | Ampliación   | 017-018  |                      | V-I                        |               |
| <b>II</b>  | Introducción | 019-022  | A                    | I-V de Re mayor            |               |
|            | Exposición   | 023-030  | B                    | V-I                        |               |
|            | Elaboración  | 031-034  | C                    | V-VI                       |               |
|            | Ampliación   | 035-036  |                      | V-I                        |               |
| <b>III</b> | Introducción | 037-040  | A                    | I-V de Re mayor            |               |
|            | Exposición   | 041-044  | B                    | V-I                        |               |
|            | Introducción | 044-046  | A                    | IV-I                       |               |
|            | Conclusión   | 047-050  |                      | IV-V-I                     |               |

Los materiales del nacionalismo son: el título, la configuración rítmica, la sintaxis relacionada con la coreografía, elude la sensible para acentuar el carácter modal, el metro de 6/8, la síncopa, el punteo de guitarra en la introducción.

Los recursos del neoclasicismo, más acotados en esta pieza, son las disposiciones en quintas paralelas, además de la sintaxis “en arco”, transparencia textural.

~~~~~

<p>Obra: Música para niños: <i>Vidalita</i></p> <p>Año: 1941</p> <p>Forma: variaciones continuas</p>
 <p>cc. 1-4</p>

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-004	A1	Sol menor	Pueden ser consideradas variaciones ornamentales, pues el adorno sería el cambio del contrapunto en cada presentación.
	Variación	005-008	A2	Sol menor	
	Variación	009-012	A3	Sol menor	
	Variación	013-016	A4	Sol Mayor	
	Variación	017-020	A5	Sol menor	
	Variación	021-024	A6	Sol menor	
	Conclusión	024-026	A	Sol m a M	Trunco

Como el número anterior, éste presenta un título de reminiscencia folklórica. La especie *vidalita* se define como "...canción profana de ejecución individual" (Aretz. 1952: 133); con el carácter, pie rítmico y el movimiento lento que le son propios. La factura, en cambio, resume una clara postura neoclásica por cuanto el tema, de cuatro compases, que puede considerarse cita motívica de la especie nacional, es presentado 6 veces completo, en cada ocasión con un contrapunto distinto y con la alteración de algún sonido de la melodía. Una séptima entrada de la cabeza del tema, seguida del mismo contrapunto que acompaña la sexta presentación, hace las veces de coda.

Además de la cita motívica, que ingresa un aire popular en el repertorio académico, también es recurso neoclásico, el tratamiento de la variación a modo de *passacaglia*, cada vez presentada con contrapuntos diferentes como muestra de artificio de construcción; y el empleo de diseño escalístico que se dirige independientemente del contrapunto acompañante, hacia un centro tonal.

~~~~~

**Obra:** Música para niños. *Quenas*

**Año:** 1941

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 1-4

| Sección    | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
| <b>I</b>   | Exposición   | 001-008  | A                    | Solb pentatónico           |               |
|            | Repetición   | 009-016  | A                    | I-VI-I                     |               |
| <b>II</b>  | Exposición   | 017-022  | B                    | Solb pentatónico           |               |
|            | Repetición   | 023-030  | B                    | I-VI-I                     |               |
| <b>III</b> | Reexposición | 030-038  | A                    | Solb pentatónico           |               |
|            | Conclusión   | 039-043  | B-A                  | I-VI-I                     |               |

Nuevamente el título predispone a escuchar música proveniente del folklore del norte del país, por cuanto esta pieza evoca el ritmo de un “carnavalito”, danza colectiva del noroeste del país, de paso saltado o arrastrado, muy comúnmente sobre escala pentatónica, en dos tiempos y con frases breves que se reiteran, relacionadas con los desplazamientos que hace una pareja, a la que siguen los demás. Son ejecutadas por conjuntos de quena, anata, guitarra y bombo. (Goyena, Héctor L. «Carnavalito», en DMEH, vol. 3 (1999), p. 206-207)

La pieza es rica en evocaciones de rasgos locales: la tímbrica, la apoyatura evocadora del *kenko*,<sup>5</sup> la pentatonía propia de la quena, aquí correspondiente al 1er modo (A) del cancionero pentatónico precolombino según Carlos Vega (Vega, op. cit. p. 123 y ss.): do-re-mi-sol-la, en su transposición; solb-lab-sib-reb-mib), la figuración rítmica (saltada), el “orden binario” (Vega, op. cit. p. 133) y la subdivisión también binaria, y el acompañamiento del ostinato rítmico-melódico, evocador de los parches que acompañaron en las especies del citado cancionero.

<sup>5</sup> Manera propia de cantar las bagualas en el noroeste argentino. Significa en quechua ‘ondulado, sinuoso’; consiste en cantar las notas básicas, acompañadas de anticipaciones, escapatorias, portamenti, u otros ornamentos, generalmente en registro de falsete. (Velo, Yolanda «Kenko», en DMEH, vol. 6. (2000), p. 653)

En la 2da sección emplea el sistema tetratónico solb-sib- reb- mib, de ámbito más estrecho aún; el metro cambia a ternario (3/8), y en el acompañamiento persiste por el patrón rítmico en ostinato y el carácter percusivo que otorga el intervalo armónico de 2da.m (reb-mib). Además, la yuxtaposición de metros y temas (Andante-Danza-Andante-Vivo-Lento) recuerda la secuencia de figuras coreográficas.

Los recursos neoclásicos estarían dados precisamente en esa múltiple evocación de rasgos del nacionalismo etnográfico, inspirado en un tiempo lejano, perteneciente a grupos primitivos o “estrato etnográfico” (Vega, 1959: 50ss.). Ellos son: estatismos provocados por los *ostinati* melódicos y rítmicos, la yuxtaposición de motivos no ampliados ni extendidos, la heterometría, la polifonía imitativa (canon) a la 8va, en estrecho, a una corchea de diferencia entre entradas.

~~~~~

<p>Obra: Música para niños. <i>Pericón</i> Año: 1941 Forma: binaria reexpositiva</p>					
					
cc. 1-9					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-008	A	I-IV-I de La mayor	4to ascendido
	Variación	009-017	A'	I-IV-I	
	Exposición	017-024	B	I-II-I	
	Variación	025-031	B'	I La, VII-IDo, VII-I La	
II	Reexposición	032-039	A	I-IV-I de La mayor	4to ascendido
	Reexposición	040-047	A'	I-IV-I	
	Ampliación	048-054	C	I-IV-I	
	Conclusión	055-062	A	I-IV-I de La mayor	

En forma semejante a la “Vidalita” anterior, Gianneo cita motivicamente otra especie de nuestro folklore dotándola de artificios que pertenecen a la corriente neoclásica. La pieza responde melódica y rítmicamente al aire citado “pericón”; la melodía se corresponde con el original sólo en la direccionalidad interválica aunque no en su clasificación y calificación.

Tampoco responde al original en lo formal, tonal o texturalmente por cuanto se trata de una recreación estilizada y variada. La tonalidad de La M es empleada con el IV ascendido, rasgo empleado en varias especies de nuestro folklore. Esta obra está estructurada en base a dos ideas: el tema de la danza (ver en cuadro) y el de la copla o canto.



Pericón, cc.17-23, copla.

La sucesión de la danza y la copla determinan la forma de la pieza, en la que predominan las frases de 8 compases. Un giro pentatónico en cc.55-57: si-la-fa#-mi-re-si-la, (ordenado: la-si-re-mi-fa#) cuya transposición corresponde a sol-la-do-re-mi, 3er modo del Cancionero Pentatónico según Vega, afirma el rasgo nacionalista, que persiste a pesar de las disonancias.

Como en la pieza anterior, los recursos neoclásicos están subsumidos en los nacionalistas: yuxtaposición de motivos no ampliados ni extendidos, paralelismo o acoplamiento de 8vas, austeridad y además simplicidad de recursos.

~~~~~

**Obra:** Música para niños: *La Morochita*

**Año:** 1941

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 2-5

| Sección    | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones                   |
|------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------------------------|
| <b>I</b>   | Exposición   | 001-008  | A                    | Sib menor                  | Ampliación                      |
|            | Repetición   | 009-016  | A                    | Sib menor                  |                                 |
|            | Conclusión   | 017-022  | B-A'                 | A V de SolM                |                                 |
| <b>II</b>  | Elaboración  | 023-033  | A                    | Sol mayor                  | Cabeza del tema y<br>ampliación |
|            | Elaboración  | 034-041  | C                    | La dórico                  |                                 |
|            | Restauración | 042-046  | A'                   | A Sib menor                |                                 |
| <b>III</b> | Reexposición | 047-054  | A                    | A V de Sib                 | A trunco                        |
|            | Reexposición | 055-066  | A-D                  | I-V-I SibM/Sibm            |                                 |
|            | Conclusión   | 066-071  | E                    | VI-II-VI-I Sibm            |                                 |

En numerosas oportunidades Luis Gianneo acudió al tango como inspiración de sus obras. En esta ocasión lo hizo a modo de cita motívica no textual, tomando como punto de partida el simbólico “tango canción” *La morocha*, compuesto por Ángel Villoldo en 1905.

La cita de Gianneo sólo toma en cuenta la melodía de la primera frase de Villoldo, sin tener en cuenta la interválica de la melodía, sólo su direccionalidad, tampoco el patrón rítmico del acompañamiento, ni la sintaxis, ni el plan tonal de la obra que la inspiró.

La frase, ya sea completa o sólo su cabeza aparece acompañada con distintos contrapuntos. Un elemento constructivo de fuerte presencia en la pieza es la elaboración de contrapuntos basados en el intervalo de tercera, recurso muy empleado por Gianneo en otras obras: *Suite: 1er mov*, *Estudio con tema de zamba*, *Sonata N°2: 1er mov*, *3er mov.*; se trata de un recurso muy frecuente en el Barroco.



*La Morochita*, cc.6-10, m.i.



**Obra:** Música para niños: *Aire Popular*  
**Año:** 1941  
**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 5-9 (m.i.)

| Sección    | Función    | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|------------|------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
| <b>I</b>   | Preludio   | 001-005  | A                    | Do mayor                   | Extensión     |
|            | Exposición | 006-013  | B                    | Do mayor                   |               |
|            | Exposición | 013-021  | C                    | La mayor                   |               |
|            | Conclusión | 022-024  |                      | m.i.V de Do, m.d. I de La  |               |
| <b>II</b>  | Exposición | 025-032  | B                    | Do mayor                   |               |
|            | Exposición | 033-042  | C                    | Sol mayor                  |               |
|            | Conclusión | 041-042  |                      | A Do mayor                 |               |
| <b>III</b> | Exposición | 043-050  | B                    | Do mayor                   | Ampliación    |
|            | Conclusión | 051-061  | A                    | IV-V-I de Do mayor         |               |

Una vez más Gianneo recurre al patrón rítmico del candombe, usado también en *Requiebro*, de “Cinco Pequeñas Piezas” y en el Allegro de la *Sonatina*.

Los recursos neoclásicos son: movimiento perpetuo de semicorcheas, empleo de pedales en distintas configuraciones, arpeggios desplegados como variedad de bajo albertino, contrapunto trocado y con inversión de intervalos, *ostinati*.



**Obra:** Música para niños: *Arrorró Indígena*

**Año:** 1941

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 1-5

| Sección    | Función     | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones    |
|------------|-------------|----------|----------------------|----------------------------|------------------|
| <b>I</b>   | Preludio    | 001-002  | A                    |                            |                  |
|            | Exposición  | 003-006  | B                    | Sol dórico/eólico          | Bimodal          |
|            | Exposición  | 007-010  | C                    | III-I de Sol eólico        | Bitonal: Sol-Lam |
|            | Exposición  | 011-015  | B'-A                 | I-IV-I de Sol menor        | De B' trunca     |
| <b>II</b>  | Elaboración | 016-020  | D                    | Sol dórico                 |                  |
|            |             | 021-027  | E                    | Sol a IV de Lab            |                  |
|            |             | 028-030  | F                    | IV de Lab-I de Sim         | Derivado de B    |
|            |             | 030-033  | G                    | I de Si menor              | Derivado de D    |
| <b>III</b> | Interludio  | 034-037  | A                    | m.d:V Sim, m.i: I Solm     | Bitonal          |
|            | Exposición  | 038-041  | B                    | Sol dórico/eólico          |                  |
|            | Exposición  | 042-045  | C                    | III-I de Sol m             | Bitonal: Sol-La  |
|            | Exposición  | 046-050  | B'-A                 | I-IV-I de Sol menor        | De B' trunca     |
|            | Conclusión  | 051-057  |                      | Sol dórico                 |                  |

El título, el carácter y movimiento lento, la evocación del primer patrón rítmico de la Vidalita en el bajo, el carácter modal, el motivo sobre la tónica sol y la dominante re, típico de las bagualas, especie indígena del norte argentino, la bitonalidad y bimodalidad, ambientan la pieza en el nacionalismo. Como en las piezas anteriores *Pericón*, *Quenas*, *Vidalita*, *Zapateado*, el elemento neoclásico está solapado por los rasgos del folklore. Ellos son: bitonalidad, pedales, ostinato, economía de recursos, texturas claras, movimientos alrededor de un sonido considerado eje.

~~~~~

Obra: Música para niños: *Bailecito Cantado*

Año: 1941

Forma: ternaria reexpositiva



cc. 5-9

Sección	Función	Compases	Material motivico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-004	A	V-I de Sol mayor	
	Exposición	005-008	B	I-IV-V-I de Sol	
	Repetición	009-012	B	I-IV-V-I de Sol	
	Interludio	013-016	A	V-I de Sol	
	Ampliación	017-020	B	I Sol-a Mib	
II	Elaboración	021-035	A-C	Lab Mayor artificial	Sobre A (m.d.FaM)
	Ampliación	035-040	A'	A Lab M	
III	Interludio	041-044	A	V-I de Sol mayor	
	Reexposición	045-048	B	I-IV-V-I de Sol	
	Reexposición	049-056	B	I-IV-V-I de Sol	Ampliación
	Conclusión	057-063	D-B	Solm/M, V-I SolM	Coda

“En Cuyo y en el centro del país se llama Bailecito al Gato” (Aretz, op. cit. p. 207). Gianneo observa el modelo del Gato para componer esta pieza. En este Gato se emplea: la repetición por pares de los versos de la seguidilla; el modo mayor, la melodía que concluye en el 3er grado melódico, respeta el patrón rítmico, con el sincopado y la hemiola 6/8 y 3/4, las frases se corresponden con las figuras coreográficas de 8 compases, con introducción o prelude de 4 compases que evoca el punteo de la guitarra, e indica en la danza (interludio) el zapateo. En la sección central, el compositor se aleja de la forma tradicional realizando contrapuntos modulantes sobre materiales ya expuestos y enriqueciendo la forma original que sólo conserva el ritmo de la especie.

Los elementos neoclásicos pueden ser resumidos en: bitonalidad y bimodalidad, formaciones cuartales, quintas paralelas, pedales, ostinato, economía de recursos, texturas claras y movimientos alrededor de un sonido como eje.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> Sonata N°2. Primer movimiento</p> <p><b>Año:</b> 1943</p> <p><b>Forma:</b> ternaria</p> |                |             |                      |                            |                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------|----------------------|----------------------------|-------------------|
|  <p>cc. 1-4</p>       |                |             |                      |                            |                   |
| Sección                                                                                                 | Función        | Compases    | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones     |
| <b>I</b>                                                                                                | Expos. 1º tema | 001-002     | A                    | Sib dórico                 | 1º grupo temático |
|                                                                                                         |                | 003-004     | B                    | Sib dórico                 |                   |
|                                                                                                         |                | 005-006     | A                    | Sib dórico                 |                   |
|                                                                                                         |                | 007-008     | B                    | Sib dórico                 |                   |
|                                                                                                         |                | 009-013     | Deriva de B          | Sib dórico                 |                   |
|                                                                                                         |                | 014-017     | Deriva de A          | V-VI de Sib dórico         |                   |
|                                                                                                         |                | 018-021     | Deriva de A          | VI de Sib dórico/m         |                   |
|                                                                                                         | Ampliación     | 022-024     | C                    | Sib menor                  | Bimodal           |
|                                                                                                         |                | 025-027     |                      | I de Sib menor             |                   |
|                                                                                                         |                | 028-036     | Deriva de B          | I-V Sib dórico             |                   |
|                                                                                                         |                | 036-044     | Deriva de C          | V de Sib menor             |                   |
|                                                                                                         |                | 045-048     | D                    | V de Sib menor             |                   |
|                                                                                                         | Reexposición   | 049-061     | Deriva de A          | A I de Sib menor           | Bitonal           |
|                                                                                                         |                | 062-069     | B                    | Sib a I de Fa#dórico       |                   |
|                                                                                                         |                | 069-078     | Deriva AyB           | m.i.Fa#, m.d Sib           |                   |
| 079-083                                                                                                 |                | B           | m.d. Mib eolio       |                            |                   |
| 083-090                                                                                                 |                | Deriva de D | I de Mib, V de Lam   |                            |                   |
| 091-109                                                                                                 | Deriva DyA     | V de La     | Mi frigio c.97-109   |                            |                   |

|            |               | 109-110     |                  | I Mi-V de LaM         |                 |
|------------|---------------|-------------|------------------|-----------------------|-----------------|
| <b>II</b>  | Expos.2º tema | 111-115     | E                | La mayor              | Deriva de A     |
|            | Ampliación    | 116-118     |                  | A Si mayor            |                 |
|            | Tema          | 119-122     | E                | V-I de Si mayor       | Trunco          |
|            | Ampliación    | 123-125     |                  | La menor              |                 |
|            | Tema          | 126-129     |                  | V-I de La menor       | Trunco          |
|            | Ampliación    | 129-131     | Deriva de C      | La menor              |                 |
|            | Tema          | 132-133     |                  | La menor              | Trunco          |
|            | Ampliación    | 133-140     | Deriva de C      | A Mi frigio (m.i.)    |                 |
|            | Tema          | 141-144     |                  | Mi frigio y eolio     | Bimodal         |
|            | Ampliación    | 144-148     | Deriva de C      | A V de Si menor       |                 |
|            | Tema          | 149-152     |                  | V de Si menor         |                 |
|            | Ampliación    | 152-155     | Deriva de C      | Si menor              |                 |
|            | Ampliación    | 156-157     |                  |                       |                 |
|            | Ampliación    | 158-161     | Deriva de C      |                       |                 |
|            | Ampliación    | 162-165     | Deriva de D      |                       |                 |
|            | Ampliación    | 166-169     | Deriva de C      | A IV de Si m-V de La  |                 |
|            | Ampliación    | 170-173     | F                | La mayor              |                 |
|            | Tema          | 174-178     | E                | m.i.LaM,m.d.LabM      | Bitonal         |
| Ampliación | 178-182       | F           | m.i.ReM,m.d.RebM | Bitonal               |                 |
| Tema       | 183-186       | E           |                  |                       |                 |
| Ampliación | 186-190       | Deriva de C | A Sib menor      |                       |                 |
| <b>III</b> | Exposición    | 190-203     | G                | I de Si b menor       | Deriva de A     |
|            |               | 203-210     | H                | IV de Sib a V de Sibm |                 |
|            | Tema          | 211-214     | B                |                       |                 |
|            |               | 215-220     | H                |                       |                 |
|            | Tema          | 221-234     | B                | I-VI de Sib menor     | Tema B en canon |
|            | Conclusión    | 235-241     | C                | Sib armónico y        |                 |
|            |               | 242-247     | B                | IV-V-I deSib          | Sólo la cabeza  |
|            |               | 248-253     | C                |                       |                 |
|            |               | 253-256     |                  | VI de Sib menor       |                 |
|            |               | 257-259     |                  | VI-I de Sib menor     |                 |

El hecho de consignar cada motivo temático en el cuadro obedece sólo a la curiosidad de determinar la relación o diferencia entre ellos, no reviste otro interés a los efectos de demostrar la hipótesis.

Si bien este movimiento presenta tres secciones, no se trata de la tradicional forma sonata con dos temas, desarrollo y reexposición. La primera sección presenta un motivo como introducción o preludio (A), muy breve, y un tema (B) que a su vez incluye al preludio. Otros dos elementos temáticos (C y D) integran también el material temático, dentro de una concepción aditiva. La segunda sección, de textura menos densa, en La mayor, está elaborada sobre un motivo ampliado del tema A. La tercera sección se inicia sobre un motivo que también deriva de A, primer elemento de la 1era sección, incorporando demás nuevos motivos.

Sobre todos ellos, Gianneo hará un despliegue de su imaginación, elaborándolos, variándolos, trocando sus direcciones y registros, superponiéndolos o extrayendo motivos de sus partes en ingeniosas texturas contrapuntísticas, en una franca postura neoclásica.

En el movimiento también aparecen recursos del folklore: patrón rítmico de chacarera, semejante al *Bailecito cantado* de Música para niños y también al 1er movimiento de la *Suite*, melodía doblada en tercetas, terminación de la frase en el 3er grado melódico, escala mayor con IV ascendido, empleo de la síncopa y la hemiola.

También son recursos neoclásicos: progresiones lineales en diferentes presentaciones, desplazamientos de registros a la 8va, uso de la bimodalidad, y bitonalidad, bicordes, formaciones cuartales y de quintas paralelas, *ostinati*, tratamiento de la línea melódica en libres progresiones, tratamiento percusivo del piano, texturas de contrapunto imitativo, transformación de motivos propios de esta obra y también de otras compuestas con anterioridad, por ejemplo dos corcheas en levare y una corchea en el 1º tiempo del compás siguiente, motivo éste empleado en el 1º movimiento de la *Suite*.



Sonata N°2, 1º mov. cc.33-36.



Suite, 1º mov. c.1



Suite, 1º mov. cc. 79-82.

**Obra:** Sonata N<sup>o</sup>2. Segundo movimiento

**Año:** 1943

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc..1-4

| Sección    | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones                             |
|------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|-------------------------------------------|
| <b>I</b>   | Exposición   | 001-008  | A                    | Lab mayor                  | 4ºModo pentatónico<br>(do-mib-fa-lab-sib) |
|            | Ampliación   | 008-016  | B                    | A La menor                 |                                           |
|            |              | 017-022  | C                    | La menor                   |                                           |
|            |              | 023-030  | C'                   | FaM, Solb lidio-Sib        | Bitonal                                   |
|            | Reexposición | 030-037  | A                    | Fa M, LabM                 | Bitonal                                   |
|            | Ampliación   | 038-045  |                      | a VII de Sib               |                                           |
|            | Enlace       | 046-050  |                      | VII de Sib                 |                                           |
| Exposición | 050-054      | D        | I de Sib             |                            |                                           |
|            |              | 054-063  | E                    | I de Sib-V-III             |                                           |
| <b>II</b>  | Elaboración  | 064-072  | F                    | Re m, a V de La            | Re dórico, E por aumen-<br>tación         |
|            |              | 073-076  | G                    | V de La                    |                                           |
|            |              | 077-085  | E                    |                            |                                           |

|            |              |         |   |                |                     |
|------------|--------------|---------|---|----------------|---------------------|
| <b>III</b> | Interludio   | 086-089 |   | I de Lab menor | 4° Modo pentatónico |
|            | Reexposición | 090-097 | A | I a V de Lab   |                     |
|            |              | 098-102 | D | V de lab       |                     |
|            |              | 103-107 |   | A VII de LabM  |                     |
|            | Conclusión   | 107-113 |   | VII-I de Lab M |                     |

Este movimiento presenta escasos rasgos de raíz folklórica, y no en primeros niveles de percepción. Se encuentran sucesiones melódicas de nuestro folklore como la presentada por la línea del canto en 4to modo pentatónico: do-mib-fa-lab-sib, transposición de mi-sol-la-do-re y también el modo lidio sobre solb. Estos rasgos melódicos aparecen aislados, sin la presencia de otros elementos que refuercen esta pertenencia. Un elemento temático sincopado que aparece en el c.54, recuerda patrones rítmicos (candombe) empleados por Gianneo en otras obras (*Requiebros*, 1° movimiento de *Sonatina* y *Aire popular* de “Música para niños”).



*Requiebros*, de “Cinco pequeñas piezas”, cc.1-4.



*Sonatina*, 1° mov. cc. 7-8.



*Aire popular* de “Música para niños”, cc.6-9.

Aunque evoca lo nacional, en este movimiento este ritmo está opacado o solapado por contrapuntos que captan mayor atención.

El tratamiento tonal no siempre responde a funciones claras, más bien están sugeridas por la armadura de clave (LabM), el acorde final (LabM) o progresiones lineales que conducen a la tónica (Lab).

Los recursos neoclásicos hallados pueden resumirse en: empleo de pedales, formaciones cuartales, exposiciones del tema con contrapuntos variados, progresiones lineales, bicordes, estatismo, (movilidad no evolutiva según definición de Grela<sup>6</sup>), bitonalidad.

Gianneo realiza en la primera sección del movimiento una aceleración rítmica, pues comienza con un pulso de corcheas que luego lleva a semicorcheas y posteriormente a fusas; por otra parte el pie rítmico de la 2º sección es el mismo patrón del esquema de candombe presentado, pero por aumentación: en la 1era sección, semicorchea-corchea-semicorchea, transformado en la 2da, en corchea-negra-corchea



Sonata N°2, cc.62-66.



| <p><b>Obra:</b> Sonata N°2. Tercer movimiento<br/> <b>Año:</b> 1943<br/> <b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |            |                    |                      |                                  |               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|--------------------|----------------------|----------------------------------|---------------|
|  <p>cc. 1-4</p>              |            |                    |                      |                                  |               |
| Sección                                                                                                          | Función    | Compases           | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica       | Observaciones |
| I                                                                                                                | Exposición | 001-046<br>047-079 | A<br>B               | Sib mayor, Fa menor<br>Sib mayor |               |

<sup>6</sup> Grela, D. en *Serie 5: La música en el tiempo* (1987: 34-35). “Movilidad no evolutiva”: cuando la secuencia de hechos sonoros no conduce fuera del campo inicial.

|            |              |          |   |                               |  |
|------------|--------------|----------|---|-------------------------------|--|
| <b>II</b>  | Elaboración  | 080-097  | C | Reb mayor, Sib mayor          |  |
|            |              | 098-151  | A | Reb mayor, Reb lidio          |  |
| <b>III</b> | Reexposición | 152-171  | A | Reb mayor, SibM/m,            |  |
|            | Extensión    | 172- 199 | B | Fa frigio, FaM, SolbM         |  |
|            | Conclusión   | 200-237  |   | SolbM, Mim<br>Fa#(Solb), SibM |  |

Elementos de inspiración folklórica se integran con recursos propios de la corriente neoclásica en artificios compositivos que ponen de manifiesto la nutrida imaginación del compositor y su dominio de la técnica del instrumento. Materiales utilizados en este movimiento rememoran células y motivos empleados en piezas anteriores

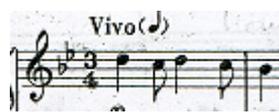
El patrón rítmico que abre este movimiento es un pie yámbico de corchea y negra que trae al recuerdo el inicio del 3º movimiento de la *Suite*, patrón que ya había usado, en pie troqueo, en la *Fuga* de “Música para niños”.



*Sonata N°2*, 3º mov. cc. 1-2.



*Suite*, 3º mov. cc. 1-2.



*Fuga* de “Música para niños”, cc. 1-2

El motivo que abre el 2do movimiento de la *Sonatina* se encuentra en este 3er movimiento de Sonata.

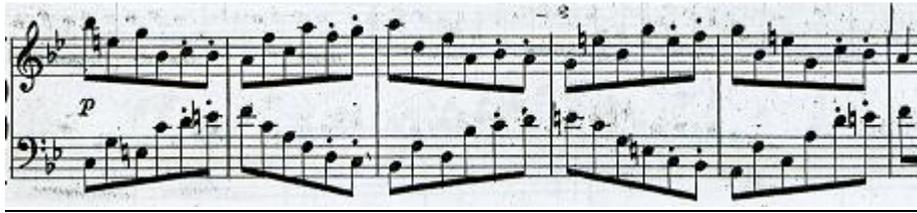


*Sonata N°2*, 3º mov. cc. 63-64.



*Sonatina*, 2º mov. cc. 1-2.

Además de la autoreferenciación de motivos se observa variados artificios constructivos entre los que hay procedimientos contrapuntísticos empleados ya en otras obras suyas, como las voces que se desplazan por movimientos contrarios, en *Fuga* de “Música para niños”:



Fuga de “Música para niños”, cc. 43-48.



Sonata N°2, 3° mov. cc. 28-32.

El metro indicado es 3/4 pero las figuraciones aparecen también como 6/8 confirmando la típica hemiola, sucesiva y también simultánea; propia de nuestro folklore.



Sonata N°2, 3° mov. m.i. cc. 5-6 (hemiola sucesiva).



Sonata N°2, 3° mov. cc. 194-195 (hemiola simultánea).

Otros recursos neoclásicos: desplazamientos de registro, armonías cuartales y quintales, espesamiento o paralelismo de 8vas, formaciones escalísticas y en arpeggios, arpeggios con acento desplazado, contrapuntos semejantes a bajos albertinos, pedales, bicordes, bimodalidad, motivo subyacente en progresiones lineales, efecto percusivo del piano (intervalo de 2da armónica), ostinato, progresión lineal.



**Obra:** Siete piezas infantiles: *Ronda*

**Año:** 1946

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 1-5

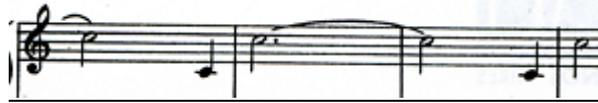
| Sección    | Función    | Compases | Material motivico | Estructura Tonal básica | Observaciones |
|------------|------------|----------|-------------------|-------------------------|---------------|
| <b>I</b>   | Exposición | 001-008  | A1                | Do lidio                |               |
|            | Repetición | 009-016  | A2                |                         |               |
|            | Exposición | 017-023  | B                 |                         |               |
|            | Puente     | 023-026  |                   |                         |               |
| <b>II</b>  | Exposición | 027-034  | A1                | Fa lidio                |               |
|            | Repetición | 035-041  | A2                |                         |               |
|            | Puente     | 041-044  | B                 |                         |               |
| <b>III</b> | Exposición | 045-052  | A1                | Do lidio                |               |
|            | Repetición | 053-059  | A2                |                         |               |
|            | Conclusión | 059-068  | B                 |                         |               |

Al volver sobre la temática infantil como inspiración de su obra, Gianneo presenta una serie de piezas breves que evocan el entorno de los niños y también el color local. El lenguaje empleado incluye dificultades técnicas elementales. Son ellas: *Ronda*, *Canción de cuna*, *Atardecer pampeano*, *El sombrero*, *Tango*, *Tamboril*, *Danza campesina*.

### ***I- Ronda***

Se trata de una pieza con textura de melodía acompañada por arpegiados, en su mayoría, sobre la tríada de I grado, en el registro medio del piano, con las figuraciones rítmicas de negras y blancas y en movimiento moderado. Esta extrema sencillez y claridad son rasgos también del neoclasicismo, desprendidos en este caso de la temática infantil; carga un significado de transgresión frente al romanticismo anteponiendo la simplicidad al alarde de virtuosismo. Otro rasgo

neoclásico es el moderado empleo de alteraciones y la afinidad por la tonalidad de Do mayor. Puede citarse en esta obra el empleo de una célula ya referenciada en *Porqué?* (1928) es el intervalo de 8va ascendente empleado en pie yámbico.



Siete piezas infantiles. *Ronda*, cc. 18-21.



*Porqué*, cc. 17-19.

~~~~~

<p>Obra: Siete piezas infantiles: <i>Canción de cuna</i> Año: 1946 Forma: ternaria reexpositiva</p>					
 <p>cc. 1-4</p>					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-004	A	Sol mixolidio	
		005-008	B		
II	Exposición	009-012	A'	Do jónico	
		013-016	A''		
	Enlace	017-019			
III	Reexposición	020-023	A	Sol mixolidio	
		024-027	B		
	Conclusión	028-031	A'		

A los rasgos de extrema sencillez señalados en la pieza anterior, se agrega en ésta, una aún menor extensión. La tonalidad es ahora sol mixolidio, por cuanto elude la

sensible. El patrón rítmico evoca la primera frase de la vidalita de *Música para niños*, o también un “Arrorró” estilizado, sobre todo, en el segundo periodo de la frase A.



Canción de cuna de “7 Piezas infantiles”, cc. 5-8.



<p>Obra: Siete piezas infantiles: <i>Atardecer pampeano</i> Año: 1946 Forma: ternaria reexpositiva</p>					
<p>cc. 1-6</p>					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-007	A	Do jónico	
		008-014	A		
II	Exposición	015-022	B	Fa jónico, SibM, FaM	
		022-028	B' y A'		
III	Reexposición	029-034	A	Do jónico	
		035-041	A		

Pieza realizada en base a una sola oración evocadora del carácter nostálgico de las pampas. El motivo de los cc. 4-6 (ver cuadro) trae a la memoria los giros de *En el cañaverl*, bajo la misma figuración que en *Atardecer pampeano*.



En el cañaveral, cc. 102-103.

El título, el movimiento lento, la sencilla figuración en negras, cocheas y blancas, el diatonismo extremo (tonalidad de DoM, FaM) plasmadas en motivos con escasos cromatismos y el giro descendente del tema que concluye en el 3er grado melódico hacen su aporte a la inspiración nacional.



<p>Obra: Siete piezas infantiles: <i>El sombrero</i> Año: 1946 Forma: ternaria reexpositiva</p>					
<p>cc. 6-11</p>					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Preludio	001-006	A	Fa jónico	
	Exposición	007-010	B	Fa jónico	
	Exposición	011-014	B'		
	Interludio	015-020	A	Fa jónico	
	Exposición	021-024	B		
	Exposición	025-028	B'		
II	Interludio	029-033	A	Fa jónico	Con ampliación
	Elaboración	034-037	C	DoM, La armónico	
	Ampliación	038-044	A'	La armónico	
	Exposición	044-050	C'	Do jónico	
III	Preludio	051-056	A	Fa jónico	
	Reexposición	057-060	B	Fa jónico	
	Conclusión	061-064	B'		

En este *Sombrerito* Gianneo toma los rasgos marcados por Aretz para caracterizar el baile, (op. cit. p. 222) típico de la zona centro-norte de nuestro país. La forma queda establecida como ternaria reexpositiva con introducción de 6 compases, en modo mayor, que se repite 5 veces, 2 en la primera sección, 2 en la segunda y 1 en la tercera; la melodía seguida por interludio de “cuatro, seis u ocho compases”, repetida dos veces, “luego vienen dos nuevas frases y para finalizar se repite el periodo inicial” El autor incorpora el sincopado, típico de la mayoría de las especies folklóricas, acompañado por negras en un metro de 3/4.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> Siete piezas infantiles: <i>Tango</i><br/> <b>Año:</b> 1946<br/> <b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |              |          |                   |                         |               |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|----------|-------------------|-------------------------|---------------|
|  <p>cc. 1-4</p>                      |              |          |                   |                         |               |
| Sección                                                                                                                  | Función      | Compases | Material motivico | Estructura Tonal básica | Observaciones |
| <b>I</b>                                                                                                                 | Exposición   | 001-004  | A                 | Do m. armónico y eólico |               |
|                                                                                                                          | Exposición   | 005-008  | A'                |                         |               |
|                                                                                                                          | Exposición   | 008-012  | B                 |                         |               |
|                                                                                                                          | Exposición   | 013-016  | B'                |                         |               |
| <b>II</b>                                                                                                                | Exposición   | 017-020  | A                 | Do m. armónico y eólico |               |
|                                                                                                                          | Exposición   | 021-024  | A'                |                         |               |
|                                                                                                                          | Exposición   | 024-028  | B                 |                         |               |
|                                                                                                                          | Exposición   | 029-032  | B'                |                         |               |
| <b>III</b>                                                                                                               | Reexposición | 033-036  | A                 | Do m. armónico y eólico |               |
|                                                                                                                          | Reexposición | 037-040  | A'                |                         |               |
|                                                                                                                          | Enlace       | 041-044  | C                 |                         |               |
|                                                                                                                          | Conclusión   | 045-046  | A                 |                         |               |

Se trata de un “tango-milonga”, especie anterior al tango. El patrón rítmico del tema coincide con el ejemplo de milonga de Aretz (op. cit. p. 159), y el del acompañamiento con el de la habanera. Teniendo en cuenta la disposición de los motivos correspondería a una variante del tipo N°17 según la clasificación de Ruiz y Ceñal: a-a-b-b’.

Como en el resto de las piezas de esta serie, cuyos destinatarios son los aprendices, la textura es clara (en este caso de melodía acompañada), al igual que la sintaxis que toma tres veces la frase inicial y concluye con una coda configurando una forma II: A-B:II A.

El plan tonal que se ajusta a Do menor, tonalidad que se centraliza por medio de 6 compases que repiten la tercera do-mib y con escasas alteraciones accidentales. Como ya se ha expresado, estos rasgos que recuperan la claridad y sencillez de los parámetros constructivos de la pieza, obedecen a la corriente neoclásica.



| <p><b>Obra:</b> Siete piezas infantiles: <i>Tamboril</i><br/> <b>Año:</b> 1946<br/> <b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |             |          |                      |                            |               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
| <p>cc. 1-4</p>                                                                                                              |             |          |                      |                            |               |
| Sección                                                                                                                     | Función     | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
| <b>I</b>                                                                                                                    | Exposición  | 001-004  | A                    | IaV de Do jónico           |               |
|                                                                                                                             | Exposición  | 005-008  | B                    | A V de DoM                 |               |
|                                                                                                                             | Repetición  | 009-012  | A'                   | I-V de DoM                 |               |
|                                                                                                                             |             | 013-016  | B                    | I de DoM                   |               |
| <b>II</b>                                                                                                                   | Elaboración | 017-020  | C                    | Do jónico                  |               |
|                                                                                                                             |             | 021-024  | D                    | A II de DoM                |               |
|                                                                                                                             |             | 025-028  | D                    | A II de DoM                |               |

|            |              |         |    |                  |  |
|------------|--------------|---------|----|------------------|--|
|            |              | 029-032 | C' | V-I de DoM       |  |
|            |              | 033-036 | D' | I-II de DoM      |  |
|            |              | 037-040 | D' | I-II de DoM      |  |
|            |              | 040-044 | E  | II de DoM        |  |
|            |              | 044-047 | E' | II-VI de DoM     |  |
| <b>III</b> | Reexposición | 048-051 | A  | I-V de Do jónico |  |
|            |              | 052-055 | B  | A V de DoM       |  |
|            | Repetición   | 056-059 | A' | A V de DoM       |  |
|            |              | 060-063 | B  | I de DoM         |  |
|            | Ampliación   | 063-069 | F  | A III de DoM     |  |
|            | Conclusión   | 070-073 | C  | V-IV-I de DoM    |  |

La sencillez de esta pieza es manifiesta, nuevamente un diatonismo extremo (Do jónico), con el sonido do centralizado en un pedal (do), un ritmo franco y un acotado rango de figuraciones (sólo corcheas, en su mayoría, pocas negras y menos blancas) en patrones rítmicos que denotan cierta monotonía por su escasa variación.

Los elementos de reminiscencia local están ausentes. La línea está formada por motivos yuxtapuestos y la forma es ternaria reexpositiva. Otros elementos orientados al neoclasicismo son: *ostinati*, pedal figurado, motivos variados en la repetición y motivo que aflora de figuraciones continuas.

~~~~~

Obra: Siete piezas infantiles: *Danza campesina*

Año: 1946

Forma: ternaria



cc. 6-11

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-004	A	Sol jónico	
	Repetición	005-008	A	Sol mixolidio	
	Exposición	009-012	B	Fa jónico	
		013-016	C	Do jónico	
	Repetición	017-020	B	Fa jónico	
		021-024	C	Do jónico	
II	Interludio	025-028-	A	Sol jónico	
	Repetición	029-032	A	Sol mixolidio	
	Exposición	033-036	B	Sib jónico	Con 4to ascendido
		037-040	C	Fa jónico	
	Repetición	041-044	B	Sib jónico	Con 4to ascendido
		045-048	C	Fa jónico	
III	Introducción	049-052	A	Sol jónico	
	Repetición	053-058	A	Sol mixolidio	Con ampl..cc.56-58
	Conclusión	059-066	A	Sol jónico	Coda

Como su nombre lo indica se trata de una danza semejante al “Escondido” por la introducción en arpegios y el patrón rítmico del primer compás del tema. Construida sobre dos oraciones de 8 compases cada una. La primera hace las veces de introducción, la segunda contiene dos elementos que se repiten, constituyendo el tema principal o copla.

Los elementos de reminiscencia folklórica de la pieza son: la introducción en tríadas arpegiadas, como numerosas danzas, la síncopa del tema, el 2do elemento del tema doblado en tercetas, que concluye en el 3er grado melódico.

Los recursos neoclásicos: las quintas armónicas del bajo aportan un elemento arcaizante y modal, pueden considerarse evocadoras de las gaitas y zampoñas, ligadas al ambiente bucólico-pastoral de una danza campesina.

~~~~~

**Obra:** Villancico

**Año:** 1946

**Forma:** binaria continua



cc.6-11

| Sección   | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones    |                  |  |
|-----------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|------------------|------------------|--|
| <b>I</b>  | Introducción | 001-004  | A                    | V de Sol mayor             |                  |                  |  |
|           | Exposición   | 004-011  | B                    |                            |                  |                  |  |
|           |              | 012-019  | B                    |                            |                  |                  |  |
|           | Extensión    | 020-021  | A                    | A III de Sol mayor         |                  |                  |  |
|           | Exposición   | 022-029  | B'                   |                            | III de Sol mayor |                  |  |
|           |              | 030-037  |                      |                            |                  |                  |  |
|           | Extensión    | 038-039  |                      |                            | A V de Sol mayor |                  |  |
| Puente    | 039-040      |          |                      |                            |                  |                  |  |
| <b>II</b> | Interludio   | 041-046  | A                    | V de Sol mayor             |                  |                  |  |
|           | Exposición   | 046-054  | B                    |                            |                  |                  |  |
|           |              | 054-062  | B                    |                            |                  | Ampliación 59-60 |  |
|           | Exposición   | 062-071  | B                    | A II de Sol mayor          | Extensión 65-71  |                  |  |
|           | Enlace       | 071-072  |                      |                            |                  |                  |  |
|           | Interludio   | 073-077  | A                    | V de Sol mayor             |                  |                  |  |
|           | Reexposición | 078-080  | B                    |                            |                  | Trunca           |  |
|           |              | 081-083  | A                    |                            | I de Sol mayor   |                  |  |
|           |              | 084-086  | B                    |                            | I-V de Sol mayor | Sólo la cabeza   |  |
| 087-089   |              | A        |                      | I de Sol mayor             | Por liquidación  |                  |  |

Obra que no registra rasgos del folklore nacional. Los procedimientos que rigen la organización de las alturas se ajustan a una concepción libre de la tonalidad, no obstante se detectan centros en SolM. La organización de la sintaxis determina una forma binaria continua, cada parte con dos secciones.

En la segunda sección, el material temático es tratado por liquidación, hasta concluir con una coda que contiene en sus tres últimos compases la tríada horizontalizada de SolM.

Los recursos neoclásicos puestos de manifiesto son: ostinato con motivo de cuatro compases en el bajo, pedal de quinta armónica, pedal en registro agudo, motivos que se varían en la repetición.

~~~~~

<p>Obra: <i>Caminito de Belén</i></p> <p>Año: 1946</p> <p>Forma: ternaria continua</p>					
 <p>cc. 3-9-(m.i.)</p>					
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Introducción	001-002	A	Do jónico	
	Exposición	003-010	A-B		
	Exposición	011-018	C	Fa jónico y lidio	
	Repetición	019-026	A-B'	Do jónico	
	Repetición	027-033	C	Fa M y Mi mayor	
II	Interludio	034-035	C'	Mi mayor	
	Elaboración	036-043	B'-C		
		044-051	C	Fa jónico y lidio	Con ampliación
		052-059	C	A V de Fa, I de Do	Con ampliación
		060-061	A	Do jónico	Con ampliación
III	Interludio	062-063	A	Do jónico	
	Reexposición	064-071	A-B		
		072-081	C	Fa jónico	
		082-093	D	Mi M/Mi frigio	
	Conclusión	094-096	B	A Fa M	Por liquidación

		097-099	A	Do jónico	
		100-103	B	A I de Do jónico	
		103-107	A	Do jónico	

También aquí están ausentes los elementos folklóricos. Sobre un ostinato en corcheas se inicia el tema con dos frases de 8 compases cada una. El planteo de la tonalidad se presenta con claridad en DoM. En la sección central se modula a MiM, para volver a Do en la reexpositiva.

Los elementos neoclásicos pueden resumirse en: austeridad en el material sonoro, patrones rítmicos y texturas, empleo de *ostinati*, tema inicial trocado, bimodalidad en dos escalas superpuestas sobre Mi frigio (m.d.) y Mi M (m.i.), en progresión lineal por movimiento contrario, agrupación de sonidos en racimos o clusters con efecto percusivo.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> <i>Improvisación</i><br/> <b>Año:</b> 1948<br/> <b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |              |          |                      |                            |               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
|  <p>cc. 10-13</p>   |              |          |                      |                            |               |
| Sección                                                                                                 | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
| <b>I</b>                                                                                                | Introducción | 001-008  | A                    | Re menor                   |               |
|                                                                                                         | Exposición   | 009-022  | B                    | Re menor                   |               |
|                                                                                                         | Exposición   | 023-035  | B                    | Re menor                   |               |
|                                                                                                         | Exposición   | 036-053  | C                    | Re menor                   |               |
|                                                                                                         | Exposición   | 054-071  | C                    | Re menor                   |               |

|            |              |         |    |                 |         |
|------------|--------------|---------|----|-----------------|---------|
| <b>II</b>  | Elaboración  | 071-079 | D  | Re menor        | Sobre C |
|            |              | 080-098 | E  | Sib menor       |         |
|            |              | 098-111 | C  | Sibm, Mi mayor  |         |
|            |              | 112-129 | F  | DoM a Mi M      |         |
|            |              | 129-144 | F' | Rem, Fa#m a Rem |         |
| <b>III</b> | Reexposición | 144-157 | B  | Re menor        |         |
|            | Reexposición | 158-170 | B  | Re menor        |         |
|            | Reexposición | 171-188 | C  | Re menor        |         |
|            | Reexposición | 189-206 | C  | Re menor        |         |
|            |              | 206-213 | D  | Re menor        |         |
|            | Conclusión   | 214-223 | A  | Re menor        |         |

Es una obra realizada con espíritu romántico y recursos del siglo XX. No aparecen rastros de elementos del folklore. Los rasgos neoclásicos prominentes: cita a Bach en el coral *VomHimmelHoch da Komm ich her* (*Vengo del alto cielo*) en un principio de procedimiento de passacaglia por lo que sus periodos de 4 compases corresponden a los versículos que siempre concluyen en Rem; la tonalidad del coral de Bach está en ReM.



Bach. Coral *VomHimmelHoch da Komm ich her*, cc. 1-2.  
(Vengo del alto cielo)



Gianneo. *Improvisación*, cc. 10-13.

El citado coral aparece en la 1era y 3era secciones, su melodía se forma con las primeras corcheas de cada grupo de tres. También puede considerarse como cita estilística el tratamiento de piano, sólo en su concepción técnica y sintáctica.

~~~~~

Obra: Preámbulo, Fuga y Epílogo: *Preámbulo*

Año: 1953



cc. 1-4 (Pf.1)

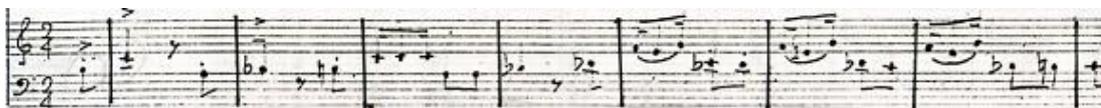
Se trata de una obra para dos pianos cuya partitura fue facilitada en fotocopia por Celia Gianneo. No se indica dónde comienza el Epílogo y tampoco se ha podido establecer continuidad lógica entre las páginas por lo que se deduce que la obra está incompleta. Por otra parte su lectura resulta dificultosa y por momentos imposible, razón que también entorpece su seguimiento y análisis. Por tales razones se realizará un relevamiento de los recursos que pueden apreciarse, sin incluir organizaciones sintácticas.

Como rasgo general se destaca que no lleva armadura de clave por lo que aparecen abundantes alteraciones accidentales; se observan algunos centros (sib-fa) a los que se llega por progresiones lineales. Predomina la textura acórdica, (homófona), paralelismos, disposiciones terciadas y cuartales. Bitonalidad en formaciones escalísticas, ostinato, final con procesos liquidativos.

~~~~~

**Obra:** Preámbulo, Fuga y Epílogo: *Fuga y Epílogo*

**Año:** 1953



cc. 1-8

| Sección | Función    | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|---------|------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
|         | Exposición | 001-008  |                      | Do                         |               |
|         | Exposición | 009-016  |                      | Sol                        |               |

El tema de la fuga (pf.2) tiene 8 compases y sugiere ritmo de milonga y está elaborado en Do, a partir del intervalo de 2da menor o semitono (cc.1-8) en pie yámbico, ya empleado por Gianneo en el 3er mov de la *Sonata N°2*, *Bagatela N°2*, *N°3*, *N°4*; tema de *Aire popular* de “Diez Piezas”.

La 2da entrada, (respuesta) a la 5ta, está a cargo del pf 1. El tema completo es realizado en forma alternada por uno u otro piano y en ocasiones en octavas paralelas.

Además de tomar especies que remiten al periodo barroco, rasgo que de por sí previene sobre una postura neoclásica, otros recursos de la tendencia son: disposiciones cuartales, de quintas y octavas paralelas, progresiones motívicas, ostinato. A modo de síntesis puede sostenerse que esta obra no aporta rasgos del folklore; sólo sugiere un patrón rítmico de milonga.

~~~~~

<p>Obra: <i>Sonata N°3</i>: Primer movimiento</p> <p>Año: 1957</p> <p>Forma: ternaria reexpositiva</p>
 <p>cc. 1-3</p>

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-008	A	Mi menor	Sobre A Sobre A
	Elaboración	009-017		A VII de Mi menor	
		018-030		V-II de Mim/V de Sim	
	Exposición	031-047	B-A	Si menor a V de Mi	
II	Enlace	048-056	B	V de Mi	Deriva de B
	Elaboración	057-082	A	A Mi mayor	
		082-103	C	Mi mayor a Solb mayor	
	Enlace	103-108		VII de Solb	
		109-119	A	V de Mi M/mi frigio	
		119-130	B	Mi frigio/melódico	
		131-150		Fa m, Lab, V de Lab	
III	Reexposición	151-161	A'	Mi menor	Por compresión, dilación y liquidación
		162-172	B'	Mi menor	
	Conclusión	173-179		Mi menor	

El movimiento observa en líneas generales la forma sonata presentando tres secciones con la última reexpositiva y con dos ideas temáticas principales: la primera consta de un arpeggio de una tríada en primera inversión que aparece recurrentemente, hasta como acompañamiento del 2º tema. Este 2º tema se expone en 3eras paralelas, y su motivo melódico, el ritmo y el final de frase que se dirige al 1er grado melódico, trae a la memoria un aire de “estilo”. Interrumpiendo este aire, nuevamente, aparecen interpolaciones del 1º tema.

La sección central, sensiblemente más extensa, concentra recursos elaborados con motivos de las dos ideas generadoras. La tercera sección es reexpositiva, aunque trunca.

El compositor incorpora transformaciones del tema comprimiéndolo o dilatándolo en el metro, para finalmente, mediante un proceso de liquidación, concluir el movimiento.



Sonata N°3, 1° mov. cc. 1-4. Tema inicial.



Sonata N°3, 1° mov. cc. 151-152. Comprimido.



Sonata N°3, 1° mov. cc. 6-7. Tema inicial.



Sonata N°3, 1° mov. 155-156. Dilatado.

Otros recursos neoclásicos: desplazamiento de registro, disposiciones cuartales y de quintas paralelas, formaciones escalísticas, dirección de las voces por movimiento contrario.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> Sonata N°3. Segundo movimiento</p> <p><b>Año:</b> 1957</p> <p><b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |         |          |                      |                            |               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
| <p>cc.1-4</p>                                                                                                         |         |          |                      |                            |               |
| Sección                                                                                                               | Función | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|                                                                                                                       |         |          |                      |                            |               |

|            |              |         |     |               |             |
|------------|--------------|---------|-----|---------------|-------------|
| <b>I</b>   | Exposición   | 001-006 | A   | Reb mayor     | Deriva de A |
|            | Enlace       | 007-012 | B   | A Mi menor    |             |
|            |              | 012-014 |     | A IV de Mi    |             |
|            |              | 015-019 | A   | A Fa mayor    |             |
| <b>II</b>  | Elaboración  | 019-030 | C-A | Fa, Re y Mi M |             |
|            |              | 030-037 | C   | Mi M a Mi m   |             |
| <b>III</b> | Reexposición | 038-048 | A-C | Reb M         | En estrecho |
|            | Conclusión   | 048-051 |     | IV-I de RebM  |             |

El elemento del folklore está ausente en los planos perceptivos más evidentes, aunque el motivo de los compase 3-4 (ver cuadro), en su ritmo e interválica recuerda a otros similares ya empleados por Gianneo.



*Sonata N°2, 3° mov. cc. 50-51.*

La textura es contrapuntística, en ocasiones imitativa, incluso por movimiento contrario al modelo, está basada en el motivo inicial que aparece ampliado, extendido, en distintas voces y modificada la configuración interválica. Entre otros recursos neoclásicos se encuentra: progresiones motivicas, movimientos paralelos de 6tas, pedal, y la reutilización del arpeggio ascendente con los sonidos de un acorde triada en primera inversión, que apareció como célula inicial del 1° tema del 1° movimiento.

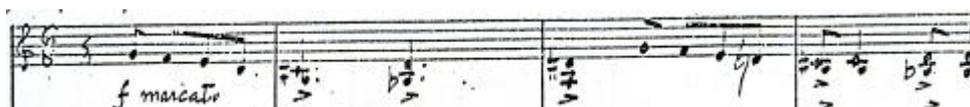


*Sonata N°3, 2° mov. cc. 28-29.*

**Obra:** *Sonata N°3*: Tercer movimiento

**Año:** 1957

**Forma:** ternaria reexpositiva



cc. 1-4

| Sección    | Función      | Compases       | Material motivico    | Estructura Tonal básica | Observaciones           |                         |
|------------|--------------|----------------|----------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| <b>I</b>   | Exposición   | 001-007        | A                    |                         |                         |                         |
|            |              | 007-013        | B                    |                         |                         |                         |
|            |              | 013-020        | C                    | Reb- Sol M              |                         |                         |
|            |              | 020-028        | B                    | VII-I de Sol            |                         |                         |
|            |              | 028-033        | D                    | La menor                |                         |                         |
|            | Transición   | 033-041        | A                    | Do mayor                |                         | Cabeza de A en estrecho |
|            |              | 041-048        |                      | LabM a Fa#M             |                         |                         |
|            |              | 048-057        | E                    | A La mayor              |                         |                         |
|            |              | 057-065        | A                    | A La mayor              |                         | Cabeza de A en estrecho |
|            |              | 065-072        | F                    | A Si mayor              |                         |                         |
| Enlace     | 072-081      | G              | A La b mayor         |                         |                         |                         |
|            | 081-089      | A              | La b mayor           |                         | Cabeza de A en estrecho |                         |
|            | 089-094      |                | A Do mayor           |                         |                         |                         |
| <b>II</b>  | Elaboración  | 095-109        | H                    | FaM,Rem,Sibm            |                         |                         |
|            |              | 109-112        | I                    | Sib menor               |                         |                         |
|            |              | 113-127        | H                    | Sib menor               |                         |                         |
|            |              | 128-135        | J                    | A Lab mayor             |                         |                         |
|            |              | 135-150        | K                    | LabM a MiM              |                         |                         |
|            |              | 150-159        |                      | A V de Mi mayor         | Ampliación              |                         |
|            |              | 160-167        | L                    | Do mayor                | Tema de Baguala         |                         |
| 168-178    |              | Sol#/Lab mayor | Tema por aumentación |                         |                         |                         |
| <b>III</b> | Reexposición | 179-186        | A                    | Lab mayor               |                         |                         |
|            |              | 186-190        | M                    | A sol mayor             |                         |                         |
|            |              | 190-198        | B                    | VII-I de Sol-Do         |                         |                         |
|            |              | 198-206        | H                    | MibM a SolbM            |                         |                         |
|            |              | 207-214        | F                    | SolbM/Fa#M              |                         |                         |
|            |              | 214-221        | A                    | A Fa mayor              | Cabeza de A             |                         |
|            |              | 222-230        | N                    | Fa mayor                |                         |                         |
|            |              | 230-238        | A                    | Fa M a Re M             | Cabeza de A en estrecho |                         |

|  |  |         |   |                |  |
|--|--|---------|---|----------------|--|
|  |  | 238-245 | F | A Mi mayor     |  |
|  |  | 245-252 | Ñ | VII-I Mi mayor |  |
|  |  | 252-260 | A | Sol mayor      |  |
|  |  | 260-267 | B | Sol mayor      |  |
|  |  | 268-274 | C | Sol mayor      |  |
|  |  | 274-282 | F | Mi mayor       |  |
|  |  | 282-283 |   | Mi             |  |

Se trata de una cita estilística de un malambo, por el patrón rítmico: 4 corcheas y tres negras en un metro de 6/8 y por lo vigoroso del carácter de la pieza. La sintaxis es el resultado del motivo repetido y ampliado o variado; la estructura formal exhibe tres secciones distinguidas por sus tiempos, con una tercera que sólo reexpone la primera frase, bajo la indicación de *Tempo 1º*. Una sección central, más tranquila, se aparta del carácter de la danza para retomarla nuevamente; allí se expone el tema de una baguala tritónica



Sonata N°3, 3º mov. cc. 162-164. Baguala.

Una vez más, el autor incorpora uno de los giros melódicos ya referenciados en obras anteriores.



Sonata N°3, 3º mov. cc. 110-113. Giro melódico en voz más grave.

El arpeggio ascendente sobre el acorde de tríada en primera inversión, que abre el primer movimiento de la sonata, y que también se halla en el 2º movimiento, aparece aquí en la 2da frase del tema, por lo que puede considerarse como un elemento cíclico.



Sonata N°3, 3° mov. cc. 9-11. Triada de sol#.

Pueden ser citados otros recursos neoclásicos: formaciones cuartales armónicas y melódicas, movimientos contrarios de las líneas, espesamiento de la melodía, contrapunto imitativo.

~~~~~

<p>Obra: Seis Bagatelas. <i>Bagatela N° 1: Allegretto</i> Año: 1957 Forma: simple continua</p>						
<p>cc. 1-7</p>						
Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones	
I	Exposición	001-002	A	A I de Re menor		
		003-004	B	I de SolM 5 dism.		
		005-006	C	I de La menor		
		007-008	C	DoM y V de FaM		
		009-010	C	Do mayor		
		011-012	A	A I de Re menor		
		013-014	A'	A I de Sol menor		
		015-016	D	Solb mayor		Deriva de C
		017-018	D	Solb mayor		
		019-021	E	Progr. motívica		Deriva de A
		022-023	F	La eólico		
		024-026	F'	A a La		
		027-028	A''			
029-030	A''	A La				

		031-033	E'	Sib mayor	
		034-035	D'	Sib mayor	
		036-037	G	La mayor	

El término “bagatela” alude a pieza breve y ligera. En Gianneo se trata de seis pequeños números (aunque en el manuscrito está consignado “Cinco Bagatelas”) concebidos con gran economía de recursos; cada uno dentro de un principio constructivo particular y relacionados con procedimientos contrapuntísticos, por lo que a veces resulta difícil establecer motivos y tonalidades estructuradores de sintaxis o formas musicales. Todas ellas están desprovistas de recursos de inspiración nacionalista.

Esta *Bagatela n°1* está construida en base a la yuxtaposición de motivos que van variando cada dos compases y en menor cantidad cada tres. La pieza consta de treinta y siete compases y sólo en dos oportunidades el motivo se repite. En general se trata de transformaciones mínimas de la interválica y de sus duraciones, éstas últimas alternando entre negra con puntillo, negra y corchea. El recurso unificador es que en la mayoría de los motivos aparece el intervalo de 4ta.

~~~~~

| <p><b>Obra:</b> Seis Bagatelas. <i>Bagatela N° 2: Allegro</i></p> <p><b>Año:</b> 1957</p> <p><b>Forma:</b> ternaria reexpositiva</p> |            |          |                      |                            |                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|----------|----------------------|----------------------------|--------------------|
|  <p>cc. 1-7</p>                                  |            |          |                      |                            |                    |
| Sección                                                                                                                              | Función    | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones      |
| I                                                                                                                                    | Exposición | 001-008  | A                    | Sib M-Lam/M                | Por mov. contrario |
|                                                                                                                                      | Exposición | 009-016  | A'                   | Dom-Rem/M                  |                    |

|            |              |                    |        |                              |                 |
|------------|--------------|--------------------|--------|------------------------------|-----------------|
|            | Ampliación   | 017-024<br>024-027 | B<br>B | A Mi mayor/DoM<br>A Do mayor |                 |
| <b>II</b>  | Elaboración  | 027-037            | C      | Sol mixolidio                |                 |
| <b>III</b> | Reexposición | 038-045            | A''    | Sib M-Lam/M                  | Cambia acompañ. |
|            |              | 046-056            | B-C-B' | Dom, Solm, MibM              | Amplía con C    |
|            | Conclusión   | 057-060            | C      | Mibm, Mim/M                  |                 |

Nuevamente el intervalo de cuarta es protagonista, ya sea en disposición armónica o melódica. Gianneo emplea en esta pieza el contrapunto invertido y trocado en la segunda presentación del tema A. En la reexposición, el acompañamiento, que había sido presentado en cuartas armónicas, es ahora expuesto en una de las cuartas pero en disposición melódica.



*Bagatela N°2*, cc.1-4. Exposición en 4tas armónicas.



*Bagatela 2*, cc. 36-41. Reexposición. En 4tas melódicas.

**Obra:** Seis Bagatelas. *Bagatela N° 3: Andantino piacevole*

**Año:** 1958

**Forma:** binaria reexpositiva



cc. 1-3

| Sección | Función      | Compases | Material<br>motívico | Estructura<br>Tonal básica | Observaciones |
|---------|--------------|----------|----------------------|----------------------------|---------------|
| I       | Exposición   | 001-021  | A                    | Mib mayor                  |               |
| II      | Reexposición | 022-037  | A'                   | Mib mayor                  |               |

Se trata de un canon a la séptima menor descendente, cuyo motivo es iniciado con intervalo de 4ta, y la 2da voz entra una negra después (en estrecho de una negra). Los motivos están realizados en base a figuraciones rítmicas barrocas (cuatro corcheas, corchea y dos semicorcheas, tresillos de semicorcheas, cuatro semicorcheas). La textura imitativa determina superposiciones de fragmentos con falsas relaciones cromáticas y movimientos contrarios entre las voces. A pesar de ser una pieza construida en base a un procedimiento imitativo, que sólo se interrumpe en el último compás, pueden ser localizados dos fragmentos o partes (u oraciones) que se inician en Mib, tonalidad con la que concluye la pieza.



*Bagatela N°3, cc. 1-5.*

~~~~~

Obra: Seis Bagatelas. *Bagatela N° 4: Allegro scherzando*

Año: 1958

Forma: Ternaria reexpositiva



cc. 1-4

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones
I	Exposición	001-004 005-008 009-012	A	Fa mayor A Re menor Fam a DoM	
II	Elaboración	013-016 016-018 018-021 022-024 024-026	A-B C-B C C-B A	Rem/M-Solm SolM,Rem,SibM Do menor Re menor Sib mayor	
III	Reexposición	027-030 031-034 035-037 037-039 039-041 041-043 044-046	A-C-B B-C-D C-D A B-D C C	Rem,Mim Do menor Fa mayor Sol mayor Sol menor Fa mayor Fa mayor	

Se inicia con un fugado de tres entradas yuxtapuestas. La segunda, a la 4ta inferior de la primera, y la tercera, a la octava aguda de la primera. Las presentaciones se hacen en la tónica Fa, dominante Do y tónica Fa. En la segunda sección se hallan contrapuntos elaborados en base a la cabeza del tema (corchea-negra), a las cuatro semicorcheas que también forman parte del tema, y al contrapunto que acompaña la segunda entrada en figuraciones barrocas (corchea y dos semicorcheas) que se suceden en progresiones motívicadas. La tercera sección se inicia con una entrada del tema completo en Re, para continuar con contrapuntos sobre los motivos ya expuestos hasta las dos últimas presentaciones del tema en estrecho, en Fa y en Sol que llevan a la conclusión y restauración tonal de la pieza.

La textura contrapuntística está presente en toda la pieza, la cabeza del tema es presentada en intervalos de segunda, quinta o cuarta, en distintas partes del compás, espesada en terceras paralelas, y acompañada por diferentes contrapuntos.

~~~~~

**Obra:** Seis Bagatelas. *Bagatela N° 5: Andante*

**Año:** 1959

**Forma:** binaria reexpositiva



cc. 1-4

| Sección   | Función      | Compases | Material motivico | Estructura Tonal básica | Observaciones            |
|-----------|--------------|----------|-------------------|-------------------------|--------------------------|
| <b>I</b>  | Exposición   | 001-004  | A                 | Do menor                | Por disminución          |
|           | Ampliación   | 004-007  | B                 |                         |                          |
|           | Exposición   | 008-012  | A                 |                         |                          |
|           | Elaboración  | 012-017  | B'                | Mib mayor               |                          |
| <b>II</b> | Reexposición | 018-021  | A                 | Rem a MibM              | Por mov. contrario       |
|           | Ampliación   | 021-024  | B                 |                         |                          |
|           | Reexposición | 025-028  | A,A               | Rem-Mibm                | Mov. contrario y directo |
|           | Conclusión   | 028-031  | A                 | Mib mayor               | Movimiento directo       |

En esta bagatela es el intervalo de tercera quien cobra protagonismo; el motivo de dos grados conjuntos que descienden por intervalos de terceras, es presentado en distintas figuraciones, comprimidos en el metro (por disminución de valores) y en diferentes partes del compás; por movimiento contrario; en sucesiones de terceras ascendentes y descendentes y también espesados en 8vas paralelas.



*Bagatela N°5, cc. 8-9.*



*Bagatela N°5, c.11.*

~~~~~

Obra: Seis Bagatelas. *Bagatela N° 6: Vivo*

Año: 1959

Forma: continua



cc. 1-4

Sección	Función	Compases	Material motívico	Estructura Tonal básica	Observaciones	
I	Exposición	001-004	A	Mibm y Sol M	3 semic. ascend. Arpegios / y	
		005-008	A'	Mib menor		
		008-011	B	Do menor		
		011-013	C	Dom- MiM		
		014-018	A''	Fam y LabM		
		019-022	D	A V de La m		
		022-025	E	La menor		
		026-031	E	La menor		
		032-035	E'	La menor		Con ampliación
		035-037	B	La menor		
		038-039	F			
		040-042	G			
	(Reexposición)	043-044	A'''			
	045-050	H	A LabM			
	051-054	E	La menor			
	055-062	E	V-VI Lam	Con ampliación		
	Conclusión	063-067	A	VII de Lam	Deriva de A	
		068-070	B	I La menor	Deriva de B	
070-071			La menor			

La sexta bagatela es un “moto perpetuo” de semicorcheas realizado por la mano derecha, desprovisto de toda inspiración folklórica. El principio constructivo se basa en motivos melódicos direccionales que se encuentran en distintas partes del compás y que son realizados por la velocidad

La segmentación observada en la sintaxis se debe a que se ha considerado la dirección interválica de los motivos en semicorcheas, como los acompañamientos, y también los esbozos de línea melódica. Los motivos se van yuxtaponiendo, en su mayoría, cada cuatro, tres o dos compases, cambiando también el acompañamiento.



Bagatela N° 6, cc.36-45. Motivo1 (cc.36-37): m.d. en arpegios, m.i. en 3eras//; Motivo2 (cc.38-39): m.i. en 4tas //; Motivo3 (cc.40-42): m.i. en 5tas//; Motivo4 (cc.43-44): m.d. 3 semicorcheas ascendentes, m.i. corchea y 4ta armónica; Motivo5 (45): m.d. 3 semicorcheas descendentes, m.i. cuartas superpuestas en corcheas.

El plan tonal no se corresponde con esta segmentación, observándose algunos centros fijados por armonías triádicas en Mi, Fa, Dom, hasta el final en La menor. A pesar de encuadrarse en una forma continua, se observa una pista que podría llevar a considerar la sintaxis binaria; su singularidad radica en que no se basa en la reexposición de un tema que marca el comienzo de la 2da sección, sino que en esta *Bagatela*, es la frase (E) que podría ser vista como el cierre de la 1era sección, y que también cerraría la segunda, permitiendo considerar las dos partes de la pieza.

VI- Nacionalismo y Neoclasicismo en Gianneo

Como resultado del análisis efectuado, puede sostenerse que los recursos neoclásicos aparecieron en el lenguaje compositivo de Luis Gianneo (siempre dentro del repertorio pianístico), en los “*Preludios criollos*”, para después incrementarse y mantenerse en el resto de las obras, en tanto relegaba los nacionalistas, apareciendo estos últimos cada vez más opacados por la abundancia de los primeros.

Los ejemplos que se presentarán en este capítulo, ilustrativos tanto del lenguaje nacionalista como del neoclásico, serán extraídos de las siguientes obras del compositor en estudio, en las que coexisten indicadores de ambas tendencias. Se destaca que en las obras que constituyen series de piezas, sólo se mencionará aquellas en las que confluyen ambos lenguajes:

Preludios criollos (1927-32): *Nocturno, En el cañaveral, Noche en la sierra, En el altiplano*

Bailecito (1931)

Dos estudios (1933): *Con tema de Zamba, Con tema de Vidala*

Suite (1933)

Sonatina (1938)

Cinco pequeñas piezas (1938): *Requiebros*

Tres Danzas Argentinas (1939): *Gato, Tango, Chacarera*

Música para niños (1941): *Fuga, Zapateado, Vidalita, Quenas, Pericón, La morochita Aire popular, Arrorró Indígena, Bailecito cantado*

Sonata N°2 (1943)

Siete piezas infantiles (1946): *Atardecer pampeano, El sombrerito, Tango, Danza campesina*

Preámbulo, fuga y epílogo (1953): *Fuga*

Sonata N°3 (1957)

Indicadores del lenguaje nacionalista

El presente capítulo será abordado con la misma metodología que fueron encarados los indicadores nacionalistas en la Argentina. Por lo tanto, los rasgos serán presentados conforme a semejantes ejes de observación:

1-Sistema de organización de alturas:

- Empleo de la modalidad menor

Ejm. VI-1



Suite. 3º mov. cc. 1-4. La eólico.

Referencia en otras obras:

Estudio con tema de Vidala: La eólico

Preludios Criollos: *Nocturno*: Fa# menor

En el altiplano: Mi eólico

Noche en la sierra: Do# eólico

Sonata N°2: 1º mov: Sib dórico

Suite: 1º mov: La menor armónico

2º mov: Re menor armónico

3º mov: La eólico

Sonatina: 1º mov: La eólico

3º mov: La dórico

Bailecito: La eólico

7 Piezas Infantiles: *Tango*: Do menor armónico

Música para niños: *Fuga*: Sol eólico

Vidalita: Sol menor armónico

La morochita: Sib menor armónico

Arrorró indígena: Sol dórico

- Empleo de la pentatonía

Ejm. VI-2



Música para niños. *Quenas*, cc.1-4. Modo A. Apoyatura evocadora del *kenko*.

La serie pentatónica se ordena desde Solb.

Referencia en otras obras:

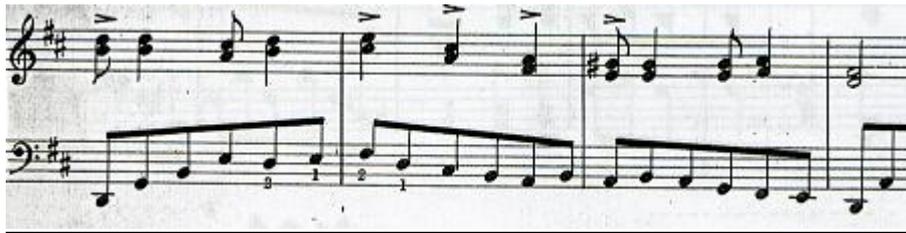
Nocturno: cc.17-21

En el cañaveral: cc.27-32

Sonata N°2: 2º mov. cc. 1-12

- **Funcionalidad de la armonía.** Interrelación de melodía, armonía y morfología.

Ejm. VI-3



Tres Danzas Argentinas. *Chacarera*, cc.5-12.

Referencia en otras obras:

Noche en la sierra: cc.60 y ss.

Sonatina: 3º mov. cc. 1-8, 72-79; 124-131

Bailecito: cc 1-16

Tres Danzas: *Gato*: cc.8-18; 25-35; 67-72

Música para niños: *Zapateado*: cc 8-12; 19-30; 37-44

Bailecito cantado: cc 1-12

7 Piezas infantiles: *El sombrero*: cc 1-14; 15-28; 29-37; 38-51; 51-64

Tango: cc 1-8; 17-24; 33-40

Danza campesina: cc 9-16; 17-24; 33-40; 41-48

2-Aspecto melódico:

- **Estrechez del ámbito.** Movimientos preferentemente por grados conjuntos.

Ejm. VI-4



Suite. 3º mov. cc. 7-10.

Referencia en otras obras:

7 Piezas infantiles: *Danza campesina*: cc 9-24 (predomina el mov. por grado conjunto)

Bailecito: cc 1-8 (Predomina el mov. por grado conjunto)

Preludios criollos: *En el cañaveral*: cc. 95-98

En el altiplano: cc. 2-13

Noche en la sierra: cc. 11-16 y 68 y ss.

Sonata N°2. 3º mov. cc. 47 y y ss.

Suite. 3º mov. cc. 6-14

- Empleo de aires o tonadas locales

Ejm. VI-5

pp sempre

molto

in rilievo e dolce

3

Suite. 3º mov. cc. 123-133. Aire de 'Estilo'. Pedal de fa, evocador del punteo de la guitarra.

Ejm. VI-6

dolcis.

p.

3

Sonata N°3, cc.109-113. En voz intermedia, aire de 'Estilo'

Ejm. VI-7

cresc.

Sonata N°3, cc. 162-164, Aire de 'Baguala'.

Ejm. VI-8

2

Estudio. Con tema de zamba, cc. 2-5.

Ejm. VI-9

5

Música para niños. Vidalita, cc. 5-8.

Ejm. VI-10



Música para niños. *Pericón*, cc.1-5.

Referencia en otras obras:

Cinco pequeñas piezas: *Requiebro*: candombe

Sonata N°3: 3° mov. malambo

Música para niños: *La morochita*

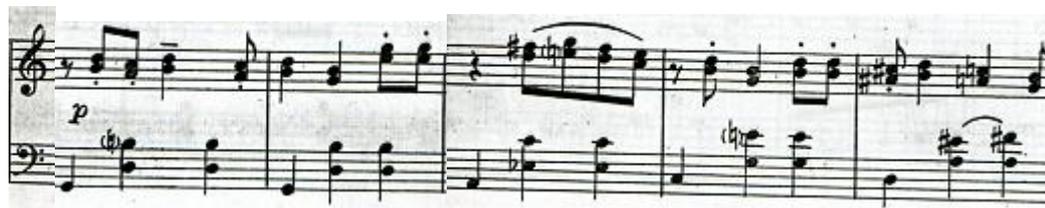
- Frase concluida en 1ero o 3er grado melódico.

Ejm. VI-11



Bailecito, cc. 1-8. La eólico.

Ejm. VI-12



Tres Danzas Argentinas. *Gato*, cc. 8-12. Sol jónico.

Referencia en otras obras:

Preludios criollos: *En el altiplano*: c.13

Noche en la sierra: cc.75, 83, 91

Tres Danzas Argentinas: *Chacarera*: cc.12, 55, 63

Suite: 3° mov: cc. 14, 34, 141

7 Piezas infantiles: *Sombrerito*: cc. 15, 28, 64

Atardecer pampeano: cc. 13, 33, 40

- Melodía espesada en terceras paralelas.

Ejm. VI-13



Suite. 3ºmov. cc. 7-10.

Referencia en otras obras:

Preludios criollos: *Nocturno*: cc. 6-7; 14-16; 86-87; 90

Noche en la sierra: cc. 68 y ss

En el altiplano: cc.1-7

Sonata N°2: 1ºmov. cc. 3-4; 7-8

Tres Danzas Argentinas: *Gato*: cc.8-17; 25-34; 67-72

Chacarera: cc. 5-12; 16-22; 23-31; 33-35; 37-39; 48-55; 62-63

Suite: 3º mov. cc. 7-14; 27-34; 100-102; 138-144

- **Empleo de clímax expresivos.** Como se expresara, el clímax expresivo es empleado por Gianneo en las obras que mantienen una conexión con la inspiración local, no sólo a través de la funcionalidad de la armonía sino por medio de recursos como el espesamiento de texturas, la ampliación de los registros, procesos de aceleración que provocan tensión rítmica y el énfasis que aporta la dinámica *ff*.

Ejm. VI-14



Suite. 3º mov. cc. 160-165.

Referencia en otras obras:

Bailecito: cc. 97 y ss.

Suite: 2º mov. cc. 31 y ss.

1º mov. cc.105 y ss.

Tres Danzas Argentinas: *Tango*. cc.54 y ss.

Chacarera cc. 33 y ss.

Preludios criollos: *En el altiplano*: cc.96 y ss.

Sonata N°2: 3ºmov: cc. 223 y ss.

- Cuarto grado melódico ascendido

Ejm. VI-15



Preludio criollo. *Noche en la sierra*, cc. 72-75. Mi menor, 4to grado la#.

Referencia en otras obras:

Tres Danzas Argentinas: *Chacarera*: c.11

Música para niños: *Pericón*: c. 2

3- Aspecto rítmico

- Patrones de danzas folklóricas

Ejm. VI-16



Sonata N° 2. 3º mov. cc. 1-4. Patrón rítmico de “malambo”.

Ejm. VI-17



Sonatina. 1º mov. cc. 7-10. Patrón rítmico de “candombe”.

Referencia en otras obras:

7 Piezas infantiles: *Tango*

Danza campesina (bailecito)

El sombrerito

Música para niños: *Bailecito cantado*

Pericón

Cinco pequeñas piezas: *Requiebros* (candombe)

Bailecito

- Empleo de la hemiola

Ejm. VI-18



Tres Danzas Argentinas. *Chacarera*, cc. 9-12. Hemiola sucesiva; patrón en 6/8 y 3/4.

Ejm. VI-19



Siete piezas infantiles. *Danza campesina*, cc.1-4. Hemiola simultánea.

Referencia en otras obras:

Sonata N°3: 3° mov. cc. 159-160 y ss. (paso del malambo en 6/8 a la baguala en 3/4)

Sonata N°2: 1° mov. cc. 8-13; cc.225-227

3° mov. cc. 5-8, 60-65

Bailecito: cc.17-20

- Tratamiento *ad libitum* del ritmo. Carácter recitado.

Ejm. VI-20



Preludios Criollos. *Nocturno*, cc. 13-16. Evoca la copla *ad libitum* de la “cifra”.

- Empleo de anacrusa, contratiempo y síncopa en la melodía de danzas

Ejm. VI-21



Música para niños. *Bailecito cantado*, cc.5-8.

Ejm. VI-22



Siete piezas infantiles. *Danza campesina*, cc.17-20.

Ejm. VI-23



Siete piezas infantiles. *El sombrero*, cc. 6-10.

Referencia en otras obras:

Bailecito: anacrusa, cc. 12-13

Sonatina: 3º mov. anacrusa y síncopa, cc. 1-4

Música para niños: *Zapateado*: anacrusa y síncopa, cc. 5-12

Suite: 1º mov. anacrusa, cc. 1-6

3º mov. anacrusa y síncopa, cc. 6-10

Sonata N°2: 1º mov. anacrusa y síncopa, cc. 2-4

Preludios criollos: *Noche en la sierra*: cc. 60 y ss. contratiempo y síncopa

Tres Danzas Argentinas: *Gato*: contratiempo y síncopa, cc. 8-13

Chacarera: síncopa, cc. 5-12

4- Aspecto textural

- Melodía acompañada.

Ejm. VI-24

7 Piezas infantiles. *Tango*, cc.1-4.

Referencia en otras obras:

Tres Danzas Argentinas: *Gato*: cc. 8-17; 25-34; 67-72

Chacarera: cc. 5-22; 48- 63

7 Piezas infantiles: *Danza campesina*: cc. 9-24; 33-48

El sombrero. cc 7-14; 21-28; 57-64

Atardecer pampeano: cc. 1-14; 15-28; 29-40

Preludios criollos: *Noche en la sierra*: cc.11-13; 15-17; 68-91

En el altiplano: cc. 2-12; 40-49; 121-127

En el cañaverl: cc. 27-35; 45-52; 95-103

Suite: 3º mov. cc. 7-14; 27-34; 86-88; 100-101; 138-144

Música para niños: *Bailecito cantado*: cc. 9-12; 45-50

Zapateado: cc.5-12; 23-30

Sonatina: 3º mov. cc. 5-12; 48-55

Bailecito: cc. 1-8; 13-16

5- Aspecto fenoménico

- Efecto percusivo del piano.

Ejm. VI-25



Música para niños. *Quenas*, cc. 17-20- Acompañamiento percusivo.

Referencia en otras obras:

Suite: 3º mov. cc.52-57

- Efecto tímbrico evocador de instrumentos del folklore

Ejm. VI-26



Tres Danzas Argentinas. *Chacarera*, cc. 1-4. Evoca el punteo de la guitarra.

Ejm. VI-27



Música para niños. *Zapateado*, cc.1-4. Evoca el punteo de la guitarra.

Ejm. VI-28



Suite. 2º mov. c.1. Evoca los parches.

Ejm. VI-29



Preludios Criollos. *Nocturno*, cc.1-5. Evoca cuerda y parche.

Referencia en otras obras:

Preludios criollos: *En el cañaveral*: cc. 1- y ss. (punteo de guitarra); cc.159 y ss. (rasguido)

Nocturno: cc. 21 y ss. (rasguido y punteo)

Bailecito: cc. 8-12: (rasguido)

Suite: 3° mov. cc. 14-17 (rasguido)

6- Estructura formal

- **Sintaxis propias de danzas folklóricas:** frases de 4 compases

Ejm. VI-30



Sonatina. 3° mov. cc. 1-4.

Referencia en otras obras:

Bailecito: cc. 1-16

Tres Danzas Argentinas: *Gato*: cc. 1-12

Chacarera: cc. 1-23

Preludios criollos: *Noche en la sierra* cc. 60 y ss.

Sonatina: 3° mov. cc. 1-8; 72-79; 124-131; 136-143

7 Piezas infantiles: *Danza campesina*: cc. 1-56

El sombrerito: cc. 1-37, 51-64

Música para niños: *Zapateado*: cc. 1-12; 19-30; 37-44

Bailecito cantado: cc. 1-12; 41-48

Suite: 3° mov. cc. 1-23; 27-34; 138-144

La influencia de las formas escolásticas derivadas de las europeas, con sintaxis reexpositivas y el predominio de microformas, preferentemente programáticas, es notorio en el lenguaje nacionalista de Luis Gianneo.

Indicadores del lenguaje neoclásico

La misma metodología implementada para presentar los recursos nacionalistas, se observará en la ilustración de los neoclásicos, por lo tanto, los ejes de observación bajo los que serán agrupados, coinciden en líneas generales con los presentados en el capítulo en que se abordó el neoclasicismo.

Como se ha expresado, la cantidad y diversidad de herramientas que despliega el lenguaje neoclásico es numerosa. Gianneo presenta en sus obras una muy generosa cantidad de ellas, por lo que en ocasiones resulta dificultoso deslindar los diferentes aspectos mencionados en los ejes de observación, confluyendo en un mismo ejemplo, rasgos correspondientes a varios de ellos.

Ejes de observación

1- Sistema de organización de alturas.

- **Tonalidad ampliada:** en ocasiones ambigua o con cadencia débil. Propensión a un contrapunto disonante marcado por su claridad, impulsado por ritmos independientes en las diferentes líneas, que se dirigen a un centro sin importar la funcionalidad de los sonidos intermedios y permitiendo la diferenciación de planos sonoros. Empleo de sonidos extraños a la tonalidad: bordaduras.

Ejm. VI-31



Suite. 1º mov. cc. 20-25. Empleo de bordadura (cc.20-21 re#-la#-re# de mi-si-mi) y nota de paso (cc.22-23 de re-si-re, respectivamente) que provocan ambigüedad tonal, hasta alcanzar la tríada de SolM en c.25.

Ejm. VI-32



Suite. 1º mov. cc. 45-47. Bordadura (fa#-la# de fa-la).

Referencia en otras obras:

Suite: 1ºmov. cc. 2; 40-45; 48-50; 55-56; 57-59; 134-137, 150-151

Suite. 2º mov. cc. 12-13

Suite: 3ºmov. cc. 160-161

Estudio *Con tema de Zamba*: cc.5-11; 19-21; 27-28; 52-53

- **Estilo intencionalmente sencillo:** lenguaje tonal sencillo, depurado de cromatismo.

Las relaciones tónica-dominante abandonan su fuerza funcional. Preferencia por Do mayor.

Ejm. VI-33



7 Piezas infantiles. Ronda, cc.1-4.

Ejm. VI-34



7 Piezas infantiles. Atardecer pampeano.

Referencia en otras obras:

7 Piezas infantiles: *El sombrero*. Fa mayor

Tango: Do menor

Danza campesina: Sol mayor

Cinco pequeñas piezas: *Requiebros*: Re mayor

- **Bitonalidad.** Las tonalidades se superponen, no como un resultado de progresiones armónicas sino que, mientras una voz hace la melodía en una tonalidad, las otras se mueven independientemente en ritmo, motivo y direccionalidad.

Ejm. VI-35

Sonata N°2. 1ºmov. cc. 181-186. Reb mayor (m.d.) y Re mayor (m.i.).

Ejm. VI-36

Suite. 1º mov. cc. 160-162. Fa mayor (m.d.) y Fa# mayor (m.i.).

Ejm. VI-37

Sonata N°2: 3ºmov. cc. 222-223. Tríada de SolM (m.d.) y escala de DobM, se dirigen a tríada de SolbM sobre Fa.

Referencia en otras obras:

Suite: 3ºmov. cc. 145-146; 160-162; 162-167

Música para niños: Arroró indígena: cc. 7-10

- **Bimodalidad:** giros melódicos superpuestos que presentan la misma tónica y diferente modo.

Ejm. VI-38



Música para niños. *Fuga*, cc.70-72. SolM (m.i.), Solm (m.d.).

- **Pandiatonismo:** libre uso de grados diatónicos disonantes. Nueva libertad con la que se combinan armónica y contrapuntísticamente las siete notas. Preferencia por el moderado (o nulo) empleo de alteraciones. Escasas indicaciones de la dinámica.

Ejm. VI-39



Sonata N°3. 3ºmov. cc. 34-38. Libre combinación de disonancias que se dirigen a un centro de Do mayor.

Referencia en otras obras:

7 Piezas infantiles: *El sombrero*. Fa mayor

Tango: Do menor

Danza campesina: Sol mayor

- **Bicordes o biarmonía:** estructuras triádicas diferenciadas por sus tonalidades.

Ejm. VI-40



Suite. 3ºmov. cc. 160-161. Tríadas de Fa#M (m.d.), SolM (m.i.).

Ejm. VI-41



Suite. 2º mov. cc. 12-13 (m.i.). Arpeggios en FaM y Fa#M.

Referencia en otras obras:

Estudio: *Con tema de Zamba*: cc.39, 40

Música para niños: *Fuga*. cc. 70-72

2- Aspecto melódico

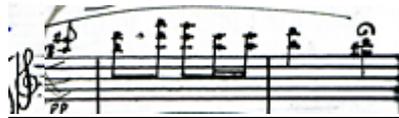
- **Técnica de transformación melódica** patrones melódicos que ganan sentido de movimiento al ser constantemente reinterpretados en cambiantes disposiciones melódicas, de acento, ritmo y metro.

Ejm. VI-42-a



En el cañaveral, cc. 112-113.

Ejm. VI-42-b



En el cañaveral, cc. 115-116.

Ejm. VI-42-c



En el cañaveral, cc. 122-123.

Ejm. VI-42-d



Noche en la sierra, cc. 15-17.

Ejm. VI-42-e



Noche en la sierra, cc. 42-43.

Ejm. VI-42-f



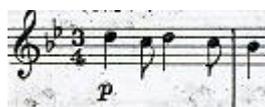
7 Piezas infantiles. Atardecer pampeano, cc.4-6.

Ejm. VI-42-g



Sonatina. 2ºmov. cc. 1-2.

Ejm. VI-43-a



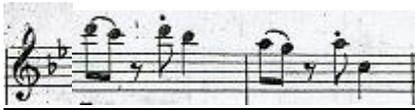
Fuga, cc.1-2.

Ejm. VI-43-b



Sonata N°2. 1ºmov.cc.1-2.

Ejm. VI-43-c



Fuga, cc. 46-47.

Ejm. VI-43-d



Sonata N°2 1°mov. cc.90-92.

Ejm. VI-43-e



Sonata N°3. 3° mov. cc. 9-10.

Ejm. VI-43-f



Sonata N°3. 3°mov. cc.

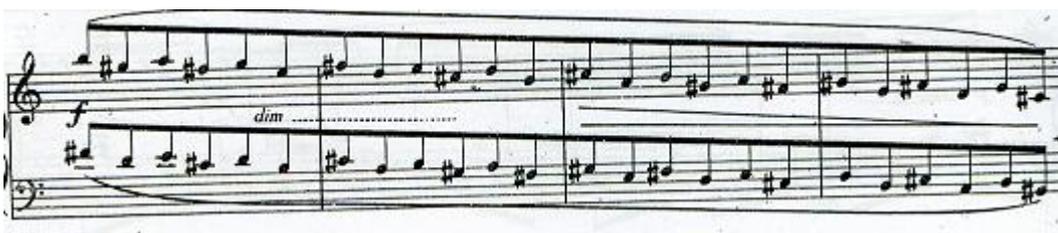
- **Empleo del intervalo como célula generadora de una obra** o como herramienta con función determinada.

Ejm. VI-44



Suite. 1°mov. cc. 48-50. Intervalo de 3era en pasajes de transición.

Ejm. VI-45



Suite. 1°mov. cc. 115-118. Intervalo de 3era en pasajes de transición.

Ejm. VI-46



Suite. 1°mov. cc. 139-141. Intervalo de 3era en pasajes de transición.

Referencia en otras obras:

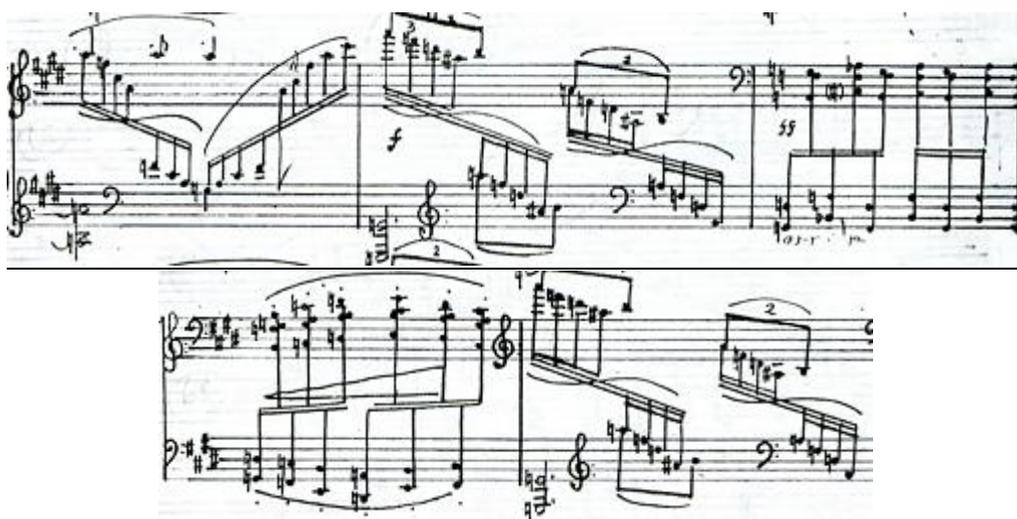
Estudio *Con tema de Zamba*: cc.12-16; 37-39; 47

Música para niños: *La morochita*: cc.1-20; 23-71

Suite: 1ºmov. cc. 1, 3; 9, 11; 12; 14; 16; 18; 22-25; 26; 28; 48-53; 57- 78; 83; 99; 101; 103; 110; 112; 114-118; etc.

- **Interpolaciones en la melodía:** progresiones armónicas que no se dirigen a un centro, sólo marcan una oscilación o movimiento reiterativo, demorando la vuelta al tema.

Ejm. VI-47



Preludio criollo. *En el cañaverol*, cc.65-69. La melodía es interrumpida por dos compases interpolados (cc.67-68) y continúa en c.69.

Referencia en otras obras:

Sonata N°3: 1ºmov. cc. 34-35, 38-39

Bailecito: cc 8-12; 17-21; 61-64

Estudio *Con tema de Zamba*: cc. 12-16; 22-25; 29-33; 52-55

-**Patrón de repetición cíclica:** oscilación cromática en un motivo que gira alrededor de una altura centralizando sonidos o intervalos por repetición.

Ejm. VI-48



Suite. 1º mov. cc. 34-37. Los sonidos (mib-do-sol) oscilan por semitono, (mib-mi-fa-mi), (do-do#-re-do#), (sol-sol#-la-sol#).

Ejm. VI-49



Suite. 3ºmov. cc. 9-12. Oscila el sonido del centro: do-do#-re-reb.

Referencia en otras obras:

Suite: 1ºmov. cc. 14-19; 34-40; 128-134

3º mov. cc. 7-17; 23-33, 34-37; 51-57, 60-66

Sonatina: 3ºmov. cc. 13-20, 30.33

Música para niños: *Bailecito cantado*: cc.17-20

- **Progresiones motívicas:** motivo que se dirige en secuencias hacia el agudo o el grave, respetando la interválica y en ocasiones iniciado en distintas partes del compás o tiempo.

Ejm. VI-50



Sonata N°3. 2ºmov. cc. 24-25.

- **Variedad de escalas:** en una nueva y flexible amalgama estilística. Énfasis en la direccionalidad del movimiento, propia del ingenio seco, intelectual.

Ejm. VI-51



Suite. 1ºmov. cc. 153-158.

Ejm. VI-52



Suite. 3ºmov. cc. 168-171.

Ejm. VI-53



Sonatina. 3ºmov. cc.105-108.

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 1ºmov. cc. 109-110; 182-189

3ºmov. cc. 88-89; 93-94; 104-105; 108-109; 207; 209; 211; 217; 220-222

Bailecito: cc.38-40, 74-78, 114-115

Tres Danzas Argentinas: *Chacarera.* cc. 31-32; 35-36; 41-44

-Uso de la “polaridad”: como principio organizador tonal; centros tonales establecidos por aseveración, ya sea la repetición, el ostinato, el pedal o movimientos direccionales no funcionales.

Ejm. VI-54



Sonata N°2. 3ºmov. cc. 88-90. A SibM con cadencia débil de IV-I.

Ejm. VI-55



Sonata N°2. 3ºmov. cc. 37-39. A Fa mayor.

Ejm. VI-56



Sonata N°3. 3ºmov. cc. 21-24.

Ejm. VI-57

Sonata N°2. 3°mov. cc.141-148. A I de Reb lidio. Escala lidia desde Fa ♯ a 5to de Reb (Lab).

Referencia en otras obras:

Música para niños: *Fuga*: cc.58-61; 70-72

Bailecito: cc.38-40; 40-43

Preludio criollo: *En el cañaverl*: cc.71-72; 74-75; 96-97; 99-100; 104-105; 105-106

Estudio *Con tema de Zamba*: c. 60

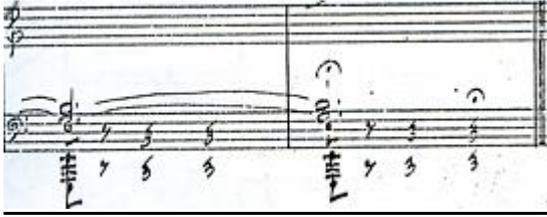
Sonata N°2:3°mov. cc. 37-39

- **Mutilación de materiales motívicos** para lograr una sensación de finalidad a través de procesos liquidativos.

Ejm. VI-58

Tres Danzas Argentinas. *Tango*, cc.64-69.

Ejm. VI-59



Sonata N°3. 1° mov. cc. 173-179.

Referencia en otras obras:

Sonata N°3: 3°mov.

Estudio *Con tema de Zamba*

Preludio criollo. *En el altiplano*

- **Empleo de la pentatonía** en giros melódico locales y en pasajes de transición o elaboración.

Ejm. VI-60



Música para niños. *Quenas*, cc. 1-8. Modo A: solb-lab-sib-reb-mib.

Referencia en otras obras:

Música para niños: *Pericón*: cc.55-57

Sonata N°2: 2°mov. cc. 1-8

3- Aspecto rítmico

- **Rítmica constante, motórica.** Tensión rítmica obtenida por la contraposición o transformación de los patrones rítmicos.

Ejm. VI-61



Suite. 3° mov. cc. 55-59. Hemiola.

Ejm. VI-62



Suite. 1º mov. cc. 187-189.

Referencia en otras obras:

Sonata N°3: 1ºmov. cc.57-81; 109-119; 131-148

3ºmov. cc.57-89

Sonata N°2: 1ºmov. cc. 8-21; 36-48,83-110

3ºmov. cc.28-46; 80-109

4- Aspecto textural

-Desplazamiento de altura o registro: en búsqueda de las potencialidades tímbricas del instrumento.

Ejm. VI-63



Tres Danzas Argentinas. *Tango*, cc.1-5. Desplazamiento de registro en el motivo melódico ostinato: sib-la-sol-fa-mib.

Ejm. VI-64



Sonata N°2. 3ºmov. cc. 223-224.

Ejm. VI-65



Sonata N°2. 1ºmov. cc. 161-165. Desplazamiento de registro en el pedal agudo (sol).

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 1°mov. cc. 91-110; 162-165, 156-157

3°mov. cc. 200-201, 212-215; 223-230

Cinco pequeñas piezas: *Requiebros*: cc.12-14; 22-24; 75-77

Preludio criollo: *Noche en la sierra*: cc.200-202

Tres Danzas Argentinas: *Tango*: cc.1-33; 45-52; 54-58

Suite. 1°mov. cc. 40-45, 134; 148-149; 204-206

3°mov. cc. 92-95; 106-109

- **Textura contrapuntística.** Disposición de las voces con claridad de las líneas.

Ejm. VI-66

Musical score for Suite, 2nd movement, measures 15-16. It features two staves in 4/4 time. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is marked 'legato' and 'p Molto quieto'. The score shows two voices with imitative counterpoint, where the second voice enters with a similar melodic line to the first.

Suite. 2°mov. cc. 15-16. Contrapunto imitativo.

Ejm. VI-67

Musical score for Sonata N°3, 3rd movement, measures 233-236. It features two staves in 4/4 time. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is marked 'p' and 'Molto quieto'. The score shows two voices with imitative counterpoint, where the second voice enters with a similar melodic line to the first.

Sonata N°3. 3°mov. cc. 233-236. Contrapunto imitativo.

Referencia en otras obras:

Música para niños: *Quenas*: cc. 35-36

Fuga: cc.1-16; 26-40

Sonata N°2: 1°mov. cc. 221

Sonata N°3: 3°mov. cc. 33-37; 57-65; 85-89; 230-238

Suite: 2°mov. cc. 15

3°mov. cc. 69-75

- **Paralelismos o espesamientos de línea**

Quintas paralelas

Ejm. VI-68

Musical score for Suite, 3rd movement, measures 1-4. It features two staves in 4/4 time. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is marked 'ff' and 'marcatissimo'. The score shows parallel fifths in the introduction, where the two voices move in parallel motion, maintaining a constant interval of a fifth.

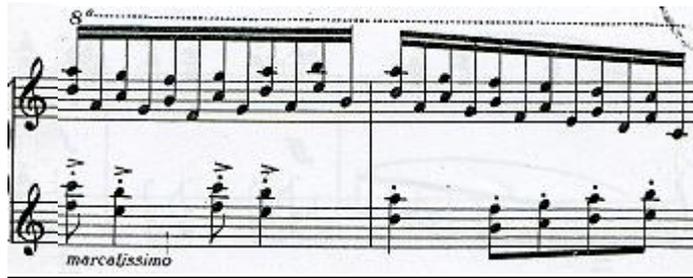
Suite 3°mov. cc. 1-4. Quintas paralelas en la presentación de la pieza (introducción)

Ejm. VI-69



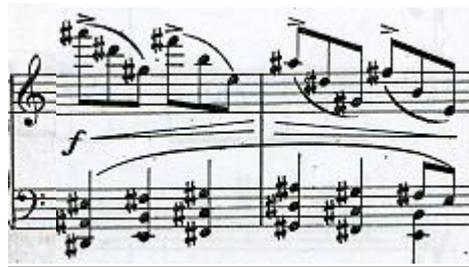
Suite. 2ºmov. c.8. Quintas paralelas como acompañamiento de la melodía.

Ejm. VI-70



Suite. 3ºmov. cc. 183-184. Tema en quintas paralelas.

Ejm. VI-71



Suite. 3ºmov. cc. 58-59. Dos quintas superpuestas (m.i.) y dos quintas sucesivas (m.d.).

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 1ºmov. cc. 203-219

Cinco pequeñas piezas: *Requiebros*: cc. 22-29; 39-42; 75-84

Preludio criollo. *En el cañaverl*: cc.35; 37-40; 96; 99; 101; 104

Música para niños: *Zapateado*: cc. 34-36; 16-18

Suite. 2ºmov.cc.8-9

3ºmov.cc.1-6; 162-163

Sonatina: 1ºmov. cc. 16-17

3ºmov. cc. 36-37; 56-59; 70-71; 79-82; 84-87, 152-155; 158-159

- **Disposiciones cuartales:** las armonías de cuartas aparecen formando parte del tema o en polifonía libremente movible.

Ejm. VI-72



Sonatina. 2ºmov. cc. 6-10. Cuartas paralelas en la melodía.

Ejm. VI-73



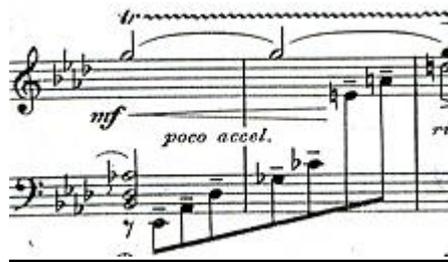
Sonatina. 3ºmov. cc. 102-104. Cuartas paralelas integrando un contrapunto.

Ejm. VI-74



Sonata N°2. 2ºmov. cc. 101-103. Cuartas melódicas (en fusas y semicorcheas) y armónicas en el bajo.

Ejm. VI-75



Sonata N°2. 2ºmov. cc. 107-109.

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 2ºmov. cc 100-105; 107-109 (melódicas)

3ºmov. cc. 73-79

Sonata N°3: 3ºmov. cc. 40-48; 141-143; 168-181; 36-48 (armónicas y melódicas)

Bailecito: cc.8-11; 91-92

Preludio criollo: En el altiplano: cc.72-84

Tres Danzas Argentinas: *Chacarera*: cc. 12-15; 44-47; 55-57; 59-61

Estudio Con tema de Zamba: cc. 50-53; 60

Suite. 3ºmov. cc. 14-17, 34-41

Sonatina: 2ºmov. cc.1-11, 12-14, 23-33, 34-36; 80-83; 84-90; 91-93; 107-109

3ºmov. cc. 102-104, 106-109

Cuartas y quintas

Ejm. VI-76



Suite: 2ºmov. cc. 11-13. Cuartas y quintas armónicas alternadas

Ejm. VI-77



Suite. 3ºmov. cc. 179-181. Cuartas y quintas armónicas superpuestas.

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 3ºmov. cc. 80-87

Estudio Con tema de Zamba: cc. 22-25; 29-31

Preludio criollo: En el cañaveral: cc. 27-30

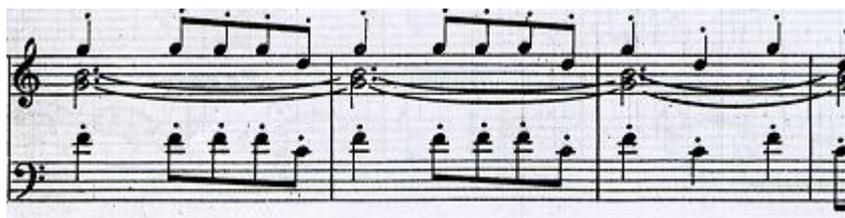
En el altiplano: cc. 96-100

Nocturno: cc.17-21

Suite: 3ºmov. cc. 162-167; 179-182; 183-188; 201-205

Séptimas y novenas

Ejm. VI-78



Sonatina. 2ºmov. cc.99-102. Novenas paralelas.

Ejm. VI-79



Tres Danzas Argentinas. Tango, cc. 54-57.

Referencia en otras obras:

Sonatina: 2ºmov. cc. 41-43; 99-100 (7mas)

-Configuraciones melódicas semejantes al “bajo albertino”: motivos conformados con sonidos de un acorde triádico y en función de acompañamiento.

Ejm. VI-80



Sonata N°2. 3ºmov. cc. 194-196. Hemiola.

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 3°mov. cc. 178-179; 195-199

Cinco pequeñas piezas. *Requiebros*: cc.49-59

Música para niños: *Vidalita*: cc. 13-15

Sonatina: 1°mov. cc. 18-23; 50-53; 65-67; 70-71; 72-74; 78-84

- **Polifonía implícita.** Escritura pianística con textura derivada del estilo clavecinístico del siglo XVIII. Dentro de una línea subyace otra, determinando una textura polifónica.

Ejm. VI-81



Sonatina. 2°mov. cc. 103-106.

Ejm. VI-82



Sonata N°2. 3°mov. cc. 188-190.

Referencia en otras obras:

Sonata N°3: 3°mov. cc. 185-191

Preludio criollo: *En el altiplano*: cc.31-40; 53-71

Música para niños: *Fuga*. cc. 62-68

Sonatina: 1°mov. cc. 119-128

2°mov. cc.44-75; 102-106

- **Empleo de *ostinati*:** en función de acompañamiento, rítmicamente independientes de la línea melódica

Ejm. VI-83



Suite. 2°mov. cc. 21-22. Continúa hasta c. 26. En acompañamiento de la línea melódica.

Ejm. VI-84



Sonata N°2. 1°mov. cc. 136-140. Continúa hasta c. 144. Ostinato melódico con motivo de dos compases, en el registro más agudo.

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 2°mov. cc. 1-4; 5-8

3°mov. cc.58-67

Cinco pequeñas piezas. *Requiebros*: cc. 24-29; 35-38; 39-42; 53-60; 78-84

Preludio criollo. *Noche en la sierra*: cc. 1-10; 11-24; 120-128; 179-200

Tres Danzas Argentinas: *Gato*: cc. 1-4; 18-21

Suite: 3°mov. cc. 45-50; 123-133; 134-140

-Utilización de pedales: en diferentes presentaciones provocando sensación de estatismo.

Ejm. VI-85



Suite. 3°mov. cc. 119-121. Pedal (fa) en el registro grave.

Ejm. VI-86



Suite. 3°mov. cc. 125-126. Pedal (fa) en el registro medio. Ostinato en negras.

Ejm. VI-87



Suite. 3°mov. cc. 164-167. Pedal (re) figurado.

Ejm. VI-88



Suite. 3ºmov. cc. 54-57. Pedal figurado en disposición de 2da armónica, como acompañamiento del tema.

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 2ºmov. cc. 12-22; 26-39

3ºmov. cc. 141-148; 152-155

Preludio criollo. *En el cañaverol*. cc. 157-171

Tres Danzas Argentinas: *Gato*: cc. 13-17; 30-31; 33-34

Música para niños: *Quenas*: cc.17-29

Arroró indígena: cc.51-57

Suite: 3ºmov. cc. 51-57; 60-66; 110-122; 162-167; 168-172

- **Carácter percusivo, rudo, mecánico y desentimentalizado del piano.**

Concepción de la disonancia expuesta.

Ejm. VI-89



Suite. 3ºmov. cc. 51-53. Con desplazamiento de registro.

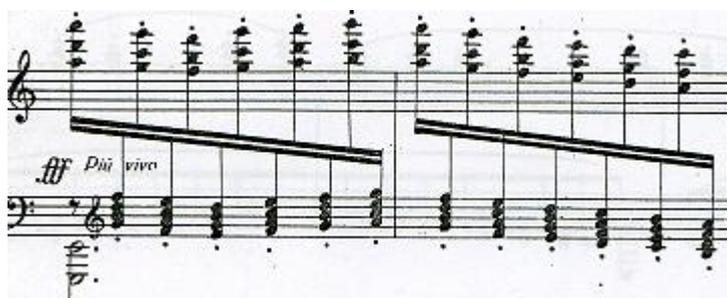
Referencia en otras obras:

Tres Danzas Argentinas: *Tango*: cc. 29-38

Sonata N°3: 1ºmov. cc. 70-75

- **Texturas homorrítmicas.** Aparentemente uniforme con pequeños contrastes motivicos, dinámicos, registrales, de figuración. Prescendencia de lo sensual.

Ejm. VI-90



Suite. 3ºmov. cc. 179-180.

Referencia en otras obras:

Sonata N°2: 1ºmov. cc. 253-259

3ºmov. cc. 43-46; 234-237

Suite: 1ºmov. cc. 204-206

3ºmov. cc. 168-172; 202-206

Preludio criollo: *En el altiplano*: cc. 104-109

5- Inspiración temática

- **Utilización de la intertextualidad** como temática a través de la que se usa y transforma el material preexistente sometido a distorsión melódica, rítmica o armónica por cuanto son tratados como objetos sometidos a transformaciones. De esta reutilización de materiales “prestados” puede resultar una cita motívica, temática y estilística.

Ejm. VI-91



Estudio con tema de zamba, cc. 2-5. Cita temática (primera frase del tema) de la “Zamba de Vargas”.

Ejm. VI-92



La morochita, cc.1-3. Cita motívica de “La morocha”.

Ahora, si estos materiales además son tratados bajo procedimientos representativos de periodos pasados, por ejemplo una fuga, como también una variación, puede hablarse de cita ‘estilística’, en este caso del barroco.

Ejm. VI-93

Música para niños. Fuga, cc.1-12. Cita estilística de una “fuga” del Barroco.

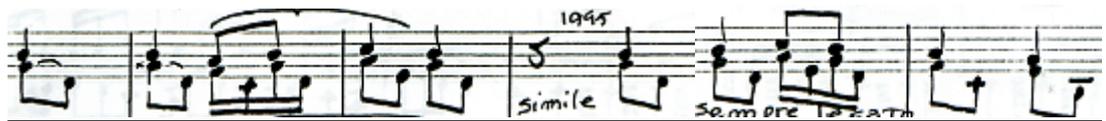
Ejm. VI-94



Música para niños. *Vidalita*, cc.1-4; 9-12; 13-16. Cita motívica de la “vidalita” y estilística de la “variación”.

-Monotematismo: una única idea con presentaciones variadas. En el caso de las temáticas infantiles es común que el tema aparezca sin variaciones.

Ejm. VI-95



Preludio criollo. *En el altiplano*, cc. 2-7.

Referencia en otras obras:

7 Piezas infantiles: *Ronda*, *Atardecer pampeano*, *El sombrero*, *Tango*, *Bailecito*, *Danza campesina*

- Recurrencia a temáticas infantiles. Este es un rasgo que está fuertemente presente en la obra de Gianneo, ilustrado por varias series de piezas, en general breves y de técnica sencilla, dado que la temática infantil no sólo se limita a ser la inspiración de estas obras sino que las mismas están compuestas para ser interpretadas por aprendices. No se presentan ejemplos de las mismas por cuanto varios de sus rasgos han sido incluidos dentro de los indicadores neoclásicos: texturas claras, escasas alteraciones e indicaciones de dinámica, monotematismo, preferencia por el diatonismo etc.

- Inspiración en tipos musicales del ámbito popular, sean temas de raíz ciudadana o rural. También aborda Gianneo estas inspiraciones que igualmente han sido incluidas dentro de los recursos compositivos de la tendencia neoclásica. Las especies de inspiración popular sobre las que ha compuesto Gianneo son: además de numerosas danzas de nuestro folklore, el vals, el candombe y el tango.

6- Estructura formal

Es este un recurso que demandaría excesiva extensión en la ejemplificación, por lo tanto, habiendo hecho alusión al planteo formal en todas las obras para piano, puede sostenerse que Gianneo adhiere al neoclasicismo en general a partir de la elección de las formas ternarias reexpositivas, conocidas como “formas puente”, denominación dada por Bartók a las formas desarrolladas “en arco” (aquellas dispuestas en secciones que muestran cierta simetría por la correspondencia motívica). Se observa la inclinación del compositor por las formas que presentan su material en forma aditiva. Las *Sonatas N°2 y 3* presentan formas más elaboradas.

VII- Conclusiones

El análisis de los distintos recursos utilizados por el compositor en las obras del repertorio pianístico ha permitido detectar tendencias de diferentes extracciones: neo-romanticismo alemán, impresionismo, inspiración nacionalista tanto de raíz rural como urbana y neoclasicismo. En consecuencia pueden fijarse las siguientes etapas compositivas:

- Neo-romanticismo: 1913-1918
- Impresionismo o inspiración francesa: 1916-1928
- Nacionalismo romántico: 1923-1933
- Nacionalismo moderno (Neoclasicismo + nacionalismo): 1927-1957
- Neoclásico: 1933-1959

Como puede observarse, la adopción de recursos de una u otra tendencia no fue realizada por Gianneo en forma determinante. Dicho de otro modo, la adhesión a una tendencia no significa el abandono de otra. Esto da lugar a una periodización con etapas que se superponen parcialmente, lo que implica que pueden subsistir una, dos y hasta tres tendencias en una misma obra.

En sus comienzos compositivos (hasta 1918) adhiere al neo-romanticismo en *Mi Changuita* (1913), *Tarantella* (1913), *Canción* (1917), *Sonata N° 1* (1917), *Te amo* (1917), *Variaciones sobre un tema de Haendel* (1918), *Vieja Canción* (1916) de “Cuatro Composiciones”, a la vez que en las piezas restantes del mismo ciclo *Berceuse* (1916), *Arabesca* (1917) y *En Bateau* (1917) evidencia la influencia francesa.

Posteriormente, en coincidencia con la radicación de Gianneo en Tucumán, los recursos del neo-romanticismo se fusionan con el nacionalismo, determinando una postura que podría denominarse “nacionalismo romántico”. A los pocos años, comienza a incursionar en el neoclasicismo con recursos aislados, apareciendo por

vez primera en *Nocturno*, N°1 de “Preludios criollos” (1927-1932), e incrementándose gradualmente en los otros “Preludios criollos”, obra en la que además mantenía influencia de los recursos franceses (*Nocturno* 1927, *Noche en la sierra* 1927 y *En el cañaveral* 1928).

En *Bailecito* (1931) también había dado muestras de su interés por el neoclasicismo, y a la vez por la inspiración en danzas locales. Su adhesión a esta estética neoclásica se acentuará gradualmente y sus recursos serán incorporados en mayor cantidad y más sistemáticamente alcanzando un grado máximo en *Suite*, *Sonatina*, y *Tres Danzas argentinas*, para después mantenerse en obras posteriores.

También ha podido observarse que, conforme incorporaba los recursos del neoclasicismo, Gianneo relegaba los nacionalistas, apareciendo estos últimos cada vez más opacados por la abundancia de los primeros.

Desde 1938, con *Cinco pequeñas piezas*, el compositor demuestra una inclinación por la simplicidad y brevedad que aporta a la corriente neoclásica, la inspiración sobre la temática infantil, influencia que se evidencia también en *Música para niños* (1941), en *7 Piezas infantiles* (1946), en *Villancico* (1946) y en *Caminito de Belén* (1946).

La fusión de los recursos neoclásicos con los rasgos estilizados del folklore rural o urbano, abre un nuevo camino en el nacionalismo de Gianneo, que podría denominarse “nacionalismo moderno”, estilo éste dotado de abundantes y variados recursos, frutos de la madurez que había alcanzado el músico, una vez superada la etapa de sentir el nacionalismo bajo la influencia europea.

Las obras encuadradas en este periodo constituyen el cuerpo más importante del repertorio pianístico y es el campo que compete al presente trabajo. Puede determinarse un momento óptimo en la trayectoria del compositor, y es coincidente con el clímax de su estilo neoclásico: es el año 1933, fecha en que compone “Dos Estudios”: *Con tema de zamba*, *Con tema de Vidala*, y también *Suite*.

En años más (1938), después de componer *Sonatina*, obra que mantiene aún rasgos locales, se inicia el abandono de la inspiración nacional en algunos números de *Cinco Pequeñas piezas* (1938). Replota con fuerza su nacionalismo moderno en *Tres Danzas Argentinas* (1939), para nuevamente ensayar un alejamiento de la temática nacional en algunas piezas del ciclo *Música para niños* (1941).

En *Sonata N°2* (1943), y en cuatro de las *7 Piezas infantiles* (1946), vuelve a retomar los recursos del nacionalismo moderno, acentuándolos con citas motívicas de aires de nuestro folklore en la *Sonata N°3* (1957) y en la *Fuga de Preámbulo, Fuga y Epílogo* (1953). Mientras, prescindía por completo de la influencia del nacionalismo en *Villancico* (1946), en *Caminito de Belén* (1946), en *Improvisación* (1948) y en *Seis Bagatelas* (1957).

Gianneo puso en evidencia un amplio dominio de los recursos compositivos de la corriente neoclásica. Resulta difícil deslindar los rasgos correspondientes a cada aspecto compositivo, por cuanto es común hallarlos en conexión unos con otros.

Dentro de ellos, se destacan con mayor presencia o también por evidenciar el músico gran destreza en su tratamiento, aquellos relacionados con las transformaciones temáticas, dentro de las que se incluye la gran variedad de citas intertextuales de frases, motivos o estilos. Relacionado con ello, el compositor manifiesta su capacidad para explotar intensamente las posibilidades combinatorias de un motivo o célula, presentándolos en distintas obras, con pequeñas variaciones a modo de una autoreferenciación o autointertextualidad.

Junto a estas herramientas relacionadas con la versatilidad de la línea melódica, aparece una vasta exposición de recursos que enfatizan los movimientos direccionales de las voces. Podría ejemplificarse abundantemente la manera en que Gianneo trabaja sus líneas: en paralelismos o por movimientos contrarios; bajo diseños ascendentes, descendentes, ondulatorios o quebrados; en progresiones motívicas u oscilaciones cromáticas; centralizando una altura o un intervalo, o también desplazando sus registros; todo ello como producto de una estricta, clara e ingeniosa concepción intelectual.

El tratamiento del ritmo aparece como el aspecto que, aún subordinado al lenguaje neoclásico, permanece en mayor contacto con la inspiración nacional por cuanto está vinculado con los patrones rítmicos de las danzas folklóricas. Si bien emplea la heterometría, y otros artificios rítmicos como el desplazamiento de acentos, valores irregulares, patrones trabajados por disminución o aumentación, la rítmica en Gianneo, no alcanza el nivel de tensión que adquiere en Stravinsky o Bartók. En general, la manipulación de este parámetro se presenta estrechamente vinculada con los cambios texturales.

El trabajo realizado sobre las texturas, es otro de los rasgos neoclásicos imposible de soslayar en la producción del compositor. Se pone de manifiesto a través de una amplia gama de artificios como los contrapuntos imitativos o trocados, con los temas o sus particiones modificadas en su interválica, o en su registro; las voces espesadas por disposiciones paralelas a diferentes intervalos; la gran variedad en la presentación de *ostinati* y pedales; la exploración que realiza sobre las posibilidades tímbricas y registrales del piano.

Otro artificio que se destaca como novedoso es la utilización de interpolaciones, a modo de breves fragmentos (uno, dos o tres compases) que se interponen en medio de una frase. En general están elaboradas sobre materiales diferentes a los empleados en los temas, construidas con una concepción más mecánica del instrumento, contrastante a la empleada en el tema, lo que permite revalorar la continuidad del tema, una vez concluida la interpolación.

En síntesis, puede sostenerse que la adopción del neoclasicismo en Gianneo significó no sólo un enriquecimiento de su lenguaje compositivo, sino una posibilidad para mejorar la expresión del nacionalismo. La persistencia de rasgos nacionalistas en sus obras neoclásicas, lejos de significar un estancamiento o anclaje en el nacionalismo, no es otra cosa sino la confirmación de una generalidad que, aunque no ha sido demasiado profundizada, está saliendo a la luz gracias a reflexiones de pensadores que van más allá del simple rasgo descriptivo que sitúa al músico como quien no pudo “desprenderse” de lo nacional. Como expresa Beatriz Sarlo (1999: 98), los

contenidos “nacional-criollistas” también fueron parte de la vanguardia, a partir de los años veinte, desde luego con la dosis de “moderatismo” que los diferencia de los movimientos más contemporáneos. La expresión de la más legítima identidad surge en Gianneo “como consecuencia de ese proceso reflexivo y profundo, que incluye los saberes, las búsquedas, los reconocimientos”. (Corrado on line 2002) En coincidencia con esta convicción, Gianneo se suma a todos aquellos creadores que, desde ‘lo nuevo’ potenciaron ‘lo nuestro’.

VIII- Bibliografía

Entorno histórico y socio-cultural

GELLNER, Ernest

1991 *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires. Alianza Editorial.

HALPERÍN DONGHI, Tulio

1972 *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 2º edición.

2000 *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid. Alianza Editorial.

ROMERO, Luis Alberto

2000 *Argentina, una crónica total del siglo XX*. Buenos Aires. Aguilar.

SARLO, Beatriz

1900 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920, 1930*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión SAIC (3º edición)

SCHWARTZ, Jorge

1991 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid. Ediciones Cátedra.

Entorno musical:

AGUILAR, María del Carmen

1991 *Folklore para armar*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas.

ARETZ, Isabel

1952 *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.E.C.

1985 *América Latina en su música*, Editora. México. Siglo Veintiuno Editores

ARIZAGA, Rodolfo

1972 *Enciclopedia de la Música argentina*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes.

BENT, Ian

1980 "Análisis". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London. Macmillan. Traducción de Ana María Olivencia.

CARRETERO, Andrés M.

1999 *Tango, testigo social*. Buenos Aires. Peña Lillo, Ediciones Continente.

COKER, Wilson

1972 *Music and Meaning*. Londres. Collier Macmillan Limited. Traducción de Ana María Olivencia.

CORDERO, Roque

1985 "Vigencia del músico culto" en *América Latina en su música*, editora Isabel Aretz, 5ª ed. México, Siglo XXI editores, p. 154-173.

DAHLHAUS, Carl

1996 *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona. Editorial Gedisa S.A.

1997 *Fundamentos de historia de la música*. Barcelona. Editorial Gedisa S.A.

FERRER, Horacio

1999 *El Tango, su historia y evolución*. Buenos Aires Peña y Lillo, Ediciones Continente.

GARCÍA MORILLO, Roberto

1984 *Estudios sobre Música Argentina*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas.

GESUALDO, Vicente

1961 *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo II. Buenos Aires. Editorial Beta S.R.L.

GOBELLO, José

1999 *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.

GREEN, Douglas

1965 *Form in Tonal Music*. New York. Holt, Rinehart and Winston. Traducción de María Inés García.

GRELA, Dante

1987 *Serie 5: La Música en el tiempo*. "Análisis Musical: Una propuesta metodológica". Rosario. Universidad Nacional de Rosario. Sin editar.

HERZFELD, Friedrich

1964 *La Música del Siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Labor.

LOCKPEISER, Edgar

1959 *Debussy*. Buenos Aires. Ediciones Schapire.

MACHLIS, Joseph

1975 *Introducción a la Música contemporánea*. Buenos Aires. Marymar.

MARANCA, Lucía

1987 *Cartas a Juan Carlos Paz*. Buenos Aires. Agrupación Nueva Música.

MATAMORO, Blas

1971 *Historia del tango*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.

MESSING, Scott

1988 *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London. Research Press. Traducción Ana María Olivencia.

- MEYER, Leonard**
 2000 *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología.* Madrid. Pirámide.
- MORGAN, Robert**
 1999 *La música del siglo XX.* Madrid. Akal, 2º edición.
 2000 *Antología de la Música del siglo XX.* Madrid. Akal, 2º edición.
- ORREGO SALAS, Juan**
 1985 “Técnica y estética” en *América Latina en su música*, editora, Isabel Aretz, 5ª ed. México, Siglo XXI editores, p. 174-198.
- PAZ, Juan Carlos**
 1971 *Introducción a la música de nuestro tiempo.* Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
 1972 *Alturas, tensiones, ataques, intensidades.* Buenos Aires. Ediciones de la flor.
- ROSEN, Charles**
 1975 *Schoenberg.* Barcelona. Antoni Bosch Editor.
- RUIZ, Irma y CEÑAL, Néstor**
 1980 *El tango rioplatense: desde sus comienzos hasta 1920.* Buenos Aires. Instituto de Musicología “Carlos Vega”.
- SALAS, Horacio**
 1996 *El tango, una guía definitiva.* Buenos Aires. Aguilar.
- SALGÁN, Horacio**
 2001 *Curso de Tango.* Buenos Aires. Horacio Salgán, 2º edición.
- SCARABINO, Guillermo**
 1986 *El Grupo Renovación (1929-1944).* Trabajo de investigación realizado en la Universidad Nacional de Cuyo, con aprobación del Consejo de Investigaciones. Reformulado y editado en el año 2000 por la UCA.
 1996 *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1950).* Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
 2000 *El Grupo Renovación (1929-1944) y la Nueva Música en la Argentina del siglo XX.* Buenos Aires. Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- SORDI, Fabiana A.**
 1998 *Florida y Boedo. Antología de Vanguardias Argentinas.* Buenos Aires. Grupo Santillana S.A.
- STUCKENSCHMIDT, H.H.**
 1960 *La música del siglo XX.* Madrid. Ediciones Guadarrama.

SUÁREZ URTUBEY, Pola

1995 “La Creación Musical en la generación del Noventa”. En *Historia General del Arte en la Argentina*. Vol. 7. Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes.

VALENTI FERRO, Enzo

1997 *Historia de la ópera argentina*. Buenos Aires. Ediciones de Arte Gaglianone.

VEGA, Carlos

1944 *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires. Editorial Losada.

1960 *La Ciencia del Folklore*. Buenos Aires. Editorial Nova.

1981 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires. Edición presentada por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, sobre capítulos de la Revista Folklore editados en 1963 y 1965.

ZAMACOIS, Joaquín

1971 *Curso de Formas Musicales*. Barcelona. Editorial Labor. 2º Edición.

Acerca de Luis Gianneo:

CORRADO, Omar

1997 Luis Gianneo-Juan Carlos Paz: encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 4. Madrid. Fundación Autor.

DE MARINIS, Dora

2000 *La obra completa para piano de Luis Gianneo*. Proyecto de investigación presentado en la Dirección de Investigaciones de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Sin editar.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen

1995 “Índice de compositores nacidos entre 1890 y 1905: Luis Gianneo”. En *Historia General del Arte en la Argentina*. Vol. 7. Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes.

LOYOLA, Enriqueta

1999 *Luis Gianneo, su producción en el contexto social*. Trabajo realizado en la Maestría de Arte Latinoamericano. Sin editar.

2000 *El tango y Luis Gianneo*. Trabajo realizado en la Maestría de Arte Latinoamericano. Sin editar.

PICKENHAYN, Oscar

1980 *Luis Gianneo*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas

Diccionarios

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Voz: “Neo-classical” de Whittall, Arnold en: 2nd ed, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980:104, 105.
- *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (DMEH) Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. 2002.
- *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid. Ediciones Akal, S.A. 2000

Revistas

- “*Sumarios. Neoclasicismo II*”
1983. Año 6 N° 63. Artículos sobre *Neoclasicismo* de Sobrón, Dalmacio y Portoghesi, Paolo. Buenos Aires. Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- “*Revista Argentina de Musicología*”
1996. N°1 Artículo de Kohann, Pablo: *El lenguaje compositivo de Juan Carlos Cobián, c.1920-1923*. Buenos Aires. Asociación Argentina de Musicología.
- *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*.
1994. N°13 *Gianneo*. Carmen García Muñoz. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales
- *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*
1989. Año 10, N°10. Universidad Católica Argentina. 1989.
- *Revista de la Universidad Católica Argentina e Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*.
1988 N°9 *Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la “Sociedad Nacional de Música” entre 1915 y 1930*. Carmen García Muñoz.

Artículos online

- Cámara, Enrique, 1996: “Recepción del tango rioplatense en Italia”. *Revista Transcultural de Música* n°2, <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/camara.htm> [citado 2 de noviembre 2004]
- Corrado, Omar: *La réception du néoclassicisme dans la musique argentine des années '30*. Universidad de Buenos Aires y Universidad del Litoral. <http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/ims2002>. [citado 6 de octubre 2003]
- Merino Montero, Luis: “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”. *Revista Musical Chilena*. 1998, vol. 52, N° 189 [citado 23 Mayo 2004].
- Whittall, Arnold: ‘Neo-classicism’ *Grove Music Online* ed. L. Macy (citado 10 febrero 2004), <http://www.grovemusic.com>