

ANA FLORENCIA ARGAÑARAZ

**ECOS TONALES EN EL AMANECER
DEL VIOLÍN DODECAFÓNICO ARGENTINO**

**Una aproximación analítica con proyección interpretativa a
las Tres piezas para violín solo de Luis Gianneo**



TESINA DE LICENCIATURA EN VIOLÍN

DIRECTORA: DRA. MARIELA NEDYALKOVA

CODIRECTORA: MGTR. ANDREA YURCIC

MENDOZA 2024

Resumen

Sobre el final de su vida, el compositor argentino Luis Gianneo, quien siempre fuera catalogado de tradicionalista, se volcó por primera vez a la composición atonal rigurosa y regulada desde el serialismo dodecafónico, cediendo ante las presiones del *status quo* musical de la época y, sobre todo, ante las críticas de su colega Juan Carlos Paz. Gianneo expresó en 1968 que siempre desconfió de aquella revolución “tremenda” que pretendió romper con la tonalidad y reveló su pretensión de mantenerse fiel a las normas tradicionales, sin ningún interés de romper con el pasado como fomentaban los revolucionarios, quienes lo enfrentaron por ser conservador y defender la tradición (Pickenhayn, 1980, pp. 38-39).

Este trabajo de investigación busca presentar una aproximación analítica a la obra “*Tres piezas para violín solo*” empleando la teoría dodecafónica, la teoría de los *Pitch Class Set*, la teoría de los Tópicos y la teoría de las Agencias múltiples, buscando, a su vez, revelar hasta qué punto el compositor pudo desligarse de su praxis musical anterior.

Palabras clave: Luis Gianneo; *Tres Piezas para Violín solo*; dodecafonismo argentino; reminiscencias tonales

Abstract

In the last time of his life, the Argentinian composer Luis Gianneo, who always cataloged as a traditionalist, turned to the first time to the rigorous and regulated atonal composition from a twelve-tone serialism, yielding to the pressures of the musical status quo of time and above all, in the face of criticism from his colleague Juan Carlos Paz. Gianneo expressed in 1968 that he always had been suspicious about this “tremendous” revolution which aimed to break with the tonality and revealed his claim to remain faithful to traditional norms, without any interest of breaking with the past as the revolutionaries encouraged, those who opposed him as conservative and traditional (Pickenhayn, 1980, pp.38-39).

This research work seeks to present an analytical approach to the work “*Three pieces for solo violin*” using the Dodecaphonism Theory, the Pitch Class Set Theory, the Topic Theory, the Musical Agencies and seeking to reveal to what extent the composer was able to detach himself from his previous musical praxis.

Key words: Luis Gianneo, *Three Pieces for solo violin*, Argentine Dodecaphonism, Tonal reminiscences

Índice General

Resumen (abstract) _____	1
Índice _____	3
Índice de gráficos _____	8
Dedicatoria _____	13
Agradecimientos _____	14
Capítulo 1: Introducción _____	15
Descripción del tema. Objeto de estudio _____	16
Preguntas _____	16
Anticipación de sentido _____	16
Justificación _____	17
Objetivos generales y específicos _____	18
Capítulo 2 _____	19
Estado del Arte _____	19
Marco teórico _____	21
Teorías _____	21
Ontología de la Idea Musical de Schoenberg _____	21
Jack Boss. Reminiscencias tonales _____	23
Dodecafonismo. Schoenberg _____	24
Principio de la unidad del espacio musical _____	25
Principio de la variación de desarrollo _____	25
Organicidad. Tonalidad y centricidad _____	26
Principio de recurrencia _____	26
Tonalidad y consonancias en el dodecafonismo _____	27
Milton Babbitt y la serie _____	27
Alban Berg. Anton Webern. Igor Stravinsky _____	28
Dodecafonismo de Alban Berg _____	28
Dodecafonismo de Anton Webern _____	28
Stravinsky y el dodecafonismo _____	29

Teoría de conjuntos (Set Theory)	29
Teoría tónica	30
Ratner, Mirka, Agawu, Hatten y Plesch	30
El topos como lugar	31
El topos como estilo o tipo	31
El topos como signo, significante o significado	32
El tópico como configuración en la música argentina	32
Johnson. Tonalidad como tópico	33
Teoría de las agencias múltiples. Eduard Klorman	34
Capítulo 3: Metodología	36
Idea musical de Schoenberg	36
Paradigma dodecafónico	37
Biografía de Luis Gianneo e influencias musicales	37
Paradigma de los <i>Pitch Class Set</i>	38
Paradigma de los Teoría Tónica	39
Paradigma de las Agencias múltiples	39
Capítulo 4: Análisis de la obra	41
Hechos biográficos que influyeron en la obra	41
Estilos musicales del compositor	41
Impresionismo	43
Nacionalismo	43
Neoclasicismo	44
Dodecafonismo	45
Tres contextos de la obra	46
Contexto de las “Tres piezas para violín solo”	46
Rasgos compositivos de Luis Gianneo	46
Contexto del período dodecafónico del compositor. Obras dodecafónicas	47
Contexto del violín dodecafónico en Argentina	47
Teoría musical	49

La serie. Matriz _____	50
Variaciones melódicas, armónicas y combinadas _____	51
Equivalencias entre Pitch Class e intervalos _____	51
Intervalos ordenados de los Pitch Class _____	52
Propiedades interválicas _____	52
Propiedad Z _____	53
Segmentaciones de la Serie Gianneana _____	54
Segmentación tricordial _____	54
Segmentación tetracordial _____	55
Segmentación hexacordial _____	56
Formas primarias _____	57
Teoría dodecafónica _____	60
Implementación de la serie _____	60
Preludio _____	60
Danza _____	63
Canción _____	68
Implementación de los hexacordios _____	68
Rupturas _____	69
Fraseología _____	72
Articulación _____	76
Forma _____	77
Capítulo 5: Reminiscencias tonales _____	80
Ritmo tonal _____	82
Ritmo Post-tonal _____	85
Frase Post-tonal _____	86
Reminiscencias interválicas generales _____	87
Aproximación analítica a los vestigios tonales _____	87
Preludio _____	87
Danza _____	89
Canción _____	93
Reminiscencias Casos _____	95

Preludio	95
Caso 1: Repetición de la díada <i>do#-re</i> con el bicode do-si intercalado	95
Caso 2: Repetición motivica con disminución rítmica	95
Caso 3: Tríada desplegada y relación de quinta justa	96
Caso 4: Ritmo tonal, motivica y Pitch interval	97
Danza	98
Caso 1: Escala de <i>Mi menor antigua</i>	98
Caso 2: Escritura a dos voces. Concepto de Dominante-Tónica	98
Caso 3: Tríada desplegada de <i>Fa# menor</i> y <i>Do# menor</i>	99
Caso 4: Tríada desplegada de <i>Do# menor</i> y <i>La Mayor</i>	100
Caso 5: Díadas que repiten el bicode de <i>re-do#</i> y <i>do-si</i> . Relación Sensible-Tónica sugerida	101
Canción	101
Caso 1: Tríada de <i>Fa menor</i> desplegada	101
Caso 2: Escala de <i>Mi menor antigua</i>	102
Caso 3: Tríada de <i>Fa# menor</i> y de <i>Lab Mayor</i>	102
Reminiscencias Tonales como Conflictos de la Obra	103
Elaboración y Resolución	103
Volviendo a las ideas de Jack Boss	103
Preludio	103
Danza. Retórica del gesto performático	107
Canción. Figura	109
Capítulo 6: De tópicos y agencias musicales	111
Tópicos argentinos	111
Preludio. Tópico de Vidala, de “quejido” y de llanto	112
Danza. Tópico de Malambo	114
Canción. Tópico del Triste	115
Agencias musicales. Perspectivas interpretativas	115
Preludio	115

Danza_____	116
Canción. Agencia solista, de dúo y de cuarteto_____	118
Capítulo 7: Conclusiones _____	120
Discurso compositivo de Luis Gianneo_____	120
Serie gianneana y reminiscencias tonales_____	120
Amanecer del violín dodecafónico_____	121
Dodecafonismo étnico_____	122
Perspectiva interpretativa_____	123
Teorías que se aplicaron y conclusión final_____	123
Bibliografía _____	124
Fuentes sonoras_____	127
Fuentes audiovisuales_____	128
Partituras_____	128
Anexos_____	130

Índice de gráficos

<i>Figura 1: Serie de las Tres piezas para violín solo de Luis Gianneo</i>	50
<i>Figura 2: Tabla de correspondencias entre Pitch Class e intervalos</i>	51
<i>Figura 3: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1-4</i>	52
<i>Figura 4: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 10-12.</i>	
<i>Propiedad Z</i>	53
<i>Figura 5: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 24-29</i>	53
<i>Figura 6: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 1-2</i>	54
<i>Figura 7: Segmentación en tricordios</i>	55
<i>Figura 8: Segmentación en tetracordios</i>	55
<i>Figura 9: Segmentación hexacordal</i>	56
<i>Figura 10: All trichords hexacords. Doce pitch class</i>	56
<i>Figura 11: All trichords hexacords. Doce pitch class</i>	57
<i>Figura 12: Hexacordio 6-Z417</i>	58
<i>Figura 13: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo. Hexacordios 6-Z43 y 6-Z417</i>	60
<i>Figura 14: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.13 Repeticiones motívicas.</i>	61
<i>Figura 15: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio C.c 6 Alternancia</i>	62
<i>Figura 16: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio C.c 10. Oscilación entre sus dos notas</i>	62
<i>Figura 17: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c 22. Armonía bicordial y en arpeggio desplegado</i>	62
<i>Figura 18: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio C.c 22-23 y 2. Repetición</i>	62

Figura 19: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c 5 Inversión del intervalo	63
Figura 20: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1-5. Equivalencias de octavas	63
Figura 21: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-4	64
Figura 22: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c 46-49. Serie transpuesta	64
Figura 23: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-4	64
Figura 24: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 11-12. fa-mi del segundo hexacordio se intercala con fa#-sol	64
Figura 25: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 17-20	65
Figura 26: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C. 53	65
Figura 27: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 59-62	65
Figura 28: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 63-67	65
Figura 29: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 63-67	66
Figura 30: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 78-85 y C.c.86-89	66
Figura 31: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 91-92	67
Figura 32: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 95-99	67
Figura 33: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 99-100	67
Figura 34: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 1-4	68
Figura 35: Hexacordios 6-Z43 y 6-Z417	68
Figura 36: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c 9, 15, 21 y 24 Reposo en altura sol, en bícorde de fa#-sol y en fa# y suspensión en mí.	69
Figura 37: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.1-3	69
Figura 38: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.1-2	70
Figura 39: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.6	70
Figura 40: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.12-13	70
Figura 41: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.1-3	71
Figura 42: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.31-34	71
Figura 43: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.39-40	72

<i>Figura 44: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.1-6</i>	73
<i>Figura 45: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 3-7-10. Voces de una fuga en registro grave, medio y agudo.</i>	73
<i>Figura 46: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.6</i>	74
<i>Figura 47: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1</i>	74
<i>Figura 48: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.8</i>	74
<i>Figura 49: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.11-14</i>	75
<i>Figura 50: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.16-20</i>	75
<i>Figura 51: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 21-24</i>	76
<i>Figura 52: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 24-30</i>	76
<i>Figura 53: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 31-37</i>	76
<i>Figura 54: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.3-5</i>	77
<i>Figura 55: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.1-3</i>	77
<i>Figura 56: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.1-2</i>	77
<i>Figura 57: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.1</i>	78
<i>Figura 58: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.6</i>	78
<i>Figura 59: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.6</i>	79
<i>Figura 60: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 1-4</i>	79
<i>Figura 61: Forma de la obra “Tres piezas para violín solo” de Luis Gianne</i>	79
<i>Figura 62: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 10-18. Resoluciones en 5as</i>	84
<i>Figura 63: I. Stravinsky, Pájaro de fuego, Danza infernal de Kashei, C.c.1-6</i>	85
<i>Figura 64: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.6-7. Ritmo post-tonal. En el compás 7 la resolución al lab se ve truncada con el silencio en el segundo tiempo</i>	85
<i>Figura 65: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, Cc. 1- 2</i>	86
<i>Figura 66: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 3-4</i>	87

<i>Figura 67: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.1-3</i>	88
<i>Figura 68: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 10-18</i>	88
<i>Figura 69: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.20</i>	89
<i>Figura 70: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 21-24</i>	89
<i>Figura 71: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-6</i>	89
<i>Figura 72: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 7-8</i>	89
<i>Figura 73: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 13-20</i>	90
<i>Figura 74: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 21-23</i>	90
<i>Figura 75: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 24-30</i>	91
<i>Figura 76: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.31-37</i>	91
<i>Figura 77: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 46-58</i>	92
<i>Figura 78: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.63-67</i>	92
<i>Figura 79: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.68-71</i>	92
<i>Figura 80: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.75-86</i>	93
<i>Figura 81: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.4-6</i>	93
<i>Figura 82: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.12-18</i>	93
<i>Figura 83: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.22-25</i>	94
<i>Figura 84: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.25-26</i>	94
<i>Figura 85: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.27-28</i>	94
<i>Figura 86: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.29-32</i>	94
<i>Figura 87: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.6-7</i>	95
<i>Figura 88: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.14</i>	95
<i>Figura 89: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.16-17</i>	96
<i>Figura 90: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.18-19</i>	97
<i>Figura 91: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.24-28</i>	98
<i>Figura 92: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 31-36</i>	99
<i>Figura 93: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.68-71</i>	99
<i>Figura 94: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.72-75</i>	100
<i>Figura 95: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.91</i>	101
<i>Figura 96: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.20-21</i>	101

<i>Figura 97: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.22-25</i>	<i>102</i>
<i>Figura 98: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.26-27</i>	<i>102</i>
<i>Figura 99: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.1-2</i>	<i>103</i>
<i>Figura 100: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.7-9</i>	<i>104</i>
<i>Figura 101: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.6-7</i>	<i>104</i>
<i>Figura 102: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.12-14</i>	<i>105</i>
<i>Figura 103: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.15-16</i>	<i>105</i>
<i>Figura 104: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 17-18</i>	<i>106</i>
<i>Figura 105: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 19-20</i>	<i>106</i>
<i>Figura 106: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 92-94</i>	<i>107</i>
<i>Figura 107: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-4</i>	<i>107</i>
<i>Figura 108: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 31-35</i>	<i>108</i>
<i>Figura 109: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 13-16</i>	<i>108</i>
<i>Figura 110: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 68-71</i>	<i>108</i>
<i>Figura 111: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.87-100</i>	<i>109</i>
<i>Figura 112: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 1-4</i>	<i>110</i>
<i>Figura 113: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.1-6</i>	<i>110</i>
<i>Figura 114: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.1</i>	<i>113</i>
<i>Figura 115: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.4-5</i>	<i>113</i>
<i>Figura 116: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.66-75</i>	<i>114</i>
<i>Figura 117: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.3-5</i>	<i>115</i>
<i>Figura 118: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.1-4</i>	<i>116</i>
<i>Figura 119: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-12</i>	<i>117</i>
<i>Figura 120: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 66-75</i>	<i>117</i>
<i>Figura 121: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 64-66</i>	<i>117</i>
<i>Figura 122: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 66-67</i>	<i>118</i>
<i>Figura 123: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 98-100</i>	<i>118</i>
<i>Figura 124: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 1-3</i>	<i>119</i>

A Carlos Eduardo Bernabé

Agradecimientos

Agradecimiento a la profesora Enriqueta Loyola por impulsarme con dedicación cuando empecé la carrera y a Kala Argañaraz por su acompañamiento incondicional

Capítulo I: Introducción

En la tarde del viernes 6 de septiembre de 1963, el violinista argentino Eduardo Acedo estrenaba las *Tres piezas para violín solo* de Luis Gianneo (1897-1968), en el Segundo Festival de Música Contemporánea que se llevaba a cabo en el Instituto Torcuato Di Tella, donde también se escuchó *Phantasy Op.47* de Arnold Schoenberg (1874-1971). Esta obra del compositor argentino, dedicada al violinista polaco Max Rostal (1905-1991) se convirtió en la segunda composición atonal para violín solo del repertorio argentino, después de la *Cuarta composición dodecafónica* (1938) de Juan Carlos Paz (1897-1972).

Con estas obras nace la subespecie del dodecafonismo con rasgos estilísticos étnicos caracterizado por elementos autóctonos con vestigios tonales que se imbrican dentro de la trama atonal.

Existen dos versiones de esta obra de Gianneo y ambas tienen entre sí pequeñas diferencias en la duración de los movimientos, en el ritmo y en la organización. Los manuscritos se encuentran en el Instituto de Investigación Etnomusicológica y según la clasificación del mismo, esta investigación se basó en la versión 1.

El presente estudio revaloriza a Gianneo como compositor vanguardista que inicia su período atonal después de cuatro años sin ninguna producción y pone su atención en la impresión tonal que se desprende al interpretar la obra, si bien en un primer acercamiento, las piezas expresan una disonancia continua e incisiva.

Al formar parte de un proyecto de investigación dirigido por mi profesora Mariela Nedyalkova me fue asignada para interpretar esta obra de Gianneo que se escuchó en concierto en el Teatro Mendoza. Años después, el estudio de estas piezas dodecafónicas fue mi motivación, ya que encontré un compositor argentino más vinculado a las corrientes nacionalistas que se plegaba a las vanguardias musicales sin renunciar a su sello autóctono.

Además de la puesta en valor de la obra, mi objetivo es que pueda ser conocida e interpretada trascendiendo las fronteras de Argentina. Lograr su edición crítica, será otra etapa dentro de este camino para sacar a la luz música argentina para violín.

Dar a conocer el dodecafonismo étnico propio de este compositor es mi anhelo además de que este trabajo llegue a violinistas, estudiosos y compositores con el objetivo

de que conozcan estas piezas y gracias a las teorías aplicadas puedan desarrollar las más variadas interpretaciones alcanzando así la obra, reconocimiento y renombre.

Descripción del Tema. Objeto de estudio

Este trabajo se enfoca en el estudio de las reminiscencias tonales en la composición dodecafónica de Luis Gianneo “*Tres piezas para violín solo*” y se lleva a cabo para determinar los rasgos tonales en la obra, aplicando la teoría dodecafónica, la teoría de los *Pitch Class Set*, la teoría de los Tópicos y la teoría de las Agencias múltiples.

Parte de este enfoque está dirigido hacia los distintos vectores que hacen de esta obra una encrucijada en la composición dodecafónica argentina para violín por su diseño enriquecido de mixturas.

Preguntas de investigación

Se toman como eje de este estudio las siguientes preguntas:

¿Qué tipo de serialismo desarrolla Gianneo en esta obra?

¿Qué reminiscencias tonales se enmarcan dentro de la atonalidad en las *Tres piezas para violín solo*? ¿Qué relaciones tonales crean estas reminiscencias entre sí?

¿Qué aspectos del estilo compositivo de Luis Gianneo aparecen en la obra? ¿Qué rasgos étnicos se observan?

¿Qué rasgos de su personalidad musical se destacan en la composición?

Anticipación de sentido

Las “*Tres piezas para violín solo*” presentan reminiscencias tonales que se desenvuelven como parte de un dodecafonismo étnico.

Gianneo no abandona los rasgos tradicionales de su música y a pesar de pertenecer a su período atonal, esta obra no es puramente serial por su lenguaje con vestigios tonales.

En el Preludio se distinguen kencos lo que lleva a sostener la mixtura de la obra. Aparecen ritmos de danza que dan unidad a la composición (danza), determinando una estructura y una melodía libre (canción).

La personalidad musical se plasma completamente, a tal punto que se puede reconocer al compositor hasta en sus giros más característicos, demostrando que lo que prima en la obra de un creador ya forjado no es la utilización intempestiva de un método de vanguardia sino su mirar cultural que responde a un lenguaje propio elaborado más allá de sistemas aleatorios que persuaden al oyente inexperto sobre un cambio de estilo.

Justificación

Así como existen dos versiones manuscritas de esta pieza, la misma cuenta con dos grabaciones realizadas por violinistas argentinos: Alejandro Drago, quien grabó en 2011 “*Obras para violín solo de compositores argentinos*” y Sebastián Masci, cuyo trabajo discográfico “*Solo Obligado*” sale a la luz en 2021. Asimismo, esta composición es desconocida, aunque forma parte del repertorio para violín por lo que no se interpreta habitualmente.

Una grabación audiovisual realizada el 3 de mayo de 2023 en *Brennan Recital Hall DelaPaul, University School of Music*, en Chicago, Usa, es la interpretación más reciente de la obra en concierto por el violinista argentino José Andrés Robuschi.

Reconocer a Gianneo como un compositor argentino dodecafónico tardío abre una perspectiva nueva sobre su música, de utilidad tanto para violinistas como para teóricos ya que ahondar en una aproximación analítica deviene en una ampliación sobre la teoría compositiva de la época y enriquece el discurso expresivo.

Distinguir como étnico a su dodecafonismo vislumbra un nuevo amanecer no solo del violín dodecafónico argentino sino del violín étnico en Argentina. De esta manera esta investigación es importante ya que reafirma las raíces autóctonas dentro de una vanguardia musical.

Objetivos

Objetivo General

Presentar una aproximación analítica de las *Tres piezas para violín solo* de Luis Gianneo a través de la teoría de los *Pitch Class Set* y del dodecafonismo, con énfasis en las reminiscencias tonales de la obra y en el tratamiento de la serie implementada, distinguiendo tópicos argentinos y agencias musicales que determinen nuevas interpretaciones.

Objetivos Específicos

- Describir las características del dodecafonismo y su implementación en la obra
- Determinar el lenguaje compositivo de Luis Gianneo aplicando las teorías propuestas
- Analizar los ecos tonales en las tres piezas y los elementos de la armonía tonal y post-tonal que rigen esta composición
- Distinguir las mixturas musicales de la obra en la personalidad musical del autor
- Formular una nueva interpretación con énfasis en la teoría de Edward Klorman

Capítulo 2

Estado del Arte

Este trabajo sobre la música dodecafónica con referencia a las reminiscencias tonales en estas piezas, no tiene antecedentes.

En la musicología argentina, no existe una investigación que aborde las “*Tres piezas para violín solo*” de Luis Gianneo desde el análisis musical a través de la teoría de los *Pitch Class Set*. Sí, se ha publicado en 2021 una tesis doctoral de María Belén Hernández: “Vida y legado de Luis Gianneo” sobre la obra de violín del compositor, que presenta un análisis de la forma y de otros elementos musicales como ritmos tradicionales dentro de una obra seria en la cual se describe la utilización de la serie en cada una de las piezas, sin ahondar en las propiedades de la misma a través de la teoría al comienzo mencionada.

Hernández (2021) señala cómo el serialismo aparece en la última parte de la vida del compositor a través de combinaciones de ritmos folklóricos y rasgos nacionalistas con técnicas dodecafónicas. Esto sucede específicamente en la Danza (1963), segunda de las piezas para violín solo, y en su última obra, Obertura del Sesquicentenario (1966). Según la investigadora, Gianneo creía que su música debía ser distintiva y reconocida en su argentinidad (Hernández 2020, pp. 35-36).

Además, existen artículos acerca de Luis Gianneo y su obra como: “Obra completa para piano de Luis Gianneo” de Dora De Marinis, “Luis Gianneo - Juan Carlos Paz: encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX” de Corrado (1997). “El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX” de Guillermo Scarabino (1966), la tesis de Maestría en Arte latinoamericano de Enriqueta Loyola: ” Reminiscencia nacionalista en la obra neoclásica para piano de Luis Gianneo” (2004) y “Renovación de la música en Argentina. El lenguaje neoclásico en las obras para piano de Luis Gianneo” (2006) es otro artículo de la misma autora.

De Marinis (2001) señala las dos vertientes que aparecen en la obra de Gianneo: la nacionalista folklórica representativa del folklore nortño y la neoclásica europea que fue explotada por los compositores argentinos en la primera mitad del siglo XX. La autora

ahonda en la personalidad musical de Gianneo que busca expresar su origen en un medio donde lo folklórico es la esencia y encuentra su identidad compositiva a través de las danzas incorporadas a sus composiciones. También, la investigación destaca la participación antagónica de Gianneo en el Grupo Renovación, ya que no comulgaba con la mayoría de las ideas de los demás compositores, especialmente con las de Juan Carlos Paz (De Marinis, 2001).

En el artículo “Luis Gianneo - Juan Carlos Paz: encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX” de Omar Corrado, el autor confronta a los dos compositores, desplegando las características musicales de las corrientes de la época a través de sus personalidades y actividades musicales. Ambos ostentan en sus primeras obras una influencia musical francesa, la cual en Gianneo se mezcla con el folklore argentino. En Paz, que anhela adquirir una técnica austro-germana su música deviene en el más estricto dodecafonismo. Ambos cultivan el estilo neoclásico, aunque en Paz se da en los comienzos de su obra y en Gianneo es más tardío y prolongado (Corrado, 1997).

Ambos privilegiarán las formas abstractas de la música ante la supremacía de la ópera. Paz combate a Williams mientras que Gianneo dirige sus obras sin cesar. Sus personalidades también son antagónicas, Paz es histriónico, combativo, incisivo e irónico en la búsqueda de su espacio; Gianneo es sobrio, parco, pacífico y congenia con la generación anterior de músicos. Busca la calma de la provincia y allí, deseoso de encontrar su expresión propia es esculpido por una nueva atmósfera incorporando elementos del nacionalismo típicos. Corrado destaca la preferencia por la figura de Stravinsky como ineludible en la obra de Gianneo. Su voz artística evoca desde las atmósferas impresionistas hasta la música autóctona del norte (Corrado, 1997).

Guillermo Scarabino en su libro sobre el Grupo Renovación, detalla la incorporación de Gianneo como nuevo miembro hacia fines de diciembre de 1931 hasta el año 1944. Este grupo no excluyó composiciones nacionalistas, sino que las incorporó como una forma más de fomentar la universalidad (Scarabino, 1999).

La investigación de Enriqueta Loyola (2006) estudia la producción de Gianneo entre los años 1913 y 1959. Desde una perspectiva general propone comprender la mixtura

de corrientes divergentes que hacen a la obra del autor. Es significativo el concepto de yuxtaposición y de superposición de elementos propios de cada tendencia en una misma obra.

Según Loyola, Gianneo se debatió entre el lenguaje propio de la música argentina y las influencias externas de las corrientes europeas y norteamericanas, determinando así cuál era su mejor manera de hacer nacionalismo y utilizando también distintos géneros como el folklore y el tango (Loyola, 2004). Este trabajo, así como la presente investigación se enfocan en la búsqueda de reminiscencias: el primero, en las reminiscencias nacionalistas en obras neoclásicas de Gianneo y el segundo, en reminiscencias tonales en una composición dodecafónica.

Marco Teórico

Teorías

El marco teórico de esta investigación se basa principalmente en estas aproximaciones analíticas para la música serial: la idea musical de Schoenberg y la idea de reminiscencias tonales, ambas a través de la mirada de Jack Boss y el concepto de la tonalidad como tópico de Thomas Johnson.

Además, las obras son analizadas desde las perspectivas de la teoría dodecafónica y la variación de Arnold Schoenberg, la teoría de los conjuntos (*Set Theory*), la teoría tónica de Melanie Plesch y la teoría de las agencias múltiples de Eduard Klorman.

Ontología de la Idea Musical de Schoenberg

El teórico norteamericano Jack Boss, experto máximo en la obra de Arnold Schoenberg define la *idea musical* schoenberiana como un amplio proceso de elaboración y resolución de conflictos entre los elementos (alturas) de la música (Boss, 2014, p. 1). El concepto de *idea musical* hace su primera aparición en escritos del siglo XVIII, cuando los compositores querían enseñar la retórica de los movimientos a sus discípulos (Boss, 2014, p.10).

Boss plantea que no existe una idea lineal ni secuencial que identifica a la obra, sino un proceso que se da en múltiples niveles (Boss. 2019, p. 43). Este concepto fue

tomado para el análisis de las “*Tres piezas para violín solo*” y permitió determinar una variedad de conflictos que se desarrollan en diferentes niveles.

Toda música sea tonal, atonal o serial tiene una *idea musical* que abarca la pieza musical entera y se manifiesta en el todo y en sus partes. La *idea musical* como marco general en la obra dodecafónica de Schoenberg es la hipótesis central (punto de partida) del libro de Boss (Boss, 2014, p. 5) y estructura la composición a partir de trascender la serie dodecafónica, tanto al ser planteada, como al elaborarse los conflictos entre los tonos y resolverse de forma múltiple (Boss, 2014, p. 4).

Pensar esta composición a través de la idea musical planteada por Schoenberg profundizó su comprensión, ya que se identificaron partes que permiten reconocer el todo, transformándose la partitura en un discurso expresado en múltiples direcciones.

Según Boss (2014) un simple tono es definido por el oído como un punto de reposo mientras que una secuencia de tonos crea inestabilidad (p.6) lo cual puede aplicarse a las piezas de Gianneo donde la resolución de estos conflictos se lleva a cabo a través de distintas variables como ser la combinatoriedad de alturas, la rítmica motivica, los cambios abruptos de registro y la presentación de diadas que remarcan el semitono.

Para el teórico norteamericano, este principio cuestiona el reposo a través del contraste de signos y significantes, ya que este mismo axioma pone de relieve el conflicto y las resoluciones que se dan después de un clímax generando una nueva consolidación o la estabilidad. Por lo tanto, los vestigios de tonalidad que se dan en las creaciones dodecafónicas funcionan independientemente como tonos únicos, como conflictos, elaboraciones y resoluciones. El orden es contrastado por el desorden, componiendo el caos en vez del reposo a través de la aparición, duración de las alturas y el desarrollo del conflicto que las mismas generan (Boss, 2014, p. 6).

Estos conceptos representan varios niveles, incluso los más profundos que muestran a la obra desde lo metafísico como parte de la naturaleza del hombre, revelando el cosmos y a su Creador (Cross, 2017). Se puede decir que son una descripción completa del concepto de multinivel de Schoenberg que se define como diferentes estructuras tanto

en la composición como en la ontología de la obra, llegando a la exposición de una meta lingüística musical que considera el objeto musical desde los niveles del hombre creador a un cosmos cuya forma ostenta múltiples partes (Boss, 2014, p. 6).

A partir de este concepto de multiniveles se abordó esta obra de Gianneo con una perspectiva nueva que determinó los múltiples niveles que articulan la composición.

Jack Boss. Reminiscencias tonales

Boss (2014) plantea el análisis de una pieza donde se encuentran reminiscencias de tonalidad, a pesar de ser una obra donde la superficie musical está organizada por una serie. Estos vestigios tonales están unificados en la teoría de Boss a través de su concepto de idea musical como un todo que responde a su entidad tonal. Es aquí donde la dialéctica composicional contrasta con el discurso musical lineal. Schoenberg lucha por la completa liberación de toda forma, de símbolos de cohesión y de lógica. Un diseño musical subyace en la idea musical de las piezas de composición dodecafónica. El compositor selecciona una serie, devela los conflictos y diseña soluciones (Boss, 2014, p. 7).

Todo sigue dando respuesta a una construcción, enigmática en su principio y detallada por las doce notas después. Luego de esta presentación, la serie implementada a través de distintos diseños, crea una necesidad de resolución como expresa Stein cuando habla de la confusión que aparece en una pieza dodecafónica bien escrita, de forma similar que en una pieza tonal (Boss, 2014, p. 28).

Este concepto bossiano sobre las reminiscencias tonales se aplica a esta composición de Gianneo, que también, como en la obra analizada por Boss, despliega una superficie musical dodecafónica donde los vestigios tonales estructuran la idea musical que responde a un centro tonal determinado por las mismas.

A partir de estos paradigmas de Schoenberg, Boss, y Stein se puede determinar el diseño y la resolución de la obra de Gianneo. Lo importante es descubrir cómo se presenta la *idea musical* en la pieza. Según Schoenberg el único análisis factible es el que presenta la *idea musical* en su relieve y muestra cómo se resuelve. Descubrir el proceso de la misma en cada una de las piezas es lo que la caracteriza la música de Schoenberg (Boss, 2014, p. 1).

Estos vestigios tonales obrarán como el conflicto a resolver, replicando en la meta idea musical lo que sucede entre los tonos de la serie. Estos rasgos tonales en funcionalidad de conflictos se articulan con las situaciones a resolver de las relaciones entre los tonos. Así la combinación de ambos nos dará por resultado la incógnita de la idea sustentada en dos grandes ejes, combinatoriedad de la serie (conflictos entre los tonos) y reminiscencias tonales activas (conflictos con la superficie musical atonal).

Schoenberg. Dodecafonismo

En el libro “*Schoenberg*” de Malcom MacDonald (2008), se enuncian palabras del compositor sobre su credo: la música es la puerta hacia lo inconsciente y la misión entendida es la de transcribir la propia vida; siendo la más irracional e intuitiva transcripción, así como la más esperanzada e inmediata. Schoenberg lucha por la completa liberación de toda forma, símbolos de cohesión y de lógica (MacDonald, 2008, p. 9).

En el libro “*Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*” (2016), se menciona que Schoenberg describe la música como una combinación de matices y acordes, sin desarrollo temático ni motivico. Sin embargo, Boretz argumenta que lo que salva a la música de ser un experimento de una sola vez es la estructura temática y motivica (Boretz & Cone, 2016, p. 19).

Schoenberg creó una estructura dentro de un idioma totalmente cromático y encontró una base lógica para crear un continuo proceso de variación en las distintas configuraciones que genera la línea de doce notas. También Josef Mathias Hauer desarrolló un sistema de notación de doce notas. Para Schoenberg la serie era un medio y para Hauer un fin en sí misma (MacDonald, 2008, p. 58).

Componer era para Schoenberg desarrollar los materiales expuestos en el comienzo y desarrollarlos en una estructura de relaciones generando un nuevo grado de consistencia y unidad (Boretz & Cone, 2016, pp. 8-9). A partir de este principio se delimitaron algunos de estos procesos en la obra de Gianneo.

Gianneo aborda la serie de la primera pieza en forma directa sin ninguna variación y con ello trasciende otros aspectos musicales. Éstos permiten descubrir una música de gran riqueza en la disposición sugerida de la serie, oculta en una estructura melódica romántica de gran dramatismo con algunas variaciones rítmicas y dinámicas. Este diseño se transforma en un *espejismo* que distrae al oyente de un uso matemático de la serie.

Principio de la unidad del espacio musical

El lenguaje armónico del contrapunto dodecafónico es un producto directo del desarrollo del cromatismo post-wagneriano. De este último y de Brahms, Schoenberg toma una de las ideas que atraviesan toda su obra: la *unidad del espacio musical*. Ésta, sostiene que todas las partes de una composición son una sola, en diferentes dimensiones. La obra debe reflejarse en cada pequeña parte de sí misma alcanzando un grado nuevo de unidad interna (MacDonald, 2008, p. 111). Este sistema ideológico heredado de la filosofía romántica, enfatiza la idea de organicidad y sostiene que la unicidad del arte es orgánica (Meyer, 1991, p. 241).

Este concepto de la *unidad del espacio musical* permitió que se observen nuevas dimensiones en las tres piezas determinando, en particular, compases centrales que son la expresión más pequeña de la obra. Este fenómeno musical de minimalización de la composición en cada una de las piezas muestra cómo a través de distintas dimensiones en el proceso se llegó a una misma resolución.

Principio de la variación de desarrollo

Otro principio que tomó Schoenberg es el de la *variación de desarrollo* que sostiene que todos los elementos que son parte de la composición pertenecen a este concepto de desarrollo. Ya que como él lo explica exageradamente, jamás repite una idea, toda su música es **explorativa** (MacDonald, 2008, pp.111-112). Desde la perspectiva romántica se reemplaza la lógica constructiva de un centro tonal por un centro orgánico (Meyer, 1991).

Organicidad Tonalidad y centricidad

Según Straus, el centro de la tonalidad en la música post-tonal está dado por tonos céntricos, los cuales despliegan un espectro de efectos que van desde las notas de la serie, donde no hay casi centricidad a la búsqueda profunda de un centro en las obras post-tonales (Straus, 2016, p. 232).

La organicidad permite abandonar este claroscuro que plantea Straus entre tonalidad y centricidad ya que no necesita de notas céntricas para desplegar una atracción y expansión desde un centro hacia el todo. La obra seguirá siendo regida por este centro organizacional y este principio muestra que no hay forma sin centricidad de notas (Straus, 2016, p. 232).

Esta organicidad también permite que en esta composición de Gianneo se establezcan centros que repliegan en sí mismos toda variación y desarrollan la obra reconociendo el principio schoenberiano que **explora** la música trasluciendo variedad.

Principio de recurrencia

Schoenberg también utilizó el principio de recurrencia para restablecer las grandes formas clásicas de la música, después de la explosión del expresionismo, el cual remite a elementos ya identificados, aunque estén en nuevas formas (MacDonald, 2008, p. 112). El más importante aporte de sus ideas es que no se separan **forma y contenido** en la música; y la estructura es una parte más de la expresión (MacDonald, 2008, p. 111).

Estos principios que rigen la música de Schoenberg se aplican en la música de Gianneo. Al determinar la centricidad organizacional de la misma vislumbramos la función de las reminiscencias tonales de la obra como centros.

Tonalidad y consonancias en el dodecafonismo

En cuanto a la tonalidad no existe una dualidad entre consonancia y disonancia. El traer las consonancias remotas, como parte de un sistema armónico constituido fue considerado por Schoenberg como la expansión de la tonalidad. El cromatismo total sucede cuando se implementan todas las notas de la escala cromática y a partir de aquí el compositor elabora el método de las doce notas. Este lenguaje tiende a evitar toda referencia tonal (MacDonald, 2008, p. 129).

En el capítulo “*Doce tonos relacionados todos entre sí*” del libro “Schoenberg” de Malcolm McDonald (2008) se expresa que, en el comienzo, Schoenberg permitió algunas modificaciones en el uso de la serie como trinos, ostinatos y la repetición de las notas apenas hayan sonado, además de evitar las terceras y triadas armónicas (MacDonald, 2008, p. 136).

Para Stein (1962) el color de un acorde sostenido continúa un proceso de cambio. Sin embargo, los tonos cuando cambian no afectan ese color, en un principio. A partir de este axioma de Stein se profundizó en la obra de Gianneo para determinar los colores estáticos de las armonías de la obra.

Milton Babbitt y la serie

Para Milton Babbitt (2016) el sistema dodecafónico se caracteriza por los elementos empleados, la relación entre ellos y las operaciones que se definen sobre ellos. Las relaciones entre los tonos e intervalos se definen por un ordenamiento de las clases de intervalos. Este ordenamiento define un set de doce notas (Boretz & Cone, 2016, p. 170).

Las operaciones son la transposición, inversión, retrogradación y todas las combinaciones de estas. La transposición preserva la sucesión interválica del set, la inversión determina la simetría propia de dos pitch y la retrogradación preserva la sucesión de intervalos en reversa (Boretz & Cone, 2016, p.54).

La premisa de la no repetición de notas, en la obra del compositor será quebrada como tantas otras, respondiendo Gianneo a un uso de la serie propio que se atiene en lo subyacente a una base de construcción tonal.

Alban Berg. Anton Webern. Igor Stravinsky

Schoenberg realza el valor de cada sonido y crea la serie a la que le adjudica determinadas premisas. A partir de allí sus dos discípulos son los primeros en seguir este camino de liberación de la tonalidad para transformar a la música en una ecuación cuya incógnita es develada por un paradigma de doce notas. La tonalidad dejó de ser lo principal. El arte es un grito de angustia para Schoenberg y mostrará lo extremo en el hombre, intentando al derribar la tonalidad, abandonar el orden establecido en el discurso musical.

Dodecafonismo de Alban Berg

Berg experimentó con sonoridades que no responden a la tríada y continuó con la variación de las progresiones armónicas, la suspensión de las cadencias y la ilustración de imágenes poéticas por medio del empleo de pasajes de armonía no funcional como por ejemplo en su canción n° 35, la cual no contiene clave ni sentido de tónica hasta el final de la cadencia (Adams, 2008, p. 359).

Esta investigación reconocerá el aspecto del dodecafonismo romántico de la obra si lo tuviese. Así como también al estudiarse los gestos tonales priorizará en ellos este rasgo expresionista.

Dodecafonismo de Anton Webern

La música de Webern tiene una gran concentración en los motivos tendiendo a hacer uso de unos pocos intervalos o grupos. Sus obras suelen ser cortas porque su material generador tiende a ser demasiado restrictivo. Utiliza la derivación serial (los tricordios y tetracordios pertenecen a la misma clase) que garantiza un elevado grado de concentración motivica (Straus, 2016, p. 318)

Este compositor en su contorno melódico excluye las implicaciones tonales por medio de la utilización de intervalos como la séptima mayor y la novena menor. Su discurso sonoro es el puntillismo donde la atmósfera musical está creada por puntos de sonido.

Describió mosaicos musicales de variados colores pero que contradecían su simpleza por las innumerables técnicas de construcción. Se buscaron en la obra estos mosaicos webernianos para presentar este purismo del dodecafonismo buscando dar con el enfoque ecléctico que a grandes rasgos se vislumbra en esta composición de Gianneo.

Stravinsky y El Dodecafonismo

Sus composiciones orientadas a la armonía tonal se ven invadidas por el dodecafonismo, por lo que sus reflexiones se vuelven crípticas ante la naturaleza cambiante de las tensiones verticales y horizontales generadas por el nuevo método.

El compositor lleva al extremo las tensiones verticales de su música para que la misma sea escuchada desde esta dimensión vertical de la tensión. Sin embargo, aclara que él escucha armónicamente (Whitehead, 2015, p. 128).

Teoría de conjuntos (*Set Theory*)

El análisis de la obra se llevará a cabo a través de la teoría de análisis post-tonal postulada por Allen Forte (1926-2014) con énfasis en los conjuntos de clases de alturas. La teoría de conjuntos permite identificar los conjuntos de alturas y determinar sus propiedades. Howard Hanson puede considerarse el creador de la misma presentada en su libro “*Harmonic Materials in Modern Music. Resources of the tempered Scale*” (1960).

Los *Pitch Class Set* son una colección desordenada de notas (Forte, 1972). Esta teoría emerge como respuesta a la naturaleza motivica y contextual de la música post-tonal (Straus, 1991, p. 295). El uso de la matemática para definir y describir los procesos musicales es una característica de los teóricos de Occidente (Verdi, 2007).

Milton Babbitt consideró las agrupaciones interválicas como conjuntos de sonidos; se valió de conceptos matemáticos como la combinación, la permutación y la teoría de

conjuntos entre otros para analizar la altura y este es el origen de la teoría de este sistema de los *Pitch Class Sets*. Así este sistema quedó estructurado por Allen Forte (1973) y su fin es el de interpretar un orden que subyace en la atonalidad musical. Esta teoría establece que cada grupo de notas tiene sus propiedades interválicas específicas (García Novo, 2009, 242).

Elliot Carter (2001) comienza su libro “Harmony Book” con una lista de los *Set Classes* y sus combinaciones. Carter los llama *acordes* y son los bloques básicos de la construcción del lenguaje armónico del autor (Carter, 2001, p.7). Los dos estudiosos nombrados aquí son los que inician el camino hacia este nuevo sistema de abordaje musical de la música post-tonal.

Se estudió la obra a través de la aplicación de esta teoría logrando determinar los conjuntos de alturas y sus propiedades. Además de vivenciar la naturaleza motivica de la música post-tonal en Gianneo se comprendió el origen de la teoría de los *Pitch Class Set* y el concepto de lo matemático describe en las tres piezas, a través de las operaciones, el desarrollo de la música en la obra.

Seguir esta línea para analizar música post-tonal determinó multiniveles en la obra que permitieron descifrar una estructura delimitada por la combinación de las alturas y sus interacciones.

Teoría tónica

Ratner, Mirka, Agawu, Hatten y Plesch

La Teoría de los tópicos ha resultado un mecanismo explicativo muy poderoso para analizar y comprender la música tonal. Su influencia se ve reflejada en los numerosos artículos, libros, monografías y disertaciones publicados en la última década expandiendo sus principios metodológicos y adaptándolos para otras músicas.

El *topos* como lugar

Leonard Ratner (1980) musicólogo norteamericano y padre de la teoría de los tópicos (McWay, 2007), llama tópicos a las figuras características de la música ligadas a sentimientos y afectos, sujetos del discurso musical. Considera al topos un lugar musical que utilizan los compositores de la música del clasicismo y que los oyentes pueden reconocer y escuchar. Los tópicos se dividen en estilos y tipos: los estilos son complejos y presentan constelaciones dentro de la obra y los tipos están relacionados con la estética de las danzas (Ratner, 1980, p. 9).

También Kofi Agawu considera al tópico como un lugar dentro del discurso musical (Agawu, 2012, p. 30). Este concepto se aplicó al reconocer el topos de cada pieza y la semblanza, afecto o atmósfera que da a la música. Se encontró que a través del topos como lugar una obra absolutamente dodecafónica en su construcción podía escucharse desde otra perspectiva y se profundizó en el color sonoro dado por estas figuras a la composición de Gianneo. Se insinuó el topos como estructura formal e idea musical.

El *topos* como estilo o tipo

Según Danuta Mirka, musicóloga polaca, “los tópicos son estilos musicales o géneros sacados de su propio contexto y usados en otro” (2014, 2). En la teoría musical de Robert Hatten, gran teórico de lo gestual y de la agencia, se enuncia que los tópicos contienen características distintivas que permiten reconocer el tipo musical (Hatten, 2018, p. 8).

Las tres piezas de Gianneo pasaron por este paradigma y se identificó cuál de estos topoi podía regir más, a la hora de establecer su funcionalidad. Si bien el topos como estilo que plantea Mirka puede verse reflejado en la primera y en la tercera piezas, el topos como tipo responde a la danza. ¿Cómo determinar el topos como significante, como significado y como signo en esta obra?

El *topos* como signo, significante o significado

Se destaca, además, la semiótica musical de Kofi Agawu (1991) que es fundacional y en la cual el autor considera al *topos* como signo (Agawu, 1991, p. 128). Como cita José Luis Centeno Osorio en su investigación “los tópicos son significantes relacionados con un significado” (2022) sugiere que una melodía es un significante en lo melódico, armónico, rítmico o textural y que el significado sería una fanfarria, pastoral o marcha (Centeno Osorio, 2022).

El *topos* como significante se ahondó en el sonido, en la imagen sonora que percibe el oyente como el kenco, como significado investigar a dónde nos remite este sonido ya que inmediatamente se produce una imagen en el pensamiento que llena ese significante sonoro.

El *topos* como signo en las piezas de Gianneo convoca a una mística sensorial expuesta por una dinámica intrínseca que denota no sólo el sonido y el instante sonoro. Se plantea el metasonido que plantea significante y significados sonoros en una misma instancia, el signo.

El *topos* como configuración en la música argentina

Es importante presentar los conceptos de la musicóloga Melanie Plesch (2014), quien manifiesta que Ratner agrupó a los *topoi* en dos categorías, los tipos y los estilos. Los tipos se relacionan con la estructura de danza y los estilos están formados por una constelación de elementos. Plesch enmarca la gestualidad de los *topoi* en la música nacionalista argentina, al importar la teoría tónica a las composiciones musicales de Argentina (Plesch, 2014, p. 221).

Plesch (1996) menciona una red de tópicos que refieren a la esencia de la nacionalidad argentina y tienen su origen en el imaginario rural de los habitantes de la pampa y del norte. Esta red se puede dividir en dos grupos: por un lado, las configuraciones

características que vienen de “danzas criollas rurales” y por el otro las configuraciones texturales que imitan el sonido de un instrumento del ámbito rural. También encontramos lo que la musicóloga llama las apariciones textuales, directas y las abstractas, “evocativas” Las apariciones textuales son citas y las evocaciones recrean el aire de lo evocado hasta el punto de reconocerlo por su figura sonora (Plesch 1996, p. 61-62).

En Gianneo se distinguieron las dos configuraciones mencionadas, tanto las configuraciones características en la danza como las configuraciones texturales que, en el caso de esta composición, en el Preludio imita la voz. Las configuraciones evocativas las encontramos en la canción cuando se escucha el tópico de triste. El autor apela a un expresionismo nacionalista cuando toma los topoi argentinos y los vuelve la estructura de esta obra dodecafónica.

Johnson: Tonalidad como tópico

Thomas Johnson, compositor y teórico estadounidense que se dedicó al estudio de los mundos armónicos tonal y post-tonal, plantea el concepto de la tonalidad como tópico, en el cual la misma además de tener un carácter poderoso bajo este concepto despliega un vasto espectro de significaciones (Johnson, 2017, 1:4).

La tonalidad como tópico dentro de las obras atonales está determinada por la expansión de la Teoría Tópica aplicada a la música del siglo XX. El artículo de Johnson muestra una nueva perspectiva de las multivalentes significaciones de la tonalidad en la música moderna. En el marco de las músicas del postmodernismo las significaciones son tantas como lo permitan los agentes (Johnson, 2017)

Según Thomas Johnson, la tonalidad puede ser considerada un tópico, ya que los procesos que muestran los compositores como reacción ante la modernización, han permitido el surgimiento de un espectro multidimensional de gran potencial tonal. De esta manera, la tonalidad o las *figurae* tonales, se ven inmersas en obras atonales que permiten calificar estos rasgos como tópicos desplegando múltiples significados. Este investigador explora la función de la tonalidad como tópico y sus significados multivalentes en la música modernista (Johnson, 2017)

Johnson señala también que el análisis de subconjuntos de Allen Forte (1926-2014) permite la búsqueda y reconocimiento tanto de reminiscencias tonales como modales. Straus se refiere a estos subconjuntos como los elementos básicos en bloque que componen mucha de la música post-tonal, ordenadas o desordenadas de alturas (Straus, 2016, p. 43).

Las mismas son factibles de pertenecer a un conjunto que a su vez contiene subconjuntos que responden a la relación de inclusión que puede ser literal o abstracta: un subconjunto X es literal si todas sus alturas están contenidas en un conjunto Y; se habla de inclusión abstracta, cuando cualquier forma traspuesta o invertida de un subconjunto X está contenida en el conjunto Y (Straus, 2016, p. 124).

Esto parte de la premisa que expresa que “la tonalidad representa un devenir - un tópico” por lo que estas ideas de Johnson tienen concordancia absoluta con la visión de Ratner, ya que pasan a identificarse en un diccionario de figuras y pueden combinarse.

La tonalidad como tópico es una de las líneas que seguirá esta investigación, a partir de la cual se podrá también delimitar el rasgo tonal de la obra, que considera los vestigios tonales como tópicos. Estas reminiscencias son entidades reales porque la tonalidad existe como tópico en la música del siglo XX, cuando deja de existir como marco o contexto en el que se compone la música.

Determinar el estado simbólico de las reminiscencias tonales en la obra de Gianneo permitirá enfatizar su carácter de rasgo tonal y su grado de significante (tríada desplegada) o significado (tonalidad).

Teoría de las agencias múltiples. Eduard Klorman

Hatten (2018) introduce la idea de *agencia narrativa*, cuando explica que, si se narra el dramatismo, esta agencia aparece ordenando secuencias y genera un espacio dentro del discurso musical para las partes que lo habitan extrínsecamente: los músicos. Éstos, asumen un grado dentro de la narración con sus versiones personalizadas de las historias musicales (Hatten 2018, 70). Hatten determina que además de estar presentes en la música

tonal, estas fuerzas musicales se encuentran implícitas en composiciones post-tonales (Hatten, 2018, p. 59).

En el capítulo “Detrás de la conversación: hacia una teoría de la agencia múltiple”, Eduard Klorman introduce un nuevo concepto: el de la agencia múltiple y llama así a la capacidad de acción independiente de los personajes musicales, los distintos instrumentistas. La interacción entre ellos ofrece un nuevo concepto de frase, de ritmo y de motivos.

Esta teoría se enfoca en lo intrínseco de la vivencia de los músicos al interpretar la música de cámara o solística. No es la obra la que presenta una cadencia sino un *agente violín* que la busca y otro que la evade mientras otros instrumentos intercambian melodías.

La dinámica entre estos personajes músicos traduce la obra musical a través de una nueva gética. Su creatividad se establece a partir de ser los músicos considerados agentes creativos de la obra (Klorman 2016, xxii).

Esta teoría se aplicará para un abordaje en la interpretación de cada una de las piezas de Gianneo distinguiendo entre las distintas agencias y descubriendo cuales funcionan como tópicos también.

Capítulo 3: Metodología

En esta investigación de enfoque cualitativo y de alcance descriptivo, se realizó una audición crítica de la obra y su digitalización, desplegándose luego una investigación documental sobre la misma a partir de artículos y libros.

El análisis de la obra se llevó a cabo a través de cuatro paradigmas: el método dodecafónico y la idea musical de Schoenberg; la teoría de los *Pitch Class Set*, la cual plantea el análisis de los conjuntos de notas y sus características, la Teoría de los tópicos que reconoce los elementos autóctonos de las piezas y la Teoría de las agencias múltiples para realizar un enfoque interpretativo; delimitadas todas por un enfoque biográfico del autor.

Idea musical de Schoenberg

Se determinó la idea musical de Schoenberg en cada pieza y en la obra en general, comenzando por identificar los diferentes conflictos y sus resoluciones. Tomando el concepto de que no existe la idea musical lineal se exploraron por medio del análisis, la audición y el reconocimiento, las líneas que pudiesen romper el discurso ordenado en busca de la idea musical como fenómeno multidireccional.

Se identificaron el todo y sus partes, las cuales varían constantemente ocupando el centro y permitiendo la comprensión del todo. Se determinó el tono en reposo y sus diferentes conflictos. Al cuestionar el reposo de estos tonos se describieron los mecanismos que provocan el contraste, identificándose los vestigios tonales en función de tonos, conflictos o resoluciones. Al delimitar los elementos generadores de desorden, se delimitó el concepto de caos y se diferenciaron los multiniveles.

Paradigma dodecafónico

Según el paradigma dodecafónico se describieron la serie con todas sus variantes, las propiedades de la misma, las operaciones de las que consta y los elementos de ruptura como punto de partida del análisis dodecafónico. A continuación, se analizó el uso que el compositor dio a la serie como una forma de encontrar la identidad musical de la obra. A partir de la necesidad de resolución, al implementarse la serie, se develaron los conflictos de la misma y se diseñaron soluciones asequibles a este trabajo de investigación, dilucidando la liberación de la forma y de toda estructura de las piezas.

Se estableció la **unidad del espacio musical** delimitando las diferentes dimensiones de partes específicas de la obra para dar lugar a este concepto que valora el fragmento musical como reflejo de un todo. Con respecto al principio de **variación de desarrollo** se indicaron los elementos que resuelven que las tres piezas de Gianneo responden a ser música explorativa.

Aplicando la **organicidad** se indicaron los tonos céntricos determinantes de una **centricidad post-tonal** dentro de la obra y además se estudiaron los vestigios tonales como factibles centros de la **organicidad post-tonal**. Para llevar al límite al objeto de estudio sometiéndolo a las más diversas perspectivas; también se lo sesgó a través del **principio de recurrencia** y se identificó su permanencia a lo largo de las piezas para buscar relaciones con las reminiscencias tonales.

Se reconoció el serialismo tardío de las tres piezas para definir el discurso del autor y registrar en él los vestigios de tonalidad desde una nueva perspectiva en el universo post-tonal de la obra.

El lugar de las “*Tres piezas para violín solo*” dentro del repertorio violinístico argentino se determinó al buscar otras obras representativas del estilo para exponer el entorno dodecafónico.

Biografía de Luis Gianneo e influencias musicales

A partir del estudio de la biografía en el libro *Gianneo* de Jorge Pickenhayn, se determinó cuando el autor tomó contacto con el dodecafonismo y sus compositores. A

partir de estos datos se describió brevemente la vida de Schoenberg y su método señalando de manera fugaz y concisa a Webern y Berg, discípulos del padre del serialismo y su aporte al método, así como también la utilización del mismo. Esto permitió identificar el origen de esta composición de Gianneo y reconocer los elementos ligados a las idiosincrasias de los compositores dodecafonistas.

Con respecto a Berg se reconocieron sus sonoridades que no responden a la tríada. El dodecafonismo de Webern fue indicado al reconocer sus mosaicos sonoros y el matiz stravinskiano se vislumbró en la búsqueda de las tensiones verticales de su música.

Se estudiaron obras de Stravinsky, cuyo modelo compositivo Gianneo admiró, con la finalidad de determinar y caracterizar el dodecafonismo del compositor ruso además de marcar en qué fragmentos de la obra el estilo dodecafónico del compositor argentino se abre camino mostrando el diseño musical típico de Stravinsky.

Paradigma de los *Pitch Class Set*

A través de la teoría del *Pitch Class Set* se determinaron otras propiedades y sus combinaciones. Se analizaron los diferentes *Pitch Class Set* segmentados en hexacordios, tetracordios y tricordios. Se describieron las clases interválicas y se estudiaron los intervalos que el autor remarca más y por qué.

Mediante la teoría de análisis post-tonal postulada por Allen Forte (1926-2014) con énfasis en los conjuntos de clases de alturas se identificaron los vestigios tonales determinando su grado de valoración con respecto a la composición y observando qué genera cada uno de estos elementos en la obra

Estas imágenes sonoras de tonalidad, que de manera sutil inundan la obra, se catalogaron en casos y se identificó la creación de una comprensibilidad de claridad tonal absoluta, cercana a cadencias y enlaces de acordes para encontrar luego una manifestación de desarrollo.

El dar un lugar a estos ecos tonales permitió definir detalladamente el perfil estilístico de la obra delimitada por los rasgos musicales del momento en que la pieza fue

escrita; luego se compararon los mismos en las tres piezas. Se evaluó la direccionalidad de la música teniendo en cuenta los ecos tonales, definiendo si eran capaces de sostener una forma.

A partir de este reconocimiento se distinguió la reminiscencia tonal en función de tópico para finalmente vislumbrar la articulación de la misma con las demás reminiscencias en la obra. Se definió una estructura de los ecos tonales en dos ejes musicales entre el segundo y el tercer paradigma.

Paradigma de la Teoría Tópica

A través de la Teoría Tópica se enmarcó la forma de la obra por medio del reconocimiento de los *topoi* lo que permitió identificar los rasgos autóctonos presentes en las piezas y también plantear en una futura investigación el *topoi* como determinante de la forma. Ésto se dilucidó ya que se encontró está encrucijada de topoi y forma en la danza.

Se determinaron los *topoi* como **estilos, tipos, signos, significantes y significados** según los conceptos explicados en el marco teórico sobre la teoría tópica. Se reconocieron los tres tipos de configuraciones de los *topoi* argentinos.

Se indicaron **los tópicos como lugares** especificando sus orígenes y estudiando las atmósferas y gestos incluso en otras artes. Se marcaron los kencos en el **Preludio** y se estudió su alcance en la pieza.

Se profundizó en el ritmo de malambo y se investigó sobre la danza y la percusión para determinar sus colores en las alturas y efectos coreográficos a través de lo percusivo. En la **Canción** se delimitó el tópico del triste. Se observó la interacción de los tópicos entre sí en las tres piezas buscando nuevas expresiones del objeto de estudio.

Ante el concepto de **tonalidad como tópico**, se estudió la obra según esta nueva perspectiva configurando las reminiscencias tonales como *topoi* más delimitados en su funcionalidad.

Paradigma de las Agencias múltiples

Se estudió la **agencia solista** abordando el violinismo de la pieza, determinando su alcance en lo musical a partir de un solo instrumento. De igual modo se intervino la obra

a partir de la **agencia de música de cámara** como dúo y cuarteto, encontrando distintas interpretaciones.

Se diseñaron distintas interpretaciones a partir del concepto de **agencia narrativa** y de la dimensión dada al músico en la misma, considerando el discurso musical como absolutamente nuevo en cada interpretación basado en la interacción y combinación de las distintas agencias.

El valor de estas “**fuerzas musicales**” que se da de igual forma en las composiciones post-tonales descubre infinitas dimensiones de la obra a partir de cada músico, de cada lugar y de cada oyente, además del tiempo y el espacio. Lo que nos permite inferir además de múltiples agencias, la cualidad de transformación del objeto de estudio en un objeto vivo dinamizado por distintas fuerzas vitales musicales junto a las circunstancias.

Se conjeturaron distintas interpretaciones a partir de evaluar las dinámicas basadas en estos nuevos conceptos de frase, de ritmo y motivos. Dejando en el esbozo el estudio de la independencia de las agencias para trabajos futuros, se determinaron diferentes interacciones que concluyeron en nuevas versiones de la obra.

Se profundizó en el sentido de la vivencia al interpretar esta obra tamizada por esta teoría, dando lugar a posibles versiones que rompan el grado solista de la pieza y también se exploró la experiencia de la creación de la obra como músico, tomando la independencia que facilitan estas agencias múltiples.

Esta teoría se aplicó para un abordaje en la interpretación de cada una de las piezas de Gianneo y su combinación, distinguiendo las diferentes agencias.

Por último, se determinó el impacto de estos elementos (lo dodecafónico, los *Pitch Class Set*, los tópicos y las agencias) en la obra y como esta composición refleja la personalidad musical de Gianneo, a partir de reconocer los rasgos compositivos que imprimen el sello de su música.

Capítulo 4: Análisis de la obra

Hechos biográficos que influyeron en las “Tres piezas para violín solo”

En 1923, Luis Gianneo viaja a Tucumán y se establece allí durante veinte años. La belleza natural del paisaje, despierta su voz artística de corte nacionalista con rasgos autóctonos (Pickenhayn 1980, pp. 20–21). Su música se libera de influencias extranjeras y el lugar esculpe sus propias características en sus composiciones. Es entonces, cuando Gianneo alcanza la expresión de un lenguaje musical auténtico y de raigambre argentina. De este periodo de su vida surgen obras célebres como el poema sinfónico *El tarco en flor* (1930) y los *Preludios criollos* (1927).

Gianneo se une al Grupo Renovación en 1931 transformándose en el antagonista “conservador” del hiper-formalista Juan Carlos Paz. Gianneo fue el compositor que menos abogó por el absolutismo sobre las vanguardias de la época y mantuvo una postura no tan extremista como sus congéneres de grupo (Pickenhayn, 1980, p. 38).

Admiraba a Igor Stravinsky (1882-1971) a quien consideraba el máximo exponente de la estética contemporánea y se alineaba particularmente con su línea compositiva neoclásica (De Marinis, 2001, p. 49).

Estilos musicales del compositor

Algunos investigadores han planteado diferentes enfoques sobre la vida y la obra de Gianneo para determinar sus estilos compositivos.

Omar Corrado (1997) en el capítulo 7 de su artículo, destaca cuatro períodos y en cada uno de ellos expone el estilo reinante de la época. Para describir la obra musical de los comienzos del compositor, menciona una etapa anterior al Grupo Renovación, cuya música está influenciada por el Impresionismo. En los años 30, Gianneo se ve impactado por el Neoclasicismo para luego profundizar en la evocación de las culturas andinas por medio del recurso de la pentatonía. Corrado llama “Período central” a la época compositiva que decantará en el dodecafonismo de sus últimas obras. Lo llamativo es que nombra al impresionismo, al neoclasicismo y al dodecafonismo, sin hacer mención del nacionalismo

salvo al final del artículo donde expresa que lo nacional estuvo atravesado por los sucesivos lenguajes de Debussy, Bartók y Stravinsky (Corrado 1997, p. 176).

“Con sólo una mirada a ese catálogo puede observarse la preferencia o inclinación del compositor hacia uno u otro género (...) Loyola (2004, p. 50) tiene una perspectiva más simple donde destaca el orden del compositor y señala que tuvo una creación a partir de los distintos géneros. “Hasta 1917 se dedicó a las obras para piano; entre 1917 y 1925 a la música de cámara; (...). Hasta 1944 sus preferencias se centraron en el género sinfónico (...) entre 1962 y 1968, compuso siete obras de diferentes concepciones tímbricas, con la incorporación, en cinco de ellas, de técnicas de avanzado modernismo”.

Dora de Marinis (2001, p. 51) distingue cuatro etapas: la primera de formación (1913-1923) donde aparecen las influencias europeas, románticas alemanas e impresionistas francesas. La segunda etapa, de transición, desde 1932 donde confluyen su formación escolástica con lo folklórico. La tercera etapa, de madurez (1933-1962) es su época más inspirada donde la raíz folklórica está enmarcada dentro de un neoclasicismo y su cuarta etapa identificada como de plenitud, por De Marinis responde a su música dodecafónica y empieza con *El retorno* (1962).

Pickenhayn (1980, p.103) engloba las obras por género, analiza las más importantes y resume los estilos que atraviesan la música de Gianneo. Habla de tendencias nacionalista, impresionista, neoclásica y de avanzada antes de abordar las composiciones.

Gianneo recorre todos los caminos en búsqueda de una voz y aplicando a la perfección las técnicas de la época incorpora el *impresionismo*, a partir de una pieza que muestra a su maestro Fornarini titulada *En bateau* (1917). Esta pieza forma parte de una obra llamada *Cuatro composiciones* que muestra alusiones a las obras tempranas de Debussy (Corrado, 1997, p. 157).

Continúa en 1927 con obras que reflejan el estilo nacionalista (García Muñoz, 1994) para volcarse en 1932 al neoclasicismo en el cual deja entrever su emocionalidad a pesar del ideal de expresión neutra del estilo (Corrado, 1997, p.162). Después de este movimiento, el cual se extendió por un largo período, aparecen sus cinco últimas obras que

responden al dodecafonismo y son el resultado de la puja de las vanguardias que hacía tiempo ya se cultivaban en el Grupo Renovación.

Gianneo despliega técnicas y estilos de composición en la obra para violín solo, mas su personalidad musical trasciende las superficies musicales y cincela su propia identidad sonora (García Muñoz, 1994). A través de todos estos estilos y procedimientos compositivos se puede determinar su identidad musical.

Impresionismo

El estilo impresionista se encuentra principalmente en sus primeras obras. En éstas, Gianneo utiliza elementos evocativos para crear una atmósfera sutil dentro del **Preludio** y la **Canción**. Además, este estilo impresionista algo influenciado por las corrientes francesas de fines del siglo XIX, es combinado con ritmos tradicionales de las danzas folklóricas argentinas en los movimientos más rápidos (Corrado 1997, 167). En cuanto al uso idiosincrático de las alturas, podemos encontrar algunas influencias del estilo de Claude Debussy (1862–1918), como en las escalas pentatónicas descendentes del segundo movimiento del *Concierto Aymará* (1942) para violín y orquesta.

Nacionalismo

“Nuestro nacionalismo estuvo más ligado a una intención o voluntad nacionalista que a una auténtica necesidad del ser (...)” (1997). Esta cita de la tesis de Enriqueta Loyola habla de un deseo intelectual de los compositores de la época dorada de ser nacionalistas, más que de una necesidad del alma de encontrar su origen o su voz musical.

En el caso de Gianneo, es la excepción a la regla, porque se ve sorprendido por la impronta musical del norte argentino y se abandona al poder de ese discurso, sintiéndose libre de influencias extranjeras, conectándose con la respuesta a su búsqueda.

El nacimiento del nacionalismo argentino ocurre a partir de una férrea voluntad creadora de una identidad y no naturalmente, como en los países europeos, a partir del conocimiento de sus folklores y por el acervo de su pasado. Así, aparecen en las obras ritmos de malambo y acordes desplegados, entre otros; por lo tanto, se podría catalogar a

Gianneo como un compositor cuyo nacionalismo se origina en el folklore de su tierra, asemejándose así al despertar de los nacionalismos europeos.

Gianneo expresa su nacionalismo a través de sus obras tucumanas, con un lenguaje propio como el del poema sinfónico *Turay-Turay* de 1927 (García Muñoz, 2001).

Neoclasicismo

“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.” (Loyola, 2004, p. 22)

Gianneo siente particular atracción por la obra de Stravinsky y se expande en este estilo de música sin la subjetividad, que tiende a la serenidad, de la música absoluta. Las obras representativas de este estilo son la *Obertura para una comedia infantil* de 1937 y la *Sinfonietta en homenaje a Haydn* de 1940. Se encuentran en las *Tres piezas para violín solo* algunos rasgos que denotan un Gianneo stravinskiano.

El neoclasicismo fue adoptado por el Grupo Renovación como “una reserva técnica y simbólica de múltiple uso” (Corrado, 1997). “Este neoclasicismo permitió a los compositores un abordaje al folklore local en continuidad con las búsquedas de una música nacional” (Loyola, 2004).

La música de Gianneo es impactada por el neoclasicismo y se puede encontrar politonalidad en sus piezas para piano: *Suite* (1933) y *Sonatina* (1938) apreciándose una textura de líneas muy sutil, casi minimalista (Corrado 1997, pp. 158-160).

Para Gianneo, el neoclasicismo stravinskiano es una estética nueva que se encuadra en moldes clásicos y termina con las formas anárquicas del Impresionismo (Corrado, 1997, p. 162). Este estilo se encuentra en la música del compositor argentino; las sonoridades neoclásicas son parte de la obra y se combinan con la esencia dodecafónica de la misma.

Dodecafonismo

Según Stephan Kostka (1989), la irrupción del cromatismo en sistema tonal ha conducido a un no-sistema de atonalidad libre y este método creado por Schoenberg establece que las notas solo se relacionan entre ellas (Kostka, 1989, p. 193). En las obras dodecafónicas de Gianneo encontramos este principio expresado en disonancias que no resuelven, acordes mixturados, texturas contrapuntísticas, materiales que salen de la escala cromática.

Gianneo partiendo de unidades seriales, utiliza la segmentación además de la repetición, en búsqueda de variación. Su dodecafonismo es libre y se acentúa este tratamiento en las *Tres piezas para violín solo*.

Las doce notas elegidas por el compositor son parte de los llamados “*all-trichords hexacords*” que contienen todos los tricordios posibles. Rompiendo los principios del dodecafonismo, Gianneo utiliza las perspectivas tanto la purista de Webern como la romántica de Berg y los motivos stravinskianos del neoclasicismo. Su discurso musical abunda en conexiones expresivas que se construyen a partir de secuencias. El compositor elige explorar todas las posibilidades del dodecafonismo y también se queda con un estilo de la primera época del método.

Las obras *Angor Dei* (1962), las *Tres Piezas para violín solo* (1963), la *Sinfonía Antífona* (1963), el *Poema de la Saeta* (1965) y la *Obertura del Sesquisciento* (1966) son sus únicas composiciones dodecafónicas.

Después de varios años sin componer, Gianneo se aboca a la composición serial, permitiendo que lo tonal y lo folklórico transformen una obra dodecafónica en un discurso tonal de matices autóctonos y de danzas tradicionales. Respetando su personalidad musical, imprime su sello impecable al desarrollar un dodecafonismo construido por elementos de Schoenberg, de Berg y en menor medida de Webern y de Stravinsky.

Su lugar en el Grupo Renovación y su dodecafonismo tardío son puntos de partida en su música ya que el primero denota su búsqueda de un lenguaje puro y el segundo le permite crear una música vanguardista argentina, pero de raigambre tonal.

Tres contextos de la obra

Contexto de las “Tres piezas para violín solo”

Rasgos compositivos de Luis Gianneo

Romántico, nacionalista con rasgos indígenas, neoclásico y dodecafónico: estos son los estilos que atravesaron la vida y la obra de Gianneo. Al analizar las tres piezas, a diferencia de lo expresado en el artículo de De Marinis (1997) acerca de la pérdida de su rasgo nacionalista en los últimos años, esta investigación encuentra que el compositor no lo pierde sino lo confirma, ya que siguen surgiendo los *quejidos* de los primeros habitantes, el ritmo de malambo y otros giros nacionalistas folklóricos que nos permiten elaborar con seguridad la premisa de que jamás deja su ser nacionalista. a pesar de sumergirse en un dodecafonismo primitivo. Su fuerte pragmatismo nacional indígena impregna esta obra definiendo su personalidad musical más allá de su incursión tardía en un método ligado a la minimización y destrucción tonal. El interés está alrededor de una mixtura de géneros y corrientes que logran combinadas expresar el alma del autor.

Gianneo incorpora lo serial cuando Europa estaba en este período donde el dodecafonismo se había transformado en una corriente que ya en su forma primaria dejaba de ser una vanguardia. Nono, Stockhausen, Boulez se adentraban en la exploración de nuevos timbres, nuevas tecnologías, desarrollando un serialismo parcial, fragmentado, pensado de una manera distinta a la de sus comienzos. No pudo desprenderse de ser un compositor que escribió música tonal toda su vida ni del sello impreso por el lenguaje neoclásico de Stravinsky en su obra.

Como una instancia más contemplamos la obra a través de una perspectiva de música autóctona, detectando los ritmos y giros de cantos ancestrales característicos de la música nacionalista con tintes indígenas. Esta investigación también permite descubrir la riqueza de la obra obtenida en el acopio personal del compositor durante su vida en Tucumán.

Contexto del período dodecafónico de Luis Gianneo. Obras Dodecafónicas

La cantata *Angor Dei* (1962) es la primera obra en la que utiliza esta técnica dodecafónica y está basada en un poema de Juana de Ibarbourou. Su implementación se da con rupturas y aparece en la voz de la soprano. Presenta una única serie que en algunos lugares cae en lo tonal a través de sonoridades estáticas. La transposición, superposición y segmentación son los procedimientos dodecafónicos más utilizados por el compositor en esta obra. “Todos los materiales derivan de una única serie, con algunas transgresiones a la ortodoxia dodecafónica, en el orden de aparición o en el congelamiento de determinadas sonoridades que establecen zonas de relativa tonalidad (Corrado 1997, p. 170)

La sinfonía “*Antífona*” (1963) es para orquesta completa y tiene una estética de avanzada junto con las *Tres piezas para violín solo* (1963), Con estas obras empieza a cultivar el estilo dodecafónico. (Pickenhayn, 1980, p. 127)

El *Poema de la Saeta*, para voz y orquesta (1965) está dedicado a su hijo Luis Alejandro. Sobre versos de García Lorca, esta composición ostenta un serialismo de tipo libre (Pickenhayn, 1980, p.143).

La *Obertura del Sesquicento* (1866) está compuesta por encargo y está dedicada a la memoria de los próceres que declararon la Independencia argentina. De rasgos seriales presenta cambios agógicos y variaciones de velocidad (Pickenhayn, 1980, p. 128)

Contexto del violín dodecafónico en Argentina

Junto con la Cuarta composición dodecafónica de Juan Carlos Paz, las *Tres piezas para violín solo* de Luis Gianneo abren el campo del repertorio dodecafónico para violín solo y ambas constituyen las primeras en su género en el país.

Para destacar el nacimiento del violín dodecafónico argentino, esta sección explora tres obras representativas del repertorio de música dodecafónica para violín en Argentina. Estas no son discutidas en profundidad, sino que están propuestas a modo de marco histórico para el estudio profundo de las *Tres Piezas para violín solo* de Luis Gianneo, la obra central de este trabajo.

En primer lugar, la *Cuarta composición dodecafónica* (1938) para violín solo de Juan Carlos Paz inicia el camino de obras para violín post-tonales. En segundo lugar, se

destaca el *Concierto para Violín y orquesta Op.30* (1963) de Alberto Ginastera y por último aparecen las *Tres Piezas para violín solo* (1963) de Luis Gianneo. Sin embargo, antes de discutir las es pertinente una breve reseña histórica sobre los orígenes del dodecafonismo en Argentina.

Apenas trece años separan el origen del sistema dodecafónico, explicitado por primera vez en el *Präludium e Intermezzo* del Op. 25 de Arnold Schoenberg en julio de 1921 (MacDonald, 2008, p. 229), de la introducción del método en Latinoamérica de la mano del compositor argentino Juan Carlos Paz con su *Primera composición dodecafónica* para flauta, corno inglés y violoncello de 1934.

Impactado por “el rigor del cartesianismo schoenberiano” aplicado al discurso musical, Paz profundiza en la aplicación de las técnicas dodecafónicas. Toma contacto con las mismas a partir de la lectura de unos artículos de Egon Wellesz en *La Revue Musicale* de 1926 y al realizar un análisis del *Quinteto de vientos Op. 26* de Schoenberg. Paz adopta estas técnicas, aunque sus obras desde siempre mostraron un gran cromatismo. Entre los años 1936 y 1938, el compositor implementa las series desde la armonía generando una expresividad y tensión inusuales (Corrado, 1997).

También en Ginastera, el dodecafonismo irrumpe en su obra de forma tardía, después de atravesar un nacionalismo subjetivo las implementaciones de las series en su riqueza estructural aparecen en el *Concierto para violín* de 1963 (Rodríguez, 2010) y es durante su período de neo-expresionismo que adopta el serialismo dodecafónico. Este concierto implementa la serie de forma estable y estructural utilizando tres conjuntos de alturas además de combinatorias y rupturas

En la obra de Luis Gianneo la composición dodecafónica se da a partir de 1960, cuando abandona la tonalidad como principio de organización del discurso reemplazándolo por el serialismo en las alturas. Las *Tres piezas para violín solo* aparecen en un momento avanzado de su trayectoria presentando este nuevo lenguaje donde el compositor se vuelca al estilo dodecafónico por segunda vez en una composición (Corrado, 1997).

Gianneo siempre desconfió de la revolución de las vanguardias que pretendían destruir la tonalidad y aunque confiesa que llegó a creer en un porvenir venturoso a través de las mismas, se dio cuenta de que eso fue un gran error. Por eso su incursión en el dodecafonismo fue tardía y breve, presentando solo cinco obras al final de su vida (Pickenhayn, 1980, p. 74)

Teoría Musical

El principio compositivo de la obra es el dodecafonismo, uno de los métodos de la atonalidad. Sin embargo, existen rasgos que permiten determinar vestigios de un pensamiento tonal como el uso de las 2das menores *fa#-sol*, *do#-re*, *si-do* y *mi-fa* que plantea una tonalización de la obra, destacando estos intervalos que prevalecen en la serie.

El tratamiento de la serie revela algo nuevo en el dodecafonismo tardío de la música en Argentina. La serie está implementada de modo intrínsecamente temático, funcionando sobre todo en la primera pieza, como el mecanismo principal para generar la forma, llevando a esta melodía continua a establecer un discurso infinito a través de la variación.

La herencia wagneriana se vislumbra en la línea musical que hace del **Preludio** en especial un objeto ilimitado de ritmos y dinámicas sin cambiar la forma. Se encuentra una suerte de mosaiquismo sonoro conectado a través de las reminiscencias tonales que no permite que la pieza se transforme en aleatoria generando un caleidoscopio musical cuyos quiebres en vestigios tonales detallan una forma de melodía infinita.

Se abordaron las piezas a partir de la teoría de los *Pitch Class Set* lo que permitió profundizar en las relaciones interválicas de los hexacordios generando una perspectiva nueva que enmarcó el análisis en un multinivel. Estas piezas dodecafónicas resistieron el pasar por una teoría que dedujo matemáticamente la idea musical del autor, transformándose la obra en un ícono de la música dodecafónica argentina para violín solo y siendo parte del nacimiento del violinismo dodecafónico dentro del repertorio de este instrumento.

La serie. Matriz

	I ₀	I ₁	I ₉	I ₃	I ₈	I ₇	I ₅	I ₆	I ₂	I ₄	I ₁₁	I ₁₀	
P ₀	G _b	G	E _b	A	D	D _b	B	C	A _b	B _b	F	E	R ₀
P ₁₁	F	G _b	D	A _b	D _b	C	B _b	B	G	A	E	E _b	R ₁₁
P ₃	A	B _b	G _b	C	F	E	D	E _b	B	D _b	A _b	G	R ₃
P ₉	E _b	E	C	G _b	B	B _b	A _b	A	F	G	D	D _b	R ₉
P ₄	B _b	B	G	D _b	G _b	F	E _b	E	C	D	A	A _b	R ₄
P ₅	B	C	A _b	D	G	G _b	E	F	D _b	E _b	B _b	A	R ₅
P ₇	D _b	D	B _b	E	A	A _b	G _b	G	E _b	F	C	B	R ₇
P ₆	C	D _b	A	E _b	A _b	G	F	G _b	D	E	B	B _b	R ₆
P ₁₀	E	F	D _b	G	C	B	A	B _b	G _b	A _b	E _b	D	R ₁₀
P ₈	D	E _b	B	F	B _b	A	G	A _b	E	G _b	D _b	C	R ₈
P ₁	G	A _b	E	B _b	E _b	D	C	D _b	A	B	G _b	F	R ₁
P ₂	A _b	A	F	B	E	E _b	D _b	D	B _b	C	G	G _b	R ₂
	R _{I0}	R _{I1}	R _{I9}	R _{I3}	R _{I8}	R _{I7}	R _{I5}	R _{I6}	R _{I2}	R _{I4}	R _{I11}	R _{I10}	

Figura 1: Serie original de las “Tres piezas para violín solo” de Luis Gianneo



La serie es una colección desordenada de *Pitch Class Set* que se expresa musicalmente de diferentes formas en la pieza. La 2da menor es el intervalo característico con el que inicia y termina cada hexacordio además de la serie. Forte codifica todas las estructuras en conjuntos de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 grados cromáticos, resultando 220.

Variaciones melódicas, armónicas y combinadas

Esta composición de variación constante ostenta una unidad temática. Pequeños indicios de repetición determinan las reminiscencias tonales en las dos dimensiones musicales de las que habla Schoenberg. Aparece el multinivel a través de cada variación motivica, generando un discurso y mostrando la unidad de las piezas (Straus 2016, 48).

Los “*all trichords hexachords*”, son utilizados exponencialmente en el **Preludio** para divergir luego en la segunda y tercera pieza. Estos hexacordios representan una idea musical que guarda la variación del tiempo, la uniformidad de la forma desde el vector interválico y la idea de la serie como la obra completa.

Equivalencias entre Pitch Class e intervalos

Figura 2: Tabla de equivalencias de Pitch Class e Intervalos

Alturas	Pitch Class	Intervalos
C- C	0-0	Unísono
C- C#	0-1	1 semitono - 2m
C- D	0-2	2 semitonos- 2M
C- D#	0-3	3 semitonos- 2 A
C- E	0-4	4 semitonos- 3M
C- F	0-5	5 semitonos- 4J
C- F#	0-6	6 semitonos-4 A
C- G	0-7	7 semitonos-5 J
C- G#	0-8	8 semitonos-5 A
C- A	0-9	9 semitonos-6 M
C- A#	0-10	10 semitonos-6 A
C- B	0-11	11 semitonos-7 M
C- C	0-12	12 semitonos-8 J

Intervalos Ordenados de los Pitch Class

Figura 3: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Preludio*, Cc. 1-4



6 7 3 9 2 1 11 0 8 10 5 4

Propiedades Interválicas

Las segmentaciones simétricas en tricordios, tetracordios y hexacordios revelan otras propiedades de interés compositivo. Se encuentran 2das menores, en lugares equivalentes de la serie entre los sonidos 1-2, 5-6, 7-8 y 11-12.

El contenido interválico de la serie puede ser descripto de múltiples maneras. Una lectura lineal y secuencial de los sonidos nos revela un contorno interválico. Sin embargo, en la implementación, puede presentar grandes variaciones y divergencias por la idiosincrasia compositiva de Gianneo quien altera esta abstracción y la concretiza por medio de su técnica compositiva arraigada en el pensamiento tradicional.

Describir una serie en su totalidad desde la teoría de los *Pitch Class Set*, no sería de gran utilidad dado que cualquier configuración de los doce sonidos resultaría en el mismo conjunto, la escala cromática. Sin embargo, la segmentación por divisores de 12 como el 2, el 3 y el 4, provee de segmentos regulares y analíticamente relevantes.

Propiedad Z

Se destaca la propiedad Z que describe dos conjuntos diferentes que tienen el mismo vector interválico. Los hexacordios que aparecen en esta obra de Gianneo responden a esta propiedad, así como también son complementarios y contienen los doce tricordios.

Cualquiera de dos conjuntos que por transposición o inversión tienen el mismo contenido de intervalos clase. Pero además de los mismos existen cincuenta pares de hexacordios, un par de tetracordios, tres pares de pentacordios y un par de tetracordios que tienen el mismo contenido interválico, pero no está relacionado con la transposición o la inversión. Los conjuntos que tienen el mismo vector interválico sin que sea por operaciones dodecafónicas se llaman *Z-related*; conectados por la propiedad Z (Straus, 1991, p. 112).

Figura 4: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio*, C.c. 10-12. Propiedad Z

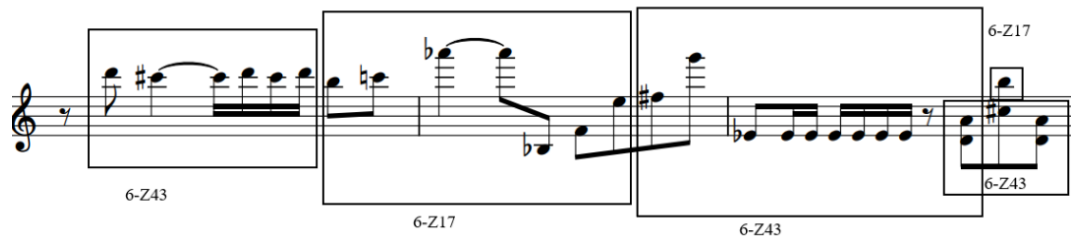
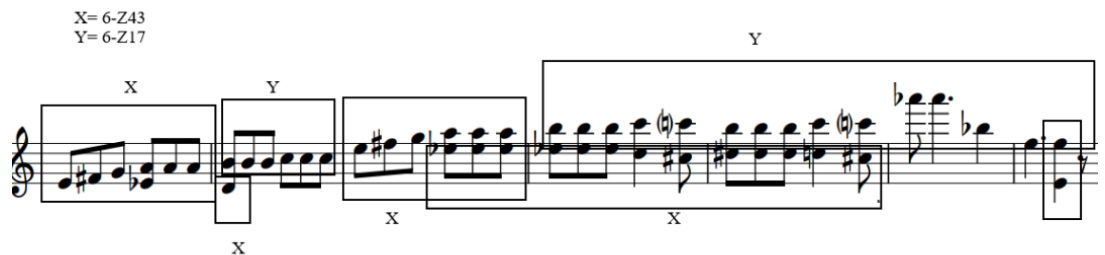


Figura 5: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 24-29



La relación Z es un lugar donde los "Forte-nombres" son útiles. Forte identifica las clases de conjunto con un par de números separados por un guion: el número antes del guion indica el tamaño del conjunto; el número después del guion indica la posición del conjunto en la lista de Forte. Cualquier clase de conjunto con una Z en su nombre Forte tiene un Z-complementario, otra clase de conjunto con una forma prima diferente pero el mismo vector de clase de intervalo (Straus, 1991, p. 113).

Los hexacordios que contienen la propiedad Z muestran cada uno, las notas que no están en el otro, completando así la escala cromática. A partir de los distintos agrupamientos se accede a distintas combinaciones de *Pitch Class Set*. Si se converge en las tres segmentaciones, se hacen presentes diferentes multiniveles musicales que absorben las dinámicas explícitas de la obra redescubriendo en estas imbricaciones de notas los espacios interválicos involucrados en esta sucesión de sonidos. Esta colección desordenada de *Pitch Class Set* distribuye sus puntos dinámicos a partir de la complementariedad de la ruptura de la forma.

Figura 6: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 1-2



Segmentaciones de la serie gianneana

Segmentación Tricordial

En esta segmentación cada tricordio tiene un semitono que se combina con otro intervalo. Los mismos contienen equivalencias de octavas, variaciones rítmicas y abarcan

silencios y límites de fraseo llamados elipsis lo que enriquece la relación entre las estructuras de la frase y del conjunto de tonos, elementos característicos propios de la música post-tonal (Straus, 2016, p. 70).

Figura 7: Tricordios



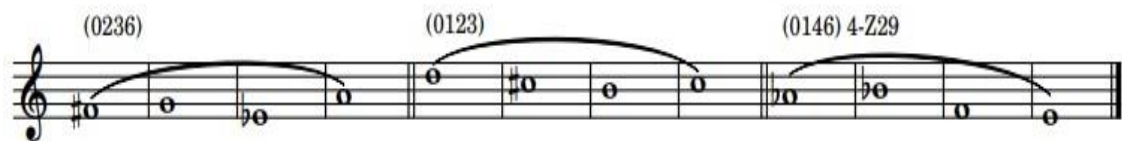
Los tricordios (014), pertenecen a la misma clase de conjunto interválico. En cambio, los tricordios (015) y (016) son diferentes entre sí y con respecto al tricordio (014).

Este tipo de estructura presenta un grado de similitud entre los hexacordios, dado que conlleva un principio de variación divergente en el cuál los hexacordios se destacan presentando siempre comienzos similares y finales diferentes.

El tricordio (016) es también conocido como *Tricordio Vienés* y toma su nombre de la *Segunda Escuela de Viena*. Otro principio de unidad general es la presencia de la clase interválica 1, el intervalo de segunda menor.

Segmentación tetracordial

Figura 8: Segmentación en tetracordios



En la segmentación tetracordial, las propiedades no son muy prácticas en comparación con las demás. No obstante, hay que destacar que, en la implementación de la serie, el compositor hará uso extensivo de esta segmentación dado que el tetracordio (0123) pertenece al *Pitch Class Set* (0123) el cual resulta en un breve segmento cromático.

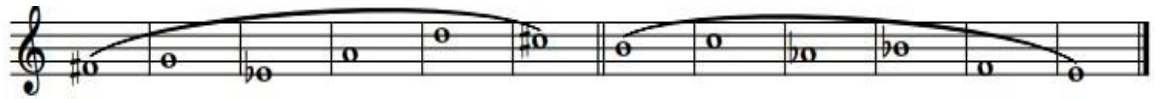
Se mantienen la simetría y el énfasis en la clase interválica 1, incluso en esta segmentación. El tetracordio (0123) puede ser quitado o intercambiado de lugar con el

tetracordio (0146) ya que no cambia el valor melódico, que es un final de serie. El tetracordio (0123) pasa a ser estático perdiendo fuerza y dirección la serie.

Segmentación hexacordial

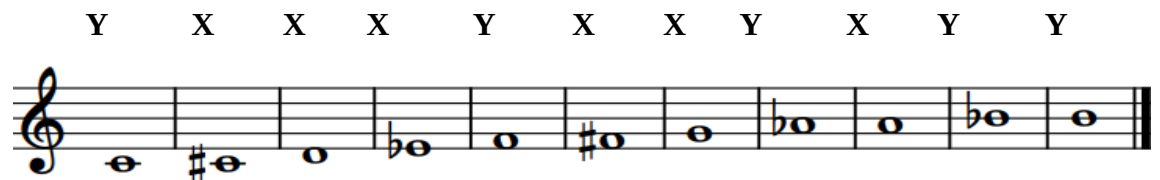
Figura 9: Segmentación hexacordal

6-Z43 (012568) 6-Z17 (012478)



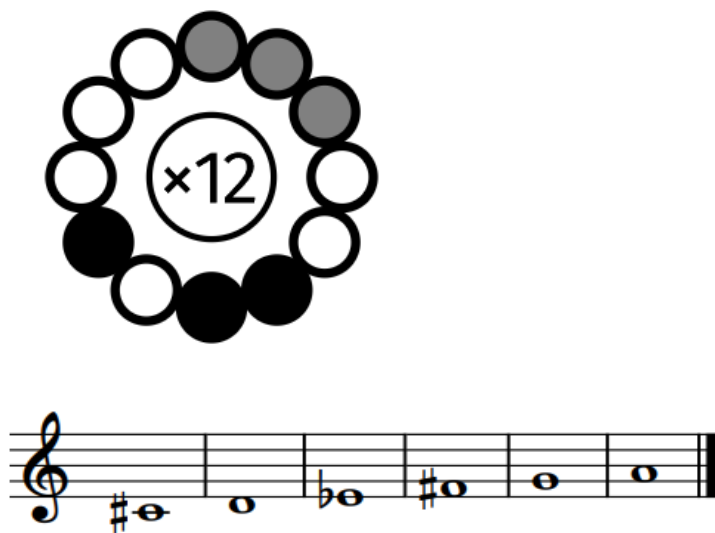
Estos dos hexacordios el 6-Z43 y el 6-Z417 son complementarios y tienen la propiedad Z que existe en algunos *Pitch Class Set* donde los hexacordios se relacionan entre sí. Son los llamados “*all trichords hexacords*”. A la luz de la música atonal, donde priman los intervalos, son dos *Pitch Class Set* distintos, pero tienen el mismo vector interválico. Contienen entre ambos los doce ***Pitch class***

Figura 10: All trichords hexacords. Doce pitch class



Formas primarias

Figura 11: All trichords hexacords. Doce pitch class



(123679)

Forma primaria (012568)

Vector interválico (322332)

1 semitono:	do#-re	re-mib	fa#-sol	3
2 semitonos:	do#-mib	sol-la		2
3 semitonos:	mib-fa#	fa#-la		2
4 semitonos:	re-fa#	mib-sol	la-do#	3
5 semitonos:	do#-fa#	re-sol	la-re	3
6 semitonos:	sol-do#	mib-la		2

Tricordios

Fa#-sol-mib

Sol-mib-la

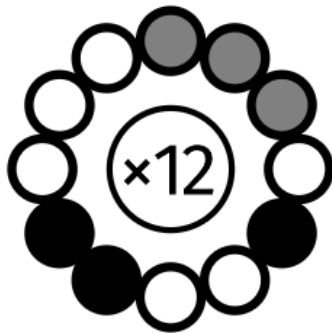
Mib-la-re

La-re-do#
 Re-do#-fa
 Do#-fa#-sol

Tríadas contenidas en el hexacordio 6-Z43

<i>Do#-mib-sol</i>	<i>Tríada disminuida</i>
<i>Re-fa#-la</i>	<i>Tríada Mayor</i>
<i>Fa#-la-do#</i>	<i>Tríada menor</i>
<i>La-do#-mib</i>	<i>Tríada disminuida</i>

Figura 12: Hexacordio 6-Z417



(0458te)

Forma primaria (012478)

Vector interválico (322332)

1 semitono: sib-si si-do mi-fa 3

2 semitonos:	<i>sib-do lab-si</i>	2
3 semitonos:	<i>lab-si fa-lab</i>	2
4 semitonos:	<i>lab-do do-mi fa-la</i>	3
5 semitonos:	<i>mi-la si-mi fa-sib</i>	3
6 semitonos:	<i>sib-mi fa-si</i>	2

Tricordios

Si-do-lab

Do-lab-sib

Lab-sib-mi

Sib-mi-fa

mi-fa-si

si-do-sib

Tríadas contenidas en el hexacordio 6-Z417

Fa-lab-do

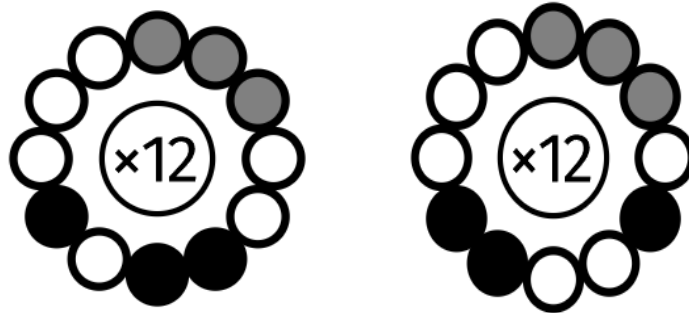
Triada menor

Lab-do-mi

Tríada aumentada

La propiedad más llamativa de todas es que son los hexacordios que contienen todos los tricordios. Son llamados por su autor “*all-trichords hexacords*” que son los “hexacordios de todos los tricordios”.

Figura 13: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo. Hexacordios 6-Z43 y 6-Z417



Nombres de Forte

6-Z43

6-Z417

Estos dos hexacordios tienen el mismo vector interválico (322332) que significa que contienen la misma cantidad de intervalos ambos: 3 (1semitono), 2 (2 semitonos), 3 (2 semitonos), 3 (4 semitonos), 3 (5 semitonos) y 2 (6 semitonos).

Los círculos en gris representan las alturas 0, 1 y 2; los círculos en negro, en el hexacordio 6-Z43 indican las alturas 5, 6 y 8; y en el hexacordio 6-Z417, las alturas 4, 7 y 8.

Implementación de la serie

Preludio

La serie se desarrolla a través de dos ejes: el melódico y el armónico y se despliega en su forma original; no se encuentran enarmonías equivalentes.

Gianneo repite notas, oscila entre dos alturas y utiliza la equivalencia de octava. La marcada uniformidad de la serie da unidad a la obra, pero no dejan de aparecer pasajes absolutamente similares en figuración que denotan un uso del principio de repetición stravinskiano y un contraste tan grande en cada exposición serial, que se da una variación construida sobre un eje uniforme. Ostenta tanto un manejo compositivo “a lo Stravinski” que la escritura del *Preludio* es similar a las del compositor ruso.

Figura 14: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C. 13 Repeticiones motivicas.



A lo largo de la pieza número 1, la serie aparece nueve veces consecutivas de forma completa y secuencial, en su forma primaria. Curiosamente, Gianneo elude la tentación de presentar otras formas de la serie o de operar sobre la misma con procedimientos isomórficos. El tratamiento de la serie, como objeto abstracto del cual se derivan los materiales, es casi irreconocible.

La serie en esta pieza es un objeto concreto, existe como secuencia de sonidos, prácticamente como un tema en el sentido tradicional. A pesar de que su sustancia y constitución interna le son ajenas al sistema tonal, su ontología parece estar aun completamente orientada hacia los principios constitutivos de la tonalidad.

La serie está implementada con pequeñas variaciones en su ritmo, registro y fraseología. Aparecen bicordios como absolutos indicadores de la armonía. La díada *do#-re* produce disonancias y realza el semitono de 2da menor que cierra el hexacordio.

El principio analítico de la pieza da énfasis a los *Pitch Class* representados en bicordios del primer hexacordio. El bicordio se invierte, se despliega y se presenta en alternancia; oscila entre sus dos notas y es absolutamente preponderante en el compás 16, donde combina la armonía bicordial con un arpeggio desplegado.

Figura 15: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio C.c 6 Alternancia



Figura 16: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio C.c 10. Oscilación entre sus dos notas



Figura 17: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c 22. Armonía bicordial y en arpeggio desplegado



Aparece de nuevo el bicordio en el compás 19, en dos semicorcheas y en el compás 22 repite la figuración del compás 2. Gianneo resuelve con el mismo bicorde en el compás 23. A diferencia del compás 2 que la armonía bicordial no se resuelve.

Figura 18: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio C.c 22-23 y 2. Repetición



C. 2



En este compás el bicordio *re-do#*, que en el compás 2 se desplaza al agudo, aquí va a lo grave invirtiéndose el intervalo a una forma prima.

Figura 19: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c 5 Inversión del intervalo*



En toda la pieza se encuentran **equivalencias de octavas**; este recurso produce saltos muy amplios en muy poco tiempo y está utilizado con énfasis por el autor lo que crea variedad en la obra. Esto lleva al oyente a recorrer un conjunto de alturas, muy diferentes entre sí y cuya comprensibilidad radica en que se abordan de forma sorpresiva distancias extremas.

Figura 20: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1-5. Equivalencias de octavas*



Este rasgo es propio de la “*música nueva*” como la llama Schoenberg donde se acentúa aún más la “*no atmósfera*” de tonalidad existente.

La búsqueda de sentido en la variación parte de la unidad de los hexacordios. El dodecafonismo de Gianneo es muy libre y este principio que él utiliza se acentúa en las tres piezas.

Danza

Se presenta la serie original; en el compás 46 está transportada una 6ta aumentada (P10 en la matriz) y luego vuelve a la original. Si consideramos la altura *fa#* y la altura de transposición *mi* el intervalo es una 7ma menor.

Figura 21: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-4



Figura 22: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c 46-49. Serie transpuesta



La fragmentación es la característica de la danza y la pieza se adentra en una variación perpetua. Aparece el primer hexacordio completo y luego fragmentado. En el compás tres se suprimió la altura *fa*#

Figura 23: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-4.



*Figura 24: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 11-12. *fa*-mi del segundo hexacordio se intercala con *fa*#-sol*



Figura 25: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 17-20



En el compás 67, cambia la figuración del bicordio: en las apariciones anteriores Gianneo lo presenta en corcheas, pero aquí, tranquiliza la figuración e introduce un nuevo ritmo con negras. Jugando con dos intervalos armónicos en el compás siguiente vuelve a introducir las negras.

Figura 29: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 63-67



En el compás 76, reaparece el ritmo frenético de las corcheas, para exponer el primer hexacordio y en el compás 86 crea una alternancia entre la repetición de la última nota del segundo hexacordio y el bicordio *fa#-sol* del primer hexacordio.

Figura 30: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 78-85 y C.c.86-89



El compás 91 muestra bicordios con notas del primer hexacordio en los dos primeros tiempos y en el último con las primeras notas del segundo hexacordio. En el compás 92 responde con ritmo de corcheas y anticipa la altura *fa#* del primer hexacordio. Dos veces repite estos compases que son los más significativos de las piezas para luego empezar a decantar la melodía.

Figura 31: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 91-92



En el compás 95 realiza una secuencia rítmica de gran insistencia sobre el bicordio *mib-la* y luego un arpegiado de 4as *mi-la-re* que resuelve a un *do#* y una respuesta *si-do-lab-sib*.

Figura 32: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 95-99



Se repiten las últimas notas del segundo hexacordio en el compás 99 y termina con un *mi* creando una suspensión como en el final de la primera pieza.

Figura 33: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 99-100



Canción

En la Canción, la serie está implementada a partir de la retrogradación y de la superposición utilizando figuras rítmicas que crean una secuencia. En la tercera pieza la armonía cobra primacía, los hexacordios se superponen y la obra se vuelve más caótica y contrapuntística. La segmentación hexacordal como motivo en la tercera pieza, es una particularidad, ya que se transforma en un eje temático.

Figura 34: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 1-4



Implementación de los hexacordios

En el *Preludio*, los hexacordios se presentan completos, sin fragmentaciones ni variaciones de las alturas. En esta pieza es donde más se destaca la complementariedad de los hexacordios 6-Z43 y 6-Z17.

Figura 35: Hexacordios 6-Z43 y 6-Z417



En los compases 9, 15 y en la última repetición de la serie, que juega con el valor interválico, se plantean los grandes reposos, lo que tiende a crear una forma primitiva donde se expone, se varía y se re-expone.

sol, en bicombe de fa#-sol y en fa# y suspensión en mí.



A pesar de tener el mismo vector interválico, poseen distinta configuración interna y son funcionalmente equivalentes.

En la ***Danza***, los hexacordios aparecen enteros y sin la primera nota del primer hexacordio, exaltados en un ritmo de malambo. sucediendo fragmentaciones y transposiciones que contrastan y vuelven a la calma a través de los hexacordios enteros y retrogradados en la ***Canción***.

Figura 37: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c 1-3



Rupturas

En el *Preludio*, a pesar del rigor conceptual que parece atravesar toda la pieza, la implementación serial es libre y despojada del orden aparente que el dodecafonismo suele predicar. En múltiples ocasiones, el compositor rompe la secuencialidad de la serie y repite sonidos e incluso los presenta contra otros sonidos que no son adyacentes.

Figura 38: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1-2



En la tercera exposición de la serie, se rompe la premisa de Schoenberg de la *no repetición* inmediata de notas.

Figura 39: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C. 6



En el compás 12 y compás 13 hay un *la* contra un *re*, un *do#* contra un *sí* y se repiten después el *re* y el *la*. A continuación, aparecen las alturas *re-do#-si*, en acorde. Una vez que suena *re-la-do-si* no se puede volver atrás, pero Gianneo repite toda una parte de la serie que termina en *re* y *si*. En el compás 13 el *re* aparece como pedal contra todas las notas de la serie. Esto es una ruptura.

Figura 40: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 12-13



En la **Danza**, la serie atraviesa diferentes rupturas y cambios a través de la fragmentación de la misma, **en el desplazamiento de las alturas en distintos tiempos** o quitando la primera nota o en repetición del final de un hexacordio y el comienzo del otro.

Figura 41: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.1-3*



En los compases 31 al 34 aparece la repetición de un motivo con alturas del primer hexacordio. En los compases 31 y 33, el silencio de corchea del primer tiempo marca dos rupturas ya que interrumpe el discurso frenético del 6/8 con figuración de corcheas, aunque desde el compás 27, la figuración va disminuyendo, preparando la ruptura del compás 31.

A pesar de estas pequeñas rupturas, la impronta del malambo impregnada en el 6/8 y en el 3/4 no deja de percibirse incluso con los dos silencios de los primeros tiempos ya que el compositor abre otra línea armónica y en el compás 32, el bicordio de 5a justa *re-la* con figuración de dos corcheas no da respiro a las negras con puntillo al no dejar que se pierda el pulso constante del 6/8 en este pasaje. *La-re* del compás 32 logran que en el compás 33 la pieza retome la impronta de corcheas.

Figura 42: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 31-34*



En los compases 39-40, finalmente las negras con puntillo se plasman sin indicios de armonía de corcheas. En el compás 40 el *do#* de corchea desaparece casi transformándose en un silencio en el primer tiempo creándose otra ruptura brusca.

Figura 43: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.C. 39-40



Estas rupturas, en tiempo rápido expresadas con silencios del primer tiempo incluso pueden llegar a producir la sensación de mayor apremio en el ritmo. Por lo que las desapariciones de las alturas del primer tiempo trascienden como pulso más fuerte aun que si se escuchase la primera nota considerándose al silencio como un golpe de contundente presencia para intensificar la métrica.

En la *Canción*, no se presentan rupturas en esta implementación de la serie, sino que la ruptura ilusoria estaría dada por la direccionalidad de retrogradación de la misma, que en este caso lleva al oyente a percibir una separación que no está marcada pero que permite escuchar algo inconexo y cortado.

Fraseología

La estructura fraseológica del **Preludio** es discursiva; las frases traspasan los límites de la serie y la serie atraviesa las frases; es un discurso continuo de ideas de gran variedad en lo formal. Cada aparición de la serie no es equivalente a cada frase o viceversa.

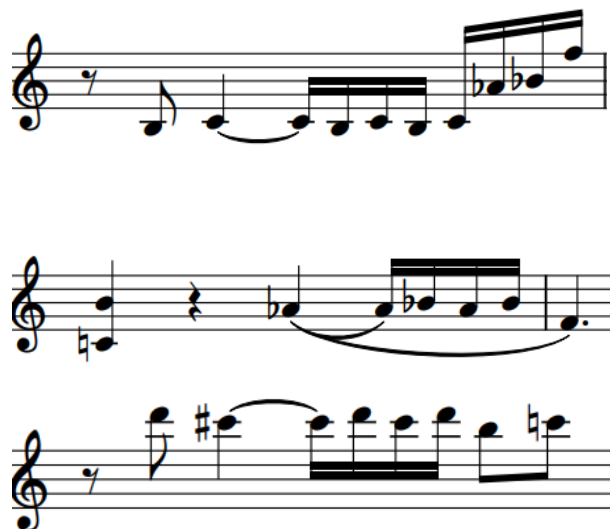
La primera frase termina en el segundo tiempo del cuarto compás, sin embargo, este *mi* forma parte de una anacrusa muy marcada hacia el tercer tiempo del compás donde comienza la serie nuevamente, en una especie de elisión.

Figura 44: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1-6*



Algunos episodios rítmicos y de dobles cuerdas semejan una fuga, en el medio de las frases de gran profundidad romántica. Se genera una idea infinita solo interrumpida por motivos rítmicos que quiebran la línea del desarrollo de la serie. Todos los finales de frase son anacrúsicos a la nueva exposición de la serie.

Figura 45: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 3-7-10. Voces de una fuga en registro grave, medio y agudo.*



La quinta exposición empieza en un sencillo cuarto tiempo para culminar en un falso

La quinta exposición empieza en un sencillo cuarto tiempo para culminar en un falso comienzo que es nuevamente el final de la serie con la rítmica característica del comienzo de la obra.

Figura 49: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 11-14



El compás 16 es clave ya que abre un espacio de disonancias y ritmos cuyo clímax está en el compás 20, terminando en el 21. El fragmento que se desarrolla entre los compases 16 y 21, es una especie de mosaico donde se expone una secuencia rítmica que juega con figuraciones rápidas y glissandos ascendentes intercalados.

Figura 50: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c.16-20



El compás 21 es un final de frase que da la idea de suspensión y es la primera vez que la última nota de la serie está bajo la indefinición de un calderón. En el 22 realiza un escorzo de la última frase de la pieza. Vuelve a tomar *fa#* en el comienzo de la frase final ostentando una resolución o dando la comprensibilidad de resolución a este intervalo de 2da mayor, para después dar una prolongación de blanca como final de la obra. La serie puede resumirse en *fa#-fa-mi*.

Figura 51: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio*, C.c. 21-24



En la **Danza** no se encuentran frases más que la marcada por la reminiscencia tonal y en la **Canción** las exposiciones de la serie se escuchan truncas quitando toda unidad a la pieza que solo se sostiene con los topoi. Se percibe la frase de la escala de *Mi menor* que dura cuatro compases rompiendo todo el carácter entrecortado de la obra.

Figura 52: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 24-30



Figura 53: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 31-37



Articulación

El **Preludio** está articulado por los silencios y los cambios de figuración, entre otros; se muestra una absoluta libertad en el tratamiento de la articulación, también una continuidad, a pesar de evocar una frase *cantabile* o rítmica.

Figura 54: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 3-5



Figura 55: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c.1-3



En la **Canción**, la articulación está implícita en cada representación de la serie cada dos compases, pero en un plano donde no hay una diferencia registral notable.

Figura 56: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1-2



Forma

La obra muestra un diseño tripartito: lento-vivace-lento que remite al modelo de distribución temporal de una sonata barroca. Esta disposición esboza un planteo de la Idea musical como unidad que engloba a las tres piezas.

La forma **Preludio** se remonta a los laudistas italianos en el siglo XV y es la presentación, a través de improvisaciones, de imbricadas ornamentaciones. En Gianneo, el **Preludio** semeja una cadencia de concierto. Con este rasgo tonal de sonidos en improvisación, el compositor trasciende la pieza ya que las imbricaciones de las distintas exposiciones de la serie determinan un movimiento donde resuena una melodía.

La serie unifica la obra porque es siempre la misma a través de la idea de variación continua que describe Schoenberg sobre la música de Brahms. En el **Preludio** se producen cambios de una exposición a otra de la serie a nivel motivico, rítmico y de registro.

Figura 57: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.1



La forma es una variación continua de la serie que desconcierta la unidad de la obra pero que al mismo tiempo le da centricidad y no tonalidad. Las alturas son atraídas unas a otras a partir de su inmediatez y este desorden de sonidos crea determinados espacios a través de las distintas combinaciones, entre lo melódico y lo armónico y la constante transformación de la obra.

Figura 58: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.6



En la **Danza**, un motivo del primer compás, es el que crea este ritmo continuo que funciona como constructor de una idea y determina una forma de unidad rítmica con variaciones de alturas desplegadas a través de movimientos intrínsecos. Ritmo incisivo y melodía con armonía en el bajo son las articulaciones que muestra la pieza en un *cantabile* dentro de este *ostinato* de corcheas.

Figura 59: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.1



En la **Canción**, se distingue una forma inversa que a través de las exposiciones de la serie cada dos compases, crea una repetición motivica de la fórmula figurativa y establece una forma sin estructura, solo ostentando la serie retrogradadas.

Figura 60: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 1-4



Figura 61: Forma de la obra “Tres piezas para violín solo” de Luis Gianneo

FORMA TRIPARTITA		
PRELUDIO	DANZA	CANCIÓN
serie original	serie original y transpuesta	serie retrogradada

Capítulo 3: Reminiscencias tonales

Entre los rasgos más curiosos de la composición, se pueden mencionar las numerosas instancias donde la implementación serial da pie a efímeras reminiscencias tonales que, al aparecer en un entorno absolutamente atonal, no producen función de ningún tipo; solo es reconocible su sustancia.

Las reminiscencias tonales son instancias musicales que evocan elementos del lenguaje tonal dentro de un contexto post-tonal. Son objetos tonales emancipados de su entorno y su aparición en un contexto ajeno, los hace muy marcados, suscitando una imagen sonora que rememora estos anclajes de tonalidad y develan la personalidad musical del compositor: un creador tonal dentro de la post-tonalidad. En 1960 viaja a Europa y allí entra en contacto con compositores como Dallapiccola.

Si bien aparecen doce notas con las que el compositor produce variaciones rítmicas e intrínsecas, se toma la idea de Schoenberg sobre forma e idea musical y se concibe la obra como una unidad, sin separar estos dos conceptos.

Preludio

Caso 1: Repetición de la diada *do#-re* con el bicolore *do-si* intercalado

Figura 8: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Preludio*, Cc. 6 y 7



Caso 2: Repetición motivica con disminución rítmica

Pedal de *re*

Figura 9: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Preludio*, Cc. 14 con anacrusa



Caso 3: Triada desplegada y relación de quinta justa

Figura 10: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Preludio*, Cc. 16 y 17



Caso 4: Ritmo tonal, motivica y *Pitch interval*

Figura 11: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Preludio*, Cc. 18 y 19



Danza

Caso 1: Escala de *Mi menor antigua*

Figura 12: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Danza*, Cc. 24-28



Caso 4: Tríada desplegada de *Do# menor* y *La Mayor*

Figura 15: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Danza*, Cc. 72-75



Caso 2: Escritura a dos voces. Concepto de Dominante-Tónica

Figura 13: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Danza*, Cc. 31-36



Caso 3: Tríada desplegada de *Fa# menor* y *Do# menor*

Figura 14: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Danza*, Cc. 68-71



Caso 5: Diadas que repiten el bicode de *re-do#* y *do-si*. Relación Sensible-Tónica sugerida

Figura 16: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Danza*, Cc. 91



Canción

Caso 1: Tríada de *Fa menor* desplegada

Figura 17: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Canción*, Cc. 20-21



Caso 3: Tríada de *Fa# menor* y de *Lab Mayor*

Figura 19: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Canción*, Cc. 26-27



Caso 2: Escala de *Mi menor antigua*

Figura 18: Gianneo, Tres piezas para violín solo, *Canción*, Cc. 22-25



Ritmo tonal

El ritmo tonal es homogéneo y la métrica no cambia. En las piezas se encuentran acentos que caen en notas que hacen resonar un acorde, produciéndose una continuidad musical cuyos pilares son alturas que se resuelven en armonías tonales en sí mismas.

Las Tres piezas para violín solo como otro rasgo más de reminiscencia tonal general responden a un ritmo tonal principalmente porque no hay cambio en la métrica solo en las configuraciones.

Según Lester, siguiendo la tradición el ritmo es una organización de pulsos acentuados y no acentuados dentro de una variedad de niveles que son parte de una estructura jerárquica de una obra (Caplin, 2013).

Una altura en la música tonal recibe su significancia funcional desde su lugar en relación a una tónica predominante y a una relación de la armonía y la melodía **que** también predominan. También recibe parte de su significado rítmico por su ubicación en las tablas de medidas, golpes y sus subdivisiones (Caplin, 2013)

Esto quiere expresar que, en el ritmo tonal, todas las alturas están sujetas a la dominancia de una tónica e interactúan desde ahí partiendo de la premisa insoslayable de un centro tonal al cual responde. Se significación tiene sentido a partir de aquí, comparte una función en el todo y en su categoría da respuestas direccionadas hacia la predominancia de una tónica.

Por lo tanto, el ritmo tonal es la sumatoria de estas alturas ordenadas según su ubicación en una jerarquía funcional. No se rompe la estructura y no se agrandan las coordenadas de las alturas, simplemente actúan en función de distintas atracciones y la agógica también impone sus acentuaciones que permiten el señalamiento de los elementos que intensifiquen algún valor de disolución para encaminarlo luego dentro de los parámetros funcionales.

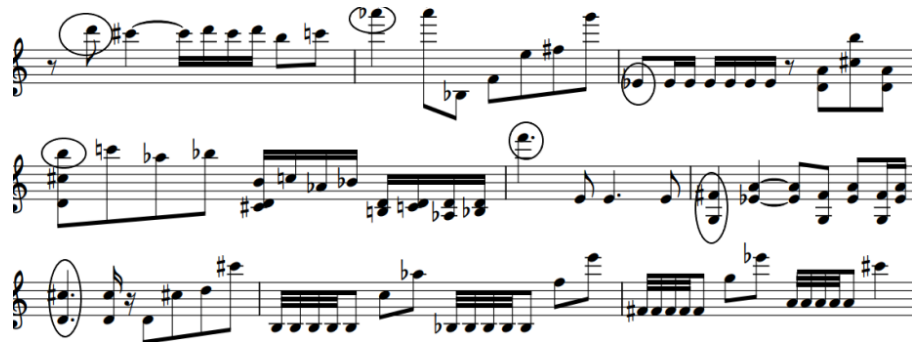
En sí, las alturas que configuran el ritmo tonal están inmersas en un sistema donde existe un centro de atracción y su intervención, según la figuración en la que funcionan, se configura a través de esta dupla que no se separa, ritmo y tonalidad.

También en el ritmo tonal existen una serie de compensaciones con respecto a las figuras y alturas ya que las mismas siempre deberán responder a una permanencia de la función tonal. Por lo que, si se detiene una obra en una función de dominante, subdominante o tónica matemáticamente deberá compensar para abordar la función siguiente por lo que son reglas extremadamente estrictas a las que responde la escritura y el ritmo tonal que es el encargado de la organización de la obra.

Es un sistema de relaciones que parece desenvolverse en libertad, pero no sucede así, cada movimiento responde a un ritmo tonal que se encarga de mantener la sensación constante de tonalidad en expansión y retracción.

La pieza destaca esta secuencia de resoluciones que imprimen un ritmo tonal muy marcado que responde en el comienzo del compás a un círculo de 5as para después desenvolverse en apenas motivos que pueden plantear el ritmo post-tonal.

Figura 62: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 10-18. Resoluciones en 5as



Los acentos son, espaciados en la primera pieza y en la segunda, modifican el ritmo tonal porque se presentan en el tiempo débil del ritmo. En la tercera pieza el acento está regido por un contrapunto gracias a la superposición de los hexacordios que describen motivos que permiten la expresividad puntual rompiendo la continuidad musical y creando dos niveles sonoros de diferentes acentuaciones.

La estructura métrica muestra células que se repiten en toda la obra generando una linealidad que se refuerza por el uso de los ritmos tradicionales. Este discurso percusivo local en la *Danza* permite un movimiento del ritmo tonal que se alarga en la pieza uno y se intensifica en la tercera. Todo lo que sucede en materia de rítmica permite dilucidar que lo tonal dentro de la métrica, prepara intrínsecamente un discurso del ritmo de gran variedad, ya que modifica la distribución de acentos, encuentra varios niveles y permite una continuidad en la música que ostenta reminiscencias tonales dentro del ritmo.

Existen funciones cadenciales y se llega a lugares de reposo; la serie se despliega en frases no dejando de asemejarse a la música tonal y el compositor hace una síntesis stravinskiana de alturas que generan colores similares a *Pájaro de fuego*, en la *Danza infernal de Kashei*.

Figura 63: Igor Stravinsky, Pájaro de fuego, Danza infernal de Kashei, C.c. 1-6



Ritmo post-tonal

Lejos de un centro, los hexacordios aparecen con sus variaciones características y cada nota en su primacía esboza un diseño que genera discursos expresivos. Sin tonalidad, bajo la ficticia rigurosidad de la serie, Gianneo desarrolla sus variaciones donde la intención melódica puede recaer en cualquiera de las alturas.

El ritmo post-tonal se remite a otro de los múltiples niveles que abarca la obra. La acentuación puede abrirse a otros campos sonoros como la emancipación de varios elementos que respondan a sí mismos sin buscar un acento expresivo absolutamente determinado en una frase.

Figura 64: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 6-7. Ritmo post-tonal. En el compás 7 la resolución al lab se ve truncada con el silencio en el segundo tiempo.



El bicordio do-si genera una suspensión por lo que debería si siguiese un ritmo tonal que responde a estas resoluciones continuar en el segundo tiempo, pero se resuelve en el tercero.

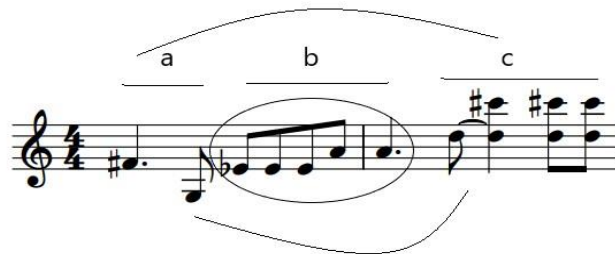
La reminiscencia que se puede encontrar en la fraseología post-tonal es la calidad en la expresión que desafía la métrica sin modificarla y permite elaborar en cada exposición de la serie una resolución expresiva.

La frase post-tonal

La frase post-tonal, según Hasty y Howland, está formada por más de una idea musical. Se pueden identificar las frases post-tonales a través de los cierres determinados por procesos de intensificación y resolución, donde las cadencias pasan a estar construidas por múltiples parámetros como la duración, el silencio, la centricidad, el nivel de actividad, la repetición de motivos y frases, el tempo, la dinámica, la textura y el color, y la articulación, que es el elemento central en el concepto de cadencia en la música post-tonal (Hasty & Howland, 2020)

Dos elementos fundamentales para determinar las frases son la prospectividad y la retrospectividad de las mismas. Se dan intrínsecamente y dependen de la predictibilidad del oyente, la cual requiere del mismo que prediga su continuación y agrupe retroactivamente las unidades.

Figura 65: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, Cc. 1 y 2



El semitono de *a* abre este hexacordio, que resuelve en *b* y siguiendo la secuencia de 4ª *la* y *re*, se destaca una 5ª *sol-re* donde la nota de llegada forma una 7ª mayor. El *fa#* del primer compás resuelve al *do#* del segundo compás, en *c*.

Reminiscencias interválticas generales

Las díadas remarcan las 2das m; la 7 mayor, la 5a justa y el tritono que manifiesta un eje insistente armónico-melódico, hace primar la relación de sensible resolviendo a tónica.

Aproximación analítica de los vestigios tonales

Preludio

La implementación de la serie muestra gestualidades melódicas románticas en su carácter y en el ritmo elegido para la melodía *cantabile*. Un semitono al comienzo y otro semitono como intervalo armónico al final sellan los dos hexacordios que constituyen la serie marcando el intervalo característico.

Un principio schoenberiano truncado es la repetición del semitono *si-do*. Con una variación en el ritmo, intenta ser un comienzo de trino, que empieza lento y hace cuatro notas como un adorno barroco. Se repiten segmentos melódicos.

Figura 66: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, Cc. 3-4



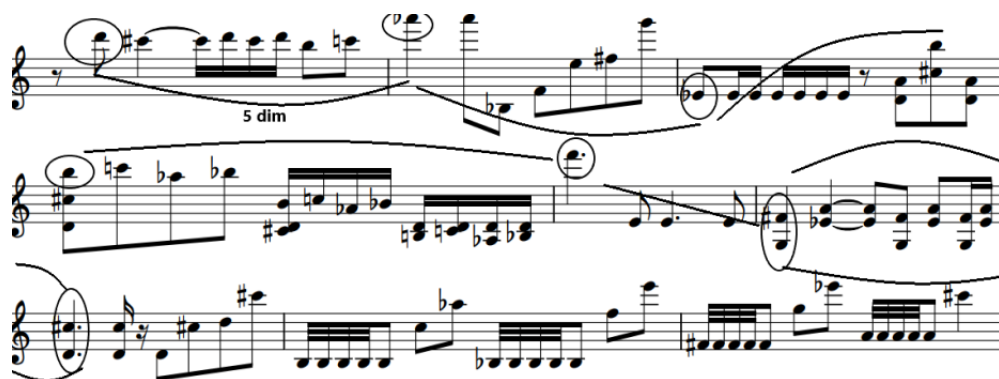
Las alturas *fa#-sol* y *do#-re* enmarcan el **Preludio**. Siempre en las nueve apariciones de la serie estos intervalos introducen a la resolución de 5a justa. Este vestigio tonal a través del ritmo que está determinado por estos dos intervalos del primer hexacordio, propone que la figuración refuerce la trascendencia de reposo.

Figura 67: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-3*



A partir del compás 10, la 5a justa de resolución tonal cambia, está marcada en el *do#-re* que resuelve en el *lab* agudo del compás 11. Este *lab* va a resolver en el *mi* que amplía la figuración y alcanza el valor de los dos primeros tiempos. El *mi* también llegará al reposo a través de un *si* que se repite como comienzo motivico en el compás 13, además de adelantarse con el *si* que tiene una función anacrúsica. Este *si* se resuelve al *fa* de la negra con puntillo del siguiente compás y luego la próxima resolución es el *do#*.

Figura 68: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza, C.c 10-18*



En el compás 20 vuelve el *lab* a marcar un reposo para resolver al *mí* y como corolario la última exposición de la serie vuelve a resolver en *mi* blanca con ligadura de prolongación de corchea.

Desde el primer compás se encuentra el intervalo de +7 entre *fa#-do#* y en el compás 6 se intercala otra distancia de +7 entre *sol-re*.

En el compás 9, el *mi* va a resolver en la altura *fa*; aparece la díada *do#-re* que luego resolverá en *fa#-sol* también intercalado entre la última nota del hexacordio 6-Z417. Continuamente este comienzo está mostrando estos intervalos de +7, lo que permite confirmar que en esta pieza no solo hay reminiscencias tonales aisladas, sino que el conflicto planteado a través de las mismas en el **Preludio** se perpetúa en la **Danza** con constantes resoluciones por acentos en los tiempos fuertes o desde el segundo tiempo que también resuelve a una distancia de 5a. En los compases 13, 14, 15 y 16 se marca nuevamente *fa# - do#* que va a detenerse en la díada *do#-re* como ostinato con algunas intercalaciones de *fa#-sol*.

Figura 73: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 13-20



El ritmo frenético y constante de la pieza y de los primeros compases, acompañado de un salto entre *fa#* y *sol*, uno en registro medio y otro agudo empieza a elaborar el conflicto de la resolución de la sensible. Este *ostinato* de ocho compases se resuelve cuando se escucha el segundo hexacordio.

Figura 74: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 21-23



Después del *ostinato do#-re* que resuelve al segundo hexacordio, se escucha un *Mi menor antiguo*, como una especie de modulación a la relativa de *Sol M.*

Figura 75: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 24-30



En los compases 31, 32, 33 y 34 aparece otra reminiscencia que refuerza un paralelismo entre *fa#-sol* y la armonía *re-la* y *re-sol*. El *re* del compás 32 actúa como retardo del *do#* volviéndose a sugerir la poderosa distancia de +7. En el compás 35 se superpone el segundo hexacordio, y hay un eco de la distancia de +7 *re-sol* que sigue resonando independiente a pesar de la presentación del segundo hexacordio.

Figura 76: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 31-37



En el levare del compás 37 al segundo tiempo del compás 39 se vuelve a marcar la distancia de +7 y se despliega el segundo hexacordio unos compases. Se inicia en el compás 46 una transposición que termina cuando retoma el tema motivico en el compás 59.

Figura 77: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 46-58



Desde el compás 63 al compás 67, vuelve a darse el *ostinato* de la díada *do#-re*

Figura 78: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c- 63-67



A partir del compás 68 aparece una secuencia rítmica de cuatro compases que se repite en la resolución a la 5a en los siguientes cuatro compases.

Figura 79: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 68-71



Desde el compás 76 al compás 84 vuelve por tercera vez la secuencia de las relaciones de 5a. También en el 84 con el *mi* se inicia otra relación de 5a que resolverá en el siguiente compás.

Figura 80: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 75-86



Canción

Se presenta un contrapunto entre ambos hexacordios que están retrogradados hasta la reminiscencia de *Fa menor* desplegado en el compás 20. En el compás 4 se presenta el topos del triste que dura tres compases.

Figura 81: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Canción*, C.c. 4-6



En el mismo compás se repite la altura en la que se iniciará la presentación de un *Rem* que luego se transformará en *Re mayor* en el compás 19.

Figura 82: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Canción*, C.c. 12-18



Aparece *Mi menor antigua* en el compás 22 y en los compases 26 y 27 se encuentra una miniatura más condensada que en el **Preludio** de la obra, donde se resumen los dos hexacordios.

Figura 83: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 22-25



Figura 84: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 25-26



Vuelve a presentarse la serie retrogradada y termina en un *Sol M* que viene resonando desde los cuatro últimos compases.

Figura 85: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.27-28



Figura 86: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.29-32



Reminiscencias-casos

Preludio

Caso 1: Repetición de la díada *do#-re* con el bicorde *do-si* intercalado

Figura 87: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, Cc. 6 y 7



Se repite la díada *do#-re* y se rompe el orden de la serie al intercalar una sola nota del hexacordio 6-Z417. Esta repetición instala una sensación de dominante que se intensifica.

Caso 2: Repetición motívica con disminución rítmica

Pedal de *re*

Figura 88: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, Cc. 14 con anacrusa



En la anacrusa y en el compás 14 coexisten dos elementos: 1) la díada *do#-re* y 2) el motivo de cuatro sonidos *si-do-lab-sib*. El *Pitch Class Set* (0124) se repite en distintas alturas, pudiendo determinar también que encontramos en este compás cuatro *Pitch Class*: 0, 1, 2 y 4.

La elaboración de este material es eminentemente tonal ya que presenta dos recursos típicos de ese lenguaje: la repetición de un motivo una octava más abajo y la disminución rítmica en el tercer y cuarto tiempo.

Este compás exhibe dos segmentos de la parte central de la serie. El *do#-re* que son las dos notas finales del primer hexacordio y el *si-do-lab-sib* que son las primeras cuatro del segundo. Otro elemento explícitamente tonal es la repetición de la altura *re*, a modo de pedal. Se presentan dos *Pitch Class Set*: *si-do-lab-sib*: 4-2 y *do-re-do#-si-lab-sib*: 6-2

La díada *do#-re* destaca como un palíndromo que funciona remarcando en sí misma un vestigio tonal de la sensible que va a la tónica. Se repite durante todo el compás 14, prefigurando una resolución en el cuarto tiempo de la altura *do#* a un *re*.

Se habla de palíndromo porque en el comienzo del compás el *do#* está en la voz más alta de la díada y en el tercer tiempo ya aparece como bajo, creando un efecto de variancia en la octava.

Caso 3: Tríada desplegada y relación de quinta justa

Figura 89: Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio, Cc. 16 y 17*



Entre los compases 16 y 17 se despliega el acorde de *Fa# menor* y la relación de 5a justa en la voz inferior *sol-re*. Tanto las alturas *sol* como *fa#* se trasponen a *re* y a *do#* en relación de 5a en el compás siguiente. Este *Pitch Class* da lugar a una explicación tonal entre las dos díadas consideradas como sensibles cuya resolución es la tónica: *fa#* a *sol* y *do#* a *re*.

En estos dos compases la propiedad de la combinatoriedad permite diferentes operaciones entre los *Pitch Class*. La relación de 5a que marca la tonalidad se ve reforzada por la sonoridad del *mib* y está presentada como 4ª.

Al mismo tiempo como 5a oculta descendente funciona a la manera de una bisagra entre los dos acordes de 7a que muestran las díadas tonales. Este acorde con *la* en la voz superior denota una diferencia con el tratamiento dado a los otros.

Teniendo en cuenta la aproximación analítica de Straus se puede mostrar que esta relación +7 es parte de la retórica tonal: esta transposición en los primeros tiempos de los dos compases demuestra una resolución lo que permite volver a considerar este caso como reminiscencia. Se despliega el tricordio (037) que contiene la tríada por lo que refuerza el discurso tonal dado por este tricordio y además por la transposición.

Caso 4: Ritmo tonal, motivica y *Pitch interval*

Figura 90: *Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, Cc. 18 y 19*



En los compases 18 y 19, el compositor insiste en establecer caleidoscópicos vestigios tonales. Dentro de estas alturas distribuidas al parecer en forma lineal se pueden reconocer distintas líneas que estructuran una forma *quasi* arquitectónica donde la medida será la relación de 5a.

Esta secuencia establece un ritmo tonal que juega con una figuración rápida y en registro más grave que la segunda parte del motivo, de dos corcheas, donde la segunda nota está en registro agudo. Es la primera vez en la pieza que el compositor crea una secuencia rítmica ordenada.

Se observa una transposición entre *si* del primer tiempo del primer compás y *fa#* del primer tiempo del segundo compás. También está transpuesto el *do* y el *lab* en simetría en el segundo tiempo del segundo compás. A partir de los cálculos que plantea la

Danza

Figura 91: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, Cc. 24-28



En otra voz aparece un contracanto *mi-mib-re* armonizando la escala de una forma eminentemente tonal. El unísono de *mii* que se abre en un tritono *mib-la* va a una sexta *re-si*. Esto se repite con otro intervalo disonante *mib-si* que opera como 5a aunque se abre a 7a.

98

de *ostinato*. Entre los compases 24 y 28 aparece la escala de *mi menor* yuxtapuesta a su repetición en el registro agudo.

El *Pitch Class Set* (013568) se presenta ascendente en contraposición con el (012) descendente que refuerza las alturas del primer hexacordio *mib-re*. Anticipan el *mib re* y *do#* de los compases 27 y 28.

El discurso tonal se da en mayor magnitud al extenderse durante tantos compases y presentar esta reminiscencia que directamente incursiona en un *Mi m*. Se produce un conflicto en toda la obra que durante esta escala sigue resolviéndose en vestigios tonales que rompen la retórica atonal. Siendo esta reminiscencia la más extensa.

Caso 2: Escritura a dos voces. Concepto de Dominante-Tónica

Figura 92: Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza, Cc. 31-36*



Las 5a justas *re-la* y *sol-re* permiten inferir la relación tónica-dominante. La melodía enfatiza el semitono de *re* y *do#* por medio de un acento en la negra con puntillo, lo que genera la sensación de una tónica yendo a una sensible.

A continuación, hay una repetición inmediata de lo mismo y al llegar al *si* agudo, en el registro grave, otra 5a justa sugiere un acorde de Sol Mayor.

Caso 3: Tríada desplegada de *Fa# menor* y *Do# menor*. Pedal de Sol

Figura 93: Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza, Cc. 68-71*



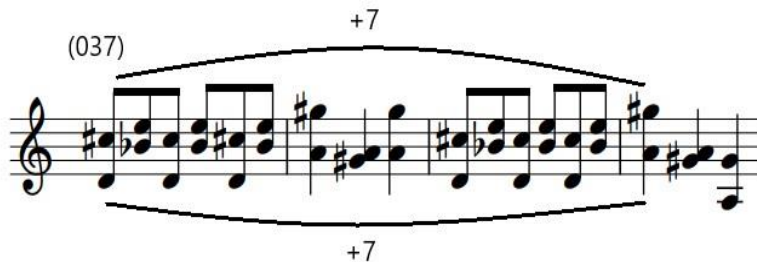
La tríada en *Fa# menor* se despliega claramente, trayendo a la obra la sonoridad de un *Fa# menor* con una 5a en la voz del bajo *sol-re* que después de un *ostinato* de *sol* va a un *re*. Ambas voces intercalan ritmos de seis corcheas y tres negras. Al sostener durante tres tiempos la sonoridad en el segundo compás del ejemplo y en el cuarto crea además un ritmo tonal ya que resuelve a *Do#* y a *Re*.

El tricordio (037) se despliega, las primeras alturas *fa#* y *la* se mantienen durante tres compases y resuelven en el cuarto en una transposición a distancia de 5a. Se presenta el primer hexacordio de la serie. Se repite la retórica que lleva a lo tonal, cobrando importancia la distancia *fa#-sol*, repitiéndose incisivamente en el segundo compás, adelantando el topos de triste que aparecerá completo en la tercera pieza: la **Canción**.

Además, la intercalación de los dos *Pitch Class* marcan el sonido grave del taco y el agudo de la punta, en el zapateo del malambo. Al presentarse este tópico, las alturas pasan a imitar los sonidos percusivos en la coreografía del bailarín.

Caso 4: Tríada desplegada de *Do# menor* y *La Mayor*

Figura 94: *Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, Cc. 72-75*



Se despliega el acorde de *Do# menor* más directo que en la secuencia anterior. A través de la transposición a la quinta se produce la sensación de Dominante-Tónica de *sol* a *re*. De igual forma que en el Caso 2, en la primera pieza hay una 5a oculta descendente entre *sib* y *mi* solo que aquí opera entre las dos 5as ascendentes *do#-sol#* y *re-la*. Cambia la 5a de la primera pieza y el vestigio tonal pasa a mostrar esta danza como si estuviese en dominante.

Caso 5: Díadas que repiten el bicode de *re-do#* y *do-si*. Relación Sensible-Tónica sugerida

Figura 95: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, Cc. 91



La diáda característica de la obra *re-do#* aparece en diferentes formas. Genera la reminiscencia tonal de una sensible con resolución sugerida a la tónica. También aparece la 5a oculta descendente *mib-la*, en contrapunto con el *re* de la segunda negra *re-la*, mostrando una 5a ascendente, así como el *mib-si* detalla una línea oblicua donde vuelve a aparecer la 5a justa destacando la arquitectura tonal en estas reminiscencias que a simple vista no serían tales.

Canción

Caso 1: Tríada de *Fa menor* desplegada

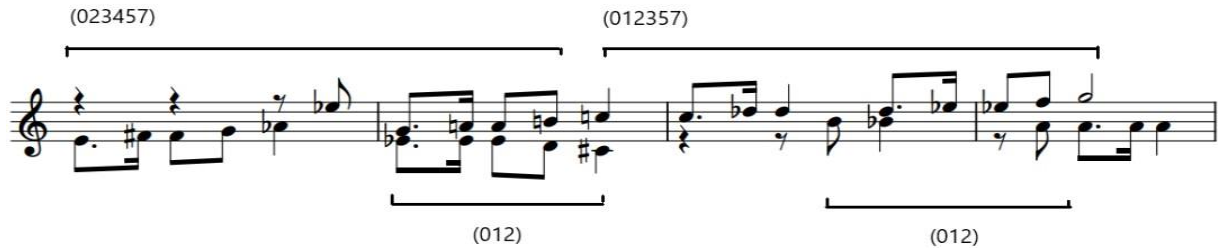
Figura 96: Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, Cc. 20-21



El *Fa menor* se despliega haciendo la diferencia con el *Fa#* de las dos primeras piezas. El arpeggio está tomado primero descendente *do-lab-fa* para en el siguiente compás presentarlo ascendente *fa-lab-do*, pero con registro descendente.

Caso 2: Escala de *Mi menor antigua*

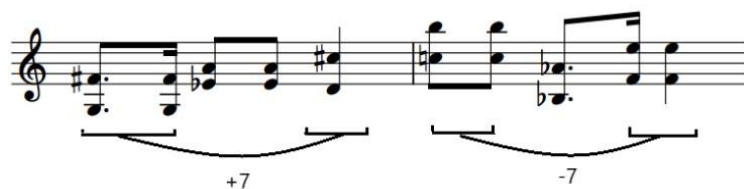
Figura 97: *Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, Cc. 22-25*



Como en el **Preludio** y la **Canción**, aparece la reminiscencia tonal de la escala de *Mi menor*. En esta tercera pieza se sostiene el topos del triste desplegándose durante cuatro compases. En una voz, la escala sube y en la otra voz desciende creando motivos cromáticos al descender.

Caso 3: Tríada de *Fa# menor* y de *Lab Mayor*

Figura 98: *Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, Cc. 26-27*



El *Fa# menor* desplegado y el *Lab M* son las últimas reminiscencias tonales que ostenta la obra y se manifiestan con una rítmica sencilla donde el acorde puede escucharse fácilmente.

Se estructura este vestigio tonal desde la recursividad interválica. Se encuentran distancias de +7 en todo nivel de la arquitectura de los dos compases. Una simetría, aunque

no perfecta rompe completamente el discurso atonal ya que los dos hexacordios en intervalos armónicos resumen la serie, además variando el topos de triste en el compás 27.

La relación +7 no solo está en los dos compases, sino internamente operando como una secuencia en la música atonal ya que hace lo mismo en otra altura. Los acordes 1 y 3; 4 y 6, son 7a mayores. Además, hay transposición de 5ª justa entre estos.

Reminiscencias Tonales como Conflictos de la Obra.

Elaboración y Resolución.

Volviendo a las ideas de Jack Boss

Ante una *idea musical* de proceso continuo y de variabilidad infinita se pueden encontrar distintas sumatorias de conflictos que llevarán a diferentes lugares en la interpretación

Preludio

Estas reminiscencias actúan como conflicto cuya resolución es dada por la forma en la insistencia de las díadas *do#-re* y *fa#-sol* plantea el conflicto. En la primera presentación de la serie, la figuración muestra el conflicto: *fa#* en una negra con puntillo y *sol* en corchea, negra-dos corcheas con la díada *re-do#* que actuará más adelante como dominante de la obra.

Figura 99: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1-2



Este primer hexacordio de gran fuerza y movimiento tonal es contrastado por otro hexacordio que resuelve estas primeras incursiones que conflictuarán la obra: una tónica *sol* que se esbozará en las tres piezas.

Después de este diálogo entre los hexacordios de carácter estridente el primero y de atmósfera calma, el segundo, se replicará el conflicto de la resonancia *fa#-sol* creando aún mayor caos a través de los cambios de alturas y figuraciones, hasta llegar a la repetición de la díada *do#-re* que interactúa con la díada *si-do* del segundo hexacordio.

A partir del silencio, retoma el compositor la serie desde el *lab* y da lugar a que el conflicto empiece a elaborarse en el primer hexacordio con la repetición de *fa#* que suena tres veces y resuelve en las notas centrales *mib-la*. A partir de una figuración rítmica da impulso y sensación de conclusión en el intervalo armónico seguido de un silencio.

Figura 100: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 7-9*



En el compás 10, la altura *do#*, en figuración de negra da estaticidad al final del hexacordio 6-Z43 y permite una elaboración del conflicto que se resuelve en el *lab* y refuerza a *re* como dominante.

Figura 101: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 6-7*



En el compás 9 empieza a desarrollarse un círculo de 5as con las primeras notas de cada compás a partir de este *lab*, por duración y por énfasis métrico.

El compás 11 resuelve a *mi* cuya figuración dará una sensación de prolongación durante dos tiempos, además de remarcar un final por disminución en el ritmo que termina con un silencio. También en este compás el arpeggio ascendente permite que las alturas en

el registro agudo pierdan fuerza, en una especie de suspensión, para caer en la relación de 5a.

Figura 102: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 12-14



En la anacrusa del compás 13, el diálogo entre los dos hexacordios aparece por medio de la superposición de *re-la* que se intercala con *do#-si*. Aquí el compositor permite que una de las alturas del hexacordio 6-Z417, el *si*, de un color a las tres alturas que terminan el hexacordio 6-Z43 para abordar en el compás 14 la rítmica motivica de repetición con grandes cambios de registro descendente que termina en un compás de *fa* y *mi*.

En los compases 15 y 16 se llega a una conclusión ya que la rítmica reafirma que va a resolver a *re*, dando cohesión a este lugar que es un fractal de la obra replicándose, solo que aquí se plantean el *sol* como tónica y *re* como dominante de manera contundente. Es una síntesis de la pieza que también aparece en la Danza y en la Canción.

Figura 103: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 15-16



En el compás 17 aparece una secuencia rítmica que plantea de nuevo un intento de volver al conflicto a través de las relaciones de 5a. En el compás 19 se trocan los hexacordios, cambian el orden de la serie definiendo un cambio en el carácter y plasmando una resolución forzada volviendo a exponer ambos en figuraciones iguales.

Figura 104: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 17-18



Se resuelve el trocado a través de un arpeggio de rango amplio y en el siguiente compás *lab-sib* conducen a *la fa-mi*. La serie vuelve a exponerse con gran intensidad en el registro agudo dando un carácter furioso al hexacordio 6-Z43 y va a apagarse el sonido en las alturas simples *quasi* armónicos que complementan las primeras notas.

Figura 105: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 19-20



Los sonidos del hexacordio 6-Z417, donde el *mi* final del Preludio *marca* una sonoridad de suspensión, anticipan la presencia de estos conflictos que aparecerán en las demás piezas. La primera pieza no resuelve, elabora el conflicto y se suspende en la altura final.

Las líneas musicales planteadas por la díada *fa#-sol* truncan intempestivamente el discurso en movimientos ascendentes y descendentes generando la multidireccionalidad. La sucesión de conflictos implica que los centros de la pieza estén desorganizados y busquen imbricarse en la *idea musical* de línea caótica, descubriéndose el todo en las partes. *Fa* y *mi* son tonos en reposo cuando van seguidos de silencios. Los multiniveles son infinitos.

Danza. Retórica del gesto performático

La segunda pieza del ciclo está caracterizada por el tópico de Malambo. Los ritmos característicos de esta danza se hacen presentes a través de toda su extensión. La figura 21 muestra algunos compases particularmente evocativos donde aparece la mudanza del bailarín.

Figura 106: Luis Gianneo, Tres Piezas para Violín Solo, *Danza*, Cc. 92-94



La primera sección de la pieza comienza con el hexacordio 6-Z43. Sin embargo, Gianneo altera las sucesivas presentaciones con un procedimiento de supresión de notas. En el compás 3 la primera nota del hexacordio *fa#* es suprimida y la repetición del motivo comienza con *sol* en su lugar.

El comienzo de la pieza insiste de forma obsesiva sobre dos parámetros, el ritmo de Malambo y el empleo de las alturas del primer hexacordio creando una atmósfera rigurosa y frenética que volverá a repetirse en la parte de la transposición y después, cuando vuelve al hexacordio original. El segundo hexacordio aparece en los dos últimos tiempos del compás 8.

Figura 107: Luis Gianneo, Tres Piezas para Violín Solo, *Danza*, Cc. 1-4



A partir del compás 31, nace otro conflicto que parte de una exposición del hexacordio 6-Z43 y un ritmo contrapuntístico con el bicode *re-la*, su repetición y luego con una relación +7 *re-sol*, una nueva reminiscencia tonal ante una melodía que intenta

una aumentación en el ritmo. Estos fractales de *re-la* que se replican son pequeñas partes de este ritmo incisivo del comienzo de la danza.

Figura 108: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 31-35



En el compás 59 retorna al hexacordio 6-Z43 donde la rítmica da una sensación de calma al utilizarse figuración de negra al final del compás.

Figura 109: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 13-16



Se inicia en el compás 68 una secuencia donde se escuchan *fa#-sol* y repite las mismas figuras, pero esta vez, sonando *do#-re*. El compás 89 retoma el hexacordio primero, responde el segundo y la danza termina en un *mi*, indicando que la obra sigue repitiendo la suspensión de la primera pieza.

Figura 110: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Danza*, C.c. 68-71



Figura 111: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 87-100



A partir del compás 95 la díada *mib-la* tiene preponderancia y se repite hasta resolver en una nueva suspensión de la obra antes de seguir con la canción.

Como expresa Eduard Klorman en su libro “Mozart 's Music of Friends”, la retórica tiene poco en común con la conversación ya que es un discurso preparado por un solo orador para causar un impacto en la audiencia (Klorman 2016, p. 23).

A diferencia del **Preludio**, se puede tomar esta cita para la Danza, pero no con el objetivo de impresionar a un oyente que también es parte de la agencia múltiple, sino que en esta pieza se encuentran ambas caras intercaladas: la del diálogo y la de la retórica del soliloquio.

Canción. Figura

El aire de triste inunda la canción ya que se encuentra esbozado en los primeros compases y plasmado en toda la obra salvo en los compases 9, 10, 13, 14 y 29.

La pieza comienza con una melodía donde hay un contrapunto a dos partes, que va imitando el giro motivico iniciado con las alturas *mi-fa*. Estas alturas plantean un conflicto en sí mismas por su repetición, produciendo una melodía que exalta el semitono y su fuerte carácter tensional al repetirse secuencialmente.

Figura 112: Luis Gianneo, Tres Piezas para Violín Solo, *Canción*, Cc.1-4



Una sensación de hosquedad se plasma cuando la altura *do#* en *ostinato*, no permite una resolución de la voz aguda al salir de la repetición del semitono. Ésto reafirma el conflicto insistente de la repetición de alturas. Asimismo, cuando el primer hexacordio retrogrado intenta resolver, esta insistencia en el semitono crea inestabilidad y el segundo hexacordio vuelve a marcar un conflicto entre las dos alturas, al establecer nuevamente el semitono.

Figura 113: Luis Gianneo, Tres Piezas para Violín Solo, *Canción*, Cc.1-6



Estas dos melodías presentan un discurso sinuoso casi melismático que va desplegando su uniformidad en el intervalo; al mismo tiempo que interfiere con la búsqueda del discurso monódico abre un abanico de timbres entre las alturas de ambos hexacordios.

Capítulo 6: De tópicos y de agencias musicales

Tópicos argentinos

Una aproximación a las *Tres piezas para violín solo* mediante la teoría tónica nos permite enmarcar dos de sus principales idiosincrasias. En primer lugar, las reminiscencias tonales entendidas como manifestaciones de la tonalidad como tópico (Johnson, 2017) y, en segundo lugar, los gestos, estilos, y ritmos folclóricos de la superficie musical que remiten a la red tónica de la música nacional argentina (Plesch 2014, 223).

Se escuchan los **ecos folklóricos** de la personalidad musical del compositor en algunos arrastres de saltos muy pronunciados. Con dos hexacordios la obra despegga del nacionalismo, siendo éste también una reminiscencia un tanto oscura, así como algunos motivos de matiz autóctono.

Lejos de un impresionismo, el neoclasicismo se presenta en toda su pureza con reminiscencias tonales y nacionalistas. Se encuentran también, voces de la herencia folklórica en la obra, con glissandos y ritmos argentinos.

Si bien es una obra dodecafónica, la misma contiene múltiples pasajes con gestos nacionalistas. Los títulos mismos (**Preludio**, **Danza**, **Canción**) pueden encontrar referencias a géneros y tópicos que son en principio ajenos a la estética serial. Incluso en cada pieza se encuentran referencias explícitas de tópicos del nacionalismo argentino como el ritmo tradicional del malambo norteco que se ve retratado en la **Danza**, los “*quejidos*” vocales característicos de la vidala que aparecen en el **Preludio**, y el aire de triste que afecta el estilo de la **Canción**.

En la obra se identifican las configuraciones características y las configuraciones textuales de las que habla Plesch en su artículo (Plesch, 1996, 61-62). La imitación del kenco en la voz del vidalero muestra la textualidad. En los tópicos de malambo y aire de triste se pueden identificar las configuraciones características que hacen referencia a la danza.

Además, la alegoría de la imitación del sonido del zapateo del bailarín en la **Danza** es otro color que se genera a partir de un gesto dancístico. Al reconocer estas configuraciones en la obra, asistimos a la mixtura de las mismas. De forma que aparecen como simples o combinadas permitiendo una gran riqueza tímbrica y de estilo que remarca lo auténticamente nacional en estas obras dodecafónicas de tinte étnico.

Preludio. Tópico de Baguala. Tópico de “quejido”. Tópico del llanto

En el **Preludio**, los glissandos e intervalos disjuntos semejan los “quejidos” típicos de la música norteña. Llamados kencos estos elementos característicos de la vidala identifican el llanto, el canto lloroso y quejumbroso por lo que el tópico de esta música se asemeja al *topos europeo* del *pianto* que enuncia lo mismo (Plesch, 2014, 220). También el semitono descendente de 2da menor donde la primera figura musical es de mayor duración que la segunda, puede relacionarse con el tópico del *lamento* de la música de Europa.

Luis Andrés Torres hace alusión a melodías adornadas con kencos que se cantan en los cerros norteños, en ellas se aplican anticipos, retardos y bordaduras siendo el falsete el más utilizado (Torres, 2009, p. 24).

Según Aretz, los kencos son adornos con efecto expresivo y también los define como cambios de registro en ciertas notas “escapadas y bordaduras” que pueden ser “glisados”, “ligados” o “arrastres” que pueden ir tanto hacia el grave como hacia el agudo, produciendo matices específicos siempre dentro del acorde perfecto como expresa la noción de Carlos Vega.

El kenco como recurso interpretativo con “falsetes, bordaduras, glisados y apoyaturas” está referido por Rubén Pérez Bugallo y Jorge Pitari en la baguala. Los kencos para Enrique Cámara forman parte de los “rasgos que definen el género” cuyo color resuena con la chirlera de la caja. La “ornamentación de la melodía” por medio de

glissandos, apoyaturas, quejidos es muy valorada por los cantores (Vilas, Latorre, Castelli, Zangroniz & Martínez, 2021).

Musicólogos relacionan el kenco con efectos sonoros y conceptos de una técnica vocal del campo. Según las investigadoras del artículo *Sinuosidades sonoras*, el concepto principal es el registro. Las mismas mencionan que Roberto Britos llama kenco a un “cambio brusco” y Cámara identifica como salto entre dos registros a este movimiento ondulado (Vilas et al, 2021).

Figura 114: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C. 1



En estos intervalos encontramos alegorías de los “quejidos” de las bagualeras y vidaleros. Los intervalos son amplios y se encuentran ascendentes y descendentes.

Figura 115: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 4-5



Para Plesch, la manera en la que estos elementos aparecen en las piezas está contenida en un inmenso abanico de posibilidades. En este caso, el kenco del primer compás suena como un “quejido”, y al mismo tiempo está evocando la voz del vidalero. Por otra parte, remite al tópico de vidala, aunque sea en esta pequeña alegoría. En los

compases 22 y 23 del **Preludio** se produce un descenso cromático de las notas del primer hexacordio indicando nuevamente este tópico de llanto.

Danza. Tópico de Malambo

Según Carlos Vega, en su libro *Las danzas populares argentinas* (1952) el malambo es un patrón métrico de seis unidades. Los elementos de la superficie musical, las células rítmicas responden a los tópicos de esta danza representando un gesto de ritmo continuo con la única variante del cambio en el acento agógico.

La métrica característica del malambo es el 6/8 y el 3/4 que suscita una hemiola representada por tres negras que alternan con las seis corcheas incisivas del ritmo. Desde el compás 67 hasta llegar al compás 75 se produce la alternancia de estas células rítmicas que imprimen este furor a la danza.

Figura 116: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 66-75



Siendo parte de una identidad argentina, los modismos nativos de los que habla Malena Kuss (1964, p. 177) se encuentran asimilados en estas piezas, destacando el malambo en su estructura rítmica y derivaciones sobre la misma ya que la serie se traspone desarrollando lo que Kuss llama el material secundario inmediato (Kuss, 1964, p. 177).

Las alturas en esta pieza asemejan los sonidos agudo y grave del golpe en el suelo, de la punta y del taco del bailarín al realizar las “mudanzas”. Este ritmo de seis corcheas por compás se mantiene en toda la danza, sin embargo, su acentuación va cambiando, reforzándose en los tiempos débiles.

También existen alegorías musicales varias que identifican las imágenes dancísticas del bailarín cuando interpreta estas figuras.

Canción. Tópico del Triste

En la tercera pieza, encontramos el tópico del triste, en ritmo ternario. El estilo *cantabile* de esta pieza recorre un aire argentino muy marcado, el del triste.

Como expresa Plesch en su artículo “*Una pena extraordinaria*”, el topos del triste involucra dos estilos de canciones tradicionales (Plesch, 2014, p.228). Al adaptar la autora la teoría tónica a la música argentina, abrió el camino a poder identificar estos topoi.

Figura 117: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c. 3-5



Las agencias múltiples. Perspectivas interpretativas

Preludio

Agencia orquestal y agencia del vidalero

En los compases 1 y 2, la serie se segmentó en tetracordios para diferenciar dos agencias: *fa#-sol-mib-la* sería la primera y la respuesta *re-do#*, la segunda. Las dos notas siguientes *si-do* son interrumpidas por *lab-sib-fa*, desplegadas cuatro voces a modo de cuarteto. La agencia que generan las primeras dos notas de la serie *fa#-sol* es la del vidalero que produce

el “quejido” descendente y que cierra con otro lamento producido por el *re-do#*. Las agencias se superponen: la del cuarteto y la del vidalero que también actúa como topos.

Figura 118: Luis Gianneo, *Tres piezas para violín solo, Preludio, C.c. 1-4*



La segmentación es muy libre según las distintas agencias lo requieran. El bicordio suscita la agencia del vidalero y esta superposición y aumento de agencias permite comprender la mixtura de los elementos que componen esta obra que se considera en una primera fase dodecafónica.

Danza

La agencia del solista elige sus diferentes ideas a partir de las del compositor, permite reflexionar en la ausencia de la agencia del oyente. La sensación errática cuando aparece en los pequeños entornos musicales antes de retomar el primer hexacordio muestra una agencia solista que se transforma en dúo.

Figura 119: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 1-12



A partir del compás 65 la pieza cuenta con una organización diferente: se presenta una agencia insospechada que funciona al mismo tiempo como topos: el bailarín de malambo; la figura musical junto con la rítmica y las alturas describen mudanzas de zapateo.

Figura 120: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 66-75



De la misma forma las notas actúan como topos de la percusión, formándose una mixtura de sonidos cortos percusivos que dibujan las imágenes sonoras del golpe, taco y punta y de otras figuras en la coreografía. Aparece también otra agencia nueva: el bombo, un instrumento de percusión típico.

Figura 121: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 64-66



Figura 122: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 66-67



La danza termina como un latigazo de rebenque transformándose en una música descriptiva, plena de alegorías que traen la agencia de alguien más, el gaucho.

Figura 123: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Danza, C.c. 98-100



Figura 124: Luis Gianneo, Tres piezas para violín solo, Canción, C.c.1-3



Se aplicó aquí el concepto de independencia agencial que menciona Klorman ya que las voces presentan un avanzado carácter solista aun en el más pequeño de los motivos (Klorman, 2016, p. 157). Lo que trasciende en una libertad ubicua de las mismas que permite que continúen varios compases después. Aparece la rivalidad entre las voces y roles, tanto que la reminiscencia más importante está en la voz del primer violín (Caso 4).

Capítulo 7: Conclusiones

Discurso compositivo de Luis Gianneo

Dentro de la música argentina, Luis Gianneo, plasmó una voz que truncó lo absoluto del dodecafonismo germano para exaltar su propia identidad compositiva, desde un matiz tonal descrito a través de forjadas reminiscencias de tonalidad con rasgos étnicos.

Los elementos combinados definieron el **discurso compositivo** del autor, remarcando su lenguaje atonal de marco dodecafónico, describiendo así la personalidad musical de Gianneo que utiliza la serie como generadora temática pudiendo encontrar en su obra gestos románticos dodecafónicos de un Berg, aforismos webernianos y ritmos neoclásicos de Stravinsky.

Serie gianneana y reminiscencias tonales

En su último período, Gianneo no abandonó el sello compositivo de lo tonal, a la hora de crear una obra dodecafónica. Abordó libremente esta composición en cuanto a los límites de la **serie** utilizada; los cuales están trascendidos por el principio schoenbergiano de la variación temática principalmente.

Las **reminiscencias tonales** destacan en particular a partir de dos ejes, que se determinaron aplicando las operaciones de la teoría de los *Pitch Class Set*: un eje armónico dado por el bicordio *re-do#* y un eje melódico que parte de la nota *mi* como nota característica de las combinaciones en las distintas segmentaciones de la serie.

Estos ejes atraviesan toda la obra y el intervalo *fa#-sol* ejerce una disonancia que rememora una resolución tonal. Es así que la obra discurre en un cambio de perspectiva de estos mismos conceptos extrapolados. La armonía se vuelve bicordial y vertical y la

melodía diverge desde lo horizontal a partir de un primer intervalo de 2da menor ya mencionado y otro intervalo de 2da menor pero descendente *fa-mi* que cierra la serie.

Se crean así los dos primeros grandes niveles, que son el núcleo de la reminiscencia tonal dentro de la post-tonalidad. Se despliegan los multiniveles dados por otros conceptos como interválica, espacio de los conjuntos musicales y movimientos armónico y melódico.

Esta obra revela una creación romántica neoclásica con rasgos autóctonos a través de un formato de serialismo cercano a Berg con apenas citas webernianas. En esta síntesis estilística, el dodecafonismo es la estructura, ya que la serie fue utilizada libremente y contradiciendo con absoluta libertad algunos paradigmas schoenberianos como la no repetición de notas, lo que determina el sello perfecto de la personalidad antagónica a lo dodecafónico de Gianneo.

Se reconocieron los vestigios de tonalidad desde una nueva perspectiva en el universo post-tonal de la obra. Éstos que de manera sutil aparecen en la composición, crean una comprensibilidad de claridad tonal absoluta cercana a cadencias, enlaces de acordes y la clara manifestación de un desarrollo. Se rompen algunos principios schoenberianos y la fraseología abarca momentos de articulación de un modo elíptico.

Esta obra revela una creación romántica neoclásica con rasgos autóctonos a través de un formato de serialismo cercano a Berg con apenas citas webernianas. La actual investigación determinó que los vestigios tonales como tríadas desplegadas, cadencias y relaciones de 5a justa, junto a elementos propios de la música tradicional como la armonía de tensión y resolución, continúan en esta composición abstracta de corte atonal, aunque transformados revelando la identidad compositiva del autor.

Amanecer del violín dodecafónico

Segunda composición en el repertorio violinístico dodecafónico argentino para violín solo; un violinismo característico responde a una composición escrita expertamente para el instrumento. Nace el dodecafonismo con rasgos estilísticos étnicos a través de los sonidos de un violín. Siendo las únicas tres piezas exponentes de un dodecafonismo étnico con énfasis en elementos autóctonos de rasgos tonales que se imbrican dentro de la trama atonal.

Para Gianneo no se desprende de su esencia musical, a pesar de manejar la técnica de las vanguardias y dominar el método compositivo serial: construye una obra de gran riqueza tonal y formato post-tonal.

Dodecafonismo étnico

Las “*Tres piezas para violín solo*” son el reflejo de un dodecafonismo tardío en la obra musical de Gianneo que se somete a la fuerza compositiva expresiva de un creador versátil generando un marco discursivo absoluto de raigambre tonal y de forma emancipada de los centros tonales. Lo que significa que dentro de la evolución formal existe en su obra un principio que responde a la tonalidad.

La riqueza de este trabajo además de ser vanguardista en utilizar la teoría de los *Pitch Class Set* en una obra atonal argentina, radica en que el hallazgo de un arte, que hasta el momento fue considerado dodecafónico, muestre su anclaje en elementos tonales y se ajuste rigurosamente a rasgos nacionalistas tradicionales y autóctonos.

Gianneo determinó su propio **dodecafonismo étnico** tonal presentado por una serie y sometiéndola a las formas de ***Preludio, Danza y Canción***, contrario a lo que Schoenberg sostenía sobre la liberación total formal y de los símbolos.

En las tres piezas de Gianneo se confrontan su naturaleza argentina autóctona con los tramados germanos de Schoenberg y las sutilezas neoclásicas de Stravinsky. A pesar de ello la voz del compositor subyace y revela su origen tonal en los tricordios o hexacordios de la serie.

Una idea musical se enmarca en sí misma y aun así también la necesidad de resolución se puede explorar en la obra, descubriéndose desde una melodía *cantabile* hasta un eco de matices autóctonos. Los hexacordios revelan ideas musicales antiguas que se desplegaron en la obra de otros compositores.

Perspectiva interpretativa

Desde la **perspectiva interpretativa**, la idea musical se debate entre las elaboraciones y resoluciones permitiendo en el momento de la interpretación la elección de los conflictos a resaltar. Lo cual es el punto de partida, no solo a infinitas interpretaciones sino a dejar de considerar las obras como etapas finales de creación, puestas en valor por un intérprete o teórico. La obra es un fenómeno de arte vivo, no solo esculpido por el artista, donde se unen tiempos y espacios sino procesos físicos en sí mismos en constante cambio. Además de la capacidad que tiene la obra de influir en la naturaleza inmediata de un oyente.

Teorías aplicadas y conclusión final

El abordaje de la obra a través de las distintas **teorías aplicadas** en esta investigación permite un análisis profundo de las piezas. Además de descubrir un dodecafonismo de gran originalidad en las mismas con énfasis en las reminiscencias tonales, este estudio afianza las raíces musicales argentinas despuntando un nuevo concepto a ser estudiado en mi próxima investigación: el **dodecafonismo étnico**.

Los rasgos autóctonos de las tres piezas dan certeza de esta **nueva perspectiva del dodecafonismo** que denomino étnico donde se concluye una mixtura de elementos entre la serie y los tópicos. Esta suerte de composición caleidoscópica descubre colores sonoros que producen nuevas formas.

Bibliografía

- AGAWU, V. K. (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Library of Congress cataloging- in- publication data
- ANTOKOLETZ, E. (1989) *The music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. University of California Press
- BALDUF ADAMS, S. (2008) *The Development of Alban Berg's Compositional Style: A Study of His Jugendlieder (1901-1908)*. Florida State's University Libraries
- BARTOK, B. (1938) *Témoignage sur Ravel*. Revue Musicale 19/8. Journal de las Américas
- BENITEZ, V. (2009) *Reconsidering Messiaen as serialist*. Journal Article. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41289708>
- BORETZ, B. y CONE, E.T. (2016) *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Princeton University Press
- BOSS, J. (2014) *Schoenberg's Twelve-tone Music. Symmetry and the Musical Idea*. Cambridge University Press
- BOSS, J. (2019) *Schoenberg's Atonal Music, Musical Idea, Basic Image, and Specters of Tonal Function*. Cambridge University Press
- CARTER, Elliot (2001) *Harmony Book*. Carl Fisher
- CETTA, P y DI LISCIA, P. (1991) *P.C. S. O. S. Lulu*. Revista de teorías y técnicas musicales
- CHERLIN, M. (2007) *Schoenberg's Musical Imagination (Music in the Twentieth Century)* Recuperado de www.cambridge.org/9780521851664
- COHEN, A. (2004) *Howard Hanson in Theory and Practice*. Greenwood Publishing Group, Inc
- CORRADO, O. (1997) "*Luis Gianneo - Juan Carlos Paz: acuerdos y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX*". Cuadernos de Música Iberoamericana N° 4

- CROSS, C. M. (2017) *Three Levels of "Ideas" in Schoenberg's Thought and Writing*. Current Musicology
- DE MARINIS, D. (2001) *Obra completa para piano de Luis Gianneo*. Revista Huellas No.1. Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/1347>
- FORTE, A. (1973) *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press
- GARCÍA, M. (2024) *Baguala, vidala y tonada*. Entrevista personal
- GARCÍA MUÑOZ, C. (1994) *Luis Gianneo (9-I-1897; 15-VIII-1968)* Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 13. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1229/1/luis-gianneo-carmen-garcia.pdf>
- HANSON, H. (1960) *Harmonic Materials in Modern Music*. Resources of the tempered scale. Appleton- Century-Crofts, Inc
- HASTY, C., & HOWLAND, R. (2020) *Mahler: A humanist perspective*. University of California Press
- HERNANDEZ, M (2020) *Life and Legacy of Luis Gianneo: A Comprehensive Study of His Compositions for Violin Dissertations*. 721. <https://digscholarship.unco.edu/dissertations/>
- JOHNSON, T (2017) *Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music*. Volume 23, Number 4, Society for Music Theory
- KLORMAN, E. (2016). *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*. Cambridge University Press
- KOSTKA, S y SANTA, M. (1989) *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. Routledge. Taylor and Francis Group
- KUSS, M. (1964). *Estudio sobre la música en el Norte de Argentina*. Losada
- LEIBOWITZ, R. (2013) *Schoenberg and His School*. Philosophical Library,
- LESTER, J. (1988) *The Rhythms of Tonal Music*. Journal of the American Musicological Society. Vol. 41. N°2. University of California Press
- LOYOLA, M.E. (2004) *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo (Tesis de Maestría)* Facultad de Artes y Diseño de la Universidad

- _____ (1996) *Renovación de la música en Argentina. El lenguaje neoclásico en las obras para piano de Luis Gianneo*. Editorial Losada Nacional de Cuyo. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/5609>
- MACDONALD, M. (2008) *Schoenberg (Master Musicians Series)*. Oxford University Press
- MCCRELESS P. (2002) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, 2002
- MCCRELESS, P. (2009) *Analysis and Performance: A Counterexample?* Dutch Journal of Music Theory 14, n.o. 1
- MCCRELESS, P. (2011) *The Pitch-Class Motive in Tonal Analysis: Some Critical Observations*. Res Musica
- MCKAY, N (2007) *On Topics Today*. ZGMTH 4/1–2, 159–183. <https://doi.org/10.31751/251>
- MEYER, L. (1991) *A Pride of Prejudices; Or, Delight in Diversity*
- MIRKA, D. (2014) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University Press
- PERLE, G. (1962) *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. University of California Press
- PICKENHAYN, J (1980) *Luis Gianneo*. Ediciones Culturales Argentinas
- PLATÓN (2007). *Menón*. En *Diálogos II* (trad. J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo). Barcelona: Gredos.
- PLESCH, M. (2014) "Una pena extraordinaria": tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino. *Acta Musicológica* 86 (29)
- QUINTEROS, D. (2022) *La Vidala de los Hombres Pájaros*. Entrevista personal
- _____ (2024) *Baguala y Vidala*. Entrevista personal
- RATNER, L.G. (1980) *Classic Music: Expression, Form and Style*. Recuperado de <https://archive.org/details/classicmusicexpr0000ratn/page/n5/mode/2up>
- RUMPH, S. (2011) *Mozart and Enlightenment Semiotics*. University of California Press.

———. 2014. “Topical Figurae: The Double Articulation of Topics.” In *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, 493–513. Oxford University Press

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

SCARABINO, G. (1999) *El grupo renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX*. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1217>

SCHOENBERG, A. (1967) *Fundamentals of Musical Composition*. Faber and Faber

SHAW, J y AUNER, J. (2010) *Schoenberg*. Cambridge University Press

STEIN, E. (1962) *Form and Performance*. Faber & Faber

STRAUS, J. (2016) *Introduction to the Post-Tonal Theory*. Pearson Education.Inc

STRAVINSKY, I y GRAU, E. (1977) *Poética musical*. Taurus

TORRES, L. A. (2009) *Vidala. La voz profunda de la tierra*. Editorial Sarquis

VILAS, P., Latorre, M. P., Castelli, G., Zangroniz, V., & Martínez, M. (2021). Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el Canto con Caja del noroeste argentino. *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular*, 3(2), 57-73. <https://doi.org/10.53689/cp.v3i2.129>VEGA, C. (1952) *Las danzas populares argentinas*. Instituto de Musicología

WHITEHEAD, P. (2015) *Stravinsky as scholar: early music and the American Works*. *Música em Contexto*, Brasília N°. 1 (2015): 117-156.

YÁÑEZ, P. (2011) *Elogio de la complejidad*. MundoClásico.com. Recuperado de <https://www.mundoclasico.com/articulo/15572/Milton-Babbitt-Elogio-de-la-complejidad>

Fuentes sonoras

GIANNEO, L. (2011) *Tres piezas para violín solo*. Alejandro Drago. En Obras para violín solo de compositores argentinos. Vol. 1. [CD]. Buenos aires. Sello Tradition

GIANNEO, L. (2021) *Tres piezas para violín solo*. Sebastian Masci. En Solo obligado. [Audio]. Buenos Aires. Edición propia.

Fuentes audiovisuales

AMIOT E. (conferencista), JOHNSON, T. (conferencista), JEDRZEJEWSKI, Fr. (conferencista). (2015). *Other Harmony, From Total Harmony to Combinatorial Harmony* (video). Francia. IRCAM.

GIANNEO, L. (compositor) J. Andrés Robuschi (violín). (2023). *Tres piezas para violín solo*. [video]. Chicago. Brennan Recital Hall of the Holtschneider Performance Center. Consultado en:

[Gianneo, L.: 3 Piezas para violín solo \(1963\) - J. Andrés Robuschi - YouTube](#)

GIANNEO, L. (compositor) Soledad Argañaraz (voz y coreografías), Nazareno Gaillardou (bombo), Ana Florencia Argañaraz (violín). (2024). *Gianneo norteco*. [video]. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=UWsp6mjmWTs>

GIANNEO, L. (compositor) Ana Florencia Argañaraz (violín). (2024). *Gianneo Ana Florencia Argañaraz*. [video]. Consultado en: <https://youtu.be/vw7uaayQbas>

Partituras

BERG, A. (1936). *Concierto para violín y orquesta*. Viena: Universal Edition. Recuperado de: [IMSLP03937-Berg, Alban - Violin Concerto Score.pdf](#)

GINASTERA, A. (1963). *Concierto op.30: para violín y orquesta*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.

PAZ, J. C. (1943). *Cuarta composición dodecafónica opus 37: para violín solo*. [score]. Montevideo: Cooperativa Interamericana de Compositores.

STRAVINSKY, I. (1910). *El Pájaro de Fuego* [Partitura]. Boosey & Hawkes.
Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/The_Firebird_\(ballet\),_K010_\(Stravinsky,_Igor\)](https://imslp.org/wiki/The_Firebird_(ballet),_K010_(Stravinsky,_Igor))

Anexos

1. GIANNEO, L. *Tres piezas para violín solo*. Versión digital. Ana Florencia Argañaraz
2. GIANNEO, L. *Tres piezas para violín solo*. Manuscrito inédito. Archivo de Música Académica Argentina, del Instituto de Investigación en Etnomusicología, DGEArt, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Cito en Bolívar 191, 4º piso, CABA

Tres piezas para violín solo

1. Preludio

Luis Giannone

$\text{♩} = 60$

5

8

12

15

18

21

Tres piezas para violín solo

2. Danza

$\text{♩} = 120$

7

13

18

23

29

36

44

50

The musical score is written for a solo violin in 3/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is indicated as 120 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 18, 23, 29, 36, 44, and 50 marked at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature remains one flat throughout the piece.



Tres piezas para violín solo

3. Cancion

Lento (♩ = 80)

The musical score for 'Cancion' is written for solo violin in 3/4 time. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 32 measures, organized into four systems of eight measures each. The first system (measures 1-8) begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second system (measures 9-16) continues the melodic line with some rests and ties. The third system (measures 17-24) features a more active passage with frequent sixteenth-note runs. The fourth system (measures 25-32) concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 30 are indicated at the start of their respective lines.

