

DANZAS DEL BALLE *ESTANCIA* OP. 8a

Alberto Ginastera

Un acercamiento a la obra

LEOPOLDO LÓPEZ GONZÁLEZ

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Magister en Música con
énfasis en Dirección de Orquesta

ASESOR: Mg. GUSTAVO ADOLFO YEPES

ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

UNIVERSIDAD EAFIT

2012

A la maestra Cecilia Espinosa.

Al maestro Alejandro Posada.

A mis padres y hermana.

A Liliana Franco García y su familia.

A mis amigos.

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Alejandro Posada, asesor del recital de grado.

Al maestro Gustavo Yepes, asesor de la monografía.

A la maestra Cecilia Espinosa.

Al maestro Víctor Agudelo.

A la Universidad EAFIT.

INTRODUCCIÓN

En la época en que fue compuesto el ballet *Estancia* Op. 8 (1941), la obra fue criticada por la minoritaria corriente europeísta. No obstante, el posterior estreno de la suite de danzas del ballet *Estancia* Op. 8a, hecho en Buenos Aires el 12 de mayo de 1943 por la orquesta estable del teatro Colón con Ferruccio Calusio en la dirección, fue altamente exitoso, lo que hizo ganar a Ginastera reconocimiento como voz nacionalista, con lo que alcanzó el valor de paradigma de la corriente nacionalista Argentina y afianzó su posición dentro de su país. Todo lo anterior condujo finalmente a que la obra hasta la actualidad, se consolidara como la creación sinfónica argentina más ejecutada, y a que figure entre las obras de Ginastera que más se llevan a los escenarios.

En las danzas del ballet *Estancia* confluyen elementos nacionalistas, música inspirada en el folklore de su país natal Argentina, que combina con técnicas vanguardistas del siglo XX, producto de su poder de asimilación de las diversas fuentes que alimentaron su estilo (Stravinsky, Kodaly, Copland y Bartok).

Todo el anterior contexto en que se desarrolló la obra, la hace de vital importancia para el repertorio orquestal universal y latinoamericano, lo que me ha impulsado a escribir la presente monografía en la que se expondrán y analizarán aspectos de vital importancia para una posterior y acertada interpretación de la obra en términos de dirección orquestal. En primer lugar, se expondrá una contextualización histórica y teórica general en torno al compositor y la obra, que tendrá en cuenta aspectos tan importantes como el estilo y escritura de Ginastera, el trasfondo, argumento y recepción popular de la obra. Posteriormente, se plantearán algunas consideraciones a partir del análisis de algunos movimientos de la suite, con lo que se propone construir y ofrecer una perspectiva clara y específica acerca de aspectos teórico – musicales de importancia para el oficio del director de orquesta como son la morfología, el análisis sistemático con base en grupos de compases, la orquestación y los elementos folclóricos presentes en la obra. De esta manera, se pretende crear un soporte analítico que sirva como acercamiento a su estilo musical o a los de otras de similar naturaleza, y que conlleve a posteriores ejecuciones interpretativas.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE FIGURAS	4
INTRODUCCIÓN	5
1. Alberto Ginastera	6
1.1 Biografía	6
1.1.1 Formación	6
1.1.2 Los años de expansión (1940-1945).....	7
1.1.3 La etapa de enriquecimiento técnico y expresivo.....	7
1.1.4 La etapa de madurez (1963-1970).....	11
1.1.5 Los años de Ginebra. Su muerte (1971 – 1983).....	14
1.2 Estilo y Escritura	16
2. Danzas del Ballet <i>Estancia</i> Op. 8a.....	19
2.1 Historia	19
2.2 Trasfondo.....	20
2.3 Argumento	22
2.4 Instrumentación.....	24
2.5 Movimientos	25
2.6 Recepción popular.....	27
2.7 El poema épico <i>Martín Fierro</i> de José Hernández.....	28
3. Consideraciones teóricas a partir del análisis de algunos movimientos.....	33
3.1 Morfología	33
3.1.1 Macroforma.....	33

3.1.2 Mesoforma	33
3.1.3 Microforma	35
3.2 Análisis sistemático en base a grupos de compases (sic)	36
3.3 Orquestación	38
3.3.1 Orquestación en el sentido de la forma.....	39
3.3.2 Orquestación en el sentido del carácter.....	40
3.3.2 Orquestación en el sentido de los timbres.....	41
3.3.3 Orquestación en el sentido de las dinámicas	41
3.4 La música folclórica argentina de origen <i>criollo</i>	42
3.4.1 Elementos folclóricos de la guitarra en la música de origen <i>criollo</i>	43
3.4.2 Elementos folclóricos de la danza en la música de origen <i>criollo</i>	50
4. CONCLUSIONES	56
BIBLIOGRAFÍA	59

TABLA DE FIGURAS

Fig. 1 Diagrama mesoformal de <i>Los trabajadores agrícolas</i>	34
Fig. 2 Diagrama mesoformal de <i>Danza del trigo</i>	34
Fig. 3 Diagrama mesoformal de <i>Los peones de hacienda</i>	34
Fig. 4 Diagrama mesoformal de <i>Danza final (Malambo)</i>	35
Fig. 5 Diagrama microformal de <i>Los trabajadores agrícolas</i>	36
Fig. 6 Análisis sistemático con base en grupos de compases de <i>Los trabajadores agrícolas</i>	38
Fig. 7 Danzas del ballet <i>Estancia, Los trabajadores agrícolas</i> , compases 39–42.....	47
Fig. 8 Danzas del ballet <i>Estancia, Los trabajadores agrícolas</i> , compases 61–66.....	48
Fig. 9 Danzas del ballet <i>Estancia, Danza del trigo</i> , compases 01–08.....	49
Fig. 10 Danzas del ballet <i>Estancia, Danza Final (Malambo)</i> , compases 116-119	53
Fig. 11 Danzas del ballet <i>Estancia, Los trabajadores agrícolas</i> , compases 01-03.....	54
Fig. 12 Danzas del ballet <i>Estancia, Los Peones de hacienda</i> , compases 17-28	55

1. Alberto Ginastera

1.1 Biografía ¹

1.1.1 Formación

“Las obras de arte no deben juzgarse con un criterio rígido sino con una medida estética. No debemos olvidar que las grandes obras giran alrededor de los grandes pecados”

Ginastera.

Alberto Evaristo Ginastera nació en Barracas, Buenos Aires (Argentina) el 11 de abril de 1916, nacido de un padre Catalán y una madre Italiana. Comenzó sus estudios en el Conservatorio Williams de esa ciudad, bajo la guía de Torcuato Rodríguez Castro, Cayetano Argenziani, Celestino Piaggio y José Gil. Compuso *Impresiones de la puna*, para flauta y cuerdas, posteriormente retirada del catálogo. En 1936 ingresó en el Conservatorio Nacional de Música y comenzó la creación de su ballet *Panambí*. Tuvo como profesores a Athos Palma, José Gil y José André. En 1938 presentó como trabajo de graduación *Salmo* (ya en el año anterior, el director de orquesta Juan José Castro daba a conocer en el Teatro Colón la suite *Panambí*, obra que Ginastera consideró el punto de partida de su carrera profesional). Tras haber compuesto *Danzas Argentinas para piano*, escribió *Dos Canciones* y los *Cantos del Tucumán*. Además fue distinguido con dos premios muy importantes: El Premio Comisión nacional de Bellas Artes y el Premio Nacional.

¹Tomado de: LOPEZ-CALO, Joser; CASARES RODICIO, Emilio; FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Barcelona, Soc. General de Autores y Editores, 1999.

1.1.2 Los años de expansión (1940-1945)

Esta época marca el comienzo de su carrera internacional, cuando la universidad de Montevideo lo invitó para asistir a un concierto dedicado a sus obras. En su incipiente producción, se registra el estreno en el Colón de su ballet *Panambí* en su versión escénica, el 12 de julio de 1940, con coreografía y dirección escénica de Margarita Wallmann, escenografía y trajes de Héctor Balsidúa y Juan José Castro al frente de la orquesta. De este mismo año datan sus *Tres piezas de malambo*, todas para piano. En 1941, Lincoln Kirsten le encargó el ballet *Estancia* para el ballet Caravan; además, fue nombrado profesor del Conservatorio Nacional de Música. Un estreno importante se produjo en 1942 cuando Fritz Busch dio a conocer la *Sinfonía porteña*, obra que la crítica local ubicó entre “las más atrayentes de muestra música sinfónica”. Pero la opinión no era compartida por el autor, por cuanto luego la excluyó de su catálogo. Directores que vivían por entonces en Buenos Aires, a causa de la segunda guerra mundial, como Busch, Kleiber o Wolff, dirigieron sus obras en Buenos Aires, Santiago de Chile o Montevideo. En 1942, ganó la beca Guggenheim para estudiar en Estados Unidos. A causa de la guerra prefirió postergar su viaje, pero ya significaba un principio de consagración en ese país, donde habría de ser situado tiempo después entre los diez mejores músicos vivos. En 1944, compuso los *Doce preludios americanos* para piano y la *Sinfonía elegiaca*, que tanto Santiago de Chile como Montevideo conocieron en 1950 dirigida por Erich Kleiber. Tiempo después, el autor la retiró del catálogo.

1.1.3 La etapa de enriquecimiento técnico y expresivo

En 1945 viajó a Estados Unidos con la beca Guggenheim que había obtenido. Una visita relativamente extensa en ese país en aquellos momentos debía de resultar sumamente importante

para un compositor argentino que hasta entonces había adoptado un nacionalismo heredado por sus maestros, aun cuando actualizado por una armonía politonal. Estados Unidos venía desempeñando desde el periodo de entreguerras, un papel importante en la historia de la música contemporánea. Frente a una Europa cargada de problemas y de inquietantes presagios, era la meta para muchos europeos, que hallaban allí prosperidad económica y seguridad política: Varese, Bloch, Prokófief, Rachmáninoff, Schoenberg, Krenek, Weil, Stravinski, Bartók, Martinú, Milhaud y Hindemith.

El contacto de Ginastera con la obra de estos compositores, pero también con la de los norteamericanos Sessions, Harris, Copland, Piston, Carter y Barber entre otros, significó sin dudas una apertura hacia nuevos planteamientos, lo cual se manifestó años después cuando abandonó el nacionalismo objetivo por un nacionalismo subjetivo.

Vivió con su familia principalmente en Nueva York. En 1946 visitó numerosas universidades y escuelas de música, entre ellas las de Columbia, Yale, Boston, Harvard, la Juilliard School y la Eastman School of Music. Asistió así mismo a los cursos del Berkshire Music Centre en Tanglewood, por invitación de Aaron Copland y la Conferencia de Educadores celebrada en Cleveland. Ese mismo año Kleiber presentó, con la orquesta de la NBC la suite de *Panambí*; además, la unión panamericana organizó un concierto dedicado a sus obras. Entretanto, compuso *Hieremias prophetas lamentationes* y la *Suite de danzas criollas* para piano, que dedicó a Rudolf Firkunsky. Al año siguiente, y tras asistir a un concierto con varias de sus obras en la League of Composers de Nueva York, regresó a Argentina donde escribió *Pampeana n° 1* para violín y piano, *Rondó sobre temas infantiles*, para piano, *Toccata, villancico y fuga* para órgano y la que fue su segunda obra estrictamente orquestal, sin vinculaciones con la escena, el tríptico *Ollantay*, dedicado a Kleiber. En este aspecto le había precedido la obertura para el “Fausto” criollo (1943) que destinó a Juan José Castro. En 1948 fundó en Buenos Aires, junto con otros colegas del país, la liga de compositores, sección Argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Fue elegido secretario general de esa sociedad y al mismo tiempo fundó en la provincia de Buenos Aires el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la ciudad de La Plata. De ese mismo año data la creación del *Cuarteto de cuerdas n° 1*, obra que obtuvo el premio de la asociación Wagneriana de Buenos Aires. En 1950 fue invitado a Chile para asistir a la ejecución de su Sinfonía Elegíaca que dirigió Kleiber, oportunidad en la que la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile lo designó miembro honorario y la Sociedad Chilena de Compositores lo nombró miembro correspondiente.

Viajo asimismo a Montevideo para la ejecución de la citada obra y escribió su *Pampeana n°2*, para violonchelo y piano. La Hessischen Rudfunk lo invitó en 1951 para asistir a la presentación de su primer cuarteto de cuerdas, elegido por el jurado internacional para integrar los programas del XXV Festival de la SIMC que tuvo lugar en Frankfurt. Arthur Honegger le propuso participar en las reuniones del Conseil International de la Musique (Unesco), en el curso de las cuales fue elegido miembro de ese consejo. Al año siguiente el instituto Carnegie y el Pennsylvania College for Women le encargó la que fue su primera *Sonata para piano*, luego de haber sido elegido por un jurado internacional con uno de los cincuenta compositores que más se han destacado en el mundo en la primera mitad del s. XX. Compuso la sonata en el curso de ese mismo año que le deparó dos situaciones opuestas. Por una parte, la mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires por *Toccata, Villancico y fuga*; por otra, la cesantía en su cargo de director del Conservatorio de Música de la Plata, motivada por su oposición al régimen peronista. La *Sonata* cumplió una rápida trayectoria internacional. En 1953 fue elegido por el jurado para el XXVII Festival de la SIMC en Oslo. Otra obra de ese mismo año las *Variaciones Concertantes* para orquesta, que estreno Ígor Markevitch en Buenos Aires, recibió la mención del Círculo de Críticos de Buenos Aires y de la revista musical *Polifonía*, con el añadido de que Markevitch las eligió para su curso de dirección orquestal en Salzburgo. De 1954 es una composición sinfónica que se ubica entre sus mejores trabajos: la *Pampeana n° 3*, encargo de la Orquesta de Luisville. En 1955 se conmueve el país con la caída del gobierno de Perón, lo cual motivo que Ginastera declinara la invitación cursada por la Universidad de Indiana, en Bloomington, para dictar la cátedra de composición.

Consideraba preciso permanecer en Argentina para colaborar en su recuperación. Para entonces, frente a las dificultades económicas sufridas en los tres últimos años, había firmado contratos con varias empresas comerciales a fin de componer música para el cine. El éxito de la *Pampeana n° 3* motivó un nuevo viaje, al haber sido elegido en 1956 por la SIMC para su XXX Festival en Estocolmo bajo la dirección de Hans Schmidt-Isserstedt. Visitó además la universidad de Uppsala, la Radio de Estocolmo, la Royal Academy y la BBC de Londres, así como el Centro de Investigaciones de la Música Concreta de la Radiodifusión Francesa.

Tras haber sido repuesto en su cargo directivo en el conservatorio de la Plata, prosiguió con sus actividades internacionales. El 1957 fue elegido jurado del Concurso Latinoamericano de Composición del Festival de Caracas, junto con Copland, Chávez, Domingo Santa Cruz y Juan Bautista Plaza. Antal Dorati presentó la tercera *Pampeana* en el teatro La Fenice durante la Bienal de Venecia, y Ginastera fue elegido académico de número de la Nacional de Bellas Artes. Las

variaciones concertantes fueron galardonadas con el Cinzano Bicentenario por ser consideradas “la mejor obra Argentina de los últimos 10 años” y con una mención de los críticos de Montevideo. Un año de intensa actividad en su vida fue 1958. La Fundación Elizabeth Sprague Coolidge le encargó la composición de su *Cuarteto de cuerda n° 2*, que se estrenó ese año en el Primer Festival Interamericano de Música de Washington, por el Julliard Quartet. Una invitación del departamento de Estados Unidos motivó su visita a las universidades de Berkeley, Los Ángeles, Bloomington y North Western y su asistencia a la Convención Nacional de Educadores Musicales. A su regreso, fue designado decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica, con el encargo especial de organizarla. Así es como creó un centro universitario de enseñanza de la composición y la musicología que promovió un cargo benéfico en la cultura musical del país. Para asistir al estreno europeo del *Segundo cuarteto*, elegido por la SIMC para XXXIII Festival, viajó a Roma y recorrió otras ciudades de Italia y de Francia (1959), antes de comenzar la composición de la *Cantata para América mágica*, comisionada por la Fundación Fromm. El 1960 en el New York City Ballet presentó *Tender Night*, con música de las *Variaciones concertantes* y coreografía de John Taras. Al año siguiente, recibió una comisión de la Fundación Koussevitsky para escribir lo que sería su *Primer concierto para piano y orquesta*, que se estrenó ese mismo año, junto con la *Cantata para América mágica*, con el curso de Segundo Festival Interamericano de Música de Washington. Asimismo, el Ballet Nacional Chileno presentó *Surazo*, con música de las *Variaciones concertantes* y coreografía de Patricio Bunster. En 1962 recibió una invitación de la Universidad de California en los Ángeles y del California Fund for Music para el estreno de la *Cantata para América mágica*.

Tras ser designado huésped de honor de la ciudad, se dirigió a Nueva York para asistir en el Carnegie Hall a la ejecución del *Primer concierto piano* por Joao Carlos Martins y Howard Mitchell con la Orquesta Nacional de Washington. Por su parte, la Cantata fue presentada en la Bienal de Venecia. Dos importantes comisiones recibió en ese mismo año. La Orquesta Filarmónica de Nueva York le encargó el *Concierto para violín y orquesta*, y el Teatro Colón de Buenos Aires le solicitó la composición de una ópera, su primera ópera, que es *Don Rodrigo*, con libreto de Alejandro Casona. Fue designado director del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella con la subvención de la Fundación Rockefeller. Su talento y su visión organizativa hicieron del CLAEM una empresa llamada a modificar el curso de la creación musical en Latinoamérica, por cuanto sus becarios jóvenes compositores llegados a Buenos Aires de los distintos países del continente por un lapso de dos años, tuvieron la

oportunidad de utilizar su lenguaje en el contacto con maestros del nivel del propio Ginastera, Messiaen, Dallapiccola, Malipiero, Copland, Nono, Maderna y Ussachevsky, entre otros. El laboratorio de música electrónica permitía asimismo iniciarse en el uso de los nuevos medios de concepción sonora.

1.1.4 La etapa de madurez (1963-1970)

A partir del encargo de *Don Rodrigo*, a la que siguieron *Bomarzo* y *Beatrix Cenci*, Ginastera se inició en una nueva dimensión, que influye en su producción puramente instrumental, como es el caso del *Segundo concierto para piano y orquesta*. En general todas las obras desde 1963 en adelante llevan la impronta del espíritu trágico de sus creaciones líricas. Antes de iniciar la composición de *Don Rodrigo*, en 1963, recibió un encargo del Mozarteum Argentino para escribir el *Quinteto para piano y cuerdas*, su destino al Quinteto Chigiano de Siena, que lo estrenó en la Bienal de Venecia. En Nueva York, asistió al estreno del *Concierto para violín* a cargo de Ruggiero Ricci y Leonard Bernstein. Al mismo tiempo firmó un contrato de exclusividad con la editorial Boosey & Hawkes y se incorporó a la American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP). En 1964 recibió un encargo de la fundación Elizabeth Sprague Coolidge para escribir la cantata *Bomarzo*, mientras el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid le encomendó la *Sinfonía Don Rodrigo*, realizada sobre la base de materiales de su ópera homónima, la cual se estrenó el 24 de julio de ese año en el Teatro Colón, dirigida por Bruno Bartoletti. En cuanto a la sinfonía, se interpretó en Madrid, en el curso del Primer Festival de Música de América y España. También se estrenó la Cantata Bomarzo en el Festival Coolidge de la Biblioteca del Congreso de Washington. Al año siguiente, asistió en Filadelfia al estreno mundial de su *Concierto para arpa y orquesta*, que protagonizó Nicanor Zabaleta con la Orquesta Sinfónica de Filadelfia dirigida por Eugene Ormandy. Fue invitado luego por el Institute of Contemporary Arts de Washington para pronunciar una conferencia titulada “Ensayo para una autobiografía”. Antes de partir, fue nombrado miembro de la American Academy of Arts and Sciences de Estados Unidos. Mientras tanto, se ejecutó la cantata *Bomarzo* en el XXXIX Festival de la SIMC en Madrid. Por su parte, el Instituto Nacional de

Cultura y Bellas Artes de Venezuela le encargó el *Concerto per corde* para el III Festival Interamericano de Música de Caracas. En noviembre de 1965, viajo con su familia a Europa, invitado por la Deutsche Akademischer Austauschdiens y la Ford Foundation, para vivir un tiempo en Berlín como compositor en residencia. En esta ciudad termino el *Concerto per corde* y asistió a la ejecución de su primer concierto para piano por la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Izler Solomon, con Hilde Somer como solista. En 1966 viajo a París invitado por el gobierno francés. Con el auspicio del Consejo Internacional de Música y de la editorial Boosey & Hawkes, se realizó un debate sobre su obra. En febrero se dirigió a Estados Unidos para supervisar los ensayos de su ópera *Don Rodrigo*, que se ofreció en 22 de ese mes en la función inaugural del New York City Opera. Además de estrenarse el *Concerto per corde*, en la ciudad de Caracas por la Orquesta de Filadelfia dirigida por su titular Eugene Ormandi, le llegan nuevos encargo de la Opera Society de Washington, de donde surgió *Bomarzo*, y del Darmouth College, a fin de componer un concierto para violonchelo y una nueva sonata para piano. Ya en Buenos Aires, al cumplir los 50 años, sus alumnos organizaron un concierto en el Teatro General San Martín con obras especialmente escritas y dedicadas a celebrarlo. Tras asistir en Estados Unidos a la reposición de *Don Rodrigo* y a la primera audición en ese país del *Concerto per corde*, presenció el 19 de mayo de 1967 el estreno de *Bomarzo* en el Lisner Auditorium de Washington. La obra debía representarse en el Teatro Colón poco después, en el mes de agosto, pero la municipalidad de la ciudad la excluyó del repertorio aduciendo razones de “moralidad”. El decreto del 18 de julio de 1967 aclara que en sus quince cuadros “se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación, acentuada por la puesta en escena, la masa coral, los decorados, la coreografía y todos los demás elementos concurrentes”. Y se rubrica con la categórica información de que “el argumento de la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual”. Al día siguiente, Ginastera opinó desde las columnas de un periódico de Buenos Aires: “Las obras de arte no deben juzgarse con un criterio rígido sino con una medida estética. No debemos olvidar que las grandes obras giran alrededor de los grandes pecados”. La trayectoria de la ópera naturalmente no se detuvo. El 27 de noviembre de 1970 *Bomarzo* se estrenó en Europa, en la Opera de Kiel, y pocos días después en Zurich, hasta que, desaparecida la nefasta política de paternalismo cultural en Argentina, se puso en el escenario del Colón en 1972. Pero desde la prohibición hasta el levantamiento de la medida, el compositor impidió la ejecución de sus obras de cámara, sinfónicas y escénicas en el Colón y en toda otra dependencia municipal. En 1968 viajó nuevamente a Estados Unidos, donde permaneció seis meses. En marzo fue designado miembro de la Academia de Artes y Letras de ese país. En esa misma ocasión, la Universidad de Yale le otorgó

el grado de doctor honoris causa. También recibió de la Washington Opera Society el encargo de componer una tercera ópera para la inauguración en 1971 del Kennedy Center. Anunció ya entonces

el tema de *Beatrix Cenci*. En marzo Meredith Davies al frente de la Orquesta Sinfónica de Vancouver estreno los *Estudios sinfónicos*, obra encomendada por esa ciudad. En junio, permaneció como profesor residente en Dartmouth College, donde se organizó un festival dedicado a sus obras, oportunidad en que se estreno su *Concierto para violonchelo y orquesta* y pronunció cuatro conferencias. En el curso de esa misma estancia asistió a la ejecución de su *Salmo CL* por la orquesta de Filadelfia y un coro de quinientas voces, dirigidos por Eugene Ormandi. En 1970 compuso la cantata *Milena* y realizó la transcripción de la Toccata de Zipoli.

1.1.5 Los años de Ginebra. Su muerte (1971 - 1983)

Su matrimonio con la violonchelista argentina Aurora Nátola, que residía desde hacía años en Ginebra, motivo el establecimiento del compositor en esa ciudad. Fueron años de mucho trabajo en los que surgieron nuevas obras inspiradas por nuevas inquietudes estéticas. Durante esos años, Ginastera volvió varias veces a Buenos Aires, donde se lo acogió triunfalmente. Viajó mucho, igualmente, a Estados Unidos y recorrió varias veces Europa, sea por su propia labor o para acompañar a su mujer, en plena actividad de conciertos.

A partir del estreno de *Beatrix Cenci* en la Opera House del Kennedy Center de Washington el 10 de septiembre de 1971, compuso 17 de las más de cincuenta obras que forman la totalidad de su producción, excluidas las que retiro de su catálogo. El 22 de marzo de 1973 se realizó la primera ejecución de *su segundo concierto para piano y orquesta* con Hilde Somer y la Indianapolis Symphony Orchestra dirigida por Izler Solomon, y el 16 de abril en Denver, colorado, se estreno la cantata *Milena*, que le había sido encargada por el Institute of International Education. La elaboración de su tercer cuarteto de cuerdas en 1973, al que añadió la voz de soprano, fue un encargo de la Dallas Public Library y la Dallas Chamber Music Society, su estreno tuvo lugar el 4 de febrero de 1974 en Dallas, con el Cuarteto Julliard y la soprano Benita Valente. A raíz de la evidente vinculación de este tercer cuarteto con el segundo de Arnold Schoenberg Op. 10, Ginastera declaro haberse sentido siempre fascinado por la imaginación del creador vienés al incluir la voz, no

como un solista con acompañamiento de cuerdas, sino como parte integrante de un devenir sonoro. “El encargo para escribir una obra de cámara –dijo– me brindaba la oportunidad de escribir una obra en ese estilo”. El 20 de marzo de 1975, en Filadelfia, se produjo un importante estreno, cuando la orquesta de esa ciudad y el Coro Mendelssohn, dirigidos por Robert Page, dieron a conocer *Turbae ad passionem gregorianam*, op. 43, resultado de un encargo de dicho coro para conmemorar el centenario de su fundación.

Ante la necesidad de abordar su trabajo, el músico recordaba haber escuchado las *Turbas* de Tomás Luís de Victoria y haber quedado impresionado por la maestría con que éste había llegado a combinar la monodía gregoriana con la compleja textura renacentista propia de su época, por lo que Ginastera realizó un trabajo análogo, donde el canto llano se da de la mano con el estilo del siglo XX. Paralelamente el estreno de *Turbae*, la Temple University de Filadelfia le otorgó el título honorario de doctor en música. Para el sexagésimo aniversario de su nacimiento, en 1976, radio Suiza preparó un programa especial en el que se difundieron *Bombarzo, el Concierto n° 1 para violonchelo y orquesta, con Aurora Nátola-Ginastera, Turbae* y una versión del *Concierto n° 1 para piano y orquesta*. Ese mismo año se ofreció la primera versión para orquesta de cuerdas *de Glosses*, en el curso del festival Casals, y el estreno de la *Sonata para guitarra*. El autor había pasado muchos años sin resolverse a escribir una obra para este instrumento, a pesar de que varios guitarristas trataron de interesarlo en ese sentido, pues pensaba no conocer suficientemente sus posibilidades. El exceso de trabajo y la cantidad de pedidos, siempre muy superiores a su disponibilidad de tiempo, fueron postergando esa deseada aproximación. Finalmente, por encargo del guitarrista brasileño Carlos Barbosa-Lima, surgió la obra, estrenada y editada en 1978. Otros trabajos, sumados a esa sonata, sugieren que su sensibilidad volvió a nutrirse con el espíritu de lo americano y argentino. Como si la lejanía hubiera acentuado aquellas sensaciones siempre presentes en su memoria, surgieron en 1973 esbozos de una *Puneña* para flauta sola, que quedó inconclusa; después, en 1975, comenzó la composición de la que sería su última obra de vastas proporciones, *Popol Vuh*, que él imaginaba como un amplio fresco sinfónico basado en la creación del mundo maya, de cuyas ocho partes terminó siete; y completó su *Puneña n° 2* para violonchelo solo, en homenaje a Paul Sacher, que Mstislav Rostropóvich estrenó en Zúrich el 2 de mayo de 1976. En 1977, mientras sigue su trabajo de composición, asistió en Corpus Christi (Texas) a un festival dedicado íntegramente a sus obras. Al año siguiente se efectuó la primera audición de la versión orquestal de *Glosses*, a cargo de Rostropóvich al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, y una semana más tarde, con los mismos intérpretes y Aurora Nátola-Ginastera como

solista, la de la nueva versión del *Concierto n° 1 para violonchelo*. En 1979 regresó a Buenos Aires y después asistió a varias sesiones dedicadas a sus obras en Estados Unidos, en particular en Atlanta, donde se efectuó una retrospectiva de su producción.

Asimismo el 13 de diciembre se realizó en el Alice Tully Hall de Nueva York de su *Sonata para violonchelo y piano*, que le había sido encargado por la Organización de Estados Americanos. Retornó a Buenos Aires en 1980 para el estreno de *Lubillum*, comisionada por el teatro Colón para conmemorar los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad y, por última vez, al año siguiente para la presentación del *Concierto n° 2 para violonchelo y orquesta*. Ese año recibió en Budapest el premio de la Unesco y asistió a numerosas audiciones de sus obras en Estados Unidos. En 1982, ya enfermo, compuso dos sonatas para piano. La n° 2 fue estrenada por Anthony Di Bonaventura en la Universidad Ann Arbor de Michigan el 29 de enero y la n° 3 por Barbara Nissman en el Alice Tully Hall de Nueva York el 19 de diciembre. En el año de su muerte, asistió a la primera audición europea de su segundo concierto para violonchelo, que tuvo lugar el 29 de abril en Madrid, con Aurora Nátola como solista y la Orquesta Nacional de España.

1.2 Estilo y Escritura²

Estudios tradicionales han dividido la producción de Ginastera en tres periodos estilísticos: En primer lugar, “Nacionalismo objetivo” (1934-47), en el cual él se refiere directamente al material folclórico argentino con medios tonales tradicionales; en segundo lugar, “Nacionalismo subjetivo” (1947-57), en el cual integró símbolos sublimados, forjando un original estilo Argentino; y, en tercer lugar, “Neo-Expresionismo” (1958-83), en el cual combina surrealismo mágico con dodecafonía y procedimientos artísticamente innovadores. Aunque Ginastera formuló esta periodización él mismo, también lo hizo a finales de 1960, excluyendo así un amplio cuerpo de trabajos posteriores de consideración. Si aceptamos este esquema sin revisión, su tercer periodo

² Tomado de: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, [Documento PDF], Macmillan Publishers, 2006.

debería abarcar al menos 30 trabajos compuestos sobre un periodo de 26 años. Lo que es más, un examen cuidadoso del repertorio revela que su estilo tardío está lejos de ser monolítico. Iniciando por *Puneña no. 2* (1976), Ginastera aplica complejas técnicas post-seriales para recrear el espíritu de las Américas como ilustración del patrimonio colectivo indígena. En tanto, es tanto razonable agregar un cuarto periodo, “Síntesis final” (1976-83) para dar cuenta de esta mezcla única de tradición e innovación.

El punto de partida para comprender el estilo temprano de Ginastera, al cual corresponde la presente obra, es el sistema de códigos musicales que los compositores Argentinos formularon a finales del siglo XIX para transmitir su identidad nacional. Algunas de las más características fórmulas asociadas con este sistema incluyen melodías basadas en escalas vernáculas, ritmos enraizados en estilizaciones de danzas Argentinas, textura imitativas de escritura idiomática para guitarra, voceos en tercetas modelados por la polifonía folclórica ibérica, y armonías derivadas de las relaciones bimodales. Antes de Ginastera, muchos compositores nacionalistas se concentraron en cultivar miniaturas íntimas basadas en géneros folclóricos argentinos, y continuaron con esta tradición en su más temprano repertorio, el cual es dominado por piezas para piano solo y canciones. Sus *Cinco Canciones Populares Argentinas* estilizaron los géneros de la *chacarera*, *triste*, *zamba*, *arrorró* y *gato*. Él abiertamente modeló este ciclo de canciones en los trabajos post-Románticos vocales de Carlos López Buchardo (1881-1948), a quien dedicó la colección *Cinco canciones argentinas al estilo popular* (1935) que son sugeridas por su título. Inclusive sin estos primeros trabajos, Ginastera excede las expectativas tradicionales en pasajes que emplean audaces yuxtaposiciones bimodales, progresiones paralelas no funcionales y armonías disonantes pandiatónicas.

En sus trabajos más tempranos, mostró una destacable habilidad para forjar nuevos símbolos expresivos de la identidad musical argentina. Así él extrajo su inspiración de la tradición *Gauchesca* que defendía al gaucho (vaquero) como un emblema nacional idealizado. Creó una imagen poderosa de esta figura, con un acorde derivado de la afinación inicial de las cuerdas de la guitarra gaucha. La sonoridad resultante, E-A-d-g-b-e', evoca una imagen sonora del instrumento, mientras personifica una segunda identidad folclórica como una forma reordenada de la escala pentatónica menor Argentina, E-G-A-B-D.

Un segundo símbolo potente que Ginastera construyó fue el *malambo*, un competitivo género coreográfico en el cual un gaucho afirma su fortaleza y virilidad desafiando a sus oponentes con pasos de baile cada vez más vigorosos. Pocas representaciones memorables del *malambo* existen en

la literatura musical, previas a los trabajos de Ginastera, y los modelos folclóricos argentinos originales fueron distinguidos más por su puesta coreográfica que por su interés musical. De todas formas, lo que más le interesó, fue la idea abstracta de la danza; y sus originales caracterizaciones de ella permanecerán entre sus duraderas contribuciones. En la representación del *malambo*, él asoció sus característicos movimientos de golpes de zapatos (conocidos como *zapateo*) con seis corcheas rápidas por compás, evocando una imagen del movimiento de pies del *gaucho*. Sobre este patrón, él superpuso ritmos de danza codificados de géneros tales como el *gato* y *zamba*, acelerando e intensificando este complejo rítmico con ostinatos percutivos Bartokianos.

Dos de sus tempranos trabajos para orquesta, *Estancia* y *Obertura para el Fausto' Criollo*, relatan el nacionalismo argentino a través de su referencia a las fuentes de literatura *gauchesca*. El ballet *Estancia* incorpora pasajes cantados y hablados del poema épico argentino *Martín Fierro* (1872). Evoca sentimientos profundamente nacionalistas combinando estos elocuentes versos con escenas de ballet que retratan los tiempos cambiantes del día en un rancho argentino. Abundantes estilizaciones de la música gaucha (incluyendo el acorde de guitarra y *malambo*) realzan la representación nacionalista de Ginastera, cuyo efecto es producido, menos por la integración de tales elementos que por su poder evocador y efecto comunicativo.

2. Danzas del Ballet *Estancia* Op. 8a

2.1 Historia³

1941 fue un año significativo para el compositor: fue nombrado profesor de composición en el Conservatorio Nacional, fue elegido profesor titular en el Liceo Militar General San Martín, y se casó con su antigua compañera de estudio *Mercedes Toro*. Fue en este año cuando le fue comisionado escribir un ballet incorporado en un acto y cinco escenas, que fuera basado y describiera la vida en los ranchos de Argentina. El trabajo resultante, *Estancia*, iba a ser realizado por el Ballet americano Caravan, una plataforma para jóvenes coreógrafos de América, cuyo objetivo era trasladar el ballet lejos de las tradiciones rusas (uno de los mayores éxitos de la compañía había sido el ballet de 1938, *Billy the kid*, con música de Copland). Dicho ballet le fue encargado por Lincoln Kirsten para el ballet Neoyorkino Caravan, el cual se propuso encargar la coreografía a George Balanchine, así como presentar el ballet en Nueva York con piezas nuevas de Francisco Mignone (Brasil) y Domingo Santa Cruz (Chile). Kirsten intentaba así expandir el éxito inicial que le habían procurado otras obras de esta naturaleza, como *Billy the kid*, en la que Aaron Copland había puesto como telón de fondo las praderas norteamericanas. Por su parte, Ginastera acababa de alcanzar un enorme éxito con su opus 1, *Panambí* (1936), la primera incursión oficial del compositor en la corriente nacionalista que por la época implicaba el estandarte ideológico - estético de la mayoría de los autores latinoamericanos (es preciso destacar que el compositor había entrado en el periodo estilístico llamado “Nacionalismo objetivo” para el momento en que escribió el ballet *Estancia*). Sin embargo, no fue sino hasta 1952, en el Teatro Colón de Argentina, cuando el ballet *Estancia* completo se llevaría a cabo, con coreografía de Michel Borowski y conjuntos de Dante Ortolani. La comisión anterior fue abandonada después de que el Ballet Caravan de pronto se disolviera súbitamente después de la gira de la compañía por Latinoamérica en 1941.

³ PALACIO, Julio. Ginastera: *Estancia* – Suite, Programa en conmemoración del bicentenario Argentino, Argentina, Mayo, 2010.

Ginastera compiló la suite de danzas en cuatro movimientos para salvar lo que pudo de la partitura, ya que el Ballet de Nueva York, Caravan, que había encargado la obra, se disolvió antes de que pudiera presentar el estreno.

2.2 Trasfondo⁴

Para muchos compositores latinoamericanos, el paisaje, visto desde un ojo realista, sublimado y hasta alucinado, parecía una imperiosa necesidad documental. Lo fue la selva para el brasileño Villa-Lobos, o la planicie para el mexicano Chávez, el lugar geográfico donde Ginastera instaló sus utopías fue la pampa, una región que observaba con los ojos idealizados del sujeto urbano, (“la belleza profunda y desnuda de la tierra”), precisamente el lugar que regía la economía nacional. *Estancia* se ambienta así en la ubérrima pampa argentina⁵.

La estancia argentina es una hacienda o cortijo dedicada a la cría de ganado, sobre todo en las verdes e inmensas llanuras de la Pampa, un paisaje que había marcado profundamente a Ginastera desde chiquillo: “Siempre que cruzaba la Pampa o vivía allí durante algún tiempo, mi espíritu se inundaba de impresiones cambiantes, ahora alegres, ahora melancólicas, unas rebosantes de Euforia, otras impregnadas de una paz profunda, todas ellas provocadas por esa inmensidad sin límites y por la transformación que cada día del mundo experimenta el campo ”.

Históricamente, la Pampa siempre había hecho parte de la economía de Buenos Aires en su mayor parte ganadera. Para cuando nació Ginastera, sin embargo, la vida de la ciudad se estaba adueñando de las rancias costumbres del campo, fenómeno simbolizado por el omnipresente clamor del tango argentino. El *modus vivendi* del famoso *gaucho* o vaquero argentino estaba amenazado. Se convirtió en un ser reprimido, se lo despojó de su casa, como un símbolo, hasta que tuvo que errar

⁴ WRIGHT, Simon. LSO, Ben-Dor, Gisele. Ginastera - Panambí - Estancia, [Notas al interior de grabación discográfica (CD)], Connifer Records Limited, EU, 1998.

⁵ PALACIO, Julio. Ginastera: Estancia – Suite, Argentina, Programa en conmemoración del bicentenario Argentino, Mayo, 2010.

por la inmensidad de la llanura, sujeto a la persecución y a las maldiciones: en una palabra, se convirtió en un héroe. Se abrió la dicotomía entre el campo y la ciudad, conflicto que no se dejó sentir solamente en el terreno político, sino en el del arte de la literatura también. El gran poema épico *Martín Fierro* (José Hernández, 1873) cristalizó la vida, la tierra y el drama del gaucho: su lenguaje, tan terreno, evoca de una forma extraordinaria la inmensidad sobrecogedora de las llanuras, la vida del gaucho y la dureza de su trabajo, sus escasos momentos de regocijo, su música y folklore, y su soledad. Un año después de que naciera Ginastera, Juan Domingo Perón, futuro dictador de Argentina, se graduaba de la escuela militar, su padre le regaló la obra *Martín Fierro*, ya de por sí un clásico, tanto en clave de compendio de costumbres socio-políticas como por su desafiadora evocación del paisaje en tanto telón de fondo inmutable de la vida.

“Desde mi primer contacto con la Pampa”, escribió Ginastera, “se despertó en mí el deseo de componer una obra que reflejara esos estados del espíritu. Si *Panambí* cantaba la tradición indiana de un país, para este nuevo ballet escogió la tradición gaucha, igual de poderosa, donde el mismo paisaje se erigía como “verdadero protagonista, ejerciendo su influencia sobre los sentimientos de los personajes”. Ginastera aceptó pues con presteza la solicitud de Kirsten, de crear un ballet que plasmara la “belleza profundidad y desnuda de la tierra” en una música que recreara varios aspectos de las actividades de un rancho durante una jornada, “con un sentido simbólico de continuidad”. Desde el principio, Ginastera decidió establecer una profunda asociación entre su trabajo y la obra *Martín Fierro*.

Al describir el paso del día, de sol a sol, Ginastera establece en *Estancia* una constante en muchas de sus obras posteriores: la descripción en clave musical de lo inevitable del paso del tiempo, el ciclo eterno, la simetría. La secuencia alba-día-tarde-noche-alba que aparece en *Estancia* fue repetida literalmente dos años después en el ciclo de canciones ‘pampeanas’ tituladas *Las horas de una estancia* (1943). La cantata para América Mágica (1960) nos transporta a seis escenas, desde la creación del mundo hasta su destrucción, una idea que reexplotó en *Popol Vuh*. La ópera Bomarzo (1966-67) se proyecta en el tiempo y lo distorsiona relatando las peripecias de un hombre malvado, por medio de una serie de *flashbacks* a la hora de su muerte. Así, toda una vida se superpone a un pequeño momento en tiempo real, durante lo que dura la representación. También es típico que *Estancia* se inaugure con *El Amanecer*, el mismo título de la danza final en *Panambí*. Ginastera cuidaba tanto el aspecto de continuidad a través de su producción como en la simetría en sus trabajos.

Estancia, inspirada en el *Martín Fierro*, rescata al gaucho olvidado, y es un homenaje a la Argentina poderosa. Ha sido vista en muchas versiones en todo el mundo, pero en la Argentina ha sido relacionada con sus fechas patrias.

2.3 Argumento⁶

De acuerdo con la petición original de Kirstein, el ballet se lleva a cabo en la pampa Argentina, en una granja o rancho de ganado. Ginastera basó cercanamente su partitura en el gran poema épico “Martín Fierro” de José Hernández, el cual cuenta la historia de los vaqueros argentinos, o gauchos nómadas, oprimidos, figuras heroicas que son el tema de mucho del folklore campesino.

La secuencia temporal de *Estancia* queda determinada por las líneas que marca *Martín Fierro*, un relato conmovedor acerca de la jornada del gaucho: amanece con el canto de los gallos, sigue el trabajo del día, y finalmente encuentra el refugio y la calidad del sueño en los brazos de su mujer, listo para “empezar el día siguiente allí donde se paró el día anterior”. La evocación del alba de Hernández aparece recitada durante y entre las danzas del primer cuadro; así mismo el lamento de la vihuela del gaucho alude poéticamente a la “pena celestial” subrayado musicalmente por las cuerdas al aire de la guitarra, en unos acordes característicos que Ginastera empleó a lo largo de su trayectoria como compositor para simbolizar el gaucho y su hogar, la Pampa.

Estancia representa el paso de un solo día: Amanecer, mañana, tarde, noche y amanecer. La acción del ballet asume una estructura simétrica en forma de arco, y, al mismo tiempo, cuenta la sencilla historia de amor y la resolución simbólica de las formas en que la vida de la ciudad fue invadiendo las viejas formas agrarias. Los dos cuadros sobre el amanecer que abren y cierran la obra flanquean una secuencia de danzas que establece el escenario de la acción (Espacios abiertos,

⁶ REEL, James. Dances from Estancia dance suite from the ballet Op. 8a, citado por James Reel en allmusic.com: Dances from Estancia dance suite from the ballet Op. 8^a. 13-04-2011. <http://www.allmusic.com/work/dances-from-estancia-dance-suite-from-the-ballet-op-8a-c47140/parts-movements>.

lejanos horizontes, tanto en la *Danza del trigo* como en el *Triste pampeano*). En concreto, la historia trata acerca de un chico de ciudad que ve y se enamora de una dama del campo. A pesar del desprecio inicial hacia él, los sentimientos de la dama se tornan en admiración cuando él demuestra que puede desarrollar el rudo y difícil trabajo y prueba su habilidad en el dominio de caballos salvajes (aunque sin palabras el “tintineo de las espuelas y crujido del cuero al retorcerse” firmados por Hernández se hace sentir poderosamente). Entonces la noche crece y muere como el maíz: trayendo el idilio, la luz de las estrellas, e inevitablemente, el nuevo día.

Ginastera evoca la forma terrenal, evocadora de la poesía de Hernández, con ritmos de *malambo*, sonoridades como la guitarra y extractos (tanto cantados y hablados) de los versos. La música de Ginastera corresponde a la simetría de la parcela, con el rodeo de caballos ("La doma") y el romance por la noche ("Idilio crepuscular"), los cuales se establecen como el centro de los eventos, ambos situados al atardecer. Las dos escenas del amanecer utilizan versiones del mismo material vivaz del *malambo*, mientras que la secuencia central de la música es un vívido y colorido mosaico de danzas que evocan detalles de las actividades de la población rural y visitantes de la ciudad; todo, cuidadosamente organizado para culminar en las escenas de la doma y el romance. El modo “tocata”, vigoroso (de nuevo con reminiscencias de la danza típica gaucha, el *malambo*) alterna en las danzas con un tono lírico, pastoral y pensativo. La incursión de la gente del pueblo (*puebleros*) en el campo está personificada por una vigorosa y estrepada fuga. La escena de la noche (*nocturno*), que alude a los sonidos nocturnos de la Pampa, es la respuesta reposada a la anterior *Danza del trigo*, evocadora del impactante esplendor de la hierba y de los campos de grano durante el día: el omnipresente espíritu de *Martin Fierro* irrumpe en los textos cantados lamentando la soledad del gaucho – justo en el instante en que el joven de la ciudad encuentra el amor.

En la Estancia, el maestro no sólo captura los ritmos de la vida en un rancho argentino, sino que proporciona un testimonio que provee un acercamiento hacia el ya disminuido estilo de vida Gaucho y también honra el espíritu de Martín Fierro, "el gaucho de mala suerte, que no tiene a nadie a quien llamar, sin un lugar propio en todo ese espacio, y en toda esa oscuridad".

Concretamente, la acción dramática del ballet transcurre de la siguiente forma:

CUADRO I: “El Amanecer”. Paisaje pampeano, al amanecer, en una estancia. Pasan bandadas de pájaros. El ganado se aleja con lentitud. Los trabajadores inician su labor cotidiana. Llega el Joven Pueblero, quien demuestra su inexperiencia en las tareas del campo. Se siente atraído por la Joven Campesina pero ésta lo desdenea.

CUADRO II: “La mañana”. Pleno campo. Al fondo, parvas, molinos y ranchos. Un sol radiante preside todas las escenas siguientes. Los campesinos cosechan el trigo y los peones de hacienda, acompañados por la Joven Campesina, doman briosos caballos.

En la lejanía aparece una volanta con turistas que lo observan todo, comentándolo y tomando fotografías. Abrumados por las incomodidades a las que no están acostumbrados, se retiran.

CUADRO III: “La Tarde”. Crepúsculo vespertino. Una voz entona triste queja. El Joven Pueblero declara su amor a la joven campesina, pero no es correspondido. Súbitamente irrumpen caballos embravecidos. El Joven, exaltado por el deseo de demostrar su valentía, domina a los animales, mientras La campesina lo contempla con asombro. Anochece y los dos jóvenes tejen un tierno idilio.

CUADRO IV: “La Noche”. Noche poblada de estrellas. Se escucha en la lejanía un melancólico canto. Aparece la noche que cubre todas las cosas con su manto estrellado.

CUADRO V: “El Amanecer”. Empieza un nuevo día y todo se repite en la estancia como al comienzo. Campesinos y campesinas celebran con una danza general el triunfo del amor.

2.4 Instrumentación

Esta suite de danzas fue escrita para Orquesta Sinfónica empleando una orquesta de tamaño normal aunque con la sección de percusión ampliada; el formato es el siguiente:

FLAUTA PICCOLO	2 CLARINETES EN SI BEMOL	4 CORNOS EN FA
FLAUTA (FLAUTA PICCOLO II)	2 FAGOTES	2 TROMPETAS EN DO
2 OBOES		
3 TIMBALES	TAMBOR RULANTE	VIOLINES I
TIMBAL PICCOLO	PLATOS, CASSA	VIOLINES II
TRIANGULO	TAM TAM	VIOLAS
TAMBURINO	XILÓFONO	VIOLONCHELOS
CASTAÑUELAS	PIANOFORTE	CONTRABAJOS
TAMBOR MILITAR		

2.5 Movimientos⁷

La suite consiste en cuatro secciones del ballet, de las cuales escuchamos tres de la segunda escena (*Los Trabajadores Agrícolas*, *Danza del Trigo* y *Los Peones de Hacienda*), y una de la quinta y última escena (*Danza final (Malambo)*).

Los movimientos que componen la suite son:

Los Trabajadores Agrícolas, que no es la pieza apacible que se puede esperar del título; es una oscura, impulsiva, vigorosa danza con patrones cordales acentuados y sincopados que sugieren los enérgicos esfuerzos de los granjeros que cosechan trigo. Está inspirada en el *malambo*, la danza campesina que aparece con total fuerza en el final de la suite. Los bronces llevan la imponente, propulsiva primera parte de esta pieza, pero las maderas son las que toman la responsabilidad de la difícil, irregular rítmica, aunque algo más moderada que la de la sección central amenazante.

⁷JAFFE, Jane Vial. Estancia: Ballet Suite, op. 8ª, notas de programa.

Cabe anotar que en *Los trabajadores agrícolas* se alcanza a insinuar un estilo claramente stravinskiano⁸.

Danza del Trigo, que en realidad precede la *Danza de los Trabajadores Agrícolas* en el ballet completo, establece la tranquila escena matutina de pilas de heno, molinos de viento y trigo al sol justo antes de la cosecha. Es un interludio lírico, pieza oscilante que evoca la canción folclórica de origen *criollo* (folklore argentino, que no debe confundirse con el criollo de América del Norte). Los lamentosos solos de flauta y violín establecen la atmosfera pacífica; la flauta lleva la melodía de apertura sobre un corto acompañamiento staccato de notas erráticas; luego es sustituida por el solo de violín en la repetición, al que sigue una sección central en la cual las cuerdas presentan una amplia melodía en ascenso. Es prudente anotar que La *Danza del trigo* presenta una notoria alusión a las variaciones Pavo Real de Kodaly, escritas apenas un año antes⁹.

Haciendo el rol de scherzo está **Los Peones de hacienda** (Los Ganaderos), con su ritmo asimétrico, impetuoso; proclamaciones de dominación de los bronces, y pese su brevedad, los entrecortados solos de timbales.

La frenética **Danza final (Malambo)**, concluye el ballet en la mañana del siguiente día, luego de que la joven pareja ha compartido un tierno romance la noche previa. Es un malambo de pleno derecho, el cual fue tradicionalmente bailado por gauchos como una prueba de masculinidad -el ultimo que quedara parado sería declarado el ganador-. En el ballet, la danza comienza con un destellar introductorio y momentos de levantamiento con sus ritmos de danza acentuados y repetitivos, animados por los pronunciamientos de los bronces, coloridos *glissandos* del piano, ocasionales “ovaciones” instrumentales y una sección completa de percusión en la cual el Xilófono es prominente. Ritmos en *ostinato* mantienen el impulso y la tensión en las dos secciones principales del movimiento. La primera mitad se alterna entre el material desquiciado *tick-tock* usado como introducción, y las transiciones y una melodía de baile nervioso de las cuerdas y, eventualmente, los

⁸ PALACIO, Julio. *Ginastera: Estancia – Suite*, Programa en conmemoración del bicentenario Argentino, Argentina, Mayo, 2010.

⁹ PALACIO, Julio. *Ginastera: Estancia – Suite*, Programa en conmemoración del bicentenario Argentino, Argentina, Mayo, 2010.

metales. La segunda parte es una impulsiva, discordante tocata de percusión, a veces estridente, pero siempre convincente a través de su movimiento perpetuo de propulsión.

Finalmente la suite alcanzará un *non plus ultra* con el *Malambo final*, la danza favorita de Ginastera, que continuará resultando excitante por su juego entre el 3/4 y 6/8, combinado con calidez armónica de las oncenas y la instrumentación, en la cual el Piano y el Xilófono colaboran eficazmente¹⁰.

El autor Julio Palacio agrega, que la retórica que genera el ostinato en el *malambo* que cierra *Estancia* debería permitir observar, sin embargo, la sagacidad de la realización: el refinamiento de la orquestación y la astuta concreción de las estructuras rítmicas binario/ternarias que, con rostro de *jano*, mira a paisajes tan opuestos como la cuenca danubiana, por un lado, y la pampa argentina, por el otro¹¹.

2.6 Recepción popular

En la época que fue compuesto el ballet, *Estancia* fue criticada por la minoritaria corriente europeísta. Nada de esto obstó para que hoy siga siendo la obra sinfónica argentina más ejecutada. Por otro parte, el estreno de la suite de danzas del ballet, hecho en Buenos Aires el 12 de mayo de 1943 por la orquesta estable del teatro Colón con Ferruccio Calusio en la dirección, fue altamente exitoso, lo cual aumentó el entusiasmo producido por Panambí, le hizo ganar reconocimiento a Ginastera como voz nacionalista y consolidó su posición dentro de Argentina.

Las Danzas de *Estancia* figuran todavía entre las obras de Ginastera que más se llevan a los escenarios. Sin embargo, las producciones de ballet son escasas: en este sentido, la grabación de Giselle Ben-Dor con la Sinfónica de Londres fue todo un estreno. El ballet completo fue grabado por primera vez en 1997 en Londres, bajo la dirección de la uruguaya. De esta manera, pudo

¹⁰ PALACIO, Julio. Ginastera: Estancia – Suite, Programa en conmemoración del bicentenario Argentino, Argentina, Mayo, 2010.

¹¹ PALACIO, Julio. Ginastera: Estancia – Suite, Programa en conmemoración del bicentenario Argentino, Argentina, Mayo, 2010.

conocerse la totalidad de la música que Ginastera compuso originalmente, con la que alcanzó el valor de paradigma de la corriente nacionalista argentina, superando a todos sus compatriotas en términos de ingenio constructivo, poder de asimilación de las diversas fuentes que alimentan sus estilo (Stravinsky, Kodaly, Copland, Bartok) y en especial de su hábil orquestación. Podría concordarse con Rodolfo Arizaga, quien calificaba totalmente inevitable el tránsito de los compositores argentinos por la tentación nacionalista. Dos de los emblemas de este primer estilo del compositor vuelven a emerger (ya habían aparecido en las danzas argentinas de 1938): la armonía de las cuerdas al aire de la guitarra gaucha (un recurso que se oye más bartokiano que propiamente gauchesco) y el Malambo (danza masculina) como reflejo – podría inferirse – de la pujanza de la raza.¹²

Es importante destacar que Ginastera transcribió poco de su propia música orquestal a piano, pero se hicieron tan populares estas danzas que él autorizó la publicación de sus propias versiones para piano.

2.7 El poema épico *Martín Fierro* de José Hernández¹³

Martín Fierro es un poema narrativo de José Hernández, obra literaria considerada ejemplar del género gauchesco en Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur (al sur de Brasil). Se publicó en 1872 con el título *El Gaucho Martín Fierro*, y su continuación, *La vuelta de Martín Fierro*, apareció en 1879.

Narra el carácter independiente, heroico y sacrificado del gaucho. El poema es, en parte, una protesta en contra de la política del presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento de reclutar forzosamente a los gauchos para ir a la frontera contra el indio.

¹² WRIGHT, Simon. LSO, Ben-Dor, Gisele. Ginastera - Panambí - Estancia, [Notas al interior de grabación discográfica (CD)], Connifer Records Limited, EU, 1998.

¹³ WIKIPEDIA. Martín Fierro, citado por Wikipedia contributors En Wikipedia: Martín Fierro. 05-03-2011. http://es.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_Fierro.

Leopoldo Lugones, en su obra literaria *El payador* calificó este poema como "el libro nacional de los argentinos" y reconoció al gaucho su calidad de genuino representante del país, emblema de la argentinidad. Para Ricardo Rojas representaba el clásico argentino por antonomasia. El gaucho dejaba de ser un hombre "fuera de la ley" para convertirse en héroe nacional. Leopoldo Marechal, en un ensayo titulado *Simbolismos del Martín Fierro* le buscó una clave alegórica. José María Rosa vio en el "Martín Fierro" una interpretación de la historia argentina.

Este libro ha aparecido literalmente en cientos de ediciones y fue traducido a más de 70 idiomas, entre ellos al esperanto, y la última fue al quichua, tras nueve años de trabajo, por Don Sixto Palavecino y Gabriel Conti.

En *El Gaucho Martín Fierro*, un gaucho es reclutado para servir en un fortín, defendiendo la frontera argentina contra los indígenas. Su vida de pobreza, es algo muy frecuente en la literatura de la época romantizada; sus experiencias militares no lo son. Después, Fierro se convierte en un fugitivo perseguido por la policía. Estando en batalla contra ellos, consigue un compañero: el sargento Cruz, quien, inspirado por la valentía de Fierro, se une a él en medio de una batalla. Ambos se ponen en camino para vivir entre los indios, esperando encontrar allí una vida mejor. Así, concluyendo que es mejor vivir con los salvajes, que en lo que la 'civilización' les preparaba, termina la primera parte publicada en 1872 con el título *El Gaucho Martín Fierro*. Siete años más tarde, en 1879, José Hernández publicó "La vuelta de Martín Fierro".

En su continuación, "La vuelta de Martín Fierro", con el autor en una situación diferente, el perfil ideológico cambia y se aconseja al gaucho adaptarse a la civilización que antes había despreciado.

Enseguida, se incluyen los versos del poema épico *Martín Fierro* de José Hernández, en los cuales fue basada la partitura del ballet *Estancia*. Estos versos fueron evocados en la obra, tanto de manera cantada como hablada, creando una profunda asociación artística (Sic):

18. El amanecer

Aquí me pongo a cantar

Al compás de la vigüela

Que el hombre que lo desvela

Una pena extraordinaria

Como la ave solitaria

Con el cantar se consuela.

Yo no he conocido este tierra

En que el paisano vivía,

y su ranchito tenía

y sus hijos y mujer...

era una delicia ver como pasaban los días.

Entonces... cuando el lucero

brillaba en el cielo santo

y los gallos con su canto

la madrugada anunciaban,

a la cocina rumbiaba

el gaucho que era un encanto.

Y apenas el horizonte empezaba a coloriar,

Los pájaros a cantar

y las gallinas a piarse,

era cosa de largarse cada cual a trabajar.

Y sentao al fogón

a esperar que venga el día

al cimarrón se prendía

hasta ponerse rechocho,

mientras su china dormía

tapadita con su poncho.

24. La tarde

Vamos dentrando recién

a la parte más sentida,

aunque es todita mi vida

de males una cadena –

a cada alma dolorida

le gusta cantar sus penas.

Triste suena mi guitarra

y el asunto requiere

ninguno alegrías espere

sino sentidos lamentos

de aquel que en duros momentos

nace, crece, vive y muere.

27. La noche

Bala el tierno corderito

al lao de la blanca oveja,

y a la vaca que se aleja

llama el ternero amarrao.

Pero el gaucho desgraciao

No tiene a quien dar su queja.

(Del *Martín fierro* de José Hernández)¹⁴

¹⁴ WRIGHT, Simon. LSO, Ben-Dor, Gisele. Ginastera - Panambí - Estancia, [Notas al interior de grabación discográfica (CD)], Connifer Records Limited, EU, 1998.

3. Consideraciones teóricas a partir del análisis de algunos movimientos

3.1 Morfología

3.1.1 Macroforma

Al igual que en el ballet completo, Ginastera logra que esta compilación, la Suite de Danzas del ballet *Estancia Op. 8a*, asuma una estructura simétrica en forma de arco, recurriendo incluso a la inversión en el orden original de las danzas. Así consigue, satisfactoriamente, dar un sentido dramático a la obra sinfónica.

3.1.2 Mesoforma

I. Los trabajadores agrícolas (*Tempo giusto*)

Este primer movimiento está compuesto por variado material temático preponderantemente rítmico basado en la rítmica característica del *malambo* argentino. Presenta una forma de tipo ternario y contiene una forma general A B A C A (*Rondó corto* o doble canción).

Fig. 1

Compases	1-18	19-38	39-76	77-104	105-154	155-170	171-final
Estructura	Introducción	Parte A	Parte B	Parte A'	Parte C	Parte A''	Coda

Diagrama mesoformal de *Los trabajadores agrícolas*

II. Danza del trigo (Tranquillo)

Este movimiento hace las veces de interludio en la suite sinfónica y consta de un material temático claramente melódico - lírico. Se trata aquí de una pieza oscilante que evoca la canción folclórica de origen *criollo*. Presenta una forma de tipo ternario con una estructura A B A (ternaria reexpositiva o aria da capo) de Lied ternario.

Fig. 2

Compases	1-4	4-20	21-45	46-final
Estructura	Introducción	Parte A	Parte B	Parte A'

Diagrama mesoformal de *Danza del trigo*

III. Los peones de hacienda (Mosso e rúvido)

El tercer movimiento hace el papel de scherzo en la compilación de danzas y posee material temático caracterizado por ritmos asimétricos. Presenta una forma de tipo ternario con una estructura general A B A C A (*Rondó*).

Fig. 3

Compases	1-30	21-43	44-56	57-72	73-final
Estructura	Parte A	Parte B	Parte A'	Parte C	Parte A''

Diagrama mesoformal de *Los peones de hacienda*

IV. Danza final (Malambo)

EL movimiento final presenta, al igual que el primer movimiento, material temático basado en la polirritmia que es producto del juego de las estructuras rítmicas binario - ternarias del malambo argentino. Presenta una forma de tipo doble gran canción binaria con una estructura general x A x A B y B z.

Fig. 4

Compases	1-18	18-75	76-87	88-123	124-147	148-220	221-235	236-final
Estructura	Parte x	Parte A	x	Parte A'	Parte B	Parte y	Parte B'	Parte z

Diagrama mesoformal de *Danza final (Malambo)*

3.1.3 Microforma

Los trabajadores agrícolas (*Tempo giusto*)

Introducción: Comienza con una pequeña introducción que presenta el tema principal del movimiento. Una sección ternaria compuesta por dos períodos binarios de 6 compases cada uno, y un período binario de 6 compases. Esta sección se extiende hasta el compás 18 (numeral **3**).

Parte A: Posteriormente viene una sección binaria que se deriva rítmica y temáticamente del primer tema. Está compuesta por un período binario de 8 compases y un período ternario de 12 compases que finaliza en el compás 38 (numeral **6**).

Parte B: Hace presencia material temático un tanto diferente del inicial. Esta sección binaria se abre con dos períodos binarios de 8 compases cada uno, a los cuales le siguen, una sección ternaria compuesta por dos períodos binarios de 6 compases cada uno, y un período binario de 10 compases. Esta sección finaliza en el compás 76 (numeral **12**).

Parte A’: Retorna el material temático proveniente del tema principal del movimiento. Una sección binaria compuesta por dos períodos ternarios de 6 compases cada uno, y luego dos períodos binarias de 8 compases cada uno, que finalizan en el compás 104 (numeral **16**).

Parte C: Aparece material temático nuevo. Se trata de una sección binaria compuesta por un período binario de 16 compases, un período binario de 8 compases, un período binario de 16 compases, y finalmente un período binario de 8 compases que termina en el compás 112.

Parte A’’: Por última vez re repite el material temático proveniente del tema principal del movimiento, una sección ternaria compuesta por tres períodos binarios de 6 compases cada uno, Sección que se prolonga hasta el compás 170 (numeral **25).**

Coda: Finalmente se presenta una sección ternaria con dos períodos binarios de 4 compases cada uno, y un periodo ternario de 6 compases, que concluye en el compás 184.

Fig. 5

Compases	1-18	19-38	39-76		77-104	105-154	155-170	171-final
Estructura	Introducción	Parte A	Parte B		Parte A'	Parte C	Parte A''	Coda
Tipo Sección	S3	S2	S2	S3	S2	S2	S3	S3
Tipo Período	P2, P2, P3	P2, P3	P2, P2	P2, P2, P2	P3, P3, P2, P2	P2, P2, P2, P2	P2, P2, P2	P2, P2, P3

Diagrama microformal de *Los trabajadores agrícolas*

S: Sección, P: Período, 2: Binario(a), 3: Ternario

3.2 Análisis sistemático en base a grupos de compases (sic)

El análisis sistemático en base a grupos de compases que se plantea en el libro *Dirección de Orquesta* de Hans Swarowsky, se constituye como una herramienta de gran importancia para el

análisis, estudio y memorización de la partitura. A fines de aclarar el sentido de dicho análisis, me permito citar el siguiente párrafo del libro *Dirección de Orquesta* de Hans Swarowsky, en el cual se da cuenta de en qué consiste el *análisis sistemático en base a grupos de compases* (sic):

[...] La idea compositiva amplia lleva de lo grande a lo pequeño y se organiza a partir de esto por medio de la serie de *grupos de compases*. Estos representan ante todo una ordenación orgánica interna, su apariencia exterior es auditiva. Dentro de los grupos de compases está la imagen de la instrumentación de la partitura, que ilustra la continuada evolución perseguida con el nuevo grupo de compases. En las obras maestras clásicas, no hay ninguna estrada casual de ningún instrumento, no hay “color” originalmente premeditado, éste es mucho más un efecto secundario deseado o inconscientemente premeditado de la pretendida conducción de tesituras. Por medio de la interrupción del sonido continuado de una misma forma, la instrumentación lleva su propia instrumentación.

Puesto que el material sonoro utilizado para una pieza, desde el simple motivo hasta la obra completa, esta siempre sometido a división demostrable, aquella se estructura por grupos, correspondiendo a la división de ideas formales del compositor, casi miembro por miembro.

Los grupos de compases son células dentro de las partes formales y no significan siempre lo mismo que las frases. El grupo de compases se refiere a la división en total del movimiento, bajo consideración del trenzado de voces, mientras que la frase alude a la división puramente melódica. Las secciones por separado se pueden concentrar en frases, pero por motivos prácticos preferimos partir de los grupos de compases. Un número de grupos de compases concentrado da por resultado un gran grupo superior de o secciones (por ejemplo, 3 X 4, 4 X 4, 3 X 8 o también 3 X 3, etc.). Varios de esos grandes grupos dan por resultado una parte formal. Los grupos de compases por separado pueden ser naturalmente de longitud diferente, de lo que resulta grupos de compases pares e impares pueden alternarse; estos deber ser exactamente diferenciados entre sí¹⁵. [...]

A continuación se presenta un análisis de compases conforme se emplea en el libro *Dirección de Orquesta* de Hans Swarowsky:

¹⁵ SWAROWSKY, Hans. Defensa de la obra, Madrid, Real Musical, 1989.

Fig. 6

1 Parte A Introducción	6 + 6 + 6
18	8 + 8, 4
39 Parte B	4 X 2, 4 X 2
55	6 + 6, 3 + 3, 4
77 Parte A'	6 + 6, 4 X 2, 4 X 2
105 Parte C	4 X 2, 4 + 4, 4 X 2; 4 X 2, 4 + 4, 4 X 2
155 Parte A''	6 + 6 + 6
171 Coda	4 + 4, 4, 1 + 1.

Análisis sistemático con base en grupos de compases de *Los Trabajadores agrícolas*

3.3 Orquestación

La orquestación en la presente obra tiene principalmente el papel de representar a plenitud el carácter y establecer la atmosfera de cada una de las escenas, llevando implícita los símbolos expresivos que evocan sentimientos profundamente nacionalistas de la identidad musical argentina, sentimientos propios del compositor. También en ella, se hace evidente su poder de asimilación de las diversas fuentes que alimentaron su estilo (elementos de mimesis-imitación), como Stravinsky, Kodaly, Copland y Bartok.

3.3.1 Orquestación en el sentido de la forma

Los Trabajadores Agrícolas

La orquestación en este movimiento contribuye a delimitar claramente cada una de las secciones que conforman la **Mesoforma**.

Parte A: Inicia con una pequeña introducción, una oscura, imponente y vigorosa danza con patrones cordales acentuados y sincopados, la cual está encarnada por el tutti orquestal con la ausencia de las flautas y oboes (sección que se extiende hasta el compás 18, numeral **3**). Posteriormente viene una sección que se deriva rítmica y temáticamente del tema de la introducción, se suman el piccolo y la flauta a la línea melódica en ascenso. Luego se suman los oboes mientras la línea melódica continúa ascendiendo (compás 27). Esta sección finaliza en el compás 38.

Parte B: Hace presencia material temático un tanto distintivo del inicial. Esta sección predominantemente rítmica se abre con las cuerdas en pizzicato, el pianoforte, los oboes, los clarinetes y los fagotes, acompañados por el tambor militar y el timbal (Compás 39). A continuación, aparece una imponente y propulsiva línea de cornos franceses y trompetas con el resto de los instrumentos como acompañamiento (Compás 47). Luego viene otra sección que tiene como protagonistas solamente a los cornos franceses con el acompañamiento rítmico de las violas, los celos y los contrabajos con arco. También hacen presencia pequeñas soldaduras al final de cada período a cargo del piccolo, la flauta, el xilófono, el pianoforte y los violines I y II (compás 55, numeral **8**). Continúa la marcha rítmica de las violas, celos y contrabajos, esta vez reforzada por el clarinete 1 y los fagotes, con leves apariciones de Violines I y II, cornos franceses y trompetas (compás 67–72). Finalmente se suman a la marcha rítmica las flautas, oboes y timbal, y aparecen trinos dramáticos en la flauta piccolo, el plato suspendido, pianoforte y violines I y II que demarcan el final de la parte B y la preparación a la siguiente parte A' (compás 73-76).

Parte A': Se retoma el material temático con patrones cordales acentuados y sincopados que es proveniente del tema principal del movimiento (compás 77), esta vez toca toda la orquesta y el tema

se encuentra una octava arriba para hacerlo más sobresaliente; esta sección se extiende hasta el compás 104.

Parte C: Se abre una nueva sección con un material temático predominantemente rítmico, donde intervienen las maderas sin el piccolo, y las cuerdas en pizzicato con el acompañamiento rítmico del los tambores militar y rulante y la cassa. Para el siguiente período emergen los cornos franceses, los violines I y II, y la viola con una melodía masculina, rústica e imponente con el acompañamiento de las síncopas suscitadas por el timbal, los violonchelos y contrabajos. Luego se vuelven a retomar ambos materiales temáticos expuestos al inicio de la presente parte C, el primer período con iguales características al anterior, para dar paso al siguiente período, esta vez, viéndose la melodía reforzada y complementada por la línea de la flauta, los oboes y clarinetes, aunque conservando las mismas propiedades en el acompañamiento. Finalmente el período se cierra con soldaduras ascendentes en el piccolo, la flauta, el xilófono y el pianoforte conectando con la parte temática posterior; esta sección termina en el compás 154.

Parte A'': Por última vez se repite el material temático proveniente del tema principal del movimiento (compás 155), toca toda la orquesta y el tema se transpone una octava arriba más, haciendo que aparezca por última vez con total fuerza; esta sección se prolonga hasta el compás 170.

Coda: Finalmente se presenta una sección cadencialmente rítmica que es acentuada por el papel del Xilófono y el Pianoforte, que conduce al final del movimiento.

3.8.2 Orquestación en el sentido del carácter

Como ya se había dicho antes en el presente escrito, la orquestación en esta obra tiene principalmente el papel de representar a plenitud el carácter y establecer la atmósfera dramática de cada una de las escenas. En este sentido, se destacan en *Los Trabajadores Agrícolas*, *Los Peones de Hacienda* y en *Danza Final (Malambo)*, las sonoridades y líneas melódicas de característica oscura,

rústica y masculina con tendencia rítmica. Por otro parte sobresalen en *Danza del Trigo*, las sonoridades de característica pacífica, tranquila, con melodías amplias y líricas a manera de canción folclórica.

Es prudente destacar que cada una de las danzas lleva implícita los símbolos expresivos que evocan los sentimientos nacionalistas de Ginastera.

3.3.2 Orquestación en el sentido de los timbres

La utilización de los timbres en las danzas del ballet *Estancia* tiene una estrecha relación con el carácter por encarnar en cada danza. Se destaca la utilización por una parte, de timbres y mixturas de sonidos de característica masculina, rústica, oscura y con tendencia rítmica marcada, repetitiva y vigorosa como ocurre en *Los Trabajadores Agrícolas*, *Los Peones de Hacienda* y *Danza Final (Malambo)*; y por otra parte, la utilización de timbres melódicos y dulces que favorecen el ambiente pacífico y las melodías líricas en *Danza del Trigo*.

3.3.3 Orquestación en el sentido de las dinámicas

En torno a la utilización de las dinámicas, se aprecia una vez más la marcada relación que se establece con la atmósfera dramática de cada escena. En el caso de *Los trabajadores agrícolas* y *Los Peones de Hacienda*, las dinámicas *forte*, ayudan a representar respectivamente, la laboriosa y esforzada labor de los rancheros que cosechan trigo, y la doma de briosos caballos.

En Danza del Trigo, las dinámicas *piano* colaboran para establecer la pacífica escena matutina de pleno campo al sol, con las pilas de heno, las parvas, molinos y ranchos como fondo. Luego se

observa como al avanzar hacia la sección central del movimiento, se incrementan las dinámicas para destacar la amplia y lírica melodía en ascenso.

Por último, en *Danza final (Malambo)*, las dinámicas *forte* favorecen el ambiente festivo enmarcado por el inicio del nuevo día y el triunfo del amor, en la frenética danza general realizada por campesinos y campesinas.

3.4 La música folclórica argentina de origen *criollo*¹⁶

Para el propósito de ilustrar el uso de elementos folclóricos por parte de Ginastera en el ballet *Estancia*, algunos comentarios generales pueden proveer el trasfondo necesario para comprender más a fondo la escritura de la obra.

La música folclórica argentina puede ser dividida en tres grupos por su origen: *andino*, *criollo* y *europeo*. La música de origen andino deriva de la población indígena de la región montañosa al noroeste de Argentina, los sobrevivientes de las civilizaciones pre-colombinas. El *criollo* o creole, es un término que se refiere a la gente y a las tradiciones culturales que nacieron en el nuevo mundo, pero tienen ancestros europeos. La música de origen *criollo* es la música folclórica de la población rural de las *pampas*, las estepas centrales de Argentina. Finalmente, hay más tipos de música folclórica directamente influenciada por la cultura europea y las formas musicales, *waltzes* y *schottisches*, como también se puede notar en la música folclórica de otros países latinoamericanos.

Los elementos folclóricos utilizados por Ginastera en el ballet *Estancia* son extraídos de la música de origen *criollo* y particularmente de la danza favorita de Ginastera, el *malambo*.

Hay cierta dificultad en aplicar una categorización musicológica a la música folclórica argentina y en general a casi toda la música folclórica latinoamericana. Es difícil establecer una línea entre los

¹⁶ BASINSKY, Mark Grover. ALBERTO GINASTERA'S USE OF ARGENTINE FOLK ELEMENTS IN THE SONATA FOR GUITAR OP. 47, [Tesis Doctoral], Arizona, University of Arizona, 1994.

elementos culturales de origen *andino* y *criollo*. La mezcla cultural que tuvo lugar desde la conquista de Argentina resultó en una amplia población mestiza, especialmente en el noroeste. Esta población de mezclados ancestros indígenas y europeos tiene también una tradición cultural mezclada, lo cual complica intentos de categorización. Características de una tradición cultural migran libremente hacia otras culturas. Nombres de tipos de piezas varían de una región a otra, y cualquier intento de una nomenclatura sistematizada estará seguramente lleno de excepciones y contradicciones. Aún así, hay características distintivas asociadas con tipos particulares de música folclórica, y estas características son más pertinentes que las impredecibles nomenclaturas populares.

3.4.1 Elementos folclóricos de la guitarra en la música de origen *criollo*¹⁷

Las *pampas*, la vasta llanura del centro de Argentina y el hogar de los *gauchos*, es el centro de la tradición folclórica de origen criollo. La música está basada sobre la guitarra como el instrumento estándar para el acompañamiento de las canciones y danzas. Traída a Argentina por los españoles, la guitarra permanece como el instrumento principal en la música folclórica; en adición a la afinación estándar, los *gauchos* desarrollaron muchas afinaciones alternativas, caprichosamente elaboradas para que encajaran con las necesidades de las tonalidades particulares o piezas.

El *gaucho* vivió una vida solitaria la mayor parte, y esto es reflejado en la música de las *pampas*, que consiste, en gran parte, en canciones solas con acompañamiento de guitarra. Otro aspecto interesante del estilo de vida del *gaucho* es la naturaleza competitiva vista en ciertos géneros musicales, resultantes en aquellos tiempos cuando los vaqueros se conocían. En estas extrañas situaciones sociales, la competencia entre cantantes era la *payada*, en la que un cantante debía improvisar música y letra en competencia con otro. La competencia correspondiente entre

¹⁷ BASINSKY, Mark Grover. ALBERTO GINASTERA'S USE OF ARGENTINE FOLK ELEMENTS IN THE SONATA FOR GUITAR OP. 47, [Tesis Doctoral], Arizona, University of Arizona, 1994.

bailarines solos era el *malambo* (El *malambo* y varias danzas folclóricas de origen *criollo* juegan un mayor papel en la música de Ginastera).

Las técnicas guitarrísticas de los *gauchos* dan a su música folclórica su sonido y sentimiento distintivos. El *rasgueado*, *tambora* y técnicas de percusión generan los ritmos de la música. El rasgueado significa la técnica de rasguear las cuerdas de la guitarra, aparentemente en una idea simple; aunque en realidad los patrones rítmicos son posibles, los varios usos de la mano derecha y dedos son complejos y variados. Es muy posible que los complejos *rasgueados* típicos de la música folclórica Latinoamericana se originaran en las técnicas guitarrísticas de la Europa renacentista, y más concretamente, de España.

El rasgueado es aumentado con la *tambora*, un efecto colorístico y percusivo creado por el apagado de las cuerdas entre los rasgueos. Este efecto, a menudo, incluye el ruido percusivo generado por el choque de las cuerdas de la guitarra con el diapason, presionando hacia dentro del cuerpo de la guitarra mientras apaga las cuerdas.

Este sonido es absolutamente característico de la música de las *pampas*, y técnicas guitarrísticas similares aparecen a lo largo de la música folclórica Latinoamericana. A pesar de la prevalencia de ambas técnicas de *rasgueado* y *tambora*, no hay notaciones estándar para ellas y los varios intentos de notación que han sido hechos son ampliamente sobre – simplificados o inadecuados para transmitir la complejidad de los sonidos y ritmos creados de esta manera.

En adición a los sonidos hechos con las cuerdas de la guitarra, la exuberancia de inventiva del guitarrista *criollo* también se manifestó en el número de efectos especiales. El *cajoneo*, la imitación del tamboreo, que se logra golpeando sobre la superficie y lados de la guitarra con las palmas abiertas o el puño cerrado, es una parte estándar de los recursos guitarrísticos folclóricos. Estos *golpes* percusivos, añaden acentos rítmicos a los acompañamientos *criollos* de guitarra. Otro efecto percusivo inusual involucra colocar la palma abierta de la mano derecha sobre el frente de la guitarra deslizando rápida y forzosamente, con lo que resulta un fuerte chillido de alta afinación.

Estos efectos especiales, junto con silbidos, gritos y zapateos, fueron una parte integral del la atmósfera general de las representaciones folclóricas.

El repertorio folclórico *criollo* consiste, principalmente, en canciones y danzas; las danzas son también usualmente canciones, frecuentemente con letras bien conocidas. Varias formas estándar

han evolucionado, aunque el término “estándar” se aplica en un sentido impreciso pues la naturaleza de esta música es no escrita y, en gran parte, improvisada. Desde el punto de vista del guitarrista folclórico, hay ciertas características rítmicas que pertenecen a cada tipo de pieza, aunque haya un espacio para la improvisación y variación del ritmo dentro del alcance de un tipo particular.

Muchas de las formas de las canciones y danzas son similares, y un tipo dado de afinación o patrón de acompañamiento puede tener un nombre en las *pampas* y un nombre diferente en otra región. Por ejemplo, la *zamba* y la *cueca* son muy similares, debido a su ascendente común de una antigua danza chilena llamada la *zamacueca*. El *gato* y la *chacarera* son otro par de tipos cercanamente relacionados.

Los *gauchos* mismos no están preocupados por cómo su música debería estar escrita, pero en general, el esquema métrico que mejor describe los ritmos de su música es 6/8, con muchas hemiolas y síncopas que producen la sensación de 3/4.

Formas poéticas populares dan a estas piezas su estructura de versos y estribillos. Cada tipo particular de canción o danza tiene sus propias características rítmicas típicas. Es bastante común tener sincopas entre la melodía y el acompañamiento. Ciertos antecedentes han influenciado algunas formas; por ejemplo, la *seguidilla* española es la influyente dominante del *gato*. La estructura armónica es generalmente bastante simple; usualmente involucra sólo pocos acordes, algunas veces nada más que I-VI-V-I. En canciones simples acompañadas por guitarras, no es poco común para el guitarrista interpretar una corta introducción, que a menudo, consiste simplemente en una secuencia de acordes rasgueados que forma la base de la pieza, o algunas veces, un prelude melódico percutido.

Un ejemplo de una danza folclórica que muestra características típicas de la música de origen *criollo* es el *gato*. El *gato* fue una danza muy popular durante el siglo diecinueve, tanto en los salones provinciales como en los escenarios humildes. Bailada por parejas, es una de las pocas danzas folclóricas que es rápida y vigorosa, con movimientos muy animados. El *gato* es típicamente acompañado por un ininterrumpido y uniforme rasgueado en 6/8. El *gato* también puede ser puramente instrumental, con un guitarrista que percute la melodía y un segundo guitarrista que toca el acompañamiento. Para ejecutar *gatos* instrumentales para bailar, también es común un ensamble de violín y acordeón, posiblemente acompañado por guitarras y tambores.

3.4.1.1 Uso de los Elementos folclóricos de la guitarra de la música folclórica de origen criollo en las danzas del ballet Estancia Op. 8a

La guitarra por sí misma, siendo el instrumento principal de la música folclórica de origen *criollo*, lleva una amplia implicación folclórica, una historia ciertamente inevitable. El sonido de la guitarra ha hecho presencia folclórica en la música de Ginastera casi desde el principio. Por ejemplo, De ella sustrae el uso de las afinaciones de las cuerdas de la guitarra como una pequeña perfecta afinación, como ocurre en el *Malambo*, Op. 7 (1940), para piano solo, que inicia con las afinaciones de las cuerdas al aire de la guitarra, E-A-d-g-b-e, justo como si un guitarrista comprobara su afinación antes de comenzar la pieza. Este “acorde de guitarra” basado sobre la afinación de los instrumentos aparece repetidamente, en forma estándar y transpuesta, como una especie de firma en muchas obras de Ginastera.¹⁸

Ginastera utiliza este acorde como punto de partida para selectos puntos centrales de tonalidad, como ocurre en la danza de *Los Trabajadores Agrícolas*, donde el compositor ha extendido el acorde de cuerdas al aire más allá en su imaginación; el acorde es aquí alterado para que se presente como un acorde cuartal perfecto a-d-g-c-f, invirtiéndose su orden en F-C-a-d-g, y donde puede tomarse el F y el C como resultado de la transposición medio tono arriba del E y b. También es notable su tratamiento como centros importantes de tonalidad y por tal razón ocupan los registros más graves.

¹⁸ BASINSKY, Mark Grover. ALBERTO GINASTERA'S USE OF ARGENTINE FOLK ELEMENTS IN THE SONATA FOR GUITAR OP. 47, [Tesis Doctoral], Arizona, University of Arizona, 1994.

Fig. 7

The musical score for Fig. 7 is written for a full orchestra and piano. It consists of ten staves, each with a specific instrument label on the left. The time signature is 8/8. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of each staff. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) include the instruction *unis. pizz.* (unison pizzicato). The woodwind parts (Flute, Oboe 1-2, Clarinet in Bb 1-2, and Bassoon 1-2) and the Piano part feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The score is organized into three measures across the page.

Danzas del ballet *Estancia, Los trabajadores agrícolas*, compases 39-42.

Otro elemento de la guitarra de la música folclórica de origen *criollo* se hace evidente en la danza de *Los Trabajadores Agrícolas* donde, por medio de *glissandos* y ascensos animosos y vertiginosos hacia notas agudas, se emula el chillido producido por el deslizamiento rápido y fuerte de la mano derecha sobre el frente de la guitarra. Es importante anotar que Ginastera le llamaba a este efecto “Sonido silbante”.

Fig. 8

Danzas del ballet *Estancia*, *Los trabajadores agrícolas*, compases 61–66

Por otra parte, se destaca la utilización del *gato* en la *Danza del Trigo*, esta vez a manera de canción lenta, carente de su rapidez, vigorosidad y movimientos animados característicos. Dicha situación se evidencia en la estructura armónica que se emplea en esta danza, donde se utiliza el encadenamiento I-ii-V-I; aquí el ii interviene como sustitución al IV usual. También se presenta, como es habitual en este género, una pequeña introducción donde actúa básicamente el acompañamiento instrumental sobre un solo acorde percutido, acompañamiento que forma la base de la pieza y trata de representar los rasgueados de la guitarra acompañante.

Fig. 9

Tranquillo ♩. = 58

Flute

Horns 1-2

Piano

Tranquillo ♩. = 58

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Danzas del ballet *Estancia*, *Danza del trigo*, compases 01–08

3.4.2 Elementos folclóricos de la danza en la música de origen *criollo*¹⁹

A lo largo de su carrera, Ginastera hizo constante uso de los fuertes ritmos provenientes de las danzas de origen *criollo*. La principal fuente de inspiración para tal material fue el *malambo*, aunque otras danzas como la *chacarera* y la *milonga* también fueron usadas.

Describiendo el uso de elementos extraídos de las complejas y sofisticadas tradiciones populares de la guitarra en Latinoamérica, Ginastera hablaba de la naturaleza ruda y violenta de la vida en las *pampas*, e hizo mención particular del *malambo*. Esta rápida y vigorosa danza ha sido llamada “la danza arquetípica de los *gauchos*”. Un relato tardío del siglo XIX describe *la justa*, la actitud competitiva de bailar el *malambo*:

En materia de danzas, ninguna es comparada al *malambo*. Es el torneo del *gaucho*, donde él siente el impulso de desplegar sus habilidades como bailarín. Dos hombres se ubican uno opuesto al otro.

Las guitarras inundan el *rancho* con sus acordes, uno de los *gauchos* comienza a bailar; luego él se detiene y su oponente continua; y así sigue. Muchas veces la *justa* dura de seis a siete horas. En el *Bragado* en 1971, vimos un *malambo* que duró cerca de una noche entera, que consistía en setenta y seis figuras para cada uno de los bailarines. Los espectadores estaban fascinados por los pies del bailarín, el cual pasaba por complicados zapateos, arrastres, pateos, doblajes y entrecruces, algunas veces apenas parecía tocar el piso con la suela de sus botas. Los curiosos aplaudían, gritaban y hacían apuestas sobre un bailarín o el otro, mientras inclusive las mujeres y niños eran arrollados por el entusiasmo frenético engendrado por el movimiento vertiginoso.

Tal interpretación del *malambo* hecha para un notable espectáculo.

Algunas veces el bailarín llevaría asegurado un cuchillo en cada pie, y en la danza sumaría acentos rítmicos chocando ambas hojas. Otras veces, cuatro cuchillos serían colocados alrededor del

¹⁹ BASINSKY, Mark Grover. ALBERTO GINASTERA'S USE OF ARGENTINE FOLK ELEMENTS IN THE SONATA FOR GUITAR OP. 47, [Tesis Doctoral], Arizona, University of Arizona, 1994.

bailarín, apuntando hacia adentro, delimitando el cuadro pequeño en el que se hacía la danza. Alternativamente, cuatro velas eran usadas iluminando al bailarín, quien tenía que evitar que se extinguieran o derribarlas. El bailarín también merecía alto estatus si hacía la interpretación sin quitarse las espuelas. A pesar de estas manifestaciones de rudo vigor campesino, el estilo de la danza retenía cierta dignidad; no fue considerada adecuada para entregarse a saltos violentos, contorsiones o acrobacias.

Musicalmente, la forma básica del *malambo* consistía originalmente en dos compases de 6/8; el primero sobre los acordes de subdominante y dominante, y el segundo, el acorde de tónica. Este patrón básico debería repetirse continuamente hasta tanto los bailarines desearan continuar, con diferentes ritmos y variaciones, imitando sus movimientos. Un acompañamiento típico de guitarra muestra la hemiola característica entre el énfasis de 6/8 del primer compás y el énfasis de 3/4 en el segundo compás.

Generalmente tomado con un tempo bastante rápido, el *malambo* puede incorporar muchas síncopas y patrones rítmicos variados, y el contraste entre 6/8 y 3/4 puede aparecer dentro de un compás como también como una secuencia de compases.

En adición a las atractivas características del *malambo*, otras danzas folclóricas de origen *criollo* de interés aquí son la *chacarera* y la *milonga*. La *chacarera*, literalmente una “danza campesina” fue una danza popular de parejas en las áreas rurales del siglo diecinueve y es una de las pocas danzas folclóricas que todavía se baila. Rápida y vigorosa, es cercanamente relacionada con el *gato*, difiriendo en coreografía y, musicalmente, en los acentos rítmicos del acompañamiento típico de guitarra y la síncopa característica entre la melodía y el acompañamiento. Como el *gato*, la *chacarera* es, algunas veces puramente instrumental: guitarra sola o arpa, o bien, violín o acordeón con acompañamiento de guitarra. Una *chacarera* sola muestra la síncopa típica entre la melodía y el acompañamiento.

Un típico acompañamiento *rasgueado* de guitarra da acentos en la tercera y quinta corcheas del compás, sugiriendo un 3/4.

Este acompañamiento corresponde rítmicamente con la línea de bajo en la versión de guitarra sola; debería ser completamente apropiada para el solista tener este tipo de acompañamiento.

La *milonga* es de origen bastante reciente y, típicamente, está en métrica de subdivisión binaria en cambio del usual 6/8. La *milonga* característicamente emplea un patrón 3+3+2; en 4/4 esto debería ser representado por un compás que contuviera una negra con puntillo, una negra con puntillo y una negra. Un acompañamiento típico de guitarra muestra un patrón similar.

En su forma rural original, la *milonga* fue mucho más lenta pero, con el paso de los años, se hizo más popular y urbana, absorbió influencia de la *habanera* y del tango de España y fue acelerada, siendo el resultado de la quintaesencia de la música urbana Argentina, el *tango*. En cualquiera de las formas, rápida o lenta, el patrón irregular 3+3+2 es un contraste interesante al constante 6/8 de la mayoría de la música de origen *criollo*.

3.4.2.1 Uso de los Elementos folclóricos de la danza de la música folclórica de origen criollo en las danzas del ballet Estancia Op. 8a

Ginastera hizo uso extensivo del *malambo* en muchas obras, orquestales, de cámara y solo, frecuentemente como un recurso de inspiración y energía para el movimiento final de obras con varios movimientos. Ejemplos notables incluyen la danza final, subtitulada *Malambo*, del ballet *Estancia*, Op. 8 (1941), el movimiento intermedio de la *Pampeana* No. 3, Op. 24 (1954), el movimiento final de el *Cuarteto para Cuerda* No. 1, el movimiento final del *Concierto para Piano* No. 1 y varias obras para piano solo, incluyendo la *Danza del Gaucho Matrero*, de las *Danzas Argentinas*, Op. 2 (1937), el *Criollo* de la obra *Tres Piezas*, Op. 6 (1940), el *Malambo* para piano solo, el quinto movimiento de la suite *Danzas Criollas*, Op. 15 (1946), y el movimiento final, *Ruvido ed ostinato*, de la *Sonata para Piano* No. 1.²⁰

Los trabajos más tempranos de este tipo presentan el uso más literal del material folclórico, como en la *Danza Final* de *Estancia*, donde Ginastera cita las cualidades esenciales del *malambo*

²⁰ BASINSKY, Mark Grover. ALBERTO GINASTERA'S USE OF ARGENTINE FOLK ELEMENTS IN THE SONATA FOR GUITAR OP. 47, [Tesis Doctoral], Arizona, University of Arizona, 1994.

directamente. Uno de los temas principales del movimiento presenta ambos, la progresión armónica IV-V-I y el contraste característico del 6/8 y 3/4.

Fig. 10

Tempo di malambo

Piccolo
sempre F

Oboe 1-2
sempre F

Clarinet in B \flat 1-2
sempre F

Trumpet in C 1-2
sempre F

Xylophone
sempre F

Piano
sempre F

Danzas del ballet *Estancia*, *Danza Final (Malambo)*, compases 116-119

Este material folclórico también es usado en la danza de *Los Trabajadores agrícolas*, donde se conjuga el acompañamiento típico con su hemiola característica entre el énfasis de 3/4 de los primeros dos compases y el 6/8 del tercero (nótese como la *Cassa* enfatiza en dicha distribución rítmica).

Fig. 11

The musical score is for the first three measures of a piece. It features six staves: Cassa (Cassa), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabass. The Cassa part is marked 'bacchetta di legno' and 'f'. The Violin I and II parts are marked 'f'. The Viola part is marked 'f' and 'unis.'. The Violoncello and Contrabass parts are marked 'f'. The tempo is 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 116 (♩ = 116). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The score shows rhythmic patterns for each instrument, with the strings playing a steady eighth-note accompaniment and the woodwinds playing a more complex rhythmic pattern.

Danzas del ballet *Estancia*, *Los trabajadores agrícolas*, compases 01-03

En trabajos posteriores, Ginastera usa los simples elementos folclóricos de una manera más compleja e imaginativa, creando una música más sofisticada y personal. En el tercer movimiento de la Suite del ballet *Estancia*, Ginastera altera la estructura métrica indicando compases de 9/8, 7/8 y 5/8 alternándolos con el compás de 3/4, de esta manera se expande más allá de la alternancia de 3/4 y 6/8. El compositor llamó al resultado una “clase de *malambo* sublimado”.

Fig. 12

The image displays two systems of musical notation for a ballet score. The first system includes parts for Horn in F 1-2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system includes parts for Horn 1-2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 3/8 time and features various dynamics and articulations such as *div.*, *div. pizz.*, and *f*.

System 1:

- Horn in F 1-2:** Melodic line starting with a *a 2* marking.
- Violin I & II:** Rests throughout the system.
- Viola:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Violoncello:** Rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *div.* in the second measure.
- Contrabass:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.

System 2:

- Hn. 1-2:** Melodic line with a *f* dynamic.
- Vln. I & II:** Rests until the final measure, where they play a *div. pizz.* figure.
- Vla.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f* in the final measure.
- Vc.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f* in the final measure.
- Cb.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f* in the final measure.

Danzas del ballet *Estancia, Los Peones de hacienda*, compases 17-28

4. CONCLUSIONES

- Las verdes e inmensas llanuras de la Pampa argentina eran un paisaje que había marcado a Alberto Ginastera desde muy pequeño. “Desde mi primer contacto con la Pampa”, escribió Ginastera, “se despertó en mí el deseo de componer una obra que reflejara estos estados del espíritu”.
- Para Alberto Ginastera, como para muchos compositores latinoamericanos, el paisaje parecía una imperiosa necesidad documental. Para 1937, Ginastera, ansioso por expresar una verdadera voz nacional, terminaba de escribir el ballet *Panambí Op. 1* donde expandía su interés por el “primitivismo” o “indianismo”, relatando la tradición folklórica indiana de su país. Dicha ansiedad por expresar la verdadera voz nacional, lo llevaría luego a escribir por encargo de Lincoln Kirsten y su compañía, el American Ballet Caravan, el ballet *Estancia*, en donde su interés se trasladaba hacia la tradición gaucha, igual de poderosa, donde el mismo paisaje se erigía como “verdadero protagonista, ejerciendo su influencia sobre los sentimientos de los personajes”.
- Las danzas del ballet *Estancia Op. 8a* así como el ballet *Estancia Op. 8*, proceden del periodo estilístico de Ginastera llamado “Nacionalismo objetivo”, este periodo se caracteriza por la referencia directa al material folclórico argentino con medios tonales tradicionales. Es por esto que en la obra confluyen símbolos expresivos de la identidad musical argentina cuya inspiración proviene de la tradición gaucha, símbolos provenientes de la guitarra folclórica como el acorde de cuerdas al aire de la guitarra gaucha, y todos los elementos provenientes de la danza folclórica, en particular del *malambo*.
- Ginastera empleó el acorde de cuerdas al aire de la guitarra gaucha a lo largo de su trayectoria como compositor para simbolizar su hogar, la Pampa.

- En *Estancia*, se relata el nacionalismo argentino a través de su referencia a las fuentes de literatura gaucha. Es así como incorpora pasajes cantados y hablados del gran poema épico Argentino *Martín Fierro* (José Hernández 1873), poema que le había obsequiado su padre cuando era niño.
- En el *Martín Fierro* de José Hernández, se cristalizó la vida, la tierra y el drama del gaucho, Así se propuso Alberto Ginastera crear un ballet que plasmara el *modus vivendi* reprimido y amenazado del heroico *gaucho*, la abierta dicotomía entre el campo y la ciudad argentino, y “la belleza profunda y desnuda de la tierra” en una música que recreara varios aspectos de varios aspectos de las actividades de un rancho, durante una jornada, “con un sentido simbólico de continuidad”.
- La secuencia alba-día-tarde-noche-alba que aparece en *Estancia*, es una constante en la estructura de muchas de sus obras posteriores, lo cual supone la descripción en clave musical de lo inevitable del paso del tiempo, y el cuidado que ponía Ginastera tanto al aspecto de continuidad a través de su producción como a la simetría en sus trabajos.
- La acción dramática en el ballet *Estancia* Op. 8 como en la Suite de Danzas del ballet *Estancia* 8a, se organiza dentro de una estructura en forma de arco, esencialmente simétrica para dar un satisfactorio sentido dramático a la creación sinfónica.
- El ballet *Estancia* consigue expresar paralelamente la simple historia de amor, y encontrar un desenlace simbólico para la dolorosa dicotomía campo-ciudad que sufre Argentina.
- En *Estancia*, el compositor nos ofrece una imagen verdaderamente integrada de la vida pampeana, de su literatura, de su folklore. Su creación es un homenaje monumental a un

modo de vida ya desaparecido, y hacia el *Martín Fierro*, “aquel gaucho sin suerte, que no tiene donde ir ni a quién recurrir en toda esa inmensidad, en toda esa oscuridad”.

- En todo el ballet y por ende en la suite de *Estancia*, se pueden apreciar el uso de elementos de la música folclórica argentina de origen *criollo* como máximos símbolos expresivos de la identidad musical argentina, entre los cuales se destacan los elementos provenientes de la guitarra folclórica y de la danza folclórica.
- En *Estancia*, se hace evidente los elementos de mimesis provenientes de las diversas fuentes que alimentaron el estilo de Ginastera, como fueron Stravinsky, Kodaly, Copland y Bartok.

BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. *El Estudio de la Orquestación*, 3ra edición ampliada, USA, W. W. Norton & Company, 1982.

BASINSKY, Mark Grover. ALBERTO GINASTERA'S USE OF ARGENTINE FOLK ELEMENTS IN THE SONATA FOR GUITAR OP. 47, [Tesis Doctoral], Arizona, University of Arizona, 1994.

GINASTERA, Alberto Evaristo. *Danzas del ballet "Estancia"*, Buenos Aires, [Partitura], Editores Exclusivos Barry, 1958.

GINASTERA, Alberto Evaristo. *Danzas del ballet "Estancia"*, Buenos Aires, [Reducción para piano], Editores Exclusivos Barry, 1955.

JAFFE, Jane Vial. *Estancia: Ballet Suite, Op. 8a*, notas de programa.

LOPEZ-CALO, Joser; **CASARES RODICIO**, Emilio; **FERNÁNDEZ DE LA CUESTA**, Ismael, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Soc. General de Autores y Editores, 1999.

OXFORD UNIVERSITY, KENNEDY, Michael. *The Oxford Dictionary of Music*, New York, Oxford University Press, 1994.

PALACIO, Julio. *Ginastera: Estancia – Suite*, Programa en conmemoración del bicentenario Argentino, Argentina, Mayo, 2010.

REEL, James. *Dances from Estancia dance suite from the ballet Op. 8a*, citado por James Reel en allmusic.com: Dances from Estancia dance suite from the ballet Op. 8^a. 13-04-2011. <http://www.allmusic.com/work/dances-from-estancia-dance-suite-from-the-ballet-op-8a-c47140/parts-movements>.

RUDOLPH, Max. *The grammar of conducting: a comprehensive guide to the baton technique and interpretation*, Max Rudolph; prepared with the assistance of Michael Stearn – 3rd ed.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 1995.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, [Documento PDF], Macmillan Publishers, 2006.

SWAROWSKY, Hans. *Dirección de Orquesta*, Madrid, Real Musical, 1989.

WIKIPEDIA. *Martín Fierro*, citado por Wikipedia contributors En Wikipedia: Martín Fierro. 05-03-2011. http://es.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_Fierro.

WRIGHT, Simon. LSO, Ben-Dor, Gisele. *Ginastera - Panambí - Estancia*, [Notas al interior de grabación discográfica (CD)], Connifer Records Limited, EU, 1998.

WRIGHT, Simon. *Ginastera on Disc*, The Musical Times, Vol 134, No 1804, Musical Times Publication Ltd, Jun, 1993.