

# INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LAS OBRAS SINFÓNICAS DEL NACIONALISMO OBJETIVO DE ALBERTO GINASTERA

PABLO BONACCI

Universidad Católica de Salta

pbonacci@ucasal.edu.ar

## RESUMEN

Este artículo, parte de un proyecto de investigación de la UCASAL, se dedica al análisis de obras del periodo nacionalista de Alberto Ginastera, como la suite del ballet *Panambí*, las danzas del ballet *Estancia* op. 8a, la *Obertura para el "Fausto" Criollo* op. 9 y *Ollantay* op.17. Tras ofrecer una descripción general de cada obra y revisar antecedentes, el enfoque central recae en el análisis musical de las partituras. Se busca aclarar la estructura y el orden de las composiciones mediante un análisis morfológico de los temas de cada movimiento y obra, así como el estudio de grupos de compases. El propósito es proporcionar herramientas interpretativas y una comprensión más profunda de estas piezas para intérpretes y otros interesados en la fase nacionalista de la obra de Ginastera.

**Palabras clave:** Ginastera, nacionalismo objetivo, análisis musical, forma musical.

## INTRODUCTION TO FORMAL ANALYSIS OF GINASTERA'S 'OBJECTIVE NATIONALISM' SYMPHONIC WORKS

14

### ABSTRACT

This article, part of a research project at UCASAL, is devoted to the analysis of works from Alberto Ginastera's nationalist period, such as the ballet suite *Panambí*, dances of the ballet *Estancia* op. 8a, *Obertura para el "Fausto" Criollo* op. 9 and *Ollantay* op.17. After presenting a general description of each piece and reviewing relevant background information, the central focus lies in the musical analysis of the scores. The objective is to clarify the structure and order of the compositions through a form analysis of the themes in each movement and work, as well as the study of rhythmic groups. The purpose is to provide interpretative tools and a deeper understanding of these pieces for performers and others interested in the nationalist phase of Ginastera's work.

**Keywords:** Ginastera, objective nationalism, musical analysis, musical form.



### 1. Introducción

En este trabajo se presentan algunos resultados de la investigación realizada en el marco del proyecto *Análisis intertextual y musicológico de las obras sinfónicas del nacionalismo objetivo de Alberto Ginastera* (Escuela Universitaria de Música- UCASAL, 2021-2022), dirigido por Guillermo Scarabino. En el mismo se pretende contribuir a la generación de herramientas interpretativas para un mejor acercamiento o desarrollo del concepto de la suite del ballet *Panambí* op. 1a, las danzas del ballet *Estancia* op. 8a, la *Obertura para el "Fausto" Criollo* op. 9 y *Ollantay* op. 17. Para ello, se realizó un primer estudio destinado a relacionar las obras con algunos procesos históricos fundamentales de la época, la importancia de la tradición gauchesca y la vinculación entre Europa y la Argentina o el rol del peronismo en la época y su influencia en las manifestaciones culturales. Luego, se pasó al análisis musical propiamente dicho, que es lo que se incluye en este artículo.

Específicamente, en primer lugar, se realiza una descripción general de cada una de las obras. Se detalla su argumento y se incluye la revisión de algunos antecedentes de investigación. No se pretende una exhaustividad en dicha exploración, sino que el objetivo es introducir al lector a las obras.

A continuación, y como eje central del trabajo, se da lugar al análisis musical de las obras a partir de la fuente primaria, que es la partitura. La meta es clarificar el orden y la estructura de las obras, que sirva como insumo para los intérpretes y otras personas que quieran profundizar en el armazón de las mismas. Se realizó un análisis morfológico enfocado en los temas de cada movimiento y cada obra, para finalizar con el estudio de los grupos de compases con el fin de arribar a un sentido unificado a las obras.

## **2. Descripción de las obras sinfónicas del nacionalismo objetivo de Alberto Ginastera**

### **2.1. Suite del ballet *Panambí* op. 1a (1935-1937)**

La música orquestal de Ginastera llegó por primera vez al público a través de Juan José Castro, reconocido director de orquesta y defensor de la música contemporánea, además de compositor modernista argentino. Castro buscaba una nueva obra orquestal para estrenar en el Teatro Colón. Enterrado en los archivos del teatro, descubrió un atractivo ballet, compuesto por un joven músico desconocido. Sin embargo, cuando Castro intentó ponerse en contacto con el joven reticente, tardó meses en establecer una conexión. Cuando los dos músicos se reunieron por fin, Castro le preguntó al compositor si tenía alguna obra orquestal adecuada para un concierto. Cuando el joven compositor respondió que no, Castro le sugirió que arreglara extractos de su ballet en una suite orquestal independiente (Lovern, 2015). La obra resultante, la suite *Panambí*, tuvo un auspicioso estreno en el Teatro Colón el 27 de noviembre de 1937, lo cual impulsó la carrera del joven compositor.

Veamos entonces algunos detalles sobre la obra. En primer lugar, en la partitura original versa la siguiente síntesis de la leyenda de Panambí:

“Según la leyenda, Panambí era la hermosa hija del cacique de una tribu indígena que habitaba a orillas del río Paraná. Panambí debía desposarse con Guirahú, el guerrero más valiente de la tribu, quien poco antes de celebrarse la boda, es secuestrado por espíritus de doncellas que habitan en el río. El hechicero, que ama a Panambí y ha sido rechazado por la bella indígena, aprovecha esta circunstancia para tratar de vengarse de ella y con tal propósito informa a la tribu que los espíritus todopoderosos ordenan que Panambí se arroje al río en busca de su amado. Cuando la doncella se

dispone a cumplir el mandato, aparece Tupá, el dios bueno, quien le ordena desistir de su propósito, castiga al hechicero convirtiéndolo en un extraño pájaro negro y restituye a Guirahú, que emerge de las aguas del río para arrojarse a los brazos de su amada”. (Ginastera, 1964)

En cuanto al análisis estructural de la obra, Lovern explica cómo ella posee una serie de *pitch class set* como uso preponderante en toda la pieza:

16

“The principal harmonic textures found in *Panambí* are generated through quartal and quintal structures. Quartal harmonies are created by stacking perfect, augmented and diminished fourth intervals, whereas quintal harmonies are formed by stacking perfect, augmented and diminished fifth intervals. Ginastera often uses quartal and quintal harmonies simultaneously. They may be arpeggiated and frequently are interlocked. They produce an array of different pitch sets, pitch-class sets and set classes. To understand how Ginastera generates these pitch sets, we must first understand the compositional process he used to create the La Noche theme”.<sup>1</sup>

A esto quisiera agregar unas palabras de Pola Suarez Urtubey que menciona en su libro *Ginastera en cinco movimientos*: “...el tema del hechicero se proyecta sobre los doce sonidos cromáticos. Naturalmente, ello no significa que *Panambí* esté concebida según el método de la composición dodecafónica, por cuanto la ordenación del material no responde a sus cánones” (Suárez Urtubey, 1972: 21).

Imagen 1. Tema del hechicero

<sup>1</sup> “Las principales texturas armónicas que se encuentran en *Panambí* son generadas a través de estructuras cuartales y quintales. Las armonías cuartales se crean yuxtaponiendo intervalos de cuarta justa, aumentada y disminuida, mientras que las quintales se forman con intervalos de quinta justa, aumentada y disminuida. Ginastera utiliza a menudo armonías cuartales y quintales simultáneamente. Pueden estar arpegiadas y, frecuentemente, están entrelazadas. Producen un despliegue de *pitch sets*, *pitch-class sets* y *set classes*. Para entender cómo Ginastera genera estos conjuntos de tonos, primero debemos comprender el proceso compositivo que utilizó para crear el tema de La Noche” (Lovern, 2015: 13, traducción propia).

## 2.2. Suite del ballet *Estancia*, op. 8a (1941)

Los primeros trabajos orquestales del nacionalismo de Alberto Ginastera —ballet *Estancia* op. 8a y *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9— aluden al nacionalismo argentino a través de su referencia a las fuentes de literatura gauchesca. Respecto de la primera, fue en 1941 que Lincoln Kirsten encargó al compositor dicha obra para el ballet estadounidense Caravan.

Ginastera aceptó con beneplácito la solicitud de Kirsten, y decidió establecer una profunda asociación entre su trabajo y el *Martín Fierro* de José Hernández. En efecto, manifestaba el compositor: “Desde mi primer contacto con la Pampa (...) se despertó en mí el deseo de componer una obra que reflejara esos estados del espíritu” (López González, 2012: 56). Por ello, mientras *Panambí* aludía a la tradición indígena de un país, en este nuevo ballet se remitía a la tradición gaucha, donde el paisaje de la pampa “se erigía como verdadero protagonista, ejerciendo su influencia sobre los sentimientos de los personajes” (López González, 2012: 21).

Así, plasmando “esos estados del espíritu” (López González, 2012: 56), Ginastera crea el ballet *Estancia*, donde se incorporan pasajes cantados y hablados del poema épico argentino *Martín Fierro* de José Hernández (1872). Esta obra cuenta la historia de los gauchos argentinos, oprimidos, que son las figuras heroicas de gran parte de la música rural o del folklore. El nacionalismo de Alberto Ginastera, podemos decir, se estiliza con elementos con una fuerte impronta de lo gaucho (como el acorde de las cuerdas al aire de la guitarra y el malambo). La obra en cuestión evoca sentimientos nacionalistas, combinando dichos versos con escenas de ballet que retratan los diferentes tiempos del día en una estancia. 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”.<sup>2</sup>

Según Signorelli (2016: 2-3), en el ballet *Estancia*:

“La historia se desarrolla en la pampa. Ya amaneció y entre cantos y revoloteos de pájaros, los paisanos comienzan sus tareas rurales. Un pueblerino se hace presente en la estancia y demuestra inexperiencia en las labores del campo. Se siente atraído por la joven campesina y al declararle sus sentimientos es rechazado.

Bajo un sol radiante los trabajadores agrícolas cosechan el trigo, mientras algunos peones y domadores de la estancia lucen su gallardía, domando caballos ante la mirada atenta de la campesina. Todos son observados y fotografiados por un grupo de turistas llegados en un carruaje que, luego de realizar vivos comentarios, se alejan.

---

<sup>2</sup> Reel, J., citado en López González, 2012: 22.

Al caer el sol, se oye una voz que entona:

«Vamos dentrando recién  
a la parte más sentida  
aunque es todita la vida  
de males una cadena,  
a cada alma dolorida,  
le gusta cantar su pena.  
Triste suena mi guitarra,  
el asunto lo requiere,  
Ninguna alegría espere,  
sino sentidos lamentos  
nace, crece, vive y muere».

El joven pueblero insiste con la campesina y ésta lo rechaza nuevamente. Profundamente lastimado y deseoso de mostrar su coraje, enfrenta unos caballos desbocados, domándolos con energía. Entonces la joven, asombrada y admirada, acepta al fin sus galanteos.

Llega la noche, la luna llena y las estrellas dan claridad a la sombría noche. Desde lejos se deja oír una copla.

«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.  
Ah...la, la, la».

Los pájaros anuncian la llegada del nuevo día, la actividad campestre se reanuda y los trabajadores agrícolas y el pueblo celebran gozosos el idilio de la joven pareja”. (Signorelli, 2016: 2-3)

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 desdena.

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 Pueblera 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 del triunfo del amor.

### 2.3. *Obertura para el “Fausto” Criollo, op. 9 (1943)*

La *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9 fue compuesta en el año 1943. Ganó el Premio Nacional de ese año y fue dedicada a Juan José Castro. Él mismo sería quien la estrenaría, en Chile, en julio de 1944 (Manso, 2006: 190).

Antonietta Sottile hace un recorrido de las citas eruditas y folklóricas del compositor (Sottile, 2016: 131-156). En su primera y segunda etapa compositiva, Ginastera presenta siempre en sus obras ritmos de música rural argentina, ritmos relacionados con la búsqueda de la identidad argentina, la “argentinidad” (Schwartz-Kates, 2002: 248-281) que, a causa de los grandes oleajes de migraciones, se perdieron. Es por eso que la figura del gaucho y su tradición son importantes; y que Ginastera expresa con mucho énfasis mediante el ritmo folklórico del Malambo.

De la misma forma que muchas de las oberturas románticas compuestas del siglo XIX, la obertura a analizar (del siglo XX) tiene una fuente extramusical, el poema *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera (1866)* de Estanislao de Campo. Como indica el subtítulo, el escritor muestra las impresiones del mencionado gaucho en una representación del *Fausto* de Gounod en el Antiguo Teatro Colón. Anastasio (personaje gaucho del poema) relata su mirada a Don Laguna. Lo interesante es que este gaucho no logra discernir entre la realidad y la ficción en la representación a la que asistió, lo cual da al poema un aspecto satírico (Dellmans, 2016).

En la *Obertura para el “Fausto” Criollo*, Ginastera acude a recursos de intertextualidad, donde no solo va a referir directamente al *Fausto* de Del Campo y de Gounod, sino que también aludirá a otras obras de maneras más sutiles, como el *Fausto* de Goethe (Dellmans, 2016).

Respecto del primero, el poema de Del Campo, la influencia Europea en Argentina es un argumento central. Esto es recuperado por Ginastera en la obertura, donde se combinan elementos de la “alta cultura” (la occidental, fundamentalmente europea) con aspectos de la “cultura popular” (criolla) como la literatura gauchesca.<sup>3</sup> Para la primera, el compositor cita la ópera de Gounod; para la segunda, construye pasajes basándose en ritmos, melodías y armonías propias del folclore argentino. Realiza así un contraste entre la alta cultura y la diversión; lo europeo y lo criollo. Sottile (2016) se refiere a este juego como “referencia y diferencia”, que están en constante diálogo. Como observa Claude Bouché: “la parodia es al mismo tiempo un texto y otro texto, un texto dentro de otro texto que lo absorbe y se confunde con él”.<sup>4</sup> Justamente, la genialidad de Ginastera está en cómo el sentido lúdico del *Fausto* Criollo de Del Campo se entrelaza con el *Fausto* original de Goethe y Gounod.<sup>5</sup>

#### 2.4. *Ollantay* op. 17 (1947)

En el año de composición de este poema sinfónico en tres movimientos, fue el regreso de Ginastera a la Argentina luego de sus estudios en Estados Unidos con Aaron Copland. Según Suárez Urtubey, este tríptico se basa en la mitología precolombina, donde el relato trágico de la historia de amor y muerte de Ollantay motiva interesantes colores “a través del lenguaje musical, y por medio de una orquestación buscadamente áspera, sonoridades crudas, oposiciones violentas. Como siempre, la «idée fixe»” (Suárez Urtubey, 1972: 26).

*Ollantay* es la penúltima obra sinfónica antes de la *Pampeana N° 3* (1954), lo que la convierte en una de las últimas del periodo nacionalista de Ginastera. *Ollantay* es el hijo de la Tierra y se opone a Inca, el hijo del Sol. Cuando Ollantay intenta violar a Coyllur, la hija de Inca, profanando así el Templo de las Vírgenes, Inca declara la guerra a Ollantay, que resiste durante un tiempo en su fortaleza, pero que finalmente es derrotado y asesinado (Ginastera, 1964b). Ginastera dividió la obra en tres movimientos, que denominó de la siguiente manera:

1. Paisaje de Ollantaytambo.
2. Los Guerreros.
3. La Muerte de Ollantay.

---

<sup>3</sup> Aun así, esta última también fue desarrollada por escritores vinculados a la “alta cultura”, parte de la intelectualidad porteña y urbana, incluso si pudieron tener contacto frecuente con la vida rural.

<sup>4</sup> Bouché, citado en Sottile (2016: 142).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Ginastera compuso este tríptico sinfónico en Buenos Aires en 1947, el cual le valió el Premio Municipal de ese año. El director Erich Kleiber, a quien está dedicada la obra, la estrenó en Buenos Aires el 29 de octubre de 1949 junto a la orquesta Estable del Teatro Colón.

### 3. Análisis musical

21

Para realizar el análisis musical de las obras, se tomó como insumo central la metodología expuesta por Guillermo Scarabino (2022). En él, se plantean los ejes más importantes para abordar el estudio de la partitura (la fuente primaria) y la interrelación entre ellos.

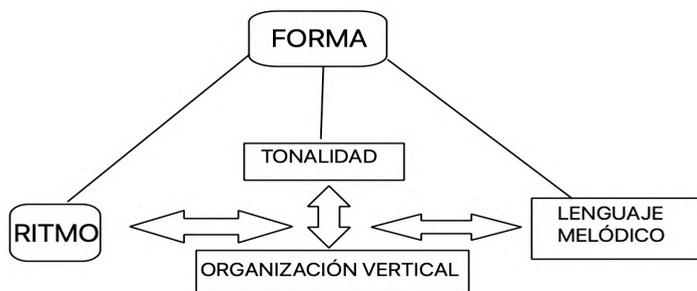


Imagen 2. Esquema de las unidades más importantes del libro de Scarabino (2022).  
Elaboración propia.

En los siguientes análisis de cada obra, veremos uno morfológico, agrupaciones de compases con algunas observaciones para comenzar con el panceo general de las composiciones. Como afirma Scarabino,

“[...] al considerar la organización formal debe mencionarse, asimismo, su tendencia hacia la adopción de esquemas morfológicos de larga data y probada eficacia, como las formas ternarias, binarias, el rondó, la sonata, etc. En el uso que Ginastera hace de ellas no parece haber sorpresas ni innovaciones y, aún [sic.] cuando es posible encontrar ciertas preferencias, a nivel de las formas más simples, sería aventurado afirmar que hay tendencias estilísticas, propias e intransferibles, en las organización formal de sus ideas, sobre todo a nivel de las formas compuestas. Su personalidad se perfila con mucho más nitidez en el *contenido* que en la *forma*”. (Scarabino, 2022: 107-108)

“Ginastera muestra su preferencia por las construcciones simétricas, equilibradas, de neta raigambre clásica. Se ha seleccionado un amplio abanico de construcciones de 4, 6, 8, 12 y 16 compases. Muchas de ellas se originan en la adopción de formas poéticas o melódicas directamente tomadas del repertorio popular, en tanto que hay otras enteramente inventadas por Ginastera y que connotan dicho repertorio. Es comprensible que ambos tipos de construcciones, por su *popularidad* exhiban características semejantes a las descritas en la preceptiva clásica: regularidad, simetría, clara articulación, etc. Pero, además de ello, existen otros contextos en los que Ginastera estas mismas o parecidas formas melódicas: esto parece indicar una tendencia estilística personal hacia ese tipo de construcciones, independientemente de su origen”. (Scarabino, 2022: 104)

El agrupamiento de compases, como lo menciona el mismo autor (Scarabino, 1992), condiciona la toma de decisiones en cuanto a fraseo, articulación y acentuación derivados del problema rítmico. Los directores de orquesta, justamente, requieren de este tipo de herramientas cuando la música precisa ser conducida a un pulso por compás. Finalizando esta breve introducción, se justifica el uso de esta técnica ya que ayuda a:

- “comprender mejor el fraseo, la entonación y la expresión potenciales, inherentes a, e implícitos en, el texto.
- tener una imagen más exacta de los acentos estructurales y fenoménicos del discurso, que sirva de “imagen-testigo” para detectar los frecuentes e indeseados acentos dinámicos que suelen aparecer en la ejecución instrumental, para reaccionar rápidamente ante ellos y, eventualmente, suprimirlos.
- valorizar las distintas fases del proceso arsis-tesis-stasis, graduando la presencia o ausencia de energía que cada una de ellas demanda”. (Scarabino, 1992: 65)

### 3.1. Suite del ballet *Panambí*, op. 1a

#### 3.1.1. N° 1. “Claro de luna sobre el Paraná”

Forma: Ternaria

Parte A	Parte B	Parte A1 (con elementos de A y B)
cc 1 -29	cc 30-56	cc. 57-67

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-29	<b>PARTE A</b>		
1-6	SI	(2+1) + (2+1)	
7-14	LA (como bordadura)	(2+1+1) + (3+1)	
8	RE	(2+1) + 2	
20-25	FA	(2+2+2)	
26-29	LA <sup>b</sup>	2+2	Transición parte B
30-56	<b>PARTE B</b>		
30-37	DO	2+2+2+2	Tema cornos
38-44	DO (hasta c.40) Mi	2+ (2+1+1)	
45-52	SOL SI <sup>b</sup> (49-52)	(2+2) (2+2)	Tema: “Los rayos de la luna” (cc.45-46), “Los rumores de la selva” (cc.47-52)
53-56	FA	2+2	
57-67	<b>PARTE A1</b>		
57-60	DO	2+2	
61-67	DO	(2+2) +1+1	

### 3.1.2. N° 2. “Invocación a los espíritus poderosos”

Forma: Binaria Simple

Parte A	Parte B <sup>6</sup>
cc. 1-42	cc.43-58

<sup>6</sup> La orquestación en la parte A presenta una instrumentación a base de metales y percusión. En la parte B encontramos solamente una orquestación de instrumentos de percusión.

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-42	<b>PARTE A</b>		
1-4	DO#	2+2	a1
5-13		$(2+1) + 2 / (2+1) + 1$	a2
14-19		2+2+2	a1 + extensión
20-25		2+2+2	b
26-33		$ \cdot 3  + 2$	ab
34-42		$(1+3) + (3+2)$	a3 + transición
43-58	<b>PARTE B</b>		
43-49		$ \cdot 1  + 2 + 2 + 1$	c
50-58		$(2+3) + (2+1)+1$	c1 y final

### 3.1.3 N° 3. “Lamento de las doncellas”

Forma: Binaria

Parte A1	Parte A2	Extensión
cc 1 -9	cc 10-18	cc. 19-23

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-9	<b>PARTE A</b>		
1-5	DO – MI	$(2+2+1)$	a
6-9	DO	2+2	b
10-18	<b>PARTE B</b>		
10-14	DO - MI	$(2+2+1)$	a
15-18		$(2+2)$	b1
19-23	DO	1+1+1+2	extensión

### 3.1.4. N° 4 “Fiesta indígena”

Forma: Única

Parte 1	Parte 2	Parte 3	Transición a n° 5
A.1	A.2	A.3	
cc. 1-8	cc. 9-16	cc. 17- 24	cc. 25-28

25

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-8	PARTE 1 (A1)		
	SOL	:4:	a
9-16	PARTE 2 (A2)		
	SOL	:4:	a1
17-24	PARTE 3 (A3)		
		:4:	a3
25-28	Transición		

### 3.1.5. N° 5. “Ronda de las doncellas”

Forma: Única

Parte A	Parte B	Transición	Parte con motivos de A	Transición hacia n°6
cc. 1-17	cc.18 -41	cc. 42-48	cc. 49- 57	cc.58-77

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-17	PARTE A		
1-9	MI-SOL	2+2+2+2	
10-17	SOL	2+2+2+2	
18-41	PARTE B		
18-25	SOL	4+4 (1+1+2) x2	

26-33	Mi <b>b</b> -FA-SOL-LA	(2+2) + (2+2)	
34-41	SI <b>b</b>	(2+2) + (2+2)	
42-48	<b>Transición</b>		
42-48	La <b>b</b>	2+2+1+1+1	
49-57	<b>PARTE con motivos de A</b>		
49-57		4+4 (1+1+2)	Motivo A
58-77	<b>Transición hacia el n°6 (“Danza de los guerreros”)</b>		
58-63	Mi <b>b</b>	2 + (2+2)	
64-69	LA	2 + (2+2)	Transposición 4 aum.

### 3.1.6. N° 6. “Danza de los guerreros”

Siguiendo a Scarabino,

“En el caso de Ginastera, la repetición lisa, llana e indisimulada, es un procedimiento constructivo preeminente, y dentro de ella, el ostinato merece especial consideración. La «Danza de los Guerreros», N°6 de la *Suite del Ballet «Panambí»* op. 1a, proporciona un ejemplo de uno entre los usos que Ginastera hace del ostinato. (...) La forma de la obra es ternaria con coda, según surge del análisis de su estructura armónica y contenido temático”. (Scarabino, 2022: 102)

Forma: Ternaria

PARTE 1	PARTE 2	PARTE 3	CODA
cc.1-46	cc.47-66	cc.67-78	cc.79-92

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-46	<b>PARTE 1</b>		
1-8	LA	:2+2:	tema a

11-18	LA	2 + 4+4	tema b (cuarteto de cornos)
19-26	LA	:2+2:	tema a
27-32		2+(2+2)	tema c (metales)
33-40		2+2	tema a
41-46		2+(2+2)	tema c
47-66	<b>PARTE 2</b>		
47-56	DO#	(2+2)+2+(2+2)	tema d
57-66	FA (Mi#) <sup>7</sup>	(2+2) + (2+2+2)	trans. tema 3ra Mayor ascendente
67-78	<b>PARTE 3</b>		
67-78	LA	2+(4+4) + 2	tema b (cornos + maderas)
79-92	<b>CODA</b>		
79-86	LA	4+4	
87-92		2+2+2	

Analogías:

- 1-18: 2 cc. de ostinato (1-2), 2 cc. de contratiempos (3-4); repetición de los 4 cc. (5-8); 2 cc. de ostinato (9-10), 4+4 cc. de cuarteto de trompas (11-18).
- 19-32: 2 cc. de ostinato (19-20), 2 cc. de contratiempos (21-22), repetición de los 4 cc. (23-26); 2cc. de ostinato (27-28), 4 cc. de cuartetos de trombones, trompas y trompetas (29-32).
- 33-46: 2 cc. de ostinato (33-34), 2 cc. de contratiempos (35-36); repetición de los 4cc. (37-40); 2 cc. de ostinato (41-42), 4 cc. de cuartetos de trombones, trompas y trompetas (43-46).

<sup>7</sup> Dice Scarabino (2022: 14): “el número se inicia con un acorde cuartal de 6 sonidos, edificado sobre la fundamental *la* y que contiene las *pc la<sub>1</sub> - re#<sub>2</sub> - sol#<sub>2</sub> - do#<sub>3</sub> - fa#<sub>3</sub> - si<sub>3</sub>*; dicha fundamental es también la del acorde de tónica final [...]”

- 47-56: 2 cc. de ostinato (47-48), 2 cc. de cuartetos de oboes y clarinetes (49-50), 2 cc. de contratiempos (51-52); 2 cc. de ostinato (53-54), 2 cc. de cuartetos de oboes y clarinetes (55-56).
- 57-66: 2 cc. de ostinato (57-58), 2 cc. de cuartetos de oboes y clarinetes (59-60), 2 cc. de contratiempos (61-62); 2 cc. de ostinato (63-64), 2 cc. de cuartetos de oboes y clarinetes (65-66).

28

### 3.2. Suite del ballet *Estancia* Op. 8a

#### 3.2.1. N° 1. “Los trabajadores agrícolas”

Forma: Rondo

PARTE I A		
introd.	tema a	tema b

PARTE II B		
tema c	tema d	retransición

PARTE III A2
tema f

PARTE IV C			
tema g	tema f	tema g	tema g

PARTE V A3
tema a

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS MORFOLÓGICO...

Revista del IIMCV Vol. 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

<b>CODA</b>	
tema 1, tema j	

Compases		Región tonal	Grupos	Observaciones
1	38	<b>PARTE I A1</b>		
1	18	DO-FA#	:3:  +  :3:  +  :3:	Tema a
19	34	FA-	(1+1+2) x 2 + (1+1+2) x 2	tema b
35	38		4	codetta
39	76	<b>PARTE II B</b>		
39	54	FA	:(1+1+2):  +  :(1+1+2):	Tema c
55	72	DO/MI/SOL/Sib/	(6+6+6) tema cornos	tema d
73	76	SOL	(1+1+1+1)	retransición
77	104	<b>PARTE III A2</b>		
77	88	DO-FA#	:3:  +  :3:	tema e
89	104	LA/Sib	:(1+1+2):  +  :(1+1+2):	tema f
105	152	<b>PARTE IV C</b>		
105	120	SOL	:4:  + 4 + 4	tema g
121	128	RE/SOL	:4:	tema h (cornos)
129	144	SOL	:4:  + 4 + 4	tema i
145	152	RE	:4:	tema j
153	169	<b>PARTE V A3</b>		
153	170	DO-FA#/Sib/La	:3:  +  :3:  +  :3:	tema k
171	184	<b>CODA</b>		

171	178	Mib	$(1+1+1+1) \times 2$	tema i
179	184	SOL-DO	6 (4+2)	tema j

### 3.2.2. N° 2. “Danza del trigo”

30

Forma: Ternaria

PARTE I A			PARTE II B			PARTE III C		
Intro	tema a	tema b	tema c	tema d	transición	tema a	tema b	final

Compases		Región tonal	Grupos	Observaciones
1	20	<b>PARTE I A1</b>		
1	4	DO	2 + 2	introducción
5	12	SOL-DO	4 + 4	tema a
13	20	DO	4 + 4	tema b
21	45	<b>PARTE II B</b>		
21	28	FA/DO	$(2 + 2) + (2+2)$	tema c
29	37	RE/LA	2 + 4 + 3	tema d (cifra 3)
38	45	DO/FA/Lab	$(2 + 2) \times 2$	RETRANSICIÓN
46	67	<b>PARTE III A2</b>		
46	53	DO	(4 + 4)	tema a (simplificación del tema de la flauta)
54	61	DO	(4 + 4)	tema b (cornos)
62	67	DO	2 + 2 + 2	extensión del acorde final

### 3.2.3. N° 3. “Los peones de hacienda”

Forma: Única

Función expositiva I	Función expositiva II	Desarrollo	Función conclusiva	Prolongación Acorde Final
cc. 1-16	cc. 17-43	cc. 44-72	cc. 73-81	cc. 79-81

31

Compases		Región Tonal	Grupos	Observaciones
1	16	<b>Función expositiva I</b>		
1	4	DO	1 / 1 / 1 / 1	tema a
5	12	LA	(2 + 2) x 2	tema b
13	16	SOL	2 + 1 + 1	tema c
17	43	<b>Función expositiva II</b>		
17	18	DO	1 / 1	Reminiscencia al tema a
19	27	DO	: 1 :  2 + 3 + 2	tema d
28	31	SOL	1 + 1 + 2	tema e
32	43	DO – RE - SOL	(2 + 2) x 3	tema f
44	72	<b>Desarrollo</b>		
44	49	DO	: 1 :  +  : 1 :  +  : 1 :	tema a, tema c
50	53	SOL	2 + 1 + 1	tema c
54	55	DO	1 + 1	tema a
56	66	SOL-RE	1 + (3+2) + (3 + 2)	
67	68	DO	1 + 1	tema a
67	71		2 +  : 2 :	
72	81	DO	: 1 :  +  : 1 :  +  : 1 :  + (2+1)	tema a (prolongación) + final

### 3.2.4. N°4: “Danza Final” (malambo)

Forma: Binaria Compuesta

32

Compases		Región Tonal	Grupos	Observaciones
<u>1</u>	<u>123</u>	<b>PARTE I A</b>		
1	75	<b>Sección A1</b>		
1	17		4/4/4/4/1	
18	25		: 4 :	
26	31		3 + 3	
32	39		8 (  : 2 :   +   : 2 :  )	
40	47		4 + 4	
48	55		4 + 4	
56	75		20 ((4 + 4 + 4 + 4) + 4)	
<u>76</u>	<u>123</u>	<b>Sección 2 A2</b>		
76	88		4+4+4 + 1	igual cc. 5-17
89	96		: 4 :	18 - 25
97	102		3 + 3	26 – 31
103	110		4 + 4	
111	118		4 + 4	transposición
119	123		4 + 1	cadencia
<u>124</u>	<u>247</u>		<b>PARTE II B</b>	
<u>124</u>	<u>147</u>	<b>Sección 1 (refrán A1)</b>		
124	140		: 4 + 4 :   + 1	
141	147		3 + 4	125-131
<u>148</u>	<u>156</u>	<b>Sección 2 (Episodio I – B)</b>		
148	156		: 2 :   + 4 + 1	

<u>157</u>	<u>179</u>	<b>Sección 3 (refrán - A2)</b>		
157	172		3 + 4 4 + 4 + 1	141 - 147 132 - 140 + frull
173	179		3 + 4	157 - 152
<u>180</u>	<u>188</u>	<b>Sección 4 (episodio II - C)</b>		
180	188		:2:  + 4 + 1	
<u>189</u>	<u>211</u>	<b>Sección 5 (refrán A3)</b>		
189	204		3 + 4 4 + 4 + 1	157 - 172 163 - 172
205	211		3 + 4	173 - 179
<u>212</u>	<u>220</u>	<b>Sección 6 (episodio III - D)</b>		
212	220		:2:  + 4 + 1	
<u>221</u>	<u>235</u>	<b>Sección 7 (refrán - A4)</b>		
221	227		3 + 4	205-211
228	235		4 + 4	196 - 203
<u>236</u>	<u>247</u>	<b>CODA</b>		
236	243		4 ( :2: ) + 4 (1x4)	
244	247		3+1	

### 3.3. Obertura para el "Fausto" Criollo Op. 9

PARTE A	PARTE B	PARTE C	REEXPOSICIÓN A2
cc. 1-104	cc. 105-144	cc. 145-213	cc. 214-296

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-104	<b>PARTE A</b>		
1-7	FA	tema a	
8-35	FA	<b>poco a poco acelerando (tema b)</b>	
8-19	FA	(2+2+2)+(2+2+2)	fugato
20-31	FA	4+4+4	acelerando
32-35	FA	4	Allego Vivace
36-52	Bitonal Fa sobre Mi	[8 (4+4)] + [9]	Tema c. "Malambo"
53-104	Mi	<b>tema d</b>	
53-68	Mi	: 2+2 :  + [(2+2) + (2+2)]	Acompañamiento ostinato: 9 veces 4 cc., 4 veces 2 cc. y liquidación rítmica
69-80	Mi	(2+2) + (2+2) + (2+2)	entrada del xilófono
81-96	Mi	(2+2) + (2+2) + (2+2)	
97-104	Mi	(2+2) + (2+2)	Tímbal con Cb y Vcl
105-144	<b>PARTE B</b>		
105-127	la → Mi	(4 + 4 + 4) + (6+3)	Lento (tema e)
128-144	Mi → Fa	(1+2+2+2) + (2+4) + (1+2)	Elaboración motivo b1
145-213	<b>PARTE C</b>		
145-176	<u>Fa</u> → <u>Do</u>	8+8+8+7	tema f
177-201	<u>Do</u> → <u>Fa</u>	2+2+4+(4+1)+(2+2+2)+(3+1)	tema g + f
202-213	Fa	5+6	
214-296	<b>REXPOSICIÓN PARTE A</b>		
214-220	FA		Reexposición obertura (tema a)

221-240	Bitonal Fa sobre Mi	:2:  +  :2:  +  :2:  +  :4:	tema c2
241-268	<u>Fa</u>	(6+4+6+4) + (5+4)	
269-296	<u>Fa</u>	:4:  +  :4:  + (2+2)	Ostinato abreviado: 6 veces 4 cc. y Coda

### 3.4. *Ollantay: Tres movimientos sinfónicos, op. 17*

#### 3.4.1. N° 1. “Paisaje de Ollantaytambo”

Forma: Binaria simple

PARTE A	PARTE B
cc. 1-48	49-81

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-48	<b>PARTE A</b>		
1-8	FA	4+4	Introducción
9-21		4+4 + 5 (2+3)	
22-32		4+4+3	
33-40		4+4	
41-48		4+4	tema a
49-81	<b>PARTE B</b>		
49-64		4 + 4 + 4 + 4	
65-73		4 + 4	
73-81		(2+1)+ (4+2)	extensión

### 3.4.2. N° 2. “Los guerreros”

Forma: Binaria Compuesta

PARTE A	PARTE B	Reexpo tema A	Epílogo
cc. 1 -113	cc. 114-187	cc.113-131	cc. 132-185

36

PARTE A	PARTE B
cc. 1-138	cc. 139-187

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-113	<b>PARTE A</b>		
1-13	MI	$(4+1)+(4+1)+(2+1)$	Introducción
14-32		$(2+2) + (3+3) + (5+1)$	Tema a
33-40		$(4+1) + (2+1)$	
41-70	Sib	$(2+6) + (3+3) + (4+1) + (2+1) + (2+2) + (3+1)$	Tema a2
71-80	FA#	4+4	Tema b
81-112		$(4+4) + (4+4) + (2+6) + (5 + 3)$	Poco più mosso
113-138	MI	$(5+6) + (3+3) + (5+1) + (2+1) + (4+2)$	reexposición tema A
<b>PARTE II</b>			
139-166		$2 + (3+1) + (2+2) + 3 / (2+2) + (3+3) + (3+2)$	(presto e agitato)
167-178		$(2+2) + (2+2) + (2+2)$	
179-192		$4 + (2+2+2) + (3+1)$	final

### 3.4.3. N° 3. “La muerte de Ollantay”

Forma: Ternaria

PARTE A	PARTE B	PARTE A1	POSTLUDIO
cc. 1 -18	cc. 19-36	cc.37-46	cc. 47-88

37

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-18	<b>PARTE A</b>		
1-10	LA	2 + (2+2) + (2+2)	Introducción + tema A
11- 18	LA	(2+2) + (2+2)	Tema a1
19- 36	<b>PARTE B</b>		
19-24	DO	4+2	Tema b
25-28	RE	(1+1+1+1)	Tema b1
29-36	DO	(2 + 2) + (2 + 2)	climax + la retransición
37-46	<b>PARTE A1</b>		
37-46	LA	2 + (2+2) + (2+2)	
47-88	<b>POSTLUDIO</b>		
47-63	FA	2+ (5+5) + 5	Largo e desolato
64-68	FA	2+3	
69-75	FA	(2+3) +2	
76-88	FA	2+(3+2)+(2+4)	Final

## 4. Tonalidad

La tonalidad es un término que genera gran controversia entre los teóricos. Las definiciones existentes rara vez incluyen plenamente todas las connotaciones que se le reconocen al mismo. En varias ocasiones se enfatizan términos melódicos, en

otras aspectos armónicos/ rítmicos. No es el objetivo generar una discusión sobre esto, sino que creemos importante enfatizar que la tonalidad refiere, principalmente, a tres nociones generales: estructura, relación y centro. Teniendo como base esto, por tonalidad entendemos “una estructura de alturas sonoras que genera una expectativa de reposo o resolución sobre una altura determinada: la tónica o centro tonal” (Scarabino, 2022: 8).

38

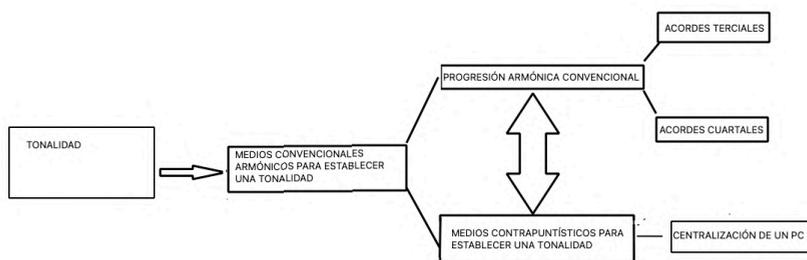


Imagen 3. Tonalidad

Al respecto, Scarabino sostiene que

“[...] el Ginastera de la época considerada es enteramente fiel a la tonalidad, entendida en sentido amplio como fenómeno teleológico cuyo fin es la resolución de una expectativa sobre una determinada altura sonora. Los medios compositivos por los que dicha fidelidad se manifiesta van desde el uso de progresiones armónicas convencionales en las obras más tempranas —sobre todo en aquellas más cercanas a un origen reconocible en la música popular— hasta muy diversificadas progresiones contrapuntísticas en las que los factores direccionales tienen preponderancia casi absoluta”. (Scarabino, 2022: 117)

A lo largo de todo el análisis hemos realizado una aproximación global de las regiones tonales utilizadas por Ginastera en estas cuatro obras sinfónicas. En el siguiente cuadro se busca sintetizar los rasgos de estilo planteados por Guillermo Scarabino en su libro *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1954)*. Consideramos importante llevar como guía sus estudios realizados, ejemplificando de manera reducida los siguientes casos.

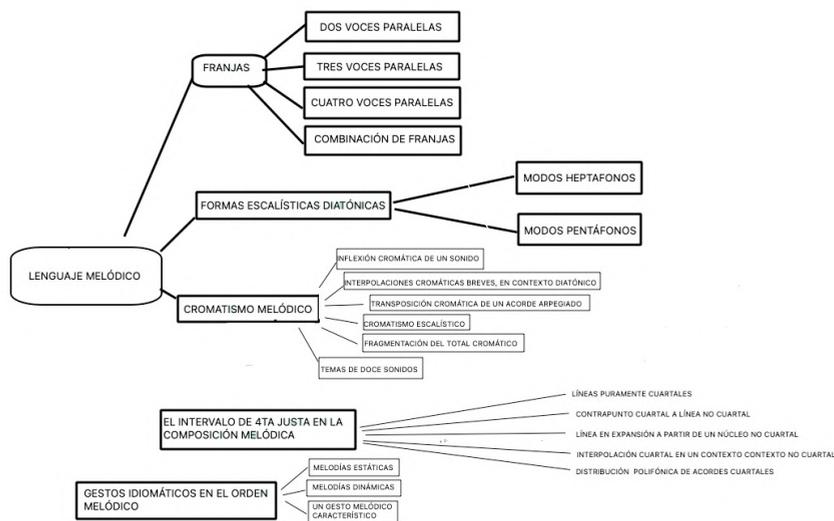


Imagen 4. Lenguaje melódico

## 5. Franjas

Ginastera emplea franjas melódicas de dos o más voces paralelas.<sup>8</sup> En cuanto a las melodías en terceras paralelas, Scarabino sostiene que ellas “(...) forman parte de los rasgos característicos del folclore argentino. En el periodo considerado, por su propia admisión y por la evidencia que proporciona su música, Ginastera refleja múltiples influencias folklóricas y, entre ellas, los fragmentos melódicos en 3as. paralelas adquieren notoria presencia.” (Scarabino, 2022: 20).

<sup>8</sup> Dice Scarabino: “es importante destacar que, en el estilo de Ginastera, una línea melódica debe ser pensada como algo más que una simple *línea*. Los temas y melodías de Ginastera son a menudo *franjas*, que pueden variar en espesor hasta llegar al *cluster*. Una franja melódica involucra dos o más voces moviéndose paralelamente. [...] Ginastera hace uso de diversas opciones que, por su reiteración y peculiar sonoridad devienen en marcas de su estilo” (Scarabino, 2022, *Ibidem*, p. 19).

## 5.1. Dos voces paralelas

Ejemplo 1. Suite del ballet *Panambi* op. 1a, I “Claro de luna sobre el Paraná”, cc. 1-8, tema “La noche”<sup>9</sup>

40



Ejemplo 2. *Obertura para el “Fausto” criollo* op. 9, cc. 61-64.<sup>10</sup>



Ejemplo 3. *Ibidem*, cc. 105-124.<sup>11</sup>

Ejemplo 4. *Ibidem*, cc. 241-247. Hay tres repeticiones que continúan hasta el cc. 268, aunque varía la instrumentación. En primer lugar, como se refleja en el ejemplo, están los fagotes. Luego, en el compás 250 entran los clarinetes, y en el compás 259 ingresan piccolo, flauta y clarinetes.<sup>12</sup>



<sup>9</sup> Se sugiere observar desde el compás 1 al 10. (Ginastera, 1964: 1-2).

<sup>10</sup> Trompetas 1, 2 y 3. Secuencia que se repite 5 veces. Ver también cc. 277-292. (Ginastera, 1951: 33-35).

<sup>11</sup> Remitimos al lector a la partitura (Ginastera, 1951: 15-16).

<sup>12</sup> Remitimos al lector a la partitura (Ginastera, 1951: 29-30).

## 5.2. Tres voces paralelas

Ejemplo 5. Danzas del ballet *Estancia* op. 8a, IV “Malambo”, cc. 17-25.<sup>13</sup>

Ejemplo 6. *Ibidem*, cc. 26-39.<sup>14</sup>

Ejemplo 7. *Ibidem*, cc. 48-63.<sup>15</sup>

Ejemplo 8. *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9, cc. 36-43.



## 5.3. Cuatro voces paralelas<sup>16</sup>

Ejemplo 9. Suite del ballet *Panambí* op. 1a, I “Claro de Luna sobre el Paraná”, cc. 30-43, tema “Canto del Paraná”.<sup>17</sup>

Ejemplo 10. *Ibidem*, cc. 15-18.<sup>18</sup>



<sup>13</sup> Remitimos al lector a la partitura (Ginastera, 1958: 39-40).

<sup>14</sup> Reducción de piccolo, flauta, oboe, Clarinetes y Violines 1 y 2. Ver Ginastera (1958: 41-42).

<sup>15</sup> Reducción de piccolo, flauta, clarinetes y Violines 1 y 2. Ver Ginastera (1958: 43-45).

<sup>16</sup> Al respecto, indica Scarabino (2022: 22): “Las instancias más comunes de franjas terciales que involucran cuatro voces paralelas ocurren cuando uno de los miembros de la triada es duplicado”.

<sup>17</sup> Dice Scarabino (2022: 22-23): “Franjas melódicas formadas por tetracordios terciales puros en posición fundamental (acordes de 7ª completos) no parecen formar parte del vocabulario más frecuente en Ginastera. En caso de ser utilizados aparecen generalmente en 1ª o 2ª inversión”. Remitimos al lector a Ginastera (1964: 5-9).

<sup>18</sup> Scarabino (2022: 23) afirma: “Las franjas melódicas puramente cuartales de 4ª aparecen generalmente en inversión y no son abundantes. Su conformación puede estar integrada tanto por 4as. justas, como así también por alguna 4ª aumentada”.

Ejemplo 11. Suite del ballet *Panambi* op. 1a, II “Invocación a los espíritus poderosos”, cc. 8-13.<sup>19</sup>

42

Ejemplo 12. *Ibidem*, cc. 20-26.<sup>20</sup>

Ejemplo 13. Suite del Ballet “Panambi” op. 1a, V “Ronda de las doncellas”, cc. 74-77.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Trombones y tuba.

<sup>20</sup> Cornos, trompetas: cada franja está constituida por una triáda aumentada con 7ª mayor.

<sup>21</sup> Trompetas y trombones.

Ejemplo 14. *Suite del Ballet "Panambi"* op. 1a, VI "Danza de los guerreros", cc. 43-47.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Trombones y Tuba" and the bottom staff is labeled "Corno F". Both staves are in 3/4 time and contain complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Above the second staff, the instruction "A SUCCESIONES" is written. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

43

Ejemplo 15. Danzas del Ballet *Estancia* op. 8a, I "Los trabajadores agrícolas", cc. 19-22.<sup>22</sup>

The image shows a single staff of musical notation in 6/8 time. It features a series of chords, many of which are beamed together, creating a dense harmonic texture. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Ejemplo 17. *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op. 9, cc. 45-52.

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time. The top staff begins with a rest followed by a series of chords. The bottom staff contains a complex sequence of chords and rhythmic patterns. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

<sup>22</sup> Remitirse hasta el compás 38 para ver el ejemplo completo (Ginastera, 1958: 3-6).

#### 5.4. Combinación de franjas

Ejemplo 17. *Suite Ballet "Panambi"* Op. 1a, I "Claro de luna sobre el Paraná", cc. 15-19.<sup>23</sup>



Ejemplo 18. *Ollantay* Op. 17, III "La muerte de Ollantay", cc. 19-22.



#### 6. Modos heptáfonos<sup>24</sup>

Ejemplo 19. Danzas del Ballet Estancia op. 8a, III "Los peones de Hacienda", cc. 21-27. Corno en Fa.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Para Scarabino (2022: 26): "[...] habría de constituirse en una de las marcas importantes del estilo del Ginastera de madurez: *el contrapunto de franjas o contrapunto de masas* [...]. Esta técnica, sumada a contenidos politonales o a segmentaciones del total cromático en grupos de 3 ó 4 sonidos cada uno, da origen a una marcada estratificación en la textura, y a un tipo de contrapunto que será característico en vastas secciones de obras posteriores [...]." También se puede encontrar otro ejemplo en n°2 cifra 13 a 16.

<sup>24</sup> Siguiendo a Scarabino, "No se ha realizado un estudio estadístico de todas las melodías del período, pero del examen de las obras parece evidente que los modos que tienen una 3ª menor sobre su tónica, aparecen más frecuentemente que aquellos que tienen 3ª mayor. Los ejemplos más claros de melodías modales [...] pertenecen a los tres modos con 3ª menor y 5ª justa sobre la tónica: dórico, frigio y eolio" (Scarabino, 2022: 26).

<sup>25</sup> Fuente: Scarabino, 2022: 27. Dice el autor: "La melodía de trompas [...] se encuentra en modo dórico. Los sonidos de efecto re4, la4 y re5 están enfatizados por repetición y prominencia rítmica".



### 7. Cromatismo melódico

Inflexión cromática de un sonido en dos apariciones vecinas.

Ejemplo 20. Suite del Ballet *Panambí* op. 1a, V "Ronda de las doncellas", cc. 8-9 (oboes, 2° y 4° grados)



Ejemplo 21. *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op. 9, cc. 113-117 (violines, 2° y 4° grados).



Ejemplo 22. *Ollantay* Op. 17, III "La muerte de Ollantay", cc. 1-2.<sup>26</sup>



<sup>26</sup> Notas de cambio, notas auxiliares que aparecen con desplazamiento de octava al sonido que ornamentan. La imagen muestra solo dos compases que se repiten 5 veces en el pasaje citado. (Scarabino, 2022: 32).

## 8. Cromatismo escalístico

Pasajes temáticos que se basan en la fragmentación de la escala cromática.<sup>27</sup>

Ejemplo 23. *Suite del Ballet "Panambi"* Op. 1a. V "Ronda de las doncellas", cc. 1-6.

46



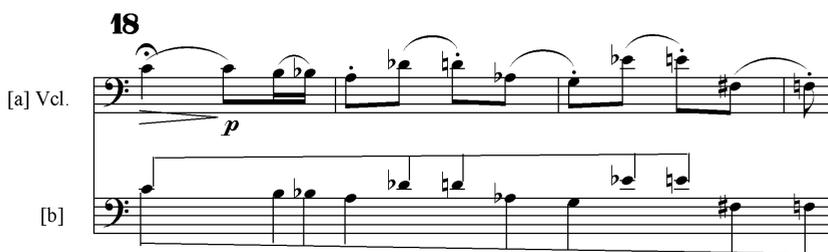
Ejemplo 24. *Obertura para el "Fausto" Criollo* op. 9, cc. 7-31.<sup>28</sup>

Ejemplo 25. *Ibidem*, cc. 128-134.



## 9. Fragmentación del total cromático

Ejemplo 26. *Ibidem*, cc. 145-148.<sup>29</sup>



<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ver Ginastera (1951: 2-5).

<sup>29</sup> Para Scarabino, este ejemplo “[...] muestra uno de los procedimientos favoritos utilizados por Ginastera para fragmentar y/o distribuir el total cromático —o gran parte de él— en tramos escalísticos. En [a] se presenta la textura en la cual los violoncelos tocan una línea de polifonía implícita, con dos voces o estratos divergentes a partir del sonido *do4*.” (Scarabino, 2022: 34).

## 10. Gestos idiomáticos en el orden melódico

Según Scarabino, “En el lenguaje ginasteriano del período considerado existen ciertos gestos melódicos, característicos e inconfundibles, que ameritan ser considerados como fuertes marcas estilísticas” (Scarabino, 2022: 43).

Ejemplo 27. (a) *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9, cc. 36-40. (b) *Danzas del Ballet Estancia* op. 8a, I “Los trabajadores agrícolas”, cc. 19-22 (Scarabino, 2022: 44).

The image displays two musical examples, (a) and (b), in 3/4 time. Example (a) shows a melodic phrase with a 3-beat structure, indicated by a '3 + 5' above the staff. The phrase is divided into five segments labeled A, B, C, D, and B. Example (b) shows a similar melodic phrase with a 3-beat structure, indicated by a '3' above the staff. It is divided into four segments labeled A, B, C, and D. Both examples use a treble clef and a key signature of one flat.

## 11. Conclusiones

En el presente trabajo fueron analizadas las obras sinfónicas del período nacionalista de Alberto Ginastera. Para ello, en primer lugar, realizamos una breve descripción general de cada una de las obras, en torno a su argumento o algunos datos interesantes que aportan otros autores que han indagado en ellas.

A continuación, dimos paso al análisis musical propiamente dicho: agrupación de compases, análisis morfológico y análisis de regiones tonales utilizadas. Fueron tomadas las obras Suite del Ballet *Panambí* op. 1a, Suite del Ballet *Estancia* op. 8a, *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9 y *Ollantay* op. 17. Metodológicamente, nos basamos principalmente en el libro *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1954)*, de Guillermo Scarabino (2022). En este sentido, con esta investigación no se pretendió presentar un estudio totalmente novedoso, sino más bien brindar un abordaje integral, que vincule todas las obras, a fines de intentar revisitarse cuestiones dadas por sobreentendidas y que, por el peso de la tradición interpretativa, resulta muy difícil cuestionar. Porque sabemos que el análisis musical, como el agrupamiento de compases, permite comprender mejor (y en base a ello tomar decisiones interpretativas) el fraseo, la articulación y la acentuación derivados del problema rítmico, hemos dedicado gran parte del trabajo a dicha tarea.

Por otra parte, nos parece importante señalar que analizar musicalmente una obra es un trabajo en cierta manera descriptivo que, al mismo tiempo, involucra una visión un tanto subjetiva, personal, en cuanto la interpretación se nutre en gran medida del contexto en el cual hemos sido formados. Sin embargo, creemos que generar un análisis como el que hemos realizado puede ayudar a los intérpretes a adentrarse analíticamente en la obra en todo su “concepto”. En otras palabras, nuestro análisis no se trató tanto de detallar la técnica o el estilo compositivo, sino más bien de una descripción de las generalidades que engloban estas obras para armarse un “concepto” de ellas a la hora de ejecutarlas.

Respecto del análisis morfológico, podemos decir que, en los 14 movimientos que conforman las obras trabajadas, encontramos lo siguiente:

Obras	Movimientos	Forma Binaria	Forma Ternaria	Forma única	Forma Rondó
Suite del ballet <i>Panamí</i> op. 1a	“Claro de Luna sobre el Paraná”		X		
	“Invocación a los espíritus poderosos”	X			
	“Lamento de las doncellas”	X			
	“Fiesta Indígena”			X	
	“Ronda de las doncellas”			X	
	“Danza de los guerreros”		X		
Suite del ballet <i>Estancia</i> op. 8a	“Los trabajadores agrícolas”				X
	“Danza del trigo”		X		
	“Los peones de hacienda”			X	
	“Danza final” (malambo)	X			
<i>Obertura para el “Fausto” Criollo</i> op. 9			X		

Ollantay op. 17	“Paisaje de Ollantayambo”	X			
	“Los guerreros”	X			
	“La muerte de Ollantay”		X		

Como muy bien menciona Guillermo Scarabino, este análisis clarifica un “tipo de fraseología clásica”, la tendencia del uso de “esquemas morfológicos” o *standard forms* usadas hace siglos (Scarabino, 2022: 107). Sin embargo, vemos que resulta muy difícil categorizar varias piezas de Alberto Ginastera en las formas tradicionalmente conocidas, las “*standard forms*”, como “La Fiesta Indígena” o la *Obertura para el “Fausto” Criollo*. A pesar de presentar una morfología que no encaja de ninguna manera en ellas, estas obras/movimientos se perciben equilibrados, se oye los temas principales y los contrastes son, de alguna manera, naturales. Por esa razón, decidimos hablar, en ciertos momentos, de “función expositiva”, para dar una idea general de la estructura. En este sentido, concordamos con el maestro Guillermo Scarabino cuando afirma que su tendencia compositiva, por lo menos en este periodo, se vislumbra más “en el *contenido* que en la *forma*” (Scarabino, 2022: 108).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dellmans, G. (2016). *Fausto, Anastasio, Fierro, y otros. Un homenaje Sinfónico a Alberto Ginastera (1916-2016)*. Disponible en <https://emtempranos.com.ar/publicacion/fausto-anastasio-fierro-y-otros-un-homenajesinfonico-a-alberto-ginastera-1916-2016/>.
- Ginastera, A. (1951). *Obertura para el “Fausto” Criollo*. Barry Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1958). *Danzas del Ballet “Estancia”*. Barry Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1964). *Suite del ballet “Panambi”*. Barry Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1964b). *Ollantay*. Barry Editorial.
- López González, L. (2012). *Danzas del Ballet “Estancia” op. 8a Alberto Ginastera. Un acercamiento a la obra*. Doctoral dissertation. Universidad EAFIT.

- Lovern, K. (2015). *The musical language of Alberto Ginastera's Panambi and the influence of Claude Debussy's La Mer and Igor Stravinsky's Le Sacre du Printemps*. Master of Arts (Music Theory), University of North Texas.
- Manso, C. (2006). *Juan José Castro*. De los Cuatro vientos.
- Scarabino, G. (1992). El agrupamiento de compases: contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 12(12). Disponible en:  
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1333/1/agrupamiento-compases-contribucion-estudio.pdf>.
- \_\_\_\_\_ (2022). *Alberto Ginastera: técnicas y estilo: 1935-1954*. Buenos Aires. Educa. Disponible en: [https://www.iimcv.org/docs/ebooks/ebook\\_10.pdf](https://www.iimcv.org/docs/ebooks/ebook_10.pdf)
- Schwartz-Kates, D. (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*, 86(2).
- Signorelli, M. (24 de septiembre de 2016). *Imágenes gauchescas en las representaciones coreográficas de Estancia de Alberto Ginastera*. Exposición presentada en el marco del Mes Ginastera. Conservatorio de Música “Gilardo Gilardi” de La Plata.
- Sottile, A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera. *Revista del Instituto Superior de Música*, 16, 131-156.
- Suárez Urtubey, P. (1972). *Alberto Ginastera en cinco movimientos*. Editorial Victor Lerú.



## PABLO BONACCI

Pablo Bonacci es director de orquesta egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. Posee un Máster Universitario en Investigación Musical de la Universidad Internacional de La Rioja (España). Realizó cursos de dirección orquestal con Xavier Puig (España), Jordi Mora (España), Eduardo Browne (Chile), Arturo Diemecke (Mexico), Jorge Lhez (Salta). Actualmente se desempeña como

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS MORFOLÓGICO...  
Revista del IIMCV Vol. 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article

Coordinador de Extensión y Responsable de Investigación de la Escuela  
Universitaria de Música de la UCASAL (Universidad Católica de Salta).