



**Andrea Gabriela Fusco Morales
(Corrientes, 1976)**



Nació en Corrientes, Argentina. Profesora y Licenciada en Música con orientación en Dirección Orquestal y Coral por la Universidad Nacional del Litoral. Alcanzó el grado de Doctora en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba con su investigación sobre el Nacionalismo en la música orquestal argentina.

Es profesora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, directora del Coro de la misma Universidad y directora de la Orquesta Sinfónica de la Provincia de Corrientes.

Desarrolla una intensa actividad musical en la región noreste de Argentina, abordando repertorio argentino, latinoamericano y universal.

Bases del nacionalismo musical en la Argentina (2^{da} parte)


Bases of musical nationalism in Argentina (2nd part)

Andrea Gabriela Fusco Morales

**Facultad de Humanidades,
Universidad Nacional del Nordeste**

Corrientes, Argentina

andreafusco@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0009-0008-0885-287X>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

La presente colaboración es una adaptación al formato de un artículo científico de los contenidos de mi tesis doctoral sobre el Nacionalismo en la Argentina. En él se reflexiona acerca de este movimiento en la música orquestal argentina y se estudian los modos en que los compositores lo plasmaron en sus obras por medio de la incorporación de elementos provenientes del folklore, la música indígena y el tango. Para un estudio del corpus musical se realizó una selección de obras representativas de diversos compositores del período y se analizaron en función del objeto de estudio. Se establecieron vínculos entre los rasgos observados y las características propias de la música folklórica, indígena y popular urbana; centrando la atención en las maneras en que los artistas elaboraron dichos elementos con herramientas europeas. La construcción del nacionalismo es una decisión consciente que involucra aspectos políticos, históricos y culturales. Hacia finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, el nacionalismo se destacó tanto en Argentina como en Latinoamérica y otros países. La segunda parte de mi trabajo, que ahora se presenta aquí, constituye un análisis de un grupo de obras emblemáticas sobre las cuales se construyó el movimiento nacionalista en la Argentina.

Palabras clave

Nacionalismo; música orquestal; compositores argentinos

Abstract

This collaboration is an adaptation to the format of a scientific article of the contents of my doctoral thesis on Nationalism in Argentina. It reflects on this movement in Argentine

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.213>



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

orchestral music and studies the ways in which composers expressed it in their works by incorporating elements from folklore, Indigenous music, and tango. For a study of the musical corpus, a selection of representative works by various composers of the period was made and analyzed based on the object of study. Links were established between the observed features and the characteristics of folk, Indigenous and urban popular music, focusing attention on the ways in which artists crafted these elements with European tools. The construction of nationalism is a conscious decision that involves political, historical, and cultural aspects. Towards the end of the 19th century and the first half of the 20th century, nationalism was prominent both in Argentina and in Latin America and other countries. The second part of my work, which is now presented here, constitutes an analysis of a group of emblematic works on which the nationalist movement in Argentina was built.

Keywords

Nationalism; Orchestral music; Argentine composers

Grupo representativo de obras

En el arte en general, y en la música en particular, los compositores buscan caminos que les permitan realizarse profesionalmente. Intentan encontrar su propio lenguaje explotando aspectos de su formación, intereses musicales, búsquedas estéticas y apegos ideológicos (si los hay). Los compositores crean obras que reflejan sus procesos personales, teniendo en cuenta aspectos determinantes como su ubicación temporal, su entorno sociocultural, así como las especificidades que determinan su producción musical.

Si observamos detenidamente el análisis de las composiciones, su tiempo de creación, la formación, trayectoria y pensamiento de los compositores, se puede resaltar que las obras son productos culturales y las inquietudes, los procesos de búsqueda y también el dominio de las herramientas técnico-musicales, expresión de quienes los utilizan. No todas las obras de un mismo creador musical reflejan de igual manera las exploraciones de su autor. Las obras pueden responder a distintas corrientes estéticas o distintas formas de elaborar las ideas del compositor.

Para llevar a cabo esta investigación, se compiló un corpus de obras representativas y se tuvieron en cuenta aspectos relevantes, como el año y contexto de producción, comentarios a las obras o principios básicos encontrados. Aparte de eso, se ha tenido en cuenta la disponibilidad del material musical. Se analizó al menos una obra de cada compositor destacado, pero en algunos casos ampliamos el análisis a dos obras para respaldar mejor el presente estudio. Los trabajos estudiados fueron:

- Zenón Rolón: *Tango*, de la zarzuela *Una farra en nochebuena* o *Las desdichas de Rascaeta* (1897).
- Carlos López Buchardo: *Escenas argentinas* (1919).
- Pascual De Rogatis: *Huemac* (1916).
- Pascual De Rogatis: *Suite americana -Segundo movimiento-* (1924).
- Alberto Williams: *Primera Suite Argentina* (1923).
- Floro Ugarte: *De mi tierra* (1923).

- Felipe Boero: "Media caña", de la ópera *El matrero* (1925).
- Constantino Gaito: *Gato y Zamba* (1928).
- Luis Gianneo: *El tarco en flor* (1930/36/38).
- Juan José Castro: "Arrabal", de la *Sinfonía Argentina* (1934).
- Gilardo Gilardi: *Gaúcho (con botas nuevas)* (1936).
- Alberto Ginastera: *Panambí* (1937).
- Alberto Ginastera: *Pampeana n.º 3* (1954).

La relación entre las obras y sus criterios de ordenación

Después de abordar analíticamente las obras del período seleccionado, se estableció un orden que expone los tipos y maneras de utilizar los rasgos nacionalistas en su música. Por un lado, en el eje inicial se encuentran obras en las que se ve de forma explícita el uso de elementos folclóricos, indígenas o urbanos. En las obras de este primer grupo, el nivel de integración entre rasgos nacionalistas y otros no nacionalistas es aún bajo, de modo que queda claro que hay elementos nacionales mezclados con herramientas europeas, dando lugar a una sensación de superposición, con poca mezcla entre las dos.

Poco a poco, el punto de equilibrio entre la integración de rasgos nacionalistas y el lenguaje musical propio del compositor empezó a cambiar. En este segundo grupo, las sugerencias personales del creador están más presentes en la obra y la complejidad es resultado de la maduración de ideas y de la exploración y la interacción del folclore con otros elementos estéticos. Como resultado, se obtuvo una mayor correlación entre aspectos de rasgos nacionalistas y no nacionalistas.

Finalmente, se encuentran obras en las que el nacionalismo alcanza el máximo nivel de integración entre elementos del folclore, la música popular étnica o urbana y las técnicas compositivas utilizadas en la construcción del propio lenguaje del artista. En este tercer grupo, el nivel de integración entre las características nacionalistas y otras no nacionalistas es bastante significativo, lo que da como resultado que los rasgos de identidad del folclore/tango/música indígena se desdibujan y se fusionen con otros principios estéticos.

El grado de integración de las características nacionalistas con otros elementos estéticos

Conceptos básicos que apoyan el ordenamiento de obras en los grupos A, B y C

Hay tres grupos de obras y, en cada grupo, las creaciones musicales comparten el mismo grado de integración de rasgos nacionalistas con otros elementos compositivos. En el primero (A), las manifestaciones nacionalistas son claramente visibles, ya sea por el tratamiento del ritmo, la forma, el tono o el uso de escalas, textura, instrumentación u otros aspectos. Las percepciones de rasgos tanto nacionalistas como no nacionalistas, se presentan como elementos que pueden verse y coexistir en una sola producción. Poco a poco, este punto de integración avanzó hasta alcanzar el máximo nivel de fusión entre aspectos nacionalistas y ciertos elementos de la música europea. Así, el segundo grupo (B) está formado por obras con una integración moderada, mientras que las del tercer grupo (C) alcanzan un mayor nivel de integración entre rasgos nacionalistas y aspectos provenientes de otra estética.

Los creadores musicales de cada uno de estos grupos tienen características similares en cuanto al punto de integración entre el nacionalismo y elementos de la construcción musical europea. Los resultados musicales logrados por cada compositor incluido en un grupo no son los mismos porque la creación musical es un proceso único y personal para cada artista.

A continuación, se presenta una síntesis de las características de cada grupo como se describió anteriormente. El grupo A está formado por obras que encarnan claramente el nacionalismo. En ellos se pueden identificar cuentos populares, rasgos originales o populares urbanos, mediante el uso de al menos un elemento (como, por ejemplo, forma, ritmo, melodía), elaborados con técnicas musicales europeas y escritos para orquesta (un instrumento que no pertenece al folklore argentino).

En este primer grupo, el grado de integración del material folclórico es bajo. Se puede ver música con características europeas a la que se le han añadido características nacionalistas. Muchas veces estas obras tienen alusiones explícitas a material folclórico, como incluir el nombre de la danza en el título o subtítulo (milonga, vidala, suite argentina, etc.).

Las obras del grupo B son menos alusivas al nacionalismo porque:

- El nivel de integración entre los rasgos nacionalistas y otros elementos musicales es mayor, a menudo desdibujando los límites entre ambos.
- Utilizan elementos de su propia cultura creados con otras técnicas originadas en otras estéticas, logrando una fusión que da como resultado una propuesta artística diferente, producto de un largo camino de creación y desarrollo personal y profesional del compositor.
- Combinan e integran elementos provenientes de diversos géneros donde el folklore, la música indígena o la música popular son otros elementos en el abanico de opciones para la creación de obras.

En el grupo B se encuentran obras cuyos títulos no contienen ninguna alusión a las características nacionalistas, aunque posteriormente dichas características puedan aparecer de forma más encubierta o más clara en la obra.

Las obras con una visión universalista se incluyen en el grupo C, donde las características nacionalistas están estrechamente integradas con otros elementos no nacionalistas. Las obras incluidas en este grupo son aquellas que alcanzan el mayor nivel de integración en el discurso musical. La alusión al nacionalismo es menos obvia, difícil de entender por el nivel de procesamiento y elaboración llevado a cabo sobre los elementos nacionalistas.

Obras que forman los grupos A, B y C respectivamente

Las bases y referentes de análisis que sustentan la agrupación según el tipo de uso y la presencia de características nacionalistas en la obra.

A continuación se enumeran los tres grupos, cuyas obras presentan similitudes en términos del grado de integración de rasgos nacionalistas en el discurso musical.

Las obras se valoran en función del nivel de referencias nacionalistas que presentan, fuera del año de creación. Se mantienen los mismos criterios para todo el conjunto de obras analizadas.

El grupo A está formado por obras que enfatizan el nacionalismo:

- *Media caña* (1925), de la ópera *El Matrero*, de Felipe Boero.
- *Tango* de la zarzuela *Una farra en nochebuena o Las Desdichas de Rascaeta* (1897), de Zenón Rolón.
- *Escenas argentinas* (1919), de Carlos López Buchardo:
 - Día de fiesta*
 - El arroyo*
 - La Campera*
- *Primera Suite Argentina* (1923), de Alberto Williams:
 - Hueya*
 - Milonga*
 - Vidalita*
 - Gato*

En el grupo B se incluyen obras cuya identificación nacionalista es menos clara y con mayor nivel de procesamiento. Los resultados alcanzados por cada creador en términos de este nivel de integración varían. Cada artista explora, perfila y construye su propio camino en busca de su personal propuesta creativa. Son sus obras de arte las que legitiman el grado de maduración e integración del nacionalismo:

- *Huemac* (1916), de Pascual De Rogatis.
- *Suite americana* –segundo movimiento– (1924), de Pascual De Rogatis.
- *De mi tierra* (1923), de Floro Ugarte.
- *Gato y Zamba* (1928), de Constantino Gaito.
- *El tarco en flor* (1930), de Luis Gianneo.
- *Gaucha* (con botas nuevas), (1936) de Gilardo Gilardi.

Finalmente, en las obras del Grupo C, el lenguaje musical fusiona elementos de diferentes procedencias, siendo mucho más integrados los recursos autóctonos, de cara a elaborar el discurso musical. En gran parte de la obra no es posible identificar claramente el origen de los elementos procesados dado que hay un mayor grado de condensación entre rasgos del folclore y otros de otras estéticas:

- *Arrabal* –primer movimiento de la *Sinfonía Argentina*– (1934), de Juan José Castro.
- *Panambi* (1937), de Alberto Ginastera.
- *Pampeana n.º 3* (1954), de Alberto Ginastera.

Para propósitos de este artículo, se ha elegido una obra de cada grupo, que sirva de muestra representativa de la música nacionalista orquestal argentina.

Fundamentaciones en relación al grupo A

Felipe Boero (1884–1958). “Media caña” de la ópera *El matrero* (1925)

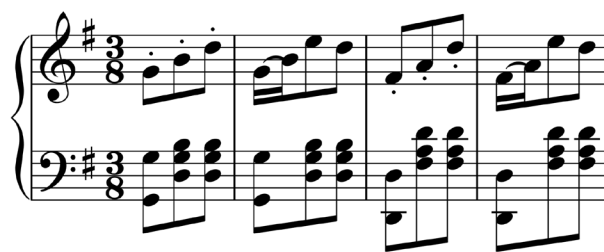
El matrero es una ópera argentina escrita en 1925 y estrenada en 1929, dirigida por Héctor Panizza. El libreto es del poeta uruguayo Yamandú Rodríguez. La historia está ambientada en la costa argentina, y el protagonista, Pedro Cruz, es “símbolo lírico del gaucho bravío, cuya muerte en manos de la paisanada representa la extinción de la especie, la del hombre de pelea y de guarida que vive fuera de la ley” (Suárez Urtubey, 2010, p. 574).

La ópera incorpora varios ritmos folclóricos argentinos. La “Media caña” se ubica en el primer acto e incluye un coro que canta en voz baja, imitando una guitarra, mientras las parejas bailan. La media caña es un baile popular de origen rural, de moda en la época de Rosas, que se ha ido transformando con el tiempo. Perteneció al grupo de danzas criollas y tiene un origen común con el cielito y el pericón. Persistió y se extendió por toda la región a lo largo del tiempo (Aretz, 2008, pp. 248-256; Arizaga, 1971, p. 217). El baile gaucho se realizaba cambiando el acompañamiento según el lugar; en el centro del país, el arpa podía escucharse como instrumento de acompañamiento, mientras que en la región pampeana la guitarra era el instrumento principal (Veniard, 2016, p. 183). Entre las características notorias de la forma en su contexto original, en la sección B de la media caña, solían encontrarse elementos de otros bailes como el pericón, la zamba, el gato y la chacarera (Veniard, 2016, p. 189).

Juan María Veniard (2016, pp. 186-188) transcribió los primeros compases de la primera versión manuscrita de la media caña, compuesta por Andrés Chazarreta y publicada en 1916 en el álbum de música de Santiago. Se lo cita a continuación: Compases 1 a 4, primera versión de la media caña; la danza figura bajo el encabezamiento de “Baile criollo / La media caña” (2016, pp. 186-188)(ver Figura 1):

Figura 1

Baile criollo - La media caña



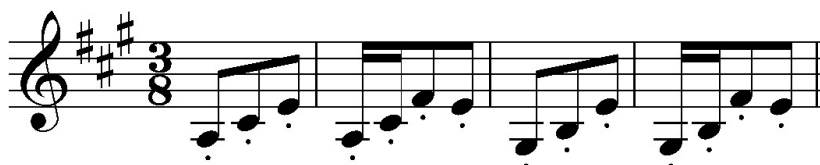
Nota. Elaboración propia.

La danza de Felipe Boero está compuesta sobre las siguientes estructuras sonoras:

- a)** Estructura sonora **a**. Interpretada por cuerdas, arpa y coro, compases 1-4 (ver Figura 2):

Figura 2

La danza de Felipe Boero



Nota. Elaboración propia.

En esta estructura se pueden apreciar dos características que identifican a la danza:

- Arpeggio del acorde del grave al agudo (ejemplo compás 1).
- Apoyatura (ejemplo *fa-mi*, compás 2).
- La articulación *stacatto* que semeja el punteado de la guitarra.

Si se comparan las melodías de ambos bailes presentados por Boero y Chazarreta, se ve que están escritas para instrumentos diferentes. Y aunque una esté en *la* mayor y la otra en *sol* mayor, las estructuras rítmico-armónicas son similares. Las diferencias incluyen la articulación de las semicorcheas, que en Boero son notas *stacatto* mientras que en Chazarreta están en *legato*.

- b)** “Media caña”, *El matrero*. Estructura sonora **b**. Interpretada por flautas, clarinetes y cuerdas, principalmente, aunque todos participan –compás 32 (ver Figura 3):

Figura 3

“Media caña”, El matrero



Nota. Elaboración propia.

En *El matrero*, la Media caña se encuentra en una escena de baile de la ópera. Con texto del libretista, el coro entona y baila el siguiente pasaje:

A la media caña
yo tengo un porrón
pa' echar las lechuzas
de mi corazón.
Chinita serrana
yo no reconozco
más que una luz mala
la de tus ojos.
Guitarras que tocan
un gato a compás
callaos la boca
mirarse nomás.

En el caso estudiado de la "Media caña" de la ópera *El matrero* se notan las siguientes características: En cuanto a la textura polifónica, la estructura sonora **a** identifica la danza y está ejemplificada en el compás 1 por los contrabajos, violonchelos, arpa, coro, fagot y oboe. En el compás 9 se incorpora una melodía interpretada por violas, trompas y flautas, entre otros. La estructura sonora **b** se presenta homorítmicamente en violonchelos, violas, violines, clarinetes y flautas, en el rango de dos octavas (*re*₄ – *re*₆). La estructura **b** podría asociarse al gato, aunque conserva los 3/8 del inicio de la media caña (Veniard, 2016, p. 199).

En términos de forma de danza, la pieza es simple y equilibrada, construida a partir de las estructuras sonoras **a** y **b** mencionadas antes. El baile consta de dos secciones: La primera indica claramente la media caña, mientras que la segunda es un poco más sofisticada melódica y texturalmente. Cuando termina el baile, se repite de principio a fin. El equilibrio de secciones es común en las piezas destinadas al baile.

La orquestación no presenta mayores complejidades. Se trata de la instrumentación de una obra escrita originalmente para piano, que fue la técnica de composición habitual hasta principios del siglo XX. Se utilizan instrumentos de viento de madera, incluidos flautín y corno inglés, y arpa, cuerdas y percusiones: timbales, plato, triángulo, bombo orquestal.

Un patrón armónico domina cada dos compases, que el compositor repite a lo largo de toda la sección. Las funciones armónicas de este esquema son: I – V6. El ritmo armónico del esquema anterior cambia cada dos compases (estructura **a**). Texturalmente, el acompañamiento trabaja esta armonía desplegando el arpeggio ascendente del acorde.

El diseño del registro grave al agudo de la estructura está asociada al punteo de la guitarra (instrumento con que suele realizarse este baile en el país). El sonido de la pieza alude a una escena campestre. La "Media caña" está ligada al folklore de manera evidente, considerando el contexto de la ópera a la que pertenece y la trama, el título de la pieza, el ritmo, la armonía y la textura.

Fundamentaciones en relación al grupo B

Constantino Gaito (1878-1945). Gato y Zamba (1928)

La obra aparece tanto en el Opus 39 del ballet de 1928 *La Flor de Irupe* como en las *Danzas Americanas n.º 4*. Desde el punto de vista morfológico, estas dos danzas están claramente separadas, aunque son parte de una misma obra.

Entre las características de las danzas folclóricas gato y samba, que dan nombre a la obra, se destacan el ritmo, la melodía y el acompañamiento; un uso consistente de polimetría y compases variables, así como movimientos melódicos por terceras.

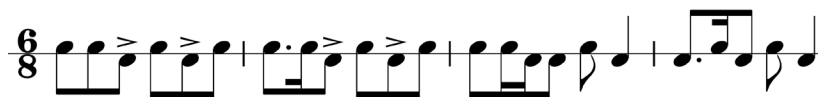
Gato: Baile criollo, vivaz y alegre que se extendió por gran parte de Argentina y con el tiempo se generalizó en las zonas rurales. Los gatos suelen estar en modo mayor. Las escalas bimodales se utilizaron en menor medida, a excepción de las tonalidades menores. La armonía de acompañamiento habitual en la guitarra es tónica-dominante-dominante-tónica (I-V-V-I). El ritmo del acompañamiento suele ser de 6/8, aunque pueden producirse cambios de énfasis en la melodía dependiendo del texto (Aretz, 2008, pp. 192-198). El gato instrumental suele encontrarse en las mismas provincias donde se baila la zamba. Ambos tienen frases regulares en tiempo de 6/8.

Zamba: Danza derivada de la zamacueca, que se baila tanto en los salones como en el campo, escrito en compás de 6/8, con melodías tocadas con violín, con el acompañamiento habitual de bombo y guitarra (Aretz, 2008, pp. 184-185). Las zambas más antiguas utilizan frases modales, y las más modernas utilizan escalas mayores, aunque en ocasiones menores (Aretz, 2008, pp. 186-187). Originalmente, era instrumental yailable, conmovedor y picaresco. Posteriormente, como canción (cantada), adquirió un perfil romántico, sentimental y lento. En cuanto a la forma, consta de dos frases que introduce y luego repite la segunda. Puede haber un interludio instrumental entre estrofas (Gómez García, 1995, pp. 144-145).

El ritmo característico del acompañamiento se describe en detalle a continuación. Los números escritos en la línea corresponden a la interpretación en el aro del bombo, y los escritos a continuación corresponden a la interpretación en el parche del instrumento (Aretz, 2008, p. 54)(ver Figura 4):

Figura 4

Zamba



Nota. Elaboración propia.

En cuanto a la textura, como quiera que se escriba, la polimetría es común; cuando una voz se desarrolla en 6/8, se superpone otra en 3/4. Esta interacción de duración y acento produce la riqueza rítmica característica del folclore argentino y latinoamericano. En general, las funciones de las voces que interpretan 6/8 o 3/4 son diferentes para que puedan identificarse auditivamente. De esta forma (como se puede observar en el compás 9 transcrito a continuación), aunque el acompañamiento utiliza tres negras por compás (3/4), la melodía se presenta en 6/8 (ver Figura 5 y 6).

Figura 5

Gato, estructura b, compás 9. Cuerdas



Nota. Elaboración propia.

Figura 6

Gato, elaboración sobre estructuras c y a, compás 78. Cuerdas y maderas



Nota. Elaboración propia.

Las formas musicales en la obra de Gaito conservan las características de las danzas folclóricas (gato y zamba) de la región central argentina. La forma musical en la danza es un importante sello de identidad ya que estructura la coreografía. Este aspecto se mantiene en el trabajo examinado. En esta obra las elaboraciones se pueden encontrar en otros elementos del lenguaje musical, por ejemplo en el ámbito del tono: Aunque conserva una base tonal, esa tonalidad se presenta de manera constantemente fluctuante o, a veces, implícita. Veamos algunos pasajes:

Gaito, estructura **d**, compás 25. Viola, clarinete y fagot (función transitiva). Acompañamiento a cargo de violonchelo, fagot y clarinete bajo (ver Figura 7):

Figura 7

Gato, estructura **d**, compás 25. Viola, clarinete y fagota



Nota. Elaboración propia.

La melodía reescrita arriba está acompañada por la siguiente secuencia de tríadas: *re mayor*, *do menor* y *la bemol mayor*. El compás 28 usa melódicamente *fa sostenido* como sensible para llegar a *sol menor* en el compás 29. Entre los compases 25 al 29, la armonía usa notas agregadas basadas en la sensible de *sol menor* (ver Figura 8).

Figura 8

Zamba, estructura **e**, compás 97. Clarinetes



Nota. Elaboración propia. Acompañamiento: *sol m*, *la / 5dism/7reM7 sol m*.

El título de la obra y su forma hacen referencia a características de la danza folclórica. Sin embargo, el uso del discurso en términos de elaboración en el campo tonal, tanto melódico como armónico, refleja que los rasgos folclóricos antes mencionados se integran en un lenguaje propio de las primeras décadas del siglo XX. El uso tímbrico del orgánico muestra el importante manejo de las posibilidades tímbricas y expresivas de los instrumentos orquestales. Respecto al lenguaje musical, son acertadas las palabras de Roberto García Morillo refiriéndose a Constantino Gaito: “es cada vez más moderno, enfrentado a procedimientos de escritura más atrevidos y disonantes, alejándose cada vez más del concepto clásico de tonalidad” (1984, p. 153).

Fundamentaciones en relación al grupo C

Alberto Ginastera (1916-1983). *Panambi* (1937)

Alberto Ginastera se formó en el Conservatorio Nacional de Música con Atheros Palma, José Gil y José André, y se graduó en 1938. Entre 1945 y 1947 estudió con Aaron Copland, en Estados Unidos. Desarrolló una intensa actividad docente. Fue maestro de importantes compositores de generaciones posteriores, como Gerardo Gandini y Astor Piazzolla. En 1958 impulsó la Facultad de Artes Musicales de la Universidad Católica Argentina y en 1963 fundó el Centro de Altos Estudios Musicales de América Latina en el Instituto Di Tella, donde ejerció como su primer director. Inició su carrera artística en 1937, con el estreno en el Teatro Colón de la suite sinfónica *Panambi*.

La *Suite Panambi* para orquesta consta de los números de ballet 1, 12, 15, 2, 3, 4 (en ese orden), con una duración de aproximadamente doce minutos. La obra, con sus características programáticas, está basada en una leyenda indígena del noreste argentino. La leyenda que inspiró el programa de esta obra aparece brevemente en la partitura de la edición Barry - Buenos Aires (1964). Cabe señalar que *Panambi* es una palabra guaraní que significa "mariposa".

Cada número de la suite posee un subtítulo que inspira, de alguna manera, las sonoridades descritas:

1. Claro de luna sobre el Paraná.
2. Invocación a los espíritus poderosos.
3. Lamento de las doncellas.
4. Fiesta indígena.
5. Ronda de las doncellas.
6. Danza de los guerreros

A continuación se muestran algunos aspectos destacados de cada número:

1. En "Claro de luna sobre el Paraná" el discurso musical tiene un alto grado de continuidad, con articulaciones formales definidas por superposición.

El mecanismo se basa en el principio figura-fondo. Las microestructuras se perciben como figuras que tienen alguna característica paramétrica específica, lo que les ayuda a identificarse por sí mismas y no en una conexión funcional con el contexto del discurso. Las microestructuras que realizan la función de fondo tienen características repetitivas; estas repeticiones ayudan a dar mayor continuidad temporal al transcurso de la forma.

En este punto se ilustran algunas microestructuras del movimiento. El arpa II, en el compás 15 (ver Figura 9), desarrolla un patrón que se repite de manera similar hasta el compás 25, donde se convierte en fondo:

Figura 9

Arpa II. Compás 15 (microestructura b)



Nota. Elaboración propia.

Esta estructura del arpa se superpone polirrítmicamente con los clarinetes en el compás 18 (ver Figura 10), que también funciona como fondo:

Figura 10

Clarinetes. Compás 18 (microestructura c)



Nota. Elaboración propia.

Ambos conforman un fondo continuo sobre el que se destacan microestructuras que funcionan como figuras. A modo de ejemplo, los oboes en el compás 19 (ver Figura 11) y trompetas en el levare del compás 20 (ver Figura 12). Se las transcribe aquí:

Figura 11

Oboes. Compás (microestructura d)



Nota. Elaboración propia.

Figura 12

Trompetas con sordinas. Levare de compás 20 (microestructura f)



Nota. Elaboración propia.

El alto grado de continuidad que se encuentra en varios estratos texturales se logra mediante la articulación por superposición de estos estratos. Este tipo de articulación formal produce un alto nivel de continuidad que tiende a crear un estado asociado con lo estático. Un ejemplo de ello se ve en el compás 30, donde se aprecia la superposición de los siguientes estratos texturales: por un lado, varios instrumentos con divisiones de tiempo binarias, como flauta, trompeta, mano derecha del piano; otros, con divisiones de tiempo ternarias como el violín, mano izquierda del piano, mientras que el arpa, divide cada tiempo de negra en cinco partes. En el pentagrama de varios instrumentos musicales, como el oboe, el corno inglés, el violonchelo y otros, está indicado el compás $3/4 + 6/8$.

El tipo de modos de articulación que se dan entre diferentes microestructuras contribuye a generar una gran continuidad temporal y, al mismo tiempo, a crear texturas muy ricas y complejas. Hay numerosas articulaciones por superposición. Como ejemplo: en el compás 45, donde los violines I y II inician la microestructura de *sol*; en el compás 47 lo hacen los fagotes y los violines; Por el contrario, el violín solista también pueden articularse en el compás 47; en el compás 49 la flauta, en el medio del compás 48, oboes; mientras que hacia el final del compás 48, los clarinetes se combinan con diferentes divisiones de tiempo diferente de las trompetas. Los compases anteriores se explican a continuación:

1. Claro de luna sobre el Paraná. Compás 45: (los rumores de la selva)

Figura 13

Claro de Luna sobre Paraná

The image shows a page of a musical score for the piece 'Claro de Luna sobre el Paraná'. The score is for measure 45, which is the beginning of a section titled '(los rumores de la selva)'. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flautín
- Flauta
- Oboe
- Corno Inglés
- Clarinetes en Si
- Fagot
- Trompetas en Si
- Clavos
- Triángulo
- Tambor
- Campanas Tabalares
- Glockenspiel
- Xilófono
- Celista
- Arpa 1
- Piano
- Violín solo
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo

The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The music is characterized by intricate patterns and textures, particularly in the woodwinds and strings, which are noted to function as microstructures that can be interpreted as sounds of the jungle like birds or insects.

Nota. Elaboración propia.

Se perciben microestructuras que funcionan como figura y que podrían recrear sonidos selváticos, como pájaros o insectos (por ejemplo, chicharras), tal es el caso de la microestructura **f**, interpretada por trompetas, en el *levare* del compás 20.

2. Invocación a los espíritus poderosos

En este movimiento la percusión está jerarquizada. El ritmo es el parámetro fundamental a partir del cual se construye la forma. Las notas funcionan como complejos simultáneos cuyos intervalos, como las terceras, quintas y séptimas, se superponen entre sí.

Los timbres utilizados pertenecen a las familias de percusión y metales. Ginastera emplea timbales, caja, tambores, platillos y tam - tam, además de cuatro trompetas, cuatro trompetas, tres trombones y una tuba. Los instrumentos de viento se utilizan rítmicamente en bloques superpuestos y en conjunto con los instrumentos de percusión.

La métrica del movimiento varía. Los movimientos son enérgicos, rápidos, con ataques duros, a diferencia de los movimientos anteriores. La forma se construye a través de un proceso articulado simétrico basado en cambios tímbricos. Si se ve desde un análisis comparativo de su forma macro, el movimiento tiene una estructura A B A; en A domina la percusión con los timbales en primer plano, mientras que en la sección B destacan los instrumentos de viento (compás 20). A continuación se muestra el primer compás del segundo movimiento, donde destaca la percusión (ver Figura 14):

Figura 14

Invocación a los espíritus poderosos. Compás 1-7

The musical score for Figure 14 shows the first seven measures of the piece. It is arranged for Trombone, Tuba, Timpani, Percussion, Snare Drum, Cymbals, and Tam-tam. The tempo is marked as quarter note = 146. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The percussion part is the most active, with various rhythmic patterns and accents.

Nota. Elaboración propia.

Este movimiento puede asociarse con obras de circulación internacional de principios del siglo XX como las de Igor Stravinsky, especialmente la construcción textural de la sección B (compás 20), donde los instrumentos de viento operan monorrítmicamente, en bloques de sonidos superpuestos, momentáneos y episodios de sonidos agudos. Se observan pasajes (como ocurre con las trompetas en los

compases 22-23), en los que se repite el diseño melódico-rítmico (compuesto por un acorde de quinta y séptima aumentada). Repitiendo el diseño, cambia su ubicación en las partes fuertes y débiles del tiempo, lo que provoca un desplazamiento con respecto al compás. Esto lleva a la percepción de desigualdad en la estructura métrica. Véase el siguiente pasaje (ver Figura 15):

Figura 15

Invocación a los espíritus poderosos. Compás 20-26

The musical score for Figure 15 consists of eight staves. The top four staves are for brass instruments: Cornos en Fa 1-2, Cornos en Fa 3-4, Trompeta en Sib 1-2, and Trompeta en Sib 3-4. The bottom four staves are for percussion: Percusión, Redoblante, Platillos, and Tam tam. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents and slurs, characteristic of the 'Invocación a los espíritus poderosos'.

Nota. Elaboración propia.

3. Lamento de las doncellas

La forma se constituye a través de la reiteración variada de microestructuras lineales. La primera está presentada en los compases 1-5 en el violín 1 (ver Figura 16):

Figura 16

Lamento de las doncellas, compases 1-5 en el violín 1

The musical score for Figure 16 shows the first five measures of the Violin I part for 'Lamento de las doncellas'. The music is in 3/4 time and features a melodic line with a key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a plaintive and expressive sound.

Nota. Elaboración propia.

Posteriormente, la estructura es variada basándose en la alternancia de tipos texturales. Al exponer la línea en los compases 1 a 5, la textura es polifónica y polirrítmica; en los compases 6 a 9 (ver Figura 17), la melodía es interpretada por la flauta, acompañada por una polifonía monorrítmica en las violas; en el compás 15, el violín interpreta la melodía mientras que los clarinetes ejecutan el acompañamiento:

Figura 17

Compases 6 a 9 para flauta y violas



Nota. Elaboración propia.

Cada una de las microestructuras posee características melódicas asociables con un timbre determinado; en el compás 6, a la flauta; luego en el compás 15, al violín solista, mientras que en el compás 17, al oboe. Este aspecto, como así también la velocidad general del movimiento, que es *Adagio*, contrasta con el movimiento anterior.

4. Fiesta indígena

La textura presenta un proceso de acumulación progresiva de grupos tímbricos. En cuanto a la forma, la estructura rítmica posee cuatro compases presentados que se reiteran y son interpretados por timbales. Este aspecto ofrece al movimiento regularidad, ya que siempre se basa en múltiplos o submúltiplos de 4 (ver Figura 18):

Figura 18

Compás 1. Timbales



Nota. Elaboración propia.

En el folclore argentino existen danzas, una de cuyas características es el compás variable. La alternancia habitual son los compases 6/8 y 3/4, sin indicación explícita de tal cambio. Entonces podemos encontrar una estructura que tiene tres compases en 6/8, uno en 3/4, e inmediatamente regresa al compás original de 6/8. Esta característica la encontramos en danzas como gatos, chacareras, zambas (Gómez García, 1995, pp. 144, 147, 150) y otras. Usando como ejemplo el primer compás del actual movimiento de *Panambi*, vemos que los primeros tres compases están en 6/8 y el cuarto compás en 3/4. Los timbales, en esta parte, actúan de manera similar al tambor grande en las danzas folclóricas. También destacamos en la estructura del

compás 1 cómo el tipo de ataques agudos de las notas, así como la dinámica (*forte*), nos permiten asociarlo con las danzas folclóricas ya mencionadas como el gato, la chacarera y otras.

El cuarto movimiento termina con la articulación mediante la elisión con el quinto movimiento en el primer ataque del movimiento inicial. Quizás la fiesta local pueda interpretarse como la gran anacrusa de la Ronda de las Doncellas.

5. Ronda de las doncellas

Comparativamente, la estructura del movimiento es A B A'. En la primera sección prevalece el diseño melódico, presentado en la flauta (compás 1) (ver Figura 19), ejecutado luego por clarinetes (compás 9). Dicha melodía se encuentra acompañada por los instrumentos de cuerdas y el arpa.

Figura 19

Compás 1. Melodía interpretada por flauta



Nota. Elaboración propia.

En la sección B destaca el aspecto rítmico de la estructura que presentan las flautas (compás 18) (ver Figura 20), acompañadas texturalmente por arpas, piano y celesta. Consideremos el diseño rítmico y la duplicación de terceras en las flautas. Ambas características permiten establecer cierta relación con este tipo de procedimiento común en el folklore argentino.

Figura 20

Compás 18. Flautas



Nota. Elaboración propia.

En la tercera sección (compás 49) se elabora la melodía del compás 1, ahora en el violín. Hacia el final del movimiento se produce un aumento de la densidad polifónica, alcanzando el *tutti fortissimo* en los últimos cuatro compases del movimiento.

Este movimiento también se resuelve formalmente sobre el primer ataque de la Danza de los guerreros. Dicha articulación formal se encuentra presente entre los tres últimos movimientos de la suite, lo que ofrece continuidad sonora entre los movimientos.

6. Danza de los guerreros

Los movimientos se crean a partir de texturas figura-fondo. Hay unidad en todo el baile, dada por la presencia de un fondo que comienza en el compás 1. El *ostinato*, que funciona como fondo, se ejecuta con cuerdas y tiene un ritmo fuerte y bien mantenido durante todo el baile. el movimiento constante de corcheas. El ataque de las notas es siempre entrecortado, con acentos cambiantes visibles en el tercer y cuarto compases del diseño, que se repiten cada cuatro compases. Respecto a las notas que componen el mencionado ostinato, se observa la ejecución simultánea de dos triadas: fa#/la/do# y sol#/si/re# (ejemplo: compás 1 - partes transcritas más adelante). Además, en este movimiento reaparece la movilidad no evolutiva como un procedimiento constructivo, como se describió anteriormente.

Sobre el fondo a partir del compás 1, se combinan microestructuras en las que destaca el aspecto rítmico, interpretadas por grupos de instrumentos utilizados como bloques sonoros con relevancia rítmica (ejemplo: en los compases 3 al 6 la microestructura **a**, interpretada por fagot, contrafagot, trompeta y violín).

A continuación, se ven los primeros compases (1 al 8) de Danza de los Guerreros, donde se puede observar el ostinato de cuerdas y la microestructura de los vientos (ver Figura 21):

Figura 21

Panambí. Danza de los guerreros. Compases 1-8

Nota. Elaboración propia.

En el compás 11 (ver Figura 22) es notoria la microestructura **b**, interpretada por los cuernos. En este tipo de microestructuras prevalece el aspecto rítmico, trabajando la sección de cuernos como un bloque tímbrico y homorrítmico. La microestructura **b** podría vincularse a ritmos folklóricos de danzas vivas como el malambo. La mencionada estructura se desarrolla sobre el ostinato rítmico armónico ejecutado por timbales, violas, violonchelos y contrabajos, ya iniciado en el compás 1.

Figura 22

Panambi. Danza de los guerreros. Microestructura b. Compás 11

The musical score for Figure 22, titled 'Panambi. Danza de los guerreros. Microestructura b. Compás 11', is presented in a multi-staff format. It includes parts for four Trompas en Fa (Trumpets in F), Timbales (Drums), Violín 1 (Violin I), Violín 2 (Violin II), Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The Trompas and Timbales have active parts, while the Violines are silent. The score is written in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Nota. Elaboración propia.

En la sección conclusiva (compases 79-92) se incrementa la densidad polifónica (todos los instrumentos tienen parte) y la cantidad de ataques por compás, generando mayor actividad rítmica en el fondo de la textura (ver Figura 23):

Figura 23
Panambí, compases finales (89-92)

The image displays a musical score for the piece 'Panambí', specifically the final measures (89-92). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include:

- Flautín
- Flautas
- Oboe
- Coro Inglés
- Clarinetos en Sib
- Clarinete Bajo en Sib
- Fagot
- Cornos en Fa
- Trompeta en Do
- Trombones
- Trombon 3 y Tuba
- Timbales
- Percusión
- Tamborillo
- Redoblante y Tam-tam
- Xilófono
- Cajón
- Arpa 1
- Arpa 2
- Piano
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

The score is divided into four systems, each starting with a measure number '2 = 100'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The final measures (89-92) show a complex interplay of instruments, with some parts ending with long, sustained notes or glissandos.

Nota. Elaboración propia.

En el ataque final de la suite, se encuentra un complejo sonoro muy fuerte y de corta duración en todos los instrumentos (compás 92). Este ataque detiene repentinamente los movimientos cargados de energía.

Al igual que en la suite barroca, en *Panambí* se alternan movimientos lentos y rápidos.

En el segundo, cuarto y sexto movimientos predominan los campos rítmicos, así como la construcción de estructuras sonoras a partir de bloques. Cada grupo tímbrico funciona como una polifonía monorrítmica. A través de la superposición de estos grupos rítmicos, se producen simultáneamente texturas politémicas y polirrítmicas. Así, cada grupo tímbrico orquestal funciona como una capa que, simultáneamente, produce una textura rítmica y una riqueza tímbrica extraordinarias.

En cuanto a los rasgos relacionados con el nacionalismo, destacamos el uso de ciertos ritmos vivaces, relacionados con el folclore argentino, como el diseño del compás 1 de timbales en la "Fiesta indígena" (danza 4) o el compás 18 de las "Rondas de Niñas" (danza 5). La duplicación de una tercera melodía también puede asociarse con el folclore. El estado de movilidad no evolutiva, en texturas que tienen gran continuidad, como "Claro de Luna sobre el Paraná" (danza 1) nos permite referirnos a la música indígena. En este caso, la cultura guaraníca será parte de un programa inspirador que Ginastera toma y elabora junto con diversos elementos y propone una obra que puede vislumbrar características nacionalistas, pero con muchas capas de procesamiento que la distancian del objeto original.

Conclusiones

La formación de compositores en Argentina, así como en otros países, siempre ha estado ligada a la tradición europea. Los artistas solían completar su período de cultivo en el viejo continente, ya sea en Francia, Italia, Inglaterra y otros países. Durante este período de formación, los músicos adquirieron el dominio de la composición de la mano de grandes maestros como Cesar Franck, Vicente D'Indy o Gabriel Fauré. Cada artista regresó a su país de origen no sólo con un caudal de herramientas metodológicas, sino también con los sonidos de su época, problemas estéticos, políticos o filosóficos. Hacia finales del romanticismo del siglo XIX, el nacionalismo cobró impulso como forma de autoexpresión a través del folclore, y fue una época en la que cada artista estaba especialmente preocupado por volver su mirada hacia la música de su propia cultura. Cada país ha tenido compositores que participaron en la construcción del nacionalismo musical de su país y que hoy son los abanderados de esa tendencia. Ya en el siglo XX, las guerras mundiales y la crisis de la tonalidad y de las tradiciones en el campo musical crearon un contexto diferente en el que se criaron los músicos. En Argentina, a partir de la década de 1920, movimientos como el neoclasicismo ganaron mayor presencia en la escena artística. Por ejemplo, la doble visita de Igor Stravinsky y su relación con los círculos culturales de la época influyeron en compositores como Juan José Castro. Así, la música interpretada a mediados del siglo XX fue muy diferente a la del siglo anterior, no sólo por el uso de elementos nacionalistas, sino también porque la estética sonora cambió, provocando que la música prescindiera de rasgos impresionistas para explorar otros movimientos como el neoclasicismo o la técnica dodecafónica.

Las obras orquestales argentinas reflejan el proceso de desarrollo personal del artista situado en un entorno social y cultural específico. Algunos de los compositores, como Alberto Ginastera, alcanzaron una mayor trascendencia internacional, incluyéndose sus obras en programas de diversas orquestas de todo el mundo y logrando una mayor difusión. Sin embargo, otros compositores, como Constantino Gaito, no trabajaron en función de su visibilidad internacional, sino que lo hicieron con una mirada más introspectiva.

Carl Dalhaus (1989) desarrolló el concepto romántico de nacionalismo, en el que el compositor, simplemente por el hecho de ser parte de una cultura, refleja la voz de su país a través de su música, se nutre de él y crea a partir de lo que toma de su entorno. En cierta medida, este concepto referido al siglo XIX puede aplicarse hoy a obras que contienen un espíritu nacionalista, creadas con técnicas del siglo XX. Las herramientas compositivas cambian en relación con los contextos estéticos históricos y sociales. Entre las últimas décadas del siglo XIX y mediados del siglo XX, el mundo entero cambió y Argentina no fue indiferente a ello. La estética refleja esta innovación y las obras de arte también. Quizás, el espíritu del tango desarrollado por Juan José Castro, los rasgos rítmicos de América Latina elaborados por Pascual de Rogatis, los modos y escalas pentafónicas utilizadas por Floro Ugarte, así como los sonidos de las pampas captados por Alberto Ginastera, estén perfectamente elaborados por el trabajo compositivo instrumental de la mitad primera del siglo XX. Es otra forma de referirse al paisaje nacional al que alude Dalhaus.

Las reivindicaciones nacionalistas estuvieron presentes entre todos los compositores estudiados, conscientes de la elección realizada para construir el nacionalismo argentino en relación con el contexto internacional que los músicos profesionales tomaron como base. Los artistas fueron conscientes del lugar que ocupa Argentina en el mundo, de que nuestro país es una nación periférica respecto de otros centros culturales en la que se determinan cambios estéticos. El tango, que no era muy valorado en la sociedad porteña, tomó el camino opuesto; y sin embargo, teniendo éxito en los salones parisinos y elogios en la prensa francesa, regresó al país con una legitimidad que le dio un nuevo impulso y espacio en la sociedad local.

Adoptar una posición nacionalista fue una decisión consciente de compositores de diferentes épocas, al igual que el grado en que los artistas incorporaron elementos de otras estéticas. Todo el trabajo realizado en este trabajo de investigación permitió confirmar y confirmar fehacientemente la hipótesis original sobre la fuerte presencia del nacionalismo en la música orquestal argentina. Dentro de este movimiento, cada artista realizó diferentes propuestas dependiendo del periodo de su obra, formación e intereses, contribuyendo a la construcción del nacionalismo en Argentina.

Rol de autores Credit

AF:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
AF-DG-MS:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
AF-DG-MS:	Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por la autora.

Conflicto de interés

La autora declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo al código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Aretz, I. (2008). *El folklore musical argentino*. Melos.
- Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes.
- Dalhaus, C. (1989). *Between romanticism and modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. University of California Press.
- García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Gómez García, Z. y Eli Rodríguez, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Pueblo y Educación.
- Suárez Urtubey, P. (2010). *La Ópera. 400 años de magia*. Claridad.
- Veniard, J. M. (2016). La media caña: su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 30(30), 183-201.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/950>