

LA "CANTATA PARA AMERICA MAGICA", DE ALBERTO GINASTERA

p o r

Pola Suárez Urtubey

Ginastera ha entrado en el campo de la cultura músico-universal con rasgos distintivos de nacionalidad. Es muy común que ante la presencia de motivos melódicos y/o elementos rítmicos del folklore local o de alguna forma de nuestra música ciudadana, se encasille a un compositor bajo el rótulo nacionalista, dándole a este vocablo un sentido resueltamente peyorativo, en especial por parte de sus compatriotas. Cuando digo que el autor de *Panambí* ha hecho irrupción en el ámbito mundial como músico "nacional", aplico esta palabra despojándola de todos los supuestos negativos que hoy, a causa de un uso en la mayor parte de los casos inexacto, se le adhieren. Sin entrar en mayores razonamientos se piensa —y el hecho es cierto— que toda música, como toda forma de cultura, debe aspirar a su universalidad, en un momento histórico en que la mente del hombre rechaza, como principio de negación de cultura, toda limitación localista. Mas, a poco que ahondemos el asunto, caemos en la cuenta de que ningún hombre, como ninguna rama de la creación humana, puede despojarse de la personalidad nacional, que es tan propia e intransferible como la personalidad individual. Postular que un creador vuelva la espalda a su personalidad nacional para el logro de una mayor universalidad, significa entender que existen culturas abstractas, lo cual, que sepamos, nunca se ha dado.

En ninguna rama de la creación artística, y la música no es excepción, el verdadero artista creador se ha desentendido de la realidad. Hoy se usa decir que aquél se "evade" de una realidad torturante; mas esa evasión entraña, en última instancia, una forma de relación con ella, aunque sea negativa.

Desde un primer momento Ginastera ha respondido a su compromiso gravitacional, en el sentido de haber dado a su obra una ubicación geográfica e histórico-social. Creo que a ello se debe, sumado el talento del compositor, la proyección universal que ha cobrado su música, en un grado absolutamente inédito en lo que a nuestro país se refiere, aun sin limitaciones de género artístico. Basta comparar el vuelo inusitado que ha emprendido la obra de Ginastera con la dificultosa marcha de nues-

tro cine de vanguardia, en pos de mercados extranjeros o con la situación de nuestras artes plásticas que comienzan recién a acercarse a la dimensión internacional.

Cada compositor —piénsese en Bach, Mozart o Beethoven, por sólo citar a aquellos que consideramos universales por antonomasia— graba en su obra un signo diferencial, un “made in” propio e intraducible, que nace, no sólo de su genio, sino de su localización geográfica, temporal y social. Es decir, de su no-ubicuidad. En el sentido que le hemos dado entonces a la idea de “nacional” (que no debe confundirse con nacionalismo, en cuanto política de lo nacional), tal carácter no invalida su universalidad. Se es universal no por inlocalizado o despatriado, sino (o a condición de) por comprender y señorear la realidad que lo contiene; por especular sobre el ser de su propia cultura y traducirlo en términos de arte.

Por más europea que sea la técnica compositiva de Alberto Ginastera (lógicamente, pues por su origen nuestra cultura formal es europea y nuestro espíritu individual y colectivo repelen cualquier otra procedencia), su música no se desconecta —aunque reconoce en esa conexión diversos grados— del espíritu y la cultura argentinas. Al recorrer el catálogo de sus obras, desde el citado *Panamí*, leyenda coreográfica que el Teatro Colón estrenó hace veinte años con coreografía de Margarita Wallmann y dirección de Juan José Castro, hasta la *Cantata para América Mágica*, última obra conocida en Buenos Aires hasta el momento de escribirse estas líneas, se comprende que si Ginastera es hoy un músico universal, en el sentido más lato del término; si figura entre los primeros compositores vivientes del mundo occidental y si su obra “existe” y tiene un lugar en el hemisferio norte, con considerable difusión y no sólo como dato informativo, es porque ha sabido caracterizar a su música dándole una perspectiva de lugar y de historia; porque transmite con ella el genio de un pueblo y en suma, por haberse afirmado en la naturaleza que lo rodea, sin ese desapego amargo que suele ser típico del creador americano. Ginastera viene a dar la razón a cuantos se han dedicado a especular sobre la cultura argentina o americana en general. La deficiencia, el atraso —se ha señalado— de nuestras culturas se debe a la imposición de sí mismo del creador americano. Se vive y se crea enajenado y ausente de su propio ámbito y sólo se consigue con ello realizar una obra despaisada, que nadie reconoce, ni sus compatriotas ni el resto del universo.

* * *

Ginastera no puede —ni lo quiere— ocultar su debilidad por la *Cantata para América Mágica*. Es sin ninguna duda una de sus hijas dilectas. Y es, dicho sea de paso, una de las que mayores satisfacciones le llevan deparadas. Pienso que la *Cantata* es una obra hecha con inteligencia y con amor. Con una maestría compositiva que linda casi con lo científico, y con una rebosante intuición. Una y otra cosa, que podrían parecer antinomias, suelen darse en nuestro tiempo en la obra de arte. Bartók sabía algo de eso.

Cuando Ginastera usa la palabra "mágica" en el título de su obra le da a aquélla el sentido de "primitiva". Parte de la base de que han coexistido dos corrientes en la formación cultural y espiritual del continente sudamericano: la etapa mágica o precolombina y la cristiana. Y sostiene Ginastera que la primera no ha muerto por completo, sino que de una manera milagrosa se mantiene viva y la percibimos en algunos momentos, como si se tratara del latido de una invencible vena poética y musical.

Los poemas que los primeros sacerdotes cristianos recogieron en las avanzadas culturas mayas, aztecas e incaicas, y esa música de tan largas proyecciones futuras, son las alas que han transportado las civilizaciones precolombinas a través del tiempo y del espacio.

De aquellas colecciones han sido extraídos los poemas que forman el texto de la *Cantata para América Mágica*. Sin embargo, el propio compositor los ha adaptado o refundido con el propósito de darle una continuidad epopéyica a esa poesía lírico-épica. Y en efecto, que desde el "Canto a la aurora" con que se inicia la parte vocal hasta el "Canto de la profecía" final, asistimos a la grandeza y destrucción (no se puede hablar de decadencia) de un mundo que sucumbe por voluntad impositergable de una nueva civilización que llega de lejos.

Los poemas, en la adaptación de Ginastera, han quedado dispuestos de la siguiente manera:

CANTATA PARA AMERICA MAGICA

I. PRELUDIO Y CANTO A LA AURORA

*¡Oh tú, Tzacol, Bitol,
míranos, escúchanos!
¡No nos dejes, no nos desampares,
corazón del cielo, corazón de la tierra!*

¡Protege a nuestros hijos, a nuestros descendientes,
 mientras camine el sol y haya claridad!
 ¡Que amanezca, que llegue la aurora!
 ¡Danos buenos amigos, danos la paz!
 ¡Oh tú, Huracán, Chipi-Caculhá,
 Raxa-Cuculha, Chipi Nanauac,
 Raxa-Nanauac, Voc Humahtupú,
 Tepeu, Gucumatz, Alom, Qaholom,
 Ixipiyacoc, Ixmucané,
 creadora del sol, creadora de la luz!
 ¡Que amanezca, que llegue la aurora!

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

Tu amor era como una lluvia de flores perfumadas.
 Tu canto era hermoso como el del pájaro de oro.
 La luna y el sol brillaban sobre tu frente.
 Has partido.
 Largas y tristes serán mis noches solitarias.

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS

Tiembla la tierra.
 Se inician los cantos
 de los guerreros.
 Águilas y tigres
 comienzan a bailar.
 En la montaña
 el clamor de las fieras;
 en la pradera
 el tambor de la guerra.
 Tiembla la tierra.
 Miradlos: son los guerreros.
 Admirad su valor.
 Nacieron entre el fuego.
 Las lanzas rivales
 forjaron su coraje.
 Contemplad sus adornos.
 En sus cabezas se agitan los cascos
 con plumas de aves de la selva.
 Los dientes de sus enemigos
 engalanan sus pechos;
 usan los huesos como flautas
 y piel humana vibra estirada en los tambores.

*Tiembla la tierra.
Ya se escuchan los gritos
de los que van al combate.
Los guerreros hacen nacer,
rojo como la sangre,
el sol.*

V. CANTO DE AGONÍA Y DESOLACIÓN

*¡Adiós, oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!
Mi valor y mi bravura
no me sirven ya.
Busqué mi camino
bajo el cielo, sobre la tierra.
separando las hierbas y los abrojos.
Mi enojo y mi fiereza
no me sirven ya.
¡Adiós, oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!
Debo morir, debo desaparecer aquí,
bajo el cielo, sobre la tierra.
¡Oh, punta de mi lanza!
¡Oh, dureza de mi escudo!
Id vosotros a nuestras montañas, a nuestros valles.
Yo sólo espero mi muerte,
bajo el cielo, sobre la tierra.
¡Adiós, oh tierra!
¡Adiós, oh cielo!*

VI. CANTO DE LA PROFECÍA

*Cuando lleguen los días sin nombre,
cuando aparezca la señal de Kauil,
en el once Ahau,
cuando vengan los hermanos de oriente
¡sonará la sonaja, sonará el atabal!
Al amanecer arderá la tierra;
bajarán abanicos del cielo,
en el once Ahau,
con la lluvia verde de Yaxalchac.
¡Sonará la sonaja, sonará el atabal!*

*En el katun que está por venir
todo cambiará;
derrotados serán los hombres que cantan,
en el once Ahau.
¡Callará la sonaja; callará el atabal!*

Para ese mundo fantasmagórico de amor y muerte, Ginastera ha usado únicamente, además de la voz solista, instrumentos de percusión y dos pianos, usados también éstos como instrumentos percusivos. Esa supuesta limitación, ha obligado al compositor a buscar toda clase de variedades y combinaciones tímbricas entre los instrumentos que los pueblos aborígenes americanos han inventado o han recibido en sucesivos intercambios.

El plan seguido por Ginastera es el siguiente: la obra está dividida en seis partes, cinco de ellas sobre la base de los poemas transcritos anteriormente, y un "Interludio Fantástico" (instrumental sólo) que ocupa el cuarto lugar, entre el "Canto para la partida de los guerreros" y el "Canto de agonía y desolación". El material musical está ordenado según el sistema multiserie (o serialismo integral); es decir, se establecen series de alturas, de intensidades, de timbres, de densidades sonoras, etc. Estas series no sólo ordenan el material de los instrumentos que producen sonidos, sino que se establecen también series de seis alturas diferentes entre los seis timbales, las seis cajas, los seis tambores de madera y los tres platillos que forman un grupo con los tres tam-tams.

Desde el punto de vista de la altura sonora, la elaboración de la serie oscila entre un procedimiento riguroso en el desarrollo de la misma, ya que la serie se expone en todas sus relaciones verticales y horizontales, hasta la variación constante (total cromático) según se verá más adelante en ejemplos. La serie fundamental está construida con dos exacordios, el primero de ellos directo (fa sostenido- sol- do sostenido- do-si-fa) y el segundo en inversión retrogradada del primero (la bemol-re-mi bemol-mi-si bemol-la). Pero como Ginastera usa la serie libremente, aquélla sólo le sirve como punto de partida. Es decir, que no va luego a la forma inversa, a la retrogradada o a la retrogradada inversa, sino que al usarla libremente se van derivando series secundarias. En el ejemplo siguiente la voz expone una serie completa, con repetición de sonidos:

V. CANTO DE AGONIA Y DESOLACION.

¡A - diós, oh cie - lo! - ¡A - diós, oh - tie - rra!

En el cuarto número de la *Cantata*, el "Interludio Fantástico", encontramos dos acordes integrados cada uno de ellos por los doce sonidos de la serie. Vale decir, que el total cromático aparece en forma simultánea, vertical:

IV. INTERLUDIO FANTASTICO

o bien sucesivamente, en forma de constelación:

VI. CANTO DE LA PROFECIA

El tratamiento contrapuntístico de la serie de alturas registra una gran riqueza de procedimientos. Damos como ejemplo este canon que se escucha en el "Nocturno y canto de amor", realizado por los pianos, la celesta y el glockenspiel:

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

El material sonoro de la *Cantata para América Mágica* se enriquece con el empleo de los cuartos de tono, procedimiento microtonal que Ginastera ha usado anteriormente, tal el caso del *Segundo Cuarteto de Cuerdas*. Como es sabido, dicho sistema, que los occidentales entendemos como un supercromatismo que se obtiene a partir del armónico 23 de la resonancia natural, fue codificado en nuestro siglo por el checo Alois Haba; pero la práctica de intervalos más pequeños que nuestro semitono, se remonta a la India (la octava se divide en 22 *srutis*), la música árabe (octava dividida en 24 cuartos de tono), china, japonesa o al género enarmónico de los griegos.

En relación con la notación de Haba, Ginastera simplifica su *graffia*, considerando suficiente para la indicación del cuarto de tono estos dos signos: ♯ para indicar el cuarto de tono alto y ♭ para el cuarto de tono bajo. De modo que la división de una segunda mayor en cuartos de tono quedaría indicada como sigue:



Un ejemplo del empleo del cuarto de tono lo encontramos en los primeros compases del "Canto de la profecía", en que la cantante desarrolla una amplia melopea acompañada sólo por platillos, tam-tams y pianos:

VI. CANTO DE LA PROFECIA

Cuando lleguen los días
 es sin nombre, cuando
 surgen en la soledad Ka-uil en el cen- ce A-ha-n,

El mundo rítmico de la *Cantata* es un reflejo de las transformaciones sufridas por la música occidental en nuestro siglo. Dicha transformación, que en el campo estricto de la música encuentra su primera concreción con la *Consagración de la Primavera*, se agiganta cuando el arte musical recibe el aporte imponderable de la ciencia etnomusicológica, que ordena y difunde la música de las "etnías", con un universo rítmico que los siglos anteriores de música occidental ni siquiera sospechaban.

Si bien se encuentran en la *Cantata* de Ginastera pasajes de rítmica racional, tal como el que transcribimos a continuación, perteneciente al final del "Canto para la partida de los guerreros"

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS

The musical score is arranged in five systems, each with two staves:

- System 1:** Trumpets (Tp.) I and II. Both staves are in bass clef with a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and quarter notes.
- System 2:** Cornets (Ca.) I and II. Both staves are in treble clef with a 2/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes.
- System 3:** Trombone (T.1g.). The staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The music consists of eighth and quarter notes.
- System 4:** Guitar (G.C.). The staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It features a few notes at the beginning of the system.
- System 5:** Strings (Stro.). The staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

la obra acusa predominio de la multirritmia por el empleo de valores irracionales. Toda vez que elementos de altura o timbre cumplen una función rítmica independiente del ritmo de duración e intensidad, se produce la multirritmia. El empleo de valores irracionales, siete fusas equivalentes a ocho, nueve equivalentes a ocho, etc., provocan una notable independencia rítmica tal como puede advertirse en este ejemplo.

I. PRELUDIO Y CANTO A LA AURORA

The image shows five staves of musical notation, each representing a different instrument. Above each staff is a bracket with a fraction indicating a specific irrational rhythmic value. From top to bottom: Tp. I has a bracket labeled $7/8$; Ca. I has a bracket labeled $5/4$; Ca. II has a bracket labeled $9/8$; T. I has a bracket labeled $3/2$; and Bó. has a bracket labeled $3/2$. The notes are written on five-line staves, and the overall arrangement illustrates the concept of multirhythm through the use of these complex, non-standard time signatures.

La rítmica se complica más aún cuando dentro de un valor irracional se incrusta otro valor irracional. Hacia el final de la *Cantata*, la libertad rítmica participa de la llamada "rítmica aleatoria", por cuanto su ejecución no puede ya ser racionalmente medida, sino que queda librada al azar. Este procedimiento se da en la obra como adorno o constelación sin indicación fija en el compás.

VI. CANTO DE LA PROFECIA

Musical score for VI. CANTO DE LA PROFECIA, featuring the following instruments and parts:

- T.T. (Tenor)
- M. Ch. (Mandolin)
- Stro. (Guitar)
- Xo. (Xylophone)
- M.a. (Maracas)
- Gl. (Glockenspiel)
- Cel. (Cello)
- Pf. I (Piano I)
- Pf. II (Piano II)

The score is written in a single system with ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and melodic lines for each instrument. The T.T. part is a simple melodic line. The M. Ch. and Stro. parts feature rhythmic accompaniment. The Xo. part has a distinct rhythmic pattern. The M.a. part consists of a steady rhythmic accompaniment. The Gl. part has a melodic line. The Cel. part has a melodic line. The Pf. I and Pf. II parts provide harmonic support with complex chordal textures.

Veamos ahora algunos aspectos de la escritura vocal e instrumental. En general la voz está sometida en forma casi permanente a un tipo de canto de "bravura". La trata a la manera de un instrumento, sometiéndola a la realización de amplios intervalos que llegan hasta el de 11a. y de 13a. Con ello el autor obtiene una fuerza dramática que muy pocos instrumentos podrían expresar.

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS.

Los gue-rreros ha-cen sa-
cer, ro-jo, ro-jo, ro-jo, rojo co-mo la
sua gre- el sol

The musical score consists of four staves of music. The first staff has a long melisma over the word 'guerreros'. The second staff continues with 'rojo' repeated three times. The third and fourth staves continue the melody with 'sua gre' and 'el sol'.

Otro procedimiento vocal es el recitativo en estilo "parlato", como ocurre en este fragmento del "Canto de agonía y desolación":

V. CANTO DE AGONIA Y DESOLACION.

Liberamente recitativo (Sensa tempo) a tempo Sensa tempo

Mi va-lor y mi bra-va-ra no me sir-ven ya. Bus-qué mi ca-mi-no ba-jo el
a tempo
cie-lo. so-bre la tie-rra, se pa-ran-do las hier-bas y los a-bro-jos.
Sensa tempo
Mie-no-joy mi fie-re-za no me sir-ven ya.

The musical score is divided into three sections. The first section is marked 'Liberamente recitativo (Sensa tempo) a tempo Sensa tempo' and contains the lyrics 'Mi va-lor y mi bra-va-ra no me sir-ven ya. Bus-qué mi ca-mi-no ba-jo el'. The second section is marked 'a tempo' and contains 'cie-lo. so-bre la tie-rra, se pa-ran-do las hier-bas y los a-bro-jos.'. The third section is marked 'Sensa tempo' and contains 'Mie-no-joy mi fie-re-za no me sir-ven ya.'.

Es justo señalar aquí que el efecto buscado por Ginastera en el empleo de la voz, un dramatismo trascendente, ha sido captado con extraordinaria aproximación por la soprano dramática uruguaya Raquel Adonaylo, que estrenó la *Cantata* en el concierto de clausura del Segundo Festival Interamericano de Música, realizado en Washington en 1961, con Howard Mitchell en el podio de la Orquesta Sinfónica Nacional de la capital estadounidense. Posteriormente, la misma intérprete la cantó dos veces en Buenos Aires (1961 con Antonio Tauriello como director en el ciclo de la Asociación de Conciertos de Cámara y en 1962 con Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica Nacional). En 1962 volvió a hacerse la *Cantata* en Los Angeles, California, por Raquel Adonaylo con Henri Temianka, oportunidad en que la grabó el sello Columbia.

Con respecto del tratamiento instrumental, cabría agregar, sobre lo ya dicho y ejemplificado, que hay momentos de instrumentación densa, tal como ocurre en el "Canto para la partida de los guerreros", una especie de violenta danza ritual. Con ello Ginastera expresa el valor de las fuerzas primitivas desencadenadas. En cambio, cuando el autor busca crear un clima poético y delicado, sonoramente transparente, utiliza un estilo puntillista, como ocurre en el "Nocturno y Canto de amor".

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

The image shows a musical score for six parts: Soprano (Xo), Mezzosoprano (Ma), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vl. I), and Violin II (Vl. II). The score is written in a single system with six staves. The Soprano part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of 'niente!'. The Mezzosoprano part has a similar melodic line with a dynamic marking of 'p niente!'. The Flute part has a melodic line with a dynamic marking of 'niente!'. The Clarinet part has a melodic line with a dynamic marking of 'p niente!'. The Violin I part has a melodic line with a dynamic marking of 'niente!'. The Violin II part has a melodic line with a dynamic marking of 'niente!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, fermatas, and dynamic markings.

A continuación transcribo el cuadro instrumental de la *Cantata para América Mágica*, con una brevísima explicación de aquellos instru-

mentos que no forman parte del grupo percusión en una orquesta sinfónica común:

- I. **TIMBALES I:** Tres timbales.
- II. **TIMBALES II:** Timbal pequeño, cromático de pedal y timbal muy grande.
- III. **CAJAS I:** Tres cajas indígenas: pequeña, mediana y grande.
- IV. **CAJAS II:** Tambor sin timbre, tambor redoblante y bombo (los seis instrumentos agrupados bajo los números III y IV forman una sola serie de sonidos, indeterminados, pero dispuestos con una relación de altura de grave a agudo).
- V. **SEIS TAMBORES** de madera de tamaño diferente (Se usan aquí percutores de madera hendida en forma de H, del tipo del Teponaztli mexicano, también ordenados por serie de altura en sentido ascendente. Son percutidos con baquetas de diferente tipo).
- VI. **TRES PLATILLOS** suspendidos, de tamaño diferente: pequeño, mediano y grande.
- VII. **TRES TAM-TAMS** de tamaño diferente. (Estos tres tam-tams o gongos, se enlazan con los tres platillos, formando también un orden del grave al agudo).
- VIII. **BATERIA I:** Dos pares de **CROTALOS** de altura diferente (Crótalos: par de platillos pequeños que se tocan con los dedos); un pequeño **PLATILLO** suspendido; dos **BONGOES** (instrumento cubano, especie de tamborcito de un solo parche que se toca con los dedos o con baquetas); **CAMPANAS**; **TRIANGULO** pequeño; **RECO-RECO** (instrumento brasileño; consiste en una madera hueca cilíndrica o caña estriada, que se frota con un palillo) y dos **CLAVES** agudas (instrumento cubano; son dos cilindros de madera dura que se golpean. La mano izquierda, con la que se sostiene uno de los cilindros, hace de caja de resonancia).
- IX. **BATERIA II:** **GÜIRO** (instrumento cubano. Es una calabaza hueca y larga que se frota en ciertas hendiduras de su superficie con una baqueta de metal); **TRIANGULO**; **BOMBO** profundo; **CHOCALHO** (instrumento brasileño, suerte de mazacalla metálica. Se trata de un recipiente de latón con piedrecitas, municiones o semillas secas, que se agita); **PAR DE PIEDRAS** (piedras marinas del tamaño de un puño que se las golpea); **CLAVES GRAVES**.
- X. **BATERIA III:** Dos **MARACAS** (Instrumento que consiste en una calabaza hueca y seca, llena de piedrecitas. En el "Interludio Fantástico" se

usan con sordina, colocándoles una cobertura exterior de paño de lana grueso); dos PLATILLOS de entrechoque; CASCABELES: dos SISTROS, de metal y de conchillas (a semejanza del Sistro egipcio, consiste en un marco metálico fijo sobre una manija y en los costados del marco una serie de pequeños discos sueltos se golpean cuando se sacude el instrumento) y un TRIANGULO pequeño.

XI. XILOFONO GRANDE.

XII. MARIMBA (variedad salvadoreña del originario africano. Posee resonadores de calabaza a diferencia del Glockenspiel y la Celesta, que tienen placas metálicas).

XIII. GLOCKENSPIEL.

XIV. CELESTA.

XV. PIANO I: gran piano de cola sin tapa.

XVI. PIANO II: gran piano de cola sin tapa.

Buenos Aires, 1963.

La crítica dijo de la "Cantata para América Mágica"

La crítica internacional proclamó a la "Cantata para América Mágica" no sólo como la mejor obra de Alberto Ginastera, sino también como una de las más importantes producciones del arte musical contemporáneo.

Los críticos de Washington que asistieron al estreno mundial se expresaron así:

"Alberto Ginastera, de la Argentina, emerge del Segundo Festival de Música como uno de los gigantes de la música de nuestro tiempo. Puesto que él tiene ahora escasamente 45 años, él está claramente destinado a ser uno de los espíritus creadores más poderosos de las próximas décadas.

"Ginastera ha dado voz a los pensamientos de los hombres y mujeres que vivieron hace siglos, pensamientos a veces reflejados en nuestro tiempo con un terror tan penetrante como el que sacudió a los primeros que los sintieron.

"No es el sensacional aparato lo que cautiva la mente del oyente, a pesar que los recursos son ilimitados y el poder y el salvajismo de los sonidos, conmovedores. No es tampoco la estupenda presentación y comprensión de la Srta. Adonaylo mientras transita a través del emotivo texto, ya que no podemos concebir una interpretación más cerca de la intención y deseo del compositor que la que ella nos ofreció. La Cantata se impone al oyente de inmediato, porque es el irresistible y lógico producto de un profundo intelecto musical que trabaja a un grado de intensidad de sobrecogedora atracción. No hay una nota falsa, ni un sólo sonido en todo ese vasto complejo de timbre y textura, de ritmo y de canción. Substraed un elemento del total y habréis robado una obra maestra al equilibrio soberbiamente calculado; porque allí todo existe para llenar el propósito para el cual ha sido creado".

(Paul Hume — "The Washington Post", mayo 1º de 1961).

"Si el Segundo Festival Interamericano de Música de Washington deja su señal en los libros de historia yo presumo que la razón será el estreno de la "Cantata para América Mágica", de Alberto Ginastera. En lo que a mí respecta, considero que esta obra asombrosa del compositor argentino, demostró conclusivamente ayer que él es uno de los mayores creadores de nuestros días.

"Ginastera ha tomado sus textos de la poesía de las civilizaciones mayas, aztecas e incas, y puestos en música para soprano y una orquesta formada por 53 instrumentos de percusión. El resultado es una música de increíble complejidad, no sólo rítmica sino también en contorno melódico.

"Por milagro, la obra es también increíblemente comunicativa, hasta en la primera audición, e increíblemente excitante.

"He leído sobre el shock eléctrico que se propagó en el auditorio cuando "La Consagración de la Primavera", de Strawinsky, se presentó por primera vez, y muchas veces deseé haber podido estar presente en ese gran acontecimiento. Creo que ahora sé, gracias a Alberto Ginastera, lo que habría experimentado entonces. Porque había un sentido casi tangible de progreso en el aire, anoche en el Cramton Auditorium, y había un sentimiento casi sobrecogedor al ser transportado a un nuevo mundo encantado de fantásticos sonidos.

"La "Cantata para América Mágica" es imposible de describir con palabras. En lo que a mí respecta es estilísticamente única. A pesar que le debe algo a Strawinsky en su dinámico empuje y en su violencia primitiva, sólo se parece a algunas de las obras anteriores de Ginastera.

"En la Cantata puede verse la lógica culminación de la evolución del compositor de un nacionalismo militante hacia una ciudadanía del Hemisferio occidental. Porque ésta es, indudablemente, música de las Américas. Es audaz, libre, totalmente magnífica, música escrita por un hombre que tiene orgullo de su herencia y que es lo suficientemente valiente como para caminar por su propio y solitario camino". (Irving Lowens — "The Evening Star", Washington, mayo 1º de 1961).

"Aunque la generalidad fue buena, una figura se destacó por encima de los hombros y cabezas de sus dotados colegas: Alberto Ginastera. Podemos llegar a la conclusión, con la evidencia de sus dos obras maestras estrenadas aquí, que el compositor argentino ha abandonado el nacionalismo gauchesco de sus años anteriores, en favor de un idioma violentamente disonante y de naturaleza personal única. No hay nadie que pueda ya desafiarle su posición preeminente entre los compositores de Latinoamérica y por el extraordinario carácter del "Concierto para piano" y de la "Cantata para América Mágica" sería difícil negarle ahora el derecho de colocarse entre los más grandes compositores contemporáneos de todo el mundo occidental.

"No se podría haber encontrado una culminación más adecuada para el Festival que la asombrosa ejecución de esta magnífica obra que dio a los nueve días de música, un dramático final".

(The Musical Quarterly, octubre de 1961, Vol XLVII, Nº 4).

"Ginastera debe llamar nuestra atención. Él es un maestro de su propia época en el cual las más avanzadas ideas en color instrumental y las más nuevas fragmentaciones de ritmos están siempre al servicio del acto de escribir una música que tiene nueva belleza".

(("The Times", Londres, mayo 5 de 1961).

En el estreno europeo, en el Festival de Venecia, el famoso crítico italiano Ettore Zoccaro menciona sólo cuatro compositores: Strawinsky, Debussy, Gian Francesco Malipiero y Ginastera, diciendo de este último:

"Junto a las novedades hemos escuchado la "Cantata para América Mágica" del argentino Alberto Ginastera, aplaudida en 1961 por los entusiastas cultores de la música en Washington, y el triunfo veneciano ha de actuar como nuevo poderoso estímulo para el joven y ya prestigioso músico". (Ettore Zoccaro, Venecia, 1962).

Los críticos argentinos fueron igualmente unánimes en sus elogios.