

Estratégias estruturais e traços latinoamericanos em *Danza del viejo boyero* de Alberto Ginastera

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Javier Alberto Mora Clavijo
USP
javiermoracl@gmail.com

Adriana Lopes da Cunha Moreira
USP
adrianalopes@usp.br

Resumo. Tendo por objetivo contextualizar e apresentar uma análise de *Danza del viejo boyero*, primeira peça da obra *Danzas Argentinas* (1937), de Alberto Ginastera, propomos uma visão geral de influências que moldaram seu estilo composicional e uma análise musical. A contextualização histórica parte do pressuposto de que a música na América Latina gerou propostas próprias, que estabelecem um jogo dialético entre o autóctone e o importado. Ginastera integra a quarta geração de compositores nacionalistas argentinos e fundiu elementos do folclore argentino com técnicas composicionais modernas, experimentando, ao longo de sua trajetória, uma transição por diferentes fases estilísticas. Assim, passou de um nacionalismo objetivo para um estilo mais subjetivo, chegando, por fim, ao que denominou período neoexpressionista. Nas *Tres Danzas Argentinas*, Ginastera explora padrões rítmicos associados a danças tradicionais argentinas, como a zamba e o malambo, combinados a uma escrita pianística virtuosística, que reflete, por meio de diferentes articulações, o caráter dos personagens e os cenários evocativos. Um gráfico neo-schenkeriano revela relações internas da música, uma vez que o compositor manteve um enfoque rigoroso na estrutura de suas composições.

Palavras-chave. Análise musical. Música latinoamericana. Obra para piano. Alberto Ginastera. *Danzas Argentinas*.

Structural Strategies and Latin American Traits in *Danza del viejo boyero* by Alberto Ginastera

Abstract. This paper aims to contextualize and analyze *Danza del viejo boyero*, the first piece in *Danzas Argentinas* (1937) by Alberto Ginastera. We provide an overview of the diverse influences that shaped his compositional style, along with a musical analysis of the piece. The historical contextualization is based on the premise that Latin American music generated its own aesthetic proposals, establishing a dialectical relationship between indigenous and imported elements. Ginastera was part of the fourth generation of Argentine nationalist composers and combined elements of Argentine folklore with modern



compositional techniques. Over the course of his career, he transitioned through distinct stylistic phases, moving from an “objective nationalism” toward a more subjective style, and eventually into what he termed his neo-expressionist period. In *Danzas Argentinas*, Ginastera explores rhythmic patterns associated with traditional Argentine dances such as the *zamba* and the *malambo*, combined with virtuosic piano writing that conveys, through varied articulations, the character of the figures and the evocative settings they inhabit. A neo-Schenkerian graph is used to reveal internal musical relationships, highlighting the composer’s sustained focus on structural rigor throughout his works.

Keywords. Musical Analysis, Latin American Music, Piano Music, Alberto Ginastera, *Danzas Argentinas*.

Fusão de elementos do folclore argentino com técnicas composicionais modernas como estratégia criativa

Este trabalho tem por objetivo contextualizar e apresentar uma análise de *Danza del viejo boyero*, primeira peça da obra *Danzas Argentinas* op. 2 (1937), de Alberto Ginastera (1916-1983), um compositor argentino cuja obra deixou uma marca profunda na música erudita do século XX. Ginastera fundiu em sua obra elementos do folclore argentino com técnicas composicionais modernas, criando um estilo único que vai de um nacionalismo explícito a uma abstração mais vanguardista. Sua música para piano se destaca pelo virtuosismo, pela complexidade rítmica e pela incorporação de sonoridades tradicionais argentinas dentro de uma linguagem harmônica moderna-contemporânea.

Tendo vivido em um contexto de grandes transformações na Argentina e na América Latina, marcado por movimentos nacionalistas, tensões sociais e mudanças políticas, Ginastera pôde desenvolver um estilo composicional característico. Segundo o crítico estadunidense Gilbert Chase (1957, p. 457-458), Ginastera simboliza a vanguarda musical latino-americana do século XX, mostrando que a região não apenas recebia influências externas, mas também produzia propostas musicais originais e inovadoras.

A musicóloga estadunidense Deborah Schwartz-Kates (2002, p. 267) corrobora este enfoque ao destacar que Ginastera soube dialogar com as tradições herdadas ao mesmo tempo em que projetava sua obra em direção à modernidade. Sua produção, portanto, pode ser compreendida como fruto de um processo contínuo de apropriação, reelaboração e superação das heranças culturais locais e internacionais, e não como uma irrupção súbita ou desconectada da história musical do país.



Ao longo de sua carreira, Ginastera experimentou uma transição entre várias etapas estilísticas, partindo do chamado "nacionalismo objetivo" em direção a um nacionalismo mais subjetivo e, finalmente, chegando ao que denominou de "neoexpressionismo". Essa divisão de sua obra em três períodos foi realizada pelo próprio compositor, embora no final de sua vida ele a tenha alterado para uma divisão em duas partes: uma tonal e a outra atonal (Tan; Ginastera, 1984). Este trabalho analisa uma obra de sua primeira fase de produção artística, marcada tanto pela influência de compositores argentinos anteriores – como Alberto Williams (1862-1952), Carlos López-Buchardo (1881-1948) e Julián Aguirre (1856-1924) – como pelo contato com seus contemporâneos, como Juan José Castro (1895-1968), Juan Carlos Paz (1897-1972), Claude Debussy (1862-1918) e Igor Stravinsky (1882-1971), cuja obra *Le Sacre du Printemps* (1913) revelou-lhe um universo sonoro e estético inovador (Schwartz-Kates, 2002).

Durante a primeira fase de Ginastera, a forte presença de Juan José Castro e das ideias do *Grupo Renovación*, que buscava modernizar a música argentina mantendo sua identidade nacional, incidiu sobre obras como *Panambí* (1937) e *Estancia* (1941) de Ginastera. Estas obras refletem um nacionalismo musical que combina melodias tonais com seções politonais. Essa rede colaborativa resultou em uma abordagem da identidade musical argentina que superou os gêneros folclóricos estilizados ao sintetizar a tradição gauchesca em uma estética pastoral (Schwartz-Kates, 2002). Estas obras combinaram elementos das tradições pastoris europeias e argentinas, uma vez que ambas se baseiam em intervalos de quartas e quintas, presentes também na estética neoclássica. Somaram a isso aspectos do violão *criollo*, criando um novo "tópos" pastoral que reformulava as imagens da identidade argentina (Schwartz-Kates, 2002, p. 272).

A influência do impressionismo francês, e em particular de Debussy, refere-se à recorrência a escalas modais e não diatônicas, ao emprego de paralelismos, e ao uso de harmonias suspensas, com acordes quartais e de acordes maiores com nonas irresolutas, escolhidos por suas qualidades de ressonância e efeitos sonoros em geral, em detrimento de sua posição funcional (Morgan, 1994, p. 62), além da formação de imagens sonoras que remetem a elementos fluidos da natureza. Tais características são evidentes nas obras dos dois primeiros períodos de Ginastera, como por exemplo, no uso de acordes quartais, intervalos de segunda e escalas modais. Especificamente, as *Danzas Argentinas* refletem essa influência através de sua flexibilidade rítmica, exploração tímbrica das sucessões e acordes, bem como das atmosferas que sugerem sensações ou paisagens sonoras, sem defini-las completamente.



Ginastera utiliza o piano como veículo para expressar tanto a força quanto a sutileza de sua visão artística. Sua música para piano combina lirismo com padrões rítmicos que remetem a manifestações culturais argentinas. O piano foi um instrumento fundamental não apenas para a obra de Ginastera, mas também para todo o nacionalismo musical do século XX (Mondivelso, 2019, p. 109). Através do piano, a obra desses compositores se transformou em um testemunho de como as raízes culturais podem ser reimaginadas em um contexto erudito e vanguardista.

Dentro dessas raízes culturais, um elemento que se destaca é a figura do *gaucho*. A história do gaúcho na Argentina é marcada por lutas e resistência. No século XIX, intelectuais como Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), autor de literatura ensaística e política e presidente da Argentina, e Esteban Echeverría (1805-1851), expoente do romantismo liberal, viam o *gaucho* sob uma ótica negativa. Sarmiento, em sua obra *Facundo: Civilização e Barbárie* (1845), criticava a vida rural e considerava o gaúcho um obstáculo ao progresso e à modernização do país. Echeverría, por sua vez, influenciado pelo romantismo europeu, opunha-se ao autoritarismo e à barbárie representados pelo regime de Rosas – período em que o nacionalista conservador Juan Manuel de Rosas (1793-1877) governou a Província de Buenos Aires –, retratando tipos populares violentos, muitas vezes rurais, como expressão desse atraso. Ambos, ainda que de formas diferentes, viam a cultura europeia como caminho para a civilização argentina.

Com a intensificação da imigração europeia a partir do final do século XIX, especialmente entre 1880 e 1930, a Argentina passou por intensas transformações sociais e sua identidade foi redefinida (Schwartz-Kates, 2002, p. 250-251). Na primeira metade do século XX, a elite *criolla* argentina passou a reavaliar sua identidade nacional e o *gaucho*, antes visto como símbolo de atraso, ressurgiu como emblema de unidade, autenticidade e resistência cultural frente às influências estrangeiras. Sua figura passou a representar a ligação com a terra e os valores tradicionais, sendo usada para reforçar a argentinidade em meio às transformações sociais.

Influenciados pelo nacionalismo musical europeu, compositores como Williams e Aguirre adotaram o *gaucho* como símbolo cultural em suas obras, reforçando seu papel na construção da identidade musical e nacional da Argentina. O *gaucho* não apenas representava a essência da cultura rural, mas também servia como uma fonte de inspiração artística para a



elite urbana, que buscava se conectar com as raízes consideradas autênticas da Argentina. “O *gaucho* contava com um rico e variado repertório de música folclórica que correspondia bem aos pressupostos românticos de que tal música expressava, da melhor forma, a essência humana pura” (Schwartz-Kates, 2002, p. 254)¹.

Nessa busca por representação da identidade, Ginastera fez da sonoridade do violão um elemento onipresente dentro de sua obra: ao longo de um período de quase vinte anos, “o acorde natural do violão [...] reaparece na música de Ginastera, em formas que vão desde a declaração literal até a metamorfose completa, e desde alusões incidentais até integrações estruturais complexas” (Chase, 1957, p. 454).

O violão foi considerado o instrumento popular por excelência na América Latina, devido à sua acessibilidade, versatilidade e profunda conexão com as tradições musicais da região. Desde sua chegada com os colonizadores, o violão foi central para o desenvolvimento das expressões musicais em diferentes contextos, o “instrumento arquetípico da música folclórica *criolla* argentina, símbolo do *gaucho* e do pampa” (Chase, 1957, p. 454). Na obra de Ginastera, “aparece, desde [...] [o] Op. 2, o acorde formado pela afinação das cordas do violão (Mi, Lá, Ré, Sol, Si e Mi), e este é tão recorrente até uma fase bastante avançada da produção de Ginastera, que Gilbert Chase o considera um acorde simbólico, de forte significação” (Urtubey, 1972, p. 32).

Kuss (1980, p. 177) identificou uma presença intensa do acorde formado pelas alturas das cordas soltas do violão (Figura 1) em cerca de trinta obras de Ginastera, compostas entre 1934 e 1964. Essas notas podem ser reconfiguradas para formar a escala pentatônica Mi–Sol–Lá–Si–Ré. Segundo Schwartz-Kates,

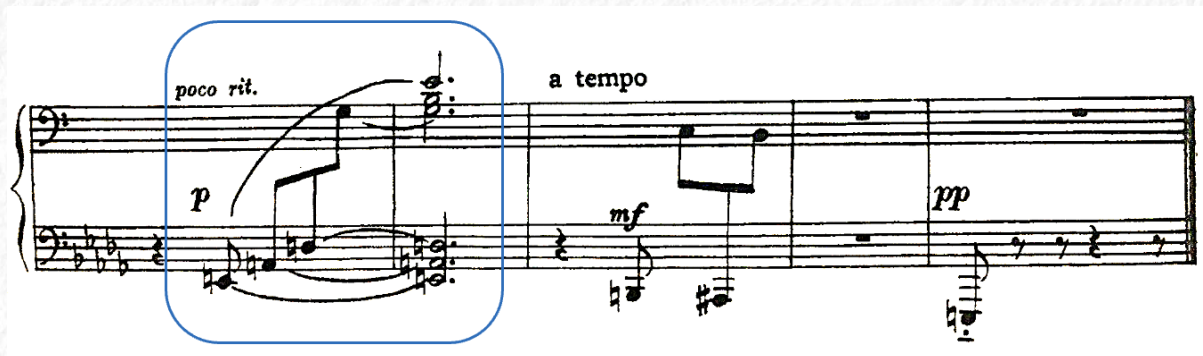
[Ginastera] utilizou esse acorde como um meio crítico para articular dois sistemas musicais e significativos que desempenharam um papel fundamental na construção de suas obras de inspiração nacional. Em termos puramente harmônicos, explorou essa sonoridade como um acorde de sétima com uma quarta adicionada, estabelecendo um ponto de conexão adicional com a estética impressionista francesa, que também despertara seu interesse nos anos iniciais (Schwartz-Kates, 2010, p. 31).

¹ Todas as traduções presentes neste artigo foram realizadas por seus autores.



Esse elemento simbólico é explorado com diferentes variações rítmicas e melódicas, evocando o som típico do rasgueio, como ocorre na *Danza del viejo boyero* (Figura 1).

Figura 1 – Acorde que abrange as cordas soltas do violão, empregado por Ginastera em obras compostas para outros instrumentos. Ginastera, *Danzas argentinas*: n. 1, *Danza del viejo boyero*, comp. 77-81.



Fonte: Ginastera (1937, p. 3).

Em conexão com o uso do violão, destaca-se em sua obra uma forte presença do malambo, uma dança argentina competitiva, na qual dois *gauchos* tentam se superar mutuamente na execução de passos de dança rigorosos. Esse gênero pertence a um ciclo de danças muito antigas e sua base envolve um rápido movimento de *zapateo*, termo derivado da palavra espanhola "zapato". A etnomusicóloga argentina Isabel Aretz, em seu livro *El folklore musical argentino* (2007), explica que o malambo é executado exclusivamente por homens, e os espectadores celebram cada nova demonstração de destreza dos dançarinos que se sucedem na dança. Referenciando Lynch, a autora destaca: “dois homens se colocam um de frente para o outro. Os violões inundam o rancho com harmonias, um *gaucho* começa, depois para e seu antagonista continua, e assim sucessivamente; muitas vezes, a disputa dura de 6 a 7 horas” (Aretz, 2007, p. 181).

O exemplo a seguir (Figura 2) mostra os padrões rítmicos e algumas das variantes sobre as quais se desenvolve o malambo:

Figura 2 – Padrões rítmicos do malambo em um rasgueado para violão.



Fonte: Aretz (2007, p. 181).

Em suas obras, Ginastera costuma evocar a imagem dos passos de *zapateo* do malambo através da opção pelo andamento rápido em métrica 6/8 e por movimentos contínuos de colcheias. Além disso, muitas vezes utiliza *ostinatos* percussivos que se acumulam ao final de frases e seções. Tratam-se de recriações estilizadas da dança malambo, por empregarem andamentos mais rápidos, harmonias mais complexas e dissonâncias mais ousadas. A *Danza del viejo boyero*, analisada a seguir, vale-se dessas remissões ao malambo.

2. Análise formal e estrutural de *Danza del viejo boyero*, de Alberto Ginastera

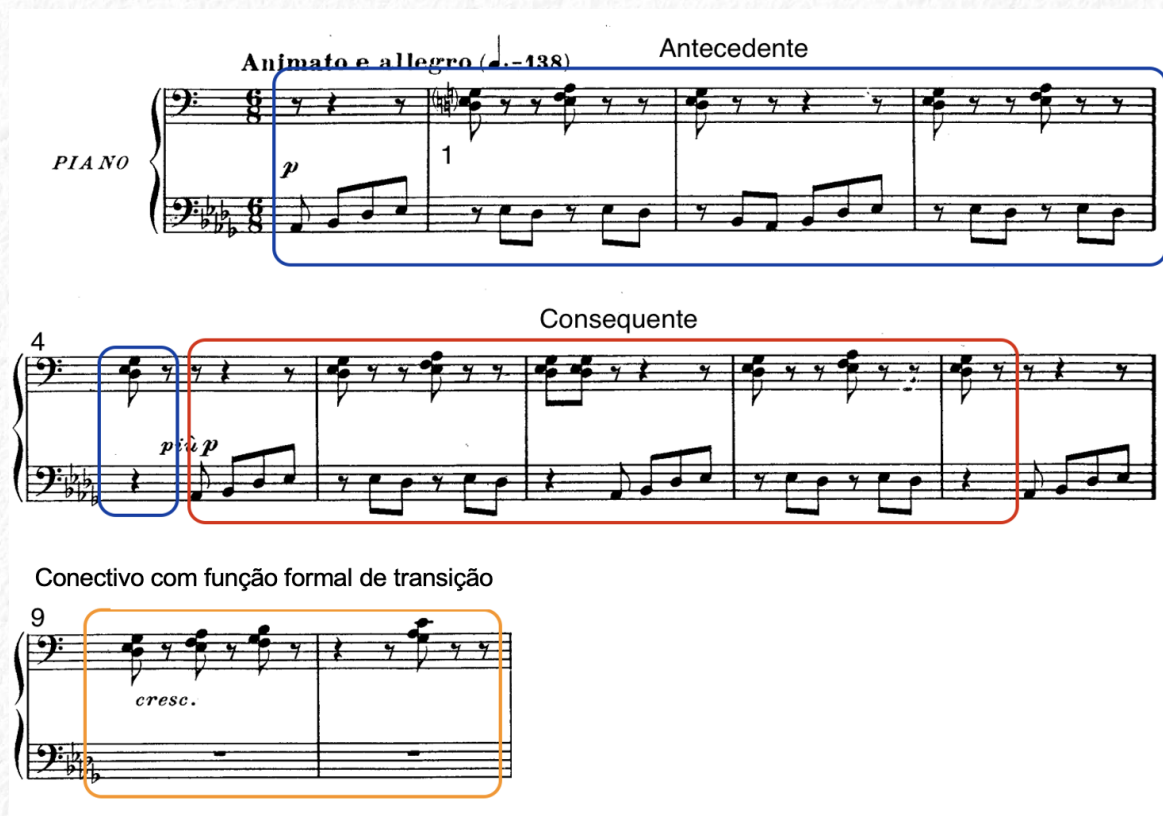
A estrutura formal da *Danza del viejo boyero* tem gerado diferentes interpretações na literatura musicológica, variando entre considerá-la um rondó ou um tema com variações. Pola Suárez Uturbey (1976, p. 33) se inclina a interpretá-la como um rondó em cinco partes, o que implica um formato no qual uma seção recorrente se alterna com episódios contrastantes. Em contraste, a musicóloga argentina Melanie Plesch (2002, p. 27) afirma que “a obra é, na realidade, uma sucessão de variações sobre uma frase de oito compassos, tal como são os malambos, com a intercalação de breves passagens com função conectiva e cadencial”.

Ainda que ambas as estruturas – rondó e tema com variações – se baseiem na alternância entre repetição e contraste, a natureza do desenvolvimento temático nesta obra parece ajustar-se melhor a um tema com variações, devido à consistência do motivo inicial e à sua transformação ao longo da peça.



Organizada sob a forma de tema com variações, a *Danza del viejo boyero* apresenta um **tema** anacrúsico exposto enquanto período paralelo (comp. 1-8, Figura 3), seguido por um conectivo com função formal transicional (comp. 9-10). A **variação 1** (comp. 11-26.²) é finalizada por um conectivo com função de *levare*, que conduz à **variação 2** (comp. 27-34). Esta, por sua vez, é continuada por um conectivo com função transicional (comp. 34.2-36.1) e finalizada por um segmento com função de encerramento (comp. 36.2-40.1). Após a repetição do tema (comp. 41-48), a **variação 3** é apresentada (comp. 53-61) e seguida pela última reiteração do tema (comp. 62-70), que é estendido (comp. 70.2-76) e finalizado por uma frase cadencial (comp. 77-81).

Figura 3 – Tema anacrúsico construído como período seguido de um conectivo com função formal de transição. Ginastera, *Danzas argentinas*: n. 1, *Danza del viejo boyero*, comp. 1-10.



Animato e allegro (♩ = 138)

Antecedente

PIANO

p

1

Consequente

4

p

Conectivo com função formal de transição

9

cresc.

Fonte: Ginastera (1939, p. 1).

² A designação 26.1 indica primeiro tempo do compasso 26.



A bimodalidade, recurso bastante característica da música tradicional argentina (Aretz, 2008, p. 30), apresenta-se nitidamente desde o início da peça (Figura 4). Na *Danza del viejo boyero*, a camada pentatônica inferior é organizada a partir do modo de Mib dórico, enquanto a camada escrita no pentagrama superior é organizada com base no modo de Mi frígio. Temos, portanto, duas centralidades, Mib e Mi natural.

Figura 4 – Bimodalidade e *ostinato*. Ginastera, *Danzas argentinas: n. 1, Danza del viejo boyero*, comp. 1-3.



Fonte: Ginastera (1939, p. 1).

A rítmica da *Danza del viejo boyero* é marcada e repetitiva. A indicação métrica binária composta, e o andamento *Animato e allegro* com pulso de semínima igualado a 138 remetem ao malambo, especificamente ao *malambo sureño*, que se distingue por movimentos mais suaves e menos rudes deste “velho boiadeiro”. A construção rítmica do tema, a partir de colcheias entrecortadas por pausas complementadas por acordes da voz superior (Figura 4, comp. 1), é mantida nas variações. Essa construção rítmica simula o rasgueado do violão, o *zapateo* do *gaucho*, ponteios ao violão e um padrão rítmico do malambo, com seu caráter mais percussivo do que propriamente harmônico, gerando um contraponto bastante característico.

Sua textura é composta por duas camadas (Figura 4), sendo a camada superior majoritariamente constituída por acordes formados por intervalos de segunda e terça no interior de uma quarta, tocados nas teclas brancas do piano, e esta sonoridade se choca com a linha melódica da camada inferior, construídas sobre as teclas pretas. À medida que a peça avança, observa-se nuances dinâmicas progressivamente mais intensas, aliadas a uma intensificação na densidade rítmica, com a presença cada vez mais insistente e frequente de colcheias que contribui para criar uma sensação de *crescendo* e adensamento textural.

Na **variação 1** (comp. 11-26), a linha melódica da voz inferior, que havia sido exposta anacusicamente passa a ser tética, e as colcheias da camada superior, que originalmente apareciam no tempo forte de cada compasso, passam a formar sincopas – por terem sido deslocadas para a segunda e quinta colcheia de cada tempo (Figura 5). Essa mudança traz consigo uma alteração significativa no nível rítmico, pois gera uma sensação de desvio na estrutura métrica. A alteração nos acentos modifica a percepção do ritmo, introduzindo uma configuração que contrasta com a regularidade inicial.

Figura 5 – Sincopa. Ginastera, *Danzas argentinas: n. 1, Danza del viejo boyero*, comp. 9-13.



Fonte: Ginastera (1939, p. 1).

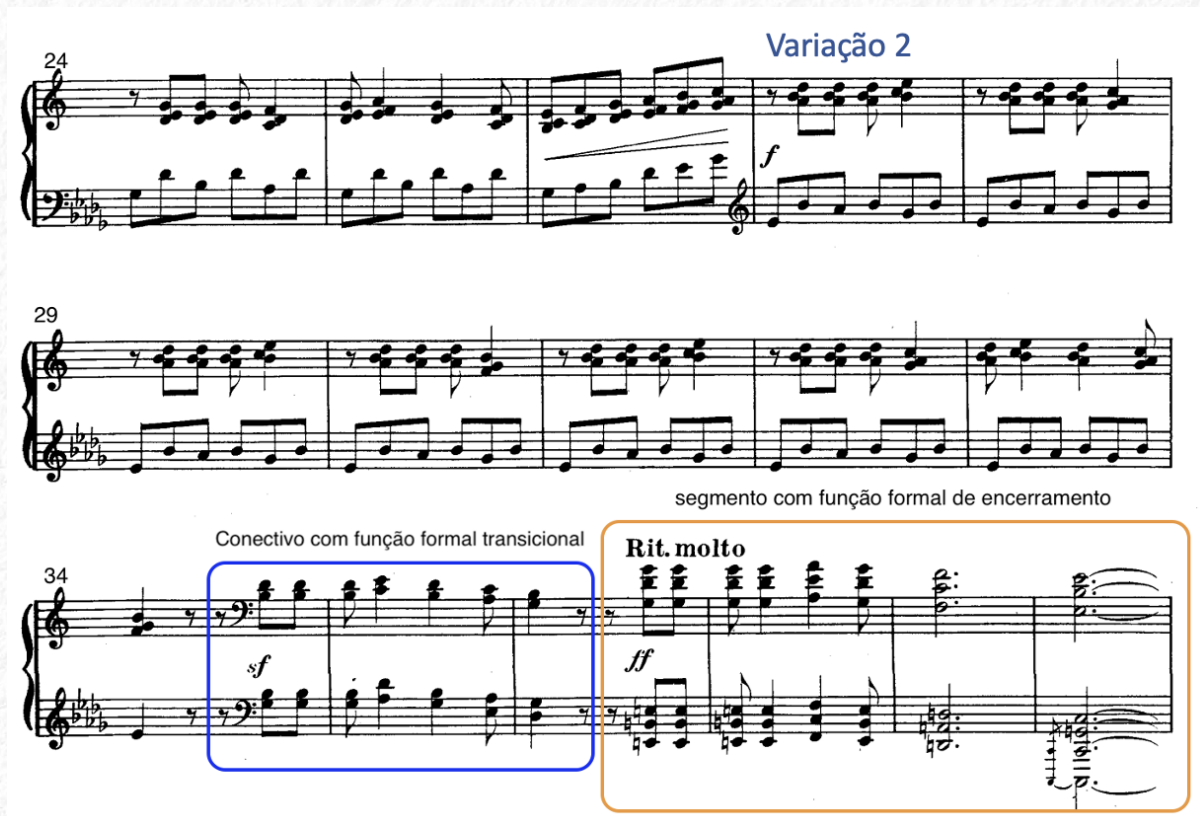
Na **variação 2** (comp. 27 a 34, Figura 6) a atividade rítmica é intensificada em relação à variação 1, apresentando-se mais constante, incisiva e marcada. Situada na parte central da obra, essa variação funciona como ponto culminante do discurso musical, uma vez que a densidade rítmica, somada à intensificação dos matizes forte (ao início da variação) e fortíssimo (no encerramento da sessão), contribui para a criação de uma atmosfera de tensão e energia acumulada, conduzindo o ouvinte a uma clara sensação de clímax.

Parte importante nessas variações, as mudanças de registro, juntamente com a progressão dinâmica, contribuem para gerar uma constante sensação de movimento. Sob essa perspectiva, as duas primeiras seções da obra (comp. 1-26), além de trazerem consigo as funções formais principais de exposição e desenvolvimento, funcionam como um grande *levaré* (Mathes, 2007, p. 59-60, 89) que culmina no compasso 27 (Figura 6). O início no registro grave do piano, aliado à dinâmica piano em contínuo *crescendo*, contribui para a construção gradual dessa sensação de antecipação e impulso que caracteriza esse extenso *levaré*. Essa



concomitância de funções formais estáveis (exposição e desenvolvimento) com uma condução direcionada do movimento e da energia das frases (*levare*) empresta maior variedade à obra. Essas mudanças ocorrem também no nível de intensidade, deslocando-se de um matiz inicial de piano até alcançar o fortíssimo.

Figura 6 – seção de clímax da peça. Ginastera, *Danzas argentinas: n. 1, Danza del viejo boyero*, comp. 24-39



Variação 2

24

29

segmento com função formal de encerramento

Conectivo com função formal transicional

34

Rit. molto

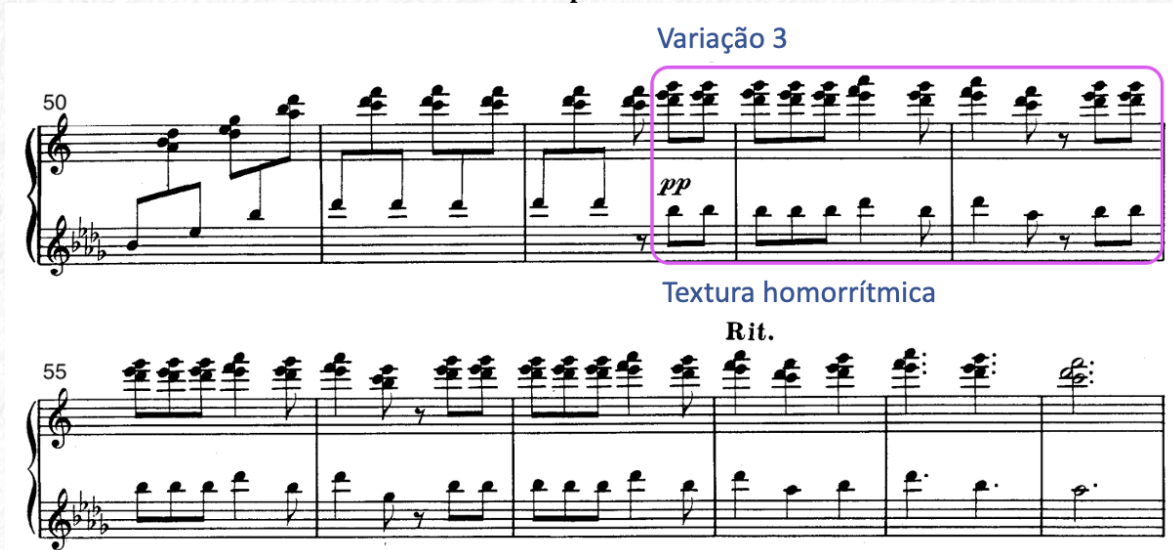
sf

ff

Fonte: Ginastera (1939, p. 2)

Na **variação 3** (comp. 52-61, Figura 7), o compositor utiliza o registro agudo do teclado em intensidade pianíssimo, o que confere à passagem uma atmosfera de reminiscência do tema inicial. Diferentemente das seções anteriores, as frases são construídas sem pausas internas, as quais ocorrem apenas ao final de cada semifrase, o que contribui para uma sensação de fluidez contínua e introspectiva. Outra diferença notável nesta variação deve-se à presença da textura homorítmica que a sustenta, em que “uma melodia é acompanhada por linhas que se movem com ritmos idênticos ou semelhantes” (Mathes, 2007, p. 90; Berry, 1987, p. 193-194).

Figura 7 – Textura homorrítmica. Ginastera, *Danzas argentinas: n. 1, Danza del viejo boyero*, comp. 50-60.



Variação 3

Textura homorrítmica

Rit.

Fonte: Ginastera (1939, p. 3).

Após a terceira variação, ocorre uma repetição do tema anacrúsico inicial (comp. 62-70), seguida por uma extensão (comp. 70.2-76) e uma frase cadencial (comp. 77-81). Sobre esta última frase, cabe notificar a aparição do acorde característico de violão (Figura 8) mencionado anteriormente, como parte fundamental do estilo do compositor.

A peça termina com o que pode ser interpretado como uma cadência V-I centrada em Mi. No compasso 79, as notas Lá# e Si sugerem uma reminiscência de um acorde de dominante, que resolve na nota Mi natural extremo-grave do compasso 81 (Figura 8). Essa resolução sugere uma centralidade na nota Mi, o que é revogado pela análise neo-schenkeriana apresentada a seguir.

Figura 8 – Acorde formado pelas cordas soltas do violão e centralidade em Mi natural. Ginastera, *Danzas argentinas: n. 1, Danza del viejo boyero*, comp. 77-81.



Poco rit.

a Tempo

Acorde característico do violão

Bordadura con função de dominante

Fonte: Ginastera (1939, p. 3).

Uma abordagem em multiníveis neo-schenkeriana, entendida como “um corpo de procedimentos analíticos que refletem a percepção de uma obra musical como uma totalidade dinâmica” (Milton Babbitt. *In*: Peles, 2012, p. 19), é apresentada a seguir (Figura 8). Para tanto, pautamo-nos nas considerações de Felix Salzer (1904-1986) que, no livro *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (1982), amplia (e revoga) aspectos da interpretação e do escopo da técnica de análise por vozes condutoras originalmente desenvolvidas por Heinrich Schenker (1868-1935).

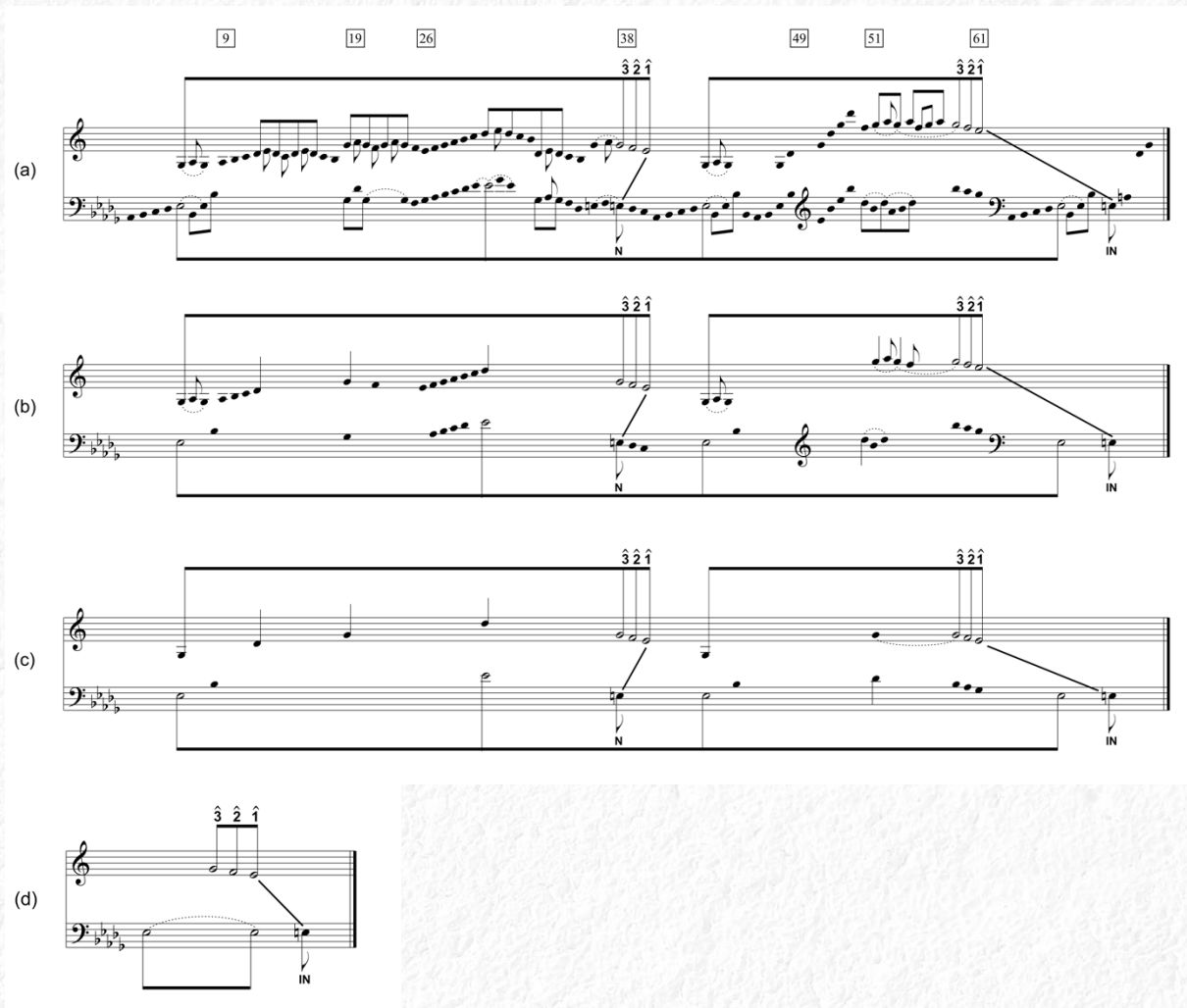
Embora Joseph Straus (1987, p. 7-8) alerte para o aspecto mais associativo do plano intermediário dos enfoques neo-schenkerianos em contextos pós-tonais, optamos por valorizar sua singularidade. Consideramos que, “ao trazerem à tona diferentes níveis de profundidade, estes enfoques provocam no músico analista uma sensação de percepção tridimensional da obra” (Moreira; Pascoal, 2021, p. 238), a qual não se limita a determinado repertório tonal. Nesse caso, o enfoque migra da organicidade tonal para a direcionalidade estrutural, contida no primeiro, mas não limitada a este.

A aplicação do gráfico em multiníveis a repertórios nacionalistas latino-americanos pode ser pertinente e produtiva, uma vez que muitos compositores destes repertórios não abandonam a tonalidade, mas a hibridizam com elementos modais, pentatônicos, rítmicos ou da tradição oral. Nesse sentido, essa técnica de análise permite identificar como esses compositores trabalham com e contra a tonalidade, ora reafirmando seus princípios estruturais, ora desestabilizando-os e revelando, assim, um espaço de tensão criativa e estilística.

O gráfico em multiníveis apresentado a seguir (Figura 8) mostra a estrutura da *Danza del viejo boyero* em três níveis estruturais: no nível externo (nível a), os elementos estruturais e ornamentais da obra são distinguidos; no nível intermediário (nível b), as estratégias de direcionamento são expostas; e no nível mais profundo (nível c), a estrutura fundamental é revelada.



Figura 8 – Gráfico em multiníveis. Ginastera, *Danzas argentinas*: n. 1, *Danza del viejo boyero*.



The figure displays a musical score for 'Danza del viejo boyero' by Ginastera, presented in four levels of analysis (a, b, c, d). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. Level (a) shows the full score with measures 9, 19, 26, 38, 49, 51, and 61 marked. Level (b) shows a reduction of the score, with measures 38 and 51 marked. Level (c) shows a further reduction, with measures 38 and 51 marked. Level (d) shows a single measure (measure 38) with a detailed analysis of the melodic line, including a trill and a grace note. The analysis is based on Schenkerian principles, with the fundamental line (Kernmelodie) and the structural notes (Strukturalnoten) identified. The fundamental line starts on G2 and ascends to G3, passing through G2 and A2. The structural notes are G2, A2, and G3. The analysis is based on the concept of 'Anstieg' (ascent) and 'Abstieg' (descent).

Fonte: Elaboração própria.

Na linha melódica fundamental do nível (a) do gráfico em multiníveis (Figura 8), observa-se a presença da nota Sol estrutural sendo empregada inicialmente no registro grave, a partir da qual são gerados movimentos ascendentes em dois registros subsequentes. Tal movimento configura o que Schenker denomina movimento de ascensão (*Anstieg*. Gerling; Barros, 2020, p. 9), que inicia no Sol2 e se estende até o Sol3 estrutural³. Essas mudanças de

³ Optamos por não adotar a nomenclatura de Schenker para a identificação das oitavas conforme expostas por Cadwallader; Gagné (2011, p. xi-xv). Em seu lugar, utilizamos as designações em uso corrente atualmente.

registro (*shift of register*. Cadwallader; Gagne, 2011, p. 142) constituem um elemento importante dentro das elaborações e transformações da linha melódica fundamental.

Ainda no nível (a) da Figura 8, no que se refere à linha do baixo, pode-se considerar que a nota Mi natural, ao mesmo tempo que forma bordaduras superiores (N e IN, na Figura 8) em relação à nota estrutural Mib, estabelece uma relação harmônica com a tríade de Mi menor da linha melódica estrutural. E sobre a incompletude dessa bordadura incompleta ao final da peça, forma-se o acorde característico do *gaúcho*, que se esvai para além da estrutura.

Poder-se-ia considerar uma inversão dessa relação entre Mib e Mi natural na linha do baixo, considerando a primeira como ornamental e a segunda como estrutural, legitimando uma supremacia do modo Mi frígio sobre o Mib dórico. Contudo, essa possibilidade revogaria a fricção decorrente da bimodalidade igualitária. Ademais, prescindiria de sustentação toda a relação entre a estrutura e os ornamentos, arpejados e escares, que formam a linha do baixo fundamentada sobre Mib nas passagens que antecedem e sucedem a progressão cadencial central (comp. 36-39).

O nível (c) do gráfico em multiníveis da Figura 8 revela uma ornamentação mais ampla em relação ao Mib estrutural da linha estrutural do baixo: Mib-Ré-Mib-Mi.

Retornando ao nível (b) da Figura 8, à primeira vista, a cadência que aparece nos compassos 36-39 poderia sugerir uma modulação para Dó maior. No entanto, ao considerar a conexão entre essa cadência e a nota Mi natural da bordadura que ornamenta a linha fundamental do baixo, torna-se mais coerente interpretar a cadência dentro do contexto de Mi frígio. Tanto esta cadência como a que aparece nos compassos 59-61 pontuam o discurso da linha melódica estrutural Sol-Fá-Mi (3-2-1), mas, ao se fundamentarem sobre um ornamento estrutural, forma-se uma relação contrapontístico-estrutural (Salzer, 1982, p. 162) que deixa a sucessão harmônica em suspenso.

No nível (d) do gráfico em multiníveis (Figura 8) emerge um espaço composicional em que uma bordadura ornamental assume a função de sustentar movimentos cadenciais melódico-estruturais. Essa estratégia composicional implica em um rompimento funcional. Metaforicamente, pode-se derivar dessa atitude um realinhamento hierárquico no campo de forças entre o estrutural estrangeiro e o ornamental nacional.



Considerações finais

Embora seja uma obra curta, *A Danza del viejo boyero* revela diversos elementos característicos do estilo de Ginastera. Nessa dança, é possível observar como diferentes elementos tonais, modais e pós-tonais se amalgamam. Diferentemente de muitas obras do repertório europeu, onde o ritmo está mais a serviço da melodia ou da forma harmônica, para os compositores latino-americanos o ritmo constitui um fator identitário que remete à terra, ao corpo e à dança.

A nível métrico, um dos elementos mais relevantes é o uso de deslocamentos por acentuação ou por defasagem. Esse emprego de hemiolas dinamiza o fluxo do discurso musical, gerando uma sensação de instabilidade e movimento constante. E o uso de contratempos reforça essa atmosfera de ambiguidade rítmica, gerando o efeito característico de antecipação ou suspensão que intensifica a expressividade do gesto musical. O uso conjunto dessas técnicas produz uma atmosfera na qual o pulso é percebido como flexível e em constante transformação.

Na ausência de progressões harmônicas funcionais, a condução desse fluxo através de um extenso *levar* que alia mudanças ascendentes de registros e intensidades com adensamento rítmico e textural produz um direcionamento identificado com estratégias composicionais do século XX.

Finalmente, a incidência da bimodalidade na condução das duas linhas estruturais pontuadas por cadências sustentadas por uma nota que ornamenta a estrutura fundamental reafirma a referencialidade de Ginastera como um dos principais compositores da América Latina no século XX.

Referências

ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Melos, 2008.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. NY: Dover, 1987.

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. 3. ed. Oxford: Oxford U. Press, 2011.

CHASE, Gilbert. Alberto Ginastera: argentine composer. *The Musical Quarterly*, v. 43, n. 4, p. 439-460, 1957.



GERLING, Cristina Capparelli; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Glossário de termos schenkerianos*. Salvador: Tema, 2020.

MATHES, James. *The analysis of Musical Form*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2007.

MOREIRA, Adriana Lopes; PASCOAL, Maria Lúcia. Razões e meios para o envolvimento com a proposta de Heinrich Schenker. *Orfeu*, UDESC, v.6, n. 3, p. 234-265, 2021.

PELES, Stephen (Ed.). *The collected essays of Milton Babbitt*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.

PLESCH, Melanie. De mozas donosas y gauchos matreiros: música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera. *Huellas*, n. 2, p. 24-31, 2002. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu.ar/1273>. Acesso em: 21 out. 2024.

SALZER, Felix *Structural hearing: tonal coherence in music*. NY: Dover Publications, 1982.

STRAUS, Joseph N. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 1, p. 1-21, 1987.

URTUBEY, Pola Suárez. *Ginastera en cinco movimientos*. Buenos Aires: Ed. Lerú, 1972.

