



## **Análisis Y Propuesta Interpretativa De Las Danzas Argentinas Op.2 De Alberto**

**Ginastera**

Jennifer Ramos Pérez

Programa de Música

Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Pamplona

Trabajo de Grado

Asesor Jean Carlos Ochoa Seña

### **Nota de Autor**

Este ensayo monográfico fue realizado en el marco del trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Música, modalidad recital. Cuenta con la revisión metodológica y la Dirección del Profesor Jean Carlos Ochoa Seña.

Cualquier mensaje con respecto a este ensayo monográfico, debe ser enviado al Programa de música, Departamento de Artes, de la Facultad de artes y humanidades, Universidad de Pamplona, al correo: [dptomusica@unipamplona.edu.co](mailto:dptomusica@unipamplona.edu.co)

**Análisis Y Propuesta Interpretativa De Las Danzas Argentinas Op.2 De Alberto  
Ginastera**

Autor

Jennifer Ramos Pérez

Cod.1120384893

Presentado para optar por el título de maestro en música

Asesor

Jean Carlos Ochoa Seña

Universidad de Pamplona

Facultad de Artes y Humanidades

Programa de música

Pamplona N.S

2022

## Agradecimientos

En primera instancia quiero agradecer a los maestros de la cátedra de piano de la Universidad de Pamplona que asignaron este repertorio y que guiaron el estudio interpretativo de las *Danzas Argentinas* Op. 2 de Ginastera, tales como: la maestra Andrea Buitrago, el maestro Iospeh Carrillo, y en especial al maestro Jean Carlos Ochoa quien se hizo cargo de asesorar este trabajo de grado para la modalidad de recital. También agradezco el asesoramiento del doctor Jesús Castro en el análisis morfosintáctico de esta suite.

Por último y más importante, agradecer a mi familia por todo su apoyo incondicional y también a todas aquellas personas que hicieron posible que este trabajo se realice con éxito.

## Tabla de contenido

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>3</b>
<b>Lista De Imágenes.....</b>	<b>6</b>
<b>Resumen.....</b>	<b>8</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>9</b>
<b>Análisis Y Propuesta Interpretativa De Las Danzas Argentinas Op.2 De Alberto Ginastera.....</b>	<b>10</b>
<b>Contexto Histórico De Las Danzas Argentinas Op. 2 De Alberto Ginastera .....</b>	<b>14</b>
<b>Vida Del Compositor .....</b>	<b>14</b>
<b>Periodos De Composición De Ginastera .....</b>	<b>15</b>
<b>Contexto cultural de cada danza .....</b>	<b>17</b>
<b>Ediciones Musicales Durand .....</b>	<b>18</b>
<b>Análisis Morfosintáctico De Las Tres Danzas.....</b>	<b>19</b>
<b>Danza Del Viejo Boyero.....</b>	<b>19</b>
<b>Análisis rítmico .....</b>	<b>19</b>
<b>Análisis melódico .....</b>	<b>20</b>
<b>Análisis armónico.....</b>	<b>22</b>
<b>Análisis formal y estructural.....</b>	<b>23</b>
<b>Danza De La Moza Donosa .....</b>	<b>25</b>
<b>Análisis rítmico .....</b>	<b>25</b>
<b>Análisis melódico .....</b>	<b>27</b>
<b>Análisis armónico.....</b>	<b>28</b>
<b>Análisis formal y estructural.....</b>	<b>30</b>
<b>Danza Del Gaucho Matrero .....</b>	<b>39</b>
<b>Análisis rítmico .....</b>	<b>39</b>
<b>Análisis rítmico-melódico .....</b>	<b>42</b>

<b>Análisis armónico.....</b>	<b>43</b>
<b>Análisis formal y estructural.....</b>	<b>43</b>
<b>PROPUESTA INTERPRETATIVA .....</b>	<b>44</b>
<b>Interpretación objetiva de la danza del Viejo Boyero .....</b>	<b>44</b>
<b>Rítmica.....</b>	<b>44</b>
<b>Posición de la mano y digitación .....</b>	<b>46</b>
<b>Intenciones tímbricas de la obra- interpretación subjetiva .....</b>	<b>49</b>
<b>Apreciación performática de la danza del Viejo Boyero.....</b>	<b>52</b>
<b>Interpretación subjetiva de la danza de la Moza Donosa .....</b>	<b>52</b>
<b>Rítmica.....</b>	<b>52</b>
<b>Intenciones tímbricas de la obra- interpretación subjetiva .....</b>	<b>54</b>
<b>Movimiento de la mano y digitación.....</b>	<b>58</b>
<b>Apreciación performática de la danza de la Moza Donosa .....</b>	<b>61</b>
<b>Interpretación objetiva de la danza del Gaucho Matrero.....</b>	<b>61</b>
<b>Rítmica.....</b>	<b>61</b>
<b>Intenciones tímbricas de la obra- interpretación subjetiva .....</b>	<b>62</b>
<b>Digitación.....</b>	<b>66</b>
<b>Apreciación performática de la danza del Viejo Boyero.....</b>	<b>69</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>70</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>72</b>
<b>Discografía .....</b>	<b>73</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>74</b>

## Lista De Imágenes

Imagen 1 .....	18
Imagen 2 .....	20
Imagen 3 .....	21
Imagen 4 .....	22
Imagen 5 .....	22
Imagen 6 .....	23
Imagen 7 .....	25
Imagen 8 .....	26
Imagen 9 .....	27
Imagen 10 .....	28
Imagen 11 .....	29
Imagen 12 .....	31
Imagen 13 .....	33
Imagen 14 .....	34
Imagen 15 .....	36
Imagen 16 .....	37
Imagen 17 .....	388
Imagen 18 .....	40
Imagen 19 .....	41
Imagen 20 .....	44
Imagen 21 .....	45
Imagen 22 .....	46
Imagen 23 .....	47

<b>Imagen 24</b> .....	<b>48</b>
<b>Imagen 25</b> .....	<b>49</b>
<b>Imagen 26</b> .....	<b>50</b>
<b>Imagen 27</b> .....	<b>51</b>
<b>Imagen 28</b> .....	<b>52</b>
<b>Imagen 29</b> .....	<b>54</b>
<b>Imagen 30</b> .....	<b>55</b>
<b>Imagen 31</b> .....	<b>56</b>
<b>Imagen 32</b> .....	<b>57</b>
<b>Imagen 33</b> .....	<b>57</b>
<b>Imagen 34</b> .....	<b>58</b>
<b>Imagen 35</b> .....	<b>59</b>
<b>Imagen 36</b> .....	<b>60</b>
<b>Imagen 37</b> .....	<b>64</b>
<b>Imagen 38</b> .....	<b>65</b>
<b>Imagen 39</b> .....	<b>65</b>
<b>imagen 40</b> .....	<b>66</b>
<b>Imagen 41</b> .....	<b>67</b>
<b>Imagen 42</b> .....	<b>68</b>
<b>Imagen 43</b> .....	<b>68</b>

## Resumen

Este ensayo monográfico surgió al escoger dentro del repertorio pianístico de la modalidad de recital, la suite de las tres *Danzas Argentinas* Op. 2 del compositor argentino Alberto Ginastera, siendo esta su obra más reconocida e interpretada por pianistas de todo el mundo, que son impregnados por la grandiosidad de la fusión del folclor y la historia argentina junto con las técnicas contemporáneas de composición. Pianistas reconocidos como Horacio Lavandera y Martha Argerich de origen argentino, Lang Lang de procedencia china, Kotaro Fukuma de Japón, se han aventurado a tocar esta suite de Ginastera. Cada uno de ellos evidencia en un formato de audio y video su interpretación el cual es el resultado del estudio de estas danzas, y esto es lo que da inicio a esta investigación. Por consiguiente, este estudio busca una conexión entre intérprete, compositor y público, con el fin de interpretar cada danza lo más fiable a la *Éditions Durand & Cie 1939* de la partitura *Danzas Argentinas* Op. 2. La importancia de esta tesis radica en que dicha información será útil para ejecutar una interpretación consciente de la partitura, por consiguiente, el presente ensayo monográfico desarrolló tres temas principales que se distribuyen de la siguiente manera:

- Contexto histórico de las *Danzas Argentinas* Op. 2 de Ginastera
- Análisis morfosintáctico de las tres danzas.
- Propuesta interpretativa.

Palabras clave: Danzas, Ginastera, Análisis, Argentina, propuesta, interpretación.

### Abstract

This monographic essay arose by choosing within the piano repertoire of the recital modality, the suite of the three *Danzas Argentinas Op. 2* by the Argentine composer Alberto Ginastera, it's his most recognized work and performed by pianists from all over the world where they are impregnated by the grandeur of the fusion of Argentine folklore and history along with contemporary composition techniques. Renowned pianists such as Horacio Lavandera and Martha Argerich of Argentine origin, Lang Lang of Chinese origin, Kotaro Fukuma of Japan, have ventured to play this Ginastera suite. Each one of them evidences in an audio and video format its interpretation which is the result of the study of these dances, and this is what begins this investigation. Therefore, this study seeks a connection between performer, composer and audience, in order to interpret each dance as reliably as possible to the Durand & Cie 1939 edition of the score *Danzas Argentinas Op. 2*. The importance of this thesis lies in the fact that said information will be useful to execute a conscious interpretation of the score, therefore, this monographic essay develops three main themes that are distributed as follows:

- Context of the *Danzas Argentinas Op.2* by Alberto Ginastera.
- Morphosyntactic analysis of the three dances.
- Interpretive proposal of the three *Danzas Argentinas Op. 2* by Ginastera.

Keywords: Dances, Ginastera, Analysis, Argentina, proposal, interpretation.

## **Análisis Y Propuesta Interpretativa De Las Danzas Argentinas Op.2 De Alberto Ginastera**

En relación a las *Danzas Argentinas* Op. 2 de Ginastera, que son consideradas como una de las obras pianísticas más reconocidas a nivel mundial del siglo XX; las cuales han sido estudiadas desde un punto de vista histórico y cultural de los cuales citaremos documentos tales como: “Ginastera, Del Nacionalismo Al Realismo Mágico” de la revista Ciclo de miércoles de la Fundación Juan March, “Ginastera Nacionalista” y “El Problema De Los Dos Períodos Nacionalistas En La Obra De Alberto Ginastera” del artículo en conjunto de Evaldo A. Lezcano, Paula Bianucci y Edgardo Rodríguez, los cuales mencionan los periodos de composición de Ginastera y nos ayudan a determinar en cuál de estos se ubican las danzas de esta suite.

También, han sido analizadas formal y estructuralmente, entre esos están los documentos de: Melanie Plesch “De Mozas Donosas y Gauchos Matreros” que plantea en su análisis la retórica del género junto con los aspectos formales de cada danza, y para establecer la teoría y análisis desde los factores estructurales de las formas musicales, se usó como guía el libro “A Practical Approach to the Study of Form in Music” de Temko y Spencer. Por otro lado se encontraron otros trabajos sobre el estudio de estas danzas, entre esos están: la tesis de Dennis Parreño Bonilla “Análisis Interpretativo Del Concierto De Graduación Para Piano” en el capítulo V de su tesis llamado “La Música Latinoamericana Del Siglo XX”, de forma similar Ludwig Gustavo Miranda Fernández en el capítulo V de su tesis “Análisis Del Repertorio Para Concierto De Grado Énfasis En Instrumento Piano Clásico” hace mención a Ginastera y a cada una de estas danzas, analizándolas macro formalmente e interpretativamente sobre los “problemas interpretativos y técnicos”. Aunque en estos documentos ya mencionados, plantean una observación sobre la “interpretación de estas danzas”, no lo hacen a profundidad, ni micro

formalmente obviando detallar los posibles problemas o soluciones en la ejecución que estas danzas presentan.

En lo que respecta a este ensayo, surgieron preguntas tales como: ¿Cuál es el contexto histórico y cultural de esta composición? ¿Cuál es el análisis morfosintáctico de cada danza? Cuyo planteamiento general consiste en responder la siguiente pregunta ¿Qué propuesta interpretativa se puede dar en el estudio de estas danzas? Teniendo como objetivo analizar cada uno de los aspectos que se pusieron en cuestión para formular una propuesta interpretativa de las tres *Danzas Argentinas* Op. 2 de Ginastera; determinando ante todo los hechos históricos y culturales sobre el compositor y la partitura, seguido de un análisis rítmico, melódico, armónico, formal y estructural, y por último la propuesta interpretativa.

Trabajo cuya metodología consiste en la investigación creación, y por tal motivo está dividido en tres grandes apartados: Contexto histórico de las *Danzas Argentinas* Op. 2 de Ginastera, análisis morfosintáctico de las tres danzas, y propuesta interpretativa, donde los dos primeros capítulos tratan de aspectos teóricos y el último sobre la conexión de la teoría a la práctica. Por lo mismo esta investigación va dirigida tanto a pianistas como a docentes, o estudiantes de música que aborden dentro de su repertorio composiciones de Alberto Ginastera y más puntualmente las tan mencionadas *Danzas Argentinas* Op. 2 para piano. Considerando que no hay muchas fuentes directas que ilustren o detallen una interpretación pianística de estas danzas surge la importancia de este trabajo, solucionando posibles problemas que se presentan por diferentes motivos, tales como: la velocidad, los saltos, las texturas polifónicas de las danzas, la presencia prominente del ritmo y la agógica de danza; contribuyendo a su vez en el estudio del nacionalismo objetivo latinoamericano, también un acercamiento al folclor argentino.

Para entender el segundo tema (Análisis Morfosintáctico De Las Tres Danzas) de este ensayo, es necesario comprender algunas terminologías musicales, tales como:

**Sección:** Puede referirse a una unidad estructural mayor, percibida como el resultado de la coincidencia de un número relativamente grande de fenómenos estructurales. Sin embargo, el término puede usarse para definir unidades estructurales más pequeñas. Así una gran sección puede estar compuesta por varias más pequeñas. (Temko & Spencer, 1994, pág. 31)

**Periodo:** puede entenderse como una agrupación lógica de frases que da una impresión de cierre. El cierre se percibe como el resultado de una jerarquía de actividad cadencial, ocurriendo la cadencia más decisiva al final del periodo. En todos los casos, la cadencia relativamente inconclusa al final de la frase de apertura o antecedente, produce la necesidad de finalización, que es provista por la frase o frases consecuentes que siguen. . (Temko & Spencer, 1994, pág. 34)

**Asimétrico:** describe un periodo en el que las frases difieren en longitud

**Contrastante:** Un periodo en el que el contenido musical de las frases difiere.

**Doble periodo:** Estructura periódica en el que la relación antecedente y consecuente se cumplen mediante pares de frases.

**Paralelo:** periodo en el que el contenido musical de las frases es el mismo.

**Simétrico:** describe un periodo en el que las frases tienen la misma longitud. (Temko & Spencer, 1994, pág. 47)

Grupos de Frases: la estructura periódica describe sólo una forma en la que las frases se combinan para formar secciones más grandes de música... Las secciones en que las frases están unidas por una serie de cadencias de naturaleza inconclusa a menudo se denomina grupos de frases. (Temko & Spencer, 1994, pág. 41)

Función expositiva: El propósito de las unidades expositivas es, como sugiere la palabra, exponer materiales musicales que son importantes en el contexto de la organización de la estructura completa.

Función de transición: son las que a menudo cumplen una función de conexión entre secciones de reposo relativo en el contexto musical. Por lo tanto, pueden poseer atributos que apoyen la percepción del movimiento, como unidades estructurales impredecibles o fragmentarias, agitación rítmica, contrastes dinámicos y cambios frecuentes en otros fenómenos estructurales.

Función terminativa: como implica el término es cerrar secciones o completar obras. El atributo principal de las secciones terminativas es la actividad tonal que confirma y refuerza una clave establecida. La actividad cadencial continua y la tonalidad estática, entonces típicamente marcan tales secciones. Los pasajes terminativos pueden exhibir la estructura de frase clara de las unidades expositivas, o pueden ser de naturaleza más fragmentaria. Además, tales unidades pueden implicar la variación de material motivico previamente expuesto y por lo tanto, pueden tener una función de desarrollo parcial. (Temko & Spencer, 1994, págs. 51-57)

## Contexto Histórico De Las Danzas Argentinas Op. 2 De Alberto Ginastera

### Vida Del Compositor

Las *Danzas Argentinas Op. 2* fueron escritas en el año de 1937 para un formato pianístico, creadas por el compositor Alberto Evaristo Ginastera quién nació en Buenos Aires-Argentina, el 11 de abril de 1916 y murió en Ginebra, Suiza, el 25 de junio de 1983. Realizó sus estudios musicales en el conservatorio nacional de Buenos Aires, tiempo después fue nombrado director del conservatorio de La Plata, fundó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales junto con la facultad de ciencias y artes musicales de la Universidad Católica de Argentina.

El mismo compositor afirma en una entrevista con Joaquín Soler Serrano que, antes de él “no hubo ningún artista en la familia, ni pintor ni nada”; también comentó que a sus 5 años obtuvo una flauta, la cual fue su primer instrumento y con ella sacaba melodías a oído sin ayuda de nadie hasta que al estudiar el himno nacional argentino se cruza con una nota cromática en lo que él protestó diciendo que “esa flauta no servía”, después de eso sus padres decidieron que aquel niño debía tener “lecciones particulares de música”, tanto así que a la edad de 12 años Ginastera se inscribió en conservatorio Williams (el cual fue fundado en el año 1890), donde estudia con los profesores Rodríguez, Argenziani y Piaggio, y donde posteriormente terminó sus estudios de armonía, de contrapunto, de solfeo, de piano, e inclusive de composición. Cabe añadir que Ginastera no veía viable “ganarse la vida con la música” por eso estudió la carrera de perito mercantil, sin embargo, decide terminar estos estudios y vivir del arte por las palabras conmovedoras de su padre “mientras yo tenga vida y salud, tú podrás dedicarte a lo que quieras” a pesar de ello, el “título de perito mercantil le sirvió para ser tesorero de cantidad de instituciones” incluyendo la Academia Nacional de Bellas Artes.

Este compositor a sus 20 años (1936) ingresa a estudiar profesionalmente en el conservatorio nacional de música y se gradúa con las más altas calificaciones en 1938 (cuyos profesores fueron: Athos Palma (armonía), José Gil (contrapunto), y José André (composición musical). Su primer éxito fue en el estreno de Panambí (Ballet, 1937), el cual según Ginastera “causó sensación porque en ese momento la música argentina estaba dividida... en dos grupos”, un grupo a los cuales pertenecían los maestros que usaban un “folclore argentino un poco postromántico como podía haber sido Granados o por ejemplo Albéniz”, y otro grupo de compositores más jóvenes en los cuales era el “neoclasicismo” (sic), en cambio él apareció como un compositor muy influenciado por Stravinski, Falla y por Bartók, usando un “folclor imaginario” o dicho en otras palabras “la recreación de un folclor” (Ginastera, A fondo - Entrevista a Alberto Ginastera, 1978).

### **Periodos De Composición De Ginastera**

Alberto Ginastera, considerado uno de los compositores más importantes del siglo XX que si bien en sus composiciones podemos apreciar la influencia de la música internacional que se producía en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, era caracterizado por tener un fuerte sentimiento nacionalista, estilo que se estructuró tradicionalmente en 3 periodos, “desde la edición del clásico libro Ginastera en cinco movimientos, de Pola Suárez Urtubey, la música de Alberto Ginastera ha sido tradicionalmente dividida en tres períodos: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo-expresionista” (Lezcano, 2010, pág. 116).

En cuanto a las características de cada período de Ginastera podemos decir que,

El nacionalismo objetivo (1934-1947) está inspirado por el paisaje y el folclore argentinos, el nacionalismo subjetivo (1948-1957) contiene elementos folclóricos sublimados por un lenguaje politonal, y el neoexpresionismo (1958-1983) es un periodo de experimentación

con las vanguardias, desde el dodecafonismo y el serialismo hasta el surrealismo mágico y el primitivismo. (Fundación Juan March, 2016)

Aunque, también hay autores que mencionan lo que Ginastera consideraba como su periodo de nacionalismo objetivo, el cual:

estaba basado en la tradición gauchesca, con fuerte color local, un tratamiento consciente de temas indígenas y fuerte arraigo tonal, aunque con técnicas como la politonalidad y los pasajes disonantes. Su obra más importante de esta etapa, es la Estancia Op. 8, en la cual la inclusión de extractos cantados y recitados del Martín Fierro de José Hernández conecta de inmediato la obra con el ambiente rural de la pampa. El *Malambo* final, clímax de la obra, deriva de la vigorosa danza que por mucho tiempo ha sido identificada con los gauchos. (Ricardo Mirando y Aurelio Tello, 2011, pág. 166)

Por otro lado, en el artículo “El problema de los dos periodos nacionalistas en la obra de Alberto Ginastera” dice que: “varios autores sugieren reagrupar los periodos nacionalistas de Ginastera debido a las similitudes estructurales que ambos poseen”.

Por tal motivo se pone en cuestión la subjetividad del nacionalismo al que pertenecen las *Danzas Argentinas* Op. 2, porque si nos guiamos por la fecha de creación de estas danzas, diríamos que hacen parte del nacionalismo objetivo, pero sí consideramos lo dicho por Pola Suárez Urtubey (alumna de Ginastera) sobre el nacionalismo subjetivo, entonces las danzas serían de nacionalismo subjetivo, porque tiene elementos folclóricos engrandecidos por la politonalidad, y como solución ante este problema lo más fácil, es simplemente decir que, las *Danzas Argentinas* Op.2 hace parte del nacionalismo argentino de Ginastera.

## Contexto cultural de cada danza

Se determinó que las *Danzas Argentinas* de Alberto Ginastera hacen parte del periodo nacionalismo de este compositor, es decir que tiene elementos directos folclóricos argentinos y algunas características tonales, también uso de la bitonalidad y la politonalidad.

Empezando por la danza número uno titulada como el *Viejo Boyero*, “se conoce como *boyero* al individuo que se encarga de cuidar y guiar a los bueyes. El concepto también alude al establo donde estos animales mamíferos descansan”, en otras palabras, esta obra trata de un señor de tercera edad (o un perro de muchos años) que se ha dedicado a engordar, conducir y cuidar bueyes. Cabe resaltar que un buey es “un toro (un ejemplar macho de la subfamilia de los bovinos) que ha sido castrado y que está destinado a ser animal de tiro. También se llama buey salvaje a los ejemplares del género *Bos* que no han sido domesticados, como el *banteng*”. (Gardey, 2016).

Seguidamente del nombre de la segunda danza, conocida como la *Moza Donosa*, se investigó que, en Argentina y Uruguay se entiende como moza, a una “mujer que atiende a los clientes en un bar o restaurante; camarera” (muchacha joven), y por donoso a alguien “Gracioso, que tiene donaire y viveza...cuyo origen viene de la palabra latín *donosus*, de *donum*, don”. (Alegsa, Definiciones-de.com, 2018).

Por último, la tercera danza llamada el *Gaucha Matrero*, en América hace referencia a aquellos hombres de “las llanuras rioplatenses de la Argentina, Uruguay y de Río Grande del Sur (Brasil)” también “Se dice del buen jinete”, por otro lado, en Argentina y en Uruguay es un hombre “Ducho en tretas, astuto”. En lo que se refiere a *matrero* en América se trata de alguien “Suspicaaz, receloso, inclinado a la desconfianza” y en Argentina, Perú y Bolivia “individuo que anda por los montes o lugares poco transitados huyendo de la justicia tras ser acusado de un delito

(bandido, soldado desertor, etc.). Se vale de su astucia para sobrevivir en un medio hostil”.

(Alegsa, Definiciones-de.com, 2016). **Ver Anexo 1.**

### Ediciones Musicales Durand

Esta editorial musical francesa es de las más importantes en el campo de la música clásica, cuya empresa fue fundada bajo el nombre de *Durand-Schoenewerk & Cie* (1869), posteriormente cambia su razón social por: *Éditions A. Durand & Fils* (1891) y *Éditions Durand & Cie* (1909). Tras su creación ha adquirido fondos de otras editoriales tales como: Las ediciones *Flaxland* en 1869, la editorial *Eschig* en 1987, las *Editions Amphion* en 1987 y las ediciones *Le Rideau Rouge* a principios de la década de 1990.

En su página virtual se puede conseguir más detalles de su historia, y también acerca de sus publicaciones, aunque en esa reseña no mencionen a Ginastera sabemos que la empresa incluyó por los menos las *Danzas Argentinas Op. 2* de Ginastera en sus ediciones, porque al revisar la partitura, en la parte inferior izquierda, hace mención que en 1939 (dos años después de la creación de estas danzas) esta editorial las publicó, junto con otra especificación D.& F. en la parte inferior-central, que hace referencia a la asociación de Duran y Fils. **Ver imagen 1.**

### Imagen 1

"Éditions Durand & Cie 1939"



Nota. De color azul se resalta la edición de la partitura. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2* Copyright by Durand & Cie 1939) Ginastera, 1937.

## Análisis Morfosintáctico De Las Tres Danzas.

En cuanto al análisis formal y estructural de estas danzas existe un artículo de Melanie Plesch llamado “de Mozas donosas y gauchos matreros”, del que citaremos la información más relevante sobre la forma de cada danza, también usaremos el libro “A Practical Approach to the Study of Form in Music” de Peter Spencer para determinar los factores estructurales de cada danza.

### Danza Del Viejo Boyero

#### *Análisis rítmico*

Para empezar, se determinó que el ritmo de esta danza está basado en el *malambo* argentino como lo dijo Melanie Plesch en su artículo de mozas donosas y gauchos matreros, ritmo que nació en las regiones pampeanas a inicios de los años 1600.

el *malambo* es sin duda la danza individual y varonil por excelencia, sin omitir la participación de la mujer, a veces, como baile de dos en sus remotos orígenes. *Danza varonil y recia*, así la describe Carlos Vega, palabras de justeza escueta, que por cierto no están destinadas a avalar sobreactuaciones desafiantes de cierto mal gusto, hoy de corriente práctica escénica, que se contradicen con la idiosincrasia de nuestros gauchos y paisanos. (Dupey, 2020, pág. 75)

Asimismo, se investigó que existen dos estilos de *malambo*: “el estilo norteño que se caracteriza por su agilidad y destreza acompañado por una hábil rudeza, en cambio en el estilo sureño las figuras son más suave y el bailarín muestra ingenio y habilidad sin tanta rudeza” (Folk, 2020).

En la danza del *Viejo Boyero* este ritmo se evidenció desde los primeros 8 compases de la obra, teniendo en cuenta la información ya mencionada, más el carácter que se especifica en la partitura (*Animato e allegro*), se trata de una representación al piano del estilo de *malambo* sureño, ya que tiene movimientos suaves (*p*), ágiles y sin tanta rudeza. **Ver imagen 2.**

### Imagen 5

"Danza del Viejo Boyero (c.1-4) análisis rítmico"



Nota. De color verde están las indicaciones en la partitura que determina el ritmo de *malambo* sureño. (partitura Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

### Análisis melódico

En relación a la melodía de la mano izquierda en los primeros compases, haría lo que se conoce como *bordón* en la guitarra, es decir que no es la melodía principal sino una melodía secundaria suave, grave y ronca, que a su vez es el motivo rítmico de esta danza (c. 1-2), **Ver imagen 3.**

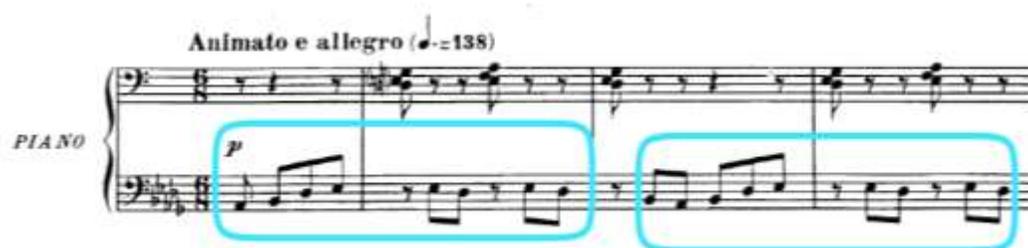
Algo semejante escribió Plesch (20202) en su artículo al respecto de este tema, diciendo que:

La obra se inicia con un pasaje de ocho compases en los cuales el compositor imita con el piano el típico acompañamiento guitarrístico del *malambo* alternando acordes casi

percusivos en la mano derecha con breves giros ascendentes y descendentes en tiempo débil en la mano izquierda, a la manera de bordoneos. (pág. 27)

### Imagen 9

“Danza del Viejo Boyero (c.1-4) análisis melódico



Nota. La melodía de la mano izquierda es a su vez dividida en dos motivos rítmicos, y pensada como una melodía secundaria a pesar de que tiene mayor cantidad de movimiento que la mano derecha. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

En cambio, “la mínima expresión melódica en la voz superior, una segunda mayor ascendente (*sol-la*) preanuncia el giro melódico característico de esta obra, un ascenso de segunda seguido de un descenso por grado conjunto en el marco de una cuarta de tercera especie (tetracordio inferior del modo *hipofrigio*, propio de la melodía pampeana)” (Plesch, 2002, pág. 27). **Ver imagen 4.**

También cabe añadir que los intervalos se dividen en amplitud diatónica y en especies, la amplitud es lo que se conoce cómo: Unísono, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava, novena, etc. Y las especies son: Mayor, menor, justa, aumentada y disminuida, por lo que Plesch se refiere a que los acordes de la mano derecha en esta obra, tienen una disposición interválica de cuarta Justa.

**Imagen 13**

“Danza del Viejo Boyero (c.1-3) análisis melódico”



Nota. En los acordes percutidos de la mano derecha canta la voz superior y se puede comprobar que están a una disposición de cuarta justa. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

**Análisis armónico**

En cuanto a la armonía, se puede afirmar que es una obra bitonal, ya que emplea dos tonalidades superpuestas. **Ver imagen 5.**

Pero con una excepción de 5 compases (c.37-41), donde los bemoles de la mano izquierda tienen becuadro (♯) convirtiendo ambas tonalidades en do mayor. **Ver imagen 6.**

**Imagen 17**

“Danza del Viejo Boyero (c.1-2) análisis armónico”



Nota. De color rojo se observan las dos armaduras diferentes superpuestas, donde la mano derecha toca teclas blancas como se evidencia en el color amarillo y la mano izquierda toca las teclas negras como se ve en el color naranja. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

**Imagen 21**

“Danza del Viejo Boyero (c.35-41) análisis armónico”

Nota. En la imagen se puede observar la armadura de la clave de fa y los bemoles que surgen del compás 37 al 41. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

**Análisis formal y estructural**

Esta primera danza llamada el *Viejo Boyero* “es en realidad una sucesión de variaciones sobre una frase de 8 compases- tal como los *malambos* con la intercalación de breves pasajes de función conectiva y codal” (Plesch, 2002, pág. 27).

Cabe resaltar que, “Una variación es simplemente una reafirmación de cualquier entidad musical que retiene algunos elementos del original y cambia otros” (Temko & Spencer, 1994, pág. 121).

La introducción de esta danza tiene una estructura de 8 compases la cual tiene 2 variaciones, y el tema principal de esta danza mantiene un motivo rítmico melódico de 8 compases que pasa por 3 variaciones.

la primera variación (c.20-26) se genera al transportar el tema principal a una cuarta por encima, y tiene un compás de transición que conecta la siguiente variación (c.27).

De forma parecida se transporta la primera variación una quinta, creando así la segunda variación de la obra (c. 28-34 y parte del 35), cuya transición de conexión es un poco más extensa y tiene un cambio de densidad, ritmo y armonía (c. 35-41).

Posteriormente se repite la introducción, pero con una variación en las dinámicas (c.41-48), y otra sección transitoria (c.49-52 y parte del 53).

Luego aparece otra variación del tema principal transportándolo a una octava superior (c. 53-58), y una función transicional de 4 compases (c.59-62).

Ya para finalizar hace otra variación de la introducción (c.63-70) y una sección codal (c. 71-82). **Ver anexo 2.**

En relación a la forma que tiene esta danza, también se puede comparar con un rondó de cinco partes, como lo dijo el doctor Jesús Castro en la entrevista sobre el “Análisis Formal Y Estructural De Las *Danzas Argentinas* Op. 2”, Es decir que puede ser analizada estructuralmente de la siguiente manera: **A** (c.1-10), **B** (a-c. 11-25) (b-c. 26-40), **A** (c.41-48), **C** (c.49-61), **A** (c.62-69), y *coda* (c. 70-76).

De hecho, el rondó:

Se definió inicialmente como una declaración del principio ternario en la medida que implica una declaración seguida de contrastes y reafirmaciones alternas. Los movimientos rondó, por lo tanto, tienden a percibirse en cinco, siete o nueve (o más) partes principales y se denominan A-B-A-B-A, A-B-A-C-A, A-B-A-C-A-B-A, A-B-A-C-A-D-A, y así sucesivamente, dependiendo de si el material melódico/temático en las secciones contrastantes está interrelacionado o no. La parte A se llama comúnmente *estribillo* o

*ritornello* y la parte B se designa diversamente como pareado, digresión, episodio o intermezzo. (Temko & Spencer, 1994, pág. 170)

## Danza De La Moza Donosa

### *Análisis rítmico*

En cuanto al ritmo que se evidencia en la partitura de esta danza de Ginastera, se investigó que tiene un componente folclórico, la cual es, la zamba, “ritmo que empieza a divulgarse con plenitud a mediados del siglo pasado. Habría ingresado a nuestro país (Argentina) a través de Mendoza, provincia que al estar conectada con Chile recibió de ellas influjo de sus modas, de este modo, las clases altas mendocinas comenzaron a bailar la zamba hacia 1825-1830, cuya célula rítmica está escrita en una métrica de 6/8, y las figuras que la caracterizan son la corchea con puntillo, semicorchea, dos corcheas y una negra, donde se hace uso de la síncopa y de la hemiola, generando compases de 3/4, como se evidencia en la **imagen 7** (Saldívar, 1998).

### Imagen 25

“Ritmo de la zamba argentina”



Nota. Transcripción para batería de las células rítmicas del ritmo de la zamba. (Ilustración) zamba argentina para batería. (Ortiz, 2015).

Referente a la danza de la *Moza Donosa*, se apreció a simple vista la aparición del ritmo de la zamba argentina (que se explicó brevemente en el párrafo anterior), desde el inicio de ella e incluso hasta el final de la misma, y si observamos con detenimiento la estructura rítmica de la mano izquierda, no es completamente igual a la zamba carpera (la que se observó en la imagen 12), sino que se trata de una zamba estilizada, por consiguiente, quiere decir que tiene transformaciones rítmicas, cambios armónicos y variaciones en la forma musical.

De manera que la transformación rítmica de la zamba estilizada de la danza de la *Moza Donosa*, se produjo eliminando la síncopa que se generaba en las tres primeras corcheas de una métrica de 6/8, pero conservando el mismo ritmo de la zamba carpera en la otra mitad del compás.

**Ver imagen 8.**

### Imagen 29

"Danza de la Moza Donosa (c.1-5) análisis rítmico"

The image shows a musical score for the left hand of 'Danza de la Moza Donosa'. The score is in 6/8 time, marked 'Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato)' and 'legato'. The left hand part is marked 'pp' and 'p cantando'. The right hand part is marked 'p cantando'. The score shows a sequence of notes in the left hand, with a yellow box highlighting the first three eighth notes and a green box highlighting the last eighth note of the first measure, illustrating the elimination of a syncopation.

Nota. De color verde claro se evidencia la variación del ritmo de la zamba y de color verde oscuro la figura que se mantiene del ritmo. (partitura *Danzas Argentinas* Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

### *Análisis melódico*

Los arpeggios de la mano izquierda tienen función de acompañamiento, pero a su vez tienen la importancia de sonar junto con la melodía principal y las demás voces que aparecen en la partitura, generando así una textura polifónica.

Teniendo en cuenta que “inicia con una fórmula de arpeggio F-5-3 (fundamental, quinta, tercera aguda) sobre el acorde de tónica (*la menor*), que evoca los típicos acompañamientos arpegiados de las canciones pampeanas” (Plesch, 2002, pág. 28).

Explicado de otra forma y directamente desde el primer grado de la tonalidad (*la menor*) de esta danza, la nota fundamental (*f*) del acorde sería *la*, seguido de la quinta (*5*) nota del acorde que es *mi*, y después la aparición de la tercera nota (*3*) del acorde que sería *do*, es notable que el compositor, también recurre por usar la novena (*9*) del acorde que en este caso sería *si*, tal y como se evidencia en los tres primeros compases de esta danza de Alberto Ginastera. **Ver imagen 9.**

### **Imagen 33**

“Danza de la Moza Donosa (c.1-5) análisis armónico”

The image shows a musical score for the first five measures of 'Danza de la Moza Donosa'. The score is in 6/8 time and marked 'Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato)' and 'legato'. The left hand plays arpeggiated chords. The first three measures are marked 'pp' and the last two 'p cantando'. The chords are color-coded: red for the tonic (La), green for the fifth (Mi), blue for the third (Do), and yellow for the ninth (Si).

Nota. En la imagen se evidencia la disposición de los acordes y se señala de color rojo la tónica, de color verde el quinto grado, de color azul la tercera y de color amarillo la novena del acorde. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Por el contrario, la mano derecha presentó el protagonismo con sus melodías descendentes en aumento de densidad y de dinámicas. Cuya melodía empieza con una sola voz (c.4-12), después incrementa a dos voces en disposición de quintas y cuartas paralelas (c.13-19), y vuelve a ser una melodía a una voz (c.29-23), seguidamente aumenta su densidad a dos (c.24-39) y a tres voces (c.40-52), vuelve a una voz (c. 53-60), nuevamente a dos voces (c. 62-78) y para finalizar en el último compás se juntan las tres voces (c.81).

### *Análisis armónico*

En cuanto a la armonía, es claro que es tonal porque está en *la menor* a pesar de sus disonancias, también que al principio se alternan las armonías básicas de tónica y dominante (cp4-11), como lo dijo Melanie Plesch en su artículo de mozas donosas y gauchos matrerros. **Ver imagen 10.**

### **Imagen 37**

“Danza de la Moza Donosa (c.1-10) análisis armónico”

Nota. En la imagen se señala de color azul oscuro la tónica (*la menor*) y de color azul claro la dominante (*mi mayor*). (partitura Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

Después hace un movimiento armónico (cp12-24), tónica, subdominante menor, dominante del tercer grado para ir a do mayor, dominante de la tónica, tónica, dominante y tónica.

Ver imagen 11.

#### Imagen 41

“Danza de la Moza Donosa (c.1-24) análisis armónico”

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 11-15) includes a *cresc.* marking. The second system (measures 16-20) includes a *dim.* marking. The third system (measures 21-24) includes *Rit.*, *a Tempo*, *pp*, and *soave* markings. Colored boxes highlight specific chords: dark blue for the tonic (la menor), purple for the subdominant minor and dominant of the relative major, magenta for the relative major (do mayor), and light blue for the dominant of the tonic.

Nota. En la imagen se señala de color azul oscuro la tónica (*la menor*) y de lila la subdominante menor y la dominante de la relativa mayor, de color morado la relativa mayor (do mayor), de color azul claro la dominante de la tónica. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2* Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

Seguidamente, se analiza una armonía más compleja en la clave de *fa*, a partir del compás 25 al 60, teniendo en cuenta que la estructura de los acordes en esta danza es: primero, quinto, tercero (aunque a veces es reemplazado por una novena o trecena), se analizará armónicamente compás por compás de esta sección. **Ver anexo 3.**

### *Análisis formal y estructural*

Si comparamos la obra de Ginastera, con la estructura del ritmo de la zamba, encontraremos muchas diferencias en su forma, empezando porque la danza de la *Moza Donosa* se divide en tres secciones **A, B, A'**. Determinando así una forma ternaria, cuyo principio es,

fundamentalmente uno de declaración, contraste y reafirmación. Por lo tanto, se materializa en piezas musicales que se dividen en tres partes principales, donde la segunda parte se percibe sustancialmente diferente de la primera y la tercera parte que son similares. (Temko & Spencer, 1994, pág. 76)

En cambio, la forma estructural de la zamba argentina,

comienza con una **introducción** de 9 compases (que a veces puede tener 10), luego continúa con una sección **A** (o estrofa) de 12 compases, se repite la **A** (también se podría decir que es una **A'** debido a que puede tener ligeras diferencias con la primera) de 12 compases y por último una sección **B** (o estribillo) también de 12 compases. Una vez que se completan estas cuatro partes (intro, **A, A'** y **B**) termina la primera vuelta y comienza la segunda". (Kaplan, 2015)

En relación a la estructura micro-formal de esta danza de Ginastera, se puede decir que, empieza con tres compases de introducción (c.1-3) que preparan el inicio de la sección **A** (c.4-24), la cual se divide en dos micro-secciones (**a-b**).

La primera parte denominada **a** (c.4-11), “tiene una textura polifónica a dos voces, y un periodo paralelo simétrico” como lo afirmó en una entrevista el doctor Jesús Castro, **ver imagen 12.**

#### Imagen 45

“Danza de la Moza Donosa (c.1-11) sección A, parte a”

The image displays a musical score for the piano introduction of 'Danza de la Moza Donosa'. The score is written in 8/8 time and includes the instruction 'PIANO' and 'Dolcemente espressivo (♩.=60 tempo rubato)'. The music is polyphonic, with two staves. A yellow vertical bar is placed between measures 3 and 4, labeled 'Antecedente' in orange text above the staff. A blue vertical bar is placed between measures 7 and 8, labeled 'Consecuente' in blue text above the staff. The score shows the first few measures of the introduction, with the piano part starting in measure 4.

Nota. De color amarillo se delimita los cuatro compases con función de antecedente y de color azul los cuatro compases del consecuente, para así obtener un periodo paralelo y simétrico porque ambas frases contienen contenido similar. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2* Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

Sin embargo, la segunda micro-sección o parte **b** (c. 12-24), indicado *crescendo* por el autor,

se caracteriza por un *pathos* ansioso y angustiado, logrado a través de un contra-canto cromático que asciende por semitonos desde el *la4* hasta el *mib5*. Ginastera explota aquí antiguas asociaciones retórico-musicales que se remontan hasta el barroco, a saber: el vínculo entre el ascenso cromático con el incremento de tensión (topos ansiosos) y la relación entre el descenso cromático con la angustia y la soledad propios de la figura retórica de la *suspiratio*. (Plesch, 2002, pág. 28)

Para entender mejor lo que quiso decir Plesch, es necesario comprender el significado de la palabra *Pathos*, cuya etimología proviene del griego y significa: emoción, sentimiento, conmoción, sufrimiento. Cabe añadir que en la oratoria grecolatina existen tres pilares de persuasión: el *Logos*, el *Ethos* y el *Pathos*, que tienen como función preparar al oyente a un estado psíquico y espiritual, es decir que, “persuade quien recurre a nuestras emociones, despierta el interés, mantiene la atención, apela a nuestra sensibilidad y a nuestros sentimientos, esto es, persuade una persona que sabe conectar con el auditorio” (DETLI, 2015).

Entonces, con lo mencionado en el párrafo anterior se entiende que Plesch conecta las melodías de esta danza con las emociones de ansiedad y angustia; el *Pathos* en sentido general, según el diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)

es todo lo que el individuo siente o experimenta. En la crítica artística se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. El término se ha polarizado básicamente en dos sentidos, a saber, uno

referido a la acción dramática y otro a la oratoria, si bien en ambos casos se relaciona con los sentimientos. (Pág.1)

Por otro lado, también se hace necesario comprender el significado de la retórica de la *suspiratio* que en términos generales es: “la ruptura de la melodía mediante silencios con el fin de ilustrar el texto, en este caso el suspiro” (Martín, 2005, pág. 29).

Por su parte, la micro-sección **b** también evidenció un periodo paralelo simétrico (c.12-19), junto con una frase cadencial (c.20-24) para terminar así la parte **A** de esta obra. **Ver imagen 13.**

#### Imagen 49

“Danza de la Moza Donosa (cp12-24) Sección A, parte b”

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Danza de la Moza Donosa (cp12-24) Sección A, parte b'. The top staff is marked with a yellow circle containing the number '7' and features a red vertical bar at the beginning and end of the section. It includes dynamic markings for *cresc.* and *mf*. The bottom staff is marked with a yellow circle containing the number '7' and features a blue vertical bar at the beginning and end of the section. It includes dynamic markings for *dim.* and *p*. A green horizontal bar is present at the bottom right of the page.

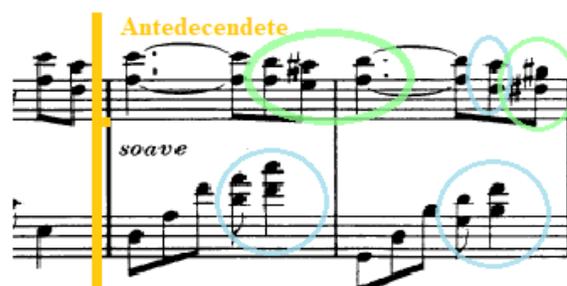


Nota. Con las líneas verticales se evidencia el periodo paralelo simétrico, de color rojo el antecedente y de color azul el consecuente, seguido de una línea horizontal de color verde que señala la frase con función cadencial, también de color amarillo se señala el uso de la retórica de la *suspiratio*. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

En cuanto a la sección **B** (c.25-60), se determinó una microestructura de dos partes: **a-b**, las cuales también emplean el uso de la *suspiratio* (figuración usada en las composiciones del renacimiento y el barroco). La micro-sección **a** (c. 25-39), empieza con un incremento de densidad en ambas claves a dos notas en posición de cuartas y quintas paralelas, con dos periodos simétricos y contrastantes (c. 25-28) (c. 29-40). **Ver imagen 14.**

### Imagen 53

*Danza de la Moza Donosa (c.25-41) Sección B,*



The image displays three staves of musical notation for 'Danzas Argentinas Op. 2' by Alberto Ginastera. The notation is presented in a piano score format with treble and bass clefs. The first staff is labeled 'Consecuente' in orange and features a yellow vertical line at the start and a yellow vertical line at the end. The second staff is labeled 'Antecedente' in red and features a red vertical line at the start and a red vertical line at the end. The third staff is labeled 'Consecuente' in red and features a red vertical line at the start and a red vertical line at the end. The notation includes dynamic markings such as 'cresc.', 'p', and 'più f'. Various note groupings are circled in green and blue, indicating specific structural or textural features.

Nota. Las líneas verticales de color amarillo delimitan el primer periodo y las de color rojo delimitan el segundo periodo, con las mismas cualidades estructurales simétricas y contrastantes. Por otro lado, el aumento de densidad está señalada de color verde para las notas en disposición de cuartas y de color azul las notas en disposición de quintas. (partitura *Danzas Argentinas* Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

Con relación a esta danza, la parte *b* de la sección **B** (c. 41-61), es considerada el clímax de la obra, porque tiene una mayor densidad, tesitura y dinámicas fuertes, por su parte, mano derecha presenta un aumento de densidad bastante notorio con la aparición de los acordes cuartales, los cuales tienen una particularidad en su estructura que: están a una disposición de

octavas con dos cuartas superpuestas, de la tónica a la cuarta y de la quinta nota del acorde a la octava. **Ver imagen 15.**

#### Imagen 54

"Danza de la Moza Donosa (c.42-43) estructura de acordes cuartales"



Nota. De color Amarillo se señala la tónica y la cuarta del acorde, y de color rojo la quinta y octava del acorde que generan la segunda cuarta superpuesta del acorde. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Mientras que, la densidad en la mano izquierda va de una voz en las tres primeras corcheas, y dos voces en la cuarta y quinta corchea (c. 41-45), a excepción de los cuatro compases donde la densidad aumenta a dos voces en todas las corcheas del compás (c.47-50).

En cuanto a la forma estructural de la parte **b** de la sección **B**, se puede decir que, tiene un periodo paralelo simétrico con una dinámica de *f intenso*, un periodo contrastante simétrico cuya una dinámica va de *ff* a *p*, y una frase cadencial con función de transición o de conexión con la siguiente sección. (c. 52-58) **Ver imagen 16.**

## Imagen 58

"Danza de la Moza Donosa (c.41-61) Sección B, parte b"

The image displays four systems of musical notation for the piece "Danza de la Moza Donosa".

- System 1:** Features a blue vertical line on the left and a blue oval around the dynamic marking *fintenso*.
- System 2:** Features a blue vertical line on the left and a yellow oval around the dynamic marking *ff*.
- System 3:** Features a yellow vertical line on the left and a yellow oval around the dynamic marking *dim.*, and another yellow oval around the dynamic marking *p*.
- System 4:** Features a green vertical line on the left and a green oval around the dynamic marking *dim.*, and another green oval around the dynamic marking *pp*. Above the staff, the tempo markings "Rit." and "a Tempo" are present.

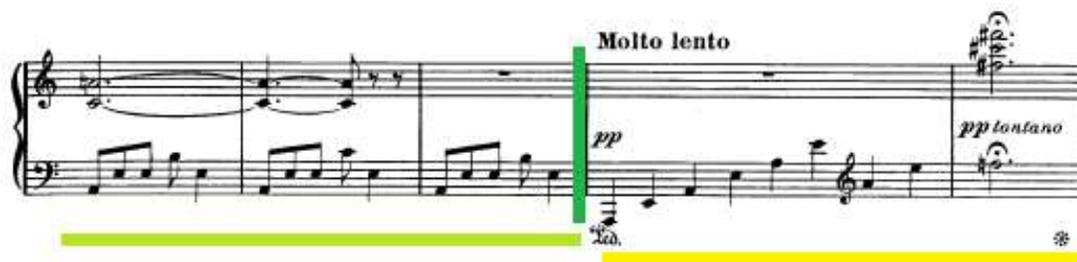
Nota. Con las líneas horizontales de color azul se delimita el antecedente y consecuente del periodo paralelo simétrico, con las de color amarillo se señala el periodo contrastante simétrico y por último, las líneas verticales de color verde enmarca la frase cadencial y su función de conexión surge en la dinámica *pp*. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Finalmente, la obra termina con una sección A' (c. 59-77), que transforma la melodía inicial de una voz (presentada en la sección A), en una melodía de mayor densidad duplicando la voz principal con una *tercera* por debajo, en cuanto a la forma estructural de esta sección, se precisó que contiene: un periodo, una frase cadencial y una *coda*. El periodo es paralelo simétrico (c. 62-69), la frase cadencial contiene dos semifrases completamente iguales a excepción del *tempo* y que la duración final de la segunda semifrase extiende la tónica por 3 compases, cumpliendo así una función cadencial (c.70-79), por último, la *coda* sigue extendiendo la tónica de *la menor*, pero esta vez con saltos de *5tas justas* y una agógica *molto lento*, para finalizar en un acorde que carece de función cadencial donde se altera el sexto grado y lo convierte en un acorde disonante y cuartal. **Ver imagen 17.**

### Imagen 62

“Danza de la Moza Donosa (c.62-81) Sección A' y coda.

The image displays a musical score for the 'Danza de la Moza Donosa' (c.62-81) Section A' and coda. The score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Antecedente' and 'Consecuente'. A blue box highlights the first measure of the 'Antecedente' section. A red vertical bar marks the end of the 'Consecuente' section. The second system is labeled 'Rit. poco' and the third is labeled 'Rit. molto'. The score includes piano (pp) dynamics and features a blue box highlighting the first measure of the 'Antecedente' section, a red vertical bar marking the end of the 'Consecuente' section, and a red vertical bar marking the start of the 'Rit. poco' section. The 'Rit. molto' section is marked with a green vertical bar.



Nota. De color azul se señala la densidad y la textura de esta sección, mientras que las líneas de color rojo delimitan el periodo paralelo simétrico, de color verde la frase cadencial y las dos semifrases que la conforman, y por último de color amarillo se demarca la coda. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

## Danza Del Gaucho Matrero

### *Análisis rítmico*

Con respecto a la danza del *Gaucho Matrero*, los elementos folclóricos que se determinaron para esta última obra de la suite de Ginastera llamada *Danzas Argentinas Op. 2* son: el *zapateo de gato* y el *malambo* argentino.

En todo caso el *zapateo de gato* es,

una música y danza criolla de pareja, típica de argentina, Bolivia, Paraguay y Uruguay, la cual tuvo como influencia los ritmos picarescos que se esparcían desde Perú a casi toda América del Sur, ritmo que también es conocido con los nombres *perdiz* y *Mis-mis* (Sardella, 2004).

En el contexto musical, la danza de *zapateo de gato* se destaca por la “alternancia de las métricas de 6/8 y 9/8, que brindan el marco rítmico apropiado para la seguidilla de pie quebrado (7 /5)” (Plesch, 2002, pág. 28).

Ritmo que se presenta en dos momentos de toda la danza del *Gacho Matrero*: la primera aparición que va desde el compás 59 al 71, y la segunda, desde el compás 184 al 196, como se muestra en la **imagen 18** y la **imagen 19**.

### Imagen 66

"Danza del gacho matrero (c. 57 al 73), Análisis rítmico"

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the 'Danza del gacho matrero' by Alberto Ginastera. The score is in 3/8 time and is divided into four systems. The first system shows measures 57-61, with a red vertical line at the end. The second system shows measures 62-65, with three red boxes highlighting specific rhythmic patterns in the piano part. The third system shows measures 66-69, with three red boxes highlighting similar patterns. The fourth system shows measures 70-73, with two red boxes highlighting patterns and a red vertical line at the end. Dynamics include *sf*, *ff*, and *meno f*. The score is marked with a tempo of *moderato*.

**Imagen 70**

"Danza del gaucho matrero (c. 181 al 197), Análisis rítmico"

The image displays a musical score for the piece "Danza del gaucho matrero" (c. 181-197) by Alberto Ginastera. The score is presented in four systems of staves, with measures 181, 186, and 194 clearly marked. The music is in 9/8 time, characterized by a complex, syncopated rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *sff* (sforzando fortissimo) and *ff* (fortissimo), and a *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo) marking. A vertical pink line is placed at the end of the first system (measure 185), and a vertical red line is placed at the end of the fourth system (measure 197). Red and pink boxes highlight specific rhythmic patterns and changes in the score, indicating the presence of 9/8 and 6/8 time signatures.

Nota. De color rojo se evidencia la métrica de 9/8 y de color rosado la métrica de 6/8. (partitura *Danzas Argentinas* Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

El siguiente ritmo que se logró evidenciar gracias al documento de Melanie Plesch “de mozas donosas y gauchos matreros”, fue el del *malambo*, que va desde el compás 103 al 155. Pero

a diferencia de la danza del *Viejo Boyero*, esta obra en particular tiene un estilo de *malambo norteco*, conclusión que se puede dar gracias a la referencia que dejó el compositor en esta sección “*a tempo y violente*”.

### **Análisis rítmico-melódico**

Aunque el ritmo del *malambo* que se presentó en la danza del *Gaucha Matrero* sea diferente a la del *Viejo Boyero*, igual siguió la idea acerca de abordar la melodía principal en las notas de grados conjuntos de las voces internas, pero, ahora no en acordes percutidos sino en los motivos rítmicos melódicos de la mano derecha, es decir (*sol, la, sol, fa*), y para la mano izquierda la nota *sol* prevalece, melodías con variaciones rítmicas y tonales, pero manteniendo la prioridad en las notas ya mencionadas con mayor violencia o intensidad, agilidad y velocidad. **Ver imagen 20.**

### **Imagen 74**

"Danza del gaucho matrero (c. 105-114)"

The image shows a musical score for the piece "Danza del gaucho matrero" by Alberto Ginastera. The score is written in bass clef and 2/4 time. The first system features a blue box highlighting the tempo marking "a Tempo" and the dynamic marking "violente". The melody in the right hand is marked with yellow, orange, and purple colors, indicating specific notes or intervals. The left hand has a steady bass line with yellow markings. The second system continues the piece with similar markings.

Nota. Sección inicial del ritmo del *malambo* norteco, de color azul se resalta la indicación *a tempo y violente*, y de color amarillo (*sol*), naranja (*la*) y Lila (*fa*) se señala el movimiento de la melodía de esta sección. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

### *Análisis armónico*

Esta danza empieza atonal (c. 1-58), después politonal (c. 59-71) de do mayor con una armonía de tónica y dominante en la mano izquierda y una sucesión de acordes mayores en la mano derecha, seguido de otro cambio politonal (c.72-83) donde la mano derecha está en do mayor y la mano izquierda en Db mayor, después aparece nuevamente el atonalismo (c. 84-103), donde tiene un cambio completamente tonal que pasa por C mayor (c. 104- 121), Ab mayor (c.122-133) y vuelve a C mayor (c.134- 156), vuelve y aparece el atonalismo (c.157- 183), de nuevo es politonal (c.184-195) con dos cambios tonales similares a los mencionados anteriormente, que después para finalizar la obra pasa a ser completamente tonal en do mayor (c. 213-231). **Ver anexo 4.**

### *Análisis formal y estructural*

En cuanto a la forma macroestructural de esta danza, se determinó con ayuda del doctor Jesús Castro, que esta obra en particular se “estructura en una forma tripartita con secciones contrastantes **A-B-C**” y que “lo interesante de este movimiento, visto desde su macro forma, es que las secciones **A-B-C**. se repiten con variaciones”.

Por otro lado, micro-formalmente la parte **A** se divide en micro secciones **a-b** con repetición variada. Donde la micro.sección **a** (c. 1-16) contiene un doble periodo paralelo simétrico, siendo el primer periodo (c.1-8) el antecedente y el segundo periodo el consecuente (9-16), por su parte la micro-sección **b** (c.17-32) tiene 3 semifrases, después repite nuevamente la estructura de **a** pero con una variación en las cadencias al final de cada periodo como resultante de **a'** (c. 33-49), y la **b'** (c. 50-58) se acorta a una semifrase y un *glissando* que culmina esta sección.

Por su parte la sección **B**, en su estructura micro formal se divide en *a-b*, a su vez la parte *b* se subdivide en *a-b-coda*. Con relación a la micro-sección *a* (c. 59-71) tiene un doble periodo simétrico contrastante, donde el primer periodo es el antecedente y el segundo periodo el consecuente. Las subdivisiones de la micro estructura de *b* se dividen de la siguiente manera: *a* (c.72-80), *b* (c. 81-93) y la *coda* (c. 94- 103), que se componen de grupos de frases.

En cambio, la sección **C** “es la más extensa de todas, ya que se estructura en introducción y micro secciones (*a-b-a y coda*), generando así una micro forma binaria compuesta con introducción y coda”, según se concluyó en una entrevista con el doctor Jesús Castro.

Con respecto a, la micro-sección *a* (c. 106-121) cabe añadir que, presenta un doble periodo simétrico contrastante, por otro lado, la micro-sección *b* (c. 122-133) contiene un periodo simétrico paralelo, seguidamente se reexpone la parte *a* (c. 143-149) iniciando con dos compases introductorios, y después 3 semifrases para finalizar esta sección con una *coda* (c.150-156).

En cuanto a las reexposiciones dinámicas macroestructurales, queda por decir que, toman elementos de lo que ya se mencionó en los párrafos anteriores, sólo que, con estructuras más cortas, por ejemplo, **A'** ahora sólo tiene *a-b* sin repeticiones, **B'** solamente *a-b*, **C'** solamente *a* y una *coda* con *glissando* ascendente y descendente que concluye toda la obra.

## PROPUESTA INTERPRETATIVA

### Interpretación objetiva de la danza del Viejo Boyero

#### *Rítmica*

Empezando por el parámetro rítmico, el cual es la característica musical que predomina en todas las danzas de esta suite y en lo que respecta a esta danza, la cual está escrita en una métrica

de 6/8, objetivamente tenemos en consideración que, es: un compás binario (dos tiempos), compuesto y con subdivisión ternaria (tres figuras musicales por tiempo).

Por lo tanto, el pulso es marcado por una negra con puntillo, cuyo compás se compone de dos pulsos, donde el primer tiempo es fuerte y el segundo tiempo es débil, eso quiere decir que cada tiempo dentro del compás va a estar subdividido por tres corcheas y tendrá una cualidad sonora.

Además, cabe resaltar que, en los acordes percutidos de la mano derecha, debe proyectarse aún más la nota superior, para que de esta forma se resalte la melodía que se produce por grados conjuntos, característicos de la música de las Pampas argentinas. **Ver imagen 21.**

### Imagen 78

“Danza del Viejo Boyero (c.1-3) parámetro rítmico”



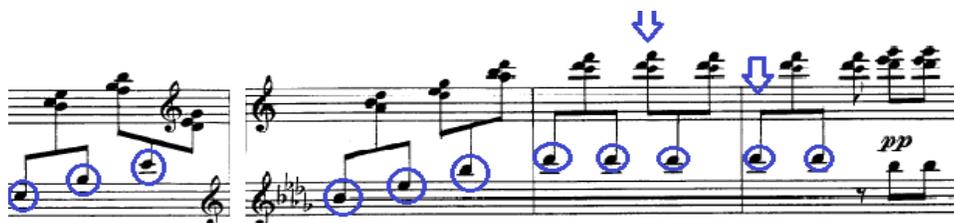
Nota. De color azul se señala la métrica y los tiempos a resaltar. (partitura *Danzas Argentinas* Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

Algunas de las figuras rítmicas a tener en consideración al estudiar esta danza es la aparición del *sesquiáltero*, cuya definición básicamente es “que está en razón de tres a dos”, o también conocida con el término *hemiola*. (ReaL Academia Española, 2022).

Otra manera de analizar este componente rítmico es pensarlo como la alternancia entre un compás de 6/8 (1-2-3, 1-2-3) y un compás de 3/4 (1-2, 1-2, 1-2), por lo tanto, esta pequeña sección (50-53) se puede pensar contando 1-2, y como consejo, lo más sensato sería pensar los dos últimos compases (c.52 -53) en 1-2-3, resaltando la primera corchea y del pulso de la métrica, de esta manera se retoma la métrica de 6/8. **Ver imagen 22.**

### Imagen 82

*"Danza del Viejo Boyero (c.50-53) interpretación del sesquiáltero"*



Nota. De color azul se señala la división rítmica de esta sección pensada desde la hemiola. (partitura *Danzas Argentinas* Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

### *Posición de la mano y digitación*

Con respecto a la digitación para la mano derecha, la cual es pensada en bloque con la disposición de dos dedos (1-2-4), ya que la preminencia de los acordes percutidos está presente en casi toda la obra, lo que facilitará la ejecución de la mano derecha, abreviando el ataque solamente al dedo anular (4) y a su vez, así se resalta la melodía que se produce en las notas de grados conjuntos en la voz superior de los acordes. **Ver imagen 23.**

### Imagen 86

"Danza del Viejo Boyero (c.4) digitación mano derecha"



Nota. En la imagen se resalta la digitación que se usará en la mano derecha para todos los acordes de esta especie. De color azul el dedo pulgar, de color rojo el dedo índice y de color amarillo el dedo anular. (Partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Por otro lado, como consecuencia de que la textura de ambos pentagramas está escrita en las mismas claves y casi que en las mismas alturas, la mano izquierda estará un poco más elevada, cómo si esta estuviera cubriendo la mano derecha, mientras que la derecha se mantiene en posición natural de la mano haciendo ataques cortos y verticales.

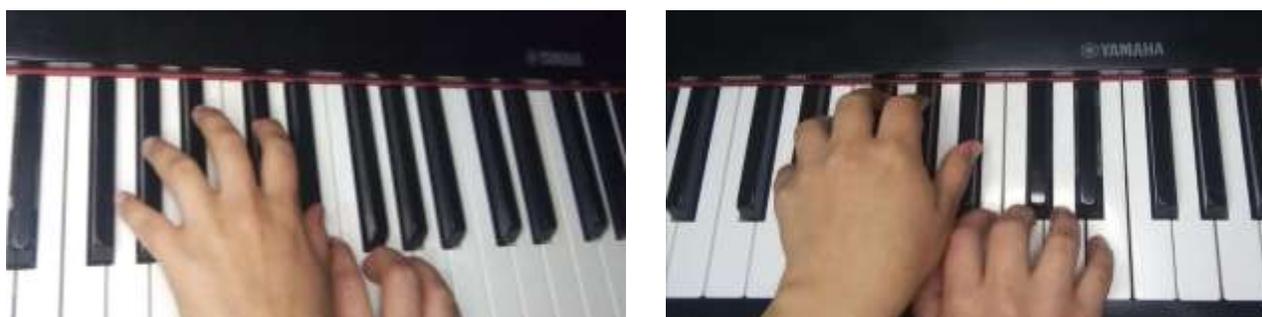
En el libro de digitación de Albert Nieto con relación a tocar en teclas negras, dice que: autores como Carl Czerny sugieren no usar “El pulgar y el meñique” en cambio autores como Chopin, Liszt, Tausig y Anton Rubinstein “borran completamente los límites en el empleo de los cinco dedos y en particular del pulgar y del meñique, utilizando estos últimos sobre las teclas negras sin restricción alguna” (Nieto, 1988, pág. 33).

Como consecuencia de que, la obra requiere agilidad y el uso de casi todos los dedos, tanto por mantener la posición “natural de la mano” y no perder velocidad, se optó que era mejor usar la sugerencia de autores como Chopin.

Teniendo como resultado, la siguiente digitación para la mano izquierda en relación a la introducción de esta obra: 4 (1ab), 3 (Bb), 2(Db) y 1 (Eb). En cuanto al tema principal y las variaciones del tema, usaremos los dedos 5-1-4-5-3-5. **Ver imagen 24.**

### Imagen 90

*“Danza del Viejo Boyero, digitación mano izquierda”*



Nota. En la imagen de arriba se ilustra la digitación que se usará en la mano izquierda en la “introducción” y la de abajo la digitación que se aplicará en las variaciones de la obra. (fotografía tomada por Jennifer Ramos) 2022.

Por su parte hay un compás de transición (c.27) en el que la digitación de la mano izquierda cambia en relación a lo mencionado anteriormente, y es necesario determinar su digitación porque es señalado por un *crescendo* y conecta a una dinámica sonora *f* y a una nueva variación del tema principal, por consiguiente, en este compás la mano izquierda tendrá una digitación 5-4-3-2-1-2. **Ver imagen 25.**

**Imagen 94**

"Danza del Viejo Boyero (c.27-28) digitación mano izquierda"



Nota. En la imagen se resalta la digitación que se usará en este compás de transición en la mano izquierda. (Partitura de las *Danzas Argentinas* Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

### ***Intenciones tímbricas de la obra- interpretación subjetiva***

Da a lugar tener en consideración que, manejar el timbre de los sonidos es como el dominio del color para el pintor, el cual se encarga de plasmar el carácter y la personalidad de la obra. En relación a la música, este término fue expresado en partituras después del barroco, imprimiendo cambio y movimiento en la sonoridad de las obras, cuyo significado guarda cierta relación con la dinámica en el campo de la metafísica.

Una vez comprendida la importancia de las dinámicas, la danza del *Viejo Boyero* en términos generales tiene cambios de sonoridad tales como: *p*, *piú p*, *mf*, *f*, *sf*, *ff*, *pp*, *piú pp*. Es decir que, en esta obra hay que lograr ocho cambios de intención dinámica, manteniendo siempre una intención rítmica pensando en los acordes de la mano derecha como si fueran *staccatos*, de los cuales mencionaremos puntualmente que para lograr el *piú p* (c.5) se puede hacer uso del pedal izquierdo llamado “*corda*”, aunque este recurso no esté especificado en la partitura. Ejecutando así corporalmente con la misma intención desde el inicio hasta la primera variación de la obra

(c.20), pensando de manera subjetiva en el ahorro de energía para la interpretación de las otras dos danzas. **Ver imagen 26.**

### Imagen 98

"Danza del Viejo Boyero (c.5-10) sonoridad *piú P*"

The image displays two musical staves. The upper staff is a grand staff with treble and bass clefs, containing a piano accompaniment with a dynamic marking of *piú p*. A blue horizontal line is drawn below this staff. The lower staff is a single bass clef staff with a dynamic marking of *cresc.* and the word *corda* written above it in blue. A blue horizontal line is drawn below this staff as well.

Nota. De color azul se delimita el uso del pedal de sordina, activándolo justo en la indicación *piú P*. (partitura *Danzas Argentinas* Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

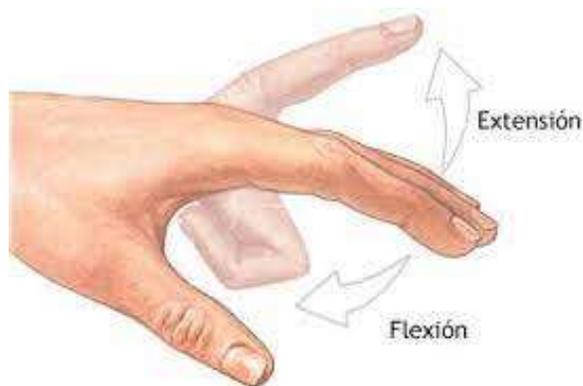
De forma parecida se puede volver a hacer uso de este pedal (izquierdo-*una corda*), en la sección donde la sonoridad va disminuyendo de un *p* a un *pp* (c. 49-77), dejándolo accionado hasta casi el compás donde aparece un *p*, precedido de un *mf*, y accionándolo nuevamente en el compás final de la obra (c.79), y de esta manera solamente se considera bajar la intensidad corporal en la dinámica *piú pp* (c. 67-78).

Por el contrario, hacer la dinámica de los sonidos los *mf* (c.20-27) y *f* (c.28-35) para su ejecución requieren de ataques verticales o en términos fisiológicos con movimientos de flexión y

extensión de la muñeca en la mano derecha, para así mismo evitar demasiada tensión. **Ver imagen 27.**

### Imagen 102

*"movimiento de la muñeca flexión y extensión"*



Nota. En la imagen podemos observar el movimiento biomecánico de flexión y extensión de la muñeca. Imagen obtenida del estudio cinemático de la mano para movimiento de oposición del dedo pulgar y movimientos de flexión y extensión de los dedos índice, medio, anular y meñique de los autores Ruiz-Chicaiza, Pablo Y Cevallos-Barragán, Carlos, 2009.

Por su parte la intención del *ff con ritardando molto* que además por unos breves compases deja de ser tan disonante (c. 37-40), hace posible que el pianista haga uso del pedal derecho llamado *sostenuto*, accionándolo en los cambios de armonía. **Ver imagen 28.**

**Imagen 106**

"Danza del Viejo Boyero (c.37-40) sonoridad *ff*"

The image shows a musical score for the piano part of 'Danza del Viejo Boyero'. The score is in 2/4 time and features a 'Rit. molto' marking at the beginning. The dynamic is marked as *ff*. The score is annotated with blue brackets and a blue line labeled 'pedal derecho-resonancia' indicating the use of a sostenuto pedal. The annotations show the pedal being activated at the start of the first measure of each of the four measures shown, which correspond to the strong beats of the 2/4 time signature.

Nota. De color azul se delimita el uso del *pedal sostenuto*, activándolo justo en el cambio de armonía de los tiempos fuertes.

(partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

### ***Apreciación performática de la danza del Viejo Boyero***

Puede ser subjetivo decir que el pianista deba optar por una ergonomía pensada en el título de la danza, es decir en la de un *Viejo Boyero*, pero es preciso decir que el nombre de la obra también es una indicación dada por el compositor para la interpretación de la misma, por consiguiente un artista está en la capacidad de convertirse en dicha idea que está ejecutando, tanto así que Alan Weiss, un pianista estadounidense dio una clase magistral que se registró en YouTube pide al pianista (minuto 5:43) que se imagine como un hombre de 63 años... que está contento y triste al mismo tiempo.

### **Interpretación subjetiva de la danza de la Moza Donosa**

#### ***Rítmica***

Evidentemente esta danza en particular está basada en el ritmo y acompañamiento de la zamba argentina, cuya agógica tiene una especificación de 60 la negra con puntillo (en una

métrica de 6/8), pero con la singularidad “*dolcemente espressivo*” y “*tempo rubato*”. Antes de seguir es necesario mencionar que, el *tempo rubato* tiene su origen desde el siglo XVIII y su uso ha sido diferente en cada siglo hasta el actual; considerando la fecha de la composición de las llamadas “Danzas Argentinas” de Ginastera vamos a enfatizar en la utilización del *rubato* del siglo XX.

Autores como Frederick Niecks (uno de los biógrafos de Chopin) describía el *rubato agógico* como tiempo con acentos desplazados; el pianista y profesor Franklin Taylor, definía el *tempo rubato* únicamente como el tipo de *rubato* contramétrico sutilmente cambiante... y por su parte Adolph Cristiani fue de los pocos que describieron bien los atributos tanto del estilo contramétrico como del agógico. (Rosenblum, 2001, pág. 40)

No obstante “una práctica pianística característica del inicio del siglo, y que consistía en tocar la melodía ligeramente más tarde que el acompañamiento, especialmente en la parte fuerte (dividiendo las manos), podría representar una degeneración de la verdadera separación contramétrica de la melodía y el acompañamiento” (Rosenblum, 2001).

En la partitura se mantiene presente de principio a fin el motivo rítmico de la mano izquierda en el que respetaremos la negra con puntillo a *tempo* de 60 salvo en aquellas ocasiones que la partitura requiera cambiar el *tempo (rit, rit molto)*, mientras que la mano derecha, en la partitura de la edición *Durand & Cie* contiene otras indicaciones “*legato y cantando*”, las cuales se ejecutarán pensando en la actividad sonora de un cantante, que en ciertas ocasiones le es necesario tomar respiraciones y alargar o acortar frases, pero esto no es una acción que se haga todo el tiempo, ya que el exceso del *rubato* puede anular la etimología de “danza” que caracterizan a estas obras. **Ver imagen 29.**

**Imagen 110**

"Danza de la Moza Donosa (c.1-4) parámetro rítmico"



Nota. De color azul se señala la métrica y el *tempo rubato*, en cambio, de color amarillo se resaltan las expresiones que conllevan la acción del *rubato*. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Por su parte también hay compases de la danza de la *Moza Donosa* donde la agógica del *tempo* cambia y ambas manos van a un *tempo* no “determinado” como en el final de la sección **A** y **B** (c.21) donde hace un “*ritardando*” (c.22) -(c. 57-58). Por su parte casi concluyendo la obra aparece una variedad de indicaciones que intuyen la disminución progresiva del ritmo, primero un “*rit. poco*” (c.70-73) después un “*rit. molto*” (c. 74- 79) y para finalizar “*molto lento*”.

### ***Intenciones tímbricas de la obra- interpretación subjetiva***

La obra empieza con una pequeña introducción la cual tiene como sonoridad un “*pp*”, donde el pianista puede hacer uso del pedal izquierdo (*una corda*) y derecho (*sostenuto*) a la vez para lograr este sonido, dejando activado el pedal izquierdo durante los tres primeros compases, mientras que el pedal derecho se activa por compás, después, en la aparición de la melodía sube la intención a “*p*” el cual es dulce y expresivo a la vez, para esto llevaremos los dedos a profundidad de las teclas, pero sin tanto peso y haremos uso solamente del pedal “*sostenuto*” activándolo al inicio de cada compás. **Ver imagen 30.**

**Imagen 114**

"Danza de la Moza Donosa (c.1-11) sonoridad *pp* y *p*"

Nota. De color azul se delimita el uso del pedal de *sostenuto*, activándolo y de color naranja el pedal de *una corda*. (partitura Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

Algo muy similar ocurre también en el inicio de la sección **B**, donde aparece nuevamente una dinámica *pp*, por consiguiente, se vuelve hacer uso del pedal *de una corda* junto con el pedal *sostenuto*.

Por su parte, en esta danza se sigue haciendo uso del pedal *sostenuto* en toda la obra, ahora bien, en el primer *crescendo* hay dos melodías en la mano derecha y lo correcto sería darles mas intención a las figuras con la plica hacia arriba y aún más si son figuras largas o están en tiempo fuerte.

Como esta danza tiene bastantes dinámicas, a cada intención sonora se le asignó un número dependiendo de la fuerza con la que se ejecutará al piano. La asignación de los números

va del 1 al 12 donde: *p* es número 1, el *mf* el número 6, para el *f intenso* el número 10 y el *ff* el número 12.

Por su parte, el sistema numérico mencionado en el párrafo anterior aplica no sólo para las dinámicas, sino también en la aparición de los reguladores como los *crescendos*, cuyo significado consiste, en que es una,

Voz italiana que se usa internacionalmente en el lenguaje musical para indicar que el pasaje al que se refiere debe ejecutarse aumentando gradualmente la intensidad del sonido. Se emplea frecuentemente como sustantivo masculino, con el sentido de ‘aumento gradual en la intensidad de un sonido’ y, en general, ‘aumento progresivo de algo. (RAE, 2022)

Haciendo uso de la idea mencionada anteriormente, en la partitura aparece el primer *crescendo* que va de un sonido “*p*” a un “*mf*”. **Ver imagen 31.**

### Imagen 118

“Danza de la Moza Donosa (c.11-15) Crescendo *p-mf*”



Nota. De color amarillo se resaltan las notas de la melodía y los números indican gradualmente la intención que se le da a cada nota para llegar al *mf*. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Por el contrario, el regulador “*dim*” es un sonido que va disminuyendo en intensidad, en el caso de esta danza, en la partitura se encuentra uno de estos reguladores que va de una dinámica

*mf* a un *p* (c. 16-20), donde se usa nuevamente el sistema de números pensado desde la fuerza aplicada a cada pasaje, pero de esta vez de forma inversa. **Ver imagen 32.**

### Imagen 122

“Danza de la Moza Donosa (c.16-20) *diminuendo mf-p*”

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Danza de la Moza Donosa' (measures 16-20). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with six numbered measures (6-1) and a melodic line with yellow highlights. The dynamic markings 'dim.' and 'p' are present.

Nota. En la imagen se aprecia los números designados según la intención de la sonoridad en el *diminuendo* de un *mf* a *p*. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Al llegar al clímax de esta danza tenemos otro regulador de *crescendo*, pero esta vez va de un “*mf*” a un *ff*”. **Ver imagen 33.**

### Imagen 126

“Danza de la Moza Donosa (c.37-41, c. 47-49) *Crescendo mf-ff*”

The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'Danza de la Moza Donosa' (measures 37-41 and 47-49). The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with ten numbered measures (6-12) and a melodic line. The dynamic markings 'cresc.', 'pizz', 'fistenso', and 'ff' are present.

Nota. En la partitura se evidencia progresivamente el sistema de números que representan la intención de cada compás, empezando de un *mf* hasta llegar a un *ff*. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

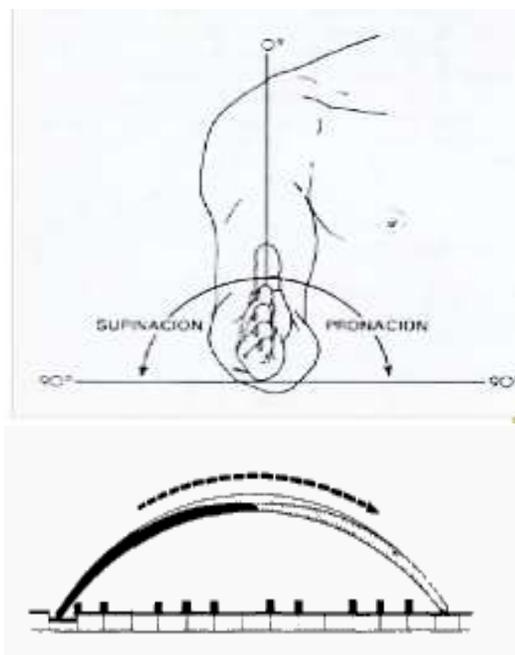


En relación al movimiento y digitación de la mano derecha se hizo énfasis en los acordes cuartales y los saltos que surgen en la segunda parte de la sección **B**, el cual se pensó desde la eficacia de los movimientos de pronosupinación, debido a

La eficacia y seguridad en la realización de los saltos están supeditadas a la posibilidad de poder ejercer un movimiento que describa un arco semicircular en el plano perpendicular al teclado (**imagen 35**), lo que sólo es posible si realizamos un movimiento de pronosupinación con desplazamiento lateral del antebrazo este movimiento, que es muy cómodo, va en detrimento del de abducción. (Nieto, 1988, pág. 179) .

#### Imagen 134

*“movimiento de pronosupinación”*



Nota. En la imagen de arriba se ilustra el movimiento de la pronosupinación, ilustración sacada de las diapositivas *semiología de codo y muñeca* (<https://es.slideshare.net>), por su parte la imagen de abajo ilustra al piano el mismo movimiento ilustrado en el libro *la digitación pianística* de Albert Nieto.

Por otra parte, teniendo en cuenta que para “poder emplear la prono-supinación en los saltos, habremos de otorgar al pulgar o meñique la función de pivote”, se optó por usar una digitación armónica (1-2-3-5) en cada uno de los acordes de este tipo de la mano derecha, y así usar como punto de apoyo el dedo pulgar (1) o el dedo meñique (5), haciendo uso del movimiento de pronación para la ejecución de los saltos. **Ver imagen 36.**

### Imagen 138

“Danza de la Moza Donosa (c.41-42), digitación de la mano derecha sección B”



Nota; en la imagen se puede observar la digitación resultante para la mano derecha en relación a los acordes cuartales. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

En relación a esta danza, cabe añadir que para evitar cualquier tipo de tensión relacionado a las figuras con notas largas y dinámicas de sonido fuertes, tanto por beneficio en función de la relajación del pianista como por estética, podemos hacer uso de la técnica pianística de Rachmaninov en relación a que, él “amaba dejar oscilar el brazo, el antebrazo y el codo durante sus interpretaciones para comprobar la flexibilidad de las articulaciones y evitar cualquier sobrecarga muscular” (Chiantore, 2001, pág. 450).

### ***Apreciación performática de la danza de la Moza Donosa***

Para este tipo de interpretación, es posible tomar como punto de partida el planteamiento del género que formula Melanie Plesch, refiriéndose a esta obra como “femenina”, a esto le añadiremos el significado del título de esta danza la “*Moza Donosa*”, por tal motivo la postura del pianista a interpretar esta danza, debe ser erguida, entendiendo que el intérprete desde su expresión corporal representa la juventud y la belleza. Por su parte a medida que se va interpretando esta obra podemos contextualizar mentalmente la vida de una camarera de Latinoamérica en general, es decir, una mujer que vive del día a día, imaginando así posibles escenarios desde la forma estructural musical y social, de esta manera podremos apropiarnos de las intenciones tímbricas que esta obra genera.

### **Interpretación objetiva de la danza del Gaucho Matrero**

#### ***Rítmica***

Evidentemente el parámetro rítmico es super importante en la interpretación de cada una de estas *Danzas Argentinas* Op. 2 de Ginastera, por consiguiente, esta danza no es la excepción, antes, se podría decir que es la más extensa de todas, la que más hace uso del ritmo entre las tres danzas de esta suite, y la cual tiene métricas tales como: 6/8 y 9/8.

En primer lugar, la obra empieza con un motivo rítmico de corcheas contra corcheas en una métrica de 6 /8, del cual recordaremos que cada compás tiene 6 pulsos de corcheas y dos tiempos compuestos por negras con puntillo, en el que resaltaremos más que todo la primera corchea del primer tiempo y también los acordes cuartales al final de las frases, por su densidad y carácter cadencial.

De forma similar en la parte **b** de la sección **A**, como sigue en una métrica de 6/8, también se hace énfasis en la corchea número uno del primer tiempo de la mano izquierda, dándole prioridad

al ritmo acompañante junto con los acordes percutidos de la mano derecha, y más a los que estén en la marcación de los tiempos del compás, por el contrario, en la segunda frase de esta parte los acordes que se producen en la mano derecha va tener prioridad por encima del ritmo, dado por factores como la densidad, aunque estos estén en pulsos y tiempos débiles.

No obstante, en la sección **B** la métrica varía alternando el 6/8 con el 9/8, siguiendo así el parámetro rítmico del ritmo de zapateo de gato, el cual es una danza de pareja suelta y folclórica de carácter alegre, ágil, ritmo vivo y picaresca expresividad, cuya danza comúnmente es interpretada por instrumentos tales como: bombo, guitarra y violín.

Con relación a la métrica de 9/8 se puede decir que, es conocido como un compás ternario de subdivisión ternaria, ya que está compuesta por nueve pulsos de corcheas y 3 tiempos de negra con puntillo, donde cada tiempo es compuesto por tres corcheas.

En cuanto a la interpretación rítmica de esta parte de la danza del *Gaucha Matrero*, resaltaremos más que todo el primer tiempo de cada una de las métricas, o en relación a los acordes de triadas mayores de la mano derecha, incluso podríamos resaltar las triadas que estén ubicadas de figuración larga que estén dentro de la marcación de la métrica u/o el uso de la hemiola.

Después en la sección **C** aparece otro ritmo conocido como *malambo* norteno, en el que haremos énfasis en la primera corchea, del primer y segundo tiempo de la métrica o en su defecto, el uso de la hemiola.

### ***Intenciones tímbricas de la obra- interpretación subjetiva***

Para empezar, hay que tener en cuenta las indicaciones dadas por el compositor a esta partitura que dicen: “*Furiosamente rítmico e enérgico*”; lo cual debe reflejarse en esta danza, que

tiene como particularidad bastantes dinámicas y reguladores tales como: *pp*, *cresc*, *f*, *mf*, *siempre sf*, *sf*, *sff*, *ff*, *meno f*, *cresc*. *Sempre*, *sfff*, *dim*, *mf cresc*, *sempre fff*, *ffff*.

En cuanto a la primer dinámica y regulador que aparecen en la obra, podemos decir que esta danza inicia con una intención sonora *pp* (c.1-9) conocido como pianísimo el cual es uno de los sonidos más suaves, este sonido, en la partitura va creciendo por varios compases (c. 10-17) hasta llegar a una dinámica *f* (c.18-21).

En relación, al misterio que se produce por la melodía y ritmo en ambas claves de la primera parte de la sección **A**, se contempló que, debido a la agilidad e indicaciones de la obra era necesario facilitar la ejecución de dinámicas como las de *pp*, sin tener que asignarle todo el trabajo al movimiento del cuerpo, se optó por activar una ejecución desde los dedos y no del cuerpo entero, activando el pedal de “*una corda*” y de esta manera lograr la relación entre furia, ritmo y un sonido muy pequeño, no olvidando claro está, resaltar la nota que está en la primera corchea del tiempo fuerte. **Ver imagen 37.**

Cuando aparece el regulador de *cresc*, después de una dinámica *pp* es necesario resaltar que en este momento se deja de presionar el pedal de “*una corda*” y el ataque se le asume directamente a los dedos, hasta que aparezca una dinámica más fuerte que requiera el uso de otras técnicas u o movimientos corporales.

## Imagen 142

“Danza del Gaucho Matrero (c.1-11) sonoridad *pp*”

Nota. De color amarillo se delimita el uso del pedal de *una corda* y de color rosado la nota a resaltar por encima del sonido de las demás. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Por el contrario, la ejecución de las dinámicas *mf*, *f*, no pueden ser atacadas por el peso de los dedos, sino con un movimiento de muñeca llamado flexión y extensión, o movimientos de prono-supinación (para cuando hay saltos), o el uso del pedal “*sostenuto*”, el cual se activará sólo en función del ritmo, todo esto con el fin de, agrandar la sonoridad de estas dinámicas, obviamente sin omitir la aplicación del peso del ataque en relación a la sonoridad que se quiere lograr. **Ver imagen 38.**

Por su parte, para las dinámicas de los sonidos más fuertes tales como: *ff*, *siempre sf*, *sfff*, se hace muy necesario la intervención del peso y la actividad muscular de los brazos, aplicando en algunos casos el uso del pedal *sostenuto* en función del ritmo. **Ver imagen 39.**

**Imagen 146**

“Danza del Gaucho Matrero sonoridad: *mf, f*”

The image shows two systems of a musical score for piano. The first system is labeled "movimiento de muñeca" in blue. It features a piano staff with a forte (*f*) dynamic marking and a bass staff with a red circle around a note. The second system is labeled "movimiento de pronación" in blue. It features a piano staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a bass staff with a "sempre *sf*" dynamic marking.

Nota. En la imagen se señala el uso del pedal de *sostenuto* y de color rojo se enmarca un error rítmico en la edición. También se puede observar el tipo de movimiento a realizar en función de la dinámica. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

**Imagen 150**

“Danza del Gaucho Matrero sonoridad: *ff, siempre sf, sfff*”

(c.52-54)

The image shows a musical score for piano. The piano staff is labeled "ataque de muñeca con mayor peso" and starts with a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff has a mezzo-forte (*sf*) dynamic marking. There are blue brackets under the bass staff labeled "ataque de antebrazo".

Nota. En la imagen se evidencia el uso del pedal en función del ritmo, y también se señalan los ataques que se pueden realizar. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

En otros casos el uso del pedal *sostenuto* se activa en función del ritmo, pero también de la armonía, como se puede observar en la siguiente imagen.

#### imagen 154

"uso del pedal *sostenuto* y dinámica *ff*"

The image displays a musical score for a piano piece, likely from the 'Danzas Argentinas Op. 2' by Alberto Ginastera. It consists of two systems of staves. The first system shows the bass staff with a melodic line and a bass line, and the piano staff with chords. The second system shows the piano staff with chords and the bass staff with a melodic line. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Pedal markings are present, with blue brackets indicating sustained pedal use and yellow brackets indicating staccato chords. The score is in 3/8 time and features a variety of chords and melodic patterns.

Nota. De color azul se delimita el uso del pedal de *sostenuto* y de color amarillo se señala los acordes que debería ser ejecutados ligando con los dedos, los demás acordes deberían ser atacados verticalmente como *staccatos* asignando el peso solamente en la mano derecha. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

#### *Digitación*

En relación a este tema, podemos decir que es necesario revisar la digitación porque la obra presenta dificultades tales como: velocidad, agilidad y de saltos, en donde toca determinar una digitación en base a respetar el contenido musical y la comodidad de realización.

Con relación a la comodidad de la mano para ejecutar la velocidad, agilidad y repetición rítmico-melódica con la que inicia esta obra, se asignó una digitación (5-2-4-1-5-2) para la mano

derecha y para la mano izquierda (5-2-4-1-3-1), consecuentemente para el descenso cromático se usó (4-1-5-2-4-1) para la mano derecha y (1-2-3-4-1-3-4). **Ver imagen 41.**

De la digitación mencionada en el párrafo anterior, se tendrá en consideración bajar notablemente la fuerza del dedo pulgar, ya que este es uno de los dedos “fuertes” y en la digitación que se planteó no está en tiempo fuerte.

### Imagen 158

"Danza del Gaucho Matrero (c.1-5) digitación sección A (a)"

Nota. En la imagen se evidencia la digitación para los motivos rítmicos que se repiten en ambas manos junto con la digitación para el descenso cromático que se da cada 3 repeticiones. (partitura *Danzas Argentinas* Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939) Ginastera, 1937.

Otras digitaciones a tener en consideración, ocurren en la parte **b** de la sección **A**, entre esas destaca: la mano izquierda cuando hace una armonía disonante de segundas mayores en teclas negras usando una disposición (3-2) y seguidamente hace segundas menores en teclas blancas en el que usaremos para solamente el dedo pulgar (1). También haremos uso de la digitación de una forma similar a los acordes cuartales que se presenciaron en la danza de la Mosa Donosa, teniendo en cuenta el movimiento de prono-supinación para la mano derecha y el uso del dedo 3 como centro de gravedad y el eje de rotación de la mano en la mano izquierda. **Ver imagen 42.**

**Imagen 162**

“Danza del Gaucho Matrero (cp17-18, c. 22-24)) digitación sección A (b)”

Nota. En la imagen A se enumera la digitación de la mano izquierda para la primera frase y en la imagen B se puede observar la digitación de la segunda frase de esa parte de la sección A. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

Ahora bien, iniciando la sección **B**, en la mano izquierda se usó el dedo pulgar como pivote, para después volver acomodar la mano en posición de acordes abiertos y usar el dedo medio como eje de rotación. **Ver imagen 43.**

**Ilustración 166**

“Danza del Gaucho Matrero (cp17-18, c. 22-24)) digitación sección A (b)”

Nota. En la imagen se ilustra la digitación de la mano izquierda y en los círculos se señala la nota pivote y al dedo 3 como eje de rotación. (partitura *Danzas Argentinas Op. 2 Copyright by Durand & Cle 1939*) Ginastera, 1937.

### ***Apreciación performática de la danza del Viejo Boyero***

Por lo que se refiere a esta interpretación, entendemos como performática a “dar vida a través del movimiento en acción y pensamiento, más allá de la forma definida, hacia la transformación y el cambio” tal y como lo describe San Andrés Cholula en el foro internacional de “danza contemporánea y artes del movimiento”.

Entonces en lo que respecta a esta danza contemporánea yendo más allá de la forma definida (en este caso por la partitura) y teniendo en cuenta el significado de un *Gaacho Matrero*, el movimiento o postura del pianista debe relacionarse a alguien orgulloso, tosco, conflictivo, ágil, aventurero... y de cierta forma “joven”, imaginándolo a la par con su caballo (inicio de la obra) mientras es perseguido por la ley, a medida que lo alcanzan, él azota con más fuerza a su caballo (acordes percutidos o acordes cuartales), por su parte llegan momentos de “calma” (sección C) donde es feliz recorriendo tierras con su caballo, y a medida que avanza la obra se da uno cuenta que su vida es repetida y cada vez más corta.

## Conclusiones

Para finalizar con esta investigación podemos concluir que, para un pianista en formación o profesional, incluso para un docente en el área de la música, este trabajo aportó conocimientos sobre el nacionalismo latinoamericano; con un enfoque en el contexto histórico, cultural, musical e interpretativo de las *Danzas Argentinas* Op. 2 de Ginastera.

A su vez, contribuyó en los conocimientos teóricos de los términos musicales más generales, citando las definiciones del libro “A Practical Approach to the Study of Form in Music” de Peter Spencer, las cuales pueden ser usadas en el análisis formal y estructural de cualquier obra a trabajar.

En relación al contexto histórico y cultural de estas danzas tenemos como resultado que el nacionalismo compuesto por Ginastera tuvo dos enfoques, pero debido a la similitud entre ellos se decidió reagruparlos, también se ilustró el nacionalismo de estas danzas desde los títulos de cada una, su relación con la cultura de la región Pampeana, que contextualmente serían como los “llanos” en Colombia.

Como consecuencia del contexto histórico, se analizó las formas musicales de estas danzas, en el que se evidenciaron ritmos argentinos como: el “*malambo, zamba y el zapateo de Gato*”. También se concretó la estructura de cada Danza, teniendo como resultado que: La danza del *Viejo Boyero* es una obra con 2 variaciones de la introducción y 3 variaciones del tema principal, la Danza de la *Moza Donosa* tiene una estructura **A B A'**, y por último la danza del *Gaicho Matrero* es la más extensa de las tres y que su forma estructural es tripartita con repeticiones variadas, es decir **A B C A'B'C'**.

Por su parte a los pianistas, contribuye significativamente diferentes enfoques de la interpretación para estas danzas de Ginastera, añadiendo también aportes en: la digitación, saltos, movimientos de la mano, postura, imagen mental y dinámicas sonoras con uso de los pedales en función del ritmo.

Para finalizar, se formuló que a estas danzas se le puede dar una interpretación objetiva desde el parámetro rítmico que ayuda en la apreciación de la métrica de 6/8 u o 9/8 y el uso de la hemiola; una interpretación subjetiva del uso de los pedales, los movimientos del brazo y la mano, la digitación, y una interpretación performática desde la imagen mental del contexto cultural de cada una de las *Danzas Argentinas Op. 2*.

## Bibliografía

Alegsa, L. (24 de 08 de 2016). *Definiciones-de.com*. Obtenido de Definición de matrero:

<https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/matrero.php>

Alegsa, L. (14 de 09 de 2018). *Definiciones-de.com*. Obtenido de Definición de moza:

<https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/moza.php>

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: alianzaedicorial@anaya.es.

DETLI. (2015). *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Obtenido de

Consejo Superior De Investigaciones Científicas:

<http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Pathos.pdf>

Folk, M. (10 de Agosto de 2020). *Historia del malambo argentino* . Obtenido de YouTube :

<https://youtu.be/z6ZKfIrbiSk>

Fundación Juan March. (2016). Ginastera, del nacionalismo al realismo mágico. *Ciclo de miércoles*, 1-35.

Gardey, J. P. ( 2016). *Definición.de*. Obtenido de Definición de boyero:

<https://definicion.de/boyero/>

Ginastera, A. (26 de 08 de 1978). A fondo - Entrevista a Alberto Ginastera. (J. S. Serrano, Entrevistador)

Kaplan, A. G. (2015). *Estructura de la zamba* . Obtenido de arieltkaplan.com:

<http://arieltkaplan.com/blog/estructura-de-la-zamba/>

Kuss, M. (1998). Nacionalismo, identificación, y Latinoamericana . *Ucm.ES*, 133-149.

Lezcano. (2010). Ginastera Nacionalista. *arte e investigación*, 116-122.

- Nieto, A. (1988). *La digitación pianística*. Madrid-España: Fundación Banco Exterior.
- Ortiz, C. (28 de septiembre de 2015). *Zamba argentina, Células rítmicas para batería*. Obtenido de CesarMusic.com: <https://co.pinterest.com/pin/586382813966190092/>
- Plesch, M. (2002). De mozas donosas y gauchos matrereros. *Huellas*, 24-31.
- Real Academia Española. (2022). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de significado de: <<https://dle.rae.es>>
- Ricardo Mirando y Aurelio Tello. (2011). Los nacionalismos: ¿una búsqueda de la identidad? En Miranda-Tello, *La música en Latinoamérica* (págs. 145-169). México: Secretaría De Relaciones Exteriores México.
- Temko, P., & Spencer, P. (1994). *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Reissued by Waveland Press. Inc.

### **Discografía**

- Lavadera Horacio. (26 ene 2013). "Danzas Argentinas" de Alberto Ginastera. Obtenido del canal de Francisco Martínez, YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=5vGV1AMA\\_9Q](https://www.youtube.com/watch?v=5vGV1AMA_9Q)
- Martha Argerich. (6 ene 2017), Danzas argentinas, Op. 2. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XivxrrsHq-0>