



ORQUESTA Y
CORO DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID



22
Alberto Ginastera

Alberto Ginastera



Diseño: Alberto Corazón



ALBERTO GINASTERA: DE LA PAMPA AL UNIVERSO

Una sugestiva casualidad que permite pensar en una secreta simbología, hace que los dos artistas argentinos de mayor circulación internacional hayan nacido en Buenos Aires y muerto en Ginebra: el escritor Jorge Luis Borges (1899-1986) y el músico Alberto Ginastera (1916-1983). Ambos tuvieron una juventud nacionalista y evolucionaron hacia una madurez universalista, recapitulando, al final, su principio, según quiere el clásico consejo evangélico. Ambos partieron de la ciudad cosmopolita y austral hacia el ancho mundo del siglo XX y acabaron sus días en una sosegada capital europea que ignoró las dos guerras mundiales y sirvió de escenario para el encuentro de los grandes organismos internacionales. Nada mejor para abrigar el tópico europeísmo cultural de los argentinos, por mejor decir: su decantado eclecticismo. Porque ambos, Borges y Ginastera, fueron, a la vez, eclécticos y personalísimos, lo cual no es poco decir.

Nuestro compositor, de origen catalán, inició sus estudios en 1928 y en su ciudad natal, en el conservatorio Williams, bajo la guía de varios maestros re-

conocidos en el medio, como José Gil y Celestino Piaggio, este último, además, destacado director de orquesta. En 1934 ya fue capaz Ginastera de componer sus *Impresiones de la Puna*, para flauta y cuerdas, basada en reminiscencias folclóricas de esa meseta elevada y desértica que ocupa buena parte del Noroeste argentino. En 1936 pasó al Conservatorio Nacional, donde siguió las clases de José André y Athos Palma, entre otros.

En 1938 se produjo su formal iniciación como compositor, al estrenarse en el porteño Teatro Colón la música de su ballet *Panambí*, bajo la dirección de Juan José Castro. De ese año también datan *Salmo*, las tres *Danzas argentinas* (dadas a conocer por el pianista Antonio De Raco) y *Dos canciones* para voz y piano.

Esta todavía breve pero, como se ve, intensa carrera, se inscribe en un contexto nacionalista aunque conviene definir con certeza esta categoría en la Argentina de esos tiempos y, en particular, dentro de lo hecho por el joven Ginastera.

La escuela nacionalista argentina se inicia a fines del siglo XIX con Julián Aguirre, que estudió en Madrid bajo la dirección de Emilio Arrieta. Luego, a partir de Alberto Williams y Carlos López Buchardo, la influencia francesa se tornó

fuerte, sobre todo por la relación con la Schola Cantorum de París. El mencionado Castro demostró cierto interés por la música alemana de entreguerras, aunque ajena a las experiencias atonales que, en su momento, introdujo en la Argentina Juan Carlos Paz. A su vez, la impronta hispánica se reforzó con la llegada de los músicos republicanos exiliados, con Manuel de Falla como figura principal, y dos maestros de composición destacados: Julián Bautista y Jaime Pahissa.

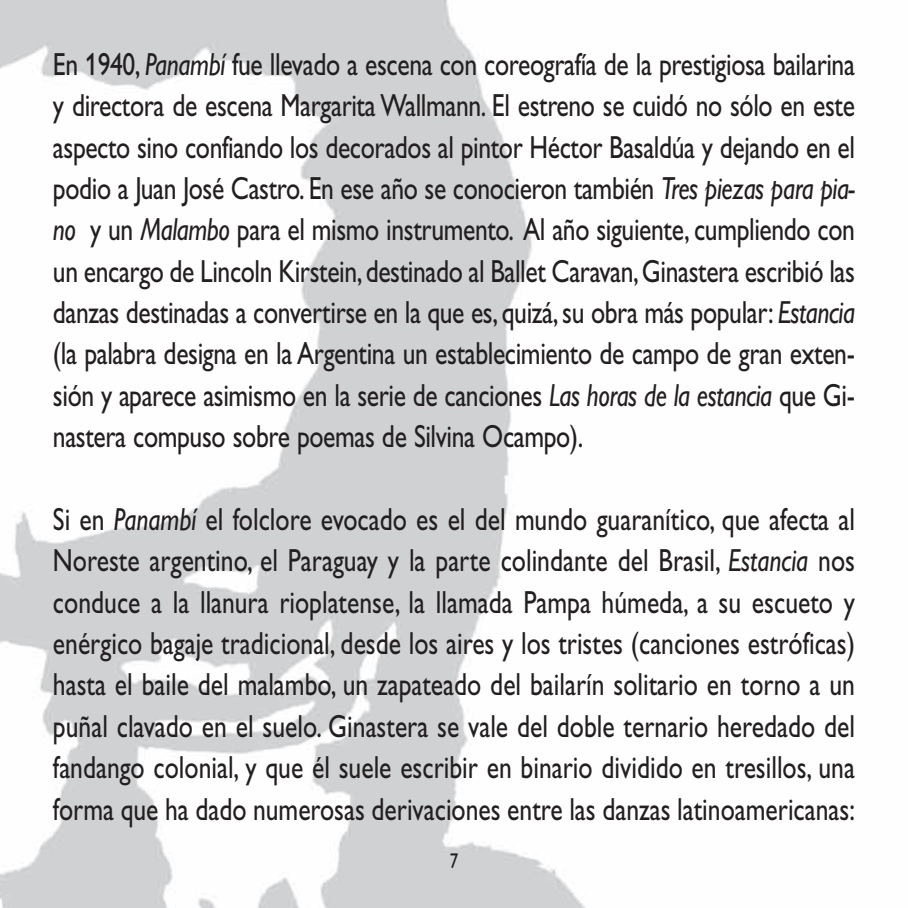
A estas líneas históricas conviene añadir el impacto de la Revolución Mexicana, con su mezcla de indigenismo, vanguardia y música urbana de los Estados Unidos. El arte revolucionario mexicano sirvió para revalorizar las fuentes ancestrales de la música y la danza de los distintos aborígenes americanos, a la vez que se incardinó en un fenómeno estético muy propio de los comienzos del siglo XX: la síntesis entre lo primitivo y lo avanzado, entre las culturas arcaicas y los experimentos del lenguaje vanguardista.

Sin duda, el personaje de mayor predicamento en este campo era Igor Stravinski, en especial el de la primera época, con su capacidad para congeniar evocaciones prehistóricas, musiquillas de barracón, ecos de banda pueblerina y

cantos nupciales campesinos con superposición de tonalidades y formas rítmicas, en obras como *Petrushka*, *La consagración de la primavera*, *Boda aldeana* e *Historia del soldado*.

Siguiendo un poco la huella del ejemplo mexicano, en la Argentina se advierten las variantes de un casticismo propiamente nacionalista (como son los casos mexicanos de Moncayo y Galindo) y un trabajo de síntesis que podemos adjetivar de stravinskiano: Ginastera al lado de Carlos Chávez y, para completar la gran trinidad musical latinoamericana del siglo, el brasileño Héitor Villa-Lobos.

En el caso ginasteriano hay un elemento de mérito adicional que corresponde explicitar. La enseñanza institucional no admitía tales síntesis. La relación con Stravinski y con las obras de pertinencia de otros autores (el Prokofiev de *El teniente Kijé* y la *Suite escita*, la escuela folclorizante húngara, en especial el trabajo de exploración y recreación de Béla Bartok) fue, en Ginastera, pura y laboriosa autodidáctica, alentada por la tarea de directores de orquesta como Ernest Ansermet y el citado Castro, que ya en la década del veinte dieron a conocer en Buenos Aires, no siempre sin escándalo, las obras de la Europa musical contemporánea.

A faint, light-colored map of South America is visible in the background of the page, showing the outlines of the continent and its major countries.

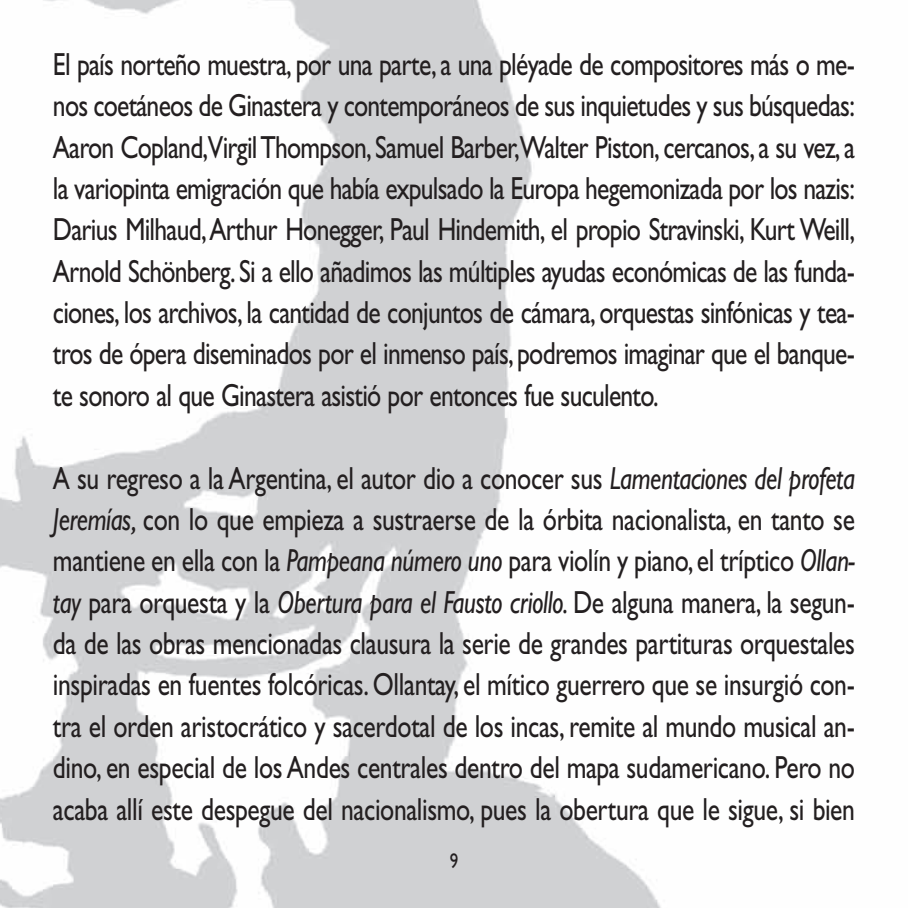
En 1940, *Panambí* fue llevado a escena con coreografía de la prestigiosa bailarina y directora de escena Margarita Wallmann. El estreno se cuidó no sólo en este aspecto sino confiando los decorados al pintor Héctor Basaldúa y dejando en el podio a Juan José Castro. En ese año se conocieron también *Tres piezas para piano* y un *Malambo* para el mismo instrumento. Al año siguiente, cumpliendo con un encargo de Lincoln Kirstein, destinado al Ballet Caravan, Ginastera escribió las danzas destinadas a convertirse en la que es, quizá, su obra más popular: *Estancia* (la palabra designa en la Argentina un establecimiento de campo de gran extensión y aparece asimismo en la serie de canciones *Las horas de la estancia* que Ginastera compuso sobre poemas de Silvina Ocampo).

Si en *Panambí* el folclore evocado es el del mundo guaraní, que afecta al Noreste argentino, el Paraguay y la parte colindante del Brasil, *Estancia* nos conduce a la llanura rioplatense, la llamada Pampa húmeda, a su escueto y enérgico bagaje tradicional, desde los aires y los tristes (canciones estróficas) hasta el baile del malambo, un zapateado del bailarín solitario en torno a un puñal clavado en el suelo. Ginastera se vale del doble ternario heredado del fandango colonial, y que él suele escribir en binario dividido en tresillos, una forma que ha dado numerosas derivaciones entre las danzas latinoamericanas:

la cueca chilena, la marinera peruana, el huapango mexicano, la chacarera argentina (otra forma numerosamente tratada por Ginastera), etc.

El año 1942 marca la primera gran inflexión internacional de nuestro compositor, al interesar y ser difundidas sus obras por algunas batutas de primera calidad que la guerra y el exilio habían llevado a Buenos Aires: Fritz Busch, Erich Kleiber y Albert Wolff, en primer término. Es Busch, precisamente, quien estrena su *Sinfonía porteña*. Se prepara, asimismo, el viraje de Ginastera fuera de su país, al recibir una beca Guggenheim y trasladarse a Estados Unidos, lo que no hará hasta el fin de la guerra mundial. Entre tanto, se datan en 1944 *Doce preludios americanos* para piano y la *Sinfonía elegiaca*.

El viaje de 1945 a Estados Unidos marca el comienzo de una etapa en la vida creativa e institucional de Ginastera. Durante un curso visitará los principales lugares de enseñanza de la música, tomando oportunas enseñanzas donde entendió que podía hallarlas pero, sobre todo, por el panorama que el país ofrece, a la vuelta de medio siglo especialmente agitado en todos los órdenes, a un joven artista surgido del extremo sur de Occidente e interesado por la vastedad, rica, caótica y dramática, del mundo tras Hiroshima y Auschwitz.



El país norteco muestra, por una parte, a una pléyade de compositores más o menos coetáneos de Ginastera y contemporáneos de sus inquietudes y sus búsquedas: Aaron Copland, Virgil Thompson, Samuel Barber, Walter Piston, cercanos, a su vez, a la variopinta emigración que había expulsado la Europa hegemonizada por los nazis: Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Hindemith, el propio Stravinski, Kurt Weill, Arnold Schönberg. Si a ello añadimos las múltiples ayudas económicas de las fundaciones, los archivos, la cantidad de conjuntos de cámara, orquestas sinfónicas y teatros de ópera diseminados por el inmenso país, podremos imaginar que el banquete sonoro al que Ginastera asistió por entonces fue suculento.

A su regreso a la Argentina, el autor dio a conocer sus *Lamentaciones del profeta Jeremías*, con lo que empieza a sustraerse de la órbita nacionalista, en tanto se mantiene en ella con la *Pampeana número uno* para violín y piano, el tríptico *Ollantay* para orquesta y la *Obertura para el Fausto criollo*. De alguna manera, la segunda de las obras mencionadas clausura la serie de grandes partituras orquestales inspiradas en fuentes folclóricas. *Ollantay*, el mítico guerrero que se insurgió contra el orden aristocrático y sacerdotal de los incas, remite al mundo musical andino, en especial de los Andes centrales dentro del mapa sudamericano. Pero no acaba allí este despegue del nacionalismo, pues la obertura que le sigue, si bien

remite a un famoso poema gauchesco, *Fausto* de Estanislao del Campo, mezcla las citas de la ópera de Gounod con motivos del anonimato popular pampeano, en un efecto irónico de doble recorrido que hace a la distancia que toma el compositor respecto a las dos vertientes que lo comprometen, la nacionalista y la cosmopolita. La obra literaria a la que alude es, también, una alegoría divertida de la Argentina moderna. En ella un gaucho le cuenta a otro, en versos gauchescos, una función de ópera en el antiguo Teatro Colón de Buenos Aires, durante la cual se pone en escena el *Fausto* de Charles Gounod.

Esta oscilación se advierte en su primer cuarteto para cuerdas, de 1948, compensada, por así decirlo, por la *Pampeana número dos*, para orquesta, datada en 1950, cuando la estrenó Erich Kleiber. El catálogo y la difusión de sus partituras tiene su efecto institucional y Ginastera es requerido para viajar a Chile y Uruguay, al hilo de conciertos que incluyen sus opus. En 1948, además, le toca fundar y ser director del Conservatorio Provincial de Música (La Plata, provincia de Buenos Aires), cargo del que será cesado en 1952 por conocerse su posición política contraria al gobierno peronista. Quizás, entre sus actividades mal vistas por dicho gobierno, figuraba otra fundación, la Liga de Compositores, de la que fue principal animador.

1951 es el año del desembarco europeo de Ginastera, invitado por la radio de Hesse y por Honegger para incorporarse al Consejo Internacional de la Música, dependiente de la UNESCO. El Instituto Carnegie le encarga una sonata para piano que se conoce en 1952 y que abre un importante espacio en la exploración universalista del músico. Rudolf Firkusny se encargará de hacerla conocer por el mundo musical de la época.

De todos modos, si hubiera que señalar una marca decisiva en la cuña universalista de Ginastera, correspondería hacerla en el año 1953, cuando Igor Markevich estrena las *Variaciones concertantes*, una de las partituras más consolidadas del autor y un ejemplo de la síntesis entre variación y sinfonía concertante, formas que se vuelcan en una suerte de suite para orquesta con solistas, recuperando el viaje a los siglos canónicos de la música occidental. Puede compensarse con la tercera *Pampeana* que también se dirige a la orquesta sinfónica.

Un inciso de relativa importancia, pero imprescindible en esta ojeada, es la música para cine que Ginastera compone en esta época. Si bien se debe a la necesidad de equilibrar un presupuesto menguado por las dificultades políticas, no debe desdeñarse que se trata de música para una representación con

palabras, de modo que ya se prefigura el posterior interés de Ginastera por el teatro cantado.

Once películas, filmadas entre 1942 y 1958, llevan bandas sonoras de Ginastera. Destacan las que compuso para Alberto de Zavalia (*Malambo, Rosa de América*) y alguna otra, como *Facundo, El puente* y *Enigma de mujer*. En este ramo cabe situar su paso por la música de escena para seis comedias, entre ellas las farsas de Tulio Carella *Don Basilio mal casado* y *Doña Clorinda la descontenta*.

En 1955, la caída del gobierno peronista le permitió recuperar su puesto en el conservatorio platense, al tiempo que su notoriedad internacional lo llevaba a viajar por Europa y a convertirse en uno de los músicos más reconocidos de su tiempo. Pruebas de ello son el encargo de su segundo cuarteto para cuerdas por la Academia Juilliard de Estados Unidos (1958), los estrenos de su concierto para violín y orquesta por Ruggiero Ricci bajo la dirección de Leonard Bernstein (1962), del quinteto para piano y cuerdas por el Quinteto Chigiano (1963), del concierto para arpa y orquesta con Nicanor Zabaleta como solista, dirigido por Eugene Ormandy (1964) y de la *Puneña* para chelo y orquesta con Mitislav Rostropovich como solista.

En 1958 la Universidad Católica Argentina lo designó profesor, pero su tarea docente de mayor repercusión la tendrá en el Instituto Torcuato Di Tella, donde fundará en 1962 el CLAEM (Centro Latinoamericano de Enseñanza Musical), que permitirá poner en contacto a jóvenes músicos con maestros como Messiaen, Dallapiccola, Malipiero, Copland, Nono, Maderna, Luis de Pablo y Tomás Marco. De estas aulas surgieron nombres de prestigio en la música latinoamericana como Marlos Nobre, Alcides Lanza, Blas Ateortúa y Miguel Ángel Rondano.

Ginastera, como docente, se conecta, además, con dos figuras esenciales para la vanguardia aplicada a la música popular. La más conocida es Astor Piazzolla, que consiguió sintetizar a Stravinski, Bartok y la tradición del tango orquestal. Ginastera fue su maestro de composición antes de su viaje a París y sus clases con Nadia Boulanger. El otro caso es el de Waldo de los Ríos quien, previamente a su dedicación a la música de cine y televisión y a los pastiches sinfónicos de la música llamada “clásica”, hizo incursiones en la música concreta y en formas actualizadas del folclore argentino.

Incesante, Ginastera concilió sus viajes y enseñanzas con la producción. En 1961 se conoció su primer concierto para piano y orquesta y su *Cantata para la América mágica* (voz de soprano y pequeño conjunto), donde se produ-

ce el encuentro entre la vertiente indigenista de los textos precolombinos y el cosmopolitismo de la música contemporánea occidental, unido al hecho de que aquellos textos se utilizan en las traducciones al español hechas por misioneros de la Conquista.

El año 1963, el de su segundo concierto para piano, señala el comienzo de la carrera operística de Ginastera, con el estreno, en el Teatro Colón de Buenos Aires y bajo la batuta de Bruno Bartoletti, de *Don Rodrigo*, sobre un libreto de Alejandro Casona. La serie se continuará en 1967 con *Bomarzo* (Washington, 1967), sobre palabras de Manuel Mújica Láinez, y con *Beatrix Cenci* (Washington, 1971), con libro de Alberto Girri.

Esta incursión, relativamente tardía, de Ginastera en la ópera se debe a la dificultad de hallar una tradición operística en castellano y, en especial, en la Argentina, de la cual partir hacia la tarea personal. El músico debió formarse su propio paradigma, tomando en cuenta su obra anterior que comprometía voces y palabras en castellano, para dar con los modelos sugestivos del gran repertorio, en el caso, el Puccini de *Tosca* y el Mussorgsky de *Boris Godunov*. Para resolver la parte verbal de sus partituras escénicas, Ginastera buscó apoyos literarios de reconocida solidez. Alejandro

Casona, el dramaturgo español llevado por el exilio a la Argentina, poseía una lengua poética muy definida y una larga experiencia teatral. Se decidió por la evocación de Don Rodrigo, un personaje de la gesta española medieval y del Romancero. En cuanto a Mújica Laínez, su novela *Bomarzo*, ambientada en el Renacimiento italiano, brindaba multitud de ocasiones para el histrionismo de la ópera. Aunque, sobre todo novelista, cuentista y biógrafo, es decir escritor en prosa, Mújica también había ensayado el verso y traducido poesía, de modo que se avino a las exigencias de la palabra cantada. La tercera ópera ginasteriana recurre a la pluma de un poeta avezado en traducciones del italiano y el inglés, Alberto Girri. Un cuarto proyecto de ópera, sobre un texto de Camilo José Cela, quedó sin realizarse.

Como dato histórico insoslayable, cabe apuntar que *Bomarzo* fue prohibida en 1967 cuando estaba dispuesto su complicado estreno en Buenos Aires, por el gobierno municipal de una dictadura encabezada por el general Onganía y sustituido, en el programa de la temporada del Teatro Colón, por el *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi. El decreto pertinente resulta, leído hoy, pintoresco, si se abstrae del sangriento recuerdo de dictaduras posteriores. En 1972, otro gobierno militar, el del general Lanusse, levantó el interdicto y la obra pudo estrenarse.

Las óperas de Ginastera han sido representadas y repuestas en numerosos teatros de la especialidad, no obstante el inconveniente que representa estar escritas en español, por la escasez relativa de cantantes en esta lengua y la necesidad de traducciones simultáneas de sus libretos. Esto último va siendo superado por el uso de carteles electrónicos.

En 1965 nuestro músico pasó una temporada en Berlín, donde cumplió un encargo venezolano, su *Concerto per corde*. En 1968 lo hallamos de nuevo en los Estados Unidos. De 1971 datan sus *Estudios sinfónicos*. Es el año de su establecimiento en Ginebra junto a su segunda esposa, la violonchelista Aurora Nátoła, para quien escribe su segundo concierto de este instrumento con orquesta. Su catálogo se incrementa en 1973 con un esbozo inacabado de *Puneña* para flauta sola, la cantata *Milena* (1974) y, especialmente, con una obra singular, por su lenguaje y su adscripción genérica, en la integral ginasteriana: las *Turbae ad passionem gregoriana*. Muestra, en renovada ocasión, la voluntad sintética de su madurez, en el caso una suerte de homenaje a Tomás Luis de Victoria, otro maestro de la síntesis entre monodia gregoriana y polifonía renacentista, todo ello, en el ejemplo de Ginastera, actualizado con soluciones armónicas contemporáneas.

No casualmente, por esas fechas, empieza a componer el *Popol Vuh*, basado en textos precolombinos, su última obra de gran aliento, de cuyas ocho partes llegó a terminar siete. Es, simétricamente, otro intento de síntesis, la respuesta diferida de la América anterior a la Conquista, a la música sacra renacentista que la Conquista llevó al Nuevo Continente.

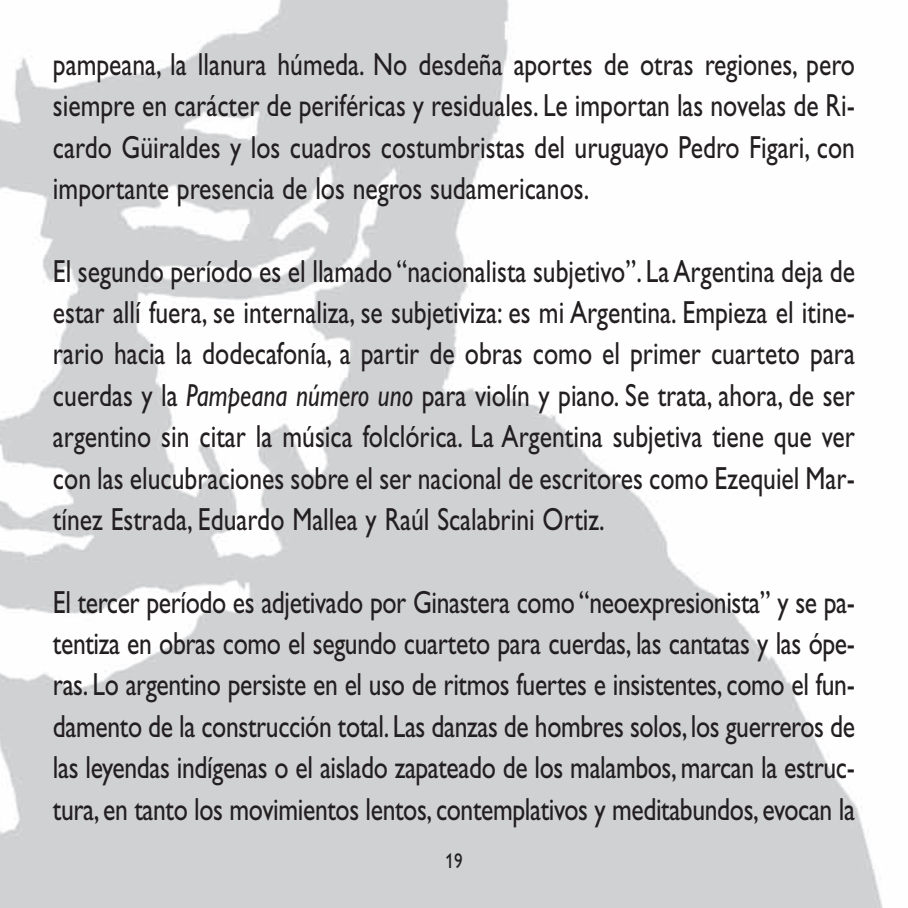
En 1976 se registra *Glosas* para orquesta de cuerdas y en 1978, otro aporte destacadísimo del músico a un catálogo tan especial como lo es la guitarra solista. Su *Sonata*, que algunos críticos consideran la partitura guitarrística más notable del siglo XX, tardó en aparecer entre sus opus, por el respeto que le imponía no conocer cumplidamente las exigencias de un instrumento tan leve y tan complejo.

La asociación con Nátola lo indujo a componer una *Sonata* para chelo y piano en 1979 y su segundo concierto, estrenado en 1981. En 1980, con motivo del cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires, ofreció *lubilum* y en 1982, un par de sonatas para piano. El progreso de su enfermedad no impidió a Ginastera trabajar con disciplina, constancia e intensidad, de lo que su conmovedor y majestuoso segundo concierto para chelo es irrefutable prueba.

Considerada en su conjunto, la obra de Ginastera destaca, a primera vista, por la riquísima variedad de géneros y texturas empleados, desde la soledad recogida de la guitarra hasta el gran aparato de la ópera. Música de cámara, vocal, instrumental, sinfónica, coral, nada falta entre sus opus. Unida a ella va la constante búsqueda de nuevos lenguajes y un delicado equilibrio entre fuentes locales y medios universales, sin descuidar la firma personal que su música conlleva innegablemente. Las tareas se han ido cumpliendo paralelamente: ser un músico del mundo, de América, de la Argentina, ser Alberto Ginastera.

Quizá lo más didáctico para acceder a las claves de su catálogo sea acudir al autoexamen que, con claridad y agudeza, el propio músico ha hecho de su labor. Ginastera propone dividir y clasificar la misma en tres períodos.

El primero es el llamado “nacionalista objetivo” y resulta ser el único que se incardina, aunque con muy relativa facilidad, en la historia de la música argentina, hegemonizada, como ya se dijo, por un decantado nacionalismo, salvo los intentos excepcionales de músicos como Castro y Paz. Los elementos nacionales son expuestos de modo directo y las soluciones melódicas se atienen al sistema de las tonalidades. La Argentina de Ginastera es, esencialmente, la



pampeana, la llanura húmeda. No desdeña aportes de otras regiones, pero siempre en carácter de periféricas y residuales. Le importan las novelas de Ricardo Güiraldes y los cuadros costumbristas del uruguayo Pedro Figari, con importante presencia de los negros sudamericanos.

El segundo período es el llamado “nacionalista subjetivo”. La Argentina deja de estar allí fuera, se internaliza, se subjetiviza: es mi Argentina. Empieza el itinerario hacia la dodecafonía, a partir de obras como el primer cuarteto para cuerdas y la *Pampeana número uno* para violín y piano. Se trata, ahora, de ser argentino sin citar la música folclórica. La Argentina subjetiva tiene que ver con las elucubraciones sobre el ser nacional de escritores como Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea y Raúl Scalabrini Ortiz.

El tercer período es adjetivado por Ginastera como “neoexpresionista” y se patentiza en obras como el segundo cuarteto para cuerdas, las cantatas y las óperas. Lo argentino persiste en el uso de ritmos fuertes e insistentes, como el fundamento de la construcción total. Las danzas de hombres solos, los guerreros de las leyendas indígenas o el aislado zapateado de los malambos, marcan la estructura, en tanto los movimientos lentos, contemplativos y meditabundos, evocan la

estática visión de la llanura. Aparece el gusto por esoterismo y la magia de las selvas, sin olvidarse algunas sutiles citas folclóricas como el malambo en la sonata para guitarra y el carnavalito en la sonata para chelo y piano.

Gilbert Chase, gran especialista en músicas hispánicas, ha observado que el acorde insistente en el Ginastera de todos los tiempos es el de mi-la-re-sol-si-mi, o sea, el que sirve para afinar una guitarra. Esta cita encubierta del más criollo de los instrumentos basta para señalar la honda y constante sugestión americana de la obra en su conjunto.

Lirismo, ritmo y clima expresionista (ajuste del gesto a lo que quiere expresarse, expresividad del signo elegido) son los tres componentes esenciales de las partituras ginasterianas y han sido como tales admitidas y formuladas por el compositor. Con más una declaración estética que cede la palabra a un poeta, Juan Ramón Jiménez: “La música, mujer desnuda,/ corriendo loca por la noche pura”.

Blas Matamoro

OBRAS DE ALBERTO GINASTERA

Música escénica

Panambí, ballet, 1936

Estancia, ballet, 1941

Don Rodrigo, ópera con libreto de Alejandro Casona, 1964

Bomarzo, ópera con libreto de Manuel Mujica Lainez, 1967

Beatrix Cenci, ópera con libro de Alberto Girri, 1971

Música sinfónica

Salmo CL, 1938

Obertura para el Fausto criollo, 1943

Ollantay, 1947

Variaciones concertantes, 1953

Pampeana número 3, 1954

Concierto para arpa y orquesta, 1956

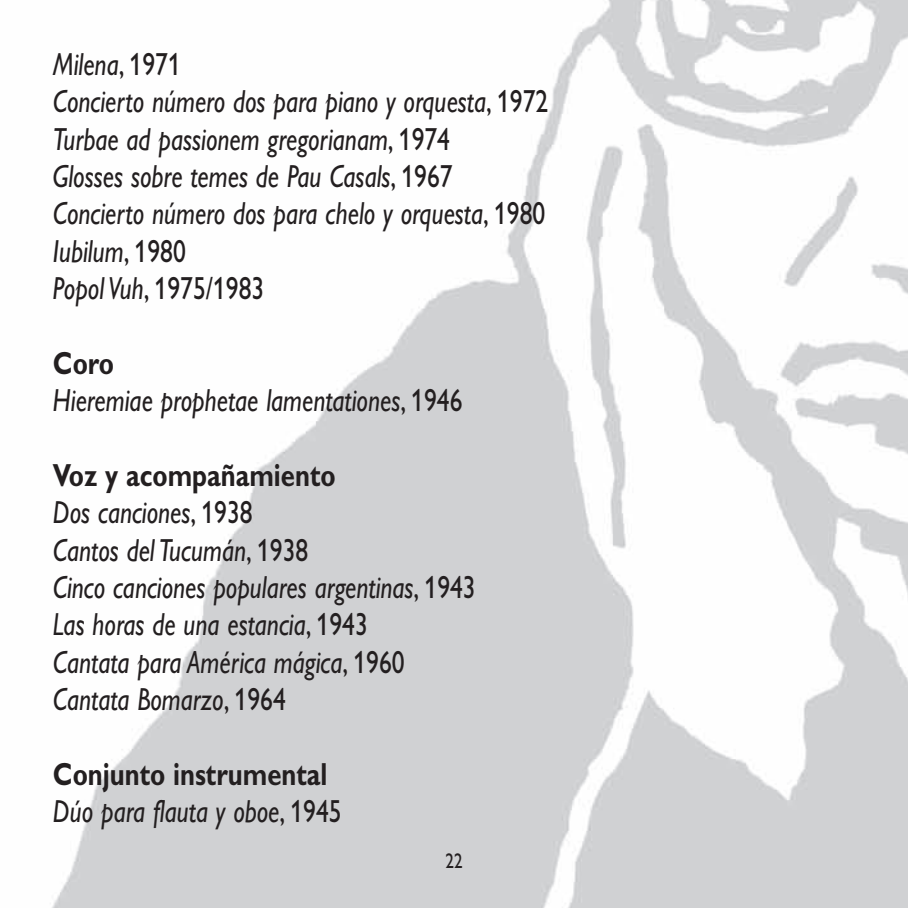
Concierto número uno para piano y orquesta, 1961

Concierto para violín y orquesta, 1963

Sinfonía Don Rodrigo, 1964

Estudios sinfónicos, 1967

Concierto número uno para chelo y orquesta, 1968



Milena, 1971

Concierto número dos para piano y orquesta, 1972

Turbae ad passionem gregorianam, 1974

Glosses sobre temas de Pau Casals, 1967

Concierto número dos para chelo y orquesta, 1980

Iubilum, 1980

Popol Vuh, 1975/1983

Coro

Hieremiae prophetae lamentationes, 1946

Voz y acompañamiento

Dos canciones, 1938

Cantos del Tucumán, 1938

Cinco canciones populares argentinas, 1943

Las horas de una estancia, 1943

Cantata para América mágica, 1960

Cantata Bomarzo, 1964

Conjunto instrumental

Dúo para flauta y oboe, 1945

Pampeana número uno para violín y piano, 1947
Cuarteto de cuerdas número uno, 1948
Pampeana número dos para violín y cuerdas, 1950
Cuarteto de cuerdas número dos, 1958
Quinteto para piano y cuerdas, 1963
Concerto per corde, 1965
Cuarteto de cuerdas número tres, 1973
Serenata para barítono y orquesta de cámara, sobre textos de Pablo Neruda, 1973
Glosses sobre temas de Pau Casals para orquesta de cuerdas, 1976
Sonata para chelo y piano, 1979

Música para piano

Danzas argentinas, 1937
Tres piezas, 1940
Malambo, 1940
Doce preludios americanos, 1944
Suite de danzas criollas, 1946
Rondó sobre temas infantiles, 1947
Sonata número uno, 1952
Sonata número dos, 1981
Sonata número tres, 1982



Música con instrumentos solistas

Toccata, villancico y fuga para órgano, 1947

Puneña para flauta, 1976

Sonata para guitarra, 1976

Fanfarría para cuatro trompetas, 1980

Variazioni e toccata sopra Aurora lucis rutilat, para órgano, 1980

Música para cine

Malambo, 1942

Rosa de América, 1945

Nace la libertad, 1949

El puente, 1950

Facundo, 1952

Caballito criollo, 1953

Su seguro servidor, 1954

Los maridos de mamá, 1956

Enigma de mujer, 1957

Hay que bañar al nene, 1958

Primavera de la vida, 1958

Música incidental para teatro

Don Basilio mal casado, 1940

Doña Clorinda la descontenta, 1941

Las antiguas semillas, 1947

El límite, 1958

A María del corazón, 1960

La doncella prodigiosa, 1961

Obras fuera de catálogo

Canciones y danzas argentinas para violín y piano, 1934

Impresiones de la Puna para flauta y orquesta de cuerdas, 1934

La Cenicienta para dos pianos, 1934

Piezas infantiles para piano, 1934

Concierto argentino, para orquesta, 1935

Sinfonía porteña, para orquesta, 1942

Sinfonía elegíaca, para orquesta, 1944

La moza de los ojos negros, para violín y piano, s/f

Sonatina para arpa, s/f

