

# Un análisis ecléctico de la sonata para piano opus 55 nº 3 de Alberto Ginastera (1916-1983)<sup>1</sup>

Juan Pablo Marcó Hraste  
Rodolfo Augusto Faistauer

**RESUMEN:** El presente trabajo se centra en la presencia de elementos folklóricos y eruditos encontrados en la Sonata para piano opus 55 nº 3 de Alberto Ginastera. Se tomó como referencial el análisis desarrollado por Lawrence Ferrara en el Capítulo seis “An eclectic method for sound, form and representation” de su libro “Philosophy and the Analysis of Music”. Dentro de ese análisis se presentan diferentes enfoques analíticos: *convencionales* (que describen la forma musical o sintaxis); *fenomenológicos* (descripciones del sonido en el tiempo); y *hermenéuticos* (que describen los significados referenciales). Cada uno de esos enfoques es desarrollado para finalmente favorecer una visión holística, que permita establecer una red de relaciones estructurales, funcionales, significativas entre cada uno de los elementos que el analista-intérprete determinó para abordar la interpretación musical de la sonata.

En el siguiente artículo se señalarán y analizarán algunos elementos que el compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983) presentó y exploró en su última obra concluida, la Sonata para Piano op. 55 Nº 3 (1982). Esos elementos, tanto aquellos que provienen de la música folklórica latinoamericana como también los provenientes de la llamada “música culta o erudita” representan las dos corrientes que Ginastera fusiona a lo largo de su carrera, con sus continuidades y sus rupturas, dejando una obra reconocida y aplaudida mundialmente. La variedad de recursos presentes en sus composiciones permiten reconocer en algunas un fondo de *malambo* que

---

<sup>1</sup> Este texto baseia-se em informações retiradas da dissertação de mestrado de Juan Pablo Marcó Hraste obtida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2007 sob a orientação da Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling.

juega con Stravinsky; en otras el serialismo pareciera ser la excusa para evocar la soledad pampeana. El mismo Ginastera refiere sobre la estética de sus obras de madurez a partir de su II Cuarteto de Cuerdas (1958)...”no hay ninguna célula rítmica o melódica del folklore.”, sin perder por ello “ciertas implicaciones que podrían considerarse de esencia argentina”.<sup>2</sup>

Como mostraremos mas adelante, la Sonata op.55 tiene más que ciertas implicaciones de esencia argentina; presentando tanto células rítmicas y melódicas del folklore argentino y latinoamericano, siendo estas quizás las que llevaron a investigadores como Malena Kuss a poner en cuestión la división en tres períodos que suele hacerse de la obra Ginasteriana, sosteniendo que: “es mas apropiado considerar sus 55 obras numeradas, que representan el total de su opus, como una búsqueda ininterrumpida de síntesis entre los sonidos que traen el sello de su cultura y las técnicas del siglo XX, que aprendió a utilizar con consumado virtuosismo”.<sup>3</sup>

Refiriéndose a la presencia insoslayable del folklore en el estilo de Ginastera Scarabino apunta: “Indagar sobre posibles derivaciones, influencias o simplemente climas expresivos de las canciones y danzas del folklore argentino en las cuales el compositor encontró sus fuentes de inspiración”.<sup>4</sup>

Entonces, volviendo a nuestro enfoque de intérpretes que queremos poner en primer plano en este artículo, cabe embarcarnos en la tarea de reconocer parte de la procedencia de los elementos presentes en la la Sonata op.55, para así identificar el diálogo que esta obra abre con diferentes manifestaciones culturales, provenientes de culturas y tiempos dispares.

## **Convivencia entre “popular” y “erudito” en la Sonata op. 55: síntesis según Ginastera.**

A continuación mostraremos algunos de los rasgos provenientes del folklore latinoamericano (ritmos de danzas y giros melódicos característicos) presentes en el op.55, señalando el carácter y los posibles climas que de acuerdo a nuestra interpretación sugieren esos trechos musicales.

---

<sup>2</sup> Alberto Ginastera apud Pola Suarez Urtubey, *Ginastera 20 años después* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003), 25.

<sup>3</sup> Malena Kuss, *Alberto Ginastera: Catálogo completo*. Versión ampliada (New York: Boosey & Hawkes Inc., 1986), 8.

<sup>4</sup> Guillermo Scarabino, *Alberto Ginastera: Técnicas y Estilos (1935-1953)* (Buenos Aires: Instituto de Investigación “Carlos Vega”, 1996), 97.

## 1) Escala bimodal y ritmo de “chacarera”

En los compases 12 al 15 (Ej. 1) y 24 al 27, el tema B se presenta dibujando una escala descendente (fa#-mi-re-do-si-la-sol-fa), que coincide con la denominada “escala bimodal” que Carlos Vega reconoce como característica del cancionero ternario colonial (Ej. 2).

### Ej.1 Sonata op.55 (c.12-15): Tema B

The musical score for Ej.1 is presented in two systems. The first system (measures 12-15) shows a piano accompaniment in 6/8 time. The right hand features a descending scale starting on F#4, with a 'gliss.' marking above the first few notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 24-27) continues the piece, showing a similar descending scale in the right hand and a more complex rhythmic accompaniment in the left hand, including some triplets and a change in the bass line.

### Ej.2 Escala bimodal

The musical score for Ej.2 is a single line of music in 6/8 time, showing a descending scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3.

Además de esta escala característica el tema B se presenta con ritmote “chacarera”. Esta danza es una especie folklórica que se conoce y practica en casi toda la Argentina. Pertenece a las danzas de carácter vivo, alegre y vivaz, de pareja suelta e independiente que tiene cierto parentesco con el “gato”. Una de sus características musicales es que la melodía en compás de 6/8, forma birritmia con el acompañamiento de los bajos o la percusión, que generalmente está realizada por el bombo en ritmo de 3/4. La bimodalidad que mencionamos recientemente esta presente en muchas chacareras en las cuales se observa una escala con terceras paralelas llamada por el musicólogo Carlos Vega “seudolidia menor” - una mezcla entre escala menor melódica y lidia (mayor con 4º aumentada).

Entrando en un terreno mas subjetivo, podemos pensar que este ritmo de chacarera en la sonata Op.55 representaría al gaucho, pero a pesar de

ser la chacarera de carácter vivo, conforme la definición, creemos que ese gaucho no está alegre, bailando ni realizando rodeos de amor a su china; en este caso pareciera estar galopando, escapando de algún peligro. Recordemos que la indicación “*Impetuosamente*” se mantiene del principio al fin del movimiento.

## 2) *Inflexión cromática de la melodía*

En el compás observamos como en la línea superior se produce una inflexión cromática sobre la nota *la* (Ej. 3: *la-sol#-la-sol natural-fa-mi*).

### *Ej.3 Sonata op.55 (c.28-29): Inflexión cromática*



El ejemplo se condice con la melodía recopilada por Carlos Vega en la provincia de Salta, Argentina.<sup>5</sup>

### *Ej.4 Inflexión cromática en melodía folklórica salteña*



Esta inflexión cromática se presenta en obras tempranas de Ginastera, mereciendo una especial atención en el trabajo de Scarabino sobre el período 1935-1954: “Esta es una característica de cierta música folklórica argentina: habitualmente afecta a un grado melódico en dos funciones auxiliares vecinas, como bordadura inferior ascendida cromáticamente y, a continuación como nota de paso diatónica descendente”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, apud Guillermo Scarabino, *Alberto Ginastera: Técnicas y Estilos (1935-1954)* (Bueno Aires: Instituto de Investigación “Carlos Vega”, 1996), 37.

<sup>6</sup> Scarabino, *Alberto Ginastera: Técnicas y Estilos*, 37.

### 3) Pentatonismo

Las escalas pentatónicas aparecen con frecuencia en esta obra, formando puentes y células melódicas. Como ejemplos citamos:

Puentes: En el c. 57 se presentan dos escalas pentatónicas (mano izquierda: mi-sol-la-si-re; mano derecha: solb- sib- reb- sib- lab) mano derecha con bemoles).

#### *Ej.5 Sonata op.55 (c.56-58): Pentatonismo*

En los compases 92-94, una melodía pentatónica es acompañada por un acorde “pandiatónico” de 5 factores (lab-si-reb-mib-solb) que corresponde a la escala pentatónica en modo E (clasificación en Ej.8). En los compases siguientes (c.95-97) la misma melodía es acompañada por otro acorde pandiatónico también en modo E (re- mi- sol- la- do).

#### *Ej.6 Sonata op.55 (c.92-94): Melodía y clusters pentatonicos*

El trémolo del final (c. 104-107) esta conformado por la yuxtaposición de dos escalas pentatónicas: mano derecha: fa-sol-la-do-re y mano izquierda: do#-re#-fa#- sol#-la#.

*Ej.7 Sonata op.55 (c.104-107): Trémolo pentatónico*



La siguiente es una clasificación de las escalas pentatónicas realizada por Carlos Vega, donde se muestran las cinco posibilidades que surgen:

*Ej. 8 Clasificación de escalas pentatónicas de Carlos Vega*



Estas se agrupan en dos categorías, las mayores y las menores (de acuerdo a la 3ra que aparece con respecto a su tónica. A y C son mayores (C carece de 3ra sobre la tónica pero el factor distintivo es la 6ta M sol-mi). B y D tiene la 3ra menor sobre la tónica por lo tanto son menores. El modo E carece de 3ra sobre la tónica y no está clasificado.<sup>7</sup> Una característica marcante en estas escalas es la ausencia de tritono.

Las melodías ginasterianas tienen características específicas: algunas de ellas son pentatónicas, otras conforman temas seriales y la mayoría tienen como rasgo común la repetición obsesiva de una determinada nota. El novelista, ensayista y musicólogo cubano Alejo Carpentier se refiere a la característica repetitiva de ciertas músicas folklóricas americanas y particulariza su función expresiva en estas palabras [...] “en la expresión sonora de tales temas, de tales melodías, lo mas importante son los factores de insistencia,

---

<sup>7</sup> Este modo poco usado es el que se presenta el op.55 como se observa en el ej.6

de repetición de interminable vuelta sobre lo mismo, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora<sup>8</sup>, durante horas”.<sup>9</sup>

#### 4) Hemiola del folklore

Un momento significativo en la Sonata op.55 tiene lugar donde se produce un cambio de 6/8 para 3/4 que es una característica rítmica del folklore argentino y de gran parte de Latinoamérica. Esta alternancia de compases se denomina comúnmente como “hemiola del folklore” (aclaramos que no tratarse de una hemiola como tal).

Ej.9 Sonata op.55 (c.63-68): “Hemiola” del folklore

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a section from the Sonata op. 55, measures 63-68. The score is written for piano (piano) and consists of two systems. The first system shows the right and left hands in 6/8 time. The second system shows a change in meter to 3/4 time, indicated by a '3/4' time signature. The right hand features a melodic line with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'sfz' (sforzando) dynamic marking. The left hand provides a harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

Acerca del uso de la “hemiola” del folklore por Ginastera, Scarabino se refiere así: “ciertas formulas rítmicas derivadas del acervo popular argentino, son la característica mas evidente y de mayor permanencia en su vocabulario, a pesar de los cambios o la evolución que pudieran haber sufrido otros parámetros de su lenguaje musical. Por lo menos el ritmo parece ser el menos *metamorfosado* de cuantos, originados en el folklore argentino, fueron preferidos por el autor en sus tendencias selectivas”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Anáfora: Repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase o verso. Presencia en la oración de elementos que hacen referencia a algo mencionado con anterioridad

<sup>9</sup> Alejo Carpentier, “América Latina en su Música,” ed. Zoila Gómez, *Musicología en América Latina* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985), 260.

<sup>10</sup> Scarabino, *Alberto Ginastera: Técnicas y Estilos*, 96.

Si bien de acuerdo a Scarabino, este recurso rítmico fue muy empleado por Ginastera, en el caso del op.55, esa hemiola se da solo en los compases que corresponden aproximadamente a la mitad del total de compases, diferenciándose de la intrincada rítmica que caracteriza todo el movimiento. Es decir que dentro de la sonata ese cambio de de 6/8 a 3/4 se percibe como un evento singular, que puede interpretarse como un clímax.

## 5) Acorde Simbólico

Uno de los elementos que se encuentran a lo largo de casi toda la obra de Ginastera (desde op.1, año 1937 hasta op.55, año 1983) es el uso del acorde originado por las cuerdas al aire de la guitarra (mi-la-re-sol-si-mi), denominado ya en 1957 “acorde simbólico” por el musicólogo Gilbert Chase.<sup>11</sup> Ninguna de sus tres sonatas hace excepción a esta constante, presentándose en todas ese acorde, en la afinación que corresponde a las cuerdas sueltas de la guitarra y en algunas ocasiones trasportado.<sup>12</sup> Por otra parte, la creciente incorporación de armonías no terciales es un fenómeno que caracterizó en gran parte a la música del siglo XX y de acuerdo a Persichetti los compositores de ese siglo utilizaron acordes cuartales tan asiduamente como los clásicos y los románticos utilizaron acordes por terceras.<sup>13</sup> Así, los acordes de 3, 4 o 5 cuartas justas superpuestas tienen, de acuerdo a este autor un sabor pentatónico o arcaico.

Con los factores de ese acorde es posible proyectar una escala pentatónica, tal como se observa en el ej. 10.

### Ej.10 Afinación de las cuerdas de la guitarra y escala pentatónica proyectada



<sup>11</sup> Chase, Gilbert. “Alberto Ginastera: Argentine Composer.” *The Musical Quarterly* (New York) 43, no.4 (October 1957): 451. *Latin-American Art Review* vol. 8, 1957.

<sup>12</sup> En su forma original el acorde de seis factores es: mi<sup>2</sup>; la<sup>2</sup>; re<sup>3</sup>; sol<sup>3</sup>; si<sup>3</sup>; mi<sup>4</sup>. En el compás 108 de la Sonata Op.55 se presenta de la siguiente forma: sib<sup>1</sup>-mib<sup>1</sup> 1.lab1re b1-fa1- sib<sup>2</sup>, lo que equivale a distancia de tritono del original ( ver ej.11)

<sup>13</sup> Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony* (New York: WWW Norton & Company, 1961), 94.



**Ej.11 Sonata op.55 (c.108-113): Acorde simbólico (sobre sib)**

Pesante ♩ = 100 Tempo I ♩ = 138  
come chitarra  
gliss.  
sfz  
8<sup>va</sup>

A continuación presentaremos algunas de las técnicas provenientes de la música erudita y que se evidencian en el op.55:

**1) Cromatismo- Bitonalidad- Pandiatonismo**

La técnica de “cromatismo suscitado por el teclado, en la que mientras una mano se ubica en teclas blancas y la otra en teclas negras fue empleada por Ginastera ya en la “Danza del viejo boyero” de 1936.<sup>14</sup> En la Sonata op.55 este recurso se presenta constantemente, pero las alteraciones no aparecen en la armadura de clave como en el caso de la “Danza del viejo boyero”, debido a que en la Sonata n°3 Ginastera no establece una tonalidad para cada mano sino que se entre ambas se alternan permanentemente las tonalidades. En el tema B (Ej.1), cada mano actúa en oposición de la otra con respecto al teclado. En ese caso la línea melódica dibuja una escala bimodal y la izquierda acompaña el diseño con *clusters*. Otro ejemplo de bitonalidad también se da en los compases 37-38, donde la mano derecha en movimiento descendente pareciera dar como tónica la nota mi, y la mano izquierda en movimiento ascendente centraliza un si.

**Ej.12 Sonata op.55 (c.37-39): Bitonalidad**

mp

<sup>14</sup> Suarez Urtubey, *Ginastera 20 años después* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003), 10.

Vincent Persichetti, define la escritura pandiatónica como a una específica clase de armonía estática en la cual una escala entera es empleada para formar los factores de un acorde estático. Las estructuras verticales son combinaciones de un número cualquiera de tonos pertenecientes a una escala, con un espaciamiento libre entre los sonidos.<sup>15</sup> Como ejemplo de esa técnica, en el puente de los compases 15-16 (Ej. 13) vemos diferenciado un acorde de sol mayor 7 (sol-si-re-fa) en la mano izquierda y acordes la escala pentatónica de las teclas negras (la#-do# y re#-fa#-sol#).

*Ej.13 Sonata op.55 (c.16): Pandiatonismo*



En el compás 50 se produce un canon a distancia de 4ta aumentada entre el bajo y la línea superior, donde un cromatismo ascendente dibuja una 4ta J partiendo de un fa#4 hasta el si4 (m.d.) y de un do3 a un fa3 (m.i.).

*Ej.14 Sonata op.55 (c. 50-52): Canon a la 4ta A*



## 2) Dodecafonismo

El empleo de la técnica de los doce sonidos, fue surgiendo en la obra de Ginastera como un *crescendo* a través de cada uno de los períodos, hasta “volcarse abiertamente al serialismo” como el propio compositor manifestaba refiriéndose a su tercer período.<sup>16</sup> En su última etapa, este

<sup>15</sup> Persichetti, *Twentieth Century Harmony*, 223.

<sup>16</sup> Alberto Ginastera apud Pola Suarez Urtubey, *Ginastera 20 años después*, 6.

procedimiento, que como señala Scarabino, nunca fue seguido de manera dogmática por Ginastera, se hace presente, aunque no siempre reconocible como tal.<sup>17</sup> En el caso del op.55 este pasaje dodecafónico contrasta notablemente con las sonoridades que se venían presentando hasta ese momento... “de pronto el flujo rítmico se detiene y desde el grave, una sonoridad mucho mas clara, se remonta como un huracán sonoro que va hacia el agudo”...

*Ej.15 Sonata op.55 (c.81): Serie dodecafónica*



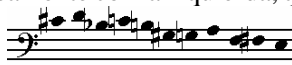
Esta cadencia que da comienzo a la coda “senza tempo” (Ej. 15) está construida sobre una serie dodecafónica: do; do#; mi; mi $\flat$ ; re; fa; fa#; sol; sib; la; sol#; si, que se presenta en ambas manos simultáneamente:



A partir de un eje sobre la nota mi (ambas manos coinciden en el registro) hacia la mitad del compás, se presenta una nueva serie en la mano derecha:



que es tocada simultáneamente con la izquierda, que realiza su retrogradación:



En los compases 61 y 62 se observa una gama de intervalos en la cual se alternan tritonos con 4tas J (m. derecha) llega a conformarse en una serie de 12 sonidos, y cromatismos de 2da alternados con saltos de 5tas (m. izquierda).

<sup>17</sup> Scarabino, Alberto Ginastera: *Técnicas y Estilos*, 135.

*Ej.16 Sonata op.55 (c.61-62): Sucesión de 4tas J y tritonos*



Para finalizar presentamos un acorde que puede relacionarse tanto con el folklore latinoamericano como también directamente con Belá Bartók y el folklore de Hungría. Toda exposición de la Sonata op.55 (c.1-11) como así también partes del desarrollo (c.46-47-48, 59-60, 76-76 la yuxtaposición de dos acordes simétricos (quebrados en dos sextas menores) cuyos cuatro factores se ordenan invariablemente como: 3ra menor -4ta justa -3ra menor. En lo sucesivo nos referiremos a este acorde como acorde “Bartók”.<sup>18</sup>

*Ej.17 Sonata op.55 (c.1-11): Acordes “Bartók”*



<sup>18</sup> Tomamos esta denominación de la publicación “Ginastera 20 años después” de Pola Suárez Urtubey

Obsérvese como a partir del compás 2 se despliegan las 6tas menores: solb-sib; mib-sol (mano derecha) y mi#-do#; sol#-mi (mano izquierda) formando los acordes Bartók sobre los que se construye toda la exposición.

A continuación presentamos las 12 posibilidades del acorde Bartók que se presentan en la Sonata op.55 (omitimos los acordes escritos por enarmonía).

*Ej.18 Acordes simétricos o acordes Bartók*



El uso del cromatismo vertical de la 3ra mayor y menor se evidencia en obras muy tempranas de Ginastera. A pesar de estar separadas por 30 años la primera sonata (op. 22) de la dos restantes (op. 53 y 55), Ginastera se sirvió de esa estructura acórdica para la composición de las tres, no por esto negando a cada una características bien diferenciadas.

El caso mas evidente de constantes composicionales y analogías entre las tres obras es la presencia de la ambigüedad mayor-menor, dadas en el acorde “Bartók”. Suárez Urtubey menciona la presencia de esta sonoridad en las dos primeras sonatas, (Ej. 19 y 20) sin tomar en cuenta la tercera que estamos analizando, pero como se demostró en el ej.17, ese acorde cobra una importancia fundamental en el op.55.

*Ej.19 Ginastera - Sonata op.22 n°1. I mov.(c.14-15): Acordes Bartók*



*Ej.20 Ginastera - Sonata op.53 n°2. II mov. (c.1-2): Acordes Bartók*



Scarabino refiere sobre este punto. “El cromatismo vertical mas elemental en el estilo Ginasteriano proviene del uso de la tríada bimodal mayor-menor. El uso de la falsa relación originada en la yuxtaposición de 3ras o tríadas es parte de su estilo”.<sup>19</sup>

Refiriéndonos a la presencia de esta sonoridad ambigua entre el modo mayor y menor, es interesante destacar que, mientras representa una “falsa relación cromática” dentro del marco de la teoría armónica funcional evitándose o usándose limitadamente, se presenta sin embargo como un rasgo típico en la polifonía por terceras paralelas de la música popular o de carácter folklórico en la Argentina (Ej. 21).

*Ej.21 Vidala Tucumán. Transcripción de Isabel Aretz (Aretz, 1980)<sup>20</sup>*



También sobre esta sonoridad existen declaraciones en las que Bartók se refiere del siguiente modo: “es interesante notar que podemos observar el uso simultáneo de la tercera mayor y la menor en la música instrumental folklórica de Hungría”. El compositor hace referencia a la presencia de esta sonoridad en algunas obras de Liszt.<sup>21</sup>

De acuerdo al musicólogo húngaro Erno Lendvai, destacado por sus estudios sobre la música de Bartók, de esta síntesis entre el modo mayor y el menor surge una de las sonoridades más típicamente bartokianas.<sup>22</sup>

Aquí vemos en la *Suite para piano op.14, II Mov.* de Belá Bartók (1881-1945), ejemplos de acordes que tomaron el nombre de ese compositor (Ej. 22). En la mano izquierda del c. 39 se presentan desplegadas en dos 6tas menores, del mismo modo que en el op.55 de Ginastera.

<sup>19</sup> Scarabino, *Alberto Ginastera: Técnicas y Estilos*, 137.

<sup>20</sup> Isabel Aretz, *Argentina: Folk music*. In: Sadie, Stanley (org.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), 569.

<sup>21</sup> Belá Bartok apud Vinton. In: Sadie, Stanley (Org.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), 207.

<sup>22</sup> Erno Lendvai, *Belá Bartók, An analysis of his music* (London: Stanmore Press, 1971), 40.

*Ej.22 Bartók - Suite op.14 (c.33-40): Acorde Bartók*

The image shows a musical score for the 'Acorde Bartók' section of Béla Bartók's Suite op. 14. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system covers measures 36, 37, and 38. The second system covers measures 39 and 40. The music is marked with a forte dynamic (*f*). The right hand plays a series of quarter notes, while the left hand plays a sustained chord with a fermata. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Llegando al final de este artículo, una vez presentadas algunas particularidades de la sonata op.55 que la relacionan directamente tanto con el folklore latinoamericano y con diferentes técnicas composicionales desarrolladas en el siglo XX cabe reflexionar acerca de nuestra convicción de que a mas conciencia y entendimiento de los orígenes de una obra mayor será nuestra capacidad de apreciarla y también de interpretarla. Roman Ingarden define la “obra musical” como un objeto “puramente intencional”, cuya existencia depende del acto creativo del compositor y se basa en la partitura. En este sentido, no es ni un objeto real ni una entidad puramente subjetiva. La obra es actualizada por medio de la interpretación y sujeta, por lo tanto, a un proceso histórico en el que se convierte en un “correlato intencional de la opinión no de uno solo, sino de una comunidad de oyentes en un país y en un tiempo determinados.

Pero debemos tener en cuenta que aquel acto creativo del compositor esta inevitablemente evocando también otros actos creativos, de otros compositores que le antecedieron. Por eso es que creemos que conocer las manifestaciones culturales pasadas, indudablemente es una buena forma de comprender nuestra contemporaneidad y no solo puede ayudarnos a comprender mejor el repertorio de Ginastera, sino que también fundamentalmente a través del conocimiento de nuestro folklore, por medio de sonoridades, ritmos, melodías y letras que de un gran valor artístico y cultural, entraremos en contacto con música que como expresa Carpentier: “fue muy distinta a lo que hoy entendemos por música deparadora de goce estético; la música fue plegaria, acción de gracias.”

## Bibliografía

- Aretz, Isabel. *Argentina: Folk music*. In: Sadie, Stanley (org.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980.
- Carpentier, Alejo. *América Latina en su música*. Editado por Zoila Gómez, *Musicología en América Latina*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.
- Chase, Gilbert. "Alberto Ginastera: Argentine Composer." *The Musical Quarterly* (New York) 43, no.4 (October 1957): 451. *Latin-American Art Review*. vol. 8, 1957.
- Ferrara, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. Excelsior Music Publication Co., 1991.
- Knafo, Claudia. *Tradition and innovation: Balances within the piano sonatas of Alberto Ginastera*. Boston: Boston University, 1994.
- Kuss, Malena. *Alberto Ginastera: Catálogo completo*. Versión ampliada. New York: Boosey & Hawkes Inc., 1986.
- Lendvai, Erno. *Belá Bartók, An analysis of his music*. London: Stanmore Press, 1971.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. New York: WW Norton & Company, 1961.
- Scarabino, Guillermo. *Alberto Ginastera: Técnicas y Estilos (1935-1954)*. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica argentina. Instituto de Investigación "Carlos Vega", 1996.
- Suarez Urtubey, Pola. *Ginastera 20 años después*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.
- Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. In: Scarabino, Guillermo. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones "Carlos Vega", 1996.
- Vinton. Bártok, Belá. In: Sadie, Stanley (Org.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.
- Wylie, Roy. "Argentine Folk Elements in the Solo Piano Works of Alberto Ginastera." Doctoral diss., University of Texas at Austin, 1986.